

Shay Frisch  
campo 100535 B/N

Shay Frisch  
campo 100535 B/N

*a cura di / edited by*  
Achille Bonito Oliva

Gli  
Ori

# Shay Frisch campo 100535 B/N

a cura di / curated by Achille Bonito Oliva

galleria nazionale d'arte moderna

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea  
9 ottobre 2012 | 27 gennaio 2013

*Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea*

*Soprintendente / Director*  
Maria Vittoria Marini Clarelli

*Commissario interno / Commissioner*  
Maria Giuseppina Di Monte

*Coordinamento e registrar / Coordination and registrar*  
Giovanna Coltelli  
Keila Linguanti

*Ufficio stampa / Press office*  
Maria Mercede Ligozzi  
Laura Campanelli  
Barbara Mazzucconi  
Manuela Siviello

*Comunicazione culturale / Cultural communication*  
Matilde Amatore  
Fabiana Verolini

*Servizi educativi GNAM / GNAM education*  
Maria Giuseppina Di Monte  
con / with Sofia Federici, Chiara Cottone

*Montaggio mostra / Exhibition mounting*  
Zdzislaw Wolanin (Responsabile)  
Fedele Di Nunzio  
Sauro Radicchi  
con / with Lucian Matias, Sorin Nistor, Alexandru Rusu

*Allestimento / Exhibition installing*  
Sauro Allestimenti  
Tagi 2000

*Illuminotecnica / Lighting engineering*  
Span ensemble

*Trasporti / Shipping*  
Giovanni Gragnariello Trasporti

*Realizzazione del volume / Publisher*  
Gli Ori, Pistoia

*Impaginazione e redazione / Layout and editing*  
Gli Ori Redazione

*Progetto grafico / Book design*  
Rocco Poiago

*Fotografie della mostra / Exhibition photographs*  
Matteo Piazza, pp. 34-63

*Crediti fotografici / Photo credits*  
Giorgio Benni, pp. 68-69, 74, 81, 84, 85, 89  
Giorgio Como, pp. 76-77  
Giuseppe Schiavinotto, pp. 78, 79, 86-87, 91, 93, 94-95  
Alessandro Rossellini, p. 121  
Meidad Suchowolski, pp. 114-115, 118-119

*Postproduzione delle fotografie / Photo postproduction*  
Paola Sturchio per le fotografie 2000-2012 /  
for the 2000-2012 photographs  
Pino Tellarini per le fotografie della mostra /  
for the exhibition photographs

*Traduzioni / Translations*  
Emily Ligniti  
Edward Steinberg per il testo *Un pensiero che si accende /*  
*for Turning On an Idea*

*Disegni CAD / CAD drawings*  
Claudia Cannavò

*Coordinamento catalogo / Catalogue coordination*  
Micol Di Veroli

*Stampa / Print*  
Bandedecchi&Vivaldi, Pontedera

*Un ringraziamento speciale a / Special thanks to*  
Federico Lardera

*Si ringrazia / Thanks to*  
Graziano Albertella, Adriano Bucci, Sergio Casoli, Silvano Colaiacomo, Abbas Khamiss, Sabina Leoni, Bruno Pardo, Gianfranco Tata, Giovanni Troianello, Carlo Volken

*Si ringrazia tutto il personale di accoglienza, vigilanza e biglietteria / Thanks to all reception, surveillance and ticket-office staff*

*Con il supporto di / With the support of*

**FASTWEB**

**CHILIO**  
CINEMA

**BANCA SELLA**

## SOMMARIO / CONTENTS

Maria Vittoria Marini Clarelli	
<i>L'energia invisibile</i>	9
<i>The Invisible Energy</i>	11
Achille Bonito Oliva	
<i>Campo: moduli spirituali dell'arte</i>	13
<i>Campo: Spiritual Modules of Art</i>	19
Michele Emmer	
<i>Il codice binario dello spazio</i>	25
<i>The Binary Code of Space</i>	29
<i>campo 100535 B/N</i>	34
Opere / Works 2000   2012	67
Maria Silvia Farci	
<i>Un pensiero che si accende</i>	70
<i>Turning On an Idea</i>	72
<i>Da una conversazione con Shay Frisch</i>	102
<i>Excerpts from a Conversation with Shay Frisch</i>	106
Biografia e bibliografia / Biography and bibliography	120

## L'ENERGIA INVISIBILE

Maria Vittoria Marini Clarelli

Si è detto spesso che nella topografia dell'arte contemporanea s'incontra una 'zona fredda', nella quale si raccolgono le poetiche che sembrano prescindere dal livello soggettivo ed emotivo. I primi abitanti di quell'Artide inseguivano l'utopia dell'arte senza autore, programmata, o moltiplicata, lungo la direttrice che collegava il costruttivismo alle ricerche optical e cinevisuali. Per la zona fredda sono passati anche alcuni esponenti della Minimal Art, fedeli ai principi di semplificazione e riduzione, ripetizione e serialità. Gli ultimi abitanti, invece, fra i quali pare lecito annoverare anche Shay Frisch, cercano una nuova frontiera del rapporto fra arte e scienza, superando quella che Nelson Goodman ha definito "la dispotica dicotomia fra cognitivo ed emotivo".

Definendo le sue opere 'campo' e siglandole con il numero e il colore dei loro componenti, l'artista ne mette in evidenza il senso: sono, appunto, veri campi elettrici. Protagonisti sono i flussi energetici canalizzati da sequenze di prese industriali raccordate in trame fitte, che si moltiplicano fino a raggiungere, come in questa mostra, dimensioni ambientali.

L'energia scorre ovunque ma si percepisce solo laddove è rivelata dalle spie luminose. L'invisibile prevale sul visibile, l'involucro inerte sul dinamismo interiore, la ripetizione sulla cesura, ma la prova, offerta dalle rare lame di luce, che quello è davvero un campo di forze, una tensione latente, basta a far vibrare la tessitura di snodi di plastica, trasformandola in una metafora della realtà più pervasiva e meno evidente del nostro tempo: quella delle reti globali.

Frisch non nega o contesta i processi produttivi del mondo tecnologizzato al quale apparteniamo; al contrario, li asseconda, alla ricerca di una "fertilità diversa da quella costruita sulla tradizionale idea iper-soggettiva della differenza", come scrive Achille Bonito Oliva nel saggio che accompagna questa mostra. E così siamo ritornati al problema della zona fredda, che forse è meno polare di quanto

una certa critica l'abbia fatta apparire. Potremmo provare a chiamarla la 'zona del nuovo classico', alla quale può accedere chiunque riesce a trasformare il proprio modo di esprimersi in una *koiné*, in una lingua comune. Quale cittadino del mondo globale non ha fatto esperienza di una presa elettrica? Qualunque forma del classico, però, deve fare i conti con un'eredità, essere il precipitato di una tradizione. I campi elettromagnetici di Shay Frisch sono, infatti, anche una variazione sul tema della superficie come *continuum*, del quale tante declinazioni ha offerto l'arte italiana del secondo dopoguerra, da Fontana a Castellani, da Capogrossi a Dorazio, da Colombo a Mauri, per citarne solo alcuni.

Proprio perché aspira, in qualche modo, a essere universale, il lavoro di Frisch può essere inteso anche come una visualizzazione del rapporto fra continuità e discontinuità nel processo culturale descritto da Juri Lotman: "Il processo di trasmissione dell'informazione artistica nasce da un'esplosione di senso: una cosa sino a quel momento ignota viene improvvisamente illuminata dall'incontro con qualcosa di inatteso, imprevedibile e d'un tratto diventa chiara, ovvia [...]. La cultura possiede in sé un ininterrotto processo dinamico di nascita e rinascita del senso, il cui meccanismo è proprio l'arte".

## THE INVISIBLE ENERGY

Maria Vittoria Marini Clarelli

It has often been said that in the topography of contemporary art there is a "cold zone" that gathers the poetics that seem to be independent from the subjective and emotional level. The first inhabitants of that Arctic pursued the utopia of an art without a creator, programmed or multiplied, along the lines that connected constructivism to optical and cinevisual investigations. Some exponents of minimal art, loyal to the principles of simplification and reduction, repetition and seriality, have also passed through this cold zone. Instead, the latest inhabitants, among which we may rightly also include Shay Frisch, have sought for a new frontier in the relationship between art and science, going beyond the one Nelson Goodman defined as "the despotic dichotomy between the cognitive and the emotional."

Calling his works "campo" (field) and marking them with the number and color of their components, the artist highlights their sense: that are, precisely, true electrical fields. The protagonists are energy flows channeled by sequences of industrial plugs joined in close-knit patterns, which multiply up to reaching, as in the case with this exhibition, site-specific dimensions.

Energy flows everywhere, but it is perceived only there where it is detected by lights. The invisible prevails over the visible, the inert enclosing over the inner dynamism, repetition over pause, but the proof, offered by the rare blades of light, which is really a force field, a latent tension, is enough to make the weave of plastic articulations vibrate, transforming it into a metaphor of the most pervasive and least evident reality of our age: that of global networks.

Frisch does not deny or question the production processes of the technologized world we live in; on the contrary, he supports them, in search of a "fertilization unlike that founded on the traditional hyper-subjective idea of difference" as Achille Bonito Oliva writes in the essay that accompanies this exhibition.

Thus we have returned to the question of the cold zone, which perhaps is less polar than certain criticism would have it. We could try calling it the 'zone of the new classical,' which anyone who is able to transform his own way of expression into a *koiné*, into a shared language, can access. What citizen of the global world has not had experience with an electrical plug? Any form of the classical, however, must come to terms with a legacy, be the precipitation of a tradition. In fact, Shay Frisch's electromagnetic fields are also a variation on the theme of the surface as a *continuum*, of which many versions have been offered by post-World War II Italian art, from Fontana to Castellani, Capogrossi to Dorazio, Colombo to Mauri, just to name a few.

Precisely because it aspires, in some way, to being universal, Frisch's work may be understood also as a display of the relationship between continuity and discontinuity in the cultural process described by Juri Lotman: "The process of transmitting artistic information is born from an explosion of sense: something unknown up to that moment is suddenly illuminated by an encounter with something unexpected, unpredictable, and at once becomes clear, obvious ... Culture possesses within an uninterrupted dynamic process of birth and rebirth of sense, whose mechanism is, precisely, art."

## CAMPO: MODULI SPIRITUALI DELL'ARTE

Achille Bonito Oliva

Nel XX secolo un'estrema soggettività ha trovato la sua espressione in Fautrier, Burri, Hartung e Pollock. Alla fine degli anni Cinquanta e nei primi anni Sessanta, si conferma invece il principio dell'arte come attività specifica e autonoma. Per Castellani, Manzoni, Colombo, Agnetti, Lo Savio, Festa, Schifano, Mauri e Paolini fino a Shay Frisch (nelle prime due decadi del XXI secolo), l'esperienza creativa si avvera attraverso tecniche specifiche, chiarezza di azione che disciplinano lo sviluppo dell'opera, così da evidenziare una realtà lampante, come del tutto emancipata dalla sua paternità.

Contro l'eteronomia dell'arte gli artisti in Europa e in America ne sostengono l'autonomia con mentalità disancorata da ogni radice territoriale, una inclinazione cosmopolita, in opposizione all'idea di arte come avventura scatenata e *déraciné*, impongono una coscienza politica del proprio ruolo, che li porta a vivere la propria ricerca quasi fosse una professione.

Shay Frisch recide con fermezza silenziosa il cordone con l'opera e adotta una sorta di pacato cinismo che gli permette l'analisi del linguaggio stesso da lui perseguito. Poiché non crede più al valore assoluto dell'arte ma a un valore relativo che nasce proprio dall'esperienza metalinguistica dell'opera come esercizio ripetuto sull'opera stessa. Questo nuovo 'sistema' può darsi soltanto a partire da una presunta *tabula rasa*, una svolta che permette una *quête*, traversando un labirinto linguistico definitivo, tautologico. L'opera viene nettata da ogni indeterminazione e immersa all'interno di un metodo controllato e verificabile.

Questo atteggiamento analitico determina un salto distinto netto e anche politico: l'artista non vuole più confondere arte e vita, risolvere le antinomie della storia, ma operare uno sprofondamento, un salto in avanti nella ricerca. Alla parzialità quotidiana l'artista oppone la totalità relativa dell'opera, che ha di-

smesso tutte le allusioni mimetiche alla teatralità della vita e ha invece conquistato una sua splendente superficie. Questa è la cifra della natura ambigua e pure bidimensionale del linguaggio e del suo essere oggetto e soggetto dell'atto creativo. Da qui la natura ossimorica dell'opera.

