



PAOLO MONTI

Track Money. Where's George?

PAOLO MONTI

Track Money. Where's George?

'Volare' omaggio a Luca Parmitano l'uomo delle stelle - Domenico Modugno 'Nel blu dipinto di blu'

Fotografie

Roberto Stephenson, Marcello Leotta, Marco Polo 2005 Motoraid, Alessandra Ponente, Anna D'Attilia
Paola Musarra, Paolo Monti, Laura Rossi, Marco Brecciaroli, Hiroyuky Fukano, Hirox, Alicona, Lot Oriel
Flir Systems, Olimpus, NASA, ESA, ASI, RKA, Audrius Tomonis & Banknotes.com
Gaussteam – Group of Astrodynamics for the Use of Space Systems.

Copertina

Paolo Monti, Track Money. Where's George?, 2013 - NORAD ID 37788



Progetto grafico

Laura Rossi

Engineering: video Dario Burul, audio Matteo Gualtieri

Rilevamento real time: Paolo Monti

Norad - DeepBlueHorizon - Aviation - Space - Military Intelligence

www.wheresgeorge.com



Si ringraziano

Luigi Campanella, Roberto Somma, Piero Pala, Friedemann Malsch, Alessandra Ponente, Giuseppe Di Giacomo, Antonio Valentini, Massimo Carboni, Mario de Candia, Lorenza Trucchi, Rita Raley, Alvin Curran, Stephen Lynch, Nikolaus K.A. Laufer, Carla Tosi, Marisa Corgiolu, Rosalie Sullivan Ross, Vittoria Zileri Dal Verme, Giovanni Bollea, Ervin László, Roberto Azzolini, Rino Falcone, Ivana della Portella, Luca Parmitano, Paolo Nespoli, Umberto Guidoni, Sergey Viktorovich Zalyotin, Filippo Graziani, Chantal Cappelletti, Paolo Teofilatto, Roberto Cica, GAUSS, Rosalba Conserva, Lucilla Ruffilli, Anna D'Attilia, Paola Musarra, Gianni Tomasetig, Roberto Barbieri, Serena Dinelli, Giuliano Cannata, Enrico Castelli Gattinara, Giacometta Zucconi, Laura Scarino, Giuseppe Davì, Marco Bianciardi, Carlo Bonotto, Amelia Caselli, Antonella Argentiero, Angela Petrone, Carlo Laurenti, Circolo Bateson, GruppoMizar, Fra Lazaro, Gualtiero Gualtieri, Belinda Hollander, Mario Rossi, Giovanni Pietrolonardo, Victor Madeira, Chao-Hsiu Chen, Francesca Ribacchi, Nicoletta Salvi, Alberto Giacomini, Giovanni Caudo, Patrizia Capolino, Piero Fumo, Maria Paola Pagliari, Maurizio Quagliuolo, Nicoletta Bini, Gianfranco Penocchio, Roberto Lauzi, Maurizio Benvenuti, Mario Brecciaroli, Ruan Zongua, Yukio Ota, Roberto Polli, Marco Polo 2005 Motoraid, Gabriele Paparo, Giovanni Gregori, Marco Ferrazzoli, Rosanna Dassisti, Sandra Fiore, Fabrizio Zucchini, Ann Goodridge, Marcello Falchi, Angelo Monti, Bartolomeo Rossi, Sparkasse, Banca Cooperativa Pio X - Banca Popolare del Lazio.



CircoloBateson

Finito di stampare nel mese di giugno 2013
in occasione della mostra Track Money. Where's George?

Stampato in Italia

Edizioni  Escepta

119 Oyster Wharf – London SW11 3RR

PAOLO MONTI

Track Money. Where's George?

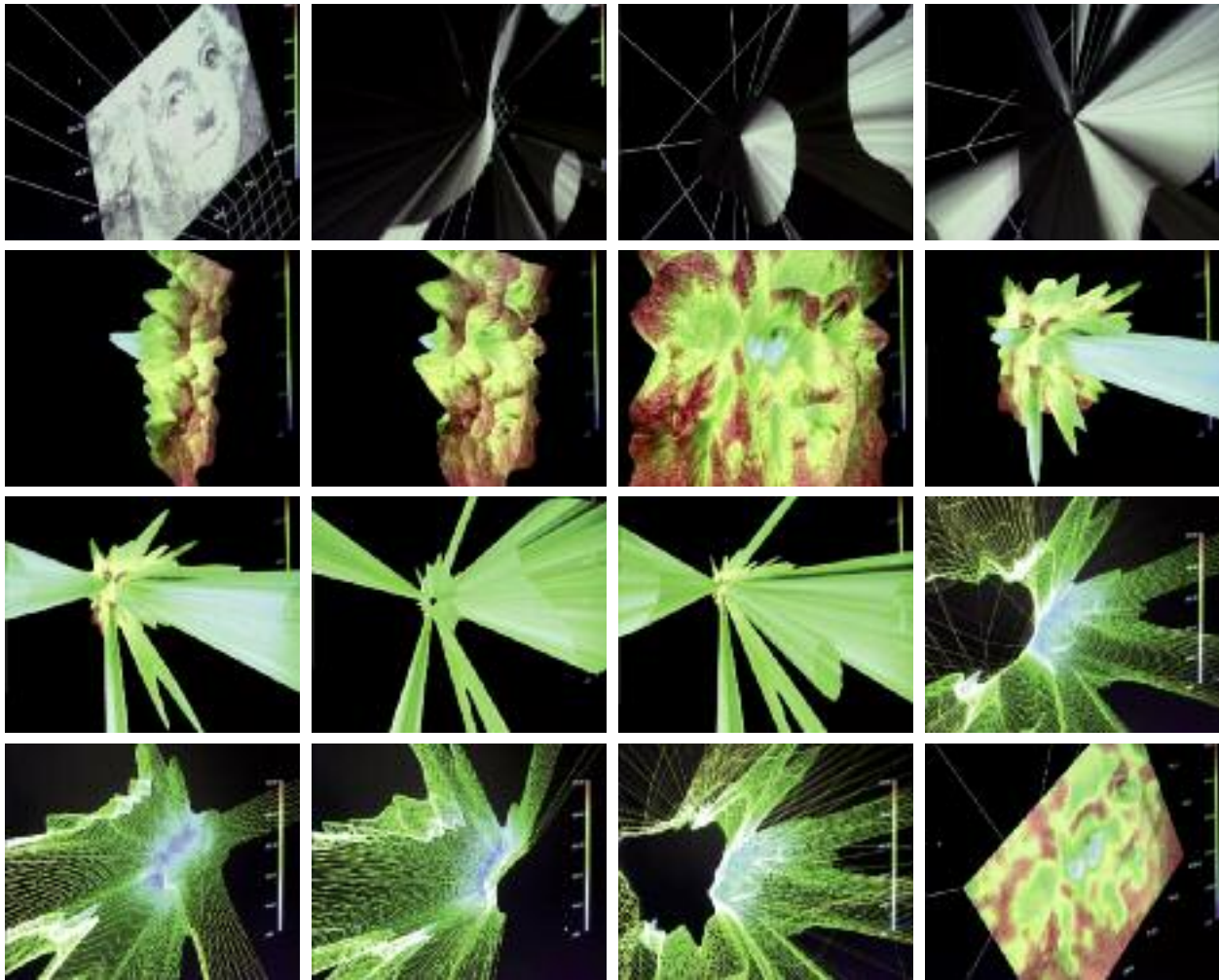
a cura di

Piero Pala

28 maggio - 14 giugno 2013



Polo Museale Sapienza Università di Roma

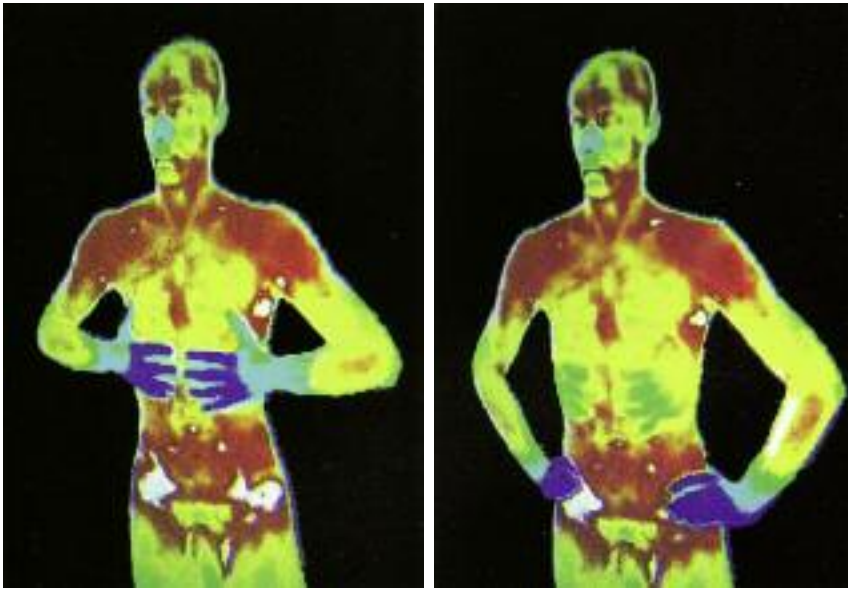


Track Money, Where's George? TazebAu Sensorial Money, 2005-2013

Banconote dotate di TAG - R.F.I.D. (Radio Frequency IDentification) ricevono dati di rilevamento ambientale trasmessi da emittenti poste in contesti de-localizzati (transponders satellitari).

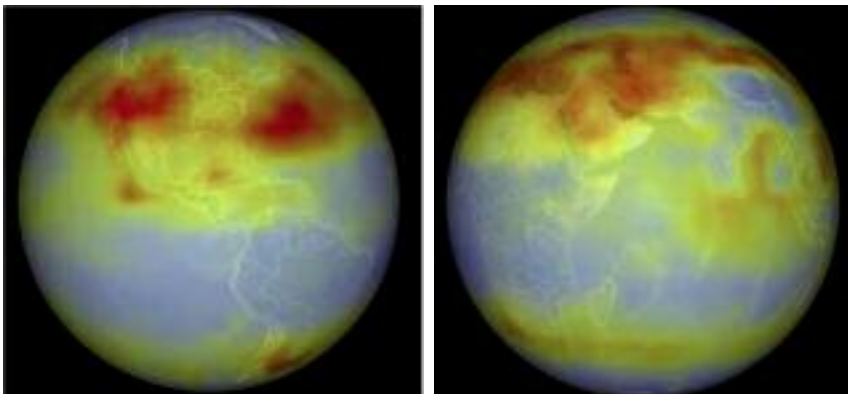
Per un artista la scelta della sede espositiva delle proprie opere è da un lato importante in quanto da essa può derivare prestigio e comunicazione mentre dall'altro la stessa scelta è limitata dalle tradizioni e dalle abitudini. Ecco, oggi Paolo Monti ci vuole dimostrare che i confini espositivi possono essere *infiniti* e sceglie un satellite a propria galleria personale e *prima galleria orbitante*. E lo fa con un tema da tempo caro a lui e a me (nell'ambito del perseguito comune percorso Arte e Scienza finalizzato alla ricomposizione culturale): il dollaro sbiancato, quasi - come lui stesso dice - nuova *Sindone* intorno alla quale aprire il dibattito sulla sua reale connotazione: oggetto di potere e strumento di mercato o simbolo di unione e bandiera etica?

