

ANGELO CAPASSO

**ARCHITETTURE DEL COLORE**  
HIDETOSHI NAGASAWA - SATOSHI HIROSE - H.H. LIM

UMBERTO DI MARINO

ARTE CONTEMPORANEA

HIDETOSHI NAGASAWA  
SATOSHI HIROSE  
H.H. LIM

## **ARCHITETTURE DEL COLORE**

7 novembre 7 dicembre 2002

Umberto Di Marino Arte contemporanea  
Giugliano in Campania - Napoli

### Catalogo

Testo

**Angelo Capasso**

Traduzione

**Carmen Cassarino**

Foto b/n

**Umberto Di Marino**

**Giuseppe De Luzio**

Foto colore

**Fabio Donato**

Ufficio stampa

**Maria Di Niola**

Grafica

**Antonio Picardi**

Stampa

**Tipografia Alfa - Napoli**

©

**UMBERTO DI MARINO ARTE CONTEMPORANEA**

80014 - Giugliano - Napoli - Via Colonne, 2/b

Tel. +39 081.895.1818 - Fax +39 081.819.7798

e-mail: [dimarinoarte@libero.it](mailto:dimarinoarte@libero.it) - [www.umbertodimarino.com](http://www.umbertodimarino.com)

ANGELO CAPASSO

ARCHITETTURE DEL COLORE  
**ARCHITETTURE DEL COLORE**  
HIDETOSHI NAGASAWA - SATOSHI HIROSE - H.H. LIM

UMBERTO DI MARINO

ARTE CONTEMPORANEA

## ARCHITETTURE DEL COLORE

HIDETOSHI NAGASAWA · SATOSHI HIROSE · H.H. LIM

## ARCHITECTURES OF COLOUR

HIDETOSHI NAGASAWA · SATOSHI HIROSE · H.H. LIM



Ogni artista che opera con la performance o l'installazione si comporta come un architetto anomalo. Elabora la propria interpretazione dello spazio tenendo conto del suo progetto individuale, temporaneo, ed esclusivo, davanti al quale ogni senso più ampio del "costruire" (in termini civili o collettivi) si dissolve. L'arte europea e l'arte americana hanno potenziato la loro interpretazione dello spazio (esterno, aperto, urbano o naturale) grazie ad un senso diverso di intendere lo spazio che ha ascendenze orientali. Dalle opere di Hokusai, Utamaro, Hiroshige, cui gli Impressionisti hanno guardato per estendere lo sguardo, approfondire e dilatare la prospettiva entro la luce iridescente delle loro opere, fino all'arte

*Every artist working with performances or installations behaves like an anomalous architect. He expresses his own interpretation of space taking into account his individual, temporary, exclusive plan before which every wider meaning of "building" (both in civil and collective terms) dissolves. European and American art have developed their interpretation of space (outer, open, urban or natural space) thanks to a different way of meaning it which dates back to oriental origins. From the works of Hokusai, Utamaro, Hiroshige, at whom the Impressionists have looked in order to extend their glance, to examine and broaden the perspective within the iridescent light of their works, to Gutai art and Mono-ha, the oriental art has*



Gutai e a Mono-ha, la via orientale dell'arte si è dimostrata la strada più incisiva per guardare allo spazio esterno con occhi nuovi: come ad un luogo aperto da cogliere nella sua pienezza, senza quel senso panico e l'*horror vacui* proprio della tradizione giudaico-cristiana, su cui poggia le basi la cultura occidentale.

Da Oriente, il vuoto si configura semplicemente come il grado zero dello spazio, una possibilità infinita di dilatarsi propria del pensiero, che lo zen ha espresso in più teoremi diversi, come in questo caso: "Laddove non c'è assolutamente nessuna cosa, sta qualcosa di inesauribile, nascosto alla molteplicità delle cose". Svuotare, sulla linea di questo generico senso orientale dello spazio, significa recuperare pienezza nel vuoto: un principio a noi estraneo, che, ad esempio, in Giappone si giustifica nella presenza di un'idea diversa di intendere lo spazio esemplificata dal concetto di "Ma", un concetto che riguarda l'architettura, come le arti marziali, la musica, il design dei giardini o il rituale quotidiano del vivere. "Ma" corrisponde alla nostra idea di "spazio", però letteralmente si traduce con il termine "intervallo": quindi, in definitiva, può identificare sia una distanza spaziale (una zona neutra) che una distanza temporale (un momento di stacco), risolvendo in sé la congiunzione spazio/tempo che le nostre lingue occidentali tengono scissa in due termini contrapposti. "Ma" è l'attesa che è insita nel vuoto e si ritrova

*proved to be the most incisive way to look at outside space with new eyes: like an open place to be seen in its fullness, without that panic sense and the horror vacui which are characteristic of Jewish-Christian tradition, upon which the western culture is based.*

*According to the oriental culture, the void is simply the zero degree of space, an infinite opportunity to dilate, characteristic of thought, which zen has expressed in several theorems, as in this case:*

*"Where there is absolutely nothing, there is something inexhaustible, hidden from the variety of things". To empty, in line with this generic oriental meaning of space, means to recover the fullness of the void: this principle is extraneous to us, while in Japan, for example, it is justified by the presence of a different idea to conceive space that is illustrated with the concept of "Ma" and that concerns architecture, martial arts, music, garden design or the daily ritual of living. "Ma" corresponds to our idea of "space", however, it is literally translated with the term "interval": therefore, after all, it can express both a spatial distance (a neutral zone) and a temporal distance (a moment of detachment), so as to solve in itself the connection space/time that our western languages keep separate with two opposing terms. "Ma" is the wait that is implicit in the void and that can be also found in the ideogram writing, where it is probably more important to pay attention to: the space among the lines*

anche nella scrittura a ideogrammi, dove è quasi più importante fare attenzione allo spazio tra le linee che non alle linee stesse. Quello spazio non è il nulla, ma l'equilibrio che dona armonia; è la chiave della loro viva e dinamica simbiosi. A questo principio giapponese, per aggiungere caratteristiche alla considerazione del vuoto orientale, dalla Cina abbiamo invece appreso una filosofia diversa di abitabilità dello spazio: il Feng Shui, una filosofia che spiega il dialogo silenzioso fra l'uomo e la natura sussurrato attraverso un respiro cosmico o spirito chiamato *ch'i*, l'energia che determina l'armonia della relazione tra l'uomo e la natura, tra l'uomo e il paesaggio (ambiente). Da questa reverenza per la natura ha origine la prima religione cinese: il tao. A questa diversa lettura dello spazio si legano alcuni principi fondanti di ciò che in termini generici consideriamo la sensibilità "orientale" dello spazio, che si distingue dalla interpretazione teatrale espressa dalla nostra cultura rinascimentale e post-rinascimentale, dove i luoghi sono intesi come spazi costruiti, articolati, decorati sostanzialmente secondo principi di chiusura e delimitazione.

