

ENZO ESPOSITO

Corso S. Gottardo, 8 - 20136 MILANO (ITALIA)

Tel. 02/8373824 - 70601662

Part. IVA 08654480154

Gent.mo Sig.

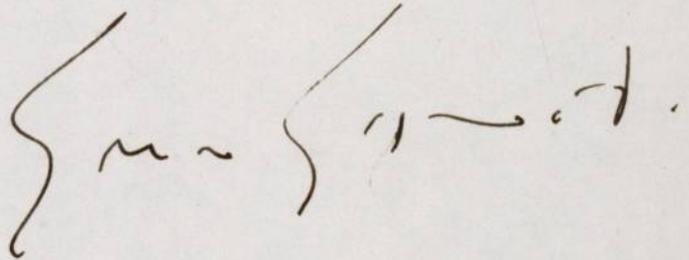
Maria Eugenia Palazios é la mia "art dealer" in Sud America che mi sta organizzando una esposizione a Rio, e mi ha suggerito di spedirle questo mio materiale che spero trovi di suo interesse.

Mi farebbe molto piacere conoscerla personalmente, magari in occasione di un suo prossimo viaggio in Italia o di un mio futuro viaggio in Brasile.

Nel frattempo la ringrazio e la saluto cordialmente e per eventuali comunicazioni la prego di fare riferimento a Maria Eugenia.

Milano, dic.1991

Milano, dic.1991

A handwritten signature in dark ink, appearing to read 'Enzo Esposito', written in a cursive style.

Enzo Esposito

Loredana Parmesani

Se il colore e la pittura rientrano nella scena artistica è per scavalcare, o meglio, per fuggir fuori dal logos che li racchiudeva.

L'arte concettuale era sostenuta appunto da una rigida razionalità logico-analitica ed era mettendo in risalto il concetto che la cosa trovava la sua legittimità nello statuto classico del sapere.

Dal momento che l'apparato tradizionale del sapere viene messo in crisi dal proliferare incessante di varie razionalità, l'arte concettuale viene ad essere spiazzata dalla cattedra della storia per rimettersi nella mischia come una possibilità fra le altre di segno opposto. Il panorama artistico che oggi si presenta è proprio caratterizzato da questa problematicità di individuare razionalmente un movimento trainante, pertanto, il momento della tradizione del nuovo rispetto alla fase precedente, non procede più verticalmente, ma orizzontalmente.

Oggi è possibile fare tutto, perché il tutto non è più definibile come categoria.

In questo clima cinicamente ottimista la pittura può liberamente giocare la sua mossa non più come superamento, ma come possibilità fra le altre.



Enzo Esposito, Senza titolo, 1981. Tempera e carbone su carta. cm. 56 x 75.

A merito di chi dipinge va però il fatto di essere riuscito in qualche modo a sollevare la questione che così si pone.

La pittura che fugge via dal logos trasforma il logos stesso nella moltitudine dei miti. Uscire dal logos assoluto è il problema che Enzo Esposito si pone con le sue prime opere. Queste opere sembrano voler perforare, con la crudeltà del simbolismo, l'assoluto razionale. Si tratta di operare con il bisturi simbolico la razionalità, affinché la violenza con cui questa viene ad essere colpita dia via libera al non senso della pittura e al piacere del colloquio.

Le opere più recenti di Esposito instaurano, infatti, un dialogo con la pittura. Il dialogo è per eccellenza la tecnica del conversare, del discutere, della domanda e della risposta. Esso ha come fine il farsi e disfarsi della ricerca.

Ogni opera è un conversare, senza una meta prestabilita, con il colore, impastarsi le mani, ascoltare i fremiti della pennellata, chiacchierare a tu per tu con i segni, un concentrare tutta la propria attività sul colloquio privato del dipingere.

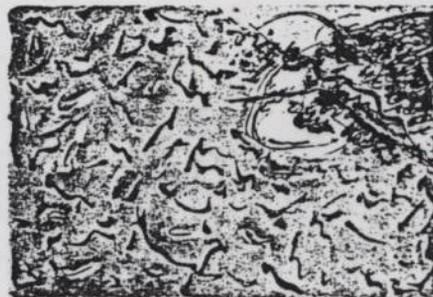
Colloquio è per Esposito la ricerca dei colori che vanno al di là del colore, la ricerca di un colore bianco privo di colore, proprio perché come assenza è la sorgente di tutti i possibili colori: la voce dell'indifferenza in cui si celano una miriade di possibili.

È il dialogo dell'esterno, non il dialogo tradizionale della razionalità, il battibecco del «si dice», non quello dell'io. Esposito dice che «ogni colore è indifferente», e proprio perché l'indifferenza è il linguaggio dell'assoluta neutralità, l'oscura potenzialità di tutti i discorsi possibili, lo spazio in cui ogni segno o macchia tracciati sono oscurati dall'ombra del non senso ed in balia della pura fascinazione. L'indif-

ferenza non è la fine della volontà, ma è la decisione che si coglie quando è finita l'identità del soggetto.

Chi dipinge, allora, non è l'io (la pittura d'azione), ma l'impersonale che trova sbocco nella passività della morte del soggetto stesso. Dipingere non è più esprimere ma essere parlato, sacrificare il sé alla moltitudine dialogica dell'indifferenza, perdersi insomma come coscienza per ritrovarsi come l'altrove impersonale, come la vittima dell'interlocutore che parla, che parla..

È chiaro allora che se la pittura produce l'andamento della conversazione altrui, essa deve essere infinita come il tempo del dialogo e deve rifiu-



Enzo Esposito, Senza titolo, 1980. tempera e carbone con carta. cm. 100 x 70.

tarsi alla pretesa di ridursi a sommario finale.

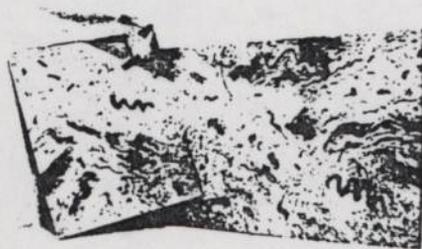
Tale movimento non ha fine in quanto ogni opera riprende il movimento dall'inizio, mentre la sua conclusione provvisoria è dettata da una decisione arbitraria, da un capriccio o da un ritegno che spezza la tensione che lega l'artista all'opera.

Alcune opere di Esposito (1977) sono dipinte direttamente sul muro, proprio come una conversazione provvisoria, legate al loro tempo di esecuzione, mai scritto in forma perpetua ma in forma dialogica appunto. Un quadro dura il tempo del dialogo del soggetto con i materiali del dipingere, l'ora della ricerca associata con i pennelli. Il suo lavoro è simile al ritmo ininterrotto del filosofo denudato dalla razionalità e giunto all'estremo limite dell'indistinto.

Annientato come io, ascolta senza posa l'indifferenza della storia dalla cui bocca vuota scaturiscono senza senso alcuno la suggestione delle linee ed il richiamo dei colori: gli imprudenti

interlocutori del passato (Kandinsky, Boccioni, Balla) animano l'impasto di ogni pittura di Esposito. Indifferente rispetto alla storia, ma parlata dalla sua oscura matrice, la sua pittura vibra all'unisono con la pittura del passato e ingaggia una lotta con il nulla.

