

L'OTTAVO CLIMA

a cura di Chiara Canali
curated by Chiara Canali

FuoriMiArt
08

SOMMARIO

CONTENTS

La carta dell'immaginale 5
The charter of the Imaginal
di / by Chiara Canali

ARTISTI / ARTISTS

Valerio Berruti 20

Carloni Franceschetti 28

Davide Coltro 36

Barbara Giorgis 44

Daniele Girardi 52

Cristiano Tassinari 60

Lamberto Teotino 68

arsprima 77



Loris Gréaud - *Vue 1 de l'exposition cellar door*, Palais de Tokyo, Paris, 2008. Courtesy Loris Gréaud et Yvon Lambert Paris, New York

La carta dell'immaginale

The charter of the Imaginal

di / by Chiara Canali

Osservando l'immenso bailamme delle mostre, delle gallerie e delle fiere, oggi non possiamo che rimanere frastornati di fronte a ciò che viene identificato come Arte, di fronte a ciò che ottiene il plauso delle riviste e la consacrazione economica del mercato. Si è parlato di “fine dell’arte” (Adorno) e di rinascita dell’arte, di “fantasma del bello” e di “filosofia del brutto”: tutto è lecito da quando il concetto di arte non implica più costrizioni interne, così che qualsiasi cosa può essere considerata arte.

La domanda che dobbiamo porci, non priva di implicazioni secondarie, sarà allora: qual è il motivo per cui delle opere d’arte devono essere considerate tali, mentre altre no? Se non esistono più criteri unici e universali, quali sono i principi ancora validi ed efficaci su cui poter rifondare una critica dell’arte?

Slegata da qualsiasi riferimento alla bellezza, all’etica e all’escatologia, l’arte può altresì essere portavoce dei valori di nichilismo e di bruttezza della nostra società oppure può essere usata come “gioco sfuggente” (Hegel), producendo svago, divertimento e abbellimento per i nostri luoghi circostanti grazie all’ornamento artistico. Ma è questo realmente il suo fine e il suo obiettivo? O non si richiede forse all’arte contenuti e significati più profondi?

1. De immundo

Esattamente un mese fa mi sono imbattuta in un articolo su Repubblica di Alberto Arbasino intitolato *Il brutto nell’arte trionfa a New York*: lo scrittore tracciava una lunga disamina sui nuovi fenomeni museali e fieristici per cui gran parte della spazzatura artistica viene apologizzata da una critica connivente, ammantata di “valore” economico e immessa in un sistema di aste prestigiose. “L’epitome del brutto (mentre la categoria del Bello vale ormai solo

Observing the immense hubbub of exhibitions, galleries and art fairs, nowadays we cannot help but be bewildered by what is identified as Art, or what receives the approval of the magazines and economic consecration from the market. They have talked about the “end of art” (Adorno) and the rebirth of art, of the “ghost of the beautiful” and of the “philosophy of the ugly”. Anything goes now that the concept of art no longer means inner restrictions, to the point where literally anything can be considered art.

The question that we have to ask ourselves, a question that does not lack secondary implications, is this then: for what reason should some works of art be indeed considered thus, whereas others are not? If there are no longer single, universal criteria, what are the remaining valid, effective principles on which critique on art can be re-established?

Unbound from any reference to beauty, ethics and eschatology, art can also be the spokesperson for the values of nihilism and ugliness in our society or it can be used as a “game of evasion” (Hegel), creating entertainment, fun and embellishment for our surroundings thanks to artistic decoration. But is this really its purpose and aim? Or do we not perhaps expect more profound content and meanings from art?

1. De immundo

Exactly one month ago I fell upon an article by Alberto Arbasino in La Repubblica entitled *Il brutto nell’arte trionfa a New York [The ugly in Art triumphs in New York]*. The writer was setting out a long examination on the new phenomena in the museums and art fairs for which much of the artistic rubbish is extolled by a conniving critique, cloaked in economic “value” and is then admitted into a system of prestigious art auctions. “The epitome of the ugly (while the category of the

per gli esseri umani viventi, come nell'antichità e nel rinascimento)" fa capolino nella gran parte delle opere oggi considerate *cool*: "foto di cadaveri orripilanti, dementi di frontiera, stragi e vittime belliche e storiche, trasgender di strada, incendiari di villette a schiera, carcerati, sottosviluppati, denutriti, obesi esquimesi negli igloo, nudi epocali su spiagge e campus... Escrementi personali e collettivi, relitti umani più degradati che in Bacon o Freud"¹. E poi ancora: "raccolte di rifiuti, ma non ammucchiati e fetenti come a Napoli, bensì isolati, firmati, griffati, datati, e sterilizzati... Ammassi di seggiola rotte, corde e cinture strappate, tubi da annaffiamento, bottiglie di plastica, cartoni per barboni... E nelle gallerie "anche foto o allestimenti di 'Evil', teschi, miasmi, puzzle, orge tra persone diversamente menomate, uteri spalancati variamente 'uso Courbet'"².

Un campionario quando mai vario di quanto si può considerare oggi l'"Arte abietta" (il nome deriva dalla prima panoramica d'insieme di questo movimento tenutasi nel 1993 al Whitney Museum di New York con il titolo "Abject Art. Repulsion and Desire"), un'arte degradata, inferiore, reietta, oppure un'arte dei rifiuti che rimane dopo che tutto ciò che costituiva un valore è stato sconsacrato e rigettato. Tutto ciò, lungi dall'essere una scoperta dei nostri giorni, era stato già teorizzato qualche anno fa dal critico francese Jean Clair nel suo breve saggio *De Immundo*: "Il disgustoso, spiega Clair, è considerato come la categoria privilegiata dell'arte di oggi, che si alimenta di repulsione, degrado, orrore e disgusto"³.

¹ Alberto Arbasino, *Il brutto nell'arte trionfa a New York*, ne "La Repubblica", 12 febbraio 2008.

² Ibidem.

³ Jean Clair, *De immondo*, Abscondita Srl, Milano 2005.

Beautiful is nowadays solely reserved for living human beings, just like in ancient times and in the Renaissance)" peeps through in the majority of the works that are considered *cool* these days: "photos of horrific cadavers, those bordering on the deranged, disasters and victims of war and history, transgenders from the streets, arsonists of terraced houses, prisoners, the underdeveloped, the malnourished, obese Eskimos in igloos, epochal nudes on beaches and in college grounds... Personal and collective excrement, human wreckage more degraded than in Bacon or Freud"¹. And then "harvested piles of waste, not lying in stinking heaps like in Naples, but isolated, designer waste, dated and sterilized. Piles of broken chairs, shredded ropes and belts, garden hoses, plastic bottles, cardboard boxes for the homeless...and in the galleries "also photos or paraphernalia of "Evil", skulls, stinks, stenches, orgies between variously maimed people, uteri spread wide open in different ways 'in the style of Courbet'"².

A selection as varied as "Abject Art" may nowadays be considered (the name derives from the first collective overview of this movement that took place in 1993 at the Whitney Museum in New York with the title "Abject Art. Repulsion and Desire"), degraded, inferior, outcast art, or a style of art of waste that sticks around long after everything that was once a value has been deconsecrated and rejected. Far from being a discovery of our times, all this had already been theorized several years ago by the French critic Jean Clair in his short essay *De Immundo*: "The revolting", explained Clair, "is considered a favoured category of art today, which feeds itself on repulsion, degradation, horror and disgust"³.

¹ Alberto Arbasino, *Il brutto nell'arte trionfa a New York*, in "La Repubblica", 12th February 2008.

² Ibidem.

³ Jean Clair, *De immondo*, Abscondita Srl, Milan 2005.

L'arte contemporanea avrebbe definitivamente perduto qualsiasi legame con la bellezza: alla "bella forma" dei tempi antichi si è sostituito l'informe, ai colori della tavolozza si preferiscono i bruni degli escrementi, all'ordine è succeduto il disordine e dalla pulizia si è irrimediabilmente passati all'impurità dell'immondo.

2. Alla ricerca della bellezza perduta

Sebbene oggi sembra essere scomparsa dalla contemporaneità un'idea di bellezza di impronta classica, intesa come armonia, equilibrio, misura, ordine e compostezza, nonostante sia stato da tempo bandito il precezzo pitagorico del vero,



Gino de Dominicis - *Nuvola*

Contemporary art appears to have definitively lost any ties with beauty: the "beautiful form" of ancient times has been replaced with the formless, excrement browns are preferred in place of the colours of the palette, disorder has succeeded order and cleanliness has been irremediably passed over in favour of the impurity of filth.

2. In search of lost beauty

Even if the classical idea of beauty, as in harmony, equilibrium, measure, order and composure, seems to have disappeared from contemporary life, despite the fact that the Pythagorean precept of the truth, beautiful and good, has been banned for a long while, the "aesthetic charm" of beauty is not entirely dead, but continues to rise up again here and there as an innate requirement in Man. The human soul yearns to return to a cosmology that puts beauty back in first place and shows its usefulness, functionality and technique.⁴

If the imperative of the ugly, the disgusting and *horror vacui* seems to be still triumphing in the art system, in theory and critique the need is being felt to re-establish a new "art philosophy" that moves away from the trendy tendencies of the moment. There is testimony to this not only in Arbasino's article and Clair's essay, which sarcastically pour scorn on the new object reliquies and controversially overthrow the new values launched on the market, but also in a series

⁴ In his essay *The Practice of Beauty* (New York, 1998) James Hillman highlights the soul's need for beauty and suggests different ways to eliminate the repression of beauty and favour its return: objectified pleasure, opening up the soul to delight, that is, to enjoyment, the arrest of motion as sensorial pleasure and perception; lastly, the courage to abandon irony and the courage to be afraid.

bello e buono, il “fascino estetico” della bellezza non è del tutto morto, ma continua qua e là a risorgere come bisogno innato nell’uomo. L’anima umana anela a tornare a una cosmologia che restituiscia il primo posto alla bellezza, che ne dimostri l’utilità, la funzionalità e la pratica.⁴

Se nel sistema dell’arte sembra ancora trionfare l’imperativo del brutto, del disgustoso, dell’*horror vacui*, nella teoria e nella critica si sente la necessità di rifondare una nuova “filosofia dell’arte” che si allontani dalle tendenze trendy del momento. Ne danno testimonianza non solo l’articolo di Arbasino e il saggio di Clair, che ironizzano con sarcasmo sulle nuove reliquie oggettuali e rovesciano polemicamente i nuovi valori immessi sul mercato, ma anche una serie di studi convergenti che da Gadamer a Hillman hanno recentemente riportato in auge il tema dell’attualità del bello.

