

U
M
A
N
A

N
A
T
U
R
A

P
D
C

PAOLO DI CAPUA

U
M
A
N
A

N
A
T
U
R
A



PAOLO DI CAPUA

UMANA

NATURA

UMANA NATURA

PAOLO DI CAPUA

Créditos Palau Martorell

Dirección general

Josep Félix Bentz
Jesús Rodríguez
Montse Simal
Xavier Pujol

Dirección de operaciones

Carlota Bentz

Dirección de proyecto

Silvia Nello

Área de exposiciones

Daniel Olazar
Manuel Rodríguez
Matthieu Gimenez

Imagen y proyecto gráfico de la exposición

Laura Chavero Pérez

Producción gráfica

EGM

Comunicación y prensa

Studio Mónica Iglesias

Personal de la exposición

Llop Serveis

Ticketing

Clorian

Tienda

Palacios y Museos

Organizadores

Comisariado

Mario de Candia

Textos

Mario de Candia
Carlo Alberto Bucci

Traducciones

Eva Pallarès

Diseño de la exposición

Mario de Candia
Paolo Di Capua

Créditos de las imágenes

Fabio Caricchia
Fabrizio Fioravanti
Bahar Hamzehpour
Oan-hyu
Fabrizio Gnoni
Piero De Grossi

Coordinación

Francesca Silvestri

Diseño gráfico

Bahar Hamzehpour
Paolo Di Capua
Ialegatoria srl

Impresión

Tipografare srl

Prensa

Simona Pandolfi



5 de septiembre - 16 de noviembre de 2025

Palau Martorell
Carrer Ample 11, Ciutat Vella,
08002 Barcelona

Patrocinio



Naturaleza humana

Dos formas de trabajo inamovibles han forjado la tradición plástica desde la Edad Media hasta hoy: mediante la adición o mediante la sustracción. Paolo Di Capua, cuya obra encaja plenamente en la gran categoría que podemos llamar clasicismo o tradición, hace tiempo que sigue el camino de la sustracción.

Su material preferido, la madera, no permite mucho, cabe decirlo, la adición.

Suele trabajar en sus obras a partir de un punto de vista, el frontal, pero a lo largo del tiempo también ha creado piezas completas, en el sentido amplio de la palabra, sin decantarse por un único punto de vista.

El artista crea las formas llevando el equilibrio al límite de rotura y comprometiendo tanto los cimientos estáticos como intrínsecos del propio material.

La forma permanece intacta, primitiva, en el sentido más noble que se puede dar a la palabra, e icónica, como un elemento que representa de forma elevada el arte y el ser humano, más que un dios efímero. Pero rara vez esta forma incluye alguna evidencia clara de la realidad (*Come fosse casa vostra*, ‘Como si fuera vuestra casa’, 2022), sino que está sobredeterminada por algo «más», como consecuencia de la tensión lingüística que la proyecta en el «más allá» que intenta representar. Creemos que Paolo Di Capua quiere que percibamos algo que nunca se ha visto en el mundo, algo que habitualmente no percibimos como real, pero que establece una relación estrecha y de sangre con las cuestiones humanas y con los seres humanos.

Todo tiene que ver con los seres humanos, la humanidad, la naturaleza humana. El «más allá» de Paolo Di Capua, aunque debe ser necesariamente corpóreo, rehuye el dominio del cuerpo. Volumen y materia se disponen en un estado diferente al que estamos acostumbrados a ver, y este queda determinado por la naturaleza del efecto del aire y la luz, de todo lo que envuelve las formas, los cuerpos y sus apariencias.

Paolo Di Capua no se limita a la complacencia expresionista, sino que traspasa el umbral de laceración, rasga los tejidos y la «carne» del material, debilita sus venas.

Esculpe el material con incisiones limpias, a menudo profundas, siempre evidentes, a veces violentas, a veces insinuadas con delicadeza, que dibujan la forma y permiten que la escultura se mantenga en equilibrio, de pie, recta, tal y como fue concebida. Precisamente, estas incisiones, invadidas por el vacío, afiladas por la hoja de luz que contienen en el grosor de la materia, permiten que las obras generen un equilibrio que evita que caigan al suelo como cualquier otro objeto sometido a la ley de la gravedad.

Reconocemos ese «más allá» en las profundidades del negro, una oscuridad que, paradójicamente, nos muestra los volúmenes, los cuerpos y el espacio, incluso cuando se intensifica: un «más allá» que supera la evidencia figurativa directa. Se trata de un intento de traducir en imágenes lo que huye o no es proclive a la representación visual inmediata o fácil, a la definición de contornos corporales, de líneas, de la plenitud y del vacío. Por eso las esculturas de Paolo Di Capua ocupan el espacio de forma positiva, con determinación y plenitud; son concretas y al mismo tiempo ligeras; son masas purificadas que planean por encima de una especie de «vacío» siempre presente.

No es un acto de virtuosismo, y si se considera como tal, no es un fin en sí mismo: es una convicción del artista que le permite definir su obra a partir de una dimensión regida por unas formas puras, elementales, reconocibles, con unas leyes más mentales que físicas, más artísticas que materiales.

Por lo que respecta a la representación, las posibilidades son infinitas. El eje de apoyo de vez en cuando da lugar a múltiples interpretaciones, desde las que sugieren el propio material o la realidad hasta las que generan las tensiones impuestas por el tiempo.

La superficie casi pictórica, trabajada con una economía de blanco y negro, es como una piel, una capa fría y cálida a la vez, y actúa como un elemento de mediación entre la «plenitud» de las obras y el espacio de su alrededor. La superficie, surcada por las hendiduras de las gubias, remite a las inexactitudes e inconsistencias de la naturaleza humana. Una superficie con la que el vacío entra en contacto de forma íntima y casi osmótica. La forma completa terminada no queda aislada en el espacio, sino que se define a partir del contraste de líneas, planos, volúmenes, y también por una interpenetración sugerida con su opuesto.

Los límites, los confines, de estas obras no son físicos, como en un objeto; un espacio creado a base de matices, un pensamiento impregnado de sombra, se abre camino hacia su interior.

Es un desenlace sorprendente, en el que la esencia de «otredad» que transmite la representación, el realismo que evoca un «más allá de la realidad» y la consiguiente invocación a la naturaleza humana, la razón que siempre se atribuye a los seres humanos, generan sensaciones o, más bien, alquimias de luz y oscuridad.

Desde otro punto de vista, el trabajo de Paolo Di Capua destaca por un cuidadoso uso artesanal de las técnicas y los materiales escultóricos, en una sucesión de pruebas y ajustes generados por la aspiración, la necesidad, de aportar imágenes nuevas del «más»: el «más allá» que se manifiesta al observador en relación con la luz ambiental, así como con los puntos desde donde su mirada se posiciona y se desplaza.

Realmente parece una manifestación mental y abstracta en la que la luz realza formas y objetos que solo podemos identificar como entidades del pensamiento. Y no podemos poner nombre a este pensamiento —tanto si es nuestro personal como si es el colectivo—, ni mucho menos situarlo en el mundo, si no es con la ayuda del artista y los títulos que escoge para sus obras (*Umana assenza*, ‘Ausencia humana’; *Ho messo bianco su bianco*, ‘Pongo blanco sobre blanco’; *Riflessi interni*, ‘Reflexiones internas’; + *di 1 Luna × Volta*, ‘+ de 1 Luna a la vez’; *Scudo accogliente*, ‘Escudo acogedor’; *Tensione dell’arco*, ‘Tensión del arco’), una guía sencilla, pero auténtica, por el mundo de Paolo Di Capua.

Mario de Candia

Abril de 2024

Naturalesa humana

Dues formes de treball inamovibles han forjat la tradició plàstica des de l’edat mitjana fins avui: mitjançant l’addició o mitjançant la sostracció. Paolo Di Capua, l’obra del qual encaixa plenament en la gran categoria que podem anomenar classicisme o tradició, fa temps que segueix el camí de la sostracció.

El seu material preferit, la fusta, no permet gaire, cal dir-ho, el procés d’addició. Tendeix a treballar les seves obres a partir d’un punt de vista, el frontal, però al llarg del temps també ha creat peces completes, en el sentit ampli de la paraula, sense decantar-se per un sol punt de vista.

L’artista crea les formes posant l’equilibri al límit de trencament i comprometent tant els fonaments estàtics com intrínsecs del material mateix.

La forma roman intacta, primitiva, en el sentit més noble que es pot donar a la paraula, i icònica, com un element que representa d’una manera elevada l’art i l’ésser humà, més que un déu efímer. Però poques vegades aquesta forma inclou cap evidència clara de la realitat (*Come fosse casa vostra*, ‘Com si fos casa vostra’, 2022), sinó que està sobre-determinada per alguna cosa «més», com a conseqüència de la tensió lingüística que la projecta en el «més enllà» que intenta representar. Creiem que Paolo Di Capua vol que percebem una cosa que mai no s’ha vist al món, una cosa que habitualment no percebem com a real, però que estableix una relació estreta i de sang amb les qüestions humanes i amb els éssers humans.

Tot té a veure amb els éssers humans, amb la humanitat, amb la naturalesa humana. El «més enllà» de Paolo Di Capua, malgrat que ha de ser necessàriament corpori, defuig el domini del cos. Volum i matèria es disposen en un estat diferent del que estem acostumats a veure, el qual queda determinat per la naturalesa de l’efecte de l’aire i la llum, de tot allò que embolcalla les formes, els cossos i les seves aparences.

Paolo Di Capua no es limita a la complaença expressionista, sinó que traspassa el llinyar de laceració, esquinça els teixits i la «carn» del material, en debilita les venes. Esculpeix el material amb incisions netes, sovint profundes, sempre evidents, de vegades violentes, de vegades insinuades amb delicadesa, que dibuixen la forma i permeten que l’escultura es mantingui en equilibri, dempeus, dreta, tal com va ser concebuda. Precisament, aquestes incisions, envaïdes pel buit, esmolades per la fulla de llum que contenen en el gruix de la matèria, permeten que les obres generin un equilibri que evita que caiguin a terra com qualsevol altre objecte sotmès a la llei de la gravetat.

Reconeixem aquest «més enllà» en les profunditats del negre, una foscor que, paradoxalment, ens mostra els volums, els cossos i l’espai, fins i tot quan s’intensifica: un «més enllà» que supera l’evidència figurativa directa. Es tracta d’un intent de traduir en imatges allò que defuig o no és procliu a la representació visual immediata o fàcil, a la definició de contorns corporals, de línies, de la plenitud i del buit.

És per això que les escultures de Paolo Di Capua ocupen l’espai de manera positiva, amb determinació i amb plenitud; són concretes i alhora lleugeres; són masses purificades que planen per sobre d’una mena de «buit» sempre present.

No és un acte de virtuosisme, i si es considera com a tal, no és un fi en si mateix: és una convicció de l’artista que li permet definir la seva obra a partir d’una dimensió regida per unes formes pures, elementals, recognoscibles, amb unes lleis més mentals que físiques, més artístiques que materials.

Pel que fa a la representació, les possibilitats són infinites. L’eix de suport de tant en tant dona lloc a múltiples interpretacions, des de les que suggereixen el material mateix o la realitat fins a les que generen les tensions imposades pel temps.

La superfície gairebé pictòrica, treballada amb una economia de blanc i negre, és com una pell, una capa freda però alhora càlida, i actua com un element de mediació entre la «plenitud» de les obres i l’espai del voltant. La superfície, solcada per les fenedures de les gúbies, recorda les inexactituds i inconsistències de la naturalesa humana. Una superfície amb la qual el buit entra en contacte de manera íntima i gairebé osmòtica. La forma completa acabada no queda aïllada en l’espai, sinó que es defineix a partir del contrast de línies, de plans, de volums, i també per una interpenetració suggerida amb el seu oposat.

Els límits, els confins, d’aquestes obres no són físics, com en un objecte; un espai fet de matisos, un pensament impregnat d’ombra, s’obre camí cap al seu interior.

És un desenllaç sorprenent, en què l’essència d’«alteritat» que transmet la representació, el realisme que evoca un «més enllà de la realitat» i la consegüent invocació a la naturalesa humana, la raó que sempre s’atribueix als éssers humans, generen sensacions o, més aviat, alquímies de llum i foscor.

Des d’un altre punt de vista, el treball de Paolo Di Capua destaca per un ús artesanal molt acurat de les tècniques i els materials escultòrics, en una successió de proves i ajustaments generats per l’aspiració, la necessitat, d’aportar imatges noves del «més»: el «més enllà» que es manifesta a l’observador en relació amb la llum ambiental, així com amb els punts des d’on la seva mirada es posiciona i es desplaça.

Realment sembla una manifestació mental i abstracta en què la llum realça formes i objectes que només podem identificar com a entitats del pensament. I no podem posar nom a aquest pensament —tant si és el nostre personal com si és el col·lectiu—, ni, ni de bon tros, situar-lo en el món, si no és amb l’ajuda de l’artista i els títols que dona a les obres (*Umana assenza*, ‘Absència humana’; *Ho messo bianco su bianco*, ‘Poso blanc sobre blanc’; *Riflessi interni*, ‘Reflexions internes’; + *di 1 Luna × Volta*, ‘+ d’1 Lluna a la vegada’; *Scudo accogliente*, ‘Escut acollidor’; *Tensione dell’arco*, ‘Tensió de l’arc’), una guia senzilla, però autèntica, pel món de Paolo Di Capua.

Mario de Candia

Abril de 2024

Entrevista entre bastidores

Pasamos por las dos salas que, creadas robando espacio al taller, son escenario desde 2001 de las exposiciones de Hyunnart Studio en Via Manzoni, 87, abrimos una puerta pequeña que separa el área de exposición de la de trabajo y paseamos por el estudio, lleno de obras de madera, algunas tienen piedras encima, otras, de las primeras, están talladas en piedra. Después, pasamos por encima de los montones de astillas de madera que cubren el suelo bajo la mesa de carpintero, nos sentamos en la oficina - sala de estar de Paolo Di Capua. En el loft hay una mesa, unas sillas, un banco, un sofá y una cama. Todas las superficies están cubiertas de fotos, incluyendo las escaleras que conducen a la cama donde el artista duerme la siesta entre sesión y sesión de trabajo. Hay cientos de fotos familiares (de los hijos, la madre, los amigos, los amores), reproducciones de obras maestras (*La batalla de los centauros*, de Miguel Ángel, por ejemplo), bocetos de esculturas y dibujos de manos que se tocan, pinceles de caligrafía y zapatos de paja orientales, recuerdos de Corea y China, botellas de vino con etiquetas personalizadas, libros (*La leyenda del santo bebedor*, de Joseph Roth), huevos de madera, un ordenador enterrado en papeles, trastos, documentos...; en definitiva, un espacio lleno de vida. Y hay muchas obras, colgadas o apiladas. Suyas, por supuesto, pero también de viejos amigos (como Alfredo Zelli) y de nuevos colaboradores (como Bahar Hamzehpour).

Empecemos desde un punto luminoso de esta Wunderkammer (‘gabinete de curiosidades’). ¿Quién es el niño que sonríe mientras hace la señal de la victoria con la mano en la foto en blanco y negro del armario?

Es Michele Ciaceri, compañero mío en el Liceo Sperimentale del barrio de la Bufalotta, en Roma, donde, entre otros, impartía clases Clara Martelli Castellano. En esta foto, Michele estaba en una fiesta de cumpleaños, yo no estaba ese día. Murió poco después, demasiado joven, con su novia, pasó en verano de 1976, mientras conducía después de terminar el instituto.

¿Erais muy amigos?

Mucho, lloré desesperadamente cuando me dieron la noticia del accidente en el que murieron. A menudo salíamos los dos juntos a dibujar la vida, él llevaba acuarelas y tinta. También nos intercambiamos un dibujo, el suyo era de estilo inglés, siguiendo la tradición familiar. Aún estoy en contacto con su familia.

Entre sus obras, ¿las hay dedicadas a Michele?

Ninguna en concreto, pero siempre he pensado que, en cierto modo, también creo en su nombre.

Miremos otra foto. ¿Quién es la mujer con la que está en la foto pequeña que hay sobre la mesa, con la cara el uno cerca del otro? Desprenden una felicidad contagiosa.

Es Su Hong, estamos juntos desde que nos conocimos hace ocho años en el Esquilino. Ella es del extremo noreste de China y trabajaba en una tintorería muy cerca de mi estudio. Su nombre, en chino, significa ‘Árbol rojo’.

Para un escultor de madera, nada mejor que tener una compañera que se llama ‘Árbol’...

Sí, por supuesto... me mantiene arraigado. (*Lo dice sonriendo.*)

¿Y quién es la mujer que va vestida de novia en las fotos en blanco y negro? ¿Y el soldado con uniforme de la Primera Guerra Mundial?

Mi madre Anna Rosa y mi abuelo Giacomo Piperno, que sirvió en un hospital de Friul durante la Primera Guerra Mundial. La foto es del día de la boda de mi madre con mi padre Mario, en el templo. Durante los años de las leyes raciales del fascismo, mi padre se escondió con otros chicos en un pueblo pequeño de la zona de Reatino, en Pietrasecca, donde todos los ciudadanos se habían reunido para protegerlos, gracias a Sesto Scipioni. Tras la guerra se casó con mi madre. Él, su suegro y otros socios abrieron una tienda de tejidos al por mayor, que ahora ya no existe, en Via Monte della Farina, cerca de Via Arenula.