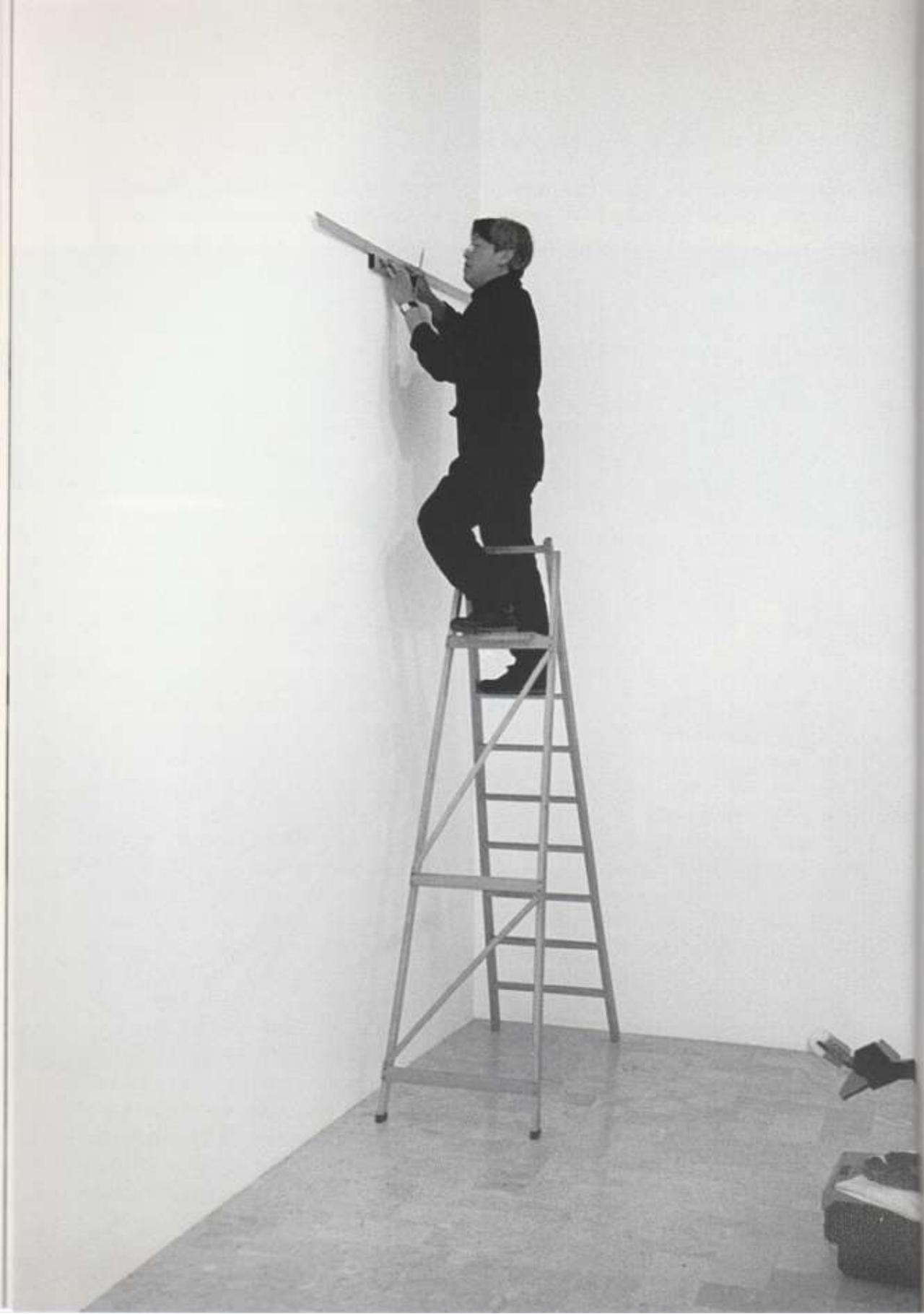
Il progetto "Architetture del colore" che lega Hidetoshi Nagasawa, H.H. Lim, Satoshi Hirose, tre artisti nati e vissuti in Oriente<sup>1</sup>, ma naturalizzati italiani per la loro lunga residenza in Italia, nasce da una possibilità di verificare come il loro sguardo 'lungo e largo' nello spazio abbia interagito con la cultura artistica

*rather than to the lines themselves. That space is not the nothingness, but the balance giving harmony; it is the solution to their lively, dynamic symbiosis. In addition to this Japanese principle, in order to add more characteristics to the definition of the oriental void, we have learned from China, instead, a different habitability of space: Feng Shui, the philosophy that explains the silent, whispered dialogue between man and nature through a cosmic breath or spirit called *ch'i*, the energy which determines the harmony of relation between man and nature, man and the landscape (environment). From this reverence for nature the first Chinese religion originates: Tao.*

*To this different reading of space refer some fundamental principles of what, in general terms, we consider the "oriental" sensibility of space that distinguishes itself from the theatrical interpretation expressed by our Renaissance and Post-Renaissance culture, where places are meant to be like spaces that are essentially designed, developed and decorated according to principles of closing and delimitation.*

*The project "Architectures of Colour" which links Hidetoshi Nagasawa, H.H. Lim, Satoshi Hirose, three artists who were born and lived in the East<sup>1</sup>, but who have become Italian naturalized citizens for their long stay in our country, originates from the possibility to check how their "far and wide" look at space*





italiana. I tre artisti hanno instaurato nel corso della loro permanenza in Italia un dialogo serrato con alcuni smottamenti centrali dell'arte italiana: Hidetoshi Nagasawa giunto in Italia nel 1967, pochi mesi prima della pubblicazione della mostra di Germano Celant sull'Arte Povera, presentava già un'alternativa concreta ai concettualismi ideologici di un'arte che s'intendeva "povera" per elezione, opponendo invece la ricchezza del valore simbolico e dell'armonia come realtà stesse della materia che si iscrive nell'arte.

H.H. Lim, nel momento di maggiore espansione della pittura (in epoca di *Transavanguardia*), indirizzava già il suo lavoro verso l'azione, come testimonia una performance storica alla Galleria L'attico (1984), per proseguire poi con le sue installazioni di oggetti e schermi bidimensionali a figurazione mentale, proponendo una nuova strutturazione del pensiero all'interno dello spazio (a volte proprio attraverso installazioni concepite come veri spazi per l'autoriflessione) aprendo una linea nell'arte che si è sviluppata fortemente negli anni novanta. Satoshi Hirose, il più giovane dei tre, con il suo lavoro ha interpretato una tendenza nuova degli artisti italiani, che prendono in considerazione nel loro lavoro delle problematiche globali, che guardano alla biosfera, all'abitabilità dello spazio, e ad un recuperato senso elementare del colore, colto direttamente e indistintamente dalla natura e dalle cose.

