

EMANUELA MARASSI

Opere 1967-1992

EMANUELA MARASSI

Opere 1967-1992

con un testo di Giuliana Carbi

Rocca Paolina, Perugia

5-30 settembre 1992

Studio Tommaseo, Trieste

7 novembre - 8 dicembre 1992

con il patrocinio del Comune di Perugia
e dell'Associazione culturale L'Officina di Trieste
con il concorso della Cassa di Risparmio di Trieste

La delicatezza di relazione

Un mondo artistico di grande originalità e unitario racchiuso in 25 anni di attività.

Il lavoro di Emanuela Marassi, fin dagli iniziali passi sotto l'insegnamento di August Cernigoj, è caratterizzato da una coerente volontà di costruzione geometrica. Questa costruttività non è rivolta ad una meta finale di astrazione, ma è di base per scrivere — vedremo quanto questo verbo sia adeguato per questa artista — una «segnaletica» dell'identità e della qualità dell'uomo.

Al significato di questa ricerca si unisce in Emanuela Marassi un'attività artistica fortemente sperimentatrice in materiali e mezzi.

Nel lavoro di questa artista le forme, e la loro ripetizione con varianti costruttive, hanno una fondamentale importanza: ecco perciò che già le prime forme di T o di Tau diritte o rovesciate, accostate a convessità e concavità complementari e costruite con intelligenza gestaltica raffinata diventano una costante del lavoro dell'artista triestina a partire dai legni che uso chiamare «costruttivi» degli anni 1967-69.

In queste forme d'esordio però già la tenacia costruttiva, che è propria del lavoro di assemblaggio fra assicelle e tavole sagomate, è temperata da un arrotondamento, da un senso generale di rotondità che colpisce e che è dimensione assolutamente emotiva e fisica, sensuale oserei dire. Non v'è nulla di matematico in queste geometrie. Si potrebbe pensare piuttosto alla partecipazione spontanea ad una costruttività organica naturale che viene velata, occultata volutamente, dalle coloriture «razionali» del monocromo, e da quello più preferibile: il monocromo del bianco e del nero.

Questa «inclinazione» è raccolta direttamente dall'insegnamento dell'artista costruttivista sloveno, già allievo alla Bauhaus, e si vede fin dalle opere, precedenti, di collaborazione come è nella *Trinità* intarsiata in legno da Emanuela Marassi su disegno di August Cernigoj nel 1966. In quest'opera c'è una straordinaria dialettica tra i volti semplificati delle diverse persone della Trinità — ieraticizzati nel disegno ma anche nell'efficacissima immersione nella materia legnosa — e segnatamente tra le curvature interne e di contorno dei volti e le ondulature esterne, regolari e fluide, di «decoro» ai due pannelli di chiusura. Tale dialettica rimette in gioco, laicamente, la bidimensionalità come proprietà forte dell'opera.

Accenno qui che, curiosamente, il problema d'esordio, quello della Trinità, è problema dell'identità per eccellenza e che è della sfera emotiva e non razionale la sua soluzione. Come seconda annotazione, di carattere tecnico-formale, è da rilevare che già qui compaiono alcuni minimi inserti di rame che saranno ripresi al contrario, cioè con la prevalenza del metallo sul legno, nei lavori odierni.

C'è dunque fin dall'inizio una presenza del simbolo che non si svela, che non accade, che non si manifesta, ma resta sull'orizzonte di una possibilità di interpretazione profonda, negata al distratto e al superficiale, ma che anche questi percepisce distintamente come presenza che condiziona la «quantità» di attrazione che queste opere hanno per lui.

Man mano il valore del simbolo si radicherà nel lavoro di Emanuela Marassi e diventerà vero e proprio segnale dell'identità.

Gli anni 1973-79 sono quelli dell'immaginario femminile, della militanza vera e propria nel movimento femminista, delle performances di denuncia — come quella del 1978 *La donna è un S-Oggetto kitsch*. Da questa esperienza, talora estrema come nell'installazione del 1976 che univa con un tulle rosa sparpagliato per tutta la sala espositiva un cavalletto da pittura e una tavolozza, dipinti di rosa e «ornati» di trine, con una serie di tempere rappresentanti delle bocche e a loro volta velate da tulle nero, la Marassi trarrà i materiali e il «codice» per un'attività che continua fino ad oggi, ma che soprattutto fino al 1981 ebbe come elementi essenziali ed esclusivi, non uniti ad altri materiali come negli anni successivi, il tulle e il filo da cucito.

In quegli anni le opere emblematiche sono i *Giornali*. Qui la volontà di costruire dimostra la sua tenacia su materiali trasparenti e evanescenti, soprattutto non ortodossi, ma anche l'altra faccia, quella che da sempre dirige nel lavoro di questa artista all'evocativo.