Ora l'opera non esprime l'urgenza di far pressione sulla vita, piuttosto quella di accendere la distanza, lo iato, con la peculiarità del linguaggio.

L'artista si direbbe voglia esercitare una professione illuminata da un oggetto, il *linguaggio*, che preesiste all'opera e con lo stesso indagarne la natura.

Ma l'artista israeliano, inserito nella storia e sottoposto ai suoi contraccolpi, sente la precarietà dell'esistenza fino alla coscienza lucida dell'impossibilità di riscattarla attraverso l'immaginario, sottoposto alle stesse regole, quelle del linguaggio, radicato nelle cose. Ma perché si formuli nell'opera è necessario una disciplina e un controllo del processo creativo che scindano l'apparente caos e l'ordine dell'arte.

Senza dubbio il valore della progettualità assume un peso determinante nella strategia linguistica dell'arte contemporanea, specialmente nell'opera di Shay Frisch. Già la prospettiva rinascimentale, emblema di una ideologia antropocentrica e logocentrica del mondo propone una rappresentazione dello spazio costruito sulla geometria euclidea. Nell'impiego di tale geometria il senso della misura è tutt'uno con la sua essenzialità iconografica. Una progettualità tutta europea, dunque, forma l'ideazione di Shay Frisch, una interpretazione della modularità intrisa di "esprit de géometrie", un vapore mentale diffuso che tocca i versanti della produzione iconica e di quella aniconica.

In lui il modulo diventa l'elemento strutturale che mette in forma la complessità, moltiplica e potenzia all'infinito la sorpresa della geometria. Convenzione vuole che la geometria sia il *campo* della pura evidenza e dell'inerte dimostrazione, il luogo di una razionalità meccanica e puramente funzionale. In questo senso sembra privilegiare la premessa, così la conclusione è l'effetto inevitabile di un processo deduttivo.

L'artista israeliano sonda un diverso uso della geometria, come *campo* prolifico di una ragione 'irregolare' che ama sviluppare i propri principi, approdando alla sorpresa e all'emozione. Ma questi effetti non sono in contraddizione col principio progettuale, semmai lo rafforzano con un uso pragmatico (e non preventivo) della geometria descrittiva.

Non a caso l'artista passa continuamente dalla bidimensionalità del progetto all'esecuzione tridimensionale della forma, dal bianco e nero dell'idea all'arti-

colazione cromatica, a dimostrazione che l'idea genera un processo creativo non puramente dimostrativo ma germinativo. E la forma finale, bidimensionale o tridimensionale, si dà come materia visiva non astratta ma concreta, calda.

Il principio di una ragione asimmetrica regge l'opera che formalizza l'irregolarità come contrappunto armonioso. In questo senso la forma di Shay Frisch non si esaurisce nell'idea, in quanto non esiste fredda specularità tra progetto ed esecuzione. L'opera porta con sé la possibilità di una asimmetria già assimilata nel progetto: concezione del mondo che ci circonda, fatto di caso e sorpresa, luci e ombre.

In tal modo il concetto di progettualità viene investito di un nuovo senso, non rimanda più a un momento di superba precisione, ma semmai di verifica aperta, seppure pilotata da un metodo costruito con la pratica, l'esercizio esecutivo. Il metodo rimanda alla necessità di un parametro costante e progressivo, ancorato a una coscienza del mondo soverchiato dalla tecnica.

La tecnologia sviluppa processi produttivi, ancorati alla standardizzazione, l'oggettività e la neutralità. Principi costitutivi di una fertilità diversa da quella costruita sulla tradizionale idea iper-soggettiva della differenza.

In questo l'artista è classicamente moderno, produttore di differenze mediante la creazione di forme che utilizzano standardizzazione, oggettività e neutralità in maniera fertile, capace di filtrare nell'immaginario di una umanità globale pervasa dal primato della tecnica e da questa svuotata di soggettività.

Ma questo svuotamento non è necessariamente visto come una perdita. Potrebbe invece essere il portato di una nuova antropologia che funziona secondo un metabolismo di ragione modulare che non significa ripetizione simmetrica ma moltiplicazione asimmetrica, applicazione appunto delle raffinate regole del *caso intelligente* questo significa per l'uomo capacità di accogliere la discontinuità senza cadere nell'inganno di una razionalità inefficace. L'accettazione nasce dallo sfaldamento del logocentrismo occidentale che ingloba paziente il riflesso del mondo e si muove pragmaticamente non in assetto di guerra ma di apertura al mondo.

La paradigmatica essenzialità di Shay Frisch e la riduzione dell'esercizio creativo lo porta alla limpidezza del gesto controllabile e ripetibile. Slancio e precisione chirurgica sostengono la strategia creativa che imprime forma alla materia e la smaterializza nella dimensione installativa.

Shay Frisch conferma la linea di ricerca primaria condotta dalla Minimal Art, con un'analisi degli elementi fondanti pittura e scultura: luce e spazio. L'instal-



lazione e le opere a parete evidenziano tale analisi, con una rappresentazione essenziale e fenomenica di questi due poli dell'opera come avvento concreto. La luce viene evidenziata, resa volumetrica per un assetto formale che la inquadra e la inscatola concretamente nello spazio.

In definitiva l'opera 'illuminata' di Shay Frisch mostra una forte tensione con lo spazio in cui è calata. Una intenzione vaporizzata nello spazio. Come nella pittura di Rothko la forma si scioglie sotto lo sguardo dello spettatore e acquista una forza liquida e invasiva. La geometria del buio apre le sue feritoie e consegna alla nostra vista tracce e giacimenti di luce.

Una intensa spiritualità segna l'opera radicalmente aniconica dell'artista israeliano, epifania sospesa o rallentata di un 'non so che' tra la vita e quasi nulla, il *campo* tra luce e buio. Shay Frisch accende insieme spiritualità della forma e modularità della ragione, sotto i nostri occhi appare un *campo* silenzioso abitato, una ragione profonda.

Dunque questo è l'approdo di un artista che, partito da uno spazio vagabondo, ha adottato la dinamicità come sistema intrinseco allo spazio stesso, un sistema combinatorio di relazioni mobili: il *campo* che crea accordi tra i vari punti dell'installazione, affidandone la definizione ad una corrente, al flusso interno all'opera. Avvento visivo di una profezia, quella filosofica di Merleau-Ponty che prefigura per l'arte contemporanea *forme temporali*.

Il sistema di più campi tesi fa vibrare un unico *campo magnetico* che permea le quattro sale della Galleria Nazionale di Arte Moderna, che accolgono la mostra dell'artista israeliano. Il *mattoncino* adoperato è elemento modulare dell'intero sistema combinatorio di spine e prese elettriche di comune circolazione. Si forma così nella prima sala una fascia nera continua, una superficie monocroma sotto cui cova l'elettricità, inizialmente senza lasciare sbocco e progressivamente con tagli, feritoie, saette e squarci di luce in successione ravvicinata. La serialità proliferante apre a sua volta a un'idea di infinito per effetto della reciprocità di spazio e tempo: le *sorprese* luminose che attraversano le diverse installazioni. Il *campo* visivo dello spettatore è dinamico e avvolgente, spazio *esperenziale*. Con feritoie orizzontali e squarci verticali si configura un'opera che mette in mostra l'elemento strutturale dell'arte, la luce, in tutto il suo *ardore*, definendone visivamente la *natura interiore*, energia che si espande, si cela e si fonde nella stesura modulare di una superficie leggermente increspata.

Qui lo spazio è una *forma temporale*, continue sorprese di luce sottotraccia

danno allo spazio una *sottesa energia* che si consuma nascosta sotto la pelle dell'opera e sottrae lo spazio alla sua definizione.

Progressivamente l'idea di *campo* altera le diverse sale, cresce di misura dopo la prima e la seconda, per produrre nella terza una sorta di *supernova*, una esplosione di energia luminosa in un *cosmo da camera* con tagli orizzontali che rimandano alla lontananza dell'infinito.

Nella quarta sala il *campo* si richiude su se stesso e avvolge lo spettatore, spostandolo nell'epicentro di un *campo* elettromagnetico potente a conclusione del suo viaggio.

Shay Frisch opera sulla ambivalenza di un *furor* creativo che gioca tra sapiente svelamento e sublimazione dell'energia, tra il rumore della luce e il silenzio del modulo, tra compostezza e potenza. L'opera muove il suo *passo*, l'installazione si impone lentamente nel suo riserbo cromatico allo spazio circostante, e acquista la forza autorevole della *distopia*. Shay Frisch evita l'*utopia* che designa sempre un indefinito non-luogo, nel *campo* di Shay Frisch, prevale la *distopia*, la disciplinata interferenza del fenomeno dell'opera a quella della vita.

## CAMPO: SPIRITUAL MODULES OF ART

Achille Bonito Oliva

In the twentieth century, extreme subjectivity found the height of its expression in the work of Fautrier, Burri, Hartung, and Pollock. By the end of the 1950s and early 1960s, however, the concept of art as a specific, autonomous activity began to take hold in its stead. For Castellani, Manzoni, Colombo, Agnetti, Lo Savio, Festa, Schifano, Mauri, and Paolini up to Shay Frisch (in the first two decades of the twenty-first century), the creative experience unfolds through specific techniques and a clarity of action to control the development of the work, so as to highlight a blazing reality, as completely emancipated from its creator.

Against “heteronomous” art, artists in Europe and America began to support its autonomy with a mindset freed from all attachment to a specific place, with a cosmopolitan inclination, in opposition to the idea of art as an uncontrolled and *déraciné* adventure, imposing a political awareness of their own role, which led them to experience their own investigations as if it were almost a profession.

Shay Frisch severs with silent resolution the umbilical cord and adopts a sort of calm cynicism that allows him to analyze the language he pursues, since he no longer believes in the absolute value of art, but in a relative value that stems precisely from the meta-linguistic experience of the work as a repeated exercise on the work itself. This new “system” may unfold only from a presumed *tabula rasa*, a turning point that allows *quête*, crossing a definitive, tautological linguistic labyrinth. The work is cleansed from all indetermination and immersed within a controlled and verifiable method.

This analytical approach establishes a clear and even political leap: the artist no longer wishes to fuse art and life, to resolve the antinomies of history, but instead give rise to collapse, a leap ahead in his investigations. The artist opposes everyday partiality with the relative totality of the work, which has lost all

its imitative allusions to the theatricality of life and has instead conquered its own brilliant surface. This is the trait of the ambiguous though two-dimensional nature of language and of its quality of being the object and subject of creation, thus giving rise to the oxymoronic quality of the work itself.

Now the work does not express the urgency to put pressure on life, but rather to ignite the distance, the hiatus, with the peculiarity of the language.

One could say the artist wants to practice a profession illuminated by an object, language, which precedes the work and with it investigate its nature.

But this Israeli artist, who is a part of history and is subject to its repercussions, feels the precariousness of existence to the extent that he is clearly aware of the impossibility of redeeming it through the imaginary, subject to the same rules which are those belonging to language, rooted in things. But in order for it to take shape in the work, it must abide by the discipline and control of the creative process that separate seeming disorder from the order of art.

The value of planning unquestionably takes on decisive importance in the linguistic strategy of contemporary art, especially in Shay Frisch's work. Renaissance perspective—the emblem of an anthropocentric and logocentric ideology of the world—had already advanced a representation of constructed space based on Euclidean geometry. In using such geometry, a sense of measure is part and parcel with its iconographic essentiality. Therefore, a completely European planning ability informs Shay Frisch's work, an interpretation of modularity imbued with an "esprit de géometrie," a widespread "mind steam" that touches upon aspects of both iconic and aniconic production.

In him, the module becomes the structural element that shapes the complexity, infinitely multiplies and strengthens the surprise of geometry. Convention has it that geometry be the *campo*, or *field*, of sheer evidence and inert demonstration, the place of mechanical and purely functional rationality. In this sense it seems to prefer the premise, and so the conclusion is the inevitable effect of a process of deduction.

The Israeli artist probes into a different use for geometry, as a prolific *field* of an "irregular" reason that adores developing its own principles, adopting surprise and emotion. But these effects do not clash with the planning principle; if anything, they strengthen it through a pragmatic (and non-preventative) use of descriptive geometry.

It is no coincidence that this artist continuously goes from the two-dimensional project to the three-dimensional execution, from the black and white of the idea

to its realization in color, proving that the idea generates a creative process, not solely demonstrative, but fertile as well. The final form—either two- or three-dimensional—proposes not abstract but concrete, intimate, visual material.

