

mostra itinerante
italia argentina brasil

complementarità

madi

movimento
internazionale

a cura di
sofia arden quin, bolivar e ciro pirone

EG
Gutenberg
Edizioni

Madi Movimento Internazionale
Complementarità

Castel dell'Ovo - Sale I e II livello - Napoli
dal 6 ottobre al 26 ottobre 2010

Mostra e catalogo a cura di
Sofia Arden Quin, Bolivar e Ciro Pirone

TESTO CRITICO

Prof. Giorgio Di Genova

COMITATO ORGANIZZATIVO E COORDINAMENTO INTERNAZIONALE

Jean Branchet, Joel Froment, Caterina Toppal, Reale F. Frangi, Piergiorgio Zangara, Antonio Perrottelli, Renato Milo, Giuseppe Minoretti, Gianfranco Nicolato, Gino Luggi, Vincenzo Mascia, Enea Mancino, Gaetano Pinna, Aldo Fulchignoni, Alberto Lombardi, Franco Cortese, Andrea Bertolio

CON LA COLLABORAZIONE

Galleria "Al Blu di Prussia" Mario Pellegrino - Napoli
Galleria "Marelia" Paola Silvia Ubiali - Bergamo



PROGETTO GRAFICO

Marta Pilone, Ciro Pirone e Vincenzo Ricciardi

ANTOLOGICA

Carmelo Arden Quin, Bolivar, Lluisa Borrás, Renata Casarin, Gaetano Delli Santi, Jaen Claude Faucon, Maria Lucia Ferraguti, Cèsar López Osornio, Rosario Pinto, Barbara Rose, Giorgio Segato, Giorgio Seveso

UFFICIO STAMPA E PUBBLICHE RELAZIONI

Ciro Pirone

SPONSOR

Marinella, Fusco Argenti e Armada Nueva, Unilimited, Euro Ospital - Import Esport

STAMPA

Gutenberg, Fisciano (Salerno)

Associazione Arte Madi Movimento Internazionale - Italia

Corso Garibaldi, 40 - 80055 Portici (NA)
ass.artemadi@gmail.com



SI RINGRAZIA

Stefano Caldoro, *Presidente Regione Campania*
Luciano Schifone
Fiorella Coppola, *Dirigente Settore Cerimoniale*
Staff Assessorato alla Cultura

Rosa Russo Iervolino, *Sindaco di Napoli*
Nicola Oddati, *Assessore alla Cultura*
Antonio Carpenito, *Staff Assessorato alla Cultura*

Enzo Cuomo, *Sindaco di Portici*
Claudio Teodono, *Presidente Consiglio Comunale*

Gli sponsor - Maurizio Marinella, Lello Fusco, Antonio Ferraro, Dante Vitale, Michele di Capua, Luigi Sava

Andrea Landi, Vincenzo Ricciardi, Patrizio Fontanella

Gli organi di informazioni - Rai, Ansa, Agi, Adnkronos, Il Mattino, Roma, Repubblica, Corriere del Mezzogiorno, Cronache di Napoli, Metropolis, Canale 9, Julie, Canale 21, Videocomunicazione, Telecapri, Canale 8, Metropolis TV

PATROCINIO



REGIONE CAMPANIA



Comune di Napoli

Castel dell'Ovo



Sull'antico Isolotto di Megaride sorge imponente il Castel dell'ovo. Una delle più fantasiose leggende napoletane farebbe risalire il suo nome **all'uovo che Virgilio avrebbe nascosto** all'interno di una gabbia nei sotterranei del castello. Il luogo ove era conservato l'uovo, fu chiuso da pesanti serrature e tenuto segreto poiché da " quell'ovo pendevano tutti li facti e la fortuna dil Castel Marino "

Da quel momento il **destino del Castello**, unitamente a quello dell'intera città di Napoli, è stato legato a quello dell'uovo. Le cronache riportano che, al tempo della regina Giovanna I, il castello subì ingenti danni a causa del crollo dell'arcone che unisce i due scogli sul quale esso è costruito e la Regina fu costretta a dichiarare solennemente di aver provveduto a sostituire l'uovo per evitare che in città si diffondesse il panico per timore di nuove e più gravi sciagure

Il complesso monumentale di Castel dell'ovo, situato in un suggestivo angolo della città, aggiunge al fascino della memoria storica una particolare bellezza naturale.

Collocato su un'isola tufacea che si addentra nel mare, è unito alla terraferma da un ponte che lo collega alla bellissima **via Partenope**, il lungomare ove sono collocati gli Hotels più prestigiosi della città.

Dagli spalti del Castello e dalle sue terrazze si gode una vista incantevole del golfo, che offre al visitatore un panorama unico della città.

Il Castel dell'ovo, quindi, oltre ad essere una sede prestigiosa, si candida, per la bellezza dei luoghi e la facile raggiungibilità, ad essere il luogo ideale per ospitare **congressi** e prestigiose **mostre**.



Comune di Napoli

Assessorato alla Cultura

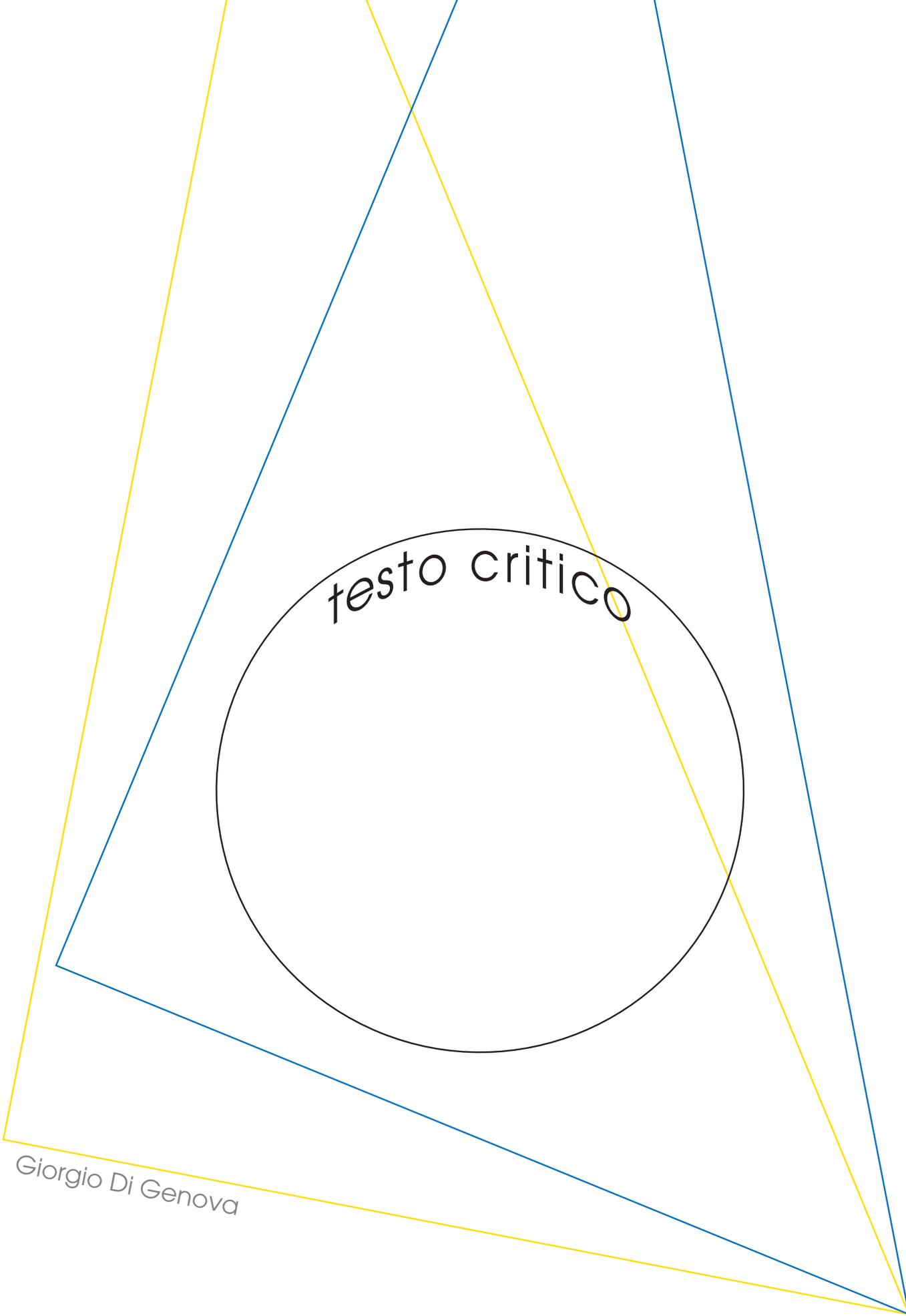
*Forum delle Culture 2013 e relativi rapporti internazionali, Cultura
Piano strategico di sviluppo, Risorse europee, Centro storico ed edifici storici*

Mi è particolarmente gradito porgere il benvenuto agli artisti madi, provenienti dai vari paesi del mondo, ed in particolare a coloro che hanno collaborato alla realizzazione di questo importante progetto. Ospitare nello straordinario contenitore di Castel dell'Ovo, una mostra internazionale itinerante del Movimento Madi Internazionale, è certamente un avvenimento di grande rilievo che arricchisce ulteriormente il legame che unisce la città di Napoli con gli altri paesi del mondo attraverso la sua lunga tradizione artistica.

Questo Movimento artistico presente in 17 paesi del mondo, nel corso dei suoi 64 anni di storia, vanta importanti successi nell'ambito delle proposte costruttivistiche in ambito nazionale ed internazionale. Pertanto, sono lusingato di presenziare al famoso "taglio del nastro" che avviene nella nostra città, anche perchè, successivamente, la mostra toccherà altri due importanti paesi come l'Argentina e il Brasile. Napoli ancora una volta si attesta quale crocevia importante per l'arte in genere, evidenziando la sua centralità sul piano culturale nell'Europa e nel resto del mondo.

Nicola Oddati

Assessore alla Cultura del Comune di Napoli



testo critico

Giorgio Di Genova

LA VITALE COMPLEMENTARITA' DELL'ARTE MADI'

Nel corso dei secoli il linguaggio della pittura e della scultura ha conosciuto diverse declinazioni della verosimiglianza, giungendo a forzature sia d'immagine che di cromatismo con oscillazioni varie di libere soluzioni iconiche a cominciare dal Manierismo e con periodici ritorni a differenti connotazioni di naturalismo e verismo, non senza recuperi ispirati a modelli della classicità.

Nel corso dell'Ottocento, subito dopo la stagione del Neoclassicismo, s'è verificata un'accelerazione di tali oscillazioni con la pittura romantica, dipanatasi dalla Scuola di Barbizon al Realismo, dalla Macchiaiologia alla Scapigliatura, dall'Impressionismo e Neoimpressionismo al Simbolismo, al Divisionismo, che per vari versi hanno preparato la strada alle rivoluzioni espressive e tecniche del XX secolo, in cui si è affermata la frantumazione del linguaggio parallelamente a rivoluzionamenti espressivi e tecnici che hanno generato ramificazioni di nuove ottiche, tra cui si sono affermate istanze di negazione della verosimiglianza. Al versante iconico, che s'è affidato coll'Espressionismo alla deformazione, col Fauvismo all'uso esplosivo del colore, con il Cubismo ad una scomposizione delle forme e con il Futurismo alla resa del movimento tramite le linee forza, la compenetrazione e la simultaneità, s'è contrapposto il versante aniconico, che ha sostituito le immagini con forme geometriche.

In virtù della frantumazione del linguaggio anche i lessici ispirati alla geometria hanno avuto processi diversificati, culminati nel purismo del Concretismo e del Neoplasticismo.

A differenza dei secoli precedenti, in cui la pittura e la scultura avevano proceduto sull'unica strada dell'iconismo, nel '900 esse hanno viaggiato su binari paralleli, ma contrapposti, quali quello dei discorsi connessi alle visioni d'immagine, da un lato, e quello dei discorsi ispirati alla *ratio* geometrica, che già premeva sia nelle scomposizioni cubiste, in cui le forme venivano orchestrate in composizioni spesso ascensionali come cattedrali gotiche, sia nelle dinamiche futuriste, che per restituire effetti di movimento non di rado ricorreva a ritmiche iterazioni di angoli ottusi.

attraversato l'arte dal Quattrocento in poi, come stanno ad attestare le opere di Piero della Francesca, la *Flagellazione* su tutte, di Raffaello, compresa la *Scuola d'Atene*¹, all'arte del '900, come attestano le opere di Mondrian ed il gruppo la Section d'or costituito nel 1912 a Puteaux da Villon e dai fratelli Marcel Duchamp e Raymond Duchamp-Villon.

Da questa succinta premessa si può comprendere che la geometria è da sempre intrecciata all'ideale della classicità e che proprio per questo abbia potuto *tout court* assumere un valore classico nell'arte contemporanea. Ma l'arte contemporanea è un'incessante intreccio di spinte e contropunte linguistiche e tecniche. Per fare un esempio, allorché con l'avvento dell'Astrattismo l'immagine umana e oggettiva è stata gettata dalla finestra, ecco che l'oggetto e gli artisti stessi hanno consumato la loro vendetta, rientrando fisicamente dalla porta con il Dadaismo, erede del Futurismo, aprendo così la strada alla Body art ed al Comportamentismo, e non solo con i *tableaux vivants*.

Nell'immediato secondo dopoguerra, per lo choc provocato dalle bombe atomiche sganciate su Hiroshima e Nagasaki, diversi artisti hanno avvertito che era stata fatta una sorta di *tabula rasa* della storia e così hanno

¹ Per un maggiore approfondimento di ciò, ma anche di tutte le componenti geometriche dell'arte e del corpo umano si veda G. De Angelis d'Ossat, *Le scelte proporzionali di Raffaello*, in AA. VV., *Raffaello e la sezione aurea*, Palazzo Barberini, 27 marzo-30 aprile 1984, Ente Premi, Roma 1984, pp. 65-76. Quanto l'aspirazione all'ordo proporzionale sia insito nella psiche è stato da me trattato nel saggio *La sezione aurea come desiderio dell'inconscio e utopia della ragione* (ibidem, pp. 80-89). In esso, dopo aver sottolineato: "La divina proporzione, che di questa esigenza ordinatrice costituisce il culmine, è una riduzione dal politeismo psicologico indifferenziato al monoteismo psicologico, ottenuto attraverso i calcoli del Logos razionante. E' ancora un portato del pensiero magico, alla cui base, come si sa, c'è il fondamentale rapporto uomo-natura e la volontà da parte dell'uomo di dominare gli aspetti sfuggenti, avvertiti come ostili, della natura", precisavo: "E' un'aspirazione già ben presente nell'idealismo platonico. Quando il filosofo greco nel *Filebo* spiega che va intesa 'per bellezza della forma non... ciò che generalmente s'intende, quella ad esempio degli esseri viventi o delle loro raffigurazioni, ma il rettilineo e il circolare e le superfici e i corpi composti con le rette e il cerchio per mezzo del compasso e della squadra. Perché queste forme non sono come le altre, belle sotto certi aspetti, ma sempre belle in sé', non faceva che esprimere il problema proiettivo che sta alla base della volontà di perfezione dello speculare umano, almeno quello che divinizza il razionale per una forte rimozione delle pulsioni irrazionali, pure altrettanto fondamentali nell'uomo, e che idealizza come assoluto canone di perfezione, facendone diventare canone estetico inderogabile, le proporzioni. La geometria, come proiezione psichica, azzerò così gli accidenti del reale e si fa aurea, o divina, che poi è la stessa cosa" (p. 85).

ricominciato dall'abc esistenziale, riscoprendo gli elementi elementari del fare arte, quali il segno, il gesto, la *tache* e la materia. Nasceva così l'Informale, che acutamente Michel Tapié definì *art autre*. Con esso gli strumenti del comunicare, finalmente sganciatisi dalla necessità di essere utilizzati per traslazioni rappresentative, quali il disegno e la pennellata per creare immagini o oggetti, il colore come mimesi della natura, recuperavano autoreferenzialmente la loro identità, appunto, di segno, macchia, gesto, pigmento/materia. Ed era una svolta rivoluzionaria all'interno del versante aniconico.

avvertì l'esigenza di un nuovo corso ideativo ed espressivo. Nel 1946 a Buenos Aires, in risposta al movimento Arte Concreto- Invención, fondato l'anno precedente da Tomás Maldonado con altri, Arden Quin dà vita al movimento Madì, denominazione formata per aggregazione delle prime sillabe di Materialismo Dialettico, i cui strumenti aveva utilizzato per una riflessione sull'arte del passato².

Per Arden Quin la stella polare della bussola del Madì sono Invención e Creación ("Madì inventa y Crea") in connubio con "la lucidad, la pluralidad". La geometria doveva essere ancora l'anima madica, ma riveduta e reinventata. Pertanto, come ho già avuto modo di ricordare anni addietro, "i principi Madì per la pittura, che, oltre a 'colore e bidimensionalità, Forma poligonale, Forma curva, concava e convessa', indicava il 'coplanal' ossia 'i piani articolati in movimento lineare, circolatorio o traslato', aspetti che venivano indicati anche per la 'escultura Madì', che, oltre alla 'tridimensionalidad de valor temporal', realizzata con 'Solidos con ámbito y movimiento, rotación y traslación', prevedeva: 'Materia plástica. Cristal. Transparencia. Hilos danzantes'".³

Introducendo l'invenzione ed i colori bidimensionali nell'ambito dell'arte concreta classica, il Madì ha creato un concretismo "altro", un nuovo linguaggio geometrico, o meglio cromogeometrico, in cui la tradizionale composizione è stata sostituita alla complanarità. Inoltre, eliminando la cornice, ha incardinato le opere nello spazio reale, contraddicendo alle radici della pittura come finzione, o inganno ottico, quest'ultimo aspetto codificato magistralmente nel Rinascimento con la prospettiva, che aveva contribuito a far essere ogni quadro appeso sulle parete finestra aperta sul mondo. Ogni dipinto Madì ribadisce la sua oggettività, liberata da ogni limite e pertanto libera in quanto spazialmente vera e propria "opera aperta".

Per quanto riguarda la teoria e la pratica dell'arte Madì, Carmelo Arden Quin è stato (ed è ancora alla sua venerabile età) un faro. A differenza di Braque, che sosteneva: "Amo la regola che corregge l'emozione e l'emozione che corregge la regola", si potrebbe dire che egli ama l'invenzione che corregge la *ratio* geometrica, come attesta anche l'opera presente in questa ulteriore mostra Madì, che conferma la diffusione internazionale del movimento dall'artista uruguayano fondato in Argentina.

Le varianti delle creazioni Madì dei singoli artisti vanno dalla complementarità delle morfologie geometriche dal rigore strutturale di qualche memoria concretista di Bolívar, come è pure per il gaio dipinto di Enea Mancino sia per i colori che per i morfemi, alle ricche giustapposizioni di vari elementi di Enrique Tommaseo, dalle "occhiate" bianche pareti con sottrazioni di semicerchi, poi risistemati poco sotto, di Jean Branchet agli elementi filliformi, ora a colonna rossa, ora a X di Judith Nemes, giù fino alle frastagliate forme in rosso e nero di Dominique Binet, alle ritagliate forme triangolari multicolori sovrastanti la più compatta sottostante, in cui i tagli cromatici in bianco, grigio e nero creano un *trompe-l'oeil* di plastica tridimensionalità ed alla reale profondità ottenuta da Marian Drudga con le sovrapposizioni di stecche azzurre, bianche e nere e vuote cornici azzurre.

Anche i materiali utilizzati sono molto vari. Infatti si va dal legno dipinto, piuttosto predominante, al plexiglas, al vetro. Quest'ultimo è presente nelle dinamiche triangolari della scultura di Yumiko Kimura combinate ad altri materiali colorati di rosso e giallo a creare contrasto visivo con la trasparenza dei vetri. La trasparenza, del resto, la ritroviamo sia nelle fasce curvilinee in plexiglas combinate con quelle gialle e nere incardinate su basi nere

² Per le vicende relative alla rivista "Arturo", al manifesto Arte Concreto - Invención ed alla nascita del Madì si veda il mio saggio *Oltre la cornice. Una neoavanguardia che viene da lontano*, in AA. VV., *Arre Madì Italia, opere dal 1991 al 2002*, a cura di Anna Canali, MAGI '900, Pieve di Cento. 26 maggio-21 luglio 2002, pp. 10-23. In esso, per quanto riguarda ancora il 1946, ricordavo il Manifesto Blanco fondamento dello Spazialismo e firmato dagli studenti della scuola di Lucio Fontana, e ripercorrevo le vicende dello sbarco nel 1948 del Madì in Francia e poi in Italia, prima a Genova (1984) e poi a Milano (1991), sempre ad opera di Salvador Presta. Inoltre non mancavo di indicare quante indicazioni del Futurismo boccioniano, naturalmente riadattate al nuovo sentire, il Madì avesse tenuto presenti per le sue produzioni.

³ Ibidem, p. 15.

delle opere con cui Marta Pilone prosegue il suo discorso sulle forme circolari sia nell'installazione di 4 lastre a L picchiettate di tocchi di violetto e di giallo, colore che ritorna nell'opera bipartita da uno lato segnato in linee blu, di Renato Milo, nonché pure ai margini dell'enantiomorfa opera di Piergiorgio Zangara, che incastra semicerchi giallo-azzurri privati di una fetta tra accorpamenti spigolosi elementi arancioni e azzurri con studiati ribaltamenti anche delle cromie.

Il costante cimento con l'invenzione morfologica, strutturale, cromatica e, pur nel rispetto delle norme, libera, talvolta fino alla disarmonia ha permesso agli artisti del Madì una vasta gamma di possibilità espressive ed esecutive, che vanno dalle forme squadrate, angolari alle forme curvilinee, ora a se stanti ora in coabitazione, declinate in slittamenti o sfalsamenti e, per quanto attiene al colore, con variate articolazioni pluricrome, che si semplificano in esiti di assolute bicromie o di convivenze di bianco e nero fino ad esiti di leucofilia.

Le forme a lati rettilinei sono le più frequenti. Esse comprendono, oltre le lignee costruzioni in grigio con parti in bianco o nero di Jean Charisse, le bicromie di Renée Rohr, affidate a due elementi l'uno sull'altro in interdetti incastri tanto che in un caso il superiore rosso funge da cappello al sottostante nero, e quelle bianco-gialle delle combinazioni triangolari di János Szász Saxon, che alterna, per quanto attiene al bianco, la pittura al vuoto, ben differenti dagli accorpamenti di giallo e grigio di Sandrina Caruso, che ritma con striature alternatamente il colore sottostante, mentre Mariano Prestach, incorporando ridotti elementi in rosso o in blu caudato nel bianco dominante, rivela una propensione irrisolta alla leucofilia, che invece in modalità differente è declinata da Lorena Faccio, Carolina San Martin, ma non da Giuseppe Minoretti, il più fedele al monocromo bianco, le cui superfici tuttavia movimentata con regolari striature rettilinee. Infatti la Faccio nei suoi lavori incrina il tutto bianco con calcolati itinerari lineari in rosso o in blu, come fa a suo modo la San Martin nella sua delicatissima opera in bianco, che, come contraltare dagli echi strutturali, nel legno in cui la zona bianca è affogata nella restante sommessa monocromia.

Oltre al già citato Branchet, il bianco presenta intrusioni in nero nelle opere di Albert Rubens, di Viktor Hulik e, volendo, di Gaetano Pinna, il quale in realtà sistema elementi in nero a mo' di supporto delle sue chiare superfici leggermente piegate, da cui fa spuntare rigidi peli di bianca barba, o meglio fili di bianca erba geometrica. Se Rubens sul bianco di due elementi accostati compone con nere fasce il disegno di una forma geometrica che, in virtù dell'illusione prospettica, fa da controcanto dinamico al formato del supporto, Hulik utilizza la ripetizione di un formato quadrato e suoi multipli in bianco e in nero per creare strutture contenenti anche a scala ed a rilievo, con un bottone sulle parti in bianco, e Martin Caceres inverte addirittura i rapporti, intervenendo sul tutto nero di due elementi sovrapposti, marcando il sovrastante con un tondo bianco e con bianche filettature contornanti.

Il tutto bianco ritorna nelle forme avvolgenti e spirali che di Tamás László Kovács crea con le sue fasce di plastica, declinando le morfologie curve in modi totalmente differenti dall'accostamento da parte di Vincenzo Mascia di due semicerchi con fori tondi e tagli angolari, uno verde e uno azzurro, ma ritmato da inserti rettilinei dipinti di bianco, e dal cerchio bianco e giallo in parte tagliato di Mitsuko Mori, che in un altro lavoro lo invade con un trapezio nero, e dai franti ovali in bianco e giallo di Gloria Stafforini e dai bipartiti cerchi, sia nel *corpus* che nel colore, di Janos Fajò, il quale ricorre a sfalsamenti delle parti, come fanno, ma con elementi dai lati rettilinei e curvilinei Armando Ramaglia, che in un caso giunge ad una sequenza di tre, Franco Cortese, ma più compattamente, nelle sue articolate convergenze in rosso e nero e Joël Froment con i suoi monocromi elementi triangolari, il primo giallo, azzurro con una svirgolatura di nero, il secondo in rosso e nero accostati per parziale contatto del lato curvo del più piccolo dei due all'altro.

Del resto le morfologie miste non sono infrequenti. Alle già incontrate vanno aggiunte quelle di Carlos Daniel di Leone, Pepe Caceres, Aldo Fulchignoni, Carlos João Galvao e Philippe Vacher.

Mentre di Leone sistema un tondo all'interno di un quadrato e poi viceversa inserisce un quadrato all'interno di un tondo con una ribaltamento visivo delle morfologie e dei rapporti cromatici di rosso e grigio dei fondi e delle leve, Pepe Caceres crea rilievi incollando su un supporto quadrangolare blu e celeste un piccolo tondo celeste a lato di quello rosso e viola molto più grande, quasi fosse il suo pianeta e, dal suo canto, Fulchignoni nel legno rosso e nero applica moduli girevoli sulle due parti ribaltate di un elemento, invertendo i rapporti

cromatici, così da ottenere contrasti con i moduli rossi su nero e con i moduli neri su rosso. Tuttavia né l'opera di Fulchignoni né quella di Pepe Caceres raggiungono l'altorilievo delle due proliferazioni monocrome (una rossa e una azzurra) di Galvao, in cui moduli quadrati dalle superfici leggermente curve serratamente accorpate in modo da creare ritmiche differenziate, che sovrastano i sottostanti moduli circolari.