Sono le tipiche scritture-cuciture su tulle che se fossero solo scritture sarebbero incomprensibili scarabocchi e se fossero solo cuciture sarebbero bocciate in un corso di economia domestica per la troppo spavalda cialtroneria della trasandatezza e per la apparente inesperienza radicale del punto non tirato, aggrovigliato. Tuttavia la sapienza artistica travalica gli usi quotidiani e la poesia di questi diari per immagini, «l'aspetto più insolito e conturbante» come ebbe a dire Gillo Dorfles nel 1978, è sicuramente in questa miscela ed è di più che una declinazione al femminile della scrittura visiva già ampiamente attraversata dalle tendenze artistiche di quegli anni. È la semplicità della disarmatezza disarmante, della delicatezza, della grazia da praticare in senso intersoggettivo che è messa a tema, a diario. Il diario svela al lettore cui è consentito di leggerlo, il carattere e la morale del suo estensore. Il rapporto velare-svelare è molto ben giocato. Il tulle è supporto alla scrittura, supporto trasparente, ma la scrittura così è scritta sul niente, e il diario — che è anche annotazione del tempo — non è diario né tanto meno è diario di donna nonostante le apparenze dei materiali. È quintessenza della comunicazione intersoggettiva, della necessità della delicatezza di relazione, in parole povere della virtuosa e amorevole partecipazione al mondo. Questo mondo è sia maschile che femminile: è straordinario come nella forza universale di questo messaggio la Marassi con leggiadria escluda qualunque caduta didattica e come la sua disarmante certezza veritativa si manifesti potentemente ma sottilmente tra velamenti e disvelamenti e con la naturalezza spontanea che per eccellenza appartiene alla diaristica che è confessionale (dell'io) e psicologica (quanto meno nel riconoscimento di identità con l'io scrivente da parte dell'altro leggente).



August Cernigoj - Emanuela Marassi,
Polittico, 1966
intarsio in legno, cm 300 x 100
(particolare)

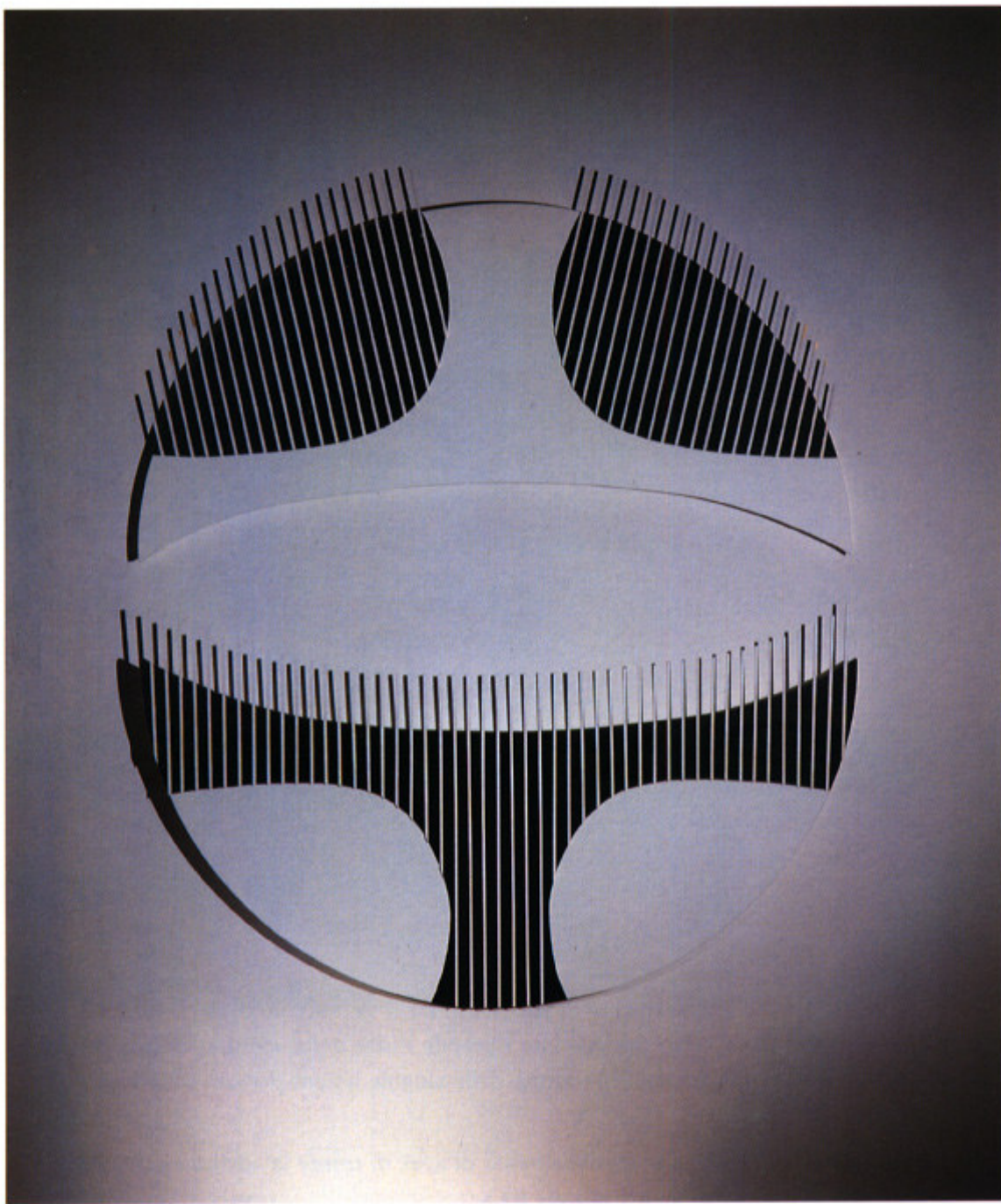
Momento centrale di questo discorso artistico è l'installazione del *Cavaliere* al Palazzo dei Diamanti di Ferrara nel 1981. Qui il problema dell'identità e della delicatezza dell'uomo, nei termini marassiani sopra esposti, è amplificato all'ennesima potenza diventando quasi teatro della memoria. Già lavori immediatamente precedenti portavano in questa direzione, soprattutto le installazioni *Le vesti dell'anima* (1979), *Rosa profondo. Androgino-Ginandro* (1979) e *Aurora Musis Amica* (1980). È superfluo rilevare qui la gravidanza rispetto a quanto detto dei titoli di questi lavori-ambienti. Ora, con il *Cavaliere*, lo scrivere le virtù è attività del praticare le virtù, la parola è microcosmo e simbolo estremo di un imperativo morale universale. Permane, e deve permanere, la presunta contraddizione del disarmato femminile (la cucitura, il tulle) all'interno di un tema maschile e «armato» per eccellenza quale quello del cavaliere e delle regole cavalleresche medioevali. Anche la scelta del medioevo rispetto alle rivendicazioni femministe apparentemente sembrerebbe di militanza estrema, tuttavia è ancora una volta l'interpretazione a fallire o meglio a venir fatta fallire con sapienti pseudo-indizi laddove prevalgono invece equilibrio e ironia «garbatissimi»: ancora il lettore deve essere universale.

