

non c'è più orizzonte

LA GIARINA
ARTE CONTEMPORANEA



non c'è più orizzonte

a cura di Luigi Meneghelli

abbas
KIAROSTAMI

andrea
BIANCONI

alex
PINNA

ehsan
SHAYEGH

musica di
moein
FATHI

dal 1 febbraio
al 5 settembre, 2020

there is no longer a horizon

text by Luigi Meneghelli

*The empty spaces, the empty horizons,
the empty plains, everything that is bare has
always deeply impressed me.*

Joan Mirò

At the centre of the show: an underground space, deep, intimate, dark, that seems to evoke the idea of an urn, a womb, a magical time. And it is there that there is projected the short film *Roads* (2005) by the great Iranian director **Abbas Kiarostami** (Teheran, 1940 - Paris, 2016). A film without history, without characters, without allusions, where it is the world that moves on itself simply to continue to be itself. The camera follows a jeep that travels without interruption, without ever arriving anywhere. The real subject seems to be the presence of the road, its unrolled and interrupted ribbon of apparent fractures, curves, ascents, the passing of which is not in any way certain. It leads to places that are always out of reach, always on the other side of a new hill, of a new curve along the road.

It is as though Kiarostami aimed at arousing curiosity in what lies beyond the space of vision. And this is underlined by the off-screen words of the film: "Roads? They are exile, nostalgia, song, wind, travel, the wish to dream." Reality dissolves and distances are modified and are lost. The horizon itself, the concept of stability, no longer exists: it becomes a changeable boundary, fragile, linked to the narrow frame that consumes our attention or, instead, the wide frame that disperses our attention. In one way or another we are drawn in, we are part of the transport, this is our existence. And this is how the cinematic view becomes a condition of being far more than a representation. It is the condition of a permanent transformation, of an indefinite and continuous variation. But not in order to arrive at a result, at an aim, but rather to find ourselves in some way always at the beginning.

So much so that we do not exit from the interrupted starting point with the sensation of a recovery or revelation, but with the experience of a world shown again and again but which, however, remains secret and unreachable. It is like being in front of a closed door. We know that there is something further on (a beyond, an elsewhere), but we do not see it. However, the film has *mobilised* our gaze: it has called it and animated it, it has made it alert and taught us to open our eyes with all the curiosity of children who resolutely substitute reality with their own visions, previsions, clairvoyance. This is understood from the very first room with the work of **Andrea Bianconi** (Arzignano, Vicenza 1974), who covers his canvases with infinite lines/arrows. Lines that come and go, intersect, begin again. They do not adjoin but overrun, they do not describe but create. At times they really seem to give the world a new world, at times they suddenly fall like a tempest, to the point of bringing a kind of testament of form, if not actually the end of visibility. However this might be, it is as though Bianconi were invariably transforming the very thing he is drawing, like a spider that lives through the web it is constructing.

In the room next door there are the "impalpable" figures of knotted rope by **Alex Pinna** (Imperia, 1967).
6 Minimum bodies that do not have a real physiognomy but,

rather, a fervent exhibitiv intention, almost as though they were puppets or marionettes. And yet they do not emanate real vitality, an authentic acrobatic tension but, rather, a kind of laziness or indolence. They climb, lengthen, hide. They oscillate on the remains of a catastrophe that has already happened, experimenting acrobatics on shelves or ledges emptied of all knowledge. They invent a suspended space, a mental scene that is, however, in the act of interiorising itself, and they dilate onto a cosmic (or comic?) scene.

In the third room we find the sand and clay installation by **Ehsan Shayegh** (Khash, Iran, 1975). A work that recalls the endless extent of the desert in all its instability and changeability. But what interests the artist is not so much the question of the infinite, of "limitlessness", but, rather, of also giving a body to dissolution, to the crumbling of material: to give a form to what is without a form, an image to what has no image. And so we find ourselves in front of "a perfect and absolute emptiness", where the horizon is not a limit but open to all visual possibilities; above all we find ourselves in front of an unexpected and unstoppable energy that overflows from the surface of the material itself, making it naked, vulnerable, lacerated. Similar to a wound that cannot be healed, that seems to lift its own lips upwards to accept strange coloured stones from who knows what sky.

In the show there is also "space" for the music by **Moein Fathi** (Teheran, Iran, 1993). But is it correct to speak of space for a language that propagates throughout the setting, interpreting and redefining it? It is an auditory breath, "air poetry", that refuses outlines, walls, limits. So isn't it the music itself that is construction, architecture, spatiality? All the more so given that Fathi's compositions are the result of a contamination, or rather of an auditory magma that unites classical music to popular forms, Western rhythms and Eastern melodies, acoustic sonorities and songs improvised in the desert. His project aims at doing away with any frontier in order to arrive at the mythical origin of sounds, leading us to the point in which even nothingness and the infinite show themselves.

Five artists, each with their own language, to testify to a cultural and social climate where there is no longer anything that is resolved or defined, but where we pass only through ideas of transit, wonder, and loss. In their works there prevails a display of abandoned corners, of suspended buildings, of lines traced blindly, as though by now a confrontation with reality could come about only by brushing against it, betraying it, and reinventing it. The artists know this very well: art is fragile, it does not have the strength to change the world, but in practice this problematic awareness that they have has an irreplaceable role. It is by starting from here that their gaze can continue to feed our imaginative capacity. It will be a weak Utopia. But even to show wandering and error can push us towards boundless horizons and towards projects for a new future.

le parole degli artisti. Nei dialoghi che seguono, c'è un confronto serrato con gli artisti presenti in mostra. È un tentativo di cogliere le idee, le passioni, le motivazioni del loro fare. Un modo per andare irrispettosamente "dietro le quinte" dell'opera, per sorprendere un sapere prossimo alla fonte, al nascere di un'idea, al sorgere di un progetto. Ma soprattutto il bisogno di risentire nelle parole (nel ritmo delle frasi), il gesto che segna, il corpo che batte, la mano che edifica.



Abbas Gharib
Tenstar Community

Ehsan Shayegh

Andrea Bianconi

Cristina Morato
la Giarina Arte Contemporanea

Luigi Meneghelli

Alex Pinna

Moein Fathi

the artists' words. In the dialogues that follow, there is a close confrontation with the artists in the show. It is an attempt to gather the ideas, passions, and motivations of their manner of working. A way of going disrespectfully "behind the scenes" of their work, in order to surprise a knowledge near to the source, the birth of an idea, the rise of a project. But above all the need to feel the effect of their words (in the rhythm of their phrases), the gestures they make, the body that beats, the hand that builds.

abbas
KIAROSTAMI

Abbas Kiarostami (Teheran, Iran, 1940 - Paris, France, 2016).

Abbas Kiarostami, *Roads*, video, 2015, non c'è più orizzonte
La Galleria Arte Contemporanea



abbas KIAROSTAMI

non c'è più orizzonte

Le parole di Abbas Kiarostami sono riprese da una conversazione con Jean-Luc Nancy (contenuta nel saggio "Abbas Kiarostami. L'evidenza del film", Donzelli Ed., Roma, 2004).

Mi capita di pensare: come fare un film in cui non dire nulla? Quando si racconta *una* storia, non si racconta che una storia e ogni spettatore con la sua capacità di immaginazione, intende *una* storia. Ma quando non si dice niente è come se si dicesse una moltitudine di cose. Il potere passa allo spettatore. André Gide diceva che l'importanza sta nello sguardo, e non nel soggetto. E Godard dice che ciò che è sullo schermo è già morto: è lo sguardo dello spettatore a insufflargli la vita.

...

Se si ritiene che il cinema abbia il dovere di raccontare delle storie, mi sembra che il romanzo lo faccia assai meglio. I pezzi radiofonici, gli sceneggiati televisivi assolvono anch'essi a questo compito. Penso a un altro cinema che mi rende più esigente e che viene definito come la settima arte [...] Io mi domando perché la lettura di una poesia ecciti la nostra immaginazione e ci inviti a partecipare al suo *compimento*. Le poesie sono probabilmente create per raggiungere un'unità malgrado la loro incompiutezza. La poesia non racconta mai una storia, essa dà un'insieme di immagini [...] Ho visto raramente qualcuno dire a proposito di una poesia: non capisco. Ma al cinema, appena non si è colto un rapporto, un legame, è frequente dire che non si è capito il film. Non si presume di raccontare una buona poesia, mentre si ritiene di poterlo fare per un buon film. Penso che se il cinema deve essere considerato come un'arte maggiore gli si debba accordare questa possibilità di non essere capito. [...] Se lo si considera un'arte, la sua ambiguità, il suo mistero sono indispensabili. Un'immagine può avere un mistero, perché essa dà poco, non descrive molto. Non rappresenta nulla, non si dà come rappresentazione, ma annuncia la sua presenza, invita lo spettatore a scoprirla.