The principle of asymmetrical reasoning sustains the work that formalizes irregularity as the creative counterpoint. In this sense, Shay Frisch's form does not extinguish itself in the idea, in so far as there is no detached mirroring between project and execution. The work bears the possibility of asymmetry that is assimilated within the project: the notion of the world surrounding us, made of surprise, light, and shadow.

In this way, the concept of planning is invested with new meaning; it no longer refers to a moment of proud precision but, if anything, of open verification, even though guided by a method built upon practice, the exercise of execution. The method refers to the need for a constant yet gradual parameter, rooted in an awareness of the context dominated by technique.

Technology develops production processes, anchored to standardization, objectivity, and neutrality; constituent principles of a fertilization unlike that founded on the traditional hyper-subjective idea of difference.

In this, the artist is classically modern, the producer of differences through the creation of forms that fruitfully employ standardization, objectivity, and neutrality; capable of infiltrating the imaginary of a mass humanity imbued with the primacy of the technique, which is thus emptied of subjectivity.

But this emptying is not necessarily seen as a loss. Instead, it could be the result of a new anthropology that functions according to a metabolism of modular reason which does not mean symmetrical repetition but rather asymmetrical multiplication, namely, an application of the refined rules of *intelligent chance*, and this means for man the ability to invite discontinuity by avoiding the pitfall of ineffective reasoning. This acceptance derives from the attenuation of Western logocentrism that patiently absorbs the world's reflection and moves pragmatically, not belligerently, opened to the world.

Shay Frisch's paradigmatic essentiality and reduction of the creative process lead him to the clearness of a gesture that can be controlled and repeated. Thrust and surgical precision support the creative strategy that gives shape to the material and dematerializes it as an installation.

Shay Frisch confirms minimal art's primary line of investigation, with an analysis of the structural elements of painting and sculpture: light and space. His installations and works emphasize such an analysis, with an essential and phe-

nomenal process of these two poles of the work as a concrete event. Light is highlighted, rendered volumetric through formal structuring which concretely frames and contains it in the space.

Ultimately, Shay Frisch's "illuminated" work illustrates great tension with the surrounding space. An intention vaporized in the space. As with Rothko's painting, form comes undone before the viewer's gaze and acquires a liquid and invasive force. The geometry of darkness opens its slits and hands traces and hints of light to us.

Intense spirituality marks the radically aniconic work of this Israeli artist, an epiphany suspended or slowed down of a "mystery" between life and almost nothing, between light and dark. Shay Frisch turns on both the spirituality of form to the modularity of reason, and before our eyes there appears an inhabited silent *field*, a profound reason.

Therefore, this is the approach of an artist who, beginning from a wandering space, has adopted dynamism as a system intrinsic to that very space, a combination system of mobile rapports: the *field* creates connections between various points of the installation, entrusting its definition to the charge, to the flow of energy within the work. The visual advent of a prophecy, the philosophical one by Merleau-Ponty that announces *temporal forms* for contemporary art.

The system with various fields in tension allows a single *magnetic field* to vibrate which permeates the four rooms of the Galleria Nazionale di Arte Moderna, which host the exhibition of this Israeli artist. The *brick* employed is the modular element of the entire combination system of commonly used electrical plugs and outlets. Thus in the first room a continuous black band is formed, a monochrome surface with electricity under, initially without an outlet but gradually with cuts, slits, slashes of light in close succession. In turn, prolific seriality opens up to an idea of infinity through a reciprocity of space and time: the luminous *surprises* that cross the various installations. The viewer's visual *field* is dynamic and enveloping, a space *to experience*. With horizontal slits and vertical openings there arises a work that displays the structural element of art—light—in all its *ardor*, visually defining its *inner nature*, energy that expands, hides, and joins in the modular layering of a slightly ruffled surface.

Here the space is a *temporal form*, while constant surprises of underlying light grant the space a *presumed energy* that is consumed under the skin, the surface, of the work, where the space cannot define it.

Slowly, the idea of *field* alters the rooms, growing in size, after the first and

second, to produce in the third a sort of *supernova*, an explosion of luminous energy in a *chamber cosmos* with horizontal slashes that refer to the distance of infinity.

In the fourth room the *field* closes in upon itself and envelops the viewer, shifting him to the epicenter of a powerful electromagnetic field at the close of his journey.

Shay Frisch works upon the ambivalence of a creative *furor* that plays between skillful revealing and energy sublimation, between the noise of the light and the silence of the module, between composure and power. The work moves its *pace*, the installation slowly imposes itself in its color reserve upon the surrounding space, acquiring the authoritative force of *dystopia*.

Shay Frisch avoids the *utopia* that always designates an indefinite non-place, and in Shay Frisch's *field*, what prevails is *dystopia*, the disciplined interference of the phenomenon of the work upon that of life.

## IL CODICE BINARIO DELLO SPAZIO

Michele Emmer

Lo spazio, lo spazio non esiste. Una delle grandi eredità della geometria e della matematica dell'ottocento è che in realtà lo spazio non esiste. Esistono tanti spazi, ognuno con la propria struttura, in cui si possono inserire oggetti di cui si sa poco, ma di cui si studiano le proprietà, le reciproche influenze, le leggi. Spazi quindi come insiemi di regole da rispettare, spazi luoghi di libertà. Una grande intuizione di nuovi universi. Senza queste nuove idee sulla geometria non sarebbe stato possibile pensare alle nuove forme dell'universo, ai grandi spazi, alle altre galassie. E alle nuove forme dell'arte.

La lezione che i grandi artisti del novecento colgono, diventando creatori del loro spazio, inventori degli oggetti che ne fanno parte, riscoprendo forme come segno del moderno che erano antichissime, come il quadrato, comparso nelle grotte di Lascaux quindicimila anni fa. "Semplici figure geometriche venivano associate alle macchine e ai loro prodotti, e in tal modo al *progresso* e alla *modernità*", scrivevano nel saggio *Mathematics in Early Abstract Art* (1980) Lucy Adelman e Michael Compton.

Il primo libro a colori che sembra sia stato pubblicato, nel 1856, è *The Grammar of Ornament*, di Owens, una sorta di catalogo ragionato delle arti decorative del mondo, in cui non poteva mancare l'arte bizantina e il palazzo Ducale di Venezia, immagine sublime di simmetria e ripetizione di un modulo per un matematico come Hermann Weyl, simbolo della rottura della simmetria, del sottomettere la forma alla migliore funzionalità per John Ruskin.

"Ripetizione e moltiplicazione, due parole semplicissime. Tuttavia la totalità del mondo che è possibile percepire attraverso i nostri sensi conoscerebbe una disintegrazione caotica se non potessimo riferirci a queste nozioni" scriveva il grafico olandese Maurits Cornelis Escher. Chiariva Ernst Gombrich, in *The Sense of Order*, "Non dobbiamo confondere l'analisi delle simmetrie

geometriche con la matematica delle combinazioni e delle permutazioni. Non vi è pericolo comunque che le risorse dell'autore di *pattern* siano esaurite dai vincoli della geometria, perché ognuno degli elementi può essere combinato con altri in un'infinità di combinazioni e permutazioni".

L'arte decorativa generata da moduli che si ripetono, che si rincorrono, sempre eguali e mutevoli nei risultati.

Spazio, simmetria, proporzioni, moduli. Riempire lo spazio, creando un nuovo spazio, un nuovo movimento, una nuova energia, una nuova proporzione. Reinventando i moduli, le algebre con cui comporre l'alfabeto combinatorio. Già Leibniz aveva cercato una *Ars Combinatoria*, una scrittura universale che prefigurasse l'idea di una *characteristica universalis*, di una lingua o caratteristica nella quale siano contenute contemporaneamente l'arte di scoprire e l'arte del giudicare. "Leibniz voleva mostrare l'utilità della dottrina delle combinazioni e delle permutazioni e al tempo stesso gettare i semi dell'arte del meditare, ossia della logica della scoperta" ha scritto lo storico della matematica Umberto Bottazzini. (1990)

Sarà Mondrian a porre le basi (e in questo sembra realizzare il grande sogno leibniziano) di un linguaggio universale dell'arte, muovendo da segni invariati e instaurando delle regole di combinazione di questi elementi base. Il 2012 è l'anno del centenario della nascita di Alain Turing. A cui si deve l'idea della logica del moderno computer. Un codice binario di 0 e di 1, di passaggio e non passaggio della corrente, della luce, della energia.

Non solo decorazione, ma nuovi mondi per la scienza e per l'arte.

"I moduli sono gli elementi primari, i mattoni di base del costruito, ma le loro caratteristiche fisiche definite in base progettuale preproduzione sono determinate dalla funzione e dalle normative e non prevedono il tipo di assemblaggio di cui faccio uso. In questo senso sono (semi) arbitrarie. Queste caratteristiche fisiche [...] determinano il passo consentito e le possibilità combinatorie, m'impongono il rispetto dei vincoli intrinseci al modulo. Io cerco di comprendere il suo codice interiore, l'algoritmo che permetta di lavorarlo" ha scritto Shay Frisch.

Lo spazio si riempie di energia, acquista una nuova dimensione, con un algoritmo combinatorio di nero e bianco, aprendosi ad infinite combinazioni, ispirate dalla geometria, dalla logica, dai procedimenti matematica, non dimenticando, come diceva Max Bill, che "la concezione matematica dell'arte non è la matematica nel senso stretto del termine, e si potrebbe anche dire

che sarebbe difficile per questo metodo servirsi di ciò che si intende per matematica esatta. È piuttosto una configurazione di ritmi, di leggi, che hanno un'origine individuale [...] fino ad ora tutte le manifestazioni artistiche si sono fondate, in minor o maggiore misura, su divisioni e strutture geometriche".

Ecco due moduli, il bianco e il nero, lo zero e l'uno, binari, eguali ma che consentono di trasgredire le regole, oggetti progettati per altro utilizzo che servono a racchiudere lo spazio, a creare lo spazio, uno spazio nuovo, dove ha posto l'energia, nuove forme e nuove energie, nuove geometrie e nuove influenze. La luce, il passaggio della luce che taglia la forma e non si può non pensare a Lucio Fontana, luce che crea spazio nello spazio, che modifica la forma, che ne è modificata.

"L'uso di forme geometriche, di rapporti matematici e la monocromia dei campi, sono parte dei miei tentativi di porre l'accento sul fenomeno interiore che si svolge, continuamente [...] L'idea di un grumo di energia la cui forma è al servizio delle mere potenzialità di espandere energia".

Primo ambiente la forma, che riempie le pareti e lascia lo spazio all'infinito, spazio che poi si restringe, vuol contenere l'energia, vuole chiudere lo spazio, non lasciare più fuggire verso l'infinito. Eppure l'infinito è lì, nello spazio, nella geometria, nella luce.

"Il mio lavoro è strettamente legato allo spazio dedicato, perciò le opere esposte in un unico ambiente sono parti della stessa installazione, di un unico campo, che complessivamente infonde, espande la sua energia nello spazio."

E il grande cerchio, pieno di punti luminosi, astronave nello spazio, spazio in cui si muovono altre astronavi? Spazi misurati, limitati ed infiniti, come aveva intuito il matematico Riemann, che su uno spazio curvo si ha l'impressione di muoversi per sempre senza arrivare ad una fine, pur restando in quel preciso spazio.

Fantasia di creare un universo che sia limitato, infinito, pieno di energia, pieno di luce. Ma sempre diverso e quello che può sembrare un gioco per mettere insieme sempre gli stessi elementi lascia stupefatti nel far cogliere le infinite possibilità, le tante variazioni che fanno diventare un piccolo oggetto parte di un grande universo, unico, irripetibile e per ciò stesso modificabile all'infinito, ripetibile, come i segni e le parole.

## THE BINARY CODE OF SPACE

Michele Emmer

Space, space does not exist. One of the great legacies of nineteenth-century geometry and mathematics is that, in reality, space does not exist. There exist many spaces, each with its own structure, where one may insert objects of which little is known but whose properties, reciprocal influences, and rules we study. Spaces, therefore, as units of rules to respect, spaces-places of freedom. A great intuition of new universes. Without these new ideas on geometry it would not have been possible to think of new forms of the universe, of vast spaces, of other galaxies. And of new art forms.

A lesson the major artists of the twentieth century grasped, thus becoming creators of their own space, inventors of the objects that are part of these, rediscovering very ancient forms as signs of modernity, like the square, which appeared in the caves at Lascaux 15,000 years ago. "Simple geometric figures were associated with machines and their products, and thus with *progress* and with *modernity*," as Lucy Adelman and Michael Compton wrote in the essay *Mathematics in Early Abstract Art* (1980).

