
ALAN BEE
PAOLO IACCHETTI
TOMAS RAJLICH
NANNI VALENTINI

WHERE
THE UNMEASURABLE
MEETS
THE MEASURABLE



ABC-ARTE, Genova

Curatore ABC-ARTE
ABC-ARTE head Consultant & Curator
Antonio Borghese

Mostra a cura di
Exhibition curated by
Flaminio Gualdoni

Coordinamento organizzativo
General coordination
Ciro Andrea Borghese
Davide Traverso

Progetto espositivo
Exhibition project
Antonio Borghese
Flaminio Gualdoni

Allestimento
Exhibition setting up
Emanoel Fortes Brito

Testi di
Text by
Marco Bucci
Antonio Borghese
Flaminio Gualdoni

Traduzioni
Translations
Studio Mason ai Monti

Revisione
Editing
ABC-ARTE
Ginevra Picasso

Progetto Grafico
Art Direction / Graphic design
S.C. Artroom

Crediti Fotografici
Photo Credits
Davide Valentino
Paolo Vandrasch

Ufficio Stampa
Press Office
ABC-ARTE



©ABC-ARTE
www.abc-arte.com

© Tomas Rajlich c/o SIAE 2020

Where the unmeasurable meets the measurable
A. Bee, P. Iacchetti, T. Rajlich, N. Valentini
17 Gennaio 2020 – 13 Marzo 2020
17 January 2020 – 13 March 2020
ABC-ARTE
Via XX Settembre 11A - 16121
Genova - Italia

Finito di stampare nel mese di Febbraio 2020
First published in Italy in February 2020
Graphic & Digital Project Srl

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con mezzo elettronico, meccanico o altro, senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore.

All rights reserved under international copyright conventions. No part of this book may be reproduced or utilized in any form or by any means, electronic or mechanical, or any information storage and retrieval system without permission.

ISBN 9788895618234

Alan Bee
Paolo Iacchetti
Tomas Rajlich
Nanni Valentini

Where the unmeasurable meets the measurable

Introduzione

Introduction

Marco Bucci p.08
Antonio Borghese p.10

Where the unmeasurable meets the measurable p.14

Where the unmeasurable meets the measurable p.20
Flaminio Gualdoni

Mostra

Exhibition

p.44

Opere

Works

p.69



Genova è sempre più una meta turistica ambita grazie alle sue bellezze naturali, alle sue architetture, alla sua storia, alle sue tradizioni, alla ricchezza dei suoi contenitori d'arte e di cultura: musei, edifici storici, teatri, architetture civili e religiose. Un patrimonio immenso che questa Amministrazione sta cercando di valorizzare al massimo e di promuovere nel mondo.

Riconoscendo l'altissimo valore della cultura per la coesione sociale, per l'integrazione senza conflitti, per la conservazione delle identità, per la creatività, per l'innovazione, per la crescita e anche per lo sviluppo economico e il benessere individuale e collettivo e dopo aver svolto egregiamente il ruolo di capitale europea della cultura nel 2004, oggi Genova si candida ad essere la capitale italiana della cultura nel 2021.

Genova ha più volte dimostrato nel corso del tempo la sua capacità di proporre una straordinaria offerta di eventi e iniziative culturali rivolti a un pubblico vasto e diversificato anche grazie alla presenza sul territorio di un pregevole tessuto di istituzioni, enti ed associazioni culturali. L'esposizione "Where the unmeasurable meets the measurable" realizzata da ABC-ARTE ne è un ulteriore luminoso esempio.

Attraverso questa mostra, il cui titolo richiama l'intuizione di un genio dell'architettura quale Louis Kahn, si conferma la predisposizione della città a dialogare e ad aprirsi anche agli stimoli culturali più innovativi e attuali.

Vengono presentate qui opere di artisti diversi per nazionalità, generazione e contesto culturale: Alan Bee, Paolo Iacchetti, Tomas Rajlich e Nanni Valentini, che sicuramente saranno apprezzate dai visitatori e in particolare dagli appassionati di arte contemporanea.

Rivolgo un sentito ringraziamento ad ABC-ARTE, una delle gallerie d'arte più autorevoli della nostra città e a tutti coloro che a vario titolo hanno reso possibile la realizzazione di questa mostra a Genova, città meravigliosa che si sta affermando in maniera crescente e con successo come una tra le maggiori città europee di arte e di cultura.

Marco Bucci
Sindaco di Genova

Genoa is increasingly becoming a popular destination for tourists thanks to its natural beauties, its architecture, its history, its traditions, and the richness of its shrines to art and culture: museums, historic buildings, theatres, and civil and religious architecture. The Genoa Local Authority is aiming for maximal appreciation of this vast heritage and for its international promotion.

Recognising the extremely high value of culture for social cohesion, conflict-free integration, the preservation of identity, creativity, innovation, growth, economic development and individual and community well-being, and after having fulfilled the role of European Capital of Culture in 2004 to perfection, Genoa is now a candidate for European Capital of Culture 2021.

Over the years, Genoa has repeatedly demonstrated its capacity to propose an extraordinary range of cultural events and initiatives aimed at a large and diverse public, also thanks to the presence in its territory of an excellent network of cultural institutions, associations and other bodies. The exhibition "Where the unmeasurable meets the measurable" hosted by ABC-ARTE is a further shining example of this capacity.

This exhibition, whose title alludes to the intuition of that architectural genius Louis Kahn, confirms the city's willingness to engage in dialogue and to be receptive to the most innovative and topical cultural stimuli. The gallery is presenting works by artists of different nationalities, generations and cultural contexts: Alan Bee, Paolo Iacchetti, Tomas Rajlich and Nanni Valentini. It will certainly be appreciated by visitors and particularly by lovers of contemporary art.

I would like to extend my warmest thanks to ABC-ARTE, one of the most authoritative art galleries in our city and to all those who in various ways have made this exhibition possible in Genoa. This marvellous city is increasingly and successfully confirming its position as one of the major European cities of art and culture.

Marco Bucci
Mayor of Genoa

Con il libro dedicato alla mostra *Where the unmeasurable meets the measurable*, ABC-ARTE esplora una intuizione di Louis Kahn, verificandola nell'opera di quattro artisti assai diversi.

Al lavoro di Tomas Rajlich una delle figure di riferimento della Pittura Fondamentale e fondatore del Klub Konkretistů e di Nanni Valentini, uno tra i massimi scultori del dopoguerra italiano, il cui percorso artistico è stato indagato nelle precedenti monografie *Fifty years of Painting* e *L'interspazio tra il visibile e il tattile*, si è scelto di accostare opere di Paolo Iacchetti ed Alan Bee.

Paolo Iacchetti ha un operare lucido sino alla scarnificazione del colore per ritrovarvi luce e spazio. Del retaggio storico da cui nasce egli ha ereditato soprattutto il valore etico della ricerca, di una inattualità delibata, e il senso confidente del trascorrere tutte le sue ore nel silenzio luminoso del suo atelier, sempre lo stesso da tutta la vita. Paolo Iacchetti ha insegnato alla Scuola Politecnica di Design di Milano ed ora alla Università Cattolica di Milano. Le sue opere sono presenti al Museo del Novecento ed al Museo della Permanente di Milano, oltre che in collezioni internazionali quali la Gratianus Stiftung di Reutlingen e la collezione Ciba di Basel.

Per la prima volta in assoluto, ABC-ARTE presenta al pubblico i dipinti di Alan Bee, pseudonimo di un noto industriale e uomo di finanza tedesco (Karlsfeld 1940 – Monaco di Baviera 2018) che per decenni ha accompagnato alle proprie attività ufficiali, oltre che il collezionismo d'arte, una passione segreta e intensa per la pittura. Per sua disposizione, egli ha autorizzato la diffusione delle proprie opere dopo la sua scomparsa, pur mantenendo un rigido riserbo sulla sua vera identità, che gli ha consentito di incrociare e frequentare negli anni autori primari come Joseph Beuys, Carl Buchheister, Emil Schumacher e Bernard Schulze.

Where the unmeasurable meets the measurable esibisce quindi quattro personali in paratassi. Di ciascun artista un percorso di opere, mostra le ragioni fondamentali, in cui il codice di regolarità del processo operativo non è fine a se stesso, ma funzionale a distillarne le ragioni espressive profonde.

Antonio Borghese
Curatore ABC-ARTE

The catalogue of the exhibition Where the unmeasurable meets the measurable, held in the ABC-ARTE gallery in Genoa, explores an intuition of the great architect Louis Kahn, verifying it in the work of four quite diverse artists. They all operate with awareness of the debate of the avantgardes, above all aware of what they do not want to be.

For each artist a synthetic sequence of works has been selected to demonstrate the fundamental reasonings in which the regularity of the operational process is not an end in itself, but serves to distil its profound expressive logics. Tomas Rajlich (1940), a key figure of Fundamental Painting and founder of Klub Konkretistů, and Nanni Valentini (1932-1985), one of the major exponents of Italian sculpture, whose artistic career has been explored in-depth in the recent monographs dedicated to the one-man shows *Fifty years of Painting* and *In the space between the visible and the tactile*, are shown alongside Alan Bee (1940-2018) and Paolo Iacchetti (1953).

Paolo Iacchetti has drawn from his historical heritage above all the ethical value of inquiry, of a ratified untimeliness, and the confident sense of spending all his time in the luminous space of his workshop, always the same throughout his life, not to repeat rituals, but because a genuine love story is like that. Paolo Iacchetti has taught at the Scuola Politecnica di Design di Milano and now teaches at the Università Cattolica di Milano. His works are present in the Museo del Novecento and the Museo della Permanente di Milano, as well as in international collections such as the Gratianus Stiftung in Reutlingen and the Ciba collection in Basel.

This is the very first time that ABC-ARTE presents the paintings of Alan Bee to the public. This was the pseudonym of a well-known German industrialist and businessman (Karlsfeld 1940 – Munich 2018) who besides all his official activities was for decades an art collector with a secret and intense passion for painting. In his will he authorised the diffusion of his own works after his death, while maintaining his real identity secret. This enabled him to meet and frequent such prominent artists as Joseph Beuys, Carl Buchheister, Emil Schumacher and Bernard Schulze.

So Where the unmeasurable meets the measurable consists of four parallel one-man shows. The synthetic selection of works of each artist demonstrates the fundamental reasons in which the regularity of the operational process is not an end in itself, but serves to distil its profound expressive reasons.

Antonio Borghese
ABC-ARTE head Consultant & Curator

Where the unmeasurable meets the measurable

Flaminio Gualdoni

Un'opera, ha scritto il genio dell'architettura Louis I. Kahn, "must begin with the unmeasurable, go through measurable means [...], and in the end must be unmeasurable". L'atto di oggettivazione, di realizzazione, è una forma di razionalizzazione, ma "what is unmeasurable is the psychic spirit. The psyche is expressed by feeling and also thought and I believe will always be unmeasurable".

È, in altri termini, passare dall'intuizione oscura e vitale, ma che già contiene il suo destino, attraverso la delucidazione di un processo che non produce dismisure, atti di hybris retorizzata, all'immagine che trova la ragione profonda della sua identità: è "to make it what it wants to be", giungere a uno statuto di necessità definitivo in cui le "unmeasurable qualities" abbiano naturalmente un luogo appropriato.

Nei corsi dell'arte degli ultimi decenni artisti diversi hanno esplorato percorsi che, nel proprio lucido sottrarsi ai meccanismi in voga del discorso intorno all'arte, dell'esibizione ideologica, di un'eteronomia mascherata – fare per metodo rigoroso, titillando le aspettative di un "less is more" ridotto a ecolalia, è a ben vedere come fare di gusto, un modo ulteriore di abbigliare l'arte da accademia – hanno sempre avuto ben chiaro che, se al momento del compimento non si sprigiona la scintilla vitale di una ineffabilità radicale, non c'è opera. Sono artisti che non dichiarano un ricettario intellettuale per poi dimostrarlo: se il misurabile resta solo il misurabile è giusto un buon esercizio, un maquillage della mediocrità e della noia.

Se a ogni bivio di scelta, in ogni atto, in ogni interrogazione, il focus è sempre e solo preservare l'aroma primo dell'intuizione incommensurabile e avvicinarsi il più possibile alla sua oggettivazione, alla sua pronuncia, è passare, vuole ancora Kahn, dal Silenzio alla Luce, trovare il punto di risonanza in cui entrambi i termini sono reciprocamente, ineluttabilmente necessari. Come la natura, come la vita.

Questa mostra affianca quattro figure diverse per generazione, origine, contesto culturale, istinti individuali. L'inedito Alan Bee, Paolo Iacchetti, Thomas Rajlich, Nanni Valentini. Nessuna affinità d'epidermide li lega, ma tutti ostentano un muoversi perfettamente consapevole in seno al dibattito che è stato delle avanguardie: consapevole, soprattutto, di ciò che non vuole essere. Il modo più efficace di rispettarli è di non congegnare e confezionare un percorso sintattico, ma di esperire il senso di singolarità irripetibile di ciascuno. Dunque, sono quattro personali in paratassi, il che vale assai più che forzarne il raggruppamento: il che sarebbe, memori delle vicende delle avanguardie storiche, una citazione inutile e fuorviante la sua parte.

Ciò comporta per chi scrive un'altra scelta non banale, quella di non fare

delle opere e degli autori la matter funzionale, con retrogusti stantii di demiurgia, del discorso critico. Anche il critico, se non è un mestierante, passa da un'intuizione a una dichiarazione, ma deve continuare a essere ben consapevole – di ciò sono fermamente e inflessibilmente convinto – che protagonisti sono sempre le opere e gli artisti: non lui stesso, che mai deve apparire sulla scena.

Ogni artista è accompagnato da materiali critici diversi, nati nelle circostanze in cui ho incontrato la loro opera e l'ho nel tempo variamente accompagnata. Di ogni testo ho indicato l'anno di redazione.

Alan Bee

Alan Bee è lo pseudonimo di un noto industriale e uomo di finanza tedesco (Karlsfeld 1940–Monaco di Baviera 2018) che per decenni ha accompagnato alle proprie attività ufficiali, oltre che il collezionismo d'arte, una passione segreta e intensa per la pittura. Per sua disposizione, ha autorizzato la diffusione delle proprie opere dopo la sua scomparsa, pur mantenendo un rigido riserbo sulla sua vera identità.

Alla passione per la pittura Bee ha sempre affiancato anche quella per le api e il loro mondo: amante della natura della sua Baviera, influenzato in giovane età dalle esperienze di Joseph Beuys con il miele, le ha mediate con il senso profondo dei materiali e delle inserzioni oggettuali così come Carl Buchheister, fondamentale incontro della sua gioventù ad Hannover, Emil Schumacher, con il quale Bee ebbe in seguito diversi proficui incontri a Karlsruhe, e Bernard Schulze, frequentato a Colonia, hanno predicato in pittura, traendone risultati del tutto sorprendenti.

Alan Bee, Melissa e altre considerazioni, 2019

Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt, Come spiegare i dipinti a una lepre morta, è l'azione con cui Joseph Beuys debutta, il 26 novembre 1965, alla Galerie Schmela di Düsseldorf. Ciò che importa è che, in quell'occasione, come per un'unzione sacra il suo capo è cosparso di miele e di foglie d'oro: "Using honey on my head I am naturally doing something that is concerned with thought. The human capacity is not to give honey, but to think – to give ideas. In this way the deathlike character of thought is made living again. Honey is doubtlessly a living substance".

Il miele, e con esso la cera, non sono frutti ordinari di una trasformazione meccanica di materia: sono prodotti di un sapere che tocca ulteriori, imperscrutabili sfere, sono un fare in se stesso altro.

L'imprinting, è noto, viene dalle *Neun Vorträge über das Wesen der Bienen*, tradotte come *Nine Lectures on Bees*, di Rudolf Steiner, nella prima delle quali, 3 febbraio 1923 al Goetheanum di Dornach, Svizzera, l'antroposofo afferma: "When one stands before a hive of bees one should say quite solemnly to oneself: "By way of the bee-hive the whole Cosmos enters man and makes him strong and able"".

Il miele è un sapere fondamentale della natura, e le api – individui e indisgiungibilmente collettività, implicate in un ciclo morte/rinascita

che è misura essenziale del tempo – di tale sapere sono portatrici e custodi.

Il mito certifica la divinità delle api, il loro commercio continuo con il divino. La ninfa Melissa accudisce Zeus fanciullo che la madre Rhea ha nascosto sul monte Ida, a Creta, per sottrarlo alla ferocia divoratrice di Kronos: lo nutre del miele dell'ape Panacride mentre la capra Amaltea lo allatta. È lei, dunque, la ninfa-ape, che insegna a vivere dei frutti della natura senza impoverirla e senza ricorrere a uccisioni, a indicare all'uomo un modello superiore di civilizzazione. Aristeo, allievo prediletto delle ninfe-api di cui narra Virgilio del IV libro delle *Georgiche*, apprenderà da loro e insegnerà agli uomini le arti dell'apicoltura e della pastorizia. Melissa è legata radicalmente anche al culto dell'Artemis efesia, la *polymastòs* (dalle molte mammelle): e *melissai* erano le sacerdotesse del tempio di Efeso, ed *essenēs*, fuchi, i sacerdoti: l'ape regina essendo per eccellenza la dea stessa, erede diretta del culto atavico della Dea madre. È probabile che Alan Bee – *nom de plume* di un autore che ha scelto per se stesso l'anonimato – non sapesse tutto questo, quando si è innamorato delle api e della loro vita. Nato in Germania, cresciuto in contatto continuo con la natura, da questa vita ha istintivamente e direttamente appreso il segreto più profondo, il porsi in consonanza con il naturale, il sapersi uomo proprio perché calato sino alle fibre più intime nei suoi cicli, nelle sue leggi, nelle sue epifanie. E quando ha sentito montare dentro di sé la spinta all'esprimere, anche dell'arte, *technē* e artificio per definizione, ha scavato e ritrovato le frequenze di un farsi sorgivamente naturale.

Alan Bee è, per eccellenza, “omo senza lettere”, dunque non ha contratto il virus della demiurgia, del sentirsi artefice e ordinatore che impone norme e forme alla materia, né si è posto nella condizione di corrispondere a modelli estetici nati dall'arte e all'arte riferiti. In un libro del 1936 intitolato, per una sorta di destino, *Les abeilles d'Aristée*, Wladimir Weidlé ragionava sul “destin actuel des lettres et des arts” e sentenziava: “cherchez l'art seul et vous n'aurez pas d'art”, mentre coloro che in antico esercitavano l'arte vivevano in un mondo in cui “on devient artiste pour la raison même q'on est un homme”, dunque si agiva in un ambito di naturale socialità, non di una specializzazione divenuta alla lunga autoreferenziale. Come, si chiede Weidlé, tornare a quello stato? Con la consapevolezza che la *Bibbia* insegna nella vicenda di Sansone (*Giudici*, 14:8,9) per cui dopo la morte di un leone dalla sua carcassa “ecco nel corpo del leone era uno sciame d'api e il miele. Egli prese di quel miele nel cavo delle mani e si mise a mangiarlo camminando; quand'ebbe raggiunto il padre e la madre, ne diede loro ed essi ne mangiarono”: dunque, dal cadavere di un discorrere d'arte reso ormai *blague* può nascere un nuovo sciame vitale, una nuova fruttuosa necessità.

Alan Bee è partito da una constatazione diretta. La comunità in cui si genera l'arte deve essere unita, operosa, solidale come quella delle api, dunque l'artista deve immedesimarsi con l'ape stessa e la sua opera deve

essere insieme singolare, perché, con Weidlé, è “une mission à lui seul confiée”, ma il nutrimento da cui sgorga e che produce è comune e a tutti è destinato, è la quintessenza di una socialità consonante con i tempi e i ritmi della natura.

Ben diversamente da Beuys, che aveva edificato e messo in funzione la sua *Honigpumpe am Arbeitsplatz*, *Pompa di miele sul posto di lavoro*, macchinario che fa fluire il miele come per circolazione energetica continua, con valore simbolico e didascalico, all'interno del Fridericianum di Kassel nel 1977, Alan Bee ha assunto il processo pittorico stesso per agire come e con le api, in un ambito di piena naturalità.

Ha stabilito, in prima istanza, la modularità cellulare del favo, che è in se stessa elemento strutturante, geometria non preconcepita, facendone dapprima l'elemento costitutivo di base dell'immagine, vocato a farsi ricettore di materie diverse. Esse, le materie, sono vissute all'inizio come sostanze, come quantità/qualità depositate e rapprese, con un forte grado di identificazione naturale. Poi, negli anni, sempre più il colore si è fatto protagonista, ma a sua volta inteso come snudata qualità in rapporto non apertamente preordinato con gli altri e capace di andamenti all'apparenza ciechi, non scrutati e non scrutabili.

Essi sono, in realtà, non indifferenti ma non preventivabili, e soprattutto si pongono in un punto di vista largamente altro: com'è il mondo, com'è la bellezza, se sei, se ti pensi, un'ape? Non qualcosa di esplicitabile e definibile, ma intuibile per equivalenza e, avrebbe detto Charles Baudelaire, per *correspondance*: e, à *propos*, anche l'apparato visivo delle api è costituito da migliaia di celle esagonali. È, secondo Alan Bee, un mood pienamente incarnato nel colore, nelle sue fluenze e nelle sue moltiplicazioni cellulari, fastosamente impure e vive com'è del naturale, all'opposto dell'algore e dell'assolutezza degli atti pittorici intenzionati.

Nelle sequenze di opere che nascono dal processo messo in atto da Alan Bee si dispiega l'idea stessa radiante di natura, di organismo, di lavoro, di purezza, di vita e morte che l'autore, come le api, *sa* al di là di ogni consapevolezza.

I suoi quadri sono, dunque, oggetti pittorici, senza ombra d'equivoco. Ma essi sono frutti d'un fare, e di un pensarsi fare, non ordinario, profondamente motivato ma per accedere al quale non si possono utilizzare gli strumenti d'approccio consueti. Vi è completamente messa in mora, ad esempio, l'attesa di ricezione che normalmente s'innesci di fronte a un quadro, e ne risulta straniato anche il codice di gusto comunemente vigente.

Certo, la tentazione di riferire i dipinti di Alan Bee a modi pittorici del passato prossimo e del presente è suggestiva, ma a sua volta non conduce da nessuna parte. Soccorre ancora, a questo proposito, un riferimento quanto mai opportuno agli *Essais* di Michel de Montaigne (I, XXVI): “Le api suggono qua e là i fiori, ma poi ne fanno il miele, che è tutto loro; non è più né timo né maggiorana: così i passi appresi da altrui, egli li trasformerà e mescolerà per farne un'opera tutta sua”.

Paolo Iacchetti

È dai primi anni Ottanta che frequento il lavoro silenzioso e digrignante di Paolo Iacchetti (Milano 1953), quel suo operare lucido sino alla scarnificazione del colore per ritrovarvi luce e spazio.

Del retaggio storico da cui nasce egli ha ereditato soprattutto il valore etico della ricerca, di una inattualità delibata, e il senso confidente del trascorrere tutte le sue ore nel silenzio luminoso del suo atelier, sempre lo stesso da tutta la vita. Non per replicare rituali, ma perché una storia d'amore vera è proprio così.

Cinque proposizioni per Paolo Iacchetti, 2010

1. Paolo Iacchetti ne fa una questione di aura. Ovvero, è convinto che la pittura possa dire. Non dire altre cose: dire se stessa, i propri valori primi, la propria sostanza: il proprio pensiero. Esserci, forte e orgogliosa di un'identità consapevole e non scalfibile.