La bellezza è un attributo troppo importante e significativo per sparire completamente dalle nostre vite. L’ingresso in campo della bellezza nella contemporaneità implica, tuttavia, la consapevolezza che la bellezza non appartiene né all’essenza né alla definizione dell’arte. Come sostiene Arthur Danto ne *L’abuso della bellezza*, “la scoperta che si possa fare della buona arte senza farla bella è uno dei più grandi chiarimenti concettuali della filosofia dell’arte del XX secolo”⁵. La cosiddetta “avanguardia

⁴ Nel saggio *La pratica della Bellezza* (New York, 1998) James Hillman sottolinea la necessità di bellezza che ha l’anima e suggerisce diversi modi per eliminare la repressione della bellezza e favorirne il ritorno: il piacere oggettivato, aprodo l’anima alla delizia, cioè il gusto; l’arresto del moto come piacere sensoriale e percezione; infine il coraggio di abbandonare l’ironia e il coraggio di aver paura.

⁵ Arthur Danto, *L’abuso della Bellezza. Da Kant alla Brillo Box*, Postmedia, Milano 2008.



Robert Motherwell - *Elegy to the Spanish Republic* #34, 1953-54

of convergent studies which from Gadamer to Hillman have recently brought the theme of the actuality of the beautiful back into favour again.

Beauty is too important and significant an attribute to completely disappear from our lives. The return of beauty in contemporary life nevertheless implies the knowledge that beauty belongs neither to the essence or definition of art. As Arthur Danto states in *L’Abuso della bellezza* [*The Abuse of Beauty*], “the discovery that one may create beautiful art without making it beautiful is one of the greatest conceptual clarifications of the philosophy of art in the 20th Century”⁵. The so-called “impossible Avant-garde”, or rather Dadaism, repudiated beauty and helped show that creating art does not depend solely on its presence. The concept of art can require the characteristic of beauty, but at the same time it can also borrow many other qualities such as the sublime, disgust, comicality or lust.

Beauty is therefore just one of the many aesthetic qualities, yet according to Danto

⁵ Arthur Danto, *The Abuse of Beauty. From Kant to Brillo Box*, Postmedia, Milan 2008.

intrattabile”, cioè il dadaismo, ha sconfessato la bellezza e ha contribuito a dimostrare che il fare arte non dipende unicamente dalla sua presenza. Il concetto di arte può richiedere la caratteristica della bellezza, ma al contempo può prendere in prestito molte altre qualità, come il sublime, il disgusto, la comicità o la libidine.

La bellezza è dunque una tra le tante qualità estetiche, ma secondo Danto rimane comunque l'unica ad essere anche un valore, come la verità e la bontà. In questa ammissione del critico francese, è chiara la volontà di recuperare un rapporto tra estetica ed etica che già Kant aveva affermato nella *Critica della ragion pratica* (due cose in vita mi furono sommamente care: il cielo stellato sopra di me, la legge morale dentro di me).

Pur avendo accolto la validità di un'arte che non esprima ideali di bellezza (l'arte può anche essere brutta, come abbiamo visto, ma il brutto non diventa bello solo perché l'arte brutta è valida e considerata); pur accettando una distinzione tra bellezza “estetica” ed “artistica” (oppure tra bellezza naturale e bellezza artistica), siamo comunque concordi nel voler mantenere l'importanza del ruolo della bellezza sia sul piano etico che estetico, come aspetto opzionale che può essere usato dagli artisti in alternativa alle altre qualità.

La bellezza non è semplicemente un valore tra i tanti, ma è uno dei valori che definiscono cosa significhi la vita umana nella sua completezza. E qui Danto riporta un esempio: le *Elegies for the Spanish Republic* di Robert Motherwell. Egli ha trovato bello uno di questi dipinti quando l'ha visto per la prima volta senza saperne granché al riguardo. Sul momento non ha riflettuto molto su cosa significasse. Ma quando l'ha fatto è giunto alla conclusione che le *Elegie* siano artisticamente eccellenti non solo perché belle ma anche perché il loro essere belle

it is still however the only quality which is also a value, like truth and goodness. In the French critic's admission, the desire to regain a relationship between aesthetic and ethic is clear, the relationship that Kant had already confirmed in *Critique of Practical Reason* (two things were extremely dear to me in life: the starry sky above me and the moral law inside me).

Despite having accepted the validity of art which does not express ideals of beauty (as we have seen, art can also be ugly, but what is ugly does not become beautiful simply because ugly art is worthy and appreciated), despite accepting a distinction between “aesthetic” and “artistic” beauty (or indeed between natural beauty and artistic beauty), we are however agreed on wanting to maintain the importance of the role of beauty on both an ethical and aesthetic level, as an optional aspect which can be used by artists



Mark Rothko - *Untitled*, 1950 c.

è artisticamente giusto. Si potrebbe affermare altrettanto a proposito dell'esperienza provata di fronte al simbolismo di artisti come Arnold Bocklin e Gustave Moreau, all'astrazione spirituale di Wassilj Kandinskij e alla visione contemplativa di Marc Rothko dove la bellezza è sia esterna che interna all'opera. Questi dipinti non sono ammirati solo perché belli ma perché il loro essere tali è internamente legato alla loro referenza e al loro significato.

Non appena si afferra anche il pensiero di queste opere, si capisce che la bellezza estetica è intrinseca al loro significato. Qui Danto non fa altro che sottolineare il preceppo Hegeliano secondo cui la bellezza artistica è più alta della bellezza naturale perché “nata e rinata dallo spirito”. Oltre a gratificare i sensi, la bellezza



Wassilj Kandinskij, *Improvisazione XXIV*, 1912

as an alternative to other qualities.

Beauty is not simply one value amongst the many; it is one of the values which define the meaning of human life in its completeness. And here Danto quotes an example: Robert Motherwell's *Elegies for the Spanish Republic*. He found one of these paintings beautiful when he first laid eyes on it without really knowing that much about it. At the time he didn't really reflect much on what it meant. But when he did reflect on it, he reached the conclusion that the *Elegies* are artistically excellent not only because they are beautiful but also because the fact that they are beautiful is artistically correct. You could say the same thing about what you feel in the face of the symbolism of artists such as Arnold Bocklin and Gustave Moreau, the spiritual abstraction of Wassilj Kandinskij and the contemplative vision of Marc Rothko where the beauty is both inside and outside of the work. These paintings are not only admired for being beautiful but also because their being beautiful is internally linked to their reference and meaning.

As soon as you understand the thought in these works, you understand that aesthetic beauty is intrinsic in their meaning. Here Danto does nothing other than highlight the Hegel precept which is that artistic beauty is higher than natural beauty because “it is born and reborn of the spirit”. More than just gratifying the senses, artistic beauty “offers itself to meaning, sentiment, intuition and imagination”.

Beauty is an ulterior ingredient in the content of the work as indeed happens with the cadences of sung or recited elegies, or with the symphonic constructions of opera.

While aesthetic beauty is recognised by the senses alone, artistic beauty is more complex; it is on the outside but also on the inside of the work and discovering it requires a certain degree of discernment and critical intelligence.

artistica “si offre al significato, al sentimento, all’intuizione, all’immaginazione”.

La bellezza è un ingrediente ulteriore nel contenuto dell’opera proprio come accade con le cadenze delle elegie cantate o declamate, oppure con le costruzioni sinfoniche del melodramma.

Mentre la bellezza estetica è riconosciuta tramite i soli sensi, la bellezza artistica è più complessa, sta all’esterno ma anche all’interno dell’opera e per scoprirla richiede un certo grado di discernimento ed intelligenza critica.

3. Forme immaginali

Dopo aver attestato la necessità e l’importanza della bellezza quando l’aspetto estetico coincide con le finalità etiche, e dopo aver appurato che la bellezza artistica è in un certo senso un prodotto intellettuale piuttosto che naturale, dunque interna all’opera d’arte e parte del significato di essa, dobbiamo definire quale sia il mondo, l’universo, la dimensione privilegiata con la quale essa ha attinenza.

In *Politica della Bellezza*⁶, James Hillman dichiara che l’Arte sembra aver perduto la sua connessione con la Bellezza perché ha smarrito il suo referente essenziale, quel mondo immaginale che già Corbin, prima di Hillman, descriveva come luogo di congiunzione tra i particolari del mondo e i loro archetipi.

Il mondo immaginale, o *mundus imaginalis*, secondo Henry Corbin è il luogo della Imaginatio vera, della immaginazione attiva, di quell’ “intermondo tra il sensibile e l’intelligibile” la cui “scomparsa porta con sé una catastrofe dello Spirito”⁷.

⁶ James Hillman, *Politica della Bellezza*, Moretti&Vitali, Bergamo 1999.

⁷ Henry Corbin, *Corpo spirituale e Terra Celeste. Dall’Iran mazdeo all’Iran sciita*, Adelphi edizioni, Milano 1986.



Bill Viola, *Going Forth By Day: First Light*, 2002.
Photo: Kira Perov

3. Imaginal forms

Having stated the need and importance for beauty when the aesthetic aspect coincides with the ethical purposes, and having established that artistic beauty is in a certain sense an intellectual rather than a natural product, therefore within the work and part of its meaning, we must define the world, the universe and favoured dimensions with which it has connection.

In *Politica della Bellezza*⁶ [*Politics of Beauty*], James Hillman declares that Art seems to have lost its connection with Beauty because it has mislaid its essential contact, that imaginal world that Corbin had, before Hillman, already described as a point of conjunction between the details of the world and their archetypes.

According to Henry Corbin the imaginal world, or *mundus imaginalis*, is the place of the true Imaginatio, the active imagination, of the “interworld between the sensitive and the intelligible”, whose disappearance brings with it a catastrophe of the Spirit”⁷.

⁶ James Hillman, *Politics of Beauty*, Moretti&Vitali, Bergamo 1999.