¿Qué recuerdos tiene de su infancia con su familia judía?

Muchos, pero recuerdo que cuando tenía diez años siempre llevaba un lápiz en una mano, o un cuchillo en una mano y una rama seca en la otra. Y también, claro, las celebraciones tradicionales con toda la familia, que se reunía a menudo, por ejemplo, en el pequeño templo de Siena, donde mi abuelo tenía una casa.

Dibujar y tallar. ¿Su familia lo apoyó en su vocación de dedicarse al arte de tan joven, aunque el judaísmo es muy restrictivo en este sentido, como explica Chaim Potok en Mi nombre es Asher Lev?

Sí, mis padres Mario y Anna Rosa me transmitieron su filosofía de apertura al mundo y a cualquier religión, sin barrera alguna, y la asumí como propia. No es casualidad que mi estudio esté en el barrio con mayor diversidad cultural de Roma, el Esquilino. Mi abuelo Giacomo fue quien más me apoyó en el camino hacia el arte visual y hacia tener una cultura lo más amplia posible. Le regalé estos dos desnudos de piedra (*Di Capua señala dos esculturas en un rincón del estudio.*), que esculpí cuando era joven.

Su abuelo Giacomo, su primer coleccionista, fue comerciante de tejidos. ¿Cómo lo acompañó en la descubierta del arte?

Me llevó a ver una exposición de Henry Moore en el Belvedere de Florencia. Era el año 1972 y yo tenía quince años. ¿Cómo podía olvidar ese día? Y me mostró las obras de Corrado Cagli, Carlo Levi, Afro i Mirko Basaldella, Piero Sadun y Antonio Scordia. Los conocía personalmente. Nunca olvidaré el día que vi a Sadun, consciente de su enfermedad, apoyado en la balaustrada de madera del pequeño altar central del templo de Siena.

Estos grandes del arte italiano transgredieron los preceptos religiosos judíos en lo que se refiere a la representación de la figura humana.

Hay que decir que mis padres nunca fueron estrictos con respecto a la religión. Recuerdo el viernes por la noche después de haber celebrado el rito de mi mayoría de edad religiosa, el *bar mitzvah*, en la acogedora y tranquila sinagoga de Via Balbo. Tenía hambre y estaba cansado después de recitar la larga oración, y en el bar pedí un bocadillo de jamón. Aunque al día siguiente por la mañana tenía que participar en la segunda parte del rito en el templo principal, no me dijeron nada, ni en ese caso ni en ningún otro. Y crecí así. Ahora la única norma que sigo plenamente es el ayuno de 25 horas una vez al año, el Yom Kippur. Y pienso en las tragedias, no solo en las del pueblo judío.

¿Quién lo preparó entre los doce y los trece años para el bar mitzvah?

El rabino Vittorio della Rocca, con su voz maravillosa, me enseñó la lengua, la historia y las tradiciones judías durante más de un año de clases. También desempeña un papel importante en mi obra. Lo vi muy a menudo durante mucho tiempo. Un día le confesé que quería ser artista, aunque según nuestra religión solo podía trabajar con formasno icónicas, y me dijo: «Si quieres representar una cara, píntala, pero dibújale una nariz torcida, porque solo Dios hace las cosas perfectas.» Es lo mismo que me dijo en Corea, muchos años después y desde otro punto de vista, un ceramista fiel a la tradición: «Tienes que huir de la perfección, porque solo pertenece al Creador.»

Después del instituto, ¿qué futuro imaginaban para usted sus padres? ¿En la tienda familiar?

No, a mi padre le hubiera gustado sobre todo que fuera arquitecto. Intenté complacerlo. En 1978 me matriculé en Arquitectura, fui a la Facultad de Valle Giulia e hice varios exámenes. Recuerdo las clases del crítico Filiberto Menna. Luego, lo sustituyó Achille Bonito Oliva, que se presentó en una conferencia con un montón de fotógrafos. No, ese mundo no era para mí.

¿Su padre le propuso alguna alternativa?

Me presionó para que me matriculara en Literatura. Me dijo: «Al menos estudia Historia del Arte.» Había profesores como Nello Ponente, Simonetta Lux y Maurizio Calvesi, que aprecié mucho. Estudié en La Sapienza hasta 1981. ¡Pero tenía muchas ganas de ir la Academia de Bellas Artes!

Y es lo qui hizo.

Ya frecuentaba la zona de Via Ripetta, porque, en realidad, ya había realizado cursos en la escuela municipal de Via di San Giacomo. Supliqué a mi padre: «Al menos déjame hacer esto.» La noche antes de que se abriera el plazo de matrícula, fui a la escuela con mi moto Corsaro 125 y dormí allí, tumbado encima del asiento y el depósito de gasolina. De la Via di San Giacomo recuerdo las clases de Eugenio De Courten que conocía bien la madera, todo lo que me enseñó me resultó muy útil.

El paso de la Vía di San Giacomo al Liceo Artistico Ripetta, conocido como «La Herradura», fue rápido. ¿Quién fue su maestro?

Lorenzo Guerrini, profesor de la Scuola Libera del Nudo (Escuela Libre del Desnudo), fue mi verdadero maestro de escultura, aunque también admiraba la sensibilidad de Pericle Fazzini por la madera. Ambos fueron el tema al que dediqué las tesis académicas y de doctorado. La profesora de Historia del Arte Lorenza Trucchi, una erudita que admiro mucho, me escribió la carta de presentación para el estudio de Enrico Crispolti, que en ese momento estaba en la Piazza Nicosia y después se trasladó a la Vía Ripetta. (*Ahora el Archivo Crispolti se encuentra en la Via Livenza.*) Lorenza Trucchi, muy amablemente, me dejó consultar sus libros sobre los dos grandes escultores, que eran colegas suyos en la Academia.

Empecemos por Fazzini. ¿Qué le gustaba y qué es lo que no lo convenció, dado que su obra, en ese momento, tomó un camino completamente diferente con respecto a la representación figurativa de la obra Resurrezione (‘Resurrección’), expuesta en la Sala Nervi del Vaticano?

Fazzini fue uno de los artistas más importantes de la escultura en madera del siglo xx en Italia. Desgraciadamente, a pesar de ser hijo de un carpintero, no entendía que la carcoma infesta fácilmente la madera de pera y cerezo. Pero mire su *Ritratto di Ungaretti* (‘Retrato de Ungaretti’): no hay muchos artistas que hayan captado la esencia de la madera como Fazzini, por ejemplo, con el busto del gran poeta Giuseppe Ungaretti. Y las manos, tan expresivas y difíciles de realizar en madera, porque enseguida se rompen.

¿Qué valor y peso tiene la técnica en su obra?

La técnica de Fazzini era sublime, pero hay que saber controlarla, porque la habilidad puede matar a la poesía. Y la poesía lo es casi todo.

¿Y Arturo Martini, probablemente el escultor italiano más importante del siglo xx? Su Minerva reina en La Sapienza.

Sí, fue muy importante, pero esta estatua es el resultado de una concesión demasiado grande a la retórica del régimen fascista. En cuanto a la madera, la obra más significativa que conozco de Martini realizada con mi material preferido es la madre con los tres hijos agarrados a su cuerpo. Una obra excepcional. Fui expresamente en tren a Milán para verla expuesta. De hecho, la única vez en la vida que he tenido la tentación irrefrenable de robar fue ante esta obra maestra... ¡pero, claro, no lo hice!

La Maternità (‘Maternidad’), expuesta en la primera Quadriennale de Roma en 1931 y ahora en la GAM de Turín, había pertenecido a Lionello Venturi, que el año antes la había descrito en L’Arte diciendo: «Poned a este grupo el título de Caridad, y será una caríátide trágica para una catedral románica.» La madera, grabada para xilografía o tallada para realizar esculturas, es un legado del expresionismo alemán. ¿Cuál es su deuda personal con este movimiento de vanguardia?

Estas obras son el resultado de líneas duras, rígidas, realizadas a partir de soluciones que sin duda me resultan atractivas. Algunas de mis obras son también crudas y duras. No obstante, me siento en la línea mediterránea de Jacopo della Quercia y Fazzini, pero en un sentido contemporáneo. Lo cierto es que nunca he tolerado la agresividad. La rechazo en todas sus formas.

Tanto en la vida como en la escultura. ¿Y cuál es su objetivo en el arte?

Siempre intento que mis obras, sobre todo, transmitan armonía, incluso utilizando a menudo contrastes.

La palabra armonía aparece en los títulos de algunas de sus obras recientes. ¿Qué importancia tuvo la enseñanza de Guerrini en este sentido?

Conocí a Lorenzo en las aulas de la Academia de la Vía Ripetta que dan al Tíber. En mi opinión, su obra en piedra lo convierte en el Miguel Ángel de la escultura italiana del siglo xx. En la Academia me sorprendió diciendo: «Veo que buscas poesía más que simplemente copiar la figura.»

¿Tuvo la oportunidad de estar con él para aprender de su forma de trabajar?

Sí, también lo visité en el estudio que tenía, junto a los de otros artistas, en la Villa Strohl Fern, muy cerca de la Piazzale Flaminio. En 1992, siete años después de obtener el título en la Vía Ripetta, en España defendí una tesis sobre él, que también incluía capítulos dedicados a escultores como Mauro Staccioli y Louise Nevelson, Jorge Oteiza y Lee Ufan, para mi Doctorado en Artes Visuales en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna, en las Islas Canarias. Para sus obras protominimalistas Guerrini trabajaba con peperino, pero también con sílex. A menudo visitaba las canteras para escoger el material adecuado para las geometrías sobrias de sus obras, incluido el mármol, con el que en 1968 creó su exposición individual, que fue fundamental, en la Bienal de Venecia.

¿También fue a las canteras?

Entre 1982 y 1983 estudié durante seis meses en Pietrasanta, con Sem Ghelardini y Umberto Togni, que parecía haber salido de *Il Quarto Estato* (‘El Cuarto Estado’), de Pellizza da Volpedo. Me enseñaron los secretos de la piedra y el arte del cincel. Pero con los años entendí que mi material sería siempre la madera.

Sin embargo, también tiene una escultura de mármol en su estudio.

Es de 1996, mármol gris. Se titula *Accogliente* (‘Acogedor’) y es mi obra más guerriniana.

¿Y su primera exposición importante? ¿Cuándo la montó y qué expuso?

Fue en 1985, el mismo año de una exposición de Guerrini en la Galleria Nazionale d’Arte Moderna, que para mí fue fundamental. Expuse en Schneider, en la Rampa Mignanelli. Presenté unas telas realizadas con arena y color, y unas cuantas esculturas figurativas de madera. Solo me quedan unas cuantas de estas pinturas. Mientras estaban expuestas, seguí trabajando en ellas, era una especie de trabajo en curso.

¿Qué le queda de esa pintura?

Ya no tengo el color, pero sí me queda la expresión. Esto me lo quedé.

Sin embargo, después de inclinarse por la madera al natural, como, por ejemplo, en las grandes instalaciones ambientales de Sacro recinto (‘Recinto sagrado’), expuestas en 1992 en el Palazzo delle Esposizioni durante la muestra de jóvenes artistas, a menudo ha utilizado el color en sus esculturas.

Sí, pero solo el blanco y el negro. Son más que suficientes para expresar la esencia que siempre busco. Para abordar la tragedia, no solo la del pueblo judío, sino de todos los pueblos, incluso los contemporáneos, uso el blanco y el negro, porque es una combinación más minimalista y cruda que cualquier otra.

El blanco y el negro también son a menudo la «paleta» de diseños gráficos y grabados.

¿Cuándo conoció a la artista coreana Oan Kyu?

Nos habíamos conocido en la Academia, en 1981, y vino a la inauguración de una pequeña exposición mía cuatro años después. Me dijo: «¿Te acuerdas de mí?» Le respondí: «Por favor, ¡cómo no!», con el sentido de ‘Claro que sí, por supuesto’, pero ella, por un tema lingüístico, entendió lo contrario, y fue un momento extraño.

A pesar del malentendido, conectaron.

Sí, por supuesto, quedamos y luego se convirtió en mi mujer. Estuvimos casados hasta hace unos diez años, y tenemos dos hijos, Emanuel Hyunn y Daniel Hyunn.

Hyunn, la raíz de Hyunnart Studio, ¿su espacio de exposición independiente?

Sí, es una palabra coreana que representa el susurro de la flecha cuando la mano la libera del arco. Algunas de mis obras se refieren a la tensión del arco, en el sentido de detener el gesto del lanzamiento potencial, justo antes de que suceda.

¿También ha vivido en el país de su exmujer?

Nos trasladamos el año 2007 a la tierra natal de Tierra Perfecta, que es el significado del nombre Oan Kyu, desde 1987 que visitábamos el país de vez en cuando. Los niños también vinieron con nosotros, claro; entonces tenían dieciséis y trece años. Una familia de coleccionistas de Seúl nos animó a ir y nos dijeron que nos ayudarían, pero cuando llegamos desaparecieron. Sin embargo, salimos adelante, sin ayuda.

¿Qué obras nacieron de esa experiencia?

Muchas, por ejemplo, *Anima trañtta* (‘Alma perforada’), una obra que, de forma abstracta, con líneas diagonales de acero que se insertan por ranuras en las formas principales de la composición, se vincula con la iconografía del martirio de san Sebastián y la *Battaglia di San Romano* (‘Batalla de San Romano’), de Paolo Uccello. Entonces, recibí el encargo de realizar una obra permanente para la Facultad de Ingeniería de la Universidad Hanyang: *Thinking Lines* (‘Líneas de pensamiento’), realizada con fieltro negro y acero, y que mide dieciocho metros por siete metros de altura.

Con Oan Kyu volvieron a exponer juntos en el 2014 en el Istituto Italiano di Cultura de Colonia. En su instalación Osservare il silenzio (‘Observa el silencio’), sobre las mínimas estructuras de madera, estaban apoyadas unas piedras, unos elementos ya presentes en la instalación de 1996 Raccogliete una pietra e scegliete dove posarla (‘Recoged una piedra y decidid dónde ponerla’) y, después, en Senza fine (‘Sin fin’), una especie de homenaje a Brancusi —uno de los muchos que le ha dedicado—, que se expuso en 2003 en la Embajada italiana en Seúl. ¿Las piedras representan un homenaje a la tradición judía?

Sí, pero no solo eso. Si la piedra solo hubiera sido un elemento de la religión de mis antepasados y de mis seres queridos —los judíos dejamos una piedra en la tumba de nuestros familiares, aunque yo, por ejemplo, nunca lo hago—, no habría vuelto a trabajar con este material. Pero es una señal, un símbolo, que también he visto dejar en los templos budistas de Corea y en las rutas de montaña en lugares muy alejados unos de otros. Y es precisamente porque es un gesto compartido en muchos lugares y en muchas culturas que a menudo invito a los visitantes que vienen a mi estudio y a mis exposiciones a hacer lo mismo con mis esculturas.

Es una forma de convertir al espectador en actor. ¿Solo en este caso? ¿Por qué?

Intento que los visitantes no solo miren, sino que también participen. Les doy la oportunidad de modificar mi obra y hacerla más significativa. Otro ejemplo es la obra + *di 1 Luna* × *Volta* (‘+ de 1 Luna a la vez’), para la que creé cartas con las que se modifica continuamente el diseño original. Sin perdedores y sin ganadores.

Carlo Alberto Bucci

Abril de 2024

Entrevista entre bastidors

Passem per les dues sales que, creades agafant espai del taller, acullen des de l'any 2001 les exposicions de Hyunnart Studio a Via Manzoni, 87, obrim una porta petita que separa l'àrea d'exposició de la de treball i passegem per l'estudi, ple d'obres de fusta, algunes tenen pedres a sobre, d'altres, de les primeres, estan tallades en pedra. Després, passem per sobre els munts d'estelles de fusta que cobreixen el terra sota la taula de fuster, ens asseiem a l'oficina - sala d'estar de Paolo Di Capua. Al loft hi ha una taula, unes quantes cadires, un banc, un sofà i un llit.

Totes les superfícies estan cobertes de fotos, incloent-hi les escales que condueixen al llit on l'artista fa una becaïna entre una sessió de treball i una altra. Hi ha centenars de fotos familiars (dels fills, la mare, els amics, els amors), reproduccions d'obres mestres (*La batalla dels centaures*, de Miquel Àngel, per exemple), esbossos d'escultures i dibuixos de mans que es toquen, pinzells de cal·ligrafia i sabates de palla orientals, records de Corea i de la Xina, ampolles de vi amb etiquetes personalitzades, llibres (*La llegenda del sant bevedor*, de Joseph Roth), ous de fusta, un ordinador enmig de papers, andròmines, documents...; en definitiva, és un lloc ple de vida. I hi ha moltes obres, penjades o apilades. Seves, és clar, però també de vells amics (com ara Alfredo Zelli) i de nous col·laboradors (com ara Bahar Hamzehpour).

Comencem des d'un punt lluminós d'aquesta Wunderkammer ('gabinet de curiositats'). Qui és el nen que somriu mentre fa el senyal de la victòria amb la mà a la foto en blanc i negre de l'armari?

