



Gemme, architetture, riflessi **serse**

 galleria
contemporaneo

ANTIGA EDIZIONI

serse



Beni, attività e produzioni culturali



Città di Venezia / City of Venice

Sindaco / Mayor
Massimo Cacciari

Settore Attività e Produzioni Culturali,
Spettacolo, Sistema Bibliotecario
Assessora alla Produzione
Culturale / Councillor for Culture
Luana Zanella
Direttore / Director
Roberto Ellero

Galleria Contemporaneo
Direttore artistico / Art Director
Riccardo Caldura
Amministrazione / Administration
Beatrice Barzagli
Web Master
Roberto Moro

Gemme, architetture, riflessi
Serse
23 gennaio - 27 febbraio 2010
23 January - 27 February 2010

Mostra a cura di
Exhibition curated by
Riccardo Caldura
Serse

Catalogo a cura di
Catalogue edited by
Riccardo Caldura

In collaborazione con
In collaboration with
Galleria Continua, San Gimignano/
Beijing / Le Moulin

Si ringrazia / Special thanks to
Galleria Massimo Minini, Brescia
Francesca Simonetti

Testi di / Texte by
Riccardo Caldura
Michel Baudson
Serse

Traduzioni / Translations
Chris Gilmour, Simonetta Caporale

Fotografie dell'allestimento
Setting shots
Cinzia De Negri, Mauro Doimo

Progetto Grafico di
Graphic Design by
Studio Dell'Antonia Design

Crediti fotografici / Photo credits
Serse / Ela Bialkowska /
Galleria Continua /
Galleria Contemporaneo

Tutte le opere / All artworks
Courtesy Galleria Continua,
San Gimignano / Beijing / Le Moulin

Stampato presso
Printed by
Grafiche Antiga SPA
Crocetta del Montello - Treviso
ISBN

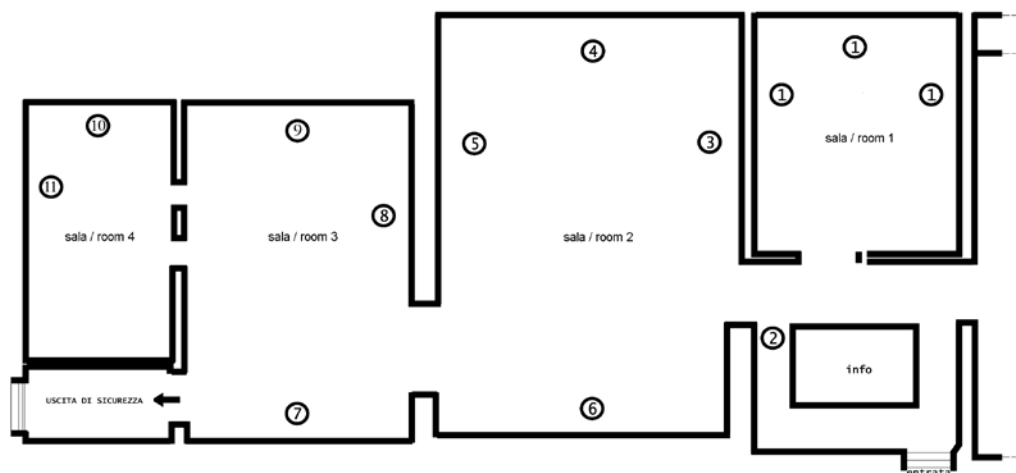
© Comune di Venezia
Galleria Contemporaneo
© Gli autori / The Authors
© Serse

Galleria Contemporaneo
P.tta Mons. Olivotti 2
30171 Mestre-Venezia
Tel +39 (0)41 952010
info@galleriacontemporaneo.it
www.galleriacontemporaneo.it



Porta, 2010, foglia d'argento su muro / silver leaf on wall, 206x150 cm
Galleria Contemporaneo 2010

Opere esposte / Exhibited works



- 1 *Diamonds*, 2007, grafite su carta su alluminio / graphite on paper on aluminum, 100x142 cm (cad. / each)
- 2 *Fotographite*, 2008, grafite su carta / graphite on paper, 33hx41,5 cm
- 3 *Fotographite*, 2008/09, grafite su carta / graphite on paper, 33x41,5h cm (cad./each), 9 disegni / drawings
- 4 *Porta*, 2010, foglia d'argento su muro / silver leaf on wall, 206x150 cm
- 5 *Fotographite*, 2008/09, grafite su carta / graphite on paper, 33hx41,5 cm (cad./ each), 10 disegni / drawings
- 6 *Fotographite*, 2008, grafite su carta su alluminio / graphite on paper on aluminium, 142x100 cm (cad./ each), 2 disegni / drawings
- 7 *Riflessi*, 2009, grafite su carta su alluminio / graphite on paper on aluminium, 100x142 cm (cad./ each), 4 disegni / drawings
- 8 *Riflessi*, 2009, grafite su carta su alluminio / graphite on paper on aluminum, 50x142 cm
- 9 *Riflessi*, 2009, grafite su carta su alluminio / graphite on paper on aluminum, 100x142 cm (cad. / each), 4 disegni / drawings
- 10 *Diamonds*, 2007, foglia d'argento su carta / silver leaf on paper 70hx100 cm
- 11 *Diamonds*, 2007, foglia d'argento su carta / silver leaf on paper 70x100h cm (cad./ each), 2 disegni / drawings

Gemme, architetture, riflessi.

Riccardo Caldura

È con un senso di vertigine che lo sguardo si perde fra i labirinti luminosi creati dalle sfaccettature sulle superfici dei *Diamanti*, serie di lavori prodotti da Serse fra il 2006 e il 2007. La perfezione certosina con la quale questi disegni sono stati eseguiti, restituisce minuziosamente la complessità del gioco della luce sulla struttura delle gemme. Si tratta, come di consueto per questo artista, esclusivamente di disegni su carta, eseguiti a grafite. Nella scala della durezza dei materiali conosciuti, la grafite è uno dei più morbidi. Ma ciò che viene disegnato grazie ad essa è invece una delle sostanze più dure in assoluto: il diamante. Non servono grandi conoscenze in ambito geologico per sapere che entrambe queste due sostanze costituiscono le forme allotropiche più note di uno stesso elemento, il carbonio. Quasi che il mezzo con cui quei disegni vengono eseguiti, la grafite, tentasse la sua rappresentazione sublimandosi nella più nobile fra le gemme, seguendo così i modi della trasformazione polimorfica di un medesimo elemento originario. La vertigine che si prova osservando l'accuratezza con la quale vengono restituite le geometrie di luce che si rifrangono sulle facce di un diamante, non è data dunque dal solo ammirare l'abilità esecutiva, quanto dalla consapevolezza che viene emergendo un aspetto concettuale inerente la struttura stessa dell'immagine. Dalla vertiginosa analitica del mezzo che viene adoperato per eseguire quei disegni deriva sia una descrizione della forma più preziosa del carbonio, sia una riflessione sulla natura stessa dell'immagine. Quasi che geologia e ontologia dell'immagine si riverberassero l'una sull'altra. Dal punto di vista propriamente geologico, la grafite e il diamante costituiscono di fatto una sorta di alfa e omega non solo lungo la scala della consistenza dei materiali - fra i più morbidi la grafite; fra i più duri, il diamante - quanto sulla scala del colore: dal nero profondo (quello della grafite) alla trasparenza incolore (quella del diamante). Anche lo stesso rapporto fra ombra e luce, considerato dal punto di vista del disegno di un *Diamante*, è dato nient'altro che dalla descrizione degli effetti che la luce genera secondo un determinato angolo di rifrazione su una superficie data. La restituzione a grafite delle diverse sfaccettature del taglio di una pietra diventa così, letteralmente, una riflessione intorno alla natura stessa delle zone d'ombra in un corpo trasparente. Un disegno contemporaneo di una gemma richiama alla memoria altre