⁷ Henry Corbin, *Spiritual Body and Celestial Earth. From Mazdean Iran to Shi’ite Iran*, Adelphi edizioni, Milan 1986.



Studio Azzurro - *Il soffio sull'angelo (primo naufragio del pensiero)*: videoinstallazione interattiva, 1997, Sala Fibonacci, Università degli Studi di Pisa

E' tale posizione mediana delle forme immaginali, tra le forme intelligibili e quelle sensibili, che subito differenzia la potenza immaginativa di questo *mundus* dalla "fantasia", e da quanto si connette all'immaginario, al mitico, al meraviglioso, alla finzione, ecc...

Questo *mundus imaginalis* non ha dunque niente di irreale e di fantomatico. Ha una sua realtà *sui generis* di mondo soprasensibile, che non è né il mondo empirico dei sensi né il mondo astratto dell'intelletto ed è ciò che in Occidente abbiamo completamente dimenticato da quando la facoltà di creazione immaginale ha abbandonato l'anima e si è rivolta alla rappresentazione di quella che viene chiamata l'“Arte abietta”. Perduta tale battaglia, l'immagine è abbandonata a tutte le degradazioni, a tutte le abiezioni, a tutte le licenze di una Immaginazione che ha smarrito il suo asse di orientamento, e con questo la sua funzione cognitiva. Non si conoscono più che le immagini derivate dal sensibile o percepite attraverso i sensi (la civiltà cosiddetta delle immagini, lo schermo della televisione e del cinema).

Da quando è avvenuto il rovesciamento dal simbolico al reale, dall'opera d'arte come unione di reale e immaginazione, all'oggetto come reliquia sensoriale, si è ribaltata in primo piano un'arte della provocazione, dello scandalo, della banalità, dell'effimero, dell'inutile, del brutto e del non-senso.

4. L'Ottavo Clima

Il luogo della conoscenza immaginale di cui parla Corbin non è altro che "L'Ottavo Clima", il *mundus imaginalis*, che non va dunque confuso con l'immaginario. E' la

It is this median position of the imaginal forms, between intelligible forms and sensitive forms, which immediately differentiates the imaginative power of this world of "fantasy", and how long it has been connected with the imaginary, the mythical, the marvellous, the make-believe, and so forth...

This *mundus imaginalis* therefore possesses nothing of the unreal and imaginary. It has its *sui generis* reality of a supersensitive world, which is neither the empirical world of the senses nor the abstract world of the intellect and it is what we in the Western world have completely forgotten since the faculty of imaginative creation abandoned the soul and turned against the representation of what is called "Abject Art". Since this battle was lost, the image is abandoned



Anselm Kiefer, *I sette palazzi celesti*, 2007

“Terra delle visioni”, la Terra che conferisce verità alle percezioni visionarie, dove fioriscono i simboli contro i quali naufraga l’intelletto razionale.

E’ il mondo in cui hanno luogo gli *accadimenti spirituali*, ma reali di una realtà che non è quella del mondo fisico, né quella che registra la cronaca e con cui si fa la storia.

E’ un mondo “esteriore”, che non corrisponde a quello sensibile, ma che ci insegna che bisogna uscire dal tempo quantitativo della cronologia per entrare nel tempo qualitativo della storia dell’anima. Mentre il mondo dell’estensione percettibile ai sensi, ci dice Corbin, comprende sette climi, esiste un altro mondo che forma l’Ottavo Clima, il clima dell’anima. Questa Terra è il *luogo* dei racconti visionari degli artisti; essa è “il *luogo* delle teofanie, delle epifanie divine che non volatilizzano né strappano l’anima alla sua propria visione, al contrario la fanno essere finalmente con se stessa e a casa sua”⁸.

Da questa intuizione di Corbin ne consegue un pensiero *immaginale*, analogico, che è quello sviluppato da un gruppo di artisti che non rispondono solo alle strategie intellettuali e ai programmi della mente, ma elaborano forme che investono la sfera spirituale. Per questa forma d’arte, ogni immagine può divenire metaforica, simbolica. Quest’arte *immaginale* non si affida tanto alle elaborazioni intellettuali e agli espedienti fisici e sensibili, quanto alle intuizioni e al sentire.

Questa potenza immaginale è peculiarità all’anima di ogni individuo ma si dischiude in

to all of the degradations, abjections and liberties of an Imagination which has mislaid its axis of orientation, and with that, its cognitive function. We do not recognise any more than images derived from the sensitive or perceived via the senses (the so-called civilization of images, the TV and cinema screen).

Art deriving from provocation, scandal, banality, the ephemeral, the useless, the ugly and nonsensical was thrown into the foreground from the moment that the turnaround from symbolic to real, from work of art as union of reality and imagination, to the object as a sensorial relic, took place.

4. The Eighth Climate

The place of imaginal knowledge that Corbin speaks of is none other than the “Eighth Climate”, the *mundus imaginialis*, which must not therefore be confused with the imaginary. It is the “Earth of visions”, the Earth that confers truth on visionary perceptions, where symbols against which rational intellect fails blossom. It is the world in which *spiritual happenings*, yet real happenings, take place, in a reality that is neither the reality of the physical world, nor the world documented by the news and with which history is created.

It is an “exterior” world, which does not correspond to the sensitive world, yet which teaches us that you have to step out of the quantitative period of chronology in order to enter the qualitative period of the history of the soul. Corbin tells us, whereas the world of extension perceptible to the senses includes seven climates, there is also another world that forms the Eighth Climate, the Climate of the soul. This Earth is the *place* of visionary tales of the artists; it is the *place* of theophanies, of divine epiphanies that neither volatilize nor tear its own vision from

⁸ Ibidem.

maniera più prepotente nel lavoro di quegli artisti che si lasciano scuotere e interrogare da questa forza.

Attraverso l'utilizzo di differenti media contemporanei, dalla pittura alla rielaborazione digitale, dalla scultura



Bill Viola, *Ocean without a shore*, 2007. Photo: Kira Perov

the soul; on the contrary, they make it finally become one with itself and its home⁷⁸.

This intuition of Corbin's leads onto an analogical *imaginal* school of thought, which is the one developed by a group of artists who do not only respond to the intellectual strategies and programmes of the mind, but who elaborate forms that assail the spiritual sphere. For this form of art, each image can become metaphorical and symbolic. This *imaginal* art does not entrust itself so much to the intellectual elaborations and physical and sensitive expedients, as to the intuitions and feeling.

This *imaginal* power is peculiar to the soul of each individual but reveals itself in a more imposing fashion in the work of those artists who allow themselves to be shaken up and questioned by this force.

Through the use of different contemporary media, from painting to digital reworking, from sculpture to installation, from photography to video, the artists of *The Eight Climate* produce works of art that are expression of beauty and carriers of meaning. To avoid misunderstandings, I would again like to underline that the beauty that I am talking about is not purely aesthetic and sensorial beauty, which produces more decoration than meaning, but a beauty of forms and content, in which the figural sense of the image moulds and models the exterior form of the work.

Only if Beauty is anchored in the *imaginal* world, can Art be reborn in its primordial poetic form, reacquiring its metaphysical, epiphanic function.

⁷⁸ Ibidem.

all'installazione, dalla fotografia al video, gli artisti de *L'Ottavo Clima* realizzano opere d'arte espressione di bellezza e portatrici di senso. A scanso di equivoci, vorrei nuovamente sottolineare che la bellezza a cui mi riferisco non è quella puramente estetica e sensoriale, che più che significato produce ornamento, ma una bellezza di forme e contenuti, in cui il senso figurale dell'immagine plasma e modella la forma esteriore dell'opera.

Solamente se la Bellezza si ancora al mondo dell'immaginale, l'Arte può rinascere alla sua forma poetica primigenia, riacquisendo la sua funzione metafisica ed epifanica.

5. Una scala a sette gradini

Potremmo considerare le ricerche dei sette artisti in mostra come una scala a sette gradini che ci permette di congiungere il mondo sensibile a quell'intermondo immaginale che è "L'Ottavo Clima". Questi artisti hanno sviluppato in modo diverso una propria esperienza evocativa e visionaria che li contraddistingue all'interno dell'indifferenziato panorama artistico italiano.

Dai mirabili paesaggi di Davide Coltro in cui il "colore medio" è luce che non esiste in natura, ma diventa pura astrazione, colore simbolico che caratterizza cieli misteriosi e luoghi insondabili; alle *Superfici Interiore* di Daniele Girardi in cui la figura dell'Albero, rappresentato attraverso la sequenza delle metamorfosi cromatiche, simboleggia l'"Albero benedetto" o al contrario l'"Albero maledetto" incarnando il ruolo attivo svolto dall'Immaginazione.

Dalla teofania delle superfici specchianti

5. The seven step scale

We could consider the studies of these seven artists to be like a set of seven steps which allows us to join the sensitive world with this imaginal interworld that is the Eight Climate. These artists have in different ways developed their own evocative visionary experience that marks them out within the undifferentiated Italian artistic panorama.

We go from Davide Coltro's admirable landscapes in which the "average colour" is the light that does not exist in nature, yet which becomes pure abstraction, symbolic colour that characterizes mysterious skies and unfathomable places; to Daniele Girardi's *Superficie interiore* [*Inner surface*] where the figure of the Tree, represented via the sequence of chromatic metamorphoses symbolises the "Blessed Tree" or on the contrary the "Damned Tree", bringing the active role carried out by the Imagination to life.

We go from the theophany of Valerio Berruti's reflecting surfaces which become the boundary between the real, material and temporal shapes, and the "suspended" shadows of the eternal and impalpable human souls, to Lamberto Teotino's dimensional thresholds which, in the construction of cool, snowy-white atmospheres, introduce another reality, linked to the forms of the intelligible.

We go from Barbara Giorgis' "subtle bodies" of pure light through which "spirits become bodies and bodies become spiritualized", bodies with angelic feminine features; to Cristiano Tassinari's representation of two different ways of drawing the corporeal mass, as an organic and unplanned animated body, and as an essential and everlasting spiritual body.

Finally we come to the views, or rather

di Valerio Berruti che diventano confine tra le sagome reali, materiali e temporali, e le ombre “in sospeso” delle anime umane, eterne e impalpabili; alle soglie dimensionali di Lamberto Teotino che, nella costruzione di atmosfere algide e nivee, prelude a una realtà altra, legata alle forme dell'intelligibile.

