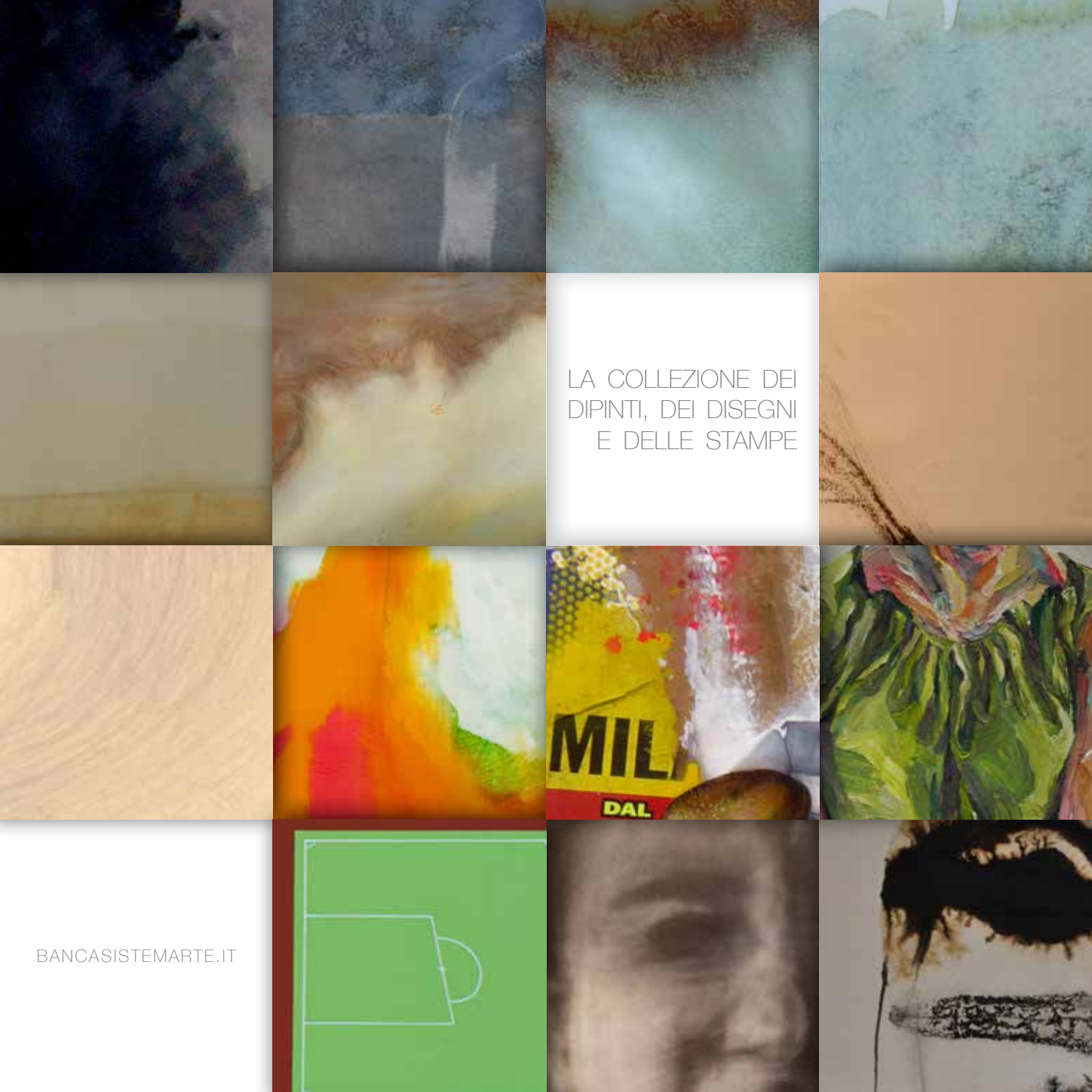

LA COLLEZIONE DEI
DIPINTI, DEI DISEGNI
E DELLE STAMPE
MIL
DAL
BANCASISTEMARTE.IT

Organizzata da:

Organized by:

Banca Sistema

bancasistema.it
bancasistemarte.it

Segreteria Organizzativa:

Organization:

Alice Mortarotti

Tel. +39 02 802 356
eventi@bancasistema.it

Ufficio Stampa:

Press Office:

Anna Mascioni

Tel. +39 02 802 801
newsroom@bancasistema.it

Progetto Grafico:

Graphic Design:

Stefano Crose

© 2013 Àncora S.r.l.
ISBN 978-88-514-1278-4

In collaborazione con:

Collaboration with:

OFFBRERA

accademia contemporanea

A cura di:

Edited by:

Andrea B. Del Guercio

La Collezione dei dipinti, dei disegni e delle stampe.

di Andrea B. Del Guercio

"La presunzione del sapere è la fine, la morte del sapere, specialmente quando si tratta d'arte contemporanea. La qualità dell'arte è sempre un fenomeno emotivo, è un atto d'amore, la felicità di vedere e possedere arte è questo rapporto d'amore."

Giuseppe Panza "Ricordi di un collezionista"
Jaca Book - 2006

L'obiettivo di questa pubblicazione è quello di raccogliere in un unico strumento il sistema di immagini attraverso le quali si è configurata non una mostra, ma una collezione d'arte. Sebbene l'attenzione dei media al sistema dell'arte contemporanea sia, in questi anni, significativamente cresciuta, diventando patrimonio collettivo ed evento di costume, forma di comunicazione e fatto di affermazione, sfugge la collocazione dell'opera d'arte nel contesto specifico e organico della collezione. Sfugge il processo di interferenze e di contaminazioni che definisce il contesto ampio e articolato, tematico o linguistico-formale di una realtà culturale. Ogni opera d'arte non è il frutto di un evento singolo e casuale, ma si configura nella forma di un prodotto-manufatto in cui hanno portato il loro contributo una serie di fattori diversi, appartenenti ad aree del pensiero e dell'esperienza indipendenti, ma anche soluzioni che rispondono a emozioni e stati di sensibilità comuni tra gli artisti.

Dalla lunga stagione antica dell'arte e dalla sua articolazione per aree geografico-culturali autonome caratterizzate da forme di diversità, si è passati, sin dalla stagione delle Avanguardie Storiche, al dato diffuso di globalizzazione dei sistemi linguistici. La cultura delle 'scuole' pittoriche, la loro frammentazione per territori, le loro relazioni distanti per appartenenza a una diversa geografia politica, è venuta meno già nella stagione moderna. Un percorso e un processo riscontrabile di fronte all'evoluzione subita dal concetto di 'realismo' tra epoche lontane tra loro e con diversa valenza problematica e competenza tematica. Un processo in relazione al quale si è giunti all'affermazione, nel XX secolo, di movimenti, tendenze e gruppi di artisti, coordinatisi in base a forme di comunicazione, soluzioni tecniche e aree problematiche, trasversali e interdisciplinari.

Lungo il processo di annullamento delle indipendenze geografico-culturali che caratterizzarono l'aggregazione delle grandi collezioni europee e che hanno dato vita al patrimonio stabile degli attuali musei, anche la filosofia, che si pone alla base di una raccolta d'arte contemporanea, ha maturato un diverso assetto nella definizione del suo patrimonio espressivo.

Non è questa la sede editoriale in cui ripercorrere la storia recente, intesa come percorso articolatosi sistematicamente e rinnovatosi con evidenti scatti di trasformazione nella definizione di una collezione, ma segnalare come il principio di un'azione caleidoscopica della raccolta di opere d'arte risulti l'asse portante della situazione attuale. Nel panorama

espositivo pubblico-privato odierno si avverte la scomparsa di quei movimenti e gruppi di artisti nelle forme strategico-critiche degli anni '70-'90, mentre si è totalmente consolidata un'attenzione alla cultura dell'arte strettamente monografica: la cultura del mercato dell'arte; principio sul quale sia la critica sia il collezionismo si sono saldati in un'unica realtà di giudizio, con l'obiettivo di confermare una condizione di *corporate identity* orientata all'indipendenza, alla qualità specifica, ai valori autonomi predisposti dal singolo autore e rappresentati dalla specificità, intesa come riconoscibilità accertata, direi anche eccezionalità dell'opera. Le più recenti strategie espositive del collezionismo internazionale e la politica delle Fondazioni, rinnovatesi sulla cultura del contemporaneo, operano scelte caratterizzate dall'autonomia e dall'indipendenza delle caratterizzazioni formali, dei sistemi linguistici e delle tecniche per lavorare sul tasso di 'rottura', in relazione al massimo tasso di percezione, del singolo autore e della sua opera.

Sulla base di questo indirizzo, e avendo condiviso negli ultimi venti anni un sistema critico rivolto in forma caleidoscopica alla cultura dell'arte, si posiziona anche questa iniziativa, frutto di un lavoro di osservazione critica che ha preso in esame autori appartenenti a una fascia generazionale che si articola su un decennio e che si raccoglie all'interno della cultura e della ricerca di un grande laboratorio quale è l'Accademia di Belle Arti di Brera a Milano. Dietro ogni opera di questa collezione si deve cercare il lento lavoro e il processo critico condotto sulle singole competenze e specifiche qualità dell'artista e delle sue opere. Si tratta di un processo di confronto e di sostegno intellettuale teso all'individuazione, alla messa a fuoco di quelle componenti linguistiche in grado di dare migliore trascrizione visiva al 'pensiero' dell'arte. Un processo di verifica che, nel caso di questa collezione, vede la presenza di autori diversi per età e esperienza, attestato da curricula e forme di verifica espositiva.

Rilanciando il valore "antico" della collezione, di un processo organico ed esperienziale di "accumulo", ancora una volta e, forse, con ulteriore determinazione, io stesso ho provato a forzare l'organizzazione di una strategia espositiva che metta in evidenza il concetto di "autenticità", nel significato forse più vero dell'originalità e della sperimentazione. L'obiettivo è quello di consegnare questo "sistema rischioso" di scelta e di selezione delle opere a una condizione inedita del collezionismo, alla sua stessa volontà di sperimentazione, alla disponibilità disarmata della sensibilità.

Collezione dei dipinti, dei disegni e delle stampe

L'organizzazione di questa 'collezione' per la sede romana di Banca Sistema non rappresenta una casuale forma espositiva collettiva, ma l'organizzazione sulla base specifica dello spazio e delle sue distinte funzioni e valori simbolici di un percorso per immagini e valori espressivi indipendenti, la cui articolazione racchiude e rappresenta, con valore emblematico, linguaggi e tematiche rappresentative delle più recenti generazioni dell'arte. Costruire e detenere una collezione non rappresenta un evento casuale frutto di una scelta episodico-emotiva, ma una unità di sistema, un'articolazione di valori, una diversificazione di fattori riconducibili a un progetto estetico-culturale, una banca dati per immagini che raccoglie la sua rappresentatività in un 'libro', pur con l'obbiettivo di proseguire per 'accumulo' verso l'idea senza confini di una quadreria.

Al fine di raggiungere questo obbiettivo si è partiti prendendo in esame lo spazio della Banca e la sua articolazione per individuare lo sviluppo di un processo espositivo composto da opere estratte dal patrimonio della galleria OffBrera di Milano.

In quest'ottica svolge un ruolo specifico la costituzione di una collezione di disegni e di alcune stampe. L'obiettivo è quello di rivolgere una specifica attenzione a quell'estesa area della creatività che si qualifica sul piano progettuale, a quella fase della ricerca visiva contrassegnata dallo stato di indagine e di sperimentazione. Alle spalle di questa raccolta si pone un lavoro di selezione condotto spesso tra un alto numero di fogli, di appunti suggestivi, dettati da forme e soluzioni che poi non sono approfondite e altre che si sviluppano in opere più importanti. L'estesa successione di opere su carta sottolinea al collezionismo il tema del frammento, dell'appunto creativo, aggiunge l'attenzione anche a quegli errori interessanti e spesso occasione di svolta significativa del lavoro di un artista. L'opera su carta infatti, riveste un suo particolare, spesso prezioso, ruolo nella storia dell'arte, mentre l'opera grafica intensifica, attraverso la moltiplicazione, la portata del messaggio iconografico e dei processi espressivi.

Nello specifico, si è inteso porre la collezione dei disegni e delle stampe in relazione al movimento che la fruizione compie percorrendo il lungo corridoio. Le opere su carta di media e piccola dimensione tracciano una linea policroma di congiungimento con la possibilità di invertire il rapporto di fruizione tra lo scorrere della pellicola cinematografica e la staticità dello spettatore. Le opere cartacee invitano e suggeriscono brevi momenti di sosta con attenzione ai diversi passaggi posti sulle due linee sovrapposte. In questo processo il concetto caleidoscopio si conferma e si esalta, suggerendo un sistema di relazioni espressive, di frammenti iconografici indipendenti, ma anche di suggestioni visive che si integrano contaminandosi, e rilanciando l'essenza antica di una quadreria, il principio di una gipsoteca, di quel sistema espositivo che sostiene la ricchezza sensibile della raccolta d'arte, di un processo di acquisizione collezionistica di opere-frammento, testimoni di emozioni e di ricordi. La collezione dei disegni, oggi ha necessità di essere rilanciata all'interno degli spazi privati e di lavoro quale forma rara di arricchimento della sensibilità visiva.

Le due sale in cui si sviluppa il resto della collezione presentano caratteristiche d'uso diverse, ove la prima ha il compito di riunire e di promuovere il confronto allargato mentre la seconda si qualifica per forme di applicazione riservata e di incontri privati. Nella prima sala le quattro pareti 'circondano' con vivacità espressiva, scandiscono le indipendenti voci impegnate nel confronto, segnalano il dato di autonomia di opere dagli accenti cromatici forti, indicano soluzioni estetiche, configurano volti e voci diverse impegnate nella comunicazione, scandite nei tempi dell'ascolto. Nello "studio" le opere avvolgono e proteggono, racchiudono per preservare la concentrazione, apportano un patrimonio cromatico severo, si fanno pareti e forme di un pensiero che elabora in una condizione di indipendenza, anche di un'applicazione che può essere solitaria, o di dialogo attento. Se nella prima sala il colore svolge un lavoro policromo, indica la dialettica delle forme, nello "studio" la monocromaticità espande l'immaginazione, i marroni e i verdi, con i grigi si estendono trattenendo la concentrazione e il silenzio.

In rapporto a questo quadro di valori e di esperienze estetiche è nato anche il progetto OffBrera, un nuovo spazio e un'area espositiva che si distacca dalla tradizione delle gallerie, allargando i suoi compiti verso la natura propositiva del laboratorio globale che i giovani artisti condividono all'interno

dell'Accademia di Brera. La natura propositiva dell'attività espositiva si configura fondata eticamente sia sulla necessità di promuovere i migliori giovani artisti di Brera sia nel far tornare a crescere un nuovo e più ampio collezionismo. All'interno delle dinamiche tra artista-collezionista, del tutto simili ai rapporti che intercorrono tra scrittore-lettore, regista-spettatore, "*forse un giorno l'opera d'arte di oggi si rivelerà anche un valore redditizio. In ogni caso rimarrà comunque il godimento dell'acquisizione di un valore etico e sicuramente rappresentativo della nostra stagione civile e culturale; e la nuova eredità di un collezionismo che non viva l'ansia dell'investimento pesante e sicuro, ma che, scegliendo per libera adesione emozionale, sia di sostegno e promozione allo studio e alla ricerca.*" (Rinaldo Invernizzi)

La creazione di una collezione diventa, quindi, l'occasione per mettere insieme, selezionare forme linguistiche la cui condizione di base è la contemporaneità. Mi sembra che si possa e si debba rilanciare l'idea e il pensiero che nella contemporaneità si verifichi un sistema caleidoscopico dove, in assenza del giudizio storico, tutto si muova per incastro e sovrapposizione, in un movimento costante e all'interno di una condizione di instabilità. Ogni singola opera documenta l'articolazione iconografica, tecnico-linguistica di un patrimonio quale risultato di relazioni con i sistemi espressivi contemporanei raggiunti e confermati. Nella produzione espressiva si afferma un sistema estetico complesso e dialettico, e in questa natura organica, in cui cioè il singolo elaborato espressivo è frutto di stabilità e movimento, allo stesso tempo di staticità e di vitalità interiore; ogni singola opera, frutto e conseguenza di un processo linguistico, trova in se stessa energia e vitalità, mentre la fruizione ne percepisce, attraverso gli strumenti intellettuali che le sono propri, la mappatura e l'itinerario nella storia dell'arte contemporanea.

The Collection of paintings, drawings and prints.

by Andrea B. Del Guercio

The purpose of this publication is to bring together in one place the system of images representing an actual art collection, rather than an exhibition. Although the media coverage of the contemporary art world has remarkably improved over the last few years, making it a collective heritage, a cultural happening, as well as a form of communication or a statement, the position of the work of art in the specific and organic context of the collection proves elusive. And so does the process of interferences and contaminations that defines the wide and diverse, thematic or linguistic-formal context of a culture. A work of art is not the result of a single random event, but rather a product-artefact which is the result of a number of factors from unrelated areas of thinking or experience, as well as solutions that reflect emotions and sensitivities common to all artists.

This is not the right publication to provide an account of recent history, intended as a systematic process marked by clear evolutionary steps of the concept of the collection; instead, the goal is to emphasize how the principle of the kaleidoscopic action represented by a collection of artworks is the cornerstone of the current situation.

This initiative too is in line with this goal; it is the result of the critical observation of a generation of artists spanning a decade and involved in the cultural and research activities of such an important laboratory as the Academy of Fine Arts of Brera in Milan.

The organization of this "collection" for the Rome office of Banca Sistema does not represent a random collective exhibition; instead, it is the organization, based on the specific space and its distinct functions and symbolic values, of a journey made up of images and independent expressive values, which emblematically include and represent languages and themes typical of the most recent generations of art.

The first step in pursuing this goal has been to analyse the space at the Bank's office and its structure, in order to define an exhibition process composed of works taken from the OffBrera gallery in Milan.

“La
collezione
dei
dipinti...

MAURO DE CARLI
PORTRAIT ABOUT K.LORENZ
tecnica mista su tela
mixed technique on canvas
100x120
2011

Approfondimento a pag. 26
Details on page 26

IRENE DIOLI
DI FRONTE E DALL'ALTRA PARTE #2
acrilico e cenere su tela
acrylic and ash on canvas
138x148
2013

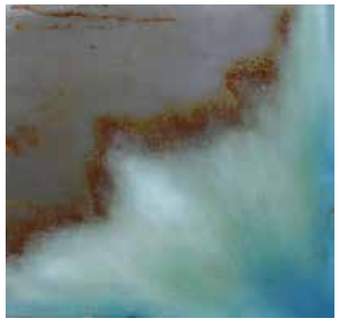
Approfondimento a pag. 28
Details on page 28

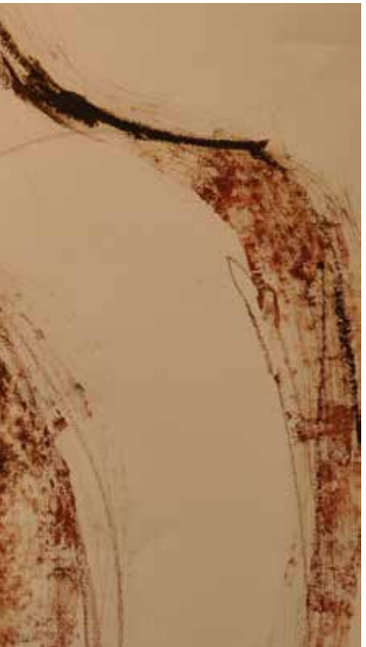
DEBORA FELLA
MATERICO
olio su tavola
oil on panel
125x125
2013

Approfondimento a pag. 30
Details on page 30

ILARIA FORLINI
TRANSFERT ALCHEMICO II - ANORTITE
acrilico, ruggine e ferro - pigmento su ferro
acrylic, rust and iron - pigment on iron
100x100 - 50x50
2012 - 2013

Approfondimento a pag. 32
Details on page 32





CHANTAL PASSARELLA
APORRHAIS #2
tecnica mista su carta
mixed tecnique on paper
90x160
2012

Approfondimento a pag. 34
Details on page 34

CARLO ALBERTO RASTELLI
SOCCER PITCH SPRAWL

olio, acrilico, inserto in carta e foglia d'oro su tela
oil, acrylic, paper and golden leaf canvas

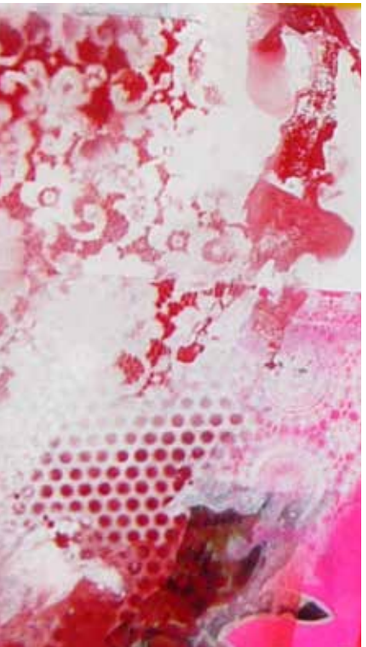
120x60

2012

Approfondimento a pag. 36
Details on page 36

FABIO RONCATO
DIMIRIAM
olio su tela
oil on canvas
80x180
2013

Approfondimento a pag. 38
Details on page .38



FEDERICO UNIA
ASSUNTA
tecnica mista su tela
mixed tecnique on canvas
160x200
2010

Approfondimento a pag. 40
Details on page 40

Mauro De Carli

Il paesaggio iconografico del pensiero.

Accanto e attraverso i passaggi formali e le acquisizioni di esperienza, il percorso creativo di Mauro De Carli afferma la corrispondenza con un'idea dell'arte in cui il posizionamento risulta sostanzialmente caratterizzato da un immobilismo territoriale.

L'artista, sin dalla sua prima stagione e lungo il processo di maturazione, si dedica alla frequentazione di un'area di interessi e di valori, alla cura e all'elaborazione approfondita di esperienze tematiche, appartenenti a un'area delimitata; a un'area che si dimostra straordinariamente ricca di nuclei diversi e di infinite autonomie in cui mai si configura una frattura e un distacco, ma si articola lo svelamento ulteriore.

Il processo artistico di Mauro De Carli appare molto simile a quello di numerose attività umane caratterizzate dalla stabilità, intendendo il principio secondo cui, all'interno della delimitazione di un territorio d'indagine, si possa riconoscere la complessità e la ricchezza del reale e delle nostre reazioni percettive. Si afferma il concetto di una condizione polifonica preesistente, all'interno della quale si possano accumulare valori per interferenza, per caduta di nuove memorie e diverse tracce.

Ho io stesso assistito, lungo dieci anni di conoscenza e di frequentazione costante, dal ricco tessuto di affetti e di tensioni, al procedere di un percorso di ricerca simile al processo di un archeologo, il quale, individuata l'area d'indagine, fissati i paletti e tirate le linee di inquadramento, vede affiorare frammenti e reperti che lentamente 'raccontano', lasciando ampie aree di interpretazione, della vita e delle funzioni. Il riferimento all'archeologia non deve essere interpretato strumentalmente quale ripiegamento all'interno della storia, o processo di negazione del presente attraverso l'implosione, ma in relazione a un'attività che fa affiorare ciò che è nascosto, cancellato e mimetizzato. All'interno del sito archeologico la vita è realtà complessa, in esso sono rappresentate le infinite forme di contaminazione e di successione, i contributi giunti e consumati.

Richiamare il processo di 'scavo' e di 'affioramento' permette di aggiungere ancora l'immagine e l'attività di cura dell'orto in agricoltura, in cui i processi di sminuzzamento del terreno, quindi le realtà interne e inglobate, ma anche la sua concimazione, e i valori provenienti dall'esterno, vadano a trovare sviluppo e produzione in un diversificato sistema di forme e di colori.

Questo processo, riconoscibile in un'area caratterizzata dalle relazioni linguaggio-tema, grammatica-valore, si configura attraverso la successione, l'accostamento delle opere quali fotogrammi di un film che indicano un rapporto scandito per scene, simile a un lungometraggio, alla successione di quadri scenici, di tavole illustrate di anatomia, di quello erbario che riunisce il paesaggio iconografico della natura, dal sottobosco alle praterie.

All'interno di queste specifiche caratteristiche processuali, la presenza e l'impiego del colore, a tratti materico poi 'diluito', ma brillante, occupa uno specifico valore. Possiamo verificare con questa 'antologica' che l'impiego del colore ha subito un'evoluzione indipendente, scissa dalla volontà di ricostruzione dei sistemi significanti racchiudenti super-realtà esplorate e rivelate con operare alchemico.

Nella prima stagione espressiva l'uso del colore sembra accompagnare in sordina, a rivelarsi come evento fenomenico, quasi atmosferico, segnalando dei punti della superficie dell'opera e rimanendo sostanzialmente disorganico rispetto alla continuità lineare della tela. Esso fa da ambientazione parallela di un altro mondo visibile attraverso grafemi, numeri, lettere che si articolano in primo piano e in maniera totalmente scissa da questo. Sempre il colore si conferma attraverso campiture giocate prevalentemente su basse tonalità, costruendo un dialogo rispetto al segno, e conformandosi alla volontà narrativo-alchemica e acquisendo un forte valore simbolico. In maniera più conclamata, negli ultimi cinque anni, il colore ha acquisito per Mauro De Carli una valenza sempre più connotata da stesure ora sature ora dilatate, che manifestano una luminosità interna crescente, tanto da manifestarla sulla tela sotto forma di irradiazione del messaggio.

The iconographic landscape of thinking.

I have witnessed first hand, over ten years of personal relationship and regular meetings, the development of a research process similar to the experience of an archaeologist, who - after identifying the area of interest, planting the stakes and delineating the boundaries - sees fragments and finds emerge, slowly "telling" lives and functions while leaving wide room for interpretation. The reference to archaeology must not be interpreted instrumentally as a yearning for the past, or denial of the present through an implosion, but rather as a reference to an activity that brings to light what is hidden, cancelled and disguised. In an archaeological site, life is a complex reality, revealing endless contaminations, successions and contributions. This process takes place through the succession - the sequencing of works as though they were the frames of a movie, which indicate a relation divided into scenes, akin to a full-length movie, a succession of scenic paintings, illustrated anatomical tables, an herbarium of nature's iconographic landscape, from brushwood to prairies.

Within these specific procedural characteristics, the presence and use of colour, sometimes dense and then "diluted", but vivid nonetheless, acquires a specific value. With this "anthology" we can see that the use of colour has evolved independently, unrelated from the willingness to rebuild systems of signifiers encompassing super-realities explored and revealed with an alchemic attitude.

Over the last five years, for Mauro De Carli colour has been increasingly characterised by at times saturated, at times broad brush strokes, showing an increasing internal brightness, so much so that it emerges on the canvas in the form of the irradiation of the message.

Irene Dioli

La memoria della cenere.

Quattro grandi tele sono il frutto recente della riflessione espressiva di Irene Dioli che, in un rapporto di continuità con il ciclo dei 'Funanboli', è dedicata alla percezione del tempo.

Il clima di rarefazione formale dell'immagine si conferma al centro dell'interesse espressivo, con l'obbiettivo di raggiungere e confermare un'estetica della memoria.

Alla base strutturale e di contenuto simbolico di questi lavori si pone l'utilizzo pittorico della 'cenere', un materiale certamente inedito sia nella tecnica sia nella forma espressiva per l'intero atto di elaborazione delle opere. La cenere, che si distribuisce sulla superficie ed è condotta, unita a un collante liquido, per stratificazioni sino a raggiungere la suggestiva compattezza di una ipotetica parete di cemento, non è un atto 'eccentrico', ma la tappa intermedia di un processo comportamentale significativo per lo stesso risultato estetico finale. Il procedere partendo dal fuoco che divora il legno, la fase dedicata alla setacciatura della cenere, la selezione delle polveri e dei piccoli grumi sino alle gradazioni cromatiche tra i chiari e gli scuri, rappresentano passaggi in cui il patrimonio delle immagini e delle emozioni si scorporano, raggiungendo l'essenza estrema del ricordo.

Il percorso di Irene Dioli non sfugge a una tracciabilità nel patrimonio culturale della società umana, e anzi si rapporta con lucidità alle relazioni interconfessionali corse tra le popolazioni antiche; si confronta con i riti propiziatori e la liturgia; recepisce interamente e interpreta nella contemporaneità l'evento archeologico racchiuso nella drammatica devastazione cineraria di Pompei ed Ercolano.

"La cenere mi interessa come materiale che si ricollega ad una riflessione sul tempo, sulla 'stratificazione delle cose' (memoria, ma anche oblio del ricordo, trasformazione)".

La cenere, materiale rappresentativo per eccellenza della cultura artistico-antropologica degli anni '70, è acquisita da Irene Dioli quale spessore segreto della memoria. È osservata quale testimone di una introspezione del tutto personale, sicuramente invalicabile per altri, ma disponibile a nuovi 'rispecchiamenti' del pensiero individuale. La cenere è in grado di ricordare dettagliatamente, mentre a noi è lasciato lo spazio dell'immaginazione per sensibilità. Ponendosi su questa linea d'interpretazione attenta, condotta con la delicatezza che necessita il rispetto di ciò che appartiene al passato e che si configura su un diverso livello di percezione del presente, l'artista accenna al passaggio di 'rivelazione', di trascrizione oltre l'impalpabilità di una superficie che si consolida.

Si dettagliano quattro grandi pareti testimoni di un procedere molto simile all'affresco, dove all'originaria malta si sostituisce un impasto molto simile di cenere e colla. L'incisione del segno e la distribuzione acquerellata del colore intervengono e penetrano nella materia viva lungo i tempi di lenta essiccazione; ancora un procedere antico, un'artigianalità recuperata dalla storia dell'arte e reinserita con il suo carico esperenziale di valori nelle dinamiche della contemporaneità.

Annullando la specificità del tempo e della stessa realtà fenomenica, Irene Dioli, con il suo lavoro rivelatore di 'ombre' affioranti, tracce che si trasformano nel tempo, immagini che sembrano perdersi, per poi superare l'oblio nella 'grigia' fisicità dell'opera, si propone di recuperare il valore e l'essenza in un rapporto mobile tra la stabilità dell'opera e l'individuale sensibilità visiva, tra la fissità dell'immagine e la nostra percezione in costante trasformazione.

"Il titolo che ho scelto per questa serie di opere è un'indicazione spaziale piuttosto vaga: 'Di fronte e dall'altra parte' rispetto a che cosa? Rispetto alla figura dipinta? Rispetto alla tela che lo spettatore si trova di fronte? Di sicuro vuole stimolare una riflessione sui confini che percepiamo e che viviamo: quello tra la figura e lo sfondo del quadro, ma anche e soprattutto tra un dentro e un fuori (rispetto a noi stessi) piuttosto incerti e labili."

The memory of ash

Four large paintings are the recent result of Irene Dioli's work which, in continuity with the "Tightrope Walkers" cycle, is dedicated to the perception of time.

The formal rarefaction of the image is at the centre of the expressive focus, with the aim of creating and confirming an aesthetics of memory.

The structural basis and the symbolic content of these works focus on the pictorial use of "ash", certainly an unusual material, as far as both the technique and the expressive form is concerned, to create an entire artwork with. The ash, mixed with a liquid glue, is layered onto the surface until it acquires the thickness of a concrete wall. This is not an "eccentric" statement, but rather part of a behavioural process that is crucial for the very aesthetical outcome. Burning the wood, sieving the ash, selecting the powders and small lumps and then the chromatic shades between light and dark tones – all these are steps in which images and emotions are separated, reaching the core essence of memory.

Irene Dioli's works cancel the specificity of time and of the phenomenal reality, revealing "shadows", traces that evolve over time, and images that seemingly fade away. She then overcomes oblivion in the "grey" physicality of the work of art, to recover its value and essence in a dynamic relation between the stability of the work of art and one's visual sensitivity, between the fixity of the image and our ever shifting perception.

Debora Fella

Tra le variabili severe del nero e le accensioni del bianco.

L'individuazione di Debora Fella quale giovane artista è iniziata non davanti alle opere, ma lungo le ore di attività teorica nel quadro delle lezioni di storia dell'arte contemporanea. Dalla sua concentrazione sulla proiezione delle opere d'arte poste in relazione a un commento interpretativo, teso non a spiegare, ma a suggerire strade diverse di interpretazione e di gestione personale, ho visto un approccio caratterizzato da una forte volontà di immersione strumentale, atta a configurare le basi di un suo sistema linguistico e una sensibilità alla percezione della poetica, della sensibilità alla narrazione. Il passaggio successivo è stato quello di osservare lo sviluppo di un lavoro espressivo a cui Debora Fella si dedicava con un impegno già indicativo di una responsabilità tanto attenta da anticipare la prima fase della sua professionalità. Il lavoro pittorico si caratterizzava attraverso lo spessore emozionale dei colori a olio, con predilezione per una scala cromatica dedicata alle relazione tra i bianchi e i neri. Nasce in questi due anni un percorso segnato dalla diffusa e articolata 'conversazione' tra i grigi, l'estensione dei neri con improvvise illuminazioni, poi brevi e inconsuete sottolineature condotte con i viola. Nascono le prime opere di grandi dimensioni in cui il gesto trova la possibilità inedita di muovere la superficie e arriva a svelare l'estensione psicologica dello spazio ambientale.

In questa stagione di formazione suggerivo a Debora Fella di affrontare l'esperienza dell'*habitat* privato e specificatamente familiare, le emozioni riservate e intime della condivisione delle relazioni affettive. Insieme definiamo, grazie anche agli approfondimenti introdotti da Pierangelo Sequeri e di Haim Baharier, i contorni esperenziali racchiusi nella figura storico-culturale del padre, le valenze iconografiche religiose e psicanalitico-letterarie.

Il soggetto è tendenzialmente affrontato nella sua indipendenza di immagine singola, colto ed estrapolato all'interno di un contesto familiare di dialogo. Uscita dai grigi della sera, immersa nella dimensione della memoria, la figura pittorica, nella trascrizione vissuta dall'artista, vive in rapporto a uno stato di ascolto della sua voce. Nasce il primo ciclo pittorico organico dedicato a questa figura centrale, arricchita da profonde sfumature autobiografiche; un ciclo fatto di grandi tele quadrate, superfici lignee, carte e sperimentazioni sulla luminosità della superficie pittorica attraverso l'impiego del plexiglass. Pur scontrandosi, ma attenta a interagire per maturazione con i tempi lunghi della sua gestione, è sempre la pittura a olio a caratterizzare il lavoro di Debora Fella: un materiale e una tecnica di cui predilige la profondità e la consistenza fisica, la luminosità anche quando è giocata su una tavolozza ristretta alle variabili severe del nero e alle accensioni del bianco.

L'aula 2 di pittura di Brera, affollata e animata dalla presenza del modello, diventa comunque il suo studio nel triennio, per passare, oggi, nel biennio di specializzazione, all'aula 49 e affrontare le dimensioni richieste dalle prime 'committenze' private nei *lofts* post-industriali della Bovisa di Milano, in contatto con un impegnato clima di ricerca espressiva con altri coetanei dell'arte.

In quest'ultima fase lo sviluppo di una poetica personale, collocandosi sulla traccia che collega William Turner a Gerhard Richter, è rapido e contrassegnato dal raggiungimento di risultati estetici importanti. In particolare, Debora Fella struttura un processo espressivo in grado di rispondere rapidamente alle sollecitazioni tematiche più diverse riportando le stesse all'interno delle sue grammatiche. Trasforma e traduce il soggetto in un rapporto equilibrato tra rigore e libertà, tra la profondità della superficie e la tensione della forma, usa la cancellazione sulla descrizione, divarica lo spazio cercando lo sconfinamento della visione, si pone in bilico tra presenza e assenza, attrae per poi isolare il fotogramma pittorico del ricordo.

The severe variants of black and the flashes of white.

Debora Fella started out as a young artist with paintings characterized by the emotional depth of oil paints, with a preference for a chromatic scale focused on the contrast between whites and blacks. Over the last two years she embarked on a journey marked by the diffuse and varied "conversation" between greys, the extension of blacks with sudden flashes, and then short, unusual violet hints. The first large works were thus born, with the gesture discovering the unprecedented possibility to move the surface to the point of revealing the psychological extension of the environmental space.

The subject is most often portrayed as an independent, single image in a familiar context of dialogue. Out of the grey hues of the evening, immersed in memory, the pictorial figure, in the artist's interpretation, lives by listening to its voice. This characterises the development of the first organic cycle of paintings dedicated to this central figure, enriched by deep autobiographical elements; it is a cycle made up of large square canvases, wood surfaces, papers and experimentations on the brightness of the painting surface through the use of plexiglass.

In the latter phase, the development of a personal style, connecting with a tradition that goes from William Turner to Gerhard Richter, is rapid and characterised by the achievement of important aesthetic results.

Ilaria Forlini

Dall'istallazione all'opera, dalla terra che ricopre al colore sulla lastra.

Il percorso espressivo di Ilaria Forlini si è sistematicamente caratterizzato negli anni per diversi cicli di opere raccolte e caratterizzate dall'insistente binomio tra area tematica e dati strutturali di supporto. Sin dai primi anni di presenza in Accademia e lungo le più recenti tappe la sua attività si è sviluppata attraverso una volontà di ricerca e sperimentazione fortemente coordinata grazie alla presenza di suggestioni estetiche frutto di un personale e meditato incontro con il patrimonio antropologico-concettuale degli anni '70 e '80. A differenza della maggioranza di molti suoi coetanei, obbligati a un faticoso e interdisciplinare processo di sperimentazione, Ilaria Forlini si è presentata, sin dall'inizio, orientata alla messa a fuoco di manufatti in cui il tema e l'esperienza concreta del lavoro fosse chiara, l'incidenza fisica della cultura e delle tecniche dei materiali avesse valore di affermazione, il radicamento con le funzioni d'uso degli strumenti e dei meccanismi oggetto di analisi si imponesse aprendo a nuove ulteriori soluzioni. Ricordo quanto abbia saputo elaborare un linguaggio plastico-visivo attraverso un rapporto di approfondimento polimaterico e multifunzionale con la realtà degli oggetti della quotidianità, andandosi a collocare sulla linea del Gruppo Fluxus per poi indagare con specifica attenzione l'opera di Claudio Costa. Su questa base, dai profondi contenuti estetico-etici, ma anche politici e civili, l'iscrizione alla Scuola di Decorazione - qualificata, sul piano della docenza, da Francesco Correggia - acquisiva il valore interessante e significativo dell'indagine artistica fondata sul concetto di esperienza, evitando forme diffuse di auto-referenzialità della pittura, accentuando il peso della testimonianza e la responsabile attenzione ai valori racchiusi e preservati dai materiali - il ferro e la terra - e negli strumenti la sedia e la carriola.

Su una maturità espressiva ben dettagliata si inseriscono le opere nate all'interno del Biennio di Specializzazione, con una particolare attenzione alle questioni antropologiche dell'arte sacra; l'aura, che avvolgeva il suo primo operare, ha subìto in questa nuova fase uno sviluppo che si è configurato in maniera personale nei nuovi lavori, con l'accentuazione di tensioni private, con soluzioni più intime e vicine alla propria emozionalità. Sebbene il linguaggio materico continui coerente attraverso la scelta e l'organizzazione di materiali più familiari all'artista e la combinazione di questi elementi resti la stessa, compresa l'esposizione agli agenti atmosferici, ciò che cambia, oggi, è il soggetto dell'opera.

La tangibilità dei materiali impiegati, persistente e incisiva, subisce progressivamente una rarefazione in corrispondenza con il gusto, direi il piacere della comunicazione pittorica, collocandosi in maniera autonoma rispetto al passato, l'incisione della lastra di ferro dolce, la presenza controllata della ruggine, l'acidatura e più recentemente l'impiego del colore sulla superficie metallica, in tangibile sostituzione della tradizionale tela, sono i passaggi che si coordinano in una serie dettagliata di cicli di opere.

I vasti orizzonti, un tempo abitati da macchine esploratrici e da traino che scrutano e dragano, poi attraversati dalle traiettorie impazzite di aeroplani e navi dalla destinazione indefinita, oggi e in quest'ultima produzione, appaiono spopolati e distesi. Si ha come l'impressione che la stretta rete di azioni presieduta da aeroplani, sottomarini, e draghe, si sia improvvisamente rotta e dispersa. I congegni umani, veicoli ridicoli, ora di una volontà di dominio, ora simboli amari del lavoro e della sofferenza, appaiono dissolti, lasciando spazio a nuvole lattiginose, allo scontro tra tempeste d'acqua e turbini di sabbia rossa, all'estensione aerea dei paesaggi del pensiero.

From installation to work of art, from the earth cover to the colour of the slab.

Ilaria Forlini's expressive journey has been systematically characterized over the years by different cycles of works, revealing a constant relationship between thematic areas and supporting structural data. Since her first years at the Academia and in more recent times, this artist's activity has involved strongly coordinated research and experimentation, thanks to aesthetic elements which are the result of a personal and well-thought exploration of the anthropological-conceptual heritage of the 1970s and 1980s.

A fully fledged expressive maturity emerges from the works realized during the Two-Year Specialization Course, with a focus on the anthropological aspects of sacred art; the aura that permeated her first works has developed in a personal way in this new phase, with heightened personal tensions and solutions more intimate and closer to her emotionality. Although the materials used are consistent with her previous work, in the sense that the artist chooses and arranges the materials she is more familiar with, and although the combination of these elements, including the exposure to atmospheric agents, remains unchanged, the subject now is different.

In her latest works, vast horizons appear to fade away, leaving room to milky clouds, to clashes between water storms and whirlwinds of red sand, and to abstract landscapes extending in the air.

Chantal Passarella

La forza protegge la delicatezza e la preziosità.

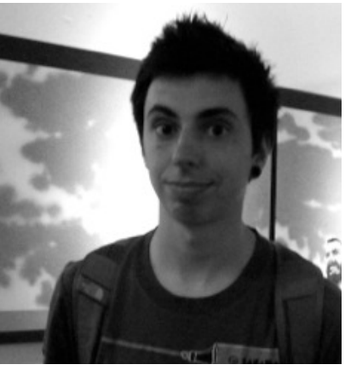
L'attenzione critica che ho rivolto all'attività espressiva di Chantal Passarella si posiziona sul passaggio tra la fine del triennio e l'inizio del biennio di specializzazione condotto con intenso spirito di partecipazione nel complesso sistema artistico di Brera. In particolare, in occasione dell'allestimento espositivo del *Salon I* quale significativo momento di verifica espositiva dei migliori allievi, ho sostenuto la presenza introduttiva di una grande conchiglia grafico-pittorica di Chantal Passarella. Il lavoro è stato posto all'ingresso del percorso espositivo ed è apparso in grado di riassumere il valore simbolico di quel grande contenitore di creatività rappresentato dall'Ex-Chiesa di San Carpoforo. Quello che poteva risultare un momento iconografico episodico, seppure già significativo di una intelligente percezione espressiva, ha rappresentato per la giovane artista l'inizio di un vero e proprio sistema linguistico mono-tematico, organizzato attraverso approfondimenti tecnici, innovazioni formali, trasformazioni grafico-cromatiche, solo apparentemente piccoli ma importanti per fattori di rielaborazione, quindi di innovazione. Il primo dato è l'opzione stabile per la carta quale supporto; la consistenza e il formato del foglio, preferibilmente di grandi dimensioni e in posizione verticale, suggeriscono la compresenza di due indipendenti fattori: la volontà analitico-progettuale della struttura oggetto di attenzione e la scelta di un processo creativo sistematico. L'articolata serie predisposta su cartoncino bianco diventa un esteso terreno sul quale si fissano struttura e sagomatura di conchiglie, diverse per volume e forma, ove il segno caldo del pastello grasso è arricchito dall'energia vitale del gesto, dimensioni emozionali condotte attraverso la forza espressionista della 'sottolineatura', di un'insistenza che cerca la compostezza e il rigore. La realizzazione del singolo foglio, l'elaborazione per distinte serie dedicate a una specifica forma, l'accumulo organizzativo di cicli indipendenti, vedono, lungo una accelerazione produttiva sempre di grande qualità, l'ulteriore aggiunta, con valore di sottolineatura strutturale, di brevi frammenti cartacei bruni. Nel breve spazio creativo di un anno, costellato subito da una fruizione positiva e immediata nel collezionismo, Chantal Passarella ha intensificato il suo percorso espressivo, non ha rinunciato a tentare soluzioni diverse, e ha inquadrato il proprio procedere verso la massima espressione dei valori preservati dalla grande conchiglia. È lungo questo procedere che devo segnalare, con l'obiettivo di andare alla fonte nascosta dell'esperienza creativa, che - nel breve spazio di una sperimentazione iconografica condotta su piccoli formati, ma anche subito abbandonata - la giovane artista avesse rivelato l'attenzione tematica per la figura umana, sia maschile che femminile. Segnalava in questo modo quanto fosse stretto il rapporto simbolico tra la struttura volumetrico-grafica della conchiglia e il corpo, tra lo scafandro e il contenuto, tra l'organizzazione e il soggetto interiore. Il patrimonio intimo del pensiero e dell'emozione appaiono valori preservati dal corpo; un luogo in cui la forza protegge la delicatezza e la preziosità; le forme definisco la presenza del 'calore': dati che rappresentano il reale ambito dialettico affrontato dall'artista. Si dovrà quindi rilevare come la sfera della sessualità, del maschile e del femminile, si configurino nel sistema articolato delle conchiglie, ora attraverso la verticalità, ora nella struttura ampia e avvolgente, tra il rigore espressionistico del segno e la larghezza del collage, tra le matericità intime dei neri, dei rossi e dei marroni bruciati. Dati che configurano l'emozione della bellezza nell'opera di Chantal Passarella.

Where strength protects delicacy and preciousness.

I have been watching closely Chantal Passarella's work, finding a fully fledged monothematic linguistic system, structured into in-depth technical experimentations, formal innovations, graphical-chromatic transformations, which are apparently small but actually crucial elements of re-elaboration, and therefore of innovation. The first fact to be noted is the constant use of paper as a support; the texture and format of the sheet, preferably of a large size and in vertical orientation, suggest the co-existence of two independent factors: the meaning in terms of analysis and design of the structure concerned, and the choice of a systematic creative process. The rich set of works, displayed on a white cardboard, becomes an extended terrain where the structures and shapes of shells of various sizes and forms are displayed, where the pastel's warm mark is enriched by the vital energy of gesture, emotional experiences channelled through the expressionist power of "hints", constantly striving for order and rigour.

I have to remark, with the aim of discovering the hidden core of the creative experience, that the young artist, during a very short period spent on iconographic experimentations on small formats that were soon abandoned, revealed an interest for the human figure, both masculine and feminine.

It should therefore be noted that the sphere of sexuality, of maleness and femaleness, emerges from the complex system of shells, sometimes through the vertical orientation, sometimes in the wide and spiralling structure, within the expressionistic rigour of the sign and the width of collage, between the intimate material nature of blacks, reds and burnt browns. All these elements contribute to convey the emotion of beauty in Chantal Passarella's works.



Carlo Alberto Rastelli

L'esasperazione della pittura.

L'attività pittorica condotta da Rastelli presenta una sua specificità sia sul piano strettamente tecnico espressivo sia su quello iconografico e cromatico, raggiungendo un'unità di sistema estetico del tutto autonomo e personalizzato. Osservando con attenzione sia la singola opera sia la successione di quadri, sottolineata dalla frequente scelta di lavorare sul dittico e sul trittico, ho rilevato il rigore con cui Rastelli opera, utilizzando piccoli ma innovativi passaggi formali e cromatici, con l'obiettivo di mettere a fuoco un proprio percorso espressivo.

Tre sono le fasi che ne caratterizzano la breve ma mirata storia espressiva nel passaggio tra l'esperienza accademica e questa prima stagione professionale. Il primo dato che caratterizza l'indipendenza del suo fare passa e si qualifica attraverso la scelta di una 'pittura da cavalletto'. Rastelli accetta il confronto con le difficoltà di una 'pittura di miniatura', per campiture brevi e forme di segnalazione grafiche, accensioni fluorescenti estese, al fine di ottenere un'oggettività che non è della descrizione, ma è intrinseca al dipingere, al processo linguistico-tecnico, inteso quale linguaggio di forma e di colore. Il dato di esasperazione della comunicazione visiva stessa, il tentativo di estrarre non dal soggetto ma dallo stesso processo di trasformazione metalinguistico, si configura quale valore della specificità espressiva del suo fare. Questo processo di comunicazione visiva, a cui negli anni '80 è stato attribuito dalla critica valore aggiuntivo di natura concettuale, rappresenta il terreno stabile su cui l'artista ha costruito la metodica successione delle sue opere, concretizzando la sua attenzione tra piccole e grandi dimensioni, con osservazione filologica alla condizione estrema del paesaggio e di ogni contesto retrostante rispetto al soggetto prescelto.

Il secondo passaggio caratterizzante è l'attenzione sistematica rivolta da Rastelli al tema del volto e delle sue più private espressioni. Il tema della smorfia, quale reazione emotiva nella quotidianità, diventa il fattore strumentale di esasperazione della comunicazione pittorica. I dati che appartengono alla normalità del nostro vivere, quali serrare le labbra, sorridere e ridere, arretrare e retrocedere per paura e/o per rabbia, assumono un peso linguistico inedito dal momento in cui si passa dalla percezione dell'immagine nel reale a quella dell'arte visiva. La smorfia, calcolata nelle sue variabili infinite, estratta dal paesaggio delle amicizie e degli affetti, diventa occasione strumentale perchè il dipingere possa risultare indicatore di una diversa percezione della realtà, di un territorio in cui l'esperienza della visione si liberi da dipendenze esterne per qualificarsi in forma autonoma e libera. Il piacere del vedere non consta del dato di realtà, il quale svolge solo il ruolo di attraversamento da un livello della comunicazione all'altro, ma si configura quale esperienza specifica dell'artisticità. L'intervento mirato e calcolato, con ulteriore ruolo di esasperazione, il dato del tutto particolare del colore e del disegno, del *collage* e della presenza antica della foglia d'oro introducono significativi apporti volti alla trasformazione dell'immagine, in favore del raggiungimento del valore espressivo. Questi dati ulteriori di linguaggio, inseriti da Rastelli con valore di accensione e sottolineatura, pongono il suo lavoro in un interessante rapporto di relazione 'concettuale' con la condizione della ritrattistica nel quadro del patrimonio storico dell'arte. A fianco del dato di realtà e al suo ruolo teso ad accompagnare il passaggio verso una diversa contingenza linguistica, l'appartenenza dell'immagine artistica contemporanea stessa a un processo iconografico 'antico', composto da una successione straordinaria di soluzioni, conferma la stretta appartenenza dell'opera di Rastelli all'esperienza dell'arte e alle forme personali di percezione. Porre i 'ritratti' di Rastelli all'interno della successione cronologico-formale della storia dell'arte e della ritrattistica appare un ulteriore passaggio significativo condotto non con valore di 'citazione' di copia acritica di una cultura, ma frutto di una relazione linguistico-iconografica dettata dall'esperienza, dalla frequentazione del sistema espressivo delle immagini. Questa ulteriore forma di appartenenza e di radicamento con la cultura artistica attribuisce il senso alle stesse ragioni di casualità e di occasionalità presenti nella ritrattistica di Rastelli e ne attesta ulteriormente l'autenticità e il valore.

The exasperation of painting.

Rastelli's painting is peculiar both from the technical-expressive viewpoint and in iconographic and chromatic terms, leading to a totally independent and personal aesthetics. In thoroughly observing both individual works and sequences of paintings, which reveal the artist's frequent choice to work on diptychs and triptychs, I have noted the rigour with which Rastelli operates, with small but innovative formal and chromatic steps aimed at bringing its personal expressive development into focus.

Rastelli accepts the challenges of "miniature painting", with short backgrounds, graphic signals, and extended fluorescent flashes, in search for an objectivity which is not that of a description, but is rather inherent in painting, in the linguistic-technical process, meant as a language of shapes and colours. The exasperation of visual communication, the attempt to find a meaning not out of the subject, but rather out of the very process of metalinguistic transformation, emerges as the value of the expressive peculiarity of his work.

The second characterising aspect is the systematic attention Rastelli pays to faces and their most intimate expressions. Grimacing, a daily emotional reaction, becomes the instrument to exasperate pictorial communication. Normal reactions in our life, such as tightening one's lips, smiling, laughing, stepping back and retreating in fear and/or anger, acquire an unprecedented linguistic importance in the transition from the perception of the image in real life to the perception of visual art.

Fabio Roncato

L'esperienza della pittura.

Lungo tutti questi anni di confronto, di osservazione in studio e di analisi delle opere che si raccoglievano all'interno di cicli tematici, non ho mai smesso di riconoscere nel percorso espressivo di Fabio Roncato la presenza di un rapporto particolare dell'artista con la 'cultura della pittura', intendendo questo ambito il terreno di radicamento, l'*humus* sul quale far crescere la definizione e i contenuti del lavoro.

Accanto alla normale conoscenza della storia dell'arte, alla sua inevitabile frequentazione, qualificata anche in ambito scolastico e biografico-familiare, vedo un tessuto, una metodica filigrana visiva, caratterizzata dal concetto esperienziale del dipingere. Si estende un territorio espressivo in cui la distribuzione del colore, la superficie sovrapposta delle carte e dei materiali sono comunque e sempre riportati nell'alveo ricco della memoria iconografico-visiva di una storia che vive nella nostra contemporaneità. I diversi soggetti e le aree tematiche affrontate, dai 'Lottatori di Sumo' agli 'Astronauti' al mondo degli 'animali e degli uccelli' si impongono sulla nostra percezione partendo dalla condizione esplicitata dell'atto espressivo per poi condurla ad affermazione in quanto soggetto dell'opera. Il dipingere di Roncato si fa soggetto, quindi si configura nell'opera quale frutto di un processo di relazione tra l'essenza della sua stessa memoria e le indicazioni introdotte dall'attualità quale patrimonio indipendente dell'artista.

Di fronte alle ampie vetrate dello studio, mi capita di cogliere Roncato impegnato a trarre dal mestiere antico del colore la descrizione di quelle immagini che sono racchiuse nel pensiero e tra le sue emozioni. È indicativa la predilezione di una pittura notturna, caratterizzata da una volontà di concentrazione. Solo il buio esterno, infatti, preserva l'artista dalla contaminazione con il reale. In questo ambito mi pare illuminata la segnalazione offertami da Francesca Valli di un rapporto di consonanza con la pittura del primo Ottocento, con l'attenzione specifica, diremmo analitica, al disegno, quando si riteneva cioè necessario un lavoro 'al buio', all'ora del tramonto, alla luce delle candele e delle lampade e in *atelier* le cui vetrate erano oscurate da grandi tende.

Su questo metodo si articola l'osservazione di una pittura in cui si estende la portata del colore, la sua stratura che si configura intensa e calda, espansiva e dirompente. Non una grammatica visiva frutto di un'azione gestuale, ma un controllo, a tratti anche analitico nella frammentazione per tarsie cromatiche indipendenti, che attrae il gusto, persino la piacevolezza estesa della superficie.

Muovendosi con estrema libertà tra le piccole e le grandi dimensioni del telaio, la pittura di Roncato non subisce particolari trasformazioni in quanto appare costantemente rappresentativa del suo processo narrativo. Non ho timore di indicare anche la presenza di una espansione della 'descrittività' verso soluzioni di quella 'maniera' personalizzata dal Tintoretto, e ancora soluzioni di 'illustratività' se le viene attribuita quella luminosità estesa che fu propria della pittura veneziana del Tiepolo, e ancora la decoratività quale soluzione di arricchimento, impreziosimento esteso e cura dei tessuti e degli abiti. Un patrimonio sul quale agisce in termini di autonomia e di indipendenza quel clima di spensieratezza trattenuta da un sottile filo d'ansia.

Di fronte alla ricerca di una pittura che trova in se stessa l'estensione dei sentimenti e delle emozioni, che lavora sulla propria essenza storica per confrontarla, arricchendola sul piano della contemporaneità attraverso una nuova iconografia, nascono opere in cui il soggetto reale può essere riconosciuto nel confronto con lo stato di energia espresso dal colore. Lungo i diversi cicli pittorici, i distinti soggetti tendono a prorompere verso la fruizione, si predispongono a superare il limite della superficie, a travalicare verso la tridimensionalità. Eppure, quando l'opera-soggetto è a un passo dal trasferimento nella realtà, si inserisce e si estende un velo, un'atmosfera che riconduce l'immagine allo stato di memoria, quale esperienza intensa e partecipe di riflessione. È in questo clima di mediazione tra realtà ed emozione, tra ricordo e desiderio, tra scontro e piacere che si collocano i grandi ritratti di Fabio Roncato. La policromaticità distribuita e diffusa, a tratti descrittiva, a tratti aformale, crea lo spessore fisico dei lottatori, l'entusiasmo generoso e forse ludico dell'astronauta ed in fine l'energia come forma della bellezza.

The experience of painting.

During all these years spent confronting, observing, studying and analysing Fabio Roncato's works, organized in thematic cycles, I have always found in his expressive journey a special relation between the artist and the "painting culture", intended as the foundations, the humus for developing the definition and contents of his work.

The various subjects and the thematic areas represented, ranging from "Sumo Fighters" to "Spacemen" to the world of "animals and birds", impact our perception, first in their explicit condition as expressive acts, and then as fully developed subjects. Roncato's painting technique turns into the very subject, emerging in his works as a result of a relational process between the essence of his very memory and contemporary elements. This is the artist's own aesthetics.

This method provides the basis for a way of painting in which colour is prominent, with intense, warm, extensive and impressive layers. There is no visual grammar resulting from gestures - there is control, at times obsessive, in the fragmentation into independent chromatic intarsia, which evokes the taste, even the extended pleasantness of the surface.

It is in this mediation between reality and emotion, memory and desire, confrontation and pleasure, that Fabio Roncato's large portraits find their place. The well-distributed and diffuse multiple colours, sometimes descriptive, sometimes shapeless, give life to the physical bulk of the fighters, the generous and perhaps playful enthusiasm of the spaceman, eventually converting energy into a form of beauty.

Federico Unia

L'energia destabilizzante della cultura artistica.

Il percorso espressivo condotto da Federico Unia si è rivolto, in questi ultimi anni, alla condizione globale di violenza e di umiliazione vissuta dalle popolazioni nella società occidentale e nei paesi più poveri, ma si è anche dimostrato insistentemente attento alla condizione del mondo animale e di quello vegetale del pianeta, per poi operare una contaminazione simbolica tra queste due aree tematiche. Unia ha individuato e posto al centro della sua analisi e della sua comunicazione non la forma dichiarata e il gesto specifico della violenza, ma la condizione, il clima, lo stato di umiliazione subìto e successivo alla devastazione; così che ogni opera risponda allo stato di prostrazione, di umiliazione e di offesa subìta e percepita. Il patrimonio di immagini elaborato e configurato da Unia non risponde a un processo di citazione tratto passivamente dal sistema di comunicazione giornalistica, ma è il frutto di un percorso di elaborazione e di manipolazione dell'immagine in cui la pittura, per tecnica e per storia antica, agisce con volontà destabilizzante. I primi dati che si sono osservati necessitano di essere arricchiti di valore attraverso la presenza importante, vissuta in maniera diretta, di una prima stagione creativa trascorsa all'interno dei gruppi milanesi della *street art*. Un territorio di esperienza forte che ha indotto Unia a maturare una comunicazione visiva in grado di unire qualità estetica e intensità di percezione. D'altra parte il percorso di laurea in scenografia a Brera, trovava in questa esperienza, fondata sulle grandi dimensioni e la multidisciplinarietà tecnica, un terreno di attuazione per le forme di spettacolarizzazione della propria cultura visiva; valori e soluzioni che oggi riconosciamo nel suo lavoro.

Parallelamente all'impianto 'politico', forse quello più evidente e che gli ha permesso di essere presente anche nella comunicazione pubblicitaria dei prodotti finanziari e di diverse realtà sociali, è la ricerca di un confronto aperto con il patrimonio della storia dell'arte e più precisamente di un utilizzo diretto delle più note soluzioni iconografiche che si deve riconoscere quale strumento specifico di grande incisività. Unia, sostenuto da una conoscenza delle tecniche pittoriche e dalla qualità alta della propria figuratività, coglie l'immagine del patrimonio artistico tra la Testa del Caprone all'Ultima Cena, dalla 'Pietà' giovanile del Buonarroti alla 'Vocazione' di Caravaggio. Alla base e in stretto rapporto con molti suoi quadri, pone in rapporto diretto le immagini di grandi Maestri, che 'acquisisce' attraverso lo 'strappo', e l'utilizzo dei manifesti tratti dalle grandi Mostre Monografiche. Si deve riconoscere che, alla base di questa cultura espressiva, fondata sullo sconfinamento personale e di rapina strumentale, c'è l'intento dell'artista di riconoscersi in un rapporto di continuità espressiva con la cultura dell'arte, per poi dare 'robustezza' storico-culturale al proprio messaggio, ulteriore sostegno all'amara atemporalità della condizione di tragedia dell'esperienza umana e suggerire un rapporto di improrogabile rispecchiamento collettivo nel valore dell'immagine e del proprio lavoro. Appare importante e significativo quanto la risposta di un giovane artista al paesaggio sociale si configuri in maniera mirata dall'interno del patrimonio della cultura artistica, con valore di testimonianza di una condizione di persistenza, di scavalcamento delle specificità e delle stagioni politiche della violenza e della disperazione. A questo clima 'attento' risponde la condizione assoluta di dolore della giovane Madonna del Buonarroti in cui il dolore estremo è tutto interiorizzato, si raccoglie nell'offesa subita, implode nella prostrazione attraverso l'atto di sorreggere, di esporre il corpo del figlio quale risultato finale del percorso di supplizio e di morte. Un procedere espressivo meno estremo, consegnato attraverso la luminosità, caratterizza il più recente 'Giudizio Universale' della Sistina e nella 'trasformazione dell'icona' dell'Assunta in cui l'esperienza devozionale barocca si piega al servilismo alimentare, ridistribuisce l'umiltà del servizio alla santità, apre sulle forme popolari di oggi un rapporto tra la vita terrena e quella celeste.

Un sistema espressivo quello di Unia, fondato sulla condizione concettuale di immobilità e di stabilità dell'icona, per poi attraversare le scuole e gli stili e raggiungere lo stato di contemporaneità. Un processo espressivo, iconografico e cromatico, che riconduce e riconosce l'esperienza umana all'interno dello stesso sistema della comunicazione dell'arte.

The destabilizing energy of artistic culture.

Over the last few years, Federico Unia's expressive journey has been focusing on the global condition of violence and humiliation suffered by populations in the West and in the poorest countries.

Parallel to the attention for political issues runs the search for an open confrontation with the heritage of art history and, more precisely, for a direct use of the most famous iconographic solutions, to be intended as a specific instrument of great impact. Unia, supported by his knowledge of painting techniques as well as the high quality of his own expression, detects the image of the artistic heritage in works such as the Goat's Head, the Last Supper, Buonarroti's "Pietà" and Caravaggio's "Calling". At the basis of, and in a close connection with, many of his paintings, he puts the images of Art Masters in direct relation; he "acquires" such images by "ripping" them and by using posters taken from major Monographic Exhibitions. It must be noted that, at the heart of this expressive culture, based on personal excess and instrumental "robbery", lies the artist's intent to establish a relation of expressive continuity with the art culture, to give historical-cultural "strength" to his message - offering a further consolation for the bitter timelessness of the tragedy of human experience and suggesting that the value of the image and of his work urgently reflects collective feelings.

Unia's expressive work is based on the conceptual condition of immobility and stability of the icon. It is an expressive, iconographic and chromatic process that identifies and places human experience in art's communication system.

...dei
disegni
e delle
stampe”

NICOLE BACCHIEGA
“AMATA, UNA DONNA CHE NON SA DI ESSERE AMATA” - “BOSCO”
acquerello, grafite e carta adesiva trasparente su carta
transparent adhesive paper, watercolor and graphite on paper
21x29
2012

VIOLA CERIBELLI
“SEDIMENTO 37” - “SEDIMENTO 38”
grafite, bitume, olio e gommalacca su carta
graphite, tarmac, oil and shellac on paper
21x29
2012

MAURO DE CARLI
“WORK IN REGRESS” - “DAL CIELO”
“ESISTERE PSICHICAMENTE” - “LA VITA NUOVA”

linoleum acquerellato a mano
hand water tinted linoleum

20,5x22,5

2012

IRENE DIOLI
“MISURAZIONI 1” - “MISURAZIONI 2”
tecnica mista su carta
mixed technique on paper
21x30
2011

DEBORA FELLA
“PROSPETTIVE DALL’INTERNO N.8” - “PROSPETTIVE DALL’INTERNO”
grafite su carta da lucido
graphite on tracing paper
18x24
2012

RICCARDO GAROLLA
“MUMC - MEZZI UOMINI MEZZI CANI #1”
“MUMC - MEZZI UOMINI MEZZI CANI #2”

inchiostro su carta
ink on paper

24x33

2011

MADDALENA LUSSO
“GUADO #1” - “GUADO #2” - “GUADO #3”

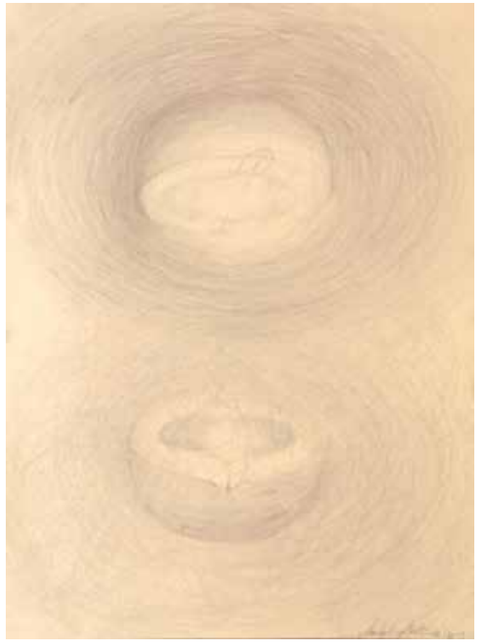
grafite, olio e cera su carta da lucido
graphite, oil and wax on tracing paper

21x29

2013

OTTAVIO MANGIARINI
“CONTINGENZA #1” - “CONTINGENZA #2” - “CONTINGENZA #3”

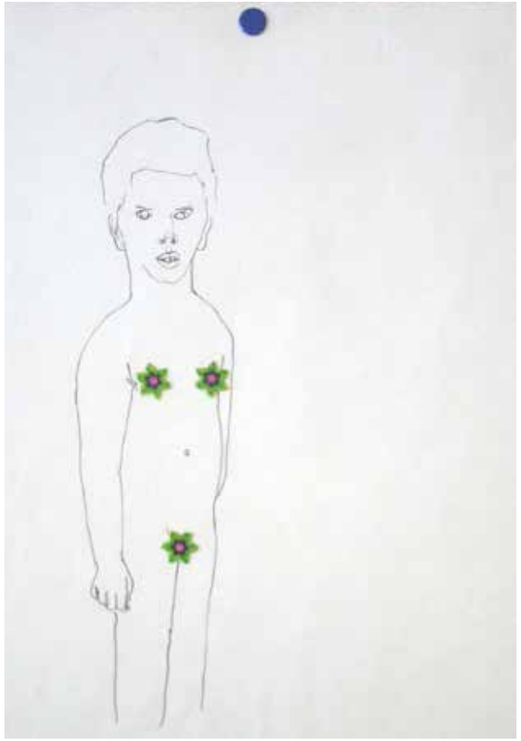
tecnica mista su tela
mixed technique on canvas
21x29
2013



ISABELLA MOTTINI
“COSA C’È, TRA LEGGEREZZA E PESO...? #2”
“COSA C’È, TRA LEGGEREZZA E PESO...? #3”

matita su carta
pencil on paper
30x40
2013

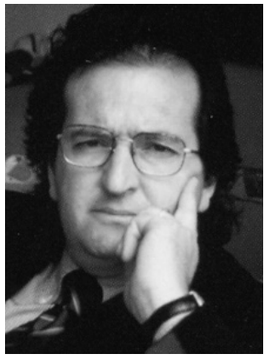
CHANTAL PASSARELLA
CONCHIGLIE
tecnica mista su carta
mixed tecnique on paper
50x36
2012



MELISSA PROVEZZA
“FIORI RECISI” - “RIMOSSO”
matita, sticker e puntine su carta
pencil, stickers and push-pins on paper
30x36
2009

GIULIANA STORINO
“ESPANSIONE PRIMAVERA” - “FOGLIA DI GUADO”
veline colorate e intelate
colored tissue paper
32x36
2012

Biografie



Andrea Del Guercio è nato nel 1954 a Roma. Allievo di Mina Gregori, studioso di Scuola longhiana, si Laurea in Storia dell'Arte Medievale e Moderna presso L'Università degli Studi di Firenze nel 1978. È stato assistente di Raffaele De Grada e collaboratore di Giovanni Carandente. È titolare della Cattedra di Storia dell'Arte Contemporanea presso l'Accademia di Belle Arti di Brera di Milano, ove ha ricoperto numerosi incarichi, Direttore delle Scuole di Pittura, Coordinatore dell'Istituto di Teoria e di Storia dell'Arte, Consigliere di Amministrazione. Ha ideato, con Monsignor Pierangelo Sequeri, Preside della Facoltà Teologica dell'Italia Settentrionale, il Dipartimento di Arti e Antropologia del Sacro, che coordina tutt'oggi. Ha insegnato presso la New York Studio School e tenuto conferenze nelle principali Università e nei Musei di Stati Uniti, Germania, Francia e Svizzera. Ha ricoperto numerosi ruoli di Direttore Artistico nel circuito museale ed espositivo internazionale d'arte moderna e contemporanea. Ha diretto la Galleria d'Arte Moderna di Forte dei Marmi, il Simposio Internazionale di Scultura di Carrara. È stato Commissario per la Biennale Internazionale d'Arte di Venezia nel 1988 e per gli eventi collaterali del 2005. Ha ricoperto il ruolo di Presidente della Fondazione Primo Conti Archivi delle Avanguardie Storiche tra il 1990 ed il 1994 a Firenze. Nel 2003 è stato chiamato a far parte della Commissione "Nuove Chiese" dell'Arcidiocesi di Milano. Già Direttore di riviste specializzate, è il responsabile, per l'Editrice Ancora, della Collana "Strumenti". Particolare attenzione critica ha rivolto al rapporto arte-antropologia, alla scultura monumentale, al rapporto tra arte e design, al Libro d'artista. Ha curato numerose monografie e articoli per diverse case editrici. Ha diretto grandi progetti espositivi tra i quali Borderline-Borderland, Interni D'Artista, Le Case dell'Arte, Materiali della Scultura Contemporanea, Il sistema rischioso dell'arte contemporanea.

Ha collaborato a questo volume:
Antonella Norbiato è nata nell'aprile 1986 a Genova. Vive a Milano dove si è laureata in Comunicazione Creativa per i Beni Culturali, laurea triennale e laurea specialistica, presso l'Accademia di Belle Arti di Brera. Collabora dal 2012 con la galleria OffBrera in qualità di Assistente alla Direzione artistica.

Andrea Del Guercio was born in 1954 in Rome. He was one of Mina Gregori's apprentices and identifies with Longhi's school of thought; he graduated in History of Medieval and Modern Art from the University of Florence in 1978. He was one of Raffaele De Grada's assistants and worked with Giovanni Carandente. He is a tenured professor of History of Contemporary Art at the Academy of Fine Arts of Brera in Milan, where he has held several positions, such as Director of the Schools of Painting, Coordinator of the Institute of Theory and History of Art, and Member of the Board of Directors. He created with Monsignor Pierangelo Sequeri, Dean of the Faculty of Theology of Northern Italy, the Department of Anthropology and Contemporary Sacred Art, which he coordinates. He taught at the New York Studio School and held conferences in the most important Universities and Museums in the United States, Germany, France and Switzerland. He has worked several times as Art Director for museums and international modern and contemporary art exhibitions. He directed the Gallery of Modern Art in Forte dei Marmi, and the International Symposium of Sculpture in Carrara; he was a Commissioner for the Venice Biennale's International Art Exhibition in 1988 and for the collateral events in 2005. He was Chairman of the Primo Conti Foundation - Archive of the Historical Avant-Garde Movements from 1990 to 1994 in Florence. He was asked in 2003 to be part of the "New Churches" Commission of the Archdiocese of Milan. Former editor-in-chief of art publications, he is now responsible for the "Strumenti" (Instruments) series of Ancora Editore. His critical work has focused on the art-anthropology relation, monumental sculpture, the relation between art and design, and the Artist's Book. He has edited several monographic studies and articles for various publishers. He directed major exhibition projects such as Borderline-Borderland, Artist's Interiors, The Houses of Art, Materials of Contemporary Sculpture, The Dangerous System of Contemporary Art.

Assistant:
Antonella Norbiato was born in April 1986 in Genoa. She lives in Milan, where she graduated in Creative Communication for Cultural Heritage (completing both the three-year undergraduate course and the two-year graduate course) from the Academy of Fine Arts of Brera. She has been working with the OffBrera gallery as Assistant Art Director since 2012.

Nicole Bacchiega è nata nel maggio 1988. Diplomata in Decorazione presso Accademia di Belle Arti di Brera nell'anno 2011. Diplomata al biennio specialistico di Pittura, dipartimento di Arti Visive.

Viola Ceribelli è nata nel 1989 a Bergamo. Diploma di laurea in Decorazione presso l'Accademia di Belle Arti di Brera nell'anno 2012. Iscritta al biennio specialistico Teoria e pratica della terapeutica artistica.

Mauro de Carli R. è nato nel 1980, a Sesto San Giovanni. Diploma di Laurea in Pittura presso l'Accademia di Belle Arti di Brera. Vive e lavora a Milano.

Irene Dioli è nata nel gennaio del 1984 a Crema. Laureata in Scienze dell'Educazione presso l'Università degli studi di Bergamo e diplomata in Pittura presso l'Accademia di Belle Arti di Brera.

Debora Fella è nata nel settembre 1990 a Milano, attualmente iscritta al primo anno del Biennio Specialistico di Pittura presso l'Accademia di Belle Arti di Brera.

Ilaria Forlini è nata nel 1980 a Milano. Nel 2008 si diploma in Arti e Antropologia del sacro. Dal 2009 al 2012 è stata tecnico di laboratorio per Arti Visive presso l'Accademia di Brera. Ha collaborato con ArtShow, guida alle mostre d'arte contemporanea e con il CRAB (Centro Ricerca Accademia di Belle Arti di Brera).

Riccardo Garolla è nato nel gennaio 1986 a Tradate (VA). Ha studiato all'Accademia di Belle Arti di Bologna ed è attualmente iscritto all'Accademia di Belle Arti di Milano.

Maddalena Lusso è nata nel giugno 1990 a Bergamo. Diplomata in Decorazione presso Accademia di Belle Arti di Brera nell'anno 2013. Iscritta al biennio specialistico di Pittura, dipartimento di Arti Visive.

Ottavio Mangiarini è nato nel luglio 1990 a Brescia. Si diploma nel dipartimento di arti visive in Pittura nel 2012. Attualmente frequenta il corso di specializzazione di Teoria e Pratica della Terapeutica artistica presso l'Accademia di Belle Arti di Brera.

Isabella Mottini è nata nel gennaio 1988 a Gardone Val Trompia (BS). Si diploma in Scultura presso l'Accademia di Belle Arti di Milano. Attualmente frequenta il corso specialistico in Scultura - Spazio Pubblico e Arti visive presso la stessa Accademia. Vive e lavora tra Brescia e Milano.

Chantal Passarella è nata nel novembre 1981 a Mortara (PV). Diplomata in Pittura presso l'Accademia di Belle Arti di Brera. Attualmente iscritta al biennio specialistico di Terapeutica Artistica presso la stessa Accademia.

Melissa Provezza è nata nel 1978 a Orzinuovi (BS). Artista e insegnante, lavora a Milano. Diploma di laurea presso l'Accademia di Belle Arti di Brera; attualmente è tecnico di laboratorio per la Scuola di Pittura della stessa Accademia. Ha esposto in mostre personali e collettive, presso gallerie private e spazi istituzionali, sia in Italia sia all'estero. Sue opere fanno parte di collezioni pubbliche e private italiane, svizzere e spagnole. Nel 2011 ha esposto nella 54ª Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia, Padiglione Accademie, a cura di Vittorio Sgarbi, Tese di San Cristoforo all'Arsenale, Venezia (catalogo ed. Skira).

