



Corpo a Corpo
Diario di un delirio

Silvano Rubino



Conocí a Silvano sin haberlo conocido; me encontraba en una Feria Internacional de Arte Contemporáneo en Bologna y su obra de rosas mojadas que parecía lloraban dentro de cajas de plexiglás, extendidas y sensuales como la Paulina Borghese en la escultura de Canova, se me quedaron impresas en la mente por mucho tiempo.

La imagen de esas rosas incentivaron la idea de una entera exposición.

El escenario ideal: el Festival de los Dos Mundos en Spoleto. Rubino regresaba de Brasil y la estadía spolettina fue la mejor manera de conocer la obra de este artista en sus matices más profundos.

"Si son rosas, crecerán", y crecieron.

Desde entonces muchas de sus exposiciones las organizo yo.

II

Silvano Rubino en sus últimas obras crea atmósferas caravaggescas. El ojo se encuentra enfrentando una luz que, con sombras y penumbras, intensidad, reflejo y transparencias, vibra de manera mágica bajo un cielo nocturno o una atmósfera diurna, que me impresionan por la contemporaneidad que emanan. El perpetuo recorrido desde la esfera del alma a la esfera del cuerpo. Es esta búsqueda del equilibrio la mayor característica de su poética y es el principio que está en la base de la forma. No logra ser descifrado por medio del pensamiento, sino que, o sólo y exclusivamente, excavándolo, porque son presencias, pero presencias impalpables.

La ausencia es la que hay que recorrer, no actuar - o actuar sin intenciones. Al final, como dice Sabrina Zannier, paradójicamente el verbo emerge. Ese color de luz que nos hace renacer en cuanto sombras; y es esta luz, esta magia de la representación, de la escenografía, la que hoy día quisiéramos comenzar a conocer.

Matisse declaró un día haber descubierto el negro en la pintura y haberlo usado por primera vez como

"couleur de lumière"; éste es el principal antecedente que hay que tener en cuenta para comenzar este diálogo entre Venecia (la ciudad donde vive nuestro artista) y Roma, que es el lugar donde vivo y desde el cual pretendo presentarles a Silvano Rubino.

III

El verdadero héroe de esta obra, la aventura expresiva, es la representación del pensamiento contemporáneo, la filosofía de su propia época. Buscar la felicidad creativa acercándonos recorridos paralelos y citas clásicas: esa virtud, al parecer escondida, suspendida, fugaz; que es y ha sido el gran camino que ha seguido el arte occidental y de manera particular el arte italiano, que desde siempre intenta mostrar su propia época; pero la médula, el pistilo tiene que ver con la retórica de los significados que desde el medioevo al renacimiento envuelven esta palabra: la representación de la verdad.

Como escribe Riccardo Caldura: una puesta en escena del aparato iconográfico barroco y de su evidente y actualísima reconstrucción. Verdaderas escenografías vivientes que Rubino organiza y fotografía, o instala o filma, reconstruyendo esta representación, este teatro que hay en el arte, que hay en las calles, en los embarcaderos de este gran pantano que es Venecia, esta romántica laguna, embellecida por las góndolas y los gondoleros, o por esos atardeceres que de vez en cuando nos regala Dios.

Y si Caravaggio ha dado con su pintura el cuerpo que le falta al mensaje filosófico, en la obra de Silvano Rubino se encuentra representado este cuerpo filosófico; ese tiempo que pareciera querer repetir a la manera de Fernando Pessoa: *"Haz tu menester de mera copa. Cumple tu menester de ánfora inútil. Nadie diga de ti lo que el río puede decir de los márgenes, que existen para limitarlo."*

Ho conosciuto Silvano senza averlo conosciuto. In una Fiera Internazionale di Arte Contemporanea a Bologna, ho visto una sua opera - rose bagnate che sembravano piangere dentro casse di plexiglas, distese e sensuali come la Paolina Borghese nella scultura di Canova - e mi è rimasta impressa per molto tempo.

L'immagine di quelle rose ha stimolato l'idea di dedicarvi un'intera esposizione.

Scenario ideale: il Festival dei Due Mondi a Spoleto. Rubino tornava dal Brasile e il soggiorno spoletino è stato il modo migliore per conoscere l'opera di questo artista nelle sue sfumature più profonde.

"Se son rose fioriranno", e sono fiorite. Da allora, molte mostre di Silvano sono state io ad organizzarle.

II

Silvano Rubino, nelle sue ultime opere, crea atmosfere caravaggesche, l'occhio si trova di fronte una luce che, con ombre e penombre, intensità, riflessi e trasparenze, vibra magicamente sotto un cielo notturno o un'atmosfera diurna, impressionanti per la contemporaneità che emanano. Il perpetuo percorso dalla sfera dell'anima alla sfera del corpo. E' questa ricerca dell'equilibrio la più importante caratteristica della sua poetica, ed è il principio fondamentale della forma. Non è decifrabile attraverso il pensiero. Si può soltanto scavare: perché sono presenze, ma presenze impalpabili.

Percorrere l'assenza, non agire, o agire senza intenzioni - e alla fine, come dice Sabrina Zannier, paradossalmente il verbo emerge.

Quel colore di luce che ci fa rinascere come ombre. Ed è questa luce, questa magia della rappresentazione, della scenografia, che oggi vorremmo cominciare a conoscere.

Matisse disse un giorno di aver scoperto il nero in pittura e di averlo usato per la prima volta come "couleur de lumière"; è questo l'antecedente principale di cui si deve tener conto per cominciare questo dialogo tra Venezia (la città dove vive il nostro artista) e Roma, il luogo dove io vivo e da dove tento di presentare Silvano Rubino.

III

Il vero eroe di quest'opera, l'avventura espressiva, è la rappresentazione del pensiero contemporaneo, la filosofia della propria epoca. Cercare la felicità creativa attraverso percorsi paralleli e citazioni classiche: quella virtù che sembra nascosta, sospesa, fugace; che è stata ed è il grande sentiero seguito dall'arte occidentale e in modo particolare dall'arte italiana, che da sempre cerca di mostrare la propria epoca; ma il midollo, il pistillo ha a che vedere con la retorica dei significati che dal medioevo al rinascimento avvolgono questa parola: la rappresentazione della verità.

Come scrive Riccardo Caldura: una messa in scena, dell'apparato iconografico barocco e del suo evidente attualissimo rifacimento. Vere scenografie viventi che Rubino organizza e fotografa, o installa o filma, ricostruendo questa rappresentazione, questo teatro che c'è nell'arte, che c'è nelle strade, nei moli di questa grande palude che è Venezia, questa romantica laguna, resa ancor più bella dalle gondole e dai gondolieri, o da quei tramonti che ogni tanto Dio ci regala.

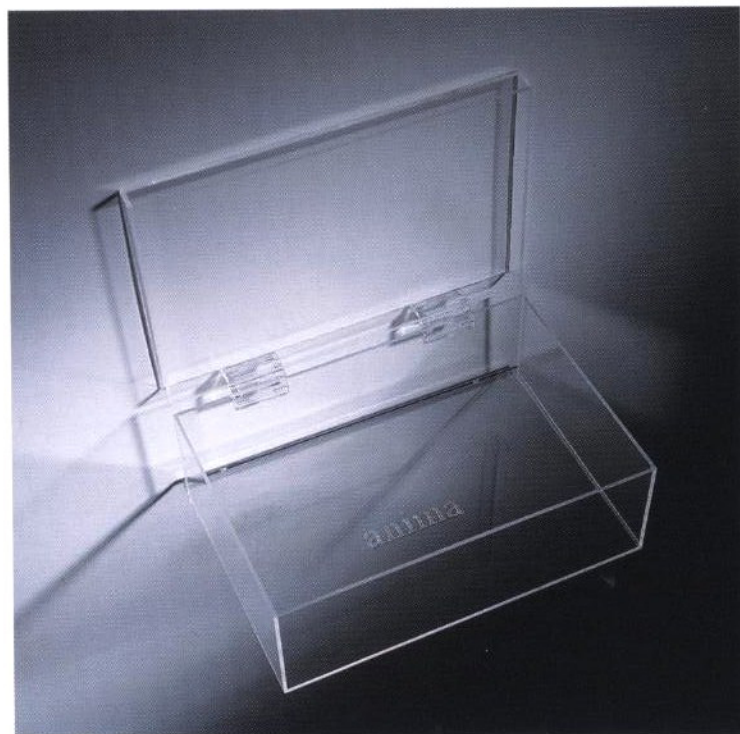
E se Caravaggio ha dato con la sua pittura il corpo che mancava al messaggio filosofico, nell'opera di Silvano Rubino questo corpo filosofico viene rappresentato; questo tempo che sembra volersi ripetere al modo di Fernando Pessoa: "Fai il tuo dovere di semplice coppa. Compi il tuo dovere di anfora inutile. Nessuno dica di te ciò che il fiume può dire degli argini, che esistono per limitarlo."









