

An abstract artwork featuring a dark, textured background with a prominent, thick, dark diagonal stroke. The composition is layered with various textures, including what appears to be torn paper or fabric, and is accented with fine, light-colored lines and a large, dark, curved mark on the right side. The overall effect is one of depth and complexity.

RENZO BELLANCA
emocións e erosións

Edita



Presidente

José Luis Baltar Pumar

Deputado de Cultura

José Luis Valladares Fernández

*Director Centro Cultural
Deputación de Ourense
e coordinación da exposición
e do catálogo*

Francisco González Bouzán

Administración e Xestión de Fondos

Sonia Pérez Fuentesfría

*Coordinación de Montaxe
e Manipulación*

Manuel Pérez Cid

Textos

© **Juan Carlos García Alía**

Traducción Inglés

© **Leslie Ray**

Traducción Italiano

© **María Cristina García Curreli**

Fotografía

© **Juan Carlos García Alía**

Deseño

Nácher Publicidad

Colabora Deseño

Iria Viejo

Imprime

Alfer

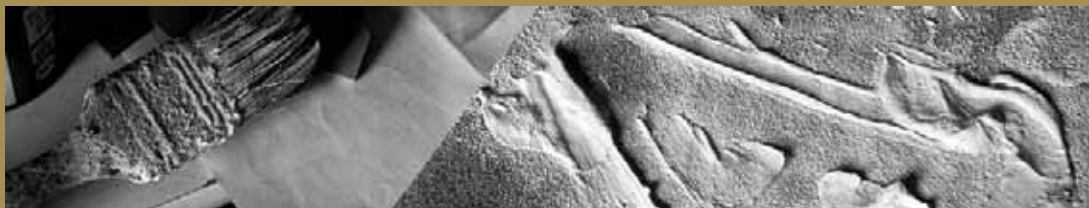
I.S.B.N

84-96503-36-4

Dep. legal

VG-1162-2006

© **Deputación Ourense**



RENZO BELLANCA

emocións e erosións



A Deputación provincial de Ourense trae ó seu Centro Cultural a obra do artista italiano Renzo Bellanca, nun novo intento de amosar nestas instalacións mostras dos diferentes camiños que a expresión artística está a seguir lonxe do noso país.

Desta maneira chega Renzo Bellanca por primeira vez a Galicia, cunha arte marcada por un compromiso vital no que a creación convértese nun elemento certamente existencial. Trátase dun artista “que toma conciencia de ser el mesmo pintura”, como sinala Juan Carlos García Alía no seu texto crítico.

A obra que Renzo Bellanca trae a Ourense é o resultado dun intenso traballo conceptual marcado por unha búsqueda incesante, empregando para elo unha técnica estratigráfica. Rexeita o artista a representación figurativa académica e reivindica os valores plásticos puros, tales como a forma, a cor ou a materia.

En definitiva, unha magnífica ocasión para achegarnos a un concepto diferente, a unha proposta plástica nova que a Deputación trae con sumo interese.

José Luis Baltar Pumar
Presidente Deputación Ourense

EMOCIONES Y EROSIONES

Nació sin ruido, hacia el 3.200 a. C. El río Éufrates discurría lentamente a lo largo de la gran muralla occidental de Ur. Un anciano funcionario de corte pensó que había que organizar el inmenso almacén del Palacio de Nanna, de su Señor Sargón de Acad. Empezó a relacionar objetos y cantidades con signos que representaban los mismos. El millar de signos picto-ideográficos que había conseguido elaborar aparecían, en un primer momento, únicamente apropiados para representar *cosas*. Pasaron otros 200 años, el sistema se perfeccionó hasta el punto que fue capaz de evocar, además, *los nombres de las cosas*, dando lugar a una de las mayores revoluciones de la historia: la escritura cuneiforme. Fue una hermosa primavera. Por medio de unas plaquetas de arcilla se podía registrar, de forma segura, todos *los productos del pensamiento, el sentimiento y la palabra, en todos los planos imaginables*¹. Mucho antes la primera humanidad había asistido a otro hito como la invención de la rueda (5.500 a.C.), y, milenios más tarde, al nacimiento del papel (105 d.C.). Cerca del año 900, surgiría en India, entre el bullicio de sus mercaderes, el *0* matemático, es decir, al infinito se le pondrán alas. Estas invenciones fueron verdaderas revoluciones. En la historia del arte, un auténtico antes y después, lo delimitará la llamada tendencia Informal —cuyo nombre fue casi siempre rechazado por los propios artistas— que irá surgiendo a finales de la década de 1940. Si precedentemente la materia había sido el vehículo físico de la forma, ahora la relación se invierte. La pintura, paulatinamente, dejará de ser una representación de la realidad, hasta pretender convertirse en un fragmento de la misma apoyándose en el signo y en el gesto que imprima el artista. A esta revolución o *fractura*², acompañada por una nueva lingüística, se llegó por medio de De Kooning y Pollock en Estados Unidos, y de la mano de Burri, Klein, Tàpies, Fontana, Dubuffet y Fautrier en Europa.

Estamos, por tanto, ante una frontera, ante un *limes*. Dentro o fuera, *hic et nunc*. Dentro, creadores que transmitan emociones y dudas, puesto que las encarnan previamente. Arte de meditación y transmisión entre artista y materia. Fuera, todo tipo de objetividad, definida, ordenada y sin sorpresas de maestros como Mondrian. Fuera incluso todo cuadro que se identifique con *ventana de la realidad*. Si a la exploración continua entre los pigmentos y las sugerencias de Rothko; si al microcosmos matérico de Tàpies; si a las exploraciones murales de Celiberti; si a las formidables búsquedas de formas en la materia de Burri; si a las estratigrafías reveladoras de Renzo Bellanca. Intérpretes que inspeccionan las vivencias y las itinerancias del ser, de sus sentimientos e implicaciones. Pioneros que excaban en la memoria personal y colectiva. Faros de profundidad en perpetua lucha con la ceguera mediocre de nuestros opacos y perezosos horizontes.

¹ BOTTÉRO, Jean, *La religión más antigua: Mesopotamia*, Trotta, Madrid 2001, p. 32.

² CALVESI, Maurizio, *Alberto Burri e i mutamenti dell'arte*, en el catálogo *Burri, gli artisti e la materia. 1945-2004*, Silvana Editoriale, Milano 2005, p. 18.

EMOCIÓNS E EROSIÓNS

Naceu sen ruído, cara o 3200 a.C. O río Éufrates discorría lentamente ó longo da gran muralla occidental de Ur. Un ancián funcionario de corte pensou que había que organiza-lo inmenso almacén do Palacio de Nanna, do seu Señor Sargón de Acad. Empezou a relacionar obxectos e cantidades con signos que representaban estes. O millar de signos picto-ideográficos que conseguira elaborar aparecían, nun primeiro momento, unicamente apropiados para representar *cousas*. Pasaron outros 200 anos, o sistema perfeccionouse ata o punto que foi capaz de evocar, ademais, os *nomes das cousas*, dando lugar a unha das maiores revolucións da historia: a escritura cuneiforme. Foi unha fermosa primavera. Por medio dunhas plaquetas de arxila podíase rexistrar, de forma segura, tódolos *produtos do pensamento, o sentimento e a palabra, en tódolos planos imaxinables*¹. Moito antes a primeira humanidade asistira a outro fito como a invención da roda (5500 a.C.), e, milenios máis tarde, ó nacemento do papel (105 a.C.). Cerca do ano 900, xurdiría en India, entre o bulicio dos seus mercadores, o *0* matemático, é dicir, ó infinito poránselle ás. Estas invencións foron verdadeiras revolucións. Na historia da arte, un auténtico antes e despois, delimitarao a chamada tendencia Informal —cuxo nome foi case sempre rexeitado polos propios artistas— que irá xurdindo a finais da década de 1940. Se precedentemente a materia fora o vehículo físico da forma, agora a relación invértese. A pintura, paulatinamente, deixará de ser unha representación da realidade, ata pretender converterse nun fragmento desta apoiándose no signo e no xesto que imprima o artista. A esta revolución ou *fractura*², acompañada por unha nova lingüística, chegouse por medio de De Kooning e Pollock en Estados Unidos, e da man de Burri, Klein, Tàpies, Fontana, Dubuffet e Fautrier en Europa.

Estamos, polo tanto, ante unha fronteira, ante un *limes*. Dentro ou fóra, *hic et nunc*. Dentro, creadores que transmitan emocións e dúbidas, posto que as encarnan previamente. Arte de meditación e transmisión entre artista e materia. Fóra, todo tipo de obxectividade, definida, ordenada e sen sorpresas de mestres como Mondrian. Fóra incluso todo cadro que se identifique con *ventá da realidade*. Se á exploración continua entre os pigmentos e as suxestións de Rothko; si ó microcosmos matérico de Tàpies; si ás exploracións murais de Celiberti; si ás formidables buscas de formas na materia de Burri; si ás estratigrafías reveladoras de Renzo Bellanca. Intérpretes que inspeccionan as vivencias e as itinerancias do ser, dos seus sentimentos e implicacións. Pioneiros que escavan na memoria persoal e colectiva. Faros de profundidade en perpetua loita coa cegueira mediocre dos nosos opacos e vagos horizontes.

¹ BOTTÉRO, Jean. *La religión más antigua: Mesopotamia*, Trotta, Madrid 2001, p. 32.

² CALVESI, Maurizio, *Alberto Burri e i mutamenti dell'arte*, no catálogo *Burri, gli artisti e la materia. 1945-2004*, Silvana Editoriale, Milano 2005, p. 18.

Renzo Bellanca encierra y engloba a todos estos maestros y a todos aquéllos que encarnan la pintura entendida como vivencia extrema, como huella pensante de cada uno de los instantes de nuestra historia. Pintura que no comunica sin más sino que emana y, luego, plasma aquello que conoce. Lo que previamente ha amado, *infatti lo spirito non può volgersi a contemplare in modo puramente teoretico un oggetto qualsiasi, se non viene spinto da un atto di amore*³. Por eso engloba, por ejemplo, la pintura de Rothko y la obra de Tàpies. Pintura que es y no que *representa* sin más. Bellanca ama las ideas que no disuelven los contenidos. Ama los contenidos con ideas. Venera la memoria, el compromiso, la implicación. Odia las ideologías preconfeccionadas y acríticas. Su apuesta nace, por tanto, de una lucha interior contra el *pensamiento único* que pretende comprimir *todos los aspectos de la existencia*⁴.

Hay, claro está, diferencias de todo tipo entre las latitudes, por ejemplo, de Dvinski (Rusia) y las de Portland (Estados Unidos) donde Rothko (1903) nace y a donde emigra con pocos años, respectivamente, con las propias -muy diferentes por calor y color- de Aragón (Sicilia) o de Florencia, donde Bellanca (1965) viene al mundo y donde estudia en la Accademia di Belle Arti. Ambas historias están unidas, sin embargo, por un *retículo conceptual*⁵, por un hilo invisible: el de la creación sentida y existencial, la toma de conciencia de ser ellos mismos *pintura*. Compenetración total con lo representado que no nace de una idea sino de una vivencia profunda de la existencia entendida como un continuo inicio y final, con sus claroscuros itinerantes tras el sentido último, proyectados hacia la eterna búsqueda. Cada cuadro es un planteamiento, una pregunta, un intento de respuesta.

Renzo Bellanca con sus lenguajes alfanuméricos, derivación directa de nuestro mundo multicultural⁶, se revela como atento observador de la realidad compleja y fraccionada. Capta los matices del devenir, de los mensajes intercambiados, de palabras escritas, de nombres de personas con los que nos cruzamos. Todo esto deja huellas, signos, arañazos, secuelas que hablan de vida y de humanidad. Su dilatada experiencia como escenógrafo cinematográfico (Brandauer, Spano, Domenici, Ronconi, Plácido, Angela, Salvatores) ha entrenado la mente a continuas representaciones de realidad o de necesidad, indefinidas o concretas. El transcurrir cotidiano ha dejado su estela y configura estados emocionales como son sus cuadros *Negro y Blanco Sedimentado, Coloquio Sentimental, Meditación Retrospectiva, Segmento de Excavación, Antología, Estático, Elevada Interioridad, Acumulación de Vidas*. Cuadros que salen de una íntima reflexión y son poemas de puro amor como *Para Bea* (2004); meditaciones dilatadas, como tablillas cuneiformes de Ebla, en *Idea de*

Renzo Bellanca encerra e engloba a todos estes mestres e a todos aqueles que encarnan a pintura entendida como vivencia extrema, como pegada pensante de cada un dos instantes da nosa historia. Pintura que non comunica sen máis senón que emana e, logo, plasma aquilo que coñece. O que previamente amou, *infatti lo spirito non può volgersi a contemplare in modo puramente teoretico un oggetto qualsiasi, se non viene spinto da un atto di amore*³. Por iso engloba, por exemplo, a pintura de Rothko e a obra de Tàpies. Pintura que é e non que *representa* sen máis. Bellanca ama as ideas que non disolven os contidos. Ama os contidos con ideas. Venera a memoria, o compromiso, a implicación. Odia as ideoloxías preconfeccionadas e acríticas. A súa aposta nace, polo tanto, dunha loita interior contra o *pensamento único* que pretende comprimir *tódolos aspectos da existencia*⁴.

Hai, claro está, diferenzas de todo tipo entre as latitudes, por exemplo, de Dvinski (Rusia) e as de Portland (Estados Unidos) onde Rothko (1903) nace e onde emigra con poucos anos, respectivamente, coas propias –moi diferentes por calor e cor- de Aragón (Sicilia) ou de Florencia, onde Bellanca (1965) vén ó mundo e onde estuda na Accademia di Bell Arti. Ambas historias están unidas, non obstante, por un *retículo conceptual*⁵, por un fio invisible: o da creación sentida e existencial, a toma de conciencia de ser eles mesmos *pintura*. Compenetración total co representado que non nace dunha idea senón dunha vivencia profunda da existencia entendida como un continuo inicio e final, cos seus claroscuros itinerantes tralo sentido último, proxeitados cara á eterna busca. Cada cadro é unha formulación, unha pregunta, un intento de resposta.

Renzo Bellanca coas súas linguaxes alfanuméricas, derivación directa do noso mundo multicultural⁶, revélase como atento observador da realidade complexa e fraccionada. Capta os matices do devir, das mensaxes intercambiadas, de palabras escritas, de nomes de persoas cos que nos cruzamos. Todo isto deixa pegadas, signos, rabuñadas, secuelas que falan de vida e de humanidade. A súa dilatada experiencia como escenógrafo cinematográfico (Brandauer, Spano, Domenici, Ronconi, Plácido, Angela, Salvatores) adestrou a mente a continuas representacións de realidade ou de necesidade, indefinidas ou concretas. O transcorrer cotiá deixou a súa estela e configura estados emocionais como son os seus cadros *Negro e Blanco Sedimentado, Coloquio Sentimental, Meditación Retrospectiva, Segmento de Excavación, Antoloxía, Estático, Elevada Interioridade, Acumulación de Vidas*. Cadros que saen dunha íntima reflexión e son poemas de puro amor como *Para Bea* (2004); meditacións dilatadas, como táboas pequenas cuneiformes de Ebla, en *Idea de sudario, Depósitos del Alma* ou sín-

³ CASSIRER, Ernst, *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*, La Nuova Italia, Firenze 1935, p. 214.

⁴ PERNIOLA, Mario, *Contro la comunicazione*, Giulio Einaudi, Torino 2004, p. 114.

⁵ FOUCAULT, Michel, *L'archeologia del sapere*, Bur, Milano 1999, p. 82.

⁶ GARCÍA ALÍA, Juan Carlos, *Iconos e instantes de la contemporaneidad*, Deputación Provincial de Ourense, Madrid 2003, p. 19.

³ CASSIRER, Ernst, *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*, La Nuova Italia, Firenze 1935, p. 214.

⁴ PERNIOLA, Mario, *Contro la comunicazione*, Giulio Einaudi, Torino 2004, p. 114.

⁵ FOUCAULT, Michel, *L'archeologia del sapere*, Bur, Milano 1999, p. 82.

⁶ GARCÍA ALÍA, Juan Carlos, *Iconos e instantes de la contemporaneidad*, Deputación Provincial de Ourense, Madrid 2003, p. 19.

sudario, *Depósitos del Alma* o síntesis genial de dualidad comunicativa como *Ir más allá* (2002).

Pinturas conceptuales que ignoran el lugar físico de la última frontera. En este sentido, bastante alejadas del concepto griego de arte o τέχνη o del latino *ars* que indicaban, como es sabido, *la destreza que se requería para construir un objeto, una casa, una estatua, un barco, el armazón de una cama, un recipiente, una prenda de vestir, y, además, la destreza que se requería para mandar también un ejército, para medir un campo, para dominar una audiencia. Todas estas destrezas se denominaban artes: el arte del arquitecto, del escultor, del alfarero, del sastre, del estratega, del geómetra, del retórico. Una destreza que se basaba en el conocimiento de unas reglas, y, por tanto, no existía ningún tipo de arte sin reglas, sin preceptos... Hacer algo que no se atuviera a unas reglas, algo que fuera*

*sencillamente producto de la inspiración o de la fantasía, no se trataba de arte para los antiguos o para los escolásticos: se trataba de la antítesis del arte*⁷. Recordemos, además, que el médico griego Galeno definió el arte como ese conjunto de preceptos universales, adecuados y útiles que sirven a un propósito establecido. Lo nuevo, para los griegos, no es una nueva invención, sino descubrimiento de algo ya existente y que hasta ese momento no se había encontrado. Podemos hablar de *sophia*, sabiduría, conocimiento, pero no de acto creativo. *El momento espiritual, introducido de esta manera en la creación artística, es, por tanto, cognoscitivo y no creativo*⁸. Para Renzo Bellanca, pintor de frontera, la repetitividad se reduce a los aspectos que forman su propio estilo. De un cuadro a otro arrastra pocos elementos, a no ser que sean distintas interpretaciones de un mismo tema. Normalmente cada técnica mixta, cada acrílico, cada grabado, cada bronce, es una exploración en sí mismo. Sin certezas ni paracaídas. Son testigos del momento del artista, muestras de su hoy pero que no disipan las incógnitas del futuro personal y colectivo.

En los últimos diez años hemos asistido a una profunda evolución en la obra de Bellanca. Se ha despojado de sus personalísimas propuestas figurativas, como el *Ciclo de Matera*, sus *Olivos*, sus *Girasoles*, los *Sciaccia* o los *Pirandello*, para ir adentrándose gradualmente, tras algunos trabajos precursores, hacia la búsqueda incesante de una obra conceptual basada en una técnica de estratigrafía plástica con el mismo ímpetu

⁷ TATARKIEWICZ, Wladislaw, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Tecnos, Madrid 2004, pp. 39-40.

⁸ BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio, *Archeologia e cultura*, Editori Riuniti, Roma 1981, p. 53.



tese xenial de dualidade comunicativa como *Ir más alá* (2002).

Pinturas conceptuais que ignoran o lugar físico da última fronteira. Neste sentido, bastante afastadas do concepto grego de arte ou τέχνη ou do latino *ars* que indicaban, como é sabido, *a destreza que se requiría para construír un obxecto, unha casa, unha estatua, un barco, o armazón dunha cama, un recipiente, unha prenda de vestir, e, ademais, a destreza que se requiría para mandar tamén un exército, para medir un campo, para dominar unha audiencia. Todas estas destrezas denominábanse artes: a arte do arquitecto, do escultor, do oleiro, do xastre, do estratega, do xeómetra, do retórico. Unha destreza que se baseaba no coñecemento dunhas regras, e, polo tanto, non existía ningún tipo de arte sen regras, sen preceptos ... Facer algo que non se ativese a unhas regras, algo que*

*fose sinxelamente produto da inspiración ou da fantasía, non se trataba de arte para os antigos ou para os escolásticos: tratábase da antítese da arte*⁷. Lembremos, ademais, que o médico grego Galeno definiu a arte como ese conxunto de preceptos universais, adecuados e útiles que serven a un propósito establecido. O novo, para os gregos, non é unha nova invención, senón descubrimento de algo xa existente e que ata ese momento non se encontrara. Podemos falar de *sophia*, sabedoría, coñecemento, pero non de acto creativo. *O momento espiritual, introducido deste xeito na creación artística, e, polo tanto, cognoscitivo e non creativo*⁸. Para Renzo Bellanca, pintor de fronteira, a repetitividade redúcese ós aspectos que forman o seu propio estilo. Dun cadro a outro arrastra poucos elementos, a non ser que sexan distintas interpretacións dun mesmo tema. Normalmente cada técnica mixta, cada acrílico, cada gravado, cada bronce, é unha exploración en si mesmo. Sen certezas nin paracaídas. Son testemuñas do momento do artista, mostras do seu hoxe pero non disipan as incógnitas do futuro persoal e colectivo.

Nos últimos dez anos asistimos a unha profunda evolución na obra de Bellanca. Despoxouse das súas persoalísimas propostas figurativas, como o *Ciclo de Matera*, as súas *Oliveiras*, os seus *Xirasoles*, os *Sciaccia* ou os *Pirandello*, para ir internándose gradualmente, tras algúns traballos precursores, cara á busca incesante dunha obra conceptual baseada nunha técnica de estratigrafía plástica co mesmo ímpetu co que

⁷ TATARKIEWICZ, Wladislaw, *Historia de seis ideas. Arte, beleza, forma, criatividade, mimese, experiencia estética*, Tecnos, Madrid 2004, pp.39-40.

⁸ BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio, *Archeologia e cultura*, Editori Riuniti, Roma 1981, p. 53.

con el que un astrofísico persigue el punto cero o un biólogo nuclear indaga en las fuentes iniciales de la vida orgánica. Después de un largo peregrinaje ha encontrado su método, el *molde estilístico* con el que elaborar propuestas y apuestas. Arriesgando, podríamos afirmar que, hoy por hoy, de la misma manera que no existe religión sin mito cosmogónico, no existe la pintura de Bellanca sin acción estratigráfica.

Su obra se encuentra anclada en medio del desorden existencial, cierto o aparente, en el que vivimos. Absorbe sus estados contrapuestos y, a partir de ahí, elabora la teoría, su clave de lectura plurivalente por medio de una técnica muy personal, una estratigrafía matérica, donde todo confluye, y admite, incluso, sutiles veladuras capaces de dar el *input* inicial a la obra o, en algunos casos, paliar su rigor. Bellanca compone los cuadros como si fuera el indispensable director de orquesta de una multitud de lenguajes y emociones necesitadas de su correspondiente engranaje y cadencia. Su fuerza expresiva *desoculta* -como escribió Oteiza-⁹, la realidad, aunque en otro contexto. El siciliano participa del ensayo magistral del vasco pero en un proceso inverso: para explicar necesita *ocupar* el espacio de la tela. Cada signo, cada superposición, cada alfabeto, cada variación cromática o cada relieve matérico tienen un significado iconológico. En cualquier caso, concordamos con el sublime Oteiza, y es de aplicación para Bellanca, al escribir que *cuando el artista nos acerca al campo visivo de nuestra visión un pedazo de la realidad, ésta es abstracta, viene abstracta, pero cuando ya la vemos y entendemos su correspondencia con la realidad, se convierte en figurativa. Entonces el artista vuelve nuevamente a la parte de la realidad que desconocemos, para desocultar otro pedazo más, que vendrá también abstracto y quedará figurativo*¹⁰.

La relación entre imagen y palabra, en su obra, es fundamental e íntima (*Coloquio Sentimental, Depósitos del Alma, Lo inaccesible de un pensamiento, Razón y Sentimiento*). Afronta, además, el problema del lenguaje y la comunicación. *La palabra es ese extraño ser que existe en tanto que se da*¹¹... *La palabra se ha dado al hombre porque está solo como individuo; porque no es parte, propiamente hablando, de la humanidad, trozo de ella, sino ejemplar de ella...* *Y aunque esté solo un hombre, por solo que esté, toda la humanidad vive en él y alienta de una cierta manera...* *Se puede decir que anda alienado, enajenado en sí, que la enajenación es quedarse a solas, en la mitad del ser; a solas con otro, como un otro de todos*¹². Escribía María Zambrano en 1965, en su casa de La Pièce, escondida en los bosques del Jura suizo cerca de Ginebra, a donde había llegado pocos meses antes, procedente de Roma, con su hermana Araceli y trece gatos (la mitad de los que tenían en su casa de Via della Mercede). Bellanca inserta alfabetos alfanuméricos por ser éstos compañeros inseparables de nuestro diario transcurrir y de nuestra capacidad de dar. La palabra es vida propia y comunicación; es apuesta y propuesta; es ofrecer y recibir. La palabra es como un texto,

⁹ OTEIZA, Jorge, *Quosque Tandem*, Pamiela, Pamplona-Iruña 1994, p. 81.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ ZAMBRANO, María, *España, sueño y verdad*, Edhasa, Barcelona 2002, p. 218.