Luigi Campanella
Presidente Polo Museale Sapienza



Flottage, 1995

Flussi articolati di caldi e di freddi emanati da soggetti/oggetti termici definiscono immagini cangianti.



Flottage, 2013

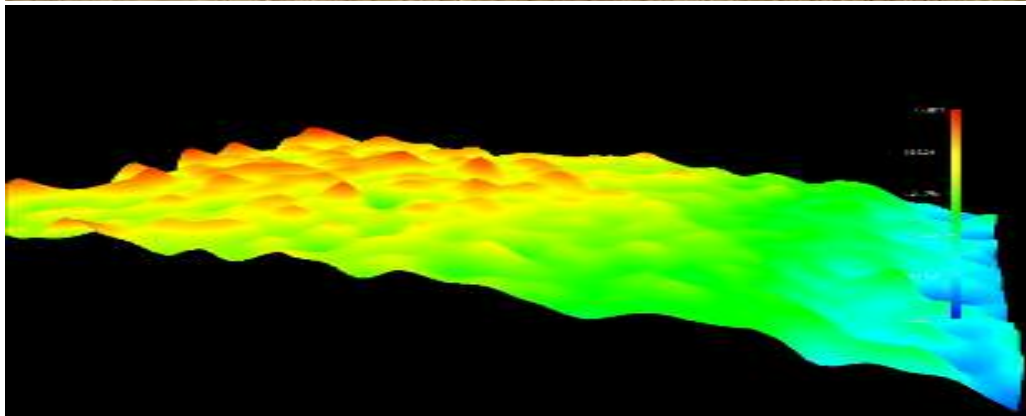
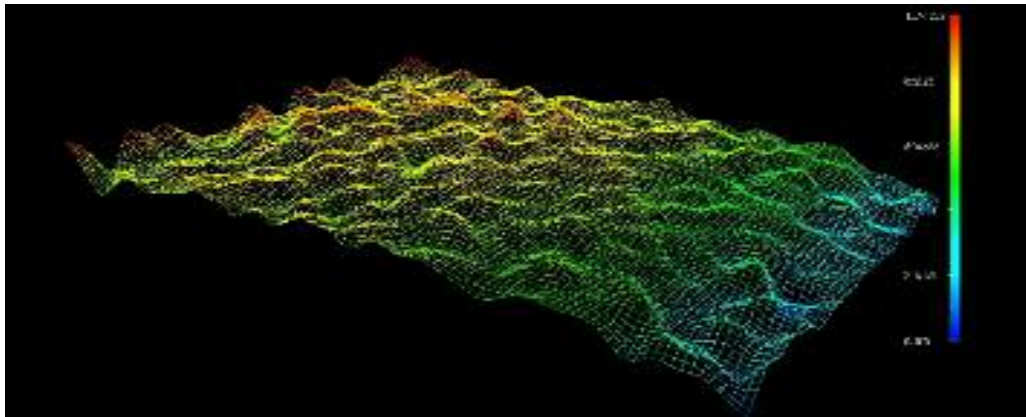
Infrared Sounder, Satellite Aqua (NASA)

VEDERE L'INVISIBILE

Roberto Somma

La natura ci manda i suoi messaggi, ci trasmette il suo stato di salute o la sua sofferenza, ma la stessa natura non ci ha dato occhi per leggere tutti i suoi messaggi. I nostri occhi vedono i colori dal rosso al violetto e ci vedono male se l'illuminazione è scarsa, ma gli occhi dei gatti riescono a vedere con scarsa illuminazione molto meglio di quelli dell'uomo ed i serpenti individuano la presenza di animali a sangue caldo, le loro possibili prede, perché "vedono" il loro calore. Lo stesso può affermarsi per le nostre orecchie che percepiscono suoni compresi fra un tono minimo ed uno massimo oltre i quali ci sono gli infrasuoni e gli ultrasuoni che noi non sentiamo mentre i cani sentono gli ultrasuoni, balene e delfini ci comunicano, pipistrelli ci individuano ostacoli al buio. Insomma, molte informazioni importanti per comprendere lo stato del nostro pianeta vengono diffuse da segnali non percepibili dai nostri sensi. Ecco allora che l'uomo, progredendo nella sua conoscenza dei fenomeni della natura e del loro modo di manifestarsi, ha esteso i suoi "sensi" tramite lo sviluppo di "sensori" in grado di leggere tali manifestazioni e di tradurle in rappresentazioni a lui intelleggibili.

Con la conquista dello spazio l'umanità ha guadagnato un punto di vista unico per osservare la Terra, cosa che le ha fatto maturare la consapevolezza che il nostro pianeta è un sistema complesso, una sorta di organismo vivente nel quale gli organi e le funzioni (biosfera, criosfera, idrosfera, atmosfera, etc.) interagiscono per determinarne lo stato di salute. Allora sono stati portati nello spazio i nostri "sensi", dapprima gli occhi (macchine fotografiche, telescopi, telecamere) poi i "sensi addizionali", frutto della tecnologia e capaci di vedere l'invisibile (radiometri, sensori nell'infrarosso e nell'ultravioletto, etc.), ma anche sensori in grado di "interrogare" l'ambiente per sollecitare una risposta (radar, lidar, etc.). Insomma una dotazione di strumenti che ci permettono di seguire l'evoluzione del nostro pianeta, sia dovuta a cause naturali (cicli climatici, eruzioni vulcaniche, terremoti, etc.), sia determinata dalle attività dell'uomo, purtroppo troppo spesso dannose per l'ambiente (inquinamento, deforestazione, gas serra, etc.). Strumenti dai cui dati elaborati si producono nuove immagini della Terra, non quelle che vedremmo con i nostri occhi, ma rappresentative di fenomeni invisibili ad essi, le cui forme ed i cui colori ci trasmettono informazioni su fenomeni quali la velocità di scorrimento e



Sindone 21' 37", 2 aprile 2005

Un dollaro sbiancato continua a rivelare la propria traccia. Rilevamento SEM - Alicona

lo scioglimento dei ghiacci polari che ci permette di valutare il riscaldamento del nostro pianeta, la mappa della concentrazione di biossido di carbonio e di altri gas inquinanti nell'atmosfera, l'inquinamento dei mari, le mappe delle correnti marine, l'utilizzazione dei suoli e, in alcuni casi, anche aspetti del sottosuolo (discariche, manufatti, stratigrafi, ...) e l'elenco potrebbe continuare a lungo. Strumentazione utilizzata non soltanto per osservare la Terra, ma anche per esplorare l'Universo, dai fenomeni che avvengono a distanze incredibili e quindi avvenuti miliardi di anni fa, ai nostri vicini, i pianeti e gli altri corpi del sistema solare, la cui conoscenza contribuisce ad approfondire quella del nostro ed alcuni dei quali potrebbero essere la meta dell'esplorazione umana al di fuori del nostro pianeta ed i primi passi della sua espansione al di fuori di esso.

Vedere l'invisibile con i "sensi addizionali" diviene Arte con Paolo Monti, come già magistralmente rappresentato in una delle sue prime opere *Flussi articolati di caldi e di freddi emanati da soggetti/oggetti termici definiscono immagini cangianti* del 1995. Un cambiamento di immagine avvenuto anche nell'opera *Sindone 21' 37"*, un *dollaro-trasformato* che, ospitato nel satellite *Edusat*, del *Gruppo di Astrodinamica Università degli Studi Sapienza*, sta viaggiando in un'orbita attorno alla Terra, un satellite che data la distanza non è "visibile" con i nostri occhi, ma ci comunica la sua posizione, e quella del *dollaro-simbolo*, attraverso gli "invisibili segnali radio" fornendo una *possibile* risposta alla domanda *Track Money: Where's George?*

Roma, maggio 2013



Lift-Off, 2011

InfraTazebAu s'pace. Informazione in rivoluzione. C.G.B. Satellite a propulsione epistemologica. R.F.I.D. Sindone 21'37".

PAOLO MONTI FILM PERFORMANCE, EXPANDED E HI-TECH GRAPHIC VIDEO

Piero Pala

Nella cosmologia artistica di Paolo Monti risiede una visione del mondo complessa dove l'arte riguarda un'attività di ricerca dai presupposti scientifici, in cui l'esperienza creativa abbraccia un'idea d'evoluzionismo biologico e antropologico, e i contorni non delimitano il solo campo estetico ma costringono anche a interrogare la dimensione etica a proposito delle facoltà percettive e immaginative.

L'audacia sperimentale in Monti è senza finalità cosciente e senza interessi da difendere e corrisponde a una considerazione autoriale che s'instaura a distanza dal soggetto, di cui Monti intravede i limiti concettuali e processuali. Abitando in maniera preminente il concetto speculativo, infatti, si abdica alla natura infinitesimale dal potenziale illimitato dell'*Energia/Materia*, e non è irrilevante ricordarsi che Marcel Duchamp ne subì le proverbiali conseguenze quando constatò "l'impossibilità del fare".

Nella stessa misura la ricerca di Monti scandaglia i processi intrinseci alle materie e agli elementi chimici che autonomamente generano e configurano infinite condizioni epistemologiche. Codeste sopraggiungono nel percorso creativo di Monti in contrasto all'agonizzante, seppur dominante, arte contemporanea che del *Simplex* rimando ha fatto la sua coerente adeguazione alla cultura odierna. Una corrente pratica artistica tutta ripiegata sull'incongruente irriducibilità tra l'essere e il mondo.

In Monti invece questa dicotomia non si instaura, e, per evitare la tentazione che sopraffà nella costruzione di un linguaggio estrinseco ai materiali, si confronta con l'ignoto avvalendosi della verifica sperimentale che in seguito andrà a orientare la stessa sfera immaginativa nel suo processo creativo.

Sperimentazione che è attratta da quel logos che governa la natura e che diviene sempre meno intraducibile attraverso la ricerca scientifica.

Questa impostazione processuale in Monti è conseguente allo spazialismo di Lucio Fontana tanto quanto alla lezione di Piero Manzoni. Del primo artista ha tratto l'interesse per l'evoluzione innovatrice che ambisce all'infinito, rapportandosi nel suo caso pur sempre con le nuove scoperte tecnologiche e confrontandosi con le informazioni tattili captate dalle proprie mani. Come non sottolineare gli antesignani interessi di Fontana per veicolare, sul mezzo di comunicazione di massa per eccellenza, i propri concetti "[...] sulle nuove forme d'arte, basate sui concetti dello spazio." contenuti nel MANIFESTO DEL MOVIMENTO SPAZIALE PER LA TELEVISIONE, 1952. Di Manzoni invece ha ribadito il ruolo di nemico pubblico che contraddistingue un vero artista, una controparte che nello studio/laboratorio è avversa al dominio delle consuetudini estetiche nonché alle tecniche convenzionali, sovente utilizzando composti tossici e rischiosi per la propria salute e l'ambiente, come ad esempio il mercurio.