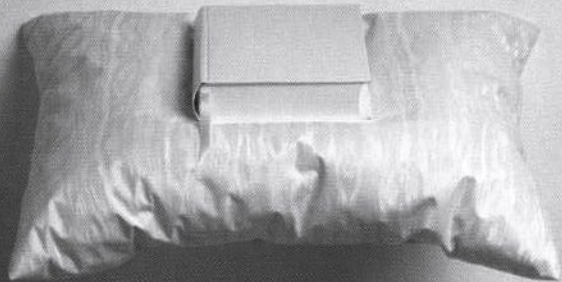






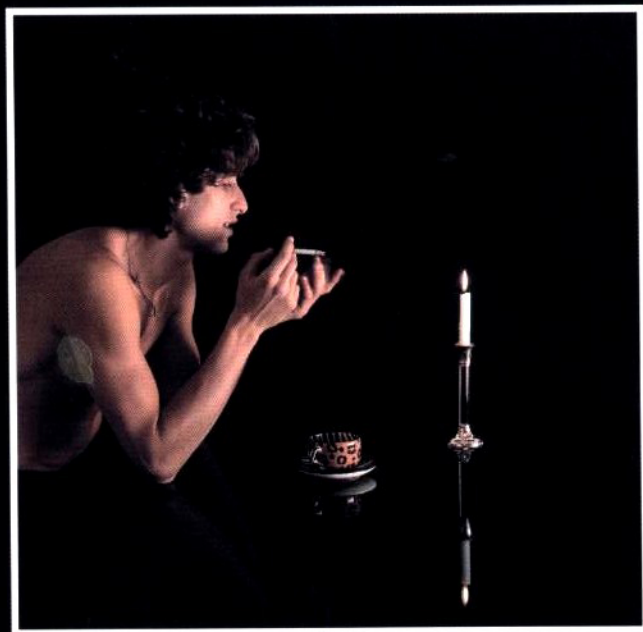


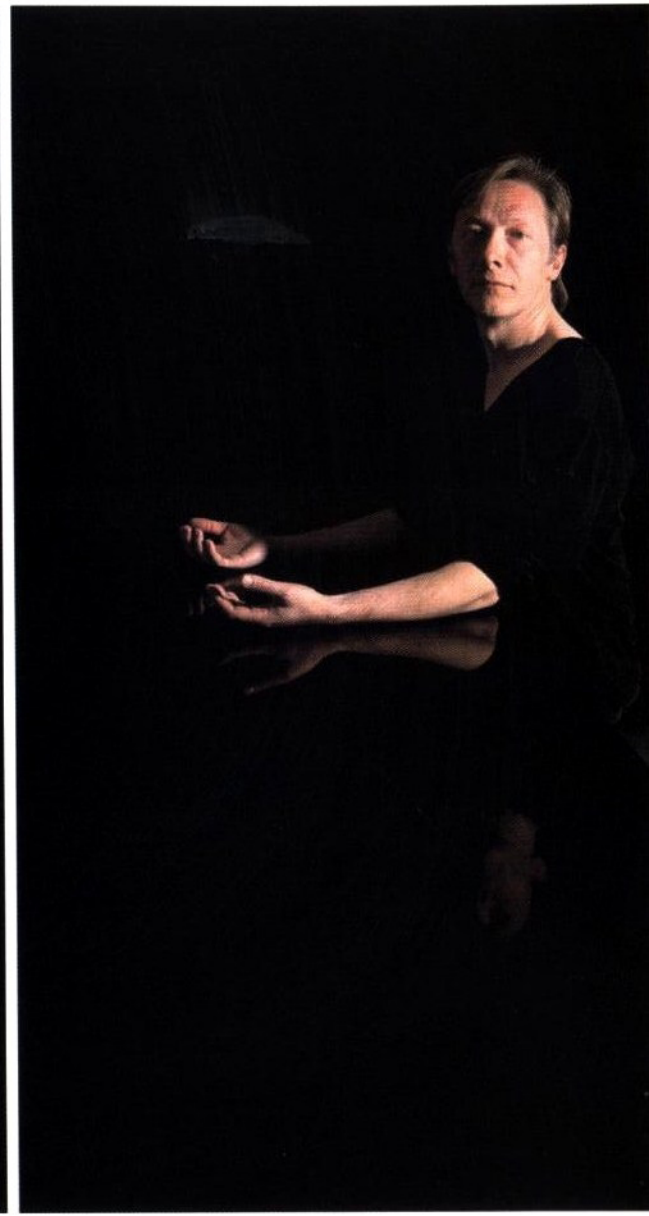
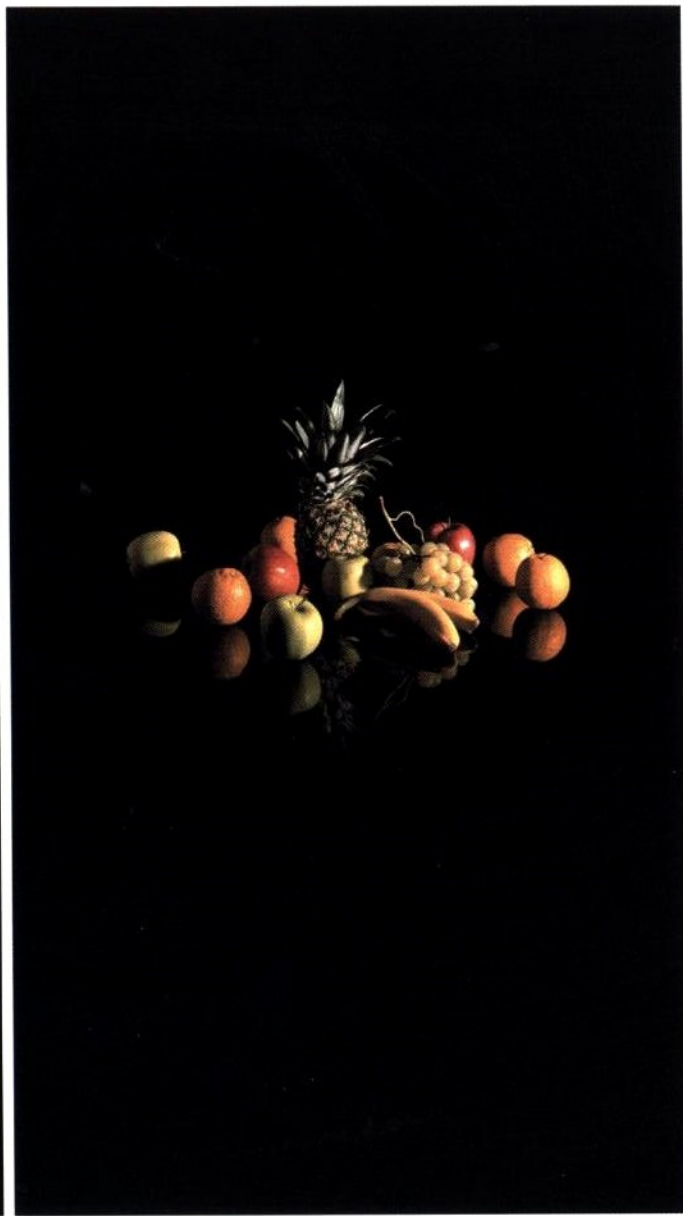
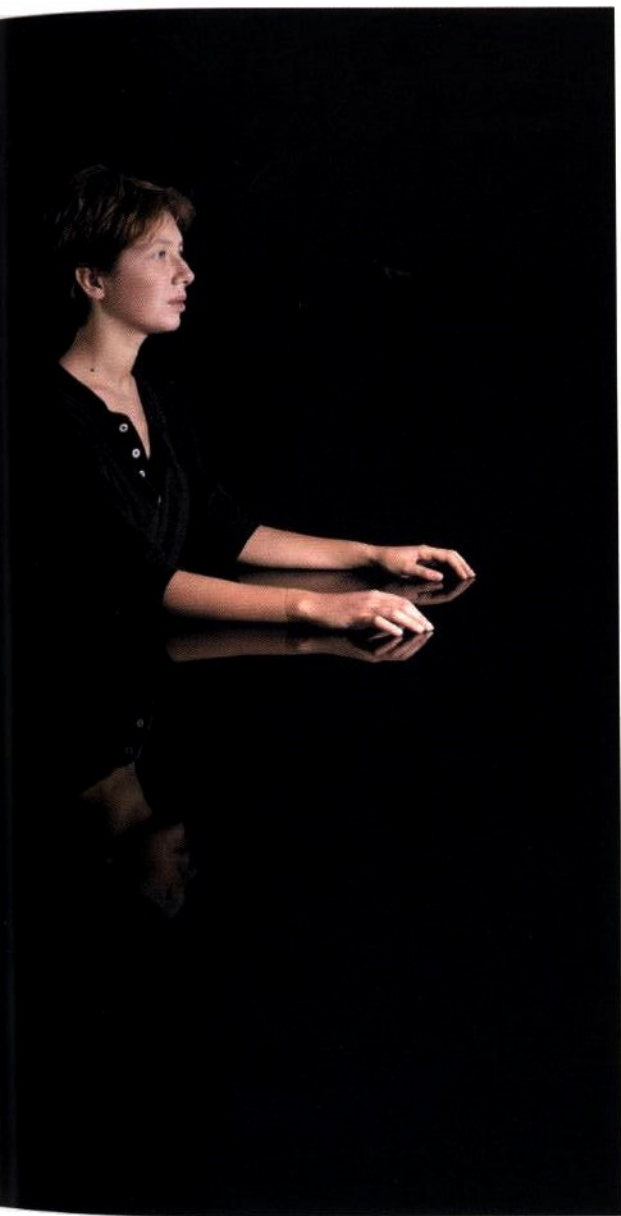
2