La *blague* intellettualistica, il discorso intorno all'arte fatto materia d'arte non lo ha mai interessato. E mai è stato convinto che ci si potesse limitare a cucinare strumentalmente ciò che della pittura è mero bagaglio disciplinare. Cresciuto nel tempo dell'insterilirsi, per via dei nodi non più sceverabili di contraddizioni teoriche e operative, della vicenda della pittura-pittura degli anni Settanta, e a fianco di una generazione che aveva scelto di enfiare, della pittura, semmai il *côté* retorico, ha deciso la via del tutto impervia di un'etica del dipingere che nulla conceda a nulla: così scegliendo di sottrarsi, insieme, all'impasse paradossale per cui non aderire all'andazzo postmoderno significava allinearsi di necessità con il "vecchio" moderno.

Cito per suggestione Michel Butor: "Non usa i suoi maestri come sgabelli per realizzare immagini che finalmente sarebbero quelle buone e le uniche buone; adotta invece come propria la totalità dell'eredità esibita, e vi aggiunge quello che gli sembra mancante". Da ciò ha preso le mosse. Lavorando a sceverare, comprendere, delucidare, interrogare. Sempre cercando un senso. Una ragione. Un'immagine. Ciò che gli sembra, sempre, mancante.

2. Paolo Iacchetti ne fa una questione di opera. Lavora per serie, ma facendo di ognuna delle tele un progetto di totalità, un caso unico. Relato, certo, a un quadro d'insieme che sia riflettere problematico e tempo lungo, distillato, avvertitissimo, del fare; relato a un processo di pensiero e di pratica che si concepisce organico, continuo, intellettualmente ambizioso, ma che allo stesso tempo si vuole, per scelta concettuale inderogabile, ogni volta, ogni volta pieno, e ultimativo.

Guardi i suoi quadri, e mai avverti il transito a un altro livello problematico. Ogni opera un mondo, ogni esperienza una messa al mondo. Per questo anche, credo, avverti parimenti presentissimo l'artista nell'opera. Il che non vale ipertrofia affettiva o sensibilistica e culto dell'ego creante, ma neppure, al contrario, sterilizzazione della soggettività in pretesa metodologica d'inemotività e di sottrazione della personalità. Ha qualcosa di molto – e non casualmente – orientale, il

rapporto tra Iacchetti e la sua opera. Vi lievita la concentrazione feroce sino alla soglia del collasso intellettuale, in ogni caso alla soglia dello smemorarsi di se stesso in quanto persona contingente per farsi, a un più elevato ed esclusivo livello, autore. *Artifex*, verrebbe da dire, ma nel senso altissimo che il suo processo non è dalla mente alla mano, ma mente/mano/mente/mano, che è il farsi dell'opera in perfetta unità, parità, complicità, solidarietà con l'artista agente.

3. Paolo Iacchetti ne fa una questione di visione. Visione, non mero vedere. La fisiologia dell'opera è in lui dato accessorio. Le dimensioni sono perciò importanti, ma a stabilire che il quadro non si vuole né finestra né cosa: piuttosto, presenza visibile. E la pittura è sostanza, non materia. Il visibile implica i sensi, la loro aspettativa, la loro ragione. La pittura li attrae, li coinvolge, e subito si ritrae, innescando uno *stream* temporalmente lungo, allentato, dilatato, in cui l'esperienza fisica prende a dilavare in condizione psicologica, e poi in pensiero.

Per questo decisiva è l'esperienza del colore, quella sua renitenza alla restituzione estetica diretta, quel suo tessersi di plurimi caratteri, condizioni, accidenti, quel suoi farsi sempre rapporto e mai enunciato: sempre domanda allo sguardo, mai offerta. Per questo stai lì a chiederti quanto conti il fatto che la sostanza pittorica ti confessi il suo crescere elaborante, i passaggi e i bivii di scelta, le sue ansie di purezza e i suoi transiti nell'impuro. Quanto questa pittura così rastremata sia madre e figlia di una vasariana "pratica dei colori" che sia, prima di tutto, richiesta alla sostanza di farsi "tonos" non tra luce e ombra, ma tra vedere e non vedere.

4. Paolo Iacchetti ne fa una questione di pittura. Meditazione sulla pittura, e della pittura. Meditazione, ovvero esercizio continuo cui solo il fare rende pienezza intellettuale. La pittura è tutti i suoi strumenti e i suoi accessori, tutta la sua disciplina, tutta la sua vicenda, tutta la sua ideologia, tutta la sua teoria, tutta la sua pratica, tutto il suo metodo, tutta la sua improvvisazione, tutte le sue regole, tutte le sue eccezioni, tutte le sue ipotesi, tutti i suoi errori. A patto di nessuna mediocrità. A patto di nessuna mortificante definizione. Difficile, difficilissima: impervia, tremenda. Basterebbe poco per piacere e compiacere. Ma quello sarebbe un uso della pittura. E l'idea che Iacchetti ha della pittura non prevede uso: mira a un'alterità ogni volta ultima e definitiva, a un compiersi che è unicum di spazio e tempo e luogo: che è senso.

5. Paolo Iacchetti ne fa una questione di storicità della pittura. Il che non significa che vuol farsi figlio, erigendosi una genealogia che gli sia scudo, e neppure padre. Vuole solo, "solo", guardare il Giotto degli Scrovegni e il Rothko della Cappella di Houston e dirsi che quel senso è, deve essere, ancora possibile. Che la pittura fa e può fare questo.

Dovesse scegliere tra le alternative poste da Gottfried Honegger nel testo meraviglioso per *La couleur seule*, 1988, la sua scelta di monocromia – monocromia complessa, processuale, problematica – è in parti uguali "rejet de la consommation", e "hygiène esthétique" nel senso alto della mozione intellettuale, e zona di "concentration" e

d’“intégralité”. A fronte della domanda estrema. Quella che riguarda “la mystique, l’intériorisation, la contemplation, l’imperceptible, l’indicible, l’infini-éternel, la sensibilité pure, le rien”.

Tomas Rajlich

Ho incontrato il lavoro di Rajlich (1940) nel 1974, alla sua personale da Françoise Lambert, Milano. Da subito l’ho considerato, tra quanti esercitavano la Pittura fondamentale, un autore che annunciava un’esperienza che si voleva di lungo corso, che immetteva inciampi decisivi nella sua apparente clarté, che davvero era sempre un’implicazione trascorrente dal Silenzio alla Luce. Poi ci siamo incontrati, nel 1993, e la mostra antologica al Palazzo Martinengo di Brescia che ne è nata ne è stata la conferma piena: e l’abbiamo ribadita nell’altra, in questa stessa galleria, nel 2018.

Pitture di Rajlich, 1993

Dalla fine del decennio Sessanta, Tomas Rajlich diviene una delle figure di riferimento della vicenda pittorica che, variamente codificata e variamente analizzata, sembra attuare una sorta di interrogazione ultimativa al processo e al linguaggio.

Pittura analitica, pittura-pittura, e quant’altro: molte sono le denominazioni che, nell’Europa di quegli anni, ancora sotto lo choc problematico della minimal e del concettualismo, assume tale area operativa.

Rini Dippel, curatore di una cruciale mostra allo Stedelijk di Amsterdam, della quale Rajlich è uno dei protagonisti, indica acutamente *Fundamentele Schilderkunst*; e incrocia figure forti del panorama europeo con altre nate in ambito statunitense, da Ryman a Richter, da Marden a Charlton, da Martin a Girke.

Pittura fondamentale, cioè rastremata ai propri modi primi, agguerritamente concentrata nell’analisi e nello scrutinio delle radici stesse del proprio consistere in quanto pittura: artificio e disciplina, congegno del senso e pratica dell’esprimere.

Fondamentale, perché fa crescere le proprie mozioni, inoltre, dopo la ventata fervidamente dissolutoria e concettualmente assai energetica di esperienze come Azimut, e Zero, e Nul – di artisti, dunque, come Manzoni e Klein, Schoonhoven e Mack, e molti altri – in cui lo scacco intellettuale duchampiano, e la proliferazione radiante dei suoi umori, trovano declinazioni ulteriori e altrettanto radicali.

Erano, allora, anni di forte teoricismo, e l’ansia di ridurre a schemi interpretativi chiariti la complessità d’un panorama artistico singolarmente aperto e inquieto induceva piuttosto alla semplificazione per via di affinità che all’apprezzamento delle singolarità e delle eccedenze. Dopo il panorama vertiginoso della mostra *Nul*, dopo le asserzioni gelide di Stella e Morris e Andre, dopo i *Paragraphs* di LeWitt, l’identificazione di un’area che affermasse, magari in senso dubitativo e tutto mentalizzato, l’ineludibile necessità del pittorico – con quanta filigrana metafisica si

poteva intravedere in genealogie che si richiamavano a Malevich, a Mondrian, a Reinhardt – era considerata l’ipotesi più probante della continuità d’una identità storica, quella della pittura, che, attraverso fortune e crisi infine estreme, non dismetteva tuttavia dal porsi come lo snodo disciplinare centrale, per tradizione secolare, dell’artistico.

Così, nell’area della *Fundamental Painting*, e nelle analoghe mostre che si moltiplicarono in quegli anni, in Olanda Germania e Italia soprattutto, sino al bilancio equivoco di Documenta del 1977, poca differenza si teneva a fare tra tensioni alla monocromia (ecco, d’altronde, proprio nel discorrere di *monocromia* il sintomo tipico di un’attenzione più modale, esteriormente linguistica, che sostanziale, e rivolta dunque agli intenti concettuali ed eventualmente espressivi) di filiazione neodada e quelle nate da una estremizzazione, in senso riduzionista, del costruttivismo classico, a sua volta divaricato tra visività essenziale e scandagli metafisici; e da quelle ancora che derivavano, per ostinate distillazioni, da cromosomi *autres* e di pittura d’azione: per non dire di quanto, in seno a quelle esperienze, ancora pretendeva a qualità simboliche del colore, all’amplificazione indeterminata anziché alla messa in mora del senso.

Ebbene, allo sguardo retrospettivo che questa succinta antologica consente, proprio Rajlich è stato uno degli artisti allora più crudamente semplificati dalle esegesi ideologiche e teoriche. Si coglieva, nell’iterazione della griglia geometrica che fungeva da *all-over* spaziale oggettivo, e luogo specifico d’esperienza, il versante minimalizzante, magari, perdendo di vista che si trattava piuttosto della fondazione primaria – con precise poggiateure storiche, dal neoplasticismo al costruttivismo – d’una concretezza di campo d’azione e di visione senza la quale ogni gesto pittorico sarebbe divenuto nulla più che un vieto esercizio formalistico. “La *forma* affascina quando non si è più in grado di comprendere la forza che è nel suo interno”, ha scritto Derrida. Ebbene, Rajlich sin d’allora mirava, per atti purificati e avvertiti sino allo spasimo concettuale, a dar corso a una pittura di sostanze, e d’energie, che travalicassero il mero dato retinico: che fossero, dopo il *saut dans le vide* kleiniano, pulsazioni precise d’un senso possibile.

Il versante sistemico, la cadenza processuale, l’insistenza sulla concretezza visiva antiillusionistica della bidimensionalità, erano per lui premesse necessarie, senza le quali il dispiegarsi del colore e dei suoi gesti – intesi a loro volta nella più completa pienezza e certezza fisica – non avrebbe potuto concentrarsi sull’interrogazione della propria identità, del proprio carattere, delle proprie vocazioni.

Il colore, colpeggiato in cadenze brevi e avvertitissime, occupando di sé la totalità dell’immagine è sottratto a ogni logica strumentale, compositiva, e a ogni gerarchia linguistica: è, e si dà, per sé, in quanto sostanza stessa del vedere, dell’immagine: in quanto luce.

Gli anni Settanta di Rajlich trascorrono in un aggirarsi intorno a variazioni tonali sottili, lievemente disagiate per ritrarsi dalla captazione sensibilistica, svolte tutte all’insegna della chiarezza, a ridosso del bianco,

d'un bianco inteso come essenza luminosa per eccellenza. Sono, vorrebbero essere, estensioni luminose, pure epifanie, capaci semmai di coaguli nella sfera del simbolico. Che la via sia questa, è detto dalla stagione successiva dell'artista, in cui l'accortezza del gesto si concede confidenze ed eccitazioni più piene, e cadenze che tendono a sovrastare la tensione reticolare della superficie enunciata. È un rimontare d'espressivo, che Rajlich ha alle viste. Esso s'incarna, nel decennio Ottanta, nel nero, nell'oro, negli aliti d'azzurro lontano, e d'un rosso spossato e pudico.

L'oro, il nero. È uno scorrimento metafisico, con filigrane mistiche – e l'ascendente ne è, come per i bianchi precedenti, piuttosto Klein che la pittura sistematica: del resto, le composizioni *triadiche* di Rajlich degli anni recenti ripensano per molti versi gli *ex-voto* kleiniani – ad entrare pienamente in campo.

Rajlich agisce, con ancora maggior determinazione, sul piano della saturazione dell'immagine: ma è una saturazione, ora, che non riguarda solo il vedere; è piuttosto una plenitudine che coinvolge l'idea stessa di luce associata, nella nostra cultura, al sentimento del colore e alla vertigine soprannaturale.

Ecco allora scaturire, sia pure nel nitore operativo di chi non concepisce la pittura che come autonoma, e fisica, fondazione di linguaggio e di senso, più d'una eco sapienziale.

Nelle pitture che Rajlich, in concentrazione monastica, ci dà in questi anni, pare di risentire le parole dell'antico biblista tedesco, per il quale “sì, il colore è per sua natura la comparsa e l'emanazione della luce”, ed epifania del senso del divino. Oppure l'umore delle sovraneamente ambigue Sefiroth cabalistiche: oppure ancora, il riascolto meditato d'una cultura popolare – per Rajlich, cecoslovacco di nascita, l'antropologicamente ricca tradizione mitteleuropea – dalle complesse simbolizzazioni pagane, in cui bianco e nero e oro, e celeste e rosso, sono i pilastri stessi d'un intero cosmo culturale.

Nel tempo, di quadro in quadro, cresce nella pittura di Rajlich la tensione spirituale. Trascolora, in questi quadri, l'elemento attualistico, la originaria componente avanguardistica, e resta la pittura: purificata, vogliosa di trascendenze.

Nanni Valentini

Nanni Valentini (Sant'Angelo in Vado 1932 – Vimercate 1985), scultore atipico, sapiente e umilissimo, lo porto in me sin dal 1976, quando tenne la sua personale, la prima della sua seconda vita, alla Galleria Milano di Carla Pellegrini, quella in cui “Erano delle tele trasparenti appese e staccate dal muro. In una altra stanza c'erano dei pavimenti di terra”. Ci siamo scambiati pensieri fittissimi parlando, leggendo gli stessi libri, concependo mostre: la più memorabile, a inizio 1984, al Padiglione d'arte contemporanea di Milano, non l'ho neppure firmata: l'abbiamo davvero inventata e vissuta insieme. Poi è scomparso improvvisamente, nel 1985, al culmine del lavoro. Ma abbiamo continuato a lavorare, ad altro titolo, insieme.

Nanni Valentini. Plasmare la terra come terra, 1987

“Nella pienezza il poema cava sensi dalla roccia
con moti tanto vari e tali immagini
che la sua sterilità diviene mille cose
e non esiste più. Questa è la cura
delle foglie, della terra e di noi stessi.
Le parole sono insieme icona e uomo”.
Wallace Stevens

Una scelta, 1963. Una scelta. Negli anni in cui l'avanguardia s'impenna, e frana nella propria apoteosi, alcuni, pochi, vogliono guardare ad altro. Non ai gorgi tardoromantici d'eroismo angosciato; non al gioco montante di specchiamenti che accredita il mondo fingendolo, dicendo di fingerlo.

“Bisognava”, scriverà Nanni Valentini, che è di quei pochi, “trovare o ritrovare quei segni, quelle parole più prossime a noi non per interpretarle ma per interrogare i loro luoghi, per ascoltare la loro contiguità”.

Questione d'autenticità, d'intensità. Di nudità difficile e folgorante del senso rispetto alle nominazioni possibili, rispetto a un'eteronomia della pratica che, tacitamente, par divenuta irrevocabile. Valentini disegna molto, a questo tempo; e dipinge. Per lui, per la sua vicenda, questa assunzione di responsabilità, e attraverso tali pratiche, è ancor più cruda e fondamentale. Egli non è solo un “giovane”, tra quelli che per mutare il mondo e rifondarlo scelgono la via, orgogliosa ed esemplare, della marginalità possibile, del rischio estremo.

A trent'anni, già potrebbe fregiarsi di titoli di grandezza, crogiolarsi al caldo d'una fama certa, di una carriera indiscussa.

Nel milieu dell'artigianato aristocratico, quello dei Melotti, Fancello, Meneguzzo &, filosofeggiato da Giò Ponti e sublimato dagli estri geniali di Fontana, egli è già una stella di prima grandezza.

È premiato e ripremiato a Faenza, e alla Triennale di Milano; è vezzeggiato da nuovi talenti dell'architettura come Luigi Massoni e Ettore Sottsass. Proprio Fontana l'ha preso sotto la propria ala favorendone l'esordio artistico all'Ariete di Beatrice Monti, anno 1958, con Albert Diato (“due autentici ceramisti”, dichiara lapidario il maestro), portandolo a vincere un premio di importanza internazionale come quello del Syracuse Museum, e chiamandolo a collaborare ad alcune delle proprie imprese. Eppure egli sa già, o avverte oscuramente. La stessa figura di Fontana gli dice che non l'abilità meretrice della mano conta, non la retorica del forno, non la qualità tutta detta dell'oggetto.

Dove gli antichi colleghi vedono una meta, egli conosce l'inizio ancora ottuso, strumentale, di un viaggio.

Sa che un oggetto è, appunto, un oggetto, e una forma formata un corpo morto, se non siano abitati da uno spessore che è pensiero, intelligenza dell'essere, tensione al farsi soggetto.

E il viaggio è quello del viandante medievale, armato solo di una volontà,

un viaggio che vuole sapere e non riconoscere la propria memoria, in cui ogni passo è sempre una via che si apre, ne ripete altre orme.

Nanni si spoglia della propria bravura, forse anche troppo rigorosamente. Decide di affondarsi nella cecità ansiosa e tenace che è anche quella dei suoi autentici compagni di via, Tancredi primo fra tutti, e poi Bellandi, Olivieri, Schiavocampo...

Ancor meno degli altri ha certezze; più, forse, l'ostinazione silenziosa della cultura, che lo porta ad assorbire radiazioni differenti, spesso eterogenee, a rimuginarle fino in fondo, senza la sovrana facoltà di travestimento e prelievo strumentale che è di altri artisti.

Carrà e Sironi come l'arte popolare, nourritures letterarie e filosofiche: tutto passa al suo vaglio, che cerca segni consapevoli veri. Cerca, soprattutto, quell'orizzonte che era franato nei disegni giovanili e che è difficile ricostituire in pienezza, senza debiti di natura.

Nanni riguarda i torsi, le piastre, le ciotole graffite, e si chiede dove poggino, quale sia il valore che le fa germinare e consistere verticali in un dove che può essere, ne sempre è, luogo. Nella sua storia l'ossessione è quella del volto, dell'identità e della differenza, del segno che fa essere e non dice, che crea allo spazio.

Questo sa da Tancredi, da Fontana: un segno non separato dalla materia, la forza di essere estensione e sostanza, martinianamente, e cézannianamente figura: il farsi *eidolon*, dopo la maschera.

Vuole, tutto ciò, in pittura. Nella terra tutto gli riesce: ma soffre la lettura di tutti – e di lui stesso, per molti versi – della qualità artigianale, dell'equivoco oggettuale che già egli non avverte più, nel fare, ma di cui concettualmente non riesce a catturare i contorni.

Lunga è la crisi, dopo la promessa del 1963. Nanni vuole lavorare sulle tecniche per allontanarsi dal proprio "doppio", vasaio: e sempre ne ritrova il sistema nervoso, l'anima identificata in pensiero. La sponda emotiva di Tancredi viene a mancare. Il viaggio, anziché in concentrazione, rischia la dispersione.

La mostra del 1967, con quei rilievi dipinti, con il tocco impacciato alla dolcezza del legno, è forse lo choc fondamentale, gli mostra la luce al fondo della foresta. Solo intenzioni, generose ma figlie d'ideologia, vede in quelle forme (esse sì, ancora, oggetti); solo l'abborrita professionalità d'artista, nella mostra, nel clima.

Qui prende la misura della solitudine, sa infine le fattezze dei volti agghiaccianti del 1960, e vede l'eroismo muto che necessita alla rivelazione.

Offre il proprio entusiasmo politico al mondo, ma sa di doversi separare nel mito, sa di doverne correre le condizioni ultime. La luce stessa, assorta e bianca, della nuova stanza di Arcore gli dice questo, gli dà la serenità, finalmente, di attendere alla nascita autentica della forma

Con Soro, Silvestrini, Marcolli compie un nuovo bagno di cultura. Voler essere pittore, in fondo, è ancora ideologia, vuoto nominare. Coglie che l'arte è nell'anima sua stessa, prima, di vasaio: che essa è misura, metodo; e poesia, pratica fondamentale di un segno non più dissipato che rivela il

pensiero nella materia, della materia.

È Nanni, il vasaio che dirà Cagnone in *Vaticinio*:

Qualunque forma sul tornio
si dia alla terra, essa
è pur sempre nostra mangiatrice,
mentre noi non dobbiamo.

Voi qui senza morire
parlate della nostra morte,
mentre ho saputo
che non ha confidenza nel fuoco
il fuoco dipinto.
Questa disapprovo di voi,
che raccontate, e privi
di silenzio siete preda
della grande ironia di questo mondo
– inviolabile, e se inviolato
vuoto – poiché non è loquace
con noi questa materia
d'acqua di terra e fuoco.

Tuttavia, con meraviglia,
puoi prevedere solamente
se tutto sa del tuo compito
e si adatta.
Ma come l'argilla
non vuole la mia forma,
così la sorte: essa non può dire
cosa chiede, non avrai la salvezza
di ascoltare.

Sente di potersi progettare un destino; sente che un percorso esiste, involutivo fino al punto di farsi sapienza, e potersi raccontare.

Il segno, l'immagine, il racconto. Nanni tocca di nuovo la terra, la rileva, la avverte. E materia, capace di forma e orizzonte, e luogo. Crescita che scambia i propri segni con il mondo, che fa esistere concretamente e in simbolo, in mito.

L'impaccio, questa volta, non è nell'intelligenza del tocco. È nel trepidare spasmodico, sottilissimamente risentito, del riconoscimento dei segni della terra, seme impronta zolla mattone... del vederli nascere a paesaggio, come affioranti per istinto di naturalità dal brulichio del possibile e, nati, restituirlo in pienezza di senso.

Sono quelle pelli che si coagulano dal fango con indifferenza magmatica e sanno già di poter essere muro, porta, casa, luogo di ombre e di apparizioni, epifanie dolci e folgoranti del senso ultimo.

La piastra, già zolla, è unità consapevole del moltiplicarsi, cellula del farsi

forma necessaria e colta dell'uomo, dell'esistenza fondata.

L'omphalos, la spirale, sente la fluenza della crescita, il costituirsi per estensione verso l'alto, verso lo spazio. Venire alla luce, rifondando il topos e l'immagine. La pozzanghera, il menhir.

Più ancora delle garze della mostra del 1976, con quella questione di sguardo apparenza concretezza, è questo ripensarsi della scultura come esperienza totale del possibile, che si afferma: e che si rioffre nelle mostre, corpo estraneo, accidentale, mormorante, nella finzione del dibattito sull'apocalisse dell'arte. Non ammette, Nanni, il *saut dans le vide*. L'irrompere energetico della vita dentro le *Nature* di Fontana, piuttosto, fisiologia della materia, consapevolezza che in profondità, non in avanti si deve guardare. E la profondità è riflessione, fatica ostinata e senza sudore, capacità di perdersi per trovare, purificazione senza remore. Non effetto, non retorica.