L'installazione consta di un tavolo con ghirlande e di 36 + 1 parole cucite su tulle: sono quelle che si credevano in passato essere le virtù necessarie del Cavaliere.

courage	helpfulness	cheerfulness	purity	kindness	mercy
wisdom	honour	determination	religion	sympathy	loyalty
sincerity	chivalry	faithfulness	love	tolerance	obedience
humility	friendliness	perseverance	charity	hope	tenderness
truthfulness	endurance	patience	prudence	justice	victory
disinterestedness	virtue	nobility	courtesy	forgiveness	happiness

sono raccolte nella virtù suprema della bellezza (beauty). Essa a sua volta, nella realizzazione dell'artista, sottostà al dominio del tempo.

È curioso come quest'opera è classicamente simbolica e modernamente concettuale e come anticipi anche alcune più recenti esperienze dell'arte internazionale ad argomento etico tra le quali si può sicuramente citare ad esempio il lavoro di Jenny Holzer. La Holzer alla Biennale veneziana del 1990 mette lo spettatore in un tempio della modernità dove le frasi fatte e quotidiane assurgono ad universali critici. La Marassi in questo senso fa il cammino dal punto opposto: scendendo dall'universale al quotidiano critico. E così quanto la Holzer con i suoi *Truisms* fa monumento nel marmo, criticamente, del quotidiano (o nella luminosa corrente a diodi, in quello che è giustamente e con potente contrasto affiancato al marmo, come il «tempio» distratto adeguato del messaggio odierno), tanto la Marassi con le sue *Virtù* stempera criticamente, nel cucito, l'universale.



senza titolo, 1969
legno e tempera, cm. 100×120

Uguale la domanda di riflessione spirituale che emana dal lavoro di queste artiste, e che scuote non alla contemplazione ma all'azione: un'azione di cambiamento dell'uomo, oggi nella situazione di aver perduto, o di aver abbandonato a favore di altre priorità, la sua più intima identità etica.

Dopo il *Cavaliere* seguono per la Marassi alcuni anni di riflessione critica onde poter «solidificare» la sua peculiare mescolanza di forme e di evocazione.

Dopo dunque la sua iniziale ricerca di forma (periodo costruttivo) che si era scontrata con la sua ricerca dell'io (periodo femminista) per produrre poi i *Giornali* e il *Cavaliere*, cioè la memoria-segnale dell'io ormai attraversato dalla consapevolezza della necessità vitale/ideale del riconoscimento di identità «fra gli io», ora, opere quali ad esempio il dittico *Uno fa da rosaio, altri da rubarose* (1984), segnano una, per così dire, caduta di ottimismo e un rifugio nella narratività e nella solidità tecnica, in definitiva un rifiuto della memoria-segnale. Tuttavia sono anni importanti perché permettono una nuova apertura. Verso gli ultimi lavori, le potentissime e contraddittorie unioni di metalli e tulle nonché intarsi e metalli degli ultimi anni.

In queste opere che Elena Pontiggia ha visto come un attento «minimalismo» degli anni Ottanta «impregnato di sottili umori eversivi e di impercettibili trasalimenti», la geometria ritorna per costruire, ma il materiale impone un suo mondo non regolare e non regolato; così il tulle si solidifica, diventa massa tosta e il metallo invece smaterializza e si apre a griglia rada, oppure il legno come per sua naturale inclinazione si radica — e nello stesso tempo si genera — nel rame dal quale riprende le riflessature. Quanto al simbolo ormai esso è emblema di identità, sua incarnazione per così dire: elementi essenziali e archetipici, automanifesti, «stanno» e testimoniano la inesauribile possibilità di riconoscimento che l'uomo vi ha posto e vi ritrova da sempre, rinnovando la funzionalità di questi segnali alla sua vita di comunicazione.