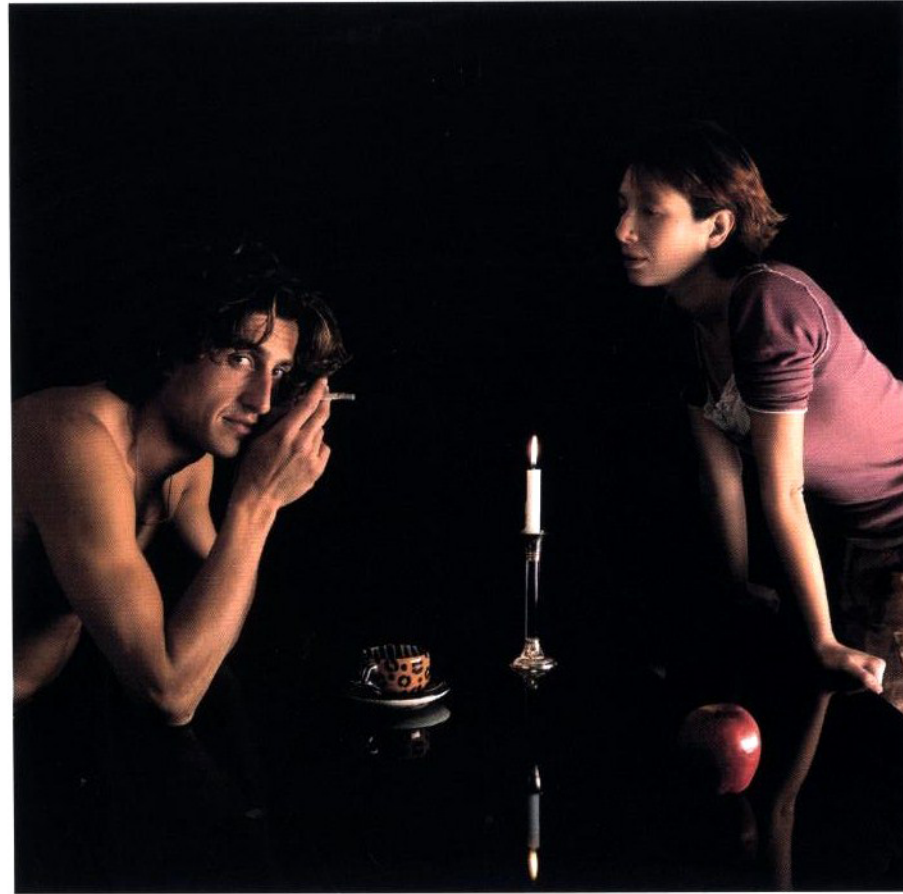


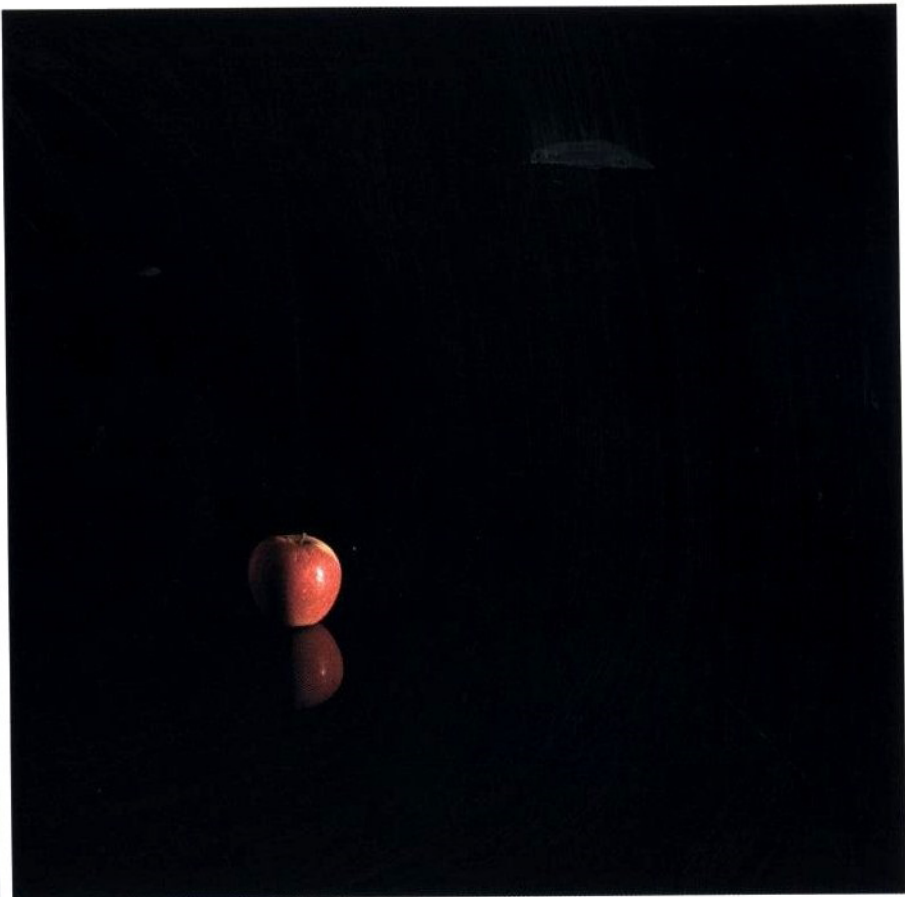
















Corpo a Corpo

Diario di un delirio

Sabrina Zannier

Pagine bianche como intangibilidad del pensamiento, como clave de lectura de la ausencia. *Mort-Amour* como objetualización de la espiritualidad y del pensamiento anclados en la dimensión de la instalación ambiental. *Scritto sul corpo* como revelación de una identidad anterior que permanece subyacente: la que aflora desde el triple retrato artista-padre-hija alusivo al doble y trino existente en todos nosotros, a las proyecciones del pasado en el presente y en el futuro, así como a la bipolaridad masculina-femenina que encarna simbólicamente el principio de la especularidad con el otro, como parte integrante del sí. Estos tres tiempos de la muestra individual de Silvano Rubino, curada por mí en Italia en 1996, afirmaban la esencia de todo su trabajo, delineándose no como una progresión numérica y temporal (de hecho, intercambiables), sino como identidad del proceso creativo. *Pagine bianche*, *Morte-Amore* y *Scritto sul corpo* apelaban a la relación del artista con el arte y con la vida, a indicar una modalidad de relación y de lectura fundada sobre el perpetuo pasaje de la esfera del alma a la esfera del cuerpo. La referencia a la muestra de entonces me parece absolutamente necesaria para reafirmar el credo del artista y al mismo tiempo, para elogiar el trabajo realizado hasta el 1996 como una suerte de plataforma de partida desde la cual iniciar un viaje hacia y dentro de las obras de esta muestra individual en Chile. Viaje que se remite nuevamente al título porque en el caso de Silvano Rubino - artista que ha elevado la escritura, la palabra y la voz, así como las relativas gestualidades implícitas a ser parte integrante de la obra visual - los títulos siempre contienen el descubrimiento de la identidad creativa del autor.

Corpo a corpo es una expresión que guarda en sí una doble connotación: en todo caso alude a un encuentro, que por un lado desemboca en una lucha, y por el otro, en una fusión física, sentimental, emocional. Es un título que bien representa la entera obra del autor veneciano y, en particular, al proyecto de esta exposición. Proyecto que desde su puesta en escena subraya la doble relación de polaridad antinómica desde siempre inherente en esta obra que deriva en una simbiosis capaz, en este último trabajo, de expresarse también

Pagine bianche come impalpabilità del pensiero, come chiave di lettura dell'assenza. Mort-Amour come oggettualizzazione della spiritualità e del pensiero affermate nella dimensione dell'installazione ambientale. Scritto sul corpo come svelamento di un'identità prima rimasta sottesa: quella che affiora dal triplice ritratto artista-padre-figlia allusivo al doppio e trino esistente in ognuno di noi, alle proiezioni nel passato nel presente e nel futuro, nonché alla bipolarità maschile-femminile che incarna simbolicamente il principio della specularità con l'altro da sé quale parte integrante del sé. Questi tre tempi della personale di Silvano Rubino da me curata in Italia nel 1996 affermavano l'essenza di tutto il suo lavoro, non delineandosi come una progressione numerica e temporale (erano infatti intercambiabili), bensì come identità del processo creativo. Pagine bianche, Mort-Amour e Scritto sul corpo chiamavano in causa il rapporto dell'artista con l'arte e con la vita, a indicare una modalità di relazione e di lettura fondata sul perpetuo passaggio dalla sfera dell'anima alla sfera del corpo.