Il graal, 1976, i *crateri* del 1977-78, pratiche orientali nello stacco distante degli atti, come rituale, e insieme mediterraneissime nel tentare la virtù presocratica dell'essenza, del luogo. L'asse verticale intorno a cui s'informa la figura passa per l'orizzonte, tenta l'oscurità delle viscere della terra.

Il vaso è stele, è già statua, fissata nella necessità fisica, e diveniente nel tempo intellettuale dell'azione.

Tra Merate e Novara, Nanni ricapitola segni e nascite, prende ad articolare luoghi fondamentali. Come l'antico amico Novelli, cataloga il possibile, nutre sistematicamente la propria *docta ignorantia*.

Repertorio splendido, ipernutrito di luoghi è la mostra alla Milano del 1980, che violenta lo spazio metrico dell'ambiente con tenacia reticente a trovar soglie, coagularle, stringerle fino a che si dicano la propria sostanza.

È pronto, ormai, all'immagine. Altri ha ucciso il chiaro di luna. Lui, lui vuole guardare in volto Selene, vuole saperla e provocarla a dirsi.

Tenta, dopo il vaso, il punto antropologico e sapienziale dell'ansa. L'ansa sibilo sonoro, serpente, braccio, momento primo proprio dell'identità e della differenza.

Il vento che fa risuonare la pelle del vaso l'increspa, s'insinua tra forma e apparenza, tende il limine pellicolare in cui il polipo di Gurnià si fissa sul vaso, intessendo segni a segni, facendoli collidere e contaminare. E il vaso è volto, ancora, identità e maschera.

Di nuovo, sono i volti del 1960 che tornano. Figure, non figurazioni. Forma complessa, compiuta, e forma prima. Massimamente ambigua nell'intridersi di plasticità e apparenza.

I *volti di Selene* sono ossosi, pieni, corporali come spoglie, come un capitello romanico, e insieme hanno fattezze svuotate da *Totenmasken*, da manichini metafisici, come impronte nel vuoto, spossate come certi ritratti di Tintoretto. Sono sedimentazioni formali forti, impregnate di materia come i quadri di Carrà e Sironi, amori giovanili che riappariranno in presenza forte, infine, nei disegni che Valentini ha lasciato intorno al tema incompiuto del corpo e dell'ombra.

Con i volti, torna anche l'idea di luogo (*Volto e luogo* s'intitola una serie di bozzetti dei primi anni Sessanta), di casa. Ormai l'alterità gli è consueta, il punto in cui la forma prende a essere, e assume memoria di se stessa, connaturato agli atti del fare: così come l'effetto di eco, di armonica del senso, l'inatingibile della forma plastica concretata, a cifra d'ignoto che la terra non ammette di rivelare, una componente propria, provocata se non prefigurabile, attesa. Nanni ha ben chiaro che il processo tra sé e la propria pratica non è di specchiamento, di trasferimento, bensì di agonica immersione, di mitopoiesi cieca. Questo gli interessa del rituale del forno, definitivamente, non l'intelligenza dell'effetto, non il fare che pone condizioni e affermazioni, ma il ritrarsi oscuro della terra che offre un seno a chi non lo violi.

Lo spazio, nella sua scultura, negli allestimenti fatti, e solo, neutralmente, ambito dato. Non gli interessa coinvolgerlo nei meccanismi del far vedere, delle modalità d'attivazione scenica.

Tenta, piuttosto, di farlo scaturire dall'interno della materia, di farlo fluire fino a una piena tensione energetica. È uno spazio cavità, non un dispiegamento.

Progetta, per un giardino di Acqui Termini, un grande lavoro sulle *Soglie*, analogo a ciò che porterà alla Biennale del 1982.

Il muro, il capitello, il portale lo interessano come gangli di neutralizzazione dell'idea funzionale, in favore della risimbolizzazione intellettuale dello spazio. Contemporaneamente, 1979, prende a lavorare sulla casa come figura topica dello spazio concavo, che è caverna, utero, dimora in senso biblico, e in senso heideggeriano.

Le *Tredici case* esposte a Heilbrönn, e poi le quattro case di cui esegue gli studi del 1982 (ne realizzerà due: una per la mostra al PAC, l'altra, incompiuta, per questa mostra modenese), e le *Case di Pierpaolo*, mostrano l'insistenza fondamentale dell'artista su questo momento.

La stessa *Ombra di Peter Schlemihl*, con quell'annullamento dell'individuo principale e la sua reidentificazione nel rapporto tra l'ombra e il luogo (il muro, il volto...) suppone un ambito spaziale che non è scatola proiettiva, metaforica, ma una solidarietà energetica tra gangli plastici che produce il suo proprio introverso spazio.

Di pari passo, il vaso-volto-figura genera la riflessione inderogabile sul modo della verticalità storica, che è immagine, statua, e spazio, colonna. E il passaggio forse più sottile, e per lui nuovamente drammatico, del processo di conoscenza. Ritrovare il peso specifico, la densità plastica della statua, aggirandone la sedimentazione come totem, come monumento, come sublimazione antropomorfa, è impresa che Nanni sente definitiva.

Decine di bozzetti, e panneggi, e disegni tra mantegneschi e martiniani testimoniano del lavoro intellettuale.

Resta, nell'*Annunciazione* esposta al PAC, il palpito frullante d'un passaggio, d'una apparizione, un'ombra spodestata di corpo: un vuoto che è solo tensione di spazio, che riverbera sulla fissità della colonna.

A fianco, la *Deriva* è paesaggio senza orizzonte, che vuole guardare

dietro l'orizzonte, dispersione da un luogo che è un vuoto, ancora; e ogni stazione è una condizione della materia tra il magma e l'uomo, consegnata all'esistenza nel flusso dell'aggregarsi e del disperdersi. Nanni comincia a pensare al racconto, al mito non come coagulo concentrato ma come svolgimento dell'energia del senso. Il rapporto è tra corpo e ombra, tra l'apparizione e il suo sedimento nella materia, al sottrarsi dei segni.

L'uomo, l'angelo.

L'angelo è quello di Benjamin e Rilke, meno d'un'ombra, meno d'un fantasma, apparizione senza figura, come quello, trepido, del *Miracolo di San Marr...co* di Licini: tensione del cielo che muta il senso delle cose, che irrita di lenta combustione emotiva la dimora, la rende attesa, speranza forse. L'uomo è l'omuncolo di Sironi, riflesso della propria ombra, orfano d'anatomia oltre che di volto, svuotato di segni che non siano la sua assenza, la sua franata identità, il suo potersi pensare come alterazione dello spazio: attesa, ancora, non affermazione.

L'angelo è un palpito azzurro che corre per le ultime sculture, la casa di Modena, i bozzetti di Düsseldorf, lasciati ad asciugare nello studio. L'uomo, una povera spoglia che non sa ancora guardare il cielo, negli ultimi disegni.

“...se c'è un corpo ci sarà un'ombra, e così lasciando ad altri il corpo, ho ritagliato quell'ombra (perché appartiene alla terra). È stata una scelta. (...) Allora il volto è quella maschera che non ha parola perché la sua eccedenza l'ha svuotata, lasciandola aperta a quel senso, con cui una sola radice fa dell'uomo un uomo. Perciò il simbolo non vuole essere confuso con la parola, il mito con l'allegoria, la realizzazione di sé con l'identificarsi. (...) Plasmare la terra come terra è un desiderio di far uscire le cose dall'esilio, dove abita il terrore di un io, e ricondurle all'origine, nel luogo del sacrificio della differenza...” (Dedica di Nanni Valentini a Flaminio Gualdoni, datata 5 gennaio 1983, su una copia di *Ombra delle idee* di Giordano Bruno).

Where the unmeasurable meets the measurable

Flaminio Gualdoni

A work, the architectural genius Louis I. Kahn wrote, “must begin with the unmeasurable, go through measurable means [...], and in the end must be unmeasurable”. The act of objectivisation, of implementation, is a form of rationalisation, but “what is unmeasurable is the psychic spirit. The psyche is expressed by feeling and also thought and I believe will always be unmeasurable”.

It is, in other words, to pass from the obscure and vital intuition, but which already contains its destiny, via the elucidation of a process that does not produce excesses or acts of rhetorical hubris, to the image that finds its profound raison d'être: it is “to make what it wants to be”, to arrive at a necessary and definitive condition in which the “unmeasurable qualities” naturally have an appropriate place.

In the artistic currents of the last few decades, various artists have deliberately distanced themselves from the fashionable mechanisms of the discussions of art, ideological exhibitionism and disguised heteronomy. For to create following a rigorous method, titillating the expectations of a “less is more” reduced to idle repetition, amounts to crowd-pleasing, yet another way to dress up the art of the academy. Instead, these artists have explored different trajectories with a clear awareness that, if the vital spark of a radical ineffability fails to materialise in the moment of completion, it is not a work. They do not declare an intellectual programme in order to go on to demonstrate it: if the measurable remains no more than the measurable, it is just a good exercise, a cosmetic of mediocrity and tedium.

But if at the making of every choice, in every act, every questioning, the focus is always and only to preserve the first scent of the incommensurable intuition and to come as close as possible to its realisation and pronunciation, that is to pass, with Kahn, from Silence to Light, to find the point of resonance in which both terms are reciprocally, ineluctably necessary, like nature and life.

This exhibition brings together four artists who differ in terms of generation, origin, cultural context and individual instincts: Paolo Iacchetti, Thomas Rajlich, Nanni Valentini and the previously unknown Alan Bee. Bound by no superficial affinity, they all operate with perfect awareness of the debate of the avantgardes, above all aware of what they do not want to be. The best way to respect them is not to devise and construct a joint presentation, but to experience the sense of unrepeatable singularity of each of them. So we have chosen four parallel one-man shows as preferable to forcing them into a group exhibition, which, mindful of the experiences of the historical avantgardes, would be futile and misleading.

This implies that to write about them involves another important choice: the refusal to make the works and their creators the functional matter, with the

stale aftertaste of the work of the demiurge and critical discourse. If he is not a hack, the critic too passes from intuition to declaration, but I am firmly and unbendingly convinced that he must continue to be fully aware that the protagonists are always the works and the artists and not he himself, who should never appear on the scene.

Every artist is accompanied by a different critical text, born of the circumstances in which I have encountered their oeuvre and followed it variously over the years. The date of each text is indicated.

Alan Bee

Alan Bee is the pseudonym of a well-known German industrialist and businessman (Karlsfeld 1940 – Munich 2018) who besides all his official activities was for decades an art collector with a secret and intense passion for painting. In his will he authorised the diffusion of his own works after his death, while maintaining his real identity secret.

His passion for painting was always shared with his passion for bees and their world. He loved the natural surroundings of his native Bavaria and was influenced as a young man by the experiences with honey of Joseph Beuys. He has connected them with the profound sense of materials and the insertion of objects as advocated by painters like Carl Buchheister, with whom a youthful meeting in Hannover was fundamental, Emil Schumacher, with whom Bee subsequently had various fruitful meetings in Karlsruhe, and Bernard Schulze, whom he frequented in Cologne. The results are quite surprising.

Alan Bee, Melissa and other considerations

Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt [How to Explain Pictures to a Dead Hare], *was the performance with which Joseph Beuys made his début at the Galerie Schmela in Düsseldorf on 26 November 1965. What matters is that, on that occasion, he smeared his head with honey and gold leaf as though for a sacred unction: 'Using honey on my head I am naturally doing something that is concerned with thought. The human capacity is not to give honey, but to think – to give ideas. In this way the deathlike character of thought is made living again. Honey is doubtlessly a living substance'.*

Honey and wax are not the ordinary fruits of a mechanical transformation of matter: they are products of a knowledge that touches further, inscrutable spheres, they are a production of difference in sameness.

Imprinting, we know, comes from Neun Vorträge über das Wesen der Bienen, translated as Nine Lectures on Bees, by Rudolf Steiner. In the first of these, given at the Goetheanum in Dornach, Switzerland, on 3 February 1923, the anthroposophist declares: 'When one stands before a hive of bees one should say quite solemnly to oneself: "By way of the bee-hive the whole Cosmos enters man and makes him strong and able"'.

Honey is a fundamental knowledge of nature, and bees – both individually and as an inseparable collectivity, caught up in a cycle of death/life that is an essential measure of time – are the bearers and custodians of that knowledge.

Myth attests to the divinity of bees, their continuous commerce with the

divine. The nymph Melissa cares for the infant Zeus whom his mother Rhea has concealed on Mount Ida to save him from the devouring ferocity of Cronus: she feeds him on the honey of the bee Panacris while the goat Amaltheia gives him milk. So it is she, the bee-nymph, who teaches to live on the fruits of nature without impoverishing her and without resorting to killing, to show mankind a superior model of civilisation. Aristaeus, the favourite pupil of the bee-nymphs whose story is told by Virgil in Book IV of the Georgics, will learn from them and will teach men the arts of apiculture and pastoralism.

Melissa is also radically linked with the cult of Ephesian Artemis, the polymastós (many-breasted): the melissai were the priestesses of the temple of Ephesus, where the essenes (drones) were the priests: the queen bee being the goddess herself par excellence, the direct heiress of the ancient cult of the Mother Goddess.

It is probable that Alan did not know all this when he fell in love with bees and their life. Born in Germany and grown up in continuous contact with nature, from this life he has instinctively and directly learnt the most profound secret: to live in harmony with nature, to know oneself a man by sinking to the innermost fibres of her cycles, her laws, her epiphanies. And when he felt welling up in himself the urge to express, including art, techné and artifice by definition, he dug and discovered the frequencies of a natural way to create authentically.

Alan Bee is quintessentially a 'man without letters', he has not contracted the virus of demiurgy, of feeling himself to be the creator and arranger who imposes norms and forms on matter, nor has he put himself in the position of responding to aesthetic models derived from and referring to art. In a book from 1936 entitled, by a sort of destiny, Les abeilles d'Aristée [The Bees of Aristaeus], Wladimir Weidlé reflected on 'the present destiny of literature and art' and pronounced: 'seek art alone and you will not have art', while those who practised art in the past lived in a world in which 'one becomes an artist for the very reason that one is a man', acting in an environment of natural sociability, not of a specialisation eventually become self-referential. How, Weidlé wondered, can one return to that state? With the lesson to be drawn from the biblical episode of Samson (Judges, 14:8-9): after he had turned aside to see the cadaver of a dead lion

Behold, there was a swarm of bees and honey in the carcase of the lion.

And he took thereof in his bare hands, and went on eating, and he came to his father and his mother, and he gave them, and they did eat.

So from the cadaver of an artistic discourse degenerated by now into claptrap, a new vital swarm, a new fruitful necessity can emerge.

Alan Bee started out from a simple fact. The community in which art is produced must be united, hard-working, supportive like that of the bees, and so the artist must identify himself with the bee and his work must be singular at the same time, because, following Weidlé, it is 'a mission entrusted to him alone', but the source of nourishment from which it springs and which

it produces is common to and destined for all, it is the quintessence of a sociability at one with the times and rhythms of nature.

The Honigpumpe am Arbeitsplatz [Honey Pump in the Workplace] that Beuys constructed and set working in the Museum Fridericianum in Kassel in 1977 was a machine to make honey flow as a continuous circulation of energy, with a symbolic and explanatory value. Alan Bee, on the other hand, has taken the process of painting itself in order to act like and with the bees in a completely natural setting. In the first instance he established the modular cells of the honeycomb, which is in itself a structuring element, a geometry that is not preconceived, initially making it the constituent element on which the image is based, destined to receive diverse contents. At this stage those contents are experienced as substances, as quantities/qualities set down and combined, with a strong degree of natural identification. Later, over the years, colour has increasingly become the protagonist, but understood as a quality laid bare in a relation that is not openly preordained with the others and capable of apparently blind, random and inscrutable tendencies.

In reality they are not indifferent but unforeseeable, and above all they are situated in a very unusual point of view: What are the world and beauty like if you are and think like a bee? Not something that can be explained and defined, but intuited through equivalence and – as Charles Baudelaire would have said – by correspondence: and in fact, the visual organ of the bee is also made of thousands of hexagonal cells. According to Alan Bee, it is a mood fully embodied in colour, in its accumulation of flows and its cellular multiplications, splendidly impure and alive as in nature, the opposite of the iciness and absoluteness of intentional painterly actions.

In the sequences of works generated by the process implemented by Alan Bee the very same radiant idea of nature, organism, work, purity, life and death unfolds that the artist, like the bees, knows beyond all awareness.

Thus his paintings belong to the genre of painting without a shadow of doubt. But they are the fruits of an extraordinary, profoundly motivated way of thinking and acting which cannot be accessed with the usual instruments. For example, it completely deactivates the waiting for a signal that is usually activated in front of a painting and confounds the generally accepted code of taste.

Certainly, it is tempting to refer Alan Bee's paintings to ways of painting of the recent past and present, but that leads nowhere. In this respect more is to be gained from a reference to the Essais of Michel de Montaigne (I, XXVI):

Bees cull their several sweets from this flower and that blossom, here and there where they find them, but themselves afterwards make the honey, which is all and purely their own, and no more thyme and marjoram: so the several fragments he borrows from others, he will transform and shuffle together to compile a work that shall be absolutely his own.

Paolo Iacchetti

I have been following the silent, menacing work of Paolo Iacchetti (Milan 1953) since the early Eighties in his lucid stripping away of colour to reveal light and space.

He has drawn from his historical heritage above all the ethical value of inquiry, of a ratified untimeliness, and the confident sense of spending all his time in the luminous space of his workshop, always the same throughout his life, not to repeat rituals, but because a genuine love story is like that.

Five propositions for Paolo Iacchetti, 2010

1. For Paolo Iacchetti it is a question of aura. He is convinced that painting can speak – not other things, but speak itself, its own primal values, its own substance, its own thought. The strong and proud existence of an informed and unassailable identity. He has never taken an interest in intellectual claptrap, in the debate about art as the material of art. And he has never been convinced that he could limit himself to mechanically cooking what is merely the disciplinary baggage of painting. He grew up at a time when the painting-painting debate of the 1970s was growing sterile through the tangled knots of theoretical and practical contradictions. Beside a generation that had chosen to inflate the rhetorical side of painting, he took the arduous path of an ethic of painting that makes no concessions. Choosing to turn his back on the paradoxical impasse to avoid adhering to the postmodern idiom necessarily meant aligning himself with the “old” modernism. As Michel Butor put it: “He does not use his masters as stools to produce images that would end up being the only good ones; instead he adopts the whole of the visual legacy as his own and adds what he finds lacking”. This was his stimulus as he worked to discern, understand, grasp and question, always in search of a sense, a reason, an image, that which always seem to him to be lacking.

2. For Paolo Iacchetti it is a question of work. He works in series, but each canvas is a total project, a unique case. Still, it is a work in a series related to problematic, long, condensed and highly conscious reflection on the creative act; it is related to a process of thought and practice that it conceived as something organic, continuous and intellectually ambitious, but at the same time wants each time, from a binding conceptual choice, to be a full ultimatum.

Look at his paintings. You will never see a shift to a different problematic level. Each work is a world, each experience is an act of creation. For the same reason, I believe, you will see the artist equally fully present in the work. This does not mean emotional or sensorial hypertrophy nor the cult of the creative ego, but neither does it mean the sterilisation of subjectivity in a methodological claim to non-emotionality and the elimination of personality. It is no coincidence that there is something very oriental about the relation between Iacchetti and his work. He takes fierce concentration to the brink of intellectual collapse, at any rate to the brink of forgetting himself as a contingent person in order to become, at a higher and more exclusive level,

the maker – artifex in the exalted sense that the process does not proceed from mind to hand, but is mind/hand/mind/hand, in which the work is made in perfect unity, parity, complicity and solidarity with the artist agent.

3. For Paolo Iacchetti it is a question of vision. Not just seeing, but vision. In him the physiology of the work is an accessory to that, so the dimensions are important, but to establish that the painting is not intended as a window nor as a thing, but as a visible presence. The painting is substance, not matter. The visible implies the senses, their expectation, their reason. The painting attracts them, involves them, and suddenly withdraws, triggering a protracted, slowed down, dilated stream in which the physical experience begins to be become diluted in psychological condition, and then in thought. The experience of colour is decisive in this respect, its reluctance to provide direct aesthetic restitution, its composition of several characters, conditions, accidents, its relational nature, never enunciated: always posing a question to the gaze, never an offer. So you stand there wondering how important is the fact that the painterly substance confesses to you the process of its growth, the passages and forks along the way, its fear of purity and its transitions through impurity. How this painting so exhausted is both mother and daughter of a Vasarian “practice of colour” that is primarily a request to the substance to form a diacritical mark, not between light and shade but between vision and non-vision.

4. For Paolo Iacchetti it is a question of painting. Meditation on painting conducted in painting. In other words, a continuous exercise whose intellectual plenitude lies in the act of painting itself. The painting is all its instruments and accessories, all its discipline, all its event, all its ideology, all its theory, all its practice, all its method, all its improvisation, all its rules, all its exceptions, all its hypotheses, all its errors on condition of no mediocrity, of no mortifying definition. Difficult, very difficult: arduous, tremendous. It would take little to please and gratify, but that would be a use of painting, and Iacchetti’s conception of painting excludes use: time and again he aims for an ultimate and definitive alterity, to a fulfilment that is a unicum of space, time and place – meaning.

5. For Paolo Iacchetti it is a question of the historicity of painting. This does not mean that he wants to create a genealogy as a shield in which he would assume the role of father or son. All he wants, only that, is to look at Giotto in the Scrovegni Chapel and Rothko in the Houston Chapel and to tell himself that that sense is, must be, still possible. That painting does and can do this.

If he had to choose among the alternatives posed by Gottfried Honegger in his marvellous text for La couleur seule, 1988, his choice of monochrome – complex, processual, problematic monochrome – is equally a “rejection of consummation” and “aesthetic hygiene” in the exalted sense of intellectual movement, and a zone of “concentration” and “integrity” in the face of the ultimate question, that regarding “the mystical, contemplation, the imperceptible, the unspeakable, the infinite/eternal, pure sensibility, nothing.”

Tomas Rajlich

I encountered the work of Rajlich (1940) in 1974 at his one-man show in the Françoise Lambert Gallery in Milan. I immediately considered him an artist among all those practitioners of Fundamental Painting who announced an experience that was meant to be of long duration, that raised decisive obstacles in its apparent clarity, that was indeed always an implied passing from Silence to Light. Afterwards we met in 1993, and that was fully confirmed in the anthological exhibition in Palazzo Martinengo in Brescia. And we reaffirmed it in the other one-man show in this same gallery in 2018.

Rajlich’s Paintings, 1993

From the end of the 1960s, Tomas Rajlich became one of the leading figures among the painters who seem to be posing a kind of question and ultimatum to process and language, no matter how this movement was codified and analysed. Analytical painting, painting-painting, and many more were the labels attached to that field of operations in Europe at that time, still under the problematic shock as it was of minimalism and conceptualism.

Rini Dippel, who curated a crucial exhibition in the Stedelijk Museum Amsterdam in which Rajlich was one of the protagonists, showed acuity in calling it Fundamental Painting, juxtaposing prominent figures in the European panorama with others born in the United States, from Ryman to Richter, from Marden to Charlton, from Martin to Girke.

Fundamental Painting, painting stripped to its primal elements, relentlessly concentrated in the analysis and scrutiny of the very roots of its existence as painting: artifice and discipline, combination of expressive sense and practice. Fundamental, because it provokes the growth of its own movements, and because, after the refreshing and conceptually energetic wind of such experiences as Azimut, Zero and Nul – of artists like Manzoni and Klein, Schoonhoven and Mack, and many more – in which the Duchampian intellectual checkmate and the radiant proliferation of its influence were further and equally radically declined.