Si potrebbe dire che in queste opere l'artista triestina ha voluto creare una legenda figurata delle convenzioni di quella che sopra descrivevo come delicatezza di relazione e che ora è universalità di relazione. Basti pensare all'opera a forma di consolle di metallo e vetro colorato che riprende l'idea della scrittura di una parola, ma ormai la semplificazione della forma delle singole lettere prevale sulla loro leggibilità.

La sfera dell'emozione sa immediatamente di aver di fronte la «delicatezza della relazione». Senza dover essere aiutata da segni relativi all'espressione, quando l'opera sapientemente la accompagna a reagire al misto sentimento mosso dalla protettiva e calda certezza del riconoscere e dell'appartenere a quella relazione, ma anche mosso in direzione inversa dalla rarefatta, impenetrabile absolutezza che è nella perfezione astratta della possibilità sempre aperta, la sfera dell'emozione risponde automaticamente. In ognuno di questi «emblemi» figurati c'è fissità e sospensione, suggestione e esaurimento della memoria. Poi, il rasserenante riposare dell'emozione nella geometricità e nella semplicità della forma, e il lavoro di costruzione vero — di cui la costruzione formale è emblema — che inizia per agire al proprio miglioramento che è propedeutica necessaria al migliorare il mondo.



Allestimento alla Rocca Paolina

The Delicacy of Connection

An artistic world of great originality and unity contained in a 25-year-old activity.

Emanuela Marassi's work, since her initial steps under August Cernigoj's teaching, is characterized by a coherent will of geometrical construction. This constructiveness does not aim to an abstract final goal, but on the contrary it is fundamental for writing — and we shall see how much this verb is appropriate to what concerns this artist — a series of «signals» that describe man's identity and quality.

In Emanuela Marassi the meaning of this research is linked to an artistic activity based on a great experimentation of means and materials.

In this artist's work, shapes and their repetition with constructive variations have a fundamental importance: that is why the first T or Tau shapes, either upright or inverted, together with complementary convexity and concavity and built with a refined gestalt intelligence, become a constant in the Triestine artist's work since her 1967-69 woods that I like to call «constructive».

In these initial shapes however the constructive firmness typical of assembling small planks and shaped boards, is softened by a rounding, a general sense of roundness that strikes one, and which is a totally physical dimension, I would dare to say almost sensual. There is nothing mathematical in these geometries. One might rather think of a spontaneous participating in a natural organic constructiveness which is veiled, voluntarily hidden, by the «rational» colouring of the monochrome, and by the more preferable one: the white and black monochrome.

This «tendency» is drawn directly from the teachings of the Slovenian constructivist artist, formerly a Bauhaus student, and we can notice this starting from her former collaboration works, like the Trinità, inlaid by Emanuela Marassi on a 1966 drawing by August Cernigoj. In this work there is an extraordinary dialectic among the simplified faces of the different persons of the Trinity — hieratic in the drawing but also in the very effective immersion in wooden material — and especially in the internal and in the contour curves of the faces and the external undulations, fluent and regular, «decorative» of the two closing pannels. Such a dialectic brings into play, in a secular way, the bidimensionality as a strong feature of her work.

I would also like to mention that, curiously, the initial problem of the Trinity is the problem of identity for excellence, and that the solution is in the emotional and not in the rational sphere. As a second annotation, both technical and formal, it is worth while pointing out that here some small copper inserts appear, which will be taken up again in her current works, in a opposite way, that is to say with the prevalence of the metal over the wood.



Allestimento alla Rocca Paolina

Since the very beginning then, there is a presence of symbols that do not reveal themselves, that do not occur, that do not show themselves, but stay on the horizon of the possibility of a deep interpretation, denied to the distracted and the superficial person, but that also is perceived by this like a presence that conditions the «quantity» of the attraction that these works wield over him.

More and more the value of symbols takes root in Emanuela Marassi's work and will become a real signal of identity.

The 1973-79's are the years of the feminine imagery, of the real militance in the feminist movement, of the denunciation performances — like the 1978 *La Donna è un S-oggetto kitsch?*. From this experience, sometimes extreme like the 1976 installation that put together a pink tulle spread all over the gallery room with an easel and a palette, painted in pink and «adorned» with lace, together with a series of temperas that represented some months also veiled by black tulle, Marassi takes the materials and the «code» for an activity that has continued until today, and that until 1981 had essential and exclusive elements, tulle and thread, not together with other materials, as it will be in the following years.

In those years emblematic works are the *Giornali*. Here the constructive will shows its firmness on transparent and fleeting materials, above all not orthodox, but also the other face, which has always addressed this artist's work towards the evocative.

