



Comune di Roma



Museo Carlo Bilotti
Aranciera di Villa Borghese



Comune di Roma

Eugenio La Rocca

Sovrintendente ai Beni Culturali

Alberta Campitelli

Dirigente U.O. Ville e Parchi Storici

Servizio Comunicazione e Relazioni Esterne

Renata Piccininni, *Responsabile*

Servizio Mostre e Attività Espositive e Culturali

Federica Pirani, *Responsabile*

Monica Casini

Museo Carlo Bilotti. Aranciera di Villa Borghese

Alberta Campitelli, *Dirigente*

Ilma Reho, *Responsabile*

Antonia Arconti, *Gestione mostre temporanee*

Ester Piras

Comitato scientifico Museo Carlo Bilotti

Margaret (Tina) Embury Schultz Bilotti, *Presidente*

Eugenio La Rocca, Alberta Campitelli, Federica Pirani, Edvige Bilotti, Roberto Bilotti

Supporto organizzativo

Zètema Progetto Cultura

Ivana Della Portella, *Presidente*

Albino Ruberti, *Amministratore Delegato*

Roberta Biglino, *Direttore Generale*

Fabiana Magrì con Giusi Alessio, *Ufficio stampa*

**CHIARA DYNYS
IN ALTO**

con la collaborazione di



BANCHE TESORIERE DEL COMUNE DI ROMA



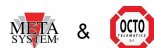
con il contributo tecnico di

la Repubblica

servizi museali

Zètema
progetto cultura

con il contributo di





Comune di Roma

musei in comune
Museo Carlo Bilotti
Aranciera di Villa Borghese



CHIARA DYNYS IN ALTO

15 maggio - agosto 2008

Coordinamento del progetto:

Gianluca Marziani

Cura della mostra:

Maurizio Calvesi

Italo Tomassoni

Coordinamento tecnico:

Giovanni Franchina

Consulente organizzativo:

Francesco Cascino

Catalogo a cura di

Gianluca Marziani

Renderizzazioni:

Cristina Fumagalli

Traduzioni testi:

Cristina Arbin e Steven Cartarrasa

Crediti fotografici

Studio Boys

Un ringraziamento a:

Antonia Arconti, Alberta Campitelli, Giovanni De Carlo, Stefano De Crescenzo, Andrea Dini, Volker Feierabend, Alessandro Ferrari, Annamaria Fumagalli, Galleria De Crescenzo&Viesti, Galleria Fumagalli (Bergamo), Giuseppe Maffei, Piero Manzoni, Mariano Light Luminarie, Stefano Meloni, Ugo Pancolini, Domenico Piraina, Federica Pirani, Andrea Rossi, Massimo Sabbioneda, Renata Sansone, Fabio e Francesca Sbianchi, Fabrizio Scaramuzza, Patrizia Sogliani, Mario e Carla Sottocorno, Floriana Viesti, Zetema

Un particolare ringraziamento a Vittorio Sgarbi

© Edizioni Carte Segrete, 2008

Tutti i diritti riservati

Main sponsor

atel *Energy is our business*

Energia e luce, una dinamica che percorre intensamente la storia dell'arte dal secolo passato fino ad oggi. L'energia diventa luce, la luce diventa arte.

Atel si occupa da oltre un secolo della produzione di energia. Per questo riconosce nel lavoro di Chiara Dynys un'identificazione con il percorso circolare tra produzione, trasformazione e distribuzione che, nel caso specifico, significa rigenerazione e rivitalizzazione degli spazi.

Nella suggestiva cornice dell'Aranciera di Villa Borghese, lungo il perimetro esterno del Museo Carlo Bilotti, la mostra "In Alto" porta alcuni obiettivi al loro compimento finale: Atel produce e distribuisce energia, Chiara Dynys trasforma quell'energia in luce e "produce arte".

CHIARA DYNYS IN ALTO

a cura di

Maurizio Calvesi

Italo Tomassoni

testi di

Maurizio Calvesi

Italo Tomassoni

Gianluca Marziani

Museo Carlo Bilotti
Aranciera di Villa Borghese

CHIARA DYNYS NELLA SCUOLA DI ATENE

Maurizio Calvesi

La notevolissima e attualissima produzione artistica di Chiara Dynys, tra le più confortanti emergenze dell'ultimo, non felicissimo decennio, vanta una bibliografia critica qualificata e all'altezza (con picchi di eccellenza come il testo di Italo Tomassoni che appare in questo catalogo e va particolarmente segnalato). Prima, allora, di sovrapporre nuove interpretazioni alle precedenti, conviene di prendere le mosse da queste ultime, nei punti pur seri e motivati che possono (come farò in qualche passaggio del mio scritto) suggerire qualche stimolante obiezione.

Propone ad esempio Giorgio Verzotti: "Esaurite le tensioni che hanno motivato il decennio dei 'ritorni all'ordine', l'epoca delle estetiche 'postmoderne', le ricerche artistiche sono tornate nel solco tracciato dalle neo-avanguardie e prima ancora dalle avanguardie storiche"; e l'avanguardia come "progettazione" si continua in una avanguardia come "problema." Vero, ma il percorso non è più quello che diversi anni or sono definivo dello "spossamento e sorpasso", ovvero di una tendenza dominante che supera la precedente, per essere poi a sua volta superata; ma, ritenevo, tutto il ventaglio dei linguaggi iconici o aniconici, pittorici o fotografici o misti, artigianali o di tecnologia meccanica o elettronica, narrativi o astrattivi, futuribili o concettualmente attratti dal passato, parietali o ambientali, performativi e mobili o fissi, installativi all'aperto o al chiuso, tutti dovevano ritrovarsi o fronteggiarsi in uno schieramento paritetico, a pari titolo legittimo e legittimato.

Ritengo che effettivamente si sia avverato ciò che in quei lontani anni mi

prefiguravo, tornando a indicare un possibile canale (tutt'altro che esclusivo, però), per ricerche di rinnovata e rinnovabile figurazione. Coesistenza dei linguaggi in un corpo dell'arte dilaniato o soltanto frantumato in varie direzioni ormai irriducibili a unità, ma pur sempre governabile da un unico criterio selettivo, quello della "qualità", criterio destinato a segnalare (in luogo delle mode) le emergenze.

Ah, vecchia parola, sento già dire, la "qualità". Ma vecchia come la parola "arte", o come le tante parole che compongono o componevano il vocabolario di quella che all'origine si chiamò la pura visibilità. Come la parola "spazio", o la stessa parola "luce".

Ma se ne può davvero fare a meno?

Ricordo che, mentre si avvicinava o covava il maligno sessantotto, io, non ancora quarantenne, venivo tacciato di antico per il ricorso che facevo al termine "spazio", parametro sulle cui metamorfosi cercavo talvolta di tracciare una sommaria linea di sviluppo dell'arte contemporanea: superato lo spazio prospettico, ecco una compressione bidimensionale o luminosa dello spazio dagli impressionisti al gioco di piani dei cubisti, di Mondrian e degli astratti, per poi accedere alla visione "topologica" della pop art (spazio come puro luogo occupato da oggetti), volgendo infine verso una declinazione dello spazio come "campo" (idea che sedusse gli esordienti Bonito Oliva e Celant). Ma ancor più giovani colleghi ('avanzati'), consideravano il termine spazio una cianfrusaglia, un'astrazione intellettualistica dalla quale liberarsi per sempre, a cospetto di un'arte che invadeva la vita e scalcava i dizionari.

Benissimo.

Vedano però questi ormai attempati colleghi e sgrullatori del linguaggio critico: se contassi le volte che la parola "spazio" o l'aggettivo "spaziale"

sono ripetuti nei saggi ben è la page dedicati a Chiara Dynys nel catalogo della sua mostra *Luce negli occhi*, penso che supererei abbondantemente la conta di cento.

Ciò vuol dire qualcosa. Vuol dire che il lavoro di Chiara procede, innovando, lungo quei binari maestri dei valori formali, dai quali non si deraglia senza perdita di "qualità" e possibilità di mediazione dei contenuti; e restituisce alla ribalta, in tutta la sua problematicità, un parametro protagonista della visualizzazione artistica, lo spazio appunto. Dandone, certo, una nuovissima, "ultima" versione, che attualizza una già diversamente ma molte volte sperimentata identificazione: quella di spazio e luce.

Che il termine luce sia ripetuto, come "spazio", millanta volte nei saggi di cui sopra, è ovvio essendo la luce, nel suo lavoro, non soltanto un valore formale, ma anche proprio un materiale primario, costitutivo, sul cui impiego e sulla cui natura Chiara ha evidentemente meditato, confrontando una filosofia.

Quale?

Nella filosofia antica, la più vicina alle profonde e istintive esigenze dell'uomo nonché alla schiettezza del suo sentire e del suo immaginare, spazio e luce erano accomunati nella sostanziale metafora di Dio. Si ebbe la "sostanzializzazione" della luce. "Luce derivata dalla fonte della divina bontà", dirà Witelo nella sua *Perspectiva*, secondo cui l'intero mondo fisico, e dunque la sua spazialità, è determinato dalla diffusione della luce. Per Plotino, prima di lui, la luce è anima, anche del mondo, ovvero l'anima è luce e la luce è anima, l'anima nasce dall'Intelligenza divina come luce da luce.

Nella *Scuola di Atene* di Raffaello, Zoroastro innalza contro la figura di Plotino, che lo addita, un globo celeste, puntinato di luci, che sembra

un'opera di Chiara. Peraltro nei testi del filosofo (che, scrive Porfirio, "sembra si vergognasse di essere in un corpo"), la frequenza con cui è ripetuta la parola luce ... supera addirittura quella con cui è ripetuta negli scritti critici su Chiara: "luce quasi solare che irradiando oltre la massa della sua sfera, si effonde intorno ad essa. [...] Nell'intimo del corpo luminoso c'è una forza attiva interiore, una specie di vita sovrabbondante, che è come il principio e la fonte dell'attività. [...] Chi vede è l'Intelligenza. Anche quaggiù la nostra vista, essendo luce, meglio essendo unita alla luce, vede luce perché vede colori ma la vista non si serve di un mezzo diverso, ma di se stessa, poiché non ha un 'esterno'. Essa vede dunque una luce con un'altra luce, non con un mezzo estraneo. È cioè una luce che vede luce, un essere che vede se stesso. Questa luce, irradiando dall'anima, la illumina, vale a dire la rende intelligente, cioè la rende simile a sé, luce superiore. [...] Ma la vita che è nell'Intelligenza ed insieme il suo atto sono quella luce prima che lampeggia sin dal principio a se stessa, splendente su di sé, sorgente di luce e cosa illuminata, il vero intelligibile, pensante e pensato". "La conquista di questo luminoso cosmo intellettuale - scriverà De Ruggiero - è descritta da Plotino con un paragone assai vivo. Come, premendo l'angolo delle palpebre, l'occhio vede la luce interna che non vedeva, e quindi non vedendo vede, anzi allora veramente vede, perché vede la luce, mentre le cose che vedeva prima erano lucide, ma non la luce; così pure la mente, segregandosi dalle altre cose e chiudendosi in quelle interne, nulla vedendo, vede la luce stessa, non in altro, ma in sé, e da se stessa fiammeggiante improvvisa". Dice infatti, ancora, il filosofo: "Quella luce che non è 'altra in altro' ma è, sola e pura, in sé e per sé e si estende all'improvviso in se stessa così da far dubitare se sia apparsa dal di fuori o dal di dentro e da far dire, quando sia scomparsa: 'ma era dentro dunque,

o non era dentro?'" Quest'ultimo guizzo della fantasia mistica di Plotino potrebbe apparire addirittura il commento ... di un'opera siglata Dynys. Ma credo che a Chiara possa interessare non per questo, bensì perché testimonia il profondo impatto dell'immaginazione umana, in un momento aurorale del suo farsi speculazione, con l'elemento luce. Infatti non penso che tanto importi, all'artista, ciò che la luce è fisicamente, quanto ciò che dice all'occhio e, appunto, all'anima.

