

**GALLERIA**

**Palazzo Chigi  
Viterbo**

**MIRALLI**

**4-23 febbraio 1990**

Alfredo

**Anzellini**

**INFINITO E  
CANCELLATURA**

a cura di

Luigi

**Francini**

**Elisabeth Bozzi**

**Ceramica**

**Flaminia**



**INFINITO E  
CANCELLATURA**

a cura di  
**Elisabeth Bozzi**



### Verso una rinascita del mecenatismo industriale

In questa fine del ventesimo secolo, l'arte sembra aver definitivamente riconquistato lo spazio ed il valore simbolico felicemente acquistati nel Rinascimento, un'epoca magica, quasi mitica in cui il potere e l'artista collaboravano, in un'atmosfera di reciproca stima.

Pare infatti che oggi la dicotomia artista/potere, sensibile in epoche anteriori, sia cancellata a profitto di una nascente coscienza sociale dell'arte.

Ciò significa che l'opera d'arte è ridivenuta percepibile a tutti gli uomini, sebbene in diversa misura, e che è esposta in piena luce sulle pubbliche piazze, in seno alle comunità, nei nuovi musei. Gli esempi non mancano: dalle ordinazioni fatte dallo Stato francese agli artisti per far rinascere a Parigi un fasto degno del Re Sole (nell'occasione della commemorazione della Rivoluzione Francese, strana contraddizione, ironia della storia!), alle esposizioni comunali o provinciali (quale minuscola cittadina non ha inaugurato almeno una mostra d'arte contemporanea?), alla creazione di nuovi musei interamente consacrati all'arte di oggi (spessissimo finanziati da partners privati, come il Nouveau Musée di Saint Etienne, il Museo Pecci di Prato, il Castello di Rivoli da Torino, senza dimenticare i numerosi esempi dei nostri vicini svizzeri o tedeschi), la distanza fra il pensiero culturale e la società si riduce sempre più, l'opera e il pubblico fondono e, se questa unione non genera sempre comprensione e piacere, serve tuttavia a promuovere la conoscenza.

L'uomo d'oggi ha oramai la possibilità di conoscere gli artisti e le opere del suo tempo e, grazie a ciò, di vivere la sua epoca in una delle più magiche manifestazioni di questa. Definitivamente, l'arte si mostra e si espone, secondo il senso etimologico del verbo.

In questa atmosfera di Rinascita dell'arte, anche i mecenati privati ritrovano una funzione precisa e sono spesso all'origine di progetti ambiziosi. Grazie a un'attività sempre più presente, essi generano situazioni che sono sorgente di sostegno all'attività degli artisti. Essi canalizzano le energie culturali in seno a una società avida di conoscere le proprie creazioni e di attribuire loro il giusto valore.

### Vers une renaissance du mécénat d'entreprise

En cette fin du XXème siècle, l'art semble avoir définitivement reconquis l'espace et la valeur symbolique qu'il avait su acquérir avec bonheur à la Renaissance, époque magique, presque mythique où pouvoir et artiste collaboraient avec considération réciproque. En effet, il semble qu'aujourd'hui la possible dichotomie artistes-pouvoir, sensible à des époques antérieures, se soit effacée au profit d'une conscience sociale de l'art, en train de naître. Cela signifie que l'oeuvre d'art, le travail de l'artiste, est redevenue perceptible à tous les hommes et s'expose, au grand jour, sur les places publiques, dans la cité, au sein de la ville, dans les nouveaux musées. Les exemples ne manquent pas: des commandes passées par l'Etat français aux artistes pour rendre à Paris un faste digne du Roi Soleil à l'occasion de la commémoration de 1789 (étrange contradiction), aux expositions communales ou provinciales (quelle petite ville de province n'a pas inauguré au moins une exposition d'art contemporain?), à la création de nouveaux musées consacrés entièrement à l'art contemporain (très souvent commandités et financés par des partenaires privés, comme le nouveau Musée de St. Etienne, le Museo Pecci de Prato, le Castello de Rivoli à Turin, sans oublier les nombreux exemples de nos voisins suisses et allemands), l'écart entre la pensée culturelle et la société diminue, l'oeuvre et le public fusionnent et si cet accouplement ne se solde pas toujours par la compréhension et la jouissance, il sert au moins à promouvoir la connaissance. L'homme d'aujourd'hui a désormais la possibilité de connaître les artistes et les oeuvres de son temps; et par là même de vivre son époque dans l'une de ses manifestations les plus magiques. Définitivement, l'art se montre et s'expose.