És Michele Ciaceri, company meu al Liceo Sperimentale del barri de la Bufalotta, a Roma, on, entre d'altres, impartia classes Clara Martelli Castellano. En aquesta foto, en Michele era en una festa d'aniversari, jo no hi era aquell dia. Va morir poc després, massa jove, amb la seva xicota, va passar l'estiu de 1976, mentre conduïa després d'acabar l'institut.

Éreu molt amics?

Molt, vaig plorar desesperadament quan em van donar la notícia de l'accident en què van morir. Sovint sortíem tots dos junts a dibuixar la vida, ell portava aquarel·les i tinta. També ens vam intercanviar un dibuix, el seu era d'estil anglès, seguint la tradició familiar. Encara estic en contacte amb la seva família.

Entre les vostres obres, n'hi ha de dedicades a en Michele?

Cap en concret, però sempre he pensat que, en certa manera, també creo en nom seu.

Mirem una altra foto. Qui és la dona amb qui esteu a la foto petita que hi ha sobre la taula, amb la cara l'una a prop de l'altra? Despreneu una felicitat contagiosa.

És Su Hong, estem junts des que ens vam conèixer fa vuit anys a l'Esquilí. Ella és de l'extrem nord-est de la Xina i treballava en una tintoreria molt a prop del meu estudi. El seu nom, en xinès, significa 'Arbre vermell'.

Per a un escultor de fusta, no hi ha res millor que tenir una companya que es diu 'Arbre'...

Sí, i tant... em manté arrelat. (*Ho diu somrient.*)

I qui és la dona que va vestida de núvia a les fotos en blanc i negre? I el soldat amb uniforme de la Primera Guerra Mundial?

La meva mare Anna Rosa i el meu avi Giacomo Piperno, que va servir en un hospital de Friül durant la Primera Guerra Mundial. La foto és el dia del casament de la meva mare amb el meu pare Mario, al temple. Durant els anys de les lleis racials del feixisme, el pare es va amagar amb altres nois en un poble petit de la zona de Reatino, a Pietrasecca, on tots els ciutadans s'havien reunit per protegir-los, gràcies a Sesto Scipioni. Després de la guerra es va casar amb la mare. Ell, el seu sogre i altres socis van obrir una botiga de teixits a l'engròs, que ara ja no existeix, a Via Monte della Farina, a prop de Via

Arenula.

Quins records teniu de quan éreu petit amb la vostra família jueva?

Molts, però recordo que quan tenia deu anys sempre duia un llapis en una mà, o un ganivet en una mà i una branca seca a l'altra. I, també, clar, les celebracions tradicionals amb tota la família, que es reunia sovint, per exemple, al petit temple de Siena, on el meu avi tenia una casa.

Dibuixar i tallar. La vostra família us va donar suport en la vocació de dedicar-vos a l'art de tan jove, tot i que el judaisme és molt restrictiu en aquest sentit, com explica Chaim Potok a Il mio nome è Asher Lev ('Em dic Asher Lev'))?

Sí, els meus pares Mario i Anna Rosa em van transmetre l'obertura al món i a qualsevol religió, sense cap barrera, i me la vaig fer meva. No és casualitat que tingui l'estudi al barri amb més diversitat cultural de Roma, l'Esquilí. El meu avi Giacomo va ser qui em va donar més suport en el camí cap a l'art visual i cap a tenir una cultura al més àmplia possible. Li vaig regalar aquests dos nus de pedra (*Di Capua assenyala dues escultures en un racó de l'estudi.*), que vaig esculpir quan era jove.

El vostre avi Giacomo, el vostre primer col·leccionista, va ser comerciant de teixits. Com us va apropar al món de l'art?

Em va portar a veure una exposició de Henry Moore al Belvedere de Florència. Era l'any 1972 i jo tenia quinze anys. Com podia oblidar aquell dia? I em va mostrar les obres de Corrado Cagli, Carlo Levi, Afro i Mirko Basaldella, Piero Sadun i Antonio Scordia. Els coneixia personalment. No oblidaré mai el dia que vaig veure Sadun, conscient de la seva malaltia, recolzat a la balustrada de fusta del petit altar central del temple de Siena. **Aquests grans de l'art italià van transgredir els preceptes religiosos jueus pel que fa a la representació de la figura humana. Com ho vau tractar?**

Cal dir que els meus pares no van ser mai estrictes respecte a la religió. Recordo el divendres al vespre després d'haver celebrat el ritu de la meva majoria d'edat religiosa, el *bar mitzvah*, a l'acollidora i tranquil·la sinagoga de Via Balbo. Tenia gana i estava cansat després de recitar la llarga pregària, i al bar vaig demanar un entrepà de pernil. Tot i que l'endemà al matí havia de participar en la segona part del ritu al temple principal, no em van dir res, ni en aquell cas ni en cap altre. I vaig créixer així. Ara l'única norma que segueixo plenament és el dejuni de 25 hores un cop l'any, el Yom Kipur. I penso en les tragèdies, no tan sols en les del poble jueu.

Qui us va preparar entre els dotze i els tretze anys per al bar mitzvah?

El rabí Vittorio della Rocca, amb la seva veu meravellosa, em va ensenyar la llengua, la història i les tradicions jueves durant més d'un any de classes. També té un paper important en la meva obra. El vaig veure molt sovint durant molt temps. Un dia li vaig confessar que volia ser artista, tot i que segons la nostra religió només podia treballar amb formes no icòniques, i em va dir: «Si vols representar una cara, pinta-la, però dibuixa-li un nas tort, perquè només Déu fa les coses perfectes.» És el mateix que em va dir a Corea, molts anys després i des d'un altre punt de vista, un ceramista fidel a la tradició: «Has de fugir de la perfecció, perquè només pertany al Creador.»

Després de l'institut, quin futur s'imaginaven per a vós els vostres pares? A la botiga familiar?

No, al meu pare sobretot li hauria agradat que fos arquitecte. Vaig intentar complaure'l. L'any 1978 em vaig matricular a arquitectura, vaig anar a la Facultat de Valle Giulia i vaig fer uns quants exàmens. Recordo les classes del crític Filiberto Menna. Després, el va substituir Achille Bonito Oliva, que es va presentar a una conferència amb un munt de fotògrafs. No, aquest món no era per a mi.

El vostre pare us va proposar alguna alternativa?

Em va pressionar perquè em matriculés a literatura. Em va dir: «Almenys estudia història de l'art.» Hi havia professors com Nello Ponente, Simonetta Lux i Maurizio Calvesi,

que vaig apreciar molt. Vaig estudiar a La Sapienza fins al 1981. Però tenia moltes ganes d'anar l'Acadèmia de Belles Arts!

I hi vau anar.

Ja freqüentava la zona de Via Ripetta, perquè, en realitat, ja havia fet cursos a l'escola municipal de Via di San Giacomo. Vaig suplicar al meu pare: «Almenys deixa'm fer això.» La nit abans que s'obris el termini de matrícula, vaig anar a l'escola amb la meva moto Corsaro 125 i vaig dormir allà, estirat damunt el seient i el dipòsit de gasolina. De la Via di San Giacomo recordo les classes d'Eugenio De Courten, que coneixia bé la fusta, tot el que em va ensenyar em resultar molt útil.

El pas de la Via di San Giacomo al Liceo Artistico Ripetta, conegut com «La Ferradura», va ser ràpid. Qui va ser el vostre mestre?

Lorenzo Guerrini, professor de la Scuola Libera del Nudo (Escola Lliure del Nu), va ser el meu veritable mestre d'escultura, tot i que també admirava la sensibilitat de Pericle Fazzini per la fusta. Tots dos van ser el tema a què vaig dedicar les tesis acadèmiques i de doctorat. La professora d'història de l'art Lorenza Trucchi, una erudita que admiro molt, em va escriure la carta de presentació per a l'estudi d'Enrico Crispolti, que en aquell moment era a la Piazza Nicosia i després es va traslladar a la Via Ripetta. (*Ara l'Arxiu Crispolti és a la Via Livenza.*) Lorenza Trucchi, molt amablement, em va deixar consultar els seus llibres sobre els dos grans escultors, que eren col·legues seus a l'Acadèmia.

Comencem per Fazzini. Què us agradava i què no us va convèncer, atès que la seva obra, en aquell moment, va agafar un camí completament diferent respecte a la representació figurativa de l'obra Resurrezione ('Resurrecció'), exposada a la Sala Nervi del Vaticà? Fazzini va ser un dels artistes més importants de l'escultura en fusta del segle xx a Itàlia. Malaauradament, tot i ser fill d'un fuster, no entenia que els corcs infesten fàcilment la fusta de pera i de cirerer. Però mireu el seu *Ritratto di Ungaretti* ('Retrat d'Ungaretti'): no hi ha gaires artistes que hagin captat l'essència de la fusta com Fazzini, per exemple, amb el bust del gran poeta Giuseppe Ungaretti. I les mans, tan expressives i tan difícils de fer en fusta, perquè de seguida es trenquen.

Quin valor i quin pes té la tècnica en la vostra obra?

La tècnica de Fazzini era sublim, però s'ha de saber controlar, perquè l'habilitat pot matar la poesia. I la poesia ho és gairebé tot.

I Arturo Martini, probablement l'escultor italià més important del segle xx? La seva Minerva regna a La Sapienza.

Sí, va ser molt important, però aquesta estàtua és el resultat d'una concessió massa gran a la retòrica del règim feixista. Pel que fa a la fusta, l'obra més significativa que conec de Martini feta amb el meu material preferit és la mare amb els tres fills aferrats al seu cos. Una obra excepcional. Vaig anar expressament en tren a Milà per veure-la exposada. De fet, l'única vegada a la vida que he tingut la temptació irrefrenable de robar va ser davant d'aquesta obra mestra... però, és clar, no ho vaig fer!

La Maternità ('Maternitat'), exposada a la primera Quadriennale de Roma l'any 1931 i ara a la GAM de Torí, havia pertangut a Lionello Venturi, que l'any abans l'havia descrit a L'Arte dient: «Poseu a aquest grup el títol de Caritat, i serà una cariàtide tràgica per a una catedral romànica.» La fusta, gravada per a xilografia o tallada per a fer escultures, és un llegat de l'expressionisme alemany. Quin és el vostre deute personal amb aquest moviment d'avantguarda?

Aquestes obres són el resultat de línies dures, rígides, fetes a partir solucions que sens dubte em resulten atractives. Algunes de les meves obres també són crues i dures. Sigui com sigui, em sento en la línia mediterrània de Jacopo della Quercia i Fazzini, però en un sentit contemporani. La veritat és que mai no he tolerat l'agressivitat. La rebutjo en totes les seves formes.

Tant en la vida com en l’escultura. I quin és el vostre objectiu en l’art?

Sempre intento que les meves obres, sobretot, traspuïn harmonia, fins i tot fent servir sovint contrastos.

La paraula harmonia apareix en els títols d’algunes de les vostres obres recents. Quina importància va tenir l’ensenyament de Guerrini en aquest sentit?

Vaig conèixer en Lorenzo a les aules de l’Acadèmia de la Via Ripetta que donen al Tíber. Al meu entendre, la seva obra en pedra el converteix en el Miquel Àngel de l’escultura italiana del segle xx. A l’Acadèmia em va sorprendre dient: «Veig que busques poesia més que simplement copiar la figura.»

Vau tenir l’oportunitat d’estar amb ell per aprendre la seva manera de treballar?

Sí, també el vaig anar a visitar a l’estudi que tenia, al costat dels d’altres artistes, a la Villa Strohl Fern, molt a prop de la Piazzale Flaminio. L’any 1992, set anys després d’obtenir el títol a la Via Ripetta, a Espanya vaig defensar una tesi sobre ell, que també incloïa capítols dedicats a escultors com ara Mauro Staccioli i Louise Nevelson, Jorge Oteiza i Lee Ufan, per al meu doctorat en arts visuals a la Facultat de Belles Arts de la Universitat de La Laguna, a les Illes Canàries. Per a les seves obres protominimalistes Guerrini treballava amb peperino, però també amb sílex. Sovint visitava les pedreres per escollir el material adequat per a les geometries sòbries de les seves obres, incloent-hi el marbre, amb el qual el 1968 va crear la seva exposició individual, que va ser cabdal, a la Biennal de Venècia.

També vau anar a les pedreres?

Entre el 1982 i el 1983 vaig estudiar durant sis mesos a Pietrasanta, amb Sem Ghelardini i Umberto Togni, que semblava que hagués sortit d’*Il Quarto Stato* (‘El Quart Estat’), de Pellizza da Volpedo. Em van ensenyar els secrets de la pedra i de l’art del cisell. Però amb els anys vaig entendre que el meu material seria sempre la fusta.

Tanmateix, també hi ha una escultura de marbre al vostre estudi.

És de 1996, marbre gris. Es titula *Accogliente* (‘Acollidor’) i és la meva obra més guer-riniana.

I la vostra primera exposició important? Quan la vau muntar i què hi vau exposar?

Va ser el 1985, el mateix any d’una exposició de Guerrini a la Galleria Nazionale d’Arte Moderna, que per a mi va ser cabdal. Vaig exposar a Schneider, a la Rampa Mignanelli. Hi vaig presentar unes teles fetes amb sorra i color, i unes quantes escultures figuratives de fusta. Només em queden unes quantes d’aquestes pintures. Mentre estaven exposades, vaig continuar treballant-hi, era una mena de treball en curs.

Què us queda d’aquella pintura?

Ja no tinc el color, però sí que em queda l’expressió. Això m’ho vaig quedar.

No obstant això, després de decantar-vos per la fusta al natural, com, per exemple, a les grans instal·lacions ambientals de Sacro recinto (‘Recinte sagrat’), exposades el 1992 al Palazzo delle Esposizioni durant la mostra de joves artistes, sovint heu fet servir el color a les escultures.

Sí, però només el blanc i el negre. Són més que suficients per a expressar l’essència que sempre busco. Per abordar la tragèdia, no tan sols la del poble jueu, sinó de tots els pobles, fins i tot els contemporanis, faig servir el blanc i el negre, perquè és una combinació més minimalista i crua que qualsevol altra.

El blanc i el negre també són sovint la «paleta» dels dissenys gràfics i dels gravats. Quan vau conèixer l’artista coreana Oan Kyu?

Ens vam conèixer a l’Acadèmia, l’any 1981, i va venir a la inauguració d’una petita exposició meva quatre anys després. Em va dir: «Te’n recordes, de mi?» Li vaig respondre: «Per descomptat, no cal dir-ho!», volent dir ‘Clar que sí, i tant’, però ella, per un tema lingüístic, va entendre el contrari, i hi va haver un moment estrany entre nosaltres.

Tot i el malentès, vau connectar.

Sí, i tant, vam quedar i després es va convertir en la meva dona. Vam estar casats fins fa uns deu anys, i tenim dos fills, l’Emanuel Hyunn i en Daniel Hyunn.

Hyunn, l’arrel de Hyunnart Studio, el vostre espai d’exposició independent?

Sí, és una paraula coreana que representa el xiuxiueig de la fletxa quan la mà l’allibera de l’arc. Algunes de les meves obres fan referència a la tensió de l’arc, en el sentit d’aturar el gest del llançament potencial, just abans que succeeixi.

També heu viscut al país de la vostra exdona?

Ens vam traslladar l’any 2007 a la terra natal de Terra Perfecta, que és el significat del nom Oan Kyu, des de 1987 que hi viatjàvem tot sovint. Els nens també van venir amb nosaltres, clar; aleshores, tenien setze i tretze anys. Una família de col·leccionistes de Seül ens va animar a anar-hi i ens van dir que ens ajudarien, però quan hi vam arribar van desaparèixer. Tot i això, ens en vam sortir, sense ajuda.

Quines obres van néixer d’aquesta experiència?

Moltes, per exemple, *Anima trafitta* (‘Ànima perforada’), una obra que, de manera abstrac-ta, amb línies diagonals d’acer que s’insereixen per ranures en les formes principals de la composició, es vincula amb la iconografia del martiri de sant Sebastià i amb la *Bat-taglia di San Romano* (‘Batalla de Sant Romà’), de Paolo Uccello. Aleshores, vaig rebre l’encàrrec de fer una obra permanent per a la Facultat d’Enginyeria de la Universitat Hanyang: *Thinking Lines* (‘Línies de pensament’), feta amb feltre negre i acer, i que fa divuit metres per set metres d’alçada.

Amb Oan Kyu vau tornar a exposar junts el 2014 a l’Istituto Italiano di Cultura de Co-lònia. A la vostra instal·lació Osservare il silenzio (‘Observa el silenci’), damunt les mínimes estructures de fusta, hi havia recolzades unes pedres, uns elements ja presents a la instal·lació de 1996 Raccogliete una pietra e scegliete dove posarla (‘Recolliu una pedra i trieu on posar-la’) i, després, a Senza fine (‘Sense fi’), una mena d’homenatge a Brancusi —un dels molts que li heu dedicat—, que es va exposar el 2003 a l’Ambaixada italiana a Seül. Les pedres representen un homenatge a la tradició jueva?

Sí, però no tan sols això. Si la pedra només hagués estat un element de la religió dels meus avantpassats i dels meus éssers estimats —els jueus deixem una pedra a la tomba dels nostres familiars, tot i que jo, per exemple, no ho faig mai—, no l’hauria tornat a treballar. Però és un senyal, un símbol, que també he vist deixar als temples budis-tes de Corea i a les rutes de muntanya en llocs molt allunyats els uns dels altres. I és precisament perquè és un gest compartit en molts llocs i en moltes cultures que sovint convido els visitants que venen al meu estudi i a les meves exposicions a fer el mateix amb les meves escultures.