Con il XIII secolo, ecco poi l'incarnarsi, ormai "laicamente" e non più in chiave metafisica, di questa idea della luce come sostanza universale, che si identifica con lo spazio. Roberto Grossatesta afferma che la luce è la forma prima, comune a tutti i corpi, prima del loro differenziarsi nella materia cui si congiungeranno. "La luce si diffonde da sé in tutte le direzioni, in modo che da un punto luminoso viene immediatamente generata una sfera di luce grande quanto si vuole". Egli, commenta Abbagnano, "identificava così la diffusione istantanea della luce in tutte le direzioni con la tridimensionalità dello spazio, e quindi la luce con lo spazio". "La luce è la forma sostanziale di ogni corpo naturale", dirà Bonaventura da Bagnorea. Grossatesta anticipava insomma quell'identificazione di spazio e luce che in pittura si realizzerà dapprima con Piero della Francesca in chiave di incontro tra emanazione divina e costruzione razionale, poi in Caravaggio con passionale violenza di antitesi e riscatto dalla mortale invadenza dell'ombra (dunque in entrambi ancora con sottintesi simbolico-teologici), infine con l'Impressionismo come saturazione di vita e in seguito con sperimentazioni di luce artificiale come nel Prampolini del "Teatro del colore", con attenzione al tema psicologico degli stati d'animo (o ancora in altri), e da ultimo con Dan Flavin e numerosi suoi derivati, in chiave meramente percettiva.

In Chiara Dynys c'è qualcosa di più della ricerca percettiva. Lei torna allo spazio contenitore non più tuttavia come certezza, ma come incertezza, simbolica forse (e lo si può comunque sentire così) di una pur speranzosa assenza di certezze nell'uomo. Lei sembra restituire al dialogo tra spazio e luce non forse una valenza metafisica ma potremmo dire, con una tollerabile contraddizione in termini, sub-metafisica, o come di pescaggio tra i fantasmi dell'inconscio, all'incontro tra sorpresa, illusione, disorientamento, perdita del centro, confusa aspirazione alla chiarezza, interrogazione dei sensi e dei limiti, vaga (ma poi tanto?) nostalgia dell'Indefinibile.

Lo spazio si fluidifica, si scioglie, perde la propria ottusa compattezza per adeguarsi ad avvolgenti misteri.

Ma ecco un altro brano della sostenuta letteratura critica su Chiara, che si può prestare a considerazioni anche divergenti. È quando il compianto Sciacaluga, in un brano semplice ma efficace, scrive che la Dynys "è un unicum all'interno del panorama creativo attuale: quando la gran parte degli artisti si arroga il diritto di raccontare, spiegare, filosofeggiare, lei sceglie per l'arte un ruolo più legato alle forme e alle esigenze del palcoscenico: il lavoro è un mondo altro dove lo spettatore può entrare, in cui finisce per essere inevitabilmente assorbito, dove subisce i meccanismi cinematografici dell'identificazione e della proiezione". Sono parole sacrosante nella premessa ma discutibili nella conclusione. Non hanno del cinematografico, semmai del coreografico le bacchette luminose dello Shanghai, raggi di luce solidificati in un ritmo di danza, attraversando lo spazio come i danzatori attraversano il palcoscenico, è vero, ma senza la possibilità che lo spettatore si identifichi in quel balletto e tanto meno si accomodi a proprio agio tra altre magie illusionistiche.

Il Tutto-Niente dagli specchi molati è la totalità di uno spazio ridotto anch'esso a ritmo per consentire ai riflessi (alla luce) un transito più espansivo e respirante tra le sue fessure, una totalità peraltro "nientificata" nella messa in dubbio della sua consistenza. In Pesi lievi lo spazio contenitore trova una limpida definizione geometrica, esaltata dalla trasparenza, e tuttavia contraddetta e contaminata fino a diventare un'essenza illusoria dalla presenza sommersa-galleggiante del corpo proiettato in immagine di ectoplasma.

Dietro di sé gioca ancora sull'illusorietà ectoplasmatica degli spazi e verrebbe da dire, se la battuta non è troppo deviante, che sì, il medium (ma nell'accezione spiritistica) è il messaggio. Tanto più quando nella bellissima serie dei Glitter gates ("luce e stoffa, cambiamenti cromatici nello stesso ambiente") introduce di nuovo, fluttuante nello spazio, una presenza di sottile sfuggente fantasma e lascia orme di luce: quasi quel corpo, e orme di quel corpo, di cui Plotino si vergognava.

Misterion come raffreddato, o addirittura misticismo molto temperato. Non vorrò dedurlo soltanto dalle aureole che santificano gli alberi (quasi scherzosamente, ma sacra natura) o dall'interesse di Chiara per quell'alchimia che quasi mezzo secolo fa (ancora una reminiscenza) mi trovai per primo a indagare nei suoi intrecci con l'arte, da Pollock a Dürer. Nei monoliti "bizantini" ecco la luce, materializzata nelle vibrazioni del mosaico d'oro, riandare di slancio ai suoi etimi orientali, luce sostanza ed essenza di Plotino Proclo Porfirio come principio emanante; mentre nella doppia piramide tronca in cristallo e alabastro, quest'ultimo, immagine di materia consustanziale proprio alla melanconia di Dürer, trova nell'amplificante cristallo la propria espansione e levitazione luminosa, in un rapporto che può essere quello dell'esistente con l'Essere.

Nel Viaggio in Sicilia, linee di fuga si susseguono come dalla cabina di guida di un treno in corsa per altrettanti scatti fotografici, linee di fuga di una scalinata, di rotaie (appunto), di palazzi, di fiumi, di ombre, di tavoli, di sentieri, di paesaggi come un continuo riformarsi del tempo nel plein air. In Ombre rosse (opera magica per eccellenza) la realtà si squaderna nella sua miracolata doppiezza, intorno a un teurgico piano d'oro, e l'orientamento si perde in un bagno di luminosa totalità, dove l'oro è di nuovo quello di Bisanzio ma anche quello dell'alchimista, e il cubo del tetto scosceso torna più fortemente a richiamare la pietra di Dürer. Ad essa (o meglio al compimento della sua evoluzione) rimandano anche i tre "diamanti in acciaio a specchio con led ai vertici", lucenti immagini della pietra filosofale. Lo stesso terzetto riappare in Serendip, in una disposizione anche stavolta triangolare che dalla nigredo trapassa alla rubedo attraverso questa colta citrinitas nella cui forma aleggia in spirito Luca Pacioli.

Le stelle di luce nella chiesa è difficile negare che possano occhieggiare al divino. Suoni, voci e ancora stelle luminose si materializzano negli spazi di Santa Maria delle Croci a Ravenna.

Quale casella segnala poi, cadendo al termine del suo vortice, il dito della trottola nel cerchio magico dell'amore, del tempo e dello spazio (Io Tu Sempre Mai Tutto Niente)? L'Amore si oppone all'Odio come assoluto a relativo, infinito a finito, tenace a effimero, fisico a ideale, cieco a lucido, segreto a palese, istintivo a razionale, semplice a difficile in due grandi tabelle bicrome. Dunque l'anima innamorata detesta il relativo e il finito, aspira all'assoluto e all'infinito, al duraturo (eterno) contro l'effimero, al fisico, alla pienezza dei sensi, contro gli ideologismi, aspira alla neoplatonica cecità "veggente" di amore (con Ficino, Pico, Lorenzo de' Medici) e alla sua

segretezza contro la sfrontata lucidità dell'odio, all'istintivo e al semplice contro i difficili razionalismi. La razionalità sotto accusa è il perimetro squadrato dove l'istinto non può lasciare le sue orme, è lo spazio restio a fluidificarsi.

Per concludere, "Non c'è amore senza amore", "Non c'è fede senza fede": opera collocata a Roma nella chiesa del Santo Volto di Gesù, mentre in "Lanterna magica rossa" si legge Spes e in un'altra chiesa corpose fumate di spazio-massa plasmabile si levano come nubi d'incenso verso gli specchi inseriti nella volta.

Queste trascrizioni in corsivo sono degli interrogativi (e la Caritas?) per Chiara. Alla quale io che non ho mai rivolto consigli agli artisti, ecco che mi invoglio a indirizzare un suggerimento: fare un girasole! Quel fiore di cui parla così Proclo: "Sulla terra le cose celesti esistono in modo terrestre. Non è forse questo il motivo per cui il girasole si muove in sintonia con il sole e il selenotropion in sintonia con la luna compiendo la propria rivoluzione, nei limiti delle proprie possibilità, insieme con le lampade del mondo? Se uno fosse in grado di percepire con l'udito l'attrito che il girasole crea con l'atmosfera nel suo volgersi in senso circolare, si renderebbe conto che esso con questo suono offre al Re una sorta di inno, quale può essere cantato da una pianta." Un inno quale può essere ripetuto, con luci terrestri, da un artista.

CHIARA DYNYS IN THE SCHOOL OF ATHENS

Maurizio Calvesi

Chiara Dynys' outstanding and contemporary artistic production features, with a qualified and exclusive critical bibliography (including peaks of excellence such as Italo Tomassoni's spotlit feature included in this catalogue), among the most noteworthy productions of a somewhat grim past decade. It is therefore essential, prior to introducing new interpretations, to draw on these (as I will do in this writing) as they offer some stimulating objections of serious and motivated points.

As Giorgio Verzotti proposes: "Having exhausted the tensions that fuelled the decade of the "return to order" or the epoch of the "post-modern" aesthetics, artistic research returned to the tracks drawn by the neo-avant garde and, before that, by the historical avant garde movements."; avant garde as a "project" became avant garde as a "problem". True, but the chosen path was no longer the one which in years past I defined as iconic, aniconic or otherwise pictorial, photographic or mixed, artisan or machine or electronically driven, narrative or abstract, futurist or conceptually drawn to the past, parietal or environmental, performative and mobile or fixed, indoor and outdoor; indeed all were to be found or confronted in an equally legitimate and sanctioned formation.

I believe what I had forecast in those years finally came to pass and returned to indicate a possible channel (however non-exclusive) for research of a renewed and renewable configuration. The co-existence of languages in a body of art rendered or merely fractured into various directions yet now irreducible to a unit yet governable by a single selective

criteria, that of "quality", a criteria destined to mark emergencies (beyond mere trends).

Alas, "quality" is an old word I hear some whisper. As old as the word "art", or as the many words that composed or made up the vocabulary of what was in origin called pure visibility. Like the word "space", or the very word "light". Can we really make do without it?

I remember I was in my late thirties, as the wicked '68 prepared to rear its head, and I was accused of antiquity for my use of the term "space", a parameter on the metamorphoses of which I at times attempted to trace a summary developmental line of contemporary art: surpassing the prospective space, there was a two-dimensional or luminous compression of space from the impressionists to the plane game of the cubists, Mondrian and abstract artists, which led to a "topological" vision of pop art (space as a pure environment occupied by objects), verging in the end to a declination of space as a "field" (an idea that seduced the débutante Bonito Oliva and Celant). Yet younger ('advanced') colleagues considered the term "space" a trinket, an intellectual abstraction to be forever buried before an art that invaded life and overcame dictionaries.

Excellent. I draw the attention of these elderly colleagues and purveyors of critical language to the fact that, should I count the number of times the word "space" or the adjective "spatial" are repeated in the à la page essays dedicated to Chiara Dynys in the catalogue of her "Luce negli Occhi" exhibition, I believe the number would abundantly surpass the century.

This must be significant. Indeed it means Chiara's work proceeds along and renews those master tracks of formal values from which one cannot stray without losing "quality" and the chance of mediating content; it returns the parameter of space, overturned in its complexity, which is the main

protagonist of artistic visualization. The result is of course a new and “ultimate” version which actualizes an already different but often attempted identification between space and light.

That the term light is repeated, like “space”, umpteen times in the aforementioned essays is obvious as light in her work represents not only a formal value but also a primary, constituting material upon the use and nature of which Chiara has clearly meditated, confronting a philosophy. Which?

In ancient philosophy, the one closest to the deep and instinctive needs of man as well as to his candour in feeling and imagining, space and light were equalized in the substantial metaphor of God. We had the “substantiation” of light. “Light derived from the source of divine goodness” Witelo will say in his “Perspectiva”, according to which the entire physical world, and therefore its spatial dimension, is determined by the diffusion of light. For Plotino before him, light was soul, even of the world, which is to say the soul is light and light is soul, the soul is born of Divine Intelligence as in light from light.

In Raffaello’s School of Athens, Zoroaster raises against the accusing Plotino a celestial globe stippled with light reminiscent of Chiara’s works. Furthermore, in the philosopher’s works (who, Porfirio writes, “seems ashamed to be in a body”), the frequency with which the word light is repeated...surpasses even that with which it appears in Chiara’s critical essays “an almost solar light which pours around the sphere and beams beyond its mass [...] In the intimacy of the luminous body there is an active interior strength, a sort of over-abundant life, which is almost the source and origin of the activity. [...] Intelligence is the beholder”. Even down here our view, being light or better being one with light, sees light because it

perceives colours but it does not use a different means but itself due to its lack of “exterior”. It therefore sees light with another light, and not by means of an external agent. Light that sees light, therefore, as a being views itself. This light, shining from the soul, illuminates - which is to say it makes intelligent - or in other words makes it similar to itself, producing a superior light. [...] But the life which is at once Intelligence and its act is the primordial light that shines from its own principle, shining onto itself as a source of both the light and the illuminated thing, the true intelligible, thinking and pondered object.