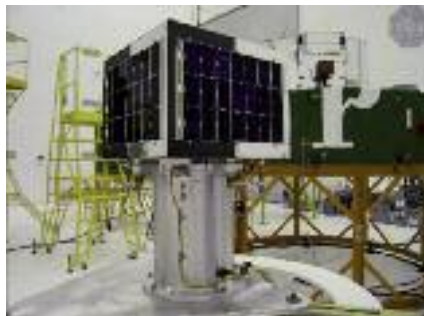
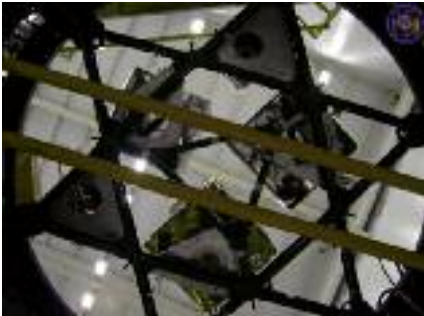
La biforcazione che accompagna l'azione montiana è specifica relativamente alle due inquietudini strumentali che pungolano le sue pulsazioni: la tecnologia e il denaro. Qui l'attenzione di Monti piuttosto che essere governata da motivazioni usurpative è interpellata da una necessità interna alla propria incisiva attitudine, quella appunto di trovare la giusta accordatura dell'atto creativo in una categoria logica che sappia disporre l'oggettività scientifica.

Proprio l'aspetto oscuro dello spazio/tempo per Monti è rinvenibile nell'odierno sistema economico e finanziario che l'artista affronta al limite della legalità, memore forse della formazione criminale del filosofo contemporaneo Bernard Stiegler. Il passaggio all'atto, parafrasando il titolo di un libro di Stiegler, in Monti è forte di una trasgressione attuata con il taglierino e con sostanze chimiche che amputano e denudano il valore monetario delle banconote. Un valore a cui l'artista rinnega la sua valenza mercificatoria e capitalista auspicandone un differente uso come messaggero di pace e d'incontro tra i popoli. In Monti quest'effrazione dei codici monetari però ha una natura molecolare/personale che si distanzia dalle ideologie politiche e muove invece il proprio percorso creativo da posizioni

Kierkegaardiane. Insomma la partecipazione dell'artista è prettamente impulsiva e inconfondibile, sola rispetto al rumore principale che circonda la pur sempre ammirata contestazione di massa. Questo indizio isolazionista produce un dizionario colmo di neologismi che gli consentono di destreggiarsi con un linguaggio immaginifico che genera anche controtempi e salti di orbita sonori di un furore alla Kurt Schwitters. Il progetto *TazebAu s'pace*, con i suoi rimandi non solo fonetici al Merzbau (Merz costruzione) dell'artista tedesco, lo spinge a una geomanzia epilettica per ricavarne una disamina del globo terrestre in cui si sono sedimentate tracce che gli permettono non solo di perpetuarne il passato e la tradizione ma che ne preservano anche la stessa coscienza storica. L'onnivora inclinazione terminologica montiana, impiegata per l'elaborazione del *TazebAu s'pace*, allude inoltre all'acronimo T.A.Z. (Temporary Autonomous Zone) dello scrittore noto con lo pseudonimo di Hakim Bey. Il solco dell'anarchico statunitense è battuto da Monti con la convinzione di un'offensiva artistica, strategica e tattica, che attraversi la dimensione spazio-temporale invertendone le sentenze d'intenti e modellandosi in applicazioni ricostitutive, scevre da quei perpetui moti rotatori dettati da irrimediabili mostruosità.

L'osservazione del mondo interconnette l'artista anche oltre l'ambiente terrestre; infatti, l'ultimo capitolo del suddetto progetto è denominato *Infra-TazebAu s'pace 2011. Informazione in Rivoluzione. C.G.B*. Satellite a Propulsione Epistemologica. Sindone 21' 37" R.F.I.D.*, dove *C.G.B. è l'acronimo di Circolo Gregory Bateson. Una banconota da un dollaro americano a cui è stata sottratta l'epidermide grafica e iconica è stata collocata sul microsatellite EduSat realizzato dagli studenti del G.A.U.S.S. (Gruppo di Astrodinamica dell'Università degli Studi Sapienza) e lanciato in orbita nell'estate del 2011. Durante la mostra sarà possibile osservarne il tracciamento in tempo reale dell'orbita del satellite, eletto da Monti a sua galleria orbitante.

L'accresciuta preoccupazione dell'artista nei confronti del sistema economico e finanziario lo denotano come un indicatore delle anomalie che presiedono al controllo e allo



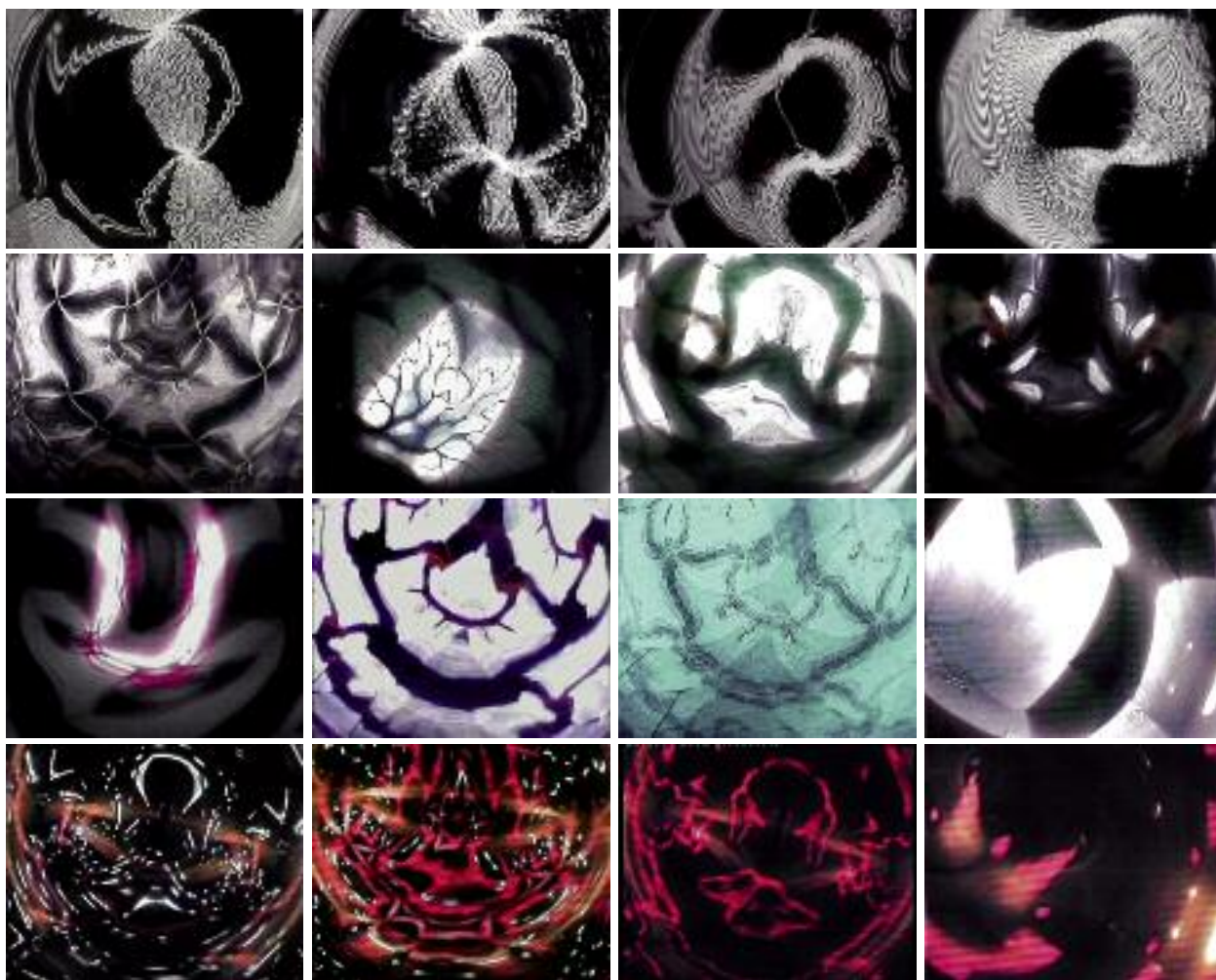
InfraTazebAu s'pace. Partenza bruciante, 2011

sfruttamento delle risorse naturali. L'attività di monitoraggio del microsatellite EduSat dei rifiuti intergalattici è indicativa inoltre di quell'interesse verso la tutela ambientale che lo contraddistingue nel suo percorso di sperimentazione artistica. Per paradosso, il missile che ha lanciato in orbita il satellite medesimo ha una sua origine e destinazione tutt'altro che pacifica. Se la sua denominazione, Dnepr SS-18 'Satan' ICBM, palesava un dissuasivo bellico tipico del periodo della Guerra Fredda, la sua dirimpante minaccia atomica oggi giorno ha subito un processo di denuclearizzazione.

Dovendo profetizzare nuovi viaggi e insediamenti umani nello spazio, tenendo a mente il 50° anniversario del primo volo umano nello spazio (effettuato dal cosmonauta e aviatore sovietico Yuri Gagarin a bordo della navicella Vostok 1), quest'ultimo progetto di Monti lascia intendere una attenzione spasmodica al rinnovamento con l'imprescindibile necessità di seminare e raccogliere nuovi input energetici. Essere trasmittitori in perenne vibrazione. Risulta perciò evidente nell'operare di Monti una comprensione autentica di quel pensiero olistico tanto caro a Bateson con cui svelare quella tendenza ai rapporti che complementano il postulato "giociamo e siamo giocati". Laddove però avvenissero consistenti fratture nei tre sistemi teorizzati da Bateson (l'individuo, la società in cui l'individuo vive e l'ecosistema) il gioco in Monti perderebbe la sua competitività, anzi lo stesso sarebbe ben lieto di dispensarla, in quanto l'interesse dell'artista è mosso da un unico principio, quello più volte dichiaratomi dallo stesso *dell'adesione alla storia e non alla cronaca*. Affinché possa giungere al culmine di questa tensione peculiare, a un nuovo adattamento ammonitrice che non coincida con il comune sentire, Monti ha fatto propria la necessità di ripartire dall'idea sistemica batesoniana, quella dell'interconnessione di più cose apparentemente diverse.