*has interacted with the Italian artistic culture. During their stay in Italy, the three artists have established a close dialogue with some grounds of Italian art: Hidetoshi Nagasawa came to Italy in 1967, a few months before the publication of the exhibition by Germano Celant on Arte Povera and he already expressed a concrete alternative to the ideological conceptualism of an art which was meant to be "poor" by choice opposing, instead, the richness of the symbolic value and harmony as realities of art. At the time of the greatest spreading of painting (during Transavanguardia) H.H. Lim already directed his work towards action, as we can see in his performance at the Gallery L'attico (1984), and later continued with his installations of bidimensional objects and screens with mental representation, suggesting a new structure of thought within space (sometimes just by installations conceived as real spaces for self-reflection) and opening a line in art which has intensely developed in the nineties. Satoshi Hirose, the youngest of the three, has interpreted with his work a new trend of the Italian artists, who care in their work about global problems concerning the biosphere, the habitability of space and a recovered elementary sense of colour, directly and indistinctly taken from nature and things. This original architectural aspect and the sense of colour, which belong to the three artists, determine the fil rouge*

Questo originale senso architeturale e del colore, che appartiene ai tre artisti determina il *fil rouge* che richiama a distanze diverse la loro attività. Il colore, soprattutto, nei tre casi assume una dimensione diversa rispetto a quella grafica e cromatica che conosciamo oggi attraverso i media stampati e incarna la materia del vuoto, come identità multiforme dello spazio. In questa ottica il colore, come lo spazio (e l'architettura), è di per sé un fatto umano. E' l'insieme dei nomi che diamo alla luce. E' una nostra necessità fisiologica che appartiene ad un principio basilare della nostra biologia: l'uomo vede a colori. Diversamente da quasi tutti i mammiferi, e come i pesci, i rettili, gli uccelli e alcuni insetti, l'ape o la libellula, il nostro sguardo viaggia in un caleidoscopio di variazioni cromatiche su cui la scienza moderna occidentale ha costruito certezze proprie: Newton, scoprendo nella luce l'essenza originaria, Thomas Young distinguendone le unità primarie - i tre colori fisiologici (rosso, verde, blu); Goethe ha costruito attorno ai colori una storia dell'immaginazione, e la filosofia, da Aristotele a Descartes, vi ha associato termini primari, quali percezione, sensazione, qualità, origine, interpretazione, verità. L'occhio umano è un ricettore sensibile solo a una parte ridotta dello spettro d'onde elettromagnetiche che costituiscono i colori. Quella zona circoscritta è lo schermo ottico che conosciamo come realtà.

*calling back, at different distances, their activity. The colour, above all, takes on, in the three artists, a different dimension from the graphic and chromatic one we know today by published media and it embodies the void, as the multiform identity of space. According to this point of view, colour, as well as space (and architecture) is by itself a human fact. It is the mixture of names we give to light, It is our physiological necessity which belongs to a fundamental principle of our biology: man sees in colours. Unlike most mammals, like fishes, reptiles, birds and some insects, like the bee or the dragon-fly, our look roves over a kaleidoscope of chromatic variations upon which the western modern science has built its own certainties: Newton discovered the original essence in light, Thomas Young distinguished the three primary units of light - the three physiological colours (red, green, blue); Goethe built up a story of imagination using colours, and philosophy, from Aristotle to Descartes, has associated primary terms to colours, like perception, sensation, quality, origin, interpretation, truth. The human eye is a sensitive receptor only to a limited part of the spectrum of electro-magnetic waves that form colours. That circumscribed area is the optical screen we know as reality. Indeed, colour is the essence itself of sight that places doubts on the objectivity of sight. As in the shaky relation "space/void", the pair "sight/colour" takes on those existential,*



In verità, il colore è la sostanza stessa del vedere che pone dubbi stessi sull'oggettività del vedere. Come nella relazione sbilanciata 'spazio/vuoto', il binomio 'vedere/colore' assume quei caratteri esistenziali e minimali che le discipline orientali distinguono come senso più profondo della vita. Vedere è credere di vedere. Fuori di noi i colori non esistono. La Fisica ci dimostra che mescolando coppie di luce monocromatica, ovvero di una particolare lunghezza d'onda, otteniamo un annullamento reciproco: due lunghezze d'onda di luce diverse non interagiscono; è possibile farle ripassare attraverso un prisma e separarle, ma non esiste interazione fisica. L'interazione è nell'occhio e nel cervello. Le sfumature e le articolazioni del colore sono frutto del nostro intervento. Fra i ricettori e le cellule muscolari succede tutto ciò che sperimentiamo, cioè la memoria, le depressioni, la felicità, la coscienza. Ad esse a volte associamo dei colori, come delle temperature.

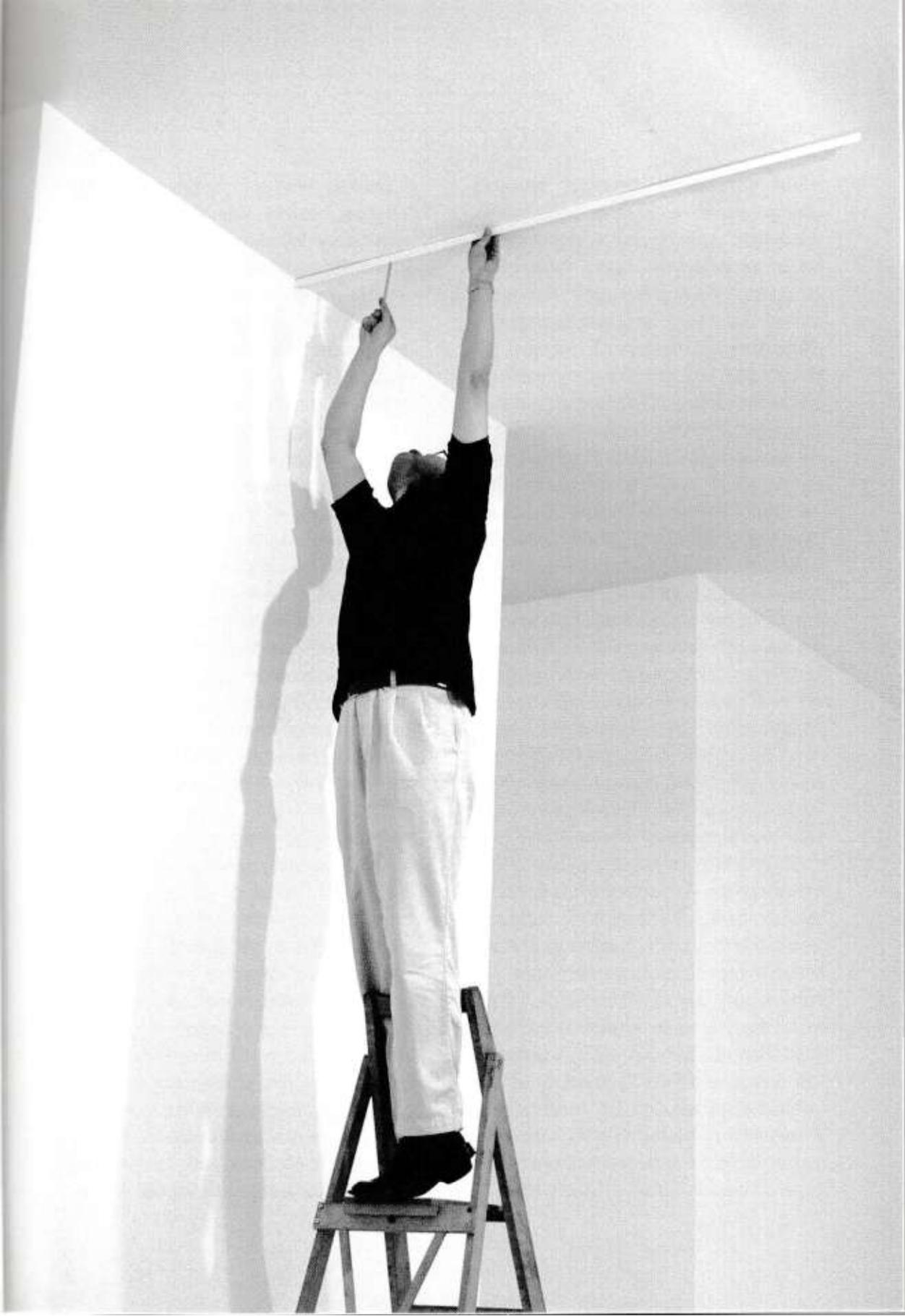
### **Nagasawa, Lim, Hirose: il presente in atto**