¹² *Ibidem*, p. 249.

un astrofísico persegue o punto cero ou un biólogo nuclear indaga nas fontes iniciais da vida orgánica. Despois dunha longa peregrinación atopou o seu método, o *molde estilístico* co que elaborar propostas e apostas. Arriscando, poderíamos afirmar que, hoxe por hoxe, do mesmo xeito que non existe relixión sen mito cosmogónico, non existe a pintura de Bellanca sen acción estratigráfica.

A súa obra está ancorada en medio da desorde existencial, certa ou aparente, na que vivimos. Absorbe os seus estados contrapostos e, a partir de aí, elabora a teoría, a súa clave de lectura plurivalente por medio dunha técnica moi persoal, unha estratigrafía matérica, onde todo conflúe, e admite, incluso, sutís veladuras capaces de da-lo *input* inicial á obra ou, nalgúns casos, palia-lo seu rigor. Bellanca compón os cadros como se fose o indispensable director de orquesta dunha multitude de linguaxes e emocións necesitadas da súa correspondente engrenaxe e cadencia. A súa forza expresiva *desoculta* – como escribiu Oteiza-⁹, a realidade, aínda que noutro contexto. O siciliano participa do ensaio maxistral do vasco, pero nun proceso inverso: para explicar necesita *ocupa-lo* espazo da tea. Cada signo, cada superposición, cada alfabeto, cada variación cromática ou cada relevo matérico teñen un significado iconolóxico. En calquera caso, concordamos co sublime Oteiza, e é de aplicación para Bellanca, ó escribir que *cando o artista nos acerca ó campo visivo da nova visión un anaco da realidade, esta é abstracta, ven abstracta, pero cando xa a vemos e entendemos a súa correspondencia coa realidade, convértese en figurativa. Entón o artista volve novamente á parte da realidade que descoñecemos para desocultar outro anaco máis, que virá tamén abstracto e quedará figurativo*¹⁰.

A relación entre imaxe e palabra, na súa obra, é fundamental e íntima (*Coloquio Sentimental, Depósitos da Alma, O inaccesible dun pensamento, Razón e Sentimento*). Afronta, ademais, o problema da linguaxe e a comunicación. *A palabra é ese extraño ser que existe en tanto que se dá*¹¹... *A palabra déuselle ó home porque está só como individuo; porque non é parte, propiamente falando, da humanidade, anaco dela, senón exemplar dela...* *E aínda que estea só un home, por só que estea, toda a humanidade vive nel e alenta dunha certa maneira...* *Pódese dicir que anda alienado, alleado en sí, que o alleamento é quedar a soas, na metade do ser; a soas con outro, como un outro de todos*¹². Escribía María Zambrano en 1965, na súa casa de La Pièce, agochada nos bosques do Jura suízo preto de Xenebra, onde chegara poucos meses antes, procedente de Roma, coa súa irmá Araceli e trece gatos (a metade dos que tiñan na súa casa de Via della Mercede). Bellanca inserta alfabetos alfanuméricos por ser estes compañeiros inseparables do noso diario transcorre re da nosa capacidade de dar. A palabra é vida propia e comunicación; é aposta e proposta; é ofrecer e recibir. A palabra é como un texto, un texto

⁹ OTEIZA, Jorge, *Quosque Tandem*, Pamiela, Pamplona-Iruña 1994, p.81.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ ZAMBRANO, María, *España, sueño y verdad*, Edhasa, Barcelona 2002, p. 218.

¹² *Ibidem*, p. 249.

un texto es como un cuadro y un cuadro, algo así, como un tejido. Francesca Rigotti ha reflexionado sobre la analogía entre la elaboración de un texto y el trabajo de tejer. *La elaboración de un texto siempre se ha pensado como un trabajo de tejido de signos. Éste constituye un auténtico “topos”, debido al hecho de que el texto comparte con el tejido la propiedad del entramado (trenza, trama, tejido) y constituir así una textura, esto es, un ajuste recíproco de elementos, una red relacional, una estructura*¹³. La capacidad de relación entre elementos, rasgo peculiar en Bellanca, puede acercarse a este otro símil propuesto por Zambrano, la gran pensadora y escritora española del siglo XX. El texto (que podemos traducir aquí como *cuadro*) se forma y objetiva en el pensamiento, donde se evidencia su tejido, dejando ver los hilos que lo componen, así como sus nudos y sus vacíos. *Hilos, nudos, vacíos: de estos tres elementos se compone una red, la red del pescador y la red de los pensamientos. La red de los pensamientos está hecha de hilos de pensamientos producidos con la técnica de la araña, de los nudos en los que los pensamientos se combinan y se sueldan, y de vacíos de pensamiento, cuando un recuerdo escapa, una palabra falta, una noción deja de salirnos al encuentro o la inspiración disminuye*¹⁴. Siguiendo con el paralelismo entre el lenguaje plástico y existencialista de Bellanca y las meditaciones de Zambrano usamos, una vez más, un escrito de ésta última para apuntar el nexo entre la vida y la palabra. *Mas la vida necesita la palabra; si bastase con vivir no se pensaría, si se piensa es porque la vida necesita la palabra, la palabra que sea su espejo, la palabra que la aclare, la palabra que la potencie, que la eleve y que declare al par su fracaso, porque se trata de una cosa humana y lo humano de por sí es al mismo tiempo gloria y fracaso*¹⁵.

Renzo Bellanca se presente hoy más que como *homo sapiens* como *homo quaerens*. Como aquél que busca incesantemente, sin tregua y *se asoma a los confines del lenguaje y de la imagen... en la convicción, elocuente o inarticulada, metafísicamente arcana o inmediata como el grito de un niño, que existe lo otro, que existe lo que está fuera*¹⁶. Su pintura es una exploración incesante. Intimamente abstracta si entendemos por abstracción *la langue universelle d’une époque où culminent le fantasme espérantiste d’une Babel contemporaine et l’espoir d’une communication directe, non conventionnelle, sous l’emprise des modélisations mécanistes de la pensée et de la perception*¹⁷. Bellanca es hoy un artista abstracto *quaerens* sólo en cuanto rechaza la representación figurativa académica y reivindica los valores plásticos puros como la forma, el color, la materia; persigue la descomposición de la estructura y estudia, hasta las últimas consecuencias, los fundamentos del lenguaje.

¹³ RIGOTTI, Francesca, *Il filo del pensiero. Tessere, scrivere, pensare*, Il Mulino, Bologna 2002, p. 64.

¹⁴ ZAMBRANO, María, *Claros del bosque*, Seix Barral, Barcelona 1993, p. 93.

¹⁵ ZAMBRANO, María, *A modo de autobiografía*, Anthropos 70-71 (1987), p. 69.

¹⁶ STEINER, George, *Grammatica della creazione*, Garzanti, Milano 2003, p. 23.

¹⁷ ROUSSEAU, Pascal, *Un langage universel. L’esthétique scientifique aux origines de l’abstraction*, en *Aux origines de l’abstraction 1800-1914*, Réunion des musées nationaux, Paris 2003, p.19.

é como un cadro e un cadro, algo así, como un tecido. Francesca Rigotti reflexionou sobre a analoxía entre a elaboración dun texto e o traballo de tecer. *A elaboración dun texto sempre se pensou como un traballo de tecido de signos. Este constitúe un auténtico “topos”, debido ó feito de que o texto comparte co tecido a propiedade do armazón (trenza, trama, tecido) e constituir así unha textura, isto é, un axuste recíproco de elementos, unha rede relacional, unha estrutura*¹³. A capacidade de relación entre elementos, trazo peculiar en Bellanca, pode acercarse a este outro símil proposto por Zambrano, a gran pensadora e escritora española do século XX. O texto (que podemos traducir aquí como *cadro*) fórmase e obxectívase no pensamento, onde se evidencia o seu tecido, deixando ve-los fíos que o compoñen, así como os seus nós e os seus baleiros. *Fíos, nós baleiros; destes tres elementos componse unha rede, a rede do pescador e a rede dos pensamentos. A rede dos pensamentos está feita de fíos de pensamentos producidos coa técnica da araña, dos nós nos que os pensamentos se combinan e se soldan, e de baleiros de pensamento, cando un recordo escapa, unha palabra falta, unha noción deixa de saírnos ó encontro ou a inspiración diminúe*¹⁴. Seguindo co paralelismo entre a linguaxe plástica e existencialista de Bellanca e as meditacións de Zambrano usamos, unha vez máis, un escrito desta última para apuntalo nexo entre a vida e a palabra. *Mais a vida necesita a palabra; se abundase con vivir non se pensaría, se se pensa é porque a vida necesita a palabra, a palabra que sexa o seu espello, a palabra que a aclare, a palabra que a potencie, que a eleve e que declare ó par o seu fracaso, porque se trata dunha cousa humana e o humano de por si é ó mesmo tempo gloria e fracaso*¹⁵.

Renzo Bellanca preséntase hoxe máis que como *homo sapiens* como *homo quaerens*. Como aquel que busca incesantemente, sen tregua e *asómase ós confíns da linguaxe e da imaxe ... na convicción, elocuente ou inarticulada, metafísicamente arcana ou inmediata como o grito dun neno, que existe o outro, que existe o que está fóra*¹⁶. A súa pintura é unha exploración incesante. Intimamente abstracta se entendemos por abstracción *a langue universelle d’une époque où culminent le fantasme espérantiste d’une Babel contemporaine et l’espoir d’une communication directe, non conventionnelle, sous l’emprise des modélisations mécanistes de la pensée et de la perception*¹⁷. Bellanca é hoxe un artista abstracto *quaerens* só en canto rexeita a representación figurativa académica e reivindica os valores plásticos puros como a forma, a cor, a materia; persegue a descomposición da estrutura e estuda, ata as últimas consecuencias, os fundamentos da linguaxe.

¹³ RIGOTTI, Francesca, *Il filo del pensiero. Tessere, scrivere, pensare*, Il Mulino, Bologna 2002, p.64.

¹⁴ ZAMBRANO, María, *Claros del bosque*, Seix Barral, Barcelona 1993, p.93.

¹⁵ ZAMBRANO, María, *A modo de autobiografía*, Anthropos 70-71 (1987), p.69.

¹⁶ STEINER, George, *Grammatica Della creazione*, Garzanti, Milano 2003, p. 23.

¹⁷ ROUSSEAU, Pascal, *Un langage universel. L’esthétique scientifique aux origines de l’abstraction*, en *Aux origines de l’abstraction 1800-1914*, Réunion des musées nationaux, Paris 2003, p.19.

Seleccionando materiales y texturas el artista inquieto y explorador da *forma* y desarrollo temático a lo informal. *Para la mayor parte del arte contemporáneo la materia no es solamente el cuerpo de la obra, sino también su fin, el objeto del discurso estético*¹⁸. La rugosidad de la materia que usa habla de complejidad de la existencia. La vida no es una narración automática de hechos sin más; detrás de cada uno de ellos hay un sin-fín de causas y concausas, según el ejemplo de lo que podríamos llamar estratigrafía comunicativa en itinerancia de *Architettura dell'anima*. La trama matérica acoge a unas y otras. Por eso Bellanca no usa superficies planas en cuanto innaturales y *no reales*. Su elección claramente matérica indica implicación, toma de posición, vuelta sin retorno.

La pintura matérica, casi escultórica en algunos casos, forma parte integrante de la lectura y de la propuesta intrínseca del cuadro. La superposición de capas es, en lenguaje artístico, lo que Miguel de Unamuno definía como *intrahistoria* en el filosófico. *La realidad del hombre –realidad sustancial– es activa, dinámica, temporal, capaz de meterse en el relato; y es a la vez una realidad activa en el sentido de obrar y producir; por eso la llama cosa en su etimológica significación de causa*¹⁹. Unamuno con-

Seleccionando materiais e texturas o artista inqueda e explorador dá *forma* e desenvolvimento temático ó informal. *Para a maior parte da arte contemporánea a materia non é só o corpo da obra, senón tamén a súa fin, o obxecto do discurso estético*¹⁸. A rugosidade da materia que usa fala de complexidade da existencia. A vida non é unha narración automática de feitos sen máis; tras de cada un deles hai unha infinidade de causas e concausas, segundo o exemplo do que poderíamos chamar estratigrafía comunicativa en itinerancia de *Architettura dell'anima*. A trama matérica acolle a unhas e outras. Por iso Bellanca non usa superficies planas en canto innaturais e *non reais*. A súa selección claramente matérica indica implicación, toma de posesión, volta sen retorno.

A pintura matérica, case escultórica nalgúns casos, forma parte integrante da lectura e da proposta intrínseca do cadro. A superposición de capas é, en linguaxe artística, o que Miguel de Unamuno definía como *intrahistoria* no filosófico. *A realidade do home – realidade sustancial – é activa, dinámica, temporal, capaz de meterse no relato; e é á vez unha realidade activa no sentido de obrar e producir; por iso chámaa cousa na súa etimolóxica significación de causa*¹⁹. Unamuno consideraba

sideraba *aparencial al ser estático y exterior de las cosas, y sólo verdaderamente real y sustancial al ser dinámico e íntimo de la vida humana y la personalidad*²⁰. La vida es hacer y deshacerse; es materia dinámica más que inerte y veladura plural. Se podría llamar a su pintura *intrahistórica* en cuanto que las primeras capas están íntimamente relacionadas con las últimas; pertenecen a su misma redacción, al mismo relato. Unamuno usó a menudo el símil de las *madréporas suboceánicas* o el de la *inmensa pirámide submarina* para definir el concepto de intrahistoria. Michel Foucault, años más tarde, habló de *un groviglio d'interpositività di cui non si possono fissare di colpo i confini e i punti d'incontro*²¹. Es también, la suya, por consiguiente, una pintura arqueológica, de excavación.

Las técnicas mixtas manejadas son como *muros* que almacenan en el interior una serie indefinida de recubrimientos verticales y de periodizaciones conceptuales. Para

*aparencial ó ser estático e exterior das cousas, e só verdadeiramente real e substancial ó ser dinámico e íntimo da vida humana e a personalidade*²⁰. A vida é facer e desfacerse; é materia dinámica máis que inerte e veladura plural. Poderíase chamar á súa pintura *intrahistórica* en canto que as primeiras capas están intimamente relacionadas coas últimas; pertencen á súa mesma redacción, ó mesmo relato. Unamuno usou a miúdo o símil das *madréporas suboceánicas* ou da *inmensa pirámide submarina* para defini-lo concepto de intrahistoria. Michel Foucault, anos máis tarde, falou dun *groviglio d'interpositività di cui non si possono fissare di colpo i confini e i punti d'incontro*²¹. É tamén, a súa, por conseguinte, unha pintura arqueolóxica, de escavación.

As técnicas mixtas manexadas son como *muros* que almacenan no interior unha serie indefinida de recubrimientos verticais e de periodizacións conceptuais. Para o

¹⁸ ECO, Umberto, *Storia della bellezza*, Bompiani, Milano 2004, pp. 404-405.

¹⁹ MARIAS, Julián, *Miguel de Unamuno*, Espasa Calpe, Madrid 1971, pp. 175-176.

²⁰ Ibidem.

²¹ FOUCAULT, Michel, *L'archeologia del sapere*, o.c., p. 210.

¹⁸ ECO, Humberto, *Storia Della bellezza*, Bompiani, Milano 2004, pp. 404-405.

¹⁹ MARIAS, Julián, *Miguel de Unamuno*, Espasa Calpe, Madrid 1971, pp. 175-176.

²⁰ Ibidem.

²¹ FOUCAULT, Michel, *L'archeologia del sapere*, o.c., p. 210.

su estudio se podría aplicar la *ley de superposición* de los estratos, como aquellos conformados por pigmentos y yesos, en su estado original de deposición²². Se ha escrito que *la tierra es la depositaria de infinitos relatos que la arqueología transcribe mediante la aplicación del método de excavación estratigráfica*²³. Esto podría aplicarse al cosmos plástico de Bellanca: cada cuadro es una compleja narración o un conjunto de historias entrecruzadas. Es un depósito de memoria. La cercanía espiritual de su hermana Lia, arqueóloga, ha influido en la manera de acercarse a los problemas y a la hora de ofrecerles una respuesta. Todo esto resulta fácilmente comprensible si observamos su obra *X*, técnica mixta sobre madera, absoluta composición maestra de estratigrafías y veladuras. Reino de señales, indicios, marcas, rastros, cicatrices, *graffiti*; océano de mundos alfanuméricos sumergidos y, a la vez, presentes. Pintura enciclopedia. La cruz que aparece, signo de la contradicción por ser símbolo de vida y muerte, invadida por estratigrafías castigadas por abrasiones del tiempo y las circunstancias, y un corazón iconográfico elegido por su poder cromático y geométrico. El corazón que todo mueve permaneciendo inmóvil. Estratigrafía activa de un Bellanca, estudioso del mundo antiguo, amigo de esos faraones que creían que sus cavidades albergaban el intelecto

seu estudo poderíase aplica-la *lei de superposición* dos estratos, como aqueles conformados por pigmentos e xesos, no seu estado orixinal de deposición²². Escribiuse que *a terra é a depositaria de infinitos relatos que a arqueoloxía transcribe mediante a aplicación do método de excavación estratigráfica*²³. Isto podería aplicarse ó cosmos plástico de Bellanca: cada cadro é unha complexa narración ou un conxunto de historias entrecruzadas. É un depósito de memoria. A proximidade espiritual da súa irmá Lia, arqueóloga, influíu no xeito de acercarse ós problemas e á hora de ofrecerlles unha resposta. Todo isto resulta facilmente comprensible se observámo-la súa obra *X*, técnica mixta sobre madeira, absoluta composición mestra de estratigrafías e veladuras. Reino de sinais, indicios, marcas, rastros, cicatrices, *graffiti*; océano de mundos alfanuméricos somexidos e, á vez, presentes. Pintura enciclopédica. A cruz que aparece, signo da contradición por ser símbolo de vida e morte, invadida por estratigrafías castigadas por abrasións do tempo e as circunstancias, e un corazón iconográfico elixido polo seu poder cromático e xeométrico. O corazón que todo move permanecendo inmóvil. Estratigrafía activa dun Bellanca, estudoso do mundo antigo, amigo deses faraóns que crían que as súas cavidades albergaban o intelec-



junto con la voluntad y los sentimientos. En India, sin embargo, el corazón era el reflejo del absoluto (*brahman*) en el hombre. Los aztecas veneraban al corazón (*yollotli*) como sede de la vida y del alma. En el Nuevo Testamento *el corazón representa la interioridad consciente y responsable del hombre*²⁴. La obra *X* compendia, como vemos, el cosmos plástico de Bellanca. La técnica estratigráfica la pone al servicio de la idea que propone; es base y desarrollo consustancial con el planteamiento artístico.

De la misma manera que la aplicación de la técnica estratigráfica exige conocimiento técnico puesto que es la clave de acceso a *las complejas combinaciones contextuales en las que se articula el devenir histórico*²⁵. R. Bellanca despliega toda su sabiduría de taller, en este caso de τέχνη griega, de técnica propia e inconfesable, para dosificar

to xunco coa vontade e os sentimentos. En India, non obstante, o corazón era reflexo do absoluto (*brahman*) no home. Os aztecas veneraban ó corazón (*yollotli*) como sede da vida e da alma. No Novo Testamento *o corazón representa a interioridade consciente e responsable do home*²⁴. A obra *X* compendia, como vemos, o cosmos plástico de Bellanca. A técnica estratigráfica pona ó servizo da idea que propón; é base e desenvolvemento consustancial coa exposición artística.

Do mesmo xeito que a aplicación da técnica estratigráfica esixe coñecemento técnico posto que é a clave de acceso ás *complexas combinacións contextuais nas que se articula o devir histórico*²⁵. R. Bellanca desprega toda a súa sabedoría de taller, neste caso de τέχνη grega, de técnica propia e inconfesable, para dosificar e equi-

²² HARRIS, Edward C., *Principios de estratigrafía arqueológica*, Crítica, Barcelona 1991, p. 32.

²³ MANACORDA, Daniele, *Prima lezione di archeologia*, Laterza, Bari 2004, p. 102.

²⁴ SCHÖKEL, Luis Alonso, *Biblia del Peregrino*, T. III : *Nuevo Testamento*, Edición de estudio, Mensajero-Verbo Divino, Bilbao 2002, p. 19.

²⁵ MANACORDA, Daniele, o.c., p. 103.

²² HARRIS, Edward C., *Principios de estratigrafía arqueológica*, Crítica, Barcelona 1991, p.32.

²³ MANACORDA, Daniel, *Prima lezione di archeologia*, Laterza, Bari 2004, p. 102.

²⁴ SCHÖEL, Luis Alonso, *Biblia del Peregrino*, T.III: *Novo Testamento*, Edición de estudo, Mansaxeiro-Verbo Divino, Bilbao 2002, p.19.

²⁵ MANACORDA, Daniele, o.c., p. 103.

y equilibrar la idea artística. Al igual que la excavación arqueológica, su obra acoge sensaciones de aconteceres sucesivos, uno tras otro. Cada señal, por pequeña que sea, representa un microcosmos del encuentro y el desencuentro, de la propuesta y el rechazo, del amor y el desamor, de lo blanco y lo negro. Pequeñas señales ligadas profunda e inseparablemente a los grandes gestos o al tema dominante. Todo forma parte de un *todo* más grande y omnicomprendivo. Las erosiones dominantes pueden ser expresión de derrotas, desgastes, heridas, laceraciones que llevamos dentro. Pero gracias a las mismas podemos apreciar el primigenio fondo o color que deberíamos traducir como carácter genuino, modificado, a veces, por los avatares de los eventos. De ahí que cuide obsesivamente la preparación de los fondos de cada tela, cartón, madera o papel. Los fondos son los escenarios de la trama, el terreno físico de lo representado, el cimiento de la idea.

Expresión artística, la suya, de profundidad. No le interesa *aparecer*, sino *ser*. Odia el *aparecer construido*, tan a la moda en el mundo conformado por críticos, galeristas y artistas. Crear, opinar y vender *a la carta*. Bellanca, sin embargo, busca la *realidad perenne*. Aunque vaya contra corriente y huya de la moda, su propuesta triunfará porque sabe, es y se presenta como *verdad* desde la realidad. Desde la realidad última, más dolorosa o más enamorada, apuesta siempre por la verdad testimonial desde la humanidad. Sus cuadros hablan siempre necesariamente de un *yo relacional*; de individuo en un contexto; contexto condicionante y condicionado. Siempre buscando.

El friulano Giorgio Celiberti (1929) ha sido uno de sus mayores referentes italianos. Su llamada pintura *abstracto-expresionista* ha penetrado en la sensibilidad artística de Bellanca. Muchas son las afinidades, muchos los puntos de encuentro. La de ambos es pintura arqueológica entendida como mirada hacia un pasado con implicaciones presentes en un binomio de vida y muerte. La espiritualidad de ambos artistas aparece, matéricamente esbozada, en un mar de sedimentos que ha dejado el subseguir encadenado y continuo de la historia. Pintura, la de ambos, antropológica en cuanto que, por medio de una multitud de huellas y de presencias del hombre, está empeñada en recuperar sus emociones y sus tragedias. Usan colores minerales evocando mitos arcanos y ritos primigenios. Aman la verdad denunciada en los muros urbanos; copian sus colores, fuertes o desvelados y, para detener el tiempo de la acción propuesta en la obra, fosilizan y detienen los empastes cromáticos.

Iconos como las grandes mariposas multicolores o monocromas, así como los corazones entrecruzados, son deudores, en parte, de Celiberti. Participan de una misma reflexión, aún en la distancia cronológica, y de una parecida memoria. La de Celiberti, condicionada por su visita al campo de concentración infantil de Terezin, la infernal ciudad-fortaleza a sesenta kilómetros de Praga. Pensemos que de los 15.000 niños que fueron llevados allí forzosamente en 1942, la mayor parte fue enviada para siempre a Auschwitz, y sólo pudieron ser liberados, la mañana del 8 de mayo de 1945, poco más

libra-la idea artística. Ó igual que a excavación arqueológica, a súa obra acolle sensacións de aconteceres sucesivos, un tras outro. Cada sinal, por pequena que sexa, representa un microcosmos do encontro e o desenccontro, da proposta e o rexeitamento, do amor e o desamor, do branco e o negro. Pequenos sinais ligados profunda e inseparablemente ós grandes xestos ou ó tema dominante. Todo forma parte dun *todo* máis grande e omnicomprendivo. As erosións dominantes poden ser expresión de derrotas, desgastes, feridas, laceracións que levamos dentro. Pero grazas a estas podemos aprecia-lo primixenio fondo a cor que deberíamos traducir como carácter xenuíno, modificado, ás veces, polos avatares dos eventos. De aí que coide obsesivamente a preparación dos fondos de cada tela, cartón, madeira ou papel. Os fondos son os escenarios da trama, o terreo físico do representado, o cimento da idea.

Expresión artística, a súa, de profundidade. Non lle interesa *aparecer*, senón *ser*. Odia o *aparecer construído*, tan á moda no mundo conformado por críticos, galeristas e artistas. Crear, opinar e vender *á carta*. Bellanca, non obstante, busca a *realidade perenne*. Aínda que vaia contra corrente e fuxa da moda, a súa proposta trunfará porque sabe, é e preséntase como *verdade* desde a realidade. Desde a realidade última, máis dolorosa ou máis namorada, aposta sempre pola verdade testemuñal desde a humanidade. Os seus cadros falan sempre necesariamente dun *eu relacional*; de individuo nun contexto; contexto condicionante e condicionado. Sempre buscando.