Con Vacher a congiungersi sono tre e quattro sezioni tubolari con tagli diagonali che lasciano intravedere in una gli interni dipinti monocromaticamente in nero, rosso, giallo, portati in parte in vista da tagli diagonali alternati a creare dinamiche visive, dinamiche che nella seconda opera vengono create dalle stesure degli esterni in bianco, grigio e nero col verde e rosso delle parti finali.

Di due elementi separati, ma in certo senso dialoganti tra loro sono le opere di Dominique Binet e Alberto Lombardi. Il primo contrappone una forma in nero ad una rossa, ambedue a punte inversamente direzionate, il secondo segue la stessa combinazione, ma di forme a più colori ottenute con stratificazioni di lastre liberamente tagliate. Ancorché anch'essa costituita da due irregolari forme quadrangolari in plexiglas, siamo all'opposto della *Geometria multimediale*, giocata sui rossi, i bianchi e lastre trasparenti, di Antonio Perrottelli.

La complementarità, ovvero il "coplanal", per dirla col lessico madista, è il *leit-motiv* di tutte le opere in quest'occasione esposte, che costituiscono un paradigmatico spaccato dell'arte Madi e della sua attuale vitalità.

Giorgio Di Genova

Carmelo Arden Quin
Giuseppe Angelo Bertolio
Dominique Binet
Bolivar
Gaël Bourmaud
Jean Branchet
Martin Caceres
Pepe Caceres
Sandra Caruso
Jean Charasse
Elisabetta Cornolò
Franco Cortese
Carlos Di Leone
Marian Drugda
Lorena Faccio
János Fajó
Reale Frangi
Joël Froment
Aldo Fulchignoni
Carlos João Galvão
Viktor Hulik
Ézsiás István
Yumiko Kimura
Tamás László Kovács
Alberto Lombardi
Gino Luggi
Enea Mancino
Jaildo Marinho
Vincenzo Mascia
Renato Milo
Giuseppe Minoretti
Eugenio E. Monferran
Mitsuko Mori
Judith Nem's
Gianfranco Nicolato
Balázs Pataki
Antonio Perrottelli
María Pilone
Gaetano Pinna
Mariano Prestach
Armando Ramaglia
Renée Rohr
Albert Rubens
Carolina San Martín
János Szász Saxon
Gloria Stafforini
Thom Enrique Tommaseo
Philippe Vacher
Piergiorgio Zangara

artisti in mostra

Carmelo Arden Quin è nato nel 1913 a Rivera Uruguay Una cittadina al confine brasiliano. Aveva uno zio che ha dipinto quadri cubisti, e nel 1934 a Rivera Arden Quin creato il suo primo dipinto superstite, "Morte Naturel cubiste" o "cubisti Still Life".

In Montevideo ventunenne Arden Quin incontrò il suo mentore, l'artista Joaquin Torres-Garcia, allora sessantenne. Torres-Garcia era appena tornato dall'Europa dove era stato influenzato da Piet Mondrian e Michel Seufor: Torres-Garcia e Seufor formato il gruppo Cercle et Carré, che comprendeva Mondrian e Vantongerloo e fu dedicata a costruttiviste e arte geometrica. A Montevideo Arden Quin studiato sotto Torres-Garcia ed è stato influenzato dal suo articolato scultura pezzi e trasformabile.

Durante il 1940's Arden Quin aderito intellettuali scrittori e artisti in Buenos Aires. Nel 1944, dopo aver lavorato su di essa per diversi anni, ne ha pubblicato la rivista letteraria e artistica Arturo, in cui ha applicato il materialismo dialettico dell'arte. Ha contribuito anche la sua prosa proemio Pegasus mangia l'erba nel caos, che fa riferimento (di nascosto a causa della censura) per gli orrori della seconda guerra mondiale. Nel mese di agosto del 1946 Arden Quin leggere al pubblico il Manifesto MADI, che aveva scritto, e che ha lanciato il movimento MADI. Ha iniziato a sperimentare con legno curvato, alternando forme convesse e concave, che chiamò "galbee Fame" e forme irregolari, come visto in EXA.

Con la fine del 1946 Arden Quin era in Parigi, Trasformando un lavoro dopo il lavoro nelle sue nuove forme e curve. Ha sperimentato con molteplici combinazioni di colori e anche pezzi di legno mobili.

Nel 1950 ha realizzato opere su cellulari e lucidato a specchio di legno smaltato che chiamava blanches plastiqu. Esempi di questa tecnica può essere visto in Roitman di lavoro Volf dal 1950 al isola azzurra al centro del museo. Questo è stato un processo molto noioso, dal momento che ogni applicazione ha dovuto asciugare prima di un altro è stato applicato, al fine di raggiungere la superficie lucida.

Nel 1950 le opere di Arden Quin sono stati mostrati al Salon des Realtà in Parigi, E poi tornò a Buenos Aires dove ha lanciato l'Asociación Arte Nuevo. Il maggiore prima retrospettiva del suo lavoro è stato esposto alla galleria-Vence LaSalle Saint-Paul-de Alexandre.

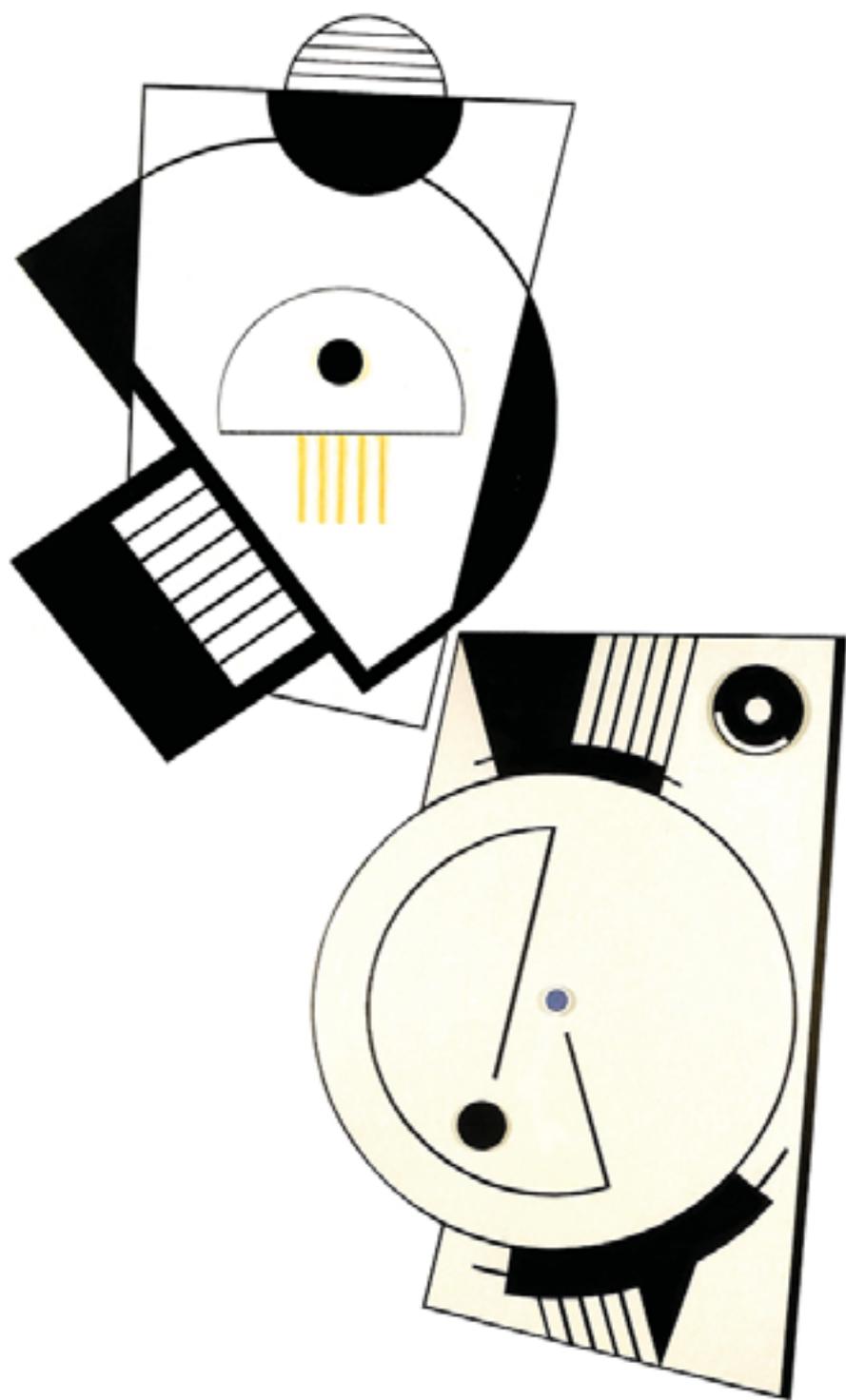
i suoi esperimenti con il modulo "H" e ora curvo suo piano di lavoro in due direzioni. Nel 1980 ha fatto coplanals molti, che ha coinvolto più di un pezzo di opera d'arte, a volte attaccato, a volte no, e talvolta mobili. Italia è un esempio di questo.

Nel 1990 Arden Quin è stato incluso nella mostra MOMA di "latino-americano, artisti del ventesimo secolo" ed è stato nominato per i 50 artisti più importanti del nostro tempo da un critico bordo rassegna internazionale riuniti per selezionare arte per le Olimpiadi Seoul e Barcellona.