immagini dell'arte che hanno sondato il limite della rappresentazione in pittura cercando di restituire il senso della trasparenza non solo dell'atmosfera, ma anche delle cose di uso quotidiano (calici, bicchieri, finestre). Ombra e trasparenza rappresentano dunque, e non da oggi, due condizioni limite dell'immagine, e proprio perché tali costituiscono anche gli elementi di base della sua composizione 'atomica'. Nella serie dei *Diamanti* questa composizione viene strutturata, e non potrebbe essere altrimenti, in modo essenzialmente geometrico. Anche in questo caso il disegno di gemme, fra le più note al mondo, proposto da Serse, non costituisce soltanto un pur affascinante esercizio mimetico, ma una sorta di caleidoscopica rappresentazione della struttura 'atomica' dell'immagine dove trasparenza, luce e ombra si strutturano lungo i diversi piani aventi in comune il riferimento alla geometria. Sul piano mineralogico, cioè sul piano che compete alle caratteristiche naturali (chimiche e fisiche) del materiale, la grafite è contraddistinta da una struttura a lamelle esagonali, mentre la struttura di un cristallo adamantino ha una disposizione tetraedrica. L'esaltazione della preziosità della gemma è resa possibile da complesse tecniche di taglio che compongono dei solidi a n facce, moltiplicando cioè delle caratteristiche naturali del minerale, così da valorizzarne tutto il fulgore. Sul piano più propriamente artistico questo primato della geometria è stato visto come se la stessa disposizione geometrica inerente il rappresentare, il comporre e il costruire, avesse una sua intrinseca necessità proprio perché effettivamente inscritta nella perfezione delle forme riposte nel grembo della Terra e di cui i cristalli erano evidente testimonianza. Si tratta di un assunto, più volte presentatosi nella storia recente e meno recente dell'arte, che fa risalire le forme primarie della composizione artistica e architettonica alla perfezione cristallografica dei minerali. Basti qui menzionare almeno un paio di esempi relativamente conosciuti. La tensione neoclassica verso forme via via più pure, cioè semplici e disadornate, ha portato, secondo Hugh Honour, l'architettura a riscoprire le strutture più semplici della geometria. Per un architetto fra i più radicali quale fu Ledoux, il nuovo tipo di architettura, tratto dagli esempi dell'antichità quanto dalla natura, "formato di pure sfere, cubi, cilindri e piramidi" avrebbe dovuto essere collocato "in un paesaggio ideale come se fossero dimostrazioni di chimica inorganica compiute da un qualche divino cristallografo"¹. Il secondo esempio è ricavabile dal numero doppio della rivista *Merz*, dal titolo assai emblematico (*Nasci*), numero dovuto alla stretta collaborazione fra Kurt Schwitters

e El Lissitzkij. Quanto pubblicato dalla rivista, che ha rappresentato il momento di massima vicinanza fra istanze dadaiste e costruttiviste, sembra quasi costituire una sorta di approdo novecentesco alla questione aperta nell'età dei Lumi. Fra le pagine di *Nasci*, alla sequenza di fotografie di tratte da *Urformen* della natura, fra cui i cristalli, venivano accostate immagini di opere di autori dell'avanguardia storica (ad esempio Malevic)², costruendo così un esplicito parallelismo formale e visivo fra il piano artistico e quello naturale.

Non è dunque una scoperta di Serse che le origini delle forme primarie in ambito artistico possano essere fatte risalire ad un alveo dove si confondono geometria e geologia, natura organica e inorganica, costruito e generato. Si tratta semmai di una linea genealogica lungo la quale egli situa con coerenza la sua ricerca, basata appunto sulla rappresentazione di una condizione essenzialmente 'minerale' dell'immagine. I *Diamanti* in questo senso costituiscono uno sviluppo ulteriore verso la rappresentazione dell'inorganico, sviscerando, come si è più volte detto, la natura stessa del materiale a cui egli costantemente ricorre nel suo lavoro (la grafite). Uno sviluppo coerente dopo le serie di paesaggi primordiali - che gli hanno valso fama oltre confine e l'inserimento nel volume internazionale *Vitamine D: New Perspective in Drawing*, edito dalla Phaidon Press nel 2005 - dove comparivano cieli di nubi, distese marine, montagne innevate, cioè elementi del sublime (anche qui un non casuale richiamo a poetiche settecentesche) come rappresentazioni dell'alterità della terra rispetto all'elemento umano. Alterità a cui evidentemente va fatta risalire la natura profonda dell'immagine artistica.

Negli ultimi anni Serse si è dedicato a scrutare questa dimensione dell'inorganico anche nell'ambito più propriamente costruttivo e architettonico. Ci si riferisce alla serie di lavori - inizialmente scaturiti da un rapporto, rispetto al medesimo soggetto, fra i disegni dell'autore e le fotografie di Attilio Maranzano³ - con il complesso monumentale a San Vito di Altivole dedicato alle tombe della famiglia Brion, realizzato da Carlo Scarpa fra il 1969 e il 1978, anno della sua scomparsa. Si tratta di un confronto serrato fra architettura, fotografia e disegno, dove sembra essere quest'ultimo, più ancora che la stessa fotografia - pur indispensabile a descrivere e interpretare questa particolarissima opera architettonica⁴ - a poter restituire il fascino sospeso del lavoro di Scarpa. La serie dei disegni di Serse, che rievocano atmosfere metafisiche fra il Carrà degli anni ferraresi e le visioni di Arnold Böcklin, pur non

rinunciando mai alla consueta acribia della descrizione, sembrano effettivamente far emergere il senso scarpiano per il dettaglio, per il frammento, dove l'estrema cura nell'utilizzo sapiente delle forme e dei materiali, apre ad una dimensione ulteriore sul piano del simbolico. L'attenzione di Serse verso l'aspetto 'minerale' dell'immagine sembra incontrare quel senso profondo delle "figure", delle "icone ermetiche" di Carlo Scarpa, le quali, smentendo "le pretese totalizzanti del progetto", implicano un senso diverso della temporalità, come ricordava Manfredo Tafuri parlando di "rallentamento del tempo di lettura e dilatazione dell'istante". Dilatare l'istante voleva dire, sottolineava ancora Tafuri, "un arresto della successione nichilistica del tempo e dello spazio"⁵. Ritrovando così quel senso dell'incantarsi, grazie al quale lo stesso ricordo funebre delle persone care sembra sciogliersi in un ritrovato senso della terra e del paesaggio. Per Scarpa quello di San Vito "è l'unico lavoro che vado a vedere volentieri, perché mi sembra di aver conquistato il senso della campagna, come volevano i Brion"⁶.

L'aprirsi del monumento funebre verso l'intorno naturale, l'attenzione minuziosa ai particolari, l'aspetto 'iconico' del costruito, la lentezza e la concentrazione che sono richiesti da un'opera come quella di Scarpa, e che la serie di disegni di Serse lascia puntualmente riemergere, fanno intravedere un altro aspetto legato alla condizione 'minerale' dell'immagine. Forse, ripensando all'arcosolio sotto la cui volta giacciono i sarcofagi dei due coniugi Brion, bisognerebbe tornare alle pagine di Marius Schneider, al suo *Pietre che cantano* dedicato alle simbologie ritmiche di tre chiostri catalani, per poter meglio comprendere il nesso profondo che esiste, sul piano 'minerale' dell'immagine, fra il morire come "irrigidirsi, ammutolire, pietrificarsi" e l'"encanto" attraverso il quale "i morti divengono caverne di risonanza fatte di pietra"⁷.

I due elementi su cui si gioca il complesso lavoro scarpiano a San Vito di Altivole, il ritmo nascosto dato da una specifica misura che torna per tutta l'opera (il modulo di 5,5 cm)⁸ e l'acqua, rappresentano anch'essi una sorta di alfa e omega: l'accuratezza delle geometrie e della misura; lo sciogliersi di ogni calcolo e progettualità sulla superficie liquida.

Serse sembra mantenere nel suo lavoro questa medesima polarità, e anzi richiamarla esplicitamente ponendo al centro della sala espositiva - prima volta in assoluto che egli opta per un intervento del genere - il rifacimento della porta del tempietto dei Brion, con le medesime misure, realizzandola in foglia d'argento direttamente sulla parete dello spazio. La porta originale è costituita dal disegno di una griglia ortogonale in

ferro, la quale a sua volta è una ripresa di motivi alla Mondrian, come ha ricordato lo stesso Scarpa⁹. La riproposta di un tale elemento al centro della parete di una sala completamente dedicata ai disegni sull'opera architettonica di San Vito non solo sottolinea la linea di coerenza lungo la quale si situa il lavoro di Serse, ma trasforma impercettibilmente anche lo stesso spazio espositivo in un luogo di meditazione, come se lo spettatore si trovasse a sua volta non solo dentro una galleria d'arte, ma all'interno del tempietto dei Brion.

Si è parlato di polarità fra geometria e sciogliersi della medesima sulla superficie dell'acqua. Di quanto quest'ultima sia importante per il veneziano Scarpa è stato reiteratamente scritto nei molti studi dedicati al suo lavoro. Qui ci si limita a far notare che è una serie di disegni, completamente inediti, dedicati ai *Riflessi* (2010) sull'acqua a chiudere idealmente il percorso espositivo che viene presentato nelle pagine seguenti.

L'aspetto minerale dell'immagine, dopo aver toccato il cristallografico e l'architettonico, non può che trasformarsi passando dallo stato solido a quello fluido. Cioè sciogliendosi sulla superficie dell'acqua, fra l'inesauribile cangianza del gioco di luci e ombre, condizione prima da cui generano le immagini, e il nostro incantamento davanti ad esse.

¹ H.Honour *Neoclassicismo*, p. 90. Einaudi, Torino 1993.