Dai “corpi sottili” di pura luce di Barbara Giorgis tramite cui “si corporizzano gli spiriti e si spiritualizzano i corpi” di angeliche sembianze femminili; alla rappresentazione in Cristiano Tassinari di due differenti modi di designare la massa corporea, come corpo animato, organico e accidentale e come corpo spirituale, essenziale e imperituro.

Per arrivare, infine, alle vedute, o piuttosto “visioni”, di Carloni e Franceschetti in cui il carattere di evanescenza e “deiscenza” delle figure rende testimonianza allegorica di una veduta interna, che rilegge e re-interpreta il passato e il mito in chiave intima e spirituale.

“visions” by Carloni and Franceschetti, in which the character of evanescence and “dehiscence” of the figures bears allegorical witness to an inner vision, which re-reads and reinterprets the Past and the myth in an intimate, spiritual key.



Gustave Moreau, *Fleur Mystique*, 1890. Courtesy Musée national Gustave-Moreau



ARTISTI
ARTISTS

Valerio Berruti

Nato ad Alba (CN) nel 1977. Vive e lavora a Verduno (CN).

Per ideare una pittura senza vincoli spazio-temporali Valerio Berruti si rivolge alla tecnica dell'affresco su tela di juta non preparata, una tecnica antica, anzi arcaica, che rende manifesta l'ammirazione dell'artista per l'arte trecentesca, in particolare per Giotto. Berruti da tempo lavora sul concetto di stile, rielaborando le immagini con segno libero e minimale, leggero ed esenziale, che si traduce in contorni netti a pastello e campiture piatte monochrome.

L'affresco, con la sua componente sacra e demiurgica, è lo strumento privilegiato che astrae dal contesto le rappresentazioni di vita quotidiana e le carica di significati immanenti, donando alle figure una posa ieratica e frontale, da divinità bizantina.

La rappresentazione pittorica su supporto bidimensionale si anima in grandi installazioni spaziali come quella nella Chiesa di Sant'Agostino a Pietrasanta, dove una scansione progressiva di tele che pendono dal soffitto conduce lo spettatore in un tragitto iniziatico e spirituale alla guida di un fanciullo che si muove con candore in uno spazio aulico e solenne.

Con l'opera *Narcisus*, infine, si concretizza l'approdo alla scultura come forma di espressione tutta cerebrale e razionale, purificata dalle passioni e fondata sui canoni di una bellezza astratta e assoluta. Il girotondo delle sculture di scolari che si riflettono su una superficie rispecchiante corrisponde appieno agli ideali di "nobile semplicità e la calma grandezza" teorizzata dal Winckelmann in ambito neoclassico.

Born in Alba, in the province of Cuneo in 1977, he lives and works in Verduno, also in the province of Cuneo.

In order to conceive a painting without the constraints of space and time, Valerio Berruti turns to the technique of fresco on unprimed jute canvas, an old-fashioned, or rather an ancient technique that makes the artist's admiration for Fourteenth Century art, and particularly for Giotto, quite plain to see. Berruti has been working for a long time on the concept of style, reworking images with a free, minimal, light and essential sign, which is translated into his sharp pastel outlines and flat monochrome backgrounds.

With its sacred, demiurgic element, the fresco is the preferred instrument that he uses to abstract the representations of daily life and charge them with immanent meanings, giving the figures a stately, frontal pose, like Byzantine divinity.

The pictorial representation on a two-dimensional support is brought to life in great spatial installations such as the one in the Church of Sant'Agostino in Pietrasanta, where progressively scanning the canvases that hang from the ceiling leads the spectator on an initiatory, spiritual journey under the guidance of a young man who moves with innocence in a stately, solemn space.

The achievement of sculpture as a wholly cerebral, rational form of experience, purified by the passions and founded on the canons of an abstract and absolute beauty, is finally accomplished with the work *Narcisus*. The ring of sculptures of scholars reflected in a mirrored surface completely corresponds to the ideals of "noble simplicity and calm greatness" as theorized by Winckelmann in the Neoclassical sphere.



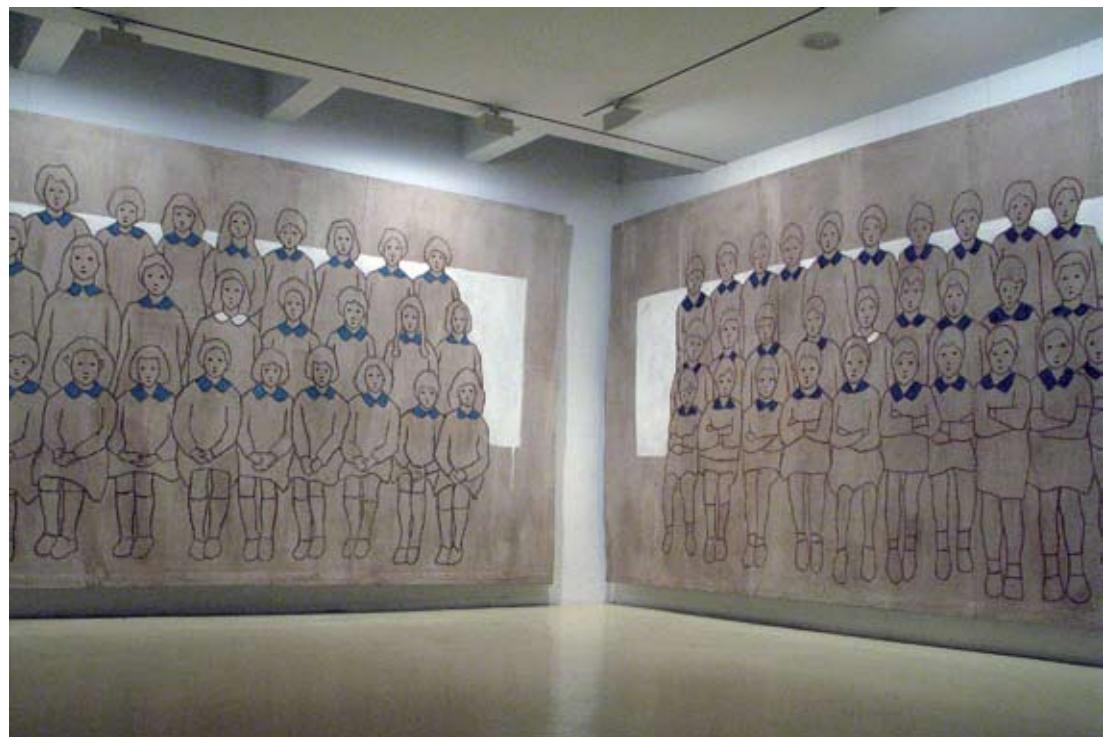




P. 21: *Se ci fosse la luna*, 2007, Art First, Palazzo Re Enzo, Bologna
Narciso, 2008, installazione di 7 sculture di cemento e affresco su materiale specchiante /
display of 7 carvings in concrete and fresco on mirror surface



Primary, uniforms and costumes, 2006, Herzliya Museum, Israele



Spectatores, 2003, Gemine Muse, Museo di Antichità, Torino



Vocazione, 2004, Chiesa di S. Agostino, Pietrasanta



Vocazione, 2004, Chiesa di S. Agostino, Pietrasanta

Carloni e Franceschetti

Cristiano Carloni e Stefano Franceschetti lavorano insieme a Pesaro dal 1995.

L'involuzione del desiderio condanna la combinazione delle forme a regni sempre più inferiori e primigeni, nell'equiparazione panica tra mondo animale e vegetale.

La video-arte di Carloni e Franceschetti ha scelto di operare nel campo dell'arte elettronica rispettando il codice linguistico della pittura. I loro video sono "vedute", o visioni, non sono sequenze narrative. In questo senso, è riproposto lo stesso tipo di rapporto che esiste tra quadro e spettatore: lo spettatore di questi video "contempla" uno spazio. Il termine "veduta" dimostra l'atteggiamento e la preferenza pittorica di Carloni e Franceschetti, i quali, soprattutto all'inizio della loro carriera, hanno ripreso il canone del "paesaggio" per sperimentare le potenzialità oltre il primo livello espressivo.

I concetti di spazio-tempo entrano in cortocircuito nell'operare dei due artisti in funzione di una contemplazione che si basa sui diversi stadi di esplorazione, smarrimento e introspezione.

All'interno di questi paesaggi, il carattere di evanescenza e "deiscenza" delle figure rende testimonianza allegorica di una veduta interna, che riprende e re-interpreta il passato in chiave intimistica.

La video-installazione *Infero* prende spunto dalla Divina Commedia e propone un'attualizzazione della capacità visionaria di Dante Alighieri in una riflessione imperniata sui temi paralleli della pietà e del desiderio. In particolare la loro attenzione si sofferma nel VII Cerchio e principalmente sul XIII Canto relativo alla selva dei suicidi.

Cristiano Carloni and Stefano Franceschetti have been working together in Pesaro since 1995.

The complexity of desire condemns the combination of forms to ever-more inferior and elemental domains, in the Pandean equalization between the animal and vegetable world.

Carloni and Franceschetti's video art has chosen to operate in the field of electronic art, in respect of the linguistic code of painting. Their videos are "views", or visions; they are not narrative sequences. In this sense, the same kind of relationship that exists between painting and spectator is reproposed in their videos. The spectator watching their videos "contemplates" a space. The term "view" demonstrates the attitude and pictorial preference of Carloni and Franceschetti, who, above all at the start of their careers, took up the canon of "landscape" in order to experiment with its potentialities beyond the first level of expression.

The space-time concepts go into short-circuit in the two artists' working method relating to a contemplation that is based on different phases of exploration, confusion and introspection.

Within these landscapes, the characteristic of evanescence and "dehiscence" of the figures turns an internal view into an allegorical testimonial, which captures and reinterprets the past in an intimistic key.

The video-installation *Infero* takes its inspiration from the Divine Comedy and proposes an updating of the visionary ability of Dante Alighieri in a reflection that hinges on the parallel themes of piety and desire. Our attention lingers particularly on the 7th Circle and mainly on the 13th Canto about the Wood of the Suicides.