Il riferimento alla mostra di allora mi sembra assolutamente necessario per riaffermare il credo dell'artista e, allo stesso tempo, per eleggere il lavoro realizzato fino al '96 a una sorta di piattaforma di partenza dalla quale iniziare il viaggio verso e dentro le opere di questa personale cilena. Viaggio che prende nuovamente avvio dal titolo, perché nel caso di Silvano Rubino - artista che ha elevato la scrittura, la parola e la voce, nonché le relative gestualità sottese, a parte integrante dell'opera visiva - i titoli contengono sempre lo svelamento della sua identità creativa.

Corpo a corpo è un'espressione che in sé detiene una duplice connotazione: in ogni caso allude a un incontro, da un lato sfociante in una lotta, dall'altro in una fusione fisica, sentimentale, emozionale. È un titolo che bene si presta a rappresentare l'intera opera dell'autore veneziano e, in particolare modo, il progetto di questa mostra. Progetto che già a partire dall'allestimento sottolinea il rapporto binario, la relazione di polarità antinomiche da sempre

con tonos fuertes y más explícitamente narrativos. *Diario de un delirio* es un subtítulo que fortalece ulteriormente el concepto de contraposición binaria resuelta como cambio perpetuo. Del latín tardío *delirium*, derivado de *delirar*, a su vez derivado de *lira* (surco) con el prefijo de, *delirio* significaba propiamente “*salir del surco*”, o sea, “*salir de un racionamiento lineal*”, por ende “*desvariar*”. De cualquier modo emerge la referencia a la libertad del arte: libertad de sobrepasar la vía recta de la racionalidad para hacerse transportar a la facultad de sentir el mundo sobre la propia piel, es decir, sobre el cuerpo, partiendo de la sensorialidad y de la emoción. La voluntad de inscribir este recorrido entre el ‘surco’ de un ‘diario’ al mismo tiempo delinea el intento de poner algunos límites, de registrar el sentir del artista sobre la base de un trazado que apela indudablemente a la racionalidad, al menos en el tácito compartimiento temporal, al proceso de avance contemplado en el paso de un día a otro. Emerge, entonces, otra antinomia, aquella que traspasa las fronteras creativas y el ordenamiento proyectual, hacia la libertad del ser y la inducción del devenir.

Prosiguiendo con los sentidos mentales y creativos que connotan la especificidad de esta muestra, encontramos sobre todo dos almas distintas y al mismo tiempo el porqué una reclama y contiene la otra. Ello se desprende inmediatamente de la puesta en escena, como señaláramos antes: una sala del espacio expositivo está dedicada a la luz, al candor del blanco, al silencio de las narraciones subyacentes y sumergidas en la ausencia. La instalación de un lecho aprisionado y suspendido por cables metálicos susurra gestos y cuerpos disueltos en la nada; una serie de fotografías alude a las huellas de alguna presencia, desmaterializando la corporeidad del alma, en un difuminado hábito lírico. El otro ambiente de la galería, al contrario, conduce al espectador a un lugar de penumbra, a un espacio habitado por una gran instalación que ya no alude a la ausencia de cuerpos desaparecidos sino más bien a la presencia de gestos todavía por completar. Gestos y presencias hiperbolizados en un primer plano del rostro del artista; y dilatados en una narrativa del sabor cinematográfico en la secuencia de grandes imágenes fotográficas.

sottese a quest'opera e sfocianti in una simbiosi lirica capace, negli ultimi lavori, di esprimersi anche con toni forti e più esplicitamente narrativi.

Diario di un delirio è una sottotitolazione che rafforza ulteriormente il concetto di contrapposizione binaria risolta come scambio perpetuo. Dal latino tardo delirium, ricavato da delirare, a sua volta derivato da lira (solco) con il prefisso de- (da), delirio significava propriamente "uscire dal solco", cioè "uscire dalla linea di un retto ragionamento" e quindi "vaneggiare". In qualche modo emerge il riferimento alla libertà dell'arte: libertà di oltrepassare la retta via della razionalità per farsi trasportare dalla facoltà di sentire il mondo sulla propria pelle, per l'appunto sul corpo, quindi a partire dalla sensorialità e dall'emozione. La volontà, però, d'inscrivere tale percorso entro il "solco" di un "diario", al tempo stesso delinea l'intento di porre dei confini, di registrare il sentire dell'artista in base a un tracciato che chiama indubbiamente in causa la razionalità, se non altro nell'appello alla sottesa scansione temporale, al processo di avanzamento contemplato nel passaggio da un giorno all'altro. Emerge, quindi, un'altra antinomia, quella tra sconfinamento creativo e ordinamento progettuale, fra libertà dell'essere e induzione del divenire.

Inoltrandoci nei sentieri mentali e creativi che connotano la specificità di questa mostra, incontriamo innanzitutto due anime distinte, e al contempo congiunte, perché l'una richiama e contiene l'altra. Lo si coglie immediatamente dall'allestimento, come già accennavo sopra: una sala dello spazio espositivo è votata alla luce, al candore del bianco, al silenzio di narrazioni sottese e inghiottite dall'assenza. L'installazione di un letto imprigionato e sospeso da cavi metallici susurra gesti e corpi dissolti nel nulla; una serie di fotografie allude alle tracce di alcune presenze, smaterializzando la corporeità sul fronte dell'anima, in uno struggente afflato lirico. L'altro ambiente della galleria, invece, conduce lo spettatore in un luogo di penombra, in uno spazio abitato da una grande installazione che non allude più all'assenza di corpi scomparsi, bensì alla presenza di gesti ancora da compiersi. Gesti e presenze iperbolizzate nella ripresa

Del blanco y de la ausencia

Candor y ausencia recuerdan el tiempo de *Pagine bianche*. Como entonces, esta atmósfera de silenciosa limpieza formal y visual no comunica el vacío; es la formalización de la huella poética de aquello que ya se ha completado, de aquello que ha estado y está en el presente de la obra, sobrevive cual dimensión mnemónica catapultada en una suerte de difuminada ensoñación. La instalación de la cama deshecha, habitada por quién sabe quién ni cuándo, suspendida del suelo y amarrada a un gancho de un cable de acero, se eleva a metáfora de la suspensión —de acciones y de eventos terrenales— anhelando un sutil borde dramático pulsante de una asepsia propia de un ambiente de hospital, cual si se tratara de un lecho de sufrimiento y de muerte. La caja de plexiglás, penetrada por un pliegue de la sábana que se embebe de rojo, mojándose del calor de algo que nos recuerda un líquido orgánico, se alza como un contenedor del cuerpo ausente. Un cuerpo marcado con signos, surcado por los acontecimientos y cicatrizado por el tiempo. De esto habla la foto de la pierna inmortalizada como fragmento corporal extendido sobre el lecho (¿el que se encuentra en suspensión u otro?), como huella del sí y del otro; de él o de ella, en cada caso siempre el artista, que construye y plasma la propia existencia según un recorrido de ascenso y descenso, de ida y vuelta, de liberación y encierro, pero siempre volcado a esa levedad narrada por Italo Calvino o Milan Kundera. Al artista pertenece el busto inmortalizado en la fotografía al interior de la foto de la escalera. Una escalera hecha de peldaños transparentes, sujetos entre dos pesadas barras de hierro. Otra vez una antinomia, otra vez relación y fusión de los opuestos, otra vez pertenencia de un evento y de un cuerpo al otro. Cuerpo entendido también como acepción física de la obra, como manifestación fenoménica del pensamiento artístico, de vez en vez encarnado en imágenes fotográficas, instalaciones, objetos, o como veremos en la otra sala de la galería, en video-proyecciones. Siguiendo el sendero de una creatividad tensa entre el alma y el cuerpo, entre espíritu y mente, y también bajo el perfil puramente proyectual y productivo, Silvano Rubino pasa con desenvoltura de las obras más tangibles y matéricas hacia otras

ravvicinata sul volto dell'artista; e dilatate in una narratività dal sapore cinematografico nella sequenza di grandi immagini fotografiche.