O friulano Griorgio Celiberti (1929) foi un dos seus maiores referentes italianos. A súa chamada pintura *abstracto-expresionista* penetrou na sensibilidade artística de Bellanca. Moitas son as afinidades, moitos os puntos de encontro. A de ambos é pintura arqueolóxica entendida como mirada cara un pasado con implicacións presentes nun binomio de vida e morte. A espiritualidade de ambos artistas aparece, matericamente esbozada, nun mar de sedimentos que deixou o subseguir encadeado e continuo da historia. Pintura, a de ambos, antropolóxica en canto que, por medio dunha multitude de pegadas e de presenzas do home, está empeñada en recupera-las súas emocións e as súas traxedias. Usas cores minerais evocando mitos arcanos e ritos primixenios. Aman a verdade denunciada nos muros urbanos; copian as súas cores, fortes ou desvelados e, para dete-lo tempo da acción proposta na obra, fosilizan e deteñen os empastes cromáticos.

Iconos como as grandes bolboretas multicolores ou monocromas, así como os corazóns entrecruzados, son debedores, en parte, de Celiberti. Participan dunha mesma reflexión, aínda na distancia cronolóxica, e dunha parecida memoria. A de Celiberti, condicionada pola súa visita ó campo de concentración infantil de Terezin, a infernal cidade-fortaleza a sesenta quilómetros de Praga. Pensemos que dos 15.000 nenos que foron levados alí forzosamente en 1942, a maior parte foi enviada para sempre a Auschwitz, e só puideron ser liberados, a mañá do 8 de maio de

de cien. Visita estremecedora y desgarradora. Renzo Bellanca, sin embargo, llega a parecidos resultados plásticos a través de la experimentación y el estudio. Principal y cronológicamente por medio de la personalísima y sorprendente gráfica que se inserta con el experimentalismo europeo del siglo XX en donde los procedimientos canónicos han sido sustituidos por los llamados *procesos combinados*²⁶. De Celiberti retoma el gusto por la interiorización de los problemas acaecidos entre los meandros de la vida y de la historia. Sus reflexiones le han llevado a un pensar estratigráfico, es decir, gradual e interiorizado. Pensamiento de nexos y concausas. De Celiberti aprende el significado de la pausa y de la atemporalidad de la obra. Cuadros que son reflexiones o poemas suficientemente distanciados con el momento que los produce o inspira. En muchos de ellos hay una luz capturada en el instante de la inspiración, que contiene una fuerza irreal y enigmática de gran profundidad interior.

A la manera de los padres del *limes* -Rothko o Celiberti-, ha asimilado, en sus viajes, el sepultado y evocador encanto de lugares como Ostia Antica, Taormina o *Tauromenion*, Vulci, Agrigento o *Akragas*, Paestum y, sobre todo, los frescos de la *Villa dei Misteri* de Pompeya con los que guarda, al igual que el maestro estadounidense, una *profunda relación*. En obras como *Reperto* une, a la espacialidad lírica y sutil usada en la preparación del fondo, una reconstrucción o simulacro del trabajo anónimo del *opus incertum* y el *opus reticolatum* de los muros romanos acompañados por cruces y numeraciones posteriores. Pasado y presente fosilizados para indicar el profundo nexo existente entre ambas cosmologías. Con una advertencia: la nuestra, inexorablemente, será también pasado. Sus pinturas son, de alguna manera, un himno a la concepción cíclica del tiempo; todo se repite y todo pasa, de ahí el continuo flujo de señales, huellas, lenguajes erosionados. El hoy transitará a un estado de no ser y sus cenizas generarán nuevas exigencias que volverán al punto inicial. Describiendo el mundo compositivo de Celiberti, Licio Damiani ha escrito, con sentimiento y acierto, algo que puede aplicarse también a Bellanca: *sono composizioni di una preziosità ora densa di corposità materiche, ora leggera, di una limpidezza quasi diafana; una preziosità che è anche estrema perizia tecnica, dove senti confluire la bravura "artigiana" del artista, una bravura che non resta, comunque, fine a se stessa, non diventa mai calligrafia, per farsi, invece, palpito, trasalimento lirico aperto su recessi insondabili della fantasia*²⁷.

Retrotrayendo la historia de las ideas de algunos años para buscar la génesis de la corriente que ha *co-alimentado*, casi medio siglo después, a Renzo Bellanca tenemos que detenernos necesariamente en el informalismo. Hablar, brevemente, del movimiento que nace, como decíamos al principio, en los años finales de los cuarenta del siglo pasado y que se base fundamentalmente en una espontaneidad que rechaza los imperativos tradicionales de la composición y se expresa a través de la pintura gestual

²⁶ MASCALCHI, Vittorio, *Il segno nella storia*, en *L'Europa nella grafica del 900*, Marsilio, Venezia 2004, p. 8.

²⁷ DAMIANI, Licio, *Cuori intrecciati*, Catálogo de siete serigrafías originales, matericas, acrílicas, retouché, G & G Grafiche D'Arte, Pianiga 19937, p. 3.

1945, pouco máis de cen. Visita estremecedora e arrepiante. Renzo Bellanca, porén, chega a parecidos resultados plásticos a través da experimentación e o estudo. Principal e cronoloxicamente por medio da personalísima e sorprendente gráfica que se insire co experimentalismo europeo do século XX onde os procedementos canónicos foron substituídos polos chamados *procesos combinados*²⁶. De Celiberti retoma o gusto pola interiorización dos problemas acaecidos entre os meandros da vida e da historia. As súas reflexións levárono a un pensar estatigráfico, é dicir, gradual e interiorizado. Pensamento de nexos e concausas. De Celiberti aprende o significado da pausa e da atemporalidade da obra. Cadros que son reflexións ou poemas suficientemente distanciados co momento que os produce ou inspira. En moitos deles hai unha luz capturada no instante da inspiración, que contén unha forza irreal e enigmática de gran profundidade interior.

Ó xeito dos pais do *limes* -Rothko ou Celiberti-, asimilou, nas súas viaxes, o sepultado e evocador encanto de lugares como Ostia Antica, Taormina ou *Tauromenion*, Vulci, Agrigento ou *Akragas*, Paestum e, sobre todo, os frescos da *Villa dei Misteri* de Pompeia, cos que garda, ó igual que o mestre estadounidense, unha *profunda relación*. En obras como *Reperto* une, á espacialidade lírica e sutil usada na preparación do fondo, unha reconstrucción ou simulacro do traballo anónimo do *opus incertum* e o *opus reticolatum* dos muros romanos acompañados por cruces e numeracións posteriores. Pasado e presente fosilizados para indica-lo profundo nexo existente entre ambas cosmoloxías. Cunha advertencia: a nosa, inexorablemente, será tamén pasado. As súas pinturas son, dalgunha maneira, un himno á concepción cíclica do tempo; todo se repite e todo pasa, de aí o continuo fluxo de sinais, marcas, linguaxes erosionadas. O hoxe transitará a un estado de non ser e as súas cinzas xerarán novas esixencias que volverán ó punto inicial. Describiendo o mundo compositivo de Celiberti, Licio Damiani escribiu, con sentimento e acerto, algo que pode aplicarse tamén a Bellanca: *sono composizioni di una preziosità ora densa di corposità materiche, ora leggera, di una limpidezza quasi diafana; una preziosità che è anche estrema perizia tecnica, dove senti confluire la bravura "artigiana" del artista, una bravura che non resta, comunque, fine a se stessa, non diventa mai calligrafia, per farsi, invece, palpito, trasalimento lirico aperto su recessi insondabili della fantasia*²⁷.

Ó retrotrae-la historia das ideas dalgúns anos para busca-la xénese da corrente que co-alimentou, case que medio século despois, a Renzo Bellanca, temos que detérmonos necesariamente no informalismo. Falar, brevemente, do movemento que nace, como dicíamos ó comezo, nos anos finais dos corenta do século pasado e que se basee, fundamentalmente, nunha espontaneidade que rexeita os imperativos tradicionais da composición e se expresa a través da pintura xestual (Hartung,

²⁶ MASCALCHI, Vittorio, *Il segno nella storia*, en *L'Europa nella grafica del 900*, Marsilio, Venezia 2004, p.8.

²⁷ DAMIANI, Licio, *Cuori intrecciati*, Catálogo de sete serigrafías orixinais, matericas, acrílicas, retouché, G & G Grafiche D'Arte, Pianiga 19937, p.3.

(Hartung, Saura), de la riqueza de la materia (Foutrier, Dubuffet, Millares, Tàpies, Burri) o del automatismo (Wols, Michaux). Recordemos que el término francés *informel*, acuñado por el crítico Michel Tapié (otros opinan que fue Georges Mathieu), encierra los trabajos de esta serie de artistas que, condicionados por el estudio del psicoanálisis y de la fenomenología (Husserl) y la filosofía existencialista (Heidegger, Sartre), persiguen la negación de la forma para dedicarse a indagar en los impulsos más recónditos e inconscientes del ser humano. A la centralidad de la forma prefieren la centralidad de la materia, liberada de todo formalismo, y propuesta en su exaltación más pura, es decir, en su propio magma informe. El signo trazado por el gesto instintivo sustituirá al dibujo. El signo, el futuro signo de Bellanca, adquiere, por primera vez en la historia del arte occidental, una valencia máxima; se constituye en referente único del cuadro.

De entre los padres del informalismo o del *no formal*, Bellanca manifiesta su admiración hacia Jean Fautrier, auténtico padre de la nueva forma de concebir la representación pictórica. Del parisino aprecia la serie de *Otages* (1945), su *Zig zag* y sus *pastas* de color preparadas, a modo de estratificaciones sucesivas, a base de temple y colas como si estuvieran destinadas para preparar revocos de pared. La preparación de la materia la realizaba directamente sobre el soporte de papel o tela. Fautrier mezclaba polvos de pastel colorado con grumos de color y de materia. Tàpies mezclará también, a partir de 1953, la pintura al óleo con polvo de mármol para resaltar aún más el carácter matérico de la obra.

Jean Dubuffet viene valorado por el análisis que hace de la materia, entendida como *tejido* (*texture*) intelectual. Su empaste es más inorgánico, más prehistórico, como un terreno arenoso (*Paysages grotesques*) o pesado y terroso (*Corps de dames*) que conforman un estilo más agresivo. Materia vilenta a través del uso decidido de las estratificaciones y de los *assemblages* que mezclan alquitrans, barro, papel de aluminio, tierras y piedrecitas con elementos botánicos.

Comparte las experiencias de carácter matérico-existencialista de Alberto Burri (*Neri, Gobbi, Muffe, Sacchi, Combustion*), en las que exalta las posibilidades expresivas de la materia pobre en sí misma por medio de incesantes transformaciones. Nadie ha ido más allá en las conexiones dialogantes entre materia pictórica y otro tipo de materia. La exigencia de aumentar la consistencia de la materia inducirá al artista, a partir de 1949, a mezclar sustancias completamente dispares como el alquitrán o



Saura), da riqueza da materia (Foutrier, Dubuffet, Millares, Tàpies, Burri) ou do automatismo (Wols, Michaux). Lembremos que o termo francés *informel*, cuñado polo crítico Michel Tapié (outros opinan que foi Georges Mathieu), encerra os traballos desta serie de artistas que, condicionados polo estudo do psicoanálise e da fenomenoloxía (Husserl) e a filosofía existencialista (Heidegger, Sartre), perseguen a negación da forma para se dedicaren a indagar nos impulsos máis recónditos e inconscientes do ser humano. No canto da centralidade da forma prefiren a centralidade da materia, liberada de todo formalismo, e proposta na súa exaltación máis pura, é dicir, no seu propio magma informe. O signo trazado polo xesto instintivo substituirá ó debuxo. O signo, o futuro signo de Bellanca,

adquire, por primeira vez na historia da arte occidental, unha valencia máxima; constitúese en referente único do cadro.

De entre os pais do informalismo ou do *non formal*, Bellanca manifesta a súa admiración cara a Jean Fautrier, auténtico pai da nova forma de concebi-la representación pictórica. Do parisense aprecia a serie de *Otages* (1945), o seu zigzag e as súas *pastas* de cor preparadas, a modo de estratificacións sucesivas, a base de témperas e colas coma se estivesen destinadas para preparar recibos de parede. A preparación da materia realizábase directamente sobre o soporte de papel ou tea. Fautrier mesturaba pos de pastel colorado con grumos de cor e de materia. Tàpies mesturará, tamén, a partir de 1953, a pintura ó óleo con po de mármore para resaltar, aínda máis, o carácter matérico da obra.

Jean Dubuffet vén valorado pola análise que fai da materia, entendida como *tecido* (*texture*) intelectual. O seu empaste é máis inorgánico, máis prehistórico, como un terreo areoso (*Paysages grotesques*) ou pesado e terroso (*Corps de dames*) que conforman un estilo máis agresivo. Materia vilenta a través do uso decidido das estratificacións e dos *assemblages* que mesturan alcatrán, barro, papel de aluminio, terras e pedriñas con elementos botánicos.

Comparte as experiencias de carácter matérico-existencialista de Alberto Burri (*Neri, Gobbi, Muffe, Sacchi, Combustion*), nas que exalta as posibilidades expresivas da materia pobre en si mesma por medio de incesantes transformacións. Ninguén foi máis alá nas conexións dialogantes entre materia pictórica e outro tipo de materia. A esixencia de aumenta-la consistencia da materia inducirá ó artista, a partir de 1949, a mesturar sustancias completamente dispares como o alcatrán ou a cola

la cola vinílica o argamasas, el serrín a la piedra pómez o al polvo de aluminio además de la arena. Sus *Cretti* son casi porciones de terreno físico y, en muchas de sus obras, los colores no tienen valencia científica sino de presencia; colores de la tierra. La pintura tiene en sí una propia vida orgánica.

Ha estudiado con empeño, además, las propuestas orientales del Grupo Gutai, fundado en Osaka en 1954, y especialmente las de su fundador, Jiro Joshihara (*Pintura n. 53*). Sus obras informales y matéricas, intercaladas por ideogramas, aparecen muy cercanas a las experiencias europeas. La materia viene dejada en completa libertad; respetada y vivificada con su sola presencia.

Junto con Celiberti, el autor que más admira es al catalán Antoni Tàpies (1923). Ha sido gran exponente y profeta del *irracionalismo de lo onírico, de la materia valiosa en sí misma, de lo intemporal en la temporalidad*²⁸. Las obras de Tàpies y de Bellanca son un trabajo de indagación sobre la epidermis de la pintura, aun cuando el primero sea más informalista que el segundo. Tàpies no usa la materia para dibujar sino para romper la *planitud* del cuadro y alterar las dimensiones de profundidad. Es una materia familiar, invitante, casi táctil con la que va construyendo pequeños posos de memoria, fruto de la acumulación de experiencias gráficas europeas y orientales. Bellanca comparte y convive con las pinturas matéricas del español en su constante búsqueda de nuevas texturas, densidades, porosidades, rugosidades, grosor, relieve, granulado, etc. El abanico cromático de Bellanca es más amplio, aunque desde el 2006 tiende hacia un cierto monocromatismo evocativo (*La sabiduría que escucha, Depósitos del Alma, Superposición de experiencias, Palabras sumergidas*), mientras que el de Tàpies se concentra en los ocre, grises y marrones. El catalán precisará, en una entrevista, que si *he llegado a hacer cuadros sólo con gris, es en parte por una reacción contra el colorismo que caracterizaba el arte de la generación anterior a la mía, una pintura en la que se utilizaban mucho los colores primarios. El hecho de estar rodeado continuamente por el impacto de la publicidad y las señalizaciones características de nuestra sociedad también me llevó a buscar un color más interiorizado, lo que podría definirse como la penumbra, la luz de los sueños y de nuestro mundo interior*²⁹. Por otra parte, ambos usan el *collage* y, sobre todo, el *grattage* sistemático, rasgando o rayando superficies, para conseguir una pintura de relieves, orográfica. Los *grattage* de Tàpies son sutiles y los emplea sobre el grueso del empaste que, una vez arrancado en buena parte, va dando formas a la materia con llagas, heridas, fisuras y grietas acentuadas por algunos monocromatismos. En 1947 reanuda sus investigaciones matéricas ya sea por la incisión de la capa de pintura o por la inclusión de materiales extraños a la pintura misma (granos de arroz, hilos, cuerdas). A partir de 1954 reemplaza el óleo por el látex y consigue efectos mucho más violentos que contrapo-

vinílica ou argamasas, as serraduras á pedra pómez ou ó po de aluminio ademais da area. Os seus *Cretti* son case porcións de terreo físico e, en moitas das súas obras, as cores non teñen valencia científica senón de presenza; cores da terra. A pintura ten en si unha propia vida orgánica.

Estudou, con empeño, ademais, as propostas orientais do Grupo Gutai, fundado en Osaka en 1954, e especialmente as do seu fundador, Jiro Joshihara (*Pintura n. 53*). As súas obras informais e matéricas, intercaladas por ideogramas, aparecen moi próximas ás experiencias europeas. A materia vén deixada en completa liberdade; respectada e vivificada coa súa soa presenza.

Xunto con Celiberti, o autor que máis admira é o catalán Antoni Tàpies (1923). Foi gran expoñente e profeta do *irracionalismo do onírico, da materia valiosa en si mesma, do intemporal na temporalidade*²⁸. As obras de Tàpies e de Bellanca son un traballo de indagación sobre a epiderme da pintura, aínda cando o primeiro sexa máis informalista que o segundo. Tàpies non usa a materia para debuxar senón para romper-la *planitude* do cadro e altera-las dimensións de profundidade. É unha materia familiar, invitante, case táctil, coa que vai construíndo pequenos posos de memoria, froito da acumulación de experiencias gráficas europeas e orientais. Bellanca comparte e convive coas pinturas matéricas do español na súa constante procura de novas texturas, densidades, porosidades, rugosidades, grosor, relevo, granulado, etc. O abano cromático de Bellanca é máis amplo, aínda que desde o 2006 tende cara un certo monocromatismo evocativo (*La sabiduría que escucha, Depósitos del Alma, Superposición de experiencias, Palabras sumergidas*), mentres que o de Tàpies se concentra nos ocre, grises e marróns. O catalán precisará, nunha entrevista, que se *cheguei a facer cadros só con gris, é, en parte, por unha reacción contra o colorismo que caracterizaba a arte da xeración anterior á miña, unha pintura na que se utilizaban moito as cores primarias. O feito de estar rodeado continuamente polo impacto da publicidade e as sinalizacións características da nosa sociedade, tamén me levou a buscar unha cor máis interiorizada, o que podería definirse como a penumbra, a luz dos soños e do noso mundo interior*²⁹. Por outra banda, ambos usan o *collage* e, sobre todo, o *grattage* sistemático, rascando ou raiando superficies, para conseguir unha pintura de relevos, orográfica. Os *grattage* de Tàpies son sutís e emprégao sobre o groso do empaste que, unha vez arrancado en boa parte, vai dando formas á materia con chagas, feridas, fisuras e gretas acentuadas por algúns monocromatismos. En 1947 prosigue as súas investigacións matéricas, ben sexa pola incisión da capa de pintura ou ben pola inclusión de materiais estranhos á pintura mesma (grans de arroz, fíos, cordas). A partir de 1954 substitúe o óleo polo látex e consegue efectos moito máis violentos que con-

²⁸ BOZAL, Valeriano, *Historia del arte en España II*, Istmo, Madrid 2000, p. 177.

²⁹ TÀPIES, Antoni, BORJA-VILLEL, Manuel, *El tatuaje y el cuerpo*, Ediciones de la Rosa Cúbica, Barcelona 1996, p. 45.

²⁸ BOZAL, Valeriano, *Historia del arte en España II*, Istmo, Madrid 2000, p. 177.

²⁹ TÀPIES, Antoni, BORJA-VILLEL, Manuel, *El tatuaje y el cuerpo*, Ediciones de la Rosa Cúbica, Barcelona 1996, p. 45.

nen, en ocasiones, dos zonas que difieren por color o textura. Son años influenciados por lecturas de cosmologías orientales, de dualidad entre orden y caos, estructura y accidente, repetición y variación, de lucha entre el *Ying* y el *Yang*, o entre los símbolos alquímicos *solve/coagula* (esto es, *disuelve/coágula*), la añorada meditación epicúrea entremezclada con ideas del materialismo dialéctico e histórico.

El tiempo presente condiciona la acción del pintor. Es, en muchos casos, un presente paralizado por los horrores de la historia; un presente detenido y cohibido sin esperanza en un mañana de promesas. En este sentido, *Tàpies hace visibles, hace aparecer, con la máxima exactitud de su realidad concreta y con su poder de desarrollo, los tensores de nuestro pensamiento. El yo y las cosas están aquí juntos*³⁰.

Bellanca ha rendido homenaje a la figura y a la obra de Tàpies al dedicarle varias obras, técnicas mixtas y grabados (*Vº* y *VIº*, *Homenaje a Tàpies*). Nace, de esta manera un diálogo entre ambos creadores; en ningún caso es un plagio y, en todos, un estímulo. La *Caligrafía* (1958) del pionero del informalismo tiene puntos de contacto con *Stele; Vertical sobre blanco* (1959) se *bellanquiza* en *Mezzo d'arte o Mezzo letterario* (2002); las tonalidades de *Composición negro y rosa* (1960) comparten sugerencias con *Trascendencia* (2001). A la reflexión previa y familiar, Bellanca añade la fuerza propositiva de su personalísimo tratamiento del color y la materia. Tàpies es un referente importantísimo; referente sí pero nada más. Entre ellos hay distancias conceptuales y cronológicas. Bellanca depura más la materia; no es para él un totem exclusivo, sino un elemento basilar pero al servicio de la composición final. Con ella juega y se divierte mucho más que Tàpies. Es menos esclavo de la misma. Tàpies, condicionado por la guerra civil española, y Celiberti, por su visita al campo de concentración de Terezin, dan a la materia una valencia más fosilizada, como de realidad muerta. Bellanca abre el panorama con mayor vitalismo; la materia es un contenedor que almacena el fin y el inicio; debajo de su corteza hay linfa que anima a confiar en nuevos y mejores tiempos. A través de sabias preparaciones de los fondos, deja entrever transparencias y veladuras inusitadas para el catalán o para Celiberti. Veladuras mágicas e insondables como las del amigo Ocaña Martínez³¹. Los ritmos de las creaciones de Renzo Bellanca son mayores que los de Tàpies; sus estratificaciones acogen a un mundo, de un nuevo siglo que acaba de empezar, mucho más multicultural y globalizado que el de sus predecesores. Bellanca sigue explorando espacios y sugerencias, continúa abriendo sus

trapoñen, en ocasións, dúas zonas que difiren por color ou textura. Son anos influenciados por lecturas de cosmoloXías orientais, de dualidade entre orde e caos, estrutura e accidente, repetición e variación, de loita entre o *Ying* e o *Yang*, ou entre os símbolos alquímicos *solve/coagula* (isto é, *disolve/coágula*), a nostálxica meditación epicúrea entremesturada con ideas do materialismo dialéctico e histórico.

O tempo presente condiciona a acción do pintor. É, en moitos casos, un presente paralizado polos horrores da historia; un presente detido e cohibido sen esperanza nun mañá de promesas. Neste sentido, *Tàpies fai visibles, fai aparecer, coa máxima exactitude da súa realidade concreta e co seu poder de desenvolvemento, os tensores do noso pensamento. O eu e as cousas están aquí xuntos*³⁰.

Bellanca rendeulle homenaxe á figura e á obra de Tàpies ó dedicarlle varias obras, técnicas mixtas e gravados (*Vº* e *VIº*, *Homenaxe a Tàpies*). Nace, desta maneira, un diálogo entrambos creadores; en ningún caso é un plaxio e, en todos, un estímulo. A *Caligrafía* (1958) do pioneiro do informalismo ten puntos de contacto con *Stele; Vertical sobre blanco* (1959) se *bellanquiza* en *Mezzo d'arte ou Mezzo letterario* (2002); as tonalidades de *Composición negro y rosa* (1960) comparten suxestións con *Trascendencia* (2001). Á reflexión previa e familiar, Bellanca engádelle a forza propositiva do seu personalísimo tratamento da cor e a materia. Tàpies é un referente importantísimo; referente si, pero nada máis. Entre eles, hai distancias conceptuais e cronolóxicas. Bellanca depura máis a materia; non é para el un tótem exclusivo, senón un elemento basilar, pero ó servizo da composición final. Con ela xoga e divírtese moito máis que Tàpies. É menos escravo desta. Tàpies, condicionado pola guerra civil española, e Celiberti, pola súa visita ó campo de concentración de Terezin, danlle á materia unha valencia máis fosilizada, como de realidade morta. Bellanca abre o panorama con maior vitalismo; a materia é un contedor que almacena a fin e o inicio; debaixo da súa casca hai linfa que anima a confiar en novos e mellores tempos. A través de sabias preparacións dos fondos, deixa entrever transparencias e veladuras inusitadas para o catalán ou para Celiberti. Veladuras máxicas e insondables como as do amigo Ocaña Martínez³¹. Os ritmos das creacións de Renzo Bellanca son maiores que os de Tàpies; as súas estratificacións acollen a un mundo, de un novo século que acaba de comezar, moito máis multicultural e globalizado que o dos seus predecesores. Bellanca segue a explorar espazos e sux-

³⁰ RAILLARD, Georges, *Prólogo*, en *Tàpies. Obra Completa, Vol. I. 1943-1960*, Fundació Antoni Tàpies – Edicions Polígrafa, Barcelona 1989, p. 16.