The first book in color to have been published, in 1856, was *The Grammar of Ornament*, by Owen Jones, a sort of of world decorative arts, which had to include Byzantine art and the Doge's Palace in Venice, sublime images of symmetry and repetition of a module for a mathematician like Hermann Weyl, a symbol of breaking away from that symmetry, of subjugating form to the best function for John Ruskin.

"Repetition and multiplication, two very simple words. And yet the totality of the world that is possible to perceive through our senses would witness chaotic disintegration if we could not refer to these notions," as the Dutch graphic artist Maurits Cornelis Escher wrote. Ernst Gombrich, in *The Sense of Order*, specified: "We should not mistake analysis of geometric symmetries

for the mathematics of combination and permutation. There is no danger that the resources of the author's *patterns* become extinguished by the bonds of geometry, because each element may be combined with others in an infinity of combinations and permutations."

Decorative art generated by modules that repeat one another, follow one another, always equal and unchanged in the results.

Space, symmetry, proportions, modules. Filling space, creating new space, new movement, new energy, new proportion. Reinventing modules, algebras with which to compose combinatory alphabets. Leibniz had searched for an *Ars Combinatoria*, a universal writing that prefigured the idea of a *characteristica universalis*, of a language or characteristic that contains contemporaneously the art of discovering and the art of judging. "Leibniz wanted to demonstrate the usefulness of the doctrine of combinations and permutations and at the same time sew the seeds of the art of meditating, or rather, of the logic of discovery," as mathematics historian Umberto Bottazzini wrote (1990).

It was Mondrian who laid the foundations (and thus seems to have realized Leibniz's great dream) of a universal language of art, passing from invariable signs and establishing combination rules of these basic elements. The year 2012 marks the one-hundred anniversary of the birth of Alain Turing, who is credited with the idea of the logic of modern computers. A binary code of 0 and 1, of passage and not of power, of light, of energy.

Not only decoration, but new worlds for science and art.

"Modules are primary elements, the foundation stones of a construction, but their physical characteristics defined in preproduction designs are determined by the function and norms and do not include the type of assembly I make use of. In this sense they are arbitrary (seeds). These physical characteristics ... determine the passage allowed and the combination possibilities, impose upon me a respect for the module's intrinsic bonds. I try to understand its inner code, the algorithm that allows me to work with it," Shay Frisch wrote.

Space is full of energy, acquires a new dimension, with a black and white combinatory algorithm, opening itself to infinite combinations, inspired by geometry, by logics, by mathematical processes, without forgetting, as Max Bill stated, that "the mathematical notion of art is not mathematics in the strict sense of the term, and one might even say that it could be difficult for this method to use what is intended for exact mathematics. Rather, it is a con-

figuration of rhythms, rules, that find their origin individually ... up to now all artistic manifestations are based, to varying degree, upon geometric divisions and structures."

Here are two modules, white and black, zero and one, binary, the same but the rules can be transgressed, objects designed for another use that serve to enclose space, to create space, a new space, where one finds energy, new forms and new energy, new geometries and new influences. Light, the passage of light that slashes form, and one cannot help but think of Lucio Fontana, light that creates space within space, that modifies form and is in turn modified by it.

"The use of geometric forms, of mathematical ratios, and monochrome fields are part of my attempts to place the accent on the interior phenomenon that unfolds, constantly ... The idea of a clot of energy whose form is at the service of the mere potentials to expand energy."

The first environment is form, which fills the walls and leaves the space to infinity, a space that then restricts, wants to contain energy, wants to close the space, no longer allowing it to flee towards the infinite. And yet the infinite is there, in space, in geometry, in light.

"My work is strictly tied to the given space, and thus the works on display in a single environment are part of the same installation, of a single field, which overall infuses, expands its energy in space."

And the great circle, full of luminous points, a shuttle in space, a space where other shuttles move about? Measured, limited, and infinite spaces, as the mathematician Riemann intuited, which upon a curved space give the impression of moving forever though without reaching an end, while remaining in that precise space.

The imagination to create a universe that is limited, infinite, full of energy, full of light. Though always different and what may seem like a game in always uniting the same elements leaves one amazed in grasping the infinite possibilities, the many versions that make a small object part of a large universe, unique, unrepeatably and therefore infinitely modifiable, repeatable, like signs and words.

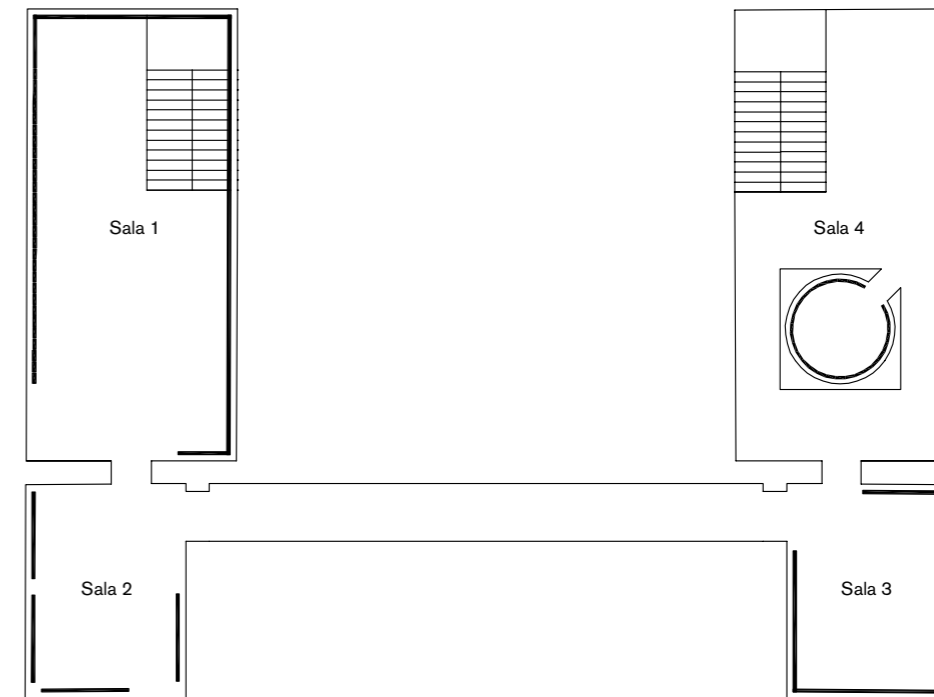


Sala 1:  
*campo 43740 N, 2012*  
componenti elettrici / electrical components,  
dimensione ambiente / site-specific dimensions

Sala 2:  
*campo 10791 B, 2012*  
componenti elettrici / electrical components,  
dimensione ambiente / site-specific dimensions

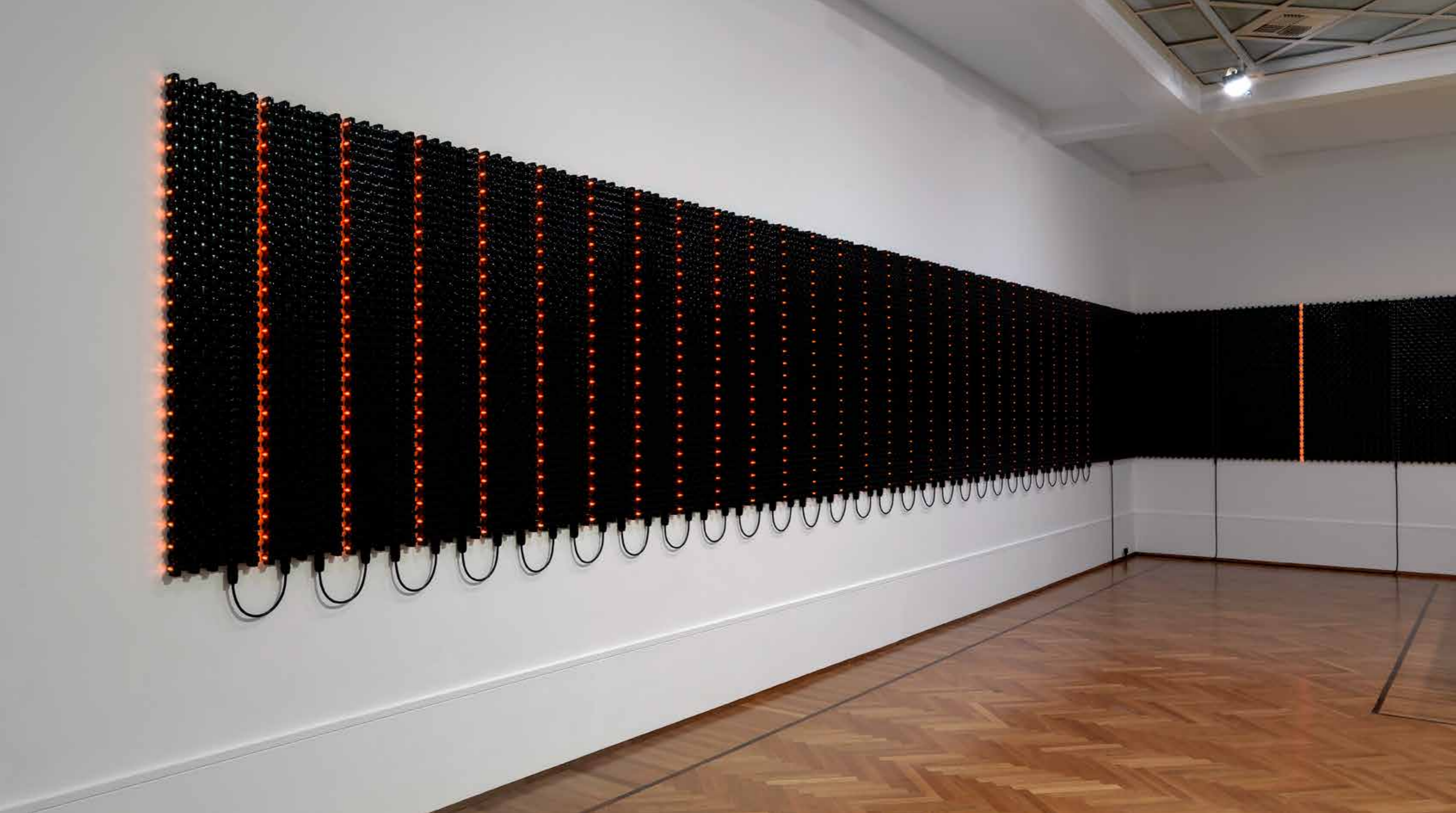
Sala 3:  
*campo 20972 B, 2012*  
componenti elettrici / electrical components,  
dimensione ambiente / site-specific dimensions

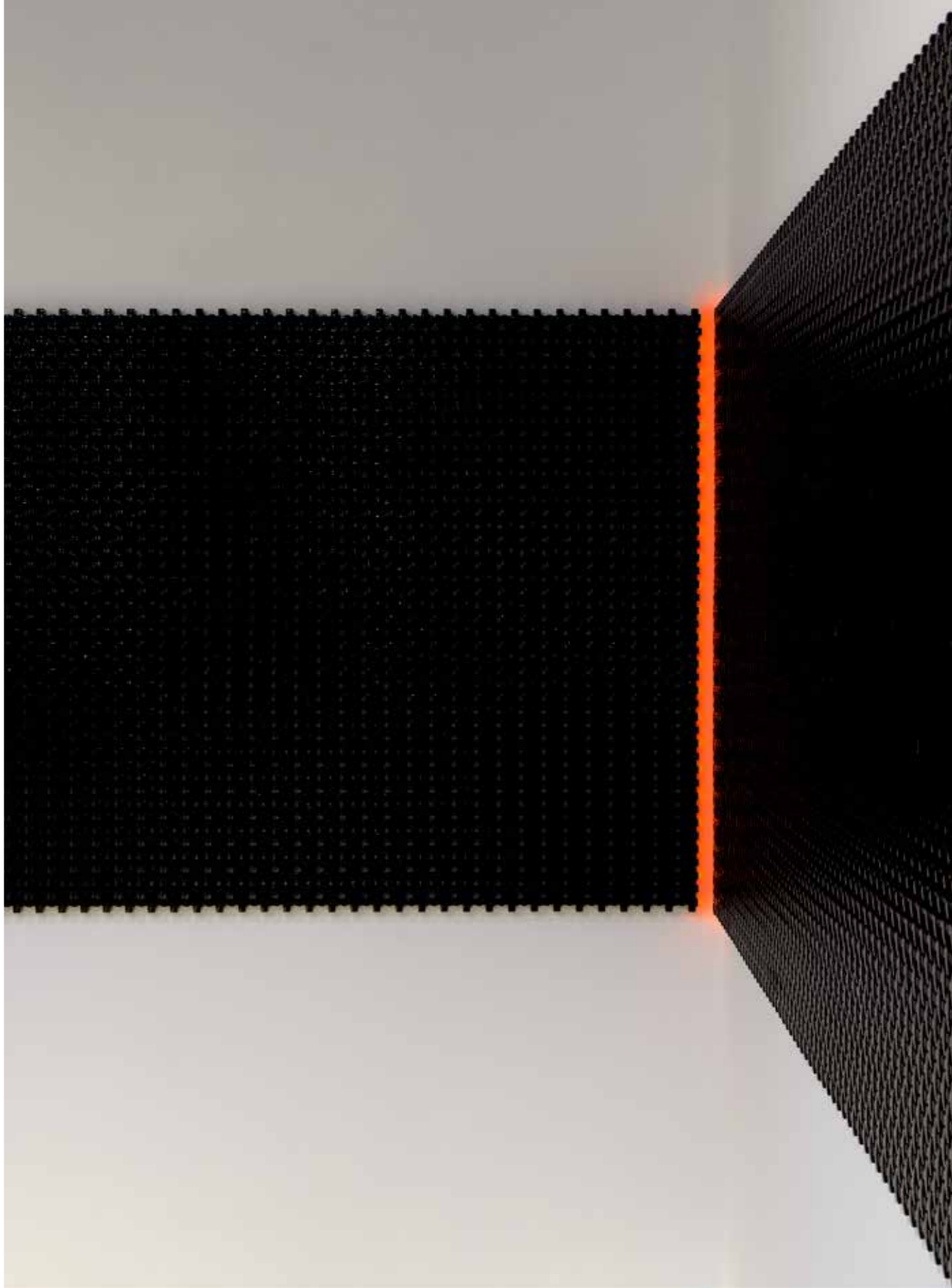
Sala 4:  
*campo 25032 N, 2012*  
componenti elettrici / electrical components,  
dimensione ambiente / site-specific dimensions