Infero, 2007, Still video - Frame 1

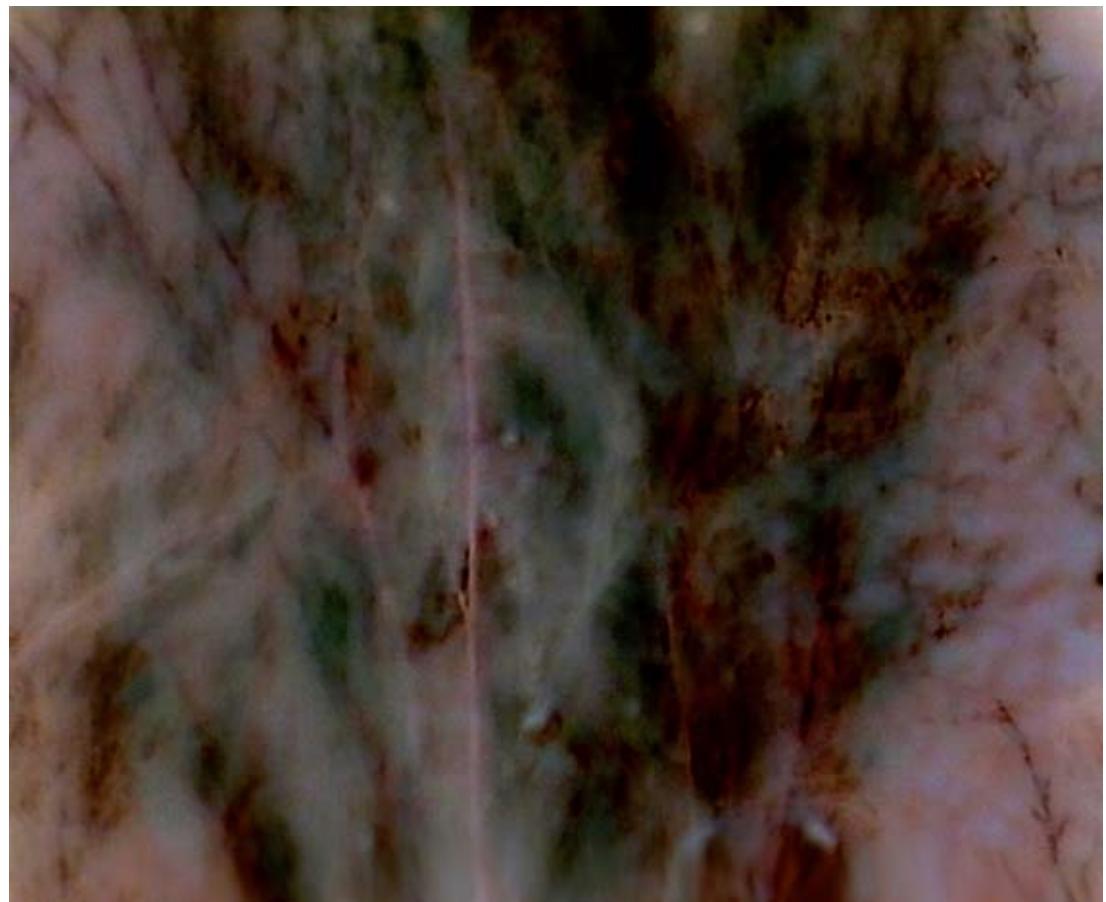












Davide Coltro

Nato a Verona nel 1967. Vive e lavora a Milano.

Il progetto *System* di Davide Coltro consiste nel sostituire il quadro tradizionale con un quadro elettronico, una iper-cornice in grado di stabilire una inaspettata relazione tra l'artista ed il fruitore dell'opera. L'iper-frame è quindi parte di una rete di terminali artistici in connessione diretta con lo "studio digitale" di Coltro, soglie dimensionali a cui egli trasmette e irradia le sue icone digitali con lo scopo di arricchire il potenziale estetico dell'individuo e della comunità.

Nella definizione delle sue icone digitali, molto nette nella distribuzione compositiva delle campiture cromatiche, egli cavalca con originalità tecniche e formule matematiche, pur restando un attento conoscitore della storia della pittura, tale da richiamare alla mente sia certe lezioni astratte che hanno impregnato l'ultimo Novecento di forza e spiritualità quanto il nostro immenso patrimonio classico.

Davide Coltro può dunque considerarsi il creatore-inventore di una formula di "tecosocialità" che unisce le nuove tecnologie della visione e della trasmissione d'immagini all'istanza di rapportarsi sempre e comunque con le esigenze esistenziali dell'essere sociale. L'artista tesse relazioni tra la gente con l'aiuto di segni, forme, azioni o gesti, nel tentativo di stabilire uno scambio comunicativo tra partecipanti e osservatori. Egli apre a nuove possibilità di formazione dell'opera, riferendosi sia al soggetto individuale, che a gruppi sociali, intersezioni tra persone che formano nuove ed estemporanee possibilità relazionali, senza dimenticare i valori universali che si ammirano nella grande arte di ogni tempo.

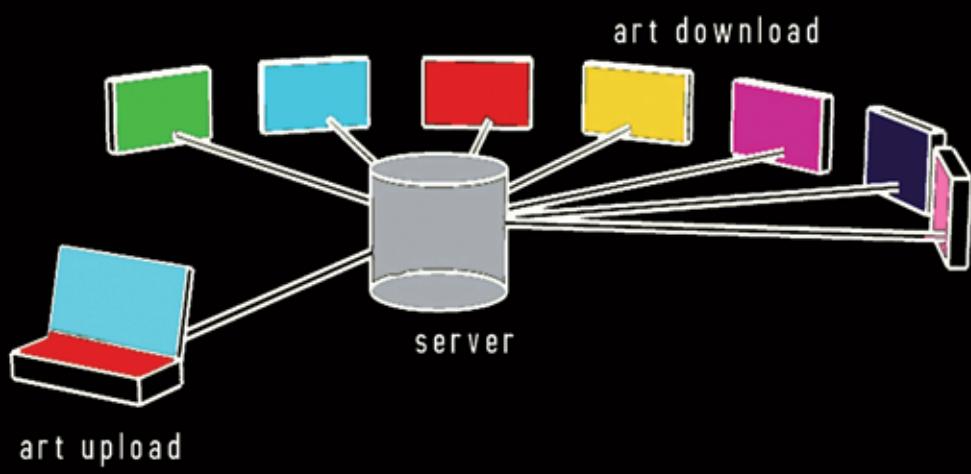
Born in Verona in 1967, he lives and works in Milan.

Davide Coltro's *System* project consists of replacing the traditional painting with an electronic painting, a hyper-frame that can establish an unexpected relationship between the artist and the person observing the work. The hyper-frame is therefore part of a network of artistic terminals that are connected live to Coltro's "digital studio", dimensional thresholds into which he transmits and beams out his digital icons with the aim of enriching the aesthetic potential of the individual and the community.

In defining his digital icons, whose chromatic backgrounds are very sharp in their compositional arrangement, Coltro strides out with technical originality and mathematical formulae, all the while remaining a scrupulous authority on the history of painting, to the point of calling to mind certain abstract teachings that permeated the recent Twentieth Century with force and spirituality, as well as our vast classical heritage.

Davide Coltro can therefore consider himself to be the creator-inventor of a "tecosociality" formula which unites the new technologies of the vision and transmission of images with the instance of always and however relating to the existential needs of the social individual. The artist weaves relationships between people with the aid of signs, shapes, actions or gestures, in his attempt to establish a communicational exchange between participants and observers. He opens up new possibilities of shaping the work, referring to both the individual and to social groups, intersections between people that form new, impromptu relational opportunities, without overlooking the universal values that are admired in the great art of every period.





Medium color landscapes, 2008, icone digitali trasmesse a quadro elettronico / digital icons broadcasted to electronic board, fotopittura digitale / digital photopainting, misure variabili riferite a "db-SYSTEM19" / varying sizes referred to "db-SYSTEM19", cm 70X90











Barbara Giorgis

Nata a Taranto nel 1959. Vive e lavora a Milano.

La geografia visionaria di Barbara Giorgis si muove in direzione del recupero delle radici spirituali nascoste al di sotto delle rappresentazioni contemporanee. Nel processo di sistematica trasfigurazione del volto femminile, l'artista riesce a creare un senso di misteriosa inquietudine eliminando i dettagli aneddottici e ornamentali e riducendo lo sfondo a uno spazio uniforme in cui la magmatica oscurità sembra inghiottire le protagoniste. Il contrasto tra luce e ombra che dà forma alle opere appare allora come una metafora del trapasso dalla condizione umana a quella divina, esplicitata dalla posizione della donna che si situa in diagonale tra il primo piano illuminato e lo sfondo buio, ponendosi in una zona liminale tra la dimensione degli incubi notturni e l'universo dell'ispirazione spirituale.

Nei light box si rivela l'identità estetica e luminosa di sembianze femminili disegnate a matita su fogli di carta bianca, esseri verginei e dee soprannaturali il cui corpo si prolunga in infiorescenze barocche e motivi decorativi, all'interno di un orbita sensoriale circonfusa di mistero.

Il biancore fulgido che promana dai punti focali del volto lascia presagire una luce interiore attraverso cui si dichiara la passione dell'interiorità – passione della sofferenza e passione del desiderio. In questo senso ogni ritratto di Barbara Giorgis è “sacro” perché il sacro, diceva Bataille, non è altro che la comunicazione delle passioni.