³¹ Sobre este depuradísimo artista y portentoso generador de nuevas ideas, pueden verse mis estudios: GARCÍA ALÍA, Juan Carlos, *Ocaña Martínez: iconos e instantes de la contemporaneidad*, o.c.; GARCÍA ALÍA, Juan Carlos, *Tras la esencia de la pintura*, en *Mantelius*, Deputación Provincial de Ourense, Ourense 2004, pp. 7-35; GARCÍA ALÍA, Juan Carlos, *Ocaña Martínez: a propósito de una síntesis biográfica en su contexto*, en *Mantelius*, o.c., pp. 89-95; GARCÍA ALÍA, Juan Carlos, *Ocaña Martínez: observaciones mutuas. Dibujos*, Deputación Provincial de Ourense, Madrid 2003.

³⁰ RAILLARD, Georges, *Prólogo*, en *Tàpies. Obra Completa, Vol. I. 1943-1960*, Fundació Antoni Tàpies – Edicions Polígrafa, Barcelona 1989, p. 16.

³¹ Sobre este depuradísimo artista e portentoso xerador de novas ideas, poden verse os meus estudos: GARCÍA ALÍA, Juan Carlos, *Ocaña Martínez: iconos e instantes de la contemporaneidad*, o.c.; GARCÍA ALÍA, Juan Carlos, *Tras la esencia de la pintura*, en *Mantelius*, Deputación Provincial de Ourense, Ourense 2004, pp. 7-35; GARCÍA ALÍA, Juan Carlos, *Ocaña Martínez: a propósito de una síntesis biográfica en su contexto*, en *Mantelius*, o.c.; pp. 89-95; GARCÍA ALÍA, Juan Carlos, *Ocaña Martínez: observaciones mutuas. Dibujos*, Deputación Provincial de Ourense, Madrid 2003.

estratigrafías plásticas a nuevos diálogos con el mundo exterior, que seguirán –para nuestro deleite- ofreciéndonos sorpresas y pensadas reflexiones. En Bellanca la relación con un *tú* posible y necesario aparece evidente; obra concebida para el espectador, puerto natural de su *maquinación* previa.

Los muros de Bellanca, menores por dimensión, son igualmente muros de memoria, muros de historia como los de Jericó, Jerusalén, Auschwitz o Berlín, tapias de un descampado o las vallas urbanas que canalizan nuestra existencia. Se nos manifiestan como densos y misteriosos telones de fondo -recordemos su pasión por la escenografía- capaces de acoger al ser humano con todos los elementos y átomos. Las capas matéricas representan los cambios y evoluciones de la historia, y los símbolos y lenguajes alfanuméricos la presencia comunicativa de lo humano y sus circunstancias; símbolos, que, en el caso de Bellanca y, a diferencia de Tàpies, tienen una valencia añadida de intermediarios con la trascendencia. Muros que expresan un extenso abanico de sensaciones: muros serenos, lisos, tortuosos, decrepitos; muros con señales de huellas humanas (como la del propio pintor); muros de amor, de dolor, de batalla, de espacio lúdico. Muros de nuestra totalidad en donde *el paso del tiempo ha hecho que incluso aquello que le era ajeno y superficial forme a formar parte del muro. La incisión que levanta un surco, el golpe que produce un hueco irregular, el horadado, son elementos que, si originariamente no pertenecen al muro, con el paso del tiempo llegan a ser suyos... Este es un hecho que tiene consecuencias plásticas*³². Materia y señales son los elementos fundamentales para cualquier representación escénica; sin ellos el telón no se puede levantar.

En el duro invierno de 1947, Mark Rothko, el eterno y silencioso referente, escribió en el número único de la revista *Possibilities*, dirigida, entre otros, por Robert Motherwell y John Cage, el texto *The Romantics Were Prompted*. En uno de sus párrafos habla del milagro del arte que se advierte en un cuadro acabado. Éste aparece como *una revelación, la solución inesperada e inédita de un problema que desde siempre le urgía dentro*³³. Los cuadros son una explosión de lo que se lleva dentro. La revelación, para Renzo Bellanca, tiene una sustancia matérica (*Sumergido*), una inteligencia significativa de huellas y lenguajes (*Acumulación de vidas*) y, finalmente, un embalaje cromático (*Incosciente primordial*). El embalaje o color aparece, en esta circunstancia, como elemento fundamental del todo. Es el alma de la revelación. Forma un *unicum* indisoluble con la materia y el signo. Ese color tiene una valencia más activa que en Tàpies, en el sentido que usa una gama más amplia y más atrevida. Hay negros, rojos, rosas, ocre, blancos, marrones, plateados...; todos con veladuras y disolvencias (*Paralelo 35, Razón y Sentimiento*). Bellanca emplea colores de tipo industrial y escenográfico; pintura para exterior, cuarzo plástico mezclado con arena, latericios, descartes de obra unidos por aglutinantes para conseguir un mayor grosor en la materia y un *efecto*

estións, continúa abrindo as súas estratigrafías plásticas a novos diálogos co mundo exterior, que seguirán –para o noso deleite-, ofrecéndonos sorpresas e pensadas reflexións. En Bellanca, a relación cun *tú* posible e necesario, aparece evidente; obra concebida para o espectador, porto natural da súa *maquinación* previa.

Os muros de Bellanca, menores por dimensión, son igualmente muros de memoria, muros de historia como os de Xericó, Xerusalén, Auschwitz ou Berlín, tapias dun descampado ou os atrancos urbanos que canalizan a nosa existencia. Manifestánsenos como densos e misteriosos panos de fondo –lembremos a súa pasión pola escenografía- capaces de acoller ó ser humano con tódolos elementos e átomos. As capas matéricas representan os cambios e evolucións da historia, e os símbolos e linguaxes alfanuméricos, a presenza comunicativa do humano e as súas circunstancias; símbolos que, no caso de Bellanca, e, a diferenza de Tàpies, teñen unha valencia engadida de intermediarios coa transcendencia. Muros que expresan un extenso abanico de sensacións: muros serenos, lisos, tortuosos, decrepitos; muros con sinais de pegadas ou marcas humanas (como a do propio pintor); muros de amor, de dor, de batalla, de espazo lúdico. Muros da nosa totalidade, onde *o paso do tempo fixo que, incluso aquilo que lle era alleo e superficial, pase a formar parte do muro. A incisión que levanta un suco, o golpe que produce un oco irregular, o afuracado, son elementos que, se orixinariamente non pertencen ó muro, co paso do tempo chegan a ser seus... Este é un feito que ten consecuencias plásticas*³². Materia e sinais son os elementos fundamentais para calquera representación escénica; sen eles, o pano non se pode levantar.

No duro inverno de 1947, Mark Rothko, o eterno e silencioso referente, escribiu no número único da revista *Possibilities*, dirixida, entre outros, por Robert Motherwell e John Cage, o texto *The Romantics Were Prompted*. Nun dos seus parágrafos fala do milagre da arte que se advirte nun cadro acabado. Este aparece como *unha revelación, a solución inesperada e inédita dun problema que desde sempre lle urxía dentro*³³. Os cadros son unha explosión do que se leva dentro. A revelación, para Renzo Bellanca, ten unha substancia matérica (*Sumergido*), unha intelixencia significativa de marcas e linguaxes (*Acumulación de vidas*) e, finalmente, unha embalaxe cromático (*Incosciente primordial*). A embalaxe ou cor aparecen, nesta circunstancia, como elementos fundamentais do todo. Son a alma da revelación. Forman un *unicum* indisoluble coa materia e o signo. Esa cor ten unha valencia máis activa que en Tàpies, no sentido que usa unha gama máis ampla e máis atrevida. Hai negros, vermello, rosas, ocre, branco, marrón, plateados...; todos con veladuras e disolvencias (*Paralelo 35, Razón y Sentimiento*). Bellanca emprega cores de tipo industrial e escenográfico; pintura para exterior, cuarzo plástico mesturado con area, latericios, descartes de obra unidos por aglutinantes para conseguir un maior grosor na

³² BOZAL, Valeriano, *Tàpies, muro, tiempo y cuerpo*, en AA.VV., *Tàpies. En perspectiva*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona 2004, p. 102.

³³ ROTHKO, Mark, *Scruti*, o.c., p. 33.

³² BOZAL, Valeriano, *Tàpies, muro, tiempo y cuerpo*, en AA.VV., *Tàpies. En perspectiva*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona 2004, p. 102.

³³ ROTHKO, Mark, *Scruti*, o.c., p. 33.

muro. No usa los esmaltes por considerarlos superados. Las arenas tienen una doble función, si desea efectos dorados, usa las sicilianas del Valle dei Templi unidas a yesos; si, por el contrario, pretende texturas más oscuras emplea arenas volcánicas de las playas laciales cercanas a la antigua Vulci. Las aglutina con solventes químicos que evaporan inmediatamente. El procedimiento, al igual que en la técnica de la acuarela, tiene que ser rápido e inmediato. Debe poseer un innato e irrefrenable elemento instintivo, casi animalesco.

No desprecia las pinturas lavables de interior. Tampoco las acrílicas mezcladas con una base lavable. Una vez obtenida la tonalidad y densidad deseada, usa, en algunos casos, la técnica del fresco. Antes que empiece a secar pasa al *grattage* para ir logrando de la anónima materia los efectos y sensaciones del paso del tiempo y de la memoria. Con este procedimiento, los colores, precedentemente utilizados en la preparación de los fondos, van emergiendo estratigráficamente como si fueran constitutivos a la materia.

*La pintura sale de la Tierra y de la Luz*³⁴. La pintura de Bellanca emana de la historia estratigráfica y de la centralidad de la persona humana. Incluso los primeros planos de las mariposas fosilizadas (*Coloquio sentimental*, *Inconsciente primordial*, *Depósitos del Alma*, *Viaje Fósil*, *Fuera de los esquemas*), que en un primer análisis pueden parecer ejemplos claros de naturaleza petrificada, son en realidad un ejemplo de homenaje a la vida simbolizado en el animal- alegoría de la belleza y de la capacidad de transformación. Es una metáfora de la metamorfosis en sí, de la necesidad de catarsis, del pasar del arrastrarse por la tierra al volar sobre ella. La belleza para ser tal necesita superarse a sí misma; debe ser algo más que estética para convertirse en virtud. Virtud entendida en sentido ontológico, trascendente. Como aquella predisposición a la coherencia mediante la cual nuestras emociones y pasiones se han desarrollado de tal forma que acompañan a nuestras decisiones³⁵. Y este duro proceso puede estar simbolizado por la mariposa bellanquiana. Es su símbolo transformador. A la manera de los filósofos griegos que paradójicamente identificaban el concepto de felicidad en modo más negativo que positivo. La felicidad, recordemos, se basaba en conquistas espirituales que implicaban renunciaciones: pasar de la *atarasia* (falta de turbación), a la *apatía* (falta de sufrimiento), a la *aponía* (falta de dolor). Por medio de estos estados privativos pasamos del dolor a la felicidad; de ser gusanos a volar.

La obra de Renzo Bellanca nos habla de presencias, no de vacíos. Su historia es más lineal que cíclica; más de futuro que de pasado. Como creía que ningún fenómeno podía comprenderse filosóficamente si antes no se había comprendido históricamente.

³⁴ ZAMBRANO, María, *Los bienaventurados*, Siruela, Madrid 2004, p. 77.

³⁵ Cfr. REALE, Giovanni, *Valori dimenticati dell'Occidente*, Tascabilli Bompiani, Milano 2004, p. 94. Reale sigue aquí las tesis de Julia Annas expuestas en su libro *La morale della felicità in Aristotele e nei filosofi dell'età ellenistica*, Vita e Pensiero, Milano 1998.

materia e un *efecto muro*. Non usa os esmaltes por consideralos superados. As áreas teñen unha dobre función, se desexa efectos dourados, usa as sicilianas do Valle dei Templi unidas a xesos; si, pola contra, pretende texturas máis escuras, emprega áreas volcánicas das praias laciais cercanas á antiga Vulci. Aglutínaas con solventes químicos que evaporan inmediatamente. O procedemento, ó igual que na técnica da acuarela, ten que ser rápido e inmediato. Debe posuír un innato e irrefrenable elemento instintivo, case animalesco.

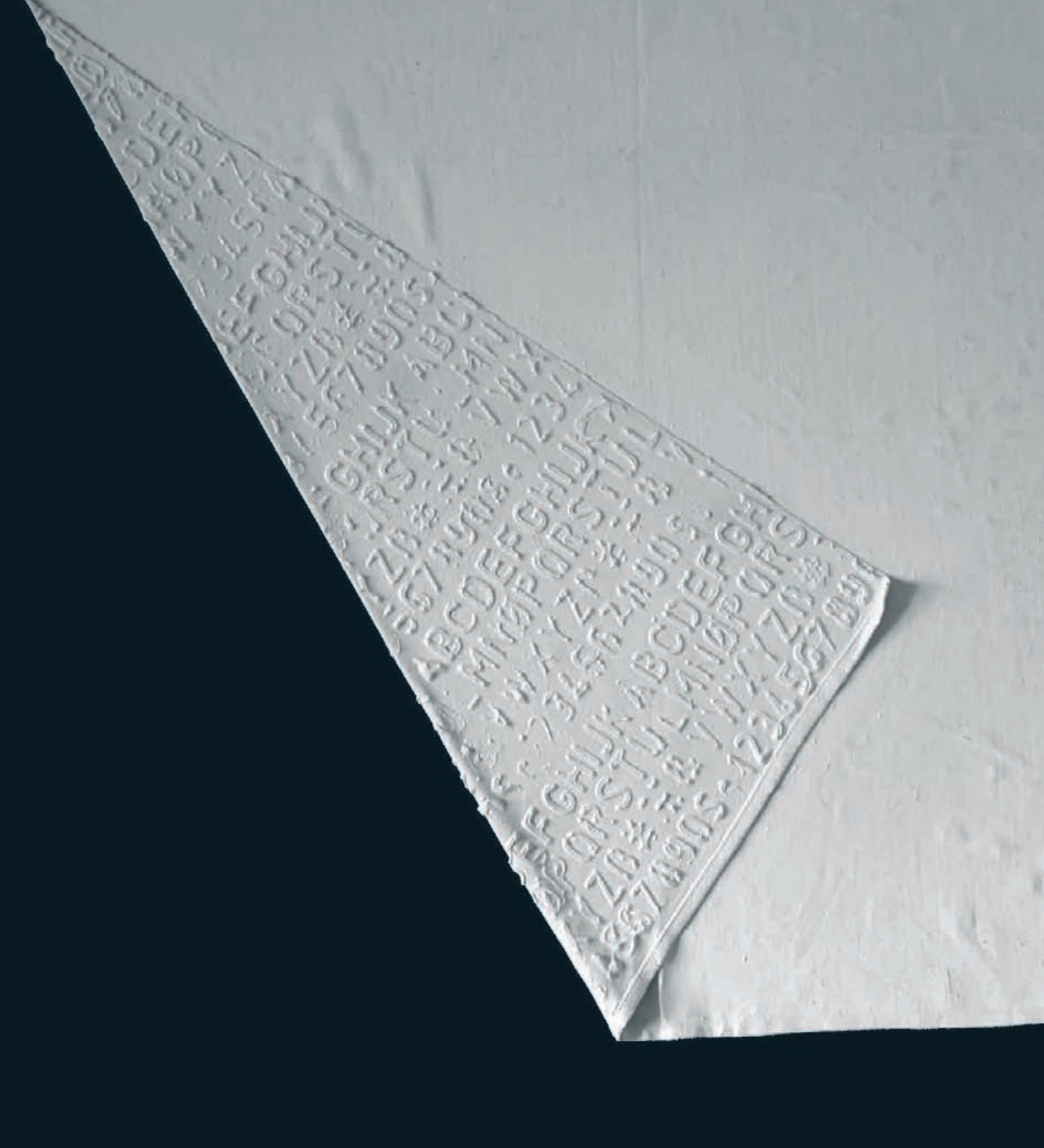
Non despreza as pinturas lavables de interior. Tampouco as acrílicas mesturadas cunha base lavable. Unha vez obtida a tonalidade e densidade desexada, usa, nalgúns casos, a técnica do fresco. Antes que comece a secar, pasa ó *grattage* para ir logrando da anónima materia os efectos e sensacións do paso do tempo e da memoria. Con este procedemento, as cores, precedentemente utilizadas na preparación dos fondos, van emerxendo estratigráficamente coma se fosen constitutivos á materia.

*A pintura sae da Terra e da luz*³⁴. A pintura de Bellanca emana da historia estratigráfica e da centralidade da persoa humana. Incluso os primeiros planos das bolboretas fosilizadas (*Coloquio sentimental*, *Inconsciente primordial*, *Depósitos del Alma*, *Viaje Fósil*, *Fuera de los Esquemas*), que, nunha primeira análise, podían parecer exemplos claros de natureza petrificada, son, en realidade, un exemplo de homenaxe á vida simbolizado no animal, alegoría da beleza e da capacidade de transformación. É unha metáfora da metamorfose en si, da necesidade de catarse, do pasar do arrastrarse pola terra, ó voar sobre ela. A beleza, para ser tal, necesita superarse a si mesma; debe de ser algo máis que estética, para se converter en virtude. Virtude entendida en sentido ontolóxico, transcendente. Como aquela predisposición á coherencia mediante a cal as nosas emocións e paixóns se desenvolveron de tal xeito que acompañan ás nosas decisións³⁵. E este duro proceso pode estar simbolizado pola bolboreta bellanquiana. É un símbolo transformador. Á maneira dos filósofos gregos que paradoxalmente identificaban o concepto de felicidade en modo máis negativo que positivo. A felicidade, lembremos, baseábase en conquistas espirituais que implicaban renunciencias: pasar da *atarasia* (falta de turbación), á *apatía* (falta de sufrimento), á *aponía* (falta de dor). Por medio destes estados privativos, pasamos da dor á felicidade; de ser vermes, a voar.

A obra de Renzo Bellanca fálanos de presenzas, non de baleiros. A súa historia é máis lineal que cíclica; máis de futuro que de pasado. Como cría que ningún fenómeno podía comprenderse filosoficamente, se antes non se comprendera histórica-

³⁴ ZAMBRANO, María, *Los bienaventurados*, Siruela, Madrid 2004, p. 77.

³⁵ Cfr. REALE, Giovanni, *Valori dimenticati dell'Occidente*, Tascabilli Bompiani, Milano 2004, p. 94. Reale segue aquí as teses de Julia Annas, expostas no seu libro *La morale della felicità in Aristotele e nei filosofi dell'età ellenistica*, Vita e Pensiero, Milano 1998.



te. La pintura estratigráfica es filosofía histórica de la continuidad (Burckhardt), pero de una continuidad que no se agota en sí misma. Bellanca supera el famoso dualismo entre el *terminus a quo* (término a partir del cual) y *terminus ad quem* (término hasta el cual) dando a su obra una trascendencia que deriva del peregrinaje intelectual entre la ocultación y la revelación del misterio (materia y grattage). La historia no es un eterno proceso continuo sin principio o sin final³⁶. Bellanca da a cada obra una vía de fuga, una posibilidad; ahí radica su trascendencia y capacidad de transformación. En casi todas ellas, envuelto entre la materia, ha sabido capturar el *instante* que se presenta, como diría Zambrano, como la superación del peso del tiempo, en el seno de la temporalidad. A cada paso encontramos vivencias, encuentros, vida interior. La poca consistencia de nuestro habitat contemporáneo no ha minado el entramado ni la trascendencia de su humana percepción. Capta las circunstancias de lo existencial y las señales que le son propias (como en sus esculturas en bronce *Arquitectura verbal*, *Antiguas escrituras*, *Pasión*). Son momentos y retratos de un universo en transformación; en proceso de liberación. No hay fosilizaciones sino pequeños momentos de vida que han detenido su paso e instantes para nuestra contemplación y reflexión sobre cada uno de ellos. Cuadros que muestran una dualidad intrínseca y teatral a la vez, como la obra maestra que es en sí *Ir más allá* (*Andare Oltre*). Cuadros abiertos, en fin, a la esperanza desde nuestro aquí y nuestro ahora. A pesar del peso estratigráfico del acontecer de cada individuo (*Huellas*), hay espacio para imaginar hipótesis mejores cargadas de prometedora existencia (*Inconsciente primordial*, *Paralelo 35*, *Motivo de vida*).

Valgan, como certera síntesis, estas palabras de María Zambrano sobre presencias, huellas y signos. Palabras sobre Bellanca.

Y así hay que sorprenderse a sí mismo en el asombro ante la evidencia del signo natural: la figura impresa en las alas de una mariposa, en la hoja de una planta, en el caparazón de un insecto y aun en la piel de ese algo que se arrastra entre todos los seres de la vida, ya que todo lo viviente aquí de algún modo se arrastra o es arrastrado por la vida. Signos que no pueden constituir señales, ni avisos. Y que si nos remitimos a ese aviso del puro sentir que vive envuelto en el olvido en todo hombre, se nos aparecen como figuras y signos impresos desde muy lejos, y desde muy próximo; signos del universo³⁷.

Juan Carlos García Alía

³⁶ Cfr. LÖWITZ, Karl, *Significato e fine della storia*, Edizioni di Comunità, Milano 1979, pp. 233-236.

³⁷ ZAMBRANO, María, , Seix Barral, Barcelona 1977, p. 107.

mente. A pintura estratigráfica é filosofía histórica da continuidade (Burckhardt), pero dunha continuidade que non se esgota en si mesma. Bellanca supera o famoso dualismo entre o *terminus a quo* (termo a partir do cal) e *terminus ad quem* (termo ata o cal), dándolle á súa obra unha trascendencia que deriva da peregrinaxe intelectual entre a ocultación e a revelación do misterio (materia e grattage). A historia non é un eterno proceso continuo sen principio u sen final³⁶. Bellanca dálle a cada obra unha vía de fuga, unha posibilidade; aí radica a súa trascendencia e capacidade de transformación. En case todas elas, envolto entre a materia, soubo captura-lo *instante* que se presenta, como diría Zambrano, como a superación do peso do tempo, no seo da temporalidade. A cada paso atopamos vivencias, encontros, vida interior. A pouca consistencia do noso habitat contemporáneo non minou o entramado nin a trascendencia da súa humana percepción. Capta as circunstancias do existencial e os sinais que lle son propios (como nas súas esculturas en bronce *Arquitectura verbal*, *Antiguas escrituras*, *Pasión*). Son momentos e retratos dun universo en transformación; en proceso de liberación. Non hai fosilizacións, senón pequenos momentos de vida, que detiveron o seu paso e instantes para a nosa contemplación e reflexión sobre cada un deles. Cadros que amosan unha dualidade intrínseca e teatral á vez, como a obra mestra que é en si *Ir más allá* (*Andare Oltre*). Cadros abertos, en fin, á esperanza desde o noso aquí e o noso agora. Malia o peso estratigráfico do acontecer de cada individuo (*Huellas*), hai espazo para imaxinar hipóteses mellores, cargadas de prometedora existencia (*Inconsciente primordial*, *Paralelo 35*, *Motivo de vida*).

Valgan, como certera síntese, estas verbas de María Zambrano sobre presenzas, pegadas ou marcas e signos. Verbas sobre Bellanca.

E así hai que sorprenderse a si mesmo no asombro ante a evidencia do signo natural: a figura impresa nas alas dunha bolboreta, na folla dunha planta, no cacho dun insecto e aínda na pel dese algo que se arrastra entre tódolos seres da vida, xa que todo o vivente aquí, dalgún xeito se arrastra ou é arrastrado pola vida. Signos que non poden constituir sinais, nin avisos. E que, se nos remitimos a ese aviso do puro sentir, que vive envolto no esquecemento en todo home, aparécense nos como figuras e signos impresos desde moi lonxe, e desde moi próximo; signos do universo³⁷.

Juán Carlos García Alía

³⁶ Cfr. LÖWITZ, Karl, *Significato e fine della storia*, Edizioni di Comunità, Milano 1979, pp. 233-236.

³⁷ ZAMBRANO, María, *Claros del bosque*, Seix Barral, Barcelona 1977, p. 107.



RENZO BELLANCA

p i n t u r a s

1 • X TEORÍAS
MATÉRICAS
2001 • Técnica mixta
e collage sobre tea
100x70 cm.





2 • DESTINOS • 2002 • Técnica mixta e collage sobre tea • 100x80 cm.

3 • COLOQUIO
SENTIMENTAL
2002 • Técnica mixta
sobre tea de saco
80x60 cm.