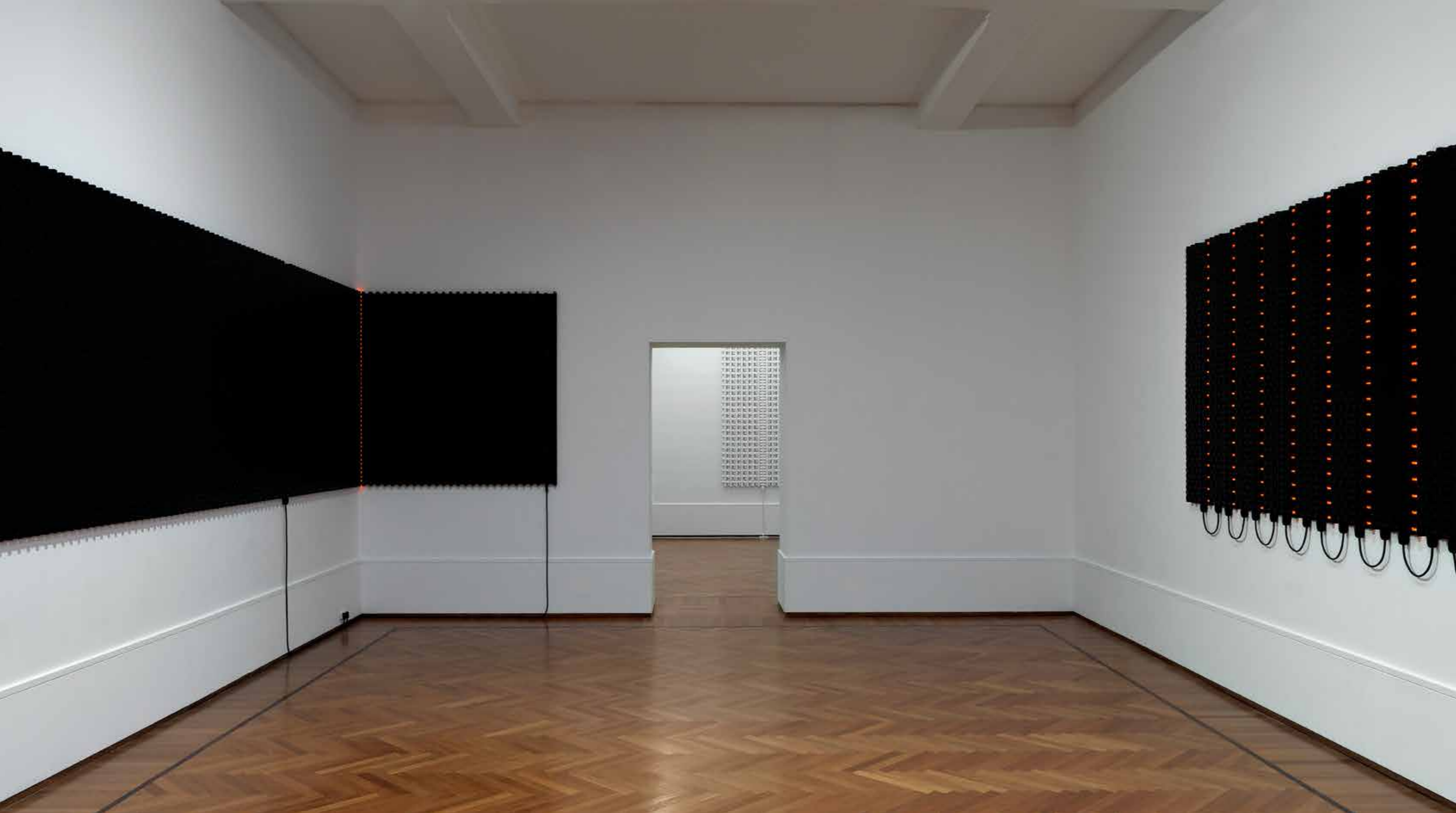


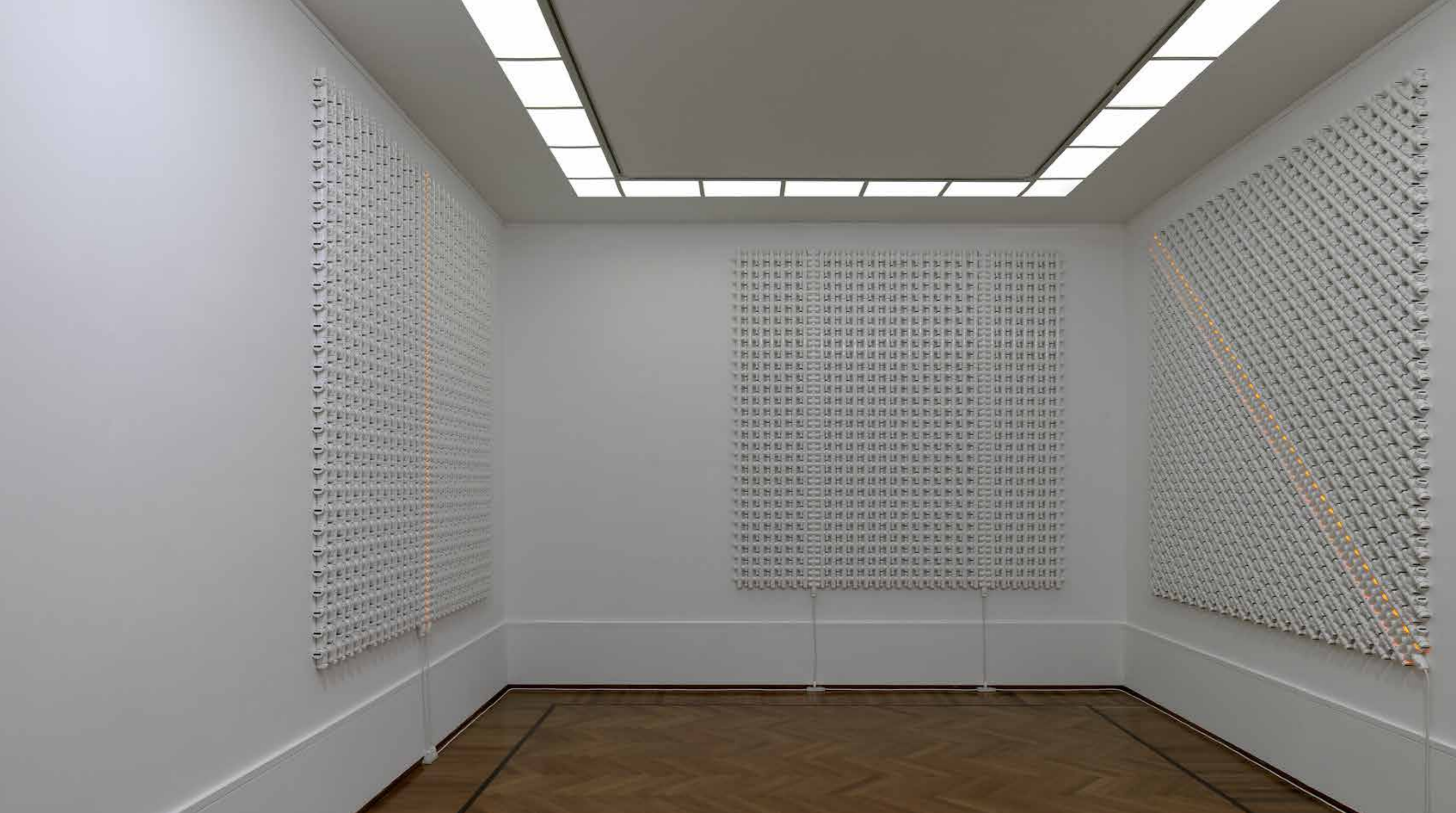








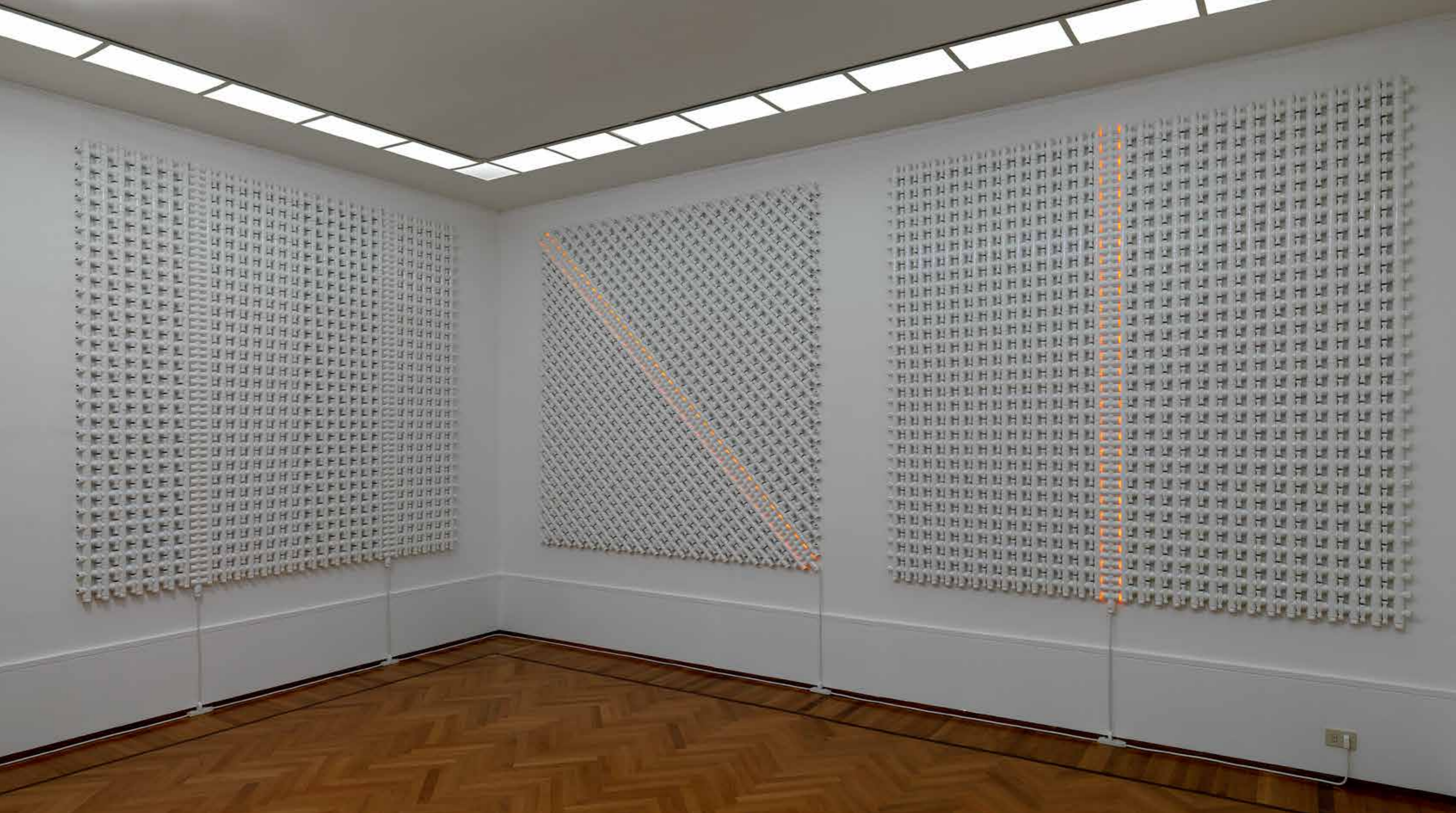




Textual wall art on the left wall, consisting of multiple columns of small, uniform characters arranged in a grid pattern.