“The conquest of this luminous intellectual cosmos - De Ruggiero will write - is described by Plotino with a very vivid comparison”. As one presses together his eyelids, the eye sees within a light which was invisible. Therefore without seeing it he sees, indeed then he truly sees because he is seeing the light, whereas before it saw lucid things which were not the light; and so the mind, secluded from other things and closing itself within, not seeing, sees light itself not in other things but in itself, and it flamingly improvises from it. And the philosopher continues: “That light is not ‘other in other’” but indeed within itself and for itself, alone and pure, extending suddenly within itself so much as to draw one to doubt if it appeared within or without, forcing one to question whether if upon its disappearance “was it or was it not inside?”

This last dash of Plotino’s mystical fantasy could almost be a comment...to one of Dynys’ works. But I believe Chiara could be mostly interested because it proves the profound impact of the element of light on the human imagination in an auroral moment of its speculation of self. Indeed I don’t think the artist is particularly interested in light’s physical composition in as much as what it represents for the eye and the soul.

In the XIII century there was the somewhat “secular” and no longer metaphysical incarnation of this idea of light as a universal substance identified with space. Roberto Grossatesta states that light is the first form, common to all bodies, prior to their differentiation into the matter of their beings. “Light shines from itself in all directions, so that from a luminous point a sphere of light is immediately generated as large as one wants it to be”. Abbagnano comments how he “identified the instantaneous diffusion of light in every direction with the three-dimensional fabric of space, and consequently light with space”. “Light is the substantial form of every natural body” Bonaventura will tell Bagnorea.

In other words Grossatesta anticipated the identification between space and light which was first seen in Piero della Francesca’s production as a combination between divine release and rational construction, then in Caravaggio’s work with a passionate violence of antithesis and redemption from the mortal intrusiveness of shadow (both therefore featuring symbolical-theological implications), and lastly in Impressionism as a saturation of life and the experimentation of artificial light seen in Prampolini’s “Teatro del Colore”, a focus on the psychological theme of moods, or indeed in the work of Dan Flavin and numerous derivatives of a purely perceptive perspective.

Chiara Dynys offers something more than perceptive research. She no longer returns to the container space with certainty, but rather with an uncertainty that symbolizes (it certainly feels that way) a hopeful absence of man’s certainties. She seems to return to the dialogue between space and light not as a metaphysical value but rather a tolerable, sub-metaphysical contradiction of terms drawing on the ghosts of the unconscious, a combination of surprise, illusion, disorientation, loss of

centre, confused aspiration to clarity, questioning senses and limits, in a vague (or is it?) yearning for the Undefinable.

Space becomes fluid, melting, losing its blunt firmness to adapt to supple mysteries.

Here is another passage of Chiara’s ample literary critic which lends itself to conflicting considerations.

The late Sciacaluga wrote a simple yet effective passage, stating that Chiara Dynys is “a unicum in the current creative landscape: when the majority of artists claim the right to narrate, explain and philosophize, she opts to bestow her art with a role associated with the shapes and needs of the stage: her works are “another” dimension which the spectator can enter and within which he is invariably absorbed to be subjected to the cinematographic mechanisms of identification and projection”.

A view of indisputable premise yet arguable in its conclusion. The bright Shangai sticks are choreographic rather than cinematographic, rays of light solidified in a dancing rhythm where they traverse space as actors cross a stage, yet without the possibility of a spectator identifying with that dance or seeking to take his place among other magic illusions.

With its ground mirrors, Tutto-Niente represents the totality of another space reduced to rhythm to allow reflections (light) a more expansive and breathing journey among its gaps, a totality of questionable consistency. In Pesi Lievi, the container space finds a limpid geometric definition, highlighted by transparency yet contradicted and contaminated to the point of becoming an illusory essence of floating and submerged presence of the body as an ectoplasm image.

Dietro di sé again features the ectoplasm dimension and offers the interpretation that, pardon the pun, the “medium” (in the spiritual meaning

of psychic) is the message. Furthermore, Glitter Gates (“light and fabric, chromatic changes in the same environment”) again introduces the subtle and ambiguous presence of a ghost leaving footprints of light: almost like the body that left the footprints which shamed Plotino.

Misterion resembles a cooled and very temperate mysticism.

I draw this conclusion based not only on the halos that sanctify the trees (in a joking yet sacred nature) or on Chiara’s interest for that alchemy I first researched (as a memory) almost half a century ago in its relationship with art from Pollock to Dürer.

The “Byzantine” monoliths feature a light, materialized in the vibrations of a golden mosaic, thrust to its oriental derivations, light as substance and essence of Plotino Proclo Porfirio’s emanating principle; while in the double truncated crystal and alabaster pyramid it becomes an image of matter co-essential to Dürer’s gloom, finding its expansion and luminous levitation in the amplifying crystal, a relationship resembling that between Being and existence.

In Viaggio in Sicilia, vanishing points succeed from the imaginary cab of a running train to offer as many photographs, vanishing points of a staircase, tracks (indeed), buildings, rivers, shadows, tables, paths, landscapes like in the continuous reforming of time in the plein air.

In Ombre Rosse (the ultimate magical work) reality thumbs through in its miraculously healed duplicity about a theurgical golden plane, and the bearing is lost in luminous totality whereby gold is again Byzantine as much as the alchemist’s, and the cube of the precipitous roof returns stronger to recall Dürer’s stone.

The three “specular steel diamonds with summit LEDs” also recall it (or indeed the completion of its evolution) as bright images of the

Philosopher’s Stone. The trio returns in Serendip, another triangular layout which from nigredo breaks through to rubedo through the learned citrinitas permeated of Luca Pacioli’s spirit.

It is hard to deny how the lights of the church ogle the Divine. Sounds, voices and bright stars again materialize in the spaces of Santa Maria delle Croci in Ravenna.

Falling at the end of its vortex within the magic circle of love, time and space, then, what box does the whirligig’s point indicate in “Io Tu Sempre Mai Tutto Niente”? Love is opposed to Hate as absolute is to relative, infinite to finite, tenacious to ephemeral, blind to lucid, secret to blatant, instinctive to rational, simple to difficult throughout two large two-coloured tables.

Therefore the soul in love detests that which is relative and finite, aspiring to the absolute and infinite, the lasting (eternal) instead of the ephemeral, the physical opposed to the ideological, aspiring to a “prophetic” neo-Platonic blindness (with Ficino, Pico and Lorenzo de’ Medici) and its secrecy opposes the bold lucidity of hate and the simple and instinctive contrasts difficult rationalisms.

Rationality under trial is the squared perimeter where instinct is unable to leave its trace, a space reluctant to fluidify.

In conclusion, “Non c’è Amore Senza Amore, Non c’è Fede Senza Fede”: a work displayed in Rome in the church of Santo Volto di Gesù, while in another church “Lanterna Magica Rossa” is read Spes and dense puffs of pliable space-mass rise like incense clouds to mirrors installed in the vault. These italic transcriptions are questions (and Caritas!) for Chiara.

And to her, though I have never given advice to artists, I offer this piece of advice: make a sunflower! As Proclo says: “On the Earth, heavenly things

exist in a terrestrial form. Is this not the reason why the sunflower moves at one with the sun and the selenotropion at one with the moon, completing within its limits its revolution with the lamps of the world? If one could perceive the aural friction the sunflower creates with the atmosphere whilst completing its revolution, one should realise the sound is almost the plant's anthem to the King." An anthem which can be reproduced by an artist by means of terrestrial lights.

IL RITORNO DELL'AURA NELLA LUCE DI CHIARA DYNYS **Italo Tomassoni**

1

Corona splendente che circonda il viso o il corpo degli esseri sovranaturali, l'aura designa la santità del soggetto rappresentato. La luce dell'aura è irradiazione ultraterrena che assume la forma della mandorla (elemento segreto, inviolabile, virgineo) o dell'uovo aurico, segno di rinascita e di ciclicità. Questa luce appartiene ai santi, ai re, agli imperatori e agli animali simbolici del sacro.

L'aureola è la forma specifica dell'aura. Essa ha il potere di trasfigurare il corpo glorioso che se ne fregia.

2

La cultura artistica del modernariato si è vantata della perdita d'aureola rivendicandola come uno dei suoi traguardi eccellenti. Arresasi al sociale e alle retoriche della democrazia culturale, chiuso il varco alla metafisica, l'arte ha deposto l'aureola e si è confusa con le cose del mondo cercando le sue occasioni nella vita. Esauritasi l'energia che aveva alimentato l'enfasi utopica delle avanguardie storiche (espressione profana e tardiva di istanze auratiche) le neoavanguardie si sono consegnate prima al Politico (anni Sessanta) poi al Teorico (anni Settanta) infine all'Economico e all'aliud pro alio (anni Ottanta e seguenti) in cui ci si serve dell'arte per illustrare e dimostrare altro dall'arte, in un mix scadente tra opera, politica, sociologia e economia. Da questo alienarsi scollegato dalla storia, sono derivate icone che, in pochi decenni, hanno proiettato la coscienza da uno stadio arcaico

all'alienazione totale. Coinvolta nei riti dell'indifferenziato, in cui tutto si tiene nella scarica del trash (dall'inquinamento delle acque, alla mostra del cane incatenato in agonia per inedia), l'idiozia contemporanea ha privato l'arte del potere della trasfigurazione, consegnandola alle superstizioni della multiculturalità e facendole incontrare il trash sul suo terreno.

Abbandonata a questa deriva, incapace di attivare la distanza e la differenza, l'arte di massa è diventata un non-oggetto, equivalente al non-luogo escogitato dall'architettura di consumo per incrementare le esigenze del commercio. L'artista moderno, martire postumano e fasullo eroe bionico superumano, ha badato a preservare la sua figura e il suo ruolo. In questa nuova e aggiornata versione di morte dell'arte, al funerale dell'opera, pur di non celebrare anche il proprio funerale, l'artista ha partecipato allo squartamento misericordioso del corpo meccanico dell'arte e ha elaborato esorcismi per la sopravvivenza del corpo mistico. Ha invertito la direzione dello sguardo distogliendolo dall'opera e concentrandolo su di sé, facendo risplendere la luce euratica che dà risalto al marchio del suo ruolo. Ciò gli garantisce agiatezza e successo anche senza il supporto della qualità. Tempo degli assassini?

3

Questa visione della sparizione dell'arte è diffusa ma non unanime. Incuranti del trend, taluni, sopravvissuti alla mattanza, hanno rifiutato la logica del non-oggetto, e, non volendo ridursi a una griffe, hanno adorato il corpo meccanico commerciando con i materiali dell'impossibile (il Sacro, il Mitico, il Mistico). Sottratti alla coazione al nuovo, alla fungibilità di tutto, al consumo, questi inquilini dell'esoterico, esuli dell'insospitale, si sono liberati dell'indifferenziato e del sociologico usando strumenti

(valore, specificità, tecnè) analoghi alle strategie con cui l'arte premoderna ha domato il tempo e si è tramandata alla storia.