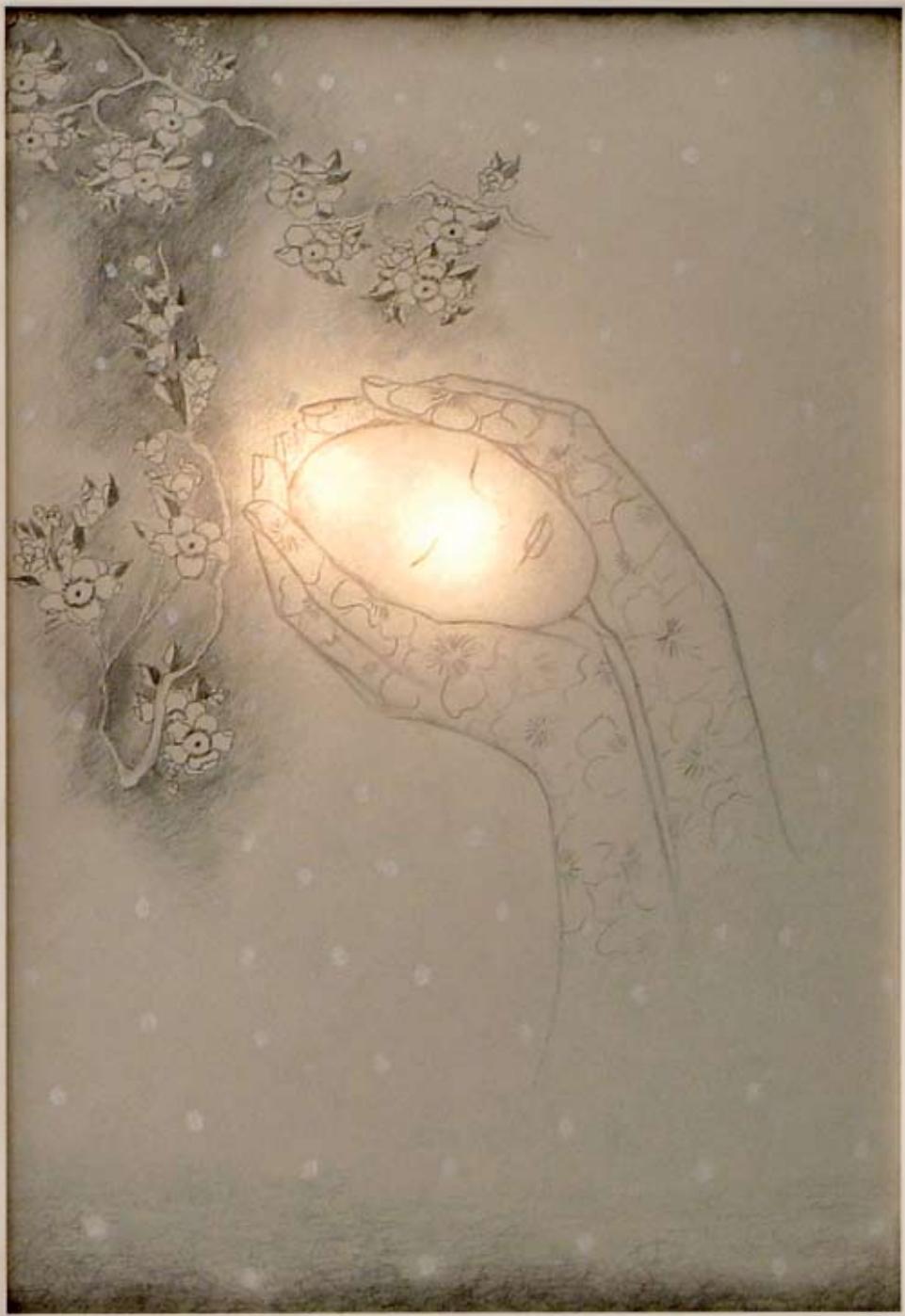
Born in Taranto in 1959, she lives and works in Milan.

Barbara Giorgis' visionary geography moves in the direction of recapturing the spiritual roots hidden beneath contemporary representations. In the process of systematically transfiguring the female face, the artist manages to create a sense of mysterious apprehension by eliminating the anecdotal and ornamental details, and reducing the background to a uniform space in which the chaotic darkness seems to swallow up the protagonists. The contrast between light and shade that shapes the works therefore seems like a metaphor for the transition from the human to the divine condition, made evident by the position of the woman who is situated diagonally between the illuminated foreground and the dark background, placing herself in a liminal zone between the dimension of nightmares and the universe of spiritual inspiration.

The aesthetic, luminous identity of feminine features drawn in pencil on sheets of white paper, virginal beings and supernatural goddesses whose bodies are extended in Baroque floral clusters and decorative motifs, is revealed in the light boxes within a sensorial sphere surrounded in mystery.

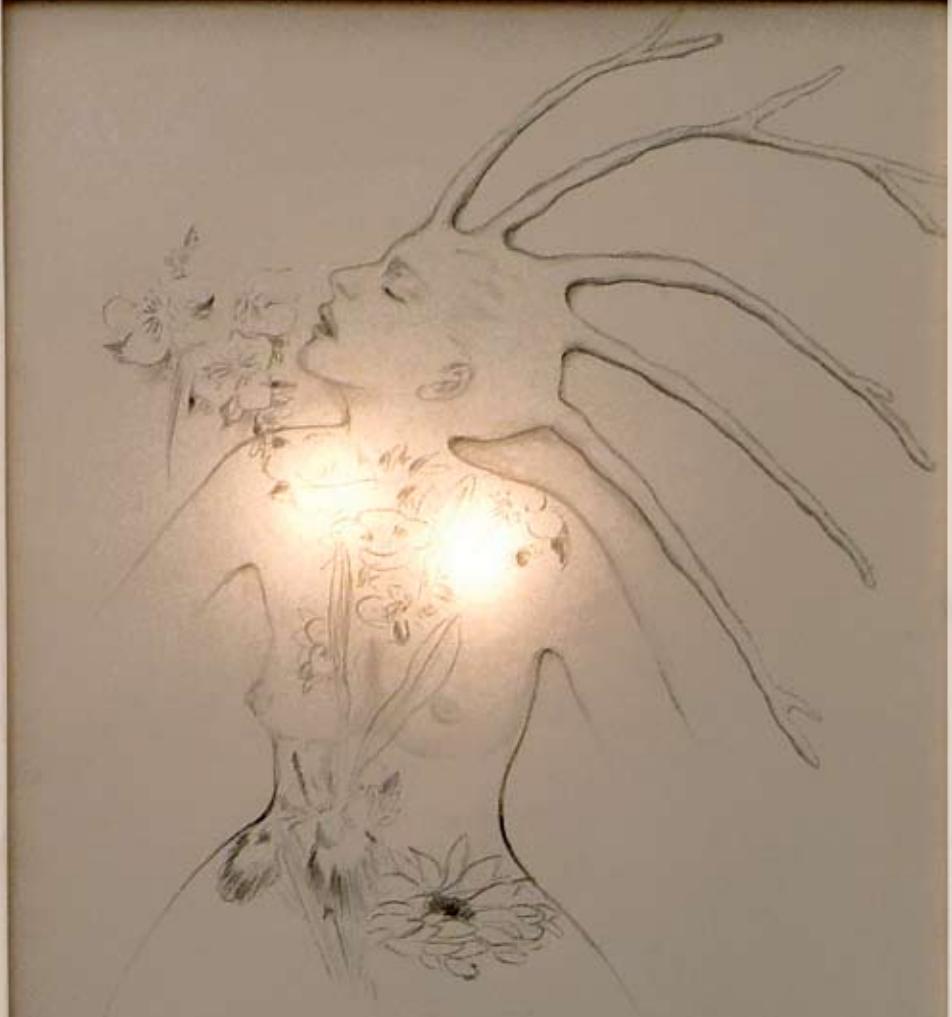
The brilliant whiteness emanating from the focal points of the face lets an inner light be felt through which the passion of spirituality – the passion of suffering and the passion of desire – is proclaimed. Each portrait by Barbara Giorgis is in this sense “sacred” because, as Bataille said, the sacred is nothing other than the communication of passions.







P. 45: *Amor dei 7*, 2008, grafite su carta / graphite on paper, scatola luminosa / shining box, cm 44x31,7
Amor dei 2, 2008, grafite su carta / graphite on paper, scatola luminosa / shining box, cm 44x31,7





Amor dei 6, 2008, grafite su carta / graphite on paper, scatola luminosa / shining box, cm 44x31,7

P. 50: *Helleborus*, 2008, tecnica mista su tela / mixed technique on canvas, cm 130x130

P. 51: *Solanum Nigrum*, 2008, tecnica mista su tela / mixed technique on canvas, cm 180x130





Daniele Girardi

Nato a Verona nel 1977. Vive e lavora a Milano.

Daniele Girardi è un artista sperimentatore, un pioniere dell'arte che indaga un territorio ambiguo e difficile: quello della metamorfosi in pittura, della nascita di forme ed espressioni sempre in mutazione. Una ricerca originale e insolita nel panorama artistico contemporaneo che trova sviluppo dal confluire di elementi opposti, dalla figurazione all'astrazione, dal manuale al digitale, tramite innesti e passaggi successivi, in un processo infinito che combina la certezza del metodo teorico alla casualità delle reazioni fisiche.

Il risultato a cui approda Girardi in questa mostra è la creazione di uno spazio cromatico e fluttuante, in cui le proiezioni psichiche della mente (fuochi e fenici) si sovrappongono alle concrezioni fisiche della materia.

Fine ultimo dell'artista diventa allora il desiderio di conquistare una dimensione di libertà interiore che possa aprire a una nuova visionarietà. Questo processo di iniziazione ha come emblema visivo l'albero della conoscenza che nella sequenza delle metamorfosi cromatiche simboleggia la continua lotta tra le opposte pulsazioni dell'animo umano, dal vincolo del terreste all'attrazione dello spirituale. La trasmutazione dei mondi esteriori ha dunque come controparte l'intima trasformazione dell'individuo. I paesaggi di Daniele Girardi sono interiori, nascono dal profondo dell'artista come una forma di alchimia, perché artista e alchimista alla fine condividono la stessa ambizione: fare per conoscere e conoscere per trasformare se stessi e il mondo.

Born in Verona in 1977, he lives and works in Milan.

Daniele Girardi is an artist who experiments, a pioneer of art who investigates an ambiguous, difficult territory: the territory of metamorphosis in painting, of the birth of forms and expressions that are continuously changing. An original and unusual study on the contemporary artistic panorama that develops in the flowing together of opposite elements, from figuration to abstract, from manual to digital, by means of successive grafting and passages, in an endless process that combines the certainty of theoretical method with the randomness of physical reactions.

The result that Girardi arrives at in this show is the creation of a chromatic, fluctuating space, where the psychic projections of the mind (fires and phoenixes) are laid over the physical concretions of the matter.