Del bianco e dell'assenza

Candore e assenza ricordano il tempo di Pagine bianche. Come allora, quest'atmosfera di silenziosa pulizia formale e visiva non comunica il vuoto; è la formalizzazione della traccia poetica di ciò che si è già compiuto, di ciò che è stato e ora, nel presente dell'opera, sopravvive quale dimensione mnemonica catapultata in una sorta di struggente rêverie. L'installazione del letto sfatto, abitato da chissà chi e chissà quando, sollevato da terra e stretto nella morsa di un cavo d'acciaio, si eleva a metafora della sospensione - di azioni ed eventi terreni -, anelando a un sottile risvolto drammatico pulsante dal gelo di una valenza di natura ospedaliera, quasi si trattasse di un letto di sofferenza e di morte. La scatola di plexiglass, penetrata da un lembo di lenzuolo che s'imbeve di rosso, bagnandosi del calore di ciò che ricorda un liquido organico, si eleva a contenitore del corpo assente. Un corpo segnato, tracciato, solcato dagli eventi e cicatrizzato dal tempo. Ce ne parla la fotografia della gamba immortalata come frammento corporale disteso su un letto (quello tenuto in sospensione o un altro?), come traccia, per l'appunto, del sé e dell'altro; di colui e/o colei, in ogni caso sempre l'artista, che costruisce e plasma la propria esistenza secondo un percorso di salita e discesa, di andata e ritorno, di liberazione e prigionia, ma sempre votate a quella leggerezza narrata da Italo Calvino così come da Milan Kundera. All'artista appartiene il busto immortalato nella fotografia interna alla fotografia della scala. Una scala fatta di gradini trasparenti, ma trattenuti da due pesanti barre di ferro: ancora antinomia, ancora relazione e fusione dei contrari, ancora appartenenza di un evento e di un corpo all'altro. Corpo inteso anche come accezione fisica dell'opera, come manifestazione fenomenica del pensiero artistico, di volta in volta incarnato in immagini fotografiche, installazioni, oggetti o, come vedremo nell'altra sala della galleria, in videoproiezioni. Seguendo il sentiero di una creatività tesa fra anima e corpo, spirito e mente, anche sotto il profilo

más etéreas e impalpables. La fallida solución de continuidad entre las unas y las otras es testimoniada también en el paso desde la instalación ambiental a la fotografía, en los casos en los cuales un trabajo nace como intervención objetual en el espacio para después devenir también en sujeto de una imagen fotográfica, identificada no como mera documentación del evento (cosa ahora perteneciente a la poética artística de moda entre los años 60 y 70), sino más bien como obra en sí, como trabajo completado y autónomo. Con este fin, el trabajo de Rubino vuelve a entrar en esa vertiente de la fotografía que ha acelerado el propio paso en el arte contemporáneo, delineándose como parte de un articulado programa creativo. Fotografía que ya no nace de la mera toma de lo existente, sino de un acucioso trabajo que precede a la foto. Trabajo hecho de montaje escenográfico, performance, travestismo y, en el caso de Rubino, entidad objetual producida a imagen y semejanza del propio credo, del cual la caja de plexiglás grabada con la inscripción "anima" ("alma") nos revela un lado de su doble o múltiple rostro.

De la oscuridad y de la presencia

Lugar de penumbra como escena de la presencia y de la acción, la sala con la instalación de la larga mesa negra, de las videoproyecciones y de las fotos que representan el último trabajo del artista, se alza como transgresión del espacio precedente, tanto en lo que concierne a la estimulación visual, como al punto de vista conceptual y emocional. En esta contraposición entre el blanco- ausencia-de-una-presencia-pasada y oscuridad-presencia-en-acción se lee una referencia a la escena cinematográfica que se cumple en la oscuridad de la sala para descontextualizar el acontecimiento propuesto en todas las historias del público que lo mira, por proponer un mundo otro, ficticio, más paralelo al real. Se anuncia, así, una suerte de metáfora del arte visual. Mientras primero Rubino se expresaba sustancialmente bajo el signo del blanco, de la ausencia y de la inmovilidad, con esta muestra deja entrar a su trabajo el negro, la presencia y la acción. Desde el susurro y desde las huellas pasa a la concreción de una acción ya antes intentada con las performances, pero

puramente progettuale e produttivo. Silvano Rubino passa con disinvoltura da opere più tangibili e materiche ad altre più eteree e impalpabili. La mancata soluzione di continuità fra le une e le altre è testimoniata anche nel passaggio dall'installazione ambientale alla fotografia, nei casi in cui un lavoro nasce come intervento oggettuale nello spazio per poi divenire anche soggetto di un'immagine fotografica, identificata non come mera documentazione dell'evento (cosa ormai appartenente alle poetiche artistiche a cavallo tra anni Sessanta e Settanta) bensì come opera in sé, come lavoro compiuto e autonomo. A tal proposito, il lavoro di Rubino rientra in quel versante della fotografia che ha accelerato il proprio passo nell'arte contemporanea delineandosi come parte di un articolato programma creativo. Fotografia che non nasce più dalla mera ripresa dell'esistente, ma da un accurato lavoro che precede lo scatto. Lavoro fatto di allestimenti scenografici, performance, travestimenti e, nel caso di Rubino, entità oggettuali prodotte a immagine e somiglianza del proprio credo, di cui la scatola in plexiglass con incisa la scritta "anima" ci svela un lato del suo duplice, se non multiplo volto.

Dell'oscurità e della presenza

Luogo di penombra come scena della presenza e dell'azione, la sala con l'installazione del lungo tavolo nero, delle videoproiezioni e delle foto che rappresentano l'ultimo lavoro dell'artista, si eleva a contraltare dello spazio precedente, sia per quanto concerne la sollecitazione visiva, sia dal punto di vista concettuale ed emozionale. In questa contrapposizione fra bianco-assenza-di-una-presenza-passata e oscurità-presenza-in-atto vi si legge un riferimento alla scena cinematografica, che si compie nell'oscurità della sala per decontestualizzare l'avvenimento proposto da tutte le storie di coloro che lo guardano, per proporre un mondo altro, fittizio ma parallelo a quello reale. Si annuncia, così, una sorta di metáfora dell'arte visiva. Mentre prima Rubino si esprimeva sostanzialmente sotto il segno del bianco, dell'assenza e dell'immobilità, con questa mostra fa entrare nel suo lavoro il nero, la presenza e l'azione. Dal susurro e dalle tracce passa alla concretezza di un'azione

bloqueada en la inmovilidad de una imagen dedicada a la dimensión espiritual. No se trata de una inversión de la ruta, porque el artista no hace otra cosa que revelar el lado oculto, pero ya contemplado en el trabajo anterior, siempre en nombre de esa comunión de los contrarios que traza el surco de toda su obra.

Hay una contradicción en la combinación (a nivel de sugerencia y participación del espectador) del blanco, o sea la luz, a la ausencia; y el negro a la presencia, a la acción. Pero esta antinomia contiene el credo poético del artista fundado sobre el sutil deslizamiento desde una polaridad a la otra, y también de sobrepasar aquella rígida contraposición binaria que denota la cultura occidental en favor de una dimensión abierta hacia Oriente, ahí donde propiamente el blanco, el silencio, la ausencia, jamás son considerados territorios vacíos, sino llenos de significado; en ese sentido protagoniza la acción connotativa de la segunda sala. También aquí la instalación dicta la naturaleza del ambiente, y se hace depositaria de la identidad del espacio puesto en acción. Aquí está, entonces, la larga mesa negra lúcida y reflectante, connatural a la aceptación de la reflexión de las imágenes en movimiento que aparecen en las dos videoproyecciones tituladas está "Annunciazione." Mesa que dista del piso apenas 25 cm. (volviéndose impracticable, igual que el lecho suspendido), y además acompañada de dos sillas gigantes, de más de dos metros y medio de alto, hechas en acero y plexiglás, según la misma contraposición ya anteriormente vista en la escalera. Mesa y sillas brillantes y tratadas como objeto de diseño, comunican una condición de espera: espera de ser usadas, de convertirse en lugar de acción, cuerpo y paisaje: los mismos que aparecen en pantalla en la cual la idea de la anunciación transporta el concepto de mutación. De un lado, está el rostro del artista como corporeidad hiperbolizada en la toma acercada de los detalles anatómicos destinados a la sensorialidad: tan agigantados para subrayar la propia esencia, que llegan a descontextualizarse; no destinado a la desmaterialización del proceso de disolución que poco a poco borra los rasgos. Del otro lado, el mismo proceso funde la imagen de un cielo atravesado de blancas nubes, con aquellas de manto azul que

già in precedenza toccata con le performances, ma bloccata nella stasi di un'immagine votata alla dimensione spirituale. Non si tratta di un'inversione di rotta, perché in questo modo l'artista non fa altro che svelare il lato occulto, ma già contemplato nel lavoro precedente, sempre in nome di quella comunione dei contrari che traccia il solco di tutto il suo operato.