És una manera de convertir l’espectador en actor. Només en aquest cas? Per què?

Intento que els visitants no tan sols mirin, sinó que també participin. Els dono l’opor-tunitat de modificar la meva obra i fer-la més significativa. Un altre exemple és l’obra + *di 1 Luna × Volta* (‘+ d’1 Lluna × volta’), per a la qual vaig crear cartes amb què es modifica contínuament el disseny original. Sense perdedors i sense guanyadors.

Carlo Alberto Bucci

Abril de 2024

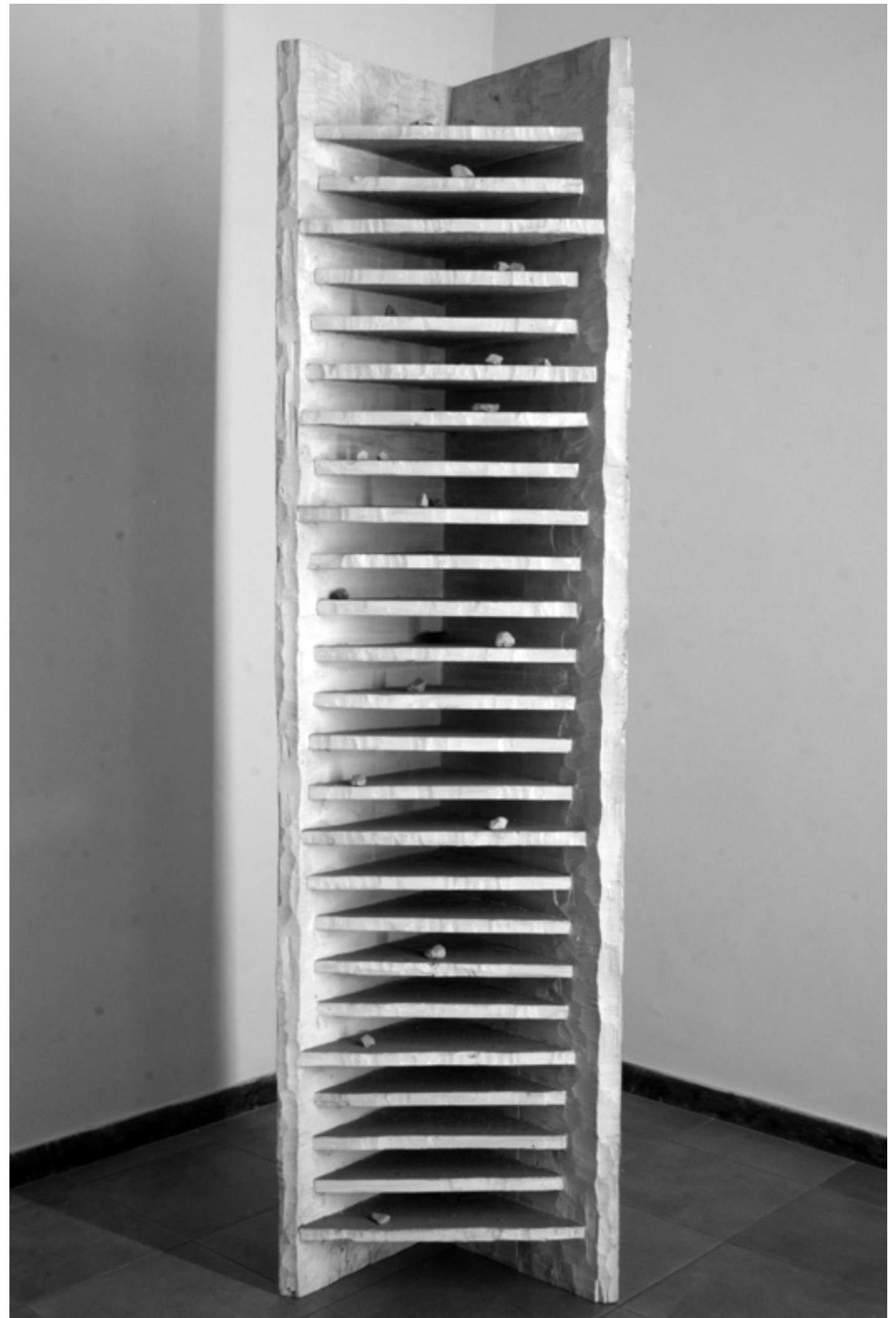


Scudo, 1990, 78×71×3 cm.
Fusta acoblada, trencada i tractada amb acrílic blanc i negre.
Madera ensamblada, quebrada y tratada con acrílico blanco y negro.

In-contro, 1994, 92×41×5 cm.
Fusta acoblada, trencada i tractada amb acrílic blanc.
Madera ensamblada, quebrada y tratada con acrílico blanco.



Raccogliete una pietra e scegliete dove posarla, 1996, 200 cm d'altura.
Estructura de fusta amb pedres.
Estructura de madera con piedras.

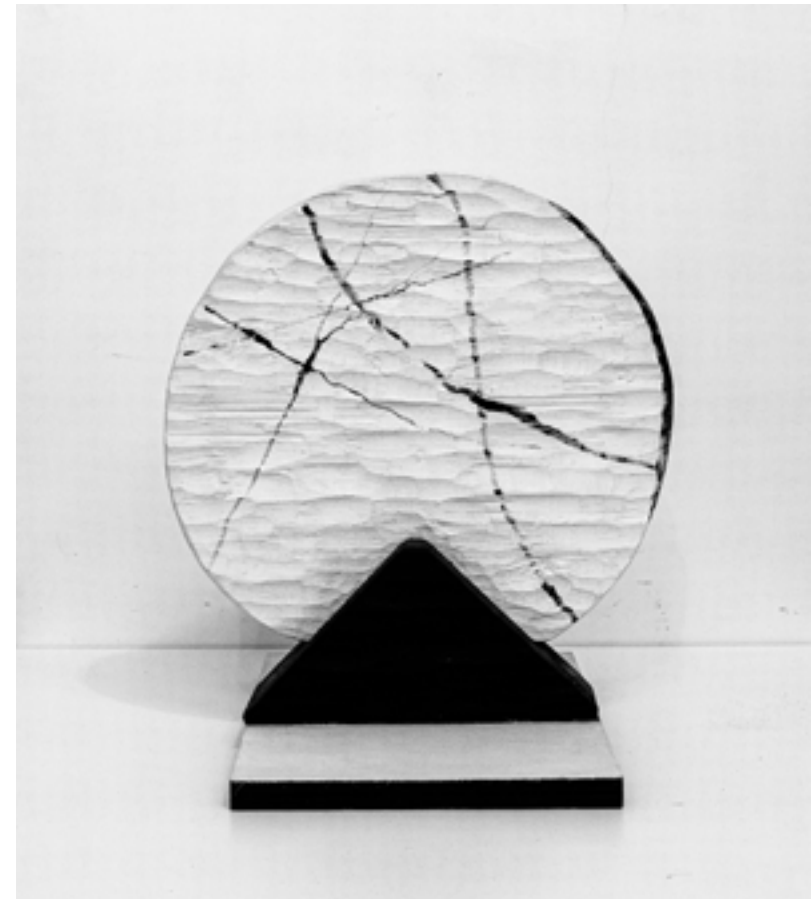
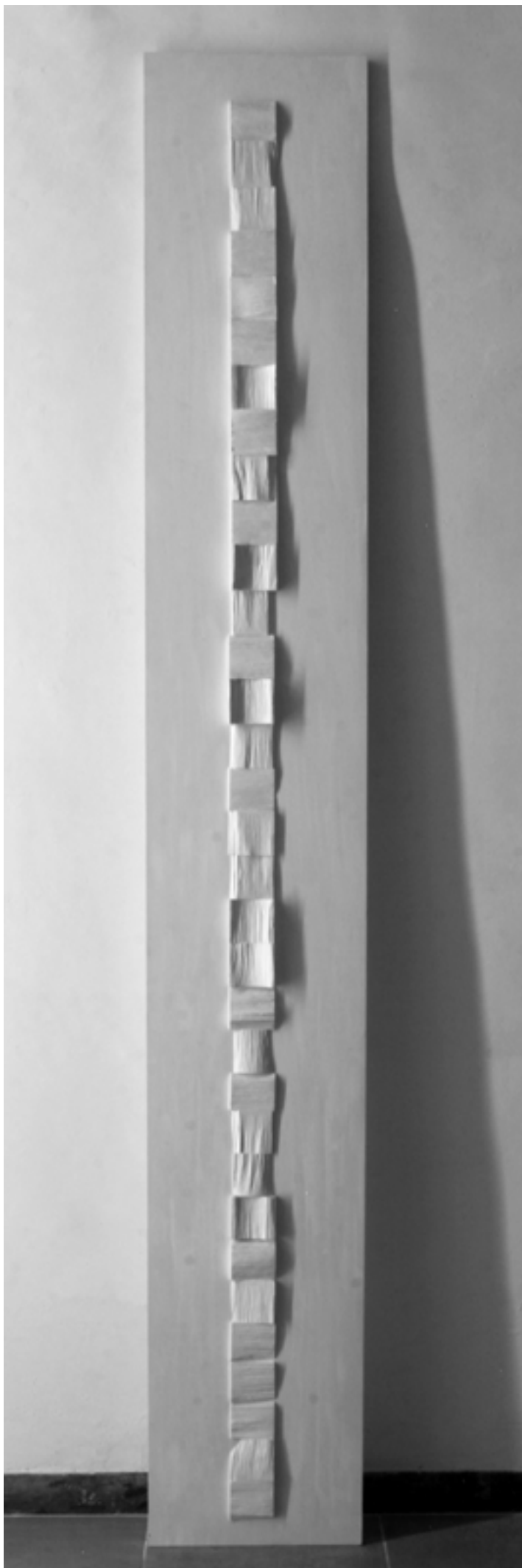




Il gelo il fuoco, 2005, 50×50×3 cm.
 Fusta acoblada, trencada i tractada amb acrílic blanc i negre.
 Madera ensamblada, quebrada y tratada con acrílico blanco y negro.

Differenti punti di vista, 1986-2016, 51 cm d'altura.
 Travertí tractat amb acrílic blanc i negre.
 Travertino tratado con acrílico blanco y negro.





Differenze sottili, 2003, 200 cm d'altura.
fusta trencada, acoblada i tractada amb acrílic blanc,
adara quebrada, ensamblada y tratada con acrílico blanco.

Luna su duna, 2015, 41×37×30 cm.
fusta acoblada, trencada i tractada amb acrílic blanc i negre,
madera ensamblada, quebrada y tratada con acrílico blanco y negro.



Fiume a zig zag, 2008-2024, 20×67×39 cm.
Fusta i marbre amb acrílic blanc i gris.
Madera y mármol con acrílico blanco y gris.



Accogliente, 1996, 46×46×46 cm.
Marbre gris cisellat,
Mármol gris cincelado.



Labirinto, 1995, 40×135×37 cm.
Fusta acoblada, trencada i tractada amb acrílic blanc i negre.
Madera ensamblada, quebrada y tratada con acrílico blanco y negro.

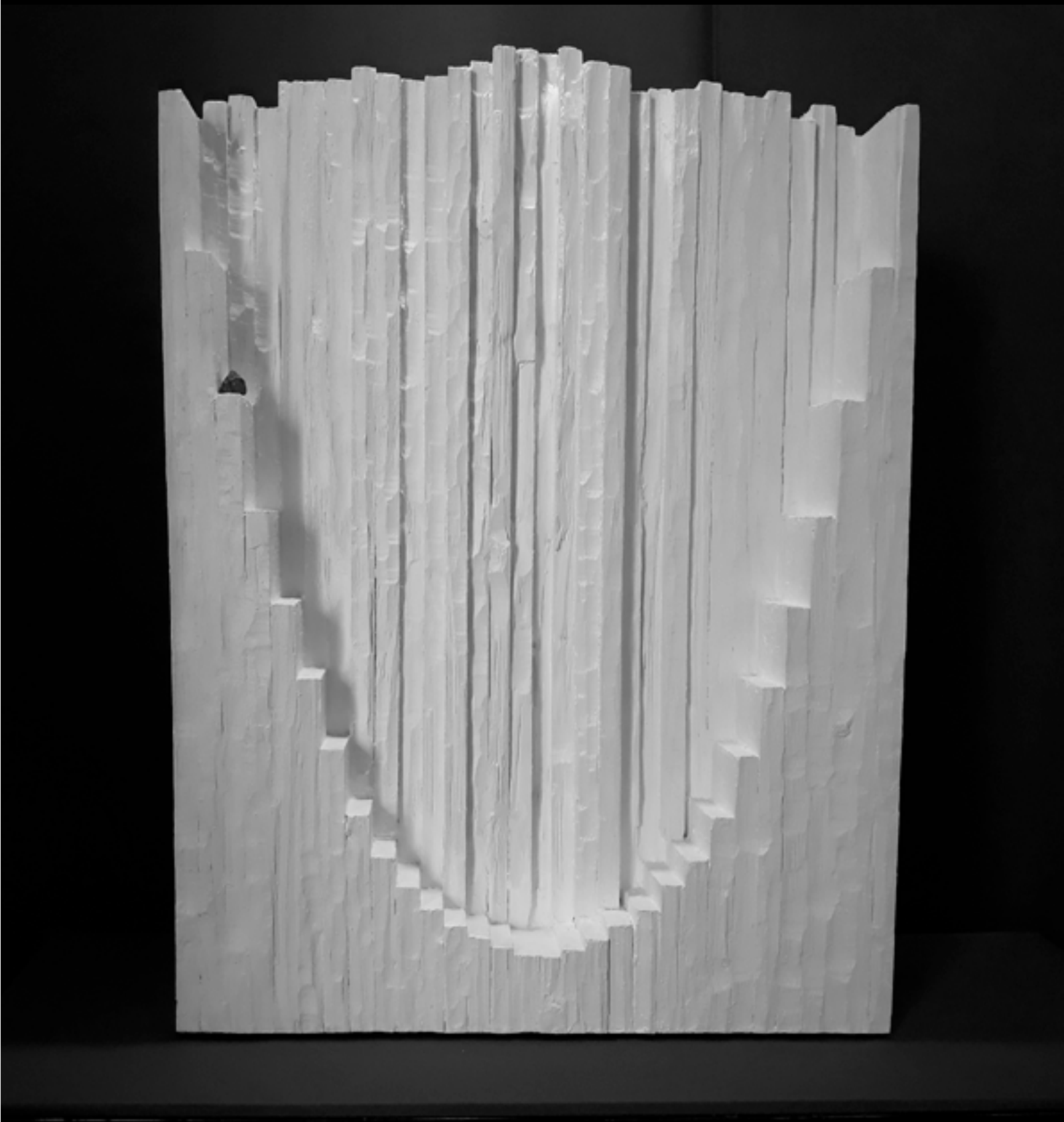


Fonte III, 1995, 48×143×18 cm.

Fusta fabricada, trencada i tractada amb acrílic blanc.

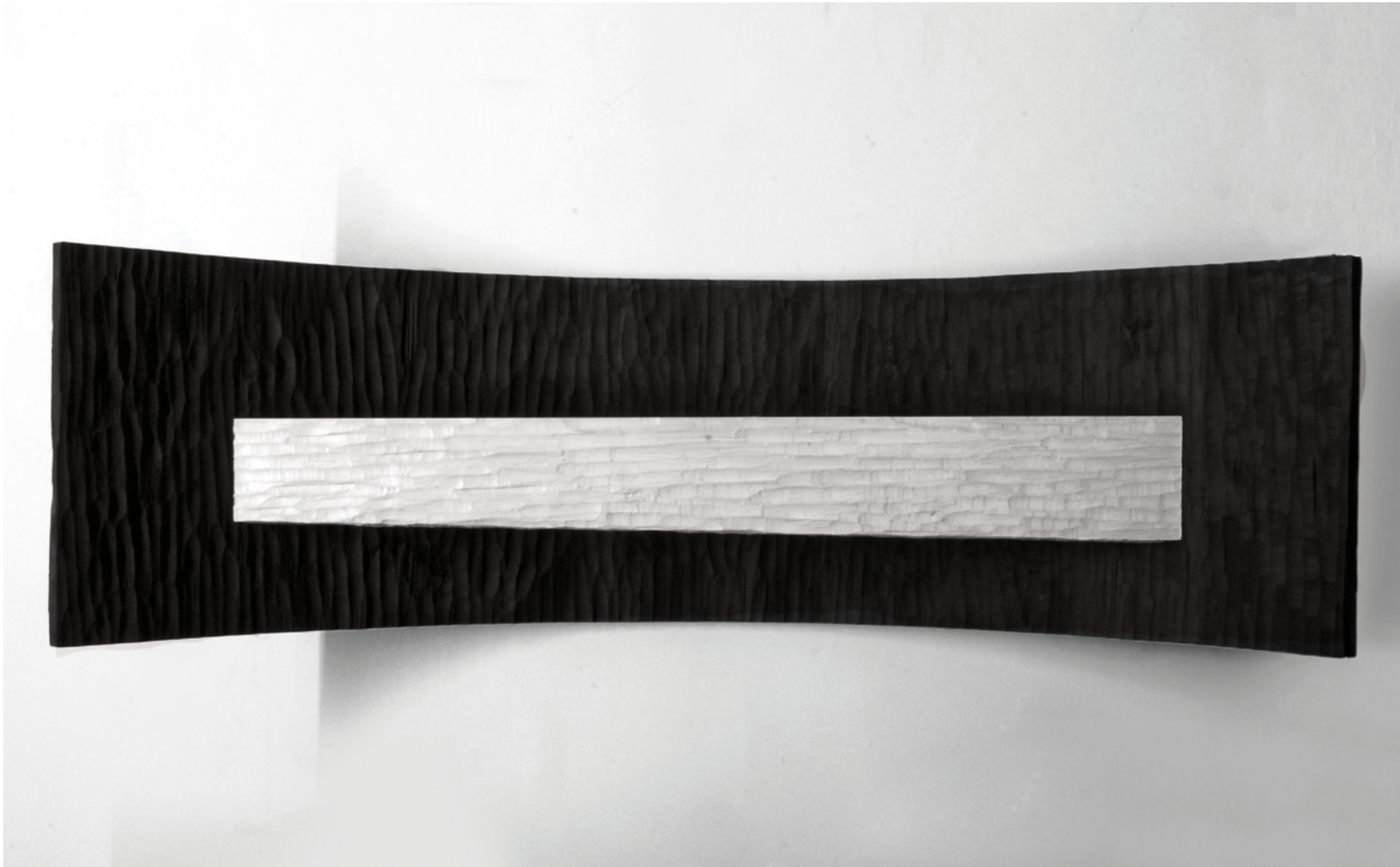
Madera fabricada, quebrada y tratada con acrílico blanco.