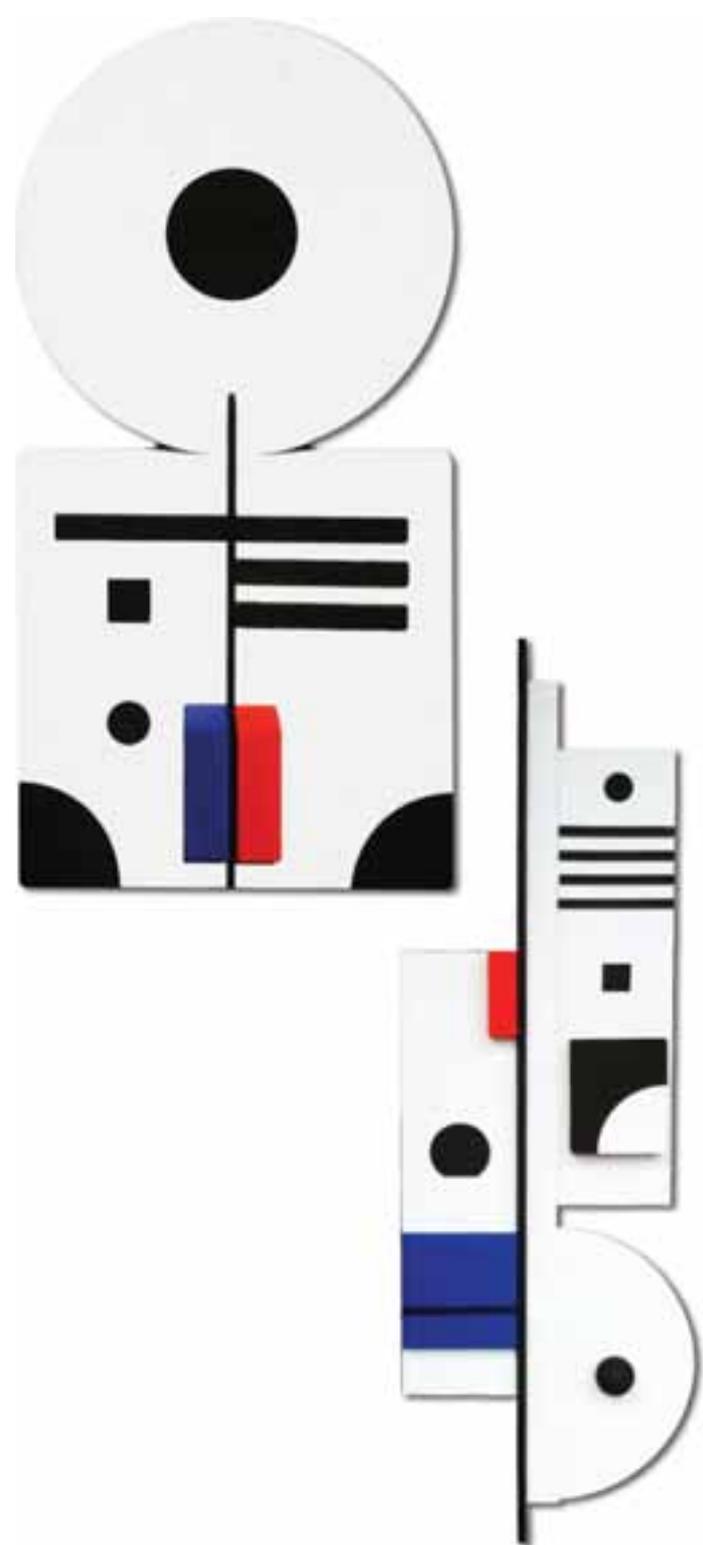
Carmelo Arden Quin
Uruguay

"Complementarità" 2000
cm 50x40 - 70x50



Giuseppe Angelo Bertolio
Italia

"Complementarità" 2006
cm 70x40 - 70x30



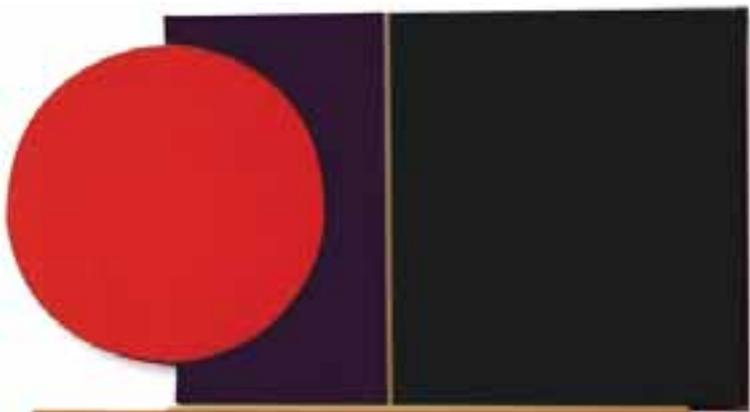
Dominique Binet
Francia

"Complementarità" 2009
cm 70x30 - 51x33



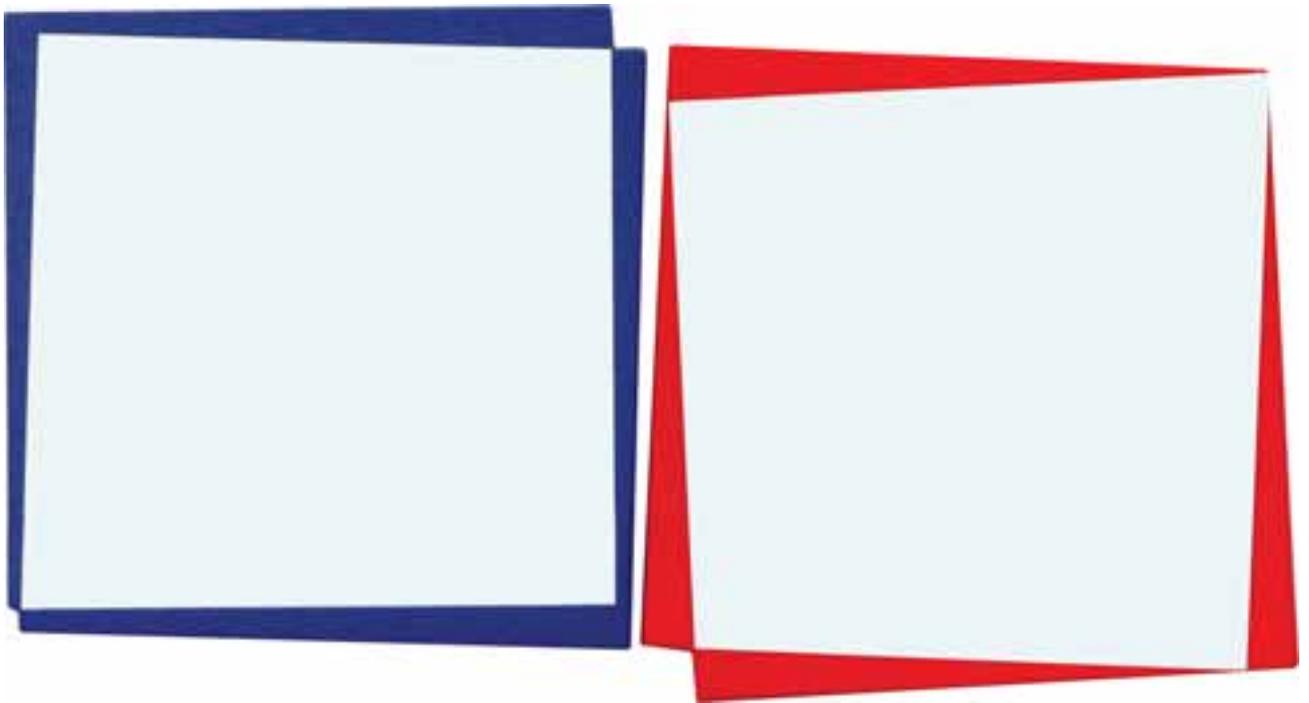
Bolivar
Uruguay

"Complementarità" 2006
cm 70x50 - 40x70



Gaël Bourmaud
Francia

“Complementarità” 2010
cm 50x50 - 50x50



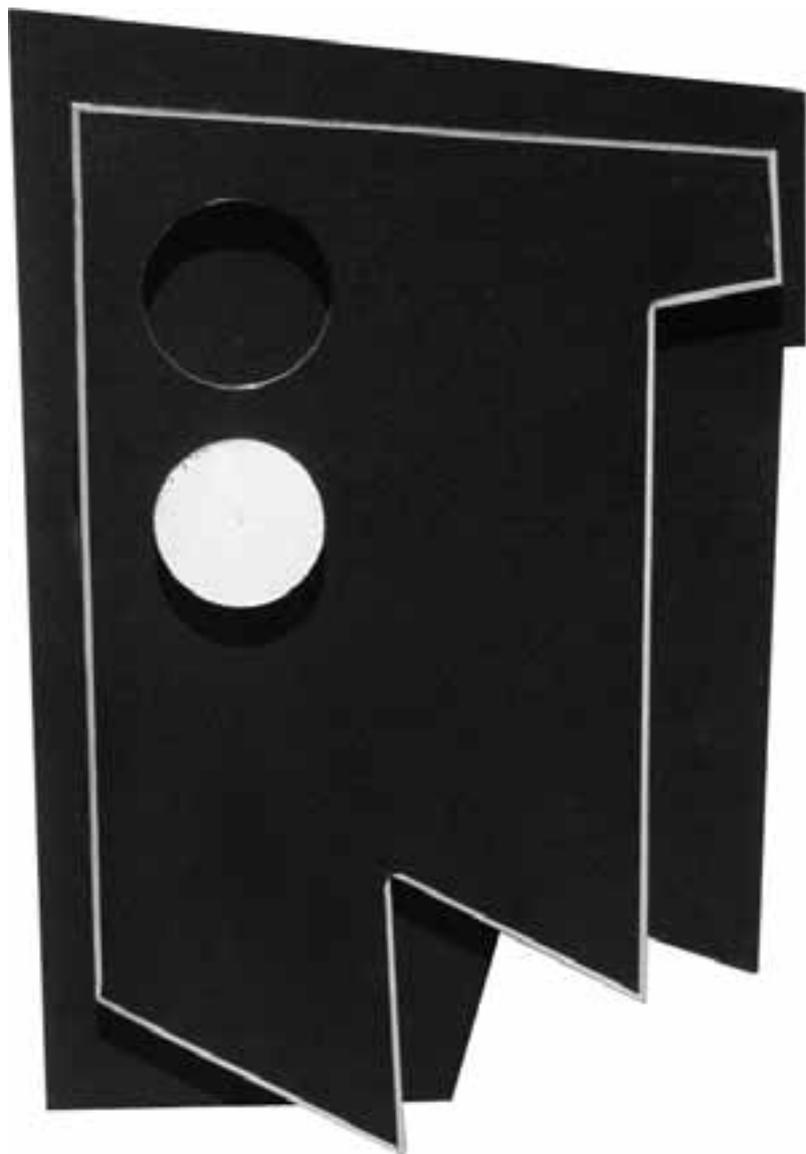
Jean Branchet
Francia

"Complementarità" 2010
cm 64x57 - 64x57



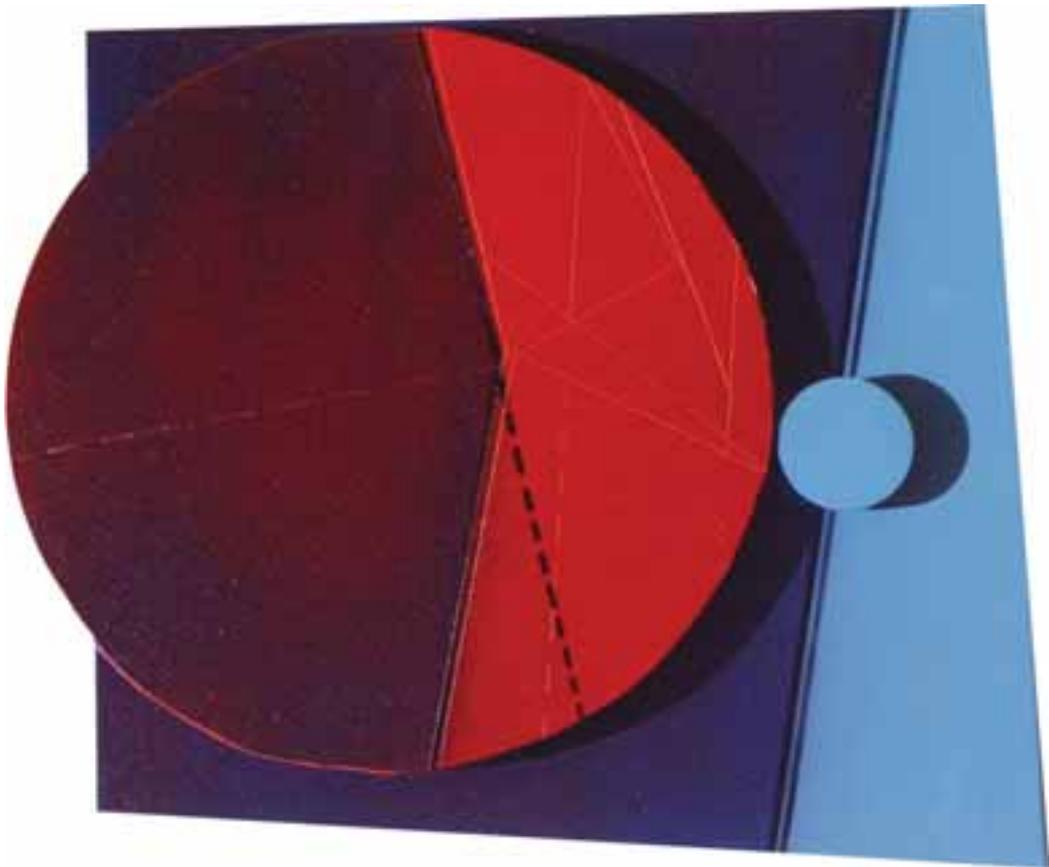
Martin Caceres
Argentina

"Complementarità" 2010
cm 30x43



Pepe Caceres
Argentina

"Complementarità" 2010
cm 40x33



Sandrina Caruso
Francia

"Complementarità" 2010
cm 58x40x5 - 58x55x5



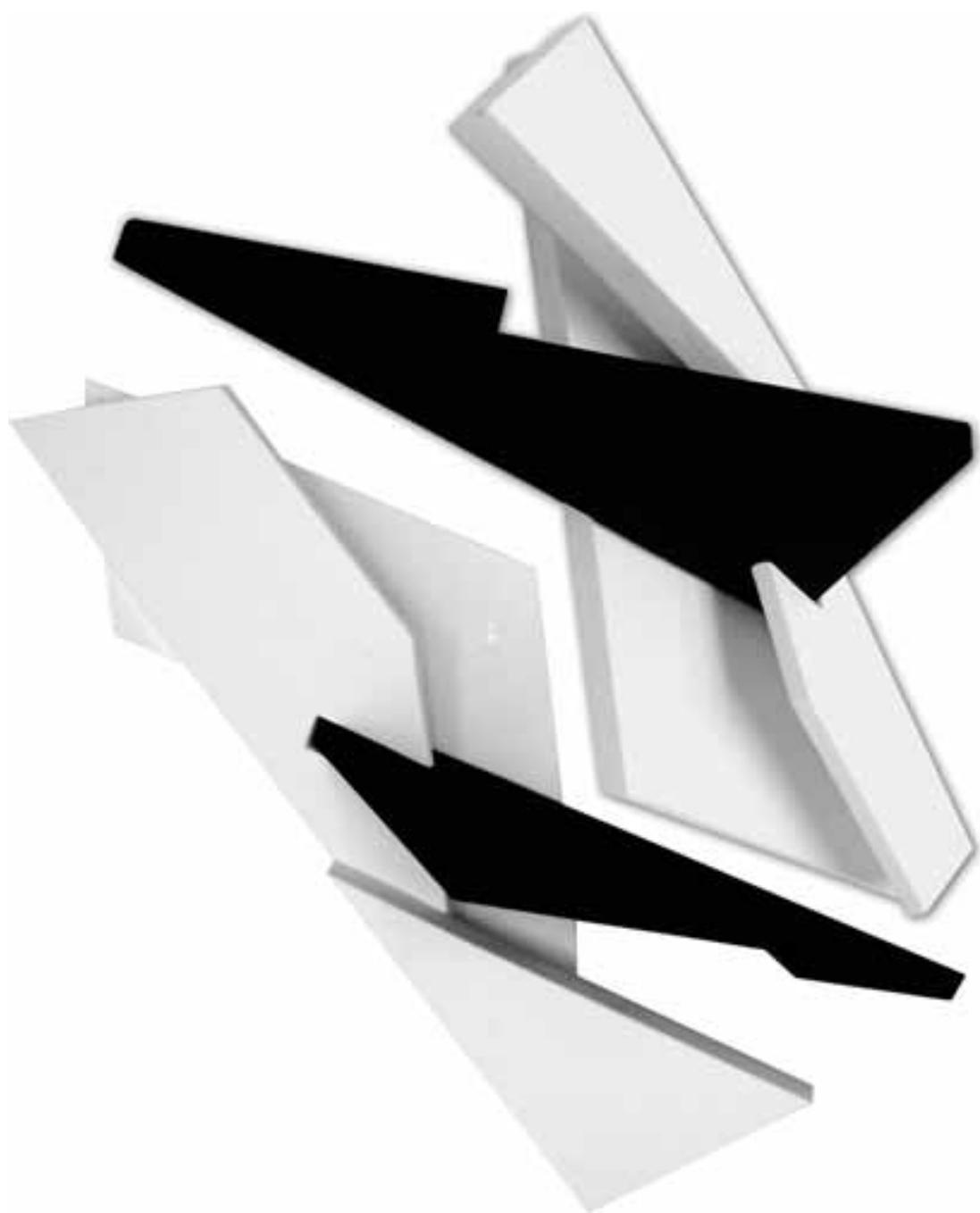
Jean Charasse
Francia

"Complementarità" 2010
cm 50x50 - 50x50



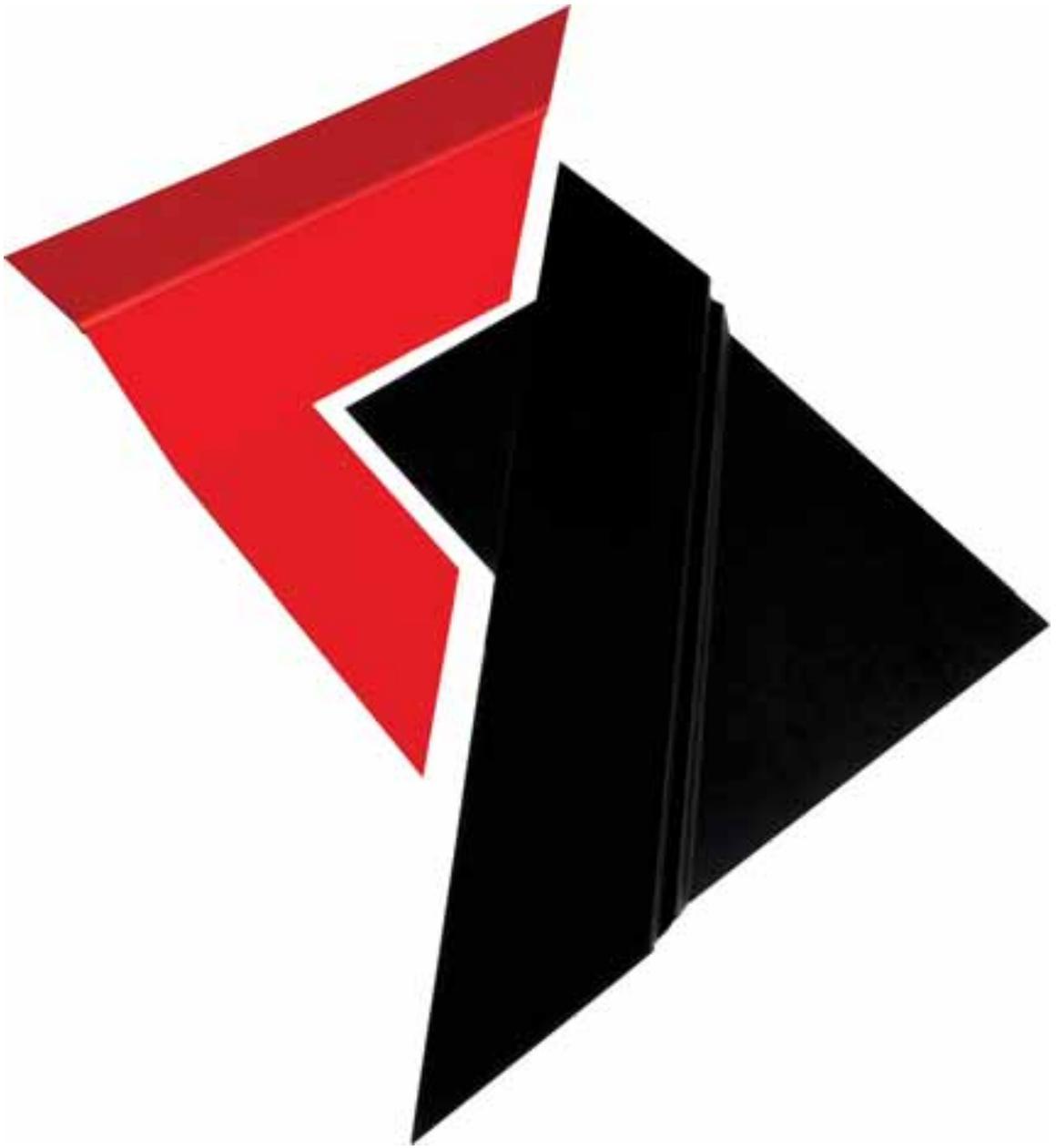
Elisabetta Cornolò
Italia

"Complementarità" 2010
cm 56x40 - 56x40



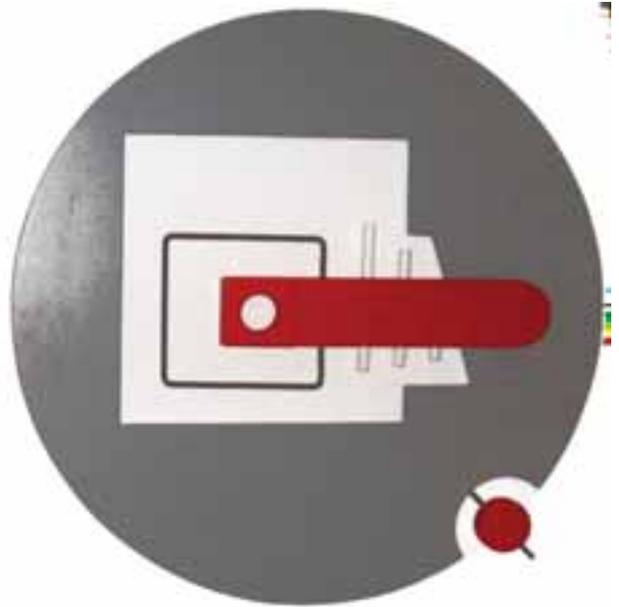
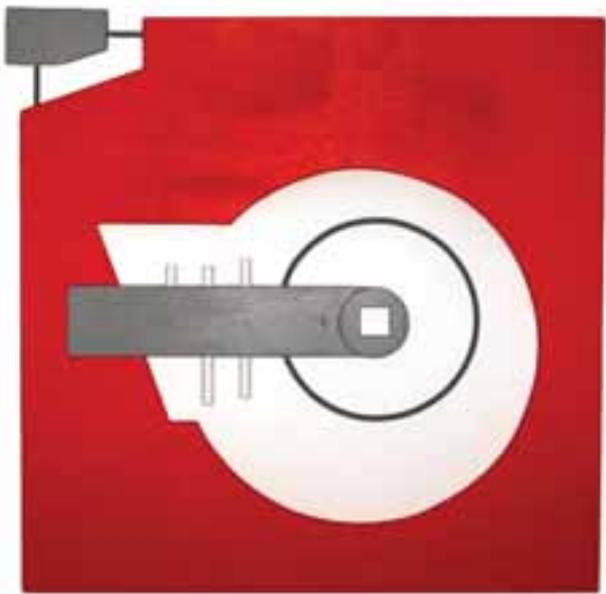
Franco Cortese
Italia