5 • IR MÁIS ALÁ • 2002 • Técnica mixta e collage sobre tea • 70x100 cm.



6 • X • 2003 • Técnica mixta sobre madeira • 67x68 cm.





8 • OVAL • 2003 • Técnica mixta sobre madeira. • 38x58 cm.



9 • V° y VI° • 2003 • Técnica mixta sobre madeira • 78x63 cm.



10 • MEDITACIÓN RETROSPECTIVA • 2004 • Técnica mixta sobre madeira • 81x119 cm.





12 • **PARA BEA** • 2004 • Técnica mixta sobre madeira • 90x93 cm.



13 • **CÓDIGO SICANO** • 2005 • técnica mixta e mosaico sobre tea • 50x40 cm.



14 • EVOCAÇÕES DOS ELIMOS • 2005 • Técnica mixta sobre tea • 55x55 cm.



15 • SUMERXIDO • 2005 • Técnica mixta sobre tea • 50x40 cm.



16 • ESCRITURAS ESQUECIDAS • 2005
Técnica mixta e mosaico sobre tea • 30x20 cm.



17 • ÉPOCA COMPRENDIDA • 2005
Técnica mixta e mosaico sobre tea • 30x20 cm.



18 • FRAGMENTO SARRACENO • 2005
Técnica mixta e mosaico sobre tea • 30x20 cm.





**19 • SEGMENTO
DE EXCAVACIÓN • 2005**
Técnica mixta e mosaico
sobre tea • 30x20 cm.



**20 • HISTORIA
SUSPENDIDA • 2005**
Técnica mixta e mosaico
sobre tea • 30x20 cm.

21 • ANTOLOXÍA • 2005
Técnica mixta e mosaico
sobre madeira • 84,5x120 cm.

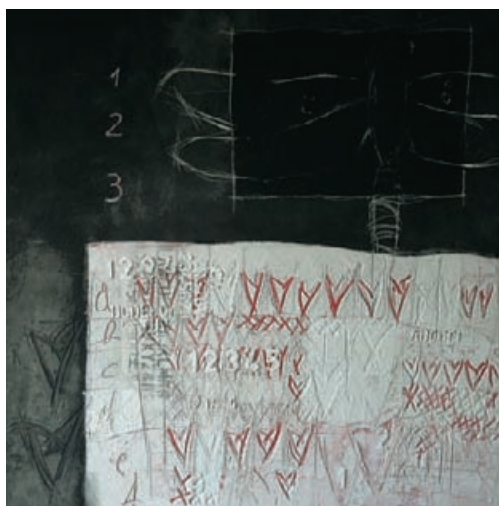


22 • ESTÁTICO • 2006 • Técnica mixta, tea aplicada sobre pluma acrílica • 120x165 cm.

23 • TRÁNSITO DE VIDA

2006 • Técnica mixta,
tea aplicada sobre pluma
acrílica • 179x122 cm





24 • ELEVADA INTERIORIDADE • 2006

Técnica mixta sobre madeira • 120x120 cm.



25 • PALABRAS SUMERGIDAS • 2006

Técnica mixta sobre tea aplicada sobre madeira • 120x120 cm

**26 • SUPERPOSICIÓN DE
EXPERIENCIAS • 2006**

Técnica mixta sobre tea
aplicada sobre madeira
120x120 cm.



29 • PARALELO 35° • 2006

Técnica mixta sobre madeira
120x120 cm.



31 • DEPÓSITOS DA ALMA • 2006 • Técnica mixta sobre madeira • 120x160 cm.



27 • *INCERTA E OSCILANTE ZONA MEDIANA* • 2006
Técnica mixta sobre tea aplicada sobre madeira • 120x120 cm.



28 • *INCOSCIENTE PRIMORDIAL* • 2006
Técnica mixta sobre tea aplicada sobre madeira • 120x120 cm.



30 • ACUMULACIÓN DE VIDAS • 2006
Técnica mixta sobre madeira • 120x160 cm.

32 • A SABIDURIA
QUE ESCOITA • 2006
Técnica mixta sobre madeira
100x200 cm.



33 • O INACCESÍVEL DUN
PENSAMENTO • 2006
Técnica mixta sobre madeira
100x200 cm.





34 • RAZÓN E SENTIMENTO • 2006

Técnica mixta sobre madeira
200x100 cm.

PLASTIC STRATIGRAPHIES

It was a morning early in June 1943. Marcus Rothko had just separated from Edith Sachar. As a year it was a tough one to deal with, as were his continued depressions. Yet, as almost always, he found strength from his frailty, light from his pain. Sufficient lucidity to write, together with his colleague Adolph Gottlieb, to the Art Editor of the New York Times to protest at the negative remarks made by the critic Edward Alden Jewel that had been published by the newspaper. This was an acritical critic, like many others, who had been unable to grasp the expressive, finely poetic project of Rothko and Gottlieb in their mythological paintings at the third annual exhibition of the Federation of Modern Painters and Sculptors.

Rothko's prose runs parallel to the emotive power of his paintings. It does not impose, it only proposes, explains. In the article he lists a series of aesthetic principles that any pure artist should accept as their own. Art is an adventure inside an unknown world that can only be explored by those who are not afraid of risk. Furthermore, it is the artist's task to enable the spectator *to observe the world from our point of view and not from his own*¹. The true creator will translate complex thoughts into simple ones. And he affirms that is not what we paint that matters, but how we paint. Not in the style of school paintings, nor that of someone playing with decoration, nor that of prize-winning paintings. His letter, which was published on 13 June of that year, pointed out that the new way of understanding painting, or *colour field painting* - the opposite of *action painting* - was in complete contrast to what was understood by good sense or common sense. The sensitive spectator must therefore be free from the typical patterns of conventional thought.

We are faced with a frontier, a *limes*. Inside or outside. Inside, creators who transmit emotions and doubts, since they embody them in advance. Art of meditation and transmission. Outside the clear, defined, unsurprising manner of Mondrian. Yes to continuing exploration amid Rothko's pigments and suggestions; yes to Tàpies' material microcosms; yes to Celiberti's mural explorations; yes to Burri's formidable research into forms in matter; yes to Renzo Bellanca's revealing stratigraphies. Interpreters who inspect the experiences and journeys of being, of their feelings and contradictions. Pioneers who delve into personal and collective memory. Lighthouses of depth perpetually struggling against the mediocre blindness of our opaque and lazy horizons.

Renzo Bellanca contains and encapsulates all these masters and all those who embody painting understood as the extreme experience of living, as a thinking

¹ ROTHKO, Mark, *Scritti*, Abscondita, Milan 2002, p. 16.

STRATIGRAFIE PLASTICHE

Era una mattina dei primi di giugno del 1943. Marcus Rothko si era appena separato da Edith Sachar. Un anno duro, tanto quanto lo erano le sue continue depressioni, ma, come in quasi tutte le occasioni, traeva forza da questa debolezza, e luce dal dolore. Aveva trovato la lucidità sufficiente per scrivere, con il collega Adolf Gottlieb, una lettera di protesta all'Art Editor del New York Times circa il commento negativo del critico Edward Alden Jewel, pubblicato dal giornale. Un critico acritico che, come molti altri, non aveva saputo cogliere la suggestione espressiva e raffinatamente poetica avanzata da Rothko e Gottlieb nei loro dipinti mitologici, in mostra alla terza esposizione annuale della Federation of Modern Painters and Sculptors.

La prosa di Rothko scorre in linea con gli spunti emotivi contenuti nella sua pittura; non impone nulla, bensì propone, spiega. Nel suo articolo, Rothko elenca una serie di principi estetici che ogni vero artista dovrebbe fare suoi. L'arte è un'avventura in un mondo sconosciuto, esplorabile soltanto da colui che non teme il rischio. Inoltre, è compito dell'artista fare in modo che lo spettatore *osservi il mondo dal nostro punto di vista e non dal suo*¹. Per Rothko, il vero creatore riesce a rendere semplici i pensieri complessi e l'importante non è cosa si dipinge, ma come lo si dipinge. Nega la pittura di scuola, la pittura che gioca con le decorazioni e i dipinti degni di riconoscimenti ufficiali. Nella sua lettera, pubblicata il 13 giugno di quest'anno, Rothko afferma che il nuovo modo di intendere la pittura, ovvero il *colour field painting*, l'esatto opposto dell'*action painting*, è tutto il contrario di ciò che viene inteso come buon senso o senso comune. Adesso, lo spettatore sensibile deve essere libero dai modelli tipici del pensiero convenzionale.

Ci troviamo davanti ad una frontiera, un *limes*, e dobbiamo scegliere. Dentro o fuori. Dentro c'è spazio per gli artisti che trasmettono dubbi ed emozioni propri: è un'arte, questa, di pensiero e trasmissione. Fuori, invece, abbiamo lo stile limpido, ben definito e privo di sorprese di maestri come Mondrian. Sì, quindi, alla continua esplorazione tra pigmenti e ai suggerimenti di Rothko, sì al microcosmo materico di Tàpies; sì alle esplorazioni murali di Celiberti; sì alle grandiose ricerche formali sulla materia di Burri; sì alle stratigrafie rivelatorie di Renzo Bellanca. Tutti interpreti, questi, che esplorano le esperienze e gli itinerari dell'essere, con i suoi sentimenti ed implicazioni. Pionieri che scavano nella memoria personale e collettiva, fari di profondità in lotta perpetua con la mediocre cecità dei nostri opachi e ed indolenti orizzonti.

Renzo Bellanca racchiude ed abbraccia tutti questi maestri e tutti coloro che incarnano la pittura intesa come esperienza estrema, come impronta pensante di ogni singolo

¹ ROTHKO, Mark, *Scritti*, Abscondita, Milano 2002, p. 16

trace of each of the instants of our stories. Painting that does not simply communicate, but emanates and then shapes what he knows. What he has previously loved, *indeed the spirit cannot turn itself to contemplating some object in a purely theoretical way, unless it is driven by an act of love*². That is why he embodies Rothko's painting and Tàpies' work. Painting that *is*, that does not simply *represent*. Bellanca loves ideas that do not dissolve contents. He venerates memory, commitment, involvement. He hates pre-packaged and acritical ideologies. His personal vision therefore arises from an inner fight against *one-way thought* that seeks to compress *all aspects of existence*³.

Clearly there are differences between the latitudes of Dvinski (Russia) and those of Portland (Oregon, USA), the former where Rothko was born (1903) and the latter where he emigrated with his family when only a few years old; they in turn were very different in terms of heat and color from Aragona (Sicily) or Florence, the former where Bellanca came into the world (1965) and the latter where he studied at the Academy of Fine Arts. Yet the two stories are united by a *conceptual framework*⁴, by an invisible thread: that of deep-felt existential creation, the gaining of awareness of *being painting* themselves. Total mutual understanding with what is represented, which does not come about from an idea, but from a profound experience of life understood as a continuous beginning and end, with its *chiaroscuro*s roving after the ultimate meaning, toward the eternal search. Each painting is a plan, a question, an attempted answer.

*Renzo Bellanca, with his alphanumeric languages, the direct derivation of our multicultural world*⁵, reveals himself as an attentive observer of our complex and fractional reality. He captures the shades of the passage of time, of messages exchanged, of written words, of names of people we encounter. All this leaves traces, signs, scratches, consequences that speak of life and humanity. His extensive experience as a film set designer (Brandauer, Spano, Domenici, Ronconi, Placido, Angela, Salvatore) has trained his mind for continuous representations of reality or necessity, whether indefinite or concrete. Each



istante della nostra storia. Una pittura che non si limita a comunicare, ma che emana ciò che conosce, per poi plasmarlo. Ciò che ha amato in passato, *infatti lo spirito non può volgersi a contemplare in modo puramente teoretico un oggetto qualsiasi, se non viene spinto da un atto d'amore*². È per questo che Bellanca abbraccia, ad esempio, la pittura di Rothko e l'opera di Tàpies, una pittura che non solo *rappresenta*, ma che è. Bellanca ama le idee che non dissolvono i contenuti, ama i contenuti che racchiudono delle idee; venera la memoria, il compromesso, l'implicazione, mentre odia le ideologie acritiche e preconfezionate. La sua scommessa trae quindi origine da una lotta interiore contro il *pensiero unico* che pretende di comprimere *tutti gli aspetti dell'esistenza*³.

È chiaro che ci sono delle differenze fra le latitudini di Dvinski (Russia) dove Rothko (1903) è nato, e di Portland (Stati Uniti), dove è emigrato pochi anni dopo, e quelle, estremamente differenti per colore e calore, di Aragona (Sicilia) - città natale di Bellanca,

o di Firenze (1965), dove il pittore ha studiato all'"Accademia di Belle Arti". Quel che è certo è che le due storie sono collegate da un *reticolato concettuale*⁴, da un filo invisibile: quello della creazione sentita ed esistenziale, la presa di coscienza dell'essere loro stessi *pittura*. Una compenetrazione totale con ciò che viene rappresentato, che non nasce da un'idea, ma da un'esperienza profonda dell'esistenza intesa come un inizio ed una fine continui, con i suoi chiaroscuri itineranti in coda al senso ultimo, proiettati verso la ricerca eterna. Ogni quadro è un'interrogazione, una domanda, un tentativo di risposta.

*Renzo Bellanca, con i suoi linguaggi alfanumerici, derivazione diretta del nostro mondo multiculturale*⁵, si scopre attento osservatore della realtà complessa e frammentaria. Coglie le sfumature del divenire, dei messaggi scambiati, delle parole scritte, dei nomi delle persone che incontriamo. Tutto ciò lascia impronte, segni, graffi, lacerazioni, che parlano di vita e di umanità. La sua ampia esperienza come scenografo cinematografico (Brandauer, Spano, Domenici, Ronconi, Placido, Angela, Salvatore) ha contribuito ad allenare la sua mente a continue rappresentazioni che possono essere di realtà o di

² CASSIRER, Ernst, *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*, La Nuova Italia, Florence 1935, p. 214.

³ PERNIOLA, Mario, *Contro la comunicazione*, Giulio Einaudi, Turin 2004, p.114.

⁴ FOUCAULT, Michel, *L'archeologia del sapere*, Bur, Milan 1999, p. 82.

⁵ GARCÍA ALÍA, Juan Carlos, *Ocaña Martínez: iconos e instantes de la contemporaneidad*, Deputación Provincial de Ourense, Madrid 2003, p. 19.

² CASSIRER, Ernst, *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*, La Nuova Italia, Firenze 1935, p.214.

³ PERNIOLA, Mario, *Contro la comunicazione*, Giulio Einaudi, Torino 2004, p.114

⁴ FOUCAULT, Michel, *L'archeologia del sapere*, Bur, Milano 1999, p.82.

⁵ GARCÍA ALÍA, Juan Carlos, *Ocaña Martínez: iconos e instantes de la contemporaneidad*, Deputación Provincial de Ourense, Madrid 2003, p.19.

day's passing time has left its tracks and configures emotional states, such as those of his paintings *Senti-mentale*, *Nero e Bianco Sedimentato*, *Certezze Abrase*, *Differenti Comunicazioni*, *Reperto*, *Colloquio Sentimentale*. Paintings that arise from an intimate reflection and are poems of pure love, such as *Per Bea*, extensive meditations, such as the cuneiform boards from Ebla in *Idea di sudario* or clever syntheses of communicative duality such as *Andare Oltre*.

Conceptual paintings that ignore the physical location of the last frontier. In this sense, they are quite far removed from the Greek concept of art, τέχνη, or from the Latin *ars*, which indicated, as is known, *the skill required to construct an object, a house, a statue, a ship, the frame of a bed, a recipient, an item of clothing, and also the skill required to command an army, to measure a field, to dominate an audience. All these skills were called arts: the art of the architect, the sculptor, the potter, the tailor, the strategist, the surveyor or the rhetorician. A skill that was based on the knowledge of certain rules, and therefore no type of art existed that was without rules, without precepts... To do something that did not abide by any rules, something that was simply the product of inspiration or fantasy, for the ancients or the scholars this was not art: it was the antithesis of art*⁶. We may also recall that the Greek physician Galen defined art as that set of universal, appropriate and useful precepts that serve an established purpose. For the Greeks, the new was not a new invention, but the discovery of something already existing that had not been encountered until that moment. We can speak of *sophia*, wisdom, knowledge, but not of a creative act. *The spiritual moment, introduced in this way into artistic creation, is therefore cognitive and not creative*⁷. For Renzo Bellanca, the frontier painter, repetitiveness in reduced to the aspects that form his own style. He carries few elements from one painting to another, unless they are different interpretations of the same theme. Normally each mixed technique, each acrylic, each engraving, each bronze is an exploration in itself. Without certainties or parachutes. They are witnesses to the artist's moment, samples of his today, yet they do not dissipate the unknowns of the personal and collective future.

In the last ten years we have witnessed a profound evolution in Bellanca's work. It has been stripped of its highly personal figurative proposals, such as the *Matera Cycle*, his *Olive trees*, his *Sunflowers*, the *Sciascias* or *Pirandellos*, to go gradually deeper, after a few precursor works, toward the incessant search for a conceptual artwork based on a technique of plastic stratigraphy, with the same drive with which an astrophysicist pursues the zero point or a nuclear biologist investigates the initial sources of organic life. After a long peregrination, he eventually found his method, the *stylistic mould* with which to produce aesthetic solutions and personal visions. Today we could hazard the statement that, in the same way that religion does not

necessità, indefinite o concrete. Il trascorrere quotidiano ha lasciato la sua impronta e plasma stati emozionali, come emerge dai suoi quadri *Senti-mentale*, *Nero e Bianco Sedimentato*, *Certezze Abrase*, *Differenti Comunicazioni*, *Reperto* o *Colloquio Sentimentale*. Tutti quadri che nascono da un'intima riflessione e rappresentano poemi di puro amore, come *Per Bea*; meditazioni allargate, come le tavolette cuneiformi di Ebla, in *Idea di sudario*, o geniale sintesi di dualità comunicativa come *Andare oltre*.

Sono opere concettuali, che ignorano il luogo fisico del limite estremo e sono, in questo senso, piuttosto distaccate dal concetto greco di arte o τέχνη, o dal latino *ars*, che indicavano, come noto, *l'abilità necessaria a costruire un oggetto, una casa, una statua, un'imbarcazione, il telaio di un letto, un recipiente, un abito e, inoltre, l'abilità necessaria per comandare un esercito, misurare un campo, catturare l'attenzione di un pubblico. Tutte queste abilità venivano chiamate arti: c'era l'arte dell'architetto, dello scultore, del vasaio, del sarto, dello stratega, del geometra, dell'oratore. L'abilità era basata sulla conoscenza di determinate regole, pertanto non esisteva arte senza regole o precetti... Per gli antichi e per gli scolastici, fare un qualcosa che non seguisse delle regole, qualcosa che fosse generato semplicemente dalla fantasia o dall'ispirazione, non si poteva definire arte, al contrario, era l'antitesi dell'arte*⁶. Non va inoltre dimenticato che il medico greco Galeno definì l'arte come l'insieme di questi precetti universali, adattati in modo da essere utili ad uno scopo preciso. Per i greci, il nuovo non è una nuova invenzione, bensì la scoperta di qualcosa che già esisteva, ma che fino ad allora non era stato trovato. Si può parlare di *sophia*, di sapienza, di conoscenza, ma non di atto creativo. Ne consegue che *il momento spirituale, che viene così introdotto nella creazione artistica, è dunque conoscitivo e non creativo*⁷. Per Renzo Bellanca, artista di frontiera, la ripetitività si riduce agli aspetti che costituiscono l'essenza del suo stile. Sono pochi gli elementi che ritornano nei vari quadri, se si eccettuano le diverse interpretazioni su di uno stesso tema. Di solito ogni tecnica mista, ogni acrilico, incisione, o bronzo costituisce un'esplorazione di per sé, senza certezze o compromessi. Sono testimonianze del momento storico vissuto dall'artista; indicano il presente senza però eliminare le incognite del futuro, personale e collettivo.

Negli ultimi dieci anni abbiamo assistito ad una profonda evoluzione nell'opera di Bellanca. Si è spogliato delle sue proposte figurative più personali, quali il *Ciclo di Matera*, i suoi *Ulivi*, i *Girasoli*, gli *Sciascia* o i *Pirandello*, per addentrarsi poco a poco, dopo alcuni lavori precursori, nella ricerca incessante di un'opera concettuale basata su una tecnica di stratigrafia plastica, con lo stesso impeto col quale un astrofisico insegue il punto zero, o un biologo nucleare indaga le prime fonti di vita organica. Soltanto dopo un lungo pellegrinaggio, Bellanca ha finalmente trovato il suo metodo, la *forma stilistica* con la quale elaborare proposte e scommesse sempre più ardite. Con un pizzico di audacia si potrebbe affermare che oggi come oggi, come

⁶ TATARKIEWICZ, Wladislaw, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Tecnos, Madrid 2004, pp. 39-40.

⁷ BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio, *Archeologia e cultura*, Editori Riuniti, Roma 1981, p. 53.

⁶ TATARKIEWICZ, Wladislaw, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Tecnos, Madrid 2004, pp. 39-40.

⁷ BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio, *Archeologia e cultura*, Editori Riuniti, Roma 1981, p. 53.

exist without cosmogonic myth, Bellanca's painting does not exist without stratigraphic action.

His work is anchored in the midst of the existential disorder, real or apparent, in which we live. It absorbs his contrasting states and, starting from there, develops the theory, his multi-purpose key to interpretation, by means of a very personal technique, a stratigraphy of materials, where everything converges, even admitting thin glazes capable of giving initial input to the work or, in some cases, to soften their rigor. Bellanca composes paintings as though he were the orchestra conductor of a multitude of languages and emotions requiring their own corresponding interlocking and cadence. His expressive force *discloses* reality, as Oteiza wrote⁸, albeit in another context. The Sicilian participates in the Basque's masterful experiment, but in a reverse process: in order to explain he needs to *occupy* the space on the canvas. Each sign, each overlapping, each alphabet, each chromatic variation or each material relief has an iconological meaning. In any event, we agree with the sublime Oteiza, and may apply his words to Bellanca, when he writes that *when the artist brings a piece of reality that is abstract near to the visual field of our vision, it is abstract, but when we see it and understand its correspondence to reality, it becomes figurative. Then the artist again returns to the part of reality of which we are unaware, to disclose a further piece, which will also come as abstract and remain as figurative*⁹.

In his work, the relationship between image and word is fundamental and intimate (*Colloquio Sentimentale, Finestra dell'Anima*). He also confronts the problem of language and communication. *The word is that strange being that exists as it is being spoken*¹⁰... *The word has been given to man because he is alone as an individual; because he is not a part, strictly speaking, of humanity, a piece of it, but a specimen of it... And although he is only a man, however alone he may be, in a certain way all humanity lives in him and breathes life into him... It may be said that he is alienated, in himself, and this alienation is being alone, in the midst of being; alone with another, as another of everyone*¹¹. Maria Zambrano wrote this in 1965, in her house at La Pièce, hidden away in the forests of the Swiss Jura near Geneva, where she had arrived a few months earlier from Rome, with her sister Araceli and thirteen cats (half the number she had had in her house in Via della Mercede). Bellanca includes alphanumeric alphabets, as these are the inseparable companions of our passing days and of our capacity to give. The word is life itself and communication; it is personal vision and aesthetic technique; it is offering and receiving. The word is like a text, a text is like a painting and a painting is something like a texture. Francesca Rigotti has meditated on the analogy between the production of a text and the act

una religione non può esistere senza un suo mito cosmogonico, così la pittura di Bellanca non trova ragione di essere senza la azione stratigrafia.

Ritroviamo la sua opera ancorata nel bel mezzo del disordine esistenziale, certo o apparente, nel quale viviamo. Essa assorbe i suoi opposti stati e, a partire da questi, elabora la teoria e la sua chiave di lettura polivalente, utilizzando una tecnica molto personale, ovvero una stratigrafia materica in cui tutto confluisce, compresse le sottili sfumature in grado di dare all'opera l'*imput* iniziale e, in alcuni casi, di attenuarne il rigore. Bellanca compone i suoi quadri quasi fosse l'indispensabile direttore d'orchestra di una moltitudine di lingue ed emozioni, ciascuna bisognosa di un suo ingranaggio e ritmo. La sua forza espressiva *svela* (*desoculta*, in spagnolo) la verità, proprio come scrisse Oteiza⁸, sebbene in un altro contesto. Il siciliano è partecipe della prova magistrale dell'artista basco, ma segue un processo inverso: per poter spiegare ha infatti bisogno di *occupare* lo spazio della tela. Ogni segno, sovrapposizione, alfabeto, variazione cromatica o rilievo materico ha un significato iconologico proprio. Comunque sia, il maestro Oteiza è nel giusto, e le sue parole valgono anche per Bellanca, nello scrivere che *quando l'artista avvicina alla portata del nostro campo visivo una parte di realtà, questa è astratta, ci giunge come astratta, ma appena la vediamo ed afferriamo la sua corrispondenza con la realtà, essa diviene figurativa. A quel punto l'artista si volge nuovamente alla parte sconosciuta della realtà, per svelarne ancora un'altra parte, che pure giungerà come astratta e diverrà poi figurativa*⁹.