Dans cette optique de renaissance des arts, les mécènes privés reprennent aussi du galon et sont souvent à l'origine de projets ambitieux. Grâce à une activité toujours plus présente, ils créent des situations capables de fournir un soutien au travail des artistes. Ils peuvent canaliser ces énergies culturelles au sein d'une société désireuse de connaître sa création contemporaine et de lui attribuer la place qui est la sienne.

A ciò ambisce la presente esposizione. La CERAMICA FLAMINIA ha deciso d'impegnarsi nella promozione di artisti della provincia. Essa partecipa oggi ad una co-produzione con la Galleria Alberto Miralli, perché siano esposte a Palazzo Chigi le opere recenti di Alfredo Anzellini e Luigi Francini, due giovani artisti viterbesi.

CERAMICA FLAMINIA

La présente exposition caresse cette ambition. La Société «FAÏENCE FLAMINIA» a décidé de s'engager dans la promotion culturelle d'artistes de la province. Elle signe aujourd'hui une co-production avec la Galerie Alberto Miralli, afin d'exposer au Palais Chigi les oeuvres récentes d'Alfredo Anzellini et Luigi Francini, deux jeunes artistes de la province de Viterbo.

CERAMICA FLAMINIA

### Infinito e cancellatura

Non è facile predire quale sarà il profilo degli anni novanta. Questo soggetto sta divenendo il prediletto degli artisti stessi che, confrontati alla stampa artistica, s'interrogano sull'evoluzione del loro lavoro; dei galleristi interessati a plasmare il nuovo gusto dei collezionisti; dei critici desiderosi di trovarsi al capolinea del gusto nuovo, dei responsabili infine di museo occupati ad utilizzare rapidamente i crediti a loro concessi.

Insomma, tutti coloro che evolvono nell'ambiente artistico hanno fretta di seppellire gli anni ottanta troppo scrutati e manipolati. È raro che si viva l'opera d'arte al presente. Si ha fretta d'inserirla nella Storia (dominio teoricamente riservato allo storico dell'arte dei prossimi cinquant'anni), si ha fretta di proiettarla nell'avvenire (dominio teoricamente riservato all'artista stesso che proprio a questo scopo l'ha concepita). Gli anni ottanta si sono svolti sotto il segno del *packaging*, dell'articolo di grande consumo immediato, e sono stati reticenti verso le espressioni scomode, le personalità isolate, gli artisti che fanno l'occhietto all'infinito. Le immagini dirette e prevedibili sono certamente di più facile digestione: Milan Kunc, Dokoupil, Jeff Koons, l'attuale Nam June Paik, David Salle, Ange Leccia e compagnia bella, sono artisti più facilmente digeribili, rappresentanti più colorati del pensiero immediato e di alcuni problemi difficili-facili della nostra epoca. Ma l'interesse della sfida artistica lanciata alla società non risiede in questi dati. La forza è raramente vistosa o rumorosa: i fragili edifici di un Boltanski, di un Favier di un Asdrubali o di un Twombly nascondono una potenza espressiva, un'autenticità, una ingenuità visionaria che nessuno dei nuovi concettuali o dei nuovi astratti geometrici (Arnleider, Halley, Jonathan Lasker) avrà mai. Una logica chiarezza di discorso è una qualità più soddisfacente e gioiosa di quanto lo siano il furore, l'attesa impaziente, la brama. L'arte si trova ad avere, il fiato corto, non in quanto concerne l'energia ma il pensiero. L'elastico ha smarrito la sua estensibilità. Per lottare contro questo eccesso di velocità proprio all'espressione plastica contemporanea, l'arte deve ritrovare una delle sue qualità fondamentali: deve giocare la carta della *decelerazione*, opporsi all'inflazione d'informazioni, alla gonfiatura artificiale legata al