Salita al tempio, 2005, 160×63×26 cm.
Estructura de fusta tallada amb gúbia i tractada amb acrílic blanc.
Estructura de madera tallada con gubia y tratada con acrílico blanco.



Scudo accogliente, 2005, 148 × 83 × 30 cm.
Estructura de fusta esculpida i tractada amb acrílic blanc, gris i negre.
Estructura de madera esculpida y tratada con acrílico blanco, gris y negro.

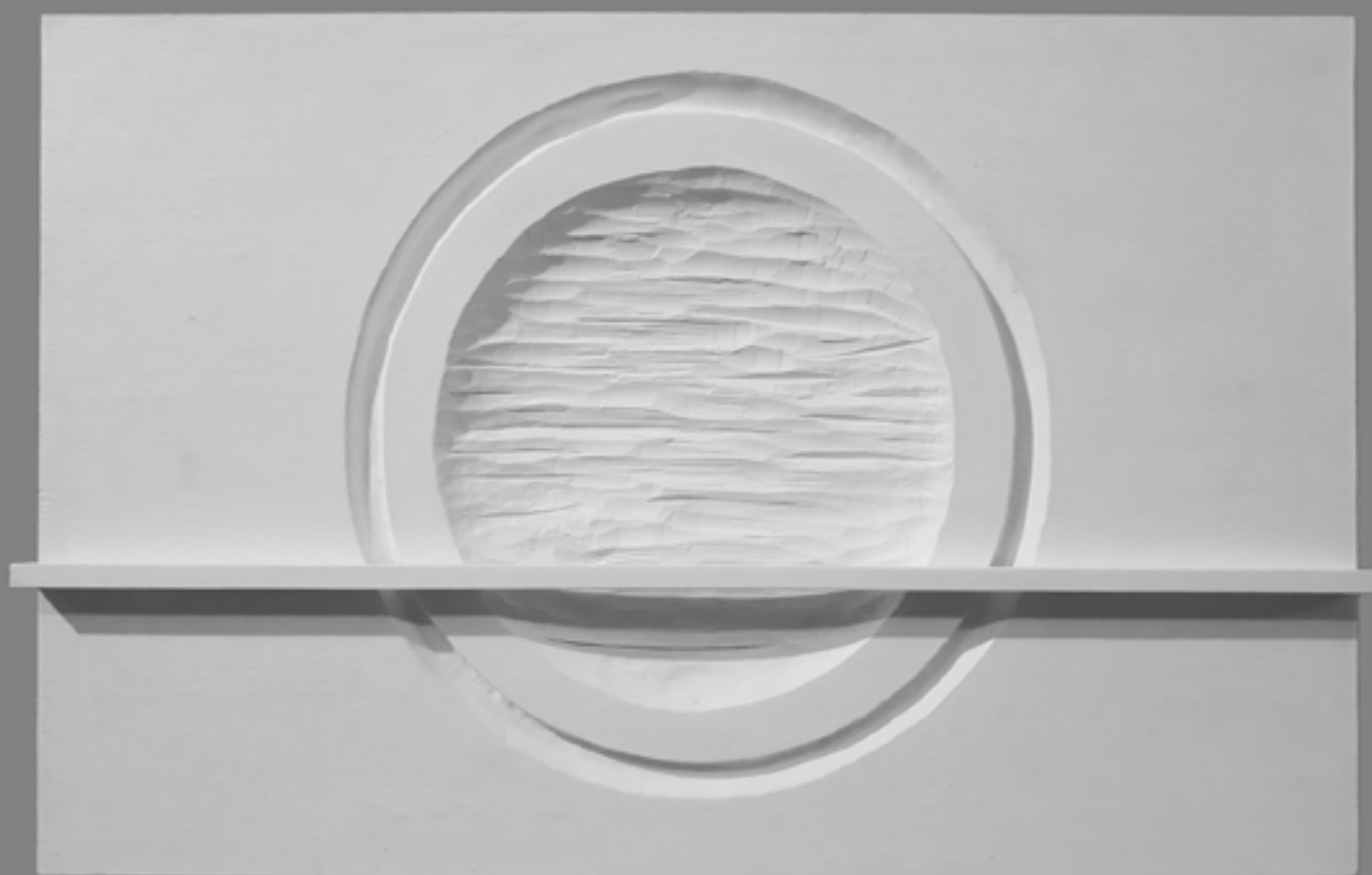
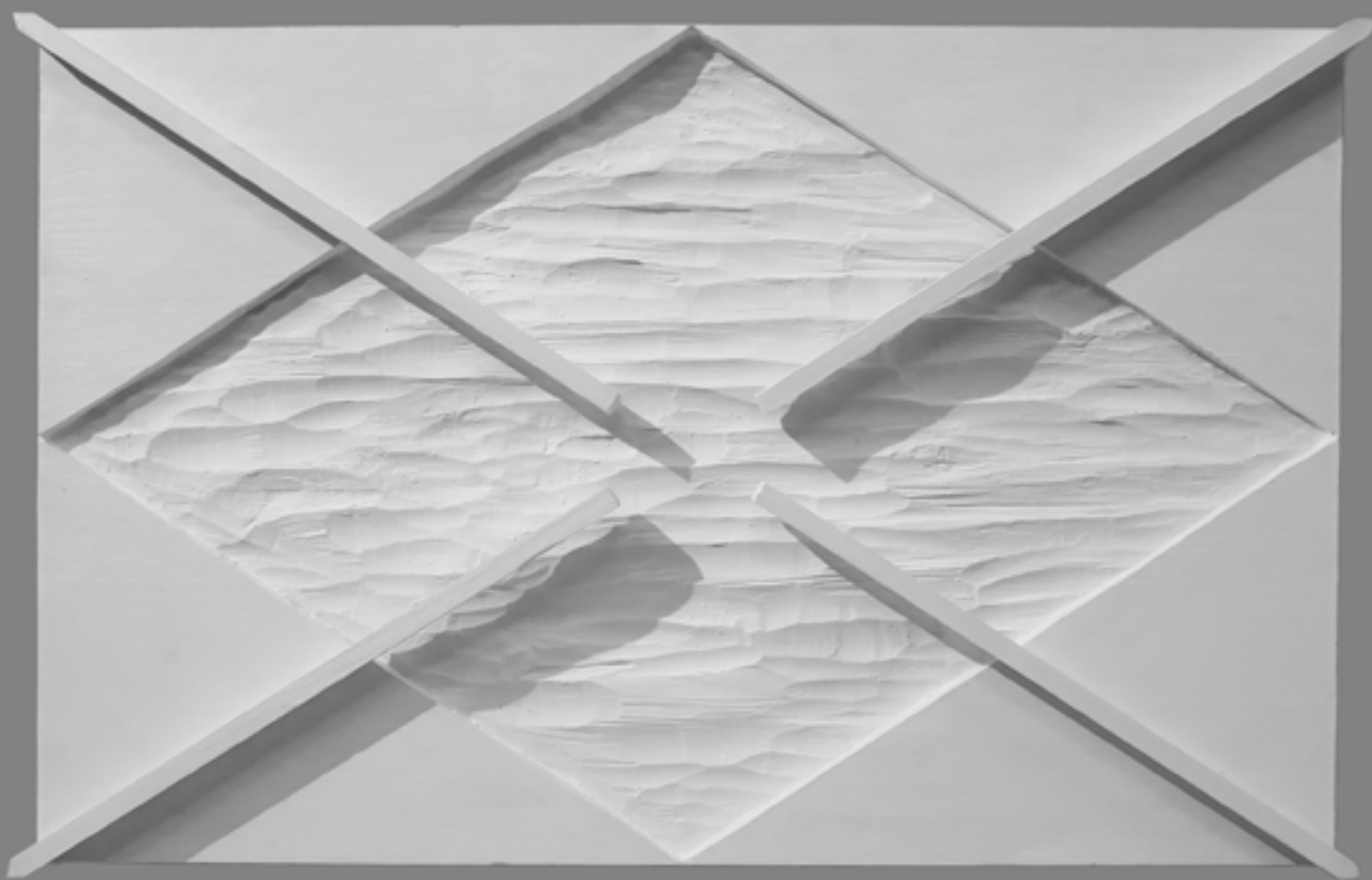
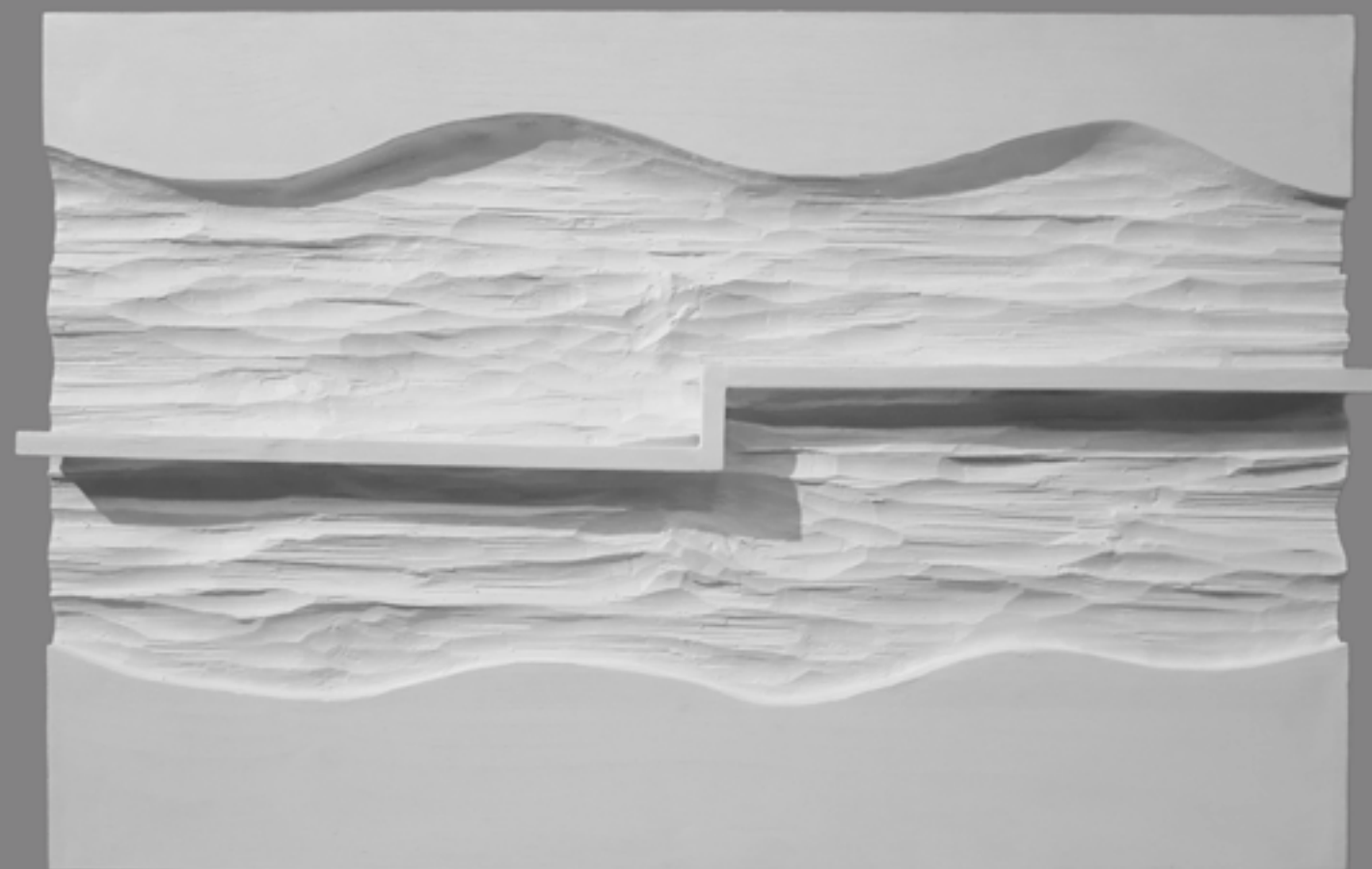
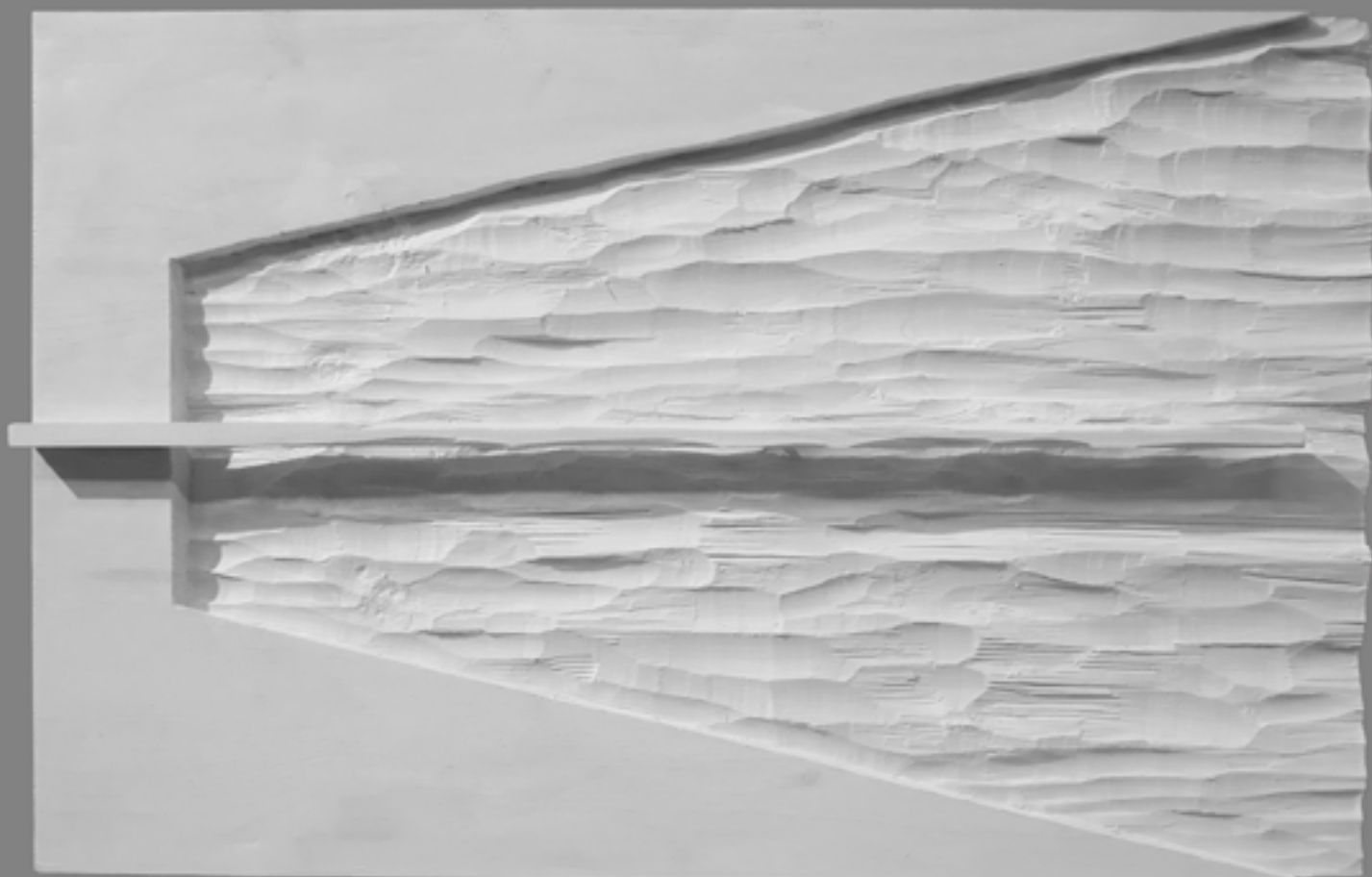