So they were heavily theoretical years; the fear of reducing the complexity of a singularly open and restless artistic panorama to clear-cut interpretative schemes led to simplification through affinity rather than appreciation of singularities and excesses.

After the dizzying panorama of the Nul exhibition, after the icy statements of Stella, Morris and Andre, after the Paragraphs of LeWitt, the identification of an area that would affirm, hopefully in a questioning and fully cerebral manner, the ineluctable necessity of painting – with a metaphysical thread that ran through genealogies going back to Malevich, Mondrian and Reinhardt – was considered the most evidential hypothesis of the continuity of a historical identity, that of painting, which, in spite of its extreme vicissitudes and crises, still continued to present itself as the crucial, time-hallowed disciplinary node of art.

Thus in the area of Fundamental Painting and the analogous exhibitions that grew increasingly frequent in those years, particularly in The

Netherlands, Germany and Italy, down to the equivocal settling of accounts in the 1977 Documenta, there was a tendency to barely distinguish between monochrome tendencies (though in the discussion of monochromes the typical symptom appeared of a modal, externally linguistic rather than substantial attention, and therefore one aimed at conceptual and possibly expressive objectives) going back to Neo-Dada and those arising from an extreme reduction of classic constructivism, in turn stretching from essential visibility to metaphysical soundings, on the one hand; and, on the other, those tendencies that still persisted in drawing on other chromosomes and action painting, not to mention those who, within those experiences, still paid allegiance to the symbolic qualities of colour, to an indeterminate exaggeration instead of to the notice of default of meaning.

Within the scope of this limited group exhibition, Rajlich was one of the artists who suffered the most crude simplifications at the time from ideological and theoretical interpretations. The repeated geometric grill that functioned as an all-over spatial lens and specific locus of experience was interpreted with a minimalist slant, losing sight of the fact that it was rather a question of the primal foundation – with precise historical reference points, from Neo-Plasticism to Constructivism

– of a concreteness of field of action and vision without which every painterly gesture would have become nothing but a stale formalistic exercise.

“Form fascinates when it is no longer able to encompass the force that is inside it, the creative force”, wrote Jacques Derrida. From then on Rajlich was aiming, by way of purified intentional acts carried to the limit of conceptual torment, at a painting of substance and energy that would go beyond the merely optical phenomenon: that would be, after the Kleinian *saut dans le vide*, precise pulsations of a possible meaning.

The systematic aspect, the regularity of the process, the insistence on the non-illusionist visual concreteness of two dimensions, were for him necessary premises without which in the application of colour and its actions – understood in turn in their most complete plenitude and physical tangibility – he would have been unable to concentrate on the question of his identity, character and vocation.

Colour, splashed on in short, tormented cadences, occupying by itself the whole of the image, is devoid of any instrumental or compositional logic and any linguistic hierarchy: it is, and offers itself, as image, as a substance that is itself to be seen: as light.

Rajlich spent the 1970s experimenting with subtle variations of tone, slightly impoverished to avoid a sensorial appeal, all in the service of clarity, relying on white, a white understood as luminous essence par excellence.

By now the paintings had become and were intended to be extensions of light, pure epiphanies, even capable of bearing a symbolic charge. The rightness of this direction has been shown by the successive stage of the artist, in which the farsightedness of the act permits fuller confidences and stimuli, and cadences that tend to dominate the pronounced optical tension of the surface. It is a return of the expressive for which Rajlich aims. In the Eighties this is incarnated in black and gold, in gusts of distant blue, and of a worn-out

and discrete red.

Gold, black – a metaphysical turn with mystical roots. As in the earlier white paintings, they hark back to Klein rather than systematic painting. For the rest, the more recent triadic compositions come into full play as in many ways a rethinking of the Kleinian *ex-voto*.

With even greater determination, Rajlich operates on the plane of the saturated image; but now this saturation does not only concern vision; it is rather a plenitude that involves the very idea of light associated, in our culture, with the sense of colour and supernatural vertigo.

This is the moment of the outburst, if only in the operational brightness of one who can but regard painting as an autonomous, physical basis of language and meaning, more than an echo of wisdom.

In the monk-like concentration of Rajlich's paintings of these years, the words of the old German biblical scholar seem to ring true: “yes, colour is by its very nature the appearance and emanation of light”, an epiphany in the sense of the divine. Or the mood of the highly ambiguous Sefiroth of the Kabbala. Or the well-considered receptivity to a popular culture – for Rajlich, a Czech by birth, the anthropologically rich Central European tradition – with its pagan symbolic complexes in which white, black and gold, and blue and red, are the very pillars of an entire cultural cosmos.

Over the years, from painting to painting, the spiritual tension increases in Rajlich's painting. The timely element, the original avantgarde component, fades in these paintings. What remains is painting, purified, filled with transcendental longing.

Nanni Valentini

The atypical, wise and humblest of sculptors Nanni Valentini (Sant'Angelo in Vado 1932 – Vimercate 1985) has been a part of me ever since 1976, when he held the first one-man show of his second life in Carla Pellegrini's Galleria Milano, where ‘there were transparent webs hanging or detached from the wall. In another room there were terracotta floor tiles’. We exchanged very many ideas in our conversations, reading the same books, devising exhibitions: I did not even curate the most memorable, in the Padiglione d'arte contemporanea in Milan at the beginning of 1984, but we devised and experienced it together. Then he passed away suddenly in 1985, at the peak of his achievement. But we have continued to work together in a different way.

Nanni Valentini. To model clay as clay, 1987

“In this plenty, the poem makes meanings of the rock.

Of such mixed motion and such imagery

That its barrenness becomes a thousand things

And so exists no more. This is the cure

Of leaves and of the ground and of ourselves.

His words are both the icon and the man.

Wallace Stevens

Una scelta, 1963. A choice. In the years of the rise and fall of the avantgarde in its own apotheosis, some, though few, wanted to set their sights on something else, instead of on the late-Romantic vortices of anguished heroism or the emerging play of mirror reflections that confirm the world in imaging it, while saying that they imagine it.

One of those few, Nanni Valentini, was to write “There was a need to discover or rediscover those signs, those words closest to us, not to interpret them but to question their places, to listen to their contiguity”.

It was a question of authenticity and intensity, of a difficult and stunning nakedness of meaning with respect to the imposition of all possible names and a heteronomy of practice that, tacitly, seemed to have become permanent. Valentini was drawing a lot at this time and painting. For him and for what was at stake, this assumption of responsibility and the adoption of such practices were even more relentless and fundamental. He was not just a “young man”, one of those who chose the proud and exemplary path of possible marginality and extreme risk in their bid to change and rebuild the world.

At the age of thirty, he had already risen to prominence and could bask in the warmth of a certain reputation and an assured career. He was already one of the leading lights in the circle of aristocratic handicraft of Melotti, Fancello, Meneguzzo & C, theorised by Giò Ponti and sublimated by the brilliant flair of Fontana.

He repeatedly won awards at Faenza and the Milan Triennale and was the darling of the new architectural talents like Luigi Massoni and Ettore Sottsass. Fontana took him under his wing by promoting his artistic debut at Beatrice Monti’s Ariete in 1958 with Albert Diato (“two authentic ceramicists”, the master pronounced), leading to his winning an internationally major award like that of Syracuse Museum and inviting him to collaborate on some of Fontana’s own projects.

Yet he already knew or sensed it. It was Fontana again who told him that it is not meretricious dexterity, the rhetoric of the kiln, the quality tout court of the object that counts.

Where his old colleagues saw the goal, he recognised the as yet obscure and instrumental start of a journey.

He knew that an object is – an object, and a shaped form is a dead body unless they are permeated by a substantiality that is thought, intelligence of being, tension in becoming subject.

And the journey was that of a medieval traveller, armed only with a will, a journey that wants to know and not recognise its own memory, in which every step is always a path that opens, the repetition of other tracks.

Nanni divested himself of his own bravura, perhaps even too strenuously. He decided to plunge into the restless and tenacious blindness shared by his authentic fellow travellers, Tancredi above all, Bellandi, Olivieri, Schiavocampo...

He was even less certain than the others. It was perhaps the persistent silence of culture that led him to absorb different, often heterogeneous influences and to brood on them profoundly without the sovereign faculty of disguise

and instrumental borrowing that other artists enjoyed.

Carrà, Sironi, popular art, literary and philosophical readings – they all passed through his sieve in his search for informed, true signs. He sought above all that horizon that had collapsed in the drawings of his youth and that it is difficult to restore fully without debts in kind

Nanni examined the torsos, the tiles, the incised bowls, and asked himself on what they rested, what was the value that made them germinate and remain vertical in a space that can be and always is a place. In his story the obsession is that of the face, of identity and difference, of the sign that does not speak but causes to exist, which creates in the space.

From Tancredi and Fontana he had learnt that a sign is not separate from the material, the force of its having extension and substance, a figure as Martini or Cézanne understood it: becoming an eidolon, after the mask. He wanted all that in painting. He could do anything with clay, but everyone’s reading, and his own in many ways, suffered from the artisanal quality, the ambiguity of the object that he no longer perceived in creating it, but whose contours he was unable to grasp conceptually.

The promise in 1963 was followed by a long crisis. Nanni wanted to work on technique to distance himself from his own double, the ceramicist, but always rediscovered its nervous system, the spirit identified in thought. He missed the support of Tancredi. The journey ran the risk of dispersion rather than concentration.

The 1967 show, with those painted reliefs, with the awkward touch of the sweetness of wood, was perhaps the fundamental shock that showed him the light at the end of the forest. He saw only intentions, generous but born of ideology, in those forms, which were still objects; only the artist’s professionalism that he loathed in the show and the climate.

Here he sized up his solitude, finally came to know the features of the dreadful faces of 1960, and saw the mute heroism in need of a revelation.

He offered the world his own political enthusiasm, but knew he had to separate himself from the myth and pass through its ultimate conditions. The light itself, rapt and white, of the new room in Arcore told him this and finally gave him the peace of mind to wait for the authentic birth of form.

He immersed himself in a new cultural bath with Soro, Silvestrini, Marcolli. Wanting to be a painter, at bottom, is still ideology, an empty naming exercise. He realised that art is in his own original spirit as a ceramicist, that it is measure, method and poetry, the fundamental practice of a mark that is no longer dissipated but reveals thought in and of the material. It is Nanni the ceramicist of whom Cagnone was to speak in Vaticanio:

Whatever form is given to the clay
On the potter’s wheel,
It is always our devourer
While we have no obligation.

You here without dying
Speak of our death,

*While I have known
That painted fire
Has no confidence in fire.
I disapprove of you for this,
That you talk, and bereft
Of silence you are prey
To the grand irony of this world
– inviolable, and if inviolate
Empty – since it does not chatter
With us, this material
Of water clay and fire.*

*Yet, marvelling,
You can only foresee
If everything knows your task
And adjusts.
But as the clay
Does not want my form,
So is fate: it cannot say
What it asks, you will not have the salvation
Of hearing it.*

*He felt able to project a destiny, that a route existed, involuntal to the point
of becoming wisdom, and to tell it.*

*The sign, the image, the telling. Nanni touched clay again, considered and
observed it. And material, capable of form and horizon, and place. Growth
that exchanges its own signs with the world, which creates materially and in
symbol and myth.*

*The obstacle this time was not in the intelligence of touch. It was in the
spasmodic trepidation, barely felt, of the recognition of signs in the clay, seed
imprint clump brick... in seeing them come into view, instinctive natural
surfacing of the mass of possibilities and, once they are born, of giving them
back their full meaning.*

*They are those skins that coagulate from the mud with the indifference of
magma and already know how to become wall, door, house, place of shadows
and apparitions, sweet and dazzling epiphanies of the ultimate meaning.*

*The tile, once a lump of earth, is a unit aware of its multiplication, a
necessary cell of the human creative process, of a grounded existence.*

*The navel, the spiral, feels the flow of growth, its constitution by extension
upwards towards space, recreating the topos and image of coming to light.
Pool, menhir.*

*Even more than the gauzes shown in 1976, with their questioning of the
gaze, appearance and materiality, Nanni was now rethinking sculpture as
a total experience of the possible, exhibiting it as an accidental extraneous
body in his shows, murmuring in the fantasy of the debate on the apocalypse
of art. Nanni did not allow the saut dans le vide, the energetic burst of life
in the Nature of Fontana, rather, physiology of the material, aware that the*

*gaze should be directed not ahead but into the depths. And the depths are
reflection, a persistent toil without sweat, the capacity to lose oneself in order
to find, unhesitating purification. Not effect, not rhetoric.*

*Il graal, 1976, and the crateri of 1977-78, oriental exercises in their
detachment like a ritual, and yet extremely Mediterranean in seeking to
attain the presocratic quality of essence and place. The vertical axis around
which the figure is shaped passes through the horizon as it grasps at the
darkness of the earth's bowels.*

*The vase is a stele, is already a statue, fixed in physical necessity, and becoming
in the intellectual time of the action.*

*Between Merate and Novara, Nanni recapitulated signs and births as he
began to articulate fundamental places. Like the old friend Novelli, he
catalogued the possible, systematically cultivated his own docta ignorantia.
The show in Milan in 1980 was a splendid, overfed repertoire of spaces,
violating the metrical space of the gallery with reticent tenacity to find
thresholds, coagulate them and press them until they tell you their own
substance.*

*Now he was ready for the image. Others have been killed by moonshine, but
he wanted to look Selene in the face, to know her and to get her to speak.*

*After the vase, he tackled the anthropological, wise handle. Sonorous whistle,
serpent, arm, first moment of identity and difference.*

*The wind that makes the skin of the vase resonate wrinkles it, insinuates
between form and appearance, stretches the membrane threshold in which
the octopus of the Cretan jug of Gurnià is fixed on the vase, weaving signs
and signs in collision and contamination. And the vase is a face, identity
and mask. Once again, the faces of 1960 returned. Figures, not figurations.
A complex, finished, primal form, extremely ambiguous in the permeation
of plasticity and appearance.*

*The volti di Selene are bony, full, as corporeal as cast-off clothes, like a
Romanesque capital, and taken together have the vacant features of
Totenmasken, metaphysical mannequins, like imprints in a void, exhausted
like some of Tintoretto's portraits. They are formal and strong sedimentations,
impregnated with matter like the paintings of Carrà and Sironi, passions
of his youth that would eventually reappear with a strong presence in the
drawings that Valentini has left on the unfinished theme of the body and
the shadow.*

*The idea of place returned home with the faces too (a series of sketches
from the early 1960s is entitled Volto e luogo). By now Nanni had grown
used to alterity, the point at which form takes on existence and becomes a
memory of itself, ingrained in the creative act: like the effect of an echo, a
harmonica of meaning, the unattainable of the shaped plastic form, figure of
the unknown that the clay refuses to reveal, a component of itself, provoked
if not prefigurative, awaited. Nanni was well aware that the process between
himself and his practice was not a transfer as in a mirror, but an immersion
in a contest of blind mythopoesis. This is what interested him about the ritual
of the kiln – not the understanding of the effect, not a process of creation
that lays down conditions and affirmations, but the obscure self-portrait of*

the clay that offers a breast to one who does not violate it. The space, in his sculpture, in the exhibitions, and only, neutrally, the given environment. He was not interested in deploying the mechanisms of display or scenography. Instead, he tried to get space to emerge from the inside of the material, to make it flow to achieve full energetic tension. His space is a cavity, not an unfolding.

He designed a large work on Soglie for a garden in Acqui Termini, like the one he was to take to the Biennale in 1982.

The wall, capital, portal interested him as ganglia of neutralisation of the functional idea in favour of the intellectual re-symbolisation of space.

At the same time, in 1979, he began to work on the house as a topical figure of the concave space: cave, womb, dwelling in the Biblical and Heideggerian sense.

The Tredici case shown in Heilbronn and subsequently the four houses that he designed in 1982 (he was to make two of them: one for the exhibition in the Padiglione d'arte contemporanea and the other, unfinished, for this exhibition in Modena) and the Case di Pierpaolo, all evidence the fundamental insistence of the artist on this moment.

With its obliteration of the protagonist and his reidentification in the relation between shadow and place (the wall, the face...), Ombra di Peter Schlemihl implied a spatial setting that was not a protective, metaphorical box but an energetic solidarity between plastic ganglia that produces its own introverted space.

Likewise, the vase-face-figure generated the mandatory reflection on the mode of historical verticality, which is image, statue, and space, column.

Perhaps this was the most delicate part, and for him once more the most dramatic part of the process of knowledge: to rediscover the specific weight, the plastic density of the statue, circumventing its sedimentation as totem, monument, anthropomorphic sublimation, was an enterprise that Nanni felt to be definitive.

Dozens of sketches, drapes and drawings imbued with the spirit of Mantegna and Martini bear witness to his intellectual labour.

In Annunciazione, exhibited in the Padiglione d'arte contemporanea, the rustling of a passing, an apparition, the cast shadow of a body: a void that is only tension of space, that reverberates on the fixity of the column.

Beside it, Deriva is a landscape without a horizon, which wants to look behind the horizon, the dispersion, once again, from a place that is a void; and every station is a condition of the material between the magma and the man, consigned to existence in the flux of aggregation and dispersal. Nanni began to think of the narrative and the myth not as a concentrated coagulate but as the implementation of the energy of meaning. The relation is between body and shadow, between the apparition and its material sediment, after the signs have been removed. Man, angel.

The angel is that of Benjamin and Rilke, less than a shadow or a ghost, apparition without figure, like the hesitating one in Licini's Miracolo di San Marr...co: tension of the heaven that mutes the meaning of things, that inflames the dwelling with a slow emotional burning, renders it expectant,

perhaps hopeful. The man is the homunculus of Sironi, reflection of its own shadow, bereft of anatomy apart from the face, stripped of signs that are not its absence, its collapsed identity, its capacity to think itself as alteration of space: expectation, again, not affirmation.

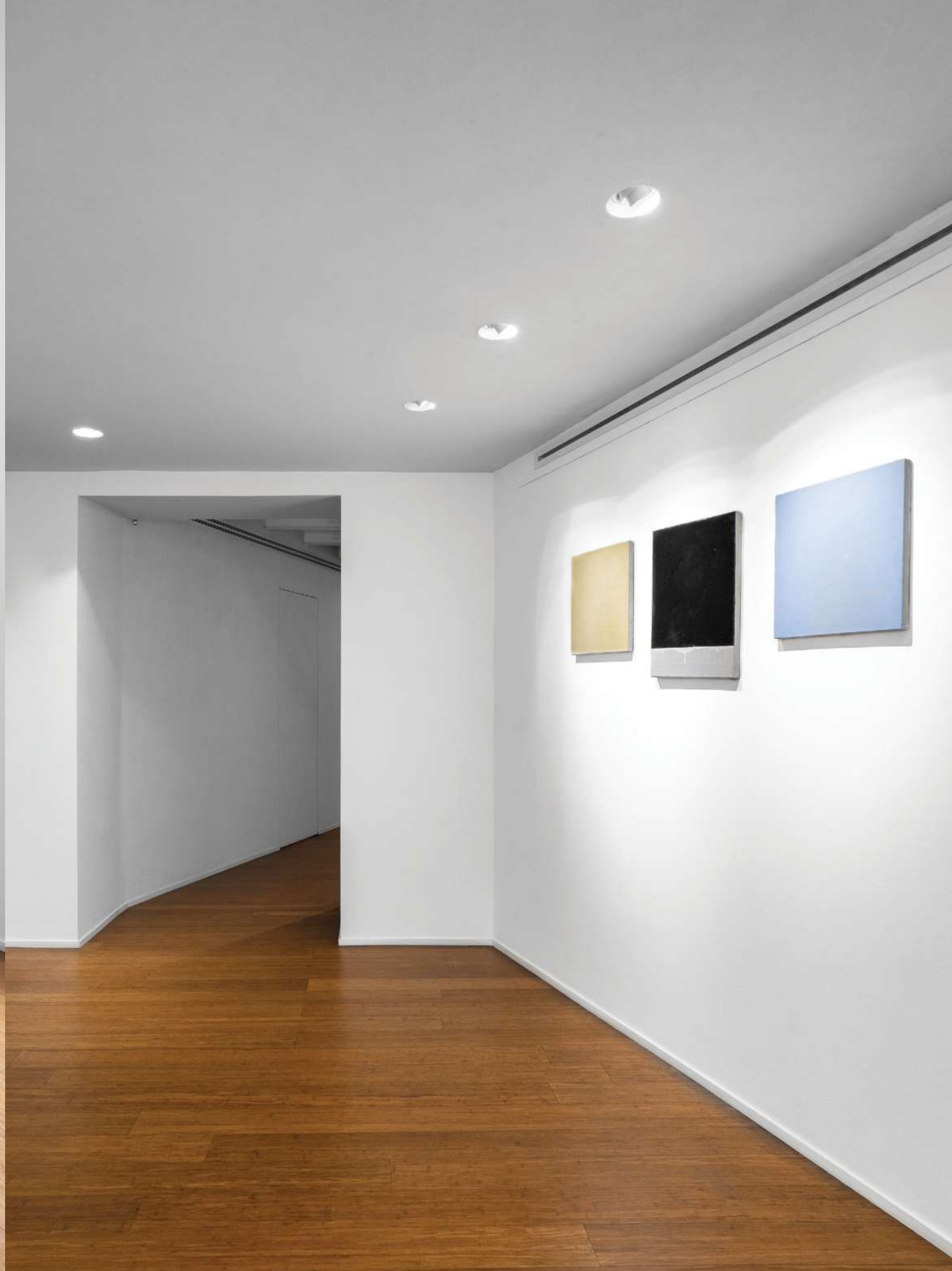
The angel is a blue whirring that runs through the late sculptures, the house in Modena, the Düsseldorf sketches, left to dry in the studio. Man, a poor cast-off who does not yet know how to look at the heavens, in the last drawings.