Quando l'io non ha più niente da dire deve divenire la voce del nulla che può sempre parlare come voce neutra, impersonale, indifferente. Chiuso in se stesso il logos, la pittura riprende in mano l'oblio del sé e diviene impersonale, fuori dalle ristrettezze formali, fuori dalle ristrettezze del cogito. La



Enzo Esposito, *Senza titolo*, 1980. Acrilico su tela. cm. 300 x 350.

pittura che viene dopo il logos procede attraverso l'ascolto di ciò che i colori hanno ancora da dire, tocca con mano la morte, accetta il proprio scacco e procede con passività.

Dipingere allora è ascoltare, mormorare il linguaggio del di fuori, esser parlati, affinché gli interlocutori pittorici, mossi da un sentimento fondamentale, si animino in una continua botta e risposta.

Qualcosa di molto diverso allora dalla pittura d'azione che consuma un gesto eroico nell'arena della tela. Là dove quest'ultima consuma un gesto disperatamente umanistico, solitario ma cosciente del proprio essere storico, l'opera di Esposito si presenta come un susseguirsi di emotività impersonali e al di fuori della dinamica del gesto soggettivo.

La pittura non lavora per la sintesi finale, per il risultato-forma, ma per il battibecco delle emozioni, essa si appoggia sulla tela e intanto si fa e si disfa. Indifferente a tutti i discorsi possibili, li vorrebbe tutti, cosciente com'è che l'io non possiede la pittura, ma è nella pittura che dimora l'essere, il demone che mette in moto l'io

indifferente.

Ogni quadro è così al di fuori di ogni progetto, non anticipa la possibilità, non predispone un qualsivoglia ordinamento, insiste invece sulla passionalità del processo dell'esterno che non si sa mai dove va a finire.

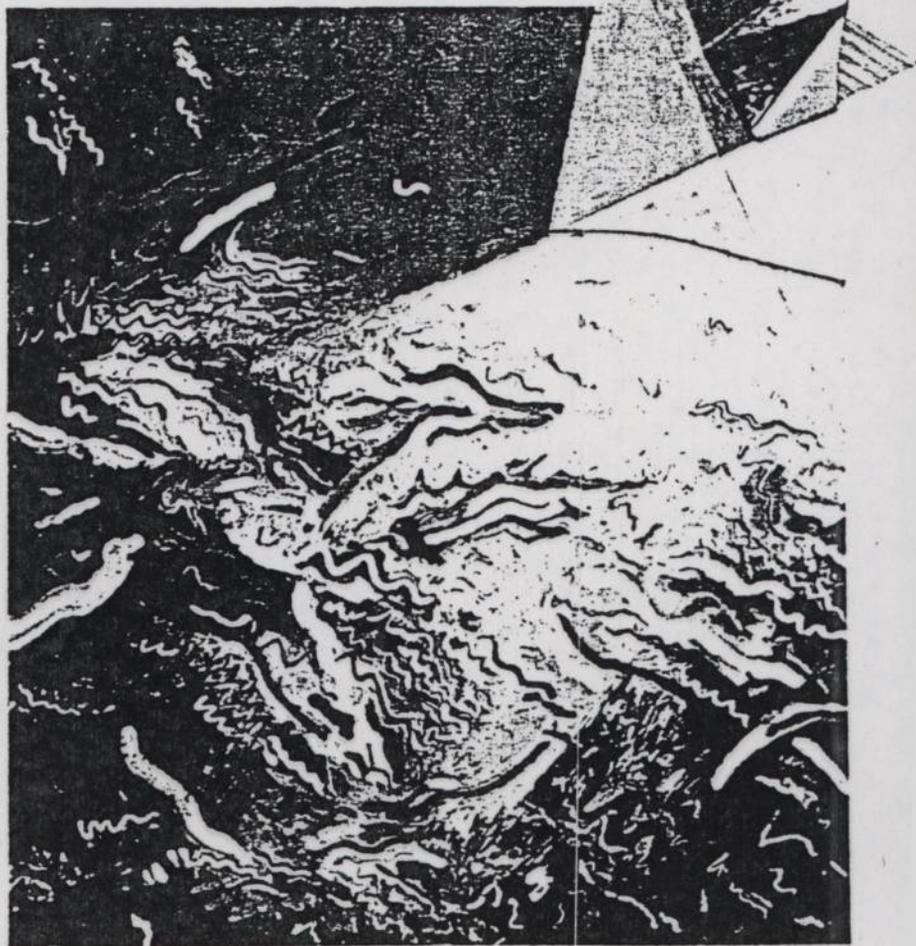
Un colore tira l'altro in quanto ognuno è agito al di fuori, un segno che schizza invoglia la macchia gialla con cui se la intende e, di pennellata in pennellata, il dialogo assente continua, teoricamente all'infinito. È appunto in questo farsi, in questo divenire che la pittura si dà come un processo di un essere altrove, attento all'inafferrabilità, alla vertigine del vuoto.

L'artista colloquia con i suoi materiali affinché nascano degli spozalizi flusso, degli spozalizi nomadi, delle emotività plurali che si influenzano a vicenda. Ogni coppia di colore richiama l'altra, perché ogni coppia riceve le energie atte a dar voce all'autonomia che pur è. Ogni colore richiama il segno che lo precede, affin-

ché la processione del tempo ecciti la fase precedente.

La pittura per poter avere in sé il colore neutro ed impersonale della notte deve sempre essere eccessiva, scavalcare con passione il limite estremo che diviene il sé dell'altro, aspirare alla morte a cui ogni passione più o meno tende.

La pittura di Esposito si pone al desiderio dell'altro - con cui tenta di immedesimarsi con indifferenza - e aspira alla morte che è poi lo stato estremo del piacere. La sua pittura, in fondo, è una pittura dialettica, in quanto ogni segno rispetta, devastandolo, il segno che lo precede, ma di una dialettica ormai perversa, incapace di limitare razionalmente il sé dall'altro in quanto fa confusione di identità, deterritorializza il colore attraverso il fascino seducente del richiamo, una dialettica libertina che gioisce del piacere altrui.



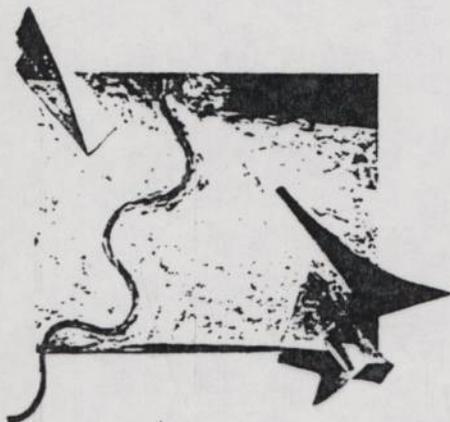
Enzo Esposito, *Senza titolo*, 1980, 100 x 120 cm.