...

In quanto cineasti o fotografi, si rende servizio alla gente e allo stesso tempo la si tradisce. Noi siamo quasi al posto di Dio: si scelgono alcune cose che non si danno a vedere e non gli si dice di che cosa li si priva. Il cinema per quanto dia a vedere limita lo sguardo. Questo non perché la macchina da presa non si muove. Infatti non si vede di più se essa si sposta, in quanto mano a mano che si ha accesso a una faccia del reale, si perde l'altra. I film che rinviano a un altrove sono più creativi o più onesti. [...] In ogni creazione c'è una parte della realtà che non si mostra. Ma bisogna farla sentire.

...

Io non sopporto il cinema narrativo. [...] Bisogna progettare un cinema incompiuto e incompleto affinché lo spettatore possa intervenire e riempire i vuoti, le mancanze. Invece di fare un film con una struttura solida e impeccabile, bisogna indebolirla. [...] Credo di più in un'arte che cerca di creare la differenza, la divergenza tra le persone piuttosto che la convergenza dove tutti sarebbero d'accordo. In questa maniera ciascuno costruisce il suo proprio film, che aderisce al mio film, lo difende o vi si oppone. Gli spettatori aggiungono delle cose per poter difendere il loro punto di vista e questo atto fa parte dell'evidenza del film. È con una certa debolezza, con una mancanza, che bisogna andare alla guerra contro le potenze.

Dichiarazioni rilasciate durante il workshop tenuto a Verona nel 2015 e raccolte da Abbas Gharib in "Caro Abbas Kiarostami, perché il cinema? L'arte di vivere la vita diversamente", Ed. Tenstar Community, 2019.

Il mio cinema non va considerato né un'imitazione né una continuazione o reinterpretazione del Neorealismo italiano o della Nouvelle Vague francese. Il mio lavoro è diverso e si colloca ai confini tra il documentario e il sogno, uno spazio a se stante tra la verità e l'immaginazione.

Le mie motivazioni per la realizzazione di un film svaniscono se non trovo il modo di portare il mio tema all'interno di fatti concreti, ma, allo stesso tempo, anche nello spazio dei sogni impossibili o improbabili.

Non riesco mai a realizzare un film senza prima comprendere le relazioni esistenti tra esigenze collettive e la mia *forma mentis* e senza conoscere il rapporto dell'individuo con la geografia che lo circonda.

Ciò significa, per me, riuscire a trovare un modello di consapevolezza reale che riesce però a sorprenderci attraverso i nostri desideri, liberandoli dai limiti artificiali che ci vengono posti dall'economia, dal sociale e dalla politica. I sogni delle persone e le realtà oggettive sono in permanente conflitto e io, con i miei film, non posso offrire soluzioni né voglio emettere sentenze. [...] In primo luogo perché, qualunque sia il mio racconto cinematografico, affronto dei fatti che spesso non hanno soluzioni. E poi perché è lo spettatore che ha il diritto di interpretare il film e di riempire le parti lasciate vuote...

there is no longer a horizon

From statements made during the workshop held in Verona in 2015 and collected by Abbas Gharib in "Dear Abbas Kiarostami, why cinema? The art of living life differently", Ed. Tenstar Community, 2019.

My cinema should not be considered an imitation, a continuation or reinterpretation of the Italian Neorealism or French Nouvelle Vague. My work is different and it is located on the border between the documentary and the dream, an independent space between truth and imagination.

My motivations for making a film vanish if I can't find a way to develop my theme into concrete facts, but, at the same time, into the space of impossible or improbable dreams as well.

I could never make a film without first understanding the relationships between collective needs and my mindset (*forma mentis*) and without knowing the individual's connection to his/her surrounding geography.

This means, for me, being able to find a model of real awareness that manages to surprise us through our desires, set them free from the artificial limits that economy, social life and politics put on us. People's dreams and objective realities are in permanent conflict and I, with my films, cannot offer solutions nor want to issue sentences. [...]. In the first place because, whatever my cinematographic story is, I deal with facts that often have no solution. Furthermore, because the spectator has the right to give his/her interpretation to the film and to complete the empty parts...

Abbas Kiarostami's words are taken from a conversation with Jean-Luc Nancy (contained in the essay "Abbas Kiarostami. The evidence of the film", Donzelli Ed., Rome, 2004).

I happen to think: how to make a film where you don't say anything? When a story is told, only a story is told and every spectator with his/her imaginative capacity figures out a story. But when you don't say anything it's like saying a multitude of things. Power passes to the spectator. André Gide said that the importance lies in the gaze, and not in the subject. And Godard says that what is on the screen is already dead: it is the spectator's gaze that breathes life into it.

...

If it is believed that cinema has a duty to tell stories, I think that a novel does it much better instead. Radio pieces, television dramas also perform this task. I think of another cinema that makes me more demanding and that is defined as the seventh art [...] I wonder why reading a poem excites our imagination and invites us to participate in its *completion*. Poems were probably created to reach unity despite their incompleteness. Poetry never tells a story, it gives a set of images [...] I have rarely heard anyone say about a poem: I don't understand. But at cinema, as soon as you have not caught a relation, a link, you usually say that you have not understood the film. You are not expected to tell a good poem, but you think you can make a good film. I think that if cinema is considered as a major art, it should be granted this possibility of not being understood. [...] If you consider it an art, then its ambiguity, its mystery are essential. An image can have a mystery, because it gives little and doesn't describe much. It represents nothing, it does not give itself as a representation, but announces its presence, invites the spectator to discover it.

...

As filmmakers or photographers, we give a service to people and betray them at the same time. We almost replace God: we choose things to show without telling people what they are missing. As far as it shows, cinema limits the gaze. This is not because the camera does not move. In fact, we do not see more if it moves, as we have access to one face of reality, we lose the other. Movies that refer to somewhere else are more creative or more honest. [...] In every creation there is a part of reality that does not show itself, but it needs to be heard.

...

I can't stand narrative cinema. [...] It is necessary to plan an unfinished and incomplete cinema so that the spectator can take action and fill in the gaps, the shortcomings. Instead of making a film with a solid and flawless structure, you have to weaken it. [...] I believe more in an art that tries to make the difference, the divergence among people rather than convergence where everyone would agree. In this way everyone makes his own film, which suits to my film, defends it or goes against it. Spectators add things to defend their point of view and this act is part of the film's evidence. With a certain weakness, with an emptiness, we must struggle against the powers.





in alto
Roads 0 22' 02"
frame da video
2015
courtesy Tenstar Community

Roads 0 17' 48"
frame da video
2015
courtesy Tenstar Community



in alto
Roads 0 24' 28"
frame da video
2015
courtesy Tenstar Community

Roads 0 24' 15"
frame da video
2015
courtesy Tenstar Community



Stairs 1
stampa su carta fotografica
2002
courtesy Tenstar Community



Stairs 2
stampa su carta fotografica
2002
courtesy Tenstar Community

andrea
BIANCONI

Nasce ad Arzignano (Vicenza - Italia) nel 1974.
Vive e lavora a Brooklyn (New York) e Vicenza (Italia).

Born in Arzignano (Vicenza - Italy) in 1974.
He lives and works in Brooklyn (New York) and Vicenza (Italy).

Andrea Bianconi, *non c'è più orizzonte*
La Giaria Arte Contemporanea



andrea BIANCONI

non c'è più orizzonte

Luigi Meneghelli - **Scopo della freccia è quello di volare dritta al bersaglio. Ha un solo obiettivo, quello di colpire. Le tue frecce invece sono linee aperte, mobili, erranti. Non mirano ad un ipotetico centro, ma a una sorta di cammino alla cieca. Dove vanno, cosa scoprono, a cosa tendono?**

Andrea Bianconi - La freccia è una tensione verso un qualcosa, ma non so verso cosa e per me non è importante saperlo. La freccia è un viaggio e le frecce che disegno sono in viaggio nel senso che non sono statiche. La freccia indica una direzione, tante frecce indicano tante direzioni, tante frecce tutte assieme indicano forse un'unica grande direzione. La freccia rappresenta l'essere umano: se una persona apre le braccia, chiude le gambe e guarda verso l'alto, diventa una freccia. Disegnando frecce disegno uomini, disegno i viaggi o il viaggio della vita. La freccia è un segno che custodisce la libertà e il vincolo, libertà di scegliere una direzione e il vincolo di rispettarla una volta presa. Penso che la freccia sia anche autobiografica, è il mio autoritratto, ma potrebbe essere l'autoritratto di ognuno di noi. È universale, la freccia è universale la direzione è universale, dalla direzione del sorgere del sole, al suo tramontare, a una foglia che cade, all'acqua che scorre, al bere una tazzina di caffè, al nostro respiro, all'ascolto, al linguaggio, allo sguardo, alle nostre decisioni, alla memoria, al ricordo, al futuro, al battito del nostro cuore, ogni cosa ha una direzione, ogni cosa contiene una freccia. La freccia è universale.