La generica premessa sulle modalità operative di Monti e sulle implicazioni di natura teorica e tattile, a cui egli si ricongiunge, ci permettono meglio di addentrarci nella sfera immateriale dell'arte; forse la più coinvolgente per i sensi, quella per appunto degli audiovisivi. Tutti i video di Paolo Monti dal punto di vista tecnico si contraddistinguono per

un uso non filmico dei dispositivi video (e quindi che non determinano un linguaggio cinematografico di derivazione narrativa) se non per la stessa assenza degli stessi dispositivi. Cameraless animation è una tecnica cinematografica adottata pionieristicamente e con parziale insoddisfazione dapprima dai futuristi Ginna e Corra, e in seguito ma senza alcun esito produttivo da Leopold Survage. Man Ray invece fu il primo a usare la tecnica del rayogramma nei film per alcune sequenze del suo "Le Retour à la Raison" (1923). La Cameraless animation divenne di primario interesse dal decennio successivo per cineasti e artisti che utilizzavano la pellicola, tra gli altri Len Lye, Norman McLaren, Luigi Veronesi, Harry Smith, nonché per José Antonio Sistiaga, Stan Brakhage, John Whitney, Pierre Hèbert. Dalla fine degli anni '50 inizio anni '60 nei laboratori del MIT e dell'IBM e in seguito presso quelli della Bell presero forma i primi esperimenti di Computer graphic animation di John Whitney, Ken Knowlton (Michael Noll, Lillian Schwartz e Stan Vanderbeek) Larry Cuba (computer graphics per *Star Wars*). La Computer art italiana si sviluppa invece negli anni '80 attraverso Crudelity Stoffe (Michele Böhm e Marco Tecce software autoprodotti), Adriano Abbado, Mario Canali, Riccardo Sinigallia (Correnti Magnetiche) e Guido Vanzetti. L'impiego delle tecniche Cameraless e Computer graphic, in cui vanno collocate le opere video di Monti, non consentono fraintendimenti di sorta sull'interesse specifico degli autori verso questi supporti, pellicola, software. Questi perciò non sono usati convenzionalmente o in maniera residuale come strumenti per mettere in scena il reale, attraverso una matrice letteraria o teatrale, ma per evocarlo nella ricezione cinematografica con tutta una serie di metafore e analogie. Acclarato che la ricezione cinematografica dapprima attiva delle risposte fisiologiche del sistema neuromuscolare, e solo successivamente queste informazioni audiovisive saranno integrate dalle facoltà mentali (vedi Umberto Eco in *La definizione dell'arte*, 1983), risulta ovvio che quando i media cinematografici e/o video vengono utilizzati dagli artisti nel rispetto della loro singolare autonomia creativa si tratterà sempre di un prolungamento, dell'intento di estendere la propria visione artistica nella dimensione del tempo attraverso lo spazio.



Risonanza armonica, 2004®

Caleidoscopio performativo di onde sonore e luminose genera attrattori strani in retroazione infinita.

Un ulteriore preambolo è fondamentale per configurare il frammentato universo che distingue il cosiddetto cinema d'artista e/o sperimentale da quello ad esempio dell'industria cinematografica. La dubbia funzionalità al mercato di questo filone cinematografico ha permesso agli artisti di concentrarsi sul ruolo enigmatico e paradossale della visione, districandosi tra tecniche e principi etici.

Per quanto riguarda l'aspetto analitico e filosofico, nei video di Monti predomina l'assenza della rappresentazione naturalistica della figura umana e ritorna preminente l'intento di voler ricostruire un nuovo immaginario per darsi nuove dimensionalità, trovare quindi un'altra collocazione, nuovi assetti territoriali, in sostanza una nuova visione epistemologica. Nondimeno distinguibile e sempre esemplare è il suo lavoro performativo (sollecitando campi magnetici) e quello installativo (su superfici plexiglass o su intonaco) trattate con reagenti chimici, in entrambi i quali l'opera si predispone ai cambiamenti stocastici nel mutamento delle forme e dei colori, producendo eterei cinematismi e quasi impercettibili variazioni monocromatiche, nel primo caso elaborati attraverso l'azione fisica performativa, nel secondo indotti dalle termoresistenze sollecitate da fonti di calore e di luce prodotte nell'ambiente che ospita le installazioni.

Già dal suo primo video *Flottage, Specchio Elastico*, 1996, Monti chiarifica la sua ipotesi epistemologica videografica impiegando una video camera termica o termocamera che registra le radiazioni elettromagnetiche e quindi anche il calore con uno spettro in falsi colori. Monti, naturalmente attratto dalla natura segreta delle cose, segreta in questo caso per la vista dell'uomo, punta a mettere in genesi non solo il punto di vista degli animali ben espletato nel libro di Franco Cassano *Approssimazione: Esercizi di esperienza dell'altro*, 1989, ma la sua stessa essenza fisionomica. Alla fine degli anni '90 Monti si apparenta con la sperimentazione olografica concependo performance e video installazioni in cui padroneggia la retroazione/retroregolazione (feedback) all'interno di un circuito chiuso. Monti, sollecitando i campi magnetici attraverso l'uso di due video camere, poste l'una di fronte all'altra, e compiendo nello spazio performativo predisposto azioni di vario tipo,

differisce dalla fissità apparente della natura. Di questo periodo sono i lavori *Fronte d'onda*, *Rugiada Armonica* poi *Risonanza Armonica*, tutti realizzati senza l'ausilio della post-produzione e registrando processi autogenerativi che si autorganizzano in modalità stocastica a ogni variazione del sistema. Il campo estetico e l'aspetto visivo di queste opere video hanno una loro propria realtà intrinseca che è la riproduzione oggettiva e verosimilmente anche l'insieme del matematico Benoît Mandelbrot, meglio conosciuta come teoria dei frattali. Le forme geometriche in questione hanno un livello di complessità differente dalla geometria euclidea. Il feedback delle sequenze dinamiche, attivate dalle oscillazioni di onde sonore e luminose, determinano infatti suoni e immagini in evoluzione che ricordano l'autosimilarità della geometria frattale. Questi video potrebbero essere ricondotti all'astrazione, alla rappresentazione non oggettiva, sennonché tutto ciò non è invenzione del pensiero umano ma esiste di per sé! Però paradossalmente nondimeno sorprendente potrebbe risultare la similitudine con il cinema astratto delle avanguardie storiche, e gli hand-paint films di quel periodo e degli anni a venire nonché della primissima computer graphics video. Allo stesso modo *I colori della luce*, 1963, un film, di Bruno Munari e Marcello Piccardo, ripreso a luce polarizzata, risulta oggettivamente premonitore di quei video di Monti sia per l'impiego di uno schermo in vetro, che seziona il raggio di luce diretto nella macchina da presa, sia per l'assenza di montaggio. Opere video nelle quali l'artista concorda alla materia di manifestare le sue più intrinseche potenzialità e verità in un orizzonte sistemico dove la comprensione pertinente il mutamento e l'invarianza è tutta da esplorare.

E pur in un serrato confronto con il dominio della trasformazione per mezzo della Tecnica c'è in ogni caso in Monti ancora un richiamo geofisico per catalizzare un coinvolgimento bio-ambientale con il fondato sospetto che l'impiego dell'odierna tecnologia nasconda obiettivi pericolosi e preluda ad un'indiscriminata e catastrofica potenza da parte dell'uomo.

Con *Odorale e' buono!*, 2001, Monti documenta la combustione di banconote da 1\$,



Odorale, è buono!, 2001

Se sosti davanti alle banconote per più di un minuto potresti alterarle.

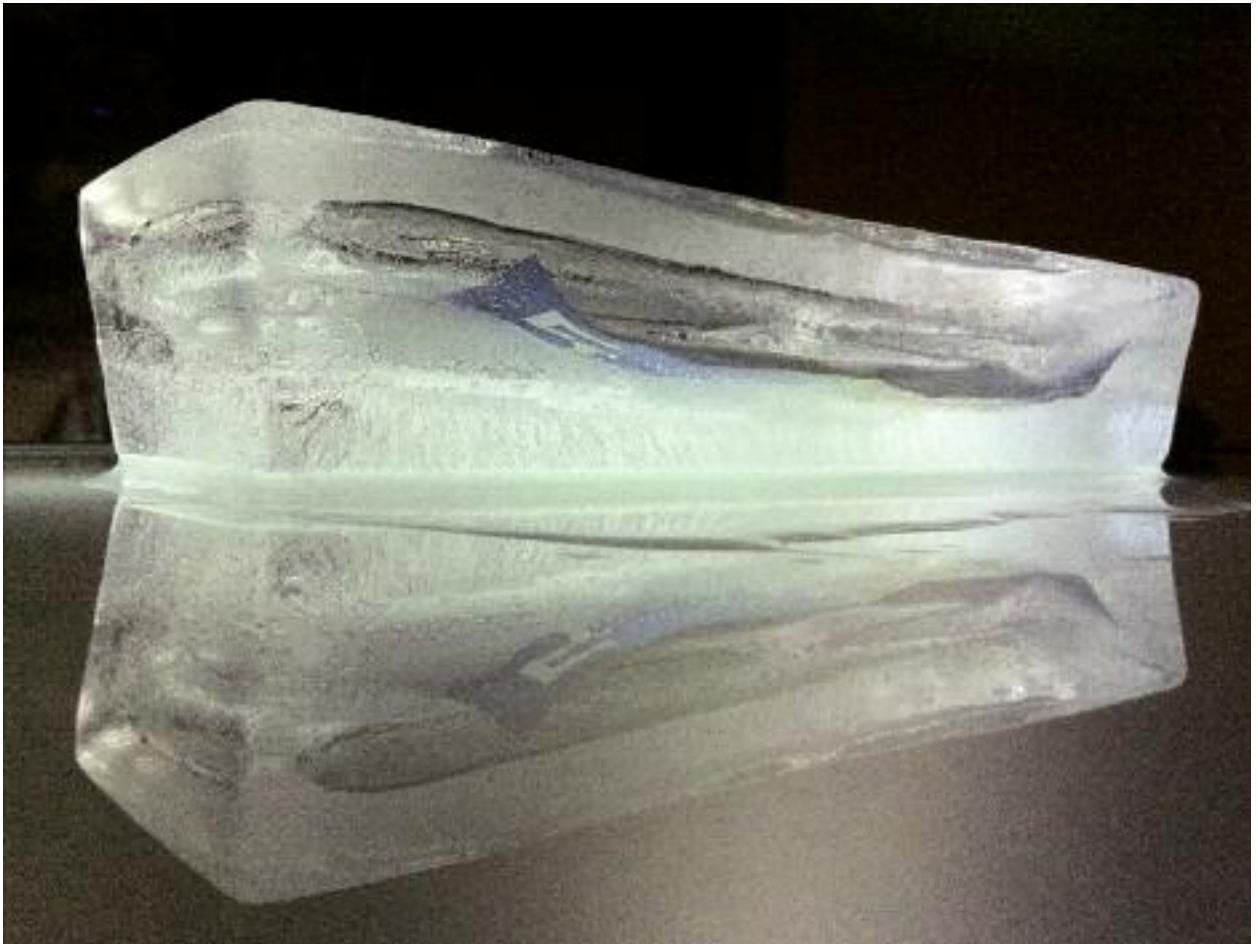
inserite in contenitori esposti nella personale VIERDIMENSIONAL² kunstaussstellung Von Universität di Costanza, inserendo come complemento audio un commento del filosofo nonché fondatore della teoria dei sistemi Ervin László, che invita i partecipanti al dibattito a fare dal basso la rivoluzione. In questo lavoro Monti rimette in gioco in uno dei suoi campi prediletti, quello per l'appunto dell'economia e nello specifico del denaro, andando a rinnovare ma controvertendola l'analogia con l'alchimia, la trasformazione della materia alla sua primitiva natura. E sin dal titolo l'esortazione di Monti non lascia dubbi di sorta sulla primaria natura a cui fa riferimento.

