

**GRAZIANO  
FOLATA —  
— LA  
PELLE  
DELLA  
TIGRE**

---

a cura di / curated by  
**giovanna manzotti**



© 2014  
Galleria Massimodeluca  
Mestre-Venezia

Gli autori per i testi  
The authors for their texts  
L'artista per le immagini  
The artist for the images  
Tutti diritti riservati  
All rights reserved

Nessuna parte di questo  
libro può essere riprodotta o  
trasmessa in qualsiasi forma  
o con qualsiasi altro mezzo  
elettronico, meccanico o altro  
senza l'autorizzazione dei  
proprietari dei diritti  
No part of this publication may  
be produced, stored in a retrieval  
system or transmitted in any  
form or by any means without  
the prior permission in writing of  
the copyright holders

**Publicato da**  
**Published by**  
Galleria Massimodeluca  
via Torino 105/Q  
30172 Mestre-Venezia  
+39 366 6875619  
www.massimodeluca.it

c/o Out srl  
via San Girolamo 30  
30174 Mestre-Venezia  
+39 041 5314424

**Stampato in Italia da**  
**Printed in Italy by**  
Grafiche Veneziane, Venezia

Aprile 2014  
April 2014

**Graziano Folata**  
***La pelle della tigre***

Galleria Massimodeluca  
Mestre-Venezia  
11 aprile – 23 maggio  
April 11 – May 23  
2014

**Mostra a cura di**  
**Exhibition curated by**  
Graziano Folata  
Giovanna Manzotti

**Coordinamento  
del progetto**  
**Project coordination**  
Marina Bastianello  
Marta Vettoretto

**Realizzazione  
dell'allestimento**  
**Exhibition set up**  
Mirco Lucchesi

**Ufficio stampa  
e comunicazione**  
**Press office  
and communication**  
CASADOROFUNGHER  
Comunicazione

**Catalogo a cura di**  
**Catalogue curated by**  
Marta Cereda  
Massimo de Luca

**Progetto grafico**  
**Graphic design**  
Cristina Morandin

**Traduzioni**  
**Translations**  
Ivana Karanikicl

**Revisione dei testi**  
**Copyediting**  
Marta Vettoretto

πάρελθε, γενναιος γάρ εις

## Oltre la pelle della tigre

Giovanna Manzotti

Se capire che esistere è creare, allora anche solo il pensare all'arte equivale a rivelare una particolare attitudine nel captare e rielaborare ciò che ci accade intorno. Guardare con le orecchie, sentire con la vista: abbattere i confini e sviluppare una propensione che funga da catalizzatore di forme e odori, cromie e materiali – a volte senza distinzione alcuna – che sappia portare l'arte verso una dimensione che si fa ibrida, ma non per questo meno intima. Un luogo di potenziamento sensoriale, in grado di cambiare la nostra visione sul mondo.

Ezra Pound diceva che il genio ha la capacità di vedere dieci cose là dove una persona normale ne vede una. Ecco allora l'arte come necessità di fondare nuove modalità di relazione con ciò che supera la soglia della nostra sfera sensibile, sviluppando un'attitudine nella quale le forme dell'agire e il sentire delle cose sono costantemente interrogate e declinate in maniera ogni volta diversa.

Arte come luogo di sperimentazione in continua evoluzione, aperto a incontri sempre nuovi, mai statici e poco prevedibili. Arte come possibilità di mettere in scena un piano di sguardi, i quali – non esaurendosi in un puro esercizio estetico-formale – creano un continuo dialogo visivo tra l'esistente e l'invisibile, tra l'opera, chi la crea e la riceve.

Penso così al *Disco di Odino*, nel quale un cerchio di pietra in granito è avvolto in un foglio di carta da lucido. Come cullato al centro di un fluttuare trasparente, è proprio lì, in un preciso punto centrale, che qualcosa di invisibile emerge: la profondità interna diventa superficie, i bordi del disco, come spinti verso l'esterno, insorgono in un'immagine che si imprime sulla carta.

Il disco si smaterializza, perdendo peso fisico, ma acquisendo, quasi per inverso, una potenza visiva leggera, nella quale lo sguardo è chiamato a indagare la nuova struttura formale e spaziale che ne scaturisce, a penetrarla, fermandosi al contempo sulla sua soglia, lavorando per accelerazioni e rallentamenti.

Ho il disco. Vuoi vederlo? Apri la mano ossuta. Non c'era niente. Era vuota. Solo allora mi resi conto che l'aveva sempre tenuta chiusa. Disse guardandomi fisso: "Puoi toccarlo". Con una certa diffidenza, sfiorai con la punta delle dita il suo palmo. Sentii qualcosa di freddo e vidi un brillio. La mano si chiuse bruscamente. Non dissi nulla. L'altro proseguì con pazienza come parlasse a un bambino. "È il disco di Odino. Ha un solo lato. Sulla terra non c'è nient'altro che abbia un solo lato. Finché l'ho in mano, sarò il re".

Toccare con la vista e comprendere che è proprio a partire da un costante esercizio critico dello sguardo che si è in grado di cogliere le sfumature nascoste dei fenomeni estetici, i quali possono così apparire ai nostri occhi come manifestazioni extra-sensibili.

In *Siberia*, ad esempio, un velo di paraffina che avvolge una lastra di cristallo provoca una sensazione visiva di freddo. Saperla osservare con stupore, equivale allora a scorgere quello spiraglio di superficie dove la patina che intercorre tra il piano liscio e la materia sembra bloccare il passaggio della luce, rivelando un appannamento tanto ricercato, quanto vicino ai fenomeni naturali. Accorgersi che qualcosa di straordinario emerge da una manifestazione naturale. Essere in grado di coglierlo. È questo ciò che si rende visibile in *Rising Star*, scatto fotografico nel quale delle bollicine depositate sul fondo di un bicchiere con dell'acqua vengono colte nel loro momento di avvicinamento, fino a formare la sagoma

di una stella. Bloccato come fermo immagine di un fenomeno *in essere*, questo movimento naturale – qui temporalmente e fisicamente sospeso prima della sua dissoluzione – lascia emergere qualcosa di estremamente impalpabile che si svela in tutta la sua balenante delicatezza visiva, ulteriormente accentuata dallo sfondo scuro dello scatto.

Altro tocco di nero lo ritroviamo in *Anam*, scultura composta da fili di liquirizia rugata di un metro di lunghezza che fuoriescono, minacciosamente informi, da una base in creta nera. I due materiali sembrano fondersi in un'unica apparizione, in maniera quasi simbiotica, immedesimandosi in uno "stato d'animo" materico che si fa *altro* da loro. Capelli, serpenti, tentacoli che connotano un'entità *senza nome* (*Anam*), uno straniero che avanza in un territorio da esplorare, un predatore a caccia di un senso di organicità che non viene mai bloccato in una forma prestabilita.

Una testa di tigre in bronzo è poi appesa al soffitto: è *Madame T(iger)*, eterea entità femminile che rimanda al dominio della sfera maschile. Presentandosi anche lei come predatrice dotata di uno sguardo sottilmente acuto e "felpato" che scruta l'ambiente sottostante in maniera infallibile, questa scultura – colpita di luce metafisica inondante la sua parte interna cava, come a riempirne il vuoto – si carica di una valenza trascendente, oltrepassando così la sua pura apparizione in una dimensione fisica. Il suo corpo non c'è, ma il manto è come riflesso, per un gioco di rinvii, su quella fotografia che riecheggia la *pelle della tigre* ritmata in un mantra preciso, un disegno di spezie su un vassoio d'argento. Rapporti sensibili che continuano anche nella porzione di sabbia screziata, in una zona di confine tra noi e un cane senza volto, sul limitare di un bagnasciuga.

Saper sospendere la visione all'interno di un universo iconico che si è fatto esso stesso immagine, significa così riuscire a creare uno squarcio nell'ordinario, a cogliere un momento di immobilità in cui l'azione – sia quella "messa in opera", che quella relativa allo sguardo – è portata fuori da ogni sistema di previsione. Chi sa cogliere questa frattura, compie un passaggio importante: da mero spettatore diventa testimone, co-autore che assiste, insieme all'artista, all'insorgenza di un'azione che si fa "evento". Affinchè questo accada, però, l'evento non deve mai farsi oggetto cognitivo: deve apparire senza apparire, manifestarsi, senza svelarsi totalmente. Ciò non significa che all'evento corrisponda una non-esperienza. È proprio Derrida che ci dice che l'evento è qualcosa di inatteso, che genera una sorpresa assoluta, lacera l'orizzonte di attesa, di possibilità e di pre-comprensione.

È così che in *Serenade (di tutto quello che non ti ho detto)*, l'artista compie un'azione repentina e contingente, dettata dalla necessità di dare un peso visivo a un gesto leggero come quello di lanciare un foulard in seta e cashmere contro una colonna di mole abrasiva. Nell'evento che ha luogo, anche le frange si incagliano in modo imprevedibile nelle asperità del materiale e il tessuto si plasma su sè stesso, ricadendo in un pannello cangiante dai lineamenti classicheggianti, ogni volta diversi, ogni volta frutto del caso e osservabili da un punto di vista non univoco. Ne scaturisce una scultura che mette in scena una narrazione, o meglio ciò che resta di quella narrazione, di quel racconto: le cose non dette, quella mancanza che a volte si fa più potente della presenza stessa.

Ma sarà la resistenza del gesto al tempo ad elevare questa "serenata visiva" verso una dimensione atemporale ed eterna.

Vedo il residuo di un gesto anche in *Thunder (Always my caresses)*, dittico in carta vetrata, burro cacao, smalto e foglia d'oro. La ruvidezza del materiale viene come "calmata" da una fugace scia luminosa che, al pari di un tuono secco a ciel rossastro, si manifesta come parte rimanente di un fenomeno luminoso troppo veloce per poter essere captato nella sua totalità. O, se vogliamo sentire con la vista, si palesa come il rombo di un tuono che sembra "trapassare" da un dipinto all'altro, lasciando visibili le discrepanze dettate dall'infrangersi del suono sulle porosità della carta.

Alcune interruzioni visive sono percepibili anche in *Distanze*, disegni a inchiostro naturale su carta da incisione. Marcati dal segno lasciato dalle impronte di alcuni *chewing gum* estesi da un'estremità all'altra, questi fogli presentano dei tratti grafici verticali dal sapore quasi orientale, scarti visivi frutto di pennellate fulminee che l'artista ha eseguito senza battuta d'arresto. L'eco di questo lavoro risuona poi in *Slow Distance*, fotografia nella quale due tartarughe si discostano l'una dall'altra, andando in direzioni opposte. Ma una gomma da masticare unisce le loro corazze, creando una linea di tensione visiva e fisica che le allontana e allo stesso tempo le unisce, chissà ancora per quanto.

Partire da un gesto che si può definire performativo, da un'azione che oscilla tra un'intenzionalità innata e un'intuizione sottile, porta quindi alla formazione di una struttura sensoriale in cui *qualcosa* ha luogo. Quel *qualcosa* si prefigura come un distillato di forme, segni, pesi visivi e desinenze estetico-concettuali che portano in sé la necessità di un rinnovamento del significato simbolico e percettivo dell'immagine.