L.M. **“Il tiro con l'arco è una gara dell'arciere con se stesso”, scrive E. Herrigel. Si può dire che anche le tue linee ti guidano al luogo più intimo di te stesso? Che sono i fili che formano una grande tela, partendo dal tuo profondo, come se tu fossi un ragno?**

A.B. Le frecce sono un prolungamento della mia mano, del mio corpo, della testa, del cuore, sono il prolungamento di ogni parte di me. Alcune volte scrivo con le frecce, anzi prima o poi scriverò un libro scritto con le frecce. Le frecce raccontano memorie, stati d'animo, visioni, felicità e tristezze, avvicinamenti ed allontanamenti, sono labirintiche, ma anche chiarissime, indicano. Quando le disegno non so mai dove mi porteranno. Parto sempre da una freccia molto piccola, centrale, probabilmente il ragno di cui tu parli le disegna, senza sosta, ossessivamente, instancabilmente, molto velocemente, le frecce si sfiorano, si parlano, si rincorrono. In effetti mi sento un pò ragno.

L.M. **A volte le tue frecce danno vita a forme aggrovigliate che sembrano compenetrarsi e avvolgersi l'un l'altra. Accendono la superficie come fuochi d'artificio, scattano, si flettono, ricominciano. Il tuo scopo è quello di animare lo spazio, rendere la visione plurima, suscitare l'idea di infiniti universi?**

A.B. Nei lavori chiamati *Tunnel City*, lavori in cui mi immagino universi di direzioni, le frecce non si toccano, si sfiorano, quasi si sussurrano, ma non si toccano mai, è lo spazio tra le frecce che disegna, è lo spazio bianco che da vuoto diventa pieno. Mi piace la singola freccia, e mi

piace la moltitudine, mi piace il moltiplicarsi della freccia. In tutto il mio lavoro c'è la moltiplicazione dell'uno. Dalla performance con gli 88 cinesi, agli oggetti, dalle canzoni della mia vita alla ripetizione continua delle parole *Fantastic Planet*, dagli stereo alle sveglie, dalle poltrone alle frecce. Quando penso ad una cosa ne divento ossessionato, per esempio se sono alla ricerca di un'idea, riempio fogli e fogli scrivendo tantissime volte la parola idea, nella speranza che questo mantra-ossessivo mi regali un'idea. D'altro lato può essere solo un modo di auto convincermi che l'idea giusta sta per arrivare. Disegno direzioni perché forse sono alla ricerca dell'unica grande direzione, come quando suonavo nello stesso momento le 7 canzoni della mia vita, nella speranza dell'esistenza di un unico grande ricordo. Lo spazio è contaminato, invaso da tutte queste molteplicità. Ricordo quando anni fa ero a Houston e stavo disegnando un wall drawing lungo 20 metri e alto 5 metri, disegnavo incessantemente frecce giorno e notte, disegnavo un grande enorme viaggio, volevo vedere attraverso le frecce dove si trovava il *Fantastic Planet*, volevo trovarlo, scoprirlo, dopo 40 ore praticamente ininterrotte, mi accorsi che quelle ore, quel viaggio era il mio *Fantastic Planet*. Le frecce sono anche mezzi.

L.M. **Altre volte le linee-freccia si fanno asciutte, spoglie, fitte. Costruiscono superfici senza più rimandi formali, quasi ci fosse in te il frenetico desiderio di arrivare alla soglia della cecità. È un tentativo di superare il limite sensoriale, “retinico” della pittura?**

A.B. I lavori chiamati *Drawing* sono lavori che contengono una totale libertà, nel senso che la parola *drawing* contiene la parola *wing* che in inglese significa ala. Sono disegni liberi, liberi persino dallo sguardo e dagli occhi. Sono disegni che disegno senza guardare dove sto disegnando e come sto disegnando. Disegno ad occhi chiusi, o guardando da un'altra parte o voltato rispetto la tela. Sono lavori legati all'istinto, non sono io che disegno, ma è il mio istinto che disegna. Non sento la mia mano che sta disegnando, ma sento direttamente il foglio. Disegno con la mia parte più intima e più libera, disegno con l'istinto.

L.M. **Eppure nello sterminio (nella sregolatezza) dei tuoi tratti, c'è sempre una regola. I segni non vanno mai alla deriva: non si intersecano, non si divorano, non si cancellano. Casomai si inseguono e si stratificano, come se tu volessi costruire traiettorie tese (anzi, protese) verso nuove terre e indefinibili orizzonti. È così?**

A.B. Sono sempre stato attirato e attratto da ciò che non conosco, le mie frecce mi accompagnano nei miei viaggi, nelle mie scoperte, una direzione porta sempre ad un'altra direzione, una nuova direzione contiene sempre la direzione precedente, tante direzioni sono tanti punti di vista e tanti punti di vista portano sempre a nuove direzioni e nuove visioni. Nuove visioni aprono sempre nuove domande, e nuove domande aprono sempre indefiniti orizzonti.

there is no longer a horizon

In all my works there is the multiplication of the one. From the performance with the 88 Chinese, to objects, from the songs of my life to the continuous repetition of the words *Fantastic Planet*, from stereos to alarm clocks, from armchairs to arrows. When I think of something I become obsessed with it, for example if I am looking for an idea, I fill sheets and sheets by writing the word idea many times, hoping that this obsessive mantra will give me an idea. Nevertheless, it can only be a way of self-convincing me that the right idea is about to arrive. I draw directions because maybe I'm looking for the only right direction, like when I was playing the 7 songs of my life at the same time, in the hope of the existence of a single great memory. The space is contaminated, invaded by all these multiplicities. I remember when years ago I was in Houston and I was making a wall drawing 20 meters long and 5 meters high, I was drawing arrows day and night, I was drawing a huge journey, I wanted to see through the arrows where the *Fantastic Planet* was, I wanted to find it, find it out; after 40 hours practically uninterrupted, I realized that those hours, that trip was my *Fantastic Planet*. Arrows are also a medium.

L.M. **Other times the arrow lines become dry, bare, dense. They build surfaces without formal references, as if there was a frantic desire to reach the limit of blindness. Is it an attempt to overcome the sensorial, “retinal” limit of painting?**

A.B. The works called *Drawing* are works that contain total freedom, in the sense that the word *drawing* contains the English word *wing*. They are free drawings, free even from the gaze and the sight. They are drawings that I draw without looking at where I am drawing and how I am drawing. I draw with my eyes closed, or looking somewhere else or facing away from the canvas. They are works related to the instinct. I am not the one who draws, but it is my instinct that draws. I don't feel my hand is drawing, but I feel the piece of paper directly. I draw with my most intimate and free part, I draw instinctively.

L.M. **Yet in the recklessness of your lines, there is always a rule. Signs never drift away: they do not intersect, they do not touch, they do not cancel each other. In case they chase and stratify themselves, as if you wanted to build trajectories stretched towards new lands and indefinable horizons. Is this so?**

A.B. I have always been attracted by what I don't know, my arrows come with me in my travels, in my discoveries, one direction always leads to another direction, a new direction always contains the previous one, many directions are many points of view and many points of view always lead to new directions and new visions. New visions always open new questions, and new questions always open indefinite horizons.

Luigi Meneghelli - The aim of the arrow is to fly straight to the target. It has only one goal, to hit the target. Your arrows instead run free, they are mobile, errant lines. They do not aim at a hypothetical point, but at a sort of blind path. Where do they go, what do they find, what do they tend to?