² Cfr. N.Perloff *Due visioni dell'universale: la collaborazione tra Kurt Schwitters e El Lisickij*, saggio compreso nel volume *Kurt Schwitters* (p.176), a cura di Elio Grazioli. Riga 29, Marcos y Marcos 2009.

³ Così nella mostra *Fotographite* tenutasi alla Galleria Massimo Minini di Brescia nel 2008.

⁴ Va ricordato che Carlo Scarpa predispose e seguì in prima persona la pubblicazione *Memoriae Causa*, contenente 18 fotografie da lui selezionate fra quelle scattate da Enrico Renai e Guido Pietropoli. Si tratta dell'unica testimonianza voluta dallo stesso architetto sull'opera di San Vito.

⁵ M.Tafuri *Il frammento, la "figura", il gioco. Carlo Scarpa e la cultura architettonica italiana*, saggio compreso nel volume *Carlo Scarpa 1906-1978*, a cura di Francesco Dal Co e Giuseppe Mazzariol (p. 95). Electa, Milano 1984.

⁶ Carlo Scarpa *Mille cipressi*, conferenza tenuta a Madrid nell'estate 1978. Qui ripresa dal volume *Carlo Scarpa 1906-1978*, cit. (p. 286).

⁷ Marius Schneider *Pietre che cantano - Studi sul ritmo di tre chiostri catalani di stile romanico* (p. 61). Archè, Milano 1976.

⁸ Carlo Scarpa *Mille cipressi*, ibidem.

⁹ "La porta alla Mondrian è stata fatta in ferro; una persona che la guarda può vedere lo scintillio delle luci e, alla mattina, il sole fa sì che le pareti si illuminino in modo diverso". In *Mille cipressi*, ibidem.



Diamonds, 2007, grafite su carta su alluminio / graphite on paper on aluminum, 100x142 cm

Il lutto artistico di Serse

Michel Baudson

Da molti anni l'opera di Serse è costituita da serie di disegni generalmente di grande formato, prodotti usando barrette di grafite e gomma su carta, incollata poi su lastra d'alluminio. Agli sguardi frettolosi dei nostri pensieri modernisti, sembra si ripeta il confronto di una doppia illusione, quella della composizione pittorica e quella dell'istantanea della fotografia in bianco e nero, sollevando le questioni, ricorrenti a partire dal XVII secolo, della differenza di senso e di intenzione tra il disegno e il colore, così come, a partire dal XIX secolo, della rivalità tra la pittura e la fotografia. L'artista stesso, dichiarando più semplicemente che egli "cerca di reinventare il disegno", insiste piuttosto su un altro aspetto, che egli definisce "tecnico", del proprio lavoro - aspetto sorprendente per tutti quelli che considerano il disegno come uno schizzo, o come l'espressione immediata di un concetto o di un pensiero non ancora compiuto ad annunciare l'emergere, della forma o del colore, che prepara l'opera pittorica di là da venire. Questo aspetto è quello della "fatica, (...) elemento importante che già porta in sé il senso della produzione", quella dei disegni che si affermano in quanto opere d'arte.

E in effetti, di fronte a ciascuno dei suoi disegni, lo spettatore, attento a prendere coscienza di ciò che il rappresentare mostra e significa e che, d'improvviso, si rende conto trattarsi non di una fotografia, né di un dipinto, scopre la pacata applicazione, la pazienza e la cura dell'arte di Serse, che ripete nella solitudine ritirata del suo studio di Trieste - città scelta forse per la sua lontananza dalle mode culturali, ai confini, o magari sulle tracce dei tempi passati dell'Italia, dei Balcani e dell'impero austro-ungarico - il lento lavoro della separazione dell'ombra, polvere nera stesa sulla bianchezza della carta dai tratti spessi della barretta di grafite, e della luce, che filtra a poco a poco dalla cancellazione dell'oscurità sotto lo strofinio della gomma. Lavoro ossessivo, senza alcun dubbio, alla ricerca costante di una differenza dello sguardo, di una riflessione sulla rappresentazione attraverso la messa a distanza dei procedimenti della camera chiara e della camera oscura. La fatica come atto creatore, portatore del senso del disegno, sarebbe allora quella di un irrimediabile lavoro di lutto artistico, non nel senso letterale di affermare il lutto attraverso il rifiuto di qualsiasi colore altro dal nero e dal bianco, ma nel senso psicanalitico della perdita dichiarata del

richiamo alla fotografia o alla pittura, per meglio riaffermare la differenza di natura artistica del disegno, la sua piena e intera autonomia nella scelta deliberata del non-colore, o detto altrimenti, dell'inabissarsi di tutti i colori dello spettro nei loro due estremi, l'ombra totale del nero e il bianco della piena luce.

Dando luogo così a un lavoro di memorizzazione diverso da quello condotto sia dalla fotografia oggi, divenuta storia monumentale, che dalla pittura, la cui figurazione si è dissolta nell'irradiazione del monocromo; la tensione e la concentrazione che sottendono il lavoro di Serse, la sua fatica come atto creatore, ci appaiono allora quali la traversata ineluttabile sulla barca di Caronte, che passa da una riva all'altra sulle acque opache e brumose del Lete, come un passaggio verso un altro spazio piano della percezione visuale, un abbandono dei riferimenti all'era della riproducibilità, dove gli effetti della rappresentazione si offrono alla prova dello sguardo come anti-fotografia e rifiuto della pittoricità: "per comprendere la realtà della natura, così come la sua complessità fisica, ti ricordo, io ho bisogno di una riduzione della vista, di un velo opaco, per conseguenza di una rinuncia".

Serse non ci fa vedere il mondo attraverso una finestra, sia essa quella nera di Duchamp, o quella infranta di Magritte, o tramite l'obiettivo della camera fotografica o del sensore digitale, ma, come il viandante solitario che, passando ogni volta attraverso gli stessi sentieri, misura la ripetizione dell'identico per risentirla tanto come differenza di prospettiva che come "l'impossibilità di descriverla", egli propone "un nuovo alfabeto del visibile, (...) un'approssimazione del reale al limite della cecità", che chiama "paesaggio scientifico" perché il suo disegno è il distanziarsi da ogni interpretazione intuitiva o commento soggettivo: "So che ho visto il paradiso: disegno un paesaggio analitico, scientifico senza i suoi dettagli, spinto ai limiti della possibilità descrittiva che giunge all'estensione, la più lontana dei piani prospettici, e allo stesso tempo affermo la sua irrepresentabilità, la sua negazione coerente".

Il discorso di Goethe nella sua teoria dei colori che sviluppa una definizione non solamente fisica e chimica del colore, ma anche fisiologica, era derivato da un'osservazione degli oggetti "nella luce". I paesaggi e gli oggetti di Serse sembrano filtrare da un'osservazione della trasparenza dell'ombra. Goethe afferma che esistono dei colori



Astratto naturale, 2001,
grafite su carta su alluminio /
graphite on paper on aluminum
100 x 150 cm
(Ph. Ela Bialkowska)

opachi e dei colori trasparenti e che il bianco è un colore opaco. Al contrario del bianco, il nero sarebbe un colore trasparente? I disegni di Serse non solo ne costituirebbero l'eclatante dimostrazione, ma in più raggiungono, nella loro oscura irradiazione di una luce nera, alcuni degli interrogativi di Wittgenstein nelle sue *Osservazioni sui colori*: "Si parla di uno specchio 'nero'. Ma ciò che esso rispecchia, oscura. Però non appare nero, e ciò che si vede attraverso esso non appare 'sporco', bensì 'profondo'" (I-44); "Si parla bensì di un 'vetro nero', ma chi vede una superficie bianca attraverso uno specchio rosso, la vede rossa; chi la vede attraverso un vetro nero non la vede nera" (II-7); "Ma il cielo che illumina tutto quello che vediamo, non può certo essere grigio! E come faccio a sapere, dal semplice modo in cui appare all'occhio, che non è esso stesso luminoso?" (III-219).

Il "luminoso" di ciascuno dei disegni di Serse è la grafite, questa massa densa e compatta di grani di carbonio cristallizzato, quasi puro, la cui tonalità deriva dal lavoro di sfregamento della matita, della sua stesura in strati polverizzati sul foglio di carta, poi della sua parziale cancellatura sotto la gomma. La luce dei suoi disegni sembra filtrare dalla profondità stessa della materia nera della grafite, per quanto essa sia fine, luce opaca in certe parti o punti della loro superficie, brillante in altre, che ci ricorda quest'altro interrogativo di Wittgenstein: "Non potrebbero avere nomi differenti anche un nero splendente e un nero opaco?" (III-152).