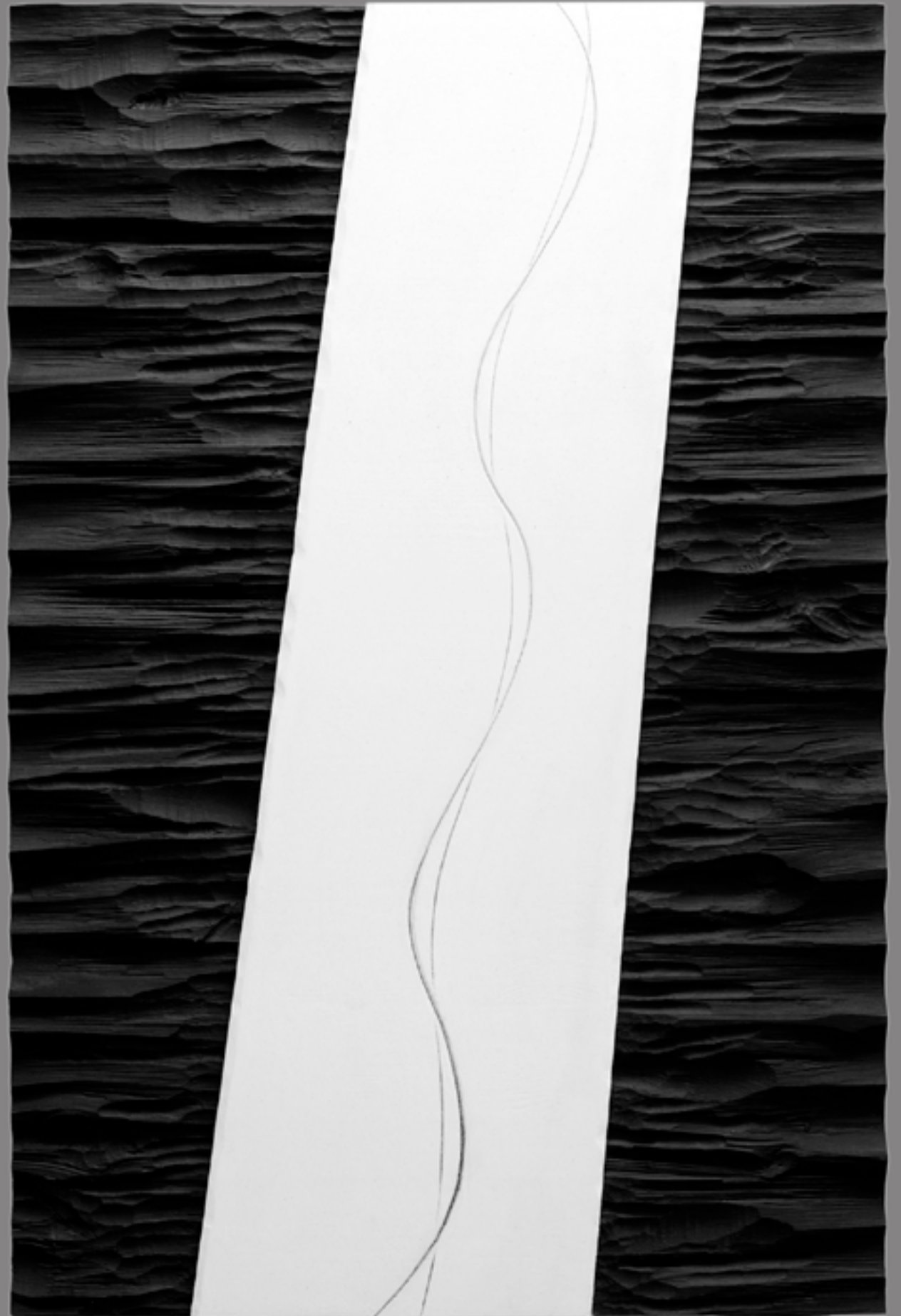
Tensione dell'arco, 2005, 50×163×27 cm.
Estructura de fusta esculpida i tractada amb acrílic blanc i negre.
Estructura de madera esculpida y tratada con acrílico blanco y negro.

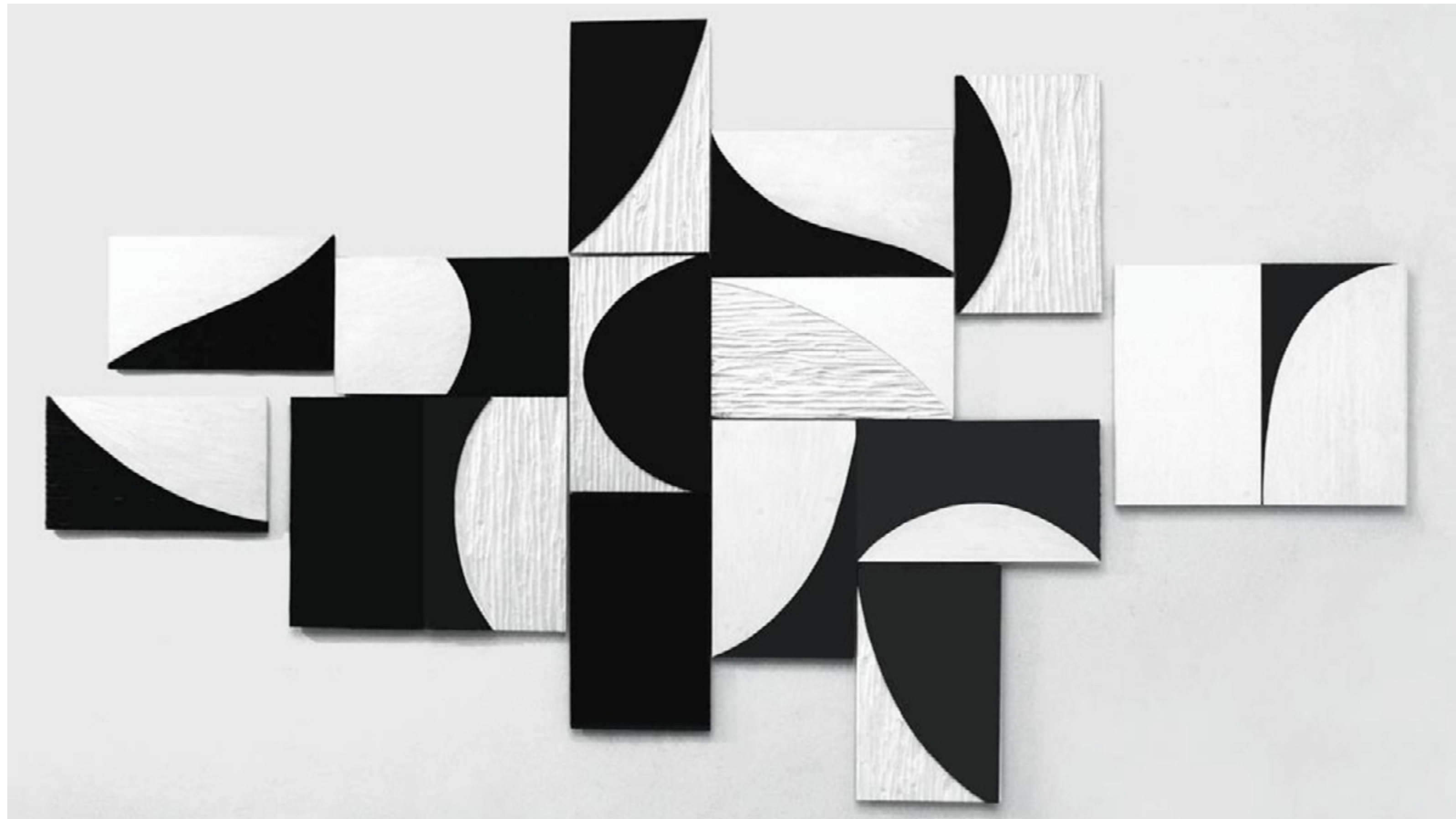


Ho messo bianco su bianco, 2018, 55×35×3 cm cada peça / cada pieza.
Sèrie de 10 relleus de fusta tractada amb acrílic blanc.
Serie de 10 relieves de madera tratada con acrílico blanco.



Tuffo di testa, 2015, 130×81×4 cm.
Fusta esculpida, incisa i tractada amb acrílic blanc i negre.
Madera esculpida, incisa y tratada con acrílico blanco y negro.





+ di 1 Luna x Volta, 2015, 49x29x2 cm cada peça / cada pieza.
 Sèrie de 16 elements d'instal·lació variable, fusta esculpida i tractada amb acrílic blanc i negre.
 Serie de 16 elementos de instalación variable, madera esculpida y tratada con acrílico blanco y negro.

Riflessi interni, 2023, 80×30×3 cm cada peça / cada pieza.
Fusta esculpida, trencada i tractada amb acrílic blanc i negre.
Madera esculpida, quebrada y tratada con acrílico blanco y negro.







Come fosse casa vostra, 2022, 315×135×195 cm.
Fusta acoblada, esculpida i tractada amb acrílic blanc i negre.
Madera ensamblada, esculpida y tratada con acrílico blanco y negro.





Sostegni di Luna e Sole, 2021, 173 cm d'altura.
Fusta acoblada, esculpida i tractada amb acrílic blanc i negre.
Madera ensamblada, esculpida y tratada con acrílico blanco y negro.

Umana assenza, 2019-2021, 185×250 cm.
Llapis, carbó i acrílic blanc i negre sobre taula.
Lápiz, carbón y acrílico blanco y negro sobre tabla.







Natura Umana, 2018, 78x54x3 cm cada peça / cada pieza.
Sèrie de 14 relleus en fusta esculpida i tractada en part amb acrílic blanc.
Serie de 14 relieves en madera esculpida y tratada en parte con acrílico blanco.

Natura Umana, 2018, 309 cm d'altura.
Estructura de fusta fabricada, esculpida i tractada en part amb acrílic blanc.
Estructura de madera fabricada, esculpida y tratada en parte con acrílico blanco.

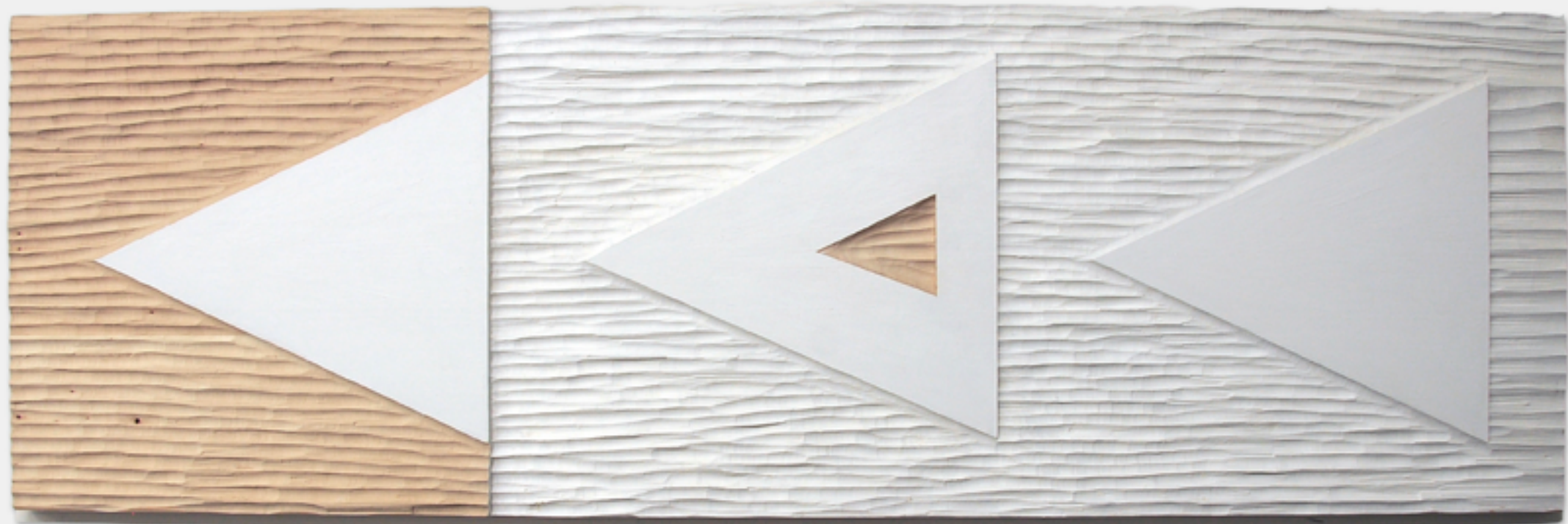


Luogo d'incontro per dottrine contrapposte, 2001-2003, 230 cm d'altura,
Estructura de fusta fabricada, esculpida i tractada amb acrílic blanc i negre,
amb pedra de sílex.
Estructura de madera fabricada, esculpida y tratada con acrílico blanco y negro,
con piedra de sílex.



SOS tener si, 2019, 200 cm. d'altura.
Fusta esculpida i tractada amb acrílic blanc i negre.
Madera esculpida y tratada con acrílico blanco y negro.



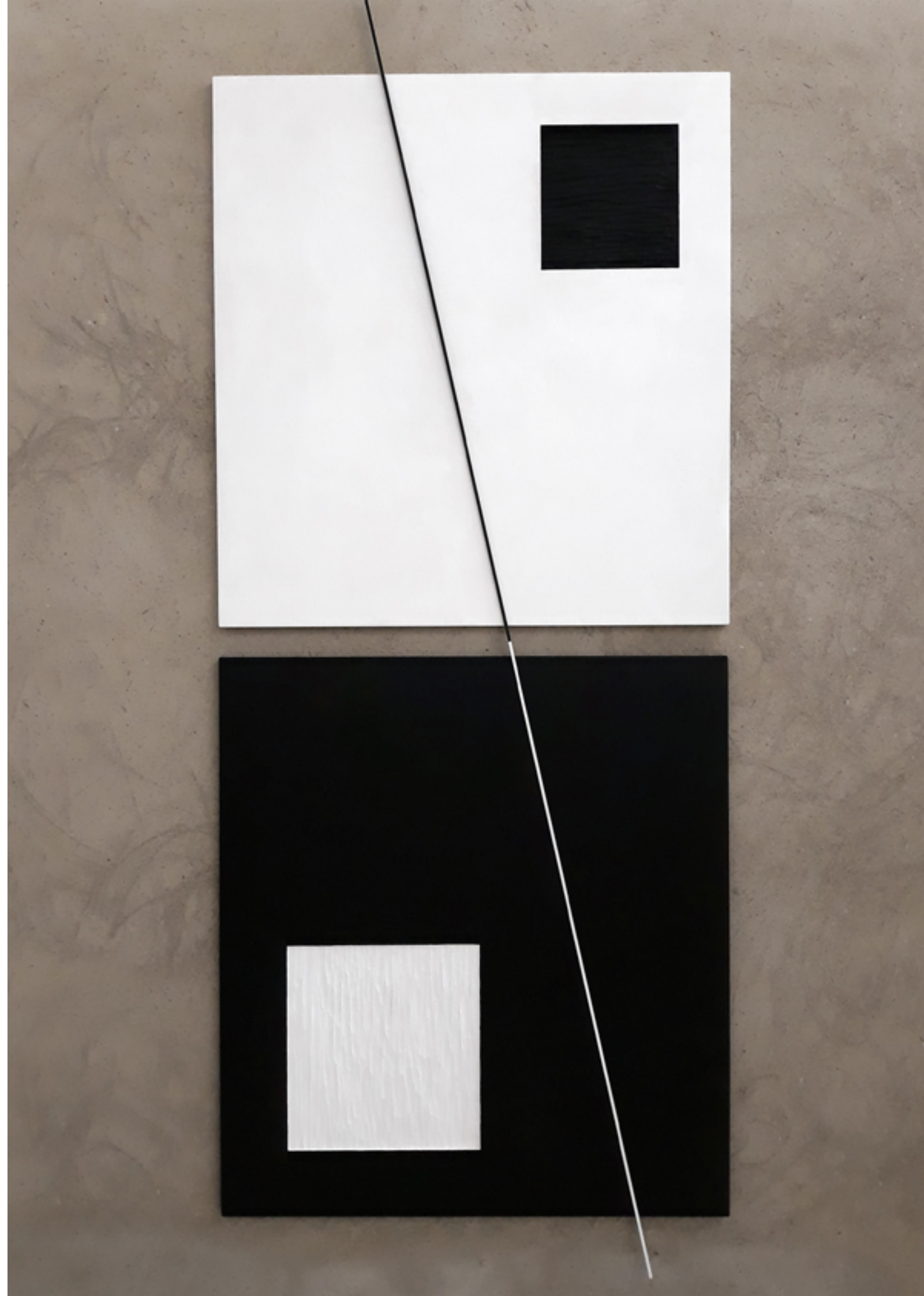


Via di Uscita, 2018, 150×50×4 cm.
Fusta esculpida i tractada amb acrílic blanc i negre.
Madera esculpida y tratada con acrílico blanco y negro.