La pittura d'azione è stata, per dirla con Rosenberg, un dipingere in mezzo alle difficoltà, l'artista d'azione americano era impegnato in un dialogo drammatico in quanto era ancora il portatore di un gesto assoluto, eroico, storico, non progettava l'opera, ma era il gesto che progettava la sintesi del soggetto, in quanto era la sua espressione. La pittura di Esposito dipinge invece in mezzo al piacere del di fuori, così da essere soggiogata dalla passione in un gioco crudele verso l'io, l'io piegato, sovrastato, posseduto, affascinato dalla potenza del linguaggio.

Se la sua pittura non progetta l'opera non è neppure eroica, in quanto non conosce il gesto ma il palpito. Gesto è una padronanza razionale del segno, palpito è il sussurro delle mani che non conducono più



Enzo Esposito, *Senza titolo*, 1979. Tempera su carta, cm. 150 x 200.



Enzo Esposito, *Senza titolo*, 1980. Acrilico su tela, vetro e metallo dipinto, cm. 74 x 80.

parola alcuna, ma sentono emotivamente che tutto scappa via: esse vogliono e contemporaneamente non vogliono, desiderano e contemporaneamente temono. È una pittura eccessiva questa, tutta giocata sui piaceri del di fuori, non certo sull'espressività del di dentro. Rimane solo la fascinazione dei colori, la processione delle linee, la problematica delle passioni.

Ancora una volta si pone il problema di come si guarda un quadro.

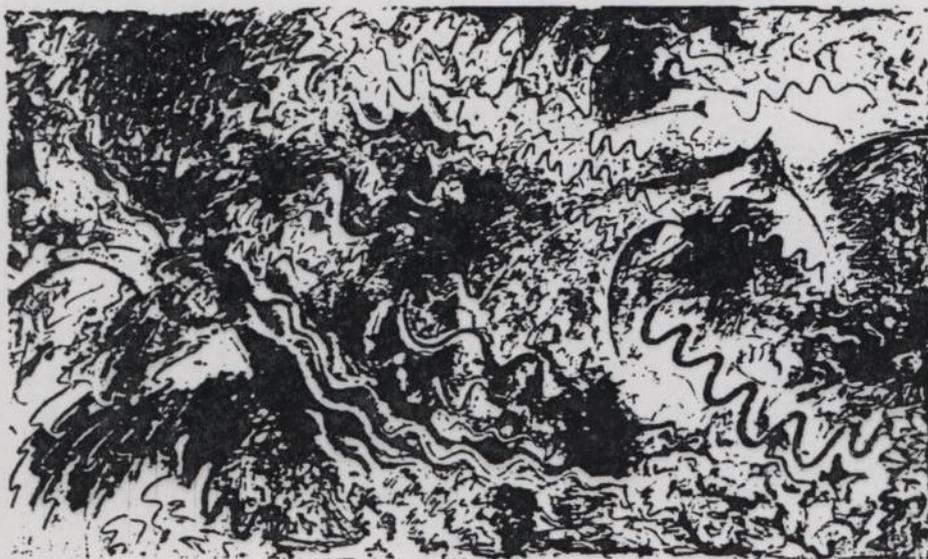
Dipinta palmo a palmo, l'opera non rappresenta nulla, solo degli stati erotici che corrono qua e là e che si

danno come il reale stesso. Grazie allo spettatore la pittura si fa opera, in quanto è lui che le dà la vita, la resurrezione. Lo spettatore si abbandona alla impersonalità dell'opera che in qualche modo lo determina - come il linguaggio dell'esterno - e grazie a lui la pittura si fa pittura. Ancora una volta la critica deve cominciare a riconoscere nella pittura le pretese inerenti, al suo modo di fare.

Dato che il pittore è diventato animale pulsionale, lo spettatore deve ricominciare a pensare - come colui che segue le tracce - in termini di sensibilità, inizio, durata, direzione, concentrazione e distensione, passività, vigile attesa; deve divenire un conoscitore dei vari gradi dell'attività sensibile, spontanea ed evocativa.

Guardare un quadro allora e come compiere un'attenta passeggiata fra una miriade di cosmi pittorici, tra grumi di colore giocati dalla sincerità di un gioco di avide mani plurali, in quanto fare un quadro non è più scendere nell'arena, ma, uscir fuori dalle pulsioni emotive e dar vita a dei flussi che boicottano lo spettacolo tridimensionale: un passeggiare colloquiando appunto. Per guardare la pittura la critica deve imparare il piacevole gioco della morte. Solo la critica morta è la critica che parla.

Loredana Parmesani



Enzo Esposito, *Senza titolo*, 1981. Tempera e carbone su carta, cm. 200 x 330.

ENZO ESPOSITO

RENATO BARILLI

La parte più significativa della carriera di Enzo Esposito comincia nel 1976, quando l'artista giunge a Milano lasciando il paese d'origine nel Sud, secondo un destino che è stato comune a molti dei migliori protagonisti delle vicende recenti (Salvo, Mainolfi, Maraniello, Paladino, De Maria), quasi che tra Sud e Nord Italia si stabilisse una divisione delle parti: l'uno, grande serbatoio di risorse umane, l'altro, luogo attrezzato per fornire loro gli strumenti indispensabili al decollo. In quegli anni si stava vivendo la coda della grande ondata concettuale-comportamentista,

quadro. Essi quindi si disperdevano coraggiosamente nella vastità di una parete intonacata, scegliendo le disposizioni più arrischiate e « al limite »: bisognava chinarsi, per scorggerli, accampati come erano quasi al confine col pavimento; o invece alzare lo sguardo verso il soffitto.

D'altra parte l'esplosione in quegli anni era ormai giunta al suo termine, e da quel momento stava per ripartire un processo contrario, volto a recuperare l'intensità dei segni, ponendo invece un freno alla loro estensione, sia fisica che

Infatti non c'è vita, se non ci sono cor-relativamente come dei depositi di sostanze nutritive; l'embrione deve pur portarsi dietro la sua cellula, cioè un'unità, magari anch'essa minimale, dove però siano concentrati i liquidi che gli è necessario assorbire per la propria crescita. Fuor di metafora, ciò significa che già nei primi lavori del periodo '76-'77 Esposito gioca su una dialettica



Foto Peter Schalehli.