"Noi siamo ciechi di fronte al paesaggio", ha scritto Serse. Noi siamo anche troppo spesso ciechi di fronte alla differenza tra l'opacità e la brillantezza della materia e degli effetti di luce che questa differenza provoca, a seconda che essa la rifletta o al contrario che l'assorba. Noi siamo ugualmente ciechi di fronte alla differenza, che i disegni di Serse mettono in evidenza, tra la luce incandescente, quella calda del sole o della lampada, ma anche della pittura occidentale e della fotografia, e la luminescenza, questa luce fredda della luna, quanto anche dello schermo della televisione, che ha ispirato a Nam June Paik uno dei suoi primi ambienti video: *La luna è la più antica TV*. La luce lunare, che imbianca le ombre, ha affascinato la pittura ad inchiostro di china dell'Estremo Oriente, ma ha anche ispirato i visionari preromantici del Secolo dei Lumi. Etienne Louis Boullée, nei suoi *Saggi sull'arte* ha raccontato come questa luce abbia trasformato la sua concezione dell'architettura: "Trovandomi in campagna, costeggiavo un bosco al chiaro di luna. La mia immagine prodotta dalla luce suscitò la mia

attenzione (sicuramente non era una novità per me). Grazie a una disposizione di spirito particolare, l'effetto di questo simulacro mi parve di una tristezza estrema. Gli alberi disegnati sulla terra dalle loro ombre mi fecero la più profonda impressione. Questo quadro si ingrandiva attraverso la mia immaginazione. Percepì allora tutto quello che c'è di più oscuro nella natura. Che cosa vedevo? La massa degli oggetti che si distaccava in nero su una luce di un pallore estremo. La natura sembrava offrirsi, in lutto, al mio sguardo. Agitato dai sentimenti che provavo, mi occupai, da questo momento, di farne un'applicazione particolare nell'architettura. Tentavo di trovare un insieme composto dall'effetto delle ombre ...".

Il lutto artistico di Serse non è solo quello della pittura e della fotografia, ma anche del sublime romantico e della scoperta di nuovi mondi, dei loro paesaggi sconosciuti e dei loro spazi che si aprono a perdita d'occhio. La sua "negazione coerente" è quella dell'impressionismo, della pittura "in pieno sole", così come dell'espressionismo e del suo appello all'evenemenziale. L' "effetto delle ombre" che disegna le forme, il "pallore estremo" della luminescenza, i paesaggi sfumati dall'opacità alla traslucidità e alla trasparenza facendo filtrare la luce dall'intimo del soggetto, similmente ad altri "racconti della luna vaga", compiono il disegno tanto come cancellazione quanto come superamento di una realtà irrapresentabile.

Nel suo *Elogio dell'ombra* lo scrittore giapponese Junichiro Tanizachi (Publications Orientalistes de France, pp.59-60) osserva che nel più profondo delle case tradizionali o dei monasteri giapponesi, la superficie di carta bianca e traslucida dei tramezzi mobili (gli *shoji*) attenua la luce "a un punto tale che la loro penombra smorta è sensibilmente la stessa in estate come in inverno, con il bel tempo come con il tempo coperto, la mattina, a mezzogiorno o a sera. I recessi ombreggiati che si formano in ciascun compartimento del quadro degli *shoji*, ad armatura chiusa, sembrano altrettante scie polverose e farebbero credere a un'impregnazione della carta, immutabile per tutta l'eternità. In quei momenti io giungo a dubitare della realtà di questa luce di sogno e strizzo gli occhi. Perché essa mi fa l'effetto di una bruma leggera che smusserebbe le mie facoltà visive. I riflessi biancastrì della carta, come se fossero impotenti a intaccare le spesse tenebre (...), rimbalzano in qualche maniera su queste tenebre, rivelando un universo ambiguo dove la luce e le tenebre si confondono. Non avete mai, voi che mi leggete, nel momento di penetrare in una di queste sale, provato il

sentimento che la chiarezza che ondeggia, diffusa, nella stanza, non è una chiarezza ordinaria, che essa possiede una qualità rara, una pesantezza particolare? Non avete mai provato quella sorta di apprensione che è quella che si sente di fronte all'eternità, come se soggiornare in questo spazio facesse perdere la nozione del tempo...".

Come una clessidra dell'atemporalità, la polvere della grafite trasmette ai paesaggi di Serse, ai suoi recenti riflessi che turbano la quiete della superficie del lago, ai suoi ascolti silenziosi degli sciabordii della pioggia sugli stagni, ai suoi giunchi che emergono non lontano dagli argini, l'immutabilità di una messa in memoria perenne. I suoi disegni sono dei *fuori-tempo* della contemplazione - alla maniera dei fuori-campo della fotografia o del cinema - che richiamano a una meditazione essenzialmente visiva in cui lo sguardo possa sprofondarsi all'interno di se stesso: "Si separa dal tempo indefinito ed esiste" (Mallarmé, *Igitur*).

Avvertenza: i passi dalle *Osservazioni sui colori* di L.Wittgenstein, sono tratti dall'edizione italiana, tr. di Mario Trincherò. Einaudi, Torino 1983.



Gas - Nuvole, 2004, grafite su carta / graphite on paper, 73 x 103 cm
(Ph. Ela Białkowska)



Riflessi, 2009, grafite su carta su alluminio / graphite on paper on aluminum, 50x142 cm

Frammenti dell'(in)visibile

Serse

“Sono in una stanza chiusa, annegato nel presente.... lo sguardo è un punto cieco che non riflette la luce, la inghiotte”.

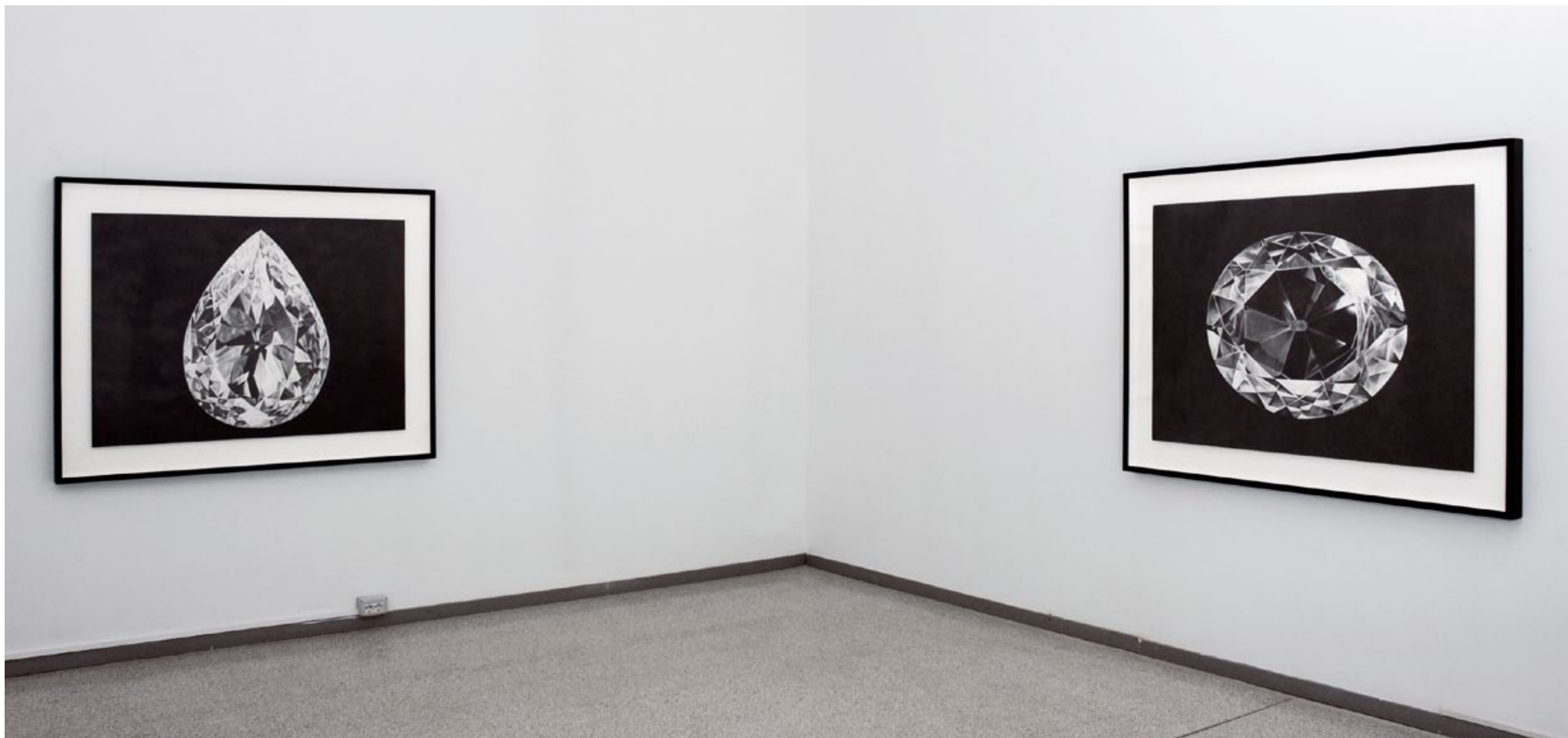
J.P.Sartre *Visages*, sulla sensibilità dello sguardo.