"Complementarità" 2010
cm 180x140x7



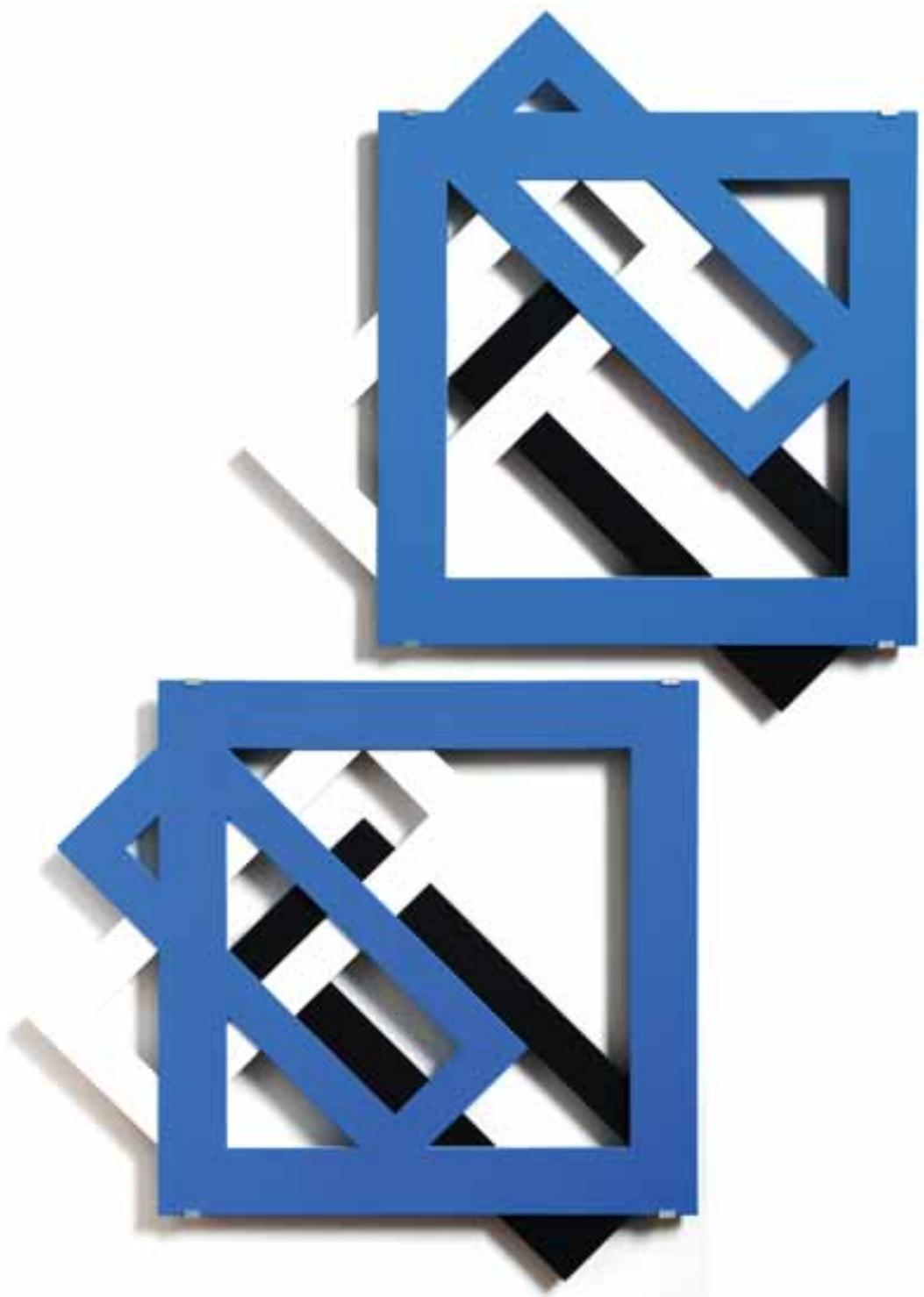
Carlos Daniel di Leone
Argentina

"Complementarità" 2010
cm 52x52 - 52x52



Marian Drugda
Slovacchia

"Complementarità" 2009, 2010
cm 60x60 - 60x60



Lorena Faccio
Argentina

"Complementarità" 2010
cm 50x43x3,5 - 50x43x3,5



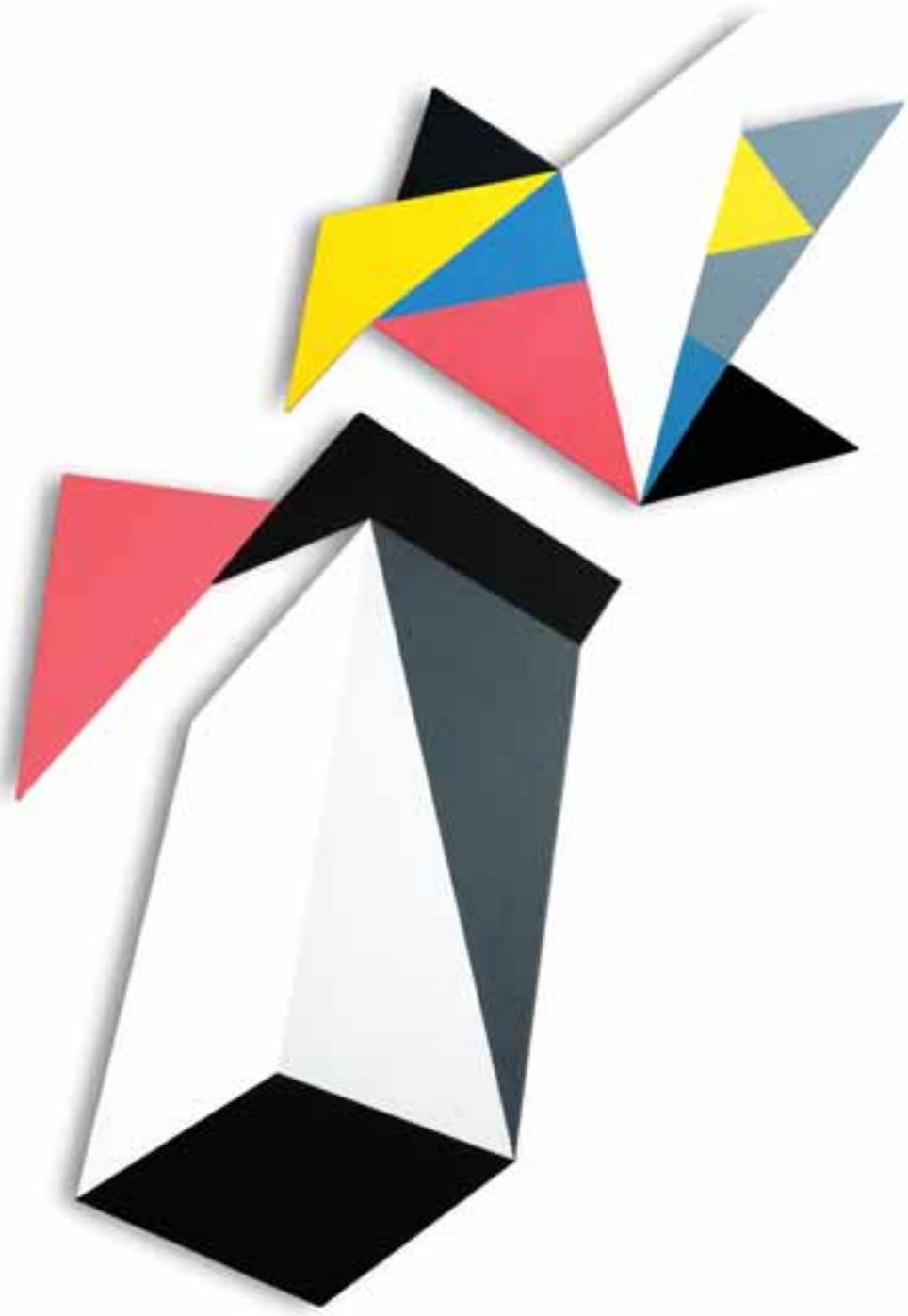
János Fajó
Ungheria

"Complementarità" 2010
cm 40x40 - 50x40



Reale Frangi
Italia

"Complementarità" 2010
cm 90x65 - 52x60



Joël Froment
Francia

"Complementarità" 1997
cm 50x50 - 50x50



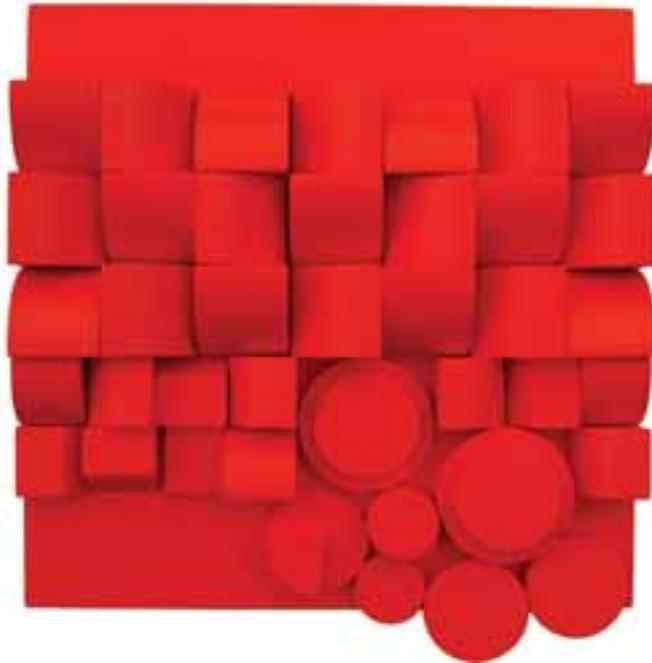
Aldo Fulchignoni
Italia

"Complementarità" 2010
cm 30x80x8 - 38x88x5



Carlos João Galvão
Brasile

"Complementarità" 2010
cm 50x45x10 - 50x45x10



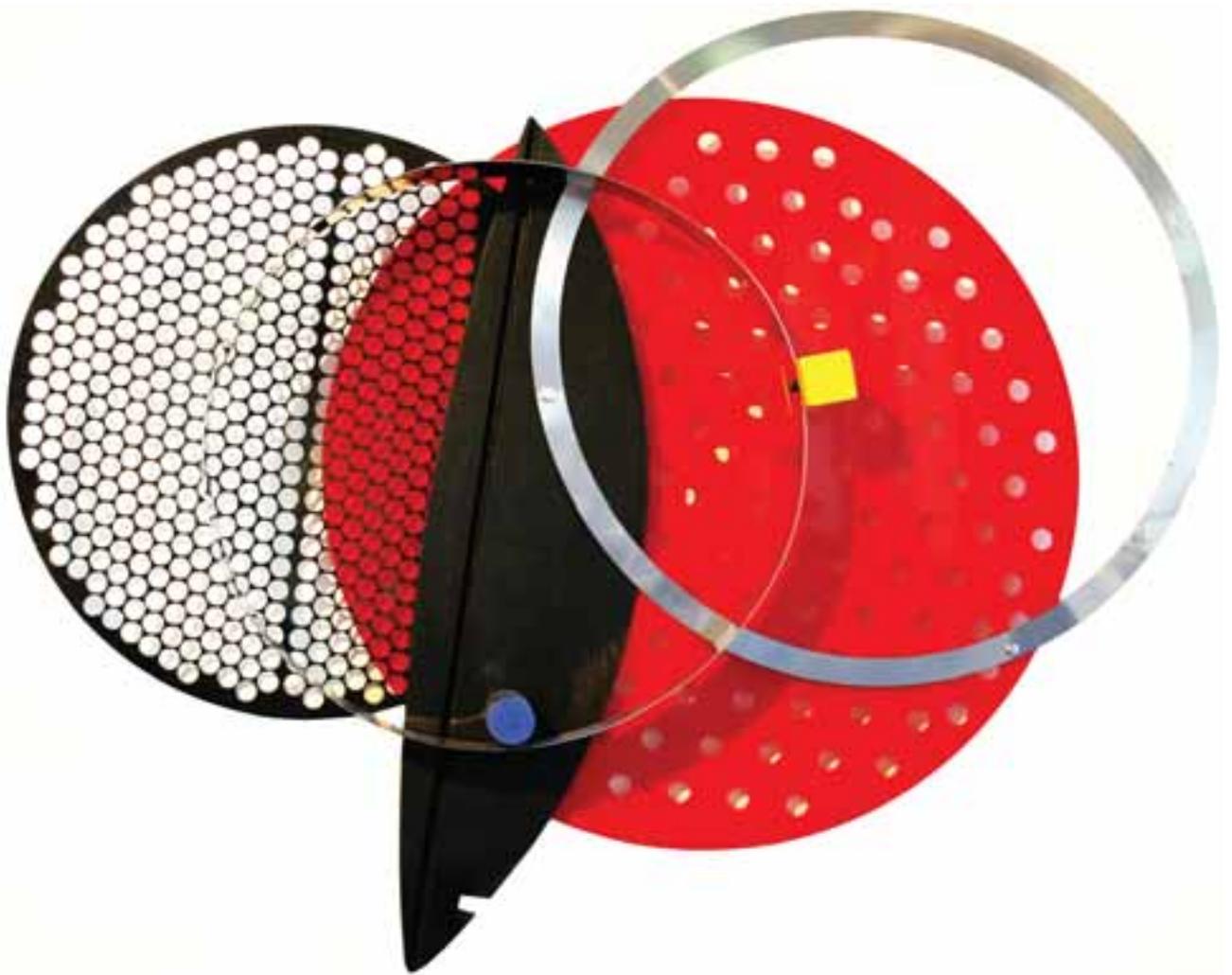
Viktor Hulik
Slovacchia

"Complementarità" 2006, 2008
cm 60x60 - 60x60



Ézsiás István
Ungheria

"Complementarità" 2000
cm 65x40x5



Yumiko Kimura
Giappone

"Complementarità" 2010
cm 50x17x50



Tamás László Kovács
Ungheria

"Complementarità" 2009
cm 21x36x36 - 23x46x31



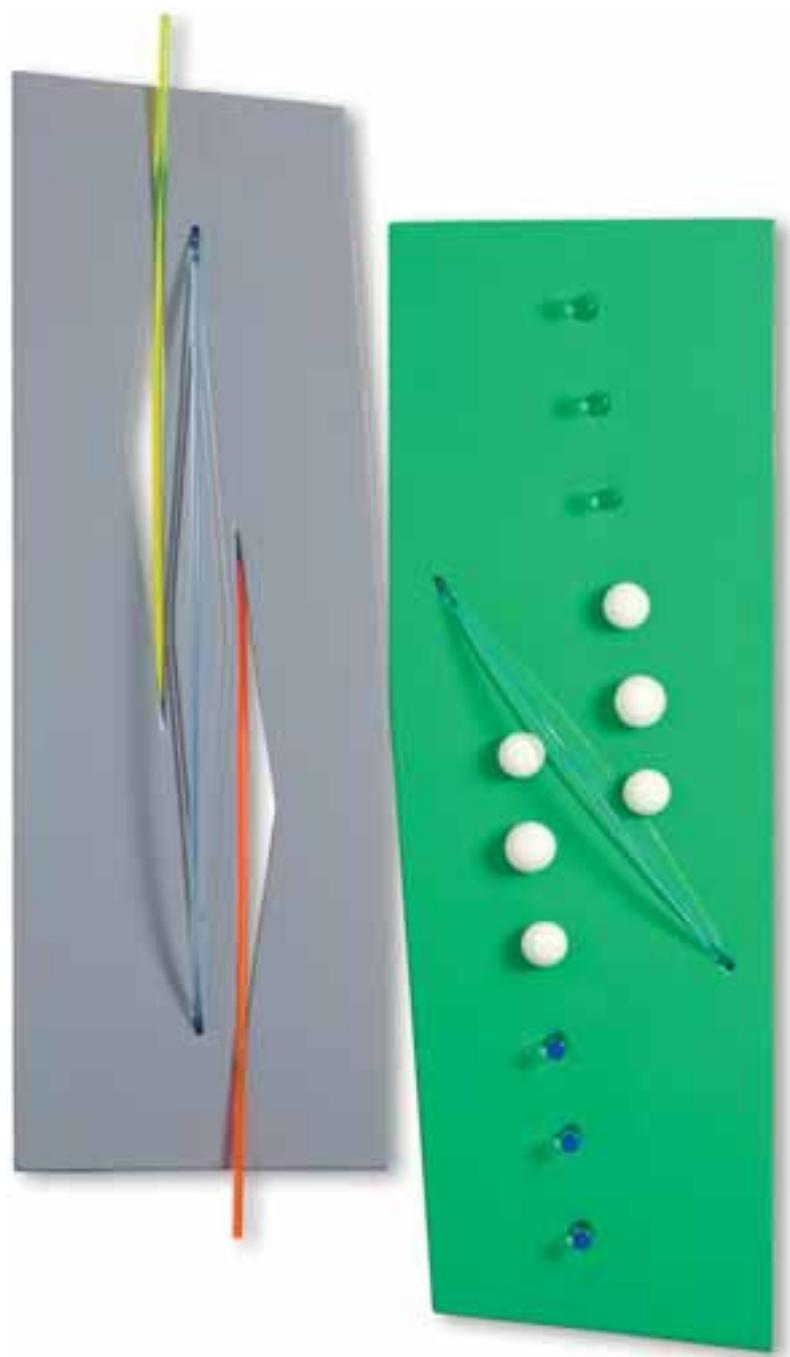
Alberto Lombardi
Italia

"Complementarità" 2010
cm 83x50 - 83x50



Gino Luggi
Italia

"Complementarità" 2010
cm 70x30 - 70x30



Enea Mancino
Italia

"Complementarità" 2010
cm 80x76 - 80x75



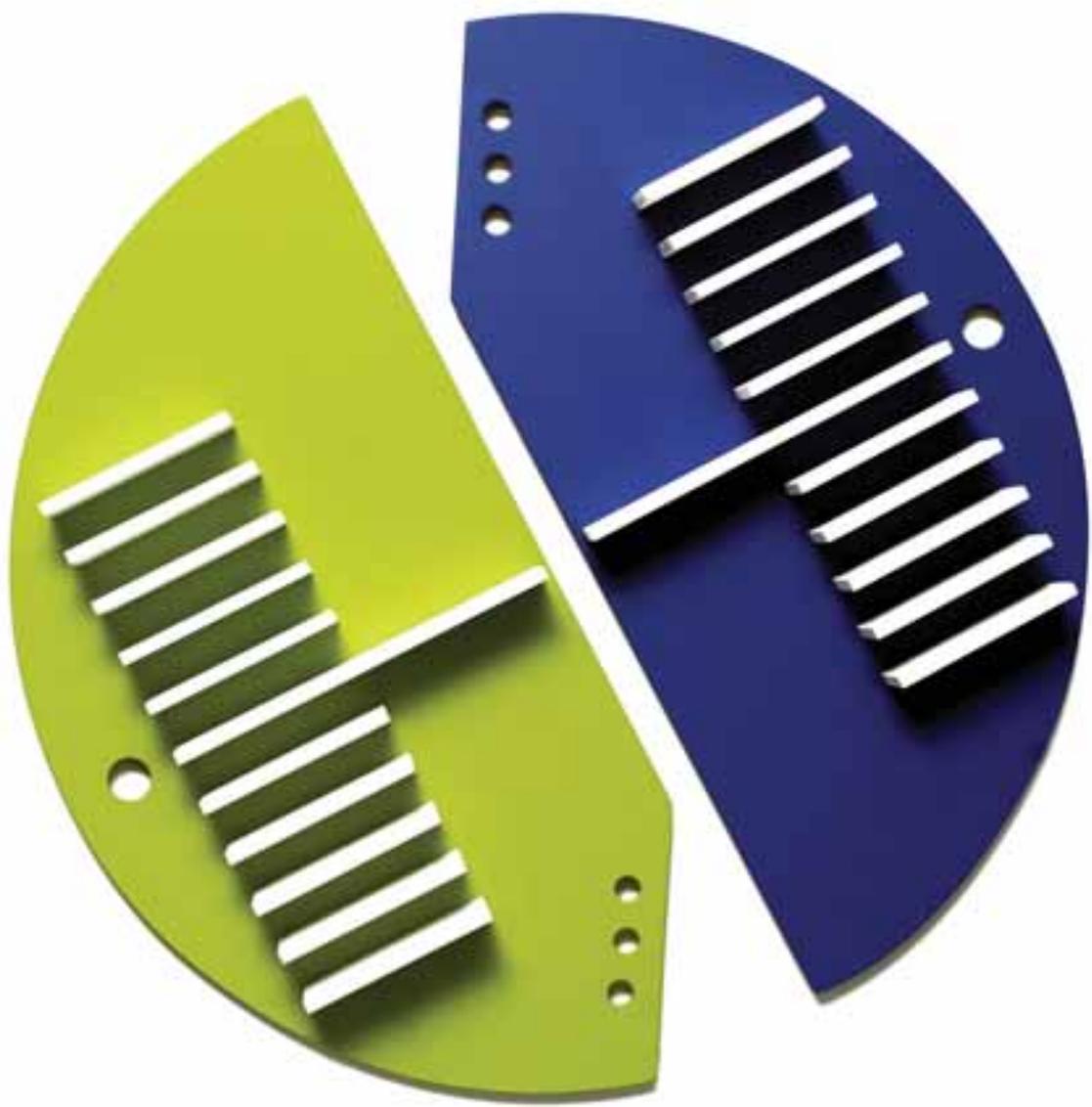
Jaildo Marinho
Brasile

"Complementarità" 2008
cm 92x26x20



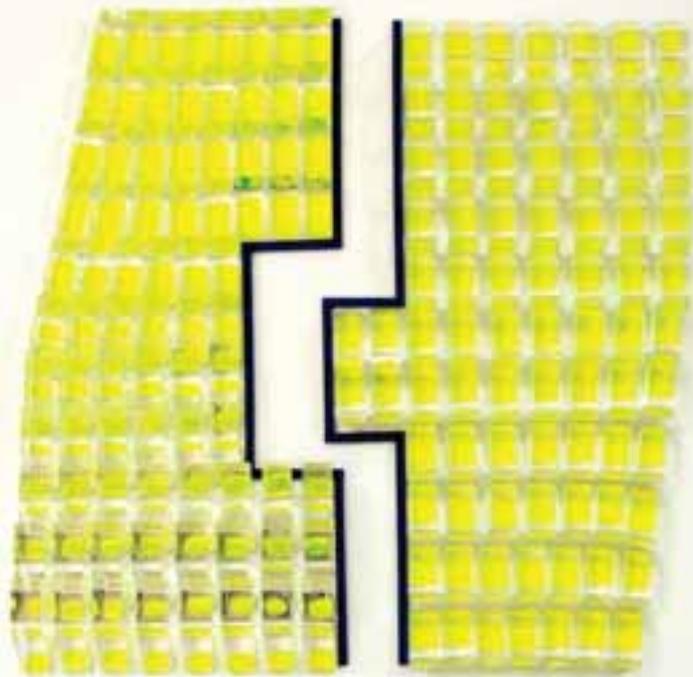
Vincenzo Mascia
Italia

"Complementarità" 2010
cm 40x78x6 - 40x76x6



Renato Milo
Italia

"Complementarità" 2009
cm 80x80



Giuseppe Minoretti
Italia

"Complementarità" 2009, 2010
cm 108x59 - 98x65



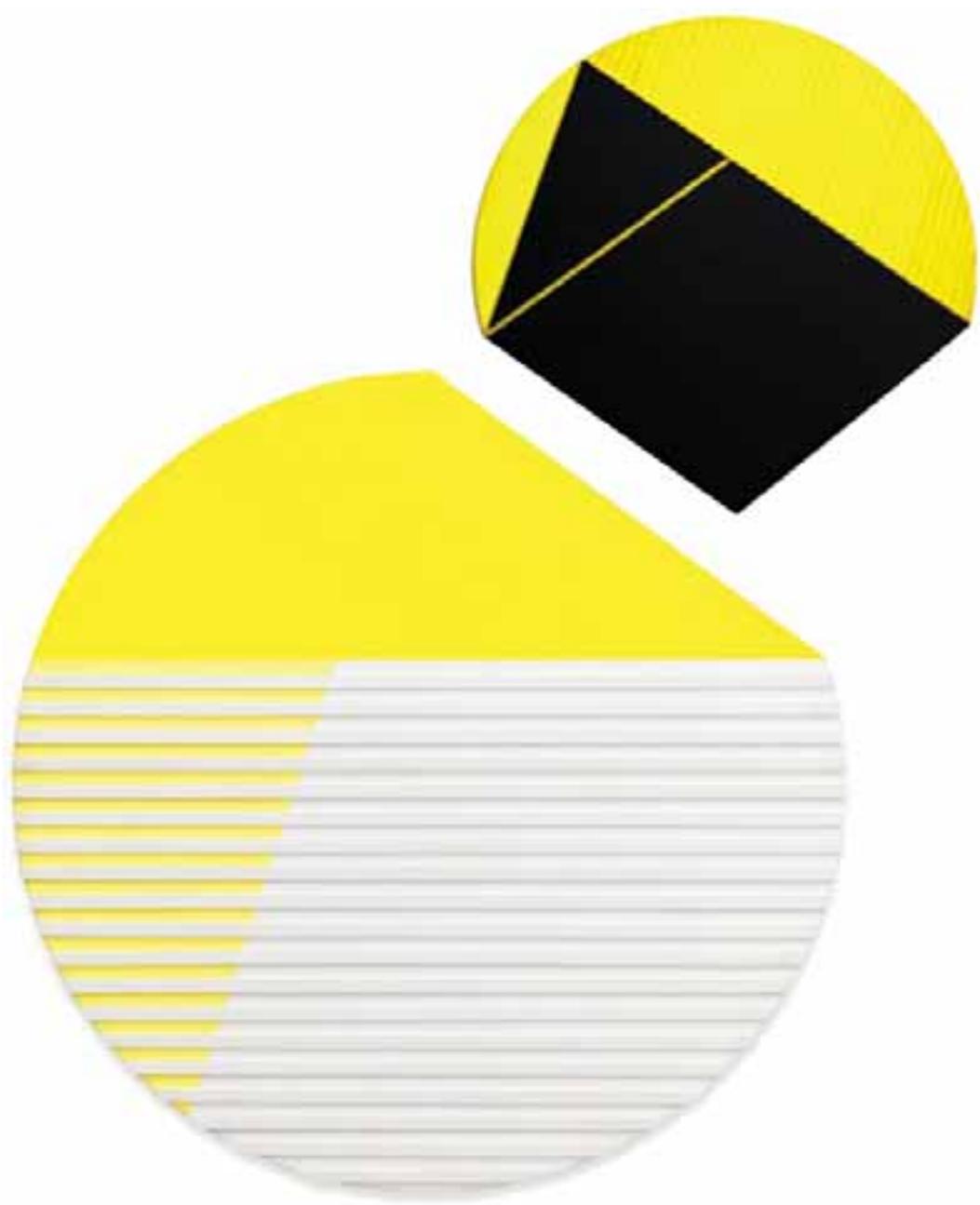
Eugenio E. Monferran
Argentina

"Complementarità" 2010
cm 50x50



Mitsuko Mori
Giappone

"Complementarità" 2005, 2007
cm 50x47x2,5 - 50



Judith Nem's
Ungheria

"Complementarità" 2010
cm 100x20 - 70x70



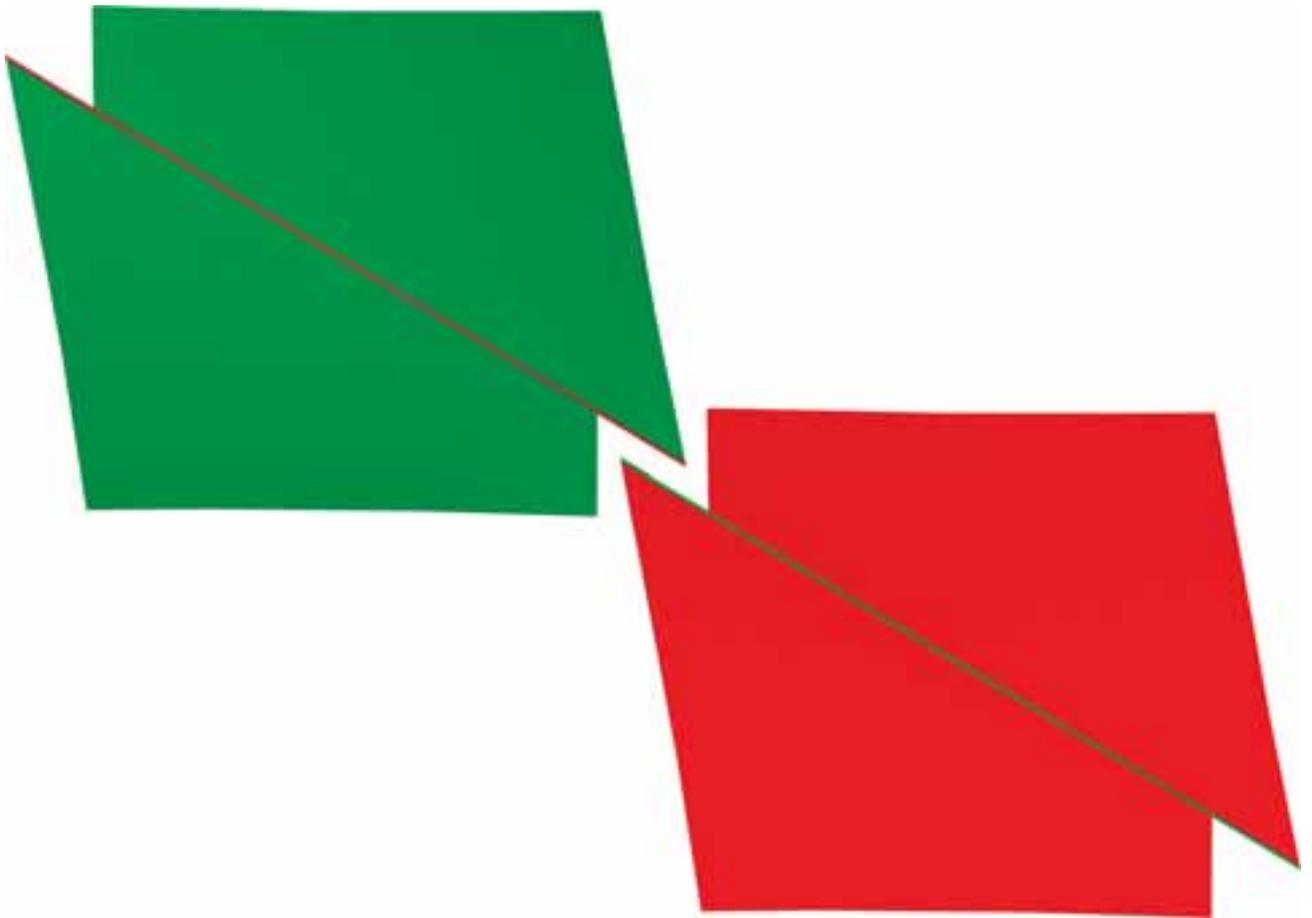
Gianfranco Nicolato
Italia

"Complementarità" 2010
cm 70x35 - 70x35



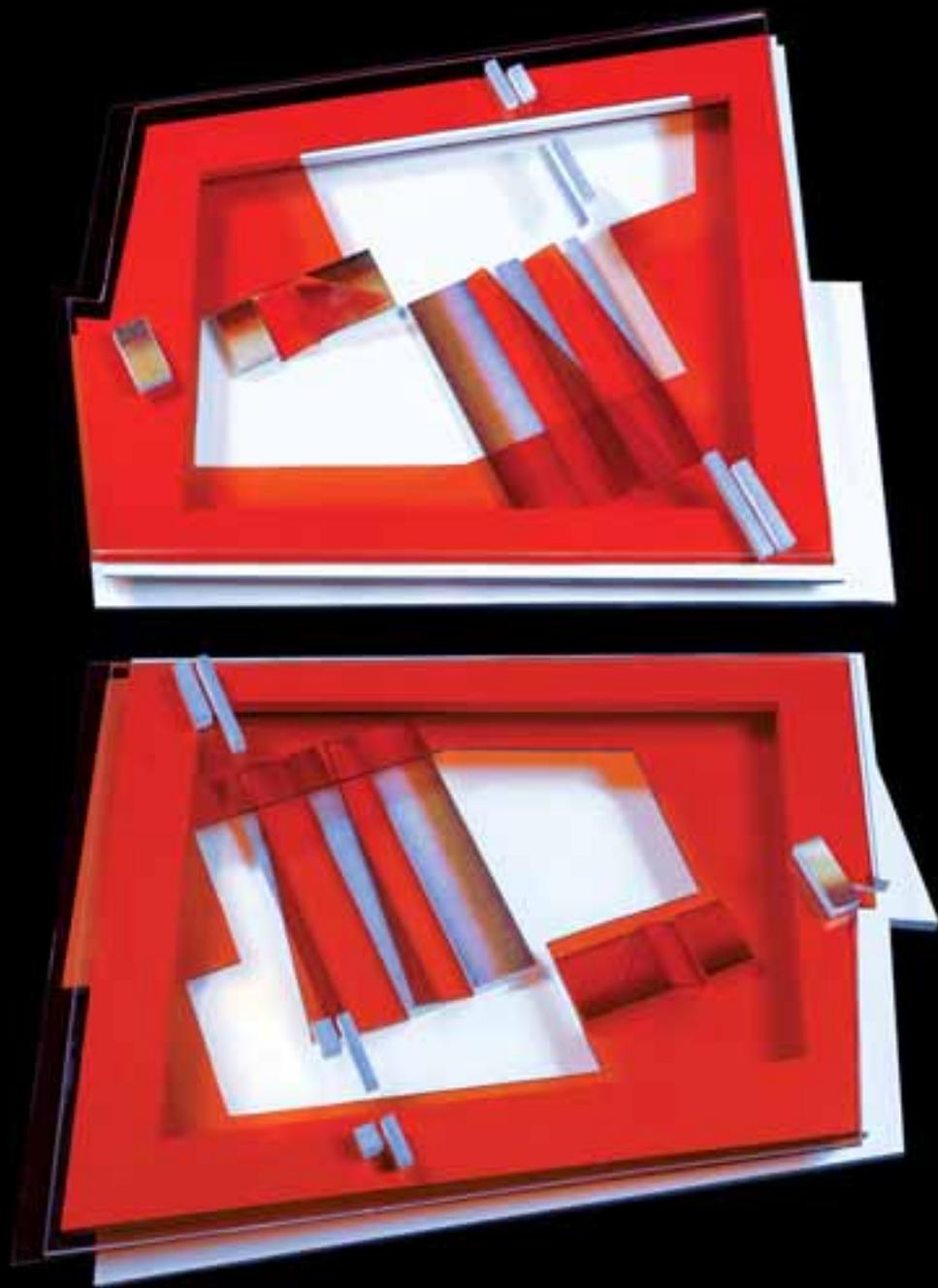
Balázs Pataki
Ungheria

"Complementarità" 2010
cm 60x50x3,5 - 60x50x3,5



Antonio Perrotti
Italia

"Complementarità" 2010
cm 57x82x6,5 - 57x82x6,5



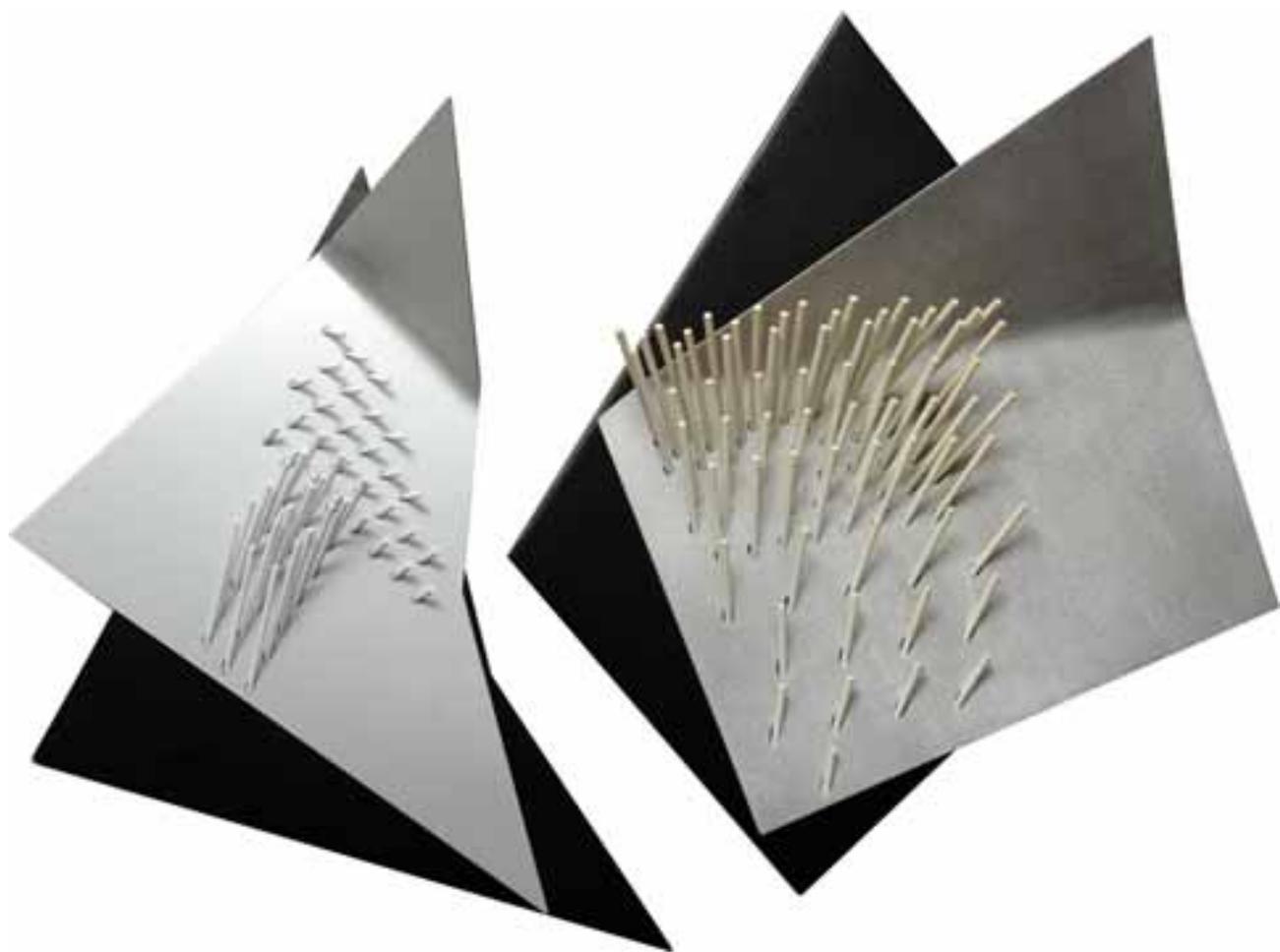
Marta Pilonè
Italia

"Complementarità" 2009
cm 10x50x70 - 10x50x70



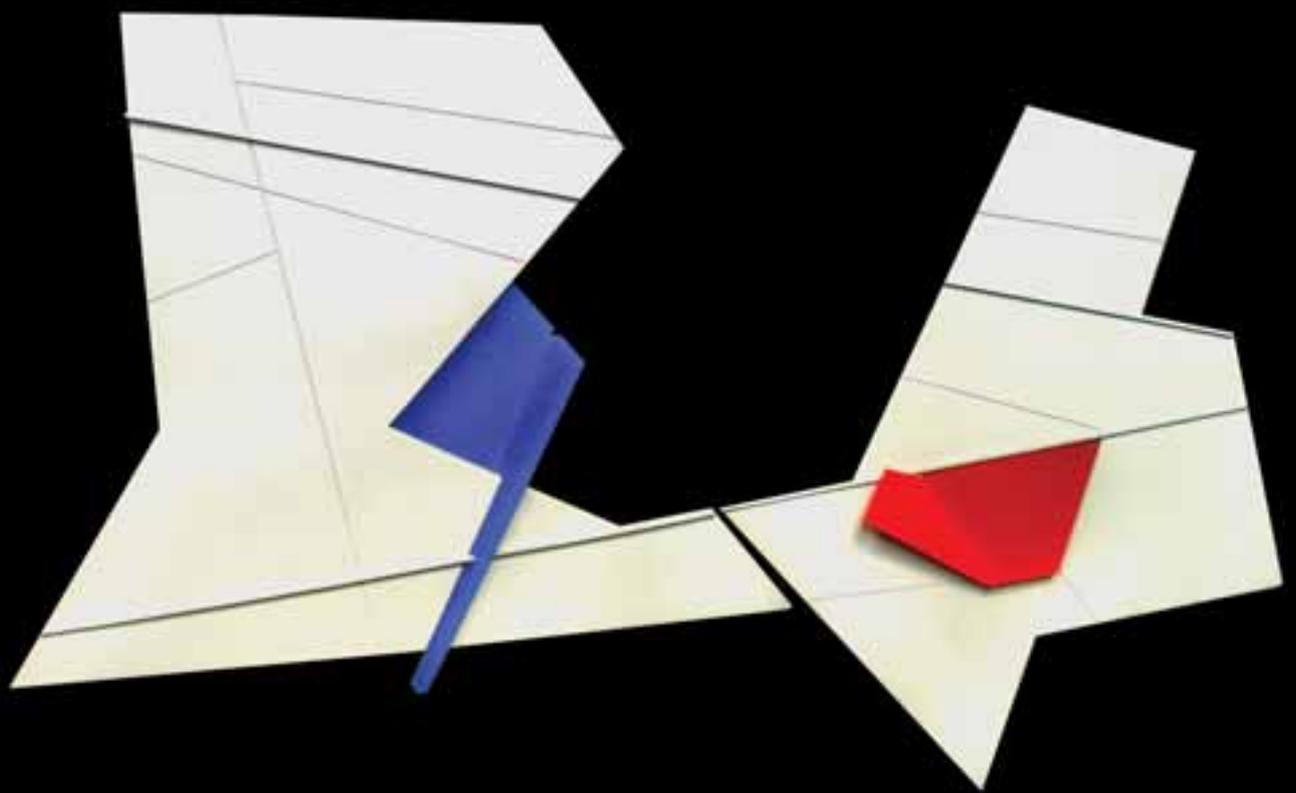
Gaetano Pinna
Italia

"Complementarità" 1995
cm 50x50x7



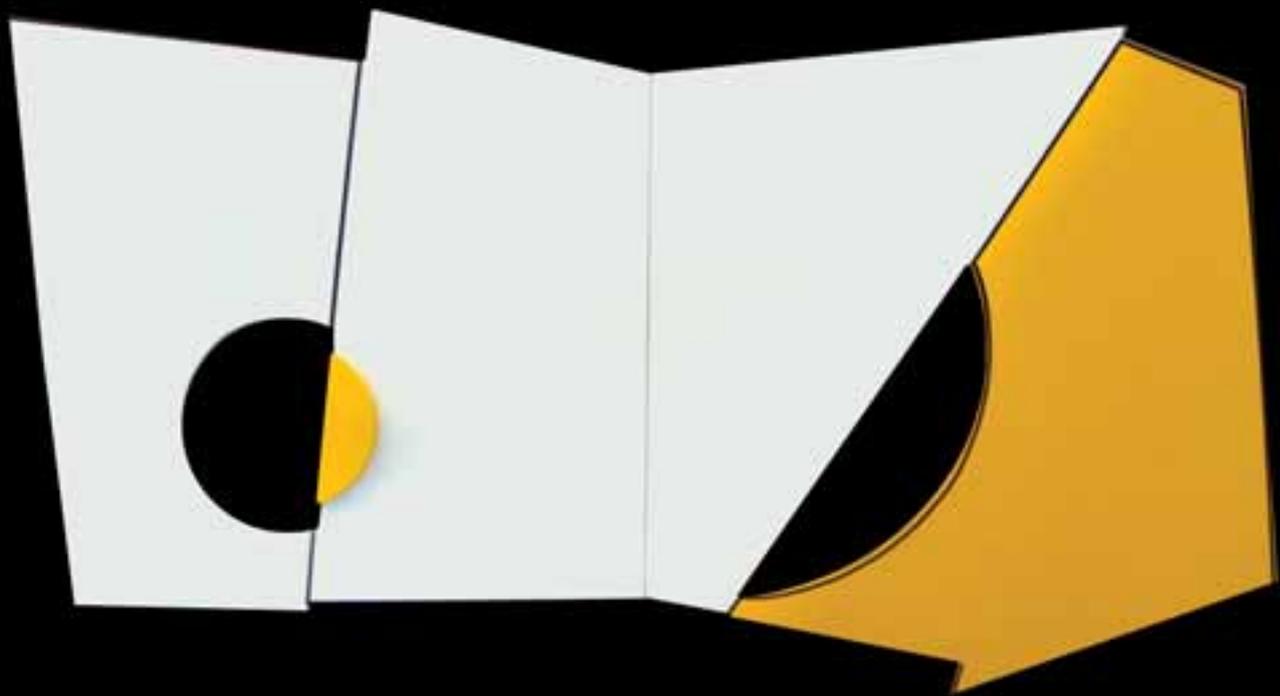
Mariano Prestach
Argentina

"Complementarità" 2010
cm 40x45 - 40x30



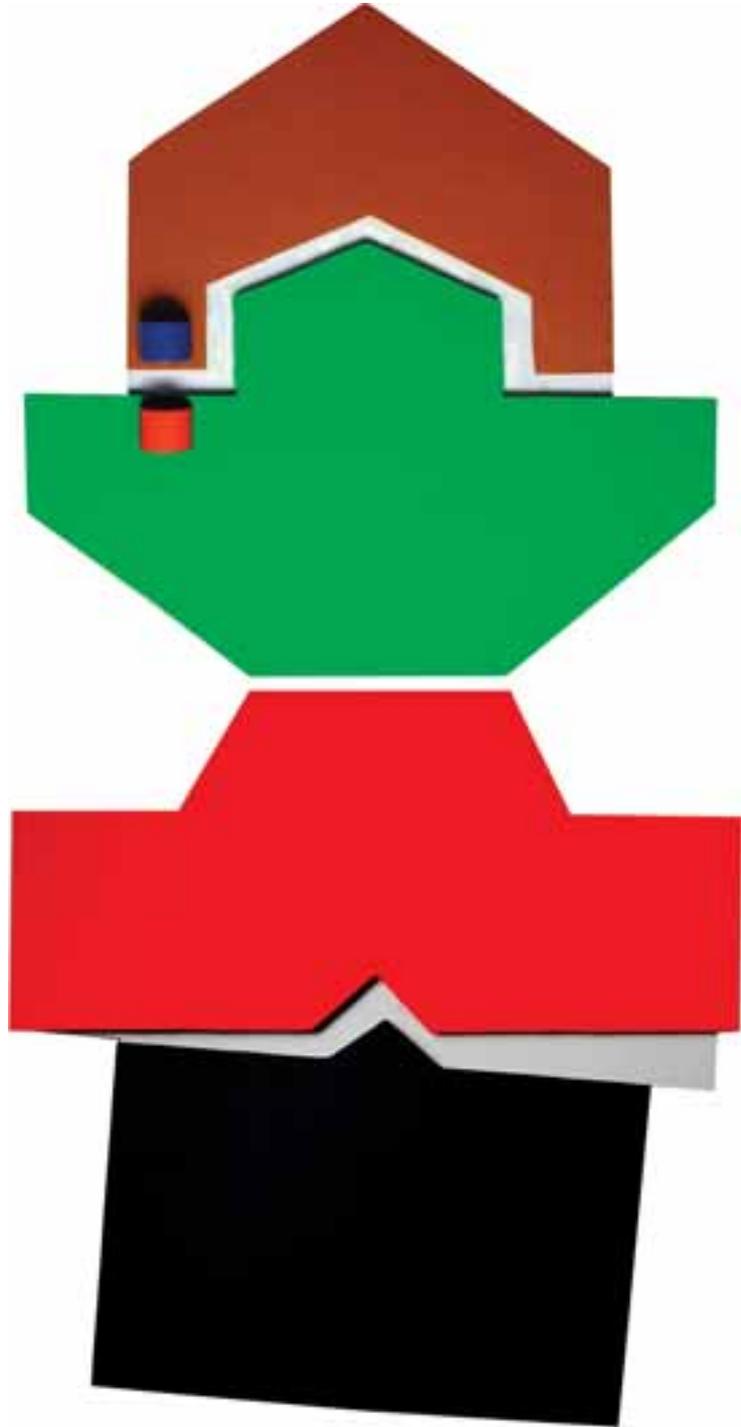
Armando Ramaglia
Argentina

"Complementarità" 2010
cm 42x39 - 42x39



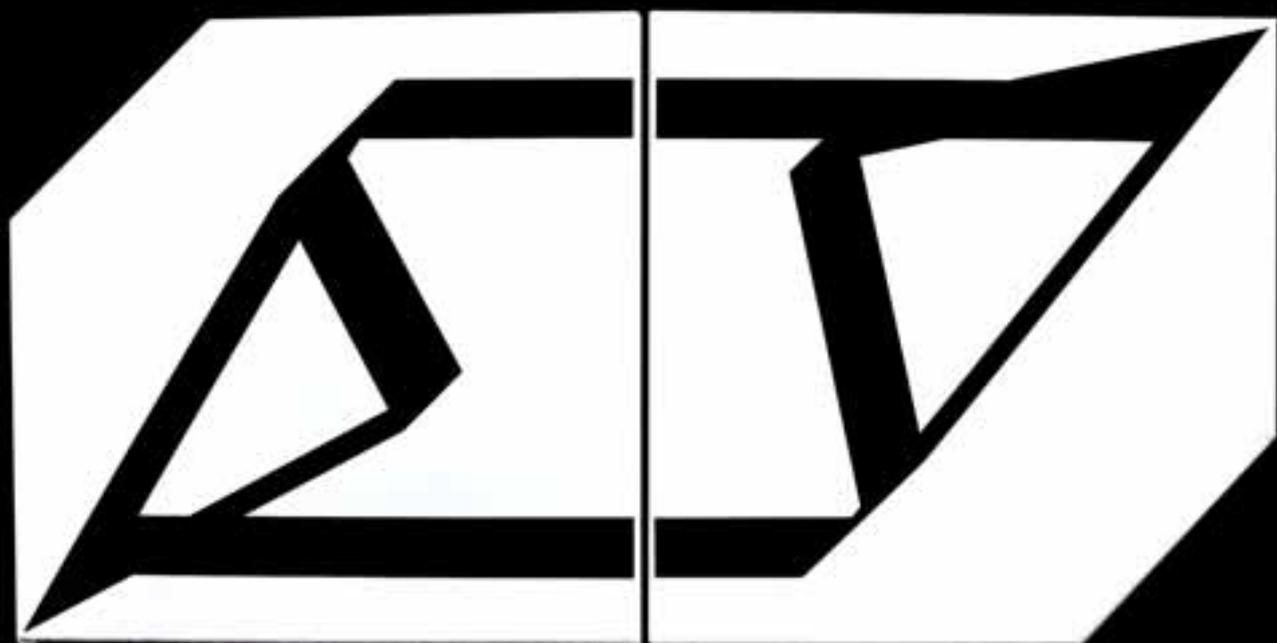
Renée Rohr
Francia

"Complementarità" 2010
cm 50x50 - 50x50



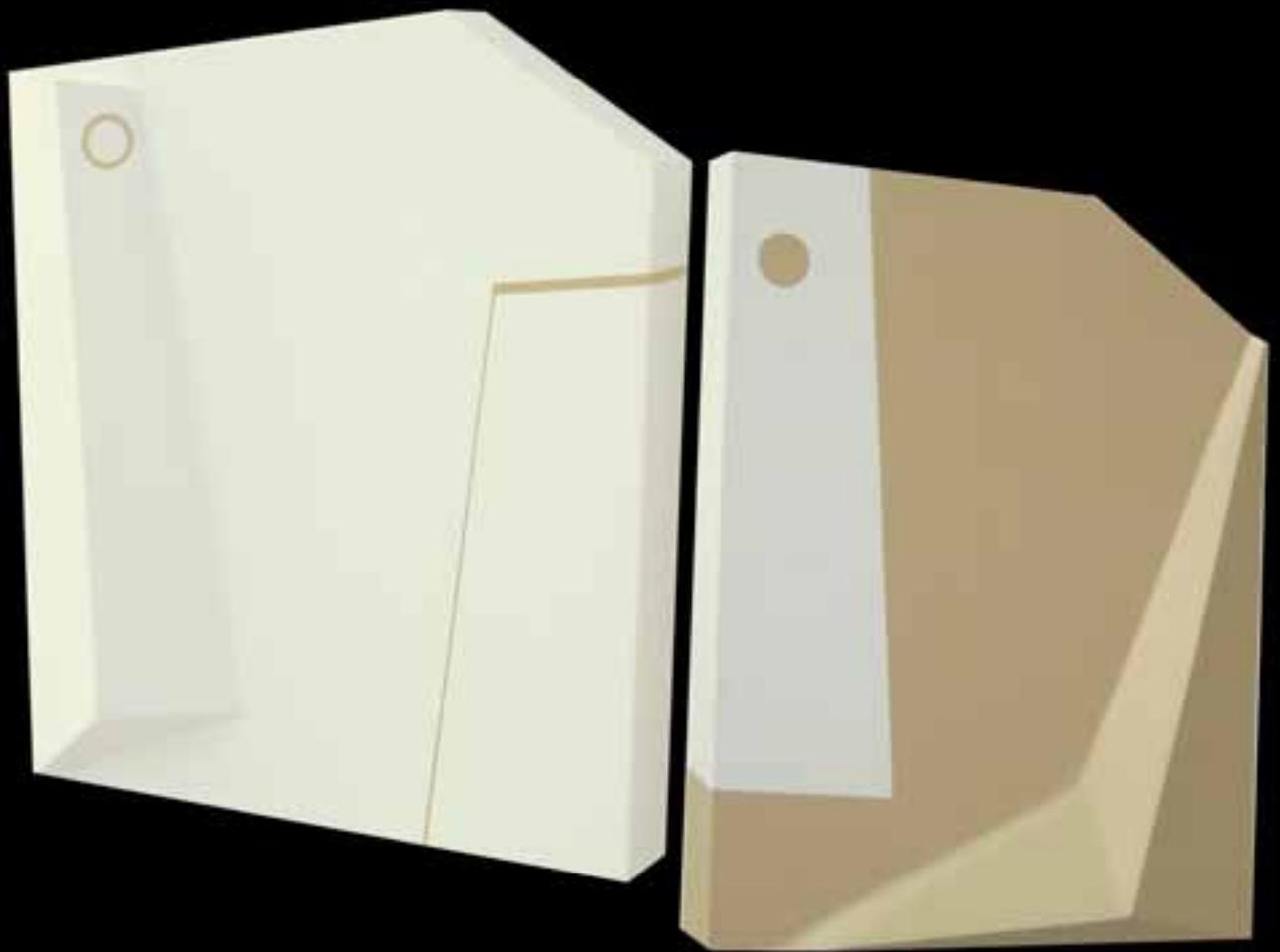
Albert Rubens
Belgio

"Complementarità" 2010
cm 80x80x2 - 80x80x2



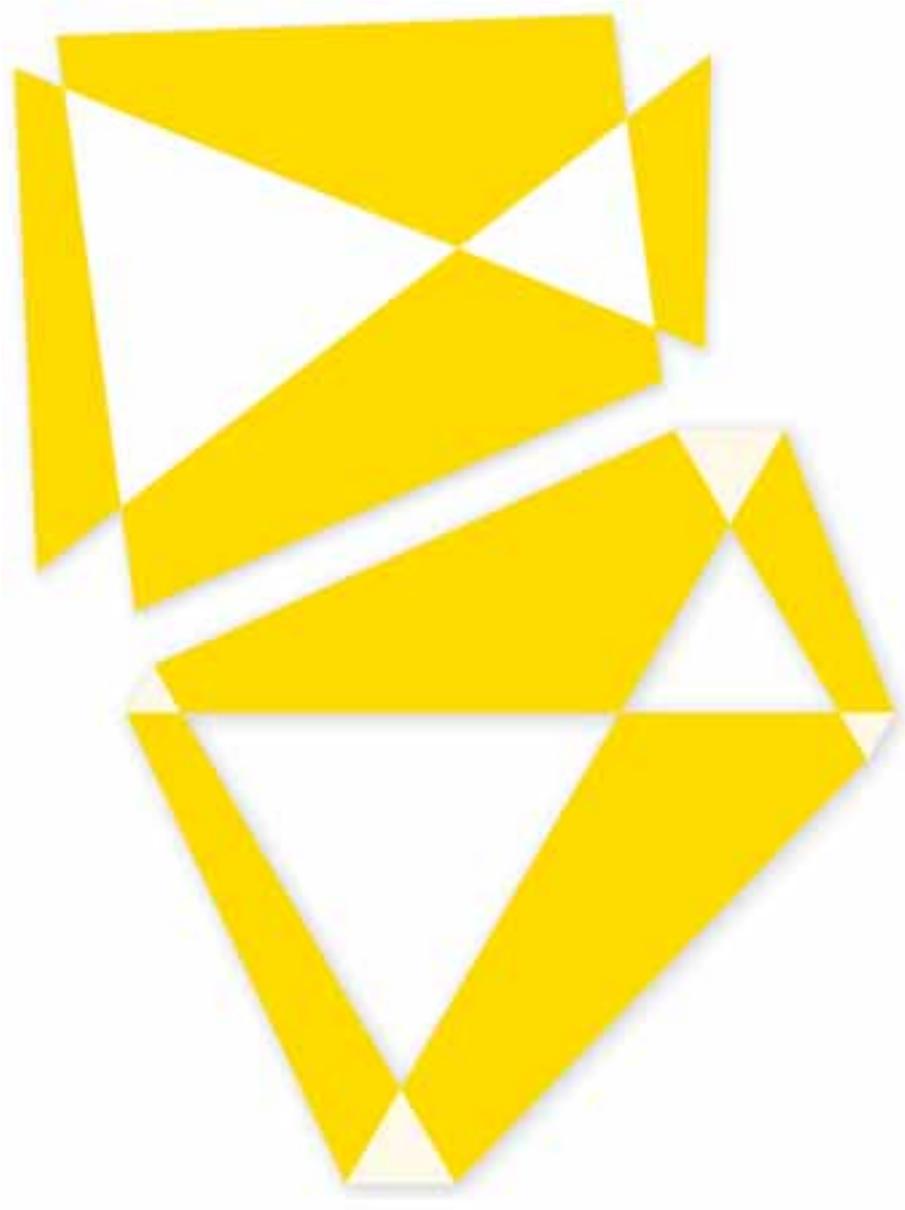
Carolina San Martin
Argentina

"Complementarità" 2010
cm 43x35 - 40x37



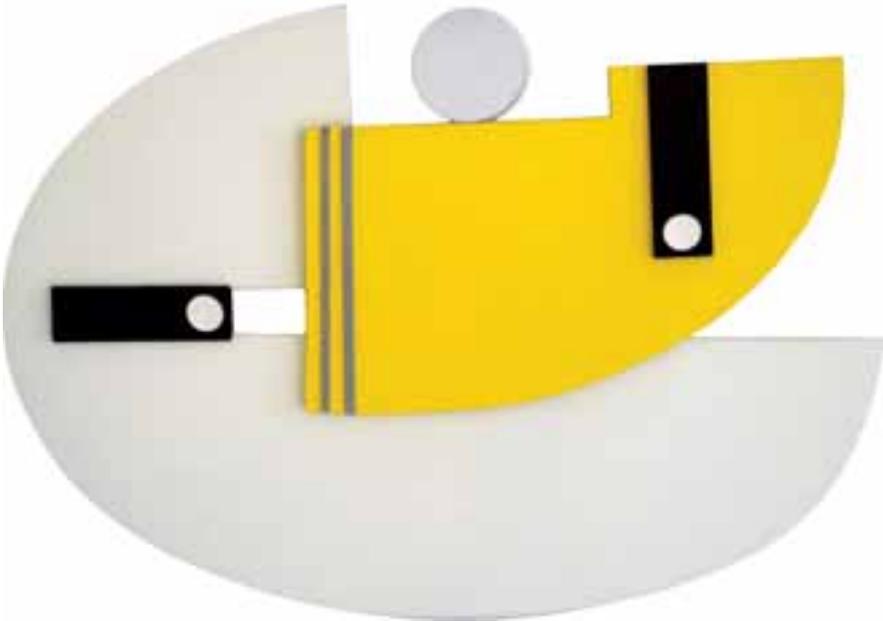
János Szász Saxon
Ungheria

"Complementarità" 2009
cm 65x80 - 65x80



Gloria Stafforini
Germania

“Complementarità” 2010
cm 40x28 - 40x28



Enrique Tommaseo
Argentina

"Complementarità" 2010
cm 35x45 - 35x45



Philippe Vacher
Francia

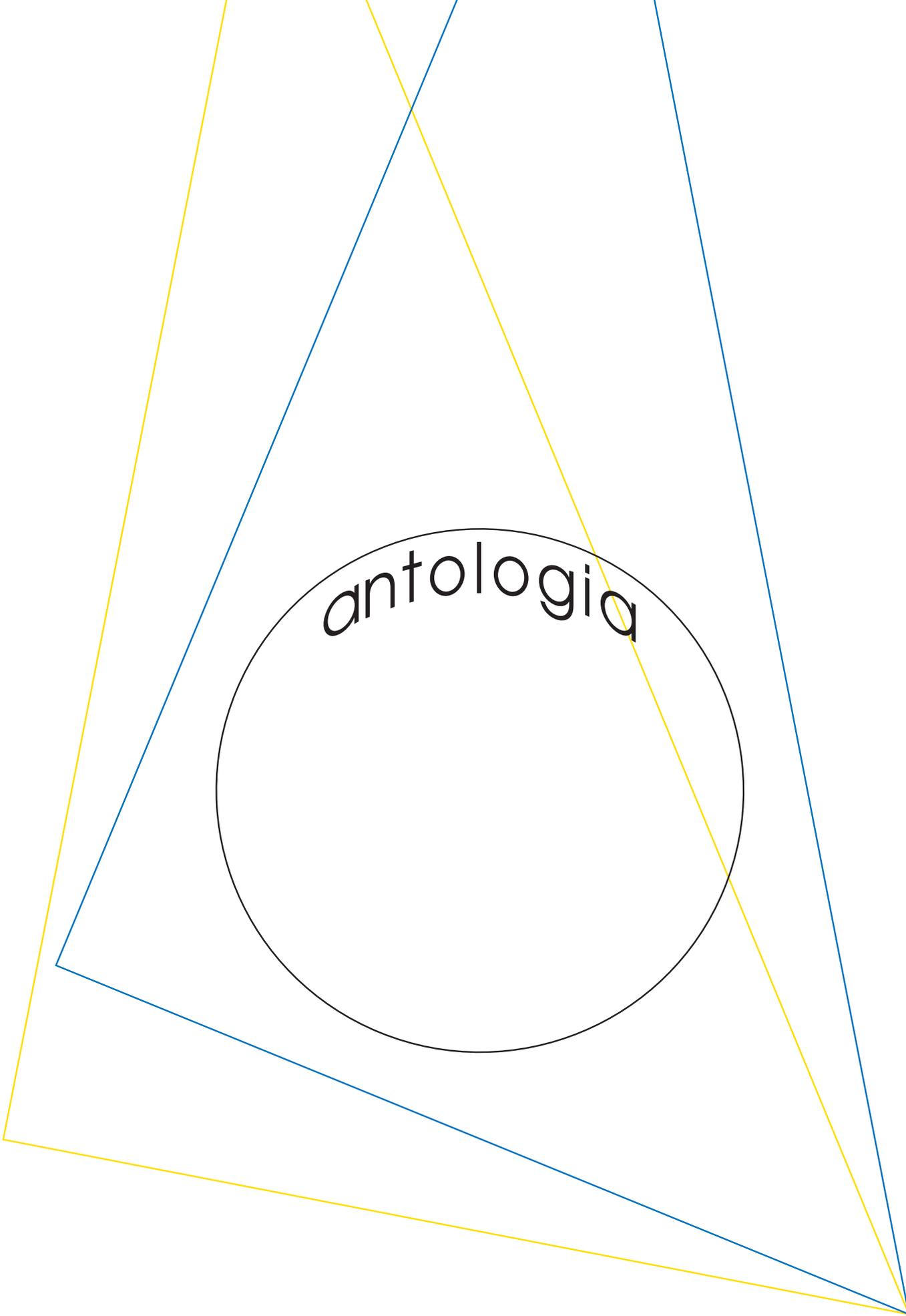
“Complementarità” 2010
cm 80x70 - 80x70



Piergiorgio Zangara
Italia

"Complementarità" 2009
cm 100x90





antologia

Carmelo Arden Quin PRE-MANIFESTO DI NAPOLI*

Buenos Aires, Novembre 1999

è opportuno che ci interroghiamo sulla situazione nella quale si trova oggi l'arte plastica? vale la pena che ci limitiamo alla povertà del figurativo di oggi e alla sua mancanza di evento, o confronto con le grandi opere realizzate nell'arco del secolo che sta per finire, ossia opere dell'espressionismo, cubismo, futurismo, dadaismo, surrealismo? non credo.