"... if there is a body there will be a shadow, and so leaving the body to others, I have cut out that shadow (because it belongs to the earth). It was a choice. (...) Then the face is that mask that has no word because its excess has emptied it, leaving it open to that meaning, with which a single root makes a man a man. Thus the symbol should not be confused with the word, myth with allegory, self-realisation with self-identification (...) To model clay as clay it is a desire to free things from exile, where the terror of an ego lives, and to lead them back to their origin, in the place of the sacrifice of difference..."
Dedication by Nanni Valentini to Flaminio Gualdoni, dated 5 January 1983, on a copy of Ombra delle idee by Giordano Bruno





Where the unmeasurable meets the measurable, ABC-ARTE Contemporary Art Gallery, 2020











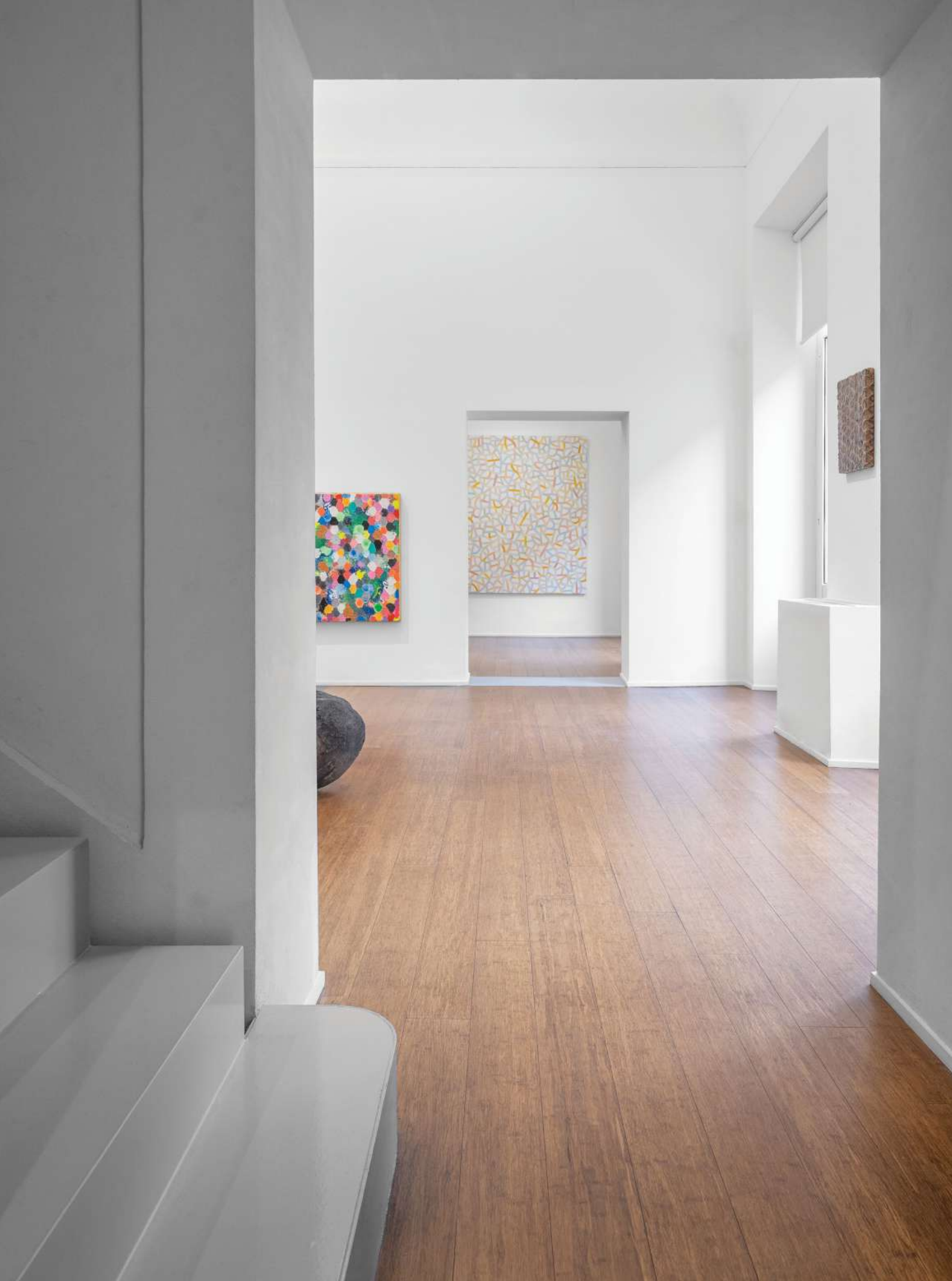






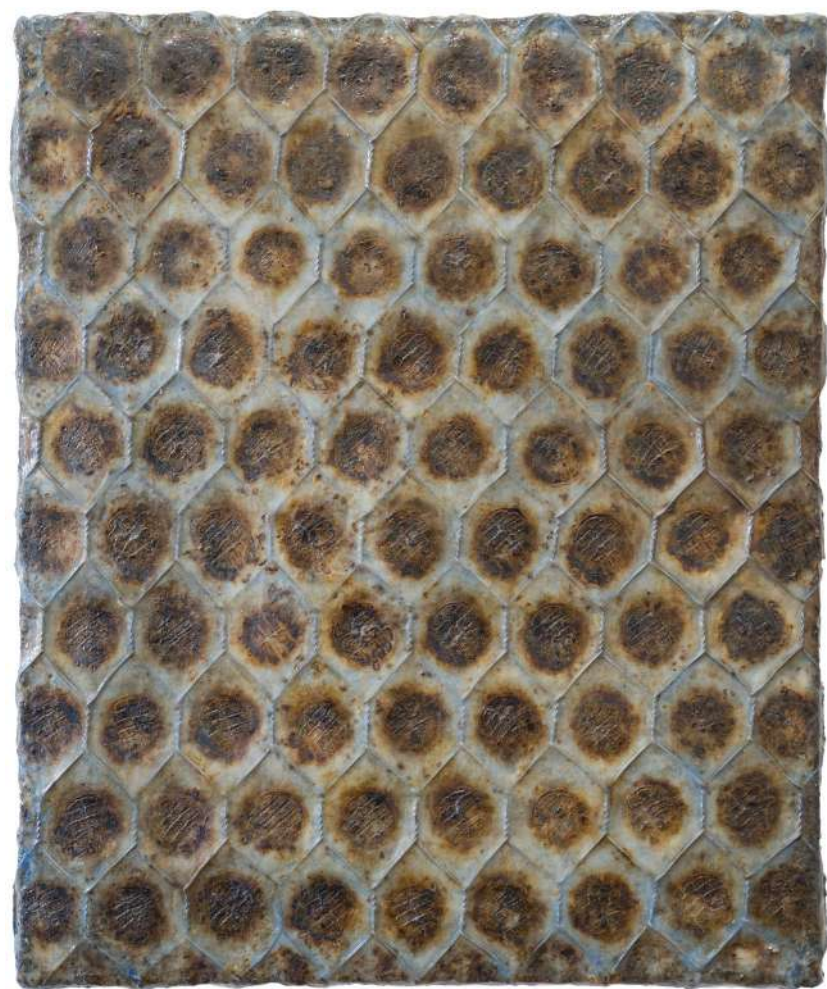








Genesis
Alan Bee
1974
70 x 50 x 2 cm
27 1/2 x 19 3/4 in
tecnica mista su tela
mixed media on canvas

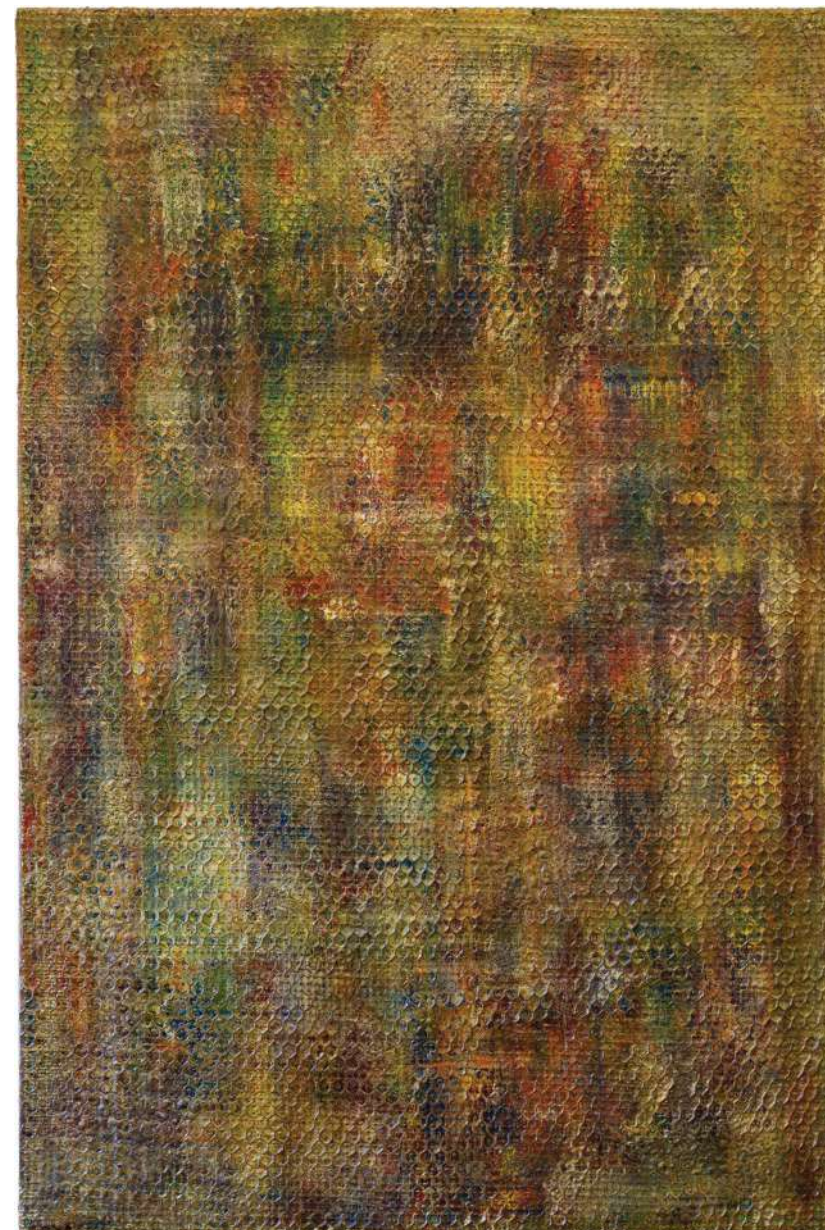


Soul
Alan Bee
 1973
 60 x 50 x 4 cm
 23 5/8 x 19 3/4 x 1 5/8 in
 tecnica mista su tela
mixed media on canvas





Genesis
Alan Bee
 1975
 150 x 100 x 4 cm
 59 1/8 x 39 3/8 x 1 5/8 in
 tecnica mista su tela
mixed media on canvas



Universe
Alan Bee
 1979
 150 x 100 x 4 cm
 59 1/8 x 39 3/8 x 1 5/8 in
 tecnica mista su tela
mixed media on canvas

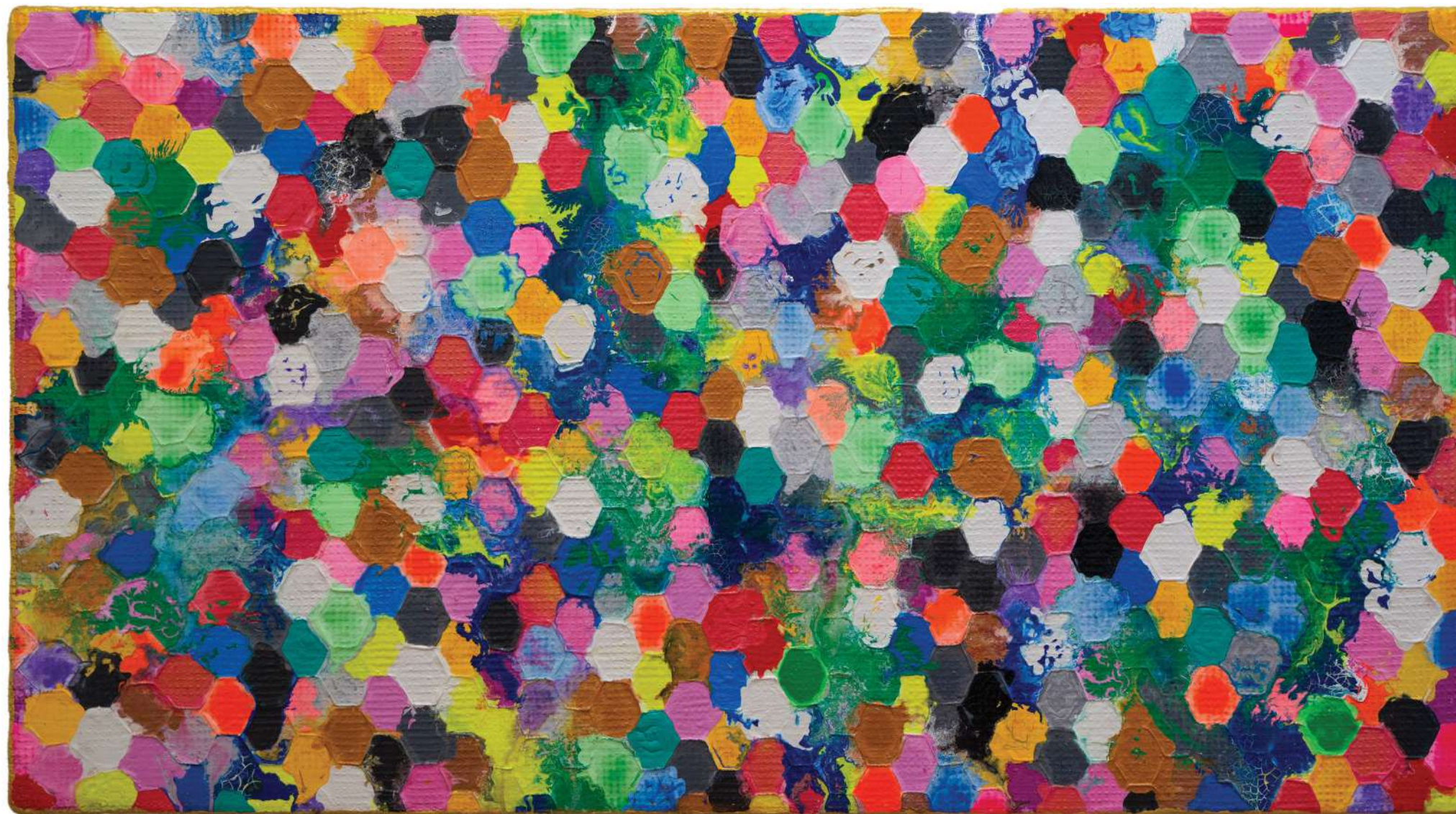
Untitled
Alan Bee
 1975
 20 x 20 x 4 cm
 7 7/8 x 7 7/8 x 1 5/8 in
 tecnica mista su tela
mixed media on canvas



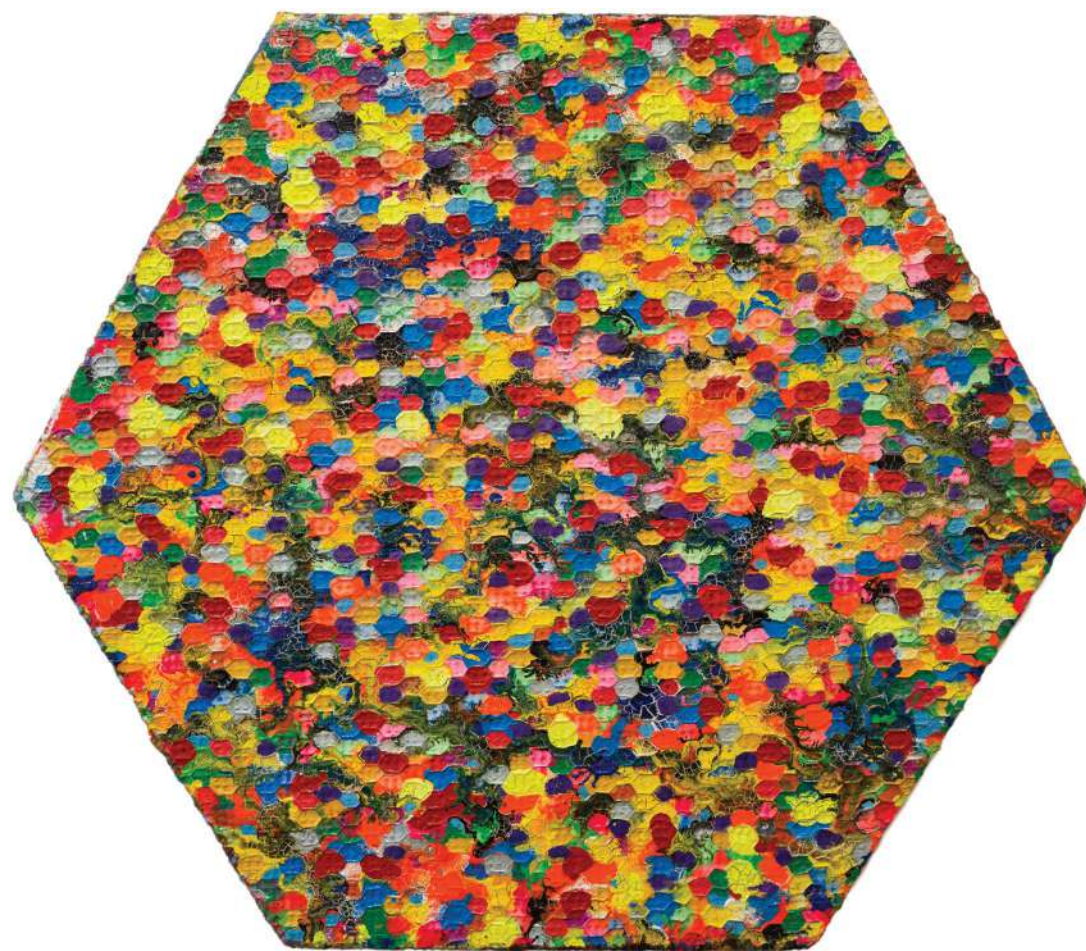
Genesis
Alan Bee
 1975
 20 x 20 x 4 cm
 7 7/8 x 7 7/8 x 1 5/8 in
 tecnica mista su tela
mixed media on canvas



Genesis
Alan Bee
 1978
 30 x 30 x 4 cm
 11 3/4 x 11 3/4 x 1 5/8 in
 tecnica mista su tavola
mixed media on board



Freedom
Alan Bee
 1987
 100 x 200 x 9 cm
 39 3/8 x 78 3/4 x 3 1/2 in
 tecnica mista su tavola
mixed media on board



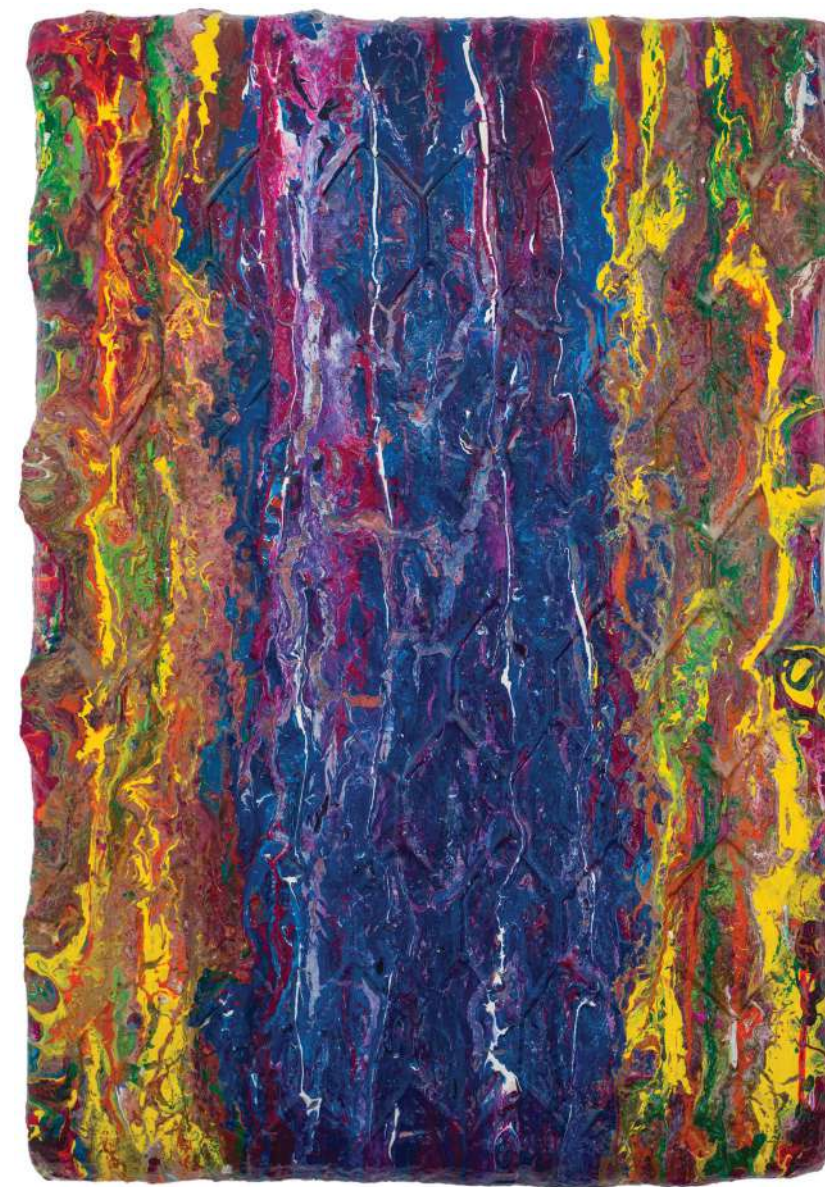
Freedom
Alan Bee
 1983
 100 x 87 x 6 cm
 39 3/8 x 34 1/4 x 2 3/8 in
 tecnica mista su tavola
mixed media on board



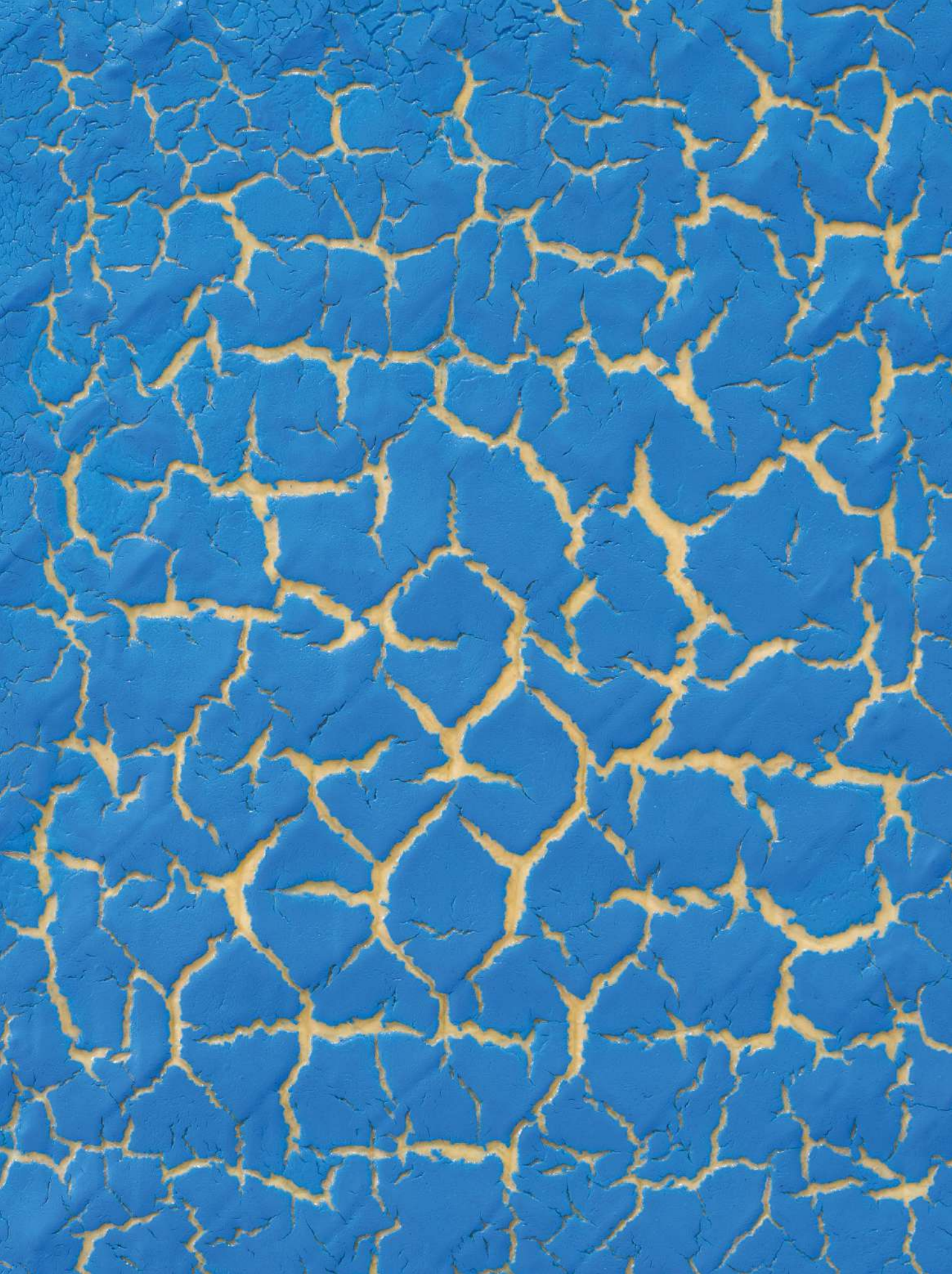
Freedom
Alan Bee
 1983
 125 x 60 x 6 cm
 49 1/4 x 23 5/8 x 2 3/8 in
 tecnica mista su tavola
mixed media on board