4

Chiara Dynys è consapevole di vivere in un periodo oscuro. Tuttavia non polemizza con l'oscurità della sua epoca cui, anzi, attribuisce il significato sovrastorico che si deve allo sfaldamento e alla anomia degli archetipi e dei modi arcaici dell'arte. Proprio perchè contigua all'oscurità del suo tempo, Chiara Dynys avverte l'esigenza di concentrarsi su un materiale meta-fisico per eccellenza, la luce. Stadio finale della materia nella scienza e culmine della mistica nella metafisica; la luce è elemento mutevole nell'immutabile. Dal Fiat Lux biblico alla filosofia della luce di Giovanni Scoto Eriugena, alla luce si riconduce il simbolismo dell'uscita dalle tenebre della morte, la ciclicità della vita vegetale, l'illuminazione come conoscenza, verbo e iniziazione. La luce è ordine nel caos, grazia, fecondazione e gnosi. Su queste basi Chiara Dynys intrattiene un rapporto complesso con i corpi luminosi che le appaiono come un'epochè mondana, lo strumento privilegiato di rivelazioni che passano per l'essenza immateriale della forma e materializzano l'incorporeo rendendolo fisico e tangibile. Così codifica i raggi del sole penetrati da uno spiraglio nel buio o filtrati nello sfarzo cromatico delle vetrate delle cattedrali per costruire qualcosa che nulla ha a che fare con la genealogia e l'evoluzione e che, come un intelligent design, le appare piuttosto come un microcosmo creazionistico. Le punte acuminate di raggi d'oro che, con rigore geometrico, esplodono dalle immagini del Sacro Cuore, dalle estasi dei santi o dai contorni abbaglianti dell'Ostia Eucaristica, non sono anch'esse, oltre che simbolo e metafora, luci solide, astrazioni oggettivate di una visionarietà oltre il

naturalismo, affidate, dalla trasfigurazione dell'arte, a un'istanza di essenza che, non per caso, Riccardo di San Vittore individuava come veicolo alla contemplazione? Su questi riferimenti l'interesse di Chiara Dynys trascende tanto la luce naturalistica che il messaggio sociale e si concentra sul modo di dare forma alla luce dal suo interno, approntando un repertorio di epifanie elaborate con spirito rituale e strumenti liturgici. Con tecnè rigorosa impiega i mezzi sofisticati della tecnologia e della scienza, non diversamente dagli ebanisti degli altari barocchi o dai doratori medievali dei fondi oro teocratici, che per entrare in sintonia con i temi ispirativi, avrebbero usato, ne è certa, le artificialità dell'elettricità, del neon e del laser se le avessero conosciute. Già questi antenati si chiedevano quale potesse essere il senso della forma della luce. A questa domanda, Chiara Dynys risponde con la consapevolezza moderna che la luce non è solo ciò che permette alla forma delle cose di rivelarsi, ma anche ciò che essa è; e si chiede se la luce stessa può essere forma. In sintonia con questa interrogazione, Chiara Dynys adotta un protocollo che mira ad esaltare la luce che è contenuta nella materia o che, per il tramite della materia, diventa forma.

Trasforma il cristallo, il marmo, il vetro, le plastiche in fonti angeliche di assorbimento e di irradiazione della luce; affronta lo spazio e le progressioni architettoniche dei siti ambientali in successione, marcando vuoti che fanno esplodere i margini creando le condizioni per entrare dentro l'irraggiamento di una abbacinata contemplazione. Irraggiante è, infatti, la luce che Maurizio Sciacaluga definì "costruita" nel catalogo della mostra milanese di Chiara Dynys alla Besana, da lui interpretata, con amara premonizione ma non certo per amore di contrasto, come "un salto nel buio".

5

Il buio è, appunto, non solo la connotazione sociologica della decadenza epocale nella quale queste opere si trovano ad essere immerse, ma anche la materia opprimente del contesto nel corpo del quale non è tuttavia impossibile ricavare un pneuma salvifico e affilare i ferri di lance e raggi vendicatori. L'esigenza di attingere un messaggio dalla luce; l'assorbimento e l'irradiazione che si producono dai corpi che la ricevono emana un respiro che intende esso stesso assumere forma, diventare forma, "essere" forma. Da qui l'urgenza di strutturare l'illimitato convertendolo in figure e oggetti.

6

Se la luce è anche Verbo, un simile approccio non poteva sottrarsi alla sfida di formare una luce-lettera. Lontana dalle insegne pop e dagli statements concettuali, Chiara Dynys dà vita così anche a una luce letterale che, in combinazione, diventa luce di scrittura. In questo versante di luce-lettera-luce-scrittura, l'accostamento di parole nel medesimo spazio produce un testo che assume valore comunicativo assolutamente autoreferenziale secondo catene semantiche che non si rifanno alla sintassi ma, paratatticamente, coinvolgono evocazioni, oggetti, concetti, tracce e siti, espressi da un unico ed autonomo corpo. Il singolare testo narrativo che si sprigiona da quelle concentrazioni, attraversa strati di trasparenza, di opacità, di sovrapposizione e di allitterazione scritturale, nei quali c'è posto anche per l'evocazione della notte (come nella luce nera e trafiggente di Anthony Mc Call) e dove gli spazi, anche se delimitati da perimetri netti, non sono incomunicabili perché ogni parola e ogni lettera comunicano senso in sé e nella relazione simultanea e "illuminante" con le altre parole e le altre lettere.

7

Quanto al rapporto con lo spazio, Chiara Dynys indaga una articolazione complessa della spazialità che va dalla sezione aurea al sito, dal pieno al vuoto. Gli spazi abitabili e percorribili sono concepiti come luoghi sospesi dentro il loro costruirsi, ambienti che scivolano uno dentro l'altro attraverso impercettibili soglie, e attivano spazi pneumatici in cui distanza e prossimità si confondono in una condizione dove confluiscono corpo e mente, silenzio e rumore, essenza e tempo. Conquistata l'autarchia di un primato del testo, autosufficiente rispetto al contesto, la materia luminosa, filtrata nella geometria delle forme, si materializza diventando oro e autogenerando colonne, specchi, corone, bersagli, troni, panneggi, nemi. Questa luce-materia è testo liscio e levigato, non permette appigli, si riproduce per partenogenesi e non si lascia contaminare. Spalmata sui parallelepipedi appesi al muro come quadri di luce; sulle lance, sulle piramidi, sulle casseforme dei diamanti; serrata dentro l'affilata molatura del cristallo, è affermazione ontologica. Niente altro o oltre che sé.

8

Insieme a una liturgia della luce "interna" alle cose, Chiara Dynys elabora anche una possibile lingua dei corpi illuminanti esposti alla luce del giorno. Una sorgente luminosa artificiale posta all'esterno è divorata dal sole e dunque apre all'istanza apocalittica dell'annientamento, all'azzardo della dissoluzione del testo nell'atmosfera. Il Museo Bilotti è un sito solare; pervio, anche all'interno, al bagliore avvolgente del giorno. Gli Alberi Santi, non risultano soccombenti alla sfida, a suo modo eroica, con cui Chiara Dynys decostruisce, sublimando il dato naturale, obsolete ipotesi antiedipiche e strutturaliste.

Anzi la profezia arborea è un'ulteriore prova della sconfitta della tenebra attraverso una luce che regge il confronto con la natura per la forza del suo distinguersi. Filo rosso proveniente dai primordi della storia, la luce che emana da quelle cime marca la sezione aurea di una luminosità ad alta precisione e accompagna umane interrogazioni sul fondamento. Il dramma vegetale che dal seme sprofondata nelle tenebre erompe alla luce e si eleva oltre il melting-pot e il coinvolgimento sociologico, mette in scena, nella sua suggestione autoctono-dionisiaca, la glorificazione del neofita. L'albero consacrato come annuncio, diventa celebrazione simbolica di una fase del ciclo naturale e trasmissione di un messaggio salvifico che, "In Alto", si dilata, e partecipa dell'ineffabile. Essenza, forma chiusa e luce per forza propria, indipendente da qualsiasi confronto, al culmine l'aura si ricompone nella forma dell'aureola, luce in un "cielo cristallino" dantesco, metà fisica e metà metafisica che segna gli eletti ungendoli di una differenza che esprime forma.

Ben altro che liberazione dell'eros, la scelta elettiva è aperta al mondo ma anche chiusa come monade organica leibniziana, dove una sovrana indipendenza dal contingente centra il bersaglio di inquietudini e domande perenni, proclamando che non c'è limite alla santità salvo la ferocia elitaria dell'elezione che coinvolge anche il mondo naturale. Nessun rizoma si rintraccia alla fonte di questo processo che rilancia l'esigenza di una riterritorializzazione affidata a testi autoreferenti, senza contorno che non sia quello tracciato dalla loro aura.

Icone essenziali e mai minimaliste, legate all'identità del suolo e, per misteriosa vibrazione, al vertice di quella "ghianda di luce" che Ezra Pound pone alla base di ogni grande volo ricordando (Canto XC) che gli alberi muoiono ma il sogno resta.

THE AURA IS BACK IN CHIARA DYNYS' LIGHT

Italo Tomassoni

1

Bright ring that encircles supernatural beings' face or body, the aura indicates the holiness of the subject represented.

The light of the aura is irradiation beyond this world that takes on the shape of an almond (a secret, inviolable, virginal element) or of the auric egg, sign of rebirth and cyclicity. This light belongs to saints, kings, emperors and animals which are symbols of the sacred.

Halo is aura's specific shape. It has the power to transfigure the glorious body that adorn itself with.

2

The artistic culture of modern antiques has boasted of the loss of the halo, claiming it as one of its excellent goals.

Submitted to the social and to the rhetoric of cultural democracy, closed the way to metaphysics, art has put aside the halo and has mingled with the things of the world searching its chances in life. Dried up the energy that had fed the utopian emphasis of the historical vanguards (profane and tardy expression of auratical needs), the neo-avantgardes have given themselves up first to Politics (in the Sixties), than to theoretics (in the Seventies), finally to Economics and to the aliud pro alio (in the Eighties and in the following years), when art is used to illustrate and demonstrate something else different from art, in a poor mix of work, politics, sociology and economy. From this becoming alienated and disconnected from history,

icons have sprung and have projected the conscience from an archaic period to complete alienation. Involved in the rites of the undifferentiated, where everything takes place in the trash dumping (from water pollution to the chained-up starved-to-death-for-art dog exhibition), contemporary idiocy has bereaved art of the power of transfiguration, handing it over to the multiculturalism's superstitions and making it find the trash on its ground. Abandoned at this drift, incapable of activating distance and difference, mass art has become a non-object, just as like the non-place invented by consumer architecture to make the demands of the market raise. The modern artist, a posthuman martyr and a fake superhuman bionic hero, has been careful to preserve his figure and his role. In this new and up-to-date version of the death of art the artist, just not to celebrate his funeral too, has participated at the work's funeral, in the merciful quartering of art's mechanical body and he worked out exorcisms in order to make the mystical part survive. His glance has changed direction looking away from the work and centring on himself, making the auratical light that gives prominence to the mark of his role bright. This assures him ease and success, even without the support of quality. Is it time for murderers?

3

This vision of the disappearance of art is widespread but not unanimous. Heedless of danger some people, survived the mattanza, have rejected the non-object logic and, not to become a mere label, they have worshipped the mechanical body dealing with the materials of the impossible (the Sacred, the Mythical, the Mystic). Saved from the constraint of the new, from the fungibility of everything, from the consumption, these tenants of the esoteric, exiles of the inhospitable, have rid themselves of what is

undifferentiated and sociological using tools (such as value, specificity and *tecnè*) similar to the strategies that pre-modern art had used to subdue time and to hand down itself to history.

4

Chiara Dynys is aware of living in hard times. Nevertheless, she does not polemize with the darkness of her epoch; on the contrary, she ascribes to it the super historical meaning caused by the crumbling and the anomaly of art archetypes and archaic ways. Right because she is contiguous to the obscurity of her times, Chiara Dynys feels the need to concentrate herself on a metaphysical material par excellence - Light. Last phase of the matter in science and top of the mysticism in metaphysics, light is a changeable element in the immutable. From the biblical *fiat lux* to the philosophy of light by Giovanni Scoto Eriugena, to light can be retraced the symbolism of the exit from the darkness of death, the cyclicity of vegetable life, the illumination as knowledge, Word and initiation. Light is order in chaos, grace, fecundation and gnosis. On this basis, Chiara Dynys maintains a complex relation with the luminous bodies, which appear to her like a mundane *epoche*, the privileged tool for revelations that pass through the ethereal essence of the shape and materialize the incorporeal making it physical and tangible. In this way, she codifies the sunbeams seeped from a chink in the darkness or filtered through the chromatic pomp of cathedrals' stained glass windows, in order to build something that has nothing to do with genealogy and evolution but that, like an intelligent design, come to her as a creationist microcosm. Besides, aren't the acuminated points of rays of gold that explode with geometrical exactitude from the images of the Sacred Heart, from saints' ecstasy and from the shining shape of the

Eucharistic Host, as well as symbols and metaphors, solid lights, objectivated abstractions of a visionarity that goes beyond naturalism, and that, thanks to the transfiguration of art, are entrusted with an essence need that Riccardo di San Vittore identified, not by chance, as a vehicle of contemplation? According to these references, Chiara Dynys' interest transcends both the naturalistic light and the social message and concentrates on the way to give light a shape from inside, preparing a repertoire of revelations processed with ritual spirit and liturgical instruments. She uses the sophisticated instruments of technology and science with a rigorous *tecnè*, not differently from cabinetmakers with their baroque altars or medieval gilders with their theocratic golden backgrounds, who, to tune in to inspiring themes, would have used the artificialities of electricity, neon and laser if only they had known about them. And she is pretty sure about it. These ancestors were already asking themselves which could be the meaning of light's shape. Chiara Dynys answers this question with the modern knowledge that light is not only what makes things' shape reveal, but also an entity itself; therefore she asks herself if light can be shape, too. In tune with this query, Chiara Dynys adopts a protocol that aims at celebrating the light contained in the matter or the light that turns to shape through it. She converts crystal, marble, glass and plastics into angelic sources of light's absorption and irradiation; she faces up to space and architectural progressions of environmental sites in sequence, marking vacuums that make margins explode, making conditions for getting into the irradiation of a dazzling contemplation. As a matter of fact, the light that Maurizio Sciacaluga defined as "constructed" in the catalogue of Chiara Dynys exhibition at Besana in Milan is shining, and it is described by him with bitter premonition, surely not for the sake of contrast, as a "leap in the dark".