invece, parlare del geometrico nella pittura contemporanea ci sembra d'obbligo (anche se fatto in modo sintetico) in quanto possiamo ubicarci tanto nello spazio come nel tempo. e questo, per il dovere che abbiamo di creare uno spazio e un tempo nuovo che si trasformino in opere d'arte accompagnando la storia; io direi seguendo passo passo la storia nelle sue cadenze estetiche.

l'opera d'arte sopravvive e permane se è storicamente necessaria. la plastica geometrica è stata ed è perché con essa vediamo sorgere una realtà distinta e nuova, creata dall'artista con i soli elementi che ci offre la natura: la dimensione e colore, e in questo l'arte plastica si pone sullo stesso piano della purezza musicale: armonia di piani e di volumi nelle loro dimensioni rispettive, che sono la bidimensionalità e la tridimensionalità.

abbiamo, per esempio, il neo-plasticismo. e' un compromesso tra la giustapposizione e la sovrapposizione, in una costruzione ortogonale. le linee nere strutturano l'insieme e fanno sì che i piani bianchi e di colori primari si uniscano e chiudano il complesso pittorico. in malevich, al contrario, i quadrati e altri piani si inscrivono sulla superficie. il fondo sostiene. non integra la composizione. lo stesso nella sua opera emblematica "bianco su bianco".

lo stesso accade con kandinsky e altri maestri dell'arte costruita. nel 1910 appaiono le opere uniche ed essenziali di giacomo balla, con le quali per la prima volta vediamo il seriale geometrico puro, che non può realizzarsi se non c'è una giustapposizione sistematica. balla è il grande precursore del cinetismo.

ebbene, tutta questa immensa rivoluzione pittorica si produsse dentro il rettangolo, che ci si rivela come entità formale assoluta. ma tralasciamo l'aspetto storico dell'arte costruita. esso necessita di studi ampi e rigorosi propri di un saggio, ciò che non è qui il caso, e parliamo, seppur succintamente, di madi.

madi è un evento, e come tutti i movimenti estetici si basa su concetti. nel nostro caso concetti vecchi come il mondo, ma che furono lasciati in disparte o dimenticati. uno di questi è il "concetto di poligonalità", e ugualmente la geometria: mai la si è studiata coscientemente come si doveva. la si utilizza, senza che ciò ci sia sempre presente. la geometria, la scienza dello spazio.

e qui appare la nostra differenza, a confronto con i nostri predecessori, ai quali, detto per inciso, inviamo un gran saluto per ciò che ci hanno insegnato.

la differenza è che essi non superano e non poterono per un blocco psicologico liberarsi della prigionia del rettangolo. rimasero ostaggi del rettangolo e, sicuramente, in quello iscrissero bei discorsi plastici, ma non videro la forma piana in pittura brillare in tutta la sua magnifica identità. non crearono il complanare e la sua emozione ludica, non sistematizzarono la articolazione e il movimento integrandoli nella composizione, non introducendo così l'arte ludica, uno dei concetti madisti più rilevanti. madi realizza tutto ciò.

per di più madi libera e dà altro corso alla plastica cromatica: crea monocromi formali, gli unici che hanno un vero significato, perché inseriti in un poligono inventato; usa il bianco e il nero, riproduce le strutture dei colori primari; può creare, e perché no, con i complementari, con i valori, con i colori vivi, con le terre. da ciò può derivare tutta la gamma cromatica, il che lascia assoluta libertà di invenzione a ciascun autore. le nostre leggi sono: la geometria, i poligoni regolari ed irregolari, liberi nello spazio, che realizzano forme piane, la nitidezza dei colori e il gioco estetico, il dinamismo e l'articolazione.

madi è semplice, logico, necessario. non è facile simulare calma visto lo straripare del brutto e del mediocre dell'arte plastica ufficiale dei nostri giorni, ma lasciamo giudicare ad altri; noi continuiamo verso il futuro. volgiamoci al piacere di creare bellezza dei pittori, scultori, musicisti, architetti, poeti madi. volgiamoci verso il duemila che sarà il nostro secolo, non abbiamo dubbi.