Textual wall art on the back wall, featuring a large grid of characters with a prominent diagonal line of orange characters running from the top-left to the bottom-right.

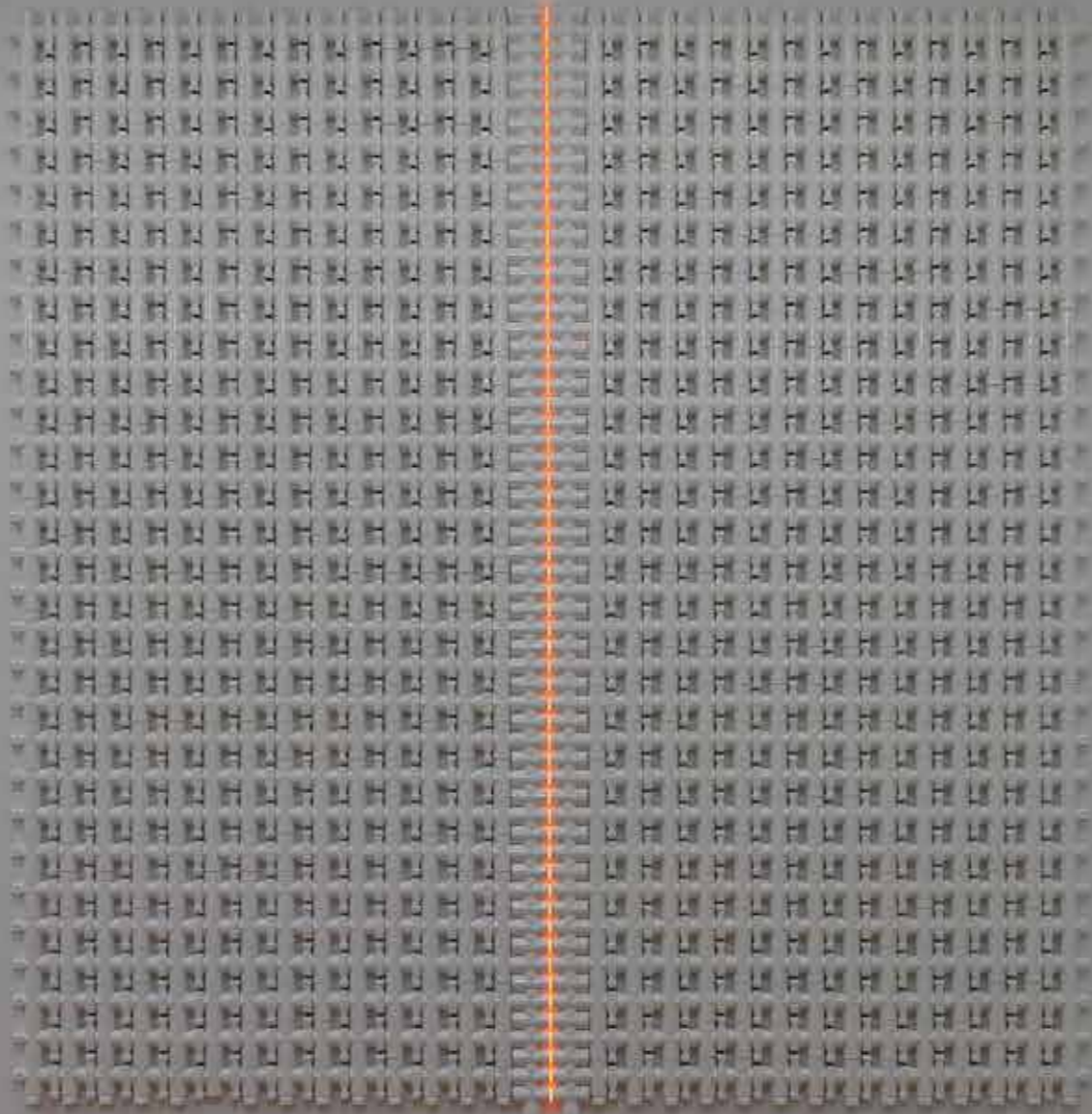
Textual wall art on the right wall, consisting of multiple columns of small, uniform characters arranged in a grid pattern, similar to the left wall.