5

Darkness, in fact, is not only the sociological condition of the epochal decay in which these works find themselves plunged, but also the oppressive matter of the context in a body out of which it is not possible to get a saving breath and to sharpen avenger lances and rays. The necessity to draw a message from light; the absorption and the irradiation produced by the bodies that get it, this exhales a breath that means to adopt, to become and to be “shape”. From here, the urgency to organize the “unlimit”, converting it into forms and objects.

6

If light is Word too, an approach like this could not shirk the challenge of creating a light-letter. Far from pop culture’s neon sign and from any conceptual statement, Chiara Dynis gives also life to a literal light which, combined, becomes light of writing. In this context of light-letter / light-writing, the combination of words in the same space brings out a text that assumes an absolutely self-referential communicative value, in accordance with semantic sequences that don’t draw on syntax but that involve evocations, objects, concepts, traces and sites, all expressed by a single and independent body.

The extraordinary narrative text that bursts out of those combinations, passes through layers of transparency, opacity, superposition and scriptural alliteration, where there is also room for the evocation of the night, too (as in Anthony Mc Call’s dark and penetrating light) and where spaces, though bounded by clear perimeters, are not incommunicable, because each word and letter conveys meaning in itself and in the simultaneous “enlightening” relation with the others.

7

As for the relationship with space, Chiara Dynis inquires into a complex articulation of spatiality, that goes from golden section to the site, from plenitude to emptiness. The living and practicable spaces are conceived as if hanging in their self-construction, settings that slip one into the other through unperceivable thresholds and activate pneumatic spaces in which distance and proximity mingle in a condition where body and mind, silence and noise, essence and time converge. Conquered the autarchy of a text primacy, that is self-sufficient in respect of the context, the bright matter, filtered through the geometry of the shapes, materializes and becomes gold and generates pillars, mirrors, crowns, targets, thrones, drapery, nimbi. This light-matter is a smooth and polished text: it does not allow any pretext, it reproduces by parthenogenesis and it does not let itself be corrupted. Spread on the parallelepipeds hanged on the wall like pictures of light; on lances, pyramids and diamonds’ formworks; closed in the sharp grinding of crystal, light is an ontological assertion. Nothing else or beyond itself.

8

With a liturgy of the “inner” light of things, Chiara Dynis also develops a possible language of the illuminating bodies exposed to daylight. A source of artificial light is placed on the outside and it is devoured by the sun, and doing so it opens to the apocalyptic request of annihilation, to the risk of the dissolution of the text in the atmosphere. The Bilotti Museum is a sunny site, even on the inside, and it is open to the enveloping glare of the day. The Alberi Santi are not overcome by a certain heroic challenge, through which Chiara Dynis deconstructs obsolete, anti-Oedipus and structuralist hypothesis, exalting the natural datum. On the contrary, the arboreal

prophecy is another proof of darkness' defeat through a light that, thanks to its strength, stands comparison with nature. Red thread from the beginnings of history, the light that shines from those tops marks the golden section with a high precision luminosity and goes along with human queries on foundation. The vegetable drama that bursts out to light from the seed sunk in the darkness and rises beyond melting pot and sociological involvement, puts on stage the glorification of the neophyte with its autochthonous-dionysiac suggestion.

The tree, consecrated as announcement, becomes the symbolic celebration of a natural cycle's phase and transmission of a redeeming message that, "In Alto", widens and takes part in the ineffable. Like an essence, a close shape and a light, strong, independent and incomparable, finally the aura recollects itself in the shape of the halo, light in a Dantesque "clear sky", light that is half physics and half metaphysics and that marks elected people anointing them with something that makes them shape. Rather than liberation of eros, the elective choice is open to the world but also closed like a Leibniz's organic monad, where a total independence from the contingent hits the mark of worries and everlasting questions, claiming that there is no limit to holiness but the elitish fierceness of the election which involves also the natural world. At the source of this process there are no traces of rhizome that relaunches the necessity of a reterritorialization entrusted with self-referring texts, without edges but the one traced by their aura. Basic and never minimalist icons, bounded to the ground's identity and, for a mysterious vibration, to the top of that "acorn of light" that Ezra Pound lays at the basis of each big flight, remembering that (Canto XC) trees die but the dream remains still.

OSCURA È LA NOTTE, CHIARA È LA LUCE ...

Gianluca Marziani

Chiara Dynys e l'energia. Un'artista e il suo legame profondo con l'energia della luce. Mi viene voglia di sussurrare le parole, lasciandole risuonare nell'aria tersa, sotto un cielo blu che sembra il più naturale dei set scenografici per l'artista italiana. L'eco del mio prologo accompagna la Dynys nel suo viaggio istituzionale in una Roma che sta gradualmente scoprendo la contemporaneità. L'autrice scende oggi su Villa Borghese, adottando luci anomale dentro una metropoli che si apre alle energie trasversali, agli inserti più coraggiosi del solito, agli incroci ripetuti tra antico e contemporaneo.

Di fatto una Roma che percepisce le ragioni energetiche del presente: forse per un dialogo risolto con la memoria dentro il nuovo, forse per una necessità a rigenerarsi che la città possiede nel proprio codice genetico. Non è semplice inquadrare un tema come l'energia della luce, è un quid che taglia trasversalmente la storia dell'arte e riguarda la prospettiva, la percezione, il colore, la materia. Vengono subito in mente Giotto, Masaccio, Paolo Uccello, Piero della Francesca, Michelangelo, Paolo Veronese, Guido Reni, Jan Vermeer ... finché scatta il Novecento e tutto si apre ad inserti fuori dal naturalismo, oltre la superficie del quadro.

Dagli anni Sessanta l'opera assume le forme dell'analisi concettuale, diviene più complessa nell'apparenza della sua lettura. Il neon minimale di Dan Flavin, la cera militante di Joseph Beuys, il neon narrativo di Maurizio Nannucci, il paesaggio totale di James Turrell ... solo alcuni dei fondamentali archetipi su cui le avanguardie hanno mostrato la nuova luce

dentro la luce, l'accensione spirituale dentro la prosa del quotidiano, la visione metastorica che avanza sopra la città dinamica.

Per la Dynys sono quelle radici il substrato necessario con cui manipolare il presente, adottando un mimetismo che ascolta la memoria, percependo la valenza riproduttiva degli archetipi. Un approccio metodico che lavora su livelli paralleli e incrociati, usando i richiami in modo propulsivo, come se della citazione esistesse una polpa ma senza la pelle didascalica.

Le opere della Dynys mi hanno sempre affascinato per la capacità di reintrodurre le trame cruciali del Novecento senza mai cadere nel richiamo diretto agli archetipi. Una rara attitudine al dialogo incrociato senza che la voce perda la personalità del proprio timbro. Riflettevo sulle opere e sui cataloghi dell'artista. Sulla coerenza del suo viaggio di ricerca. Sulla qualità complessiva delle mostre personali in due decenni di costante maturazione. Riflettevo sulle tappe che hanno segnato il cammino creativo verso la Rotonda della Besana, luogo milanese in cui la Dynys (2007) ha fatto una sorta di resoconto per capitoli dialoganti, tirando le proprie somme in un crocevia dove le addizioni moltiplicavano anziché aggiungere. Ogni installazione cresceva da sola e contribuiva al potenziamento delle altre, moltiplicando l'energia che si ripercuoteva in maniera circolare e progressiva. Una mostra dove le stanze dimostravano la qualità narrativa e sequenziale del percorso. Un viaggio retrospettivo ma anche spettrospettivo, diviso per tappe reali e spicchi interiori di un prisma che elaborava diversi fuochi in uno stesso spazio fisico.

Quando manipoli la luce in maniera sottile non puoi limitarti ad una relazione monogamica con la materia del tuo agire. Usare l'energia della luce significa implicarsi con le ragioni del mondo rivelato ma anche con l'alchimia degli universi invisibili. Significa convogliare l'ideazione su flussi

contraddittori, su forme aperte e mai scontate, su relazioni pericolose e metafisiche. Non è casuale che la Dynys eviti un approccio didascalico nel suo incidere creativo. L'opera ama la qualità comunicativa, la tensione empatica, la chiarezza semantica. Ma non cade nel tranello didascalico, nella retorica di certa scultura troppo ovvia e monotematica. Comprendi subito il senso ma scopri gradualmente altro senso, percorsi sottesi, vibrazioni nascoste che si rivelano nel medio periodo, lungo le differenze spaziali, in sinergia rinnovabile con la lettura dei singoli fruitori.

Quale città meglio di Roma può creare relazioni passionali con la luce?

Qui il sole immerge le pietre in un rosso trasgressivo, crea fessure d'ombra che sono diurne e al contempo notturne. Il cielo agisce sul melting pot architettonico in modo letterario ma con una prosa che è miscuglio di calma e violenza. La luce di Roma nasconde o rivela singole porzioni, senza mai definire la totalità di un qualcosa. È un'energia luminosa inspiegabile, dosata con sapienza alchemica, figlia di una memoria dove moltissimi hanno lasciato la prova di un'esperienza.

Veniamo così al progetto per il Museo Bilotti. Un percorso di nuove sculture che si dirama negli spazi esterni del palazzetto di Villa Borghese. È la prima operazione in cui l'ex Casino dei Giochi d'acqua si apre completamente allo spazio circostante, creando quel dialogo fecondo tra dentro e fuori che in origine la struttura aveva.

L'artista allestisce una partitura in quattro brani visuali: aureole, bersaglio, frecce, diamanti. Sfrutta gli alberi attorno alla palazzina ma anche alcuni punti anomali dell'edificio e il piazzale di fronte all'ingresso. I quattro momenti diventano punti cardinali di un percorso tra terra e trascendenza, feticcio e simbolo, realtà e metafora. L'edificio dei giochi d'acqua, da molti conosciuto come Aranciera, si trasforma nel piccolo regno dei giochi di

luce, fulcro energetico che mi piace immaginare dall'alto, visione urbana dove le quattro installazioni si stagliano come segnali di comunicazione universale. Le aureole sono il momento di maggior impatto scenografico. Circondano la natura secolare attraverso le perle luminose di un complesso impianto tecnologico. La chioma superba della pianta prende così leggerezza estatica, librandosi oltre la fermezza cementata delle radici. Un'aureola che ricorda un rosario, una collana di perle, un disco alieno: ma che rimane il segno sacrale su una città che ben conosce alchimie ed esoterismi. Inserire quel punto energetico in un parco come Villa Borghese, sul declivio che domina la città, a pochi passi da luoghi magici e misteriosi, significa molto come affermazione della contemporaneità.

Ma anche la prova che il gesto d'artista può rafforzare la stessa memoria di una Roma metabolica. La sacralità di quel gesto racconta la santità di alcuni alberi, riportando l'attenzione sul potere rigenerante della Natura, su un laicismo estetico che innalza la bellezza secolare del paesaggio.

Per l'artista, però, non tutti gli alberi sono meritevoli, così come non tutti gli uomini possono ambire alla santità. L'innalzamento ascetico tocca pochi eletti: ed ecco che alcuni alberi rappresentano i valori esemplificativi di una scelta metaforica e realistica, terrena e al contempo spirituale. La bellezza del mondo riparte con azioni così nette ma senza alcuna tassa ideologica. Gesti poetici che recuperano la morbidezza civile dell'arte, la balsamica levitazione sensoriale delle opere nello spazio storico.

Il bersaglio ci attende in posizione immobile ma mai minacciosa. È un magnete ottico che riflette il mondo circostante dentro la sua geografia vulnerabile. Ha il senso urbanistico della piazza tolemaica, un valore dagli echi architettonici che si lega alla storia planimetrica di Roma, alle sue metodologie storiche che riguardano la morale, il potere, le relazioni

umane, lo scambio culturale. Un bersaglio che sfrutta la simbologia del numero, il legame tutto romano tra cultura laica e religiosa, fino a ribaltare la prosa urbana delle antenne da terrazzo che invadono in modo orrendo le nostre città. La freccia indica, di conseguenza, la posizione del dirigersi verso l'alto, verso una "santità" così lontana dagli approcci mediatici della società recente. Una degenerazione, quella dei nostri giorni, che sta falsando i valori del sacro, creando nuovi manuali etici in cui troppo è permesso a troppi.

Probabilmente sappiamo tutti che le cose non vanno al meglio, talvolta ci infastidiamo a leggerlo per l'ennesima volta, vorrei quasi punirmi per sottolinearlo in queste righe. Però penso che ribadire sia meglio del dire una sola volta, proprio per la distrazione latente che affligge il nostro tempo.

Quale altro oggetto, al dunque, poteva ridestare l'attenzione verso il centro del discorso e del pensiero?

Il bersaglio si assume il ruolo di felice archetipo del pensiero ritrovabile, dell'anelito ad un centro che la morale spesso disperde oltre i bordi. Il bersaglio ci guarda mentre lo guardiamo, usando lo specchio come registratore fedele tra dentro e fuori. Siamo tutti dentro quel bersaglio, riprova che ogni vittima può diventare carnefice in un attimo: l'attimo dell'errore, dell'imperfezione evocata, dell'accecazione immorale. Lo stesso attimo che può trasformare il carnefice in una vittima più o meno designata. Ogni cosa fluttua su versanti mai troppo gestibili, gli eventi si spostano come onde polidirezionali, nulla prende una sola strada senza ripensamenti. Il bersaglio pare ricordarci che nello spazio della Storia ci passa ognuno di noi. Senza deroghe. Senza parzialità. Con il senso della possibilità aperta.

Le frecce occupano un'altra porzione dello spazio museale, dialogando in maniera diretta col bersaglio. Indicano tre diverse direzioni, tre punti cardinali di un orientamento interiore che vola verso l'alto, nelle direttrici motorie del cielo. La freccia che storicamente trafiggeva i corpi esce oggi dal costato della pittura barocca, sfuggendo dalla carne aperta a favore di un'elevazione utopica del gesto simbolico. Trilogia della retta ma anche della turbolenza morale che apre lo sguardo in tre punti mai congiunti. L'opera si staglia sul balcone sopra l'ingresso, quasi uno stemma araldico che nella pura luce trova la sua tollerabile energia mistica.

I diamanti chiudono il nostro percorso. Spiccano nella loro fermezza monolitica e accecante, riportando l'attenzione sul suolo da cui spuntano come iceberg preziosi e inarrivabili. Diventano il Graal imprevedibile del progetto, la parte più terrena e al contempo più metafisica delle quattro visioni dialoganti. Contengono la simbologia della preziosità ma anche il valore nascosto della ricerca, l'assoluto della forma plastica, l'utopia al rinnovamento civile che la scultura ambientale porta nella propria memoria millenaria.

Aureole, bersaglio, frecce, diamanti: quattro archetipi tra arte e vita, quattro angoli di un disegno etico che Chiara Dynys ha tracciato negli esterni del Museo Bilotti.

La sua mostra è una rara apparizione che si esalta nel rigore essenziale dei singoli interventi.

Tutto è magnetico e attrattivo, fisico eppure leggero come mercurio solido.

Lasciatevi travolgere dall'energia soffice di una luce protagonista.

DARK IS THE NIGHT, CHIARA IS THE LIGHT ...

Gianluca Marziani

Chiara Dynys is Energy. An artist and her close bond with the Energy of light. It makes me want to whisper the words, letting them ringing in the clear air, under a blue sky that looks like the most natural of the Italian artist's scenographical sets.

My prologue's echo follows Dynys in her institutional journey, in a city - Rome - that is gradually discovering contemporaneity.

The artist comes down on Villa Borghese, adopting anomalous lights in a metropolis opened to transverse energies, to more courageous than usual inserts, to repeated crossings between the Ancient and the Contemporary. A city that perceives today's energetic reasons, either for a resolved dialogue between the Old and the New, or for a regeneration necessity that it has in its own genetic code. It's not simple to set such a theme as the "energy of light"; it is a quid that crosses the story of art transversally and concerns perspective, perception, colour, matter. Suddenly Giotto, Masaccio, Paolo Uccello, Piero della Francesca, Michelangelo, Paolo Veronese, Guido Reni, Jan Vermeer come to mind ... until the twentieth-century begins and everything opens to inserts out of naturalism, beyond the picture's surface.

From the Sixties, the works assume the shapes of the conceptual analysis; their interpretation apparently become more complex. Dan Flavin's minimal neon, Joseph Beuys' militant wax, Maurizio Nannucci's narrative neon, James Turrell's total landscape, ... These are only some of the fundamental archetypes on which vanguards have shown the new light

inside the light, the spiritual lighting inside everyday prose, the metahistorical vision that moves forward above the dynamic city.

For Dynys those roots are the necessary substratum to manipulate the present, adopting a mimicry that echoes memory, perceiving the archetypes' reproductive valence. A systematic approach that works on parallel and crossed levels, making references in a propulsive way, as if substance would come out of a quotation deprived of its didactic skin.

Dynys' works have always fascinated me, because of their capacity to reintroduce the twentieth-century critical plots without ever recalling archetypes. A rare attitude towards crossed dialogue, without losing the tone personality of their voice.

I was reflecting on the artist's works and catalogues; on the coherence of her research journey. On her personal exhibitions' global quality, in a two decades of constant ripening. I was reflecting on the steps that marked the creative path towards the Rotonda della Besana, the place in Milan where Dynys (2007) made a sort of report through dialoguing chapters, reaching her conclusion in a crossroads where additions would multiply instead of add. Each installation had been growing on its own and contributing on the development of the others, multiplying the energy reverberated in a circular and progressive way. An exhibition where rooms would show the narrative and sequential quality of the course. A retrospective and also spectroscopic journey, splitted into real stages and inner slices of a prism that would elaborate different fires in a same physical place.

When you manipulate light in a subtle way, you cannot restrict yourself to a monogamous relation with the matter of your acting. Using the energy of light means to involve oneself with the reasons of the revealed world, but also with the alchemy of the invisible worlds.

It means to convey devising to contradictory flows, on opened and never expected shapes, on dangerous and metaphysical relations. It is not by chance that Dynys avoids a didactic approach in her creative movement.

The works love communicative quality, empathetic tension, semantic clearness. But they are not caught in the didactic pitfall, in the rhetoric typical of a too obvious and monothematic sculpture. You grasp the first meaning at once, but gradually you discover many others, tinged routes, hidden vibrations that reveal themselves in the middle time, along the spatial differences, in a renewable synergy with the reading of the single users.

Which city can create passionate relationships with light better than Rome? Here the sun plunges the stones into an outrageous red; night and day, it creates cracks in the shade.

The sky acts on the architectural melting pot in a literary way, but with a prose that is a hotchpotch of quietness and violence. The light in Rome hides or reveals single parts never defining the totality of an indefinible something. It is an inexplicable luminous energy measured with alchemic wisdom, fruit of a memory where lots of people have left the evidence of experience.

Now let's move on to the Museo Bilotti project. A journey through new sculpsures that branches off through the spaces outside Villa Borghese palace. It is the first operation in which the ex Casino of Water Games opens to the surrounding space completely, creating that prolific dialogue between internal and external that the structure once had.

The artist stages a partitura divided into four visual moments: halos, target, arrows, diamonds. She profits of the trees around the palace, but even of some anomalous spots outside the entrance.

The four moments become cardinal points of a route between ground and transcendence, fetish and symbol, reality and metaphor. The building of Water Games, also known as Aranciera, turns into the little kingdom of light games; energetic heart that I like to imagine from above, urban vision where the four installations stand out like universal signals of communication.

The halos represent the most scenographical impact. They surround the ancient nature through the luminous pearls of a complex technological structure. In this way, the plant's lofty leafage earns ecstatic lightness, hovering beyond the root's solid steadiness. A halo that reminds of a rosary, a pearl necklace, an alien flying saucer; but that remains the sacred sign on a city that knows well alchemies and esotericisms.

The insertion of that energetic point in a park like the one of Villa Borghese, on the slope that dominates the city, a few steps away from magical and mysterious places, it's a contemporaneity's statement that means a lot. But it is also the proof that the act of an artist can strengthen the memory itself of a metabolic Rome. The sacredness of that gesture tells about the holiness of certain trees, taking the attention back to Nature's regenerating power, to an aesthetical laicism that raises landscape's secular beauty.

According to the artist, though, not all the trees are worthy, just like not all men can aspire to saintliness. The ascetical elevation touches the chosen few, and so some trees represent the values that are the exemplifying ones of a choice that is metaphorical and realistic, earthly and spiritual at one time. The world's beauty starts again with clean actions, but without any ideological fee. Poetical gestures that recover the civil softness of art, the balmy sensory rising of works in the historical space.

The target waits for us in an immobile but never threatening position. It is an optical magnet which reflects the surrounding world inside its vulnerable geography. It has the city planning sense of the Ptolemaic square, a value of architectonic echoes that bond itself to Rome's planimetric history, to its historical methodology regarding moral, power, human relations, cultural exchange. A target that exploits the number's symbology, the all Roman tie between laic and religious culture, till reversing the aerials' urban prose that invaded our cities in an obscene way. Therefore, the arrow points to the "heading above" position, to "holiness" that is so far from the media approach our society.

Today there is a degeneration that is misrepresenting the holy values and creating new ethical handbooks in which too many people are allowed too much.

We all probably know that things are not going that well, sometimes we get annoyed to read about it again and again and I almost want to punish myself for underlining it even here. I think, though, that by repeating it I don't do any harm, just because of the latent distraction that bothers our times.

What other object could have waked up the attention again, towards the core of thought and speech?

The target takes upon itself the role of happy archetype of the recoverable thought, of the yearning for a centre that the moral often disperses beyond borders. The target looks at us while we are looking at it, using the mirror as loyal recorder between the inside and the outside.

We all are into that target, confirmation that any time victims can become persecutors: the moment of the fault, of the evoked imperfection, of the immoral blinding.

The same moment that can transform the persecutor in a more or less designated victim. Everything fluctuates along not always manageable sides, events move like polydirectional waves; nothing takes one single road without mind changing. The target seems to remind us that each one passes through the space of History.

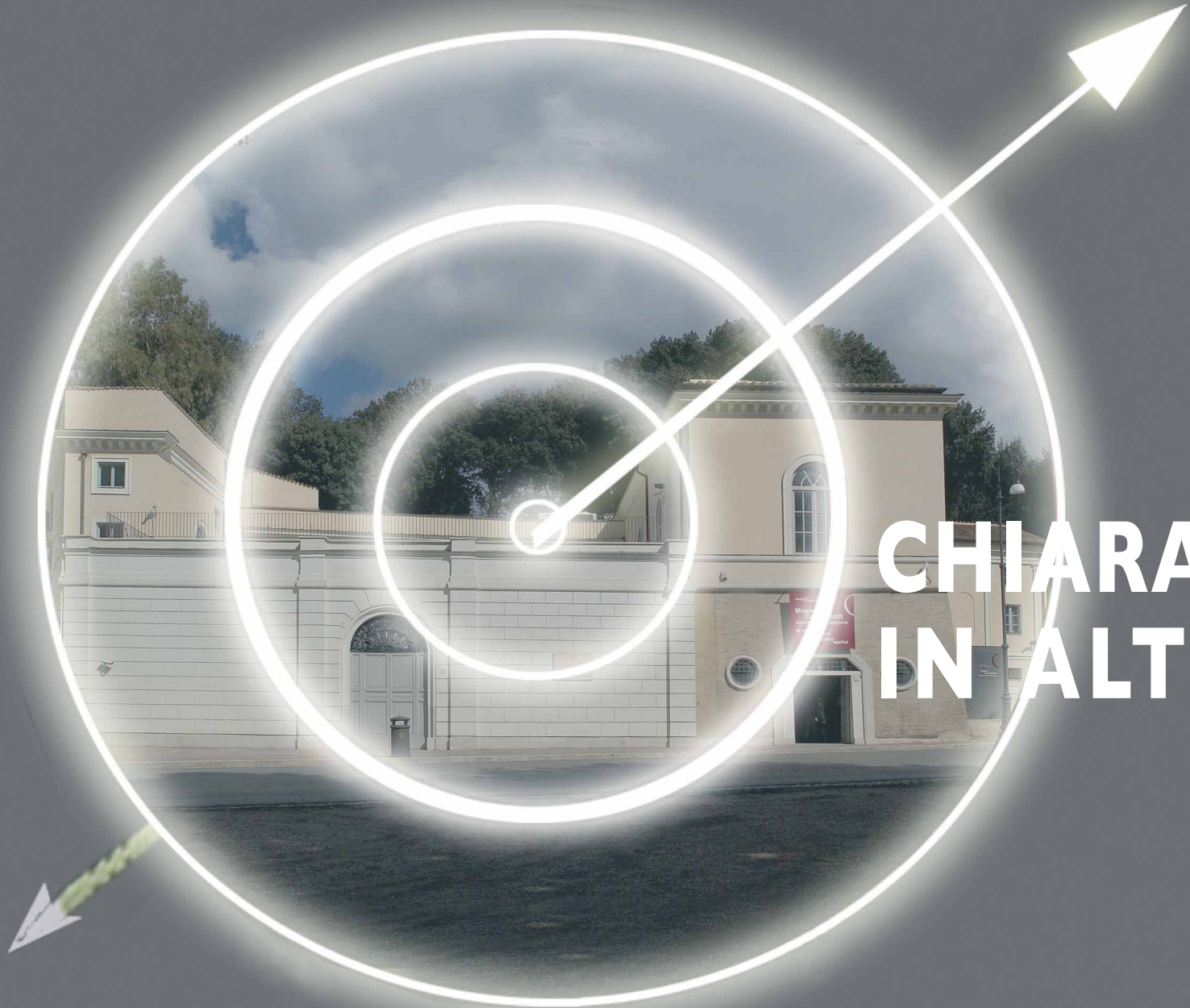
With no exceptions. With no favouritisms. With the sense of the open possibility.

Arrows occupy another positions in the museum space, dialoguing with the target in a direct way. They point at three different directions, three cardinal points of an inner orientation that flies high, in the sky's motor guiding lines. The arrow that historically would run through bodies, today it comes out from the baroque painting's chest, flying from the open flesh in favour of a utopian elevation of the symbolical gesture. Trilogy of the line, but of the moral turbulence too, that opens the view to three never been connected points. The work stands out on the balcony over the entrance, a sort of heraldic coat of arms that finds its bearable mystical energy in pure light.

Diamonds wind up our journey. They show in their monolithic and blinding steadiness, taking the attention back on the soil from where they emerge like precious and unreachable icebergs. They become the uncatchable project's Graal, the most earthly and metaphysical part of the four dialoguing visions. They contain the preciousness' symbology, but even the value hidden in the quest, the absolute of the plastic shape, the utopia for the civil renewal, that the ambient sculpture holds in its millenary memory. Halos, target, arrows, diamonds: four archetypes between art and life, four angles of a moral design Chiara Dynys has traced in the external spaces of Museo Bilotti.

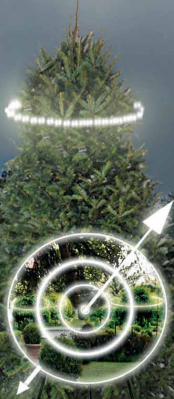
Her exhibition is a rare apparition that exalts itself in the essential rigour of the single interventions.

Everything is magnetic and charming, physical but light, like solid mercury. Let yourself be overwhelmed by the soft energy of a protagonist light.



CHIARA DYNYS IN ALTO





Museo
Carlo Bilotti
Aranciera di Villa Borghese
de chirico manzi
rivera severini warhol

MUSEO
CARLO BILOTTI
ARANCIERA DI VILLA BORGHESE







Museo Carlo Bilotti
Aranciera di Villa Borghese
de chirico manzoni
riversi severini warhol

Museo Carlo Bilotti
Aranciera di Villa Borghese
de chirico manzoni
riversi severini warhol

Museo Carlo Bilotti
Aranciera di Villa Borghese





musei  Comune

Museo Carlo Bilotti
Aranciera di Villa Borghese

de chirico manzù
rivers severini warhol

UNA STORIA PRIVATA

Museo Carlo Bilotti
Aranciera di Villa Borghese

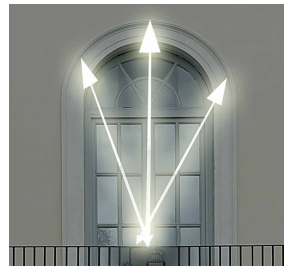
18 marzo - 28 maggio 2018



Alberi Santi, 2008
aureole di led luminosi in struttura di alluminio, diametro dai m 2 ai m 5



In Alto, 2008
tiro a segno di plexiglass e neon, diametro m 2 circa



In Alto, 2008
frecce di led e neon, altezza m 3 circa



Sentiero di Stelle, 2007
diamanti in acciaio a specchio con led ai vertici, diametro cm 100 x 110 circa cadauno (Collezione ATEL Energia)

CHIARA DYNYS

Nasce a Mantova. Vive e lavora a Milano.

Mostre personali

2008

Roma - Galleria De Crescenzo & Viesti, *Passages*

Roma - Museo Bilotti, *In Alto*

Bergamo - Galleria Fumagalli, *Sante Subito*

2007

Milano - Rotonda della Besana, *Luce negli occhi*

Milano - Palazzo Reale Milano, *Noi e Loro*

Burgdorf (Svizzera) - *Installazione*

2006

Mendrisio, Accademia di Architettura - Casa dello studente, *Installazione permanente*

Roma, Chiesa S. Volto di Gesù, *Installazione permanente*

Film 35 mm- 9 minuti, *Made in China*, The family Production

2005

Wolfsberg, Wolfsberg Executive Development Centre

Milano, Galleria Monica De Cardenas

Rovereto, MART, *Installazione permanente*

Roma, Galleria De Crescenzo & Viesti, *Viaggio in Sicilia*

2004

Bonn, Kunstmuseum

Frankfurt, Galleria ArteGiani

Zürich, Ars Futura Galerie

2003

Bochum, Museum Bochum, UBS Milano, *You are my Destiny*

Stuttgart, Galerie Marianne Hollenbach

Venezia, S. Marco, 2382

2002

Milano, Galleria Monica De Cardenas, *Dietro di sé*

Milano, Pio Albergo Trivulzio, *Il cerchio dei re*

Bergamo, Galleria Fumagalli, *Defragmentation*

Frankfurt, Galleria ArteGiani, *Dietro di sé*

Roma, Galleria De Crescenzo & Viesti, *Dietro di sé*

2001

Ravenna, Santa Maria delle Croci, *Peshawar*

Napoli, Dina Carola Arte Contemporanea, *Delitto perfetto*

Lugano, Museo Cantonale

2000

Roma, Galleria de Crescenzo & Viesti, *Non c'è nulla al di fuori*

1999

Milano, Galleria Monica De Cardenas

Parigi, Christofer Rouxel

Milano, Centre Culturel Français, Palazzo delle Stelline

Parigi, Galerie George Fall

Busto Arsizio, Palazzo Bandera per l'arte, *Bevi Rosmunda*

Milano, "Beware" con Moni Ovadia, Spazio Venti Correnti

Stoccarda, Städtische Galerie Göppingen, *Troppa luce*

Bergamo, Galleria Fumagalli

1998

Bologna, Galleria No Code

Mendrisio, Galleria Massimo Martino

Roma, Galleria De Crescenzo & Viesti, *Giorni Felici*

1997

Montréal, Galerie Samuel Lallouz

Sherbrooke, Galerie du Centre Culturel de l'Université

Saint-Hyacinthe, Centre d'Exposition Expression

New York, Cristinerose Gallery

Bologna, Galleria Rizziero

1996

Napoli, Theoretical Events

Roma, Galleria De Crescenzo & Viesti

New York, Cristinerose Gallery

Milano, Galleria Monica De Cardenas

Genève, Centre d'Art Contemporain

Stuttgart, Galerie Marianne Hollenbach

1995

Udine, Galleria Plurima

1994

Roma, Galleria Pio Monti (con Ascanio Renda)

Torino, Galleria Alberto Weber

Carignano, Ex Lanificio Bona

1993

Göppingen, Städtische Galerie

Torino, Galleria Alberto Weber

Paris, Galerie de France

Milano, Galleria Monica De Cardenas

1992

Napoli, Galleria Enzo Esposito

Genova, Galleria Pinta

Zürich, Arsfutur Galerie

1991

Milano, Galleria Fac Simile

1990

Torino, Galleria Alberto Weber

Düsseldorf, Forum

Genova, Galleria Pinta

Domodossola, Museo Immaginario

1989

Milano, Galleria Bruna Soletti

Roma, Galleria Giuliana De Crescenzo

1988

Roma, Galleria Giuliana De Crescenzo

Milano, Galleria Fac Simile

Torino, Galleria Alberto Weber

Nîmes, Galleria Esca, Milhaud

1987

Firenze, Galleria Vivita2

Genova, Galleria Chisel

Milano, Decalage

Castello di Belgioioso, Videoinstallation *Tramata*

Mostre collettive

2008

Arte Bregaglia, Installazione nella chiesa di S. Gaudenzio, *Bellezza e Sobrietà*

MART - Rovereto, Collezione permanente, *100 ANNI*

2007

Milano, Antonio Colombo Arte Contemporanea, *Arcani Maggiori*

Milano - Triennale, *Anni '70 - Il decennio lungo del secolo breve*

2006/2007

Lugano, Museo Cantonale d'arte, *L'immagine del vuoto. Una linea di ricerca nell'arte in Italia (1958-2006)*

2006

Milano, Museo della Permanente, *La bellezza*

2005

Roma, XIV Quadriennale

Milano, Galleria Fonte d'Abisso, *Nello spazio, nel cosmo*

Bergamo, Complesso di Sant'Agostino, *Visioni. 20 artisti a Sant'Agostino*

Milano, Museo della Permanente, *Filoluce. Da Balla a Boetti, da Fontana a Flavin*

Milano, Fondazione Arnaldo Pomodoro, *La scultura italiana del XX secolo*

Karlsruhe, ZKM-Museum für Neue Kunst, *Lichtkunst aus Kunstlicht*

2004

Gallarate, Premio Gallarate, Z.A.T.

Bergamo, Galleria Fumagalli

2003

Darmstadt, Institut Mathildenhöhe, *Agenore Fabbri Preis der VAF Stiftung*

Trento, Palazzo delle Albere, *Agenore Fabbri Preis der VAF Stiftung*

2002

Weimar Wuppertal, *Bella Pittura, von Boccioni bis ...*, opere della collezione CIMAC di Milano

2001

Roma, Galleria De Crescenzo & Viesti, *Platone in the mirror*

Bologna, Galleria No Code, *Carta*

2000

Lugano, Museo Cantonale d'Arte, *Alti e bassi, nuove acquisizioni del museo*

Santuario Oropa, *Da Boccioni a Serrano: spiritualità nell'arte*

Prato, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, *Futurama, Arte in Italia 2000*

Milano, PAC, *Forma del mondo-fine del mondo*
Roma, Scuderie del Quirinale e Mercati di Traiano, *Novecento. Arte e Storia in Italia*

1999

Belluno, Palazzo Crepadora, *Alle soglie del duemila, ultime tendenze dell'arte italiana*

1998

Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, *Due o tre cose che so di loro. Arte a Milano negli anni '80*

Stoccarda, Triennale der Kleinplastik

1997

Milano, Palazzo Bagatti Valsecchi, *Ezra Pound e le arti*

Torino, Palazzo Bricherasio, *Border*

Torino, Promotrice delle Belle Arti, *Va' pensiero. Arte Italiana 1984-1996*

Bologna, Galleria Civica d'Arte Moderna, *Officina Italia*

Biella, Galleria Dialoghi e Pinerolo, *The world from the female, En plein air*

1996

Bruxelles, Galerie Artiscopes, *Oro*

Roma, XXII Quadriennale Nazionale d'Arte

1995

Milano, Palazzo della Permanente, *Milano-Cento artisti per la città*

Milano, Sala Napoleonica dell'Accademia di Brera, *Anni '90 Arte a Milano*

Rocca Paolina (PG), *Trilogia 5*

Milano, Museo d'Arte Paolo Pini, *MAPP*

Bruxelles, Galerie Artiscopes, *Venti Avventurosi*

Gallarate, Galleria d'Arte Moderna, *XXI Premio Gallarate*

1994

Montreal, Centre International d'Art Contemporain, *Entre Image et Matière*

1993

Spoleto, XXXVI Festival dei Due Mondi, *Ibrido Neutro*
Ancona, Premio Marche, *Rentrée*