ENZO ESPOSITO. SENZA TITOLO. 1988. Tecnica mista su carta.

la fase finale di quel processo che io ho l'abitudine di definire col termine di « esplosione ». E che Esposito si collocasse in quell'orizzonte, lo si può comprendere da alcuni tratti del suo lavoro di allora: la riduzione, la poca consistenza fisica dei segni grafici cui ricorreva, quasi che essi volessero rientrare in sé, incerti se esporsi alla luce del sole o lasciarsi risucchiare dalla parete. E invece, al polo opposto, un enorme sviluppo ambientale. Infatti quei segni minimali erano tracciati direttamente sulle pareti di una stanza, ben decisi a non lasciarsi racchiudere entro il perimetro ristretto e asfittico della tela, del

ment'le. Infatti, i segni, le tracce grafiche di Esposito davano a vedere di essere ormai avviati a un processo di crescita. Erano come spore che, dopo aver attecchito, possono cominciare a riprodursi e a germogliare. Col che si vuole anche accennare al carattere organico che, fin da quegli inizi, caratterizza il lavoro di Esposito. I tratti minimali, infatti, « mettono fuori » come una fine peluria, un sottile e verzicante epitelio vegetale, oppure, al limite, un fragile apparato di antenne e di elitre di insetti. L'organicismo del segno grafico, vivace e reattivo, si accompagna poi ad una inevitabile ricomparsa del colore.

figura-sfondo, cioè sull'aggressività delle tracce grafiche in progresso, in via di rapida espansione, che vibrano su sfondi monocromi, seppur di breve estensione, almeno quanto basta per nutrirla in quella fase di rapido sviluppo. Non ci meraviglieremo poi nel constatare che quelle cellule monocrome sono per lo più dominate da un rosso acceso, che è il colore dell'emoglobina, della vita animale. Tutto questo, però, mantenuto in una libera disposizione « ambientale », vale a dire che quegli episodi di crescita cellulare, di embrioni e nuclei aggressivi, accompagnati dai relativi sfondi monocromi,

si distribuiscono un pò dappertutto nello spazio, con grande libertà.

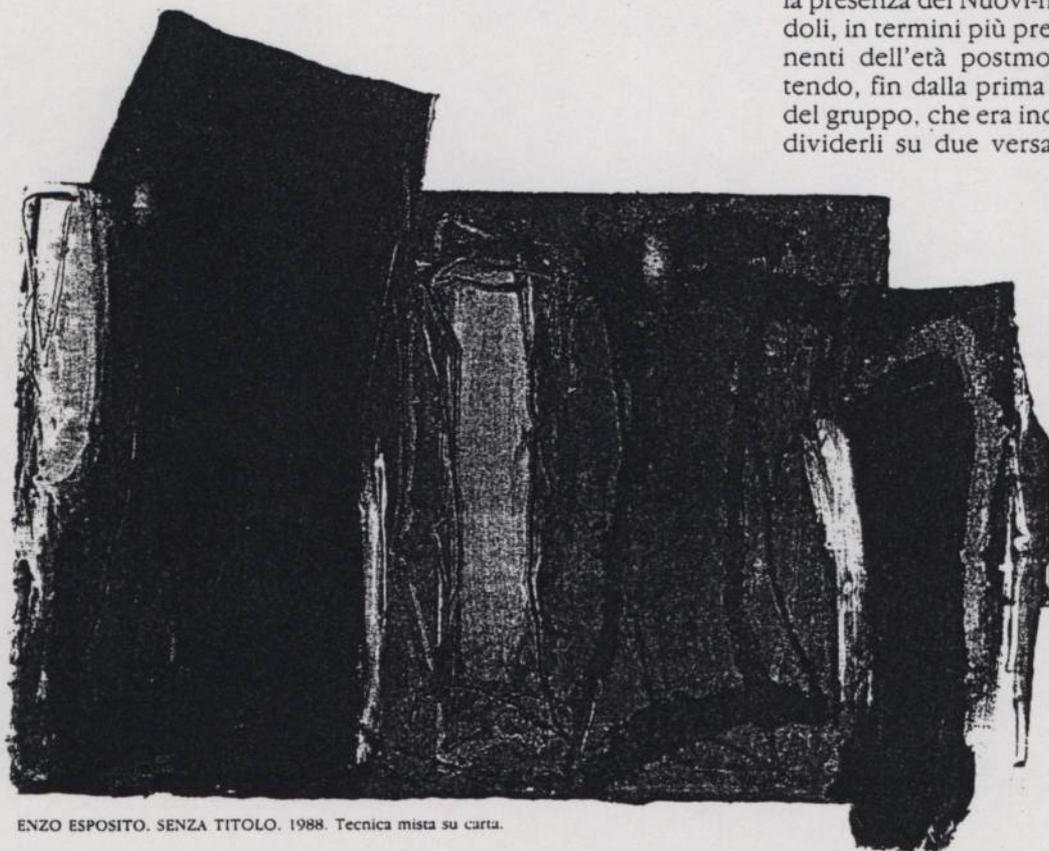
Tra il '78 e il '79 assistiamo alle tappe ulteriori del processo di crescita, il quale riguarda non tanto i nuclei fratici, quanto piuttosto i fondali: come se le cariche cromatiche, che erano timide e comunque concentrate ai loro inizi, trovassero successivamente il coraggio di estendersi a dimisura, fino a occupare un'intera parete, seppure con una campitura magra e liquida: come una carica elettrica riesce a influenzare un intero « campo »; o come una goccia di colore densa, se posta in soluzione, riesce a tingere una grande quantità di liquido.

quasi celle e cellette, in qui si articola appunto il secondo piano di Palazzo Reale, dimostrandosi così assai adatto a questo tipo di ricerca.

L'anno successivo, il 1980, è caratterizzato da un deciso processo di crescita dell'embrione grafico, che invece fin lì (lo si è notato a più riprese) ora rimasto confinale a proporzioni « minimali ». Ora invece il tracciato lineare si gonfia, prolifera, accentuando la somiglianza con i fenomeni della vita organica, colti in un momento di ambiguità tra il regno vegetale e quello animale. Si tratta, in sostanza, di un omaggio alla biosfera, o più precisamente alle colture biologiche di cui ci sono prodighi i « vetrini » visti al microscopio. Naturalmente l'ambizione di Esposito era di riportare su

erano posti come maestri e teste di serie delle vie dell'esplorazione « mentale », appoggiata a sua volta all'uso dei mezzi alternativi, estranei alla tradizione pittorica. In quel momento, invece, stava ritornando al centro dell'attenzione un maestro di emozione pittorica allo stato puro, comprensiva perfino degli sviluppi « facili » della decorazione, come appunto Kandinsky. Altri, del resto, si erano rivolti a Matisse (i giovani statunitensi del *Pattern Painting*, Bob Kushner, Kim McConnel, Joe Zucker...). O per rimanere in Italia, un protagonista come Luciano Bartolini stava approdando pure lui a un omaggio scoperto e dichiarato a un altro padre dell'esuberanza pittorica e della festa cromatica in versione decorativa, Gustav Klimt. A quel io avevo già individuato e raccolto la presenza dei Nuovi-nuovi, proponendoli, in termini più precisi, come esponenti dell'età postmoderna, e avvertendo, fin dalla prima entrata in scena del gruppo, che era indispensabile suddividerli su due versanti: gli iconici,

Foto Peter Schachlich. Courtesy Galerie Marie-Louise Wirth, Zurich.



ENZO ESPOSITO. SENZA TITOLO. 1988. Tecnica mista su carta.

Nell'estate di quel medesimo 1979 si tenne, al secondo piano del Palazzo Reale di Milano, la mostra intitolata « Pittura ambiente », curata da Francesca Alinovi e da me; una mostra concepita proprio per ospitare i casi, ormai numerosi, sul tipo di quello di Esposito, di artisti in cui l'iniziale partenza dal concetto e dall'*environnement* stava conciliandosi col recupero del colore e dell'emozione, cioè delle virtù che in genere si attribuiscono alla pittura.