There are the typical writing-sewings which would be incomprehensible scribbles if they were just writing and if they were only sewing, they would fail a course in domestic science, because of the too bold shabbiness and the apparent unexperience of un-pulled, entangled stitches. However artistic knowledge passes beyond everyday habits and the poetry of these diaries of images, «the most unusual and perturbing aspect» as Gillo Dorfles said in 1978, is certainly this mixture which is more than a feminine declension of the visual writing formerly scaled by the artistic tendencies of those years. It is the simplicity of the disarming «disarmingness», of the delicacy, of the grace which is to be put into practice in an intersubjective way, that constitute a diary. To the reader who can read it, the diary reveals the character and the morality of the writer. The veiling-unveiling relationship is very well treated. The tulle supports the writing, a transparent support, but the writing in this way is written on nothing, and the diary — an annotation of time — is not a diary and so much less a woman's diary notwithstanding the appearance of the materials. It is the quintessence of intersubjective communication, of the necessity of the delicacy of connection, that is a virtuous and loving sharing of the world. This world is both masculine and feminine: it is extraordinary as in the universal strength of this message Marassi gracefully excludes any didactic lapse and as her disarming certainty of the truth reveals itself, powerfully but subtly between veiling and unveiling and with the natural spontaneity that belongs to a diary and that is confessional (of the ego) and psychological (at least in the recognition between the writing-ego and the reading one).

The central moment of this artistic speech is the installation of *Il Cavaliere* at the Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 1981. Here the problem is the identity and the delicacy of man, in the Marassi terms just mentioned, and it is amplified to the nth degree, almost becoming a theatre of memory. Preceding works led to this direction, above all the installations *Le vesti dell'anima* (1979), *Rosa profondo*, *Androgino-Ginandro* (1979) and *Aurora Musis*



Allestimento alla Rocca Paolina

Amica (1980). It is superfluous to point out here the pregnancy compared with what has been said about the titles of these environment-works.

Now, with the Cavaliere, writing the virtues is practicing the virtues, the word is a microcosm and an extreme symbol of a universal moral imperative. The presumed contraddiction of the disarmed feminine (the sewing, the tulle) remains, and must remain, within a masculine theme and «armed» for excellence like that of the Knight and of the medieval knightly rules. Even the choice of the Middle Ages in comparison to the feminist vindications could seem extremely militant, however once more it is the interpretation that fails, or better, is made to fail with wise pseudo-clues, where instead there prevail a «very corteus» balance and irony: once more the viewer must be universal.

The installation consists of a table with garlands and of 36 + 1 words sewn on a tulle: there are the virtues that were thought to be necessary to the knight.

courage	helpfulness	cheerfulness	purity	kindness	mercy
wisdom	honour	determination	religion	sympathy	loyalty
sincerity	chivarly	faithfulness	love	tolerance	obedience
humilty	friendliness	perseverance	charity	hope	tenderness
truthfulness	endurance	patience	prudence	justice	victory
disinterestedness	virtue	nobility	courtesy	forgiveness	happiness

are gathered together in the supreme virtue of beauty. This, in its turn, in the artist's realization, is subject to time.

It is curious how this work is classically symbolic and modernly conceptual and how it precedes some of the more recent experiences of international art with an ethic subject. Among them we can certainly quote for example Jenny Holzer's work. At the Venice Biennale in 1990 Jenny Holzer puts the spectator in a temple of modernity, where stereotyped and everyday's sentences rise to the level of critical universals. Marassi in this sense goes the other way: descending from the universal to a critical daily. And in this way, as Jenny Holzer with her Truisms makes a monument of daily routine in marble, so Emanuela Marassi distempers the universal in her sewing with her Virtù.

The demand of a spiritual reflection that spread from these two artists' work is the same, and shakes viewers not to contemplation but to action: an action to change man, in the present situation of having lost, or of having abandoned, his more intimate ethic identity to reach other priorities.

After the Cavaliere, follows some years of critical reflection, where she can «solidify» her peculiar mixture of forms and of evocation.

Then, after her initial formal research, which had clashed with the research of her ego to produce the Giornali and the Cavaliere, that is to say the memory-signal of the ego crossed by the awareness of the vital/ideal necessity of a recognition «among the different egos», now,