Era Heidegger che, ne *L'origine dell'opera d'arte*, diceva che l'opera, per sua natura, "non riproduce nulla". L'opera non rappresenta, non somiglia, è piuttosto una sorta di "presentazione", di "inaugurale esibizione di senso". L'immagine che ne scaturisce viene così interrogata in quanto "espressione", e non in quanto rappresentazione. È l'etimologia della parola stessa che ce lo suggerisce: *ex-primere* indica infatti il gesto di "spingere fuori", di portare e svelare all'esterno ciò che è dentro. In *Die sechste Elegie (Eroe)*, sembra accadere qualcosa di simile. Ciò che qui avvicina due singole entità – il mezzo fico in marzapane e la semisfera in marmo statuario bianco – è un gesto netto, dalla portata elegiaca, che non fa altro che portare alla luce il processo interno di origine, maturazione e svelamento di un frutto/ fiore, manifestazione di un'epica virtù eroica.

Ah, ci soffermiamo  
a lodare il fiorire, e nella ritardata interiorità  
del nostro frutto compiuto andiamo ingannati<sup>2</sup>.

Il fico, a partire dal concetto di monade di stampo leibniziano, sembra così divenire un seme autonomo, centro di una sfera di invalicabile consapevolezza: un'entità forte che trova conoscenza di sé grazie al suo sviluppo interiore. Essendo però questo sviluppo definito e determinato anche dalla cosiddetta "armonia prestabilita" da Dio, in ciascuna monade si rispecchia l'universo che essa esprime, in riferimento sia alla propria posizione, sia a quella di ogni altra monade. Unità come totalità dunque, nella quale il rimando alla figura dell'eroe, presente già nel titolo, è legato a quella sensibilità di saper

percepire l'unità dell'essere e del divenire, trovando il coraggio di agire senza timore. Rilke nella *Sesta Elegia*, ce lo dice in maniera straordinaria:

Meravigliosamente vicino è l'eroe ai giovani morti.  
Durare a lui non importa. Il suo sorgere è l'esserci;  
durevolmente egli si muove ed entra nella mutata costellazione  
del suo ininterrotto pericolo. Là pochi lo troverebbero.  
Ma, questo per noi passa oscuratamente sotto silenzio,  
l'improvviso esaltante destino lo canta nella tempesta del suo  
splendido elevato mondo<sup>3</sup>.

È così che per Folata il dare peso alla forma e l'accostare in maniera secca la materia sono solo lo stadio finale di una predisposizione naturale, una postura etica che si manifesta come forma di responsabilità verso la creazione artistica. Farsi portavoce di questa "realtà", fino al tentativo di incastonarsi in un ordine superiore che coinvolge l'universo e le costellazioni, è ciò che si rivela in *Orsa maggiore*, composizione scultorea composta da sei stelle in bronzo e una in tuorlo d'uovo. Intesa come costruito che rinvia, sulla scia del pensiero di Hölderlin, alla mediazione tra l'aorgico e l'organico – indicanti rispettivamente il caos primordiale e il regno della logica umana – questa "manifestazione visiva" sembra avvicinarci a un principio cosmogonico, dove la materia, modellata a partire dalla sua forma primaria, è tesa verso un costante divenire.

1. Jorge Luis Borges, *Il libro di sabbia*, Rizzoli Editore, Milano 1977.

2. Rainer Maria Rilke, *Elegie duinesi*, Feltrinelli, Milano 2006.

3. Ibidem.

**Besides the tiger skin**

Giovanna Manzotti

If we understand that existence is synonym for create, then just thinking about art is equal to reveal a particular attitude in capturing and reworking what is happening around us. Looking with ears, hearing with sight: break down the boundaries and develop an inclination that acts as a catalyzer of shapes and scents, shades and materials—sometimes without any distinction—that knows how to bring art towards a dimension that is a hybrid, but not for this less intimate. A place of sensorial strengthening capable of changing our view on the world.

Ezra Pound said that genius has the capacity to see ten things where the average person sees only one. This is where art can be viewed as necessity to establish new ways of relating with that that exceeds the threshold of our sensible sphere, developing an attitude whereby the shapes of acting and feeling the things are constantly questioned and declined in always different way.

Art as a place of experimentation in a continuous evolution, open to always new encounters, never static and not easily foreseeable. Art as an opportunity to stage a plane of gaze which—not merely confined to a pure aesthetic-formal exercise—create a continuous visual dialogue between that existing and the invisible, between the work-of-art and between those who create and receive it.

Here I am thinking about *Disco di Odino*, in which a circle of granite stone is wrapped in a sheet of a shiny paper. As cherished in the middle of a transparent waver, it is right there, in a precise central point that something invisible appears: the internal depth becomes a surface, the edges of the disc, as pushed outwards, arise in an image that is imprinted on the paper.

The disc dematerializes, lose its physical weight, but gain, almost as opposite, a light visual power, in which the gaze is called to examine a new formal and spatial structure that arises, to penetrate, contemporaneously stopping on the threshold, working for acceleration and slowing downs.

I have the disk. Do you want to see it?"

He opened his hand and showed me his bony palm. There was nothing in it. His hand was empty.

It was only then that I realized he'd always kept it shut tight.

He looked me in the eye.

"You may touch it."

I had my doubts, but I reached out and with my fingertips I touched his palm. I felt something cold, and I saw a quick gleam. His hand snapped shut. I said nothing.

"It is the disk of Odin," the old man said in a patient voice, as though he were speaking to a child.

"It had but one side. There is not another thing on earth that has but one side. So long as I hold it in my hand I shall be king."<sup>3</sup>

Touching with sight and understand that it is from a constant critical exercise of the sight will be possible to catch the hidden shades of aesthetic phenomena which may appear to our eyes as extra-sensitive expressions.

In *Siberia*, for example, a thin layer of paraffin that wraps a crystal plate causes a visual sensation of cold. Knowing how to observe it in amazement, is equivalent to get a glimpse of that glimmer of surface where the patina between the smooth surface and the substance appears to block the pas-

sage of light, revealing a so much sought fog, as close to natural phenomena. Realize that something extraordinary emerges from a natural expression. Being able to catch it. Is this what becomes visible in *Rising Star*, a photo shoot in which the bubbles deposited on the bottom of a glass full of water are seized in moment of their approaching, until it forms the contour of a star. Captured as a still image of a phenomenon in its *existence*, this natural movement—here physically and temporally suspended before its dissolution—leaves that something very impalpable appears something that unveils in all its flashing visual refinement, further accentuated by a dark background of the shot.

We find another touch of black we find in *Anam*, a sculpture composed of licorice strands stippled a meter in length that protrude, menacingly shaped, from a base in black clay. These two materials seem to emerge into a single appearance in an almost symbiotic way, empathizing in a material "state of mind" which will merely be done from them. Hair, snakes, tentacles which connote a nameless entity (*Anam*), a stranger who progresses into a territory to be explored, a predator hunting for a sense of organic unity that never gets locked into a predetermined shape.

A brazen tiger's head is then hanging from the ceiling: is *Madame T(iger)*, ethereal feminine entity that refers to the domination of male sphere. Even she presents itself as a predator provided with a subtly sharpened and "nappy" sight that scans the underlying environment in an infallible way, this sculpture—affected by metaphysical light overflowing its internal hollowed part, to fill the emptiness—takes on a transcendent value, thereby exceeding its pure appearance in a physical dimension. His body is not there, but the appearance is reflecting, for a play of transferring, on that photo that echoes the tiger skin kept in rhythm in a precise mantra, a drawing of spices on a silver tray. Sensitive relationships that continue even in the portion of mottled sand, a border area between us and a faceless dog, on the edge of a foreshore.

it means being able to create a gash in the ordinary, to seize a moment of motionless in which the action—both the "application", and one related to gaze—is carried out by each forecasting system. Who knows how to seize this rift, performs an important step: from a mere viewer becomes a witness, co-author who assists together with the artist, in a sudden beginning of an action that becomes "event".

In order that this happen, however, the event should never be a cognitive object: it shall appear without seeming to appear, occur, without being completely revealed. This does not mean that the event corresponds to a non-experience. It is Derrida who tells us that the event is something unexpected, which generates an absolute surprise, rips the horizon of expectation, possibility and pre-comprehension apart.

Is how in *Serenade (di tutto quello che non ti ho detto)*, the artist performs an action that is sudden and temporary, dictated by a need to give a visual weight to a slight gesture like those to throw a silk and cashmere scarf against a column of abrasive grindstones. In the event that takes place, even the fringes get stuck in an unpredictable way in the roughness of the material and the fabric is shaped on itself, falling again in a shimmering drapery of fundamentals in classical style, always different, every time a result of case and observable from an unambiguous point of view. It creates a sculpture that enacts a story or even better, what remains of that narrative, that story: the unspoken things, that lack which sometimes is more powerful than the presence itself.

But the resistance of the gesture at the time that will raise this “visual serenade” to an atemporal and eternal dimension.

I see the residue of a gesture in *Thunder (Always my caresses)*, diptych in a glass-paper, cocoa butter, enamel and gold leaf. The ruggedness of the material comes as “tranquilizer” from a fleeting contrail of light, like an abrupt rumble from a reddish sky, manifests itself as a remaining part of a phenomenon of light too fast to be captured in its entirety. Or, if we want to hear with the sight, is revealed as a rumble of thunder that seems to “pass away” from a painting to another, leaving visible discrepancies laid down by infringing from the sound over porosities of the paper.

Some visual interruptions are also perceived in *Distanze*, drawings made of natural ink at engraving paper. Marked by a sign of shapes left by some chewing gum extended from one end to another, these sheets present vertical graphical lines of almost oriental flavour, visual scraps as result of lightning strokes that the artist executed without coming to a standstill. The echo of this work resounds then in *Slow Distance*, a photograph in which two turtles move away from each other, leaving in opposite directions. But a chewing gum joins their armours, creating a line of visual and physical tension that separates but at the same time unites them, who know for how long.

Starting from an act that can be defined as performative, from an action that oscillates between an innate intentionality and a subtle intuition, would therefore lead to creation of a sensory structure in which something takes place. That something is prefigured as a distillate of forms, signs, visual weights aesthetic and conceptual endings which in themselves bring a need for renewal of the symbolic meaning of the image perception.

It was Heidegger who, in *L'origine dell'opera d'arte* (The origin of the artwork), says that the work, by its nature, “does not reproduce nothing”. The work does not represent does not look like, it is rather a sort of “presentation” of “the inaugural exhibition of sense.” The picture that emerges thus becomes questioned as an “expression”, and not as a representation. It is the etymology of the word itself which suggests it: *ex-primere* in fact indicates the act of “pushing out”, to bring and unveil to the outside what is inside. In *Die sechste Elegie (Heroe)*, seems something like that is happening. What here get close two single entities—a half fig in marzipan and hemisphere in white statuary marble—is a clear act, of the elegiac reach, that does nothing more than uncover the internal process of origin, maturation and the unveiling of a fruit/flower, a manifestation of a heroic epic virtue.