The artist's ultimate aim therefore becomes the desire to conquer a dimension of inner freedom that can open up to become a new form of the visionary. This process of initiation has the tree of knowledge as its visual emblem, which in the sequence of chromatic metamorphoses symbolizes the continuing struggle between the opposite pulsations of the human soul, from the constraint of all that is earthly to the attraction of the spiritual. The transmutation of exterior worlds therefore has the inner transformation of the individual as its counterpart. The inner landscapes, the inner themes arise from within the artist like a form of magic, because both artist and alchemist share the same ambition in the end: doing something in order to know and gaining knowledge in order to transform themselves and the world.







P. 53: *Inner surface*, 2008, tecnica mista su carta / mixed technique on paper, cm 21x29
Look out in the dream, 2008, tecnopittura su carta / tecnopainting on paper, cm 70x90



Arabian bird, 2008, tecnica mista su carta / mixed technique on paper, cm 21x29



Arabian bird, 2008, tecnica mista su carta / mixed technique on paper, cm 21x29
P. 58-59: *Inner surface*, 2008, tecnica mista su carta / mixed technique on paper, cm 21x29





Cristiano Tassinari

Nato a Forlì nel 1980. Vive e lavora a tra Milano e Forlì.

Nel procedimento tecnico e artistico di Cristiano Tassinari influenza costantemente un conflitto tra pittura pura e pittura referenziale: egli è percorso da un'ossessione continua verso la massima referenzialità, che conduce all'affioramento in superficie di volti e corpi, anche se dalle trame della composizione si percepisce la potenza del lavoro alchemico e informale. La complessità di questo meccanismo percettivo viene garantita dalla presenza di una teca, che contiene e protegge l'opera nella sua totalità di supporto materico e superficie dipinta, oppure, come in questo caso, nella realizzazione di un ambiente domestico, una capanna che si configura come contenitore di forme e figure e che costituisce una sorta di filtro percettivo e temporale alla rivelazione dell'immagine.

Il lavoro dell'artista si compone su due livelli: uno materiale, inteso come principio costitutivo della realtà sensibile, "ricettacolo oscuro delle forme" della materia e uno spirituale, rappresentato simbolicamente da elementi autoreferenziali che alludono a una dimensione incorporea dell'essere.

Questa contrapposizione si traduce nella radiografia fotografica su fogli in acetato di un paesaggio "indelebile" a cui si alterna la scansione di monocromi blu e rosa, finché dalla successione e sovrapposizione di immagini emerge la sagoma di un corpo che compenetra al tempo stesso la dimensione terrestre e quella immateriale.

Il valore di senso che scaturisce dalle opere di Tassinari non è dunque né sensazione né possesso ma la capacità di vedere simultaneamente nel presente forme e visioni di tempi diversi.

Born in Forlì in 1980, he lives and works in Milan and Forlì.

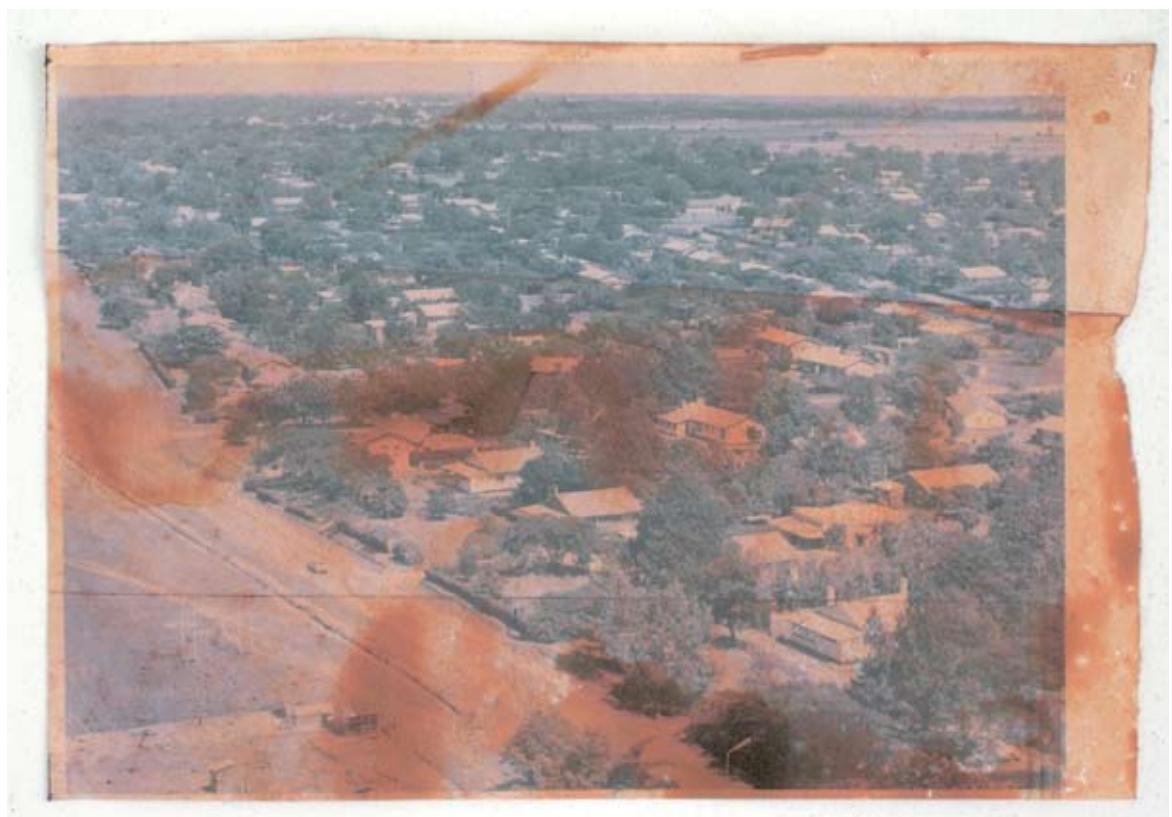
A conflict between pure and referential painting constantly exerts its influence on Cristiano Tassinari's technical and artistic method. A continuing obsession towards maximum referentiality runs through it, which leads to the emergence of faces and bodies on the surface, even if the power of the magical, informal work is perceived from the themes of the composition. The complexity of this perceptive mechanism is guaranteed by the presence of a display case, which contains and protects the work in its entirety of material support and painted surface, or rather, as in this case, in the creation of a domestic environment, a hut which is set up as a container of shapes and figures and which constitutes a sort of perceptive and temporal filter to the revealing of the image.

The artist's work is made up of two levels: a material level, intended as a founding principle of the physical reality, a "dark receptacle of the forms" of the subject, and a spiritual level, represented symbolically by self-referencing elements that allude to an incorporeal dimension of the being.

This contrast is translated into the photographic X-ray of an "indelebile" landscape on acetate sheets, with which blue and pink monochrome scans are alternated until the shape of a body emerges from the succession and overlaying of images, a body which penetrates both the terrestrial and immaterial dimension at the same time.

The value of importance arising from Tassinari's works is therefore neither sensation nor possession, but rather the ability to see forms and visions from different times simultaneously in the present.





P. 61: *Abitazione*, 2008, stampa su acetato e olio su carta / print on acetate and oil on paper, cm 43x30

P. 62: *Passaggio*, 2008, adesivo colorato / coloured sticker, cm 42x29

Paesaggio indelebile, 2008, stampa e pittura su carta / print and painting on paper, cm 22x30



P. 64: *Passaggio*, 2008, adesivo colorato / coloured sticker, cm 42x29
Paessaggio indelebile, 2008, stampa e pittura su carta / print and painting on paper, cm 22x30



B studio per corpo, 2008, grafite su carta / graphite on paper, cm 50x35

P. 67: *Studio*, stampa su acetato, acquaforte su busta postale, olio / print on acetate, etching on postal envelope, oil, cm 49x36



Lamberto Teotino

Nato a Napoli nel 1974. Vive e lavora tra Vicenza e Milano.

Lamberto Teotino non è solamente un fotografo ma un esteta della fotografia che realizza ogni pezzo con cura mentale e maniacale, attraverso passaggi ed espedienti formali che lui solo conosce e che costituiscono un procedimento al limite della paranoia.

Partendo da una ricerca sul corpo e sulla condizione di precarietà (*Suspensi equilibrio precario*) a cui è soggetto ogni individuo sia in senso fisico che mentale, nella serie *Omicidioumano* l'artista rappresenta luoghi di una dimensione ibrida e aliena, probabili scenari di delitti futuri e di drammi simulati.

Nei recenti lavori intitolati *Criss* e *Puuwillaa* alcuni dettagli a fuoco di elementi organici sono ambientati in un'atmosfera algida e nivea o sullo sfondo di un arredo di gusto rétro mentre in *Mortis* l'inganno percettivo si gioca tra l'esposizione a vista di una teoria di prodotti per la bellezza e la vetrina che li contiene su cui sono serigrafate parole di morte. Il buco nero al centro del mobile si rivela una soglia dimensionale che prelude a una realtà altra, legata alle forme dell'intelletto.

Nella definizione di un "entità" spaziale parallela, la fotografia di Teotino comunica un'ossessione di congelamento, di igiene e di pulizia che si intreccia con gli stati di sospensione di un immaginario enigmatico e illusionistico. Il processo di trasposizione fotografica si compone di una texture grafica di elementi digitali che si innestano in maniera ripetitiva all'interno della fotografia analogica, divenendo gli elementi focali della composizione.

Born in Naples in 1974, he lives and works in Vicenza and Milan.

Lamberto Teotino is not just a photographer, he is an aesthete of photography who creates every piece with mental, maniacal care and attention, by means of passages and expedients of form that only he knows and which constitute a procedure that is bordering on paranoia.

Starting with a study on the body and the condition of precariousness (*Suspensi equilibrio precario*) to which every individual is subjected in both a physical and mental sense, in the series *Omicidioumano* the artist depicts places with a hybrid, alien dimension, likely scenes of future murders and simulated dramas.