Il riferimento all'Arte Povera, relativamente a Hidetoshi Nagasawa, è strumentale a comprendere le caratteristiche proprie dell'artista ciononipponico e le differenze sostanziali rispetto alla tautologia concettuale, matematica e assiomatica, che ha trovato nel contesto culturale italiano di quegli anni. Quando giunge a Sesto San Giovanni (Milano), trova Castellani, Fabro, Trota, Barbanti, Bonalumi, Cerretti e altri artisti della

*minimal characteristics that the oriental disciplines distinguish as the deepest sense of life. Seeing is to believe of seeing. Outside ourselves colours do not exist. Physics proves that by mixing pairs of monochromatic light, that is to say, of a particular wave-length, we obtain a mutual annulment: two different wave-lengths of light do not interact; it is possible to have them pass through a prism and separate them, but physical interaction does not exist. The interaction is in the eye as well as in the brain. The shades and the articulations of colours are the results of our intervention. Between the receptors and the muscular cells there is everything we experience, that is to say memory, depressions, happiness, conscience. To them we sometimes associate some colours, or some temperatures.*

### **Nagasawa, Lim, Hirose: the present in action.**

*The reference to "Arte Povera", as regards Hidetoshi Nagasawa, is useful to understand the artist's own characteristics and his essential differences from the conceptual, mathematical, axiomatic tautology he found in the Italian cultural context of those years. When he came to Sesto San Giovanni (Milan), he met Castellani, Fabro, Trota, Barbanti, Bonalumi, Cerretti and other artists of the Milanese scene. His first works and sculptures refer to that context, between the minimal, conceptual spatial values and the "poverist" line of Boetti,*