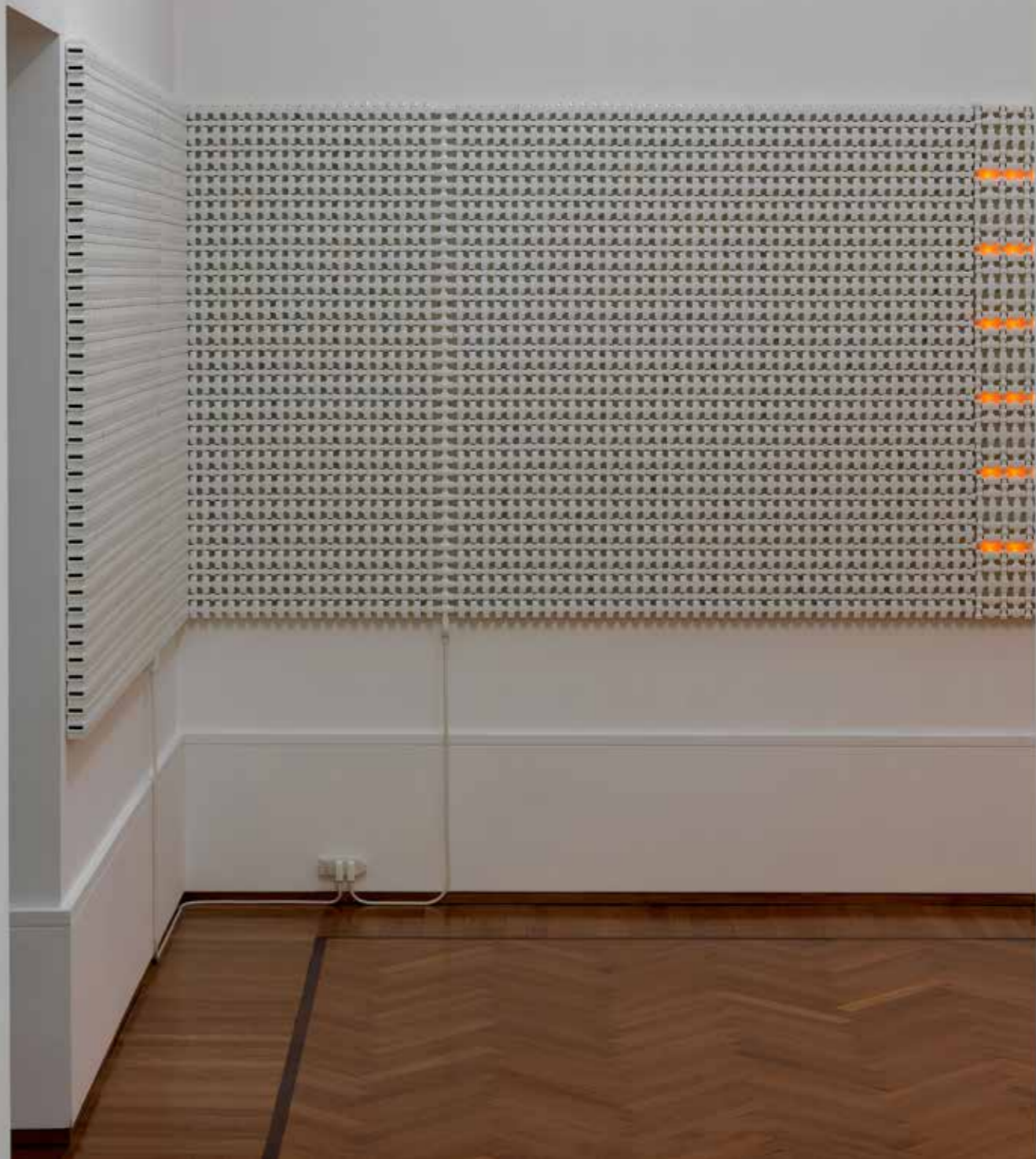


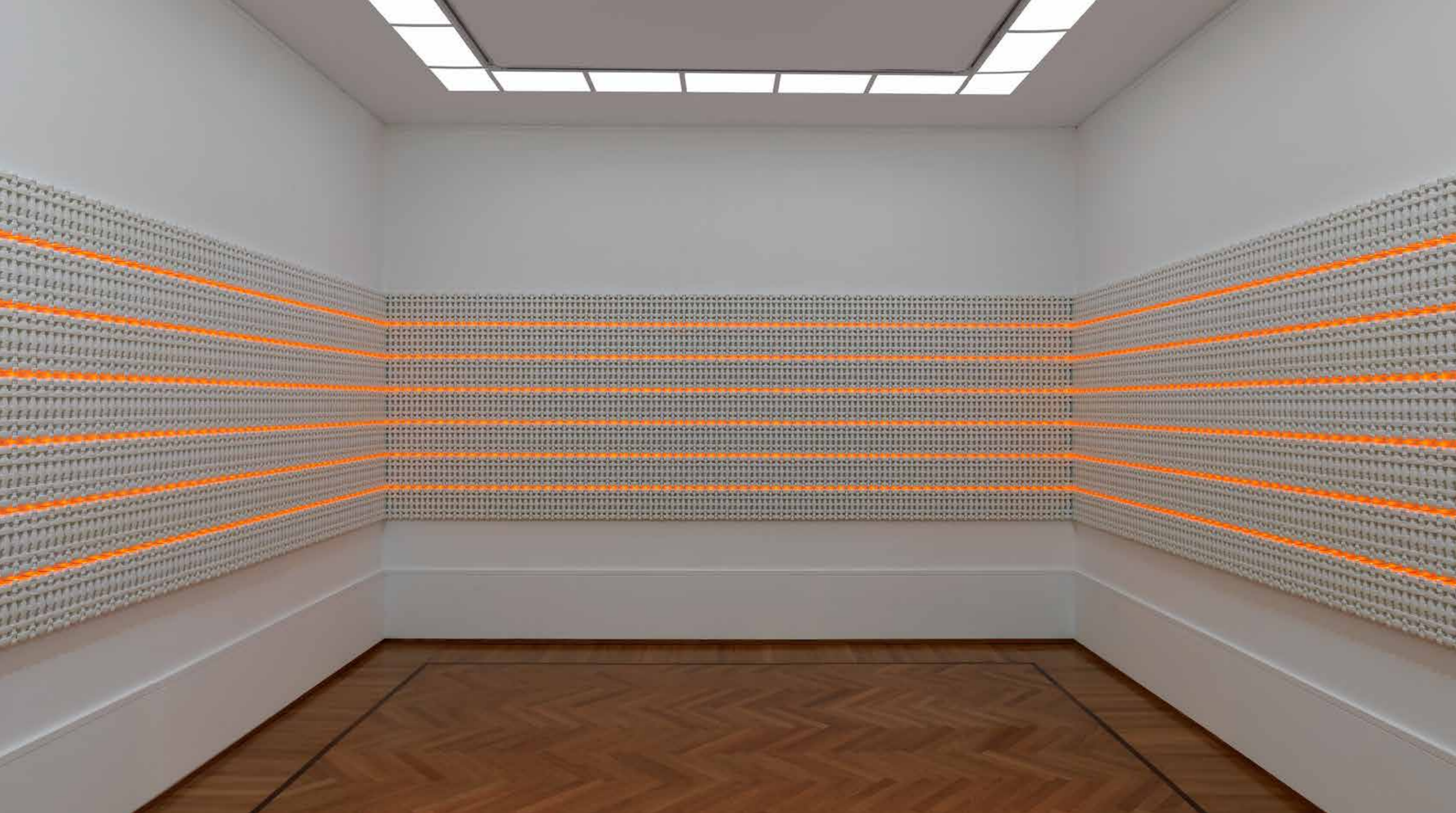


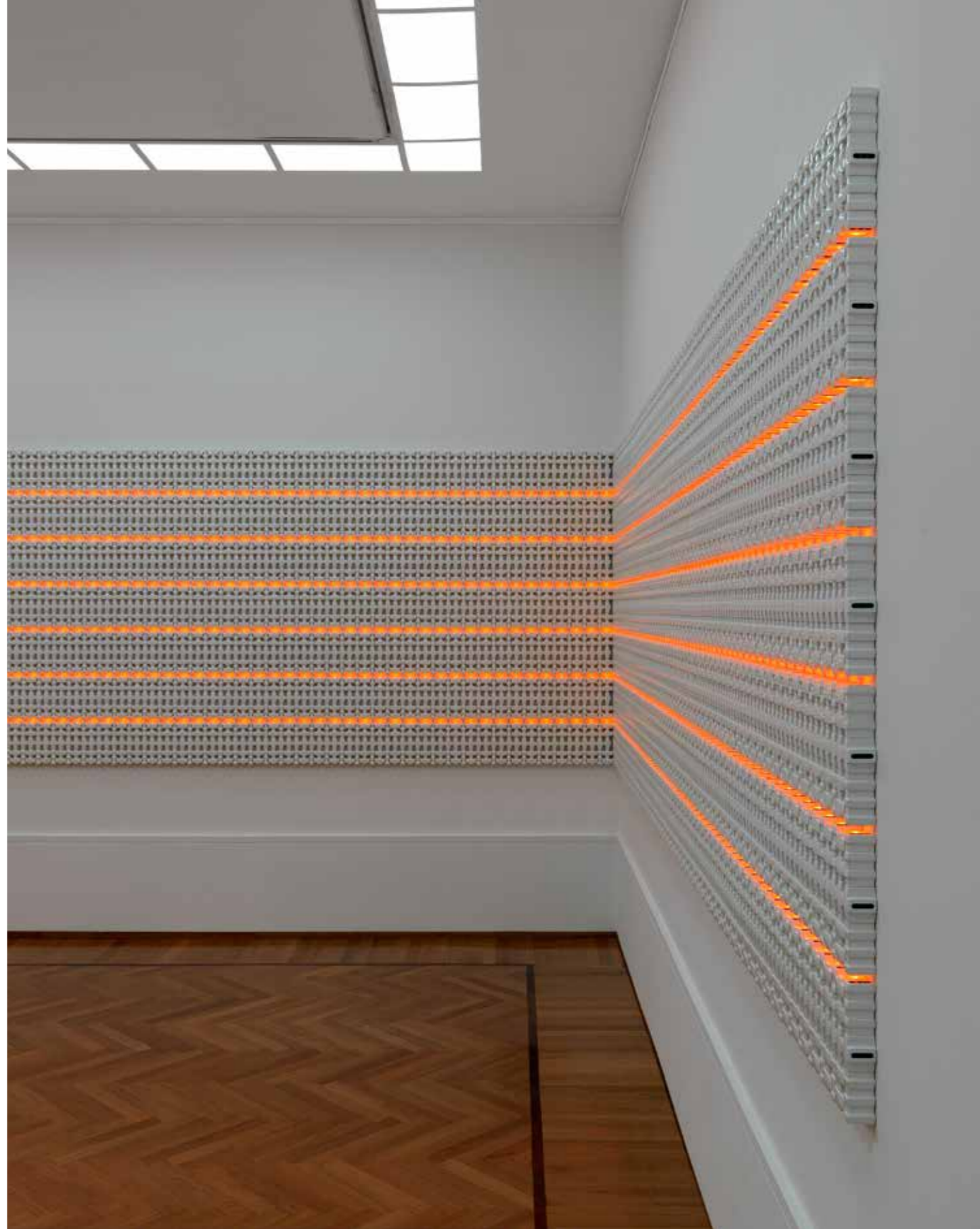
1949年10月1日，中华人民共和国中央人民政府成立。这一天，是新中国诞生的日子。从此，中国人民站起来了，中国历史翻开了新的一页。在党的领导下，全国人民团结一心，艰苦奋斗，取得了伟大的成就。今天，我们回顾这段历史，更加坚定了实现中国梦的信心和决心。

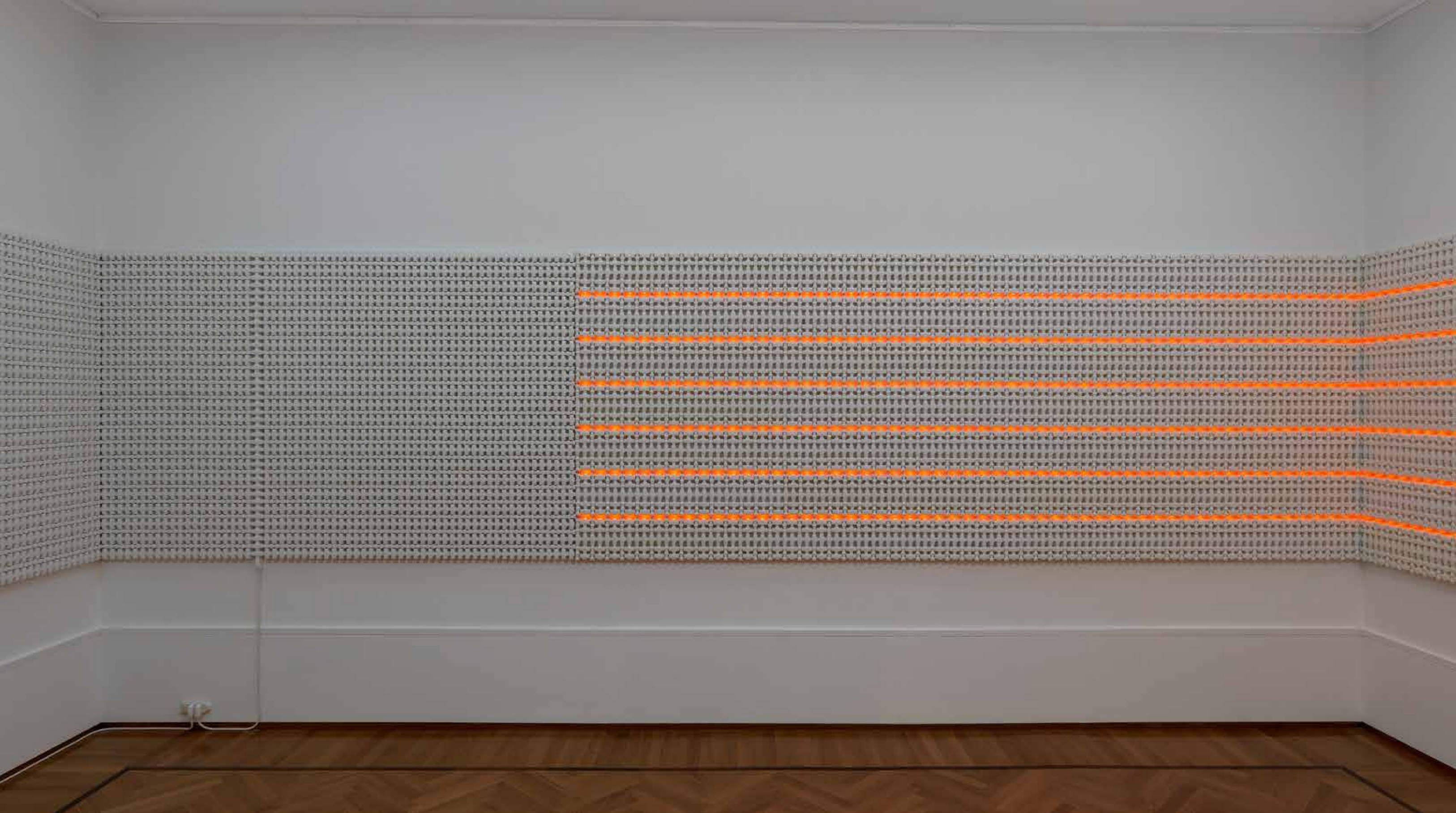
1949年10月1日，中华人民共和国中央人民政府成立。这一天，是新中国诞生的日子。从此，中国人民站起来了，中国历史翻开了新的一页。在党的领导下，全国人民团结一心，艰苦奋斗，取得了伟大的成就。今天，我们回顾这段历史，更加坚定了实现中国梦的信心和决心。