Andrea Bianconi - The arrow is a tension towards something, but I don't know what it is and it is not important for me to know. The arrow stands for a journey and the arrows I draw are traveling around so they are not static. One arrow indicates a direction, many arrows indicate many directions, many arrows all together perhaps indicate a single large direction. The arrow represents the human being: imagine a person with his/her arms opened alongside the hips, legs tight and gaze upwards. By drawing arrows I draw human beings, I draw travels or the journey of life. The arrow is a sign guarding freedom and bond, freedom to choose a direction and the bond to respect it once taken. I think the arrow is also autobiographical, it is my self-portrait, but it could be the self-portrait of each one of us. It is an universal message, the arrow is universal, the direction is universal, from the direction of the sun rising to its setting, to a falling leaf, to the flowing water, to drinking a cup of coffee, to our breathing, to listening, to the language, to the gaze, to our decisions, to memory, to memories, to the future, to the beating of our heart, everything has a direction, everything contains an arrow. The arrow is universal.

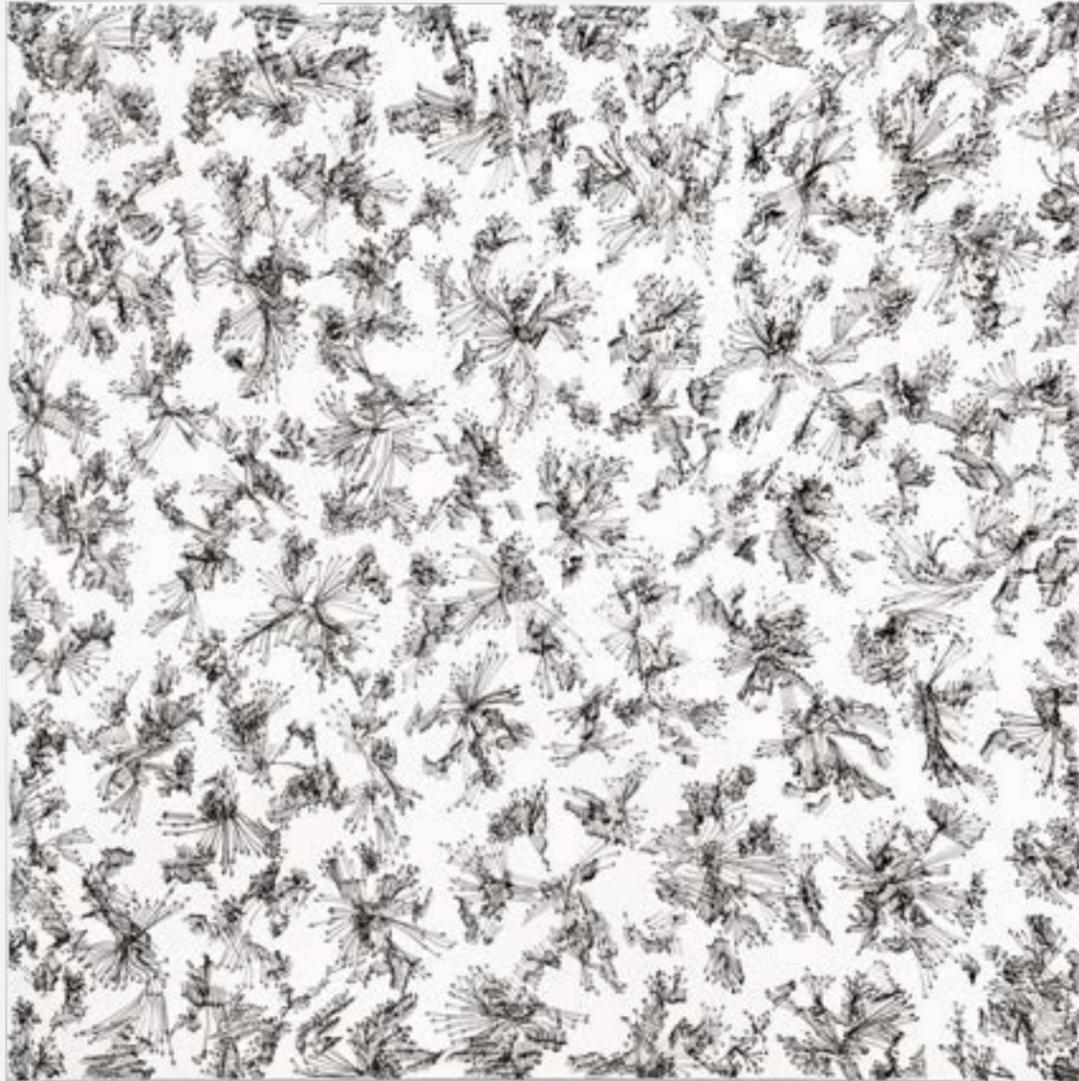
L.M. **“Archery is a competition of the archer with himself”, writes E. Herrigel. Can you say that your lines guide you to the most intimate place of yourself, too? That they are the threads that form a large web, starting from your depth, as if you were a spider?**

A.B. Arrows are an extension of my hand, body, head, heart, they are an extension of every single part of me. Sometimes I write with arrows, indeed sooner or later I will write a book written with arrows. Arrows tell memories, moods, visions, happiness and sadness, intimacy and distances, they are intricate, but also very clear, they indicate. When I draw them I never know where they will take me. I always start from a very small, central arrow, probably the spider you are talking about draws them, relentlessly, obsessively, tirelessly, very quickly; arrows touch, talk, chase each other. In fact, I feel a bit like a spider.

L.M. **Sometimes your arrows create tangled shapes that seem to enter and wrap around each other. They light up the surface like fireworks, they spring, flex, start again. Is it your purpose to animate the space, to create many possible images, suggesting the idea of infinite universes?**

A.B. In the works called *Tunnel City*, in which I imagine universes of directions, arrows do not touch, they almost rub against each other, almost whisper, but never touch, it is the space between them that draws, it is the white space that from empty becomes full. I like the single arrow, but I also like the multitude, I like the multiplication of the arrow.