Allestimento alla Rocca Paolina

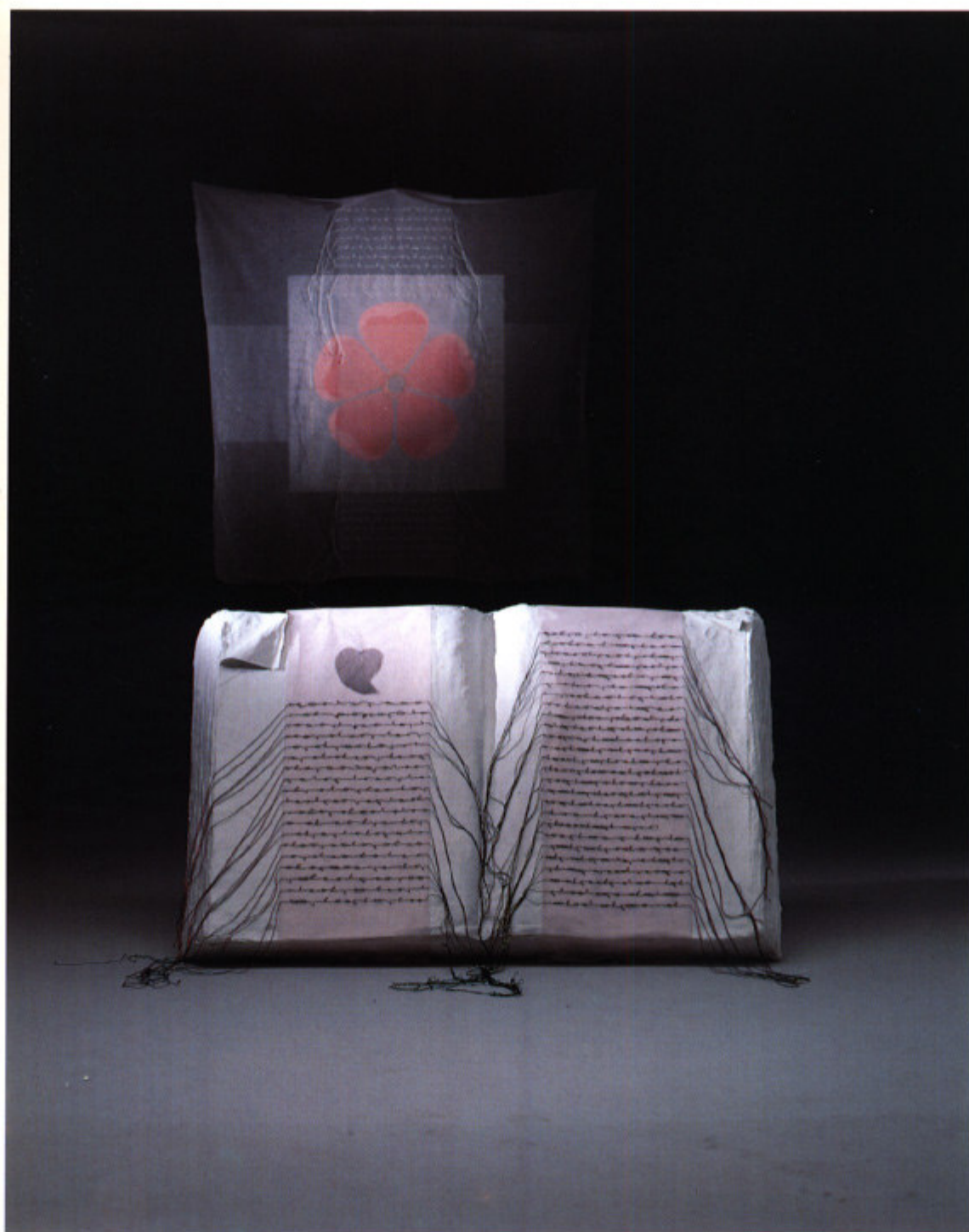
works as for example, the diptych *Uno fa da rosaio, altri da rubarose* (1984), mark a fall in optimism and a sheltering in fiction and in the technical solidity, a refusal of the memory-signal. However these are very important years because they permit a new opening. Among the last works, the very powerful and contradictory unions of metals and tulle, and even more the marquetry with metals.

In these works that Elena Pontiggia saw like a careful «minimalism» of the 80's «full of subtle eversive moods and of imperceptible starts», geometry returns to build, but materials impose a world of their own, not regular and not ruled; in this way the tulle becomes solid, it becomes mass whereas the metal dematerializes and open himself into a grille, or the wood, by its natural tendency takes roots — and at the same time takes birth — in the copper from which it takes its reflections. As far as the symbol is concerned it is now an emblem of identity, its incarnation: essential elements and archetypes, selfmanifest, «stand» and witness the neverending possibility of recognition that man has always put and found in them, renewing the functionality of these signals to his life of communication.

We could say that in these works the Triestine artist has wanted to create a figurative inscription of the conventions of what I describe as delicacy of connection and which is now a universality of connection.

The sphere of emotion knows immediatly that it is facing the «delicacy of connection». Without being helped by expressive signs, when the work wisely takes it to react to the mixed feeling moved by the protective and warm certainty of recognizing and belonging to that connection, but also moved in the opposite direction from the rarified, impenetrable absolutness that is in the abstract perfection of the ever-open possibility, the sphere of emotion answers automatically. In each of these figurative «emblems» there is fixity and suspension, suggestion and euxastion of memory. Then, the cheerful resting of emotion in the geometry and simplicity of shapes, and the real work of construction — of which the formal construction is an emblem — that begins to reach its improvement which is necessary propaedeutics to improve the world.