Vi è una contraddizione in termini nell'abbinare (a livello di suggestione e partecipazione dello spettatore) il bianco, ossia la luce, all'assenza; e il nero alla presenza, all'azione. Ma è proprio quest'antinomia a contenere il credo poetico dell'artista, fondato, per l'appunto, sul sottile slittamento da una polarità all'altra, tanto da oltrepassare quella rigida contrapposizione binaria che connota la cultura occidentale, a favore di una dimensione ammiccante verso Oriente, laddove proprio il bianco, il silenzio e l'assenza non sono mai considerati territori vuoti bensì pregni di entità significanti; in tal caso abitati dall'azione connotante questa seconda sala. Anche qui è l'installazione a dettare la natura dell'ambiente, a farsi depositaria dell'identità del luogo messo in atto. Ecco, allora, il lungo tavolo nero lucido e riflettente, quindi connaturato all'accoglimento della riflessione delle immagini in movimento che compaiono nelle due videoproiezioni intitolate Annunciazione. Tavolo che dista da terra solo 25 centimetri (rendendosi impraticabile allo stesso modo del letto appeso), inoltre accompagnato da due sedie giganti, alte oltre i due metri e mezzo, realizzate in acciaio e plexiglass secondo la medesima contrapposizione già precedentemente vista nella scala. Tavolo e sedie, lucidate e trattate come oggetti di design, comunicano una condizione di attesa: attesa di essere usate e praticate, di divenire luogo di azione, corpo e paesaggio: quelli che appaiono negli schermi in cui l'idea dell'annunciazione si fa portatrice del concetto di mutamento. Da un lato vi è il volto dell'artista come corporeità iperbolizzata nella ripresa ravvicinata dei dettagli anatomici deputati alla sensorialità: ingigantiti per sottolineare la propria essenza, tanto da risultare decontestualizzati; nonché destinati alla smaterializzazione nel processo di dissolvenza che a poco a poco ne

indudablemente aspira a la corporeidad espiritual de la Virgen, así como ha sido transmitida por la larga tradición pictórica; y reaparece en la ambigua y sugerente imagen que abre la secuencia fotográfica. Se trata de una virgen terrenal que calza botas de agua y que de la espiritualidad conserva sólo el manto. Masculino y femenino, cuerpo y espíritu, materia tangible y atmósfera impalpable, anuncia nuevamente su propia identidad, bajo diversas semblanzas fenoménicas. El todo, sin embargo, bajo el signo de una presencia siempre más sumergida en una animación de naturaleza cotidiana y cinematográfica. Como se puede apreciar en el fondo negro de las grandes fotografías, donde se encuentran las más diversas antinomias puestas en escena por figuras recitantes. Figuras tragadas por la oscuridad de la escena, a menudo dirigidas hacia el espectador, tendidas hacia una caravagesca naturaleza muerta con fruta o extendidas en la dirección de una manzana metafísica; o, de nuevo, salidas de escena para entrar en la foto con la mano tendida hacia la imagen dramática de un conejo desollado: feto, niño, ser humano o animal, no tiene importancia; lo que cuenta es el hacerse cargo del sufrimiento y de la ambigüedad de toda mutación, de toda vertiente desde una condición hacia otra, del ser al devenir.

inghiotte i tratti. Dall'altro lato, lo stesso processo fonde l'immagine di un cielo attraversato da nubi bianche con quella di un manto azzurro che indubbiamente anela alla corporeità spirituale della Vergine, così come ci viene tramandata da lunga tradizione pittorica: e come riappare nell'ambigua e suggestiva immagine che apre la sequenza fotografica. Di una Vergine terrena, si tratta, che indossa gli anfibi e che della spiritualità conserva solo il manto. Maschile e femminile, corpo e spirito, materia tangibile e atmosfera impalpabile annunciano nuovamente le proprie entità, sotto spoglie fenomeniche diverse. Il tutto, però, all'insegna di una presenza sempre più calata in un'animazione di natura quotidiana e cinematografica. Lo si coglie nel fondo nero delle grandi fotografie, dove l'incontro fra le più diverse antinomie è messo in scena da figure recitanti. Figure inghiottite dall'oscurità della scena, spesso rivolte allo spettatore, tese verso una caravagesca natura morta con frutti o distese in direzione di una metafisica mela: o, ancora, uscite di scena per entrare nella foto con le sole mani protese verso la drammatica immagine di un coniglio spellato: feto, bimbo, essere umano o animale, non ha importanza; ciò che conta è il suo farsi carico della sofferenza e dell'ambiguità di ogni mutazione, di ogni versamento da una condizione all'altra, dall'essere al divenire.

Marzo 2000

Rubino

Riccardo Caldura

Hay una dedicación extrema en la compaginación y la realización del trabajo de Silvano Rubino. Dosificadísimas las luces, la profundidad del negro, que apelan a un fondo barroco del cual emergen aisladas las personas o las cosas. Una atenta disposición donde poco o nada ha dejado al azar: las manos, los rostros, los lienzos evidenciados por la luz. Para Rubino, la belleza del arte es posible solamente como rara perfección, como un teatro de gestos y momentos suspendidos. Naturaleza muerta, como suspensión del tiempo y cristalización de las formas. Ejercicios de estilo, composiciones que apelan al cuadro viviente. Algo debería suceder en el escenario, esas manos deberían tocarse. Pero estos gestos aparentan ser más bien anuncios de acontecimientos futuros. Seguramente nunca sucederán, porque quizás no hay nada que cumplir, como si fuera el espacio-tiempo del anuncio, antes de cualquier acontecimiento, aquel que realmente interesa al artista.

Este hiato entre el anuncio de lo que debiera cumplirse -y su efectivo cumplimiento, es el recorrido del sentido que Rubino propone al observador. Y este último debiera trazar la trayectoria que define el sentido de aquello que el artista muestra. El artista se limita a predisponer la ceremonia de un presagio, de un anuncio que se cumplirá (quizá). La ceremonia del arte propone sus objetos-reliquias (la fruta, el animal desollado, las vestimentas), la gestualidad retenida de los actores. Apelaciones exigidas al aparato iconográfico de la vanidad, pero la extrema perfección tecnológica del resultado introduce una nota disonante en el conjunto. La cita es demasiado obvia. Es, doblemente, una puesta en escena del aparato iconográfico barroco y de su evidente actualísima recreación. Lo mismo vale para los retratos, especialmente para los autorretratos que con gentil impudicia apuntan a buscar la mirada del observador, y a desafiarlo como si a la voluntad de ver del observador, el artista opusiera su voluntad de ser observado de cualquier modo. No son miradas que se cruzan, sino más bien miradas que se enfrentan. Lo que, mirando, la mirada del artista enfrenta al observador es el cumplimiento del sentido buscado por este último.

La invitación a buscar una trayectoria entre el anuncio y su realización, se revela en el juego de miradas entre

Vi è una cura estrema nell'impaginazione e nella realizzazione dei lavori di Silvano Rubino. Dosatissime le luci, la profondità del nero, che richiama un fondo barocco, da cui emergono isolate le persone o le cose. Un'attenta disposizione dove poco o nulla è lasciato alla casualità: le mani, i volti, i panneggi evidenziati dalla luce. Per Rubino la bellezza dell'arte è possibile solo come rarefatta perfezione, come un teatro di gesti e attimi sospesi. "Natura morta" in quanto sospensione del tempo e cristallizzazione di forme. Esercizi di stile, composizioni che si richiamano al quadro vivente. Qualcosa dovrebbe accadere sulla scena, quelle mani dovrebbero toccarsi. Ma quei gesti sembrano essere piuttosto annunci di complimenti a venire. Che probabilmente non si compiranno mai, forse perché non vi è nulla da compiere, come se fosse lo spazio-tempo dell'annuncio, prima di un qualsivoglia compimento, quel che interessa veramente all'artista.