### Infini et effacement

Bien malin qui dira de quoi seront faites les années 90. En effet, l'argument est en passe de devenir le sujet de prédilection des artistes eux-mêmes qui, confrontés à la presse artistique, s'interrogent sur le devenir de leur production, des galeristes empressés de former au goût nouveau les collectionneurs, des critiques désireux de prendre le train en tête de ligne, des décideurs de musées préoccupés par l'exploitation rapide et sans risques des crédits alloués. Bref, tout ce petit monde s'ennuie des eighties finissantes, qui se traitent d'avoir été trop auscultées et manipulées. Il est rare que l'on puisse vivre l'oeuvre d'art dans son présent: en effet, le temps presse de l'insérer dans l'histoire (domaine théoriquement réservé aux historiens d'art des cinquante prochaines années) et il n'est de cesse de la projeter dans l'avenir (domaine théoriquement réservé aux artistes eux-mêmes qui la conçoivent dans cette optique). Les années 80 ont été marquées du sceau de l'«emballage publicitaire», du prêt-à-consommer tout de suite et sur place, et ont fait preuve de réticence par rapport aux expressions «incommodantes», aux personnalités isolées, aux artistes choisissant de fleurir avec l'infini. Il est certain que les images directes et escomptées sont plus faciles à digérer: Milan Kunc, Dokoupil, Jeff Koons, l'actuel Nam June Paik, David Salle et autre Ange Leccia sont des artistes plus facilement consommables, des représentants plus colorés de la pensée immédiate et de certains problèmes difficiles-faciles de notre époque. Mais l'enjeu du challenge artistique lancé à la société n'est pas là. La force est bien rarement bruyante ou démonstrative: les frères édifices d'un Boltanski, d'un Favier, d'un Twombly ou d'un Asdrubali recèlent une puissance expressive, une authenticité, une naïveté visionnaire que n'auront jamais tous les nouveaux conceptuels, les nouveaux abstraits géométriques (Arnleider, Halley, Jonathan Lasker). Une clarté logique et discursive est une approche plus satisfaisante et plus jouissive que ne le sont le désir, l'attente, la passion.

L'art se retrouve à bout de souffle, non pas d'énergie mais de pensée. L'élastique a perdu son extensibilité. Pour lutter contre cette vitesse à laquelle navigue l'expression plastique contemporaine, l'art doit retrouver l'une de ses qualités fondamentales: jouer la carte de la *decelération*, s'opposer à l'in-



successo mediatico e concedersi una pausa, un tempo di respirazione per ripensarsi. Gli anni ottanta produssero il gigantismo e il divisismo: grandi formati, giovani capitani di venticinque anni, mega esposizione, quotazioni espresse in milioni di dollari. Il valore di un'opera d'arte non esprime più il denaro ma il potere: si compra il potere e ci s'inginocchia davanti all'Artista. Giunti a tali somme, non si compra più materia, realtà o pensiero (cos'è il pensiero in una scala borsistica?), si comprano stelle, lustrini, un pezzetto di paradiso artistico, magia, meraviglia, irrazionale, le sole cose che le opere travisate possono fornire. Senza cedere al gusto dei pronostici facili, gli anni novanta sembrano profilarsi come una rinascita degli artisti-invidiosi, atti a creare valori, a costruire una coscienza della loro cultura, a riaffermare un'esigenza morale. L'opera deve avere uno scopo, ritrovare la sua funzione di captatrice di energia, di momento eccezionale in un contesto di eternità, in un'epoca in cui infine tutti sono persuasi che l'arte non può più fare paura, né piangere, né ridere, né stridere.

La presente esposizione *Infinito e Cancellatura*, che riunisce le opere di due giovani artisti di diversa esperienza ma di profonda affinità, si inserisce in questo clima di ritorno al lavoro solitario, lontano dai gruppi, talvolta ostinato nella sua ombrosa originalità ma soprattutto monolitico di coscienza e di morale in quanto concerne il fatto plastico.

Gli anni ottanta dopo un igienico ritorno alla pittura, promosso dalle Transavanguardie internazionali, sono caratterizzati oggi da una nuvola di eclettismi, da uno sfinimento verticale dei valori post-moderni. L'ultima Biennale di Venezia ha di ciò fornito la prova: oltre certe esperienze che chiameremo unitarie, *monocordi* (Solano, Levini, Rousse, Asdrubali), la creazione contemporanea è esplosa nella produzione di «neos de neos», si è sperperata negli epigonismi più banali e prevedibili per divenire unicamente formula commerciale per pagine glacées da riviste di lusso, diktat accademico di self-service culturale.