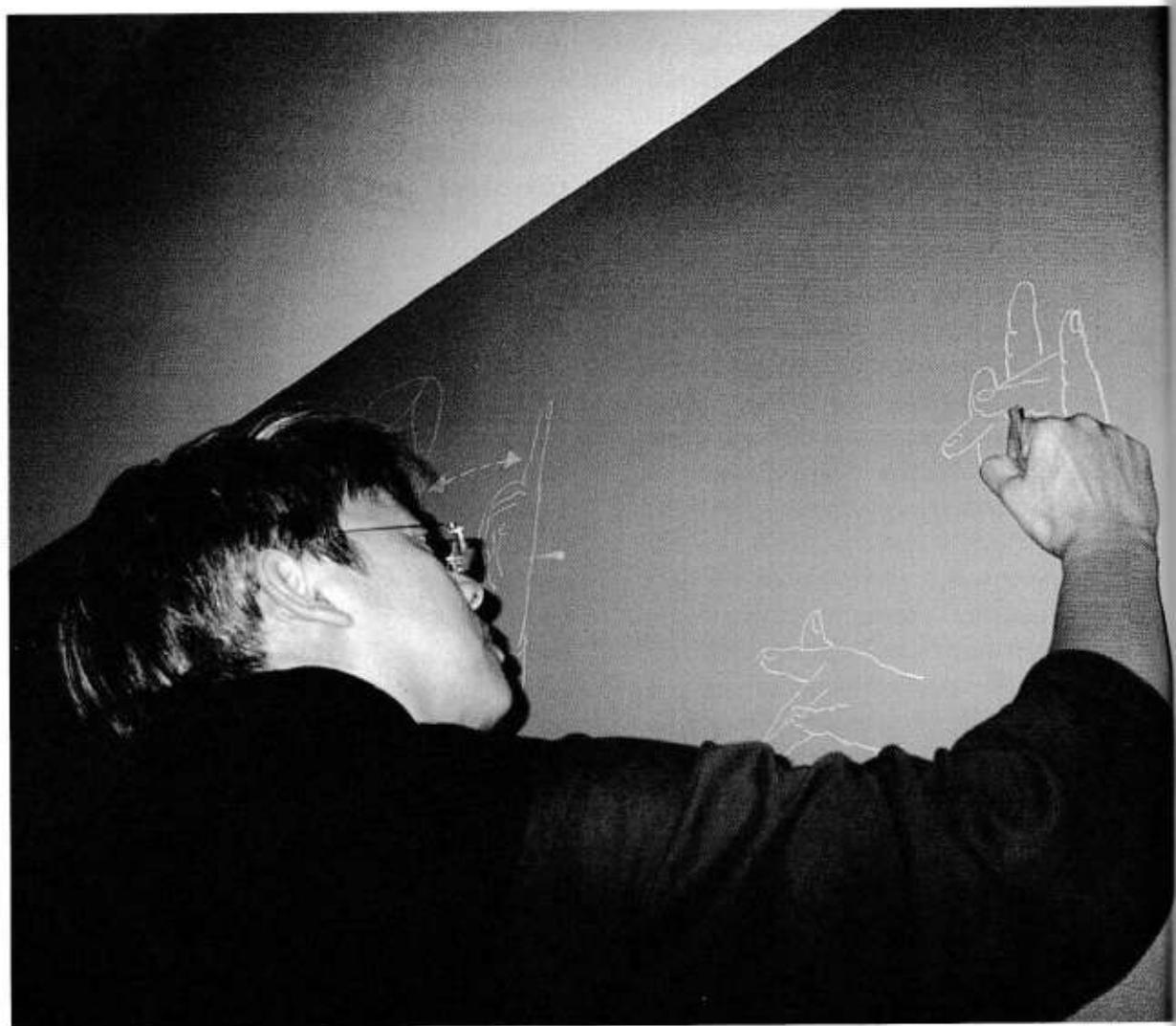


scena milanese. Le prime azioni e sculture vivono in quel contesto, tra la spazialità minimal e concettuale e la linea poverista di Boetti, Calzolari, Kounellis, Merz, Pascali, Pistoletto, Zorio<sup>2</sup>, ma si mantiene sempre su dinamiche più fluide. Lo spazio in Nagasawa si dilata all'interno di cerchi, si lancia attraverso le colonne, evapora in scale cieche che restano in sospeso. Il motivo della solidità del dato primo ed elementare dell'Arte Povera, per Hidetoshi Nagasawa non escludeva quello zero delle forme, il vuoto, che tutto contiene e crea la forma dell'Infinito. La materia della scultura, che Nagasawa rivitalizza con il suo lavoro, non si ferma ad un piano fenomenologico (la natura ancillare della realtà) o ideologico (contro il sistema dell'arte dematerializzare l'oggetto d'arte, e il suo valore di scambio, con Baudrillard direi il suo "scambio simbolico") assume una connotazione più ampia, spaziale e architettonica, è una costruzione mentale che cerca il suo ordine in una materialità che è libera dalla materia, e in questo modo libera la materia stessa. Mette a nudo la contraddizione del costruire in un atto che dematerializza e purifica la forma. Nagasawa affronta il materiale come una lamina leggera che potenzialmente costruisce quello che non c'è; a seconda del tipo di materiale è possibile ideare articolazioni dello spazio, proprio nelle articolazioni di una singolarità che si pone come intervallo del mondo. Un lavoro quale *L'oro di Ofir* (1971)

*Calzolari, Kounellis, Merz, Pascali, Pistoletto, Zorio<sup>2</sup>, even if he keeps on more fluid dynamics. In Nagasawa space dilates inside circles, reaches out through columns, evaporates to blind hanging stairs. The theme of solidity of the first element of "Arte Povera" did not exclude, for Hidetoshi Nagasawa, the zero one of shapes, the void, which contains everything and creates the shape of Infinity. The matter of sculpture, that Nagasawa revives with his works, does not stand still at a phenomenological level (the ancillary nature of reality) or ideological one (against the art system, to de-materialize the object of art and its exchange value, or, as Baudrillard says, its "symbolic exchange"). It takes on, instead, a broader connotation, that is spatial and architectural; it is a mental construction which finds its order in a materiality free from the matter and in this way it frees the matter itself. The artist lays bare the contradiction of constructing by means of an action which de-materializes and purifies the shape. Nagasawa deals with the material like a light leaf that potentially builds what does not exist; according to the type of material it is possible to conceive articulations of space, just in the articulations of a singularity that puts itself as space of the world. The work *L'oro di Ofir* (1971) illustrates the sense of a mental architecture that is able to hold the world just like the hand can hold and at the same time characterise a mysterious treasure from the country*

esemplifica il senso di una architettura mentale capace di contenere il mondo così come la mano può contenere e al contempo caratterizzare un tesoro misterioso proveniente dal paese omonimo, da cui le flotte di Salomone e Chiram, secondo la Bibbia, attinsero oro, legno di sandalo e pietre preziose. Quell'opera di Nagasawa si risolve nell'impronta del suo pugno chiuso, il nucleo prezioso di un contorno totale, di tutto il vuoto che esiste, in cui vive lo sguardo puro, quello della fantasia, del sogno. Nagasawa con le sue opere sul territorio e con il colore, l'oro soprattutto, si è posto in una interpretazione di un elemento sostanziale dell'arte medievale e dell'ascensione bizantina in una estensione che libera la forma dell'arte dall'immagine e si fa sola luce. Come ho già scritto: "Il lavoro di Nagasawa è diretto a suggerire l'"invisibile". L'artista giapponese considera il materiale come un involucro col quale avvolgere un'idea dello spazio che proviene non dall'osservazione reale, ma dall'immaginazione. Ogni materiale è da lui scelto per le proprietà simboliche ed evocative che possiede: l'ottone, il rame e l'oro, materiali preziosi e luminosi, sono ad esempio tra i più usati per le ambientazioni di maggior pregio e poesia, più ridotte nelle dimensioni e quindi adatte ad un dialogo più intimo con lo spazio"<sup>3</sup>. Questa dimensione intima dello spazio, assume conformazioni e materie (colori) diverse: nelle *Barche*, ad esempio, (che l'artista ha presentato in varie versioni), e

*bearing the same name, from which Solomon's and Chiram's fleets, according to the Bible, drew gold, sandal-wood and precious stones. This work by Nagasawa is in his closed hand, the precious centre of a total outline, of the whole void existing, where there is the pure look, the look of fantasy, of dream. With his works on the environment and with colour, gold above all, Nagasawa has given an interpretation of an essential element of Medieval art and Byzantine ascent by extending it so as to free the shape from the image and have only the light. As I have already written: "The work of Nagasawa tends to suggest the "invisible". The Japanese artist sees the material like a cover to wrap an idea of space which does not come from the real observation, but from imagination. Each material is chosen for the symbolic and evocative properties it has: precious and bright materials like brass, copper and gold are among the most used for settings of great value and poetry, have more reduced dimensions and are therefore more suitable to a deeper dialogue with space."<sup>3</sup> This intimate dimension of space takes on different forms and matters (colours): *Barche* (Boats), for example, (which the artist has presented in different versions), sums up this cosmic dimension of space that exceeds also the principle of opposition between earth and sea, with "spatial" architectures that answer a personal cosmic principle. This is what happens in*



riassumono questa dimensione cosmica dello spazio, che supera anche il principio di opposizione tra terra e mare, con architetture "spaziali" che rispondono ad un principio cosmico personale. E' ciò che capita anche nelle ricorrenti opere a carattere mitologico o mistico.

Il riferimento al colore, nel caso di H.H. Lim, sostanzia con precisione l'idea del vuoto. Lim lavora con colori assoluti: prima il neutro dello specchio lavorato su una lamina di alluminio, poi il bianco, il nero. Ora il rosso. Nella sua ultima produzione Lim fa largo uso del colore rosso. Tutte le lingue, possiedono termini per definire il bianco e nero e se ne possiedono un terzo, questo universalmente è il rosso. Il rosso dell'ocra, utilizzato per decorare la scapola del mammut è in ogni lingua conosciuta il più antico nome di colore, il primo a comparire dopo la distinzione d'oscuro e luminoso. Rosso è il primo colore percepito dai neonati, la prima tonalità che cogliamo al risveglio, associato al sangue trasmette un segnale d'allarme, ma anche di calore; al colore rosso corrisponde la lunghezza d'onda maggiore della luce visibile, al confine con le radiazioni infrarosse che avvertiamo, sotto forma di calore. Il rosso è anche il colore di un corpo fisico riscaldato a una temperatura di 500°; a 2000° diviene bianco, l'intensità del calore rende ogni oggetto luminoso, ogni corpo glorioso. L'espressione più vitale del corpo e del colore è il calore, fonte di luce, di pensiero, di sentimento. Il lavoro di Lim però non ha