Il rapporto tra parola e immagine, nell'opera di Bellanca, è intimo e vitale (*Colloquio Sentimentale, Finestra dell'Anima*) e affronta anche il problema del linguaggio e della comunicazione. *La parola è quello strano essere che esiste nel momento in cui si elargisce* ¹⁰...*E' linguaggio conferito all'uomo, in quanto essere solitario; poiché non è, letteralmente, parte dell'umanità, unità viscerale, ma suo esempio... Anche se esistesse un solo ed unico uomo, per il semplice motivo di esistere, tutta l'umanità risiederebbe in lui e lo incoraggerebbe in certa maniera... Si potrebbe dire che cammina frustrato, estraniato da sé stesso, l'alienazione è rimanere da soli, a metà dell'essere; di fronte ad un altro, uno come tutti*.¹¹ Così scriveva Maria Zambrano nel 1965 dalla sua casa di La Pièce, nascosta in mezzo ai boschi del Jura svizzero nei pressi di Ginevra, dove si era trasferita da Roma pochi mesi prima, con la sorella Araceli e tredici gatti (metà di quelli che avevano nella casa di Via della Mercede). Bellanca inserisce alfabeti alfanumerici, compagni inseparabili della nostra quotidianità e della nostra capacità di dare. La parola è vita propria e comunicazione, è scommessa e proposta, è offrire e ricevere. La parola è come un testo, un testo è come un quadro e un quadro, in un certo senso, è come un tessuto. Francesca Rigotti ha riflettuto sull'analogia fra la stesura di un testo e il lavoro di tessitura. *La stesura di un testo è sempre stata vista*

⁸ OTEIZA, Jorge, *Quosque Tandem*, Pamiela, Pamplona-Iruña 1994, p. 81.

⁹ Ibidem.

¹⁰ ZAMBRANO, Maria, *España, sueño y verdad*, Edhasa, Barcelona 2002, p. 218.

¹¹ Ibidem, p. 249.

⁸ OTEIZA, Jorge, *Quosque Tandem*, Pamiela, Pamplona-Iruña 1994, p. 81.

⁹ Ibidem.

¹⁰ ZAMBRANO, Maria, *España, sueño y verdad*, Edhasa, Barcelona 2002, p.218.

¹¹ Ibidem, p. 249.

of weaving. *The production of a text has always been thought of as a work of weaving signs. This constitutes an authentic topos, due to the fact that with fabric the text shares the property of the net (braiding, plotting, weaving) and so constitutes a texture, that is, a reciprocal adjustment of elements, a relational network, a structure*¹². The *relationality* between elements, a peculiar feature in Bellanca, may approach this other simile proposed by Zambrano, the great Spanish thinker and writer of the 20th century. The text (which we could translate here as *painting*) is formed and objectified in thought, where its texture is highlighted, revealing the threads that compose it, as well as its knots and holes. *Threads, knots, holes: a net is composed of these three elements, the fisherman's net and the network of thoughts. The network of thoughts is made up of threads of thoughts produced with the spider's technique, the knots in which thoughts are combined and welded together, and of thought holes, voids, when a memory escapes us, when we cannot find a word, when a notion fails to come to mind or our inspiration diminishes*¹³. Continuing with the parallelism between Bellanca's plastic and existentialist language and Zambrano's meditations, let us once again use the words of the latter to show the nexus between life and the word. *But life needs the word; if it were sufficient just to live, we would not think; if we think, it is because life needs the word, for the word to be its mirror, for the word to clarify it, the word to strengthen it, to elevate it and likewise to declare its failure; because it is a human thing and to be human is in itself both glory and failure at the same time*¹⁴.

Renzo Bellanca appears today, more than *homo sapiens*, as *homo quaerens*. As one who seeks unceasingly, without respite, and *appears at the confines of language and the image... in the conviction, eloquent or inarticulate, metaphysically arcane or immediate as a child's cry, that the other exists, that what is outside exists*¹⁵. His painting is an incessant exploration. Intimately abstract, if we understand abstraction to be *la langue universelle d'une époque où culminent le fantasme esperantiste d'une Babel contemporaine et l'espoir d'une communication directe, non conventionnelle, sous l'emprise des modélisations mécanistes de la pensée et de la perception*¹⁶. Today Bellanca is only an abstract artist inasmuch as he rejects figurative rep-

come un lavoro di tessitura di segni. Esso costituisce un autentico "topos", perché il testo ha in comune con il tessuto la proprietà dell'intreccio (intrico, trama, tessuto) e forma quindi un ordito, una combinazione fra elementi, una rete relazionale, una struttura¹². La capacità di relazione fra elementi, che in Bellanca è un tratto peculiare, si può accostare alla proposta simile avanzata da Zambrano, la grande pensatrice e scrittrice spagnola del XX secolo. Il testo (che qui possiamo tradurre con *quadro*) acquisisce una forma e diventa oggetto all'interno del pensiero, che è il luogo immaginario nel quale il suo tessuto si evidenzia, mostrando i fili da cui è composto, insieme ai nodi e agli spazi vuoti. *Fili, nodi e spazi vuoti: di questi tre elementi è costituita la trama, la rete del pescatore, il groviglio concettuale. L'intreccio di idee è composto da fibre di pensieri prodotti dalla tecnica del ragno, dai nodi nei quali i pensieri si fondono e dissolvono, e di vuoti nozionali, un ricordo che sfugge alla mente, quando manca una parola, una nozione che non ricordiamo o semplicemente l'ispirazione viene meno*¹³. Proseguendo con il parallelismo fra il linguaggio plastico ed esistenzialista di Bellanca e le riflessioni di Zambrano utilizziamo, ancora una volta, uno scritto di quest'ultima, nel quale l'autrice indica il nesso esistente fra la vita e la parola. *La vita ha bisogno della parola, se ci si limitasse a vivere il pensiero non esisterebbe. Se si pensa, è perché la vita necessita il lemma: una parola che le faccia da specchio, una parola che la renda più chiara, più potente, una parola per innalzarla ed al contempo dichiarare il suo fallimento, perché la vita è una faccenda umana, e ciò che è umano è di per sé insieme gloria e fallimento*¹⁴.

Oggi, Renzo Bellanca si presenta più che come *homo sapiens*, come *homo quaerens*. Come colui che è impegnato in una ricerca incessante, senza tregua, e *si affaccia ai confini del linguaggio e dell'immagine... nella convinzione, eloquente o inarticolata, metafisicamente arcana o immediata come il grido di un bambino, che esiste "l'altro", che esiste "il là fuori"*¹⁵. La sua pittura è una esplorazione incessante. Si può definire intimamente astratta, se per astrazione intendiamo *la langue universelle d'une époque où culminent le fantasme esperantiste d'une Babel contemporaine et l'espoir d'une communication directe, non conventionnelle, sous l'emprise des modélisations mécanistes de la pensée et de la perception (la lingua universale di un'epoca, nella quale giungono al culmine il fantasma esperantista di un'odierna Babele e la speranza di una comunicazione diretta, non convenzionale, influenzata da modelli meccanici del pensiero e della percezione)*¹⁶. Oggi, Bellanca è un artista astratto, *quaerens* solo in quanto rifiuta la rappresentazione figura-

¹² RIGOTTI, Francesca, *Il filo del pensiero. Tessere, scrivere, pensare*, Il Mulino, Bologna 2002, p. 64.

¹³ ZAMBRANO, María, *Claros del bosque*, Seix Barral, Barcelona 1993, p. 93.

¹⁴ ZAMBRANO, María, *A modo de autobiografía*, Anthropos 70-71 (1987), p. 69.

¹⁵ STEINER, George, *Grammatica della creazione*, Garzanti, Milan 2003, p. 23.

¹⁶ ROUSSEAU, Pascal, *Un langage universel. L'esthétique scientifique aux origines de l'abstraction*, in *Aux origines de l'abstraction 1800-1914*, Réunion des musées nationaux, Paris 2003, p. 19.

¹² RIGOTTI, Francesca, *Il filo del pensiero. Tessere, scrivere, pensare*, Il Mulino, Bologna 2002, p. 64.

¹³ ZAMBRANO, María, *Claros del bosque*, Seix Barral, Barcelona 1993, p. 93.

¹⁴ ZAMBRANO, María, *A modo de autobiografía*, Anthropos 70-71 (1987), p. 69.

¹⁵ STEINER, George, *Grammatica della creazione*, Garzanti, Milano 2003, p. 23.

¹⁶ ROUSSEAU, Pascal, *Un langage universel. L'esthétique scientifique aux origines de l'abstraction*, in *Aux origines de l'abstraction 1800-1914*, Réunion des musées nationaux, Paris 2003, p. 19.

resentation and reclaims pure plastic values, such as form, color, material; he pursues the decomposition of form and studies the foundations of language to their final consequences.

Selecting materials and textures, the restless exploring artist gives *form* and thematic development to the informal. *For most contemporary art, the material is not only the body of the work, but also its end, the object of the aesthetic discourse*¹⁷. The roughness of the materials he uses speaks of the complexity of existence. Life is not an automatic narration of facts and nothing more; behind each of these there are countless causes and concauses, according to the example that we could call roving communicative stratigraphy of *Architettura dell'anima*. The material plot weaved accommodates them all. For that reason Bellanca does not use flat surfaces, as they are unnatural and *not real*. His clearly material choice indicates involvement, taking a position.

Painting with materials, almost sculptural in some cases, is an integral part of the interpretation and the intrinsic proposal of the painting. The superimposing of layers is, in artistic language, what Miguel de Unamuno has defined as *intrahistoria*, inner history, in philosophical matters. *Man's reality – substantial reality – is active, dynamic, temporary, capable of entering the story told; and it is at the same time an active reality in the sense that it operates and produces; that is why it is called 'thing' (cosa) in its etymological meaning of 'cause' (causa)*¹⁸. Unamuno considered that *the static and external being of things [is] apparent, and only the dynamic and intimate being of human life and the personality [is] truly real and substantial*¹⁹. Life is doing and undoing, it is dynamic, rather than inert material, and a plurality of glazes. His painting could be called *intrahistoric* as the first layers are intimately related with the last; they belong to the same draft, the same story. Unamuno often used the simile of the *madrépora*, an undersea coral, an immense submarine pyramid, to define the concept of inner history. Michel Foucault, years later, spoke of *a tangle of interpositivities of which the confines and meeting points cannot immediately be fixed*²⁰. Consequently his is also an archaeological painting, a painting of excavation.

The mixed techniques handled are like *walls* that store inside themselves an indefinite series of vertical strata and conceptual periodizations. To study them we could apply the law of superposition of strata, such as those made up of pigments and plasters, in their original state of deposition²¹. It has been written that *the earth is the*

tiva accademica e rivendica valori plastici puri quali la forma, il colore, la materia; insegue la decomposizione della struttura e studia, spingendosi fino ai risultati più estremi, le fondamenta del linguaggio.

Selezionando materiali ed intrecci l'artista inquieto ed esploratore conferisce all'informale una forma e uno sviluppo tematico. *Per la maggior parte dell'arte contemporanea, la materia diventa non più è soltanto il corpo dell'opera, ma è anche il suo fine, l'oggetto del discorso estetico*.¹⁷ L'asprezza della materia utilizzata dall'artista trasmette tutta la complessità dell'esistenza. La vita non è una mera narrazione meccanica di fatti, dal momento che dietro ognuno di essi si celano, un'infinità di cause e concause, che la trama della materia accoglie, secondo l'esempio contenuto nell'*Architettura dell'anima* riguardo a ciò che potrebbe essere definito come stratigrafia comunicativa itinerante. Ecco perché Bellanca non utilizza superfici piane, ritenendole innaturali e *non reali*. La sua scelta chiaramente a favore della materia indica coinvolgimento, presa di posizione, svolta senza ritorno.

La pittura materica, quasi scultorea per certi versi, forma parte integrante dell'interpretazione e della proposta intrinseca al quadro. La sovrapposizione di strati rappresenta nel linguaggio artistico ciò che, in ambito filosofico, Miguel de Unamuno definiva con il termine *intrahistoria*, (intrastoria). *La realtà dell'uomo – realtà sostanziale – è attiva, dinamica, temporale, in grado di introdursi nel racconto, ed è contemporaneamente una realtà attiva, perché interviene e produce; perciò viene chiamata cosa, nel suo significato etimologico di causa*.¹⁸ Unamuno considerava apparenza l'essere statico ed esteriore delle cose, *mentre autenticamente reale e sostanziale soltanto l'essere dinamico ed intimo della vita umana e della personalità*.¹⁹ La vita è fare ed un disfare, è materia dinamica più che inerte, una finissima sfumatura plurale. La sua pittura potrebbe definirsi *intrastorica*, poiché i primi strati sono intimamente connessi agli ultimi, dato che fanno parte della stessa stesura e del medesimo racconto. Per definire il concetto di *intrastoria*, Unamuno ricorreva spesso alla similitudine delle *madrepore suboceaniche* o dell'*immensa piramide sottomarina*. Alcuni anni dopo, Michel Foucault parlò di *un groviglio d'interpositività di cui non si possono fissare di colpo i confini e i punti d'incontro*.²⁰ La sua è, quindi, anche una pittura archeologica, di scavo.

Le tecniche miste utilizzate sono come *mura* che celano al loro interno una serie infinita di rivestimenti verticali e di periodizzazioni concettuali. Per analizzarle potremmo applicare la *legge di sovrapposizione* degli strati, come nel caso di quelli composti da pigmenti e gessi durante la fase originaria di sedimentazione²¹. È stato scrit-

¹⁷ ECO, Umberto, *Storia della bellezza*, Bompiani, Milan 2004, pp. 404-405.

¹⁸ MARIAS, Julián, *Miguel de Unamuno*, Espasa Calpe, Madrid 1971, pp. 175-176.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ FOUCAULT, Michel, *L'archeologia del sapere*, op.cit., p. 210.

²¹ HARRIS, Edward C., *Principios de estratigrafía arqueológica*, Crítica, Barcelona 1991, p. 32.

¹⁷ ECO, Umberto, *Storia della bellezza*, Bompiani, Milano 2004, pp. 404-405.

¹⁸ MARIAS, Julián, *Miguel de Unamuno*, Espasa Calpe, Madrid 1971, pp. 175-176.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ FOUCAULT, Michel, *L'archeologia del sapere*, o.c., p. 210.

²¹ HARRIS, Edward C., *Principios de estratigrafía arqueológica*, Crítica, Barcelona 1991, p.32.

depository of countless stories, which archaeology transcribes by means of the application of the method of stratigraphic excavation²². This could be applied to Bellanca's plastic cosmos: each painting is a narration or a group of stories. It is a deposit of memory. His spiritual closeness to his sister Lia, an archaeologist and philologist, has influenced his way of approaching problems, also when offering an answer to these. All this is easily comprehensible if we observe his work



X, mixed media on wood, an absolute masterpiece of stratigraphies and glazes. A realm of signs, indications, marks, tracks, scars, graffiti; an ocean of alphanumeric worlds that are submerged, yet at the same time present. Encyclopedia painting. The cross that appears, the sign of contradiction, being the symbol of life and death, invaded by stratigraphies afflicted with the abrasions of time and circumstances, and an iconographic heart chosen for its chromatic and geometric power. The heart that moves everything while remaining immobile. Bellanca, a scholar of the ancient world, friend of those Pharaohs who believed that their cavities harbored the intellect, together with their will and feelings. In India the heart was the reflection of the absolute (*Brahmin*) in man. The Aztecs worshipped the heart (*yollotli*) as the seat of life and the soul. In the New Testament, *the heart represents the conscious and responsible interiority of man*²³. As we can see, the work X summarizes Bellanca's plastic cosmos. The stratigraphic technique places it at the service of the idea he proposes; it is the base and consubstantial development of his artistic approach.

In the same way that the application of the stratigraphic technique demands technical knowledge, since it is the access key to *the contextual combinations into which historical transformation is articulated*²⁴, Bellanca deploys all his workshop skills, his own unconfessable technique, to measure out and balance the artistic idea. In the same way as archaeological digging, his work harbors sensations of successive events, one after another. Each sign, however small it is, represents a microcosm of both the meeting and the failure to meet, the proposal and the rejection, love and indifference, black and white. Small signs bound deeply and inseparably to the

to che la terra è depositaria di infiniti racconti, che l'archeologia trascrive mediante l'applicazione del metodo di scavo stratigrafico.²² Un concetto, questo, applicabile anche al cosmo plastico di Bellanca: ogni quadro è una complessa narrazione, un insieme di storie, una specie di deposito di memoria. La vicinanza spirituale della sorella Lia, archeologa, ha influito sul suo modo di raffrontarsi ai problemi e, successivamente, di risolverli. Perché questi concetti siano facilmente comprensibili, è sufficiente osservare l'opera X, tecnica mista sul legno; una composizione assolutamente ineccepibile nelle sue stratigrafie e sfumature. Essa rappresenta un affascinante regno di segnali, indizi, impronte,

tracce, cicatrici, "graffiti"; un oceano di mondi alfanumerici sommersi e allo stesso tempo presenti. Si potrebbe parlare di pittura enciclopedica. Vi appare una croce, emblema della contraddizione in quanto simbolo sia di vita che di morte, invasa da stratigrafie devastate dagli eventi e dall'erosione del tempo, assieme ad un cuore iconografico scelto in virtù del suo potere cromatico e geometrico: è il cuore che tutto muove, pur restando immobile. Abbiamo di fronte un esempio di stratigrafia attiva, opera di un Bellanca studioso del mondo antico, amico di quei faraoni convinti che dentro di loro albergassero, insieme all'intelletto, anche la volontà e i sentimenti. D'altra parte, in India il cuore era il riflesso dell'assoluto (*brahman*) nell'uomo. Gli aztechi veneravano il cuore (*yollotli*) in quanto dimora della vita e dell'anima. Nel Nuovo Testamento, *il cuore rappresenta l'interiorità consapevole e responsabile dell'uomo*.²³ L'opera X riassume, come è evidente, il cosmo plastico di Bellanca. La tecnica stratigrafica è posta al servizio dell'idea che propone; è base e sviluppo consustanziale con la questione artistica.

Allo stesso modo l'applicazione del metodo stratigrafico esige una conoscenza tecnica in quanto chiave di accesso alle *complessità delle combinazioni contestuali in cui si articola il divenire storico*²⁴. R. Bellanca fa sfoggio di tutto il suo sapere di artigiano, questa volta in senso di *τέχνη* greca, di una tecnica propria ed inconfessabile, per dosare ed equilibrare l'idea artistica. Alla pari di uno scavo archeologico, il suo lavoro accoglie la percezione di avvenimenti che si susseguono uno dopo l'altro. Ciascun segnale, per quanto piccolo, rappresenta un microcosmo di incontro e scontro, di proposta e rifiuto, di amore e disamore, di bianco e nero. Sono segnali piccoli, ma legati

²² MANACORDA, Daniele, *Prima lezione di archeologia*, Laterza, Bari 2004, p. 102.

²³ SCHÖEKEL, Luis Alonso, *Biblia del Peregrino*, T. III : *Nuevo Testamento*, Edición de estudio, Mensajero-Verbo Divino, Bilbao 2002, p. 19.

²⁴ MANACORDA, Daniele, *op. cit.*, p. 103.

²² MANACORDA, Daniele, *Prima lezione di archeologia*, Laterza, Bari 2004, p. 102.

²³ SCHÖEKEL, Luis Alonso, *Biblia del Peregrino*, T. III : *Nuevo Testamento*, Edición de estudio, Mensajero-Verbo Divino, Bilbao 2002, p. 19.

²⁴ MANACORDA, Daniele, *op. cit.*, p. 103.

great gestures or the dominant theme. Everything is part of a large, all-inclusive whole. The dominant erosions may be the expression of defeats, waste, wounds, lacerations that we bear inside. But it is thanks to these that we can appreciate the original background or color that we should sometimes translate as a genuine character, modified sometimes by the ups and downs of events. This is why he takes obsessive care in the preparation of the background of each canvas, whether cardboard, wood or paper. The backgrounds are the settings of the plot, the physical terrain of what is represented, the foundation of the idea.

His is an artistic expression of depth. He is not interested in *appearing*, but *being*. He hates the *constructed appearance*, so fashionable in the world made up of critics, gallery directors and artists. To create, state and sell *à la carte*. Bellanca, however, seeks the *perennial reality*. Though he may go against the tide and eschew fashion, his proposal will win through because it knows, is and is presented as *truth* from reality. From the last, most painful and most beloved reality, he always counts on evidential truth from humanity. His paintings always necessarily speak of a *relational self*, of an individual in a context; conditioning and conditional context. Always seeking.

Giorgio Celiberti (1929) from Friuli has been one of his main Italian references. His so-called *abstract-expressionist* painting has penetrated Bellanca's artistic sensibility. Many are their affinities, many their meeting points. Both have archaeological painting understood as a gaze into a past with present implications in a life and death relationship. The spirituality of both artists appears, materially sketched, in a sea of sediments left by the continuous chain of history. The painting of both is anthropological, as, by means of a multitude of men's traces and presences, it is determined to recover their emotions and their tragedies. They use mineral colors evoking arcane myths and primitive rites. They love the truth displayed on urban walls; they copy their colors, strong or anxious and, to halt the time of the action proposed in the work, they fossilize and hold the chromatic impastos.

Icons such as the large multicolored or monochrome butterflies, as well as the intertwined hearts, owe a debt to Celiberti. They participate in the same reflection, even at a chronological distance, and in a similar memory. That of Celiberti, conditioned by his visit to the children's concentration camp in Terezin, the infernal fortress town sixty kilometers from Prague. Of the 15,000 children who arrived there in 1942, most were sent to Auschwitz never to return, and only just over a hundred were liberated on the morning of 8 May 1945. The visit was disturbing and harrowing. Renzo Bellanca, however, arrived at similar plastic results through experimentation and study. Mainly and chronologically by means of the highly personal graphics that fitted into the European experimentalism of the 20th century where canonical proce-

in modo profondo e inscindibile ai grandi gesti o al tema dominante. Tutto contribuisce a formare un *tutto* più grande, onnicomprensivo. Le erosioni maggiori possono essere espressione di sconfitte, logoramenti, ferite, lacerazioni che ci portiamo dentro. Ma è grazie a loro che riusciamo ad apprezzare lo sfondo o il colore originario, che dovremmo tradurre in temperamento genuino, e che a volte viene modificato dall'ondata trasformatrice degli eventi. Da qui viene la cura ossessiva nella preparazione degli sfondi di ogni singola tela, cartone, legno o carta. Gli sfondi sono gli scenari della trama, il terreno fisico della rappresentazione, le fondamenta dell'idea.

La sua è un'espressione artistica di profondità: non gli interessa *apparire*, bensì *essere*. Odia l'*apparire costruito*, tanto di moda nell'ambiente formato da critici, galleristi ed artisti, in cui vale la regola del creare, soppesare e vendere *à la carte*. Bellanca, al contrario, cerca la *veridicità perenne*. Pur nuotando controcorrente e rifuggendo le mode, la sua proposta trionferà in quanto sa, è e si presenta come *verità* che proviene dalla realtà. Dalla realtà più estrema, quella più dolorosa o più innamorata, punta sempre verso la verità testimoniale che proviene dall'umanità. I suoi quadri parlano sempre e necessariamente di un *io relazionale*, di un individuo in un contesto, di un contesto che è condizionante e condizionato. La sua è una continua ricerca tipica del artista *quaerens*.

Il friulano Giorgio Celiberti (1929) è stato uno dei suoi maggiori interlocutori italiani. La sua pittura, definita *astratto-espressionista*, è penetrata a fondo nella sensibilità artistica di Bellanca e sono molteplici, tra i due, le affinità e i punti d'incontro. La loro è pittura archeologica, intesa come sguardo rivolto al passato ma che contiene implicazioni del presente, originando un binomio di vita e di morte. La spiritualità di entrambi gli artisti, materialmente abbozzata, ci appare immersa in un mare di sedimenti che ha prodotto il susseguirsi concatenato e continuo della storia. La loro è pittura antropologica in quanto cerca, tramite uno stuolo di impronte e presenze umane, di recuperare le sue emozioni e tragedie. Sono due artisti che utilizzano colori minerali, evocando così miti arcani e riti primitivi; amano la verità denunciata sulle mura urbane e ne riprendono i colori, forti o stemperati; fossilizzano e arrestano gli impasti cromatici, cercando così di arrestare il tempo dell'azione proposta nell'opera.