L'enunciato sartriano mi conferma una volta ancora e in modo ineluttabile la “*preventiva cecità*” alla quale, come artista contemporaneo, sono sottoposto dopo l'esperienza iconoclasta della finestra dai vetri neri di Duchamp (*Fresh Widow*, 1920) e dalla definitiva chiusura di sipario sancita dal quadrato nero di Malevic. Ora la ricostruzione dello stato rappresentativo che era proprio della *finestra aperta*, il quadrato, così come veniva inteso dall'Alberti in poi, sul quale era minuziosamente trascritto il mondo in tutta la sua pluralità, passa inesorabilmente attraverso l'esperienza dello sguardo altrui.

Una volta preso atto dell'irrepresentabilità del reale non si può ricominciare da altro che non sia una rappresentazione già avvenuta, cioè quella fotografica, che viene di fatto a costituirsi come il mondo primo. Ora la pittura, (il disegno) potrà darsi solo a partire da questa oggettiva “datità”.

La fotografia è l'oggetto specifico, il disegno è l'oggetto visivo tautologico o il sogno visivo della cosa stessa. Partire dal dato fotografico come “oggetto specifico” significa non concedere più alla pittura la possibilità di trascrivere il reale, di rappresentare il mondo. Si esclude la presa diretta con il mondo. Quindi ci si congela dalla specificità della pittura: l'illusione delle tre dimensioni, ma soprattutto dalla sua potenzialità mimetica.

Ritengo importante sottolineare il senso del gesto tautologico del disegnare, riconoscendo come ispiratori del mio lavoro Robert Morris o Giulio Paolini, piuttosto che Gerhard Richter. Sento la necessità di innalzare una barriera in grado di resistere a qualsiasi tentazione di percezione illusionistica nel mio lavoro. Fabbricare un'opera (artefatto) che non menta sulla propria natura di puro disegno. In questa visione va iscritta la struttura fisica dell'opera: assenza di spessore, a volte anche di cornice, e di vetro protettivo. È solo il disegno che si mostra.



Diamonds, 2007, grafite su carta su alluminio / graphite on paper on aluminum, 100x142 cm (cad. / each)
Galleria Contemporaneo 2010



Fotographite, 2008/09, grafite su carta / graphite on paper, 33hx41,5 cm (cad./ each), 10 disegni / drawings
Porta, 2010, foglia d'argento su muro / silver leaf on wall, 206x150 cm
Galleria Contemporaneo 2010



Fotographite, 2008/09, grafite su carta / graphite on paper, 33x41,5 cm



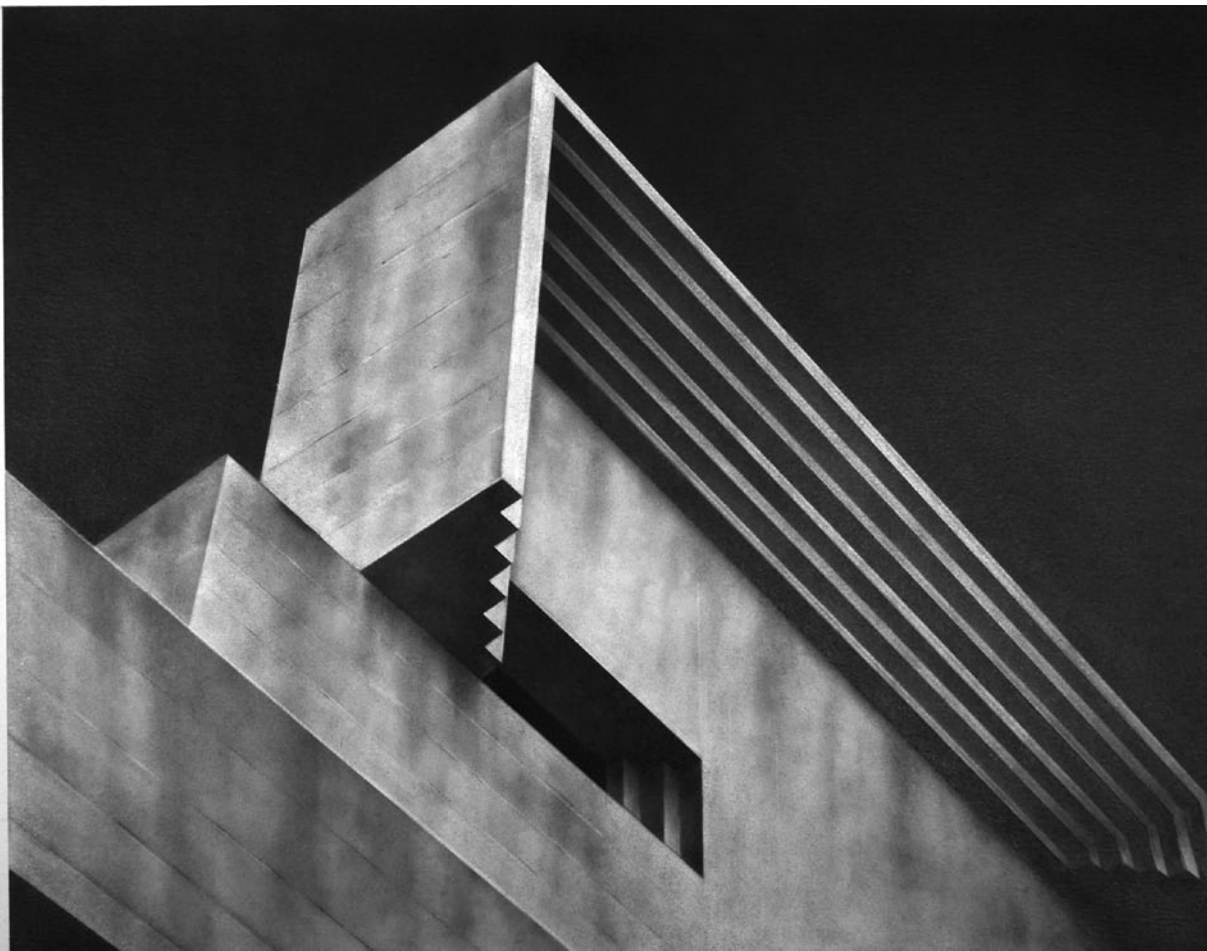
Fotographite, 2008/09, grafite su carta / graphite on paper, 33x41,5 cm



Fotographite, 2008/09, grafite su carta / graphite on paper, 33x41,5 cm



Fotographite, 2008/09, grafite su carta / graphite on paper, 33x41,5 cm



Fotographite, 2008/09, grafite su carta / graphite on paper, 33x41,5 cm



Fotographite, 2008/09, grafite su carta / graphite on paper, 33x41,5 cm



Riflessi, 2009, grafite su carta su alluminio / graphite on paper on aluminum, 100x142 cm (cad. / each), 4 disegni / drawings
Galleria Contemporaneo 2010



Riffessi, 2009, grafite su carta su alluminio / graphite on paper on aluminum, 100x142 cm



Riffessi, 2009, grafite su carta su alluminio / graphite on paper on aluminum, 100x142 cm



Riflessi, 2009, grafite su carta su alluminio / graphite on paper on aluminum, 50x142 cm
Riflessi, 2009, grafite su carta su alluminio / graphite on paper on aluminum, 100x142 cm (cad. / each), 4 disegni / drawings
Galleria Contemporaneo 2010



Diamonds, 2007, foglia d'argento su carta / silver leaf on paper, 70x100 cm (cad. / each), 2 disegni / drawings
Galleria Contemporaneo 2010

Gems, architectures, reflexes

Riccardo Caldura

The eye of the viewer becomes lost falling into the glittering labyrinths created by faceted surfaces of *Diamonds*, a series of works created by Serse between 2006 and 2007. The painstaking perfection of these drawings minutely recreates the complex light effects of structure of the gems. The art works are, as is habitual for this artist, all graphite drawings on paper. In the scale of hardness of known materials, graphite is one of the softest. What is being drawn with them is, however, one of the hardest substances known: diamond.

No great knowledge of geology is necessary to recognize that both these substances are the most known allotropic forms of the element carbon. It is almost as if the means with which those drawings are made, graphite, attempted to represent itself sublimating into the noblest of gems, following a path of polymorphic transformation of an identical original element. The vertigo one feels in seeing the accuracy with which the geometries of light glimmering on the surface of a diamond are portrayed is not just an admiration of the technical skill, but also due to the awareness, emerging among those very accurate graphite-drawn details, of a conceptual inherent to the structure of the image itself. The vertiginous analysis of the means used for those drawings comes both a description of the most precious form of carbon, and a reflection on the very nature of the image. Almost as if geology and image ontology echoed one another. From a strictly geological point of view graphite and diamond constitute a sort of alpha and omega not simply from the point of view of the scale of consistency of the materials (graphite among the softest, and diamond among the hardest), but rather from that of colour: from the deepest black of graphite to the colourless transparency of diamonds. The relation of shadow and light, considered from the point of view of a *Diamond* drawing, is nothing other than the description of the effects that lights creates because of a certain angle of reflection on a given surface. The graphite representation of the different facets of the cut stone thus literally becomes a reflection on the very nature of the areas of shade in a transparent body. A contemporary drawing of a gem calls to mind other art works exploring the limits of representation in painting, attempting not only to portray the feeling of transparency not only of the atmosphere, but also of objects of daily use (such as wine glasses, window panes, drinking glasses).