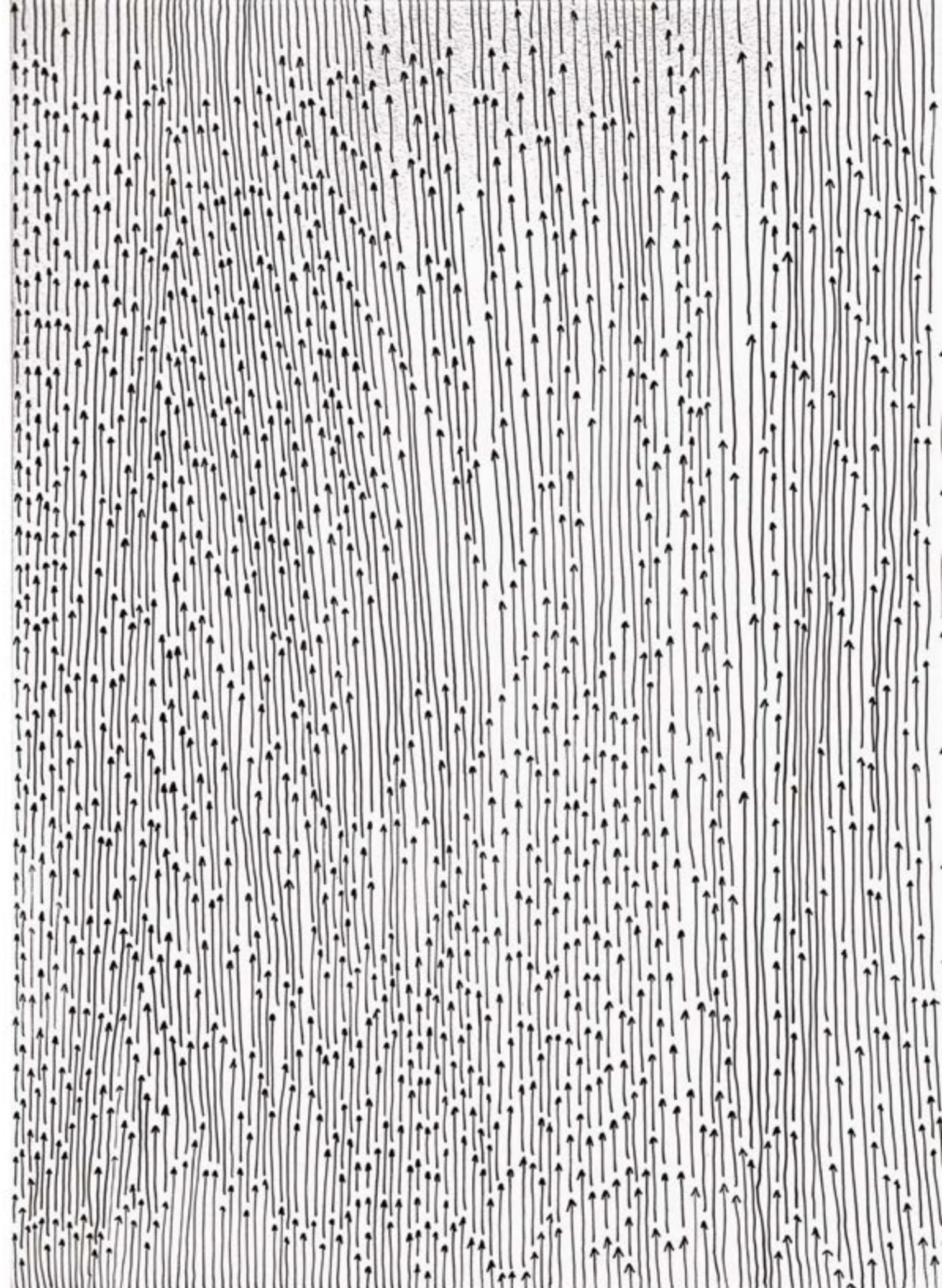




Drawing 1
inchiostro su tela, 90x90 cm
2018



Drawing 2
inchiostro su tela, 90x90 cm
2018

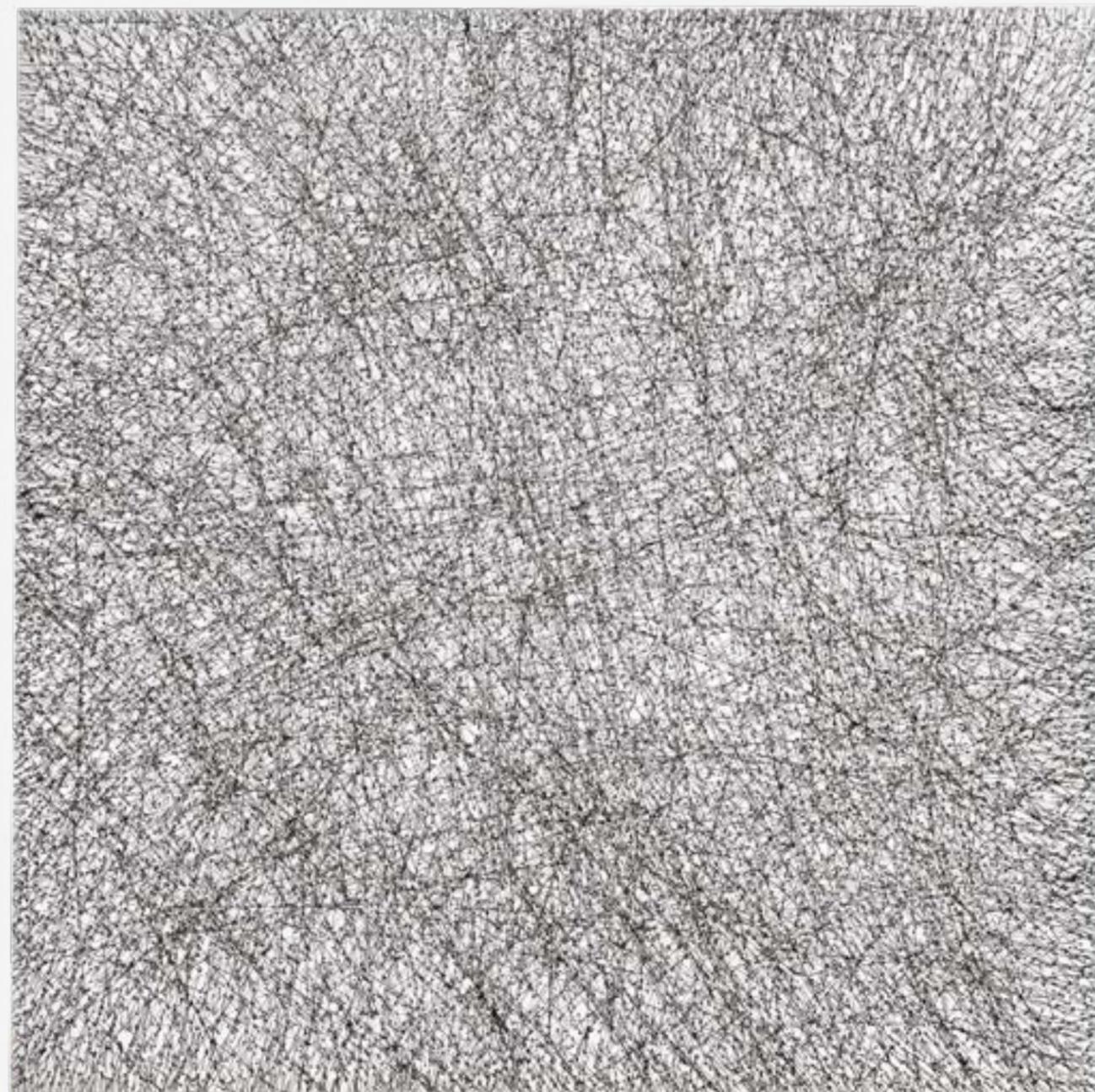


Paradiso
inchiostro su tavola, 30x40 cm
2018



Tunnel City
inchiostro su tela, 60x70 cm
2017

Prisoner of love
inchiostro su tela, 100x100 cm
2019



alex
PINNA

Nasce ad Imperia (Italia) nel 1967.
Vive e lavora a Milano (Italia).

Born in Imperia (Italy) in 1967.
He lives and works in Milan (Italy).

Alex Pinna, *non c'è più orizzonte*
La Galleria Arte Contemporanea



alex PINNA

non c'è più orizzonte

Luigi Meneghelli - **Una volta hai detto che tu “il materiale lo sfinisci”. Intendevi porre in risalto che per te la scultura è fatta di confronti serrati, dubbi, lacerazioni, fino ad arrivare a mettere in scena figure talmente concentrate e sospese che sembrano non avere più un secondo da vivere?**

Alex Pinna - Sfinire il materiale per me vuol dire riuscire a portarlo ad un passo dal punto radicale che è il momento della rottura. Il confronto con gli artigiani con cui collaboro è spesso su questo, sul superamento costante del “non si può fare”, oppure sul dibattito circa il “così non è produttivo” o “non è coerente con i costi o con l'utilizzo”. Poi si spacca la terra e quelle figure di bronzo (o di corda) con le gambe lunghissime, sicuramente oltre quello che sarebbe ragionevole fare, sembrano sprigionare energia da tutta la loro instabilità e precarietà che è sì materiale ma soprattutto psichica. Non sono vive nella nostra dimensione ma scommetterei che quando non sono viste da nessuno, la sera o nei giorni di chiusura delle gallerie, probabilmente iniziano a cantare un po' come facciamo noi quando siamo sotto la doccia.

Eppure non si ha mai la sensazione che tu proceda per riduzioni successive, cercando di rimpicciolire i corpi, se non addirittura di eliminarli (alla maniera di Giacometti). Le corde che impieghi somigliano piuttosto a quei serpenti che danzano al suono di un flauto. E, si sa, la danza cancella le figure appena costruite, offrendosi come continua creazione e distruzione del mondo. I tuoi minuscoli esseri vogliono suscitare questa idea di bilico e di ambiguità? Descrivono una scena che sfida tutti i vincoli anatomici, psicologici, spaziali?

A.P. Il lavoro sulle forme è vicino al modo in cui utilizzo i materiali; cerco di essere più essenziale possibile in modo che il pubblico possa proiettare se stesso su quello che vede; per questo semplifico l'anatomia fino all'osso, de-formo, allungo, taglio, alludo. Non è figurazione nel senso stretto, non ne sarei capace e non lo sentirei coerente con la mia idea di contemporaneità, piuttosto cerco il rilievo di un'idea di figura più vicina alla natura delle ombre che dei corpi. A volte gli elementi in corda mi sembrano essere di natura sonora più che materica, anche la precarietà dell'equilibrio è un accordo di suoni assolutamente fugace.

Le tue sculture (anche quelle in bronzo, in alluminio o in vetro) modificano, alterano invariabilmente l'ambiente. Nel caso specifico delle sei micro installazioni (*Always me*, 2020) che aprono e chiudono la mostra, si ha l'impressione che esse arrivino a noi da lontanissimo, dal fondo di un orizzonte estremamente remoto. E che, quindi, non siano effettivamente ridotte, ma distanti, non minute, ma estranee. È come essere davanti a un teatrino delle marionette, a un'architettura del dentro, dove su arredi microscopici le figure si arrampicano, si allungano, si nascondono alla maniera di certi angeli dei teleri del Tiepolo. Cerchi di ritagliare nella rigidità della parete una dimensione metafisica, un indizio di ignoto?