A seguito di 30 anni di aggressioni e indagini istopatologiche e autoptiche sulle banconote, Monti nel 2006 realizza *TazebAu* ▪ *Luce dagli occhi*, (Braille sensorial banknote) Music: Earl Howard & Denman Moroney – extrapolating accelerated from Uncaged Bacchanal. Utilizzando un microscopio in 3D a doppia ottica in un ambito di applicazione della 'computer vision' Monti effettua misurazioni ottiche e visiona la morfologia della superficie della banconota analizzandola all'infinitesimo, mostrandone le linee di forza e creando come sostiene lui *una sovrastruttura olografica, una protesi di salvezza*. Nell'atto di Bucare gli occhi di George Washington capovolge inoltre un assioma permettendo alla luce di provenire dagli stessi, operando quindi un trattamento semiotico attraverso interferenze induttive. In un crescendo sonoro l'icona della banconota, inquadrata da differenti prospettive, restituisce un profilo in 3D, e diviene lo strumento più appropriato per far emergere il dissonante rapporto tra una visione unitaria, che sappia evitare cesure sistemiche e tener di conto di un ecosistema dalle interconnessioni casuali, e quella prettamente monetaria del sistema finanziario ed economico che partendo da premesse riduzioniste risulta meno flessibile ed è rivolta all'immediato tornaconto di una piccolissima parte dell'insieme. Con il trittico video installativo *TazebAu s'pace, Informazione in rivoluzione*. C.G.B. *Satellite a propulsione epistemologica*, del 2008, Monti mette in rassegna la documentazione dell'omonimo progetto estrapolandone frammenti dei vari passaggi, essendo il progetto in progress, ed inserendo come traccia sonora l'omaggio a John Cage,

Music Is Not Music, del musicista e compositore Alvin Curran.

Un percorso videografico (ma anche performativo e installativo) quello dell'artista in perenne lotta con la limitazione oggettiva dei materiali e degli strumenti a disposizione lo connotano di uno straordinario coraggio e di incredibile perseveranza, che egli porta avanti non curante delle difficoltà sostanziali. Salvaguardare la sacralità della conoscenza dell'intero cosmo dello scibile, nel profondo timore di se stessi, è uno degli obiettivi di Monti il quale ha deciso di farcene partecipi attraverso la sua opera e la sua frequentazione. Non possiamo che gratificarci di questa sua continua disponibilità a mettere in luce il potenziale illimitato della natura e della mente umana.

Roma, aprile 2013



IceMoney, Tipping Point, 2001-2012

IL DENARO, IL RITRATTO E LA QUARTA DIMENSIONE NELLE OPERE DI PAOLO MONTI

Friedemann Malsch

Quando agli inizi degli anni '90 ho incontrato Paolo Monti, egli mi ha mostrato opere, il cui soggetto era esclusivamente la banconota. Ammucchiate, tagliuzzate o trattate in altro modo, le banconote ruotavano sempre intorno al sistema astratto della determinazione del valore delle stesse. A prima vista, l'approccio di Monti mi appariva inserirsi tipicamente sulle orme di Joseph Beuys e Marcel Broodthaers, essi stessi eredi del capostipite Marcel Duchamp nel tematizzare – l'uno attraverso l'impegno, l'altro attraverso l'ironia – la contestualità dell'arte. Duchamp, soprattutto con i suoi *Ready-mades*, richiamava l'attenzione sull'inevitabile collocazione dell'arte nel grande contesto sociale e generalmente temporale, e sottolineava la necessità che essa non si chiudesse a tale contesto.

Joseph Beuys riprese la posizione di Duchamp più analiticamente motivata e associò questa all'impegno socio-politico di numerose avanguardie storiche, fino al surrealismo. Egli sviluppò un proprio sistema di valori economici, sintetizzandone i dati di riferimento nella nota conferenza tenuta in occasione dei "Bitburger Gespräche" (= Colloqui di Bitburg) agli inizi del 1978: "Ma che cos'è CAPITALE?...giacché esso può essere soltanto la capacità umana. Il concetto ampliato dell'arte è il concetto concreto di capitale. ARTE = CAPITALE ...". Chi dal punto di vista fenomenologico osserva il flusso dei valori economici nell'ottica della produzione, vede il valore economico 1 nella capacità (creatività), il valore economico 2 nei beni di consumo spirituali o fisici, che derivano dall'impiego della capacità nel lavoro in combinazione con i materiali forniti dalla natura. I mezzi di produzione sarebbero da considerare quali risorse di più elevato livello di sviluppo. In questo processo nessun valore economico emerge nella sua qualità – come accade oggi – di essere proprio del DENARO. "Sebbene i valori economici di Beuys siano anch'essi immateriali, li distingue dal denaro il loro legame con le capacità "naturali" dell'uomo quale centro di tutti gli eventi economici: "IL DENARO SI E' EMANCIPATO ed è divenuto il regolatore legale di tutti i processi economici. La nuova creazione del denaro nel SISTEMA DEMOCRATICO DELLA BANCA CENTRALE avviene dal NULLA..." ^[1]

Gli approcci più indifferenti di Andy Warhol o di Robert Watts si accontentavano invece di una "presentazione" più ironica della banconota quale manufatto in forma artistica. Nei suoi quadri degli anni '70, Warhol riproduceva la banconota del dollaro in numero e disposizione arbitraria, mentre Watts poneva in risalto l'avidità tesaurizzazione di banconote quale comportamento assurdo, ad esempio nella sua opera "Dollar Bills in Wood Chest" del 1976 ca., composta di tre pile di riproduzioni di dollari in banconote collocate in una cassetta di legno, su misura, accuratamente realizzata a mano. Marcel Broodthaers, invece, metteva a fuoco ripetutamente nella sua opera il rapporto tra il recepire l'arte e il mercato dell'arte al fine di insidiarlo con l'ironia. Ciò nonostante, la sua posizione rimane più legata all'indifferenza di Marcel Duchamp. Con maggiore intensità si è invece confrontato con il mercato monetario, Thomas Huber nella sua opera "Die Bank" del 1991, che riprende le idee centrali di Beuys, tuttavia tematizzando le comparabilità in un contesto più poetico. Rispetto a tali approcci, Paolo Monti intraprende un percorso tutto suo. Egli è meno interessato al complessivo contesto sociale del denaro che alle caratteristiche formali della banconota oltre che alla logica paradossale, entro cui essa si muove. In molti dei suoi lavori si trovano contrapposte in maniera diretta la presenza fisica della banconota e l'astrattezza tendente all'assurdità del valore monetario. In queste opere, il denaro – che Beuys diceva inoltre essersi autonomizzato – appare essere rinchiuso in un sistema di riferimento proprio. L'intervento artistico, invece, riconquista al denaro una "libertà", trattando le banconote con sostanze chimiche che, con il tempo, portano al dissolvimento della base materiale del valore astratto.

Ciò significa che il valore astratto, una volta svincolato dal legame "terreno" con il supporto cartaceo e la sua forma, viene a trovarsi nuovamente in un continuum spazio-temporale, nella quarta dimensione.

E ancora sotto un altro aspetto Monti percorre una sua propria strada. In particolare le opere degli ultimi anni mostrano una svolta sorprendente del tema in direzione di una generale tematizzazione della rappresentabilità di fenomeni non visibili. E qui si giunge ad insolite associazioni tra quesiti culturali generali e i fenomeni legati al denaro, in precedenza così marcatamente posti in risalto. Il concetto chiave in quest'ambito è l'equivalenza. Tale concetto può essere applicato tanto al sistema monetario quanto agli importanti aspetti estetici dell'arte figurativa. Pertanto, per quanto riguarda la composizione di un quadro o di

una scultura, gioca un ruolo determinante il peso attribuito agli elementi. Nel punto d'intersezione tra denaro e arte si pone tuttavia la questione dell'equivalenza, in questo modo: "Sussiste allora un'equivalenza fra arte e denaro relativamente al senso di entrambi i concetti di equilibrio e di equivalenza? Mentre si può parlare di equilibrio in riferimento alla totalità dei flussi monetari in un'economia politica, la questione circa l'equivalenza è in primo luogo la seguente: Qual è il valore di questa o quella determinata somma di denaro? La risposta sembra semplice e comprenderebbe i molti e praticamente infiniti gruppi di beni che, di volta in volta, si potrebbero acquistare con il denaro. D'altra parte, qual è il valore di un'opera d'arte? E' chiaro che non ci si aspetta in primo luogo una indicazione di prezzo, sebbene ovviamente anche una somma di denaro può essere uno dei molti possibili equivalenti di un'opera. Picasso potrebbe aver colto nel segno quando rispose ad una signora che, di fronte ad un suo dipinto, gli chiedeva che cosa rappresentasse: "Madame, questo quadro rappresenta 20 milioni di franchi". ^[ii]

Se invece si ricordano i concetti di Beuys, diventano chiari anche gli intenti di Paolo Monti. L'equivalenza nel senso di una "corrispondenza" crea il legame tra i valori astratti, che l'artista ha "liberato", e le caratteristiche umane. Ma che cosa sono in definitiva queste caratteristiche? Si possono effettivamente anche rappresentare, ossia astrarre? Qui viene ripreso un vecchio tema dell'arte figurativa, risalente già a Platone: che cosa rappresenta un'immagine? Ciò viene reso in maniera chiarissima nelle opere più recenti di Monti con le immagini fotografiche delle zone calde e fredde di un corpo umano. La tecnica fotografica visualizza determinati processi chimici e fisici nel corpo e mostra al tempo stesso il profilo della figura umana. Queste foto sono dunque, in senso proprio, dei ritratti. A tale riguardo ancora Schiebler : "Poiché l'equivalenza non è uguaglianza, non può trattarsi di una sostituzione (bensì di trasporre, trasformare, metabolizzare). Un ritratto non deve *sostituire* la persona raffigurata, si tratta di una propria realtà che, sotto certi aspetti, ha meno valore e sotto altri più valore della persona ritratta. Tuttavia, quale equivalente di un ritratto non può valere la persona raffigurata, giacché allora non si capirebbe perché i ritratti di una stessa persona, eseguiti da artisti diversi, hanno valori diversi. L'equivalente è l'immagine creata nella mente dell'artista. Questa figura delicata e interpretabile può essere tuttavia realizzata soltanto attraverso un medium della stessa natura: nella mente dell'osservatore... Soltanto denaro e arte possiedono questa combinazione costituita dall'essere sottoposti ad



The One, 2005

Una banconota trattata con vetro liquido inibisce la tossicità del BPA.

un sistema di regole estremamente complesso e dal possedere un'apertura universale – libertà *creata*. Dipende dai loro utilizzatori che cosa ne faranno". ^[iii]

Monti utilizza il ritratto (per lo più si tratta della sua propria immagine) per portare il concetto di equivalenza anche in questo caso ad absurdum. Nel far ciò, giocano un ruolo sostanziale gli aspetti logico-formali di tale questione. Nonostante l'attrattiva cromatica di questi quadri e la mantenuta riconoscibilità della figura umana, essi danno l'impressione di vuoto in senso esistenziale. Anche qui i quadri si muovono in un sistema di riferimenti propri, che tende ad esaurirsi in se stesso. Poiché però – come si è già chiarito – le considerazioni di Monti, nonostante le arzigogolate costruzioni logiche, convergono su un piano esistenziale, egli procede anche nel caso dei ritratti in modo coerente sottoponendo al tempo stesso i ritratti a delle riduzioni formali fino alla irriconoscibilità della figura umana. Anche qui avviene la liberazione del valore astratto (in questo caso dell'uomo, la cui immagine viene mostrata) in un continuum spazio-temporale non rappresentabile, nella quarta dimensione. In essa si aprono di nuovo tutte le possibilità per dei procedimenti sperimentali. Monti recupera dunque libertà d'azione all'alchimia tanto in un ambito "razionale" (denaro) quanto anche in un ambito "non-razionale" (arte). Ciò lascia sperare per il futuro.