In quell'occasione, Esposito eseguì un bellissimo « ambiente » che animava a perfezione una delle piccole stanze,

scala gigante e monumentale quanto nei vetrini vivi al livello dell'infinitamente piccolo. E così era anche inevitabile l'incontro col maestro incontrastato del biomorfismo, nell'arte contemporanea, Wassili Kandinsky. Le grandi composizioni di Esposito, realizzate lungo il 1980, possono infatti venire considerate come altrettanti omaggi entusiastici all'arte del Russo. Il che sta anche ad attestare il rapidissimo cambio della guardia ormai intervenuto, nell'albo dei Maestri ritenuti degni di una citazione ad honorem. Fino a pochi anni prima, regnavano Duchamp e i suoi più accreditati discendenti, cioè coloro che si

intenti a rilanciare l'immagine, e gli iconici, gli astratto-espressionisti spettava ad Esposito.

Era dunque presente in lui, nei lavori del 1980, uno spirito kandinskyano, che d'altronde non si arrestava certo al puro e semplice ricalco.

L'abbondante mezzo secolo che separava le due esperienze mostrava di non essere passato invano, e infatti il giovane continuatore era in grado di dare, all'intuizione del russo, uno sviluppo quantitativo quale il padre dell'arte astratta non aveva potuto conseguire, per precocità di tempi.

Così, l'intrigo di ciglia vibratili, di peduncoli, di "schiuma" cellulare, nei lavori del giovane dimostrava di essere cresciuto enormemente, di essersi fatto più capzioso, caratteri del resto inevitabili là dove c'è consapevolezza del ritorno, doverosa in chi viene a ricalcare orme già tracciate.

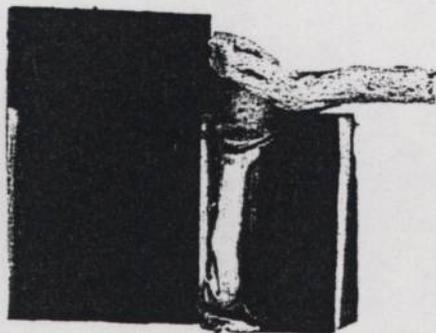
Ma soprattutto, Esposito godeva di una libertà di trattamento quale non era stata concepibile da parte di Kandinsky. Quest'ultimo infatti si era pur sempre attenuto ad un'unica superficie, e per di più ristretta entro confini presto raggiunti. E' vero che a livello teorico il maestro russo aveva raggiunto straordinarie *performances* teatrali che avrebbero dovuto svolgersi in uno spazio tridimensionale aperto, penetrato e invaso da un'unica sensazione monocroma, capace di distaccarsi dal foglio, dal piano, e di farsi sottile e diffusa come un gas. Ma la realizzazione pratica non aveva fatto seguito all'intuizione precorritrice. Invece la maturità dei tempi, il fatto stesso di essere passato attraverso la fase dell'esplosione e della ricerca ambientale, consentono a Esposito di lavorare su diverse dimensioni contemporaneamente. Il suo fitto e lussureggiante ordito si distende, in genere, su due o tre telai materialmente distinti, divaricati tra loro, come se intervenissero delle linee di rottura, dei salti dimensionali, a interrompere la continuità del rigoglio decorativo. In fondo, è la stessa funzione che nelle opere degli inizi l'artista affidava ai frammenti di vetro. Ora la pittura è cresciuta troppo, per accettare corpi estranei, o per venire a patti con elementi artificiali, esterni alla sua logica; ma provvede per conto suo a provocare dirottamenti, a spezzare la continuità di un discorso, che altrimenti rischierebbe di farsi un po' monotono.

E' forse proprio per evitare un esito di monotonia, almeno nel significato letterale della parola, cioè di un rigoglio pittorico-decorativo omogeneo, ugualmente diffuso in ogni parte dell'opera; a partire dal 1981 Esposito decide di sfidare quei suoi tessuti troppo pieni e congestionati. E' quasi un ritorno alla fase iniziale, in cui era possibile distinguere tra l'elemento grafico centrale e uno sfondo compatto sotteso nelle retrovie. Solo che allora quei due elementi si davano con un carattere di timidezza, da cui era facile comprendere che entrambi avrebbero dovuto crescere, maturare. Qui, evidentemente, la crescita è già avvenuta, e anzi, ha attinto il suo diapason, oltre il quale non può andare, è quindi opportuno

far partire un processo contrario di sfoltimento.

Quando l'embrione è sufficientemente maturato, vuol dire che ha assorbito le scorte nutritive accumulate nel tessuto circostante. La scena, quindi, si semplifica, si sintetizza, risulta subordinata a un protagonista, divenuto adulto. Con ciò, non si vuole affatto dire che Esposito abbandoni all'improvviso il carattere « aniconico » (astratto) del suo discorso, andando a confluire nella schiera dei figurativi.

Il livello del protagonismo può essere assunto anche da elementi grafico- astratti, come avviene appunto nei lavori recenti, solcati dominati da un tratto guizzante e contorto, che tutta-