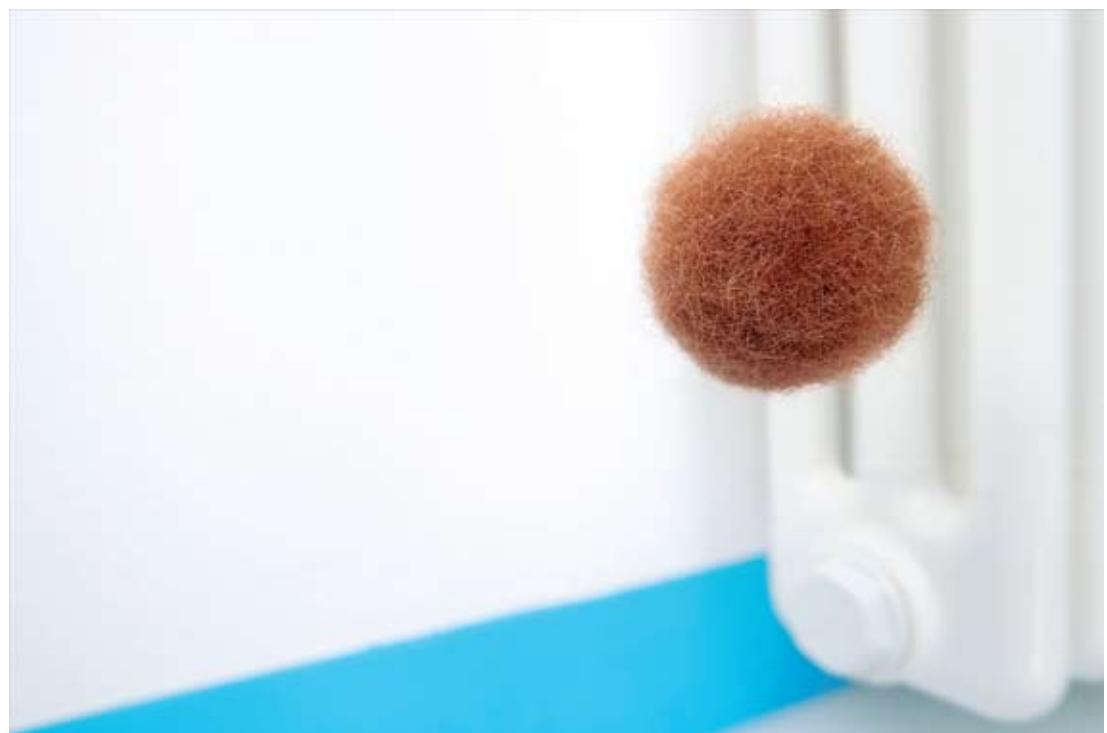
In the recent works entitled *Criss* and *Puuwillaa* several details of organic elements, taken in focus, are set in a cool, snowy-white atmosphere or on the background of retro-style furnishings whereas in *Mortis* the perceptive illusion is played out between the open exhibition of a procession of beauty products and the showcase containing them on which words of death are silk-screen printed. The black hole in the centre of the piece reveals itself to be a dimensional threshold that leads into another reality, linked to the forms of the intellect.

In the definition of a parallel spatial "entity", Teotino's photography communicates an obsession, with freezing, hygiene and cleaning that is interwoven with the states of suspension of an enigmatic and illusionistic imaginary. The process of photographic transposition is made up of a graphic texture of digital elements that are grafted together in a repetitive fashion within the analogue photography, becoming the focal elements of the composition.



Supensi equilibrioprecario, 2004, stampa Lambda 130 plus / Lambda Print 130 plus, cm 125x170x2,5





Criss, 2007, stampa Ocè Lightjet su carta Kodak /
Ocè Lightjet print on Kodak paper, cm 100x150x3,5





Puuvillaa, 2007, stampa Ocè Lightjet su carta Kodak, con cornice in legno /
Ocè Lightjet print on Kodak paper with wooden frame, cm 100x128x3,5



bio

clin

LIGHT
DAILY
CLEANSER

25

lin.

ERGENTE
O
d
EANSER
TOYANT



Mortis, 2008, stampa Ocè Lightjet su carta Kodak, con cornice in legno /
Ocè Lightjet print on Kodak paper with wooden frame, cm 215x335x12

Arsprima, associazione culturale per le arti contemporanee, è stata costituita il 17 luglio 2007, ma i soci fondatori avevano già realizzato nel biennio 2005-2006, quattro differenti allestimenti artistici: una mostra fotografica e pittorica dedicata al mare dal titolo “Il brivido immenso sul corpo della terra”, la bipersonale “Alice’s puzzle I e II parte”, le cui opere esposte erano ispirate al racconto di Lewis Carroll *Alice nel paese delle meraviglie*, mostra presentata prima a Milano e successivamente in una suggestiva location a Varenna; infine, una personale dedicata al tema dei simboli esoterici dal titolo “Media Ludo”, anche questa a Milano.

L’associazione *arsprima* intende oggi sostenere quei giovani esponenti di arti figurative (pittura, fotografia, scultura, arte video, installazioni...) che nel proprio lavoro coniugano la tradizione e l’innovazione, artisti che propongono nuovi linguaggi, inediti modi di visione della realtà, senza rinunciare all’armonia ed alla bellezza dell’arte classica.

La promozione degli artisti da parte dell’associazione si concretizza mediante l’organizzazione di mostre ed eventi, ai quali si affiancano pubblicazioni ed interventi specifici quali convegni, conferenze ed esposizioni presso strutture pubbliche e private.

Nell’2008 è nata anche una collana editoriale dedicata alle giovani proposte, realizzata con la collaborazione di un curatore interno dell’associazione.

Nell’ambito dell’ideazione e realizzazione dei progetti, la metodologia rimane prevalentemente interdisciplinare, coniugando l’arte ora con la letteratura, ora con la musica, il teatro...

L’associazione è presieduta da Cristina Gilda Artese, da sempre sostenitrice delle arti e collezionista di opere di arte contemporanea, ma all’interno cooperano attivamente artisti di varie discipline.

Tutte le informazioni riguardanti gli eventi, le pubblicazioni, gli artisti promossi, sono reperibili sul sito www.arsprima.it.

The cultural Association for contemporary arts *Arsprima* was founded on 17th July 2007, but the founders had realized in the years 2005-2006 four different artistic productions: a photo and painting exhibition dedicated to the sea, “Alice’s puzzle I and Part II”, whose artworks were inspired by the Lewis Carroll tale of *Alice in Wonderland*, presented the first show in Milan and then in an evocative location in Varenna, finally, a staff dedicated to the theme of esoteric symbols entitled “Media Ludo”, this in Milan.

The association *arsprima* now intends to support those young exponents of fine arts (painting, photography, sculpture, video art, installations...) in their work combine tradition and innovation, artists who propose new languages, new ways of viewing reality, without sacrificing the harmony and beauty of classical art.

The promotion of the artists will be part of the concrete by organising exhibitions and events, which are flanked publications and specific interventions such as conferences, lectures and exhibitions at public and private structures.

On 2008 was also publishing a series devoted to young proposals, made in collaboration with an internal trustee of the association.

As part of policy and implementation of projects, the methodology remains predominantly interdisciplinary, combining art with the literature, now with music, theatre.

The association is chaired by Cristina Gilda Artese has always supporter of the arts and collector of contemporary works of art, but actively cooperate within artists of various disciplines.

All information concerning the events, publications, artists promoted, can be found on the site www.arsprima.it.

**Ringraziamo per aver gentilmente
accordato il prestito delle opere**
Thank you for kindly lend works to

Collezione Artese
B & D Studio
Gas Art Gallery
Italian Factory
Spirale Arte Artecontemporanea

Ringraziamenti

La curatrice desidera ringraziare

- Cristina Gilda Artese, per il supporto dato al progetto, e lo staff di *arsprima*.
- Gisella Biroli per l'iniziativa (con)TemporaryArt;
- Maria Antonia Menada e la Famiglia Traviganti per la concessione dello spazio de La Torneria;
- Luca Mauri ed Aedificat Sinergy S.r.l.;
- Alessio Cesana, Andrea Totaro e Roberto Cattaneo per l'allestimento;
- Sergio Forghieri per la consulenza tecnica
- Monica Lugli e Guendalina Stefani per il supporto nella traduzione.

Uno speciale ringraziamento a tutti quelli che hanno contribuito alla riuscita del progetto.

Thanks

The curator thanks

- Cristina Gilda Artese, for the support to the project and the staff of *arsprima*,
- Gisella Biroli for the iniziative (con)TemporaryArt;
- Maria Antonia Menada e la Famiglia Traviganti for the concession of the space La Torneria;
- Luca Mauri ed Aedificat Sinergy S.r.l.;
- Alessio Cesana, Andrea Totaro e Roberto Cattaneo for the set up.
- Sergio Forghieri for the technical advice.
- Monica Lugli e Guendalina Stefani for the support to the traslation.

L' OTTAVO CLIMA

La Torneria
via Tortona 32, Milano

dal 31 Marzo
al 6 Aprile 2008

Testi / Texts
Chiara Canali

Traduzioni / Translation
Gabrielle Lewkowicz

Ufficio stampa / Press Office
Silvia Caprari Arte e
Comunicazione

Progetto grafico ed
impaginazione /
Graphic project and design
ROOM 225
www.room225.it

Stampa / Print
Mariani Artigrafiche
Olgiate Olona (VA)

Mostra a cura di /
Exhibition curated by
Chiara Canali

Assistente del curatore /
Cuirator Assistant
Angelo Di Palma

Segreteria organizzativa /
Organization Secretariat
Chiara Mattavelli

Art Director
Chiara Guaita

Allestimento / Set up
Alessio Cesana

Supporto tecnico /
Technical Support
Fabio Vassena

Assicurazioni / Insurance
Società Cattolica di
Assicurazione

Nel circuito:
In the circuit:

(con)TemporaryArt
via Tortona e dintorni

Promozione e organizzazione
Promotion and Organization

Associazione Culturale per le Arti Contemporanee
arsprima

Con il patrocinio di:
With the patronage of:



In collaborazione con:
In collaboration with:



Associazione Culturale per le Arti Contemporanee



Sede legale: Viale Dante, 20 - Lecco

Sede amministrativa: C.so Italia, 9 - Milano

Segreteria cell. 331 8773108 - Fax 02 58307551

info@arsprima.it - www.arsprima.it

Sponsors:

