



esther**stocker**

esther**stocker**



Beni, attività e produzioni culturali



Città di Venezia / City of Venice

Sindaco / Mayor  
Massimo Cacciari

Settore Beni, Attività e  
Produzioni culturali  
Assessore / Councillor  
Sandro Parenzo  
Direttore / Director  
Giandomenico Romanelli

Centro Culturale Candiani  
Direttore / Director  
Roberto Ellero

Galleria Contemporaneo  
Direttore artistico / Artistic director  
Riccardo Caldura  
Responsabile amministrativo  
Administration  
Rossana Papini  
Collaboratori / Collaborators  
Mara Ambrozic  
(produzione/production)  
Roberto Moro (web master)

Esther Stocker  
12 maggio - 24 giugno 2006  
12 May - 24 June 2006

Mostra a cura di  
Exhibition curated by  
Riccardo Caldura  
Esther Stocker  
con la collaborazione di  
with collaboration of  
Isolde Christandl

Catalogo a cura di  
Edited by  
Riccardo Caldura

Testi di / Contributions by  
Matteo Ballarin  
Riccardo Caldura  
Domenico Papa  
Esther Stocker

Traduzione in inglese di  
English translation  
Rita D'Oria

Fotografie delle installazioni alla  
Galleria Contemporaneo di  
Installations photographs at the  
Galleria Contemporaneo  
Primoz Bizjak  
Riccardo Caldura  
Esther Stocker

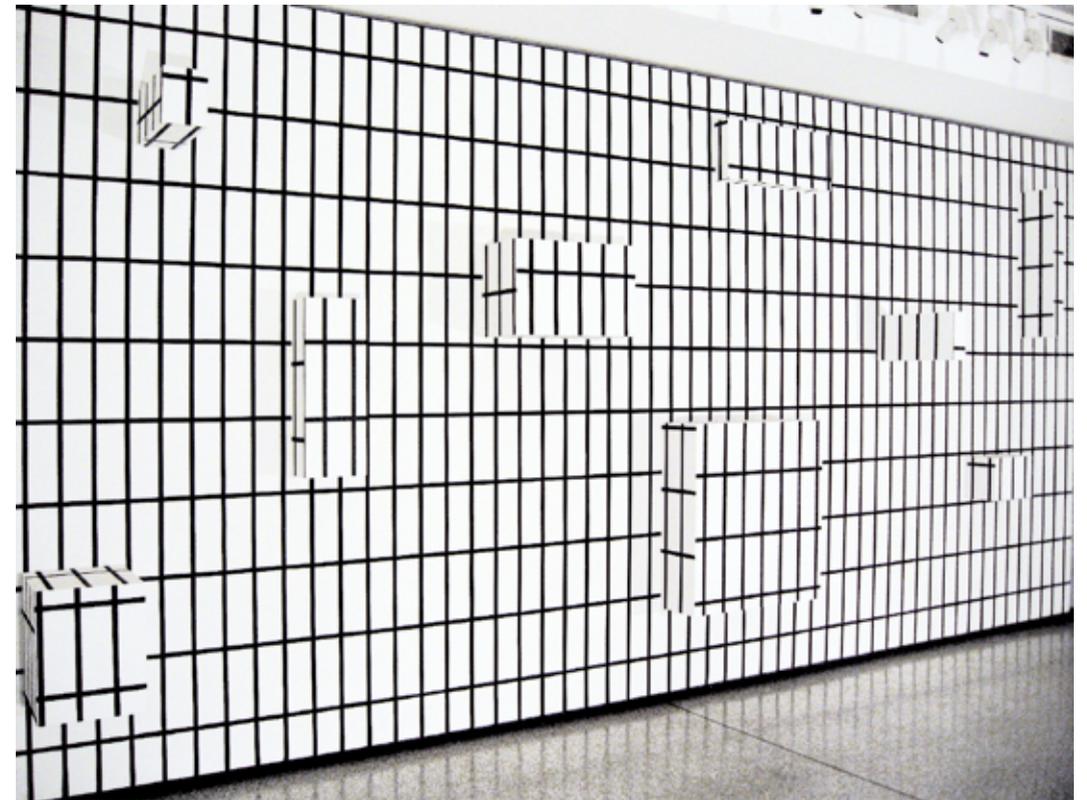
Progetto grafico di  
Graphic design  
Giancarlo Dell'Antonia

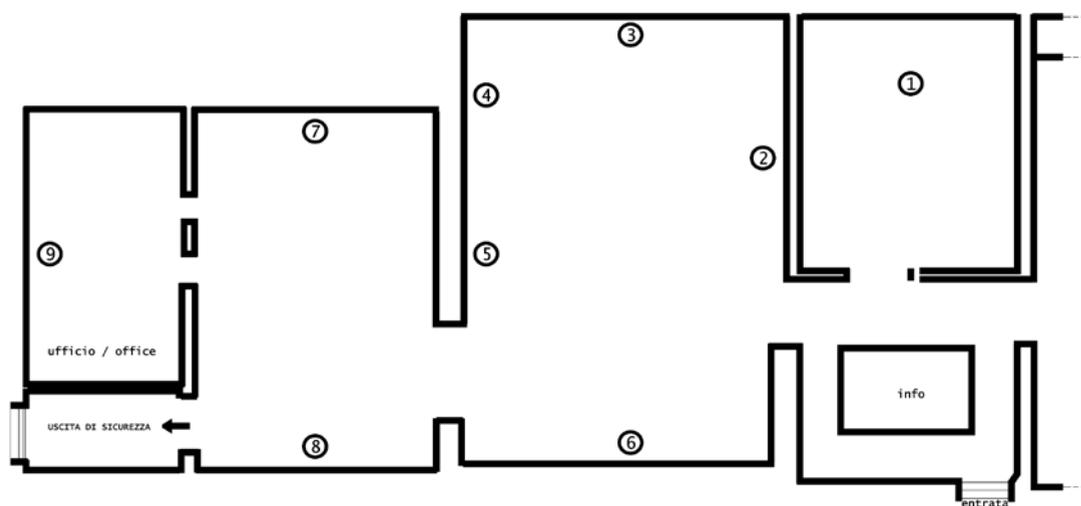
Editore / Publisher  
Dario De Bastiani Editore  
Vittorio Veneto TV

Si ringraziano / Special thanks to  
Galerie Kroboth Wimmer (Wien)  
Galerie im Taxispalais (Innsbruck)

© Comune di Venezia,  
Galleria Contemporaneo  
© Gli autori / Authors  
© I fotografi e l'artista /  
Photographers and artist

Galleria Contemporaneo  
P.tta Mons. Olivotti 2  
30174 Mestre-Venezia  
Tel/fax 041/430082  
info@galleriacontemporaneo.it  
www.galleriacontemporaneo.it





1 Dal punto di vista formale, la parete esiste solo come superficie, come delimitazione di corpo e di spazio; per quanto, in linea di principio, una faccia della parete non sappia nulla dell'altra.

(Feldtkeller)

installazione spaziale, nastro adesivo su muro e pavimento, 705 x 620 x 415 cm, 2006

2 senza titolo, acrilico su cotone, 140 x 160 cm, 2005

3 senza titolo, acrilico su cotone, 160 x 250 cm, 2006

4 senza titolo, acrilico su cotone, 60 x 90 cm, 2006

5 senza titolo, acrilico su cotone, 160 x 250 cm, 2004

6 senza titolo, acrilico su cotone, 200 x 300 cm, 2006

7 installazione a parete nr. 11  
acrilico su muro, cubi di legno, 306 x 660 x 51 cm, 2006

8 senza titolo, acrilico su cotone, 140 x 160 cm, 2001

9 senza titolo, acrilico su cotone, 60 x 90 cm, 2005

## Da B ad A la linea più breve non è una retta

### Note sul lavoro di Esther Stocker

Riccardo Caldura

Con le opere di Esther Stocker, di origine sudtirolese, ma da molti anni residente a Vienna, si apre una nuova programmazione alla Galleria Contemporaneo di Mestre. E non è un caso che si apra con una esposizione di opere e installazioni originali che rappresentano una evidente, quanto aggiornata, riflessione sulle modalità di rappresentazione della pittura moderna, in particolare quella di ascendenza astratto-geometrica. Diversi i motivi di questa proposta, inerenti al lavoro dell'artista viennese, quanto anche al contesto nei quali questi vengono proposti: una galleria, ex-biblioteca civica, restaurata e riattata all'uso esclusivamente espositivo, ubicata in un edificio di civile abitazione. Lo spazio interno della galleria, quasi ad annullare ogni relazione con l'esterno, è di fatto un 'white cube' privo di finestre. In questo senso rappresenta già di per sé uno spazio astratto e che dunque si presta ad essere plasmato e interpretato da progetti artistici. Lo spazio neutro, il cubo bianco, può venir inteso come un'astrazione, spazio nel quale il particolare sovrapporsi delle funzioni e del vissuto che contraddistingue lo spazio urbano viene meno, come se nel denso tessuto di quest'ultimo si aprisse una parentesi, uno iato. Ma non si tratta di spazio dismesso, abbandonato o privo di scopo, quanto di uno spazio funzionante e 'disponibile' proprio perché privo di più caratteristiche destinazioni d'uso. Uno spazio per l'esercizio della percezione e dell'attenzione, un ambiente che amplifica la nostra capacità di osservare e astrarre, sottolineando la nostra condizione di osservatori/spettatori. Anche una città può essere pensata con le medesime caratteristiche di 'neutralità' funzionale. Soprattutto se la città si amplia e si definisce in quei medesimi anni che vedono la nascita del white cube e la maturazione di esperienze artistiche riconducibili all'astrazione geometrica delle avanguardie storiche. Come la città, *questa città*, che è sorta nell'entroterra veneziano. Città allo stesso tempo urbanisticamente irrisolta, però con episodi di ordinamento architettonico urbano tipico di uno stile internazionale che ha caratterizzato il volto delle città dal secondo dopoguerra in poi. Aspetti architettonici e urbanistici molto noti e che hanno caratterizzato, ubiquitariamente, la stagione del moderno nel secondo dopoguerra. Aspetti in gran parte da considerare superati dall'evoluzione dei nuovi bisogni della società di massa, molto

più fluida, e precaria, ora di quel che si poteva configurare fra la fine degli anni cinquanta e gli anni sessanta. Ma quel che nella fluidità e nella incertezza attuali viene riproponendosi è una nuova interrogazione sui dispositivi ordinativi (dalle forme del lavoro a quelle della rappresentanza), e non puramente e semplicemente una loro archiviazione in quanto elementi di una razionalità che avrebbe fatto il suo tempo. Forse i lavori della Stocker rappresentano bene questo momento attuale, costituendosi di fatto come una riflessione intorno al dispositivo per eccellenza del moderno: la griglia ortogonale e l'articolazione degli elementi geometrici primari. Efficacissime soluzioni della pittura (non meno che dell'edificare), affiorate sulla superficie della tela grazie alle esperienze dell'astrattismo di ascendenza suprematista e costruttivista, neoplastica e bauhausiana (in particolare per i lavori di Kandinsky e ancora di più di Moholy-Nagy e Albers). Esperienze che vengono riprese e approfondite dalle ricerche artistiche degli anni '60. *Zeit-Bilder* di quel particolare 'mentalismo' concettuale (Arnold Gehlen) che contraddistingue le esperienze artistiche nella *post-historie*, accumulate dall'emancipazione da ogni referente 'esterno' all'arte, cioè dal tramonto della funzione del 'riconoscimento' (*Wiedererkennen*), venendo meno ogni sopravvivenza naturalistica nel 'contenuto' della rappresentazione. Sostanzialmente la questione riguarda quella dimensione *surnaturelle*, *artificielle*, che era già stata intravista da Baudelaire in una sua osservazione sulla naturalità - dunque sulla fatalità - del male e sulla caratteristica, contraria, della virtù come emancipazione dallo sfondo naturale. Così che, analogamente al bene che "est toujours produit d'un art", anche il bello fosse frutto "de la raison et du calcul", come effettivo contrassegno di una nuova dimensione dell'arte, ormai emancipata dallo sfondo naturale. Cioè emancipata da una condizione legata al 'riconoscimento' e al naturalismo del rapporto fra arte e realtà. Gianni Carchia, nell'introduzione all'opera di Arnold Gehlen "Quadri d'epoca", sintetizza con chiarezza questo passaggio: "La razionalità dell'immagine si rivela per la prima volta compiutamente solo dal punto di vista dell'opera completamente defeticizzata, ridotta alla sua nuda e assoluta autonomia"<sup>2</sup>. Questa riduzione evidenzia la struttura analitica della rappresentazione, la sua griglia, i rapporti interni alla 'logica' dell'immagine dipinta. Un lavoro di Giulio Paolini risulta particolarmente efficace per comprendere cosa possa essere inteso come dispositivo e griglia analitica privi di quel 'feticcio' costituito dal rimando ad un

oggetto esterno. Si tratta di "Disegno geometrico" del 1960, una tela di cm 40x60, sulla quale compare la sola squadratura della superficie: le orizzontali, le verticali e le diagonali. Un disegno minimale, un grado zero della partizione della superficie, che l'artista però considera come "il disegno preliminare di ogni disegno"<sup>3</sup>, e che si rivelerà negli anni seguenti, per tutta l'opera di Giulio Paolini, anche se opera lontana dagli esiti astratto-geometrici, uno straordinario dispositivo per la messa in scena delle modalità di rappresentazione in pittura. Forse almeno un'altra esperienza, e dei medesimi anni, può essere richiamata onde capire - questa volta dal punto di vista dell'osservatore - come possano essere 'viste' tele apparentemente vuote: "White Paintings" di Robert Rauschenberg, osservati da John Cage. Anche in questo secondo esempio non si tratta di un'opera o di artista che siano ascrivibili alle correnti astratto-geometriche, ma nondimeno è un esempio che può bene indicare quel che si muove intorno alle questioni dell'astrattismo. E dunque cosa animi il 'mentalismo' concettuale dell'arte astratta. John Cage percepisce i quadri bianchi di Rauschenberg non come tele vuote, ma come "aeroporti per le luci, le ombre e le particelle"<sup>4</sup>. La tela diventa così non solo il luogo di una misura *surnaturelle* (il "Disegno geometrico" di Paolini), ma anche il campo di osservazione per uno spettatore che impara nuovamente a percepire il *field painting* 'defeticizzato' da riferimenti ad oggetti esterni. Fatti questi due esempi che, proprio per il loro essere estranei alle correnti astratto-geometriche, indicano l'ampiezza delle questioni in gioco nelle esperienze artistiche intorno agli anni '60, si può far ritorno ad aspetti della ricerca di allora che trovano più esplicita eco nei lavori dell'artista viennese. Ci si riferisce alle esperienze italiane ascrivibile in particolare al gruppo T, a due protagonisti del quale - Grazia Varisco e Gianni Colombo - il capoluogo lombardo ha dedicato due importanti personali, tenutesi alla Rotonda della Besana nella primavera di quest'anno. Siamo così giunti a quel particolare incrocio fra l'esperienza artistica considerata nelle sue componenti analitico-formali, l'utilizzo di soluzioni tecnologiche onde rendere il problema del cinetico e le ricerche di matrice scientifica legate alla teoria della percezione. L'incrocio di questi diversi aspetti avrebbe permesso la definizione e la comunicazione di una *new vision*<sup>5</sup> che dall'ambito strettamente artistico sarebbe travalicata in quello architettonico e socio-politico: l'utopia, concretamente perseguita, chiamata ad innervare mediante le pratiche artistiche una società considerata fin troppo stabile, e i cui dispositivi

andavano perciò 'elasticizzati', come lo "Spazio elastico" effettivamente proposto da Gianni Colombo. Un 'sistema' ad infinite variazioni, e un sistema 'anonimo' perché non si basava sul principio artistico e demiurgico della espressività soggettiva, ma su una analitica dei dispositivi di rappresentazione, sulle modalità di percezione e dunque sul ruolo attivo dello spettatore. Le esperienze del gruppo milanese erano coeve alle esperienze del gruppo N a Padova anch'esse legate ad una analitica della percezione e al cinetismo, con un approccio di tipo scientifico, e una elaborazione non più dovuta al singolo artista, ma al lavoro di gruppo. Queste esperienze degli anni '60 hanno trovato puntuale riscontro anche nella ricerca di collettivi artistici operanti nella terraferma veneziana, come l'ancora attiva "Verifica 8+1".

La mostra di Esther Stocker si riallaccia dunque, pur nella completa autonomia di un percorso artistico maturato a Vienna e in America, ad uno sfondo di ricerche ben presenti nell'arte contemporanea italiana e che vengono non a caso attentamente rilette oggi da una nuova generazione di critici e curatori<sup>6</sup>. Ma è evidente che la stagione odierna in cui si situa la proposta della Stocker non è certo quella degli anni '60; il contatto fra arte e nuove tecnologie che costituiva un punto di forza delle esperienze di allora, non può che avere oggi un risvolto molto diverso. Se non altro per la pervasività ormai assunta dalla produzione di immagini nei campi più disparati, dunque non solo in quello strettamente artistico, grazie allo straordinario incremento e alla diffusione delle tecnologie informatiche. La 'immagine del tempo' della Stocker è contemporanea alla iperdiffusione nella vita quotidiana di dispositivi ad alta tecnologia; alla sovrabbondanza di archiviazione di dati analitici; alla resa in immagini di ogni aspetto della quotidianità. Ed è non a caso un lavoro sulla discrasia del funzionamento del dispositivo. Le sue opere richiamano mappature, elaborazioni, griglie, tassonomie che sembrano sottoposte a rischi di virus irreparabili. Coeve di un'epoca che incrementa esponenzialmente la raccolta e l'analisi dei dati, non meno che la produzione di immagini, con il rischio però di provocare una paradossale e concretissima perdita di percezione della realtà. Cosa sappiamo effettivamente di quello che osserviamo? Si può mettere a fuoco allo stesso tempo lo sfondo e la figura, il problema generale e la questione particolare? Nella oscillazione fra messa a fuoco e sfocatura a cui ci espongono le opere della Stocker si cela un sottile invito a



Quali sono gli oggetti che presupponiamo? (Quine)  
costruzione in legno  
What kind of objects are those that we presuppose? (Quine)  
wood construction  
8,50x3,80x3,40m.  
Galerie Krobath Wimmer,  
Wien 2005

riflettere sulla nostre, poco percepite, modalità di comprensione (o incomprensione) della realtà. Un invito alla cautela nell'esprimere giudizi, non essendoci più punti certi a cui appellarci<sup>7</sup>, come se delle linee che dovrebbero corrispondere l'un l'altra, invece non collimassero più. Forse ci stiamo già, inconsapevolmente, muovendo in un realissimo labirinto tridimensionale, in uno spazio generato dal collasso dei dispositivi, delle griglie, degli ordini, come avviene nelle rigorose quanto vertiginose installazioni dell'artista viennese. Ma il collasso della griglia, del dispositivo d'ordine - ed è probabilmente il dubbio più radicale instillato da questi lavori - non è pur sempre, considerati gli esiti formali, un'affascinante possibilità generata dal dispositivo stesso?

<sup>1</sup> Si pensi alla zona di Corso del Popolo, dove si concentrano quelle "architetture pianificate" di cui ha parlato criticamente Franco Purini in "Mestre. Idee per una città possibile", Marsilio I/2001, pag. 11. Si tratta del testo "Sull'edificare. Venezia-Roma 26/02/2001 Dialogo con Franco Purini", a cura di Matteo Franceschin.

<sup>2</sup> A.Gehlen "Quadri d'epoca" a cura di Gianni Carchia. Guida Editori, Napoli 1989. Il passo è tratto dall'introduzione.

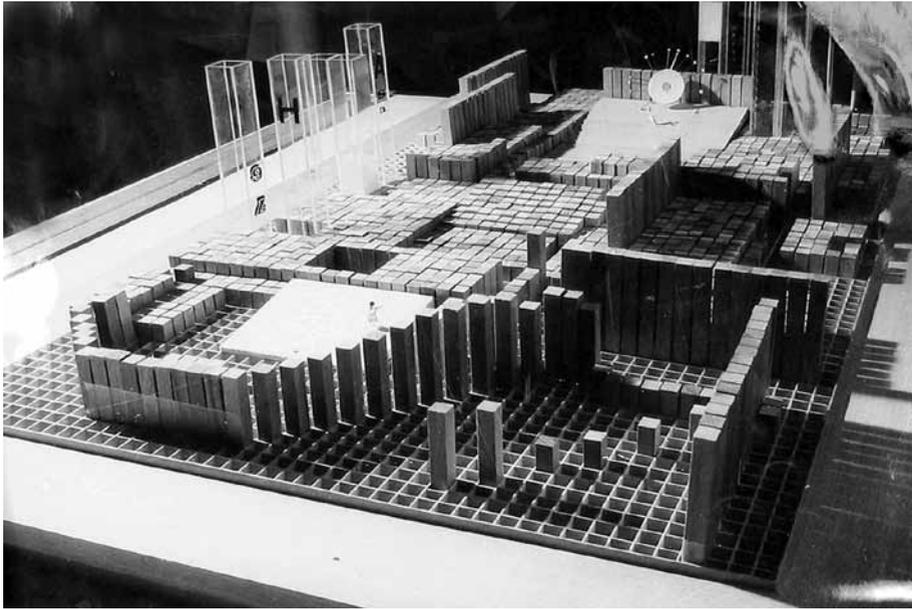
<sup>3</sup> G.Paolini "Idem", pag. VIII. L'introduzione al testo è di Italo Calvino, che riprende e amplia l'osservazione di Paolini. Einaudi, Torino 1975.

<sup>4</sup> J.Cage "Silenzio", a cura di Renato Pedio. Feltrinelli, Milano 1980 (IIa ed.) La citazione è tratta dal testo "Su Robert Rauschenberg, artista, e la sua opera", scritto nel 1961 e pubblicato nel medesimo anno in "Metro". Con un exergo assai indicativo dello stesso Cage: "A chiunque possa interessare: i quadri bianchi vennero per primi; il mio pezzo silenzioso venne più tardi".

<sup>5</sup> Scriveva Filiberto Menna: "Gli artisti che operano all'interno delle 'nuove tendenze' fondate sulla ricerca cinetica e visuale sono convinti, infatti, che spetta proprio all'operatività estetica e all'artista, come tecnico della visione, porre le basi di una *new vision*, in grado di ridare forza e chiarezza alla struttura fisica delle immagini, considerate ancora al di qua dei significati che veicolano, e di stabilire così un rapporto individuo-ambiente sulla base di una pura relazione percettiva". Tratto dal saggio "L'arte cinetica e visuale" di F.Menna, compreso nel volume "Esperienze dell'arte degli anni '60", Fratelli Fabbri Editori, Milano 1967 (1975 nuova edizione).

<sup>6</sup> Un esempio è il saggio di Marco Scotini: "Gianni Colombo. Il dispositivo dello spazio" in "Gianni Colombo", catalogo a cura di M.Scotini. Skira, Milano 2006.

<sup>7</sup> Nell'installazione "I am afraid I must refuse", realizzata dalla Stocker sul muro esterno della Kunsthalle di Vienna nel 2005, è stata proposta una sequenza di 47 frasi, che esprimono rifiuti ad una richiesta.



M. Sacripanti, modello della sala del Teatro Lirico di Cagliari, 1964-65

## Machinerie

Matteo Ballarin

Possiamo, con cognizione di causa, affermare che gli esiti dell'arte visiva italiana del decennio 1960-70 siano stati soggetti ad una eccessiva serie di forzature critiche, passate attraverso i meccanismi della nostalgia e del rifiuto sdegnoso, che di fatto ne hanno talvolta falsato le intenzioni, e che hanno reso quegli anni difficili a metabolizzarsi ed a rubricarsi nei libri di storia recente.

Nonostante i ciclici revivals che si sono susseguiti negli ultimi tre lustri, un'obiettiva e non superficiale rilettura delle manifestazioni artistiche del periodo pare iniziare solo adesso; essa usa gli strumenti del critico come quelli dell'artista. Appare dunque sintomatico rinvenire proprio ora, nel lavoro di Esther Stocker, gli indizi di una fedeltà ai linguaggi ed ai metodi di chi, nel succitato decennio, operò da protagonista. Molto ci è dato da pensare, dopo una prima visita alla personale della Stocker ma, tra gli echi degli ambienti del Gruppo T, delle superfici di Superstudio, delle costruzioni di Le Witt, è inevitabile citare (è l'artista stessa che ce lo suggerisce) la ricerca di Maurizio Sacripanti, *petit maître* romano vittima, appunto ed ugualmente, della *damnatio memoriae* dell'accademia e dell'agiografia degli allievi.

E' questa forse l'occasione per tracciare un parallelo tra le esplorazioni ambientali di Anceschi, Boriani, Colombo, de Vecchi, Varisco, care alla Stocker, e la singolare vicenda dell'ambiente sacripantiano per eccellenza: l'irrealizzato Teatro Lirico di Cagliari, la redazione del progetto del quale vide impegnati l'architetto Sacripanti ed il pittore Perilli, nel 1964-65.

E' noto come l'architetto romano abbia frequentemente richiesto la collaborazione di artisti all'interno della propria pratica professionale; d'altro lato Achille Perilli non è nuovo a ricerche teatrali negli anni immediatamente precedenti. Ne esce un progetto che, per molti versi, è il precipitato delle esperienze dell'epoca: una serie di prismi mobili costituisce il pavimento ed il soffitto di una vasta sala interna; questi, basculando lungo il loro asse verticale, generano diverse configurazioni acustiche e visive, e permettono così al Teatro di ospitare una vasta gamma di accadimenti<sup>1</sup>.

Senza indugiare in descrizioni, appare subito chiaro come la modularità e l'aleatorietà visiva di questo spazio abbia più di un punto di contatto, ideologico più che iconografico, con la superimposizione di griglie e piani che Esther Stocker ci propone nei suoi dipinti o ambienti: è la

negazione stessa dell'architettura (un edificio in movimento e modificabile), e la fiducia nella tecnica (e nella geometria dell'angolo retto) come dispositivo di legittimazione, che percorre allo stesso modo la negazione del quadro prospettico operata dal Gruppo T ed i diversi piani delle opere in questa sede presentate.

Colpisce il fatto che, usando appunto l'alfabeto del razionalismo europeo e, nel caso della Stocker, financo quello del NeoGeo statunitense, sia la *machinerie*<sup>2</sup> di Sacripanti e Perilli che questi lavori generino, al nostro sguardo, una sorta di Barocco Ortogonale, una visione che del diciassettesimo secolo condivide le istanze dell'immersività, della successione di piani, dello stupore, se si vuole.

La vasta, irrealizzata, macchina cagliaritana pare, oggi, utilizzare più che l'idioma dell'Opera Aperta<sup>3</sup>, il linguaggio della *machina* del teatro secentesco, di quell'effimero barocco<sup>4</sup> al quale la scuola romana è sempre andata incontro. Ed è questo apparato-ambiente, che, pur lasciando svariati margini di completamento da parte dell'utente, non ne lascia abbastanza (o ne lascia, paradossalmente, troppi) da permettere di uscire da quella dicotomia spettatore-attore (o, sotto un altro punto di vista, struttura-evento<sup>5</sup>) che informava la città barocca, e che si ripete nella città odierna. Il tutto avviene attraverso la pervasività diagrammatica della rappresentazione transitiva dell'evento (la pièce teatrale o l'esperienza dell'ambiente) ma, soprattutto, nella rappresentazione, riflessiva, di una società cangiante in uno spazio mobile e polivalente, unico dispositivo figurativo in grado di assumerne la forma.

<sup>1</sup> Per una valutazione coeva del progetto di Cagliari vedi M. Tafuri: "Opera aperta e spazio polivalente", in Grammatica Teatro n.2, 1966.

<sup>2</sup> Per i concetti di *machinerie* e struttura aperta vedi A.Perilli: "Machinerie, ma chère machine", in Achille Perilli, 1972-1975 (catalogo della mostra), Roma, 1975.

<sup>3</sup> La definizione di Opera Aperta è, ovviamente, tratta da U.Eco: "Opera Aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee", Milano, 1962.

<sup>4</sup> Cfr. M. Fagiolo dall'Arco, S. Carandini: "L'effimero barocco; strutture della festa nella Roma del Seicento", Roma, 1977.

<sup>5</sup> Nell'accezione che ne danno C. Rowe e F. Koetter in "Collage City", Cambridge, Mass., 1978.

## La comprensione dell'osservatore

Domenico Papa

Alle radici della pittura moderna è possibile trovare un genuino interesse al confronto con le scienze di maggior successo. Una nuova arte cercava inediti e più solidi fondamenti, aspirando a una propria autonoma epistemologia, e nel farlo si avvicinava alla fisica, alla biologia, alla fisiologia. Non di rado accadeva anche che alcuni scienziati si impegnassero nel tentativo di estendere il potere esplicativo delle loro teorie guardando ad ambiti anche molto lontani dai loro laboratori.

Il terreno del confronto più intenso sembrò essere quello della percezione. Lo dimostrano le ricerche del postimpressionismo, per riproporre un esempio noto, influenzate delle più avanzate teorie del colore. In direzione opposta, dalle scienze all'arte per fare un esempio diverso, si svolge il percorso scientifico di un fisiologo come Theodor Fechner, che dalle misurazioni della psicofisica muove verso la costruzione dell'estetica sperimentale, una disciplina che, almeno negli intenti, avrebbe avvicinato il linguaggio dell'arte a quello delle scienze positive. Il risultato autentico, al di là delle dichiarazioni di programma e delle ingenuità su comuni e universali fondamenti, è stato di abbandonare definitivamente l'idea di un'opera come strumento mimetico, mediante il quale l'artista rappresentava al suo pubblico una pretesa realtà. Grazie anche alla diffusione degli studi sulla fisiologia e sulla psicologia della percezione, poteva affermarsi una diversa concezione per la quale l'opera diviene un dispositivo approntato dall'artista affinché l'osservatore possa portare a termine il compito, che gli è proprio, del vedere. In questo modo la pittura diviene dialogo nel quale allo spettatore non è assegnata una posizione definita, come accadeva ad esempio in quella straordinaria macchina prospettica della volta di Sant'Ignazio di Andrea Pozzo, ma è invitato a muoversi, ad esplorare l'opera, ad agire in essa, in un incessante movimento di avvicinamento e allontanamento, che da condizione fisica non tarda a diventare metafora esistenziale. Su questa traccia si è mossa molta pittura astratta e geometrica, fino all'optical e all'arte cinetica e programmata. Sulla stessa traccia si è mosso il Gruppo T formulando ambienti caratterizzati da una componente ancor più immersiva e interattiva, richiamando a completamento dell'opera-ambiente l'intero complesso dell'attività percettiva dell'osservatore. Questo, infatti, non è più corpo estraneo a una rappresentazione fissata nel canone ma è richiamato nell'opera attraverso l'insieme delle sue facoltà percettive,

che a loro volta non sono più riducibili a una tassonomia di sensibilità organizzata per canali sensoriali. Il vedere è movimento e processo, mai separabile da altre funzioni come possono essere quelle relative alla percezione dello spazio o dalla memoria, dall'attenzione, dalle emozioni. Sappiamo che la percezione è già un'attività di costruzione di conoscenze con la quale determiniamo il nostro orizzonte: in qualche modo, percepire è comprendere, ma è anche il modo con il quale delimitiamo lo spazio nel quale è compresa la nostra esistenza.

È possibile cogliere nella lucida ricerca di Esther Stocker alcune chiavi che accompagnano l'osservatore in questa direzione.

A una prima lettura emerge la profonda problematicità di definizione per una pittura che non è semplicemente non-figurativa, ma che che al tempo stesso non è strettamente riconducibile all'astratto. Non c'è, in tutta evidenza, alcuna riproduzione o alcun riferimento a una realtà diversa dalla pittura stessa, ma nemmeno è data alcuna rappresentazione di oggetti provenienti dal dominio stretto della pittura. Esther Stocker non elabora, cioè, immagini di linee, superfici, campiture. Piuttosto, predispone forme attraverso le quali un processo si renda finalmente apparente. Appronta dispositivi per la percezione e sperimenta, utilizzando le formule della pittura. In alcuni lavori propone una ripetizione costante introducendo minime variazioni locali che producono, come enunciano le leggi della complessità, grandi mutazioni nel disegno generale.

Si tratta di variazioni minime nella misura, nella posizione o nel colore. Di volta in volta, sono verificate tutte le possibilità visive, in un processo in continua evoluzione che si affida all'applicazione reiterata di geometrie, alle calcolate possibilità casuali, alla permutazione delle misure. Si tratta di un processo che non può confinarsi alla superficie della tela, ma che si estende alle pareti della galleria, di un edificio o di una stanza. Negli spazi realizzati osservando ortogonalità mutevoli e contrapposizioni cromatiche, l'opera diviene ambiente che per intero accoglie e comprende l'osservatore che prende parte alla sua realizzazione. Egli, infatti, si fa portatore di un vedere che attraversa ed esplora lo spazio ricostruendolo nel movimento.

Sollecitato all'esercizio di una visione che non lo distanzia dall'oggetto osservato, egli è attore, al pari dell'artista, del dispositivo percettivo e perciò ad esso appartiene.

Paradossalmente, più che comprendere egli è nell'opera compreso.



**Da un punto di vista formale la parete esiste solamente come superficie, come delimitazione di corpo e spazio e in principio una parte della parete non sa niente dell'altra. (Feldtkeller)**

Esther Stocker

Uno spazio nero viene strutturato da una griglia bianca. La griglia attraversa pareti, soffitto e pavimento. La griglia consiste di strisce larghe 5 cm e mostra delle irregolarità. In certi punti una linea è interrotta e continua immediatamente vicino al bordo della striscia. In fondo questo è tutto.

Avrei voluto sempre sapere cos'è una relazione. Perché e come due cose possono essere collegate. Perché è necessario prendere una decisione per stabilire una relazione.

La riflessione sulla natura delle relazioni provoca in me la domanda su quali percorsi facciamo per arrivare a dei collegamenti.

Quali incertezze nascono dal cambio da una forma all'altra.

Quale genere di mutamento comporta uno spostamento o un'interruzione.

Da quale punto in poi una cosa diventa un'altra o per quanto rimane ancora collegata alla sua forma originaria.

In genere una relazione viene percepita come un rapporto o un collegamento. In un determinato momento un oggetto diventa un altro.

Dunque il rapporto è basato sulla possibilità di distinzione tra due oggetti. Allora ha luogo una differenza.

Scrivono Spencer Brown in "Laws of Form": "Distinction is perfect continence." Erroneamente ho sempre pensato che avrebbe dovuto esserci la parola 'continuity'. Pensiamoci: "Distinction is perfect continuity".

Una distinzione consiste nel differenziare, separare. Ma per stabilire una relazione colleghiamo queste parti. Colleghiamo le cose separandole. Questa è una risposta possibile?

Non so spiegarmi esattamente per quale ragione nel mio lavoro mi imbatto continuamente in situazioni paradossali. Mi sembra però che l'analisi dei paradossi contenga buona parte delle risposte riguardanti quesiti sulla forma. Se una questione formale viene spinta ai suoi estremi spesso si trasforma nel suo contrario.

Non voglio dire che ci manchi completamente la capacità di distinzione.

C'è però una soglia, un grande ambito intermedio, che si presenta ogni qualvolta fissiamo la nostra attenzione su un dettaglio. In questo stadio si potrebbero stabilire tutte le relazioni.

Questa soglia si manifesta nelle situazioni in cui non siamo in grado di definire in modo univoco i termini di un rapporto. Oppure è questa estrema attenzione che comporta già una certa incertezza.

Alla fine mi resta il dubbio se le parti siano veramente separabili o se siano veramente congiungibili.

Da un punto di vista formale la parete esiste solamente come superficie, come delimitazione di corpo e spazio e in principio una parte della parete non sa niente dell'altra. (Feldtkeller)

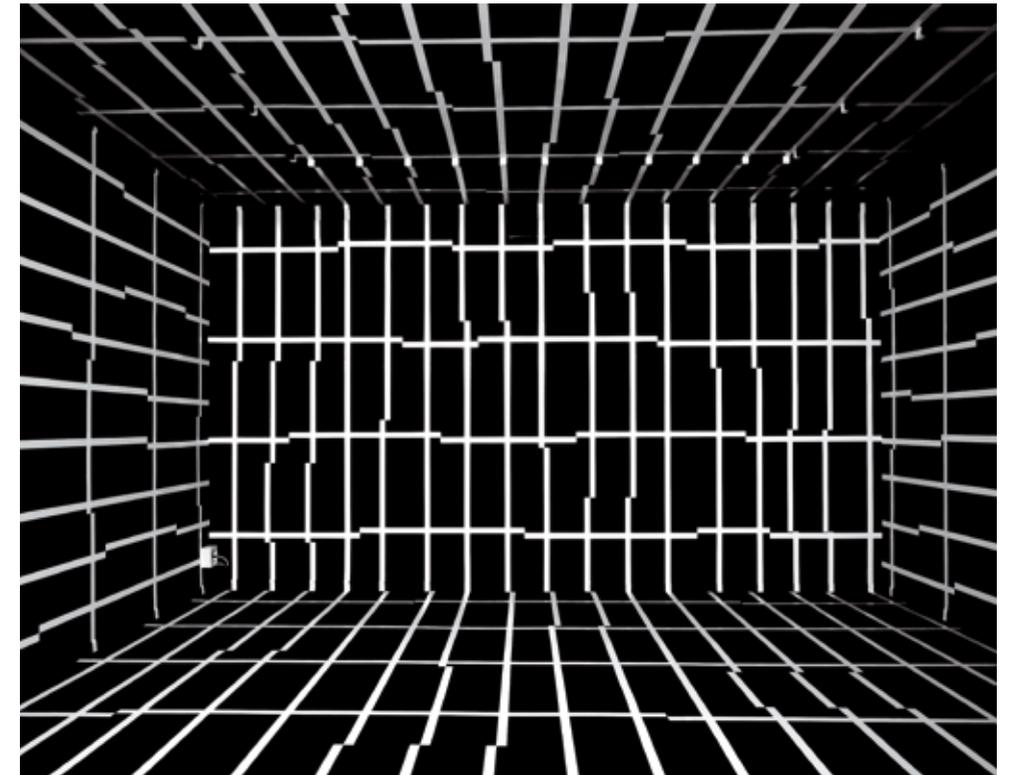
Installazione spaziale; acrilico su muro, nastro adesivo su muro e pavimento

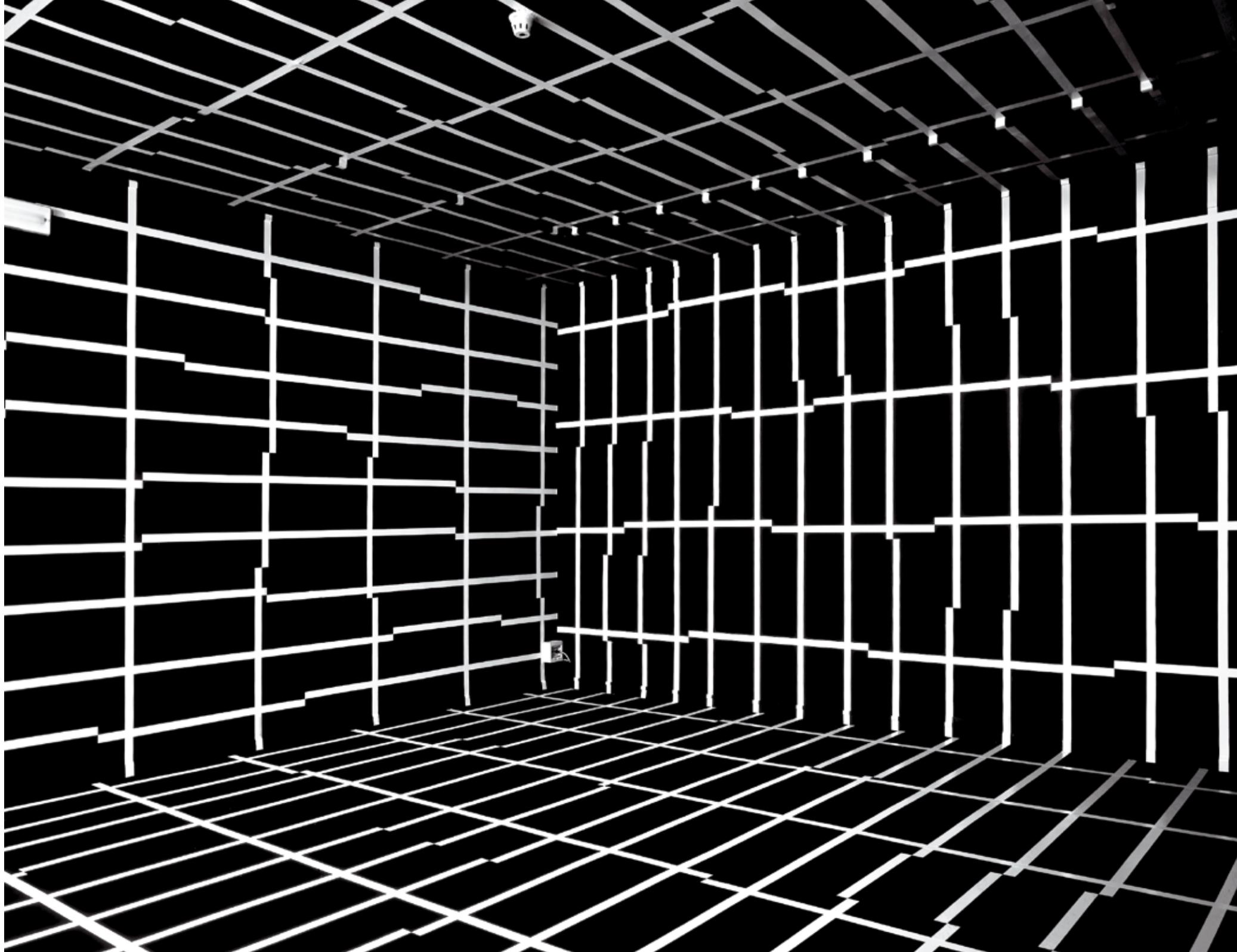
By a formal point of view a wall exists only as surface, as delimitation of body and space and a wall doesn't know anything about the other one. (Feldtkeller)

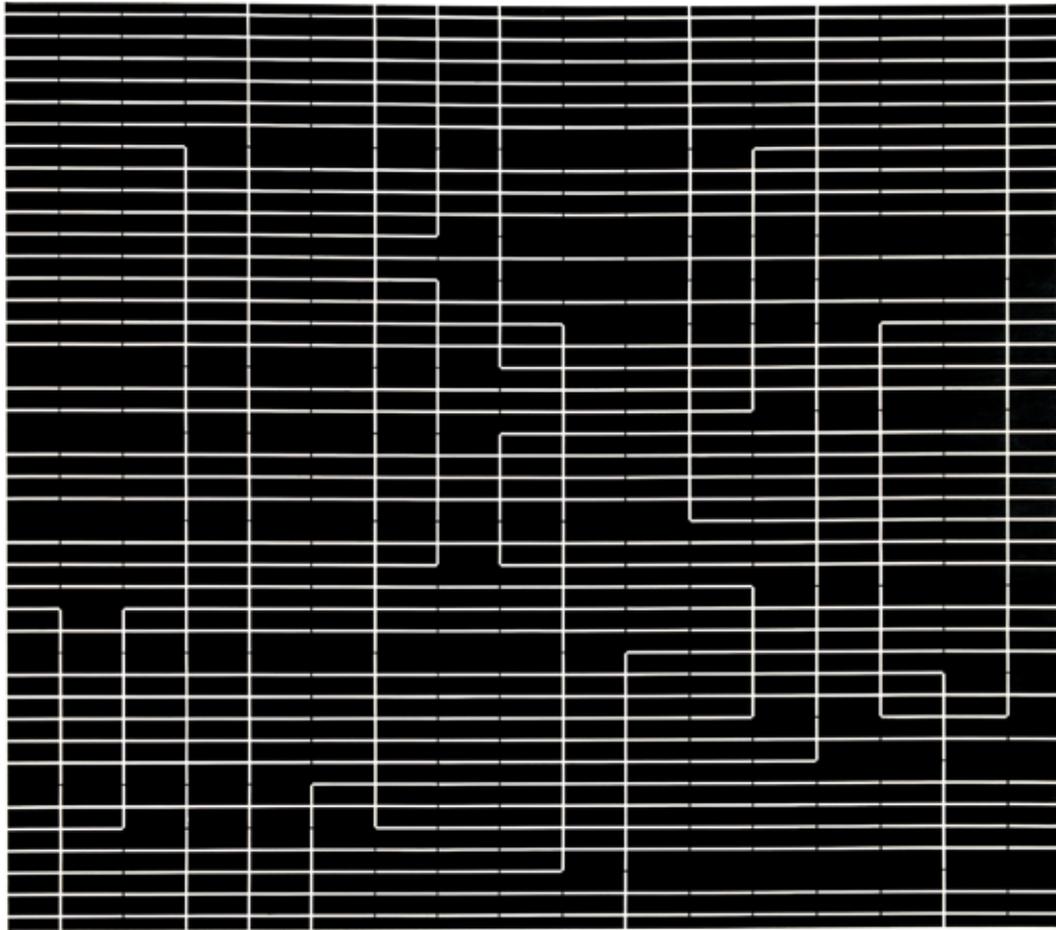
Installation; acrylic on wall, masking tape on wall and on floor,

7,05 x 6,20 x 4,15 m.

Galleria Contemporaneo, Mestre 2006



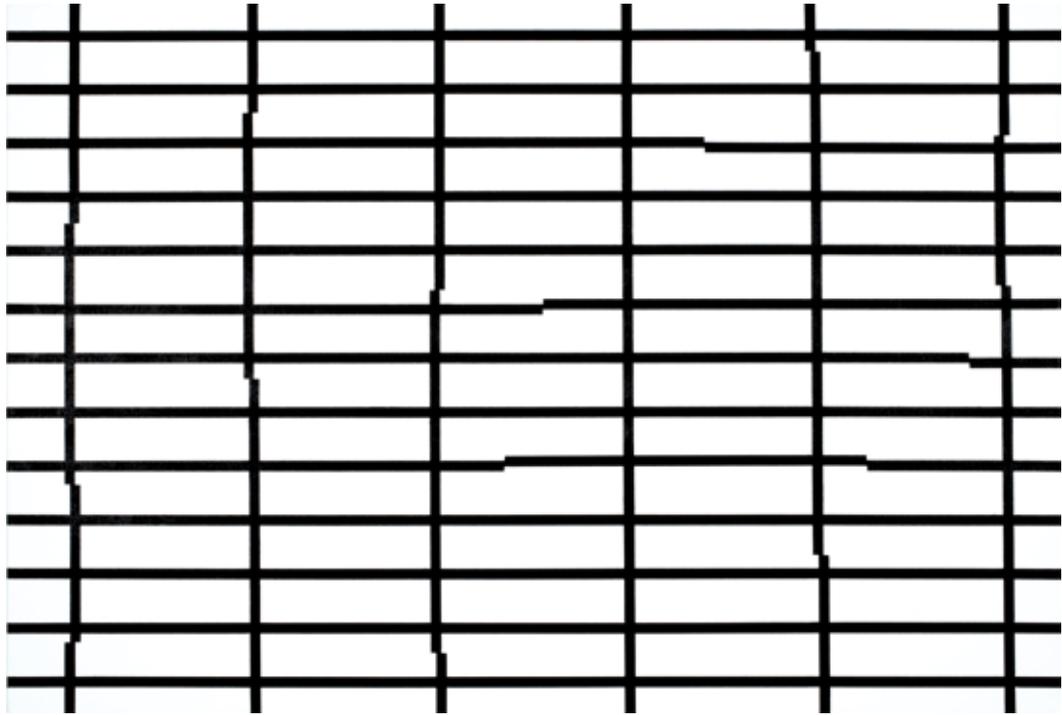




Acrilico su cotone / acrylic on cotton , 140 x 160 cm, 2004



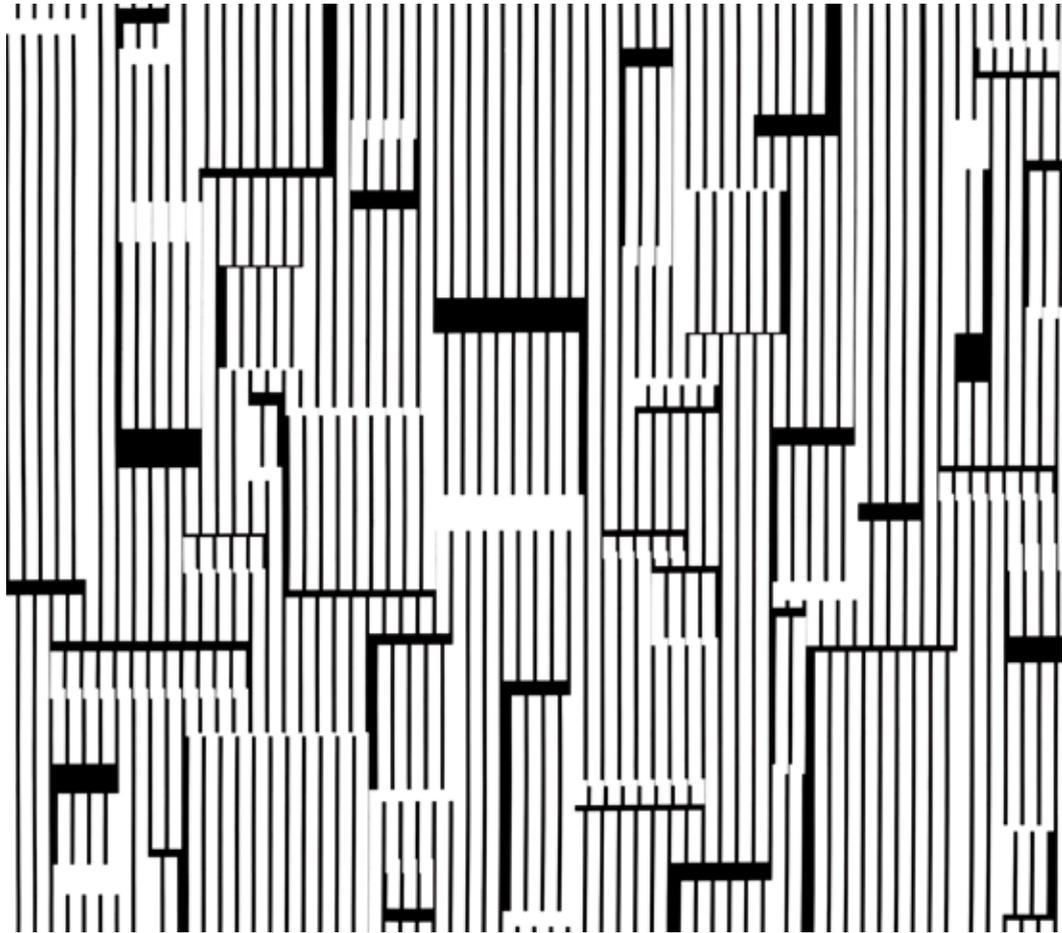
Acrilico su cotone / acrylic on cotton, 160 x 250 cm, 2006



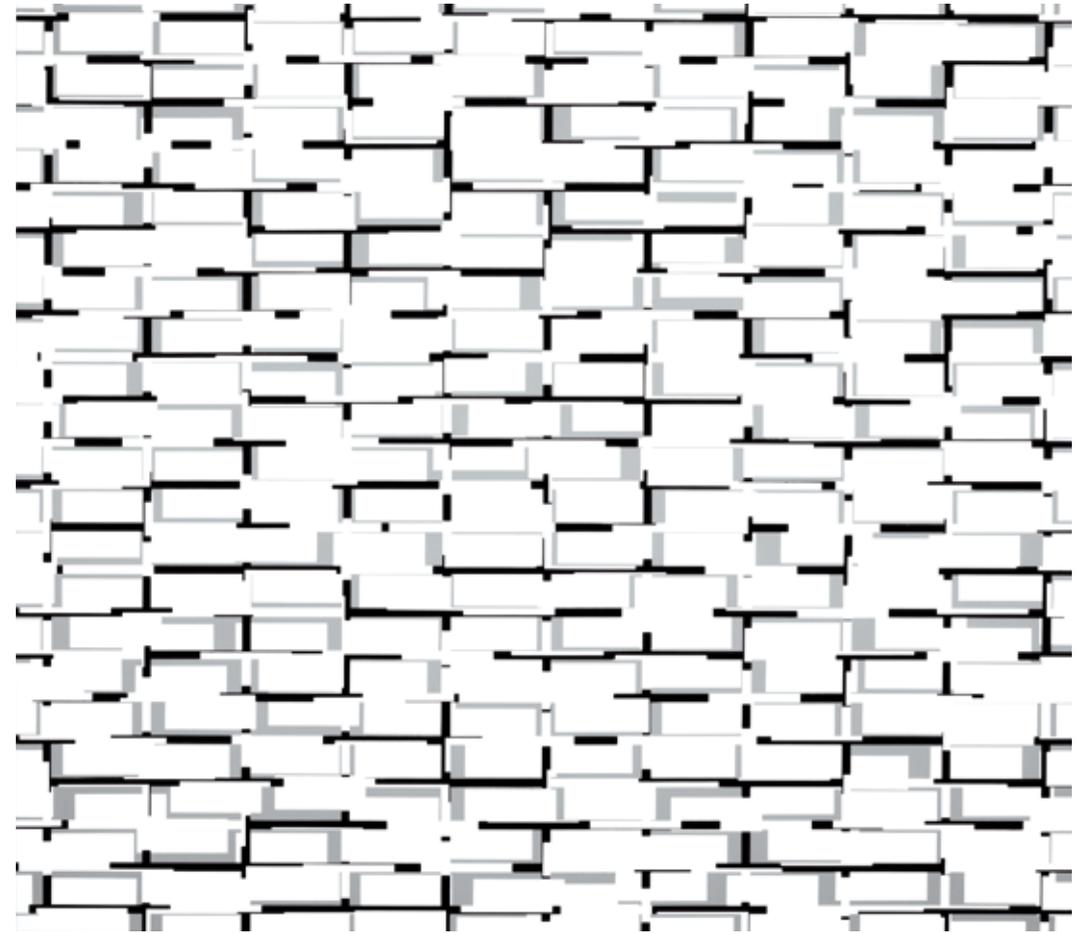
Acrilico su cotone / acrylic on cotton, 60 x 90 cm, 2006



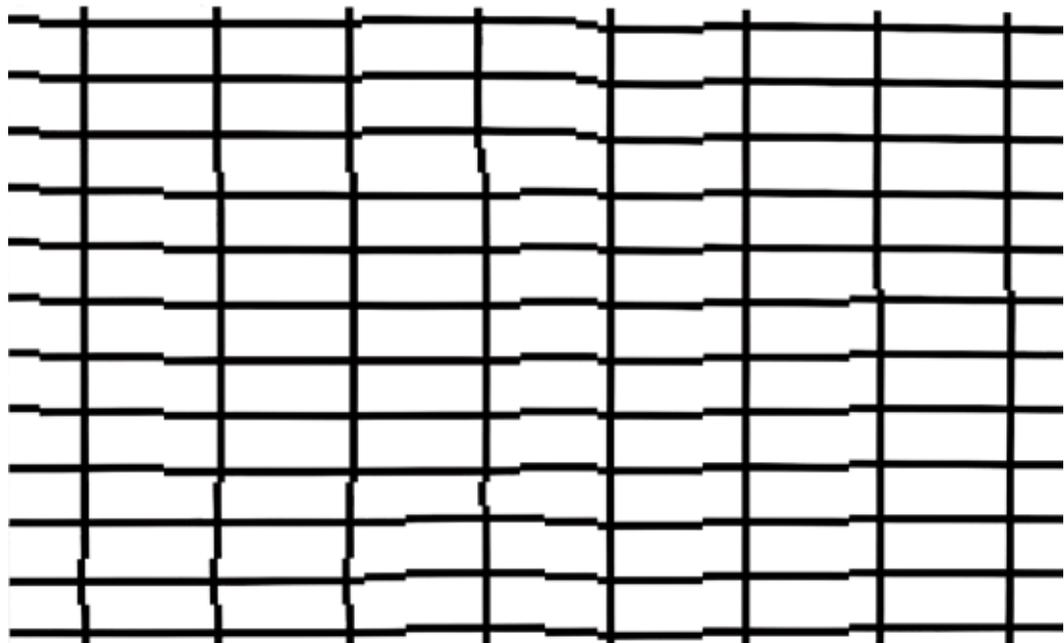
Acrilico su cotone / acrylic on cotton, 60 x 90 cm, 2006



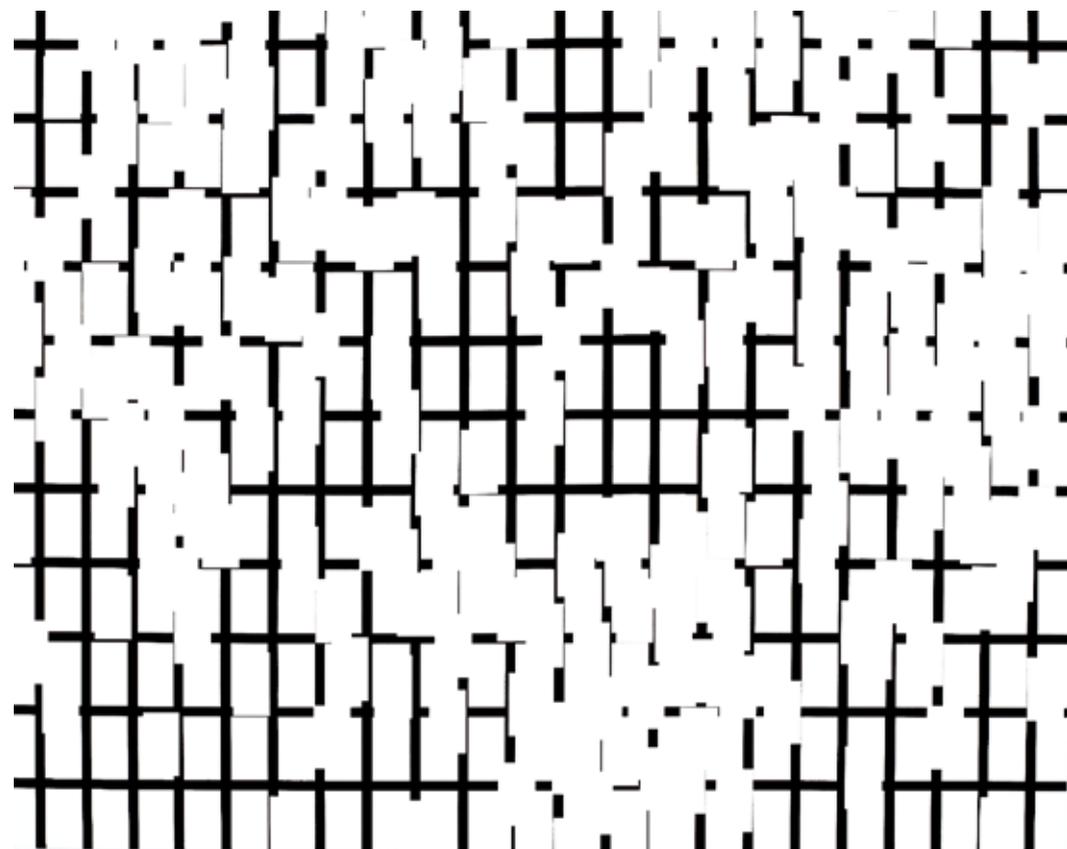
Acrilico su cotone / acrylic on cotton, 140 x 160 cm, 2005



Acrilico su cotone / acrylic on cotton , 140 x 160 cm, 2006



Acrilico su cotone / acrylic on cotton , 150 x 250 cm, 2004



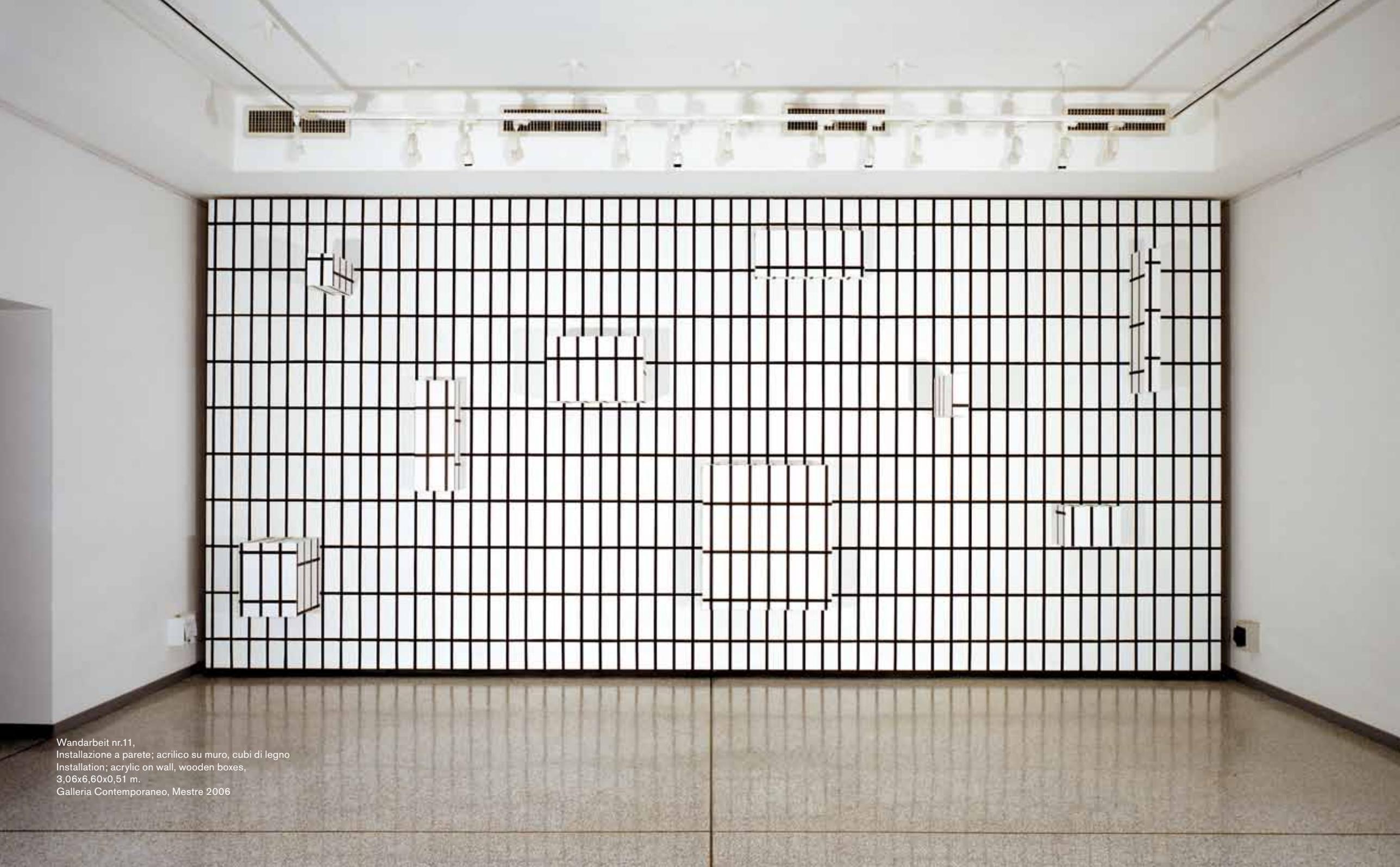
Acrilico su cotone / acrylic on cotton, 140 x 160 cm, 2001



Acrilico su cotone / acrylic on cotton , 160 x 200 cm, 2004



Acrilico su cotone / acrylic on cotton, 81 x 130cm, 2005



Wandarbeit nr.11,  
Installazione a parete; acrilico su muro, cubi di legno  
Installation; acrylic on wall, wooden boxes,  
3,06x6,60x0,51 m.  
Galleria Contemporaneo, Mestre 2006



Installazione; pannelli in legno, colore, elementi in legno  
Installation; wooden panels, color, wooden boards  
13 x 12x 3,8 m.  
Halle Galerie in Taxispalais, Innsbruck 2006

Dal punto di vista geometrico, tutte le direzioni nello spazio sono equivalenti  
Nastro adesivo su muro, cubi di legno  
From the point of view of geometry, all directions in space are equal  
masking tape on wall, wooden boxes  
16,48 x 5,34 x 3,95 m.  
Projektraum Deutscher Künstlerbund, Berlin 2005





Wandarbeit Nr. 10  
Colore puro su muro / pure color on wall 4,5 x 20 m.  
TONSPUR\_passage / quartier 21, MQ Wien, 2006

Silo Barth  
smalto nitro su ferro / nitro-cellulose lacquer on iron  
21,50x15,70 m. Bressanone / Brixen, 2006





"I am afraid I must refuse".  
 47 frasi, rifiuti ad una richiesta  
 47 sentences, refusing a request  
 projectwall, Kunsthalle Wien, 2005

### From B to A the shortest line is not a straight line. Notes on Esther Stocker's work

Riccardo Caldura

A new exhibit has been opened at Galleria Contemporaneo in Mestre with works by Esther Stocker, originally from South Tyrol, but has been residing Vienna for many years. It is not by chance that it opens with an exhibition of works and original installations, representing an obvious, up-to-date reflection on the representation of modalities in modern painting, and in particular that of abstract-geometric origin. There are several reasons for this proposal, concerning Stocker's work and the context where they are shown: a gallery, ex-town library, restored and used only for exhibitions, or placed in a civil building. The gallery inside space is a 'white cube' without windows, as if it cancelled any relation with the outside. In this sense it represents by itself an abstract space fit to be shaped and interpreted by artistic projects. The neutral space, the white cube, can be understood as an abstraction, a space where the particular superimposition of functions and experience distinguishing urban space ceases, like if a parenthesis, a hiatus could open in its thick fabric. It is not an unused, an abandoned, or a useless place. It is a working space, and 'available' just because it is lacking in more specific uses. It is a space to practise perception and attention, and an ambience that enlarges our capability of observing and abstracting, by pointing out our condition of observers/spectators.

A city can be thought of in the same way, with the same features of functional 'neutrality' too. Above all, if the city widened and defined itself in the same period when the white cube was born, and artistic experiences matured, experiences amenable to the geometric abstraction of historical avant-garde. Like the city, this city, born in Venice's inland. At the same time, the city was urbanistically unsolved, but with episodes of urban architectural organization, typical of an international style, which characterized the cities' aspect, since the second post war period' onwards. Features to be mainly considered overcome from the evolution of the new needs of mass society, more flowing and precarious. This is more evident now than between the end of fifties and sixties. What is repurposing in actual fluidity and indecision is a new question about regulating devices (from work forms to representation ones), and not only their recording as components of a passed rationality. Maybe Stocker's works represent well the actual moment, constituting in effect as a reflection of the modern device for excellence: the orthogonal grid and the expression of primary geometric elements. They are very effective solutions in painting – as in architecture –, surfaced on canvas, thanks to experiences of abstractionism of supremacist and constructivist, neoplastics, and Bauhaus' origins (particularly for works by Kandinsky and more by Moholy-Nagy and Albers). These experiences were resumed and investigated by artistic research during the sixties. Zeit-Bilder of the singular conceptual 'mentalism' (Arnold Gehlen) characterized the artistic experiences in post-historie. Sharing emancipation from every 'exterior' referent to art, which is from the end of 'recognition' function (Wiedererkennen), thus causing less naturalistic survival in the representation of 'content.' Fundamentally, the point is the surnaturelle, artificielle dimension, sensed by Baudelaire in a remark on naturalness – therefore fatality – of evil, and on the opposite side of virtue as emancipation from the natural background. So that, like good that "est toujours produit d'un art", the beauty is the result "de la raison et du calcul", as effective mark of a new art dimension, now free from natural background. That is free from condition connected to 'recognition' and to naturalism of relation between art and reality. Gianni Carchia in his introduction to Arnold Gehlen's work "Quadri d'epoca" resumes clearly: "The image rationality is fully disclosed first time only from the work's point of view, a work without any features of fetish, reduced to its plain and absolute autonomy"<sup>2</sup>. This reduction points up the analytical structure of representation, its grid, the relation inside 'logics' of painted image. A work by Giulio Paolini is particularly effective in order to understand what could be interpreted as device and analytical grid without the 'fetish' given by reference to an outside object. It's "Disegno geometrico" (1960), a cm 40x60 canvas on which there is only the surface squaring: horizontal, vertical and diagonal lines. A minimal drawing, a starting-point of surface division, thought by artist as the "introductory drawing of each drawing"<sup>3</sup>, that would have proved during years after, in all Giulio Paolini's works, even if far from abstract-geometric results, an extraordinary device for staging ways of painting representation.

Another contemporary experience can be quoted to make us understand – from the observer's point of view –

how to 'see' a seemingly empty canvas: "White Paintings" by Robert Rauschenberg, observed by John Cage. It is not a work or an artist, who is attributing to the abstract-geometric current, but nonetheless, it is an example of what moves around abstractionism questions, therefore what moves conceptual 'mentalism'. John Cage perceives Rauschenberg's white canvas not as empty canvas, but as "airports for lights, shadows and particles"<sup>4</sup>. The canvas does not become the only place of a surreptitious measure (Paolini's "Disegno geometrico"), but also a field of observation for a spectator learning again to perceive the field painting without features of fetish as references to external objects.

After the last two examples indicating properly the extent of issues about artistic experiences around the sixties, by being outside the abstract-geometric current, one can look back at the aspects of research in that period, concerning Stocker's works. In particular, the reference is to the Italian experiences done by Grazia Varisco and Gianni Colombo, who are two of Gruppo T's protagonists. Milan dedicated two important one-man exhibitions to them at Ronda della Besana last spring. This is the singular crossing-point between the artistic experience in its formal characteristics, the use of technological solutions to describe the kinetics question, and the researches of scientific origin related to the theory of perception. The intersection of these aspects should have allowed the definition and communication of a new vision<sup>5</sup> that should have passed from the strictly artistic field to the architectural and social-political ones: the utopia, really pursued, penetrated by artistic practices in a society thought to be too firm, whose devices had to be 'elasticized', like the "Spazio elastico" proposed by Gianni Colombo. A multi-varied 'system', 'anonymous' because it is not founded on the artistic and demiurgic principle of subjective expressivity, but on the analytics about devices of representation, on forms of perception, and then on the active role of the spectator. The experiences of Gruppo T were contemporary to those of Gruppo N at Padua related to the analytics on perception and kinetics, with a scientific approach, and an elaboration no longer due to one artist but to teamwork. These experiences of the sixties are precisely confirmed by the research of artistic collectives on the Venice mainland, as still working "Verifica 8+1".

Although in the total autonomy of an artistic path developed in Vienna and in U.S.A., Esther Stocker's exhibition is therefore connected to a background made by present research in contemporary Italian art. Not by chance, today this event has been carefully gone over again by a new generation of critics and curators<sup>6</sup>. The actual season, that of Stocker's proposal, is very different from the sixties' one. The contact between art and new technologies, being strength for experiences of that period, has a very different aspect today. This is because of the pervasiveness of image production in the most varied fields, not only in the strictly artistic one, thanks to the extraordinary increase and diffusion of computer technologies. Stocker's 'image of time' is contemporary to the over-spreading of hi-technology devices in everyday life, to the overabundance in recording analytical data, and to the rendering of images from every aspect of modernity. It is not by chance a work on dyscrasia of device functioning. Her works remind mappings, grids, taxonomies, and seeming undergoing risks of irreparable virus. They are contemporary to an age, which increases in an exponential manner the gathering and analysis of data and of image production, by risking on the other hand a paradoxical and very concrete lack of reality perception. What do we know about what we observe? Can we focus on backgrounds and shapes, general problems and particular questions? Stocker's works expose us to the variation between focusing and blurring, so that we can find a thin request to think over our, not much perceived ways of understanding (or lack of it) reality. An invitation to be prudent in passing judgements<sup>7</sup>, because without fixed points we can appeal to, like lines that should be coincident don't agree. Maybe we are moving unconsciously in a very real three-dimensional labyrinth, in a space generated by collapsed devices, grids, and orders, like happens in the strict and vertiginous Stocker's installations. But, by considering the formal outcomes, isn't the collapse of grids, orders, or devices - and it is probably the most radical doubt instilled by these works - a fascinating possibility generated by a device itself?

<sup>1</sup>For example Corso del Popolo area, where are those architectures critically told by Franco Purini in "Mestre. Idee per una città possibile", Marsilio I/2001, p. 11, in the text "Sull'edificare. Venezia-Roma 26/02/2001 Dialogo con Franco Purini", edited by Matteo Franceschin.

<sup>2</sup>A.Gehlen "Quadri d'epoca" edited by Gianni Carchia. Guida Editori, Napoli 1989. the passage is taken from introduction.

<sup>3</sup>G.Paolini "Idem", pag. VIII. The introduction is Italo Calvino's, who continues and enlarges Paolini's remark. Einaudi, Torino 1975.

<sup>4</sup>J.Cage "Silenzio", edited by Renato Pedio. Feltrinelli, Milan 1980 (II ed.). Quotation from "Su Robert Rauschenberg, artista, e la sua opera", written and published in 1961 in "Metro", with an exergo by Cage himself: "Everybody cares: white pictures were first, my silent piece was later".

<sup>5</sup>Filiberto Menna wrote: "Artist working inside 'new tendencies' founded on kinetic and visual research are convinced that aesthetic operativeness and artist as technician of vision, have to put fundamentals of a new vision, able to give power and clearness back again the physic structure of images, thought still on this side of meanings that diffuse, and to establish a relation individual-surroundings on the basis of a mere perceptive relation". Taken from "L'arte cinetica e visuale" by F.Menna, in "Esperienze dell'arte degli anni '60", Fratelli Fabbri Editori, Milan 1967 (1975 new edition).

<sup>6</sup>An example is Marco Scotini's essay: "Gianni Colombo. Il dispositivo dello spazio" in "Gianni Colombo", catalogue edited by M.Scotini. Skira, Milan 2006.

<sup>7</sup>In the "I am afraid I must refuse", installation realized by Stocker on outside wall of Kunsthalle in Vienna, in 2005, a sequence of 47 sentences expressing refusal to a request has been proposed.

## **Machinerie.**

Matteo Ballarin

We can assert with full knowledge that during the decade 1960-70 the outcomes of Italian visual art have been subject to an extreme series of critical strains, passed through mechanisms of nostalgia and disdainful refusal. They have actually altered sometimes their intentions, and made those years difficult to metabolize and to enter in books on recent history. Although, there has been cyclical revivals during the last fifteen years, an objective and not superficial re-reading of artistic events of that period seems to be beginning only now: it uses the critic's instruments as artist's ones. Recently, it appears significant to find out in Esther Stocker's work signs of faithfulness to languages and methods, which was a protagonist during that period. A first visit to Stocker's one-man exhibition makes us think a lot, among the comments of Gruppo T circles, Superstudio surfaces, and Le Witt buildings, it is inevitable to cite, as the artist suggests, the research done by Maurizio Sacripanti, Roman petit maître victim of academy damnatio memoriae and followers' hagiography. It is perhaps the occasion to draw a comparison between the background explorations done by Anceschi, Boriani, Colombo, de Vecchi, and Varisco, which are appreciated by Stocker, and the singular event of Sacripanti's space for excellence: the unrealized opera-house in Cagliari, the undertaking of the project involved both, the architect, Sacripanti and, the painter, Perilli in 1964-65. Sacripanti looked often for artists' co-operation in his professional practice; on the other hand, Achille Perilli was not new to theatre research during the preceding years. The result was a project in many ways being the precipitate of experiences of that time: a series of moving prisms that formed the floor and the ceiling of a wide inside room; by pivoting along their vertical axis, producing several acoustic and visual configurations, so that it allowed the theatre to take a wide range of events<sup>1</sup>. Without divulging into details, we see that the modularity and the visual uncertainty of this space has various ideological contact points more than iconographic ones, with the over-imposition of grids and levels proposed by Esther Stocker in her paintings or spaces. It is the negation itself of architecture (a mobile and modifiable building), and the trust in techniques (and in right angle geometry) as devices of legitimization, which covers the negation of perspective outlined by Gruppo T and different levels of her shown works. By using the alphabet of European rationalism and, in the case of Stocker and even the one of American NeoGeo, it is surprising that both Sacripanti's and Perilli's machinerie<sup>2</sup>, and these works produce a kind of Orthogonal Baroque, a vision that from the seventeenth century has shared the question of immersivity, sequence of plans, and wonder.

The great unrealized structure of Cagliari seems today using language of seventeenth-century-theatre machina, of that fleeting Baroque<sup>3</sup> which Roman school has always gone towards, more than the Opera Aperta language<sup>4</sup>. Even though this set-background leaves many edges of completion to the user, it does not leave enough (or paradoxically too many) to allow the exit from the spectator-actor dichotomy (structure-event<sup>5</sup>, from a different point of view) that moulded the baroque town and is repeated in today's city. The whole thing happens through the diagrammatic pervasiveness of the event's transitive representation (theatre performance or background experience), but, above all, in the representation there is a reflexive image of a changing society in a moving and multiple space, the only figurative device able to take its form.

<sup>1</sup>For a contemporary evaluation of Cagliari project, see M. Tafuri: "Opera aperta e spazio polivalente", in Grammatica Teatro n.2, 1966.

<sup>2</sup>About machinerie and struttura aperta see A.Perilli: "Machinerie, ma chère machine", in Achille Perilli, 1972-1975 (exhibition catalogue), Rome, 1975.

<sup>3</sup>Compare M. Fagiolo dall'Arco, S. Carandini: "L'effimero barocco; strutture della festa nella Roma del Seicento", Rome, 1977.

<sup>4</sup>The definition of Opera Aperta is taken from U.Eco: "Opera Aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee", Milan, 1962.

<sup>5</sup>According to the meaning given by C. Rowe e F. Koetter in "Collage City", Cambridge, Mass., 1978.

## Observer's inclusion

Domenico Papa

At the origins of modern painting, it is possible to find an authentic interest that can be confronted with the most successful sciences. A new art looked for fresher and firmer grounds by aspiring to an independent epistemology, and in doing so it approached physics, biology, and physiology. Some scientists often applied themselves in an attempt to widen the explicative power of their theories, by looking upon circles far from their laboratories.

The most confronted ground seemed to be on perception. Giving a well-known example, this has been demonstrated by research on post-impressionism, which was influenced by the most progressive colour theories. The physiologist Theodor Fechner's scientific path developed in an opposite direction from the sciences to art. He moves from the measurements of psychophysics towards the construction of experimental aesthetics, a discipline that should have brought together the language of art to the positive sciences.

Beyond the remarks of programs and ingenuousness about common and universal fundamentals, the authentic outcome was to definitively abandon the idea of work of art as means of mimesis, by which the artist represented an alleged reality to his public. Thanks to the diffusion of studies on physiology and psychology of perception, a different conception could catch on: the work becomes a device by the artist, so that the observer can end his own task of seeing.

Thus, painting becomes a dialogue, where the viewer does not have an assigned definite place, such as in the extraordinary perspective work of Saint Ignazio's vault by Andrea Pozzo. However, the viewer is invited to move, to explore the work, to act in it, and to approach and to withdraw in a never-ending movement, becoming an existential metaphor from the physical condition.

Much abstract and geometrical painting moved on this track until optical, kinetic, and programmed art. On the same track moved Gruppo T, formulating surroundings characterized by a more immersed and interactive component, recalling the whole complex of the observer's perceptive activity to complete the work's surroundings. The observer is no longer a foreign body to a representation fixed by rule, but he is recalled to the work by his perceptive facilities as a whole, no longer reducible to a taxonomy of sensibility organized under sensory canals. Seeing is movement and process, never detachable from other functions as those of perception of space or from memory, attention, and emotion. We know that perception is already an activity of construction for knowledge, by which we determine our

horizon. Perception is understanding, and the way we define space where our existence lays.

We can gather some important information that accompanies the observer in this direction, in Esther Stocker's lucid research. At first sight it is very difficult to define this painting: it is not simply figurative, but at the same time not strictly referable to abstract. There is neither reproduction nor reference to a reality different from the painting itself. The represented objects do not come from the close field of painting. Esther Stocker does not elaborate images of lines, surfaces, and backgrounds. Instead, she organizes shapes through a process that finally becomes visible. She prepares devices to perceive and experiments, by using forms of painting. In some works she gives a constant repetition, with the introduction of minimal local changes producing great variations in the general plan. They are minimal changes in measure, position and colour. All visible possibilities are verified each time. A process in constant evolution relies on the repeated use of geometries, the studied casual possibilities, and the exchange of measures. It is a process that can not be restricted to the canvas' surface, but it spreads over the walls of a gallery, a building, or a room. In the spaces made by observing changeable orthogonalities and chromatic contrasts, the work becomes background by fully receiving and including the observer in its realization. In fact, he becomes the bearer of seeing that crosses and explores the space of the rebuilding in the movement.

Solicited by the exercise of vision that keeps him from the observed object, the observer is the actor of the perceptive device. Therefore, he belongs to it, just like the artist. Paradoxically, he should rather be included in the work than include it.

## By a formal point of view a wall exists only as surface, as delimitation of body and space and a wall doesn't know anything about the other one. (Feldtkeller)

Esther Stocker

A black space is structured by a white grid. A grid crosses walls, ceiling and floor.

The grid consists of strips 5 centimeters wide and shows some irregularities. Somewhere a line is cut off and continues immediately near the strip border. At the end that's all. I would have liked to know what a relation is.

Why and how two things can be related. Why one has to pass a resolution to define a relation.

Thought on nature of relations makes me ask what paths we follow to get some connections.

What doubts arise from the change from a shape to another.

What kind of variation is involved by a movement or an interruption.

From what point onwards a thing becomes another or how long it lasts still connected to its original shape.

A relation is generally perceived as connection or association. In a particular moment an object becomes another. Therefore relation is founded on distinction between two objects. Then a difference occurs.

Spencer Brown wrote in "Laws of Form": "Distinction is perfect continence". I have always wrongly thought the word "continuity" should had been. Let's think of it: "Distinction is perfect continuity".

A distinction consists in distinguishing, separating. But we connect these parts to establish a relation. We connect things by separating them. Is it possible?

I can't understand exactly why in my work I always meet with paradoxical situations. I think however that analysis of paradoxes includes largely the answers concerning questions on form. If a formal question is driven to its limits, it often changed in its opposite.

I don't mean we lack completely capability of distinction.

There is a threshold, a great intermediate field, that appears every time we fixed attention on a detail. We could establish all relations at this stage.

This threshold appears in situations we can't define in one way the terms of a relation. Or this extreme attention involves already some doubts.

At the end I still have the doubt if the parts are really divisible or joinable.

nata a/born in Schlanders/Silandro, Italia/Italy  
Akademie der bildenden Künste, Wien (Prof.  
Eva Schlegel) A c a d e m i a  
delle Belli Arti, Milano

Art Center College of Design, Pasadena,  
California

Anton Faistauer Preis/Anton Faistauer  
Award/Premio Anton Faistauer

Atelierstipendium Chicago/Residency in  
Chicago/Soggiorno di studio a Chicago

Otto Mauer Preis/Otto Mauer Award/Premio  
Otto Mauer

Galleria Contemporaneo, Mestre  
Galerie im Taxispalais, Innsbruck  
Galleria unosunove, Roma (mit/with/con  
Peppe Perone)

*Der Zusammenhang zwischen Teilen*,  
Plattform, Berlin

*Geometrisch betrachtet, sind alle Richtungen  
im Raum gleichwertig*, Projektraum Deutscher  
Künstlerbund, Berlin

*Was sind das für Gegenstände, die wir  
voraussetzen?* (Quine), Galerie Krobath  
Wimmer, Wien

*I am afraid I must refuse*, Kunsthalle Wien,  
Wien, projectwall

Deutsche Bundesbank, Frankfurt am Main  
Minoriten, Graz

*Das Wort, gleichartig, zieht unsere Aufmer-  
ksamkeit auf sich, und doch besagt es ei-  
gentlich gar nichts*, (Frege), AR/GE Kunst,  
Galerie Museum, Bozen/Bolzano

Galerie Martina Detterer (mit/with/con  
Robert Kluempfen), Frankfurt am Main

Galerie Kunsthau Muerz, Muerzzuschlag  
Galerie Krobath Wimmer, Wien

Galerie im Trakl-Haus (mit/with/con Suse  
Krawagna), Salzburg

*Who needs structure* (mit/with/con Marc  
LeBlanc), Open End, Chicago

Galerie Christine Mayer (mit/with/con Klaus  
Auderer), München

Galerie Krobath Wimmer, Wien  
Galleria Antonio Ferrara, Reggio Emilia

*malerei*, Trabant, Wien

Freitag der 13. (mit/with/con Katrin Plavcak),  
Atelier 96, Wien

*Event* (mit/with/con Gonca Kemal), Institut  
für Gegenwartskunst, Wien

*Opera Austria, Prospettive Frammentate:  
Arte nel Cuore dell'Europa*, Centro per l'Arte  
Contemporanea Luigi Pecci, Prato  
*Black/White & Chewing Gum*, Galerie Krobath  
Wimmer, Wien

*Ins Leere*, Zacherlfabrik, Wien  
*Österreich 1900-2000. Konfrontationen und  
Kontinuitäten*, Sammlung Essl, Klosterneu-  
burg, Wien

*Kunst fürs 20er Haus. Aus der Sammlung  
des 20. Jahrhunderts der Österreichischen  
Galerie Belvedere*, Österreichische Galerie  
Belvedere, Wien

*Abstrakt*, NÖ Dok-Zentrum für Moderne  
Kunst, St. Pölten

*Intermit/with/content territory for alienated  
figures*, Outrageous Look, Brooklyn, NY  
*passion beyond reason*, Wallstreet One,  
Berlin

*Entdecken und Besitzen. Einblicke in öster-  
reichische Privatsammlungen*, Museum Mo-  
derner Kunst Stiftung Ludwig Wien

*extension turn*, Gallery of the Austrian  
Embassy, Cultural Forum, Tokyo

*Farbräume*, Museum Moderner Kunst Kärn-  
ten, Klagenfurt

*Das Neue 2*, Atelier im Augarten, Wien  
*add on*, Wallensteinplatz, Wien

*Kleine Formate*, Galerie Martina Detterer,  
Frankfurt am Main

*Premio del Golfo*, CAMeC, La Spezia

*no risk no glory*, LOOP – Raum für aktuelle  
Kunst, Berlin

*Der doppelte Blick*, Palais Thurn und Taxis,  
Bregenz

*Gegenpositionen*, Museum Moderner Kunst  
Stiftung Woerlen, Passau

*Vienna Coffee Table*, Gallery Bernhard  
Knaus, Mannheim

*Einbildung. Das Wahrnehmen in der Kunst*,  
Kunsthau Graz

*abstraction now*, Künstlerhaus Wien

*Kuenstlerinnen*, Kunsthalle Krems  
*favorites +*, Galerie Fortlaan 17, Gent Galerie  
in Traklhaus, Salzburg

*Fenster zum...*, Wels

*4West5*, London

*en passant*, Video im öffentlichen Raum,

Wien

*Panorama*, Bozen/Bolzano  
*favorites*, Galerie Krinzinger, Wien  
*paintingshow*, Austrian Art Studio, Chicago

*favorites*, Galerie Edition Artelier, Graz  
*menschen*, Kunstsammlung Volpinum, Wien

*current settings*, Kunstforum Hallein  
*Eva Schlegel Connected*, Galerie 422,  
Gmunden

*Variable Stücke. Strukturen. Referenzen. Al-  
gorithmen*, Galerie im Taxispalais, Innsbruck

*Hier ist dort 2*, Secession, Wien  
Kunstsammlung Volpinum, Wien

*Wonderwoman*, Christies, Wien  
*Collectors choice*, Sammlung Ploil, Neue  
Galerie Graz

*Nerven*, mit/with/con Katrin Plavcak, Sabine  
Marte, Ella Raidl, Galerie Kai Hilgemann,  
Berlin

*\* in Südtirol, lebt in Wien/Vienna*, Museum  
auf Abru, Wien

*Experimenta*, Blackbox, Victorian Arts  
Center, Southbank, Australia

*Verstörtes Äusseres*, Kunstsammlung Volpi-  
num, Wien

*Why do we cover our interior walls and  
windows?*, Galerie Krobath Wimmer, Wien

*mission impossible*, Galerie Charim Klocker,  
Wien

Galerie Antonio Ferrara, Reggio Emilia  
Galerie Charim Klocker, Wien

*Gender Troubles*, Schikanederkino, Wien  
*Nicht aus einer Position*, Semperdepot,  
Wien

*Weg aus dem Bild*, Galerie Georg Kargl,  
Wien

Galerie Krobath Wimmer, Wien  
*Spices, Diversities, Academies*, Wien

*Schauplatz*, Goldrain, Italien

*Zehn Jahre Trabant*, Trabant, Wien  
*anwesend/abwesend*, Getznerfabrik, Vorarl-  
berg

*The very last minute*, Semperdepot, Wien

docente di Fenomenologia delle arti contemporanee  
all'Accademia di Belle Arti di Venezia, autore di numerosi  
saggi di teoria dell'arte, estetica e fenomenologia delle arti;  
dal 1996 curatore di mostre d'arte contemporanea per il  
comune di Venezia.

Professor of Phenomenology of contemporary arts at the  
Academy of Fine Arts in Venice, several publications on  
aesthetics, art theory and phenomenology of arts; since  
1996 director of contemporary art projects for the city of  
Venice.

studia Architettura a Venezia e Parigi. Si laurea magna  
cum laude in Urbanistica nel 2003. E' Dottorando in  
Urbanistica presso lo IUAV di Venezia. Vive e lavora a  
Gent, Belgio. Suoi scritti sono apparsi in "L'Industria delle  
Costruzioni", "Parametro", "Il Giornale dell'Architettura".

studied Architecture in Venice and Paris. He got his  
Degree in Urbanistica magna cum laude in 2003. Currently,  
he is attending the Ph.D. program in Urbanism at Venice  
University. He lives and works in Ghent, Belgium. He  
wrote several articles for Italian newspapers such as  
"L'Industria delle Costruzioni", "Parametro", "Il Giornale  
dell'Architettura".

insegna presso la Facoltà di Scienze della Comunicazione  
dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza" e  
presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia. Ha curato  
mostre e convegni d'arte contemporanea, occupandosi  
in prevalenza del rapporto tra arte, comunicazione e  
processi della percezione. Tra le sue pubblicazioni recenti:  
*Geografie del lontanovicino* (con I.Mulatero), Torino  
2000; *Origini della distanza*, Torino 2000; *Il mondo va  
considerato all'ombra*, Torino 2001; *Verbis01* (cura ed.),  
Torino 2004; *Il mezzo dello sguardo*, Arezzo 2004. In corso  
di pubblicazione: *Per molteplici sensi. Processi percettivi  
e forme della comunicazione*.

teaches in the Faculty of Communication Sciences at  
the University of Rome "La Sapienza" and at the Academy  
of Fine Arts in Venice. He has curated exhibitions  
and conferences on contemporary art, with his main  
interests directed towards the relationship between art,  
communication and perceptive processes. Among his  
most recent publications: *Geografie del lontano vicino*  
(with I.Mulatero), Turin 2000; *Origini della distanza*, Turin  
2000; *Il mondo va considerato all'ombra*, Turin 2001;  
*Verbis01* (editor), Turin 2004; *Il mezzo dello sguardo*,  
Arezzo 2004. In printing: *Per molteplici sensi. Processi  
percettivi e forme della comunicazione*, Arezzo, June  
2006.