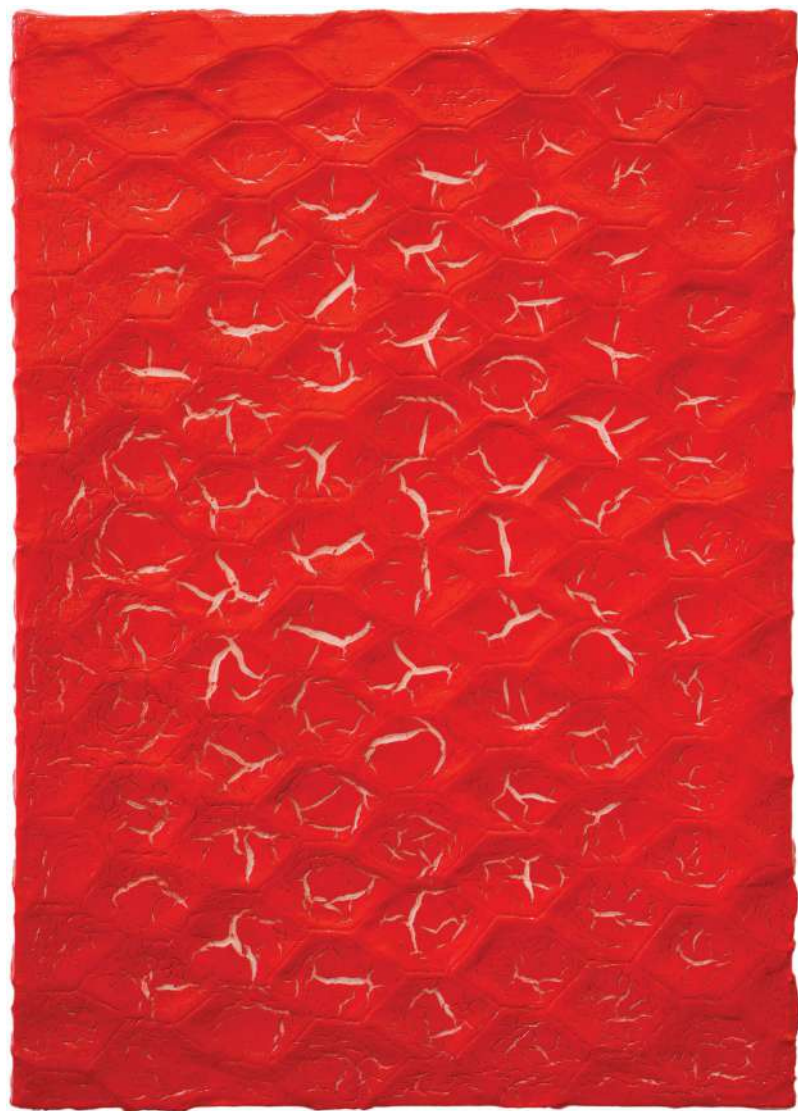
Genesis
Alan Bee
 1975
 70 x 50 x 4 cm
 27 1/2 x 19 3/4 x 1 5/8 in
 tecnica mista su tela
mixed media on canvas



Purification
Alan Bee
 1985
 60 x 40 x 6 cm
 23 5/8 x 15 3/4 x 2 3/8 in
 tecnica mista su tavola
mixed media on board



Untitled
Alan Bee
1983
70 x 50 x 4 cm
27 1/2 x 19 3/4 x 1 5/8 in
tecnica mista su tela
mixed media on canvas



Untitled
Alan Bee
 1983
 70 x 50 x 4 cm
 27 1/2 x 19 3/4 x 1 5/8 in
 tecnica mista su tela
mixed media on canvas



Soul
Alan Bee
 1983
 40 x 30 x 6 cm
 15 3/4 x 11 3/4 x 2 3/8 in
 tecnica mista su tavola
mixed media on board



Free women
Alan Bee
 1985
 100 x 50 x 8 cm
 39 3/8 x 19 3/4 x 3 1/8 in
 tecnica mista su tavola
mixed media on board



Free women
Alan Bee
 1985
 100 x 50 x 8 cm
 39 3/8 x 19 3/4 x 3 1/8 in
 tecnica mista su tavola
mixed media on board



Vesuvius
Alan Bee
 1987
 70 x 50 x 4 cm
 27 1/2 x 19 3/4 x 3/4 in
 tecnica mista su tela
mixed media on canvas



Freedom
Alan Bee
 1985
 100 x 87 x 6 cm
 39 3/8 x 34 1/4 x 2 3/8 in
 tecnica mista su tavola
mixed media on board



Infinity
Alan Bee
 1985
 100 x 200 x 9 cm
 39 3/8 x 78 3/4 x 3 1/2 in
 tecnica mista su tavola
mixed media on board



Flying sex
Alan Bee
 1991
 100 x 50 x 8 cm
 39 3/8 x 19 3/4 x 3 1/8 in
 tecnica mista su tavola
mixed media on board



Swarm
Alan Bee
 1987
 100 x 50 x 8 cm
 39 3/8 x 19 3/4 x 3 1/8 in
 tecnica mista su tavola
mixed media on board



Proteas
Alan Bee
 1989
 80 x 60 x 6 cm
 31 1/2 x 23 5/8 x 2 3/8 in
 tecnica mista su tavola
mixed media on board



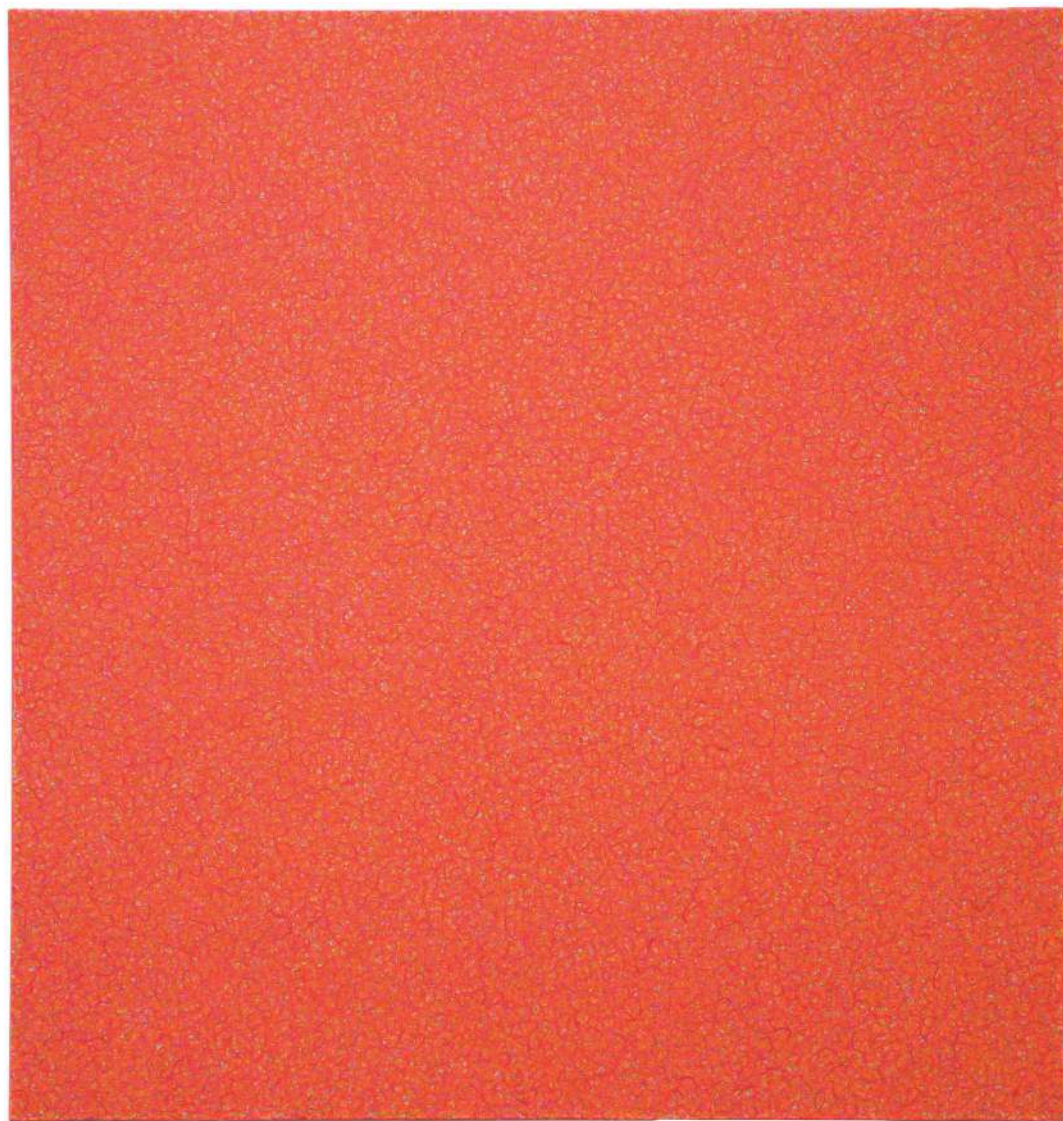
Soul
Alan Bee
 1998
 50 x 35 x 7 cm
 19 3/4 x 13 3/4 x 2 3/4 in
 tecnica mista su tavola
mixed media on board



Drawing
Paolo Iacchetti
 2015
 110 x 105 cm
 43 1/4 x 41 3/8 in
 olio su tavola
oil on board

Numerazioni divergenti
Paolo Iacchetti
2017
150 x 145 cm
59 1/8 x 57 1/8 in
olio su tela
oil on canvas

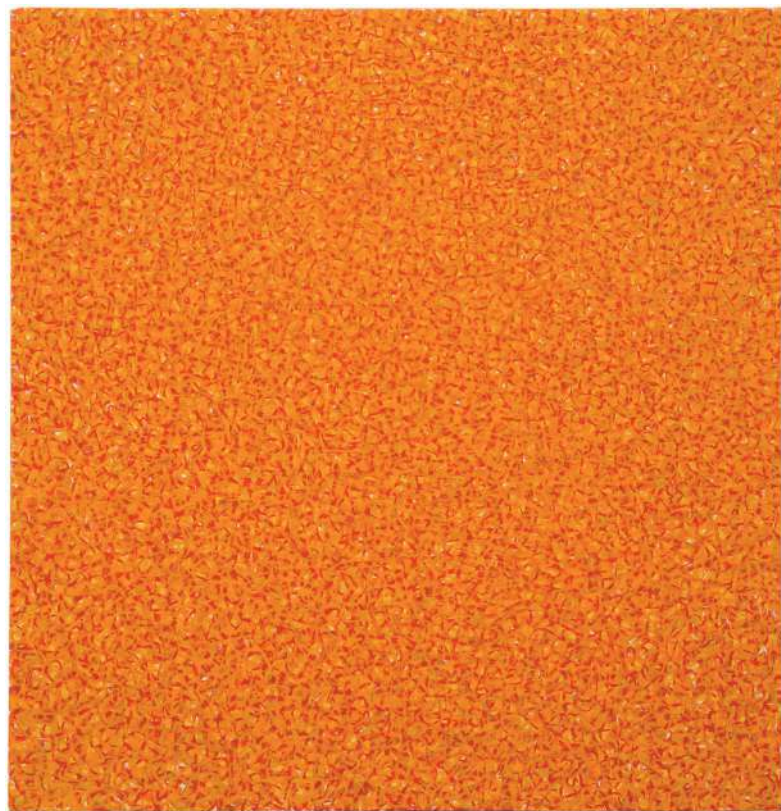




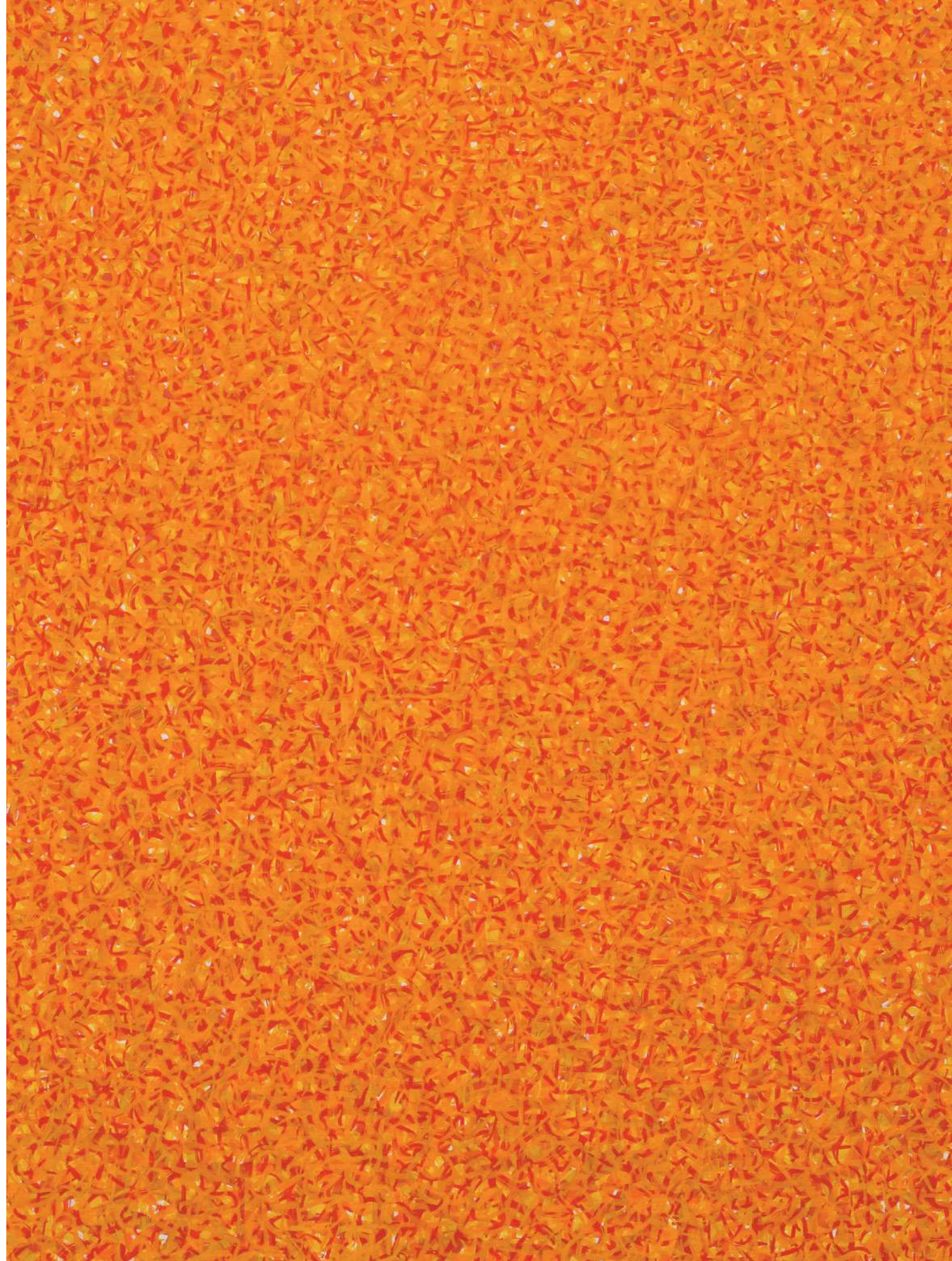
Numerazioni nascoste
Paolo Iacchetti
 2017
 100 x 95 cm
 39 3/8 x 37 3/8 in
 signed on verso
 olio su tela
oil on canvas

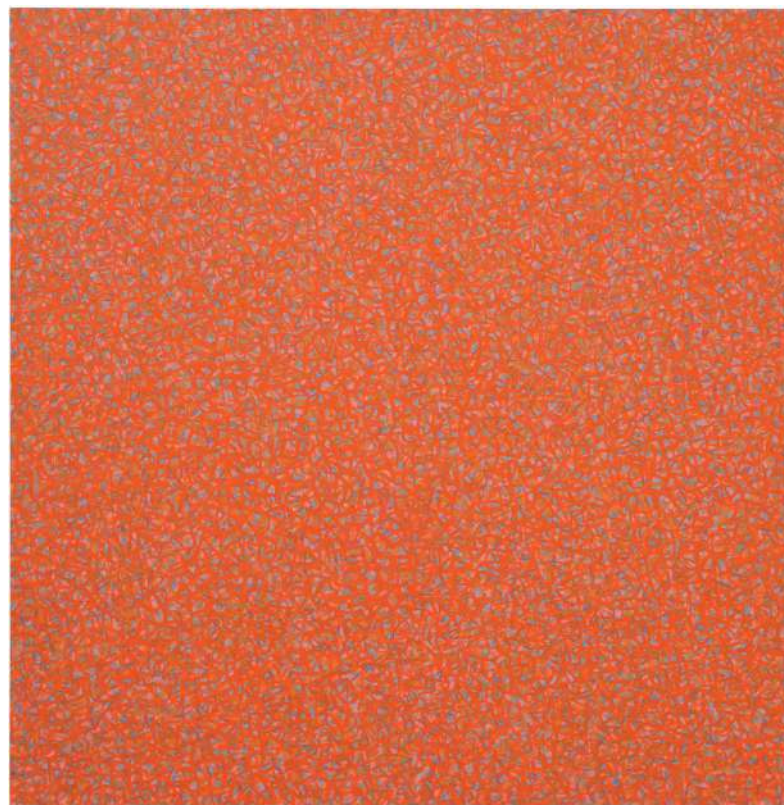


Geometrie sfasate
Paolo Iacchetti
 2018
 100 x 95 cm
 39 3/8 x 37 3/8 in
 olio su tela
oil on canvas

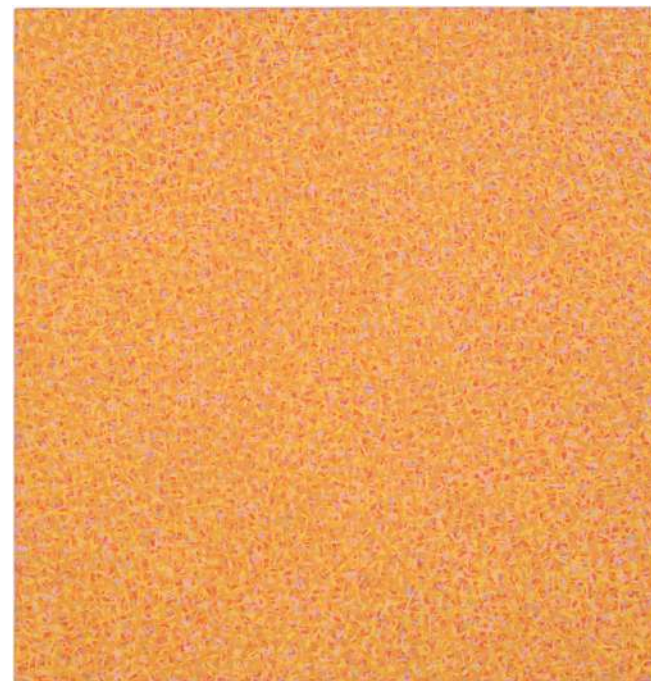


Numerazioni lineari
Paolo Iacchetti
 2018
 50 x 48 cm
 19 3/4 x 18 7/8 in
 olio su tela
oil on canvas

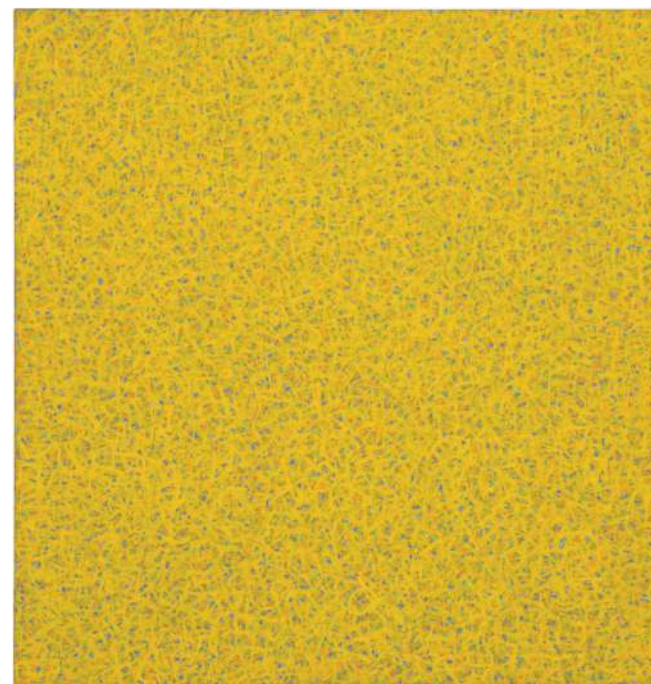




Numerazioni beta
Paolo Iacchetti
 2018
 33 x 32 cm
 13 x 12 5/8 in
 olio su tavola
oil on board



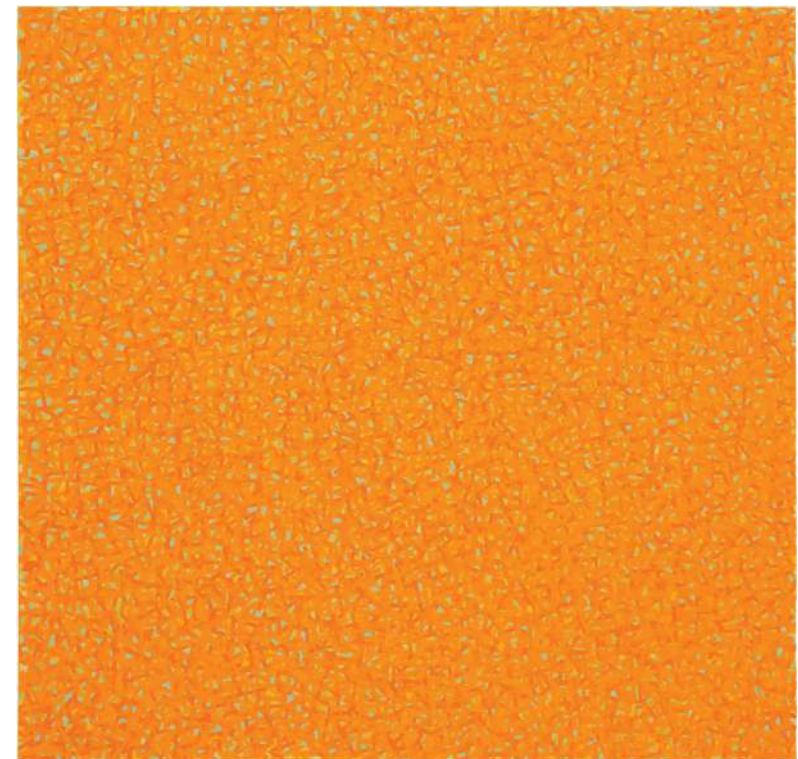
Piccoli numeri 1
Paolo Iacchetti
 2018
 27 x 26 cm
 10 5/8 x 10 1/4 in
 olio su tavola
oil on board