*the recurrent mythological or mystic works. As for H.H. Lim, the reference to colour gives with precision the idea of void. Lim works with absolute colours: first the neutral colour of the mirror fashioned on an aluminium foil, then white, then black. Then red. In his last production Lim makes great use of the red colour. All languages have terms to define white and black and if they have a third one, this is universally red. The ochre, that is used to decorate the mammoth's shoulder-blade, is in every known language the most ancient name for colours, the first to appear after the distinction of dark and light. Red is the first colour seen by babies; the first tonality we catch on awakening; if associated to blood it gives an alarm signal, but also warmth. To red corresponds also the greatest wave-length of visible light, at the limits with the infra-red rays we notice in the form of heat. Red is also the colour of a physical body when it is heated to a temperature of 500°; at 2000° it becomes white, the intensity of the heat makes every object bright, every body glorious. The most vital expression of the body as well as of the colour is heat, the origin of light, of thought, of feeling. Lim's work, however, has not to do directly with feeling, rather with thought, knowledge and the representation of knowledge which are conceived as spaces for reflection or self-reflection.*

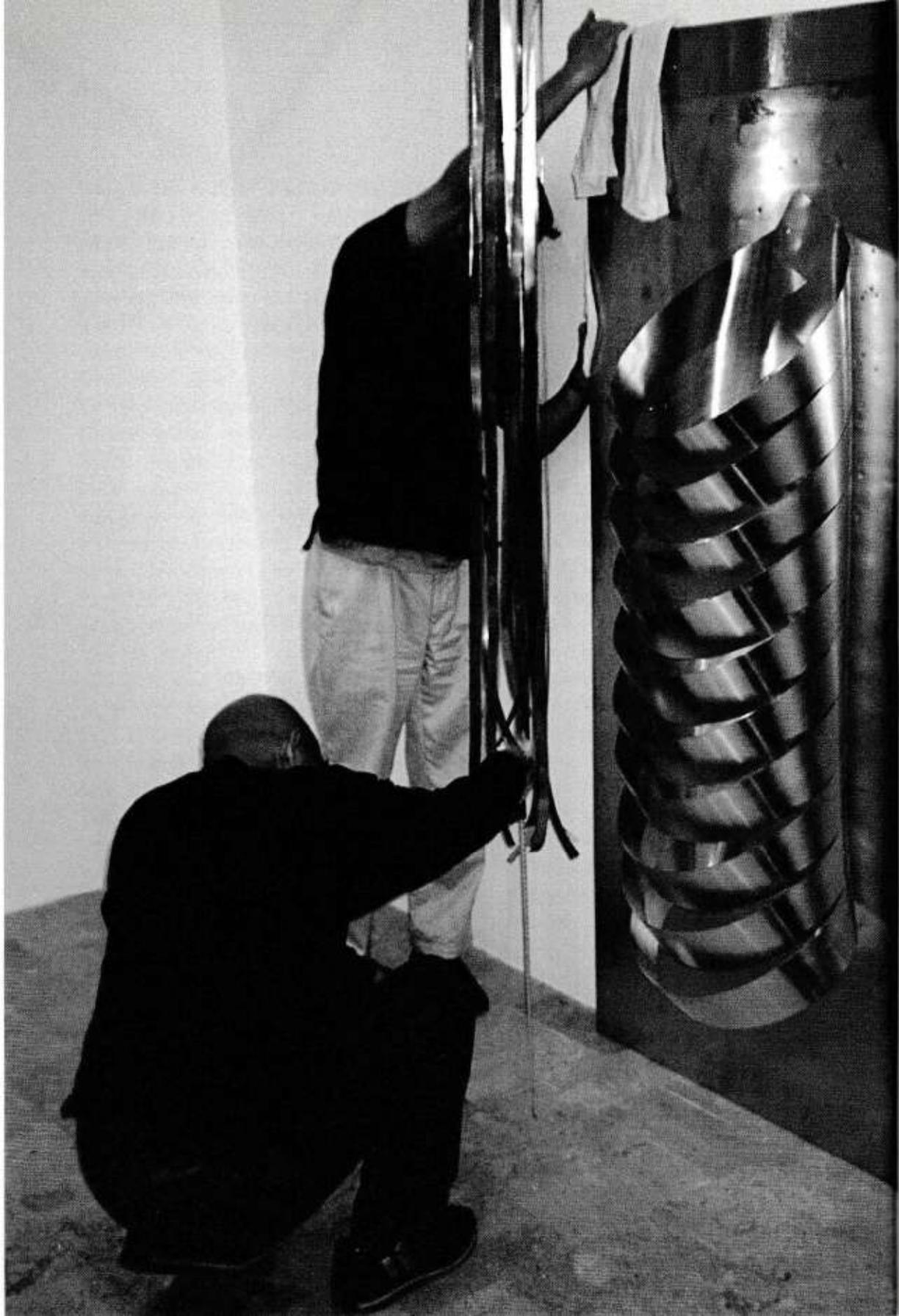
a che fare con il sentimento direttamente, ma con il pensiero, il sapere e l'articolazione figurale della conoscenza, realizzando spazi di riflessione o autoriflessione.

Il suo essere architetto parte già dagli esordi mossi dalla performance art, nella prima metà degli anni ottanta (un'attività che prosegue ancora oggi), e dalle installazioni con piccoli oggetti, quali aerei di gesso, raccogli-immondizia, bottiglie, ampole e totem ricavati da elenchi del telefono, che hanno segnato un percorso giocato sul filo tra la materia e il pensiero, esercitato nel precario equilibrio di un perfetto vuoto ontologico quale, nel lavoro di Lim, diviene lo spazio espositivo. "Entrare in un supermercato", sosteneva Andy Warhol, "è come entrare in un museo". E' un principio che vale tanto più nell'arte dei secondi anni ottanta e degli anni novanta, quando il mondo degli oggetti confonde sacro e profano, industria e prodotti degli artisti. Negli oggetti di Lim si ritrova la trasformazione dell'ordinario in una espressione del sacro individuale, nella classificazione della produzione che attraverso un'aura di intoccabilità, donata dall'artista, diviene carattere di proprietà collettiva. Il museo, a cui Lim fa riferimento nel suo lavoro non è quel luogo asfittico, dove la cultura è sepolta priva di vita, ma è l'archivio della memoria collettiva, che si trasforma nel personale archivio della memoria individuale dell'artista. Su questa linea quindi, ci troviamo davanti alle sue