A.P. Oltre che agli angeli di Tiepolo, penso alle straordinarie macchie di pittura di Canaletto che nel grande “illusionista” si trasformano in persone anche piccolissime ma precise, in paesaggi dettagliatissimi ma che di reale hanno

solo lo spunto iniziale: pensi di vedere una riproduzione fedele del vero invece sei caduto nel suo gioco e sei in una specie di realtà aumentata. Su di lui ho scritto la mia tesi di laurea scoprendo continuamente quanto fosse molto più complesso e affascinante di quanto sembri. Io cerco di dare la sensazione di una dimensione parallela, rallentata e silenziosa come fosse situata in prossimità della linea dell'orizzonte, in *Always me* ho cercato di creare un filtro formato da una sorta di compostezza formale, un equilibrio visivo costruito anche dal rapporto formale tra figura in corda e la struttura di legno che la ospita: suona un po' metafisica come ricerca ma in fondo forse lo è (e per un istante ritorna la voglia di vivere a un'altra velocità e in un'altra dimensione).

Nel tuo lavoro l'idea di teatralità (data anche dall'uso di quinte lignee o mensole sceniche), più che a uno spazio da vedere, rimanda a un luogo da immaginare: a un teatro della mente. I tuoi personaggi non recitano, non alludono a una storia, ma comunicano attraverso le loro pose, le loro collocazioni. Essi vedono i loro stessi tratti annullati, ridotti a puri segni, a semplici profili. Tanto che viene da pensare alle creature angeliche e dannate di Beckett che non sono né morte né vive, ma in un certo senso vite “arrestate” e dormienti. A chi fanno riferimento queste presenze? Cosa tentano di osservare con i loro occhi chiusi?

L.M. Cercano di capire, il prossimo passo da fare, la prossima decisione sulla direzione da prendere. Gli occhi sono chiusi perché non hanno bisogno di vedere per capire cosa sta succedendo, lo sentono con l'istinto, con la concentrazione: forse per questo sono distanti, perché hanno bisogno di silenzio per sopravvivere. La scultura non la penso come fosse un attore su un palcoscenico rappresentato nel momento in cui mi racconta una storia, la immagino invece esageratamente nervosa prima di cominciare o esausta nel camerino dopo la rappresentazione. Durante l'allestimento di questa mostra, per la presenza delle figure con i loro vari movimenti, a un certo punto mi sembrava di essere come un regista durante le prove anzi un coreografo; ti confesso il mio amore per Pina Bausch che considero tra i più grandi artisti del novecento.

Gli equilibristi, i funamboli, i sonnambuli. È il gioco che opera sulle sproporzioni, è il sogno che colma in un attimo distanze immense, come solo i bambini riescono a fare. Lo dice anche Benjamin: “I bambini si servono di qualsiasi rimasuglio per costruire un piccolo mondo” capace di attraversare tempi e spazi. E cosa suggeriscono queste tue corde, che si ergono come paradossali corpi, se non una corsa lungo la grande via dei simboli, delle corrispondenze, delle analogie?

L.M. Le corde sono una materializzazione del tempo, lo scorre nel'annodare per costruire e nello sciogliere per correggere: gesti semplici, naturali ma densi di contenuto e memoria. Sono manufatti per me quasi primitivi o infantili perché poco dettagliati e dettaglianti, privi di narrazione, realizzati da bambini immaginari che come sciamani ripetono all'infinito il gesto fino a cadere in uno stato di trance, come la conta del nascondino che un po' mi spaventava perché più salivano i numeri più scivolavo in un altro mondo dove c'ero solo io. Ora invece in studio non sono più solo, ho tutte queste figure che mi accompagnano oramai da diversi anni.

there is no longer a horizon

extremely detailed landscapes, but only the initial idea is real: you think you see a faithful reproduction, instead you eventually fall into his game and you are in a kind of augmented reality. I wrote my thesis on him, continuously discovering how much more complex and fascinating it was than it seems. I try to give the feeling of a parallel dimension, slowed down and silent as if it was located near the horizon line, in *Always me* I tried to create a filter formed by a sort of formal composition, a visual balance built also by the formal relationship between the rope figure and the wooden structure that hosts it: it sounds a bit metaphysical as research but it may eventually be (and for a moment the desire to live at another speed and in another dimension returns).

In your work, the idea of theatricality (also given by the use of wooden scenery flats or staging shelves), reminds of a place to be imagined rather than a space to be seen: a theater of the mind. Your characters do not act, do not allude to a story, but they communicate through their poses, their positions. They see their own traits undone, reduced to pure signs, to simple profiles. So much that we think of Beckett's angelic and damned creatures who are neither dead nor alive, but in a certain sense “arrested” and dormant lives. Who are these presences referring to? What are they trying to observe with their eyes closed?

L.M. They try to understand which step to take next, the next decision on the direction to take. The eyes are closed because they don't need to see to understand what's going on, they feel it with instinct, with concentration: maybe that's why they are distant, they need silence to survive. I don't think that sculpture is like an actor on stage depicted in the moment of telling a story, but I imagine it extremely nervous before acting or exhausted in the dressing room after the performance. During the setting up of this exhibition, due to the presence of the figures with their various movements, at a certain point I felt like a director during rehearsals, or better a choreographer; I confess my love for Pina Bausch whom I consider among the greatest artists of the 20th century.

The equilibrists, tightrope walkers, sleepwalkers. The game is acting on disproportions, the dream is filling the immense distances in a moment, as only children can do. Benjamin also says: “Children can build a small world through remains” capable of crossing times and spaces. And what do these strings of yours, which rise up like paradoxical bodies, suggest if not a race along the great path of symbols, correspondences, analogies?

L.M. The ropes are a materialization of time, the flowing of knotting to build and unknotting to correct: simple gestures, natural but full of content and memory. They are almost primitive or childish artifacts for me because they are not very detailed and detailing, without narration, made by imaginary children who, like shamans, repeat the gesture endlessly until they fall into a state of trance, like the counting of hide-and-seek that frightened me because the more the numbers went up, the more I slipped into another world where there was only me. But now in the studio I am no longer alone, I have all these figures who have been accompanying me for several years now.

Luigi Meneghelli - **You once said that you “wear out the material”. Did you mean to emphasize that, for you, sculpture is made of close comparisons, doubts, lacerations, up to the point of staging so concentrated and suspended figures that they don't seem to have a second more to live?**

Alex Pinna - Exhausting the material for me means to be able to bring it one step away from the radical point that is the moment of breaking. The comparison with the artisans I work with is often on this, on the constant overcoming of “it cannot be done”, or on the debate about “this it is not productive” or “this is not coherent with costs or use”. Then the earth breaks and those bronze (or rope) figures with very long legs - surely beyond what would be reasonable to do - seem to release energy from all their instability and precariousness, which is material but above all psychic. They are not alive in our dimension but I bet that when they are not seen by anyone, in the evening or when the galleries are closed, they probably start to sing like we do when we take a shower.

Yet you never have the feeling that you are proceeding with successive reductions, trying to shrink the bodies, if not even eliminate them (in the manner of Giacometti). The strings that you use rather resemble those snakes dancing to the sound of a flute. And, you know, dance cancels the newly constructed figures, offering itself as a continuous creation and destruction of the world. Do your tiny beings want to arouse the idea of balance and ambiguity? Do they describe a scene that challenges all anatomical, psychological and spatial constraints?

L.M. The work on the forms is close to the way I use materials; I try to be as essential as possible so that the public can project itself on what it sees; for this reason I simplify the anatomy to the bone, deforming, lengthening, cutting, alluding it. It is not figuration in the strict sense, I would not be capable of it and I would not feel it coherent with my idea of contemporaneity, rather I search for the evidence of an idea of a figure closer to the nature of shadows than of bodies. Sometimes the elements made of rope seem to me to be of a sonic nature rather than material, even the precariousness of balance is an absolutely fleeting chord of sounds.