Piccoli numeri 2
Paolo Iacchetti
 2018
 27 x 26 cm
 10 5/8 x 10 1/4 in
 olio su tavola
oil on board



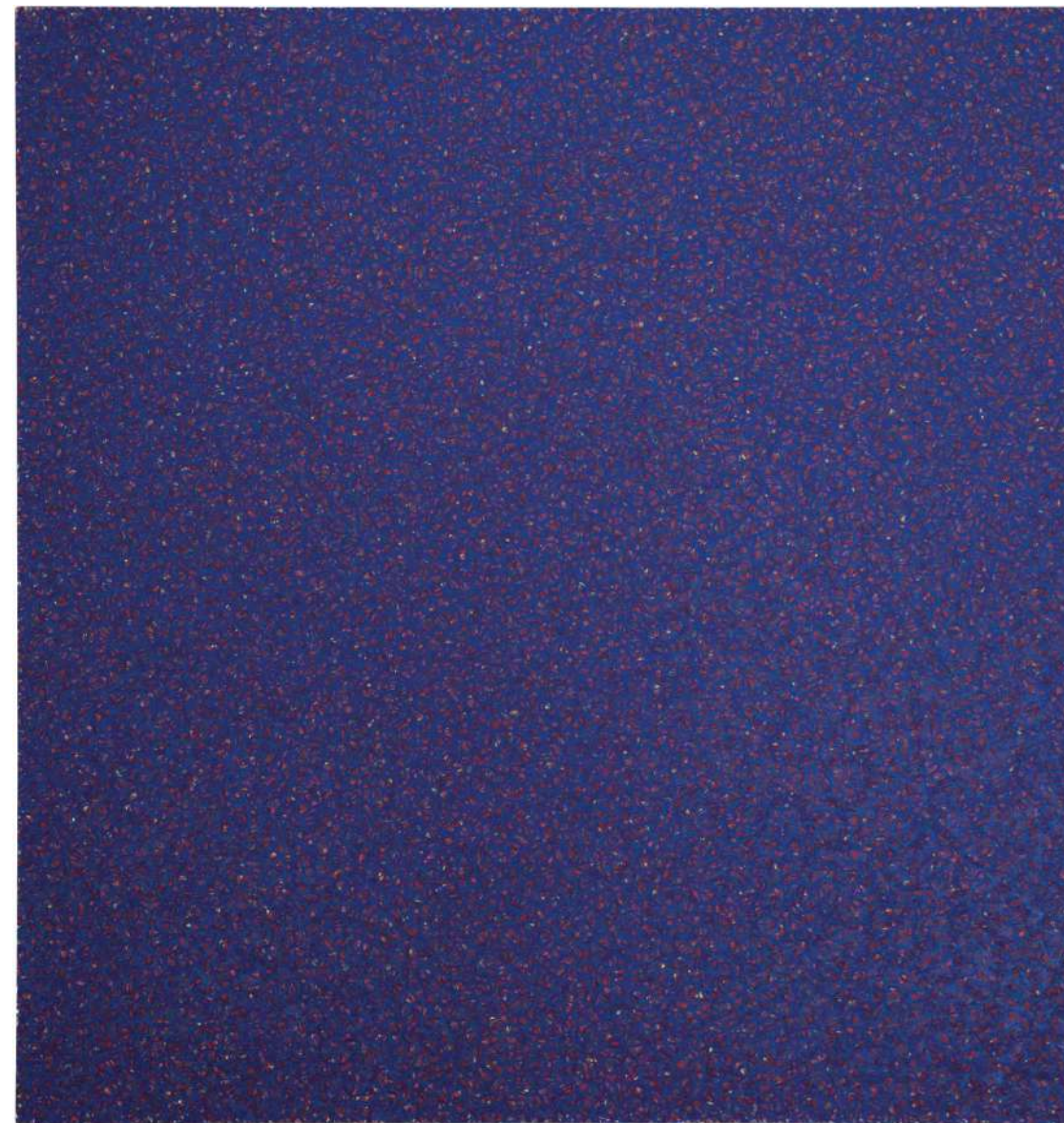
Coagulazioni
Paolo Iacchetti
 2019
 50 x 48 cm
 19 3/4 x 18 7/8 in
 olio su tela
oil on canvas



Numerazioni alfa
Paolo Iacchetti
 2019
 33 x 32 cm
 13 x 12 5/8 in
 olio su tavola
oil on board

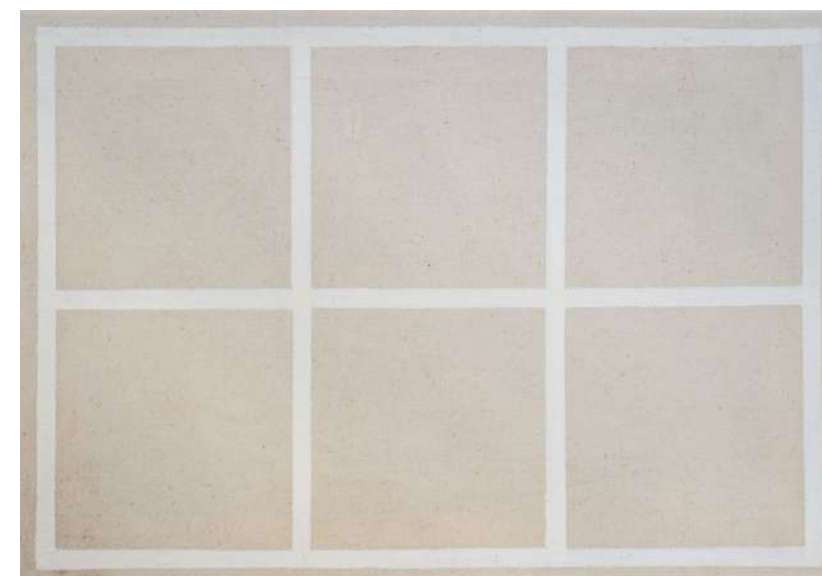


Logica provvisoria
Paolo Iacchetti
 2019
 100 x 95 cm
 39 3/8 x 37 3/8 in
 olio su tela
oil on canvas



Numerazioni incomplete
Paolo Iacchetti
 2019
 100 x 95 cm
 39 3/8 x 37 3/8 in
 olio su tela
oil on canvas

Numerazioni incoerenti
Paolo Iacchetti
2019
200 x 180 cm
78 3/4 x 70 7/8 in
olio su tela
oil on canvas



Untitled
Tomas Rajlich
1969
34.5 x 49 cm
13 5/8 x 19 1/4 in
acrilico su tela
acrylic on canvas





Untitled
Tomas Rajlich
1969
35 x 200 cm
13 3/4 x 78 3/4 in
acrilico su tela
acrylic on canvas



Untitled
Tomas Rajlich
1969
35 x 200 cm
13 3/4 x 78 3/4 in
acrilico su tela
acrylic on canvas



Untitled
Tomas Rajlich
1969
23 x 23 cm
9 1/8 x 9 1/8 in
acrilico su legno
acrylic on wood

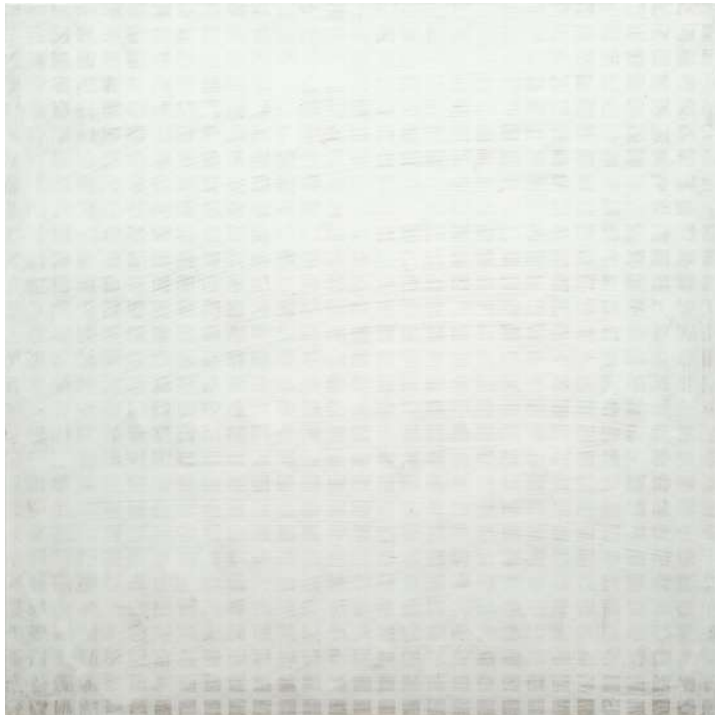


Untitled
Tomas Rajlich
1969
23 x 23 cm
9 1/8 x 9 1/8 in
acrilico su legno
acrylic on wood

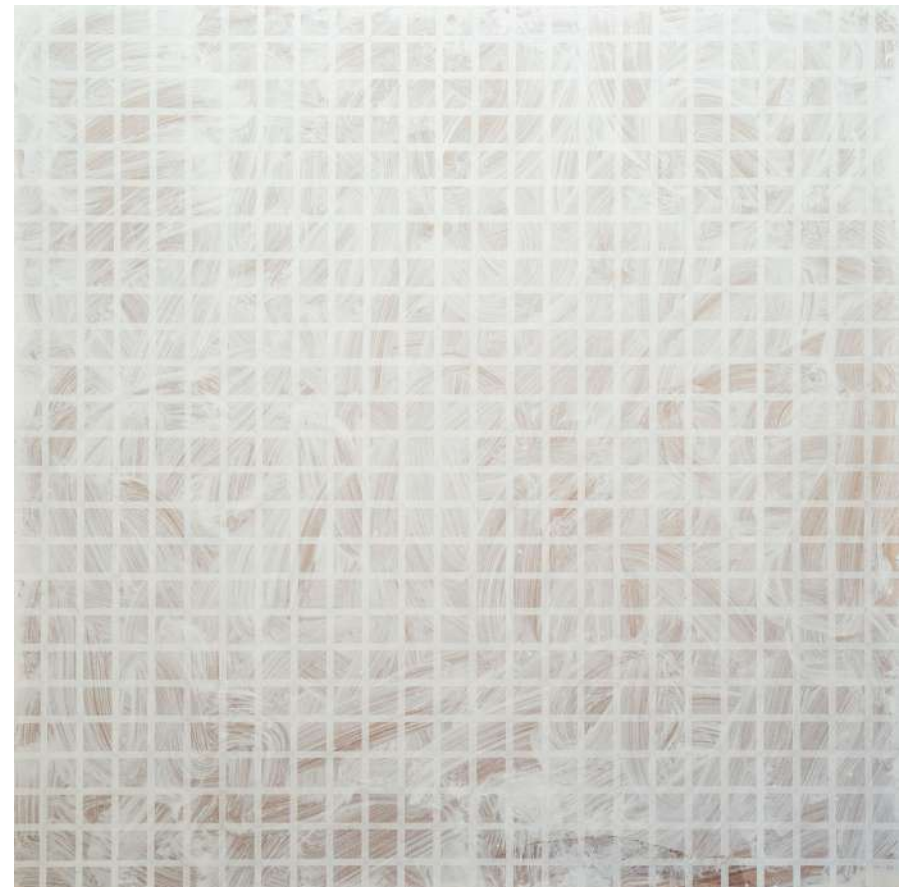
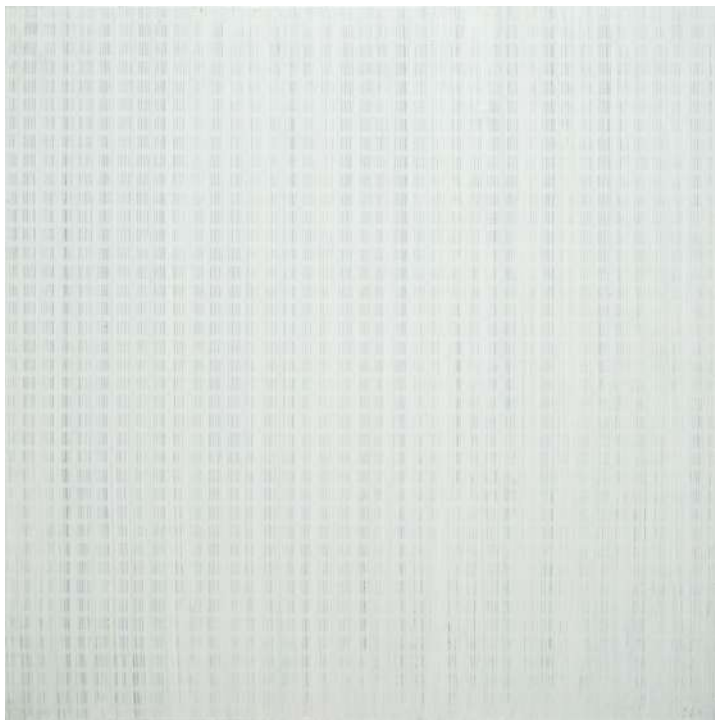


Untitled
Tomas Rajlich
1969
9 x 99 cm
3 1/2 x 39 in
acrilico su legno
acrylic on wood

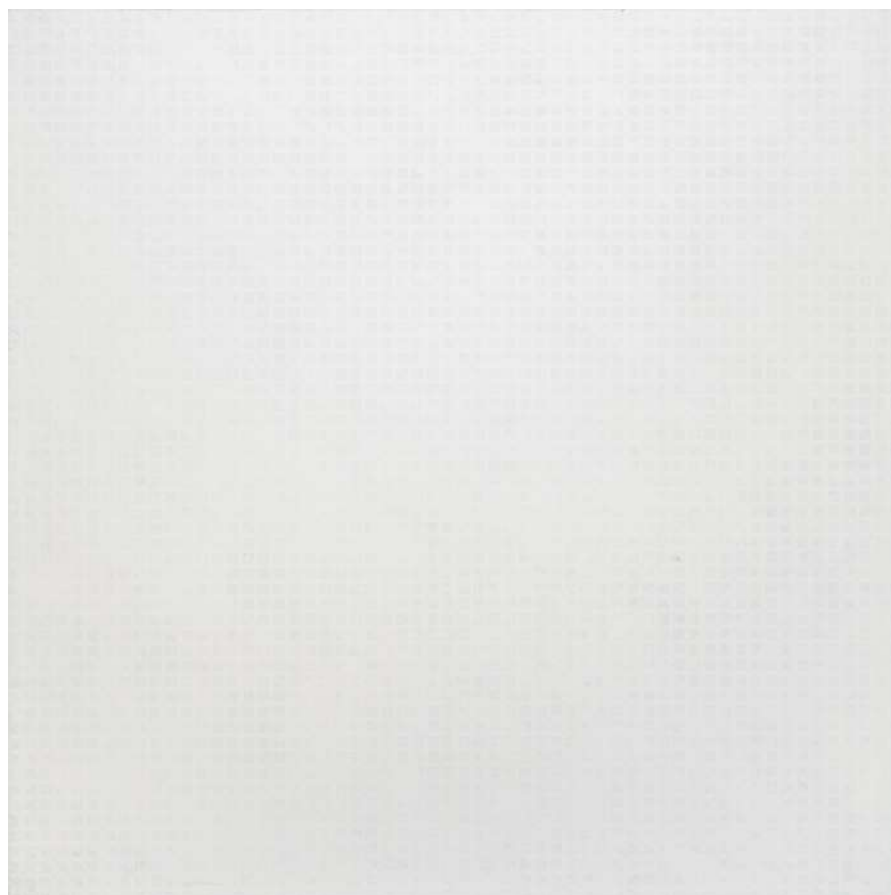
Untitled
Tomas Rajlich
 1971
 40 x 40 cm
 15 3/4 x 15 3/4 in
 acrilico su tavola
acrylic on hardboard



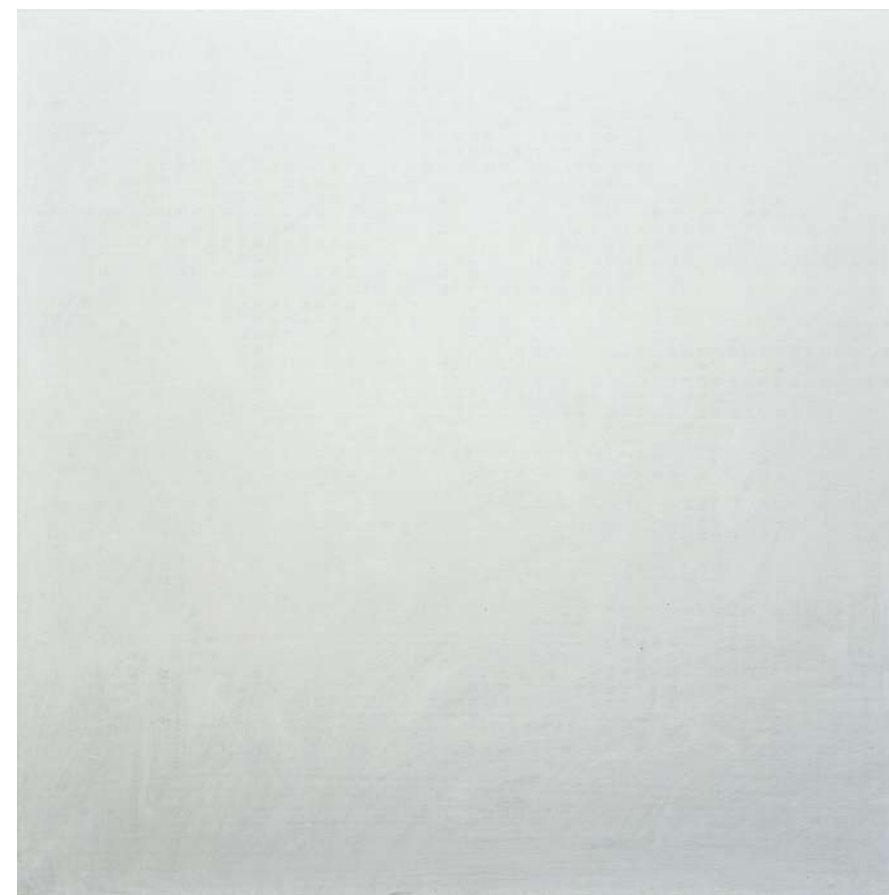
Untitled
Tomas Rajlich
 1972
 40 x 40 cm
 15 3/4 x 15 3/4 in
 acrilico su tavola
acrylic on hardboard



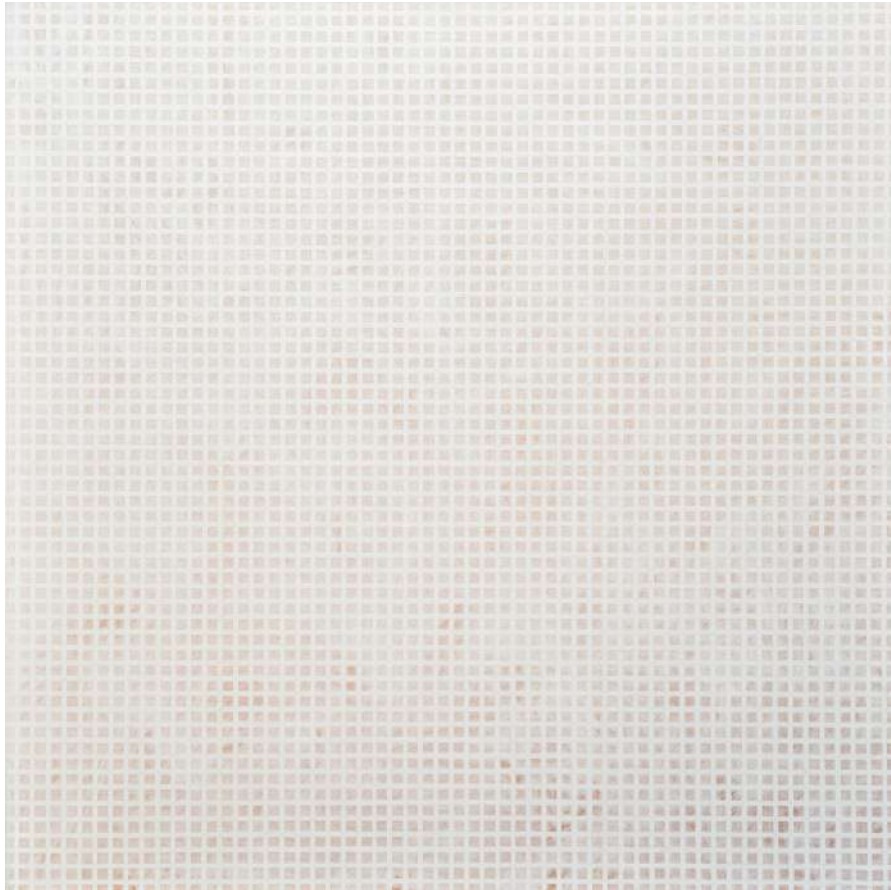
Untitled
Tomas Rajlich
 1972
 75 x 75 cm
 29 1/2 x 29 1/2 in
 acrilico su tavola
acrylic on hardboard



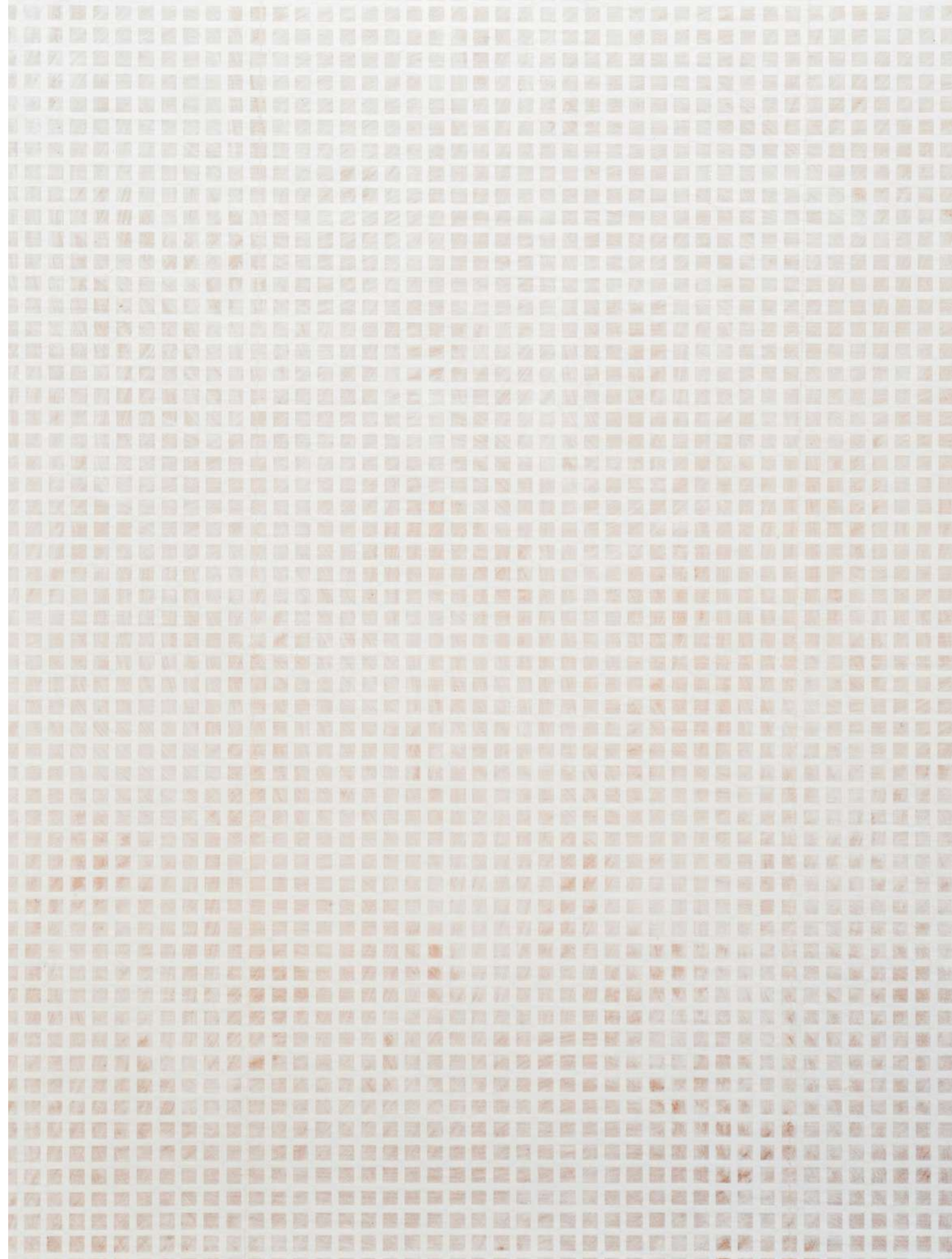
Untitled
Tomas Rajlich
 1973
 60 x 60 cm
 23 5/8 x 23 5/8 in
 acrilico su tavola
acrylic on hardboard