But, sadly, we hang on.  
Our glory is all in the flowering  
We press into our final tardy fruit  
already swindled.<sup>2</sup>

The fig tree, if starting from the concept of Leibnizian monad mould, seems becoming an autonomous seed, a centre of a sphere of insurmountable awareness: a strong entity which found self-consciousness thanks to its inner development. Since this development is definite and determined by God even

from the so-called “pre-established harmony” point of view, each monad reflects the universe it expresses, in reference both to its position, and to position of every other monad. The unit as a whole, therefore, in which the return to the heroic figure, already present in the title, is related to that sensitivity of knowing how to perceive the unity of being and becoming, finding the courage to act without fear. Rilke in his *Sixth Elegy*, tells us so in an extraordinary way:

Wondrously akin are the  
young dead and the hero.  
Survival is the mission of neither.  
His is the ascent unending  
through amorphous constellations  
of everlasting personal peril.  
Few could overtake him there.  
But Fate, to us, so mute,  
toward him bends inspired,  
singing the hero on to meet  
her roaring storm in  
his cataclysmic world.<sup>3</sup>

It is so for Folata, burdening the form and approaching the subject in a dry manner is only the final stage of a natural predisposition, an ethical posture that manifests itself as a form of responsibility towards artistic creation. Be the spokesperson of this “reality,” to attempt to inlay itself in a higher order that involves the universe and constellations, is exactly what is revealed in the *Orsa Maggiore*, a sculptural composition consisting of six bronze stars and one in egg yolk. Intended as a construction that refers, in the wake of the thought of Hölderlin, to mediation between the aorgical and organic—respectively showing the primordial chaos and the realm of human logic—that “visual event” seems bring us closer to a cosmogony principle, where the substance, shaped from its primary form, aims to become a constant.

1. Jorge Luis Borges, *The Book of Sand and Shakespeare's Memory*, Penguin Press, 2007.

2. Rainer Maria Rilke, *Duino Elegies*, translated by Robert Hunter with block prints by Mareen Hunter, Hulogosi Press, 1989.

3. Ibidem.

## Opere come luoghi.

### Alcune note sull'arte di Graziano Folata

Maurizio Guerri

L'eccentricità, la marginalità, l'inutilità del pensare e del fare artistico nel mondo contemporaneo sospinge chi si trovi dinanzi a un'opera d'arte a una domanda fondamentale: che cosa è l'arte oggi? L'arte è semplicemente uno dei nodi – nemmeno troppo importante – della onnicomprensiva rete di lavoro che ricopre l'intero pianeta e che attraversa in modo sempre più intrusivo anche le nostre vite, oppure esiste un senso del fare artistico che va di là delle logiche mercantili, del funzionamento della macchina globale nel suo complesso? Queste domande attraversano la cultura occidentale da almeno un paio di secoli, ma oggi diventano sempre più essenziali, non solo per la filosofia che su tali questioni si interroga, ma per lo stesso fare artistico.

Nella sua ricostruzione genealogica della modernità, Walter Benjamin ha riconosciuto un momento di svolta epocale nella frattura connessa alla nascita dei “geroglifici barocchi”. Nelle pagine dell'*Origine del dramma barocco tedesco*, Benjamin osserva che nel geroglifico allegorico la cosa «[...] è ormai del tutto incapace di irradiare un significato, un senso; il suo significato sarà quello che l'allegorista gli assegna. Egli lo inserisce e lo cala profondamente nell'oggetto: e la situazione non è psicologica, ma ontologica. Nelle sue mani la cosa diventa qualcos'altro, per mezzo di essa egli parla d'altro»<sup>1</sup>.

Benjamin riconosce nell'arte barocca un punto di cesura rispetto al passato, una svolta della figurazione artistica e dell'immaginazione estetica caratterizzata dall'anti-simbolicità. L'opera d'arte barocca è anti-empatica e anti-organica, dunque il suo senso non si può più fondare su una presunta spontanea espressione delle cose, sul circolare rapporto simbolico di uomo e forma, quanto piuttosto sulla distruzione della espressività del reale e sulla ricomposizione del senso delle cose secondo logiche non ancora esperite, che sono astratte dalla realtà sensibile, e perciò libere dai vincoli del reale. A tal proposito, Benjamin con estrema chiarezza scrive: «[...] Non è possibile pensare qualcosa di più lontano dal simbolo artistico, dal simbolo plastico, dall'immagine totalità organica, di questo frammento *amorfo* che è la scrittura allegorica. In essa il barocco si rivela perfetto pendant del classicismo. E non si tratta tanto di un correttivo al classicismo, quanto di un correttivo all'arte come tale»<sup>2</sup>. La sensibilità che si impone nel barocco si fonda sull'“amorfo” della scrittura allegorica, la quale a sua volta presuppone la distruzione di ogni legame simbolico tra artista e realtà ed è in questo vuoto lasciato dal simbolo, in questo processo di demolizione della trama di senso del reale che l'artista ri-compone allegoricamente il senso delle cose, in modo più astratto rispetto al passato, ma creando allo stesso tempo una comprensione del mondo in cui la libertà dell'artista assume un nuovo senso. L'emergere della “scrittura allegorica” viene vista come un “correttivo all'arte in quanto tale”, dunque come una metamorfosi o una mutazione dell'arte nel suo complesso che se implica una perdita e un impoverimento su molteplici fronti, porta con sé anche una nuova dimensione dell'immaginazione e una nuova esperienza di libertà.

Ora questa nuova dimensione di esistenza dell'arte definita da Benjamin “allegorica”, con modalità, tensioni e accenti diversi, è ciò che caratterizza gran parte dell'esperienza artistica del Novecento e che continua a rappresentare una potente chiave di lettura per comprendere ciò che accade nell'arte oggi. Benjamin vede nell'estraneazione della realtà massificata una chance politica che può essere colta proprio mediante uno sprofondamento scioccante nella realtà estraniata attuato mediante il linguaggio dei nuovi media – fotografia e cinema – che montano i frammenti esplosi del-

la “prima realtà” in una “realtà seconda”. Barocca è l'immagine coniata da Benjamin nell'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* in cui l'operatore cinematografico viene paragonato a un chirurgo che opera con la macchina da presa sui tessuti malati della realtà, vi penetra all'interno, ne frammenta i pezzi e li ricomponde secondo una logica nuova in direzione del gioco e non più del lavoro. «[...]Nella rappresentazione dell'uomo attraverso l'apparecchiatura, il suo autoestraniamento ha esperito una valorizzazione estremamente produttiva»<sup>3</sup>, scrive Benjamin. Lo choc, da elemento di disgregazione del senso in termini auratici, si muta in chance di una più ampia possibilità di articolazione delle possibilità espressive, nella direzione di un libero gioco tra uomo e natura. L'utilizzo derealizzante della fotografia (mediante il fotomontaggio e l'accostamento di immagini e didascalie) e del cinema svolgono un ruolo essenziale verso l'“innervazione” dei media nel corpo umano in vista di una loro metamorfosi in organi collettivi in grado di ampliare qualitativamente lo spazio di gioco di un'umanità libera dallo sfruttamento del sistema economico capitalistico.

Anche al di fuori della concezione messianica dell'opera e della storia benjaminiana, l'arte allegorica, così come viene concepita da Benjamin, sembra dominare la modernità fino a oggi. Seguendo le indicazioni benjaminiane, possiamo leggere in modo allegorico anche la filosofia della pittura di Kandinskij fondata sulla contrapposizione dialettica tra il mondo esteriore e il mondo interiore: il primo è il mondo massificato, mercantile, dipendente dalla banalità del quotidiano che nega la realtà dello spirito; il mondo interiore è invece lo strumento e il fine di cui l'artista si deve servire per contrapporsi alla sterilità dell'arte imitativa, per emanciparsi dai canoni del naturalismo. La “legge della necessità interiore”<sup>4</sup>, come la definisce Kandinskij, è ciò che permette al pittore di dare vita a un'opera liberata dalle costrizioni della logica rappresentativa, dal confronto con la banalità del mondo esteriore. L'idea fondamentale di Kandinskij è che l'unica via possibile percorribile dall'arte occidentale consista in questo potenziamento della forza interiore (sensibilità e sentimenti soggettivi) a cui corrisponde la sola via di fuga da quella disgregazione della vita disanimata, introdotta nella storia europea dal materialismo ottocentesco. La pittura procede sulla via della astrazione, di un approfondimento di quella separazione tra vita e forma che nell'opera diviene consapevole ricerca di un senso della forma che presuppone l'abbandono dello spazio di esistenza quotidiano, affidandosi all'“astrazione”, appunto allo “spirituale” dell'arte. Gran parte dell'arte del XX secolo può essere compresa solo se si muove da questo presupposto teorico: l'arte deve portare alla luce un'opera che corrisponda all'analisi e la destrutturazione dello spazio che ci circonda, attraverso la sperimentazione di forme che sono la proiezione nata dall'immaginazione del soggetto.

Un percorso differente seguito dall'arte contemporanea è quello che troviamo mirabilmente indicato nella dedica a Francesco Paolo Michetti, preposta al *Trionfo della morte*; in poche righe Gabriele D'Annunzio spiega che il fine «d'un ideal libro di prosa moderno» – quale è, nell'intenzioni dell'autore, il *Trionfo* stesso – si compie con l'armonizzare «tutte le varietà del conoscenza e tutte le varietà del mistero» sembrando «non imitare ma *continuare* la Natura»<sup>5</sup>. La *parola* di Giorgio Aurispa, possiede la potenza di descrivere la figura di Ippolita; proprio l'arte poetica permette di riconoscere nel dettaglio un ordine che percorre il Tutto, nell'esperienza particolare una legge universale che rende tutti partecipi di tutto.

Questo può accadere perché la lingua poetica dannunziana si sviluppa come naturale articolazione di quell'“espressione” delle cose di cui molti artisti del XX secolo non riescono più a trovare traccia. Così è definita nelle parole di Giorgio Aurispa l'“espressione”: «[...] questa cosa immateriale che s'irraggia nella materia, questa forza mutabile e incalcolabile che invade la maschera corporea e la transfigura, quest'anima esterna significativa che sovrappone alla precisa realtà delle linee una bellezza simbolica d'un ordine assai più alto e più complesso [...]. La mutabilità e l'incalcolabilità dell'espressione rivivono in «ordine assai più alto e complessso»<sup>6</sup> proprio nella parola del poeta che non deve rifuggire le forme naturali, che non è svilimento, tradimento, mistificazione del particolare vivente, ma anzi sua articolazione organica e necessaria, intuizione del senso all'interno dell'ordine universale. La parola – ma lo stesso si potrebbe dire del colore e del segno pittorico o della forma scolpita – non è inadeguata a esprimere la vita, ma anzi, etimologicamente, suo simbolo, completamente. Questo stesso avvicinamento all'opera d'arte espresso con estremo nitore da D'Annunzio è stato messo in atto con differenti sfumature da diverse esperienze delle arti figurative, prime fra tutte il simbolismo.