Vaduz, dicembre 2000



De-localizzazione, 1998

- [ⁱ] ancora in: Harten, Jürgen/Kurnitzky, Horst (ed.), *Museum des Geldes. Über die seltsame Natur des Geldes in Kunst, Wissenschaft und Leben* (Museo del denaro. Sulla strana natura del denaro nell'arte, nella scienza e nella vita), Düsseldorf, 1978 II, pag. 18
- [ⁱⁱ] Ralf Schiebler, *Äquivalenz (Equivalenza)*, in: Harten, Jürgen (ed.), *Das fünfte Element – Geld oder Kunst* (Il quinto elemento – Denaro o arte), Köln, Dumont, 2000, pag. 136
- [ⁱⁱⁱ] *ibid.*
creata = n.d.T. = il termine usato in tedesco significa tanto "creare" quanto "coniare".

"Il denaro, il ritratto e la quarta dimensione. Nelle opere di Paolo Monti" è tratto dalla raccolta di testi prodotti per la mostra personale di Paolo Monti *Vierdimensional²*, tenutasi nel 2001 all'Università di Konstanz (D), Galerie Auf Der Empore.



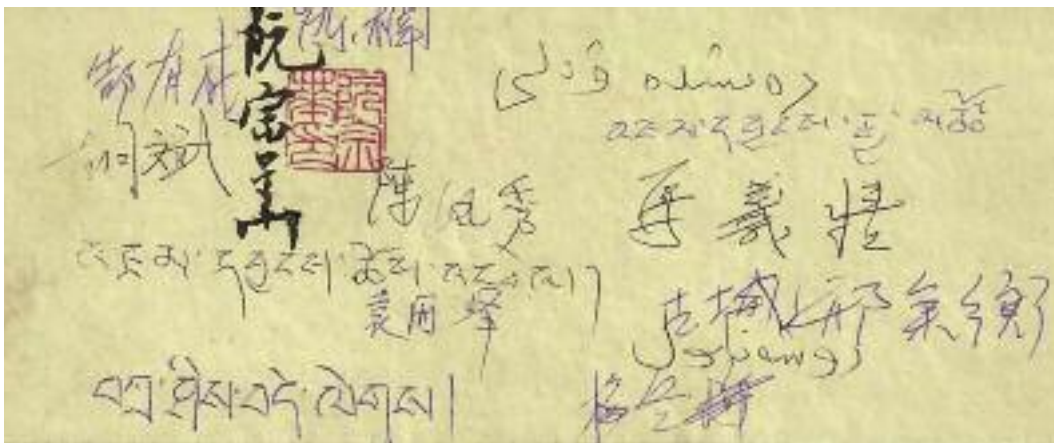
O.G.M. Eco-Nano-Dollaro 2007©

Una banconota sottoposta ad un processo igroscopico, attivatore di fenomeni di carbonatazione, modifica la sua dimensione ma non la sua struttura.

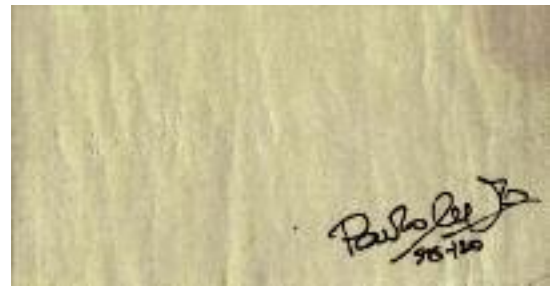


O.G.M. Dollaro Geneticamente Modificato, 2005©

Ad un dollaro sono sottratte le tredici frecce, sostituite dalla duplicazione speculare delle tredici foglie d'olivo esistenti, ristabilendo la simmetria bilaterale.

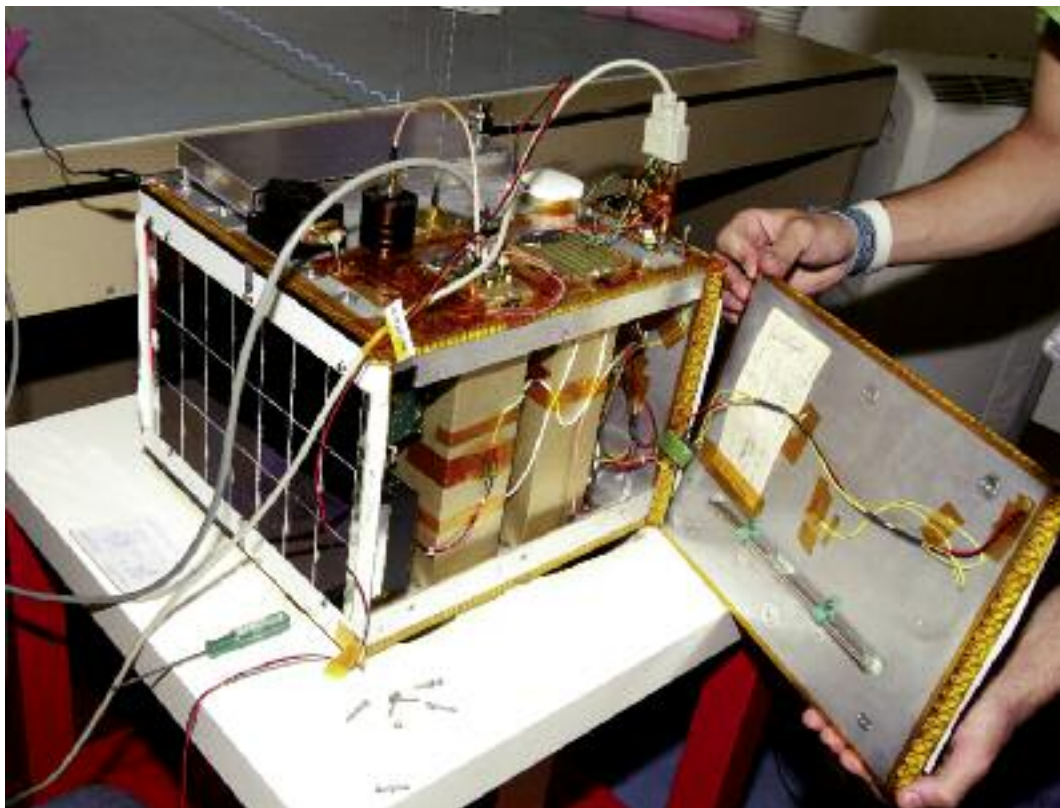


TazebAu Venezia-Pechino. Moneta Relazionale, 2005

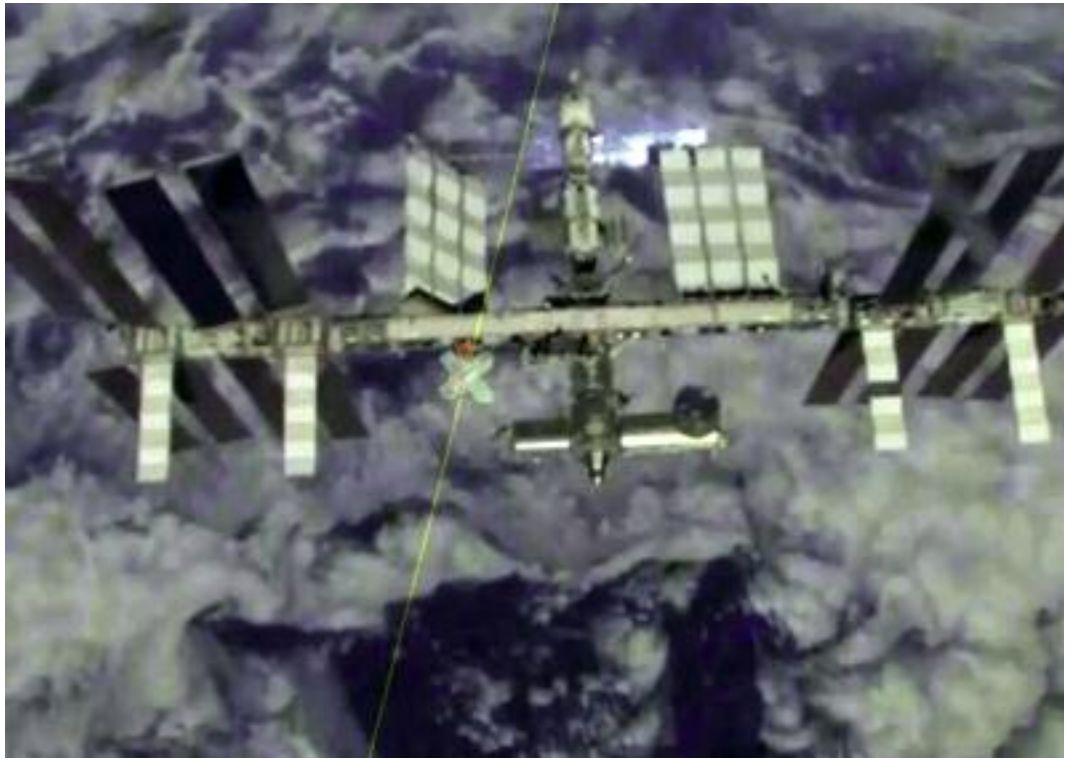


TazebAu s'pace Money, 2006

Paolo Nespoli, l'uomo che faceva gemmare le braccia STS 120 Esperia Harmony
Sergey Viktorovich Zalyotin, Onboard Orbital-Complex MIR and signature, ESA Esrin Frascati.