*His being an architect starts from the début in the performance art in the first half of the eighties (he does this profession still today) and from the installations with small objects, like plaster planes, dustbins, bottles, phials and totems obtained from telephone directories which have marked a course between matter and thought expressed by the precarious balance of a perfect ontological void that in Lim's work becomes the exhibition space. "Going into a supermarket", Andy Warhol asserted, "is like going into a museum". This principle is even more valid in the art of the last eighties and the nineties, when the world of objects mixes up the sacred and the profane, industry and artists' products. In Lim's objects we can find the transformation of the ordinary into an expression of the individual sacred, into the classification of production which, through an atmosphere of untouchability given by the artist, becomes collective property. The museum Lim refers to in his work is not the suffocating place where culture is buried without life, but it is the archives of collective memory that transforms itself into the personal archives of the artist's individual memory. In line with this idea, therefore, we are before his mirrors which are not made of leaded glass but of aluminium sheets, with the characteristic of reflecting nothing but shadows, as it happens for older mirrors, or of being engraved with words of wisdom that Lim gets from his own*

specchiere, fatte non di vetro piombato, ma di lastre d'alluminio, e quindi con la caratteristica di riflettere solo le ombre, come capita per gli specchi più vecchi, oppure di avere incisi in sé parole di saggezza che Lim trae dalla propria filosofia personale o dal Tao. E' il caso di *Per l'amor del cielo*, una espressione che può esprimere amore per il volo, amore divino, paura o disperazione: i due poli sono opposti e conciliano nell'espressione, così come nelle opere di Lim capita negli accostamenti di divinità buddiste o indu con armi o macchine da corsa, o il buddha accostato a oggetti attraverso cui identifica il suo umore. *Un'ombra di dubbio*, *70 chili circa di saggezza*, *La via*, *La pazienza* che possono essere versioni diverse. In *70 chili di saggezza* è l'artista stesso a trovarsi in bilico: una saggezza che ha sempre un senso pratico; una filosofia semplice da proverbio o da aneddoto del Tao. Le condizioni degli oggetti in Lim non sono l'esemplificazione di un atto di rinominazione del mondo e la creazione di nuove forme, ma il riconoscimento di una sapere collettivo basato su oggetti, frasi, credenze popolari. Lo spazio e il colore si fondono continuamente in una riclassificazione di luoghi, intesi sia come spazi fisici che come luoghi culturali. Da questa tendenza nasce la corrente ibridazione delle culture giocata sul filo del paradosso, propria delle civiltà multiculturali. Su questo filo si gioca anche la più recente performance,

*personal philosophy or from Tao. It is the case of Per l'amor del cielo (For Heaven's sake), where the expression can mean love for flight, divine love, fear or despair: the two poles are opposing and they are reconciled in the expression, just like in Lim's works Buddhist or Hindu divinities are placed close together weapons or race cars, or Buddha placed close together objects through which he expresses his mood. Un'ombra di dubbio (A shadow of doubt), 70 chili circa di saggezza (about 70 kilos of wisdom), La via (The way), La pazienza (Patience), can all be seen as different versions. In 70 chili di saggezza it is the artist who is precariously poised: a kind of wisdom which has always a practical meaning, a simple philosophy, like a proverb or Tao anecdotes. The conditions of Lim's objects are not the example of mentioning again the world nor the creations of new shapes, but the recognition of a collective knowledge based on objects, sentences, popular beliefs. Space and colour continually blend into a re-classification of places, meant to be both as physical spaces and cultural places. From this trend comes the current hybridization of cultures played at the limit of paradox, that is characteristic of multicultural civilizations. This is also the case of the most recent performance, La pazienza (2002), where Lim as a fisherman waits for the fish to bite at the hook by leaping out of water and not by hooking at the bottom of the river whirlpool.*





*La pazienza* (2002), dove Lim pescatore attende che il pesce abocchi alla sua lenza saltando fuori dall'acqua e non agganciandosi ad un amo calato a fondo nel gorgo del fiume.

Satoshi Hirose potrebbe essere, in questa triade di artisti, colui che riprende il filo di questa breve storia artistica tra Italia e Oriente, riportando il percorso al suo esordio. Hirose ha raccolto l'esperienza dell'Arte Povera attraverso gli insegnamenti raccolti da Luciano Fabro, anche se in realtà non è l'Arte Povera il suo riferimento culturale, ma un'idea dell'arte più attuale, che sente l'intensità dello scambio globale e la rivoluzione che questa ha nella natura, nella luce, nello spazio e nell'idea stessa di vivibilità e abitabilità del luogo. I riferimenti continui al mondo della natura, al teatro del mondo, a Odissee spaziali, ad arcipelaghi e continenti, piccole *Isole occidentali* ai mari, fino agli angeli in cui le installazioni hanno una capacità di levitazione, come nel caso di *Paese della luce* (1999) e *Arlecchino* (1998) chiariscono che la direzione architeturale del pensiero di Satoshi è l'oltre, l'ampiezza, l'infinito. Significativo, in tal senso, è proprio il lavoro dal titolo *Architetto senza architettura* (1989-1994) - che ha profonde somiglianze con l'opera *Per l'amor del cielo* (1999) di H.H. Lim - dove la materia delle piccole sculture (in questo caso il marmo, nel caso di Lim il gesso) si polverizza, lasciando anche le coordinate del trascorrere del tempo,

Among the three artists, Satoshi Hirose could be the one who takes up again the thread of this short artistic history between Italy and the East. Hirose has gathered the experience of Arte Povera thanks to the teaching of Luciano Fabro, even if his cultural reference is not Arte Povera but a more present idea of art which has the intensity of global exchange and the revolution it has upon nature, light, space and in the idea itself of habitability of space. The continuous references to nature, the theatre of the world, spatial Odissee (Odysseys), archipelagos and continents, small *Isole occidentali* (Western Isles), seas, till angels in which the installations have the ability of levitation, as in *Paese della luce* (Country of light) (1999) and *Arlecchino* (Harlequin) (1998), illustrate that the architectural direction of Satoshi's thought is beyond, the spaciousness, the infinity. In this sense the work *Architetto senza architettura* (Architect without architecture) (1989-1994) - which has deep similarities with H.H. Lim's work *Per amor del cielo* (1999) - is rather significant since the material of small sculptures (here the marble, in Lim the plaster) pulverizes, leaving as well also the co-ordinates of time passing, meant as an arrow of light that disintegrates the matter and makes it a structure of the void. The sky is an open dynamic of these architectures made of air.

inteso come freccia di luce che disintegra la materia e la rende struttura del vuoto. Il cielo è una dinamica aperta di queste architetture fatte d'aria. Nel caso di *Napoletana* (2000) o nelle diverse installazioni dedicate al cielo, lo spazio si vaporizza e le architetture marginalmente si rovesciano e giungono fino al soffitto rimanendo appese sottosopra in un equilibrio estraneo alle leggi di gravità. In questa dimensione nuova dell'architettura, intesa come definizione di direzioni e dimensioni, anche l'olfatto diviene protagonista: è il caso del *Lemon Project* (1997) dove il senso dell'odorato si amplifica nella sua congiunzione con la vista, davanti alla distesa di limoni che invadono lo spazio della galleria come uno spazio agricolo. Quei limoni diventano le particelle di uno spazio atomizzato: una dimensione che torna anche in *Paradiso* (1998), dove la galleria si riempie di sfere di spugna colorate di giallo, azzurro e rosa.