* Tratto dal catalogo "All'alba del terzo millennio" Edizione Istituto Grafico Editoriale Italiano, Napoli, 2000

Bolivar

MOVIMENTO MADI SENZA FRONTIERE*

Parigi, Dicembre 1999

l'incidenza del movimento madi nella storia dell'arte contemporanea della seconda metà del XX secolo è andata aumentando costantemente con la singolare caratteristica di essere oggi un avvenimento consolidato, che essendo storia si prolunga con risonante attualità e premessa di un futuro pienamente attivo.

nelle premesse enunciate da Arden Quin nel manifesto "arturo" del 1944 e riaffermate dallo stesso nel manifesto madi che lesse all'istituto francese di studi superiori di Buenos Aires nel 1946, in occasione della prima esposizione madi della storia: per primo si legge "sono le situazioni materiali della società che condizionano le sovrastrutture ideologiche. l'arte sovrastrutturata ideologica, nasce e si sviluppa in base ai movimenti economici della società. questa è la rivelazione che fa il materialismo storico sull'arte. per l'esatta interpretazione dell'arte nelle sue funzioni storiche si deve stabilire quest'ordine dialettico: primitivismo realismo -simbolismo.

né espressione (primitivismo); né rappresentazione (realismo); né simbolismo (decadentismo). invenzione. di qualsiasi cosa; di qualsiasi azione; forma; mito; per puro gioco; per pura emozione creativa: eternità. funzione, in secondo luogo: madi inventa e crea... in una parola, concretizzare il movimento, sistematizzarlo perché l'oggetto nasca e cresca rifulgendo di uno splendore imperituro.

conseguentemente, si riconoscerà per arte madi l'organizzazione di elementi propri a ciascuna disciplina nel suo sviluppo, posti in movimento.

in ciò si concretizza la presenza dell'oggetto, l'oggetto integrato nella sfera della bellezza mobile, le sinterizzazioni del tema che io chiamo "aneddoti".

la giocosità, la pluralità sono questi i valori permanenti dell'opera madi. viene abolita ogni ingerenza dei fenomeni di espressione, rappresentazione. e significato. l'opera è, non esprime. l'opera è, non rappresenta. l'opera è, non significa. ma c'è di più: "la scultura madi: tridimensionalità del valore temporale... solidi con spazio e movimenti di articolazione.

materia plastica. cristallo. trasparenza. fili danzanti. la pittura madi: colore e bidimensionalità. forma poligonale. superficie curva, concava e convessa. complanari, ossia piani articolati con movimento lineare, rotatorio e traslato". (testi completi si trovano nel catalogo "da madi a madi" della civica galleria d'arte moderna di Gallarate 1999) conviene qui annotare che madi ha due celebri predecessori, che senza sistematizzazione del fenomeno né teorizzazione, io direi, senza consapevolezza del fenomeno, produssero sporadicamente forme che si potrebbero considerare pre-madi alcune delle quali, giustamente, ispirarono ad Arden Quin le sue considerazioni: così i giochi mobili di Torres García, disarticolati ludici: il pesce ritagliato e soprattutto i rilievi costruiti fuori dalla cornice del 1929. già prima Laszlo Peró con i suoi "space constructions" del 1921. come Christian Schaad, dadista inventore della "schadogradia" e per ultimo Vladimir Tatlin che produce alcune "costruzioni-rilievi" (scomparsi) che si conoscono solo attraverso foto o ricostruzioni degli anni 60.

veri altri artisti ci lasciarono prove di aver presentito la necessità di abbandonare il quadro tradizionale: gli uni dipingevano sopra la cornice, come Seurat; altri sopprimendola, come Gauguin, che fu il primo, a detta di Van Gogh (lettere a Theo) nell'utilizzare il listello bianco fissato al telaio.

Infine i costruttivisti liberarono lo spazio con i piani ed il rilievo. E tanti altri tentativi rivoluzionari, che madi seppe ereditare e diffondere alla conoscenza generale come proposizione di futuro, che ancora continuano ad essere validi. in effetti, la proposizione madi è un cambiamento radicale che, al di là dello stile e della tecnica, aggiungendo la nozione di invenzione della forma supporto, rivoluziona il principio stesso della creazione; il concetto; è un nuovo modo di vedere, sentire e di pensare, per inventare una forma nuova, un'altra arte, deliberatamente fuori dai canoni convenzionali.

sebbene la storia di *Madí* cominci a Rio de la Plata è solo a partire dal 1948 con l'arrivo di Arden Quin a Parigi che *Madí* continua in Europa ad occupare lo spazio con diversa sorte ma senza tregua, diffondendosi in maniera che oggi, dentro e fuori del gruppo che possiamo chiamare ortodosso, ci sono più di un centinaio di artisti di differenti nazionalità che lavorano in questa direzione: lo stesso concetto. Il numero di artisti *Madí* partecipanti al Salon de Réalités Nouvelles nel 1948 e anni seguenti, ha fatto sì che fosse loro assegnata una sala speciale; dando così spazio al nuovo nucleo parigino che servirà da base al movimento *Madí* internazionale. Da allora l'incremento è stato costante e senza frontiere, senza contare che, al di fuori di quelli, che espressamente partecipano al movimento, molti artisti hanno adottato le medesime regole. Negli Stati Uniti, negli anni sessanta apparve uno stile chiamato "Telc Sagomac" adottato da artisti d'avanguardia e famosi come Frank Stella, Ellsworth Kelly, Doug Olson, Robert Rauschenberg, Thomas Downing e Robert Mangold, per citare solo i più conosciuti, ciò che fa essere una felice coincidenza che conferma una volta di più la nostra tesi.

In sintesi, *Madí* annuncia sempre qualcosa di nuovo. Un oggetto inventato che galleggia nello spazio e fuori dal tempo: a ciò si deve aspirare, questo è *Madí*.

Madí è concreto, costruito, astratto.

Un'opera *Madí* è come si presenta e non pretende di essere altra cosa da ciò che è. Multilateralità, superficie piana, volume concreto, spazi liberi, contorni illimitati, mobilità di piani, rilievi, concavi o convessi, due o più elementi situati in uno spazio dato e tante altre possibilità che ci obbligano a pensare in termini di inventiva e creatività. Questo è *Madí*.

* Tratto dal catalogo "All'alba del terzo millennio" Edizione Istituto Grafico Editoriale Italiano, Napoli, 2000

Lluisa Borrás
MADÌ IN ITALIA*

Barcellona, luglio 2000

da un punto di vista storico e con il precedente di Lucio Fontana, che era giunto a Milano dopo aver lanciato nel 1946 lo spazialismo nella sua Buenos Aires, la prima esposizione Madì in Italia ebbe luogo alla "Galleria Numero" di Firenze nel 1955 con la partecipazione di Salvador Presta unico italiano.

ma il vero sviluppo di questo movimento in Italia si effettuerà a partire dagli anni sessanta con il ritorno in patria di Salvador Presta che, vissuto in Argentina dal 1927 al 1965 e unitosi a Madì nel 1952 a Buenos Aires, si premurerà di raggruppare alcuni anni dopo una serie di artisti d'avanguardia, fondando il Madì italiano, tanto formidabilmente interessante e attivo.

precisamente, al suo rientro in Italia, Presta continua senza indugio la creazione di opere Madì, per esempio costruendo in plexiglas gli "spazi vibratili e metrici", seguiti da altri sferici "sfere policinetiche". Poi, come lui riferisce, stanco di lavorare da solo, insieme con gli artisti Liliana Contemorra, Arnaldo Esposito e Marco Loi, creerà nel 1984 a Genova il gruppo Madì italiano, programmando esposizioni in diverse gallerie, anche se in esse tale movimento non sarà adeguatamente apprezzato, al contrario del successo conseguito in quella di Alexandre de la Salle, Saint Paul de Vence e nell' "Espace Danguy", Parigi. Pure è merito dell'impulso e dello sforzo intelligente e valido di Anna Canali, alla direzione della sua galleria Arte Struktura di Milano con gli artisti Elena Fia Fozzer, Reale F. Frangi, Rino Sernaglia e altri, il fatto che il gruppo del Madì italiano si sia consolidato e abbia raggiunto l'attuale rilevanza.

quando ebbi il piacere nel 1997 di organizzare l'esposizione Madì al Museo Nazionale Reina Sofía di Madrid, compresi fino a che punto il gruppo italiano fosse vitale ed entusiasta. Gli artisti erano presenti alla inaugurazione praticamente al completo, e può dirsi che la cena, offerta dal museo, fu una festa particolarmente italiana. approfittò di questa occasione per intonare un'umile "mea culpa", poiché cedetti a pressioni di spazio e tempo e all'esigenza per la quale la rappresentanza italiana di Madì non superasse un determinato numero.

non inclusi nella selezione, perciò, alcuni artisti italiani di brillante traiettoria ed indubbio interesse, come mi indicava insistentemente Anna Canali da Milano, "carica di ragione". In quella esposizione avrebbero dovuto figurare per loro diritto artisti quali Liliana Contemorra, Franco Giuli, Gino Luggi, Vincenzo Mascia, Gaetano Pinna e Hilda Reich Duse per esempio, insieme con quelli che rappresentarono il Madì Italia: Saveio Cecere, Elena Fia Fozzer, Reale F. Frangi, Giuseppe Minoretti, Gianfranco Nicolato, Salvador Presta, Rino Sernaglia e altri, artisti che, tutti quanti, contribuirono al grande successo del Padiglione Madì Italia. Pertanto non rinuncio al fermo proposito, che feci allora, di programmare un'esposizione in Spagna di arte Madì esclusivamente italiana, aggiungendo, come è ovvio, anche gli ultimi aderenti: Angelo G. Bertolio, Mirella Forlivesi, Aldo Fulchignoni, Renato Milo, Antonio Perrottelli, Marta Pilone, Giuseppe Rosa e Piergiorgio Zangara, i quali stanno contribuendo a conseguire l'eccellenza intrinseca dell'idea Madì nell'arte internazionale.

* Tratto dal catalogo "Arte Madì Italia" Edizione Arte Struktura, Milano, 2002

Renata Casarin

MADI OGGI COME IERI MADI*

Mantova, 5 marzo 2002

“L’arte vedete bene è una profezia, è l’incarnazione dei presentimenti”,

Con queste parole Trockij apriva la stagione della rivoluzione astratta russa, dava voce al bisogno di radicalismo in arte che non solo nella Russia di Malevic, Tatlin, ma in tutta Europa le avanguardie storiche all’alba del nuovo secolo avevano instaurato.

La grande stagione utopica di un’arte che inaugura l’avvento del regno dello spirito, che afferma la supremazia della bellezza che si eleva dalla quotidianità e dalla rappresentazione del continente a tutti gli uomini è persa finita con il rovescio della storia; con la negazione della vita passata attraverso le persecuzioni razziali e la guerra; con la messa al bando di un’arte degenerata e la fuga verso l’America e la Svizzera delle menti creatrici che a Weimar, a Berlino, a Mosca, a Parigi, ad Amsterdam, a Budapest, avevano dato corso al Bauhaus, a Der blaue Reiter, a De Stijl, al Costruttivismo, a Dada, al Surrealismo. Tuttavia l’arte sopravvive perché è storicamente necessaria ed è così che all’indomani della guerra tra Buenos Aires e Parigi, e poi di nuovo per tutta Europa, dilaga MAD: un movimento che dal 1946 ad oggi continua a credere nel valore profetico dell’arte e nell’assertività delle proposizioni plastiche che sorgono dalla ineluttabile creatività degli artefici. Per tali ragioni Carmelo Arden Quin a più di cinquant’anni di distanza dalla lettura del primo manifesto Madí nel pre-manifesto di Napoli del 1999 scrive: “madí è semplice, logico, necessario. Non è facile simulare calma visto lo straripare del brutto e del mediocre dell’arte plastica ufficiale dei nostri giorni, ma lasciamo giudicare ad altri; noi continuiamo verso il futuro. Volgiamoci al piacere di creare bellezza dei pittori, scultori, musicisti, architetti, poeti madí. Volgiamoci verso il duemila che sarà il nostro secolo, non abbiamo dubbi”.

Madí è una parola che ne contiene molte altre, madí come dada non ha un unico significato, e la vicenda stessa della nascita della corrente è avvolta in quell’alone di mistero che origina da eventi storici tumultuosi, da incontri e da fertilità di rapporti che intrecciano più statuti critici e modalità di pensiero.

Emma Zanella Manara ha mirabilmente ricostruito nel catalogo della mostra Da Madí a Madí (1946-1999) il percorso espositivo e teorico del movimento; in questo contesto ci limitiamo a qualche notazione filologica, storica e geografica di Madí rinviando per ogni approfondimento al fondamentale testo della curatrice della Civica Galleria d’Arte Moderna di Gallarate.

A voler dare qualche breve indicazione possiamo dire che nel 1944 Madí ha una prima genesi nell’uscita del numero unico Arturo, ne sono redattori Arden Quin, Gyula Kosice, Edgar Bayley e Rhod* Rothfuss che con Torràs Maldonado, autore della copertina, Joaquín Torres García e Vicente Huidobro danno voce in Argentina all’avanguardia artistica che reclama il primato dell’immagine-invenzione, al di fuori d’ogni intento mimetico del reale e parimenti d’ogni letterarismo, individuato nel simbolismo, nell’espressionismo, nella visione neo romantica del surrealismo. Nel 1944-1945 Madí è ancora il gruppo di Invenciónismo o di Arte Concreto Invención, ma il dibattito che si viene a sviluppare attorno alla diversa modalità di concepire la dinamica struttura dell’opera porterà 1946 alla scissione del gruppo, a due diverse modalità di concepire l’ordine matematico e mentale che struttura l’opera: di ascendenza concreta, connotata dal movimento europeo basata sulle norme prescrittive del rettangolo per Maldonado; di natura ludica, dinamica basata sullo sfondamento della cornice, sull’articolazione e l’irregolarità del poligono e il tema della coplanarità per Arden Quin, Kosice e Rothfuss.

La prima esposizione Madí s’inaugura nell’agosto del 1946 all’istituto Francés de Estudios Superiores di Buenos Aires, in questa circostanza viene stampato e distribuito il programma che dichiara i principi fondamentali dell’opera madí. In nome di un’estetica universale dell’arte che costruisce oggetti al di fuori d’ogni intento illusionistico, figurativo, si afferma il movimento astrazione dimensione invenzione o materialismo dialettico che esprime la fede nel valore propositivo dell’arte che sostiene i talenti spirituali dell’uomo, quelli cui l’essere dovrebbe tendere per affermare la propria identità di persona cosciente e presente nel proprio tempo. Nel 1946 sono allestite altre due mostre; l’anno successivo nonostante la medesima identità di poetica il gruppo si spacca in due fronti dando origine a percorsi che d’ora in poi scrivono la storia di Madí in ambito argentino con Kosice e

Rothfuss, in ambito parigino e più internazionale con Carmelo Arden Quin, Esteban Eitler, Martin e Ignacio Blaszkó. Nel 1948 Arden Quin, con Juan Melé e Gregorio Vardanega, si trasferisce a Parigi, dove nello stesso anno il gruppo Madí espone per l'ultima volta compatto al Salon des Réalités Nouvelles; nella capitale francese gli anni Cinquanta vedono l'inaugurazione di rassegne d'opere madi e la nascita del Centre de Recherches et d'Études Madistes che si adopera per la diffusione dell'estetica Madi.

ta, moltiplicata, dell'astrazione geometrica, spaziale, il rigore concettuale delle tendenze minimaliste francesi (il gruppo BMPT), la stessa poesia visiva non si sarebbero sviluppate senza il supporto ideologico di Madí, come se alle spalle delle speculazioni dell'arte astratta-geometrica, delle sue varianti, delle connessioni semantiche e ludiche avessero costantemente agito le proposizioni madiste, non tanto per le modalità fattuali del lavoro d'artista quanto per i principi che toccano lo statuto e la necessità dell'opera d'arte. Negli anni Ottanta-Novanta la storia del movimento s'infittisce di relazioni internazionali e giunge a raccogliere tredici paesi più di settantacinque artisti che pur lavorando in maniera autonoma condividono una comune entità, poiché Madi difende l'unità culturale dei popoli, propugna il valore dello spirito mantenendo saldo il concetto di libertà espressiva nella molteplicità della cultura.

Tuttavia l'artista madi non nasce nel vuoto, raccoglie la grande eredità dell'arte inoggettiva del secolo XX saldandosi alle seguenti matrici linguistiche astratte.

Alla lontana Madí è erede dell'orfismo francese che attraverso Delaunay e la corrente tedesca Der blaue Reiter affermano la supremazia della luce-colore sulla forma amorfa ed inespressiva della geometria euclidea delle espressioni cubiste. La proliferazione spazio temporale, non solo come rappresentazione dell'infinito divenire della dimensione esistenziale, assume nell'esperienza madi il valore di approfondita esperienza del reale, garantita dall'apparizione concreta dell'oggetto madi. Esso non rappresenta ma presenta la cosa, l'opera che esiste nella sua dattità come fenomenologia dell'essere che trascende ogni volontà di simbolizzazione, per restituire la propria immanenza, il proprio diritto alla vita. l'iconoclasta idiosincrasia per l'arte accademica, il sentimento per l'espandersi in ogni dove della materia, il dinamismo interno ed esterno dei corpi gettati nello spazio sono concezioni che Madí mutua dal Futurismo, come la teatralizzazione ludica che si esprime nel plurilinguismo dei media e nello sperimentalismo dei supporti. Non possono interessare a Madi invece la componente simbolica degli stati d'animo boccioniani, il gradiente espressivo e il sostrato teosofico dell'arte di Kandinsky, il primitivismo linguistico universalizzante di Klee, la decadenza letteraria e l'introspezione psichica del Surrealismo, perché l'artista Madí rifugge da ogni sovrapposizione di contenuto all'arte che autonoma in sé manifesta, non esprime, è. D'altra parte correnti europee come il Suprematismo e il Costruttivismo, De Stijl sono i referenti più diretti per l'arte Madí, poiché proprio Malevic e Mondrian avevano condotto inesorabilmente la loro ricerca verso la decantazione dell'immagine, per instaurare un'arte in-oggettiva, che fondasse e per il primo "la supremazia della sensibilità pura nelle arti figurative", perché abolisse il pericolo di un'arte fondata sulla restituzione del naturale e pertanto illusoria per il secondo.

La griglia geometrica, l'abolizione dei limiti fisici della pittura, il suggerimento implicito di una continuità delle rette e delle ortogonali nello spazio dentro e fuori del quadro sono altri elementi fondanti il codice espressivo madi, ma assunti senza le implicazioni teoretiche e le speculazioni filosofiche implicite nella proposizione di un lessico di forme che l'avanguardia russa e olandese impiegano per una moralizzazione dell'arte e un'estetica pervasiva di un nuovo ordine sociale. Madí vuole strutturare la realtà mediante la regola, le relazioni interne alla creazione; l'oggetto è espressione della messa in forma di un codice etico depurato da eccentricità e da pathos, pertanto l'opera obbedisce al proprio statuto normativo, al divenire della propria struttura geometrica e cromatica tanto più fertile quanto più l'artista sublima il proprio ego e pone la propria sensibilità estetica al servizio dell'apparizione e della condensazione dell'oggetto. Per quanto all'uso del rettangolo e della rotazione del quadrato da cui non sono uscite le avanguardie storiche Arden Quin e i compagni sostengono l'espansione spazio temporale e le illimitate possibilità di traslazioni planari, di sovrapposizioni e non solo di ripetizioni modulari offerte dai poligoni regolari e irregolari. il dinamismo prodotto dall'uso della regola trovata, esperita, modificata principio ludico scientificamente fondato si esplica dai primi Coplanal e nelle stesse articolazioni pluridirezionali delle sculture, indifferenti per quanto concerne i materiali dirompenti per l'esteticità e la funzione creativa.

L'oggetto madi dà forma alla continuità spazio-temporale, organizza e struttura secondo regole auree il puro esserci dell'universo; mette in gioco le energie cosmiche che l'arte stessa come similitudine della creazione

incarna e mina nell'in se dell'opera in un processo che non può esaurirsi poiché le infinite modalità inventive sono tautologicamente garantite dallo statuto dell'arte. L'artista madì ogni volta che opera sfonda la porta dell'immaginazione che ci trascende, attraverso il suo lavoro mira ad un puro spazio percettivo, ad uno spazio che non precede né condiziona la forma ma che esiste perché essa se la dà. Ogni opera non nasce da un concetto dato di spazio eppure esso è fondamentalmente presente all'artista; suo compito è di distillarne le possibilità di presentazione mediante l'espansione dei piani, abolendo l'uniformità per sperimentare il movimento pluridirezionale: costretto, non ridotto, nella sintesi organica dell'opera d'arte. L'energia radiante che essa produce modifica la percezione dell'ambiente, coinvolge tutti i sensi, immette alla presenza della creazione del mondo facendo ricorso alla geometria che è misura e respiro dell'universo. La scienza, diceva Ortega y Gasset, è fantasia esatta, così l'artista madì utilizza un metodo ipotetico nella costruzione di un ordine possibile che è ordine fantastico e in sé ludico-sperimentale. La spartizione esatta dei poligoni, la rotazione dei piani, l'impiego della curva ora saliente ora disenante, la campitura cromatica secondo calcolate giustapposizioni di colori primari e complementari, non rispondono a mero esercizio estetico, sono operazioni che sottendono un progetto d'esistenza, una necessità del dover essere, la risposta all'imperativo di rendere visibile la ricerca di assoluto.

Madì è assunzione di responsabilità e coscienza del proprio compito, iscriversi nella poetica madì corrisponde all'irrevocabilità del proprio destino tale consapevolezza proietta l'artista oggi come ieri verso un progetto per il futuro che lo rende protagonista dell'esistenza non spettatore ai bordi della scena. La consapevolezza della propria unicità d'individui e dell'impresa che l'arte esige è garanzia di salvezza e di restituzione del senso del lavoro, perché l'arte non salva dalla vita ma aiuta a comprenderla, non allevia dalla vita ma allevia dal vivere.

Il regno armonico che le opere madì instaurano con il gioco dinamico di forme plastiche e pittoriche tesaurizzano la volontà ordinatrice dell'uomo; la manipolazione e la costruzione fisica corrisponde alla creazione di una presenza con la quale l'artista a nome di tutti sottoscrive il diritto di affermare l'esistenza.

* Tratto dal catalogo "Madì e realtà" Edito Stabilimento Poligrafico Pogli-Paolini, Mantova, 2002

Gaetano Delli Santi
LA GEOMETRIZZAZIONE DELL'ECCEENTRICO*

Milano, 6 settembre 1996

Per Madì la forma geometrica non è più la forma rasserenante della geometria, ma è la geometrizzazione dell'acentrico iperimmagine dell'instabile e di ciò che ha perso la ritualizzazione simbolica del centro. La forma geometrica non si risolve più in se stessa, ma semplicemente non si risolve, e non risponde di sé a se stessa. Essa è altra da se e quel suo portarsi al margine (smarginare la propria serenità di forma) è contraddire e contraddirsi.

E la marginalità (così come ebbe a dire André Chastel a proposito della grottesca) è sempre e ovunque il campo della permissività. E permissività per madì vuol dire: portare la forma alla negazione della staticità, a un farsi differente da ciò che era nell'attimo immediatamente anteriore, a essere non una affermazione assoluta di se stessa, ma l'articolazione di una metageometrica che nega la forma finita. Infatti una geometria non più bordata dalle sue delimitazioni è una geometria che si porta a cangiar forme a seconda delle sue iperboliche complessioni. Cos'è una forma geometrica che non ci dice più di ciò che è, ma ciò che essa è diventata sotto il nostro sguardo? Quel portarsi a "margine" e a sgargiare sullo sghembo, è un modo di sguizzare da sé stessa per farsi "altra", col deliberato proposito di rifarsi quale forma oggettiva dell'infinitamente trasmutabile. La regolarità geometrica si spezza in un'implosione di equilibri spostati per imporre analiticamente lo svelamento di un'inquietante sospensione, sotto cui il messaggio monosemico della geometria stessa è sostituito da un precipitato di distornamenti strutturali che portano alla moltiplicazione delle sollecitazioni visive.

Equilibri in transito, dunque, a eludere la saturazione' dello spazio, cosicché lo spazio è tutto ciò che è deliquo alla pienezza. Ed è come dire: l'ordine non è riconducibile a un ordine ma alla sbandamento della sua incompostezza, alla scompaginazione dei suoi movimenti. Esso si sposta sul turbamento della sua compagine spaziale frantumando la localizzazione dell'immagine formale, per cui si può senz'altro affermare che la forma è piena perché rinviata alla destinazione delle sua fissità, e non accoglie altro che l'ordine della bilocazione. La struttura non si fissa nella mera logica della costruzioni geometrica, ma è attività di pensiero che persegue dialetticità tra "movimento di pensiero" e "un pensiero movimento"(Henri Lefebvre-il materialismo dialettico-). Si è alla forma "noelica", alla costruzione di una forma mentale prettamente riflessiva, deduttiva concettuale. L'aspetto concettuale del processo costruttivo porta a vedere la forma noi già come forma stessa, ma come l'aggregazione di sistemi costruttivi consentiti dall'esperienza che intorno ad essa si polarizzano e si coadunano. In questo senso gli elementi strutturali costruiti plasticamente, vengono messi in rapporto antagonista, la forma e la struttura che la fa, si muovono in reciproco rapporto antitetico contro l'unilateralità della finezza. Essere nel pensiero (per i madisti) vuoi dire contraddire le determinazioni compiute, e la composizione è come il mondo genera le sue contraddizioni. Di qui la forma tecnologicamente formata, "atettonica", (soppressione della compagine costruttiva chiusa, rimozione della trasmissione d'attrazione delle forze: la forma erompe da se stessa, giunge ad essere una doppia forza in antitesi, ciò che prorompe in contraddizione con se stessa, in smarginatura, in un muoversi oltre se stessa) si insedia al posto dell'ordinamento veristico "tettonico" (compagine costruttiva in equilibrio e posamento, stabilità compassata e oggettiva della forza peso). La forma "atettonica" si apre, ed è costruttività "in fieri", gioco inesauribile di movimenti programmati. E a spostarsi dal suo punto di partenza, la superficie non ci rimanda alla vibrazione figurale di una visibilità fotonica, ma alla meltepicità formale di una dinamizzazione plastica: la superficie stessa non è più l'area sulla quale la forma estende i suoi effetti di riflessioni fisiche, ma la potenzialità plastica di uno spazio che è forma di un movimento portato progettualmente all'attività di movimento, che è né appagamento pieno di sé stesso, né divenire immobile nella padronanza di se stesso. Cosa dice l'archetipo geometrico rianimato sotto una condizione di un superamento di se stesso, se non che essere progettato per "essere" è già una possibilità di essere "altro"? La "sensiblerie" poligonale va a smuoversi nella instabilità della poligonalità sghemba, così come la "substantia formans" di una superficie in movimento è la base su cui la visibilità tattile imprime una forma obbediente alla finalizzazione di una costruttività ludica ripensata nei termini di una realtà che si autocostruisce. La forma è lo spazio stesso in si configura lo spazio, è il

colore in cui si produce colore, è la luce in cui si materializza la luce. La forma è costruire traendo da essa tutto ciò che in sé può essere l'organizzazione dialettica di una realtà inoggettiva, la quale ha valore ed esistenza in sé in quanto realtà di una realtà in rapporto all'oggettività del reale. La forma né simboleggia né descrive, né impersona l'effigie di una rassomiglianza, né delinea un'analogia con il reale, ma è essa stessa realtà nella realtà poiché ha prodotto una realtà reale quanto l'oggettività del reale. Si pensi, ad esempio, al colore: esso non si risolve più in se stesso, ma nella forma che è la continuazione del colore stesso, forma che è dichiarare (gestire) se stessa, dichiarando (gestendo) il colore a sé corrispondente.