InfraTazebAu s'pace EduSat-GAUSS, Satellite a Propulsione Epistemologica. R.F.I.D. Sindone 21'37", 2011



'Volare' ISS 36/37. Omaggio a Luca Parmitano l'uomo delle stelle, nel blu dipinto di blu, 2013



Galleria Orbitante EDUSAT-GAUSS. Real Time Satellite Tracking, 2011- 2013

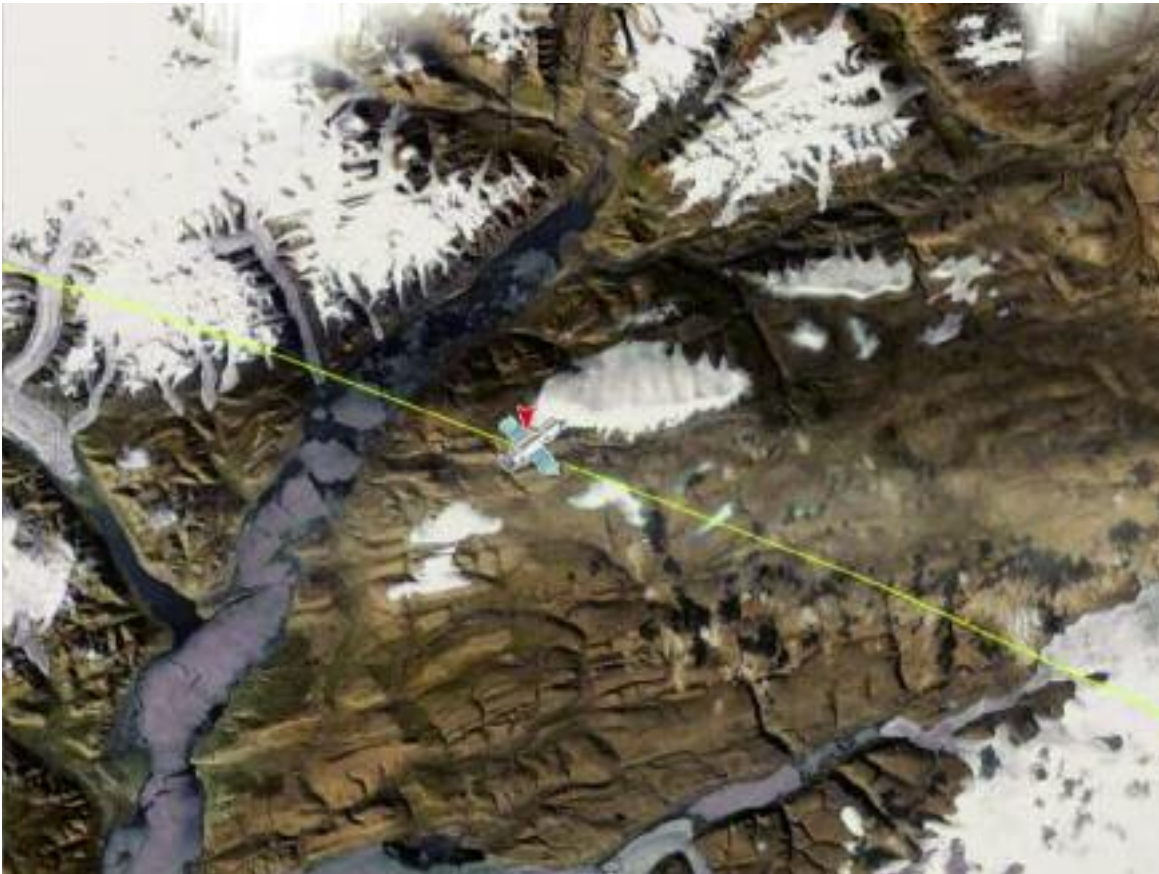


NORAD ID: 37788
 Int'l Code: 2011-044A
 Perigee: 644.0 km
 Apogee: 702.2 km
 Inclination: 98.2 °
 Period: 98.1 minutes
 Semi major axis: 7044 km
 Launch date: 17 agosto 2011
 Source: Italy (IT)
 Comments: EduSat is a microsatellite built by the University of Rome.
www.nasa.n2yo.com/?s=37788





Galleria Orbitante EDUSAT-GAUSS. Real Time Satellite Tracking, 2011- 2013



Arca - Eco - InfraTazebAu, 2011-2013

Galleria Orbitante EDUSAT-GAUSS. Live real time satellite tracking and predictions NORAD ID: 37788
DeepBlueHorizon - Aviation Space Military Intelligence - Amarillo Area Air Traffic Control.



TazeAu s'pace, Lottery Money in Orbit, EduSat-GAUSS, ID: 37788, 2011-2013

MUTAGENE

Alessandra Ponente

*(...) l'immagine prende forma nella sua funzione vitale:
essa non potrà valere per ciò che ricorda, spiega o esprime
(casomai la questione è fondare)
né voler essere o poter essere spiegata come allegoria di un processo fisico:
essa vale solo in quanto è: essere.*

Piero Manzoni, 1957

Nel lavoro di Paolo Monti sono presenti dei riferimenti costanti e dichiarati all'opera di Duchamp ed alle esperienze artistiche degli anni '60 che hanno portato al superamento delle estetiche e dei linguaggi tradizionali. Il precedente più diretto delle Mutagene può essere rintracciato nella serie degli Acromes realizzata da Piero Manzoni nel 1960 la cui superficie imbevuta di cloruro di cobalto cambiava colore nel tempo a seconda delle condizioni d'umidità dell'aria; l'opera si trasformava e si completava indipendentemente dall'intervento dell'artista e dello spettatore.

Partendo da quest'esperienza Monti giunge alla definizione del tutto originale di "arte biodegradabile". Nella serie delle Mutagene lavora con sostanze che reagendo al calore cambiano progressivamente colore e generano delle forme in continuo movimento all'interno di un percorso strutturale progettato dall'artista. Ognuna di esse segue un "ciclo vitale" durante il quale si assiste, solitamente, ad una progressiva semplificazione e riduzione della forma ed al rallentamento del processo di trasformazione che può concludersi, in analogia con quello biologico di degradazione della materia, con l'esaurimento e la scomparsa della Mutagena. Le variazioni di forma e colore consentono diverse possibilità di lettura dell'opera la quale si propone come un sé autosufficiente in grado di autodeterminarsi ed autotrasformarsi. L'opera d'arte "biodegradabile" è quindi dotata di una "vitalità congenita" che la rende indipendente ed in questo senso rientrano in tale definizione anche i lavori in cui Monti utilizza la forza magnetica che consente loro di sostenersi e quindi di esistere autonomamente e quelli in cui fa uso del mercurio. "L'argento vivo" che in alchimia è alla base di ogni trasformazione non innesca, in questo caso, un processo di sublimazione della materia o della "psiche" dell'artista, ma agisce come elemento disgregatore delle banconote che vi sono immerse o dell'immagine che vi si riflette, determinando un continuo movimento e cambiamento dell'opera. L'oro, il denaro e la stessa opera d'arte vengono sottoposti ad un processo di biodegradazione in vista di una ludica trasgressione del valore ad essi generalmente attribuito. Monti demitizza i valori tradizionali ironizzando su di essi, trasformando il loro significato e riafferma, in questo modo, l'importanza dell'azione soggettiva dell'artista al di fuori da canoni e schemi prestabiliti.

Velletri, gennaio 1990

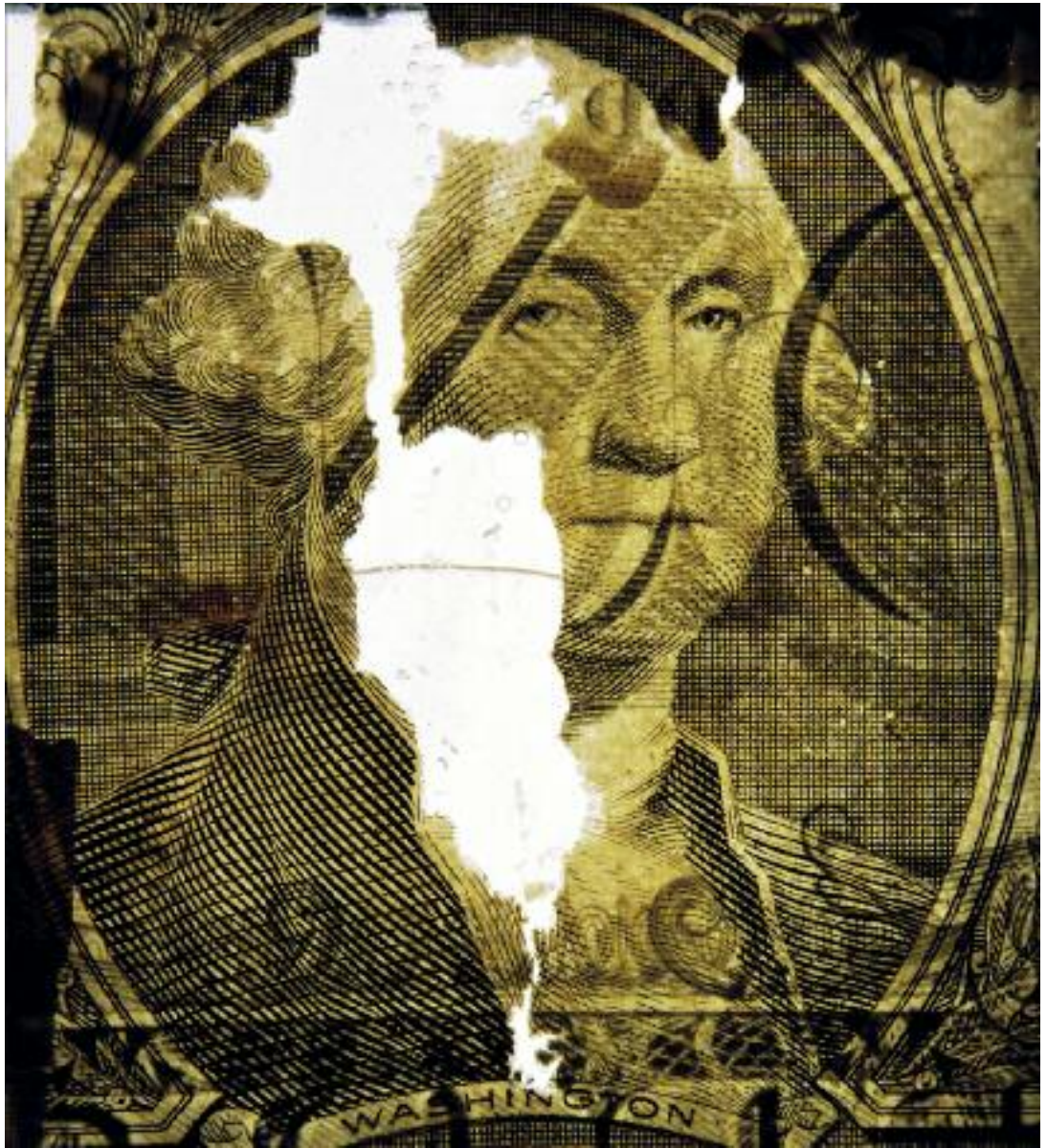


Immagine di dollaro, 1989

Un'immagine proiettata muta progressivamente fino alla sua completa sparizione.