Il percorso di Hirose spinge le dimensioni dello spazio verso la liquefazione e l'atomizzazione creando ambienti sensibili ad ogni alterazione di luce, alle variazioni dei colori e degli odori, in grado di contenere ogni essenza e ogni dimensione. Tutto questo contesto storico culturale rientra nel progetto installativo di *Architetture del colore*. La Galleria Umberto Di Marino attraverso il lavoro dei tre evidenzia tre valori diversi di architettura e di colore che appartengono alle strategie di ogni

*In Napoletana (Neapolitan) (2000) or in the several installations dedicated to the sky, space evaporates, the architectures marginally overturn and reach the ceiling hanging upside-down in a particular balance that is extraneous to the gravity laws. According to this new idea of architecture, meant to be as definition of directions and dimensions, also the sense of smell becomes protagonist: this is the case of Lemon Project (1997), where the sense of smell extends to that of sight, before the expanse of lemons which occupy the space of the gallery like an agricultural space. Those lemons become the particles of a vaporized space: a dimension which also occurs in Paradise (Paradise) (1998), where the gallery fills with sponge balls coloured in yellow, light blue and pink.*

*Hirose's production takes space towards melting and atomization, making environments that are sensitive to every light change, to colour and smell variations and that are able to hold every essence and every dimension.*

*All this cultural historic context is part of the installation project Architetture del colore (Architectures of colour). The Gallery Umberto Di Marino emphasizes, through the works of the three artists, three different values of architecture and colour which belong to each artist's strategy as well as their contribution to Italian and international art.*

*Nagasawa has made an open sculpture that throws itself into space*

singolo artista, e il suo contributo nell'arte italiana e internazionale. Nagasawa ha realizzato una scultura aperta, che si lancia nello spazio secondo una direttrice flessuosa che attraversa lo spazio, lungo la quale l'opera conosce una dilatazione estrema, tanto da divenire elastica, leggera, fluttuante. Il rame e l'ottone, con cui Nagasawa ha realizzato questo lavoro (che potrebbe somigliare ad una canna da pesca che cattura un bellissimo pesce dorato), sono due materiali che dispongono di una propria luce calda. La scultura proietta nello spazio circostante una luminosità preziosa e un'aura regale attorno alla quale lo sguardo cerca il modo per attraversarla e fondersi in una visione che possa metterla in movimento per verificarne la fragilità.

Lim ha disteso una parete grigia con i segni di un alfabeto per sordomuti su cui ha lasciato il suo vessillo rosso: uno schermo sul quale sono incise alcune frasi assunte dalla sua filosofia quotidiana. Il contrasto tra le due tonalità di colore costruisce uno spazio su più livelli che strumentalmente si adatta in modo efficace alle esigenze dell'opera di mostrarsi e di farsi leggere come una serie di messaggi, che l'artista ha decodificato attraverso il codice dei sordomuti: l'unico linguaggio iconico a gesti che può sostituire il nostro normale linguaggio verbale.

Satoshi ha portato nello spazio chiuso e asfittico della galleria il cielo, in due versioni: prima nel panneggio scultoreo di un telo che sale verso l'alto e sfonda il soffitto per ricercare la sua fonte naturale,

*according to a winding line crossing the place and along which the work extremely dilates so as to become elastic, light, swaying. The copper and the brass Nagasawa used for this work (that could resemble a fishing rod catching a beautiful golden fish) are two materials which have a warm light of their own. The sculpture projects into the surrounding place a precious brilliance and a regal atmosphere around which the eye looks for the way to penetrate it and melt into a vision that could make it move in order to check its fragility.*

*Lim has laid a grey wall with the symbols of an alphabet for deaf-mutes upon which he left his red flag: a screen on which there are engraved some sentences taken from his daily philosophy. The contrast between the two colours makes a several-layer space that instrumentally suits well the needs of the work to show itself and have it read like a series of messages the artist has decoded by means of the deaf-mute code: the only iconographic gesture language that can replace our ordinary verbal language.*

*Satoshi has brought in the close and suffocating space of the gallery a two-version sky: first a statuesque drapery that rises until it reaches the ceiling in order to look for its natural origin, then in its many variations that the artist has often portrayed with his camera simply to sample its changeability from town to town, from place to place.*

poi nella sua miriade di variazioni, che l'artista ha spesso ritratto con la sua macchinetta fotografica semplicemente per campionarne la variabilità di città in città, di luogo in luogo.

Tre direzioni diverse dello spazio interpretate attraverso la progettualità del pensiero e della materia e nella sua forza simbolica. L'architettura, così considerata nella prospettiva fluida del colore e nella dinamica dell'installazione, perde la sua dimensione geometrica e la sua funzione regolatrice dello spazio, per trasformarsi in un progetto aperto, dove anche le connotazioni simboliche, e le dimensioni mentali e sensoriali dello spazio sono delle coordinate valide a penetrarlo e ridisegnarne la conformazione. Il tradizionale *white cube* della galleria assume una connotazione algoritmica aperta ed elastica capace di rispondere a esigenze progettuali diverse, come un angolo dell'infinito o di un cubo senza angoli.

**Angelo Capasso**

*Three different directions of space expressed through the plan of thought and of the material as well as in its symbolic power. Architecture, so considered in its flowing perspective of colour and in the dynamics of the installation, loses its geometric dimension and its regulating function of space, in order to transform itself in an open project, where also the symbolic connotations, the mental and sensorial dimensions of space are co-ordinates which are able to break through it and to draw again its structure. The traditional white cube of the gallery takes on an open and elastic algorithmic connotation that is able to satisfy different needs, like a corner of the infinity or a cube without corners.*

**Angelo Capasso**

Note:

1) Nagasawa è nato a Tanei, in Manchuria, ma è vissuto in Giappone fino al suo arrivo in Italia; Lim è nato in Malesia da genitori cinesi; Hirose è nato a Tokio.

2) Gli artisti dell'Arte Povera nel 1969 prenderanno parte alla mostra *When attitude becomes form* di Harald Szeeman, nel 1969 alla Kunsthalle di Berna. Per uno studio cronologico dell'opera di Hidetoshi Nagasawa si rimanda a Caterina Niccolini, "Nagasawa" catalogo ragionato delle opere dal 1968 al 1996, Edizioni De Luca, Roma, 1997.

3) Angelo Capasso, *AA' L'arte per l'arte*, Marta Massaioli Editore, Roma 2002, pag. 237.

Notes:

1) Nagasawa was born in Tanei, in Manchuria but he lived in Japan until he moved to Italy; Lim was born in Malaysia from Chinese-Malay parents; Hirose was born in Tokyo.

2) The artists of "Arte Povera" took part in 1969 at the exhibition *When attitude becomes form* by Harald Szeeman, in 1969 at Kunsthalle in Berna. For a chronological study of Hidetoshi Nagasawa see: Caterina Niccolini, "Nagasawa" catalogue raisonné Edition De Luca, Rome, 1997.

3) Angelo Capasso, *AA' L'arte per l'arte*, Marta Massaioli Edition, Rome 2002, p.237.