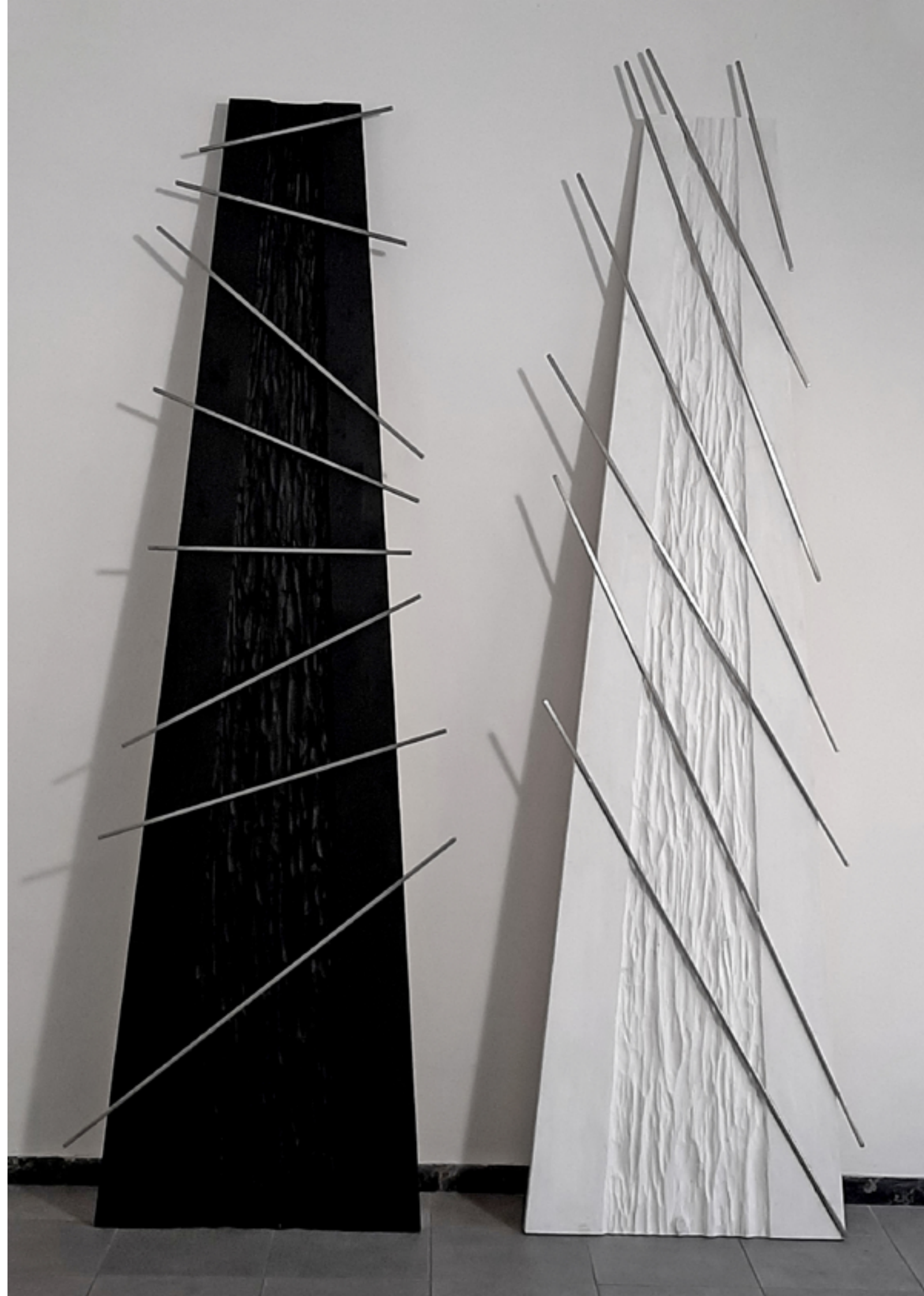
Sottili connessioni, 2006, 230×160×3 cm.

Fusta esculpida, acoblada i tractada amb acrílic blanc i negre.

Madera esculpida, ensamblada y tratada con acrílico blanco y negro.



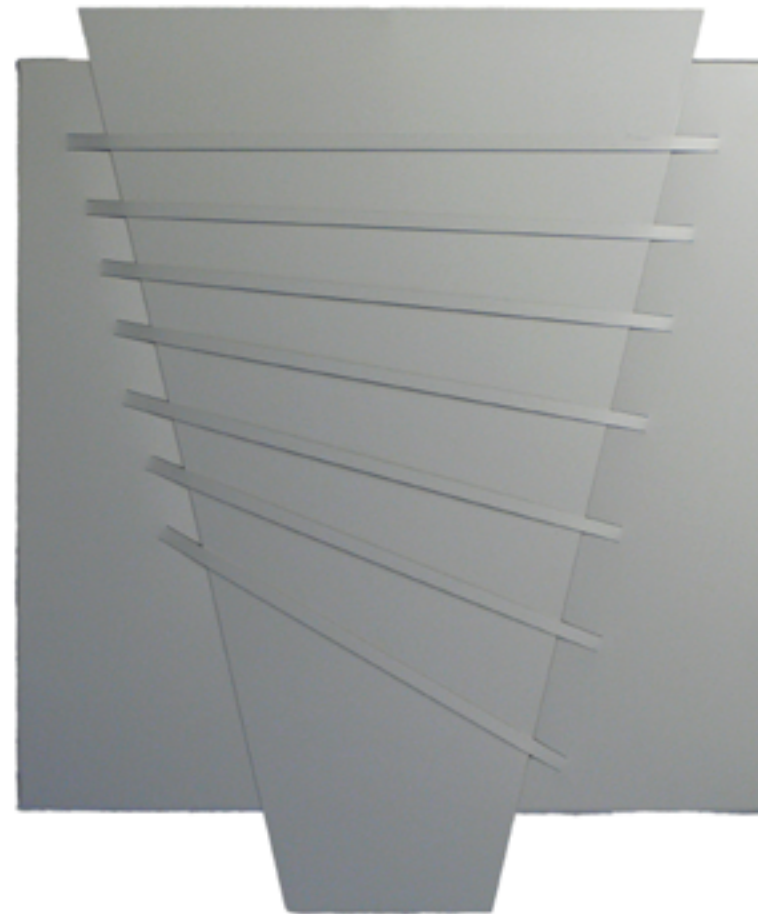
Altres perspectives, 2018. 265×160×5 cm cada peça / cada pieza.
Fusta esculpida, tractada amb acrílic blanc i negre i varetes d'acer.
Madera esculpida, tratada con acrílico blanco y negro y varillas de acero.





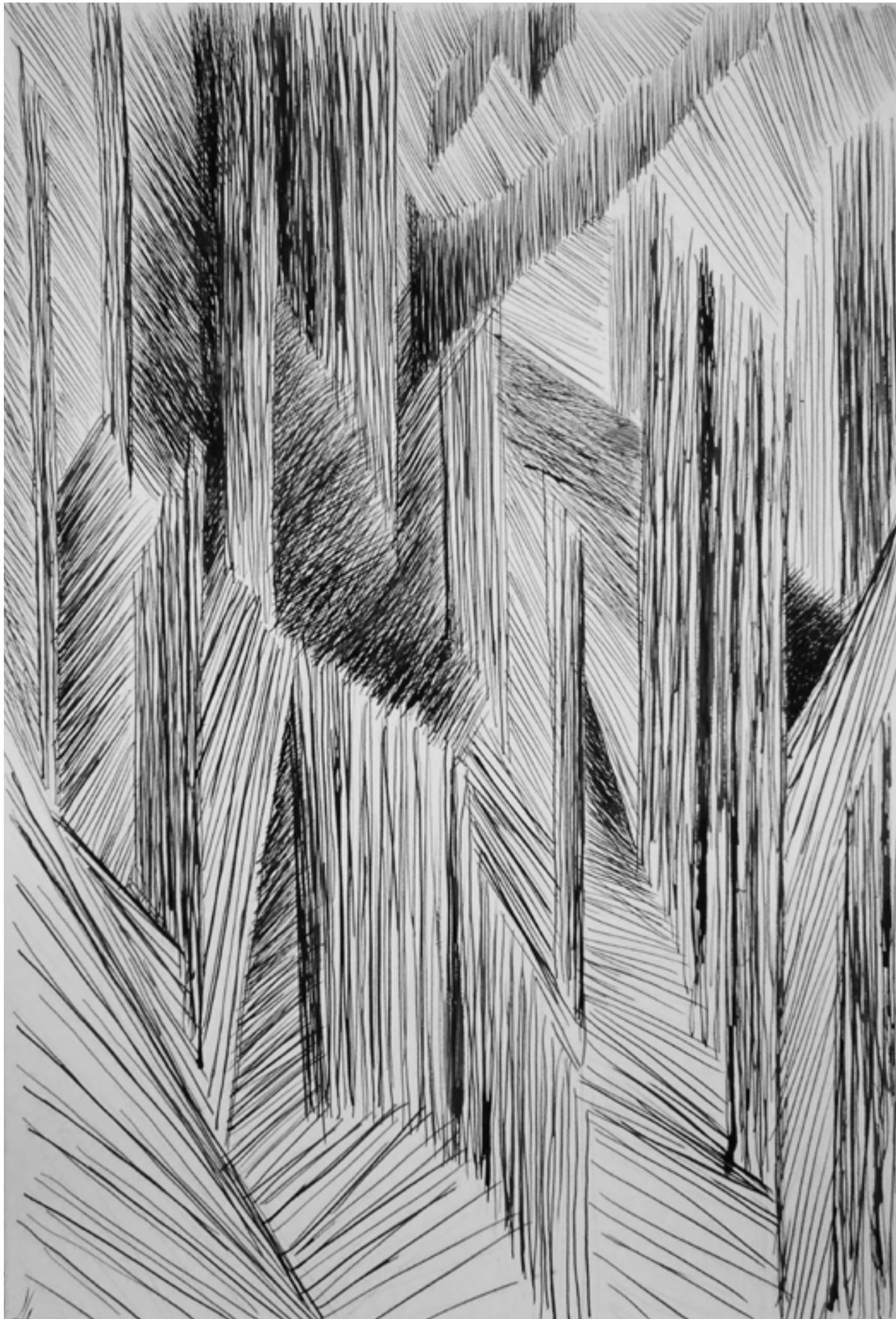
Stabbed soul, 2007, 78×54×3 cm.
Acer tallat amb làser i vernissat al foc.
Acero cortado con láser y barnizado al fuego.



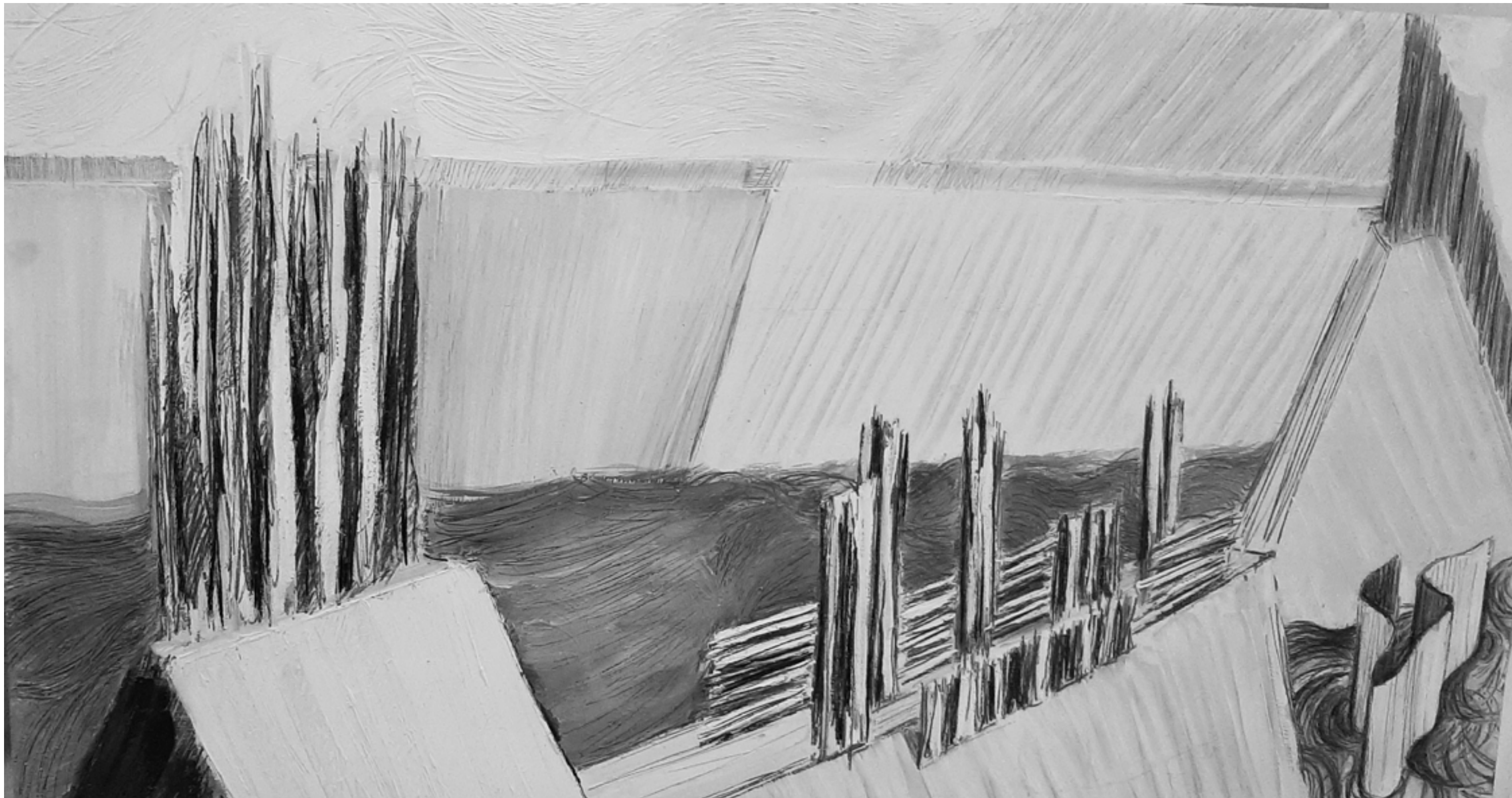


Stabbed soul, 2007, 40×40×40 cm.
Acer tallat amb làser i vernissat amb foc.
Acero cortado con láser y barnizado con fuego.





Paesaggio in salita, 1993, 56×38 cm.
Tinta sobre paper.
Tinta sobre papel.



Paesaggio mentale, 1993, 61×111 cm.
Llapis, carbó i acrílic sobre fusta.
Lápiz, carbón y acrílico sobre madera.

Paolo Di Capua nació en Roma en 1957. De 1976 a 1981 asistió a los cursos de Arquitectura e Historia del Arte de la Universidad La Sapienza y del Instituto Europeo de Diseño, en Roma. Fue alumno del escultor Lorenzo Guerrini y de la historiadora del arte Lorenza Trucchi.

Desde 1983 ha trabajado en Pietrasanta, en la Toscana, donde ha realizado algunas de sus obras en piedra. En 1985 se graduó en la Academia de Bellas Artes de Roma, en el apartado de escultura.

Durante la década de 1980 participó en varias exposiciones, individuales y colectivas, en Italia, España, Alemania, Corea del Sur, Estados Unidos, Suiza, China y Marruecos. En 1992 se doctoró en Artes Visuales en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna, en las islas Canarias, donde estudiaba con una beca Erasmus.

En 1992 participó en la muestra «Giovani artisti» (‘Jóvenes artistas’) en el Palazzo delle Esposizioni, en Roma. En 1994 protagonizó la muestra individual «Il valore dello spazio» (‘El valor del espacio’) en el Castello Spagnolo Rinascimentale de L’Aquila, en la región italiana de los Abruzos.

En 2001 inauguró, dentro de su taller, el espacio de exposiciones HyunnArt Studio.

Entre 2001 y 2003 impartió un curso privado de Artes Visuales al personal diplomático de la Embajada de Corea del Sur en Roma. De 2006 a 2011 vivió en Seúl, en Corea del Sur. En octubre de 2007 creó una obra permanente, en colaboración con la artista Oan Kyu, para un gran muro (18 × 7 m) del edificio V de la Facultad de Ingeniería de la Universidad Han Yang de Seúl, en el Campus Erica. De 2007 a 2011 impartió un curso sobre la relación entre el arte visual y la arquitectura en el Departamento de Arquitectura de la Universidad Han Yang de Seúl. A partir de septiembre de 2009, algunas de sus obras se expusieron en la Embajada de Italia - Instituto Italiano de Cultura en Seúl.

En 2010 protagonizó la muestra individual «Il senso del tatto» (‘El sentido del tacto’) en el Museo Civico di San Gimignano, en la Toscana. En 2010 también participó en la exposición «Primavere del bianco» (‘Primavera blanca’) en el Museo de la Universidad Nacional de Seúl.

En verano de 2011 expuso la obra «Crescita di piante notturne» (‘Crecimiento de plantas nocturnas’) (aluminio y acero fundidos, de unos 350 cm de altura) en el edificio Il Shin de Seúl en la 54a Bienal de Venecia, Pabellón Italia en el Mundo.

En la primavera de 2013 expuso sus obras en la muestra «White&White» (‘Blanco y blanco’) en el Museo Carlo Bilotti Aranciera de la Villa Borghese, en Roma. En octubre, el Museo Nacional de Arte Moderno y Contemporáneo de Seúl compró la pieza «Crescita di piante notturne».