Le ricerche di Anzellini e Francini sono invece caratterizzate da un ritorno ad un certo ordine classico, dall'utilizzazione di una lingua forte e personale, da un bisogno di rigore e di chiarezza nella poetica di un vocabolo astratto. La loro opera s'iscrive in un programma d'apertura sugli anni novanta, al crocevia delle recenti esperienze italiane (Trans-

flation d'information, à la surenchère médiatique et se ménager un temps de pause, un temps de respiration pour lui-même, pour "se" penser. Les années 80 ont produit du gigantisme et des stars: grands formats, jeunes capitaines de vingt-cinq ans, méga-expositions, quotations en millions de dollars. La valeur d'une oeuvre d'art ne représente plus d'argent mais du pouvoir. On achète du pouvoir et on s'agenouille devant l'Artiste. Arrivé à de telles sommes, on n'achète plus de matière, de la réalité, pas plus que de la pensée (qu'est ce que la pensée dans une échelle boursière?), on achète des étoiles, des paillettes, un petit bout de paradis d'artiste, du magique, du merveilleux, de l'irrationnel que les oeuvres, dépossédées, ne peuvent plus véhiculer elles-mêmes.

Sans vouloir sacrifier au goût des pronostics faciles, les années 90 semblent cependant se profiler comme une renaissance des individus-artistes, aptes à créer des valeurs, à bâtir une conscience de leur culture, à réaffirmer une exigence morale. L'oeuvre doit avoir un sens, retrouver sa fonction de concentration d'énergies, d'exception, de grand moment dans une optique d'éternité, à une époque où désormais tout le monde s'est persuadé que l'art ne peut plus faire peur, ni pleurer, ni rire, ni grincer personne.

La présente exposition *Infini et Effacement* réunissant les oeuvres de deux jeunes artistes au passé et aux expériences différentes mais dont le travail actuel révèle de profondes affinités, s'inscrit dans ce climat de retour au travail solitaire, loin des groupes, quelquefois obstiné dans sa solitude ombreuse mais surtout cohérent de conscience et de morale par rapport au fait plastique.

Les années 80, après un retour hygiénique à la peinture, promu par les Trans-avant-gardes internationales, se caractérisent aujourd'hui par une poussée d'éclectismes, par un étiolement en pente raide des valeurs post-modernes. La dernière édition de la Biennale de Venise en a fait la preuve: en dehors de certaines expériences, dirons-nous *monocordes*, unitaires (S. Solano, F. Levini, G. Rousse, G. Asdrubali), la création contemporaine s'est éclatée dans la production de «néos de néos», s'est dispersée dans les épigonismes les plus banals et escomptés pour ne plus devenir que des formules commerciales, prêtes à être couchées sur le papier glacé des magazines, un diktat académique de self-service culturel. Les recherches d'Anzellini et Francini se caractérisent au con-

vanguardia e Astrazione povera) e dei segni culturali del mondo.

Dopo un'importante esperienza di «pittura colta» ove partecipò alle prime ricerche del gruppo *Anacronisti* (animate principalmente dal critico Gatti), Anzellini si è definitivamente rivolto a una pittura di tipo astratto. Dopo una serie d'opere concettuali (installazioni d'immagini fotografiche di diverso procedimento, riunite su strutture-paravento), Anzellini è tornato alla pittura, alla tela, ai pennelli: una pittura dai toni smorzati, dolci, quasi intimi (azzurri, rosa, ocra), che struttura la tela su un solido schema, simile a una potente travatura sostegno di una volta architettonica; tessuto compatto che rimane tuttavia di una grande leggerezza, di una musicale proporzione.

Il colore è utilizzato da Anzellini come un elemento musicale, irradiante una luce prigioniera: mondo oscuro, donde la luce sorge attraverso gli interstizi dell'intreccio pittorico. Le immagini sono piane come specchi opachi, impermeabili a tutti i raggi luminosi esterni e che conferiscono spesso alle tele un aspetto di monocromia. Nelle sue ultime opere, Anzellini tratta la tela come punto di partenza per trasformarla esteriormente, per camuffarla sotto cellophane, ricoprendola tutta intera come in una operazione di trucco, che produce lo scacco dell'immagine, la *cancellatura*, la negazione. Ciò esprime una speranza nuova: costruire una zona di respiro fra l'immagine e l'osservatore. Si evidenzia pure l'immagine simbolica nascosta, come per renderla più chiara e più intellegibile secondo una visione nuova.

Dopo averla offerta nuda, l'artista si dà da fare per vestirla come se l'immagine stessa fosse indiscreta o addirittura pornografica. Egli è come un bimbo che, dopo avere disegnato una figura nuda, la veste.

Questa vestizione della tela è un'operazione che sospinge la pittura nelle tenebre, come se questa, per fiorire ancora in immagini e rimanere splendente, dovesse nascondere i suoi raggi.