I simboli non sono un'invenzione o una convenzione umana, piuttosto costituiscono l'eterna trama cosmica che è già nel fenomeno, solo che attraverso l'immaginazione si è in grado di riconoscerli. Non c'è nulla da inventare, (perché nulla potrebbe esserlo), la creatio ex nihilo o è vaneggiamento solipsistico o atto di tracotanza; all'artista è concesso solo riconoscere quei simboli, entrarvi in rapporto attraverso le forme, relazionarsi a quelle espressioni sul volto delle cose, che i più non riescono a vedere. L'arte è così abitare lo spazio riconoscendone un senso fondato su una segnatura primordiale, su una simbolica eterna e universale. L'arte è allora, come suggerisce Heidegger, il «porre-in-opera la verità»<sup>7</sup>, il «lasciar-essere-nell'opera la verità»<sup>8</sup> per cui nelle arti figurative è «lo spazio vero ad assegnare la misura, quello che disvela il più proprio esser-proprio»<sup>9</sup>. Un'opera d'arte è quindi un «[...] farsi-corpo di luoghi che, aprendo una contrada e custodendola, tengono raccolto intorno a sé un che di libero che accorda una dimora a tutte le cose e agli uomini un abitare»<sup>10</sup>.

A dispetto della molteplicità di linguaggi e materiali, le opere di Graziano Folata mi sembra che tendano in modo unitario a entrare in dialogo proprio con questa tradizione simbolica. Per riprendere una bella espressione di Heidegger – che può essere intesa come una visione essenziale dell'arte greca – «[...] dovremmo imparare a riconoscere che le cose stesse sono i luoghi e non solo appartengono a un luogo»<sup>11</sup>, dove le cose, per Heidegger sono proprio le opere d'arte. Le opere di Folata sono in questo senso *luoghi* e non semplicemente oggetti nello spazio, opere che cercano di interrogare sul pieno e sul vuoto, sulla lontananza e sulla vicinanza, sull'alto e sul basso, sul prendere forma, cioè su tutto quello che da sempre appartiene all'essere uomo nel mondo, punti di orientamento nel visibile, che portano alla visibilità un ordine eterno celato. Anche quando le opere sono prodotte con la macchina fotografica o prendono vita da materiali “artificiali” – gomme da masticare, paraffine, sostanze abrasive – il senso del lavoro non è schiacciato dal *medium* o offeso dall'artificialità del materiale, ma emerge come inserito delicatamente in un ordine universale, e anche i supporti sintetici rifluiscono nella loro originaria appartenenza alla Natura come se quella materia o l'immagine fotografica esistessero da sempre.

Così, le opere di Folata mi sembrano appunto simboli, forme attraverso cui da sempre la vita dell'uomo prende senso attraverso un vedere e un sentire che presuppongono l'esistenza e la conoscibilità di una trama universale cui apparteniamo.

1. Walter Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, tr. it. di Flavio Cuniberto, in *Opere complete, vol. II (Scritti 1923-1927)*, a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, edizione italiana a cura di Enrico Ganni, Einaudi, Torino 2001, p. 219.
2. Walter Benjamin, *Exposé*, tr. it. di Flavio Cuniberto, in *Opere complete, vol. II, cit.*, p. 272.
3. Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica (prima stesura dattiloscritta 1935-36)*, in *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di di Andrea Pinotti e Antonio Somaini, Einaudi, Torino 2012, p. 35.
4. Vassilij Kandinskij, *Lo spirituale nell'arte*, a cura di Elena Pontiggia, Bompiani, Milano 1997, passim.
5. Gabriele D'Annunzio, *Trionfo della morte*, L'Oleandro, Roma 1934, p. 8.
6. Ivi, p. 267-68.
7. Martin Heidegger, *L'arte e lo spazio*, tr. it. di Carlo Angelino, Il Melangolo, Genova 2000, p. 25.
8. Ibidem.
9. Ibidem.
10. Ivi, pp. 34-35.
11. Ivi, p. 33.





**Arte senza Arte**

Graziano Folata

*La tegola e lo specchio*

Un famoso *mondo* ebbe luogo tra Basho, discepolo di Seigen Nengaku, a sua volta discepolo di Eno, e il suo maestro.

Basho era in meditazione quando il suo maestro gli chiese:

«Cosa fai?».

«Sto meditando».

«Che idea! E perché lo fai?».

«Voglio diventare Buddha».

Il maestro allora prese una tegola da un tetto e si mise a lustrarla.

Gli chiese allora Basho:

«Maestro, cosa stai facendo? Perché strofini quella tegola?»

«Voglio farne uno specchio!».

«Ma... non è possibile, maestro!».

«E com'è possibile diventar Buddha praticando la meditazione?» rispose il maestro.

Questa breve storia mi ha colpito profondamente, per almeno un paio di buone ragioni. Una è quella riguardante il termine *mondo*, un *mondo* è una specie di botta e risposta tra un maestro e un discepolo nello Zen, *mon* (domanda) *do* (risposta), in questa maniera i due s'interrogano sulla natura del mondo e dello spirito che lo permea, e attraverso questa pratica si può appurare il reale stato di evoluzione raggiunto fino a quel momento. L'altro motivo che mi ha sempre attirato è il gesto, quasi magico, che compie il maestro per far comprendere all'allievo quanto siano sbagliati e inutili i formalismi, quanto possano essere deleterie anche le cose che sembrano intrinseche agli atti, cose che si ritengono utili a condurci verso uno stato di coscienza superiore: il maestro afferra una tegola e la strofina, perché vuole farla diventare un lucido specchio, non a caso si serve dell'oggetto che più di ogni altro moltiplica le apparenze, gli uomini e le domande. L'uomo e lo specchio per loro natura riproducono le immagini. È un'impresa impossibile che apre gli occhi allo studente, il quale capirà che non servono "mezzi" per giungere all'illuminazione.

Nella mia fantasia, però, ho sempre visto il vecchio maestro, tramutare nel giro di pochi istanti la tegola in specchio, stringere tra le mani un oggetto quasi d'argento, luminoso alla luce; attraverso un gesto, un gesto poetico, formativo, una dote che cambia la sostanza della materia, "Ecco l'allegoria dell'arte" ho pensato, "compiere gesti apparentemente inutili per poter trascendere il valore proprio e del materiale, trovare nella realtà le formule per aspirare alla coscienza armoniosa, avere l'intuizione che afferra totalità e individualità di tutte le cose."

Le mie opere, o almeno l'intenzione con cui ho fatto esercizio dello sguardo e della sensibilità, intavolano un *mondo*, non un mondo fittizio e trasversale rispetto al nostro, relegato al fenomeno artistico, ma uno scambio di domande sotterranee che corrono silenziose tra opera e osservatore (che amo definire testimone, ritengo il termine più partecipe e attivo). In questo rapporto che sfiora la meraviglia creata tra chi guarda e l'oggetto guardato, la relazione rimanda a sua volta a un aspetto del riflettersi: non esi-

ste né maestro né allievo, ma credo che vi sia un rapporto paritario, in cui si collabora per portare alla luce un nuovo possibile, opera, autore e testimone, in una manifestazione di quanto si può e si deve ancora scoprire e inventare per poter disvelare e rinnovare il mondo, quello vero, fatto di espressione, potenza e libertà, con tutte le responsabilità che ne conseguono. Occorre tendere alla prospettiva del giorno in cui l'impossibile possa divenire possibile, anzi, ovvio.

**Art without Art**

Graziano Folata

*Shingle and the mirror*

A famous *world* happens between Basho, disciple of Seigen Nengaku, times ago disciple of Eno, and his teacher.

Basho was meditating when his teacher asked him:

“What are you doing?”

“Meditating”.

“What an idea! And, why are you doing that?”

“I want to become Buddha”.

The teacher then picked up a shingle from a roof and started glazing it.

Basho then asked him:

“Teacher, what are you doing? Why are you polishing that shingle?”

“I want to make a mirror!”

“But, teacher...it is not possible!”

“And how is possible to become Buddha by meditating?” said the teacher.

This short story affected me strongly for at least a couple of good reasons. One of them refers to the term *mondo* (world), a *world* is a kind of question and answer between teacher and a disciple in Zen, *mon* (question), *do* (answer). In this manner these two are questioning about the nature of the world and the spirit that permeates it, and through this practice is possible to verify the actual state of evolution reached so far. The other reason that has always attracted me is the gesture that teacher carries out to make the student understand how mistaken and useless the formalisms are, how deleterious can be even those things that at first sight seem intrinsic to acts, things that are deemed necessary to lead us towards a state of higher awareness: Teacher takes a shingle and polishes it in order to turn it in a polished mirror and it is not accidentally chosen an object that more than any other multiplies appearances, men and questions. Man and the mirror, by their nature, reproduce images.

It is an impossible challenge that opens the eyes of a student who will understand that to reach enlightenment he will not need any “mean”.

However, in my fantasy I have always seen the old teacher, turning in few moments the shingle in the mirror, tighten in hands an object almost made of silver, luminous at light; through a gesture, a poetic gesture, educational, a gift that changes the substance of the matter. “Here it is, the allegory of art”, I thought, “carry out seemingly useless gestures to be able to transcend the proper value and the value of material, find in reality formulas to strive the harmonious awareness, have the intuition that seizes the totality and individuality of all the things.”

My works-of-art or at least the intention, with which I did the exercise of the gaze and sensibility, initiated a *world*, not the fictitious and transversal world in comparison with this our one, relegated to the artistic phenomena, but an exchange of hidden questions that running silently between work-of-art and silent observer (I like to call it a witness as considering this term more participating and active). In this relationship that lightly touches the magnificence created between the viewer and the object

being viewed, the relationship refers itself to an aspect of being reflected. there is neither teacher nor student, but believe that there is an equal relationship in which we are collaborating to create a possible new object, a work-of-art, author and witness, in an event of what is possible and shall be yet discovered and created to be able to reveal and discover the world, the real one, a fact of expression, power and freedom, with all the responsibilities that follows.

It should be tend to the perspective of the day in which the impossible can become possible, indeed, obvious.



*Serenade (di tutto quello che non ti ho detto), 2014*  
Mole abrasive, seta / Abrasive millstone, silk



*Serenade (di tutto quello che non ti ho detto)*, 2014  
Mole abrasive, seta / Abrasive millstone, silk



*Siberia*, 2014  
Cristallo, paraffina / Crystal, surf wax



*Die sechste Elegie (Eroe)*, 2014  
Marmo statuario bianco, marzapane  
White marble, marzipan



*Madame T(iger)*, 2014  
Bronzo / Bronze



*Orsa maggiore, 2013*  
Bronzo, uovo / Bronze, egg



*Anam*, 2014  
Creta nera, liquirizia / Black clay, licorice



*Disco di Odino, 2012*  
Carta da lucido, granito / Contact paper, granite



*Thunder (Always my caresses)*, 2014  
Carta abrasiva, burro cacao, smalto e foglia d'oro  
Sandpaper, cocoa butter, enamel, gold foil



## Sharkbanana

Può un'immagine cadere fuori dallo spazio visivo che offre una fotografia?