La forma congegnata se stessa in base al colore per cui si è strutturata e si mostra con l'intenzione di essere la forma del colore stesso, senza per questo comporre il colore, così come neppure il colore compone la forma, ma è la concatenazione che compone entrambi, "non si tratta dunque dei colori, simulacri dei colori della natura, si tratta della dimensione del colore, che crea da se stessa a se stessa delle identità, delle differenze, una struttura, una materialità, un qualche cosa..." (Maurice Merleau-ponty-l'occhio e lo spirito) che è quell'effettiva esperienza del costruire che si costruisce nel costruire, che ad asserire il compimento mancante, trasborda la struttura della totalità, e prende forma solo da ciò che può essere dedotto per analisi. Ci pare che questo porsi di fronte all'opera come laboriosi e infaticabili operai del pensiero, da cui parte la volontà di mettere in atto una teoria progettuale meditata, sia tra le più significative risposte che si possa dare come controcanto all'irreferenzialità di una tecnologia impersonale della grande macchina capitalistica, all'iperrealtà performante del look pubblicitario di un'accumulazione d'oggettistica d'arte di consumo e di mercato, al conformismo modale della banalizzazione di tutti i valori.

*Tratto dal catalogo "MADI Italia", Edizioni Arte Struktura, Milano, 1996

Jean-Claude Faucon
MOVIMENTO INTERNAZIONALE MADI BELGIO*

Le forme utilizzate dalle arti Madí si avvicinano alla geometria o ne fanno parte grazie al loro carattere astratto.

Il supporto dell'opera è materiale.

Tutta la materia è strutturata.

La plasticità trasformabile resta sempre strutturata e ritmata.

È il ritmo del "contenitore" dell'opera d'arte che ha sedotto e poi appassionato gli scopritori dell'arte astratta.

Così facendo, noi Madí prendiamo coscienza del ruolo del supporto e del suo necessario adeguamento al perché dell'opera e del valore intrinseco delle forme materiali e quello dell'assoluto delle concezioni mentali: "il senso dell'ordine", un'emozione intellettuale – la ripetizione di elementi e le giustapposizioni coplanari.

L'affinità che esiste tra i nostri sensi e le leggi fisiche fa sì che l'utilizzazione più efficace, la più economica, ci sembra essere la più geometrica e la più soddisfacente per la nostra intelligenza. Questa stessa coscienza dell'efficacia non sostituisce, comunque, le motivazioni umane più essenziali che invalidano la geometria elementare, abituale, etica dei Madí.

Ogni decomposizione ritmica di una figura geometrica ne permette la trasformazione.

La scoperta della plasticità geometrica è quella di un linguaggio chiaro e intelligente dall'inegabile poetica. Le divisioni armoniche sono sovente presentite intuitivamente, ma la loro perfetta comprensione obbliga a un ragionamento Madí; Madí sollecita tutte le forme della nostra intelligenza.

L'arte Madí può superare la sola gioia intellettuale ed esprime i nostri sentimenti perché è al bando dal mondo visibile. D'altra parte tutte le figure Madí si ricollegano all'idea di crescita o a quella di stabilità.

*Tratto dal catalogo "Da Madi a Madi", Edizioni Mazzotta, Gallarate, 1999

Maria Lucia Ferraguti

“SE ESISTO È PER CREARE” DISSE L’ANIMA DI PLOTINO*

Vicenza, Gennaio 2008

L’esposizione dal carattere internazionale sembra un proclama, più precisamente una dichiarazione di vitalità gioiosa, emessa come da sempre, dal movimento artistico MADI. E, forse, non sono sufficienti le opere in rassegna di pittura e, scultura, provenienti dall’Italia e, fra altri Paesi, dall’Ungheria, Uruguay, Francia, Olanda, Slovacchia e Giappone, riunite per l’occasione espositiva a Verona, a dare la consapevolezza e confermare l’effervescenza di un movimento che ha inciso sul pensiero visivo e sullo sviluppo creativo internazionale.

Tutto ha inizio nel 1946 a Buenos Aires, quando Carmelo Arden Quin stabilisce i principi dell’arte MADI, che si spiegano attraverso la sua storia fino alle opere presenti poste sotto l’originalità del linguaggio fondato su “colore e bidimensionalità. Forma poligonale, forma curva, concava e convessa”. Sono opere che possono spingersi in pittura oltre la geometria così da coinvolgere strutture tridimensionali e tutte le arti, attraverso il principio esibito e costante della rappresentazione del “movimento” e il valore espressivo di uno spirito ludico.

È un modo nuovo di interessarsi dell’arte, ed è questa la radice di un’avventura più estesa, da quando Arden Quin emigra a Parigi; Così gli artisti sensibili al fascino assecondano quelle regole spiegabili nella logica “stessa del MADI” di contenere “l’aspirazione alla costruzione dell’opera totale”. Il movimento, dall’ampio respiro, proteso per statuto “geometrico” alla ricerca di quell’atmosfera che nel solco dell’indirizzo di un’invenzione libera aniconica, prefigura lavori fantasiosamente scomposti dall’obliquità, chiede la brillantezza del cromatismo puro e sigla quest’arte con la ricchezza inesausta di un’entusiastica vitalità. C’è fiducia verso le sue forme aperte a relazioni ad ampio raggio con l’architettura e il design.

La mostra ha il pregio di rappresentare la sensibilità contemporanea di un MADI Internazionale dove Arden Quin presenta su cartone incastri e ritmi di forme astratte, geometriche, irregolari non ortogonali, consegnate ad un cromatismo complicato, artificioso, livido e sintetico, non mimetico, con delle asticcioline poste in diagonale, che suggeriscono dinamicità alla composizione secondo l’indicazione contenuta in un premanifesto: “noi vogliamo la pluralità. Noi cerchiamo la trasparenza. La luce non fa altro che costruire lo spazio... Le nostre direzioni sono Oblique...”

Così si pongono le premesse del movimento del quale ora si possono osservare gli ampi confini raggiunti e l’articolato valore degli artisti che lo definiscono.

Muove da questo linguaggio l’esposizione attuale dalla grande varietà di tecniche e metodi. Può, infatti, proporre: il modello di superfici piane, dove bacchette spinte nello spazio si articolano con effetto tra loro; la realtà di strutture sospese e dinamiche, il ritmo cromatico di forme in successione progressiva. Ma ecco la percezione del cerchio: in opposizione con il quadrato e nel dualismo del bianco e nero nel nastro elaborato in forma complessa nella circolarità di anelli, e, ancora, nella semplificazione ad aureola e nelle variazioni continue. Per arrivare alla varietà di forme a triangolo cerchio, e quadrato in espansione e alla libertà creativa di composizioni geometriche.

E vengono altre opere, da vedere, più coinvolgenti nel richiamo personalissimo della scultura caratterizzata dall’accentuato movimento plastico, per arrivare alla meraviglia dell’inconsueto, nello slancio della forma unita all’effetto di forte movimento. Un’internazionalità sostenuta sul piano creativo dalla sensibilità per la luce e dall’attenzione per l’uso particolarissimo delle materie: esiste in tutti gli artisti una straordinaria abilità d’indagare le diverse possibilità d’invenzione, affinché il *fare arte* possa ancora una volta confermare l’attualità del credo formulato sul principio ribadito di realizzare “l’opera d’arte totale”.

*Tratto dal catalogo “Internazionale Madi Verona”, Edizione Grafiche Aurora, Verona, 2008

Cèsar Lopèz Osornio*

La plata, Argentina

"...fin dalle sue origini Madi evidentemente ha avuto come *carmelo arden quin* il principale vettore, come asse tornante, provando tutte le inquietudini creative e umane. ma è ancora certo che attraverso di lui entra in contatto con i collaboratori inseriti e coinvolti nella problematica Madi internazionali: argentini, uruguayani, venezuelani, statunitensi, francesi, italiani, belgi, spagnoli, ungheresi, giapponesi, ecc. nazionalità e origini culturali e razziali differenti uniti da una azione comune: l'arte come ponte comunicante al di là del lato estetico questa è una realtà sociologica che ci collega con una concezione della società che già si dirige, inesorabilmente, verso il xxi secolo, all'universalità del progetto umano e a un nuovo spazio, trascendendo gli apparenti limiti terrestri, il fare Madi, come mezzo, permette questo infaticabile cammino accompagnato al gioco, senza premesse che ci obbligano a una subordinazione, a manifesti, ismi o stili. credo che questa è la sua fondamentale differenza con gli altri movimenti del xx secolo: la libertà di essere in uno o nell'altro. si comincia così cinquant'anni fa, a rio della plata, e da un nuovo disegno della creazione senza legami storici, un cammino verso lo spazio siderale. "siamo eredi di *kandinsky, mondrian, klee, malevich, torres garcía, il bauhaus, kepes herbin, cesanne* ... non nasciamo da un buco vuoto e senza senso né siamo esseri privilegiati che beviamo alla fonte degli "dei" dice con assoluta franchezza *arden quin*. siamo semplicemente uomini inseriti in una società e grati ai creatori, che con il loro fare e decidere indicano come trovare la porta dell'immaginazione che ci trascende. la proposta Madi internazionale non scarta nessun altro fare né considera i suoi principi come verità universale. precisamente considera che un artista Madi impegnato in ciò che costituisce mira a un puro spazio percettivo, a uno spazio che non precede né condiziona la forma ma che esiste perché essa se la dà. propone di costituire un nuovo spazio; lo spazio dell'azione, del puro presente, lo spazio - tempo, la quarta dimensione, il secolo xxi il movimento non propone di essere confrontato, rivissuto o interpretato, bensì fondamentalmente, presenta un fare per acutizzare la percezione. crea opere che risvegliano una attitudine partecipante, attiva, non solo passiva o ammirativa di fronte al mondo circostante. una proposta che considera il percettore dell'opera non solo come corpo-oggetto passivo, bensì partecipe, modificando come essere dell'azione il suo ambiente in tutte le sue manifestazioni. una forma Madi è un qualcosa di più di un'apparenza poligonale biotredimensionale. il suo colore, direzione, proporzione e ubicazione creano una energia radiante, dinamica, che sta molto al di là del significato contenuto nella quadratura di una cornice. partendo da strutture semplici o complesse, ma mantenendo sempre l'essenza dell'espressione ragionata, cercano di stimolare nello spettatore quella condizione di "percezione pura" che si consegue solo in un stato di totale pulizia da preconcetti, di abbandono e partecipazione attiva: "la legge che si manifesta nella sua maggior libertà, secondo le sue condizioni più proprie, crea il bello oggettivo che, com'è naturale deve incontrare soggetti degni che la comprendono" (*goethe*). nelle alte regioni dell'espressione artistica, dove il creatore è assolutamente libero, gli è permesso di servirsi di tutte le finzioni possibili: tra quelle la geometria. l'opera Madi presenta un'estetica e una concezione del mondo dove la creazione e la geometria coincidono. vivacità geometrica che si esalta in colori, spazi, forme, linee punti ordinati impeccabilmente, che suggerisce un nuovo divenire visivo, spaziale auditivo. un divenire che ci rinvia lentamente ma senza pause al xxi secolo e alle sue atmosfere. a margine di tutto il causalismo storico, simbolico, scientifico, esiste una costante che si identifica sin dalle sue origini con il proprio artista che crea e utilizza la geometria, non solo come precisione e ordine, bensì come vita, essenzialmente.

*Tratto dal catalogo "Movimento Madi", Edizione Arte Struktura, Napoli, 2001

Rosario Pinto

DALL'ASTRATTEZZA ALL'ASTRAZIONE LUNGO IL PROFILO CONCERTISTA DENTRO LE LOGICHE MADI*

...La cultura "MADI" su questo stesso gradiente esprime, a sua volta, e con gli strumenti della creatività artistica, una formulazione che muove dal nesso eidetico tra forma delle cose e loro interazione col reale, precisando, ovviamente, che il 'sistema' non è chiuso e strutturato secondo logiche geometriche indefettibili, ma è aperto, 'obliquo' con una coscienza dell'indeterminazione agente come flèche vettoriale che serve come produttore di energia.

Sulla scorta di tali considerazioni riteniamo possibile fornire riscontro ad una prospettiva che osserva la "obliquità come stato cinetico della materia".

Ma l'obliquità vale anche a conferire una sorta di rilievo espressionistico alla dimensione costruttiva del processo creativo "madista" che si affranca dal nitore geometrico-razionalistico per calarsi nella ridda della storia e nel proprio d'una avvertita coscienza umanistica.

La proiezione pluridirezionale che è propria delle ragioni fondanti della logica "madista" è, tuttavia, qualcosa che, probabilmente non ha ancora sviluppati: tutte le potenzialità che contiene ed un grosso rischio che il Movimento è chiamato ad affrontare con urgenza è quello di evitare la trasformazione di "MADI" in uno stile, dal momento che ciò significherebbe ricadere nelle stesse aporie che hanno contraddistinto altre misure d'approccio alla dinamica inventivo-creativa.

Ci piace immaginare, piuttosto, che la prospettiva "madista", invece, si dispieghi con più forza e maggiore apertura espansiva, guadagnando rispetto alla dimensione originale "planista", in cui ancora indugia lo stesso Arden Quin negli anni quaranta, una prospettiva a tutto tondo ove la mutuabilità degli assetti e delle posizioni non sia né un tributo ad un'esigenza cinetica, né un pedaggio pagato alla misura della simmetria, ma, al contrario, l'espressione del proprio vocazionale che la logica stessa "MADI" sembra contenere: quella della aspirazione alla costruzione dell'opera d'arte totale.

Tale aspirazione è consentanea d'altronde al tendere da parte dell'arte "MADI" a non discostarsi mai dall'orientamento puntuale nella direzione di ciò che la Borrás definisce col termine di "realidad permanente". E giova raccogliere in modo più completo e puntuale l'assunto della studiosa: "El arte MADI es en definitiva una de las secuelas de aquei la revolucion sin precedentes que tuvo lugar hacia 1915, que no fue una innovacion formal sino que poniendo en cuestion lo-que una -obra plastica debia o no debia ser, instaurò un nuevo sistema de valores al rechazar la realidad sensible en favor de una imagen objetiva formulada en lenguaje geometrico. El proposito era abandonar todo mimetismo para crear un objeto autonomo, una obra de arte como resultado de haber logrado penetrar en la misma estructura de las cosas hasta alcanzar la esencia misma de la realidad, es decir, la realidad permanente". Alla linea produttrice d'una "realidad permanente" che è la condizione entro la quale può maturare la condizione per lo sviluppo d'una prospettiva di creazione dell'"opera d'arte totale non può essere influente il contributo stesso che provenga dal fruitore chiamato ad essere soggetto attivo e non mero spettatore passivo.

Sul punto abbiamo già lasciato planare la nostra attenzione in altra occasione di riflessione sul contesto "MADI", sostenendo che "l'arte, per 'MADI' non è nel suo solo progetto: piuttosto, è funzione dell'epifania del progetto che si dà nel prodotto e l'intervento magistrale dell'artista è tutto qui, nel saper distillare con pazienza e perizia le componenti utili e necessarie per il compimento dell'opera. Non stupisce, quindi, che la creatività dell'arte "MADI" richieda il contributo del fruitore, per integrare quegli aspetti progettuali che nella creazione stessa dell'opera sono affidati ad una dimensione ulteriore in cui è reso protagonista lo spettatore".

Appare evidente da ciò che nelle dinamiche creative la funzione decisiva è quella riservata alla invencion che qui occorre ancora richiamare. Essa agisce nella storia all'interno di una prospettiva di "realidad permanente" in un quadro in cui la compartecipazione attiva del fruitore è di fondamentale rilievo.

L'analisi della creatività artistica del '900 rivela che nei processi di validazione dell'opera un ruolo decisivo è svolto dal processo di convergenza di condivisioni critico-ermeneutiche.

Si stabilisce, cioè, una conventio che sostituisce il proprio della inventio che era stata la linea di discrimine sulla

quale si era attestata, ab antiquo, la validazione artistica, almeno fino a quando la svolta postbaumgarteniana non aveva trasformato l'estetica da 'dottrina della conoscenza' in 'scienza del bello', dischiudendo la porta al trionfo delle dinamiche romantico-simboliste.

Il passaggio dalla inventio alla conventio modifica le basi di un sistema valutativo tradizionale che troverà, infine, nel '900, come ben dimostra Walter Benjamin²², le sue ragioni fondanti in motivazioni estrinseche all'opera d'arte, quali sono i 'valori espositivi', 'culturali' ecc.

Ristabilire il primato della inventio, sotto le specie della invencion, rispetto al 'compromesso' della conventio, è ciò che costituisce l'abbrivio del progetto "MADI" ed è certamente titolo di merito per un movimento che voglia fare della creazione artistica non una 'rappresentazione' dell'esistente, ma un criterio di vita, finendo col costituirsi, quindi, in una prospettiva filosofica al cui interno la prassi, che si à ancora alla datità imprescindibile della storia, sappia agire secondo principi logici e con un orientamento che garantisca il massimo di autonomia possibile all'interno di un sistema che, per il suo statuto irrinunciabilmente 'geometrico', non dovrebbe consentire la fuoriuscita dal determinismo, dal quale, invece, fornisce liberatoria, come abbiamo già osservato, il ricorso convinto alla 'obliquità' ed alla spinta vettoriale che essa contiene.

*Tratto dal catalogo "Omaggio alla geometria", Edito da Associazione Arte Madi Movimento Internazionale, Napoli, 2004

Barbara Rose

MADI*

barbara rose, nota critica americana che divide il suo tempo tra washington, dove insegna all'american university e l'italia, afferma: "... il panorama internazionale recente dell'arte è desolante. "oggi la maggior parte degli artisti si rassomigliano. si ritiene che ciò che si fa in un museo o in una galleria sia arte. è pittura ufficiale, priva di audacia".

ci troviamo dinanzi ad un "blob", in cui ogni criterio di valore viene abolito. negli stati uniti si assiste ad uno sorta di disneyficazione dell'arte, che si esprime nel "culto esasperato della superficialità", determinato dalla lezione di andy warhol, il quale ha commesso l'errore di far credere che fare arte sia facile. "dipingere o scolpire costa fatica".

per non dire dell'italia, dove l'arte è controllata dalla politica. "da voi conta solo la griffe "... condividendo perfettamente questa affermazione(1), la disneyficazione, i blob sono presenti anche nella nostra regione di cui napoli è la capitale con lo "stato di servitù" che ha sottoposto l'arte ad ogni forma di attentati e che per sopravvivere, ripiega su una serie di tesi, esaltazioni e mistificazioni atte a giustificare una vasta gamma di fotocopie saggiamente confezionate dall'arte dei grandi maestri e scuole del passato. un declino dove l'arte e una delle tante navi alla deriva e motivo principale dell'allontanamento del pubblico dall'arte contemporanea. "stato di servitù" che oltre ad essere in giro per il mondo diffondendo bisogni indotti e mentali: "consumate di tutto e di, fino a consumare se stessi ", si è rivelato un vero "boomerang" dopo aver tenuto a battesimo tutte le tesi ed esaltazioni, che seguendo un cammino diverso da tutte le previsioni e aspettative, sono cominciate ad evaporare.

nel vuoto creatosi dopo il fallimento di tutte queste tesi, si presenta il movimento madi, (e si sa, pur essendo legato a un mercato, culturalmente se ne distacca), con una mostra nella prestigiosa sede di palazzo reale di portici che propone singolari opere di autori provenienti dal venezuela, spagna, svezia, francia, argentina, ungheria, u.s.a., inghilterra, tunisia, belgio, giappone, italia e canada. singolare si presenta anche il catalogo, che con la sua forma inconsueta manda in fumo il tradizionale formato quadrato o rettangolare dei libri. la mostra da un lato si presenta come "giovanamento" per tutte quelle forze innovative esistenti nel territorio; dall'altro, un gioco che comincia nell'immaginazione dell'autore e finisce verso l'attenzione la partecipazione dello spettatore. creatività ludica dunque, che non fornisce processi mentali ma informazioni (input - output), che lo portano a prendere coscienza di tutta una realtà che gli sta intorno e gli sfugge alla sua coscienza.

contrariamente a quanto oggi prevale, per i madisti "fare arte" non è esercitare una professione che richieda uno certa esperienza tecnica, giochi di destrezza e di potere di quelli maggiormente dotati e niente più, significa, essere e rendersi liberi dallo "stato di servitù" che ha portato l'arte, la poesia, l'architettura. ..e la civiltà indietro nell'orologio del tempo.

*Tratto dall'invito "All'aba del terzo millennio", Napoli, 2000

Giorgio Segato MADI*

...Ma madi respinge la visione statica e privilegia invece la suggestione e l'ebbrezza del superamento di ogni limite, la possibilità di una continuità espansiva nello spazio, del colore, del segno, delle strutture, delle loro vibrazioni e risonanze, e non come semplici metafore e allusioni, ma come affettiva sollecitazione del pensiero e dell'attività immaginante a perdere il "baricentro", a passare dal quadro come parafrasi dell'utero materno al rischio dell'utero cosmico, e dunque a rinascere nell'infinitudine, nell'estrema relatività e variabilità degli spazi e dei mondi, a lasciare le abitudini visive stabilizzanti e tranquillizzanti (anestetiche?) per porsi in libera fluttuazione nello spazio, modulando nuovi piani, direzioni, pieghe, ritmi, misure armonie, contrappunti, equilibri instabili, modellando movimenti reali o virtuali, e anche la luce e il tempo. La problematica dei formati è ormai nota e ampiamente indagata dalla psicologia della percezione. Ci si accorge facilmente che un'opera stretta e lunga in orizzontale o in verticale richiede un tempo di lettura più lungo, ha una durata che l'occhio non può cogliere in un battito. E già Musil aveva dato forma a una straordinaria intuizione quando, ne "l'uomo senza qualità", affermò che i quadri si distinguono sostanzialmente in "grandi" e "piccoli": quelli di grandi dimensioni tendono ad incurvare il proprio spazio, a essere "concavi" e ad assorbire l'osservatore nello spazio di accadimento, quelli di piccole dimensioni si inarcano e diventano "convessi" e, dunque, lontananti, respingenti.

Madi offre una terza possibilità: rompe la finestra, dilata lo specchio sul piano, esplora tutte le direzioni assumendo il carattere di una dichiarazione liberatoria a livello psicologico, comportamentale, ludico, implicante una potenzialità illimitata di espansione, combinazione, strutturazione dello spazio, delle forme poligonali, delle materie, delle geometrie non più contemplate ma animate, risentite come esiti di una costante provocazione intellettuale e di una dinamica comprensione estetica, fondata non più su miti letterari o su fantasmi, apparenze e mimesi, bensì su esperienze coordinate in un processo di conoscenza, sulla connessione funzionale di diversi tipi di percezione e concettualizzazione. La comprensione estetica quindi può essere educata, coltivata, accresciuta, orientata, e l'acquisizione e lo sviluppo sono tanto maggiori quanto più ricche, varie e variabili, elastiche, coinvolgenti, attivanti sono le proposte, gli eventi, con mete ed obiettivi non disordinati, non casuali, ma sempre più calibrati e differenziati nello spazio e nel tempo. Madi, infatti, non si propone una rappresentazione nello spazio e dello spazio, ma opera in una spazialità attivata e attivante, variabile, multidirezionale, multidimensionale, polimaterica, sinestetica, cioè aperta a ogni contributo che incrementi la capacità di prefigurazione progettuale e la capacità di innovazione, di esplorazione, di problematicizzazione, dell'evento colore / forma / struttura / materia / luce / suono / movimento / progressione / combinazione...

*Tratto dal catalogo "Arte Madi Italia" Edizioni Arte Struktura, Milano, 1996

Giorgio Seveso

MADI, IL GIOCO DELLA LIBERTA' E DELL'UTOPIA*

Milano, settembre 2006

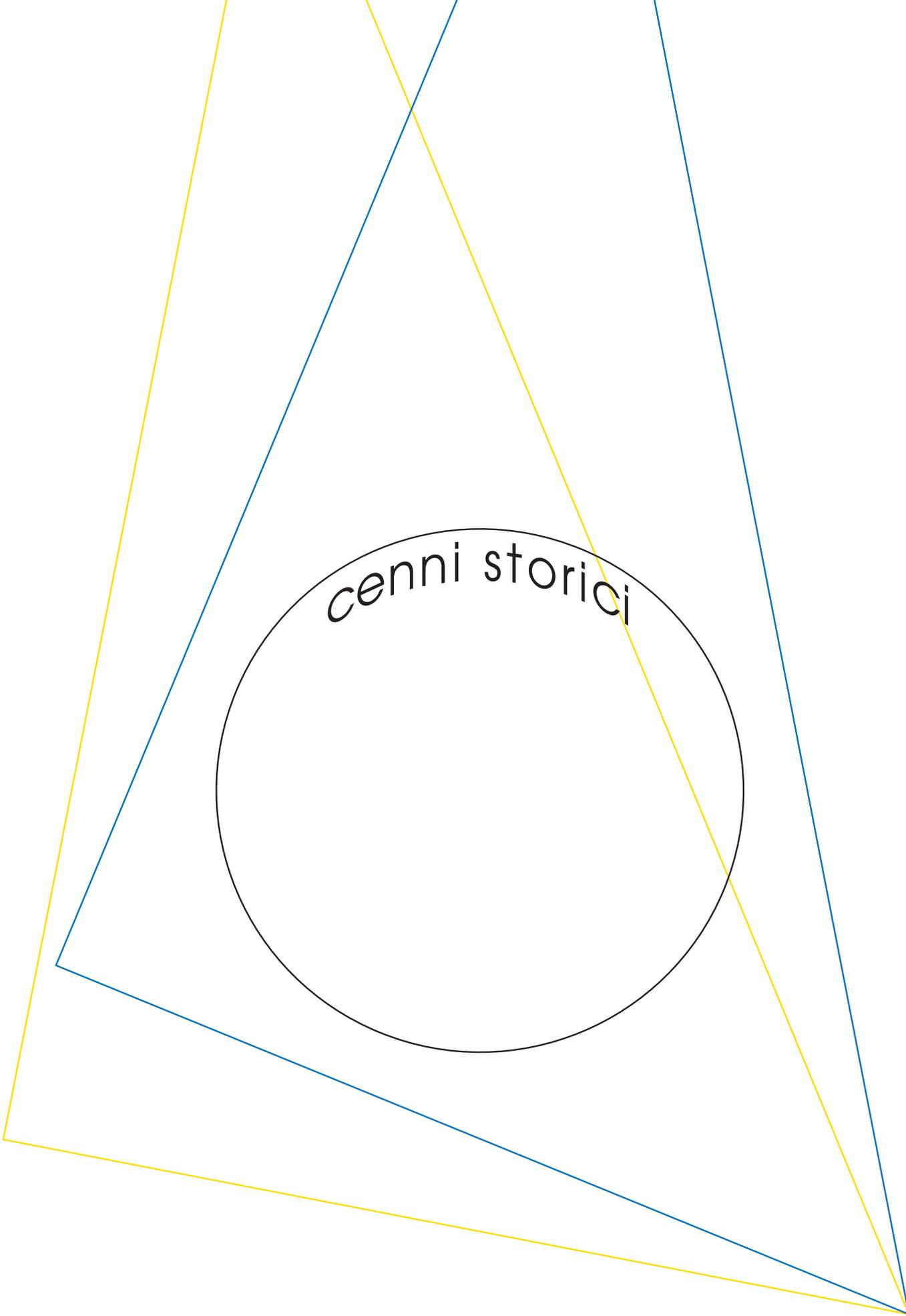
Ci sono ancora, nelle nostre società fondate sul trionfo della concretezza e del pragmatismo, dell'utilità e del profitto, uomini controcorrente, o "in direzione opposta" si potrebbe dire. Uomini fatti di una pasta particolare, i cui gesti e le cui scelte – per istinto, per gioco, per carattere, per convinzione filosofica o per tutte queste cose insieme – sono profondamente e irrimediabilmente antitetici al soffice totalitarismo del senso comune. In arte, i pittori e gli scultori che negli anni hanno dato vita al movimento Madi internazionale sono tra quelli plasmati appunto con quella pasta. Sotto ogni latitudine, nei tornanti dei vari decenni, la loro bandiera e la loro divisa consistono difatti nel più totale affrancamento da qualunque progetto di funzione, da qualunque lontana intenzionalità di racconto o di rappresentazione che non siano esclusivamente, semplicemente, magicamente riassunti dalla natura stessa dell'oggetto-immagine realizzato.