Alcune icone di Bellanca, come le grandi farfalle multicolori o monocrome e i cuori intrecciati, sono in parte debitrice di Celiberti; con lui condividono, nonostante la distanza cronologica, la stessa riflessione e la stessa memoria. Quella di Celiberti è stata condizionata dalla visita al campo di concentramento infantile di Terezin, l'infernale città-fortezza a sessanta chilometri da Praga. Dei 15.000 bambini portati là con la forza nel 1942, la maggior parte fu spedita ad Auschwitz per non tornare mai più, e la mattina dell'8 maggio 1945 ne furono liberati poco più di cento. Fu per Celiberti una visita penosa e raccapricciante. Renzo Bellanca, invece, raggiunge simili risultati plastici attraverso lo studio e la sperimentazione: sviluppa, in primo luogo, una grafica personalissima e sorprendente che si frappone allo sperimentalismo europeo del

dures were replaced with so-called *combined processes*²⁵. From Celiberti he takes up the taste for the internalization of the problems that occurred among the meanderings of life and history. His reflections have led him to stratigraphic thinking, that is, gradual and internalized. Thought of nexuses and concauses. From Celiberti he has learned the meaning of the pause and the atemporality of the work of art. His paintings are reflections or poems sufficiently distanced from the moment that produced or inspired them. In many of them there is a light captured at the moment of inspiration, which contains an unreal and enigmatic force of great internal depth.

In the manner of the fathers of the *limes*, Rothko or Celiberti, in his journeys he has assimilated the buried and evocative charm of places such as Ostia Antica, Taormina or *Tauromenion*, Vulci, Agrigento or *Akragas*, Paestum and, above all, the frescoes of the Villa dei Misteri in Pompeii, with which, like the American master, he has a *profound relationship*. In works such as *Reperto*, he combines the lyrical and subtle spatiality used in the preparation of the background with a reconstruction or simulacrum of the anonymous work of the *opus incertum* and the *opus reticolatum* of the Roman walls, accompanied by crossings and subsequent numerations. Past and present fossilized to indicate the profound nexus existing between the two cosmologies. Yet with a warning: our own, inexorably, will also be past. His paintings are, in some way, a hymn to the cyclical conception of time; everything repeats and everything passes, hence the continuous flow of signs, traces, eroded languages. That of today will go into a state of non-being and its ashes will generate new requirements, which will return to the initial point. Describing the compositional world of Celiberti, Licio Damiani has written, rightly and powerfully, something that can certainly also be applied to Bellanca: *they are compositions with a preciousness that is sometimes thick with material corporeities, sometimes light, with an almost diaphanous clarity; a preciousness that is also extreme technical expertise, where you sense the "hand crafting" skill of the artist, yet a skill that does not remain an end in itself, never becomes calligraphy, becoming, in contrast, presentiment, lyrical shock, open to the unfathomable recesses of fantasy*²⁶.

Going back a few years over the history of ideas to seek the genesis of the current that has *co-nourished* Renzo Bellanca, after almost half a century, we must necessarily dwell a moment on informalism. And talk, briefly, of the movement that came about in the 1950s and was based fundamentally on a spontaneity that rejected the traditional imperatives of composition and was expressed through gestural painting (Hartung, Saura), the richness of the materials (Foutrier, Dubuffet, Millares, Tàpies, Burri) or automatism (Wols, Michaux). The French term *informel*, coined by the critic Michel Tapié (others are of the view that it was

XX secolo laddove i procedimenti canonici vengono sostituiti dai cosiddetti *processi combinati*.²⁵ Da Celiberti riprende il gusto per l'interiorizzazione dei problemi che ci si trova ad affrontare nei meandri della vita e della storia. Le sue riflessioni lo hanno condotto ad un pensiero di tipo stratigrafico, ossia graduale ed interiorizzato, che soppressa tutti i nessi e le connessioni. Sempre da Celiberti, Bellanca apprende il significato della pausa e dell'atemporalità dell'opera. I quadri divengono riflessioni e poemi sufficientemente distanziati dal momento in cui sono stati prodotti o ispirati. In molti vi è una luce, catturata nell'istante in cui è arrivata l'ispirazione, contenente una forza irreal e enigmatica di grande profondità interiore.

Alla maniera dei padri del *limes*, Rothko e Celiberti, nel corso dei suoi viaggi Bellanca ha fatto suo l'incanto sepolto ed evocatore di luoghi come Ostia Antica, Taormina o *Tauromenion*, Vulci, Agrigento o *Akragas*, Paestum e, soprattutto, gli affreschi della "Villa dei Misteri" di Pompei, con i quali mantiene, proprio come il suo maestro statunitense, una *profonda relazione*. In opere come *Reperto* unisce alla spazialità lirica e raffinata utilizzata per la preparazione dello sfondo, una ricostruzione o simulacro del lavoro anonimo dell'*opus incertum* e dell'*opus reticolatum* dei muri romani, accompagnati da croci e numerazioni posteriori. Passato e presente fossilizzati ad indicare il profondo nesso esistente tra le due cosmologie. Con un monito: il nostro oggi sarà inesorabilmente anche passato. Le sue raffigurazioni sono, in qualche modo, un inno alla concezione ciclica del tempo; tutto si ripete e tutto passa, in un flusso continuo di segnali, impronte, linguaggi erosi. L'oggi viaggia verso uno stato di non essere e le sue ceneri daranno vita a nuove necessità, per tornare poi al punto iniziale. Descrivendo il mondo compositivo di Celiberti, Licio Damiani ha fatto delle considerazioni accorate e rigorose applicabili anche a Bellanca: *sono composizioni di una preziosità ora densa di corposità materiche, ora leggera, di una limpidezza quasi diafana; una preziosità che è anche estrema perizia tecnica, dove senti confluire la bravura "artigiana" dell'artista, bravura che non resta, comunque, fine a se stessa, non diventa mai calligrafica, per farsi, invece, palpito, trasalimento lirico aperto su recessi insondabili della fantasia*.²⁶

Ripercorrendo all'indietro di alcuni anni la storia delle idee, alla ricerca dell'origine della corrente di pensiero che, quasi mezzo secolo dopo, ha contribuito ad alimentare Renzo Bellanca, è necessario soffermarsi nella corrente dell'informale. Occorre ora fare un breve accenno a questo movimento, nato negli anni cinquanta del secolo scorso e basato essenzialmente su una spontaneità che rifiuta i tradizionali dogmi della composizione e si esprime attraverso la pittura gestuale (Hartung, Saura), quella basata sulla ricchezza della materia (Foutrier, Dubuffet, Millares, Tàpies, Burri) o la pittura dell'automatismo (Wols, Michaux). Il termine francese *informel*, coniato dal critico Michel Tapié (altri

²⁵ MASCALCHI, Vittorio, *Il segno nella storia, in L'Europa nella grafica del 900*, Marsilio, Venice 2004, p. 8.

²⁶ DAMIANI, Licio, *Cuori intrecciati*, Catalogue of seven original silkscreen prints, materials, acrylics, retouché, ..., G & G Grafiche D'Arte, Pianiga 19937, p. 3.

²⁵ MASCALCHI, Vittorio, *Il segno nella storia, L'Europa nella grafica del 900*, Marsilio, Venezia 2004, p. 8.

²⁶ DAMIANI, Lucio, *Cuori intrecciati*, Catalogo di sette serigrafie originali, materiche, acriliche, retouché, G & G Grafiche D'arte, Pianiga 19937, p. 3.

Georges Mathieu), encapsulates the works of this series of artists who, conditioned by the study of psychoanalysis and phenomenology (Husserl) and existentialist philosophy (Heidegger, Sartre), pursued the negation of form to devote themselves to investigating the human being's most secret and unconscious impulses. To the centrality of form they preferred the centrality of materials, liberated from all formalism, and proposed in their purest exaltation, that is to say, in their own formless magma. The sign traced by the instinctive gesture will replace the drawing. The sign, Bellanca's future sign, for the first time in the history of Western art, acquires a maximum valency; it is constituted in the sole referent of the painting.

sostengono sia stato Georges Mathieu), racchiude in sé le opere di questa serie di artisti che, condizionati dallo studio della psicanalisi e della fenomenologia (Husserl) nonché della filosofia esistenzialista (Heidegger, Sartre), inseguono la negazione della forma, per potersi spingere fino ad indagare gli impulsi più reconditi e inconsci dell'essere umano. Alla centralità della forma oppongono la centralità della materia, liberata da ogni tipo di formalismo e proposta nella sua esaltazione più pura, vale a dire nel suo magma ancora informe. Il disegno sarà sostituito dal segno, tracciato da un gesto istintivo. La traccia, quella che poi diverrà il segno di Bellanca, acquisisce, per la prima volta nella storia dell'arte occidentale, una massima valenza; diviene referente unico del quadro.



Of all the fathers of informalism, or the *non-formal*, Bellanca expresses his particular admiration for Jean Fautrier. He appreciates his series of *Otages*, his *Zig zag* and his color *pastes*, prepared as successive stratifications using temperas and glues as though preparing for wall plastering. He prepared the materials directly on the paper or canvas medium. Fautrier mixed pastel powders colored with lumps of color and matter. Starting from 1953, Tàpies also mixed the oil paint with marble powder to bring out the material character of the work even more.

Jean Dubuffet is appreciated for his analysis of materials, understood as intellectual *texture*. His impasto is more inorganic, more prehistoric, like a sandy terrain (*Paysages grotesques*) or heavy and earthy (*Corps de dames*).

He shares the experiences of a material-existentialist character of Alberto Burri (*Neri, Gobbi, Muffe, Sacchi, Combustioni*), in which he brings out the expressive possibilities of the poor material in itself by means of incessant transformations. His *Cretti* are almost portions of physical land and, in many of his works, the colors do not have scientific significance but the value of presences; colors of the earth.

He also enthusiastically studied the Oriental proposals of the Gutai Group, founded in Osaka in 1954, and especially those of its founder, Jiro Joshihara (*Painting no. 53*).

Tra tutti i padri dell'informalismo, o del *non formale*, Bellanca manifesta profonda ammirazione verso Jean Fautrier. Del parigino apprezza la serie di *Otages*, il suo *Zig zag* e le *paste* di colore preparate a mo' di stratificazioni successive a base di tempera e colla, quasi fosse l'impasto per l'intonaco di una parete. La preparazione della materia avveniva direttamente sopra il supporto, di carta o tela; Fautrier usava mescolare le polveri di acquerelli di vari colori con grumi di colore e materia. A partire dal 1953, Tàpies inizierà a mescolare anche la pittura ad olio con polveri di marmo, per far risaltare ancora di più il carattere materico dell'opera.

Jean Dubuffet è apprezzato per la sua analisi della materia, intesa come *tessuto* (*texture*) intellettuale. Il suo è un impasto più inorganico, più preistorico, quasi fosse un terreno sabbioso (*Paysages grotesques*) o greve e terroso (*Corps de dames*).

Condivide con Alberto Burri (*Neri, Gobbi, Muffe, Sacchi, Combustioni*) le esperienze di natura materico-esistenzialista, nelle quali esalta le possibilità espressive della sola materia povera per mezzo di continue trasformazioni. I suoi *Cretti* assumono l'aspetto quasi reale di terreno fisico, e in molte sue opere i colori non hanno alcuna valenza scientifica, ma solo di presenza: sono i colori della terra.

Ha studiato con impegno anche le proposte orientali del Gruppo Gutai, fondato ad Osaka nel 1954, ed in particolar modo quelle del suo fondatore Jiro Joshihara

His informal and material works, intercalated with ideograms, seem very close to the European experiences. The material is left completely free, respected and made alive with its presence alone.

Together with Celiberti, the author he most admires is the Catalan Antoni Tàpies (1923). He has been a great exponent and prophet of *the irrationalism of the oneiric, of the material as valuable in itself, of the timeless in temporality*²⁷. The works of Tàpies and Bellanca are an investigation into the epidermis of the painting, even when the former is more informalist than the latter. Tàpies does not use the material to draw, but to break the flatness of the painting and alter the dimensions of

(*Pittura n. 53*). Le sue opere informali e materiche, frapposte qua e là da ideogrammi, appaiono molto vicine alle esperienze europee. La materia è lasciata in completa libertà, viene venerata e animata semplicemente in virtù della sua presenza.

L'altro autore che l'artista stima maggiormente, assieme a Celiberti, è il catalano Antoni Tàpies (1923), grande esponente e profeta *dell'irrazionalismo dell'onirico, della materia influente in sé stessa, dell'atemporale nella temporalità*²⁷. Le opere di Tàpies e Bellanca costituiscono un lavoro di ricerca sull'epidermide della pittura, anche se il primo si distingue dal secondo in quanto più informalista. Tàpies non utilizza la materia per disegnare, ma per rompere la piattezza del quadro ed alterare le dimensioni di profondità. È una



depth. It is a familiar, inviting, almost tactile material, with which small sediments of memory are built up, the fruit of the accumulation of European and Oriental graphic experiences. Bellanca shares and goes along with the Spaniard's material paintings in his constant search for new textures, densities, porosities, roughnesses, thickness, relief, grain, etc. Bellanca's chromatic range is wider, while that of Tàpies is concentrated on ochres, grays and browns. Both use *collage* and, above all, systematic *grattage*, the scratching or scoring of surfaces, to achieve an orographic painting, one of reliefs. Tàpies' *grattages* are subtle and he employs them on the thickness of the impasto that, once mostly torn off, gives form to the material with scars, wounded, fissures and cracks, accentuated by certain monochromatisms. In 1947 he resumed his research into materials, either through incision into the paint layer or through the inclusion of materials extraneous to the painting (grains of rice, thread, string). Starting from 1954 he replaced oil with latex and achieved much more violent effects, occasionally counterposing two areas differing in color or texture. These were years influenced by his reading of Oriental cosmologies, the conflict between *Yin and Yang*, or between the alchemistic symbols *solve/coagula* (that is, dissolve/coagulate), Epicurean meditation mingled with ideas of dialectical and historical materialism.

Present time conditions the painter's action. It is, in many cases, a present paralyzed by the horrors of history; a present held and hopelessly restrained in a tomorrow of

materia familiare, invitante, quasi tattile, con la quale va costruendo poco a poco piccoli depositi di memoria, frutto dell'accumulazione di esperienze grafiche sia europee che orientali. Bellanca ha molto in comune con le opere materiche dell'artista spagnolo, con le quali convive portando avanti la ricerca costante di nuovi intrecci, nuove densità, porosità, ruvidezze, e ancora spessori, rilievi, grumi, e così via. Il ventaglio cromatico di Bellanca è più ampio rispetto a quello di Tàpies, che invece si concentra sui toni dell'ocra, del grigio e del marrone. Entrambi usano la tecnica di *collage* e, soprattutto, il *grattage* sistematico, raschiando o incidendo superfici per ottenere una pittura di rilievi, orografica. I *grattage* di Tàpies sono molto fini, utilizzati sulla maggior parte dell'impasto che poi, asportato in grandi quantità, va delineando la materia con piaghe, ferite, fessure e crepe accentuate a volte dal monochromatismo. Nel 1947 riprende le sue ricerche materiche, sia per quanto riguarda l'incisione dello strato di pittura, sia circa l'inclusione di materiali che le sono estranei (chicchi di riso, fili, corde). A partire dal 1954 sostituisce la pittura ad olio con il lattice, così ottenendo un effetto molto più violento, che in alcuni casi contrappone due aree distinte per colore o intreccio. Questi sono anni influenzati dalle letture sulla cosmologia orientale, sulla lotta tra *Ying* e *Yang*, o tra i simboli alchimistici dei *solve/coagula* (ossia *dissolve/coagula*), sulla rimpianta meditazione epicurea fusa con concetti del materialismo dialettico e storico.

Il tempo presente condiziona l'agire del pittore. È, in molti casi, un presente paralizzato dagli orrori della storia, un presente bloccato e immobilizzato senza speranza in un

²⁷ BOZAL, Valeriano, *Historia del arte en España II*, Istmo, Madrid 2000, p. 177.

²⁷ BOZAL, Valeriano, *Historia del arte en España II*, Istmo, Madrid 2000, p. 177.

promises. In this sense, *Tàpies makes the tensors of our thought visible, makes them appear, with the maximum exactitude of their concrete reality and their power of development. The self and things are here together*²⁸.

Bellanca has paid homage to the figure and work of Tàpies by dedicating several works, mixed medias and engravings to him (*Racconti del passato*, V° e VI°, *Omaggio Tàpies*, *Busta Tàpies*). A dialogue therefore came into being between the two creators; in no case is this plagiarism, in all it is a stimulus. *Caligrafia* (1958) by the pioneer of informalism has points of contact with *Stele*; *Vertical sobre blanco* (1959) is transformed into Bellanca's personal vision in *Mezzo d'arte or Mezzo letterario*; the tonalities of *Composición negro y rosa* (1960) share suggestions with *Trascendencia*. Bellanca adds to his former familiar sediment the propositional force of his highly personal treatment of color and matter. Tàpies is a very important referent; referent, yes, but nothing more. Between them there are conceptual and chronological distances. Bellanca purifies the material more; not for him an exclusive totem, but a basic element at the service of the final composition. He plays with it and has fun much more than Tàpies. He is less of a slave to it. Tàpies, conditioned by the Spanish Civil War, and Celiberti, by his visit to the Terezin concentration camp, give the materials a fossilized connotation, as though of dead reality. Bellanca is more positive; the material is a container that stores the end and the beginning; below its bark there is lymph that encourages the trusting in new and better times. Through wise preparations of the backgrounds, he allows glimpses of transparencies and glazes that are unusual for the Catalan or Celiberti. Magical and unfathomable glazes like those of his friend Ocaña Martínez²⁹. The rhythms of Renzo's creations are stronger than Tàpies'; their stratifications welcome a world, that of a new century that has just begun, a world much more multicultural and globalized than that of his predecessors. Bellanca continues to explore spaces and suggestions, he continues to open up his plastic stratigraphies to new dialogues with the external world that will continue – to our delight – to offer surprises and considered reflections. In Bellanca the relationship with a possible and necessary *you* appears evident; a work conceived for the spectator, the natural port of his prior *machination*.

Bellanca's walls, smaller in dimensions, are nevertheless walls of memory, walls of

domani ricco di promesse. In questo senso *Tàpies rende visibili e fa comparire, con tutta la precisione della sua realtà concreta e con il suo potere di sviluppo, i tensori del nostro pensiero. È qui che l'io e le cose arrivano ad unirsi*.²⁸

Bellanca ha reso omaggio alla figura e all'opera di Tàpies dedicandogli vari lavori, tecniche miste ed incisioni (*Racconti del passato*, V° e VI°, *Omaggio Tàpies*, *Busta Tàpies*). Nasce così un dialogo tra i due autori, in cui non vi è ombra di plagio, anzi, è sempre presente uno stimolo. La *Caligrafia* (1958) del pioniere dell'informalismo trova punti di contatto con *Stele*; *Vertical sobre blanco* (1959) si "bellanchizza" in *Mezzo d'arte o Mezzo letterario*; le tonalità di *Composición negro y rosa* (1960) mostrano alcune suggestioni comuni a *Trascendencia*. Alla riflessione preparatoria e familiare, Bellanca aggiunge la forza propositiva del suo personalissimo trattamento del colore e della materia. Tàpies è un interlocutore fondamentale, ma niente di più. Tra i due ci sono distanze sia concettuali che cronologiche. Bellanca, infatti, purifica maggiormente la materia; per lui, la materia non costituisce un feticcio elitario, ma un elemento che è sì basilare, però al servizio della composizione finale. Ci gioca e ci si diverte molto più di quanto non faccia Tàpies, e ne è meno schiavo. Tàpies, condizionato dalla guerra civile spagnola, e Celiberti, dalla sua vista al campo di concentramento di Terezin, danno alla materia una valenza più fossilizzata, come di una realtà morta. Bellanca invece apre il suo panorama ad una maggiore vitalità; per lui la materia è un contenitore che trattiene la fine e l'inizio, e sotto la sua corteccia scorre una linfa che stimola a confidare in tempi nuovi e migliori. Attraverso una sapiente preparazione degli sfondi, lascia intravedere trasparenze e velature inusuali per il catalano o per Celiberti. Velature magiche ed insondabili, come quelle dell'amico Ocaña Martínez²⁹. I ritmi delle creazioni di Renzo Bellanca sono più veloci di quelli di Tàpies; le sue stratigrafie si aprono ad un mondo, nel nuovo secolo appena iniziato, che è molto più multicultural e globalizzato rispetto a quello dei suoi predecessori. Bellanca continua ad esplorare spazi e suggerimenti, ad aprire le proprie stratigrafie plastiche a nuovi dialoghi col mondo esterno, che continueranno, per nostro diletto, ad offrirci sorprese e ponderate riflessioni. In Bellanca appare evidente il rapporto con un *tu* possibile e necessario, la sua opera è concepita per lo spettatore, è il porto naturale della *macchinazione* che l'ha preceduta.

Le mura di Bellanca, di dimensioni minori, sono ugualmente mura di memoria, mura di

²⁸ RAILLARD, Georges, *Prólogo*, in *Tàpies. Obra Completa*, Vol. I. 1943-1960, Fundació Antoni Tàpies – Edicions Polígrafa, Barcelona 1989, p. 16.

²⁹ On this fine and powerful creator of new ideas, see my studies: GARCÍA ALÍA, Juan Carlos, *Ocaña Martínez: iconos e instantes de la contemporaneidad*, o.c.; GARCÍA ALÍA, Juan Carlos, *Tras la esencia de la pintura*, en *Mantelius*, Deputación Provincial de Ourense, Ourense 2004, pp. 7-35; GARCÍA ALÍA, Juan Carlos, *Ocaña Martínez: a propósito de una síntesis biográfica en su contexto*, en *Mantelius*, o.c., pp. 89-95; GARCÍA ALÍA, Juan Carlos, *Ocaña Martínez: observaciones mutuas. Dibujos*, Deputación Provincial de Ourense, Madrid 2003.

²⁸ RALLARD, Georges, *Prologo*, en *Tàpies. Obra completa*, Vol. I 1943-1960, Fundació Antoni Tàpies – Edicions Polígrafa, Barcelona 1989, p. 16.

²⁹ Ocaña si è contraddistinto per essere un grande anticipatore dei tempi. A questo riguardo, per maggiori approfondimenti, è possibile vedere: GARCÍA ALÍA, Juan Carlos, *Ocaña Martínez: iconos e instantes de la contemporaneidad*, o.c.; GARCÍA ALÍA, Juan Carlos, *Tras la esencia de la pintura*, en *Mantelius*, Deputación Provincial de Ourense, Ourense 2004, pp. 7-35; GARCÍA ALÍA, Juan Carlos, *Ocaña Martínez: a propósito de una síntesis biográfica en su contexto*, en *Mantelius*, o.c., pp. 89-95; GARCÍA ALÍA, Juan Carlos, *Ocaña Martínez: observaciones mutuas. Dibujos*, Deputación Provincial de Ourense, Madrid 2003.

history, like those of Jericho, Jerusalem, Auschwitz or Berlin. They are manifested to us as dense and mysterious backdrops - remember his passion for set design - able to welcome the human being with all their elements and atoms. The material layers represent the changes and evolutions of history and the symbols and alphanumeric languages the communicative presence of human matters and circumstances; symbols that in Bellanca's case, in contrast with Tàpies, have added significance as intermediaries with transcendence. Walls that express an extensive range of sensations: walls that are serene, smooth, tortuous, decrepit; walls with signs of human prints (such as that of the painter himself); walls of love, of pain, of battle, of play space. Materials and signs are the fundamental elements for any scenic representation; without them the curtain cannot rise.



storia come quelle di Gerico, Gerusalemme, Auschwitz o Berlino. Ci appaiono come densi e misteriosi sfondi di palcoscenico -ricordiamo a proposito la sua passione per la scenografia- in grado di accogliere l'essere umano con tutti i suoi elementi ed atomi. Gli strati di materia rappresentano i mutamenti e le evoluzioni della storia, mentre i simboli e i linguaggi alfanumerici esprimono la presenza comunicativa di ciò che è umano nei suoi diversi aspetti; sono simboli che, nel caso specifico di Bellanca, a differenza di Tàpies, possiedono un valore aggiunto di intermediari con il trascendente. Sono mura che esprimono un ampio ventaglio di sensazioni: ecco mura rassicuranti, lisce, tortuose, decrepite; e ancora, mura con segni di impronte umane (come quella del pittore); mura d'amore, di dolore, di battaglia, di spazio ludico. La materia e i segni sono gli elementi fondamentali per qualsiasi rappresentazione scenica, senza di essi il sipario non può essere alzato.