Questa iato fra l'annuncio di qualcosa che dovrebbe compiersi e il suo effettivo compimento è il percorso di senso che è lasciato all'osservatore. E' quest'ultimo a dovere tracciare la traiettoria che definisce il senso di quel che l'artista mostra. L'artista si limita a predisporre la cerimonia di un senso a venire, di un annuncio che si compirà (forse). La cerimonia dell'arte dispone i suoi oggetti-reliquia (la frutta, l'animale scuoiato, le vesti), la gestualità rattenuta degli attori. Richiami voluti all'apparato iconografico della vanitas, ma l'estrema perfezione tecnologica della resa introduce un nota dissonante nell'insieme. La citazione è troppo palese. E' doppiamente una messa in scena, dell'apparato iconografico barroco e del suo evidente attualissimo rifacimento. Medesimamente vale per i ritratti, soprattutto per gli autoritratti che con garbata impudicia puntano a ricercare lo sguardo dell'osservatore, e a sfidarlo, come se alla volontà di vedere di quest'ultimo artista opponesse la sua volontà di essere osservato comunque. Non sono sguardi che si incrociano, ma piuttosto sguardi che si oppongono. Ciò che, guardando, lo sguardo dell'artista oppone all'osservatore è il compiersi del senso da quest'ultimo cercato.

quien es retratado y el observador, una trampa, un excusa desviante en la que hemos incurrido. La búsqueda de un sentido por venir, tarea a la cual el artista parecía invitarnos, se cierra súbitamente a la mirada que garbosamente, impudicamente nos observa, nos escruta. No hay nada que escrutar, nada que comprender, nada que arrebatar. Y la mirada que la imagen foto gráfica retrata y devuelve desde la superficie de la imagen a este mundo, evidencia preferentemente nuestro vacío, vaciados en cuanto somos los que buscan (inútilmente) un sentido, donde el sentido del arte se limita a preparar el ceremonial. Al mismo tiempo la inmovilidad de aquella mirada en relación a la inmovilidad de nuestras miradas obliga a considerarnos a nosotros mismos como objetos de la vanidad. La mirada retratada observa a cualquiera de nosotros, pero en particular, a ninguno. Aquella mirada es la ceremonia de una mirada, no su realidad; es solamente la puesta en obra de un intercambio, de una relación, de una tangibilidad siempre y solamente por venir. Como el espacio que divide las manos de un él, de una ella.

Los sujetos retratados por Rubino, con muy pocas excepciones son: él mismo, su propio padre, su propia hija. Es decir, el círculo más estrecho de los afectos. Los que entran en escena son los personajes de un interior, que el artista convierte en público. Desnudarse uno mismo y la propia carne. El ceremonial requiere el círculo cerrado, quiere la pose que exhibe todo aquello que conforma el entorno más cercano al artista, reconfirmando nuestra ajenidad, u otredad. El conjunto de ellos que constituye la mutabilidad y la impermanencia (nosotros) no es admitida en el círculo del ceremonial; los que se exponen en público son exclusivamente los que pertenecen al núcleo familiar por derecho de nacimiento. Es decir, la exhibición artística y por esto pública de los afectos sanciona de manera definitiva la otredad de la esfera más íntima de aquellos que, desde afuera, observan.

Rubino no trata nunca de esbozar juegos de pareja con sentido erótico en sus puestas en escena. La pieza matrimonial, el lecho deshecho, las sábanas (sabiamente) desordenadas se limitan otra vez a fingir el mundo de la intimidad sexual. La figura femenina, en efecto, es

L'invito a cercare una traiettoria fra l'annuncio e il suo compimento si rivela, nel gioco di sguardi fra colui che è ritratto e l'osservatore, una trappola, un espediente fuorviante in cui si è incorsi. La ricerca di un senso a venire, compito a cui sembrava invitarci l'artista, si chiude d'improvviso sullo sguardo che garbatamente, impudicamente ci scruta. Non vi è niente da scrutare, niente da ca(r)pire. E lo sguardo che l'immagine fotografica ritrae e che rinvia dalla superficie dell'immagine a questo mondo, evidenzia piuttosto il nostro svuotamento, svuotati in quanto siamo coloro che cercano (inutilmente) un senso, dove del senso l'arte si limita ad imbastire il cerimoniale. Allo stesso tempo, la fissità di quello sguardo rispetto alla mobilità e alla impermanenza dei nostri sguardi costringe a considerare noi stessi come oggetti della vanitas. Lo sguardo ritratto osserva un qualsiasi noi, però, in particolare, nessuno di noi. Quello sguardo è la cerimonia di uno sguardo, non la sua realtà; è solo la messa in scena de uno scambio, di una relazione, di una tangibilità sempre e solo a venire. Come lo spazio che divide le mani di un lui, di una lei.

I soggetti ritratti da Rubino, con pochissime eccezioni, sono: se stesso, il proprio padre, la propria figlia. Cioè il cerchio più stretto degli affetti. Coloro che entrano in scena sono i personaggi di un interno, che l'artista rende pubblico. Denudare se stessi e la propria carne. Il cerimoniale vuole il cerchio chiuso, vuole la posa che esibisce coloro che sono più vicini all'artista, ribadendo così la nostra estraneità. L'insieme di coloro che costituiscono la cangiabilità e l'impermanenza (cioè noi) non è ammesso nel cerchio del cerimoniale; ad esibirsi in pubblico sono esclusivamente gli appartenenti al medesimo nucleo familiare per diritto di nascita. Cioè l'esibizione artistica e dunque pubblica degli affetti sancisce in modo netto l'estraneità dalla sfera più intima di coloro che, da fuori, osservano.

Non si tratta mai di gioco di coppia nelle messe in scena a sfondo erotico di Rubino. La camera matrimoniale, il letto sfatto, le coltri (sapientemente) disfatte ancora una volta

siempre la misma: la hija, y lo es en cuanto la propia hija es la actriz por excelencia de la imposibilidad del encuentro, es decir de la completa relación hombre-mujer. A Rubino con extrema coherencia no le interesa semejante relación entre los géneros masculino-femenino. Le interesa su puesta en escena, y se defiende a sí mismo de cualquier malentendido realista del ceremonial erótico eligiendo como actriz a su propia hija. Ella representa el límite imposible de traspasar, asumido como infranqueable, en aras de la prohibición moralista, que vigila como garantía positiva por la trasposición sobre el plano de la pura forma, por lo tanto del ceremonial, de la relación entre los géneros (relación siempre y solamente anunciada).

Urnas: Rubino construyó pequeñas series de ellas, y las exhibe solamente después de fotografiarlas. Urnas del sentido, rosas florecidas, todavía esplendorosas, cenizas de palabras. Una en particular: una urna transparente con la incisión Anima. Que no es otra cosa que un contenedor. Vacío, transparente. Bien construido, de plexiglas, un aséptico, neutro joyero. (O también, indiferentemente, portadolores).

Los iris con forma de lanza del dolor de María, transforman la alegría causada por extraños al *fruto de su vientre*. Pero no aparece por el momento en el horizonte su intensa tonalidad violeta. Por ahora, pedaos cromáticos de la serena alegría, hay solo la tonalidad del azul (del manto, del cielo), que expresa la espera y ningún (doloroso) cumplido. La última y más reciente obra-instalación de Rubino devela siempre con la misma dedicación a los detalles, la composición, las imágenes elaboradas, que el ceremonial de la anunciación ya tuvo una macroescena en la historia no solamente de nuestra fe, sino también de nuestro arte. Macroescena que representa la máxima capacidad generativa nunca antes otorgada a una mujer terrestre. Generación pero, debida a la inmaterialidad del contacto. Podría ser una corriente de aire, un movimiento entre las nubes, una lentitud hasta una total inmovilidad de las miradas. De los huéspedes, finalmente juntos, reunidos, vecinísimos e incommensurabilmente distantes. Ceremoniales de la acogida.

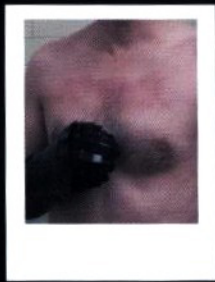
si limitano a fingere il mondo dell'intimità sessuale. La figura femminile è infatti sempre la medesima: la figlia, e lo è in quanto la propria figlia è latrice per eccellenza dell'impossibilità del rapporto, cioè della compiuta relazione fra uomo/donna. A Rubino con estrema coerenza non interessa tale relazione fra i generi maschile/femminile, interessa la sua messa in scena, e si garantisce da ogni fraintendimento realistico del cerimoniale erotico eleggendo ad attrice la propria figlia. Che rappresenta il confine impossibile a valicare, assunto come garanzia positiva per la trasposizione sul piano della pura forma, e dunque del cerimoniale, della relazione fra i generi (relazione sempre e solo annunciata).

Urne: ne sono state costruite una piccola serie da Rubino, che le esibisce solo dopo averle fotografate. Urne del senso, rose sfiorite, ancora splendenti, ceneri di parole. Una in particolare: un'urna trasparente con la scritta "Anima". Che non è altro in fondo se non un contenitore. Vuoto, trasparente. Ben costruito, di plexiglas, un asettico, neutro portagioie. (Ed anche, indifferentemente, portadolori).

Gli iris lanceolati del dolore di Maria, riversarsi tremendo della gioia più pura causato da estranei, al "frutto del ventre suo". Ma non compare per il momento all'orizzonte il loro intenso tono viola. Per ora, gradino cromatico della gioia serena, vi è solo la tonalità dell'azzurro (del manto, del cielo), che esprime l'attesa e nessun (doloroso) compimento. L'ultima recentissima opera-installazione di Rubino, disvela, sempre con la medesima cura dei dettagli, della composizione, delle immagini elaborate, che il cerimoniale dell'annuncio ha già avuto una macroscena nella storia non solo della nostra fede, ma anche della nostra arte. Macroscena a rappresentare la massima capacità generativa che sia mai stata data a donna terrestre. Generazione però dovuta all'immaterialità del contatto. Forse una corrente d'aria, un movimento fra le nubi, una lentezza, fino ad una compiuta immobilità, degli sguardi. Degli ospiti, finalmente giunti a consesso, vicinissimi e incommensurabilmente distanti. Cerimonie dell'accoglienza.



SCHWARTZER PETER, 1999
Foto - STAMPA PLOTTER
cm 100 x 180 (Ed. 5)



SOGLIA, I, 1999
Foto - STAMPA PLOTTER
cm 80 x 100 (Ed. 5)



SEQUENZE VIDEO ANNUNCIAZIONE
PARTE A, 1999



JANS MON LIT J'AI CRIE, 2000
Foto - STAMPA PLOTTER
cm 100 x 180 (Ed. 5)



A NIMA, 1999
Foto - STAMPA PLOTTER
cm 50 x 50 (Ed. 6)



A NÈ MoS, 1999
Foto - STAMPA PLOTTER
cm 100 x 150 (Ed. 5)



SOGLIA, III, 1999
Foto - STAMPA PLOTTER
cm 100 x 150 (Ed. 5)



SELF-PORTRAIT, 1996
Foto - CIBACHROME
cm 40 x 50 (Ed. 5)



PRACIPA VERBUM, 1998
Foto - STAMPA PLOTTER
cm 100 x 150 (Ed. 5)



SENZA TITOLO, 1999
Foto - STAMPA PLOTTER
cm 100 x 150 (Ed. 6)



SENZA TITOLO, 2000
Foto - STAMPA PLOTTER
TRITICO; cm 100 x 100 (x3)
EDIZIONE 5 ESEMPLARI



SENZA TITOLO, 2000
Foto - STAMPA PLOTTER
cm 100 x 100 (Ed. 5)



SENZA TITOLO, 1999
Foto - STAMPA PLOTTER
TRITICO; cm 100 x 180 (x3)
EDIZIONE 5 ESEMPLARI



SENZA TITOLO, 2000
Foto - STAMPA PLOTTER (Ed. 5)



SENZA TITOLO, 1999
Foto - STAMPA PLOTTER
TRITICO; cm 100 x 100 (x2)
EDIZIONE 5 ESEMPLARI



SEQUENZE VIDEO ANNUNCIAZIONE
PARTE A, PARTE B, 1999



ANNUNCIAZIONE, 2000
Foto - STAMPA PLOTTER
cm 100 x 160 (Ed. 5)

SILVANO RUBINO IS REPRESENTED BY

LIPANJEPUNTIN
ARTE CONTEMPORANEA

VIA DIAZ, 4 / 34121 / TRIESTE / ITALY



CLAUDIO DI GIROLAMO CARLINI Jefe División de Cultura del Ministerio de Educación / LUISA ULIBARRI LORENZINI Jefa Departamento de Programas Culturales y Directora Galería Gabriela Mistral / MINISTERIO DE EDUCACION División de Cultura / Departamento de Programas Culturales / GALERIA GABRIELA MISTRAL Alameda del Libertador Bernardo O'Higgins 1381 / Santiago de Chile / Teléfono (56-2) 7319954 / Fax (56-2) 6650815 / e-mail: lulibarr@mineduc.cl

SILVANO RUBINO

Nace en Venecia, en 1952
 Estudia en el Instituto Estatal de Arte, Venecia, donde se diploma en la especialidad de Frescos.
 Ingresa a la Academia de Bellas Artes de Venecia, donde obtiene su título profesional en 1976.
 A partir de 1982 colabora con compañías de danza y teatro como escenógrafo y vestuarista.
 1990 -1996 vive entre Venecia y Curitiba, Brasil.
 Expone en espacios institucionales de Brasil: Museo de Arte Contemporáneo de Curitiba, 1992 (7 salas)
 1993 expone «Proyecto Kafka», en la Sala de Barão de Curitiba.
 En Río de Janeiro expone en la Sala Grandjean de Monterrey, en la Pontificia Universidad Católica.
 1995 produce performances incorporando a la bailarina contemporánea Martha Rubino.
 1997 regresa a Venecia, donde colabora con la Galleria Lipanjepuntin, de Trieste.
 A partir de 1996 incorpora nuevas tecnologías digitales en el ámbito de la foto y del video.

Realización estructura metálica. Sala 2 y colaboración al montaje /Patricio Muñoz Yuras

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

- 2000 *Corpo a Corpo, diario di un delirio*, Galleria Gabriela Mistral, Santiago-Chile
- 2000 *Dissolvenze-evidenze*, Galleria Arte Contemporanea di R. Musumeci, Catania Italy
- 1998 *Un'opera di...., Casa di Delphine e Ludovico Pratesi*, curated by A. Arévalo, Roma Italy
- 1996 *Scritto sul corpo*, Galleria Giulia, Roma Italy 4 per 4, Galleria Giulia, Roma Italy *Silence... I Don't Speak About Silence*, Galleria Lipanje Puntin, Trieste Italy
- 1993 *Projeto Kafka*, Museo Solar do Barao, Curitiba Brazil
- 1992 Museo d'Arte Contemporanea, Curitiba Brazil Solar Grandjean de Montigny, Rio de Janeiro Brazil
- 1988 Galerie Salamambo, Paris France
- 1987 Galleria Graziussi, Venezia Italy
- 1980 Palazzo dei Priori, Perugia Italy
- 1975 Centre de Rencontre et de Recherche, Bruxelles Belgium

SELECCION DE EXPOSICIONES COLECTIVAS

- 2000 *Art Brussels, Brussels*, Galleria LipanjePuntin (Belgium) ARCO 2000, Madrid, Galleria LipanjePuntin (Spain) Arte Fiera 2000, Bologna Galleria LipanjePuntin (Italy)
- 1999 *Auto-ritratti*, Fondazione Bevilacqua La Masa, Venezia (Italy) *Architettando il contemporaneo*, Facoltà di Architettura, Venezia (Italy) *Riparte*, Hilton Roma, Galleria Arte Contemporanea di R. Musumeci, Roma Supermercato, Mestre - Venezia (Italy) *Ultimi arrivi*, Galleria Arte Contemporanea di R. Musumeci, Catania (Italy) Arte Fiera, Bologna, Galleria LipanjePuntin (Italy)
- 1998 *Paris Photo, Carrousel du Louvre, Paris*, Galleria LipanjePuntin (France) *Art Cologne, Köln*, Galleria LipanjePuntin (Germany) *Nothing But....Flower*, Galleria LipanjePuntin, Trieste (Italy) *Se son rose fioriranno*, Museo civico, Festival dei due Mondi, curated by A. Arévalo and J. Zugazagoitia, Spoleto (Italy) Arte Fiera, Galleria LipanjePuntin, Bologna (Italy)
- 1997 *Paris Photo, Carrousel du Louvre*, Galleria LipanjePuntin, Paris (France) *Riparte*, Sheraton Roma, Galleria LipanjePuntin, Roma (Italy)
- Espèces d'Espaces, Galleria LipanjePuntin, Trieste (Italy)
- Arte Fiera, Galleria LipanjePuntin, Bologna (Italy)
- 1996 *Art Cologne*, Galleria LipanjePuntin, Köln (Germany) *Summer Group Show*, Galleria LipanjePuntin, Trieste (Italy) *Il corpo dell'angelo*, Obalne Galerije, curated by S. Zannier, Piran (Slovenia) Arte Fiera, Galleria LipanjePuntin, Bologna (Italy) *Miart*, Galleria LipanjePuntin, Milano (Italy)
- 1995 *Contrappunto*, Civico Museo Revoltella, curated by S. Zannier, Trieste (Italy) *Il cerchio delle fate*, Galleria LipanjePuntin, Trieste (Italy) a cura di Sabrina Zannier *Achtung auf den Zug*, Museo Ferroviario, Trieste, a cura di Maria Campitelli Miart, Milano, Galleria LipanjePuntin Arte a PN, Pordenone, Galleria LipanjePuntin
- 1991 *Casa da Imagen*, Curitiba (Bra)
- 1990 *ArteFiera*, Bologna Arte a Roma '90, Roma
- 1989 *Palazzo Crepadona*, Belluno Biai, Barcellona
- 1988 *Expo Internazionale*, Bari
- 1981 *Scuola Grande S.Giovanni*, Venezia
- Fondazione Bevilacqua La Masa, Venezia
- 1979 *Fondazione Bevilacqua La Masa*, Venezia
- 1977 *Fondazione Bevilacqua La Masa*, Venezia
- 1976 *Palazzo Cà di Dio*, Venezia
- 1974 *Palazzo Cà dei Richi*, Treviso
- 1972 *Fondazione Bevilacqua La Masa*, Venezia

Departamento de Programas Culturales
División de Cultura / Ministerio de Educación
Galería Gabriela Mistral