Meticolosità e ingegno, sogno e forme, esprit lyrique di colori e materie, eleganza e raffinatezza di un gioco privato che s'intende con passione condividere: ecco il repertorio dell'artista materialista dialettico (ma e di, appunto, secondo l'autodefinizione dei fondatori) per questa astrazione così gelosamente particolare, che rende tangibile e palpitante la sua speciale, libera, inarrivabile utopia poetica.

Il rapporto con il mondo delle cose e delle idee si riflette nei sottili rimbalzi della sua fantasia ludica, e gli intrecci con la storia e con il quotidiano non hanno bisogno di giustificazioni o di simboli ma al contrario sono impliciti nell'opera, vi si riassumono, vi appaiono in differita, in metamorfosi interiore. E, ancora, colori brillanti e cordiali, forme di garbo e d'esattezza, dove la matematica e l'alchimia combinatoria delle proporzioni divengono una sinopia gentile, una scherzosa ma assorta filosofia del creare...

Madi è stato ed è fino in fondo questo gioco e questa alchimia, il sapore composito della più assoluta, della più coinvolgente libertà immaginativa.

*Tratto dal catalogo "Arte Madi internazionale" Edizioni Odissea, Milano, 2006



cenni storici

Cenni storici sul movimento Madi

Il Movimento Madi è stato fondato a Buenos Aires nel 1946 da Carmelo Arden Quin e da altri artisti che già avevano collaborato alla rivista "Arturo" nel 1944, in pieno periodo peronista, spinti dal desiderio di modificare la tradizionale concezione del quadro.

Si tratta dell'avanzato traguardo raggiunto dall'arte aniconica dopo il Concretismo ed il Costruttivismo, che inizialmente ha coinvolta gli artisti-latino-americani e negli anni cinquanta, con l'avvenuto trasferimento a Parigi del suo fondatore, un folto numero di artisti europei.

Fin dall'inizio, gli artisti Madi si prefiggevano, con l'introduzione della poligonalità, sia accorpando diverse superfici dipinte, sia abolendo la cornice, la distruzione di tutti i condizionamenti e limiti imposti dalla tradizione geometrica, chiusa nei quattro angoli retti del supporto tradizionale del piano, dando un ulteriore sviluppo alle intuizioni di alcuni pionieri costruttivisti di inizio secolo come Laszlo Peri, Christian Schad e Vladimir Tatlin, e concretizzando un vero e proprio cambiamento.

Oggi il movimento Madi conta più di cento artisti distribuiti nei vari gruppi presenti in Argentina, Belgio, Francia, Germania, Italia, Stati Uniti, Ungheria, Venezuela e singole entità in Inghilterra, Slovacchia, Spagna, Svezia e Olanda (tutti in stretto collegamento fra di loro). Essi, con il loro operare danno un'attuale ed originale testimonianza di come il Madi continui ad essere pensiero, sperimentazione, invenzione, una condizione di coscienza e conoscenza, rielaborazione di tecniche tradizionali e ricerca stimolante di forme e materiali nuovi, in rapporto con gli sviluppi della società contemporanea, che ha provocato una reazione critica inizialmente caratterizzata da momenti di perplessità, inevitabile per cambiamenti incisivi e dirompenti, ma che ha comunque finito per riconoscere al movimento la rigosità della ricerca e la validità dei risultati. Attualmente il fondatore del movimento, Carmelo Arden Quin (Rivera, Uruguay, 1913) vive ed opera a Savigny-sur-Orge a pochi chilometri da Parigi, città nella quale si era trasferito nel 1948 e dalla quale, negli ultimi sessanta'anni, ha divulgato nel mondo la filosofia Madi.

Tra le esposizioni a carattere internazionale interamente dedicate al Madi sono da ricordare:

"Madi internacional: 50 anos después" a cura di César López Osornio, Centro di Esposizioni e Congressi San Ignacio de Lojola di Zaragoza (Spagna), 1996;

"Arte Madi" a cura di Maria Lluisa Borrás, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia di Madrid (Spagna), 1997;

"Arte Madi" a cura di Maria Lluisa Borrás, Museo Estremeno e Iberio-americano de Arte Contemporaneo, Badajoz (Spagna), 1997;

"Arte Madi" a cura di Saverio Cecere, tenutasi a Villa Campolieto nel 1998, Ecorlano, Napoli, Italia;

"Exposition Madi", Espace Sculfort, Maubeuge (Francia), 1999;

"Da Madi a Madi" a cura di Emma Zanella Manara, Civica Galleria d'Arte Moderna di Gallarate (Varese), 1999;

"Madi all'Alba del Terzo Millennio" a cura di Saverio Cecere, Reggia di Portici (Napoli), 2000;

"Arte Madi-Freie Geometrie" a cura di Rainer René Muller e Saverio Cecere, Galerie Emilia Suciù, Ettlingen (Germania), 2001;

"Madi outside the box", Polk Museum of Art, Lakeland and Gulf Coast Museum of Art, Largo, Florida (Stati Uniti), 2001;

"Kassák ès a Madi ma, Medzinàrodný Umelecký Festival" a cura di Zsuzsa Dardai, Mestské Múzeum, Galerie "Z", Kultúrny Inštitút Mad'arskey, Bratislava (Slovacchia), 2002;

"Madi International", Galerie Orion, Parigi (Francia), 2003;

"Asimmetria Festival Madi - Mozgàs, Absztrakciò, Dimenziò, Invenciò", Millenaris Kht, Budapest (Ungheria), 2003;

"Madi Out of Frame", "Madi International", Centro Cultural Borges, Buenos Aires (Argentina), 2004;

"Arte Madi", Fundación Borges, Buenos Aires 2004;

"Universo Esprit de Geometrie", Salone Borbonico, San Nicola La Strada (Caserta), 2004;

"Omaggio all'Arte Geometrica" Museo Bargellini, Pieve di Cento (Bologna) 2004;

"Celebracion of Geometric Art, Madi Museum and Gallery, Dallas Texas, Stati Uniti, 2005;

"MADI, dedicada a Carmelo Arden Quin" Centro Cultural Eladio Alemàn Sucre, Valencia (Venezuela), 2005;

Festival "SupreMADism" Museum of Modern Art, Mosca, 2006;

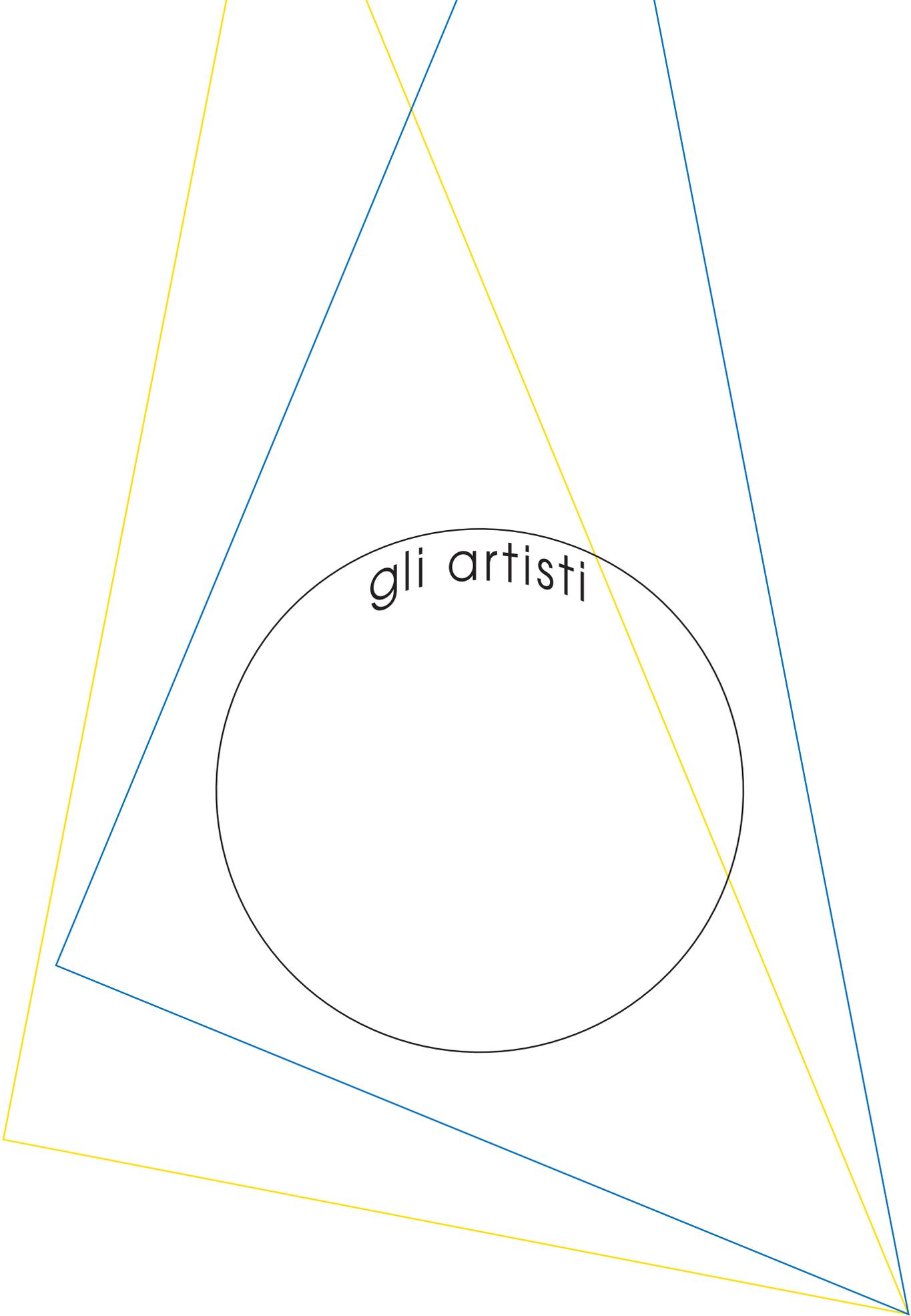
“Mouvement Madi International, Buenos Aires, 1946 – Paris, 2008”, a cura di Anne Husson e Jean Branchet, Maison de l’Amérique Latine, Parigi, 2008;
“Der Geometrie van Madi”, a cura di Piet Augustijn, Kunst Gorcums Museum, Gorinchem, Olanda, 2009;
“Madi, arte come invenzione”, Bergamo, Galleria Marelia, 2009;
“Bichrome Madi” Conservatoire des Arts, Montigny-le-Bretonneux, Francia, 2009;
“Madi Intemacional” Galerie Laura Haber, Buenos Aires, 2009;
“Madi internazionale”, Vicenza, Studio d’Arte Valmore, 2009;
“Oltre la geometria”, Galleria Al Blu di Prussia, Napoli, 2009;
“Madi, petits formats”, Parigi, Galerie Olivier Nouvellet, 2010.

Musei dedicati al Madi e musei che conservano opere Madi nel mondo:

MACLA: Museo Arte Latino Americano - La Plata, Buenos Aires, Argentina
MALBA: Museo Arte Latino Americana - Buenos Aires
The Museum of Geometric and Madi Art - Dallas, Texas, U.S.A.
Satoru Sato Art Museum – Tome, Giappone
International Mobile Madi, Madi Foundation – Budapest, Ungheria
Museu Madi - Sobral, Brasile
MAGI: Museo Giulio Bargellini, Sala permanente Madi Internazionale – Pieve di Cento, Bologna
GAM: Galleria Arte Moderna, Sala permanente Madi Internazionale – Gallarate, Varese

Hanno scritto sul Madi:

Ahlander L.Judo, Arden Quin Carmelo, Bagno Gino, Barile Stefania, Barletta Riccardo, Belloli Carlo, Beringheli Germano, Bertini Marco, Bertozzi Elio, Bolivar, Bonalumi Felice, Borrás Maria Lluisa, Branchet Jean, Burruezzo Paez Martin, Canali Anna, Caruso Raffaella, Casarin Renata, Cecere Saverio, Corgnati Martina, Csaba Rosta, D’Amico Oscar, D’Anna Amedeo, Dardai Zsuzsa, De Falco Angelo, Dell’Aversana Giuseppe, Delli Santi Gaetano, De Sanna Jole, Di Genova Giorgio, Di Maggio Nelson, Dorfles Gillo, Dron Aleyandro, Faucon Jean Claude, Fejèrvári Bodizsár, Ferraguti Maria Lucia, Fiz Alberto, Franza Carlo, Fromant Joel, Galbiati Matteo, Gilles Persin Patrick, Glusberg Giorgio, Goodman Shelley, Gregorio Guillermo, Gualdrini Flaminio, Hulb Michael, Lopez James Jose, Luis Carlos, Maggio Nelson, Montarsolo Carlo, Natali Aurelio, Neyrat Roger, Osomio Lopez Cesar, Pacheco Marcelo, Parigi Guglielmo, Peran Erminy, Perazzi Mario, Pinto Rosario, Piscopo Ugo, Poli Francesco, Presta Salvador, Pulkka Wesley, Reich Duse Hilda, Roitman Volf, Rose Barbara, Santarossa J. Barbara, Sagradini Marco, Segato Giorgio, Seveso Giorgio, Smith Cheryl, Solli Lucio, Stetson E. Daniel, Testa Cecilia, Trini Tommaso, Turco Liveri Laura, Veca Alberto, Venturoli Marcello, Zanella Manara Emma, Ubiali Paola Silvia, Zordan Valmore.



gli artisti

Arden Quin Carmelo, Rivera (Uruguay) 1913, vive e lavora a Savigny-sur-Orge, Parigi (Francia)

Bertolio Angelo Giuseppe, Barasso (Italia) 1934 - 2009

Binet Dominique, Parigi (Francia) 1944 dove vive e lavora

Bolivar, Salto (Uruguay) 1932, vive e lavora a Savigny-sur-Orge, Parigi (Francia)

Bourmaud Gaél, L'Isle-Adam (Francia) 1975, vive e lavora tra Parigi (Francia) e Buenos Aires (Argentina)

Branchet Jean, Lons-le-Saunier (Francia) 1934, vive e lavora a Nantes (Francia)

Caceres Martin, vive e lavora a Buenos Aires (Argentina)

Caceres Pepe, Santa Fe (Argentina) 1943 dove vive e lavora

Caruso Sandrina, Douai (Francia) 1974, vive e lavora a Marly (Francia)

Charasse Jean, Lapalisse (Francia) 1941, vive e lavora a Draguignan (Francia)

Cornolò Elisabetta, Luino, Varese (Italia) 1965, vive e lavora a Maccagno, Varese (Italia)

Cortese Franco, Giovinazzo, Bari (Italia) 1949, vive e lavora a Terlizzi, Bari (Italia)

Di Leone Carlos, Buenos Aires (Argentina) 1950 dove vive e lavora

Drugda Marian, Detva (Slovacchia) 1945, vive e lavora a Bratislava (Slovacchia)

Faccio Lorena, Buenos Aires (Argentina) 1974 dove vive e lavora

Fajo Janos, Oroshaza (Ungheria) 1937, vive e lavora a Budapest (Ungheria)

Frangi Reale Franco, Milano (Italia) 1933 dove vive e lavora

Froment Joël, Versailles (Francia) 1938, vive e lavora a Parigi (Francia)

Fulchignoni Aldo, Napoli (Italia) 1935 dove vive e lavora

Galvão João Carlos, Rio de Janeiro (Brasile) 1941 dove vive e lavora

Hulik Viktor, Bratislava (Slovacchia) 1949 dove vive e lavora

Ezsiàs István, vive e lavora a Budapest (Ungheria)

Kimura Yumiko, Tokyo (Giappone) 1961, vive e lavora a Parigi (Francia)

Kovács Tamás László, Szeged (Ungheria) 1949, vive e lavora a Budapest (Ungheria)

Lombardi Alberto, Napoli (Italia) 1952 dove vive e lavora

Luggi Gino, Visenti, Teramo (Italia) 1935, vive e lavora Milano (Italia)

Mancino Enea, Tirana (Tripoli) 1944, vive e lavora a Napoli (Italia)

Marinho Jaido, Santa Maria da Boa Vista-Pe (Brasile) 1970, vive e lavora tra Parigi (Francia) e Buenos Aires (Argentina)

Mascia Vincenzo, Santa Croce di Magliano, Campobasso (Italia) 1957 dove vive a lavora

Milo Renato, Cicciano, Napoli (Italia) 1958, vive e lavora a Napoli (Italia)

Minoretti Giuseppe, Crevenna d'Erba, Como (Italia) 1938, vive e lavora ad Arcellasco d'Erba, Como (Italia)

Monferran Eugenio, vive e lavora a Buenos Aires (Argentina)

Mori Mitsouko, Ashikaga (Giappone) 1944, vive e lavora a Parigi (Francia)

Nem's Judith, Budapest (Ungheria) 1948, vive e lavora a Parigi (Francia)

Nicolato Gianfranco, Vimodrone, Milano (Italia) 1938 dove vive e lavora

Pataki Balázs, Tata (Ungheria) 1975, vive e lavora a Budapest (Ungheria)

Perrottelli Antonio, Napoli (Italia) 1946 dove vive e lavora

Pilone Marta, Portici-Bellavista, Napoli (Italia) 1947 dove vive e lavora

Pinna Gaetano, Sassari (Italia) 1939, vive e lavora a Verona (Italia)

Prestach Mariano, Buenos Aires (Argentina) 1977 dove vive e lavora

Ramaglia Armando, Buenos Aires (Argentina) 1942 dove vive e lavora

Rohr Renée, Caen (Francia) 1940, vive e lavora a Bruxelles (Belgio)

Rubens Albert, Tielt (Belgio) 1944, vive e lavora tra Tielt (Belgio) e Esparron de Verdon (Francia)

San Martin Carolina, Buenos Aires (Argentina) 1977 dove vive e lavora

Saxon János Szász, Tarpa (Ungheria) 1964, vive e lavora tra Budapest e Szokolya (Ungheria)

Stafforini Gloria, Colonia (Germania) 1954, vive e lavora a Buenos Aires (Argentina)

Tommaseo Enrique, vive e lavora a Buenos Aires (Argentina)

Vacher Philippe, Déols (Francia) 1947, dove vive e lavora

Zangara Piergiorgio, Palermo (Italia) 1943, vive e lavora a Cologno Monzese, Milano (Italia)

Bibliografia essenziale Madi

- C. Arden Quin, S. Presta, *Arte Madi Italia - Arte Madi Italia-Francia*, ed. Arte Struktura, Milano, 1991;
- M. Bertini, C. Testa, A. Veca, *Arte Madi Italia-Francia*, ed. Casa della Cultura Cisternino del Poccianti, Livorno e Arte Struktura, Milano 1992;
- R.Neyrat, *Exposition Mouvement Madi*, ed. Chateau Maison André Breton, St. Cirq Lapopie, Francia, 1993;
- P Restany, *Incontri e scontri alle soglie del terzo millennio*, ed. Forum artis editons Museum, Montese, Modena, 1995;
- C. L. Osomio, *Madi Internacional: 50 anos después*, ed. Ibercaja, Saragozza, 1996;
- J. De Sanna, *Dopo il rettangolo. Madi in C. Arden Quin, S. Presta, V. Roitman*, ed. Arte Stuktura, Milano, 1996;
- M.L. Borrás, *Arte Madi*, ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid e Museo Estremeno e Iberoamericano de Arte Contemporaneo, Badajoz, Spagna 1997;
- S. Cecere, *Notes Madi*, ed. Arte Struktura, Milano, 1998;
- J. Branchet, *Hommage de Madi a Gorin 1899-1981*, ed. Municipalité de la Ville de Blain, Francia, 1999;
- Da Madi a Madi*, a cura di E. Zanella Manara e A. Canali, ed. Mazzotta, Milano, 1999;
- del terzo millennio*, Istituto grafico editoriale italiano, Napoli, 2000;
- J. Froment, Bolivar, *Mouvement Madi International*, ed. Municipalité de Morsang-sur-Orge, Francia, 2000;
- AAVv, Arte Madi Internacional Fin de milenio*, Editorial J. Godoy, Spagna, 2000;
- S. Cecere. *Images art Web - Arte Madi*, ed. Nicola Dimitri, Modena, 2001;
- R. Pinto, *Arte Madi*, ed. Pinacoteca Massimo Stanzione, Sant'Irpino, Caserta, 2001;
- AAVv, Madi outside the box*, ed. Polk Museum of Art, Lakeland, Gulf Coast Museum of Art, Largo, Florida, 2001;
- G. Di Genova, *Arte Madi Italia*, ed. Arte Struktura, Milano, Light for you, Polaveno, Bora, Bologna, 2002;
- Italiaanse Madi*, ed. Mondriaanhuis Museum, Amersfoort, Olanda, 2002;
- AAVv, A Celebration of geometric art*, ed. Associazione Arte Madi Italia Movimento Internazionale e Madi Museum & Gallery, Dallas, Texas, 2005;
- Peran Erminy, "Madi", ed. Centro Cultural Eladio Aleman Sucre, Valencia, Venezuela, 2005; G. Seveso, *Arte Madi Internazionale*, ed. Odissea per Spazio Lattuada, Milano, 2006;
- Mouvement Madi International, Buenos Aires, 1946 - Paris, 2008*, ed. Maison de l'Amérique Latine, Parigi, 2008;
- M. L. Ferraguti, *Internazionale Madi a Verona*, ed. SpazioArte Pisanello, Fondazione G. Toniolo, Verona, 2008;
- M. Galbiati, *Teorie del Madi*, ed. Scoglio di Quarto, Milano, 2008;
- Donation Satoru and Friends Constructive Art*, ed. Satoru Sato Art Museum, Tome, Giappone, 2008;
- C. Pirone, *Madi Movimento Internazionale "Oltre la geometria"*, Gutenberg Edizioni per Galleria Al Blu di Prussia e Associazione Arte Madi Movimento Internazionale, Napoli, 2009;
- P S. Ubiali, *Madi arte come invenzione*, ed. Galleria Marelia, Bergamo, 2009;
- M. Laugier, G. Dreyse, "Bichrome Madi" Conservatoire des Arts, Montigny-le-Bretonneux, Francia, 2009;
- Lick Julio Sapollnic, "Madi Internacional" Galerie Laura Haber, Buenos Aires, 2009;
- V. Zordan, B. J. Santarossa, "Madi internazionale", Vicenza, Studio d'Arte Valmore, 2009.

indice

- 3 Notizie sul Castel dell'Ovo
- 5 Lettera dell'Assessore alla Cultura del Comune di Napoli
Nicola Oddati
- 7 Testo critico
Giorgio Di Genova
- 13 Artisti in mostra
- 113 Antologia
- 115 PRE-MANIFESTO DI NAPOLI
Carmelo Arden Quin
- 116 MOVIMENTO MADI SENZA FRONTIERE
Bolivar
- 118 MADI IN ITALIA
Lluisa Borrás
- 119 MADI OGGI COME IERI MADI
Renata Casarin
- 122 LA GEOMETRIZZAZIONE DELL'ECCENTRICO
Gaetano Delli Santi
- 124 MOVIMENTO INTERNAZIONALE MADI BELGIO
Jean-Claude Faucon
- 125 "SE ESISTO È PER CREARE" DISSE L'ANIMA DI PLOTINO
Maria Lucia Ferraguti
- 126 *Cèsar Lopèz Osornio*
- 127 DALL'ASTRATTEZZA ALL'ASTRAZIONE LUNGO IL PROFILO
CONCERTISTA DENTRO LE LOGICHE MADI
Rosario Pinto
- 129 MADI
Barbara Rose
- 130 MADI
Giorgio Segato
- 131 MADI, IL GIOCO DELLA LIBERTA' E DELL'UTOPIA
Giorgio Seveso
- 133 Cenni storici
- 137 Gli artisti
- 140 Bibliografia essenziale Madi



Unlimited Software

Unlimited Software

ARMADA



NUEVA

Finito di stampare