Therefore shadow and transparency have long been two extremes of the image, precisely because they are also the basic elements of its atomic composition. In the series *Diamonds* this composition is structured, and it couldn't be otherwise, in an essentially geometrical way. Once again the drawing by Serse of some of the best known gems does not only constitute a fascinating mimetic exercise, but also a sort of kaleidoscopic representation of the 'atomic' structure of the image in which transparency, light and shadow are structured on different planes, sharing geometry as a reference.

From a mineralogical point of view, that is from a point of views of the natural (chemical and physical) characteristics of the material, graphite is characterized by a hexagonal tiles structure, whilst the structure of the diamond crystal has a tetrahedral arrangement. The preciousness of the gem is enhanced through complex cutting techniques, creating solid shapes with a certain number of facets, thus multiplying the natural characteristics of the material and enhancing all its splendour. From a more strictly artistic point of view, this pre-eminence of geometry is seen to imply that the very geometrical disposition inherent to representing, composing and building it has an intrinsic necessity exactly because it belongs to the perfection of the forms from within the earth, and the crystals bear clear witness to it.

This is a recurring assumption in the recent and not so recent history of art, that is tracing the basic forms of artistic and architectural composition back to the crystallographic perfection of minerals. A couple of relatively well-known examples should suffice. The neoclassical tension towards progressively purer forms, that is simpler and non ornate ones, led, according to Hugh Honour, architecture to re-discover the simplest structures of geometry. Ledoux, one of the most radical architects, claimed that his new kind of architecture, "made up of pure spheres, cubes, cylinders and pyramids" inspired both from the examples of antiquity and from those of nature, should be placed in an ideal landscape as if they were a demonstration of inorganic chemistry from some divine crystallographer¹.

The second example is from the double issue of *Merz* magazine, with a significant title (*Nasci, Be Born*), emerging from the close collaboration between Kurt Schwitters and El Lisitskij. What the magazine published, which represented the moment of greatest closeness between Dadaism and Constructivism, seems a sort of 20th century approach to a question opened in the age of Enlightenment.

On the pages of *Nasci*, next to the nature photographs taken from *Urformen*, including some of crystals, were

photographs of works from avant-garde artists (e.g. Malevic) thus creating an explicit formal and visual parallelism between the formal and the natural², thus creating an explicit formal and visual parallelism between the formal and the natural. It was not Serse alone, therefore who discovered that the origins of primary forms in the artistic field can be traced back to a riverbed in which geometry and geology, organic and inorganic natural elements, that which is made and that which is generated, merge. Rather he coherently sets his own research, based on the representation of an essentially 'mineral' nature of the image, on a genealogical line. The *Diamonds* series are thus a further development towards the representation of the non-organic, investigating, as has been said, the very nature of the material constantly used for his work, graphite.

This work marks a coherent development after his previous series of primordial landscapes, which gained him international recognition and saw him included in the publication *Vitamine D: New Perspective in Drawing* published by Phaidon Press in 2005. The works published included drawings of cloudy skies, seascapes, snow covered mountains, and were deliberate references to 18th century poetics, representing the otherness of the earth to the human element. The deepest nature of the artistic image can be traced back to this otherness.

In recent years Serse has concentrated on this observation of the inorganic, even in its more strictly architectural aspect. In particular his series of works, which originated from the relation between Serse's drawings and Attilio Maranzano's³ photographs of the monumental complex in San Vito di Altivole of the tombs of the Brion family, a project by Carlo Scarpa created between 1969 and 1978, the year of his death. It is a close confrontation between architecture, photography and drawing in which it is the latter, even more than photography - though photography is indispensable to describe and interpret this very peculiar work of architecture⁴ - that can do justice to the suspended fascination of Scarpa's work.

Serse's series of drawings, recalling metaphysical atmospheres reminiscent of Carrà's in his years in Ferrara and of Arnold Böcklin's visions whilst retaining his habitual attention for description, allow Scarpa's attention to detail and fragments to emerge: his extreme care in the knowledgeable use of shapes and materials opens up a further dimension on a symbolic level. Serse's attention to the 'mineral' aspect of the image seems to match Carlo Scarpa's deep sensibility for "figures", for Scarpa's "hermetic icons". These, by denying the "all engulfing ambition of the project", imply a different sense of time, as Manfredo Tafuri claimed when he talked about "a slowing in the time of reading and a dilation of the moment". Dilating the moment implied, according to Tafuri, "a stop to the nihilistic succession of time and space"⁵.

Once again finding that sense of wonder, thanks to which the very memory of the departed loved ones seems to dissolve into new found sense of earth and landscape. Scarpa claimed that the site in San Vito "is the only work I revisit with pleasure, for I feel I have achieved a sense of the countryside, that the Brion family wanted"⁶.

The opening up of the sepulchral monument to the natural surroundings, the careful attention to details, the 'iconic' nature of that which was built, the slowness and concentration necessary in a work like that of Scarpa, all of this is carefully brought back by Serse's drawings and point to a further aspect connected to the 'mineral' nature of the image. Perhaps, thinking back to the arcosolium under whose arches the Brionis are resting in their sarcophagi, we should turn to the writing of Marius Schneider, to his "Singing Stones" inspired by the rhythmic symbolism of three Catalan cloisters, better to understand the deep connection existing, at the 'mineral' level of the image, between dying as in "becoming rigid, become silent, petrify" and the "*encanto*" through which "the dead become resonance caves made of stone"⁷. The two elements on which Scarpa's complex work hinge at San Vito in Altivole, the hidden rhythm given by a precise measure coming back throughout the work (a 5,5 cm module)⁸ and water also represent a sort of alpha and omega: the accuracy of the geometries and of measurements, the dissolving of all calculation and project on the liquid surface. Serse seems to maintain in his work this kind of polarity and even to quote it explicitly by placing at the centre of the exhibiting space - a choice he has made for the first time ever- the reproduction of the Brion temple door, the same measurement, made in silver leaf directly on the wall of the exhibiting space. The original door was built from the drawing of a orthogonal iron grid, inspired in turn by Mondrian's motifs, as Scarpa himself recalled⁹.

To present such an element at the centre of the wall in a room dedicated to the architectural work in San Vito does not only highlight the line of coherence along which Serse's work is set, but also imperceptibly transforms the exhibiting space into a place of meditation, as if the spectator in turn found himself not only in a art gallery, but also in the Brion family shrine.

We talked about a polarity between geometry and its dissolving on the surface of the water. How this was important for the Venice born Scarpa was frequently written about in the many studies dedicated to his work. We would only like to point out that a brand new series of drawings, *Riflessi* (2010) inspired by water reflections concludes the exhibition. The mineral nature of the image, having gone through the crystallographic and the architectural, can only transform from a solid to a fluid state. Melting on the surface of the water, in the ever changing dance of light and shadow, the precondition for the creation of images, and our wonderment in watching them.

¹ H.Honour *Neo-classicism*. Penguin Books Ltd, Harmondsworth 1963.

² Cf.N.Perloff *Due visioni dell'universale: la collaborazione tra Kurt Schwitters e El Lisickij* in *Kurt Schwitters* (p.176), curated by E.Grazioli. Riga 29, Marcos y Marcos 2009.

³ As seen in the exhibition *Fotographite* at the Galleria Massimo Minini in Brescia in 2008.

⁴ Carlo Scarpa organised and was directly involved in the publication of *Memoriae Causa*, which contains 18 photographs selected by him from those taken by Enrico Renai and Guido Pietropoli. This is the only documented record the architect wanted of the work in San Vito.

⁵ M.Tafari *Il frammento, la "figura", il gioco. Carlo Scarpa e la cultura architettonica italiana*, essays published in *Carlo Scarpa 1906-1978*, curated by Francesco Dal Co and Giuseppe Mazzariol (p. 95). Electa, Milano 1984.

⁶ Carlo Scarpa *Mille cipressi*, conference held in Madrid in the summer of 1978. Here taken from the text *Carlo Scarpa 1906-1978*, cit. (p. 286)

⁷ Marius Schneider *Pietre che cantano - Studi sul ritmo di tre chiostrri catalani di stile romanico* (p. 61). Archè, Milano 1976.

⁸ Carlo Scarpa *Mille cipressi*, ibidem.