In the harsh Winter of 1947, Mark Rothko, the eternal and silent referent, wrote in the only published issue of the magazine *Possibilities*, edited among others by Robert Motherwell and John Cage, the text *The Romantics Were Prompted*. In one of its paragraphs he talks of the miracle of art that is perceived in a finished painting. It appears as *a revelation, the unexpected and original solution to a problem that always pressed him inside*³⁰. Revelation, for Renzo Bellanca, has a material substance, a signifying intelligence of traces and languages and, finally, a chromatic packaging. The packaging or color appears, in this circumstance, a fundamental element of the whole thing. It is the soul of the revelation. It forms an indissoluble *unicum* with the material and the sign. Color that has a more active significance than in Tàpies' work in the sense that he uses a wider and more daring range. There are blacks, reds, pinks, ochres, whites, browns, silvers; all with glazes and dissolvents. Bellanca employs colors of an industrial and scenographic type; paint for outdoors, plastic quartz mixed with sand, red bricks, building waste mixed with agglutinants to obtain a greater thickness in the material and a *wall effect*. He does not use enamels, considering them outmoded. Sand has a double function; if he wants golden effects, he uses the Sicilian sand of the Valle dei Templi together with plaster; if, on the other hand, he seeks darker textures, he uses volcanic sands from the beaches of Lazio near the ancient Vulci. He binds them with chemical solvents that evaporate immediately. The procedure, as in the watercolor technique, has to be fast and immediate. It must possess an innate instinctive element. He does not reject washable interior paints. Nor acrylics mixed

Inverno duro quello del 1947 per Mark Rothko, l'eterno e silenzioso interlocutore, che scrive nel numero unico della rivista *Possibilities*, diretta tra gli altri da Robert Motherwell e John Cage, il testo dal titolo *The Romantics Were Prompted*. In un paragrafo parla del miracolo dell'arte che si osserva in un quadro portato a termine. Quest'ultimo appare come *una rivelazione, la soluzione inaspettata e inedita di un problema che urgeva da sempre al suo interno*.³⁰ I quadri sono l'esplosione di ciò che ci si porta dentro e la rivelazione possiede per Renzo Bellanca una sostanza materica, un'intelligenza che rimanda a impronte e linguaggi e, infine, un rivestimento cromatico. Il rivestimento, o meglio il colore, appare in questo caso come elemento fondamentale per il tutto, è l'anima della rivelazione e forma un *unicum* indissolubile con la materia e il segno. Colore che contiene una valenza più attiva se raffrontata a Tàpies, nel senso che utilizza una gamma più ampia, più audace. Ci sono neri, rossi, rosa, ocre, bianchi, marroni, argento... tutti con le loro sfumature e dissolvenze. Bellanca impiega colori di tipo industriale e scenografico, pittura per esterni, quarzo plastico mischiato con sabbia, laterizi, scarti uniti con agglutinanti per ottenere un maggior spessore nella materia assieme ad un *effetto muro*. Non utilizza smalti perchè li considera superati. La sabbia per lui ha una duplice funzione: se vuole un effetto dorato, utilizzerà quella siciliana della Valle dei Templi unita a gessi; se, al contrario, insegue degli intrecci più scuri, allora impiegherà la sabbia vulcanica delle spiagge laziali nei dintorni dell'antica Vulci. Le sabbie vengono assemblate con l'aiuto di solventi chimici che evaporano immediatamente. Il procedimento, allo stesso modo dell'acquarello, deve essere rapido e immediato, deve possedere un innato elemento istintivo. A Bellanca non dispiacciono nemmeno i colori lavabili per interni, e neanche i colo-

³⁰ ROTHKO, Mark, *Scritti*, op.cit., p. 33.

³⁰ ROTHKO, Mark, *Scritti*, o.c., p. 33.

with a washable base. Once the desired tone and density is obtained, in some cases he uses the fresco technique. Before it begins to dry, he moves on to *grattage* to achieve from the anonymous material the effects and sensations of the passing of time and memory. With this procedure, the colors used previously in the preparation of the backgrounds gradually emerge stratigraphically as though consubstantial with the materials.

*Painting comes from the Earth and from Light*³¹. Bellanca's painting emanates from stratigraphic history and the centrality of the human person. Even the close-ups of fossilized butterflies (*Volo fossile*, *Colloquio sentimentale*, *Convivenza di esperienze*), which in an initial analysis may appear as clear examples of petrified nature, are in fact an example of the homage to life, symbolized in the allegory-animal of beauty and the capacity for transformation. It is a metaphor of metamorphosis in itself, of the need for catharsis, to change from crawling on the earth to flying over it. Beauty, in order to be such, needs to surpass itself; it must be something more than aesthetic, become virtue. Virtue understood in an ontological, transcending sense. Such as that predisposition toward coherence by means of which our emotions and passions have been developed in such a way that they accompany our decisions³². And this hard process can be symbolized by Bellanca's butterfly. It is his transformation symbol. In the manner of the Greek philosophers, who paradoxically identified the concept of happiness in a way more negative than positive. Happiness, let us remember, was based on spiritual conquests that implied renunciation: to pass from *ataraxia* (absence of disquiet), to *apatia* (absence of suffering), to *aponia* (absence of pain). By means of these states of privation we move from pain to happiness, from caterpillars to flight.

Renzo Bellanca's work speaks to us of presences, not of voids. His history is more linear than cyclical; more of future than of past. Comte believed that no phenomenon could be understood philosophically unless it had first been understood historically. Stratigraphic painting is the historical philosophy of continuity (Burckhardt), but of a continuity that is not exhausted in itself. Bellanca goes beyond

ri acrilici mischiati con una base lavabile. Una volta ottenuta la tonalità e la densità desiderate adotta, in alcuni casi, la tecnica dell'affresco. Prima che cominci a seccarsi, passa al *grattage* per far emergere dall'anonima materia gli effetti e le sensazioni dello scorrere del tempo e della memoria. Attraverso questa scansione del processo i colori, precedentemente utilizzati nella preparazione degli sfondi, emergono stratigraficamente come se fossero consustanziali alla materia.

La pittura fuoriesce dalla Terra e dalla Luce.³¹ Lo stile pittorico di Bellanca ha origine nella storia stratigrafica e nel ruolo centrale della persona umana. Perfino i primi piani di farfalle fossilizzate (*Volo fossile*, *Colloquio sentimentale*, *Convivenza di esperienze*), che ad una prima analisi possono apparire come chiari esempi di natura pietrificata, sono in realtà un esempio di omaggio alla vita, simboleggiato dall'animale, che è allegoria di bellezza e capacità di trasformazione. È una metafora della metamorfosi in sé, della necessità di catarsi, del trascinarsi sulla terra quando si vola sopra di essa. La bellezza, per essere tale, deve superare se stessa; deve essere qualcosa in più che pura estetica, per poter divenire virtù. Virtù intesa in senso ontologico, trascendente. Come quella predisposizione alla coerenza mediante la quale le nostre emozioni e passioni si sono sviluppate in modo tale che ora affiancano le nostre decisioni.³² Questo difficile processo è ben rappresentato dalla farfalla *bellanchiana*, è il suo simbolo di trasformazione, alla maniera dei filosofi greci, che identificavano paradossalmente il concetto di felicità in modo più negativo che positivo.

La felicità, infatti, si basava su delle conquiste spirituali che implicavano delle rinunce: bisognava passare dall'*atarassia* (mancanza di turbamento), all'*apatia* (mancanza di sofferenza), all'*aponia* (mancanza di dolore). Per mezzo di questi passaggi di privazione passeremo dal dolore alla felicità, dall'essere *vermi* a volare.

L'opera di Renzo Bellanca parla di presenze, non di vuoti. Più che ciclica, la sua storia è lineare, più incentrata sul futuro che sul passato. Secondo Comte non era possibile comprendere filosoficamente un fenomeno, se prima non lo si era compreso storicamente. La pittura stratigrafica è una filosofia storica della continuità (Burckhardt), tuttavia si tratta di una continuità che non si esaurisce in se stessa. Bellanca supera il famoso dualismo tra il *terminus a quo* (termine a partire dal quale) e *terminus*



³¹ ZAMBRANO, María, *Los bienaventurados*, Siruela, Madrid 2004, p. 77.

³² Cf. REALE, Giovanni, *Valori dimenticati dell'Occidente*, Tascabili Bompiani, Milan 2004, p. 94. Here Reale follows the theses of Julia Annas in her book *La morale della felicità in Aristotele e nei filosofi dell'età ellenistica*, Vita e Pensiero, Milan 1998.

³¹ ZAMBRANO, María, *Los bienaventurados*, Siruela, Madrid 2004, p. 77.

³² Cfr. REALE, Giovanni, *Valori dimenticati dell'occidente*, Tascabili Bompiani, Milano 2004, p.94. Reale segue qui la tesi di Julia Annas esposta nel suo libro *La morale della felicità di Aristotele e nei filosofi dell'età ellenistica*, Vita e pensiero, Milano 1998.

the famous dualism between the *terminus a quo* (term starting from which) and the *terminus ad quem* (term to which), giving his work a transcendency that derives from the intellectual peregrination between concealment and revelation of the mystery (material and *grattage*). History is not an eternal, continuous process, without beginning or without end³³. Bellanca gives each work an escape route, a possibility; it is there that its transcendency and capacity for transformation resides. In almost all of them, encased in the material, he has been able to capture the *instant* that presents itself, as Zambrano would say, as the transcending of the weight of time, in the very midst of temporariness. With each step we find living experiences, encounters, inner life. The limited consistency of our contemporary habitat has not undermined its texture nor the transcendency of its human perception. It captures the circumstances of the existential and the signs that are its own. They are moments and portraits of an universe in transformation. There are no fossilizations, but tiny instants of life that have held their step and instants for our contemplation and reflection on each of them. Paintings that show an intrinsic and theatrical duality, at the same time, such as in the masterpiece that is *Andare Oltre*. Open paintings, in short, for hope from our here and now.

These words of María Zambrano on presences, traces and signs provide us with an accurate summary. Words about Bellanca.

*And so it is necessary to surprise ourselves in our astonishment before the evidence of the natural sign: the figure imprinted on the wings of a butterfly, on the leaf of a plant, on the shell of an insect and even on the skin of that something that crawls among all the beings of life, since all things living here somehow crawl or are dragged along by life. Signs that can constitute neither signals nor warnings. And that if we refer to that warning of pure feeling that lives enveloped in forgetfulness in every man, they appear to us as figures and signs imprinted from very far away, and from very close; signs of the universe*³⁴.

Juan Carlos García Alía,

ad quem (termine fino al quale) riuscendo a conferire alla sua opera una trascendenza che ha origine nel pellegrinaggio intellettuale tra l'occultazione del mistero e la sua rivelazione (materia e *grattage*). La storia non è un processo continuo ed eterno, senza un principio o una fine.³³ Bellanca dà ad ogni sua opera una via di fuga, una possibilità, ed è lì che fonda la sua trascendenza e la sua capacità di trasformazione. Avvolto nella materia, in quasi tutte le sue opere ha saputo catturare l'*istante*, che si presenta, come direbbe Zambrano, come il superamento del peso del tempo in seno alla temporalità stessa. Ad ogni passo si acquistano nuove esperienze, nuovi incontri, nuova vita interiore. La scarsa stabilità del nostro habitat contemporaneo non è riuscita a minare né la trama né la trascendenza della sua percezione umana, che coglie le circostanze dell'esistenziale ed i segni che gli sono propri. Sono momenti e ritratti di un universo in trasformazione, che sta seguendo un processo di liberazione. Non vi sono fossilizzazioni, bensì piccoli momenti di vita che ne hanno arrestato il passaggio, e istanti, affinché possiamo contemplare e riflettere su ognuno di essi. Quelli di Bellanca sono quadri che mostrano una dualità intrinseca e allo stesso tempo teatrale, come ad esempio l'opera grandiosa costituita da *Andare Oltre*. Sono, in conclusione, quadri aperti alla speranza proveniente dal nostro oggi e dal nostro adesso.

Una sintesi precisa è data dalle parole con cui María Zambrano si è espressa su presenze, impronte e segni; parole, insomma, su Bellanca.

*E così tocca sorprendere se stessi in preda allo stupore davanti all'evidenza del segno naturale: la figura impressa nelle ali di una farfalla, nella foglia di una pianta, nel guscio di un insetto e persino nella pelle di quel qualcosa che si trascina fra tutti gli esseri viventi, giacché qui tutto il vivente in qualche modo si trascina o viene trascinato dalla vita. Segni che non possono costituire segnali, né avvertimenti. E che se ci rimettiamo a quell'avvertimento del puro sentire che vive avvolto nell'oblio in ogni uomo, ci appaiono come figure e segni impressi da molto lontano, e da molto vicino; segni dell'universo*³⁴.

Juan Carlos García Alía,

vs

³³ Cf. LÖWITH, Karl, *Significato e fine della storia*, Edizioni di Comunità, Milan 1979, pp. 233-236.

³⁴ ZAMBRANO, María, , Seix Barral, Barcelona 1977, p. 107.

³³ Cfr. LOWITH, Karl, *Significato e fine della storia*, Edizioni di Comunità, Milano 1979, pp. 233-236.

³⁴ ZAMBRANO, María, , Bruno Mondadori, Milano 2004, p. 113.



RENZO BELLANCA

esculturas



35 • ANTIGAS ESCRITURAS • 2002
Bronce • 26 x 20 x 10 cm.



36 • ARQUITECTURA VERBAL • 2002
Bronce • 32 x 13 cm.



37 • PAIXÓN • 2002
Bronze, baixorelevé • 23 x 15,5 cm.



38 • ROTA LITERARIA • 2002
Bronze • 34 x 20 x 10 cm.



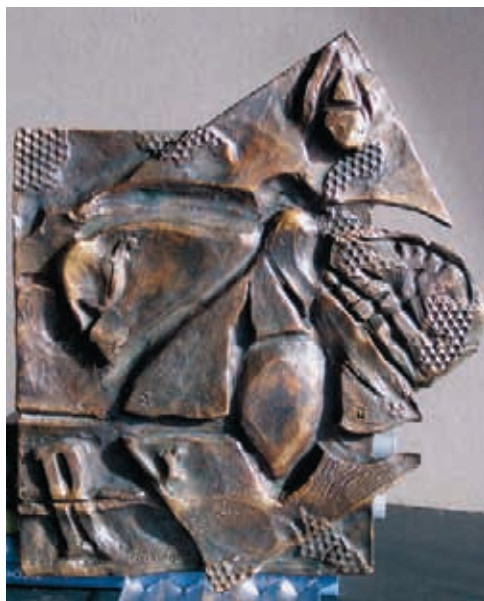
39 • EVOCAÇÕES • 2002
Bronze • 28 x 14 cm.



40 • VISIÕES HIPOGÉICAS • 2004
Bronze • 33 x 14 cm.



41 • TEXTURA ESTRATIGRÁFICA • 2004 • Bronce, baixorelevo • 19,5 x 25 cm.

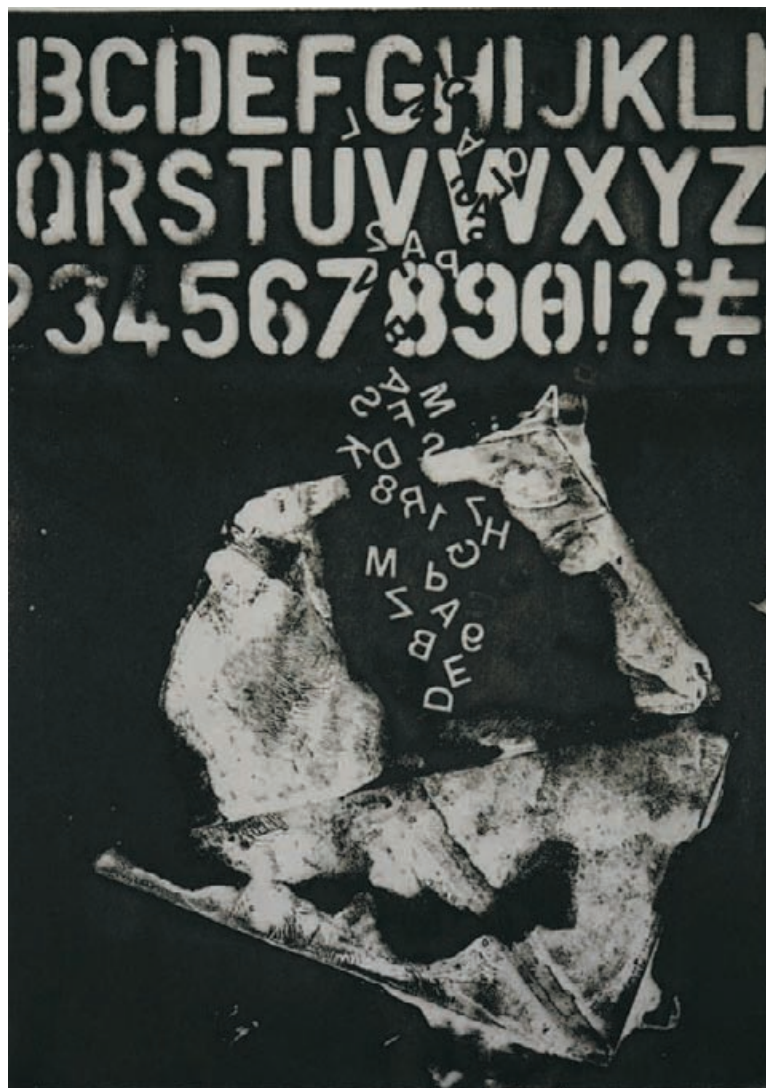


42 • VIAJE FÓSIL • Bronce, baixorelevo • 30 x 25,5 cm.



RENZO BELLANCA

g r a b a d o s



44 • DOGMA • 2003 • Aguaforte e augatinta, prancha de 35 x 25 cm.



43 • CRUX • 2003
aguaforte e augatinta,
prancha de 25 x 35 cm.



45 • FORA DOS ESQUEMAS
2002 • Augaforte e augatinta,
plancha de 25 x 25 cm.



46 • PEGADAS DE TOBA • 2001

Augaforte e augatinta
en cor, prancha
de 25 x 25 cm.



**47 • LINGUAXES
COMPRIMIDOS • 2001**

Augaforte e augatinta,
prancha de 25 x 25 cm.



48 • MOTIVO DE VIDA • 2003

Augaforte e augatinta,
prancha 35 x 25 cm.

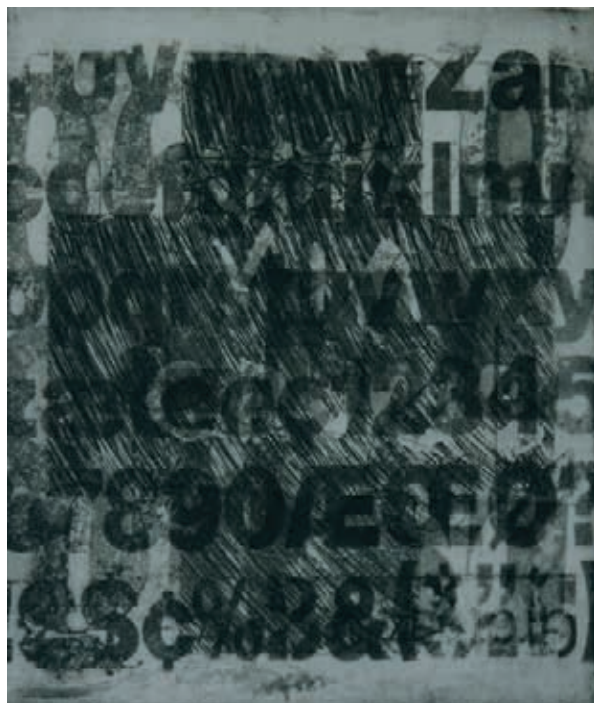
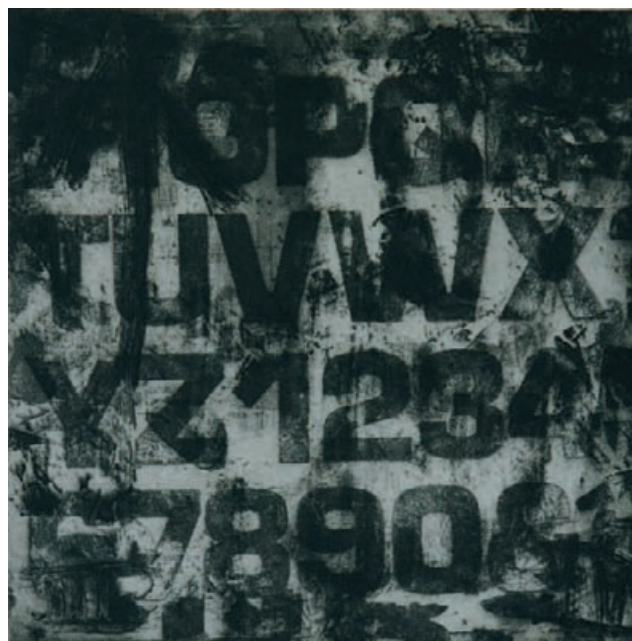


49 • PEGADAS • 2005

Augaforte e augatinta en cor,
dúas pranchas de 24 x 16,5 cm.

51 • SIGNO • 2001

Augaforte e augatinta,
prancha de 25 x 25 cm.



50 • SELO 33 A.C. • 2001

Augaforte e augatinta,
prancha de 25 x 25 cm.



53 • Z • 2003
Augaforte e augatinta,
prancha de 25 x 35 cm.



52 • SUDARIOS • 2001
Augaforte e augatinta,
prancha de 25 x 25 cm.



RENZO BELLANCA

biografía



Renzo Bellanca nació en 1965 en Aragona (Sicilia) y vive y trabaja en Roma desde hace más de diez años.

En 1984 se trasladó a Florencia para perfeccionar sus estudios en la Academia de Bellas Artes. Sus intereses se centraron en la pintura, desde siempre personalísima, escultura en bronce, gráfica y escenografía. En 1987 iniciará su colaboración con RAI Tre y con importantes teatros de Roma y Milán. En la ciudad eterna trabajará en repetidas ocasiones con directores como De Sica, Brandauer, Risi, Muccino, Salvatores, Greenhalgh, Torre y Sánchez. En el teatro colaborará con Ronconi, Moretti, Placido, y Landi. Confrontándose con estas artes desarrollará métodos muy personales e innovadores en sus técnicas plásticas y matéricas.

Durante varios años viajó constantemente por California, México, Francia, Túnez, El Cairo, Venecia, Barcelona, Turquía y Alemania. Entró en contacto con maestros del informalismo matérico como Celiberti, Damien Hirst, Julian Schanabel y Ansel Kiefer. En España conoció y trabajó con Ocaña Martínez. Serán años de estudio artístico, arqueológico y hermético en constante evolución tras la poética expresiva de Marcus Rothko, la materia fecunda de Antoni Tàpies, las recreaciones místicas de Alberto Burri, las huellas intrahistóricas de Giorgio Celiberti. Admiración y conexión artística pero con marcada y autónoma evolución.

Hacia 1996 su propuesta artística se interioriza e irá evolucionando a fórmulas de talante informal en las que la materia, sabiamente tratada, se presentará en segmentos estratigráficos muy vinculados con el yo, el ahora y la circunstancia del espectador. Capturará, con ello, la atención de importantes críticos como Dante Bernini, Luigi Galluzzo, Gaetano Savatteri, Fabiana Mendia, Loredana Rea, Rocco Zani.

A partir del año 2000 las exposiciones individuales son cada vez más numerosas e importantes. Sorprenden sus lenguajes multiculturales que se expresan por medio de alfabetos alfanuméricos, signos y trazos de memoria e historia. En el 2005, el prestigioso editor Salvatore Sciascia, dedica una gran monografía al estudio de su serie Estratigrafías Plásticas, recibiendo los elogios institucionales del Senado italiano y de varios institutos de cultura e investigación europeos. En este mismo año las dimensiones físicas de sus obras pictóricas y escultóricas, aumentan considerablemente su espacio así como nace un nuevo aparente monocromatismo, menos estratigráfico y más evocativo.

ÚLTIMAS EXPOSICIONES INDIVIDUALES

2006	
CENTRO CULTURAL DEPUTACIÓN OURENSE	(OURENSE)
GALLERIA ARTE FUORI CENTRO	(ROMA)
PALAZZETTO DELL'ARTE	(FOGGIA)
GALLERIA OFFICINA DELL'ARTE	(ROMA)
2005	
CRAC. CENTRO IN ROMAGNA PER LA RICERCA ARTE CONTEMPORANEA	(S. MAURO PASCOLI, FORLÌ)
GALLERIA OFFICINA DELL'ARTE	(FIUGGI, ROMA)
PALAZZO WEDEKIND	(ROMA)
2004	
MUSEO CIVICO DI AGRIGENTO	(AGRIGENTO, SICILIA)
EXPO' ARTE	(BARI)
2003	
MOMA 56	(MADRID)
CASA NATALE DI LUIGI PIRANDELLO	(AGRIGENTO, SICILIA)
PALAZZO ACCADEMIA S. VALENTINO	(TERNI)
2002	
STAMPERIA D'ARTE AG GRAFICA	(ROMA)
GALLERIA LA BOTTEGA DELLA MEMORIA	(FIUGGI, ROMA)
2001	
GALLERIA SKIPPER	(FLORENCIA)
FONDAZIONE COSIMO TURÀ	(FERRARA)
GALLERIA ROCHEY	(MARSELLA)
2000	
PALAZZO ACCADEMIA S. VALENTINO	(TERNI)
CENTRO D'ARTE P. FORTUNY	(VENEZIA)
MUSEO CASTELLI	(GENZANO, ROMA)
1999	
MUSEO CIVICO DI AGRIGENTO	(AGRIGENTO, SICILIA)
CRIPTA M. ROSARIO	(ARAGONA, SICILIA)
PALAZZO BALDASARRE NASELLI	(ARAGONA, SICILIA)



DEPUTACIÓN PROVINCIAL
DE OURENSE

 FUNDACION CAIXA GALICIA



CENTRO CULTURAL
DEPUTACIÓN OURENSE