Giuliana Carbi

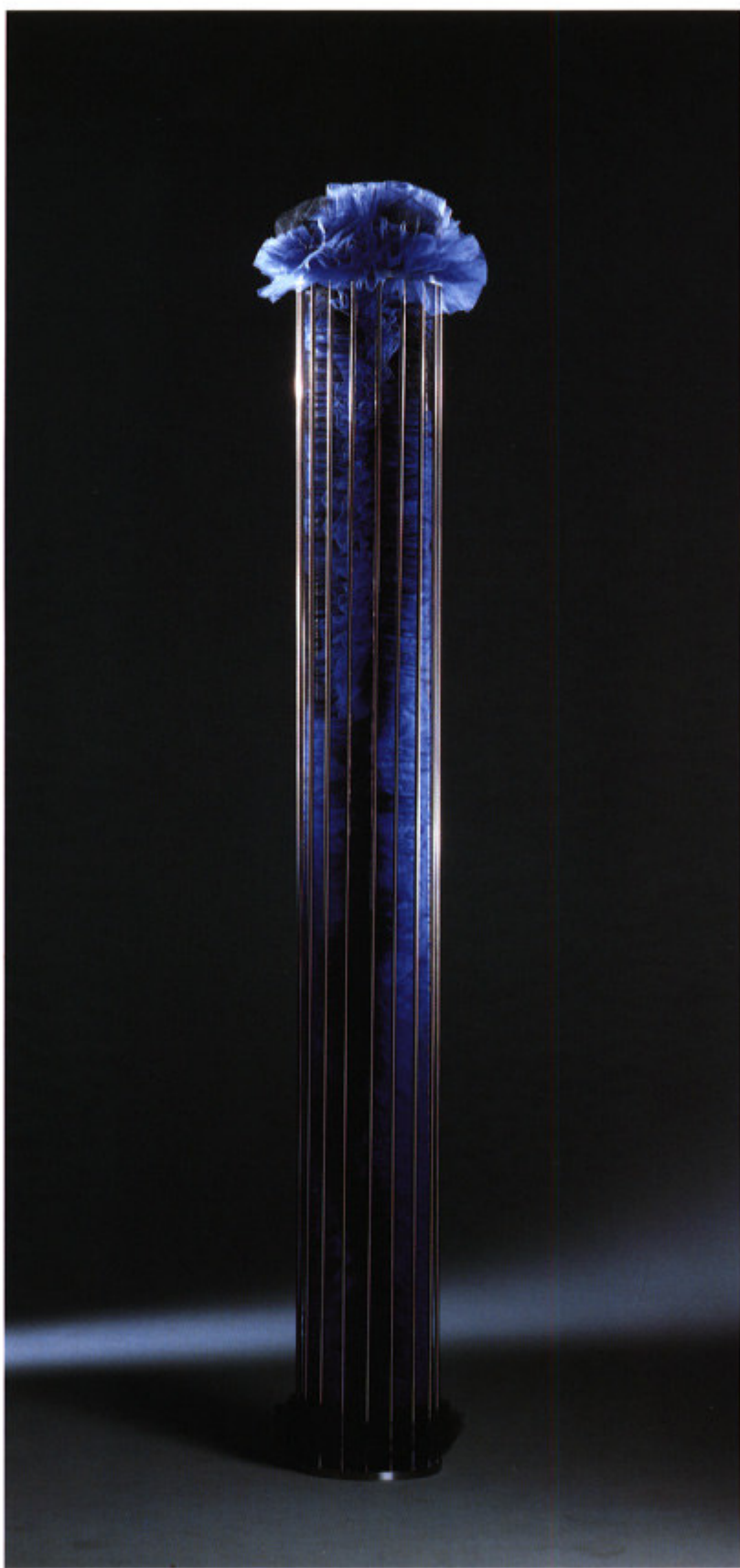


senza titolo, 1982
gesso, tulle e filo, cm. 100×60×40

senza titolo, 1982
tulle, filo, carta giapponese e tempera,
cm. 80×80



Il Cavaliere, 1980
serigrafia, tulle, filo, cm 145 x 181



senza titolo, 1990
acciaio e tulle, h. cm. 220 ○ cm. 25

senza titolo, 1992
(3 elementi),
intarsio in legno e rame, cm 18×18 ognuno



Emanuela Marassi nasce a Muggia e vive e lavora a Trieste.
Emanuela Marassi was born in Muggia. She lives and works in Trieste.

mostre personali e performances /
One-man exhibitions and performances:

- 1966 Sala comunale, Trieste (c)
- 1969 Sala comunale, Trieste
- 1971 Galleria Lo Squero, Muggia/Trieste
- 1974 Galleria Tommaseo, Trieste
- 1975 Galleria Soligo, Roma
 Studio Pozzan, Vicenza
 Biblioteca comunale,
 Montecchio Maggiore/Vicenza
- 1976 Galleria Acquario, Mestre/Venezia
 Galleria Tommaseo, Trieste (c)
- 1978 *La donna è un S-Oggetto kitsch?*, L'Officina,
 Trieste (p)
Ipotesi, L'Officina, Trieste (p)
Il filo d'Arianna, Ottaviano/Napoli (p)
 Galleria Tommaseo, Trieste
- 1979 Galleria Il Chiodo, Mantova
 Galleria Quadrangoloarte, Conegliano/Treviso (c)
 con Elio Marchegiani
 Galleria Plurima, Udine
 Galleria Tommaseo, Trieste -
 con Elio Marchegiani
- 1980 Università di Bergamo - con Elio Marchegiani
 Galleria Arte Centro, Milano
 Galerie im Griechenbeisl, Wien
 Galleria Pellegrino, Bologna
- 1981 Palazzo dei Diamanti, Ferrara (c)
 Fondazione B.L.M., Venezia
 Galleria Tommaseo, Trieste
- 1983 Galleria Tommaseo, Trieste
- 1984 Galleria Centrosei, Bari
- 1985 Studio Tommaseo, Trieste
- 1987 Fondazione B.L.M., Venezia (c)
- 1990 Studio Tommaseo, Trieste (c)
 Galleria comunale d'Arte, Muggia/Trieste (c)
- 1992 Rocca Paolina, Perugia (c)
 Studio Tommaseo, Trieste (c)

mostre collettive /
collective exhibitions:

- 1969 Internationales Jugend-Festspieltreffen, Bayreuth
- 1970 Galleria nazionale, Koper
 Moderna Galerija, Ljubljana
- 1971 Galleria nazionale, Maribor
- 1972 Galleria nazionale, Zagreb
 Galleria nazionale, Beograd