Biografia



Paolo Monti, ritratto fotografico di Alessandra Ponente, 2013

Paolo Monti

Nato l'11 agosto 1958

Vive e lavora tra Roma e l'orbita ID 37788

Mostre personali

- 2013 *Track Money. Where's George?* a cura di Piero Pala
MLAC - Museo Laboratorio di Arte Contemporanea, Sapienza Università di Roma;
- 2012 *Approssimazioni. Riflessioni sull'alterità ed esperienze della diversità nel vivente*, Circolo Bateson, Sala Concerti della Scuola Popolare di Musica di Testaccio, ex Mattatoio di Roma;
- 2011 *InfraTazebAu s'pace 2011. Informazione in Rivoluzione. C.G.B. Satellite a Propulsione Epistemologica Sindone R.F.I.D. 21'37"*, 17 agosto lancio da Yasny (RUS), 28 novembre Galleria Orbitante EduSat GAUSS Sala Odeion, Polo Museale Sapienza, Roma;
- 2011 *Il denaro non si mangia*, Circolo Bateson, Centro di Cultura Ecologica, Roma;
- 2008 *TazebAu s'pace 2008. Informazione in rivoluzione. C.G.B. Satellite a propulsione epistemologica*, con Alvin Curran, Museo di Chimica, Roma;
- 2007 *TazebAu s'pace 2007. Paolo Nespoli, l'uomo che faceva gemmare le braccia. STS 120 Esperia Harmony*, IX Settimana della Cultura Scientifica Europea a cura di MUSIS e Scuola di Ingegneria Aerospaziale Università Sapienza, Roma;
- 2006 *Money in the space*, a cura di O.A.S.I., ESRIN/ESA, Frascati (Roma);
- 2006 *TazebAu Moneta relazionale*, a cura del Circolo Bateson, Legambiente Roma;
- 2005 *TazebAu Venezia Pechino*, con Marco Polo Motoraid 2005, Sofitel Venezia – Novotel Oasis Pechino;
- 2004 *Rugiada armonica*, a cura del Centro Studi Sereno Regis, in: "Ecologia Epistemologia, Estetica. Il contributo di Gregory Bateson alla ricerca per la pace e all'educazione alla nonviolenza", Sala della Consolata, Torino;
- 2004 *La natura sistemica dell'uomo. Il pensiero di Gregory Bateson a Cento anni dalla nascita*, a cura del Centro Milanese di Terapia della Famiglie e da Bollati Boringhieri Editore, Galleria d'Arte Moderna, Torino;
- 2004 *Fronte d'onda*, con Maurizio Martusciello, a cura di Bruno di Marino, Piazza Piccolo Mondo, Roma;
- 2002 *Immagine di dollaro*, a cura del Circolo Bateson, " Il tempo: variazioni sul Tema", Legambiente, Roma;
- 2001 *Vierdimensional²*, a cura di Nikolaus K.A. Laufer e Friedemann Malsch, Universität Konstanz, Galerie auf der Empore, Konstanz (D);
- 2001 *Onde sonore luminose*, Planetary Vision Festival, promosso dal Club di Budapest, Palazzo dei Congressi, Orvieto (TR);
- 1999 *Shadows of light*, in Education, a cura di Bruno di Marino
Palazzo della Civiltà e del Lavoro, Roma. (VII Settimana della Cultura Scientifica Europea);
- 1999 *Campi di sequenze. Collezione Privata*, a cura di Ada Lombardi, 1° Liceo Artistico di Roma
Via di Ripetta, Roma (IX Settimana della Cultura Scientifica in Italia);

- 1998 *De-localizzazioni*, Galleria Arco di Rab, Roma (VI Settimana della Cultura Scientifica Europea);
- 1998 *Thermal Mirror in The Artic Global Change*, prodotto dal Centro Nazionale delle Ricerche (CNR) e Ny Alesund, a cura di P. Balmas, Villa Rufolo, Ravello;
- 1997 *Flottage*, Galleria ES Architetture, Roma (V Settimana della Cultura Scientifica Europea);
- 1997 *Riparte*, International Art Fair, Sheraton, Roma;
- 1996 *Flottage*, Galleria Planita, Roma (VI Settimana della Cultura Scientifica in Italia);
- 1993 *Quadrimensionale*, Galleria Arco di Rab, Roma.

Mostre collettive

- 2012 *Denaro Geneticamente Modificato*, Terza Conferenza Internazionale sulla decrescita per la sostenibilità ecologica e l'equità sociale, con il Circolo Bateson sezione Poster, Università IUAV di Venezia;
- 2009 *Libri Unici*, a cura di Vittoria Zileri Dal Verme, Vigna La Corte e Galleria Civica, Torre dei Templari, San Felice Circeo (LT);
- 2006 *TazebAu Venezia Pechino*, Workshop "Multi-quality Approach to Cultural Heritage" a cura del CNR "Primavera Italia – Giappone 2007";
- 2006 *Esperienze di Scienza ed Arte*, a cura di Luigi Campanella (MUSIS), Museo di Chimica, Università la Sapienza, Roma;
- 2002 *Italijanski avtoportreti*, a cura di Antonio Arévalo e Aurora Fonda, Gallerie Costiere di Pirano, Galleria Civica, Slovenia;
- 1999 *Procida Film Video. Fatti d'arte*, a cura di Antonio Arévalo e Bruno di Marino, Procida, Napoli;
- 1999 *Autori-tratti-italiani*, a cura di Antonio Arévalo e Aurora Fonda Fondazione Bevilacqua La Masa, Venezia;
- 1998 *Tracce Significanti. L'Arte Italiana Oggi*, a cura di Katerina Koskina e Franco Fanelli, Hellenic Art Galleries Association e The J.F. Costopoulos Fondation, Museo Gazi, Atene (GR);
- 1998 *Art Athina 6 '98*, International Art Fair, Atene (GR);
- 1998 *Stile Libero*, a cura di Bruno Di Marino, Teatro Giuseppe Verdi, Salerno e Sala 1, Roma;
- 1998 *La Festa dell'Arte*, a cura di Alessandra Borghese e Ludovico Pratesi, Ex Mattatoio, Roma;
- 1998 *L'Opera Partecipata*, a cura di Lucilla Meloni, Sala 1, Roma;
- 1997 *Partito Preso – L'architetto e l'artista a confronto per l'ampliamento della Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, a cura di Anna Mattirolò, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma;
- 1997 *Se il sole è di tutti*, a cura di Ivana Conte, Teatro Uomini, Forlanini, Roma;
- 1997 *Verso una nuova mitologia? Da Peter Brook al cyberspazio*, Teatro Vascello, Roma;
- 1997 *Triennale di Milano, Giovani architetti italiani*. Palazzo della Triennale (MI);
- 1996 *VI° Biennale Internazionale di Architettura di Venezia "Sensori del futuro"*, a cura di H. Hollain, Padiglione Italia, Venezia;
- 1996 *XII Quadriennale Italia 1950 – 1990 Ultime Generazioni*, Palazzo delle Esposizioni, Roma;
- 1996 *Arte e Scienza*, IV Settimana della Cultura Scientifica Europea a cura di Luigi Campanella, MUSIS, Roma;
- 1996 *Cyber Days*, a cura Ludovico Pratesi, Palaeur, Roma;
- 1996 *Tempi Ultimi, XIII Biennale Città di Penne*, a cura di Paolo Balmas e Lucia Spadano, Penne (Pescara);

- 1995 *Arte Urbana*, mostra concorso nazionale di idee città di Campobasso
a cura di Marcello Fabbri e Silvia Massotti, Campobasso;
- 1995 *cArtemonete d'artista*, a cura di Emma Politi e Marco Rossi Lecce, Galleria Giulia, Roma;
- 1995 *Osservatorio di confine*, a cura di Gabriella Dalesio, Città della Pieve (Perugia)
e Museo Sperimentale d'Arte Contemporanea dell'Aquila;
- 1994 *Dal segno all'invisibile corporeità*, a cura di Vittoria Zileri Dal Verme, Sala 1, Roma;
- 1994 *Osservatorio Singolare*, a cura di Gabriella Dalesio, Rocca Paolina Perugia e
Palazzo della Corgna, Città della Pieve (PG);
- 1994 *Notizie. Giovani artisti italiani*, a cura di Gilberto Pellizzola
Palazzo Massari Ferrara e Sala Malpaga, Trento;
- 1993 *Altro e arte. Giovani artisti 5*, Palazzo delle Esposizioni, Roma;
- 1993 *Time to Time*, a cura di Alessandra Galletta, Castello di Rivara, Torino;
- 1993 *Arte in classe*, a cura di Ludovico Pratesi e Maria Semeraro, scuola G. Carducci, Roma;
- 1993 *Essere del luogo essere nel luogo*. Incontro Italia- Romania, Boville Ernica e Bucarest (RO);
- 1993 *I luoghi*, a cura di Ludovico Pratesi, Galleria Il Segno, Roma e Eva Menzio, Torino;
- 1992 *Ter, Invito Italiano, XXXVII Mostra Internazionale d Arte Contemporanea*
a cura di Achille Bonito Oliva, Termoli (CB);
- 1992 *Misure e Misurazioni. L'altro centro dell'arte*, a cura di Gabriella Dalesio
Villa Campolieto, Ercolano (NA);
- 1992 *Molteplici Culture. Itinerari dell'arte contemporanea in un mondo che cambia*
a cura di Carolyn Christov Bakargiev e Ludovico Pratesi, Convento di S. Egidio, Roma.

Performance

- 2012 *IceMoney*, con Pierre Hèbert, Massimo Ceccarelli, Massimo D'Andrea a cura di Complus Events e
Dal Suono Sommerso, e-theatre, Roma;
- 2011 *Epistemological Water*, MUSIS, Roma;
- 2010 *La madonna cinabrica del mercurio*, Ermeta, Monte Amiata;
- 2009 *TazebAu eau de dollar. Odoralo è buono! On the air of the Liechtenstein*;
- 2008 *TazebAu money. Alarm in the Federal Reserve, Washington D.C.*;
- 2008 *TazebAu O.B.ama dollar TIME. George Washington College – Chestertown, Maryland*;
- 2008 *TazebAu infrared vision. Delocalizzazioni termiche, the dream of the database*, INGV Catania;
- 2008 *TazebAu salvaglobo. Artic mirror: specchiati anche tu e salva il globo*, Artide - Antardide, Polarnet;
- 2007 *TazebAu amor. Stamp money, architettura delle relazioni ambiental*, Roma;
- 2006 *TazebAu green vision. N@tur@ in s@l@m@ndr@, Smart dust book*, MUSIS, Roma;
- 2006 *TazebAu mercury, Panottico ad osservazione dendritica*, Monte Amiata;
- 2006 *TazebAu riconvertitore Aureo, moltiplicatore di valore relazionale*, Circolo Bateson, Roma;
- 2005 *TazebAu propag(a)zione quadrimensionale (vierdimensional ²)*.
Il giardino di Paolo, Circolo Bateson, Roma;
- 2002 *FontanAurea, Metatron in M Zone*, Roma;

- 2001 *Conveyer-Belt Dust Dollar*, Metatron in M Zone, Roma;
- 2000 *Retroazioni*, Metatron in M Zone, Roma;
- 1999 *11 Agosto - Eclipse '99. Flying Shadows. Rifrazioni luminose definiscono immagini cangianti*, prodotto da CNR, MUSIS, SONY, Simitecno - ANIM 1 Image Analyser
FLYR Infrared Systems, Europa – Asia;
- 1998 *Lightonmyselfnow*, Illegal Studio Gallery Traslato;
- 1996 *Thermoflottage*, VIII Settimana della Cultura Scientifica in Italia, prodotto da MUSIS
SONY, Agema Infrared Systems, Aeroporto di Linate, Milano;
- 1996 *Immagine di Dollaro. Un'immagine muta progressivamente fino alla sua completa sparizione*
Circolo Bateson - Laboratorio Epistemologico, Istituto G. Lagrange, Roma;
- 1995 *Flottage. Flussi articolati di caldi e di freddi definiscono immagini cangianti*
Illegal Studio Gallery Traslato;
- 1994 *Seeing the Light*, Golden Hill, Tuscany;
- 1993 *Vanishing Mirror*, promosso dalla Regione Toscana, Museo del mercurio
Piazza della Memoria, Abbadia San Salvatore (Siena);
- 1992 *Metafora del Denaro*, a cura di Gabriella Dalesio, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici
Palazzo Serra di Cassano, Napoli.

Finito di stampare nel mese di giugno 2013
Stampa Eccigraphica - Roma