L'esperienza pittorica di Luigi Francini è costituita da una solida conoscenza della restaurazione di opere antiche e dell'incisione, a lungo praticata. Le immagini dell'artista sono superfici brillanti, trattate in una pasta aggressiva, dai colori acidi che, come in Anzellini, tendono alla monocromia.

traire par un retour à un certain ordre classique, par l'utilisation d'une langue forte et personnelle, par un souci de rigueur et de clarté à travers la poétique d'un vocable abstrait. Leur travail s'inscrit dans un programme d'ouverture sur les années 90, au carrefour des expériences italiennes récentes (*Trans-avant-garde et astrazione povera*) et des images culturelles du monde et du quotidien.

Après une expérience importante de peinture *cultivée* où il prit part aux premières recherches du groupe des *Anacronisti* (notamment animées par le critique Gatti), Anzellini s'est définitivement tourné vers une peinture de type abstrait. Après une série d'œuvres de type conceptuel (installations à partir d'images photographiques traitées selon différents procédés et assemblées sur des structures-paravents), Anzellini est retourné à la peinture, à la toile, aux pinceaux: une peinture aux couleurs feutrées, douces, presque intimes (des bleus, les roses, les ocres), qui structure la toile selon un solide schéma, comme une puissante charpente qui soutiendrait une voûte, un tissu serré, compact mais qui reste d'une grande légèreté, presque d'une poésie musicale. La couleur est utilisée par Anzellini comme un élément musical, irradiant une lumière captive à l'intérieur: un monde sombre où la lumière réalise des échappées à travers les interstices du treillis pictural. Les images sont plates comme des miroirs opaques, matifiants qui ne seraient perméables à aucune source de lumière extérieure et qui donnent souvent aux toiles cet aspect de monochromie. Dans ses dernières œuvres, Anzellini récupère l'image de départ constituée par la toile pour lui faire subir une transformation extérieure: l'artiste opère un travail de camouflage à l'aide d'un rouleau de cellophane dont il recouvre la toile (chassis et peinture), comme pour une opération de maquillage, de mise en échec de l'image, d'effacement, de négation, cela afin d'exprimer aussi un nouvel espoir, de construire un sas de respiration entre l'image et le spectateur. Mais cette opération est en fait une mise en évidence de l'image symbolique cachée: comme pour la rendre plus claire, plus intelligible selon une nouvelle vision. Après la mise à nu, le peintre s'empresse d'habiller son œuvre, son tableau comme si l'image était indiscreta et pornographique. L'artiste ressemble à l'enfant qui après avoir dessiné une figure nue s'empresse de l'habiller. L'habillage de la toile est une opération pour accueillir la pein-



Luigi Francini subì a lungo il fascino di Sonia Delaunay trattante il problema del colore e si interessò alle ricerche post-impressioniste di Seurat e di Balla sulla dissoluzione del colore per effetto della luce o della velocità: le sue tele sono campi mentali silenziosi ove gli ultimi strati di pittura velano più o meno l'intensità delle fiamme che ricoprono. Si tratta di strati di memoria, di evocazioni di un caos ormai domato, di un disordine matematicamente rigoroso, di un frastruono dai colori crudi senza splendore.

L'insieme resta scuro, la luce non dà raggi ma è compressa nell'ultima immagine, i colori si fondono nella supremazia della monocromia. L'essenza dell'opera sta nella predominanza di una esperienza sensibile; l'uniformità dell'immagine esprime una coesione assoluta, come nelle stelle nere, i cui atomi imprigionano una inimmaginabile energia. La consistenza di ogni traccia di pennello è sepolta sotto un gioco di ricoperture ellittiche: è una *cancelata* continua nella costruzione di una caverna, intorno al silenzio sepolto nel suo antro. Queste opere sono le facce positive del nulla in cui il pensiero si rivela nella sua nudità. Così la frontalità che vietava apparentemente ogni passaggio, ogni uscita, si lacerava poco a poco, la vita penetra fra queste linee verticali tese, per aprirsi uno spiraglio verso l'infinito.

Oltre queste ricerche pittoriche, Anzellini e Francini svolgono un'attività plastica nel campo della scultura. Anzellini recupera in una fabbrica vicina al suo studio vecchie forme per cottura di ceramiche ad alta temperatura, le riunisce, le innalza le une sulle altre, mette in valore la loro forma originale, bella perché essenziale, e ne forma colonne evocanti Brancusi. Queste forme posseggono un equilibrio ieratico e solenne, un'eleganza primitiva di totem.