Your sculptures (even those in bronze, aluminum, or glass) modify, invariably alter the environment. In the specific case of the six micro installations (*Always me*, 2020) that open and close the exhibition, you have the impression that they come to us from far away, from the bottom of an extremely remote horizon. And therefore, they are not actually reduced, but distant, not minute, but extraneous. It is like being in front of a puppet theater, an *architecture of the inside*, where on microscopic furnishings the figures climb, stretch, hide like certain angels of Tiepolo's canvases. Are you trying to crop a metaphysical dimension in the rigor of the wall, a clue of the unknown?

L.M. Besides the angels of Tiepolo, I think of the extraordinary spots of painting by Canaletto that are transformed by the great “illusionist” into very tiny but precise people, into



Always me /1
corda, acciaio e legno
2020



Always me /2
corda, acciaio e legno
2020



Always me /3
corda, acciaio e legno
2020



Always me /4
corda, acciaio e legno
2020



Always me /5
corda, acciaio e legno
2020



Always me /6
corda, acciaio e legno
2020



Always me /7
corda, acciaio e legno
2020

ehsan
SHAYEGH

Nasce a Khash (Iran) nel 1975.
Vive e lavora a Teheran (Iran) e Verona (Italia).

Born in Khash (Iran) in 1975.
He lives and works in Teheran (Iran) and Verona (Italy).

Ehsan Shayegh, *non c'è più orizzonte*
La Giarina Arte Contemporanea



ehsan SHAYEGH

non c'è più orizzonte

Luigi Meneghelli - "Il deserto è un'esperienza di spersonalizzazione: vi andavo per perdermi", scrive il poeta d'origine egiziana Edmond Jabès. Anche per te la figura del deserto sta a indicare il senso dell'infinito e quindi dello smarrimento e dell'erranza? Porta con sé la dimensione di un'avventura sempre a venire, senza appoggi, senza certezze, senza garanzie?

Ehsan Shayegh - Il deserto per me è un esercizio e a volte serve per imparare a fare affidamento solo su me stesso. Io viaggio nel deserto non solo per perdermi ma anche per comprendere il senso di non arrivare. Il deserto è un luogo la cui architettura è sempre in mutamento. Sostanzialmente è inutile lasciare dei segni nel deserto per rintracciare la via del ritorno; è possibile che al ritorno non trovi più neanche la traccia dei tuoi passi dove sei passato poche ore prima. Oggi il senso della vita per me è quello di lasciare qualche traccia sulla strada sabbiosa di questi nostri tempi.

Eppure tu l'hai costruito con passione, quasi con sofferenza questo "rimando" a uno "spazio illimitato", com'è quello del deserto. Hai coperto il pavimento di sabbia e argilla, attendendo che la materia si asciugasse e si squarciasse, per lasciar emergere "la memoria della ferita". Hai acconsentito (anzi, hai partecipato) alla trasformazione attiva e lenta dell'argilla. Vi hai fatto entrare il tempo e i suoi effetti di laceramento in una sorta di riformulazione dello spazio. Volevi mostrare come ogni forma di vita viene intaccata dal tempo e che non esiste mondo che non possa essere sconvolto dal caos?

E.S. Il deserto è architettonico, specialmente le crepe del deserto hanno forme e contenuto, sono piene di ritratti, piene di parole. In questa installazione più che altro è il tempo che è dominato dallo spazio: il tempo è fermo ed è lo spazio che lo attraversa, come fa il sole che sale al mattino e scende al tramonto, ma che in realtà è fermo: è la terra che crea l'aurora e il tramonto. Lei una volta ha scritto: "l'orizzonte sta solo negli occhi di chi guarda: è un luogo geometrico che si sposta mentre noi ci spostiamo". Per completare le sue parole, aggiungerei che gli eventi che ci circondano sono radicati negli orizzonti immaginari, orizzonti derivanti da esperienze, tradizioni, culture: tutti orizzonti fittizi in cui noi a volte ci perdiamo, nell'infinito della terra e del cielo.

Si sa che ogni artista deve misurarsi con il vuoto, con ciò che non ha forma, limite, difesa. La tua operazione però non ricerca meri esiti estetici, ma tenta di dare corpo proprio al vuoto, alla sparizione, all'assenza. Il tuo obiettivo è quello di condurre lo sguardo dell'osservatore oltre lo stupore della visione, per introdurlo nel luogo del trauma e della perdita?

E.S. Questa è la mia terza installazione del deserto. Ognuna di queste esperienze ha avuto una diversa modalità espressiva. Nella mia prima esperienza ho raccolto i cocci squarciati del deserto centrale dell'Iran e li ho trasportati nel mio laboratorio. Lì li ho cotti, dopodiché li ho installati in un

altro posto in mezzo al verde. Volevo portare lo sguardo e il pensiero dell'osservatore verso la mancanza delle risorse idriche. Nella mia seconda esperienza nel parco Villa Buri a Verona, con acqua, sabbia e argilla ho cercato di realizzare un deserto rotondo, coperto al centro dallo smalto blu. Mi interessava invitare l'osservatore a riflettere sui cambiamenti climatici. Nella terza esperienza, quella realizzata in questa galleria, non ho voluto cuocere e accorpate i pezzi, quanto mettere in risalto i sussulti aspri e imprevedibili della materia stessa. Il mio obiettivo era quello di rispecchiare la fragilità e lo sfinimento di questo nostro tempo senza più progetti e leggi.

Ma poi, in questo "paesaggio mancante" (che è il deserto) inserisci delle pietre laviche smaltate. Lo fai per accentuarne il senso di desolazione o non invece per dare al deserto un'anima, un'accensione, una vitalità, per arricchirlo di segni e "ricami" che lo portano in un'altra dimensione?

E.S. A volte alla ceramica viene chiesto di svolgere dei ruoli che non le sono propri. È interessante notare come sia facile lasciar dei segni e dei ricami che si caricano delle valenze più disparate: semantiche, tecniche e funzionali, senza con questo perdere l'essenza della materia. Infatti l'argilla, ciò che costruisce il deserto, è quell'elemento che si può posare sulla pietra, fino a fargli assumere l'aspetto di un buco nero o di una ciotola priva di acqua.

È come se lo spazio si dilatasse, fino a mettere in comunicazione cielo e terra, mondo infero e mondo celeste. Quanto si riflette nel tuo lavoro il ricordo della tua patria (l'Iran) attraversata da un profondo ascetismo e da una magia fantastica?

E.S. Nella mostra precedente (tenuta proprio qui) ho esposto due pezzi di pietra collocandoli a distanza, ma in modo che fossero in dialogo tra loro. Ho intitolato la mostra "La geografia del vivere", perché una delle pietre era posta in alto e l'altra per terra. Ma è la stessa pietra lavica a dare l'idea di un buco nero terrestre: immagine del cielo riflessa sulla terra o geografia della terra nel cielo... Ho preso ispirazione dal filosofo persiano Mirfenderesky che ha vissuto nel XVI secolo e che era alla ricerca di un'immagine terrestre capace di replicare ciò che appare nel firmamento: un'autentica immagine terrestre dei buchi neri. Ebbene, la pietra pomice nelle sue mille perforazioni è proprio un viaggio attraverso il buco nero, un viaggio a cui io affido i mille ricordi della mia storia passata...

Luigi Meneghelli - "The desert is an experience of depersonalization: I used to go there to get lost", writes the Egyptian-born poet Edmond Jabès. Does the figure of the desert represent the sense of infinity and therefore of loss and wandering for you as well? Does it bring with it the dimension of an adventure always to come, without support, without certainties, without guarantees?

Ehsan Shayegh - The desert is an useful exercise for me, teaching me sometimes to rely on myself. I travel in the desert not only to get lost, but also to experience the sense of not arriving. The desert is a place whose architecture is always changing. Basically it is useless to leave marks in the desert to trace the way back; on the way back, you may not even find the trace of your steps where you passed a few hours before. Today the meaning of life for me is to leave some trace on the sandy road of our times.

Yet you built it with passion, almost with suffering, this "reference" to an "unlimited space", like that of the desert. You covered the floor with sand and clay, waiting for the matter to dry and tear, triggering "the memory of the wound". You have consented (or rather, participated) in the active and slow transformation of the clay. You brought time and its lacerating effects into a sort of reformulation of space. Did you want to show how every life form is affected by time and that there is no world that cannot be upset by chaos?

E.S. The desert is architectural, especially the cracks in the desert have shapes and content, they are full of portraits, full of words. In this installation, more than anything else, time is dominated by space: time is still and space passes through it, like the sun rising in the morning and falling at sunset, but remaining actually still: indeed the earth creates sunrise and sunset. You once wrote: "the horizon is only in the eyes of the beholder: it is a geometric place that moves as we move". To complete your words, I would add that the events that surround us are rooted in imaginary horizons, horizons deriving from experiences, traditions, cultures: all fictitious horizons in which we sometimes get lost, in the infinity of earth and sky.