1992

Firenze, Fortezza da Basso, *Soggetti di frontiera*

Roma, Galleria Marco Rossi Lecce, *Teoremi*

Milano, Galleria Monica De Cardenas, *Di plastica*

Francoforte, 44° Premio Michetti

Saint-Etienne, Musée d'Art Moderne, *Where? L'identité Ailleurs que dans l'Identification*

1991

Sartirana, Castello di Sartirana, *Combinatorio*

Avola, Vecchio Mercato Comunale, *Diapason*

Milano, Ferrara, Centro Formentini, *Artae*

Milano, La Bottega dei Vasai, *Terra! ... Terra! ...*

1990

Montrouge, Hôtel de Ville, 35ème Salon, *Un printemps Italien*

Valencia, Palau de l'Escala, *Taller International de artistas jóvenes europeos*

Milano, La fabbrica del Vapore

1989

Faenza, Palazzo delle Esposizioni, *Dieci anni di Arte Europea*

Gallarate, XV Premio Città di Gallarate

Fecamp, Galerie du Palais Benedictine, *Certains - lo no credea giammai*

Rio de Janeiro, São Paulo, *Aspectos da pintura italiana do apos guerra aos nosos dias*

München, Mailand, *Italien ... Künstlerwerkstätten*

Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, *Nuovi Argomenti 3*

1988

Paternò, Galleria d'arte Moderna, *Index*

Reggio Emilia, Sala ex Stalloni, *Figure e forme dell'immaginario femminile*

Lanciano, Ponte di Diocleziano, *Nuova italiana*

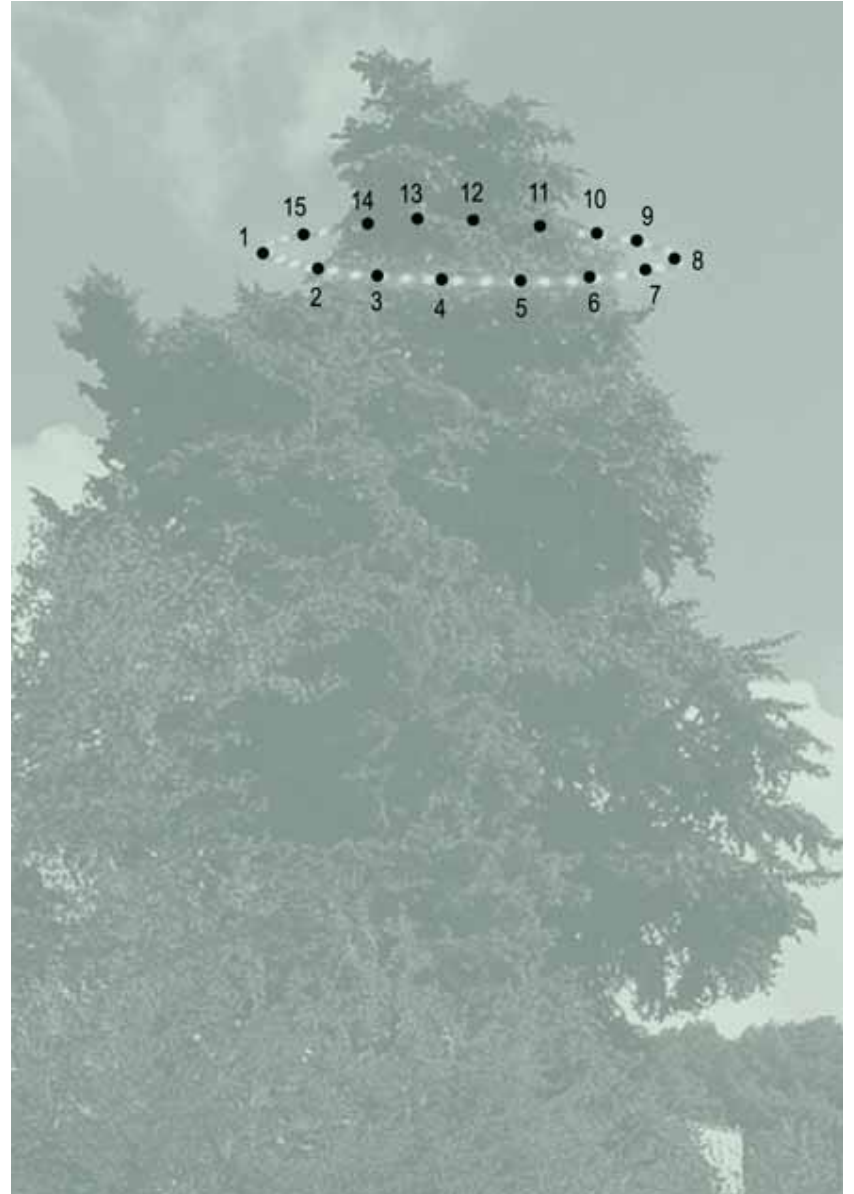
Aosta, Tour Fromage, *Cro-matica*

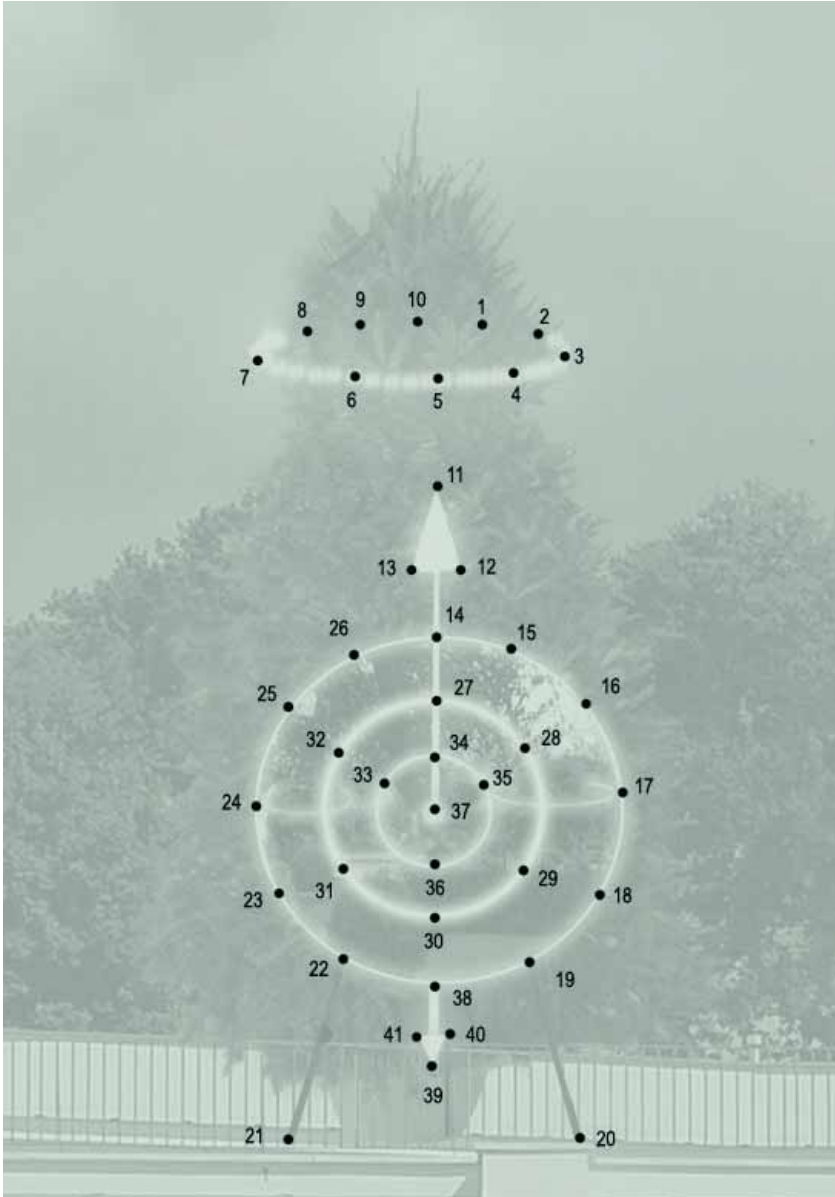
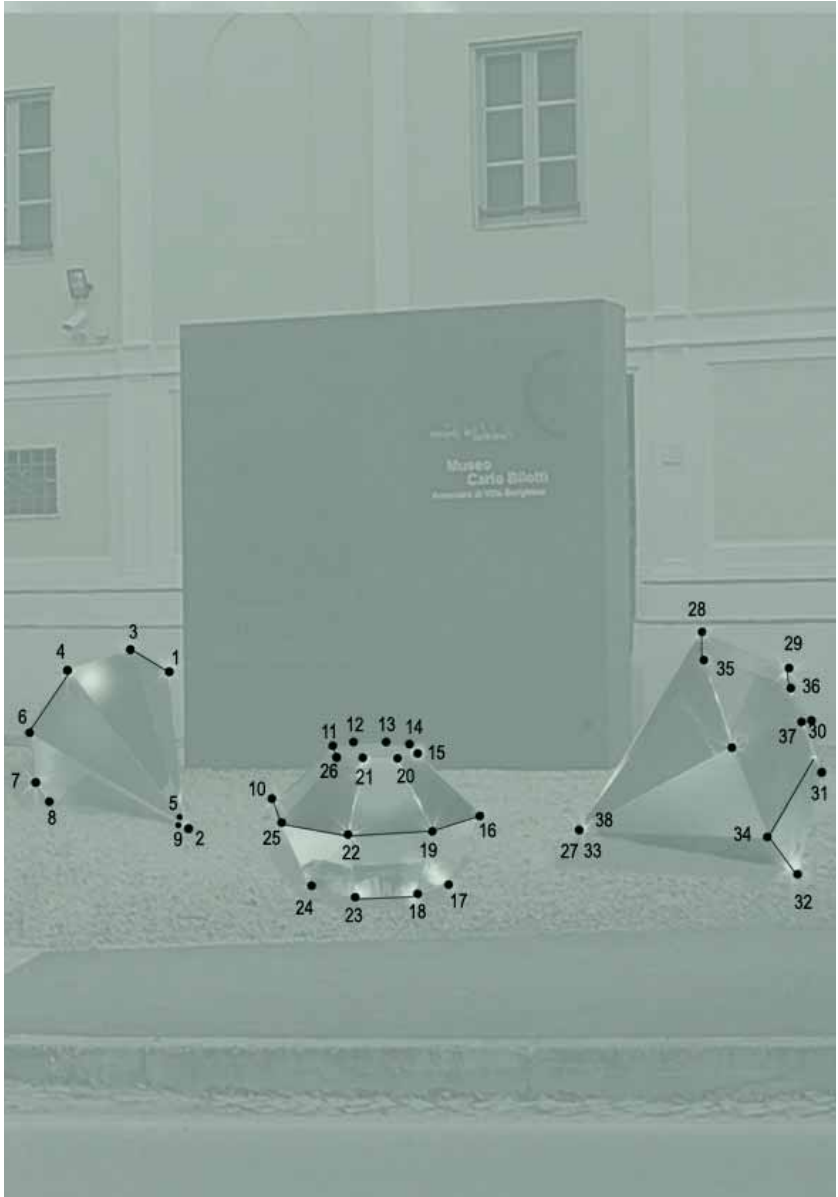
Milano, Galleria Fac Simile, *Microdrammi*
Milano, Galleria Arta, *Dieci anni di attività*

1987

Milano, Galleria Fac Simile, *Tableaux d'une exposition*
Castello di Rivara, *Equinozio d'autunno*

CHIARA DYNYS
NOTE







Edizioni Carte Segrete
Via della Scrofa, 47 00186 Roma
Via di Monte Giordano, 36 00186 Roma
tel. +39 0697274455
fax +39 0697250998
www.cartesegrete.com
riposati@cartesegrete.com

Direzione Artistica
Massimo Riposati

Direzione Editoriale
Cristina Di Stefano

Coordinamento
Fabio Soprani

Crediti fotografici
Studio Boys

Fotoincisione
MG Sistemi Editoriali - Roma

Stampa
Grafica Ripoli - Villa Adriana - Roma

finito di stampare nel mese di maggio 2008