- 1975 *Der Mythos der Frau*, Palais Paiffy, Wien
Femministe, La Cappella Underground,
 Trieste (c)
- 1976 *Moltiplicazione*, Galleria Tommaseo, Trieste (c)
- 1977 *Moltiplicazione*, International Kunstmesse,
 Wien (c)
Moltiplicazione, Galleria Plurima, Udine (c)
 ArteFiera, Bologna
- 1978 ArteFiera, Bologna
- 1979 *Aspetti dell'arte contemporanea*,
 Maiano del Friuli, Udine
 ArteFiera, Bologna
- 1980 Galleria Tommaseo, Trieste
- 1981 *Mantova, Mantova*, Palazzo comunale, Mantova
- 1982 *Arte all'Aria*, Ospedale Vecchio, Udine
 ExpoArte, Bari
 Dongione Porta Udine, Palmanova
- 1983 *Liber/azioni due. Donna, Arte, Territorio*, Centro
 direzionale Zanussi, Pordenone
 Galleria Tommaseo, Trieste
- 1984 *Figure dallo sfondo*, Padiglione d'Arte Contem-
 poranea, Ferrara (c)
 ExpoArte, Bari
- 1985 *Il tempo rubato*, Ente Fiera Udine Esposizioni,
 Torreano di Martignacco/Udine
 Casa Veneta, Muggia/Trieste
Argomento cornuto, Studio Tommaseo,
 Trieste (c)
- 1986 *Artisti in musica*, Galleria Regionale d'Arte
 Contemporanea, Gradisca d'Isonzo/Gorizia (c)
Artisti in musica, Galleria Sagittaria,
 Pordenone (c)
- 1987 *Strumenti di pace*, Studio Tommaseo, Trieste (c)
- 1989 *In video & in scultura*, Studio Tommaseo, Trieste
- 1991 Studio Tommaseo, Trieste

(c) = catalogo / catalogue
 (p) = performance / performance

scritti di / written by:

Milko Bambic, Gino Barioli, Alexander Bassin, Lucio Cabutti, Maria Campitelli, Giuliana Carbi, Toti Carpentieri, Silvano Ceccarini, Gabriella Cecchini, Giorgio Cortenova, Luigi Danelutti, Gillo Dorfles, Giulio Gasparotti, Enzo di Grazia, Armanda Guiducci, Grete Helfgott, Helena Kontova, Marco Lorandi, Karim Mack, Tito Maniaco, Dacia Maraini, Claudio Martelli, Carlo Milic, Sergio Moles, Fulvio Monai, Giulio Montenero, Marilena Pasquali, Elena Pontiggia, Carlo Patrone, Gerardo Pedicini, Vincenzo Perna, Marco Pozzetto, Elisabetta Privitera, Laura Sa-fred, Marina Sofianopulo, Toni Toniato, Roberto Ur-sini, Miklos Varga, Alberto Veca, Roberto Vidali, Francesco Vincitorio.

Il presente catalogo viene stampato in occasione della mostra antologica alla Rocca Paolina di Perugia, promossa dal Comune di Perugia e dall'Associazione culturale L'Officina di Trieste nel settembre 1992 e della mostra personale allo Studio Tommaseo di Trieste promossa dall'Associazione culturale L'Officina nel novembre 1992.

This catalogue is printed on the occasion of the anthological exhibition promoted in september 1992 at the Rocca Paolina (Perugia) by the Commune of Perugia and the Cultural Association «L'Officina» of Trieste, and from the one-man exhibition promoted in november 1992 at the Studio Tommaseo (Trieste) by the Cultural Association «L'Officina».

Si ringraziano / *many tanks to*
Cassa di Risparmio di Trieste
Studio Tommaseo, Trieste
Davide e Vinicio Stupar
Dario Degano
Guido Marassi, Alfredo Repini,
Ivana Šimetić, Monica Umer

grafica / *book jacket designer* Giuliana Carbi
fotografie / *photo credits* Mario Bonetta, Antony Marasco
traduzione / *translation by* Michela Bassanese

the first of these is the fact that the system is not self-sufficient.

The second of these is the fact that the system is not self-sufficient.

The third of these is the fact that the system is not self-sufficient.

The fourth of these is the fact that the system is not self-sufficient.

The fifth of these is the fact that the system is not self-sufficient.

The sixth of these is the fact that the system is not self-sufficient.

The seventh of these is the fact that the system is not self-sufficient.

The eighth of these is the fact that the system is not self-sufficient.

The ninth of these is the fact that the system is not self-sufficient.

The tenth of these is the fact that the system is not self-sufficient.

The eleventh of these is the fact that the system is not self-sufficient.

The twelfth of these is the fact that the system is not self-sufficient.

The thirteenth of these is the fact that the system is not self-sufficient.

The fourteenth of these is the fact that the system is not self-sufficient.

The fifteenth of these is the fact that the system is not self-sufficient.

The sixteenth of these is the fact that the system is not self-sufficient.

The seventeenth of these is the fact that the system is not self-sufficient.

The eighteenth of these is the fact that the system is not self-sufficient.

The nineteenth of these is the fact that the system is not self-sufficient.

The twentieth of these is the fact that the system is not self-sufficient.