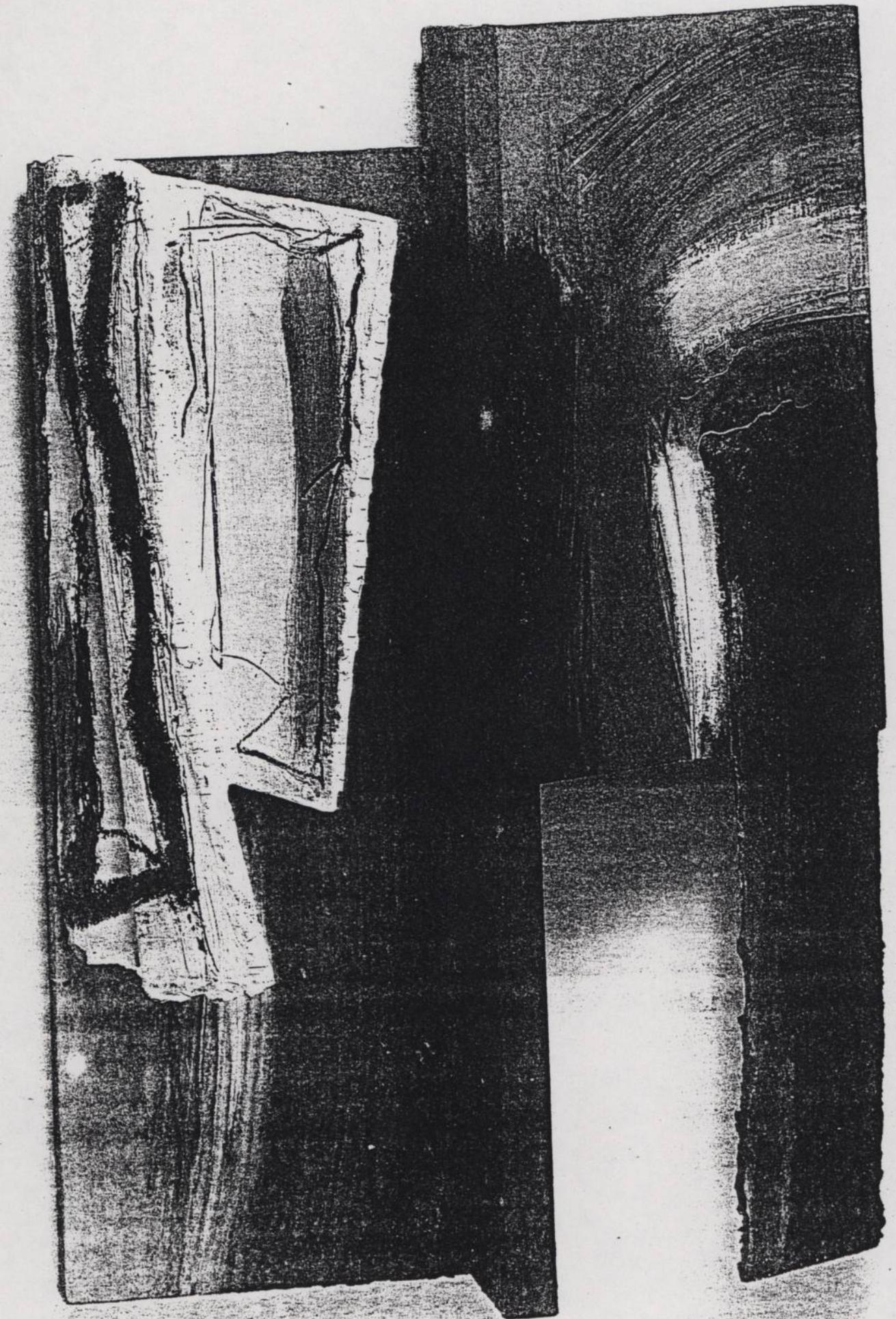


via appare ingrossato, come robusta gomina, come liana, capace di assicurare una struttura al dipinto, senza con ciò contravvenire al carattere dominante, che resta sempre di un organismo elastico, posto all'insegna del fluido, del sinuoso.

E' intanto anche il tessuto circostante si semplifica, accetta un ruolo subordinato, di « spalla », che sta nel contrastare i guizzi del segno protagonista, di evidenziarne la bella sicurezza di tracciato, la « grinta » con cui esso inanella le sue spire, diciamo insomma che Esposito, giunto a un certo bivio, nell'80, tra una variante di arte astratto-decorativa, o un'altra di espressionismo

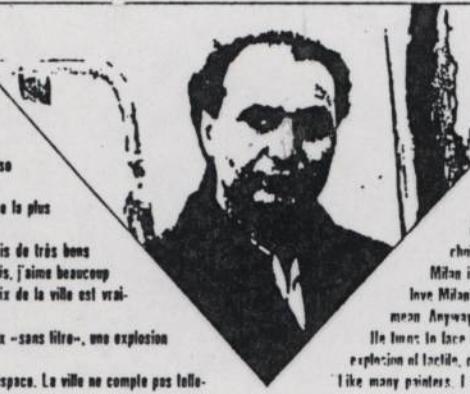
astratto, ha optato per quest'ultimo, castigando l'eccesso di felicità cromatica e di rigoglio ornamentale-biologico, tipici dei lavori dell'80, a favore di un assetto più concentrato e intenso, ma anche più carico e violento. I Maestri cui ora rende omaggio sono, semmai, i riemergenti Dubuffet, Pollock, Vedova, Afro...

Si potrebbe anche parlare, soprattutto per i dipinti di questi ultimi anni, di uno spazio pronto ad aprirsi « a fisarmonica », o a sventagliarsi come le carte di un mazzo agitato da un abile prestidigitatore. Come si vede, in entrambi i casi è pur sempre presente la nozione di un piano, di una superficie pronti ad accogliere i tracciati del pennello agitato da Esposito: tracciati che in qualche misura vanno rallentando, mentre si fanno più densi, e più intensi dal punto di vista cromatico. Eppure, malgrado quel loro grado numentato di concentrazione, hanno ancora tanta forza in sé, che appunto una sola superficie non basta a contenerli; occorre allora appresare altre superfici successive che siano capaci di accogliere quella furia incontenibile, benché tenuta sul freddo. Il discorso, così, è continuo e discontinuo nello stesso tempo, a due ma anche a tre, a enne dimensioni, animato da occhi e da risponderne interne. Non so bene perché, ma mi viene fatto di pensare anche a un sistema di chiuse, di bacini affiancati, posti però a livelli via via diversi, qualcuno più in basso, qualche altro più in alto, in modo da consentire il transito di un mezzo di trasporto, che per un verso va avanti sicuro sulla sua rotta, ma per altro verso subisce tanti piccoli scarti altalenanti. In effetti, quel « raffreddamento » che si può cogliere nel modo di condurre la pennellata, ne riguarda anche la scala cromatica, in cui dominano degli azzurri oltremarini, carichi, luminosi, seguiti da bianchi lividi, e da strisciate di verde, come di argini coperti da una vegetazione vischiosa, oppure da una ruggine corrosiva. Ecco infatti che la sinfonia delle tinte plumbee è rotta dagli squilli di carene verniciate appunto col minio anti-ruggine, coi colori della canticristica, magari colti nel momento in cui anch'essi si stanno infradiciando per un troppo prolungato bagno in acque limacciose. Intanto dalle profondità marine emergono quei motivi metallici, quelle corde e gomene cui facevo riferimento sopra, che sono anche come gli avanzi di armature spolpate dall'azione corrosiva degli elementi, eppure ancora presenti, solide, a conferire una trama, un'« anima » all'intera composizione. □



LA PEINTURE

Ce n'est pas par hasard que l'atelier de E. Esposito à Milan se trouve Corso San Gottardo, Gotthard, le tunnel qui relie l'Italie à l'Europe.
Il y débarqua en 76, choix que le critique Barilli considère comme la chose la plus importante dans sa carrière.
-Milan n'a pas été un choix pour moi, mais plutôt une conséquence. J'avais de très bons contacts de travail et puis Milan c'est pratique si on voyage beaucoup. Et puis, j'aime beaucoup le climat de Milan (Rires) le brouillard, l'humidité... De toute façon le choix de la ville est vraiment très personnel, je ne sais même pas si elle m'inspire vraiment.
-Il se tourne vers son dernier tableau qui s'appellera comme tous ces tableaux -sans titre-, une explosion d'éléments curvilignes tactiles et richement colorés.
-Comme beaucoup de peintres, je suis un solitaire qui vit dans son propre espace. La ville ne compte pas telle-