Carlo Alberto Rastelli è nato nell'ottobre 1986 a Parma. Consegue il diploma di laurea triennale in pittura presso l'Accademia di Belle Arti di Brera, Milano. Dal 2007 lavora come assistente presso lo studio dell'artista Dany Vescovi. Nel 2012 ha conseguito la laurea specialistica in pittura presso l'Accademia di Belle Arti di Brera. Vive e lavora a Milano.

Fabio Roncato è nato nel giugno 1982 a Rimini. Si trasferisce a Padova nel 1991. Nel 1998 lavora nello studio dello scultore Renato Petrucci. Nel 2002 si trasferisce a Milano. Nel 2008 lavora presso lo studio di David Reimondo. Nel 2009 si diploma in Pittura all'Accademia di Belle Arti di Brera. Vive e lavora tra Milano e Berlino.

Giuliana Storino è nata nel 1986 a Manduria (TA). Laureata in Pittura presso l'Accademia di Belle Arti di Brera. Vive e lavora a Milano.

Federico Unia è nato nell'ottobre 1983 a Milano. Diplomato in Scenografia presso l'Accademia di Belle Arti di Brera.

Nicole Bacchiega was born in May 1988. She graduated in Decoration from the Academy of Fine Arts of Brera in 2011. She also completed a two-year graduate course in Painting, Department of Visual Arts.

Viola Ceribelli was born in 1989 in Bergamo. She graduated in Decoration from the Academy of Fine Arts of Brera in 2012. She is now enrolled in the two-year specialisation course in Theory and Practice of Art Therapeutics.

Mauro de Carli R. was born in 1980 in Sesto San Giovanni. He graduated in Painting from the Academy of Fine Arts of Brera. He lives and works in Milan.

Irene Dioli was born in January 1984 in Crema. She graduated in Educational Sciences from the University of Bergamo and in Painting from the Academy of Fine Arts of Brera.

Debora Fella was born in September 1990 in Milan, and she is currently enrolled in the first year of the Two-Year Graduate Course in Painting at the Academy of Fine Arts of Brera.

Ilaria Forlini was born in 1980 in Milan. She graduated in Anthropology and Contemporary Sacred Art in 2008. She worked as a technical assistant in the laboratory of Visual Arts at the Brera Academy from 2009 to 2012. She collaborated with ArtShow, a guide to contemporary art exhibitions, and CRAB (the Research Centre of the Academy of Fine Arts of Brera).

Riccardo Garolla was born in January 1986 in Tradate (VA). He studied at the Academy of Fine Arts of Bologna and he is currently enrolled at the Academy of Fine Arts of Brera.

Maddalena Lusso was born in June 1990 in Bergamo. She graduated in Decoration from the Academy of Fine Arts of Brera in 2013. She is now enrolled in the two-year graduate course in Painting, Department of Visual Arts.

Ottavio Mangiarini was born in July 1990 in Brescia. He graduated in Painting, Department of Visual Arts, in 2012. He is now attending the specialisation course in Theory and Practice of Art Therapeutics at the Academy of Fine Arts of Brera.

Isabella Mottini was born on January 20, 1988 in Gardone Val Trompia (BS). She graduated in Sculpture at the Accademia delle Belle Arti in Milan. Currently she is attending the specialist course in Sculpture - Public Space and Visual Arts at the Academy. She lives and works between Milan and Brescia.

Chantal Passarella was born in November 1981 in Mortara (PV). She graduated in Painting from the Academy of Fine Arts of Brera. She is currently enrolled in the two-year specialisation course in Art Therapeutics at the same Academy.

Melissa Provezza was born in 1978 in Orzinuovi (BS). An artist and teacher, she works in Milan. She graduated from the Academy of Fine Arts of Brera and currently serves as a technical assistant in the laboratory of the School of Painting of the same Academy. Her works have been displayed in individual and collective exhibitions, both in Italy and abroad. Some of her works are part of Italian, Spanish and Swiss public and private collections. In 2011 her works were featured in the 54th Venice Biennale's International Art Exhibition, Academies Pavilion, by Vittorio Sgarbi, Tese di San Cristoforo of the Venice Arsenale (catalogue published by Skira Editore).

Carlo Alberto Rastelli was born in October 1986 in Parma. He completed the three-year undergraduate course in Painting at the Academy of Fine Arts of Brera (Milan). He has been working as studio assistant for the artist Dany Vescovi since 2007. In 2012 he completed also the two-year graduate course in Painting at the Academy of Fine Arts of Brera. He lives and works in Milan.

Fabio Roncato was born in June 1982 in Rimini. He moved to Padua in 1991. In 1998 he worked at the studio of the sculptor Renato Petrucci. He moved to Milan in 2002. In 2008 he worked at the studio of David Reimondo. He graduated in Painting from the Academy of Fine Arts of Brera in 2009. He lives and works between Milan and Berlin.

Giuliana Storino was born in 1986 in Manduria (TA). She graduated in Painting from the Academy of Fine Arts of Brera. She lives and works in Milan.

Federico Unia was born in October 1983 in Milan. He graduated in Stage Design from the Academy of Fine Arts of Brera.

OffBrera è un nuovo spazio espositivo per l'arte contemporanea, indipendente dalla tradizione delle gallerie d'arte, attento alla natura propositiva di quel laboratorio globale che i giovani artisti condividono all'interno dell'Accademia di Belle Arti di Brera. L'attività espositiva si configura fondata eticamente sull'inscindibile rapporto tra la promozione dei migliori giovani artisti di Brera e la rinascita del collezionismo.

Il posizionamento di OffBrera è quello di anticipare sia la 'riconoscibilità' degli artisti rispetto al loro ingresso nel mercato dell'arte, ma anche offrire l'esperienza del collezionismo come 'scoperta' personale e libera adesione emozionale, disgiunta dall'ansia dell'investimento finanziario, proiettato sulla scommessa che "forse un giorno l'opera d'arte di oggi si rivelerà anche un valore redditizio. In ogni caso rimarrà il godimento dell'acquisizione di un valore rappresentativo della nostra stagione civile e culturale.

OffBrera is a new contemporary art exhibition area, breaking with the tradition of art galleries and focusing on the creative laboratory that brings together young artists within the Academy of Fine Arts of Brera. The ethical foundation of OffBrera's activity is the unbreakable bond between the promotion of Brera's best young artists and the revival of art collecting.

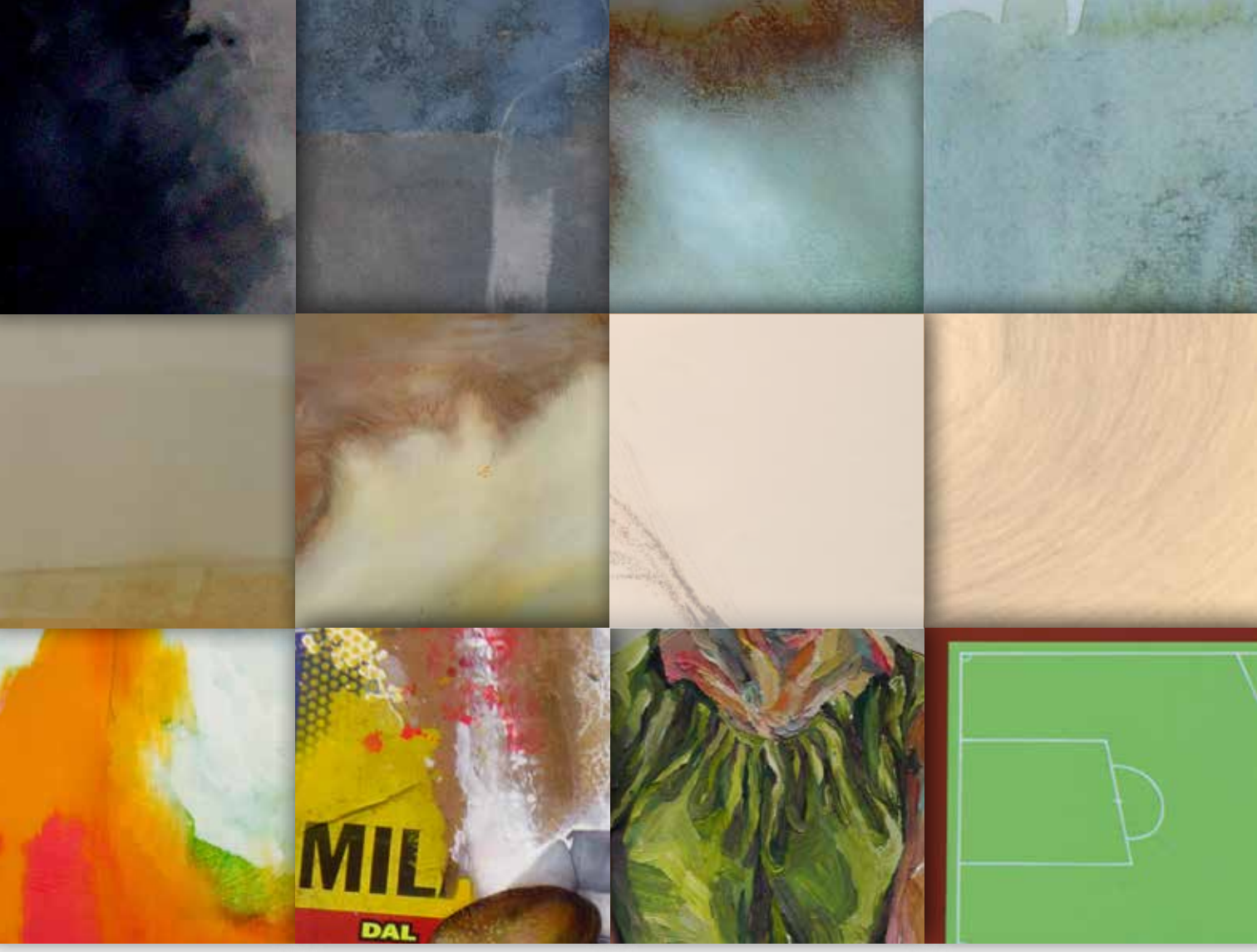
OffBrera is positioned to find out "recognisable" artists before they enter the art market and to make art collecting an experience of personal "discovery" and voluntary emotional attachment, free from the anxiety caused by financial investments, while betting that "maybe some day this artwork will also be profitable". In any case, the buyer will enjoy purchasing a value representing the civil and cultural era we live in.

Nell'ambito delle attività no-profit, Banca Sistema ha scelto di dar vita a un progetto dedicato all'Arte e al patrimonio creativo dei giovani artisti italiani, valorizzando così il talento emergente in campo artistico e offrendo loro canali privilegiati di visibilità.

Il progetto, nato alla fine del 2011, offre agli artisti la possibilità di esporre le proprie opere nelle sedi della Banca di Milano e Roma: un appuntamento di rilievo durante il quale sono promosse la creatività e l'operato di ogni artista attraverso una nuova logica di sostegno che mira ad accrescerne le potenzialità.

Banca Sistema started a project on Contemporary Art to encourage young Italian artists' work and enhance the importance of their creative heritage.

Banca Sistema aims to help young artists reach their full potential and use its offices in Milan and Rome to promote and exhibit their works.



ISBN 978-88-514-1278-4

ANCORA

BANCA SISTEMA
contemporary bank