Dal lato suo, Francini dipinge su supporti diversi utilizzando poi come una tela su telaio o erigendoli nello spazio. Egli fabbrica larghe tavole lignee, strutture scelte per il loro aspetto pragmatico. Utilizzate come tele, sono spesse, pesanti, dense: ma acquistano una leggerezza musicale, come di luminosa energia astratta, grazie al potere della pittura. Il plexiglas che ricopre una di queste tavole-scultura le conferisce un carattere solenne, una sistemazione in uno spazio quasi sacro. La sintesi fra le componenti di quest'opera è realizzata da un elemento intruso (frammento di specchio)

ture aux ténèbres. Comme si la peinture pour produire encore des images et rester rayonnante était obligée de raréfier et d'enfouir ses rayons.

L'expérience picturale de Luigi Francini passe par une solide connaissance du travail de restauration des œuvres anciennes et de la gravure qu'il a longtemps pratiquée dans son propre atelier. Les images de cet artiste sont des surfaces brillantes, traitées dans une pâte agressive, aux couleurs acides qui tendent cependant comme dans l'œuvre d'Anzellini vers la monochromie. Les œuvres de Luigi Francini, qui fut longtemps fasciné par le problème de la couleur chez Sonia Delaunay et par les recherches post-impressionnistes ou divisionnistes d'un Seurat ou d'un Balla sur la dissolution de la couleur par la lumière ou sous l'effet de la vitesse, sont des champs mentaux silencieux où les dernières strates de peinture voilent plus ou moins l'intensité des flammes qu'ils recouvrent. Il s'agit de strates de mémoire, de narrations d'un chaos désormais ordonné, d'un désordre mathématique rigoureux, d'un fracas violent aux couleurs crues sans être éclatantes. L'ensemble reste définitivement sombre, la lumière ne rayonne pas mais est contenue dans l'image finale, les couleurs se fondent dans la suprématie du monochrome. L'essence de l'œuvre de l'artiste est dans la primauté d'une expérience sensible, avec dispersion totale du regard, en dépit d'une uniformité de l'image où la cohésion est absolue, comme dans les étoiles noires dont les atomes emprisonnent une inimaginable énergie. Le corps de chaque trace de pinceau est enfoui dans un jeu d'ellipses et de recouvrements: un effacement perpétuel dans la construction d'une caverne, tout autour du silence enfoui dans son antre. Ces œuvres sont les faces positives du néant, dans une violence de l'attente où l'œuvre va se révéler dans sa nudité. Ainsi la frontalité qui semblait interdire tout passage, toute issue, se détruit-elle peu à peu, perce-t-elle ces lignes et ces verticales tendues pour s'ouvrir à travers un soubassement sur l'infini.

Parallèlement à ces recherches picturales, Anzellini et Francini développent aussi une activité plastique à caractère sculptural. Anzellini récupère dans une fabrique proche de son atelier d'anciens moules de cuisson à haute température pour fours à céramique, les assemble et les empilent les uns sur



In questo insieme rustico: è un elemento sofisticato che catalizza le energie dell'installazione che mescola semplici elementi naturali rudimentali e un oggetto di cultura post-moderna.

*Elisabeth Bozzi, Parigi, ottobre '89*

les autres, valorise leur forme originelle, belle car essentielle, pour les monter en colonnes, selon le vieil adage de Brancusi. Ses formes ont l'équilibre du hiératisme et de la solennité, travaux d'une élégance primitive (rhombes, fers, totems), formes premières et géométriques.

Francini a pour sa part recours à plusieurs supports pour peindre, qu'ils soient ensuite utilisés comme une toile sur châssis ou mis en espace. Il fabrique de larges tables de bois, semblables à des portes, structures choisies en fonction de leur aspect pragmatique. Le support, utilisé comme la toile, est épais, lourd, profond, mais acquiert une énergie lumineuse abstraite par l'intervention et le pouvoir de la peinture. Le plexiglas qui vient recouvrir l'une de ces tables-sculpture dressées sur un socle lui confère un caractère solennel, une mise en espace et en lumière sacrée, presque mystique.

La synthèse entre les composantes de cette oeuvre est réalisée grâce à un élément intrus (éclat de miroir) dans cet ensemble rustique: c'est élément de la sophistication catalyse en lui toutes les énergies de l'installation où se mêlent de simples éléments rudimentaires naturels et un objet d'une culture post-moderne.

*Elisabeth Bozzi, Paris, octobre '89*