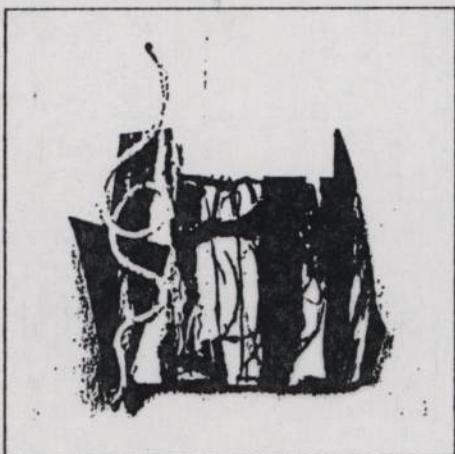
ELECTRIQUE

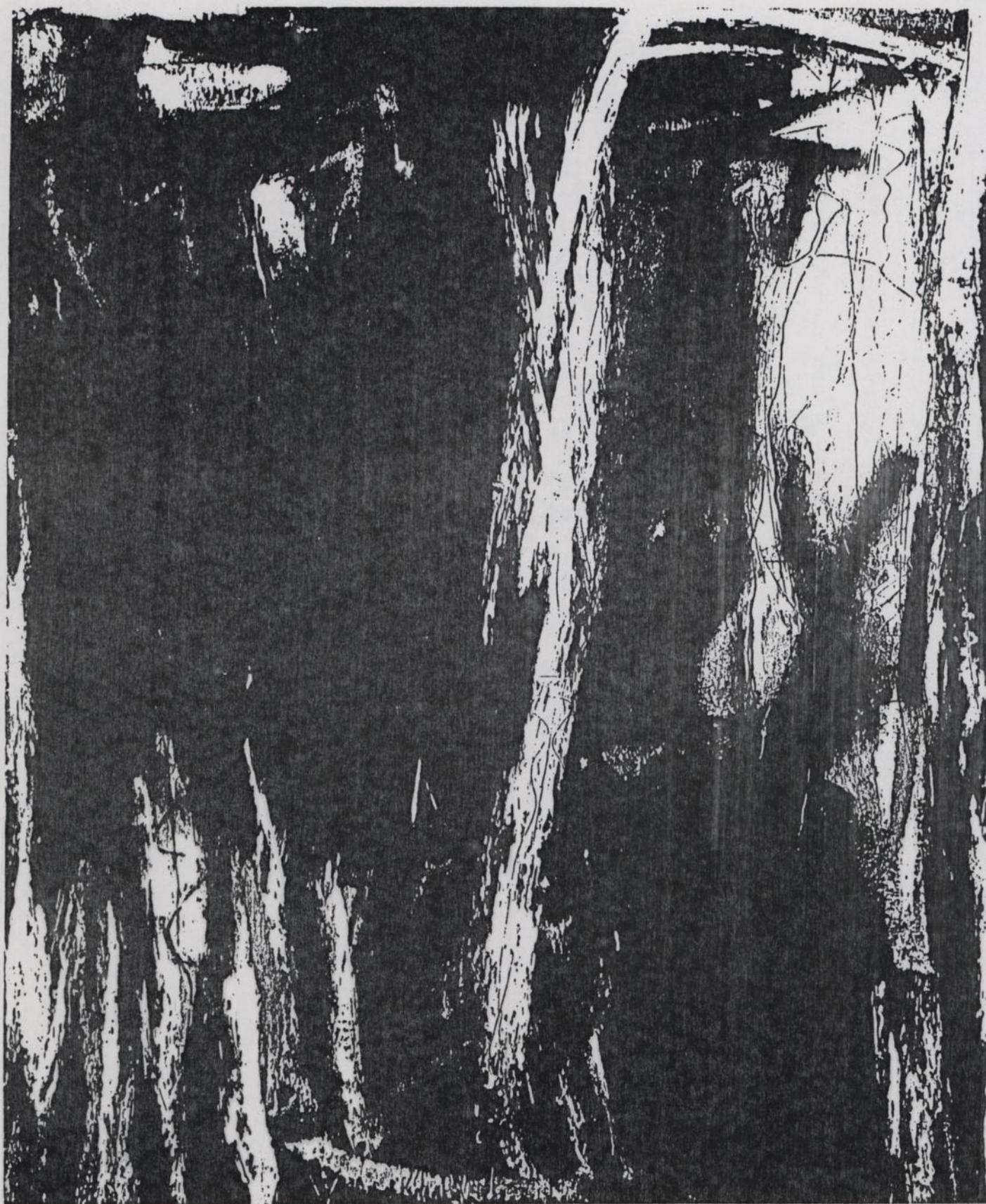
It is not by pure chance that the workshop of E. Esposito is situated Corso San Gottardo in Milan, the Gotthard being the tunnel linking Italy to the rest of Europe. He settled down there in 1976, a choice that the critic Renato Barilli considers as the most important factor in the career of Esposito. "Milan was never a choice for me, rather a consequence. I had excellent work contacts there and moreover Milan is closer to Europe; it is quite practical living here if you travel a lot. What is more, I love Milan's climate, the fog, the dampness; it is a matter of skin, I cannot really explain what I mean. Anyway, the choice of that town is very personal and I do not even know if it inspires me."
He turns to face his latest painting which is going to be called just like all his paintings, "No Title", an explosion of tactile, curved and richly coloured elements.
"Like many painters, I am a solitary individual living in his own space. The town itself is not that important