Paolo Di Capua ha impartido conferencias sobre su obra en Corea del Sur, en la Universidad Han Yang de Seúl; en Pekín, en el Instituto Cultural Italiano, y en Roma, en la Universidad John Cabot.

Entre 2019 y 2020 protagonizó la muestra individual «Natura umana» (‘La naturaleza humana’) en el Instituto Italiano de Cultura en Rabat, Marruecos.

El vídeo «m e» (‘y o’), rodado en su estudio, se proyectó en público en abril de 2022 en la sala CasaDante de Roma; en octubre, en la Biblioteca Gino Baratta de Mantua, y en enero de 2023, en el Espronceda Center for Art & Culture, en Barcelona.

Paolo di Capua organiza exposiciones de otros artistas en su espacio HyunnArt Studio. Además, en colaboración con la escritora Rita Iacomino, Di Capua publicó en 2023 dos libros de artista: *Segni di versi* (‘Rastros de versos’) y *Segni con versi* (‘Rastros con versos’), que se exhibieron en el Roswell.Space, en Los Ángeles, como parte de la exposición «Fogli (Leaves)» (‘Hojas’). En noviembre los dos libros se presentaron en la librería Spazio Sette de Roma, y en diciembre, en la galería Areapageart, cerca de Lugano, en Suiza. Un ejemplar de cada libro forma parte de la colección del MIG Museo Internazionale della Grafica - Biblioteca Comunale Alessandro Appella - Atelier Guido Strazza.

De mayo a septiembre de 2024 protagonizó la exposición individual «Natura umana» en el Museo Carlo Bilotti Aranciera de la Villa Borghese, en Roma; y entre diciembre de 2024 y enero de 2025, la llevó a la galería La Nube di Oort, en Roma.

Durante las Navidades de 2024 creó, por encargo de Giuseppe Appella, su pesebre de artista, que se expuso en el Museo Internazionale del Presepio Vanni Scheiwiller, a Castonuovo di Sant’Andrea, en la región italiana de la Basilicata.

En marzo de 2025 organizó una exposición que resume la actividad que ha llevado a cabo durante veinticinco años en el HyunnArt Studio, con las muestras dedicadas a otros artistas.

www.paolodicapua.art @pdicapua57

Selección de exposiciones

Galleria La Giostra, Asti, 1984; Galleria Schneider, Roma, 1985; Centro Cultural de Gräfelŋg, Múnich, 1986; Centro Luigi Di Sarro, Roma, 1993; «Il valore dello spazio», Castello Spagnolo, L’Aquila, 1994; «Luoghi di ascolto», Salon Privé, Roma, 1995; «Osservare il silenzio», Brecce - Libro Galleria Empiria, Roma 1995; «Via aerea», Rotunda Gallery, Min Institute of Interior Design, Seúl, 1997; «Via aerea», Centro Direzionale Alitalia, Roma, 1998; «Cinque steli», Equilibri Precari, Roma, 2001; «Crescita di piante notturne», Sala 1, Roma, 2003; «m e», Galleria La Corte Arte Contemporanea, Florencia, 2004; «Ice/Fire - Omissis», offCina Gallery, Factory 798, Pekín, 2006; «Il gelo / Il fuoco», Finestra Art Space, Chicago, 2006; «Il gelo / Il fuoco», Due Gallery, Berlín, 2006; «Stabbed Soul», Gallery MOA, Heyri Art Valley, Corea del Sur, 2007; «Surface», Museo de la Literatura YoungIn, Seúl, 2008; «Il senso del tatto», Museo Civico di Arte Moderna Raffaele De Grada, San Gimignano, 2010; «Estremo Est», La Nube di Oort, Roma, 2010; «In Uns Aus Uns», Istituto Italiano de Cultura, Colonia, 2014; «+ di 1 Luna × Volta», La Nube di Oort, Roma, 2015; «12 × 12 piante notturne», claustro de la basílica de Santa Maria Gloriosa dei Frari - Ikona, Venecia, 2016; «Altre prospettive», Spazio M&M, Boccadasse, Génova, 2018; «Nero-Bianco», Areapangeart, Camorino, Bellinzona, Suiza, 2019; «Sottili connessioni», Studio Monica Masiero, Milán, 2019; «Natura umana», Istituto Italiano de Cultura, Rabat, 2019-2020; «Natura umana», Museo Carlo Bilotti, Roma, 2024; «Natura umana», La Nube di Oort, Roma, 2024-2025; «Hyunnart Studio. 24 years hosted exhibitions», Blocco 13, Roma, 2025.

Colecciones

Castello Spagnolo Rinascimentale, L’Aquila (los Abruzos); Centro Cultural de Gräfelŋg, Múnich; Centro Direzionale Alitalia, Roma; Museo de la Literatura YoungIn, Seúl; Embajada de Italia - Instituto Italiano de Cultura en Seúl; Museo de la Universidad Nacional de Seúl; Colección de G. Jaffin, Nueva York; Museo Civico di Arte Moderna Raffaele De Grada, San Gimignano; Colección de Paolo Savona, Roma; Universidad Han Yang, Erica Campus, Ansan, Corea del Sur; Museo Nacional de Arte Moderno y Contemporáneo de Seúl, Corea del Sur.

Paolo Di Capua va néixer a Roma l'any 1957. De 1976 a 1981 va assistir als cursos d'arquitectura i història de l'art de la Universitat La Sapienza i de l'Institut Europeu de Disseny, a Roma. Va ser alumne de l'escultor Lorenzo Guerrini i de la historiadora de l'art Lorenza Trucchi.

Des de 1983 ha treballat a Pietrasanta, a la Toscana, on ha realitzat algunes de les seves obres en pedra. El 1985 es va graduar a l'Acadèmia de Belles Arts de Roma, en la branca d'escultura.

Durant la dècada de 1980 va participar en diverses exposicions, tant individuals com col·lectives, a Itàlia, a Espanya, a Alemanya, a Corea del Sud, als Estats Units, a Suïssa, a la Xina i al Marroc. L'any 1992 es va doctorar en arts visuals a la Facultat de Belles Arts de la Universitat de La Laguna, a les illes Canàries, on estudiava amb una beca Erasmus.

El 1992 va participar en la mostra «Giovani artisti» ('Joves artistes') al Palazzo delle Esposizioni, a Roma. L'any 1994 va protagonitzar la mostra individual «Il valore dello spazio» ('El valor de l'espai') al Castello Spagnolo Rinascimentale de L'Aquila, a la regió italiana dels Abruços.

El 2001 va inaugurar, dins del seu taller, l'espai d'exposicions HyunnArt Studio.

Entre el 2001 i el 2003 va impartir un curs privat d'arts visuals al personal diplomàtic de l'Ambaixada de Corea del Sud a Roma. Del 2006 al 2011 va viure a Seül, a Corea del Sud. L'octubre de 2007 va crear una obra permanent, en col·laboració amb l'artista Oan Kyu, per a un gran mur (18 × 7 m) de l'edifici V de la Facultat d'Enginyeria de la Universitat Han Yang de Seül, al Campus Erica. Del 2007 al 2011 va impartir un curs sobre la relació entre l'art visual i l'arquitectura al Departament d'Arquitectura de la Universitat Han Yang de Seül. A partir del setembre del 2009, algunes de les seves obres es van exposar a l'Ambaixada d'Itàlia - Institut Italià de Cultura a Seül.

El 2010 va protagonitzar la mostra individual «Il senso del tatto» ('El sentit del tacte') al Museo Civico di San Gimignano, a la Toscana. El 2010 també va participar en l'exposició «Primavere del bianco» ('Primavera blanca') al Museu de la Universitat Nacional de Seül.

L'estiu del 2011 va exposar l'obra «Crescita di piante notturne» ('Creixement de plantes nocturnes') (alumini i acer fosos, d'uns 350 cm d'altura) a l'edifici Il Shin de Seül a la 54a Biennal de Venècia, Pavelló Itàlia al Món.

La primavera del 2013 va exposar les seves obres a la mostra «White&White» ('Blanc i blanc') al Museo Carlo Bilotti Aranciera de la Villa Borghese, a Roma. A l'octubre, el Museu Nacional d'Art Modern i Contemporani de Seül va comprar la peça «Crescita di piante notturne».

Paolo Di Capua ha impartit conferències sobre la seva obra a Corea del Sud, a la Universitat Han Yang de Seül; a Pequín, a l'Institut Cultural Italià, i a Roma, a la Universitat John Cabot.

Entre el 2019 i el 2020 va protagonitzar la mostra individual «Natura umana» ('La naturalesa humana') a l'Institut Italià de Cultura a Rabat, al Marroc.

El vídeo «m e» ('j o'), rodat al seu estudi, es va projectar en públic l'abril del 2022 a la sala CasaDante de Roma; a l'octubre, a la Biblioteca Gino Baratta de Màntua, i el gener del 2023, a l'Espronceda Center for Art & Culture, a Barcelona.

Paolo di Capua organitza exposicions d'altres artistes al seu espai HyunnArt Studio. A més, en col·laboració amb l'escriptora Rita Iacomino, Di Capua va publicar el 2023 dos llibres d'artista: *Segni di versi* ('Rastres de versos') i *Segni con versi* ('Rastres amb versos'), que es van exhibir al Roswell.Space, a Los Angeles, en el marc de l'exposició «Fogli (Leaves)» ('Fulles'). Al novembre els dos llibres es van presentar a la llibreria Spazio Sette de Roma, i al desembre, a la galeria Areapageart, prop de Lugano, a Suïssa. Un exemplar de cada llibre forma part de la col·lecció del MIG Museo Internazionale della Grafica - Biblioteca Comunale Alessandro Appella - Atelier Guido Strazza.

Del maig al setembre del 2024 va protagonitzar l'exposició individual «Natura umana» al Museo Carlo Bilotti Aranciera de la Villa Borghese, a Roma; i entre el desembre del 2024 i el gener del 2025, la va portar a la galeria La Nube di Oort, a Roma.

El Nadal del 2024 va crear, per encàrrec de Giuseppe Appella, el seu pessebre d'artista, que es va exposar al Museo Internazionale del Presepio Vanni Scheiwiller, a Castronuovo di Sant'Andrea, a la regió italiana de la Basilicata.

El març del 2025 va organitzar una exposició que resumeix l'activitat que ha dut a terme durant vint-i-cinc anys al HyunnArt Studio, amb les mostres dedicades a altres artistes.

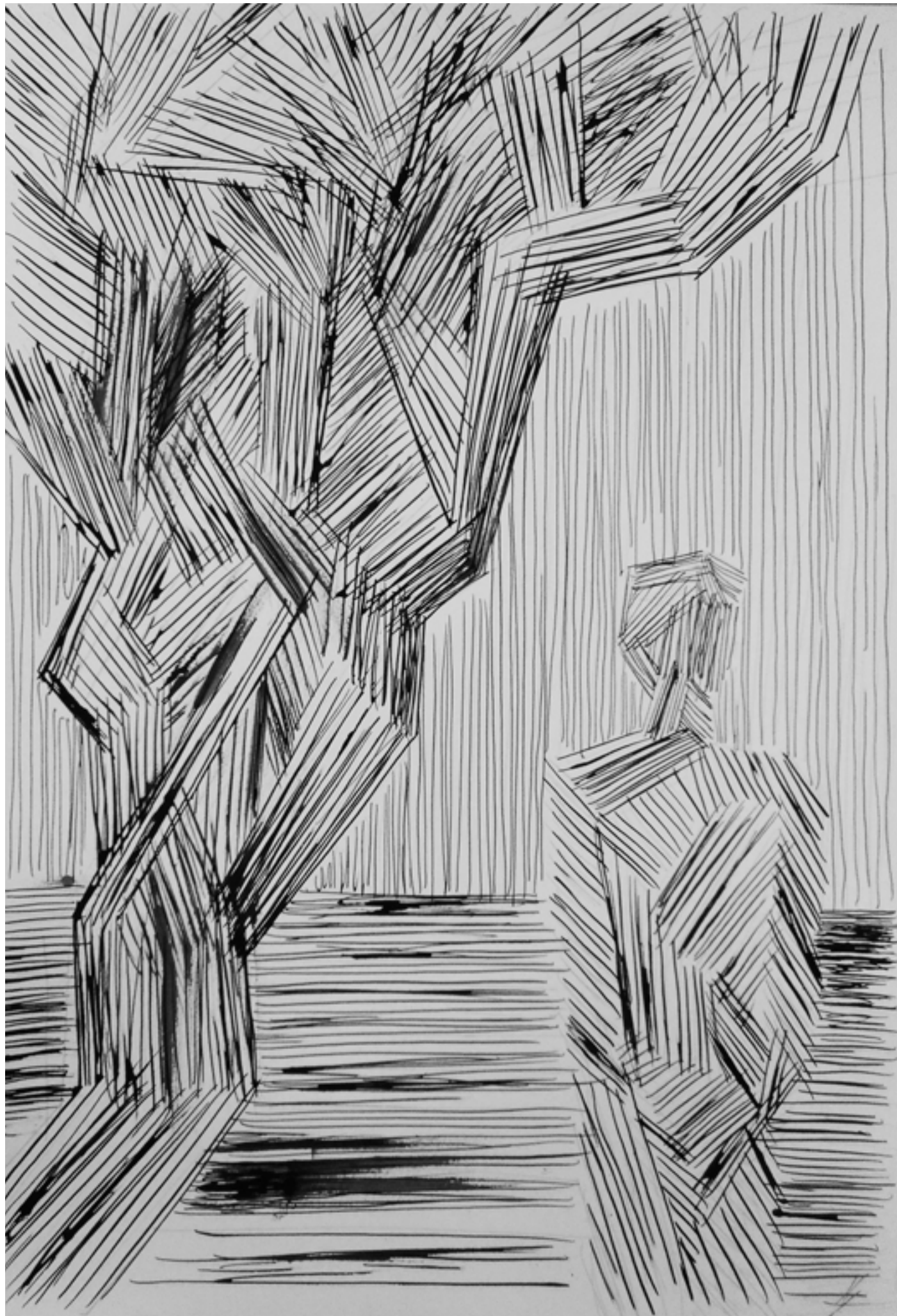
www.paolodicapua.art @pdicapua57

Selecció d'exposicions

Galleria La Giostra, Asti, 1984; Galleria Schneider, Roma, 1985; Centre Cultural de Gräfelŋg, Munic, 1986; Centro Luigi Di Sarro, Roma, 1993; «Il valore dello spazio», Castello Spagnolo, L'Aquila, 1994; «Luoghi di ascolto», Salon Privé, Roma, 1995; «Osservare il silenzio», Brece - Libro Galleria Empiria, Roma 1995; «Via aerea», Rotunda Gallery, Min Institute of Interior Design, Seül, 1997; «Via aerea», Centro Direzionale Alitalia, Roma, 1998; «Cinque steli», Equilibri Precari, Roma, 2001; «Crescita di piante notturne», Sala 1, Roma, 2003; «m e», Galleria La Corte Arte Contemporanea, Florència, 2004; «Ice/Fire - Omissis», offCina Gallery, Factory 798, Pequín, 2006; «Il gelo / Il fuoco», Finestra Art Space, Chicago, 2006; «Il gelo / Il fuoco», Due Gallery, Berlín, 2006; «Stabbed Soul», Gallery MOA, Heyri Art Valley, Corea del Sud, 2007; «Surface», Museu de la Literatura YoungIn, Seül, 2008; «Il senso del tatto», Museo Civico di Arte Moderna Raffaele De Grada, San Gimignano, 2010; «Estremo Est», La Nube di Oort, Roma, 2010; «In Uns Aus Uns», Institut Italià de Cultura, Colònia, 2014; «+ di 1 Luna × Volta», La Nube di Oort, Roma, 2015; «12 × 12 piante notturne», claustre de la basílica de Santa Maria Gloriosa dei Frari - Ikona, Venècia, 2016; «Altre prospettive», Spazio M&M, Boccadasse, Gènova, 2018; «Nero-Bianco», Areapangeart, Camorino, Bellinzona, Suïssa, 2019; «Sottili connessioni», Studio Monica Masiero, Milà, 2019; «Natura umana», Institut Italià de Cultura, Rabat, 2019-2020; «Natura umana», Museo Carlo Bilotti, Roma, 2024; «Natura umana», La Nube di Oort, Roma, 2024-2025; «Hyunnart Studio. 24 years hosted exhibitions», Blocco 13, Roma. 2025.

Col·leccions

Castello Spagnolo Rinascimentale, L'Aquila (els Abruços); Centre Cultural de Gräfelŋg, Munic; Centro Direzionale Alitalia, Roma; Museu de la Literatura YoungIn, Seül; Ambaixada d'Itàlia - Institut Italià de Cultura a Seül; Museu de la Universitat Nacional de Seül; Col·lecció de G. Jaffin, Nova York; Museo Civico di Arte Moderna Raffaele De Grada, San Gimignano; Col·lecció de Paolo Savona, Roma; Universitat Han Yang, Erica Campus, Ansan, Corea del Sud; Museu Nacional d'Art Modern i Contemporani de Seül, Corea del Sud.



Simbiosi, 2016, 40×28 cm.
Tinta sobre papel.
Tinta sobre papel.