We know that every artist must measure himself with emptiness, with what is formless, limitless, defenceless. However, your operation does not seek mere aesthetic results, but it tries to give body to emptiness, to disappearance, to absence. Is your goal to lead the observer's gaze beyond the astonishment of vision and introduce him/her into the place of trauma and loss?

E.S. This is my third installation of the desert. Each of these experiences had a different expressive modality. In my first experience, I collected the broken shards of Iran's central desert and carried them to my laboratory, where I cooked them and I installed them in another place in the middle of the green vegetation. I wanted to guide the viewer's gaze and thoughts towards the lack of water resources. In my second experience at Villa Buri park in Verona, I tried

there is no longer a horizon

to create a round desert with water, sand and clay covered in the middle by blue enamel. I was inviting the spectator to reflect on climate change. In my third experience, carried out in this gallery, I did not want to cook and combine pieces, but rather emphasize the harsh and unpredictable jolts of the material itself. My goal was to reflect the fragility and fatigue of our times with no more plans and laws.

But then, inside this "missing landscape" (which is the desert) you introduce some enamelled lava stones. Is it to stress the sense of desolation or rather to give the desert a soul, a lighting, a vitality, in order to enrich it with signs and "embroideries" that elevate it into another dimension?

E.S. Sometimes ceramics are asked to play roles that are not their own. It is interesting to note how easy it is to leave marks and embroideries that take on the most diverse values: semantic, technical and functional, without thereby losing the essence of the material. In fact, clay - which builds the desert - is that element that can be placed on the stone, until it takes on the appearance of a black hole or a bowl without water.

It is as if space expands, to the point of bringing heaven and earth, the underworld and the celestial world into communication. How much is the memory of your homeland (Iran), crossed by a deep asceticism and fantastic magic, reflected in your work?

E.S. In the previous exhibition (organized right here) I exposed two pieces of stone by placing them at a distance, but talking together. The exhibition was titled "The geography of living", because one of the stones was placed high and the other on the ground. The lava stone itself gives the idea of an earthly black hole: the image of sky reflected on the earth or the geography of the earth in the sky... I took inspiration from the Persian philosopher Mirfenderesky who lived in the 16th century and who was looking for a terrestrial image capable of replicating what appears in the firmament: an authentic terrestrial image of black holes. Well, the pumice stone with its thousand perforations is really a journey through the black hole, a journey which I entrust with the thousand memories of my past history...









non c'è più orizzonte
argilla, sabbia, pietra lavica, smalto, misura ambiente
2020

Sang
pietra lavica, smalto
2020



Sang
pietra lavica, smalto
2020

Sang
pietra lavica, smalto
2020



moein FATHI

Nasce a Teheran (Iran) nel 1993.
Compositore, vive e lavora a Teheran (Iran) e Verona (Italia).

Born in Teheran (Iran) in 1993.
Composer, he lives and works in Teheran (Iran) and Verona (Italy).

Moein Fathi, *non c'è più orizzonte*, performance
La Giarina Arte Contemporanea



moein
FATHI
non c'è più orizzonte

there is no longer a horizon

Luigi Meneghelli - Ha scritto Adorno: "Nella musica come nella natura, ciò che è bello fuoriesce simile al lampo per scomparire subito". La tua musica invece dà l'impressione di non avere nessuna volatilità, ma di poggiare su una sorta di stratificazione che unisce suoni semplici e primitivi a libertà ritmiche di sorprendente modernità. È così?

Moein Fathi - Sì. Io cerco sempre di comporre un mix fra cose nuove e vecchie, di inserire colori e suoni nuovi fra elementi già esistenti o anche solo sentiti. È un percorso che nasce dalla storia, dal passato per unirsi al presente e al futuro, senza far sentire e mostrare contrasto fra questi tempi ed espressioni.

L.M. Nelle tue composizioni ti fai guidare da improvvisazione e casualità o invece preferisci precisione e combinazione d'accordi?

M.F. Tutti e due. Fondamentale è il tema. Su un tappeto di accordi e orchestrazione già pensati, introduco improvvisazioni o variazioni sul tema.

L.M. Qualcuno ha detto che "dove le parole non arrivano, la musica parla". Ma cosa trasmette? Secondo te, per percepirla occorre un'educazione musicale o basta affidarsi alla sensibilità inconscia?

M.F. Dove le parole non arrivano, la musica parla... Sì. Però è necessario sapere come si parla. Si dice anche che la musica è una lingua, tutti lo sappiamo... E quando si parla nella lingua madre, di solito non si pensa alle parole. Ebbene, la musica è una lingua di cui è necessario conoscere le regole, però quando sappiamo le regole, dobbiamo suonare senza pensare.

L.M. La musica è dappertutto: nel vento, nell'aria, nella luce. Nelle tue sperimentazioni sembra che stia anche nella memoria, nel ritorno indietro nel tempo, nei suoni inesistenti del silenzio, nei canti alle porte dei deserti. Lo stesso ricorso a strumenti della tua terra (l'Iran) è un atto nostalgico o il tentativo di immergerti nella storia per suscitare effetti di spaesamento e innovazione nelle abitudini d'ascolto occidentali?

M.F. È una ricerca per creare un dialogo fra tutti i tempi e tutte le geografie. Tra ieri e oggi, fra e oriente e occidentale. Per questo motivo uso elementi tradizionali assieme a strumenti elettronici.

L.M. La tua musica contiene sempre risonanze visive. È come se avesse forma, colore, spessore. È un'idea che si fa cosa e materia, è un pensiero che si fa corpo e gesto?

M.F. Il mio lavoro principale è comporre le musiche per i film. Ho già realizzato la colonna sonora per la serie "Soundtrack". Quando scrivo la musica penso sempre ad un fatto immaginativo, a un atto scenico. Cerco di mostrare (di accompagnare) le azioni attraverso i suoni. La colonna musicale commenta, anzi amplifica ciò che avviene sul set.

Luigi Meneghelli - Adorno wrote: "In music as in nature, beauty is like a lightning, it disappears immediately". Your music, on the other hand, seems like having no volatility, but like resting on a sort of stratification that combines simple and primitive sounds with rhythmic freedoms of surprising modernity. Is this so?

Moein Fathi - Yes, indeed. I always try to create a mixture of new and old things; I add new colors and sounds among the existing or already heard elements. It is a path that comes from history, from the past to the present and the future, without creating contrast between different times and expressions.

L.M. In your compositions are you guided by improvisation and randomness, or do you prefer the precision and combination of arrangements instead?

M.F. Both. The theme is fundamental. On a basis of already conceived arrangements and orchestration, I introduce improvisations or variations on the theme.

L.M. Someone said that "where words fail, music speaks". But what does music transmit? In your opinion, is music education necessary to perceive it, or is it enough to rely on unconscious sensitivity?

M.F. Where words fail, music speaks .. Yes. But it is necessary to know how to speak. It is also said that music is a language, we all know it... And when you speak in your native language, you usually don't think about words. Well, music is a language and it is necessary to know its rules, but when we know them, we must play without thinking.

L.M. Music is everywhere: in the wind, in the air, in the light. In your experimentation music seems to be also in memory, back in time, in the non-existent sounds of silence, in the songs at the gates of deserts. The use of instruments from your land (Iran) is a nostalgic act or rather an attempt to dive yourself into history causing disorientation and innovation in western listening habits?

M.F. Mine is a research to create a dialogue between every time and geography. Between yesterday and today, between East and West. For this reason, I use traditional elements together with electronic instruments.

L.M. Your music always contains visual resonances. As if it had a shape, color, thickness. Is it an idea that becomes thing and matter, is it a thought that becomes body and gesture?

M.F. My main work consists in composing music for movies. I have already made the soundtrack for the "Soundtrack" series. When I write music I always think of an imaginative fact, a stage act. I try to show (to accompany) actions through sounds. The soundtrack comments, indeed amplifies what happens on the set.



Moein Fathi, non c'è più orizzonte, performance
La Giarina Arte Contemporanea

L'AGIARINA
ARTE CONTEMPORANEA

Via interrato acqua morta, 82
37129 Verona, Italia

t. +39 045 8032316
f. +39 045 4851227

www.lagiarina.it
info@lagiarina.it

www.lagiarina.it

LAGIARINA
ARTE CONTEMPORANEA