ENZO ESPOSITO

ment. La peinture est une activité silencieuse.
-Il allume son cigare, en Toscane, et remue la colle qu'il vient de préparer.
-Pourquoi j'ai quitté le Sud? En 76, je sentais la nécessité de m'éloigner de toute une série de mémoires qui appartenaient à mon passé, à mon enfance... Milan m'a donné cette possibilité de rupture.
-Rupture avec l'histoire, l'anecdote; l'accès à un langage plus abstrait?
-Aujourd'hui, on ne peut plus parler d'abstraction en termes historiques, on l'utilise pour distinguer ceux qui font des images de ceux qui n'en font pas, mais les signes sont aussi des images. A l'époque, l'abstraction était une façon pour aller au-delà de la réalité objective, aujourd'hui nous avons une autre conception de la réalité, l'abstraction et les signes en font partie. D'ailleurs ceci complique la classification et la terminologie; on emploie les termes -post-abstraction-, -pittura aniconica-, -abstraction magique- etc. pour mieux cataloguer les œuvres contemporaines. J'aime pas trop les étiquettes. Pour moi, une peinture doit dégager de l'énergie, elle doit vibrer, être électrique et très rythmée.
Rythmée, comme la peinture de Kandinsky. Est-ce que cette série fait vraiment référence au premier peintre abstrait?
-Oui, cela a commencé en 79, à l'époque tous les jeunes peintres faisaient de l'figuratif, comme on sortait d'une période minimaliste et quasi de non-peinture, je trouvais que le retour à la toile devait se faire nécessairement à travers l'abstraction qui me semblait un lieu beaucoup plus ouvert. Je me suis donc réapproprié à Kandinsky de la période 1910-1912, c'est à dire celle du passage de l'image figurative à l'abstraction, c'était pour moi un lieu pictural qui tendait vers autre chose et c'est justement cette mobilité qui m'intéresse en tant que moyen de penser la peinture.
-Tout ça est trop sérieux pour Cali-Crème, il n'y a pas un peu de place pour l'ironie, pour la dérision?
-Bien sûr, on croit toujours que l'ironie ne peut se faire qu'à travers une image figurative. Regarde mes couleurs très vives, mes formes exagérées qui sortent des tableaux. Voilà une caractéristique de mon style: dans l'abstraction historique le tableau reste toujours un lieu de représentation, on entre dans le tableau; chez moi, on sort du tableau, les éléments semblent fuir du tableau. La couleur est presque trop forte pour être identifiée en tant que couleur, les formes trop exubérantes.
-Tes tableaux sont de véritables explosions?
-Non, je n'aime pas ce terme, les critiques l'emploient souvent ainsi que violence, ce sont des termes ambigus, je préfère énergie ou électricité.
-Le contact avec les jeunes?
-Tu sais, la peinture n'est pas très spectaculaire. Comme je viens de le dire au début de notre entretien, c'est une pratique silencieuse qui ne bénéficie pas toujours des canaux de communication et de diffusion. Même lors d'une grande exposition qui attire les masses, on est seul face au tableau.
Tu ne crois pas à un renouveau de l'art vidéo?
-Dans les années 80, on croyait que la peinture comme moyen traditionnel, ne pouvait rien apporter de nouveau, c'était l'époque de l'art vidéo, des installations etc. Cependant toutes ces tendances ont échoué et à la fin des années 70, on a compris que la peinture pouvait se renouveler. Les années 80 sont marquées par l'emploi de la citation, de l'ironie et par une façon plus libre de voir le monde. C'est vrai qu'il nous a fallu 20 ans pour nous libérer d'une certaine idéologie. Aujourd'hui, la peinture est tout à fait libre, le peintre peut choisir tous les sens, même le non-sens. Mais ceci n'est pas une formule secrète pour faire de la bonne peinture, ce n'est pas ma recette... mais pour qui sait l'appliquer... Il se tourne vers ses tableaux un riant.
Projets? - -Peindre. Une exposition chez Fabian Carlson à Londres, une autre à Liège... - A New York? -
-Plus tard, je ne peux rien dire de plus... - Tu aimes New York? - A vrai dire, je connais pas - Rires...
-C'est vrai, il y a eu la course vers New York dans les années 80, beaucoup de peintres Italiens sont partis à la "conquête" de l'Amérique. Probablement ce n'est pas seulement une raison de culture, mais aussi de marché. C'est vrai que quand on a beaucoup de succès à l'étranger, on est plus respecté en Italie.
Tu sais, il y a de très bons peintres en Italie comme Vedova, Turcati etc. qui reçoivent seulement maintenant la reconnaissance de leur pays.
Notre entretien est coupé par le sonnerie du téléphone. A l'autre bout du fil, le gâtiste Marconi. On parlait justement de reconnaissance. C'est chez lui, dans sa grande galerie milanaise, véritable temple de l'art contemporain, que j'ai vu une de plus belles expositions de Enzo Esposito au printemps dernier.

Painting is a silent activity."
He lights his cigar, a Toscano, and stirs the glue he has just prepared.
"Why I left the South? In 1976, I felt the necessity of getting away from a whole series of memories belonging to my past, to my childhood... Milan has given me this possibility of rupture." Breaking up with history, anecdote and opening towards a more abstract language?
"Nowadays, you can no longer speak about abstraction in historical terms; it is used to distinguish those who create images from those who don't, but the signs are also images. Previously, abstraction was a means of transcending objective reality; currently we have a different conception of reality, abstraction and the signs form part of it. By the way, this complicates classification and terminology; the terms post-abstraction, pittura aniconica, magical abstraction etc are used in order to catalogue contemporary works of art more efficiently. I don't like labels very much. To my mind, a painting must emit energy. It must vibrate, be electric and very rhythmic."
Rhythmic, like the painting by Kandinsky. Does this series really refer to the first abstract painter?
"Yes, it does. This began in 79, at a period when young painters did figurative work. As we were leaving behind an interval of minimization and non painting, I felt that a return to the canvases had to take place necessarily through abstraction, which seemed to me a far more open spot. Thus I referred to the Kandinsky of the period 1910-1912, that is to say the one of the moving of the figurative image towards abstraction; for me it was a pictorial place tending towards something else and it is precisely this mobility that interests me as a means of thinking painting."
All this is far too serious for Cali-Crème. Is there not any room for irony or derision?
"Of course, we always believe that irony can only function through the figurative image. Just look at my brisk colours, my exaggerated forms that escape from the paintings. This is one characteristic aspect of my style: in historical abstraction the painting will remain a place of representation. As for my paintings, you enter them, you leave them; the elements seem to escape from the painting. The colour is too forceful to be identified as such and the forms too exuberant."
Your paintings are true explosions?
"No, I don't like that term though critics often use it, just like the term violence. They are ambiguous terms and I much prefer energy or electricity."
What about your relation with the young people?
"You know, painting is nothing spectacular. As I told you at the beginning of our conversation, it's a silent work, not generally benefiting from communication and transmission channels.
Paintings are always looked at one after the other, even at important exhibitions attracting the masses."
You don't believe in a renewal of video art?
"In the sixties, people believed that painting as a traditional medium couldn't create anything new; it was the period of video art, of environments etc. Nevertheless, all this failed and at the end of the 70ies people realized that painting could renew itself. The 80ies are characterized by the use of quotation, irony and a freer way of seeing the world. It's true that it took us 20 years to disentangle ourselves from a certain ideology. Currently, painting is completely free, the painter being able to choose any sense, even nonsense. However, this is not a secret formula to create good painting; it's not my recipe... but it's valid for who is able to use it."
not my recipe... but it's valid for who is able to use it."
Laughing, he turns to his paintings. - Projects? - "Painting. An exhibition at Fabian Carlson's in London, in Liège... - What about New York? - "Later, for the moment I cannot say any more." - You love New York? -
"To tell the truth, I don't know it." Laughter... - It is true, in the 80ies, there has been this race to New York, many Italian painters left to conquer the States. Probably, it is not just a matter of culture but of market. Actually, enjoying a bit of success abroad, you are more highly regarded in Italy. You know, there are some very good painters in Italy, like Vedova, Turcati etc. who are receiving only now the recognition of their country."
Our conversation is cut short by the ringing telephone.
The gallerist, Marconi, at the other end. We were just speaking about recognition. It was precisely at his large Milan gallery that I saw one of the most beautiful exhibitions by Enzo Esposito last spring.





«COMME BEAUCOUP D'ARTISTES, JE SUIS UN SOLITAIRE QUI VIT DANS SON PROPRE ESPACE,
LA VILLE NE COMPTE PAS TELLEMENT. LA PEINTURE EST UNE ACTIVITÉ SILENCIEUSE.»

LIKE MANY ARTISTS, I AM A SOLITARY INDIVIDUAL LIVING IN HIS OWN SPACE. THE TOWN ITSELF IS NOT THAT IMPORTANT. PAINTING IS A SILENT ACTIVITY.

ENZO ESPOSITO