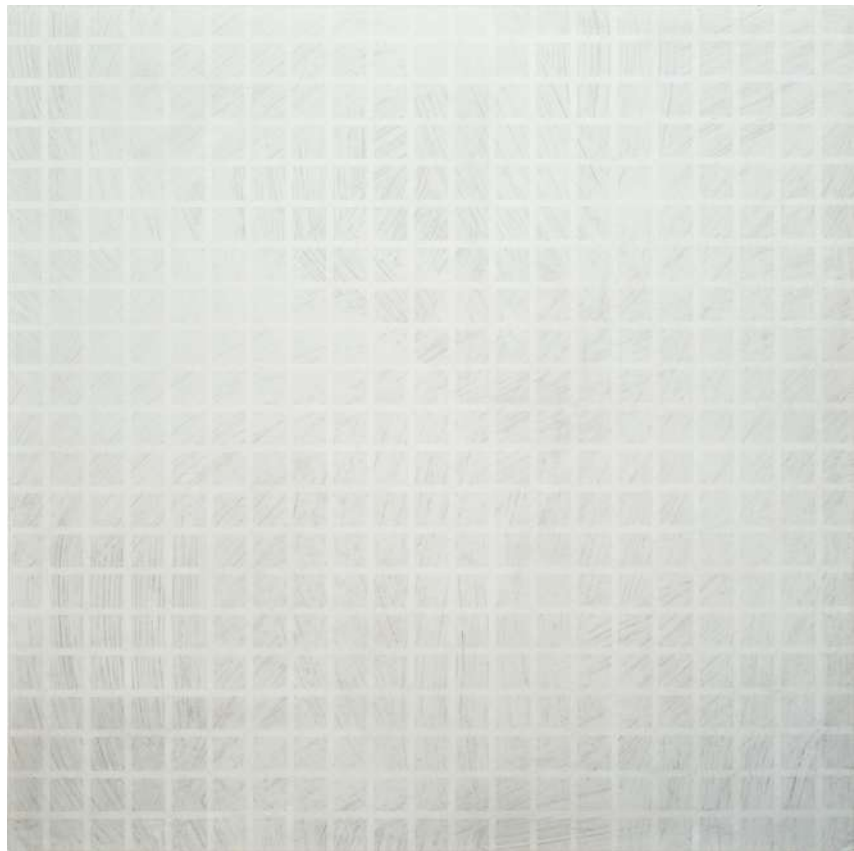


Untitled
Tomas Rajlich
 1973
 60 x 60 cm
 23 5/8 x 23 5/8 in
 acrilico su tavola
acrylic on hardboard

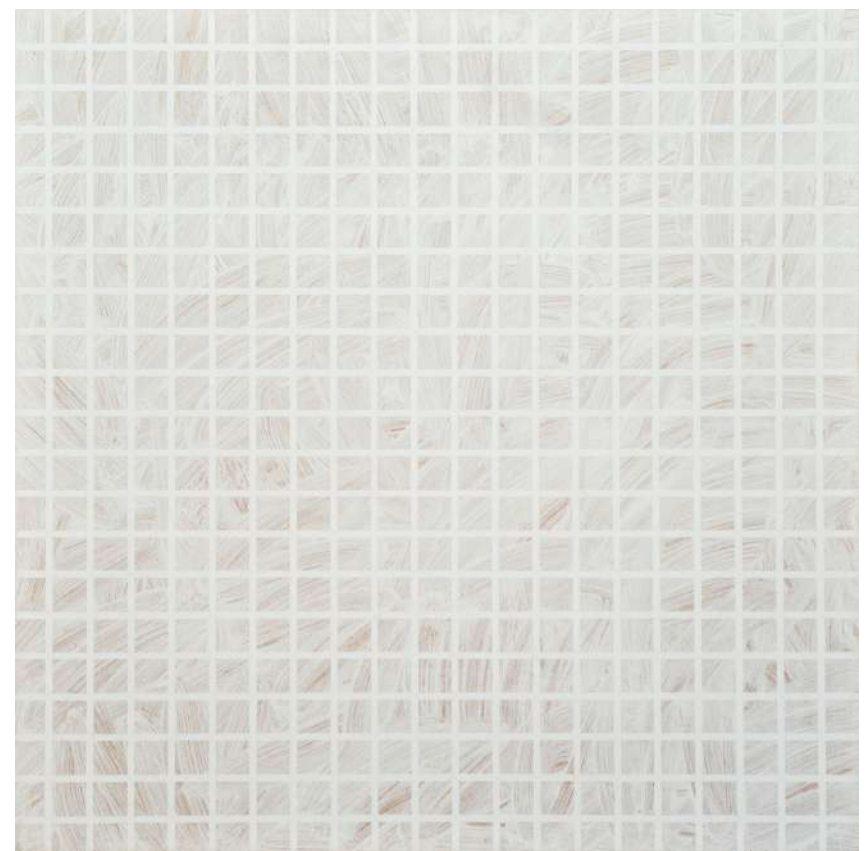


Untitled
Tomas Rajlich
1973
60 x 60 cm
23 5/8 x 23 5/8 in
acrilico su tavola
acrylic on hardboard



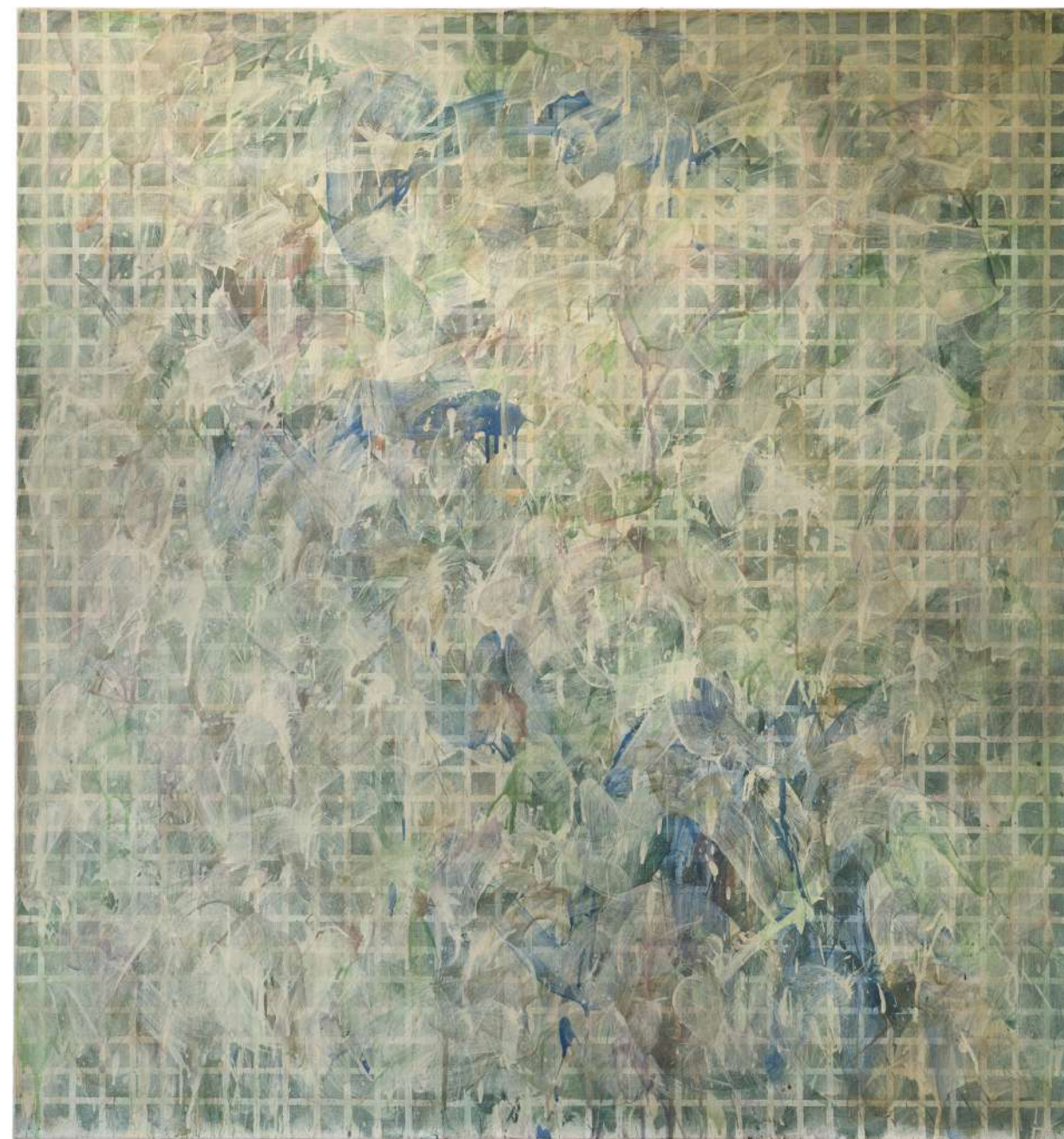


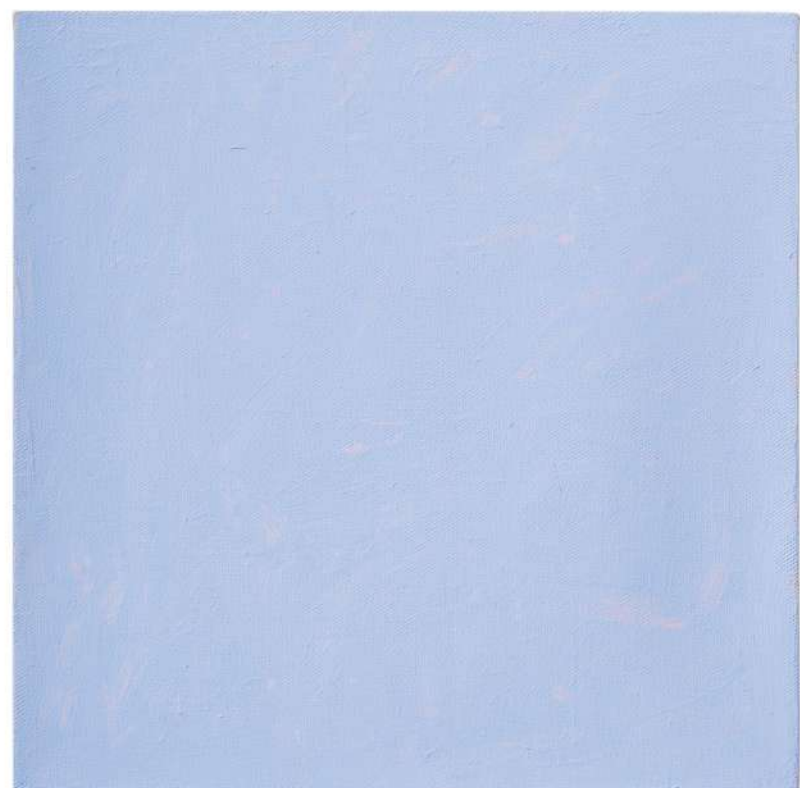
Untitled
Tomas Rajlich
 1974
 50 x 50 cm
 19 3/4 x 19 3/4 in
 acrilico su tavola
acrylic on hardboard



Untitled
Tomas Rajlich
 1974
 50 x 50 cm
 19 3/4 x 19 3/4 in
 acrilico su tavola
acrylic on hardboard

Untitled / Composition
Tomas Rajlich
1976
150 x 140 cm
59 1/8 x 55 1/8 in
acrilico su tela
acrylic on canvas





Untitled (triptych)

Tomas Rajlich

1986

40x40, 50x50, 40x40 cm

15 3/4 x 15 3/4, 19 3/4 x 19 3/4, 15 3/4 x 15 3/4 in

acrilico su tela

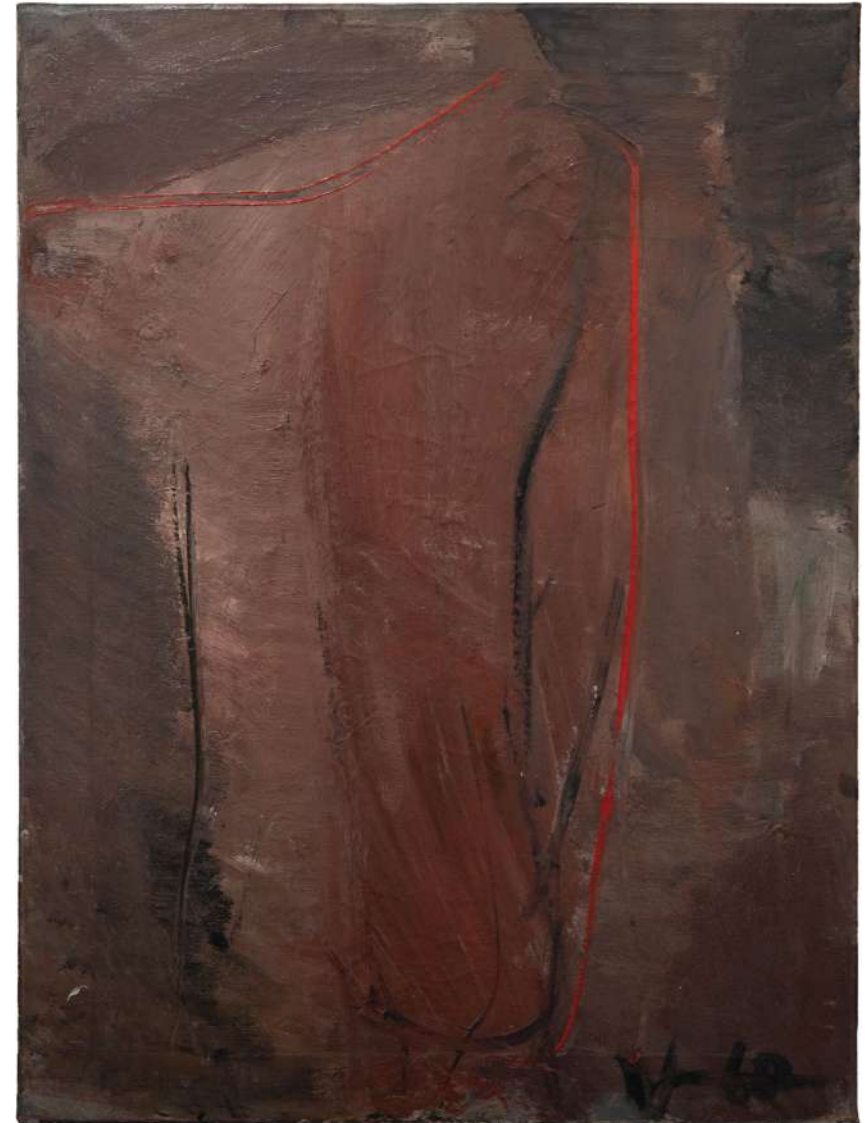
acrylic on canvas



Untitled
Tomas Rajlich
 1998
 24 x 20 cm
 9 1/2 x 7 7/8 in
 acrilico su tela
acrylic on canvas



Untitled
Tomas Rajlich
 2018
 24 x 20 cm
 9 1/2 x 7 7/8 in
 acrilico su tela
acrylic on canvas



Segno rosso
Nanni Valentini
1960
80 x 60 cm
31 1/2 x 23 5/8 in
tecnica mista su tela
mixed media on canvas



Trasparenza "Muro"
Nanni Valentini
 1973
 67 x 67 cm
 26 3/8 x 26 3/8 in
 garza pigmentata e tecnica mista su carta
pigmented gauze and mixed on paper



Trasparenza
Nanni Valentini
 1973-74
 100 x 68 cm
 39 3/8 x 26 3/4 in
 garza pigmentata e tecnica mista su carta
pigmented gauze and mixed on paper



Doppia sfera
Nanni Valentini
 1973-75
 41 x 22 x 11 cm
 16 1/8 x 8 5/8 x 4 3/8 in
 refrattario
refractory



Serie numero-forma
Nanni Valentini
 1975
 60 x 50 cm
 23 5/8 x 19 3/4 in
 terracotta
terracotta

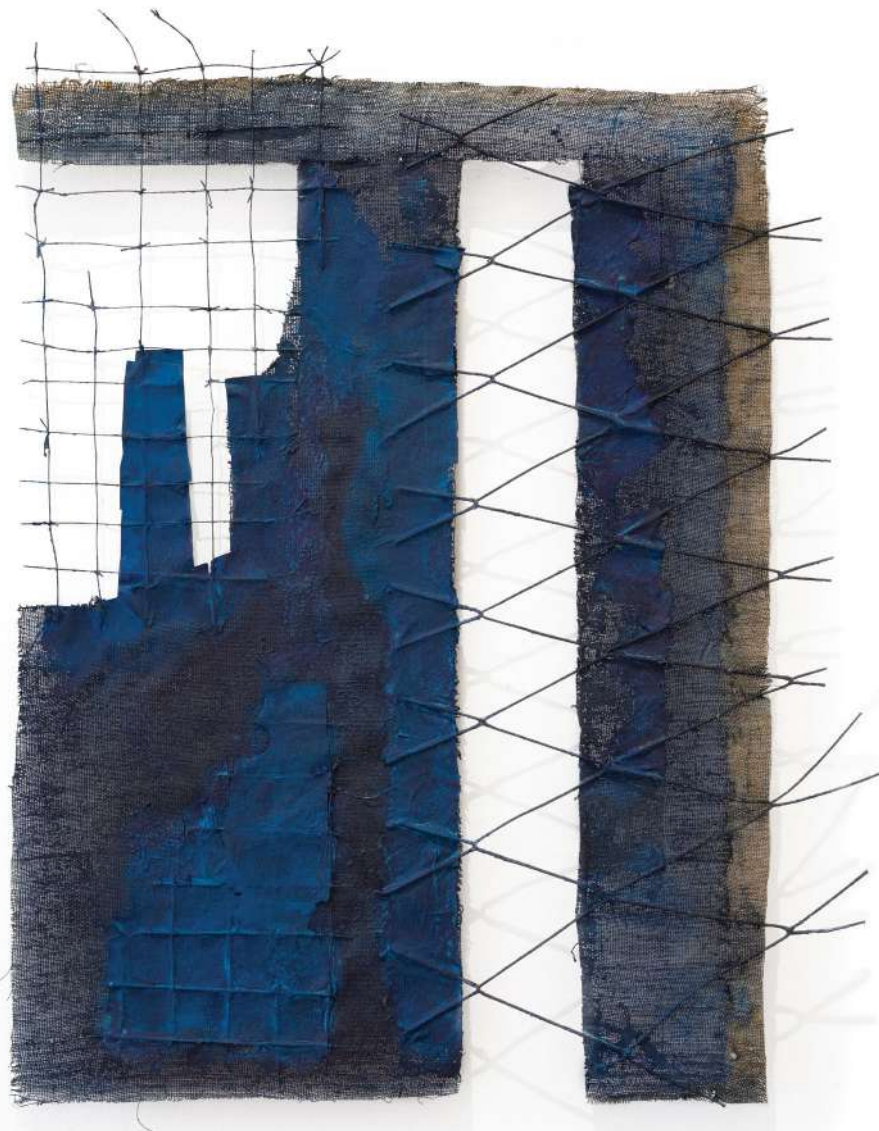


La casa e l'azzurro (o di via Mamolabella)
Nanni Valentini
 1980
 71 x 50 x 15 cm
 28 x 19 3/4 x 5 7/8 in
 terracotta
terracotta



Zolla (Segni e luoghi)
Nanni Valentini
 1978
 40 diam x 14 cm
 15 3/4 diam x 5 1/2 in
 grès
stoneware





Trasparenza
Nanni Valentini
 1975
 83 x 66 cm
 32 5/8 x 26 in
 garza pigmentata e tecnica mista su carta
pigmented gauze and mixed on paper



I segni della terra
Nanni Valentini
 1978
 37 x 38 x 8 cm
 14 5/8 x 15 x 3 1/8 in
 terracotta e laterizio
terracotta and lateritious

Stele
Nanni Valentini
1979-80
110 x 39 x 7 cm
43 1/4 x 15 3/8 x 2 3/4 in
terracotta
terracotta





Gorgone
Nanni Valentini
 1981
 50 x 45 cm
 19 3/4 x 17 3/4 in
 terracotta greificata
vitrified terracotta



La casa di Peter Schlemihl
Nanni Valentini
 1981-82
 height 56 cm
 height 22 1/8 in
 terracotta e garza pigmentata
terracotta and pigmented gauze



Volto
Nanni Valentini
 1983
 31 x 24 x 5 cm
 12 1/4 x 9 1/2 x 2 in
 terracotta
terracotta



Volto (tema Endimione e Selene)
Nanni Valentini
 1982
 14 x 19 x 4 cm
 5 1/2 x 7 1/2 x 1 5/8 in
 terracotta
terracotta



Volto di Giobbe
Nanni Valentini
 1982
 45 x 30 x 25 cm
 17 3/4 x 11 3/4 x 9 7/8 in
 terracotta greificata
vitrified terracotta



Deriva (Centri)
Nanni Valentini
 1982-83
 diam. 65 cm
 diam. 25 5/8 in
 terracotta greificata
vitrified terracotta



Deriva (fontana)
Nanni Valentini
1982-83
diam. 165 cm circa
diam. 59 1/8 in circa
terracotta greificata
vitrified terracotta





Deriva (doppio)
Nanni Valentini
 1982-83
 46 x 65 cm
 18 1/8 x 25 5/8 in
 terracotta
terracotta



Deriva (Centri)
Nanni Valentini
 1982-84
 60 x 60 x 60 cm
 23 5/8 x 23 5/8 x 23 5/8 in
 terracotta
terracotta





Scudo
Nanni Valentini
 1983
 diam. 64 cm
 diam. 25 1/4 in
 terracotta
terracotta



Deriva (ansa)
Nanni Valentini
 1982-83
 60 x 80 x 60 cm
 23 5/8 x 31 1/2 x 23 5/8 in
 terracotta greificata
vittrified terracotta



Casa dell'angelo
Nanni Valentini
 1984
 34 x 35 x 24 cm
 13 3/8 x 13 3/4 x 9 1/2 in
 terracotta
terracotta



Trasparenza
Nanni Valentini
 197?
 89 x 60 cm
 35 1/8 x 23 5/8 in
 garza pigmentata
pigmented gauze



La casa del sogno
Nanni Valentini
 1985
 70 x 20 x 20 cm
 27 1/2 x 7 7/8 x 7 7/8 in
 terracotta greificata
vitirified terracotta