⁹ "The Mondrian styled door was made in iron, looking at the door you could see the glittering of the light, in the morning, the sun illuminated the walls in a different way". Translated from *Mille cipressi*, ibidem.



Vertigine: Burrkhard, 1999, grafite su carta / graphite on paper, 100x144 cm
(Ph. Ela Bialkowska)

Le deuil artistique de Serse

Michel Baudson

Depuis plus de dix ans, l'oeuvre de Serse, suite de dessins généralement de grand format travaillés au crayon de graphite et à la gomme sur papier marouflé sur plaque d'aluminium, paraît, sous les regards rapides de nos pensées modernnistes, répéter la confrontation d'un double leurre, celui de la composition picturale et celui de l'instantané de la photographie noir et blanc, soulevant les questions, récurrentes depuis le XVII^e siècle, de la différence de sens et d'intention entre le dessin et la couleur, ainsi que, depuis le XIX^e siècle, des rapports de concurrence entre la peinture et la photographie. L'artiste lui-même, déclarant plus simplement qu'il "cherche à réinventer le dessin", insiste par contre sur un aspect, qu'il définit comme "technique", de son travail - aspect inattendu pour tous ceux qui considèrent le dessin comme une esquisse, ou comme l'expression immédiate d'un concept ou d'une pensée non encore aboutie annonçant une émergence, qu'elle soit celle de la forme ou de la couleur, préparant l'oeuvre picturale à venir. Cet aspect est celui de la "fatigue, (...) élément important qui déjà porte en lui le sens de la production", celle de dessins qui s'affirment en tant qu' oeuvres d'art.

Et en effet, face à chacun de ses dessins, le spectateur, attentif à prendre conscience de ce que le fait de représenter montre et veut dire et qui, soudain, voit qu'il ne s'agit ni d'une photographie, ni d'une peinture, décèle la lenteur appliquée et la patience précise de l'art de Serse, répétant dans la solitude retirée de son atelier de Trieste - ville choisie peut-être pour son éloignement des modes culturelles, aux confins, ou même aux marches, des temps révolus de l'Italie, des Balkans et de l'empire austro-hongrois - le lent travail du partage de l'ombre, celle de la poussière noire étalée sur la blancheur du papier par les traits épais du crayon de graphite, et de la lumière, qui sourd peu à peu de l'effacement de l'obscur sous les frottements de la gomme, travail obsessionnel, sans aucun doute, à la recherche constante d'une différence du regard, d'une mise en miroir de la représentation par la mise à distance des procédés de la chambre claire tout autant que de la chambre noire. La fatigue comme acte créateur, porteur du sens du dessin, serait alors celle d'un irrémédiable travail de deuil artistique, non au sens premier d'affirmer le deuil par le refus de toute autre couleur que le noir et le blanc, mais au sens psychanalytique de la perte assumée de l'appel à la photographie ou à la peinture, pour mieux réaffirmer la différence de nature artistique du dessin, sa pleine et entière autonomie dans le choix délibéré de la non-couleur, autrement dit, de la mise en abîme de toutes les couleurs du spectre dans leurs deux extrêmes, l'ombre totale du noir et le blanc de la pleine lumière.

Donnant ainsi lieu à un autre travail de mémorisation que celui mené autant par la photographie aujourd'hui, devenue histoire monumentale, que par la peinture dont la figuration s'est dissoute dans l'irradiation du monochrome, la tension et la concentration qui sous-tendent le dessin de Serse, sa fatigue comme acte créateur, nous apparaissent alors, telles la traversée irrémédiable sur la barque de Charon, passant d'un rive à l'autre sur les eaux opaques et brumeuses du Léthé, comme un passage vers un autre espace plan de la perception visuelle, un abandon des références à l'ère de la reproductibilité, où les effets de la représentation se rendent à l'épreuve du regard comme anti-photographie et déni de la picturalité: "Pour comprendre la réalité de la nature, ainsi que sa complexité physique, rappelle-t'il, j'ai besoin d'une réduction de la vue, d'un voile opaque, par conséquent d'un renoncement."

Serse ne nous fait pas regarder le monde au travers d'une fenêtre, même noire comme celle de Duchamp, ou brisée comme chez Magritte, ou par le biais de l'objectif de la chambre photographique ou du capteur digital, mais, tel le promeneur solitaire qui, à chaque fois, passant par les mêmes sentiers, arpente la répétition de l'identique pour la ressentir autant comme différence de perspective que comme "l'impossibilité de (le) décrire", il propose "un nouvel alphabet du visible, (...) une approximation du réel à la limite de la cécité" qu'il appelle "paysage scientifique" parce que son dessein est de se distancier de toute interprétation intuitive ou commentaire subjectif: "Je sais que je vis le paradis: je dessine un paysage analytique, scientifique dans ses détails, poussé aux limites de la possibilité descriptive qui aboutit à l'extension la plus lointaine des plans perspectifs, et en même temps, j'affirme son irréprésentabilité, sa négation incohérente."

Le discours de Goethe dans sa théorie des couleurs développant une définition non seulement physique et chimique de la couleur, mais aussi physiologique, était issu d'une observation des objets "dans la lumière". Les paysages et objets de Serse semblent sourdre d'une observation de la transparence de l'ombre. Goethe dit qu'il existe des couleurs opaques et des couleurs transparentes et que le blanc est une couleur opaque. A l'inverse du blanc, le noir serait-il une couleur transparente? Les dessins de Serse non seulement en paraissent l'*éclatante* démonstration, mais

de plus rejoignent, dans leur sombre irradiation de lumière noire, quelques unes des interrogations de Wittgenstein dans ses *Remarques sur les couleurs*: "On parle d'un miroir 'noir'. Mais là où il reflète, il assombrit certes, mais il n'apparaît pas noir pour autant; et ce qui est vu à travers lui n'apparaît pas 'sale' mais 'profond'." (I-44); "On parle certes d'un 'verre noir', mais quelqu'un qui voit à travers un verre rouge une surface blanche la voit rouge, tandis qu'à travers un verre 'noir', il ne la voit pas noire." (II-7); "Mais le ciel qui éclaire tout ce que nous voyons peut pourtant bien être gris! Et comment est-ce que je sais, d'un simple coup d'oeil qu'il n'est pas lui-même un corps éclairant?" (III-219). Le "corps éclairant" de chacun des dessins de Serse est le graphite, cette masse dense et compacte de grains de carbone cristallisés, presque pur, dont la tonalité découle du travail de frottement du crayon, de son étalement en couches pulvérisées sur la feuille de papier, puis de son partiel effacement sous la gomme. La lumière de ses dessins paraît sourdre de la profondeur même de la matière noire du graphite, si fine soit-elle, lumière mate en certains parties ou points de leurs surface, brillante en d'autres, nous rappelant cette autre interrogation de Wittgenstein: "Du noir brillant et du noir mat ne pourraient-ils porter également des noms de couleur différents?" (III-152).

"Nous sommes aveugles face au paysage" a écrit Serse. Nous sommes aussi trop souvent aveugles face à la différence entre la matité et la brillance de la matière et des effets de lumière que cette différence provoque, selon qu'elle la reflète ou au contraire l'absorbe. Mais nous sommes également aveugles face à la différence, que les dessins de Serse mettent en évidence, entre la lumière incandescente, celle chaleureuse du soleil ou de la lampe, mais aussi de la peinture occidentale et de la photographie, et la luminescence, cette lumière froide de la lune, mais aussi de l'écran de télévision, qui a inspiré à Nam June Paik l'un de ses premiers environnements vidéo: *The Moon is the oldest TV*. La lumière lunaire, qui blanchit les ombres, a fasciné la peinture à l'encre de Chine de l'Extrême-Orient, mais a aussi inspiré les visionnaires pré-romantiques du Siècle des Lumières. Etienne Louis Boullée, dans ses *Essais sur l'art* a raconté comment cette lumière a transformé sa conception de l'architecture: "Me trouvant à la campagne, j'y cotoyais un bois au clair de lune. Mon effigie produite par la lumière excita mon attention (assurément ce n'était pas une nouveauté pour moi). Par une disposition d'esprit particulière, l'effet de ce simulacre me parut d'une tristesse extrême. Les arbres dessinés sur la terre par leurs ombres me firent la plus profonde impression. Ce tableau s'agrandissait par mon imagination. J'aperçus alors tout ce qu'il y a de plus sombre dans la nature. Qu'y voyais-je? La masse des objets se détachant en noir sur une lumière d'une pâleur extrême. La nature semblait s'offrir, en deuil, à mes regards. Frappé des sentiments que j'éprouvais, je m'occupai, dès ce moment, d'en faire une application particulière à l'architecture. J'essayai de trouver un ensemble composé par l'effet des ombres ...".