Scivolare via dal perimetro del formato e accedere alla materialità del reale?

Qualcosa di molto simile è accaduto con *Sharkbanana*. Quella che si manifesta come un'accattivante sintonia di colori, oggetti, idee e senso, nata naturale e repentina, è mossa da una sottile critica alla folta schiera di immagini estetiche "retroilluminate", lontane dalla logica che ricerco quando muovo i primi passi verso la produzione di un'opera. Sentivo che *Sharkbanana* non si doveva limitare a una fruizione bidimensionale, ma le potenzialità che poteva esprimere la condizione scultorea mi sembravano enormi. Mi occorreva solo comprendere quale fosse l'esatto gesto formativo da attualizzare per dare la giusta vitalità all'oggetto. Una volta espresso ciò, quel che ne è risultato è stato una specie nuova: un vegeto-animale, minacciosamente sensibile, un predatore dello sguardo.

Graziano Folata

*Sharkbanana* è stato esposto nella mostra personale di Graziano Folata *I baci più dolci* alla Remont Gallery di Belgrado nel novembre 2013. Allestito come elemento visivo dominante, era l'opera chiave per leggere l'intera esposizione e comprendere l'approccio artistico di Folata.

Il fatto che la creazione, in questo caso, sia ridotta alla semplice azione manipolativa di un'unione simbiotica di elementi visivi, conduce la nostra attenzione alla natura dell'atto creativo.

Occuparsi del visibile implica una ricognizione della sinfonia visiva, una ricerca di una situazione in cui il visibile cominci a parlare. Il compito dell'artista è trovare un modo per raggiungere, preservare o catturare una tensione di energia radiante, o emanata, in cui l'immagine diventa portatrice di significati archetipici.

Marija Rados

## Sharkbanana

Can an image fall out from visual space provided by a photograph?

Slide out of perimeter of the format and access the materiality of reality?

Something very similar happened with *Sharkbanana*. One which manifests as a captivating harmony of colors, objects, ideas and sense, born as natural and unexpected, is driven by a subtle critique of the thick crowd of "backlit" aesthetic images, distant from the logic that I seek when moving the first steps towards the production of a work. I felt that *Sharkbanana* should not have been limited to a two-dimensional fruition, but the potential that a sculpture condition could express seemed enormous. I just wanted to understand which was a precise formative gesture to be actualized in order to provide a proper vitality to the object. Once expressed, the result was a new species: a kicking-animal, threateningly sensitive, the predatory gaze.

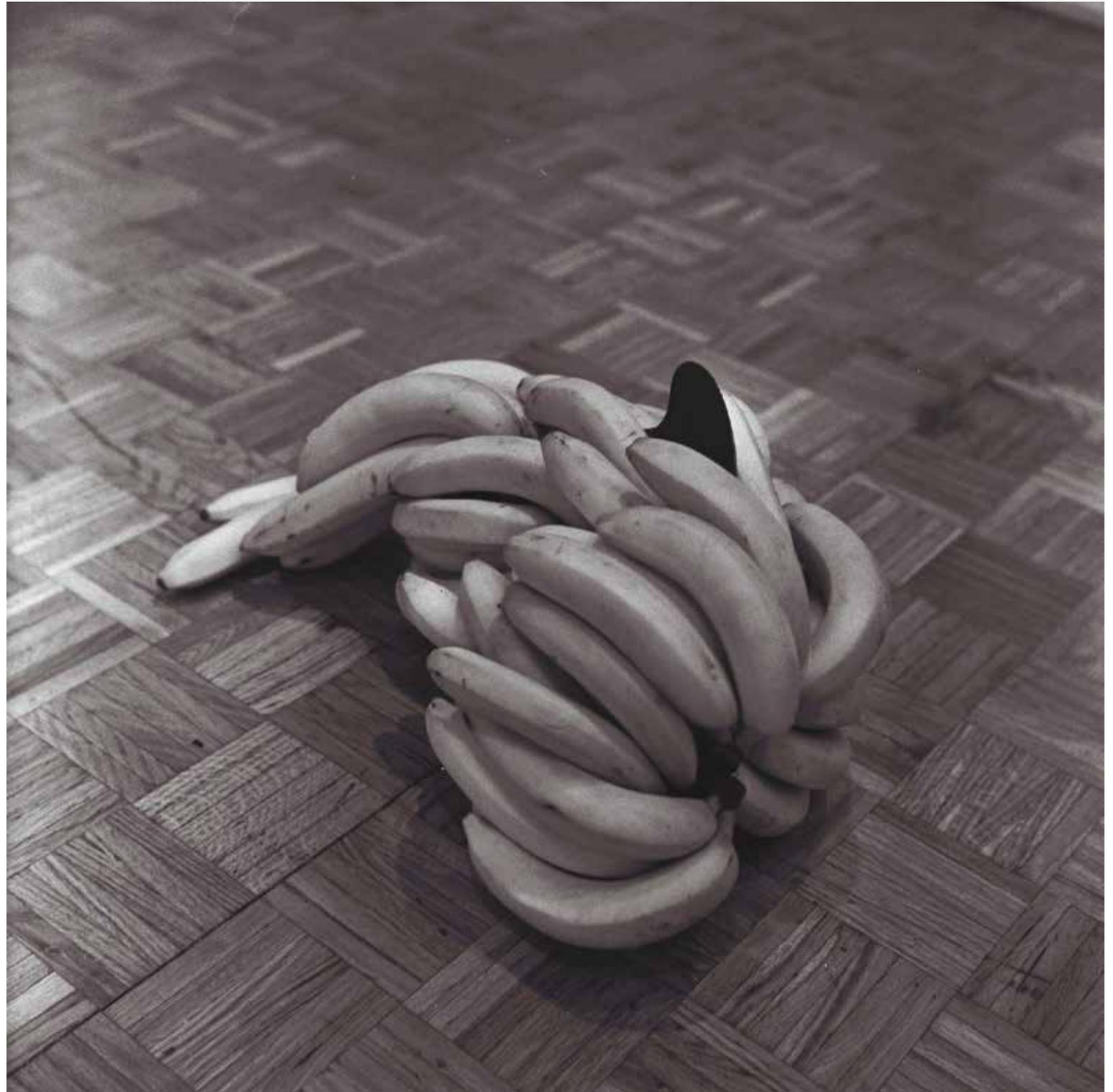
Graziano Folata

*Sharkbanana* has been exhibited in solo exhibition of Graziano Folata *I baci più dolci* at Belgrade Remont Gallery in November 2013. Set up as a dominant visual element, it was the key work-of-art aimed to read the entire exhibition and understand the Folata's artistic approach.

The fact that the creation, in this case, is reduced to the simple manipulative action of the symbiotic union of visual elements, leads our attention to the nature of the creative act.

Taking care of the visible implies a recognition of the visual symphony, a search for a situation in which the visible start to talk. The artist's task is to find a way to reach, maintain or capture a tension of radiant energy, or publicized, in which the image becomes the bearer of archetypal meanings.

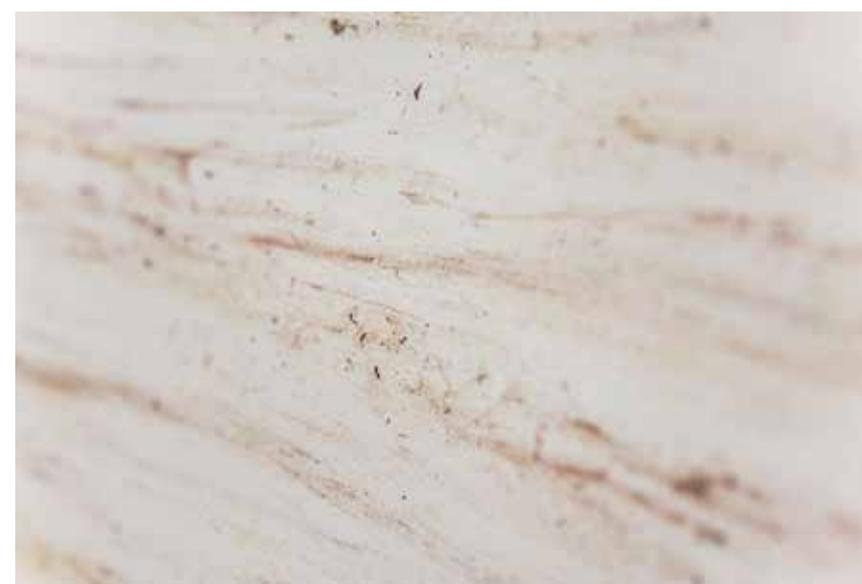
Marija Rados

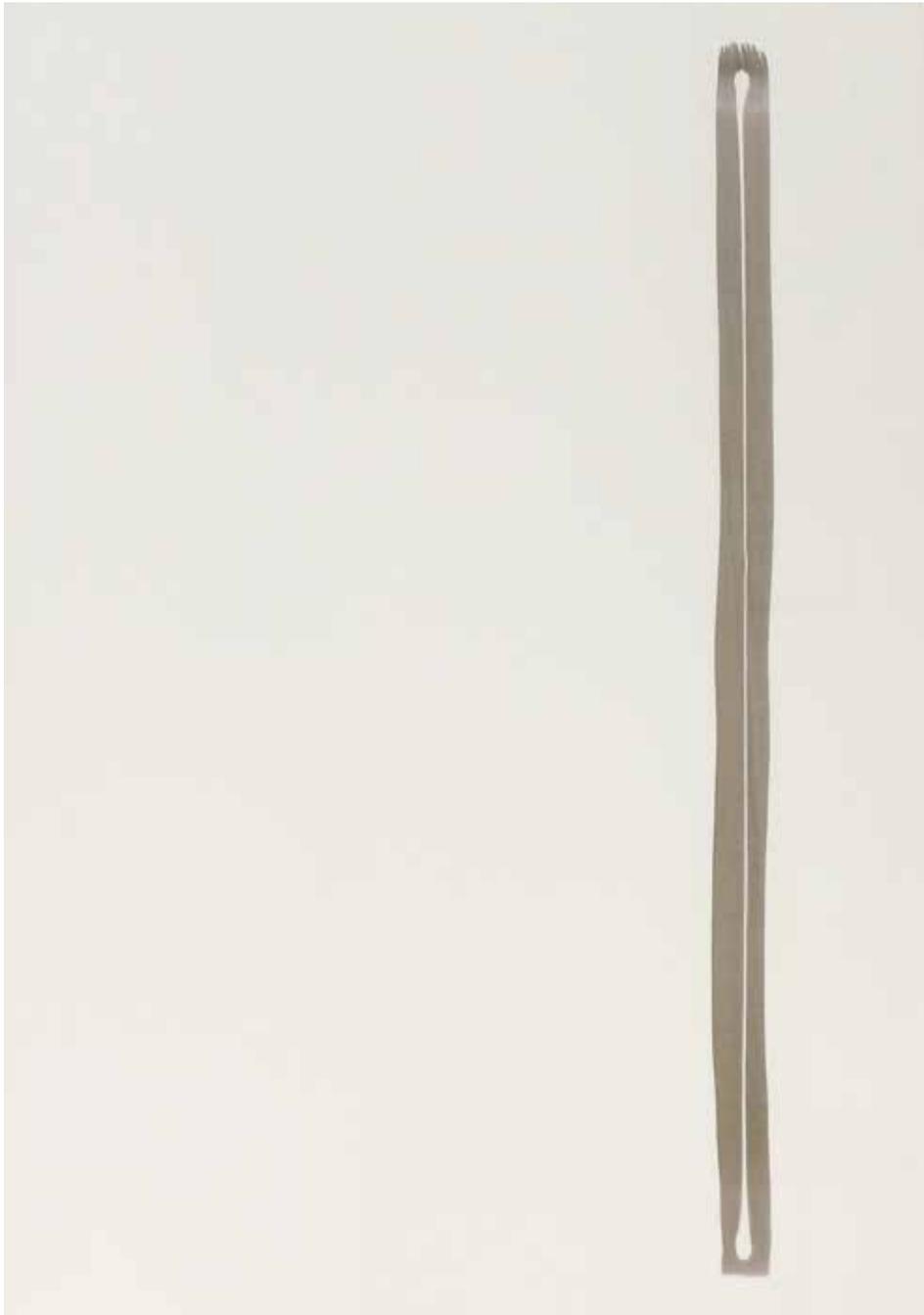


*Sharkbanana*, 2013  
Banane, pinna da surf / Bananas, surf fin

Durante una discussione, un amico mi chiese se avessi mai visto un vero banco di meduse, gli risposi di sì, nuotando abitualmente in mare, mi ero imbattuto più volte in parecchie meduse, alcune molto grandi, che si spostavano assieme tra loro, lui però ribatté: “Davanti a un vero banco di meduse, se sei in barca, quasi non puoi passarci attraverso e ti sembra di non riuscire a distinguerle dalla superficie del mare...”. Così per giorni ho atteso una mareggiata che riversasse sulla spiaggia uno di questi folti banchi di meduse, quando finalmente arrivò, raccolsi quelle seccate sui sassi per disegnare le linee di questa marea capace cambiare la percezione dell’acqua.

During a discussion, a friend of mine asked me if I have ever seen a real bank of jellyfish. I answered yes, that have stumbled several times to some of them, usually when swimming in the sea. Some of them were very big and were moving together between themselves. However, he said: “In the front of a real bank of jellyfish, if you’re in a boat, you can hardly get through them and it seems not being able to distinguish them from the surface of the sea...” So I waited for days for a storm that would lavish on the beach one of these dense banks of jellyfish. When it finally arrived, I picked up those dried ones lying on the stones to draw the lines of that tide able to change the perception of water.





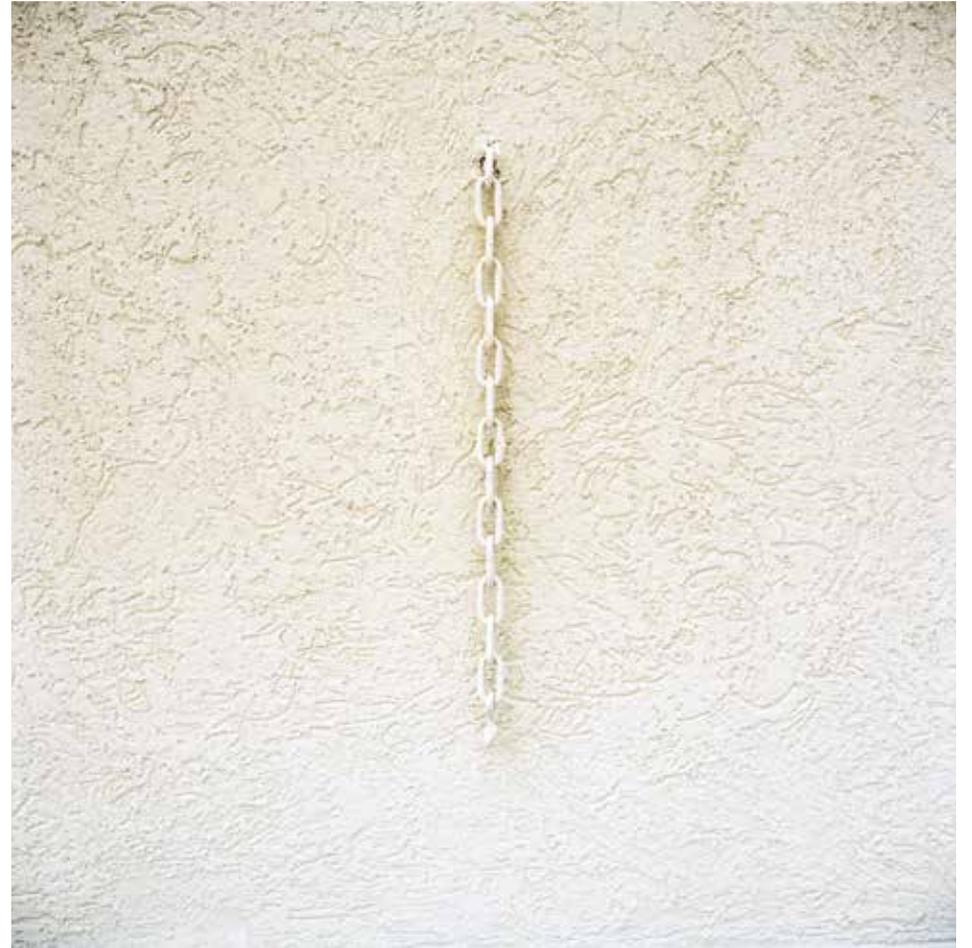
*Come archi, non misuriamo che tempo, non attendiamo che distanze.*  
*As arches, we are measuring just time and waiting just for distances.*



*Distanze, 2013*  
*Carta da incisione, inchiostro, chewingum (in sottrazione)*  
*Engraving paper, ink, chewingum (subtraction)*



*Distanze*, 2013  
Carta da incisione, inchiostro, chewingum (in sottrazione)  
Engraving paper, ink, chewingum (subtraction)



*Chain*, 2014  
Stampa fotografica da negativo analogico  
Photographic print from negative film



*Cadeaux per un celebre pittore, 2014*  
Stampa fotografica da negativo analogico  
Photographic print from negative film



*Senza titolo, 2011*  
Stampa fotografica da negativo analogico  
Photographic print from negative film



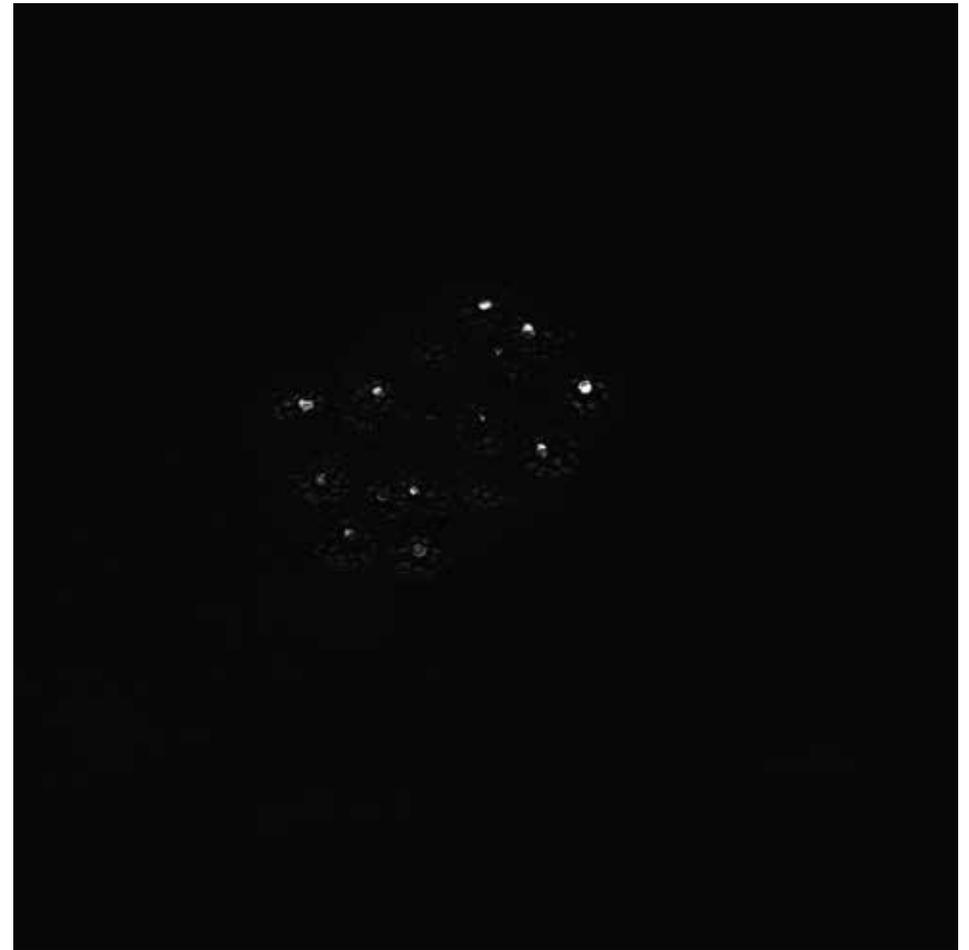
*Dettaglio del sogno, 2014*  
Stampa fotografica da negativo analogico  
Photographic print from negative film



*Forme lente, 2014*  
Stampa fotografica da negativo analogico  
Photographic print from negative film



*La pelle della tigre (su un piatto d'argento), 2014*  
Stampa fotografica da negativo analogico  
Photographic print from negative film



*More light, 2014*  
Stampa fotografica da negativo analogico  
Photographic print from negative film



*Senza titolo*, 2014  
Stampa fotografica da negativo analogico  
Photographic print from negative film



*Senza titolo*, 2014  
Stampa fotografica da negativo analogico  
Photographic print from negative film



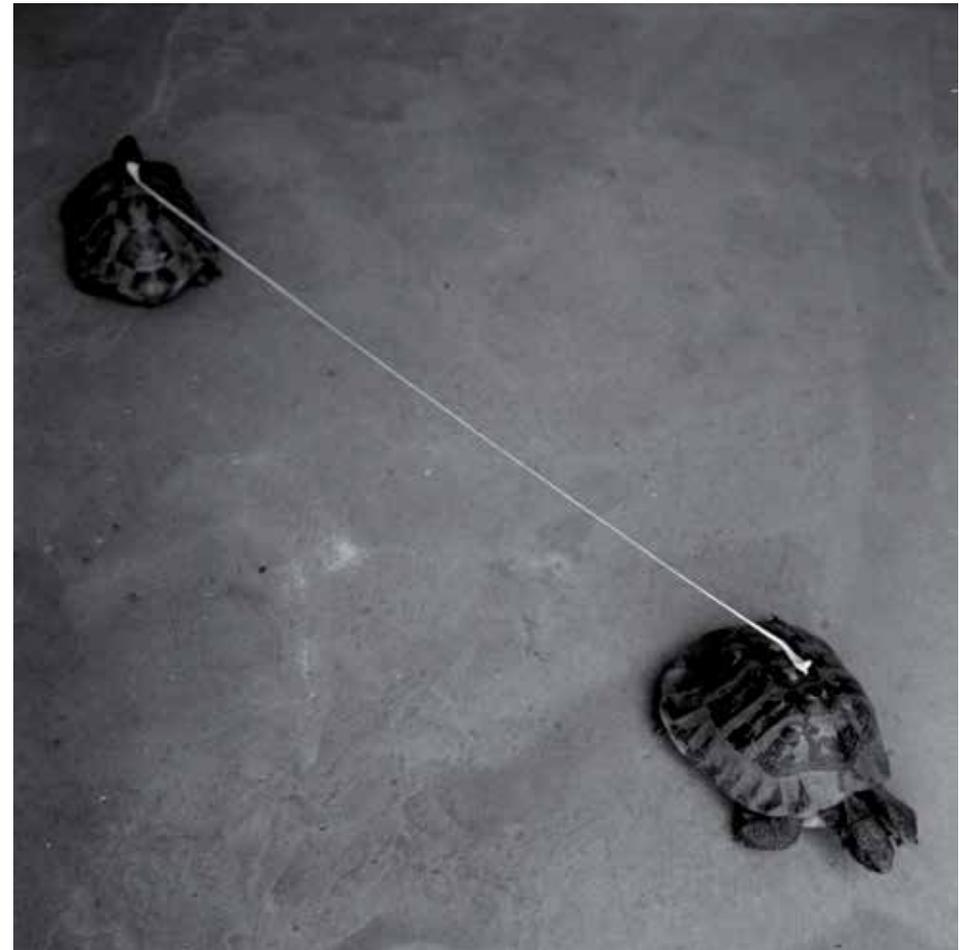
*Regioni di sabbia*, 2014  
Stampa fotografica da negativo analogico  
Photographic print from negative film



*Regioni di sabbia*, 2014  
Stampa fotografica da negativo analogico  
Photographic print from negative film



*Sharkbanana*, 2013  
Stampa fotografica da negativo analogico  
Photographic print from negative film



*Slow distance*, 2013  
Stampa fotografica da negativo analogico  
Photographic print from negative film



*Prism*, 2012  
Stampa fotografica da negativo analogico  
Photographic print from negative film



*Blooming*, 2013  
Stampa fotografica da negativo analogico  
Photographic print from negative film



*DMRG*, 2013  
Stampa fotografica da negativo analogico  
Photographic print from negative film



*Orbit*, 2013  
Stampa fotografica da negativo analogico  
Photographic print from negative film



*Gentle and violent nature, 2012*  
Stampa fotografica da negativo analogico  
Photographic print from negative film



*Gentle and violent nature, 2012*  
Stampa fotografica da negativo analogico  
Photographic print from negative film



*Juice Curator, 2014*  
Stampa fotografica da negativo analogico  
Photographic print from negative film



*Rising star, 2011*  
Stampa fotografica da negativo analogico  
Photographic print from negative film

**Radàr****o De le stelle fisse**

Marta Cereda

Si mette su carta, in scala, quanto non si può vedere nel complesso, quanto non si può afferrare unitariamente. Ecco allora un atlante per immagini, che non aiuta, però, a conoscere un territorio. È un'indagine antropologica, dai confini indefiniti e indefinibili, perché il campione che Graziano Folata raccoglie e racconta con le sue fotografie lo è.

Non una mappa della terra, ma un atlante celeste, in cui vengono catturati per un attimo corpi luminosi che poi torneranno nel buio. Con il nero che li accarezza, che li plasma e diventa palpabile, di velluto. L'empatia è la condizione per cui avvengono questi isolamenti, dal rumore, dal vociare. Quanto permette all'artista di scorgere quella che definisce una *verità interiore* di cui il soggetto è portatore inconsapevole e che attraverso la macchina fotografica può acquistare consistenza formale. Definendo la forma, l'artista rende permanente una sensibilità. Ogni immagine, ogni singolo scatto, in questo senso, è, nell'intenzione di Graziano Folata, un auspicio, un progetto di futuro. Si fa rappresentazione di un desiderio, la cui origine etimologica *de sidera* riporta alla dimensione celeste e all'idea di mancanza. Non è necessario che questa visione sia condivisa, ha il carattere dell'intuizione, quasi della profezia. Le immagini, hanno, dunque, una direzione prevalente, seguono un moto, che conduce il fotografo verso il suo soggetto, nel momento in cui vi riconosce la possibilità di congiungere il reale e il reale potenziale. È una visitazione, che trova ulteriore consistenza nell'inchino imposto dal mezzo fotografico, una medio formato, e che diventa espressione di una richiesta di accoglienza e accettazione. L'artista è consapevole della responsabilità che si assume nel guardare – *regarder*, riguardare come guardare di nuovo e custodire, prendersi cura – e nell'accettare il dono dell'altro.

Ma questo dono è stato possibile perché lo hanno preso – essi, esse, coloro che a torto vengono chiamati “modelli” o “soggetti” (un dono non è donato soltanto quando è ricevuto o preso?). Lo hanno afferrato, è stato attratto dal loro mistero, cioè da quell'evidenza muta e luminosa. Era necessario che lui fosse catturato da quell'evidenza per abbandonarsi. Non sa neanche quando e come si abbandona: di quello spazio-tempo preciso non sa nulla per quanto lo calcoli e lo mediti. È il punto e l'istante del dono, quello dell'evidenza e della certezza che non dà mai ragione di sé perché la ragione si trova già nell'altro, nell'immagine restituita a se stessa, tirata via da una assenza invisibile per esserle subito restituita. Ovunque l'immagine che ci guarda sottrae il suo sguardo sotto dettagli e ombre, in piena luce come in pieno viso – ma questa sottrazione non è altro che il segreto del dono.<sup>1</sup>

Nella scelta della categoria del ritratto in posa, la descrizione diviene inevitabilmente rappresentazione. Come nel resto della produzione artistica di Folata, anche *Radàr* ha il carattere dell'epifania. Il primo piano, talvolta il mezzo busto, la postura di tre quarti accentuano la dimensione scultorea. Niente marmo e scalpello, questa volta, ma carne e luce.

*Radàr* non è una serie o un ciclo, l'autore sa che non avrà compimento. La consapevolezza dell'incompletezza, del fallimento insito nella ricerca non portano alla rinuncia o all'impotenza, bensì alla valorizzazione del singolo scatto.

Per quanto tempo è per sempre?

A volte, solo un secondo.<sup>2</sup>

Gli occhi del fotografo e quelli del fotografato non si incrociano mai. Eppure, talvolta, uno di questi corpi celesti alza lo sguardo, fiero, e fissa oltre. Guarda chi lo guarderà.

1. Jean-Luc Nancy, *Lo sguardo donato*, in *Un silenzio interiore. I ritratti di Henri Cartier-Bresson*, Roma, 2009, pp. 20-21

2. *Alice nel Paese delle Meraviglie*, Walt Disney, 1951

## Radàr or Of fixed stars

Marta Cereda

She puts it on the paper, scaled, because it cannot be seen as a whole, cannot be grasped as a unit. So, here is an atlas of images which, thought, doesn't help to become familiar with a territory. It is an anthropological research with undefined and indefinable boundaries because the sample that Graziano Folata collects and tells about is just that.

Not just an earth map, but a celestial atlas in which luminous bodies are captured just for a moment and then go back in the dark with the black that caresses them, that shapes them and becomes palpable, of velvet.

Empathy is the condition for which these isolations occur, from the noise from the shouting. Since it allows the artist to glimpse what he calls an *inner truth* where the subject is a unconscious bearer that through the camera can acquire a formal consistency. By defining the shape, the artist provides a sensibility with permanence. Every image, every single shoot from this point of view is, as seen by Graziano Folata, a hope, a future project. It is a representation of a desire whose etymological origin *de sidera* takes it back to a celestial dimension and the idea of absence. It is not necessary that this point of view is shared, what is important is that it is of intuitive character, almost the prophecy.

Therefore, images have a prevailing direction, they follow a motion which brings the photograph close to his subject, in that very moment when he recognizes the possibility to fit together the reality with potential reality. It is a visitation which finds an ulterior consistency in a bow imposed by photographic medium, that of the medium format which becomes an expression of a request for care and acceptance. The artist is aware of responsibility that is assumed by watching out—*regarder*, reviewing how to look it again and look after, take care—even when accepting a gift from someone else.

This gift was possible because it was taken—they, them, all those erroneously called “models” or “subjects” (a gift is not given only when it is received or taken?). They grabbed it, it was attracted by their mystery i.e. by that quiet and luminous evidence. It was necessary that he was captured by that evidence to give them up. But he even doesn't know when and how to abandon: about that precise space—time he does not know anything, as far as it calculates and meditates it. It is the point and the time of a gift, that evidenced and assured that is never right by itself as the reason is found in another, in an image restored to itself, pulled away by an invisible lack but then immediately returned. Wherever the image that is looking at us subtracts its gaze under details and shadows, in bright light as in bright face—but this subtraction is nothing but the secret of gift.<sup>1</sup>

When choosing the category of posing for portraits, the description becomes inevitably the representation. Just like in the rest of Folata's artistic production, even *Radàr* is based on Epiphany. The first plane, occasionally the half bust, the posture of three quarters emphasizes the sculptural dimension. No marble and chisel this time, only flesh and light.

*Radàr* is not just a series or a cycle, the author knows that will not have fulfilment.

The awareness of incompleteness, of failure inherent to the research does not lead to the surrender or helplessness, but to the enhancement of a single shot.

How long is forever?

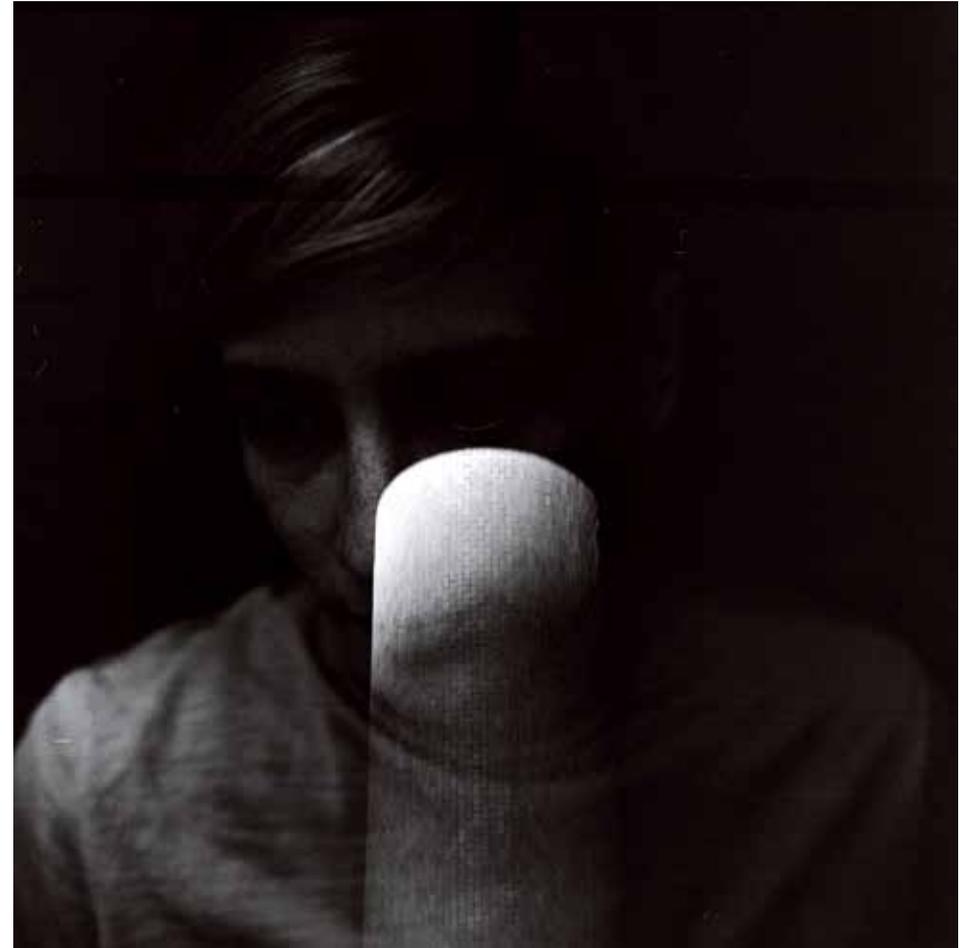
Sometimes, just a second.<sup>2</sup>

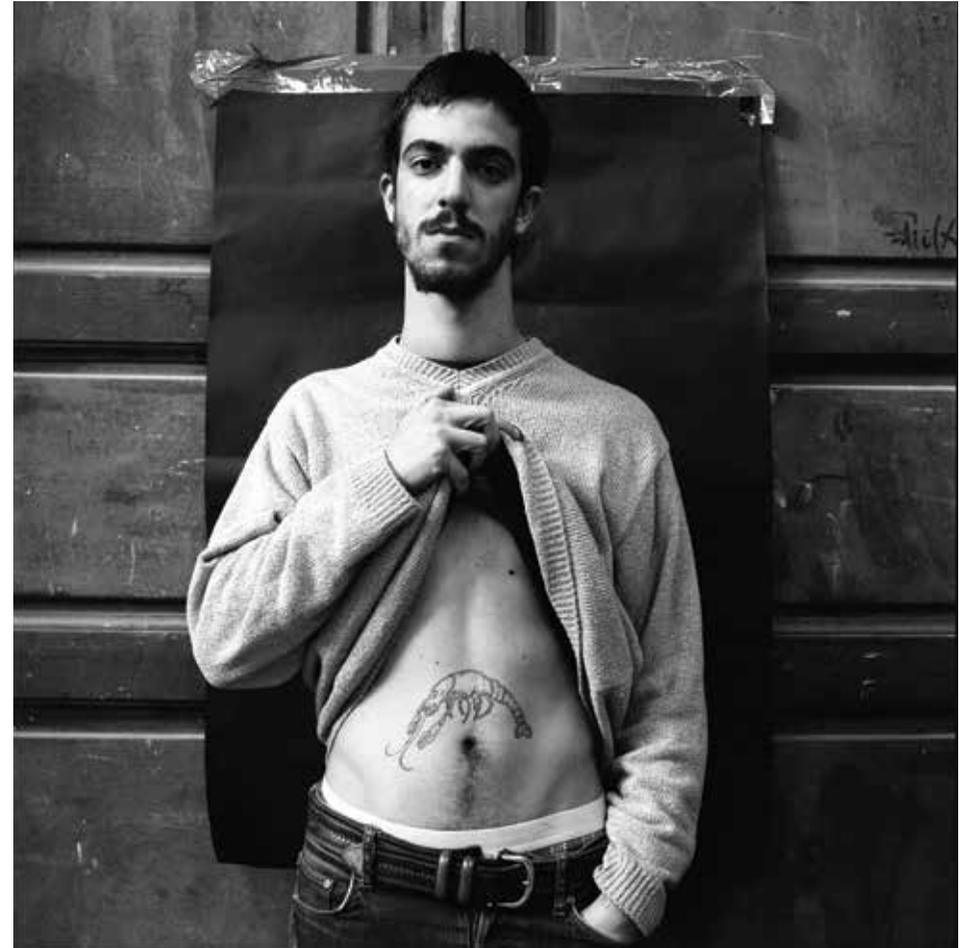
The eyes of the photographer never cross with the eyes of the model. And yet, sometimes, one of these celestial bodies looks up, proudly, and fixes it somewhere else. Look who is looking at it.

1. Jean-Luc Nancy, *The Given Gaze*, in *An inner silence. The portraits of Henri Cartier Bresson*, Thames & Hudson, London 2010

2. *Alice in Wonderland*, Walt Disney, 1951











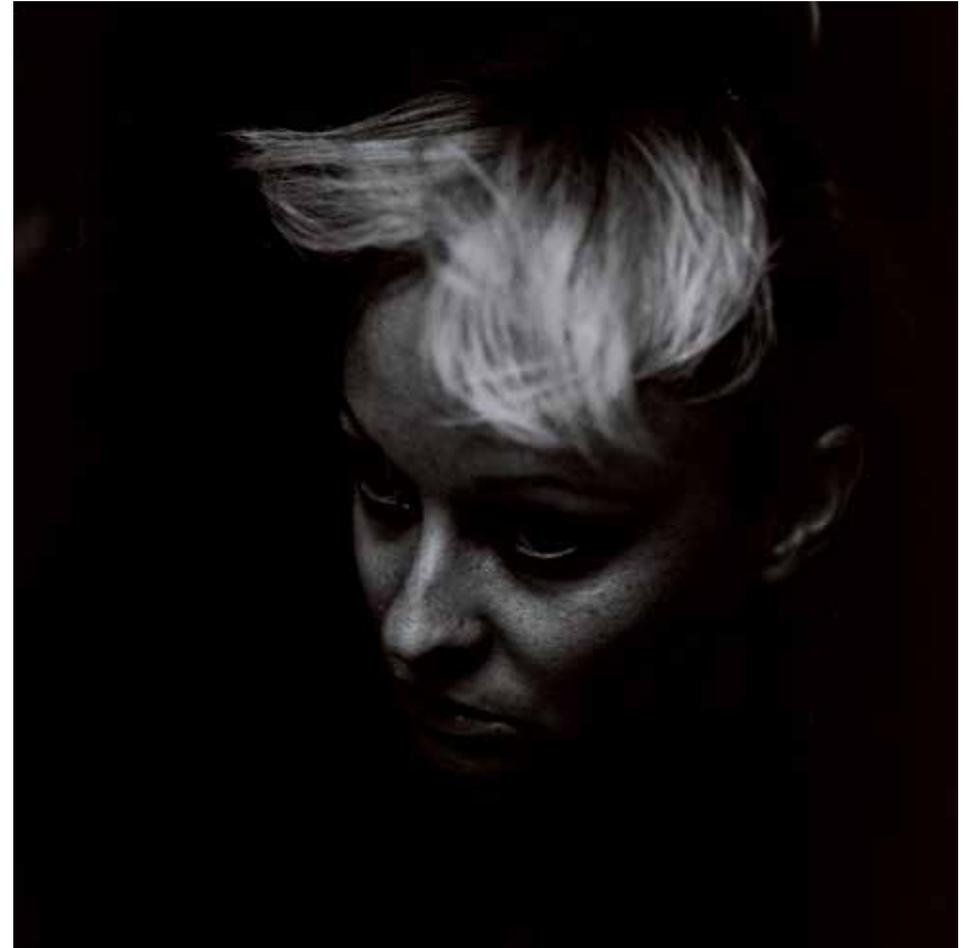


























Nato a / born in Rho (1982)  
Vive e lavora a / lives and work in Milano

**formazione, workshop e residenze / training, workshops, and residencies**

2013

Residenza presso / artist in residence at Remont, Associazione per l'Arte contemporanea indipendente / Independent and Contemporary Art Association, Belgrade

2012

*L'autonomia dell'artista*, workshop curato da / curated by Bernard Rudiger, ENSBA: Ecole Nationale des Beaux Arts de Lyon, Lyon

*Viafarini in residence*, Milano

Diploma, Accademia di Belle Arti di Brera, Milano

**mostre personali / solo exhibitions**

2014

*Graziano Folata. La pelle della tigre*, a cura di / curated by Giovanna Manzotti, Galleria Massimodeluca, Venezia - Mestre

2013

*I BACI PIÙ DOLCI*, Remont, Associazione per l'arte contemporanea indipendente / Independent and Contemporary Art Association, a cura di / curated by Miroslav Karic e / and Marija Rados, Belgrade

*AQUEMINI*, A + B Contemporary Art, con interventi critici di with criticism of Federico Ferrari, Giovanna Manzotti e / and Marta Cereda, Brescia

**mostre collettive / group exhibitions**

2014

*Esercizi di stile*, a cura di Marina Bastianello, Andrea Bruciati e / and Maurizio Nobile, Galleria Maurizio Nobile, Bologna

2013

*Oltre il pensiero, quattordici ricerche oltre la materia*, A + B Contemporary Art, Palazzo Guaineri delle Cossere, Brescia

*Incontro/Incontre*, Refectoire des Nonnes, Lyon

*Selezione Premio Combat*, mostra dei finalisti / finalists exhibition, Museo di Storia Naturale, Livorno Studi Aperti, Arts Festival, Asilo Bianco, Ameno, Novara

*RISS(E)*, progetto artistico curato da / artistic project curated by Cecilia Guida, Ermanno Cristini e / and Alessandro Di Pietro

2012

*NI DIEU NI MAÎTRE*, a cura di / curated by Andrea Bruciati, Galleria Massimodeluca, Venezia - Mestre

*L'intimità dell'immagine come spazio comune*, a cura di / curated by Gianni Caravaggio e / and Viafarini staff, Viafarini Milano-Academy Awards, Milano

*Giorni felici a Casa Testori*, a cura di / curated by Giovanni Frangi e / and Davide Dall'Ombra, Casa Testori, Novate Milanese

*Carpaccio - Event Milano*, a cura di / curated by Caroline Corbetta, Viafarini, Milano

*V.I.R. Viafarini-in-residence*, a cura di / curated by Simone Frangi, Viafarini, Milano

**premi e progetti speciali / prizes and special projects**

2013

Menzione speciale arte emergente / Special mention for the emerging art section, Premio Francesco Fabbri per le arti contemporanee, Pieve di Soligo, Treviso

Selezionato nella / Selected in RawZone - Art Verona da / by Emma Zanella per il museo MAGA di Gallarate / for Gallarate Museum MAGA

Menzione speciale al / Special mention at Premio Celeste scultura

Premio Combat, Premio speciale della Giuria / jury special award, Artista Under 35 / artist under 35