Le deuil artistique de Serse n'est pas seulement celui de la peinture et de la photographie, mais aussi du sublime romantique de la découverte des nouveaux mondes, de leurs paysages inconnus et de leurs espaces s'ouvrant à perte de vue. Sa "négation cohérente" est celle de l'impressionnisme, de la "peinture en plein soleil", tout comme de l'expressionnisme et de ses appels à l'événementiel. "L'effet des ombres" qui dessine les formes, "la pâleur extrême" de la luminescence, les passages estompés de l'opacité à la translucidité et à la transparence faisant sourdre la lumière du tréfonds du sujet, pareils à d'autres "contes de la lune vague", accomplissent le dessin autant comme effacement que comme dépassement d'une réalité irréprésentable.

Dans son *Eloge de l'ombre*, l'écrivain japonais Tanizaki Junichiro (Publications orientalistes de France, pp.59-60) remarque qu'au plus profond des maisons traditionnelles ou des monastères japonais, la surface de papier blanc et translucide des cloisons mobiles (les *shōji*) atténue la clarté "à un point tel que leur pénombre blafarde est sensiblement la même été comme hiver, par beau temps aussi bien que par temps couvert, matin, midi ou soir. Les recoins ombrés qui se forment dans chaque compartiment du cadre des *shōji*, à armature serrée, semblent autant de traînées poussiéreuses et feraient croire à une imprégnation du papier, immuable de toute éternité. A ces moments-là, j'en viens à douter de la réalité de cette lumière de rêve et je cligne des yeux. Car elle me fait l'effet d'une brume légère qui émuuserait mes facultés visuelles. Les reflets blanchâtres du papier, comme s'ils étaient impuissants à entamer les ténèbres épaisses (...) rebondissent en quelques sorte sur ces ténèbres, révélant un univers ambigu où l'ombre et la lumière se confondent. N'avez-vous jamais, vous qui me lisez, au moment de pénétrer dans une de ces salles, éprouvé le sentiment que la clarté qui flotte, diffuse, dans la pièce, n'est pas une clarté ordinaire, qu'elle possède une qualité rare, une pesanteur particulière? N'avez-vous jamais éprouvé cette sorte d'appréhension qui est celle que l'on ressent face à l'éternité, comme si de séjourner dans cet espace faisait perdre la notion du temps ...".

Telle un sablier de l'intemporalité, la poussière du graphite transmet aux paysages de Serse, à ses récents reflets effleurant la quiétude de la surface du lac, à ses écoutes silencieuses des clapotis de la pluie sur l'étang, à ses

roseaux émergeant non loin des berges, l'immutabilité d'une mise en mémoire pérenne. Ses dessins sont des *hors-temps* de la contemplation - à l'instar des hors-champs de la photographie ou du cinéma - appelant à une méditation essentiellement visuelle où le regard puisse sombrer à l'intérieur de lui-même: "Il se sépare du temps indéfini et il est". (Mallarmé, *Igitur*).

Fragments of the (in)visible

Serse

"I am in a closed room, drowned in the present... the gaze is blind spot which doesn't reflect the light, it swallows it."
J.P.Sartre *Visages*, On the Sensibility of the Gaze.

Sarte's statement again, inescapably, reminds me the "*pre-emptive blindness*" which I am subjected to as a contemporary artist after the iconoclastic experience of Duchamp's black glass window (*Fresh Widow*, 1920) and the definitive closure of Malevic's black square. Now the reconstruction of the state of representation, that of the "open window", the square as it has been understood since Alberti, on which all the world, in all its multiplicity was recorded, is unavoidably filtered through the experience of the eyes of others. Having acknowledged the impossibility of representing reality, the next step must be starting from a previous representation, that is a photograph, which becomes the initial state. Now painting, (drawing) can only exist starting from this objective data. Direct recording of the world is ruled out. It is a parting from the specificity of painting: the illusion of three dimensionality, but above all its potential for mimicry.

I feel it is important to stress the meaning of the tautological gesture of drawing, recognizing Robert Morris, Giulio Paolini, or Gerhard Richter as having inspired my work. I feel the need to raise a barrier which is capable of resisting any temptation of illusionary perception in m work. Making an artwork (artefact) which does not lie about it being purely a drawing. The physical structure of the art work must be included in this vision: the absence of depth, sometimes even a frame or protective glass. It's just the drawing on display.



Serse

1952 Nato a / Born in San Polo di Piave (Treviso). Vive e lavora a Trieste / He lives and works in Trieste

Mostre Personali (selezione) / Selected Solo Exhibitions

2010 *Gemme, architetture, riflessi*, Galleria Contemporaneo, Mestre-Venice, Italy

2009 *Serse*, Galleria Civica G. Segantini, Arco, Italy

2008 *Stoikeia*, Casa Natale di Leonardo, Vinci; Cantine Cecchi, Castellina in Chianti, Italy
Photographite, Galleria Massimo Minini, Brescia, Italy

2007 *Diamonds*, Tim Van Laere Gallery, Antwerp, Belgium

2006 *La natura del disegno*, De Garage Cultuurcentrum, Mechelen, Belgium
Il cielo sopra il Cremlino, Galleria Lipanjepuntin, Rome, Italy
Astratto naturale, Galleria Plurima, Udine, Italy

2005 *Umanak, il luogo dove il cuore fa silenzio*, Galleria Continua, San Gimignano, Italy

2004 *Paesaggio adottivo*, Villa Manin - Centro d'Arte Contemporanea Spazio FVG, Codroipo, Italy
Bella figura, Galerie Guy Bartschi, Genève, Switzerland
Astratto naturale, Het Domein Museum, Sittard, Holland

2003 *Naturam ipsam imitandam esse, non artificem*, Van Laere Contemporary Art, Antwerp, Belgium

2002 Guy Bartschi Gallery, Genève, Switzerland

2001 Casa Musumeci Greco, Rome, Italy

2000 Tim Van Laere Gallery, Antwerp, Belgium
Galleria Continua, San Gimignano, Italy
Galleria Modulo, Centro Difusor de Arte, Lisbon, Portugal
Fiac, Special project, Paris, France

Mostre Collettive (selezione) / Selected Group Exhibitions (selezione/selection)

2009 *Isola Mondo*, Torre Massimiliana, Isola Sant'Erasmus, Venice, Italy

2008 *Plurima 35°*, Galleria Plurima, Udine, Italy

2007 *Ouverture*, Galleria Continua / Le Moulin, Boissy-le-Châtel, France
Arte Italiana: 1968 - 2007 Pittura, Palazzo Reale, Milan, Italy
Wundergarten - Il giardino delle meraviglie, innesti

tra arte e botanica, Orto Botanico di Palermo, Italy
One Colour, Galleria Continua, Beijing, China

2005 *Water (Without you I'm not)*, 3rd Biennial of Valencia, Valencia, Spain

Altri fantasmi, Galleria in Arco, Turin, Italy
Manmano, Galleria Continua, Beijing, China

2004 *Questi fantasmi*, 1000 Eventi, Milan, Italy
Demi-Tour, SMAK, Gent, Belgium

2003 *Metropolis*, Stamperia dell'Arancio, Grottammare, Italy
Models & Mavericks, Museum Het Domein, Sittard, Holland

2002 *Intimate Immensity*, Museo Rufino Tamayo, Mexico City, Mexico
The Image Regained, Museo Cantonale d'Arte Contemporanea, Lugano, Switzerland
Continuità, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato, Italy

2001 *Volume 1*, Tim Van Laere Gallery, Antwerp, Belgium

2000 *Paesaggi fluttuanti*, Santuario Oropa, Biella, Italy
Paesaggi italiani. Il paesaggio nella pittura contemporanea, Galleria Milione, Milan, Italy; Istituto Cultura Italiano, Cologne, Germany

00. Drawings 2000, Barbara Gladstone Gallery, New York, USA

Guten Morgen, Malerei, Kunstverein Augsburg, Augsburg, Germany

3 Räume 3 Flüsse, various sites, Hannover Münden, Germany

L'intelligenza della mano, Museum Rupertinum, Salzburg, Austria

Still<in> motion, Lipanjepuntin Arte Contemporanea, Trieste, Italy

Tirannicidi, Palazzo Reale, Turin, Italy; Istituto Calcografico, Rome, Italy

Autori/Authors

Riccardo Caldura, docente di Fenomenologia delle Arti Contemporanee all'Accademia di Belle Arti di Venezia. Dal 1996 è curatore di progetti d'arte contemporanea per il Comune di Venezia.

Riccardo Caldura, Professor of Phenomenology of Contemporary Arts at the Academy of Fine Arts in Venice. Since 1996 he is curator of contemporary arts projects for the City of Venice.

Michel Baudson, scrittore, curatore e critico d'arte con decine di pubblicazioni e saggi al suo attivo, è presidente onorario della sezione belga dell'AICA (International Art Critics Association).

Michel Baudson, widely published author, curator and art critic is honorary president of the Belgian section of the AICA (International Art Critics Association).

Photographite, 2008/09, grafite su carta / graphite on paper, 33x41,5 cm