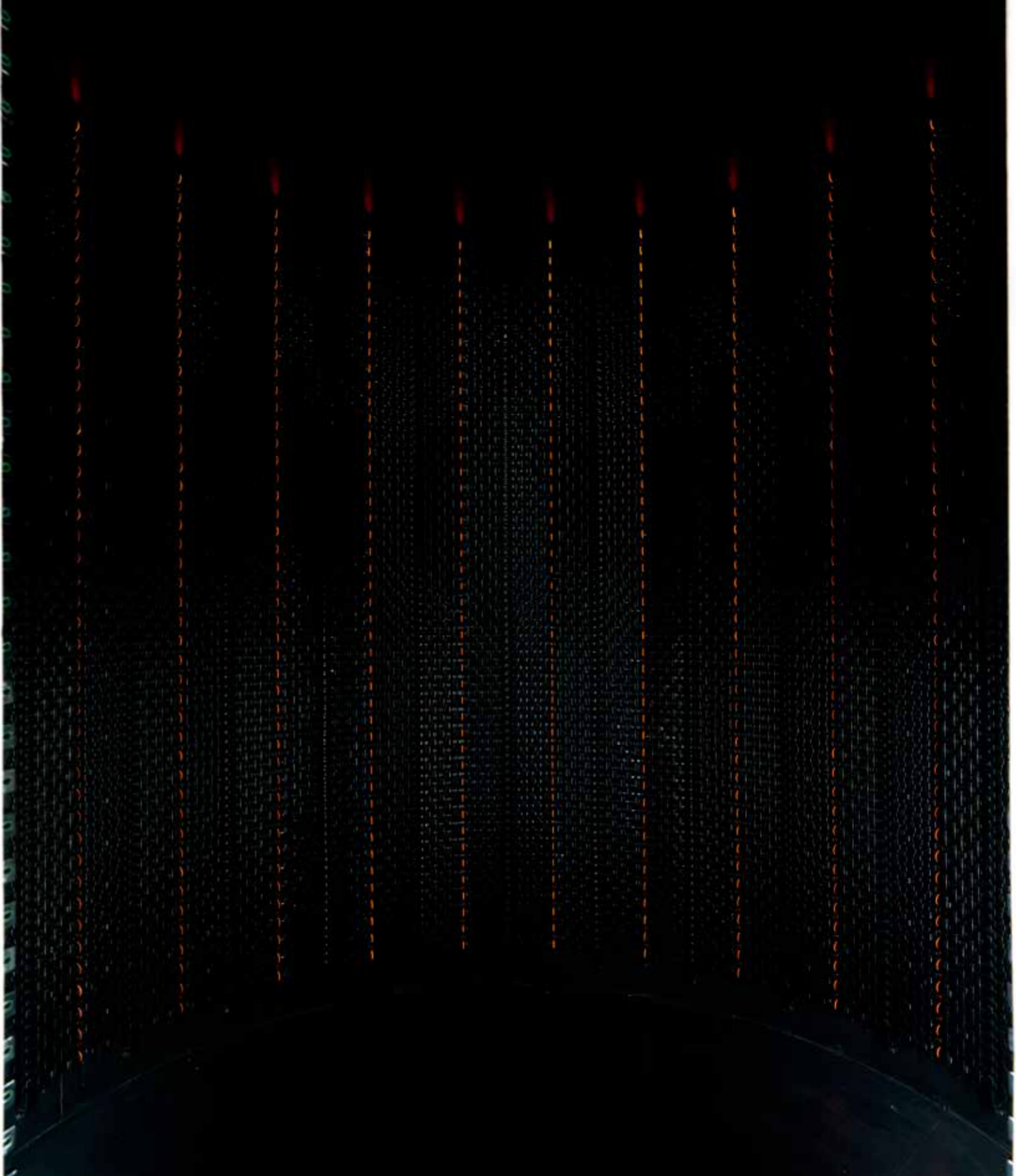










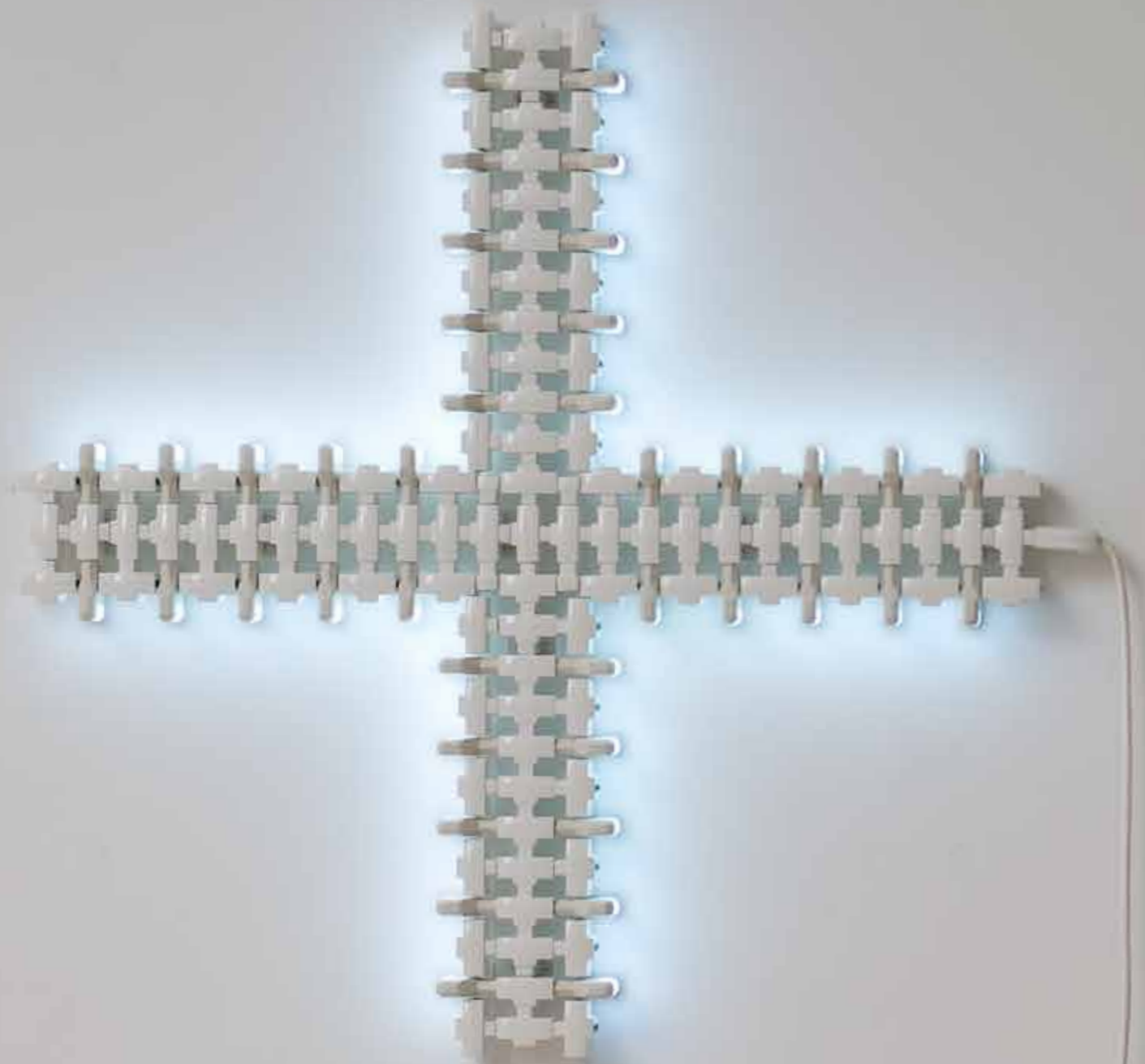








2000 | 2012



## UN PENSIERO CHE SI ACCENDE

Maria Silvia Farci

La sua è una mente addestrata a non credere: anziché inseguire veloce la generalità dei linguaggi correnti, Shay Frisch cerca una purezza inedita nei materiali e nello sviluppo progettuale. Cerca una forma autenticamente propria. Esita per metodo. Ascolta l'intuizione momentanea, ma diffida: ci torna continuamente e si attarda in un infinito rodio sperimentale. Disegna e ridisegna con un rigore immaginativo che lo porta ogni volta a dover ripartire dallo zero; e da lì scarta o immagazzina elementi nuovi, toglie e ancora sottrae, fino a che non trova relazioni nette, contorni delineati, una chiarezza riconquistata e più niente di vago.

Questo costante riesame produce nei lavori una semplicità indefinibile: *Mixep* la macchina per "lavare il mare", *Sesamo* il "computer portaritratto", l'austero *Livre de chevet...* trattengono tutti una molecola di atemporalità, un qualcosa di stabile, di duraturo. Come se la sua intrinseca identità domandasse *permanenza*. Shay Frisch ha una memoria che non vuole alterarsi: per lui solo ciò che è permanente, identico a se stesso, è vero rinnovamento.

L'ascetico *Più e Meno* che vediamo in mostra ha l'ipnotica elementarità della tautologia: in questa grafica astrazione luminosa, la luce infatti è, insieme, soggetto e oggetto di se stessa.

L'opera, scandita dal bianco e dal nero, è di una risoluta eleganza guardata: da lontano appare lucente, tessuta di 'gemme di ferro' e di perla. Ad uno sguardo ravvicinato, invece, rivela un intrico di materiali comuni; p-l-a-s-t-i-c-a- soprattutto e poi metallo, e l'occhio vede un incastro di fanciullesca ingegnosità. La spina di un adattatore multiplo è infilata nella presa di un identico adattatore fino a formare una struttura, con esponente N, su cui vengono applicati dei portalampadina a spina che possono essere attaccati a qualsiasi presa di corrente.

Adattatore multiplo, portalampada, lampadina, che pur avendo una funzione

non hanno valore in sé; in questo assemblaggio diventano elementi autosignificanti, con una vita propria. La semplice e banale spina non viene usata come 'oggetto trovato' e dunque decontestualizzata. Al contrario, proprio l'uso tautologico ribadisce e amplifica un'identità funzionale e non speculativa.

Ancora una volta questo artista si è vietato ogni esperienza storicamente già conclusa a favore dell'uso del 'poco', della ricerca dell'inedito, innamorato del 'deserto nobile delle cose'.

E la meraviglia di questo modulo, di questo pensiero che si accende è l'infinita capacità combinatoria e la possibilità vertiginosa di modificazioni immediatamente realizzabili. *Più e Meno*, pur nella sua esatta compiutezza, non è che un piccolo pezzo tangibile di un pensiero a radici multiple.

Shay Frisch parte, è vero, dalla tautologia, la luce è l'idea della luce, ma nel percorso modifica, anzi rovescia, il diktat Concettuale: all'idea di opera come puro procedimento mentale contrappone la necessità di riancorare a terra il concetto, incarnandolo in un valore d'uso. Una sorta di indelebile arcaicità lo pungola a voler dimostrare che non esiste pensiero senza la sua concreta applicazione.

da: *Conversione di Saulo* (catalogo della mostra), Palazzo Odescalchi, Edizione Arte Nova, Roma 2000

Alle pagine precedenti / previous pages:

*Più e Meno*, 2000, componenti elettrici / electrical components, cm 97x221, collezione privata / private collection.

Esposta in / displayed in *Conversione di Saulo*, a cura di / curated by S. Sarra, Palazzo Odescalchi, Roma, 2000

## TURNING ON AN IDEA

Maria Silvia Farci

It's incredible how Shay Frisch's mind is trained. Rather than rapidly follow the generality of current languages of expression, he seeks an unheard of purity in materials and project development.

He seeks a form that is authentically his own. He hesitates over method. He listens to a sudden intuition, but doesn't trust it. He returns to it over and over again and lingers in an infinite corrosion of experimentation. He draws and redraws with an imaginative rigor that leads him back to starting all over again. Out of this new beginning, he throws out or stores new elements; he removes and, again, he takes away until he finds clear relationships, delineated outlines, a clarity regained. Nothing is left as vague.

This constant re-examination produces an indefinable simplicity in his work. *Mixep*, the machine for "cleaning the sea," *Sesamo*, the "computer-picture frame," the austere *Livre de Chevet*—each retain a particle of timelessness, something stable, enduring, as though its intrinsic identity demanded *permanence*. Shay Frisch has a memory that does not want to modify itself. In his mind, only that which is permanent, exactly like itself, is true renewal.

The ascetic *Più e Meno* on exhibition here has the hypnotic elementariness of tautology. In this graphic, luminous abstraction, light is its own subject and object.

The work, marked by black and white, is of a resolute elegance; from a distance, it appears shiny, woven of "iron gems" and pearls. Instead, from close-up, it reveals a tangle of common-place materials, primarily p-l-a-s-t-i-c- but also metal, and the eye notes a system of child-like ingenuity. A plug of a three-way adaptor is plugged into an identical adaptor over and over to form a structure in exponential growth. Added to these are light sockets with plugs that can be plugged into any of the outlets of the adaptors.

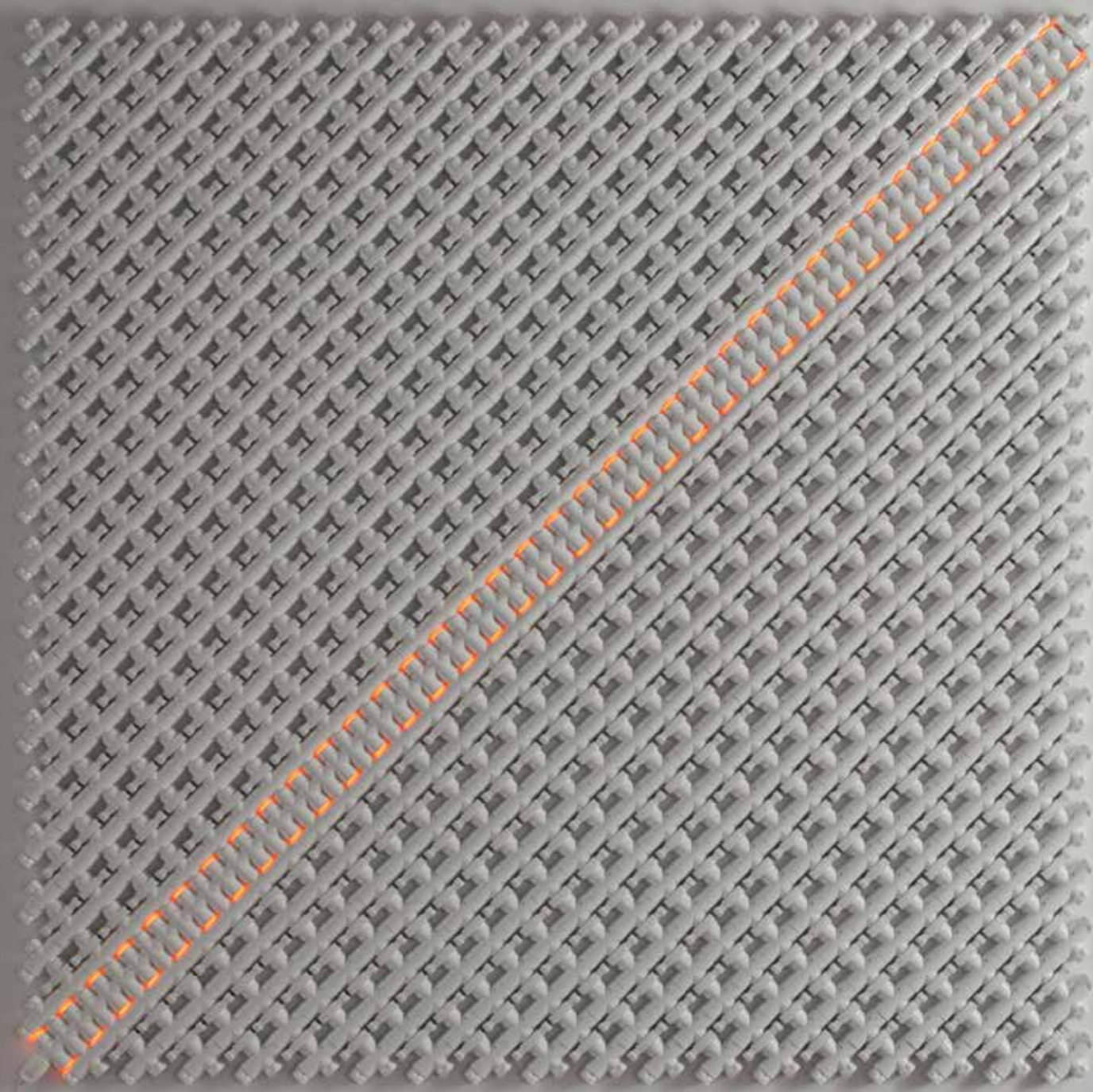
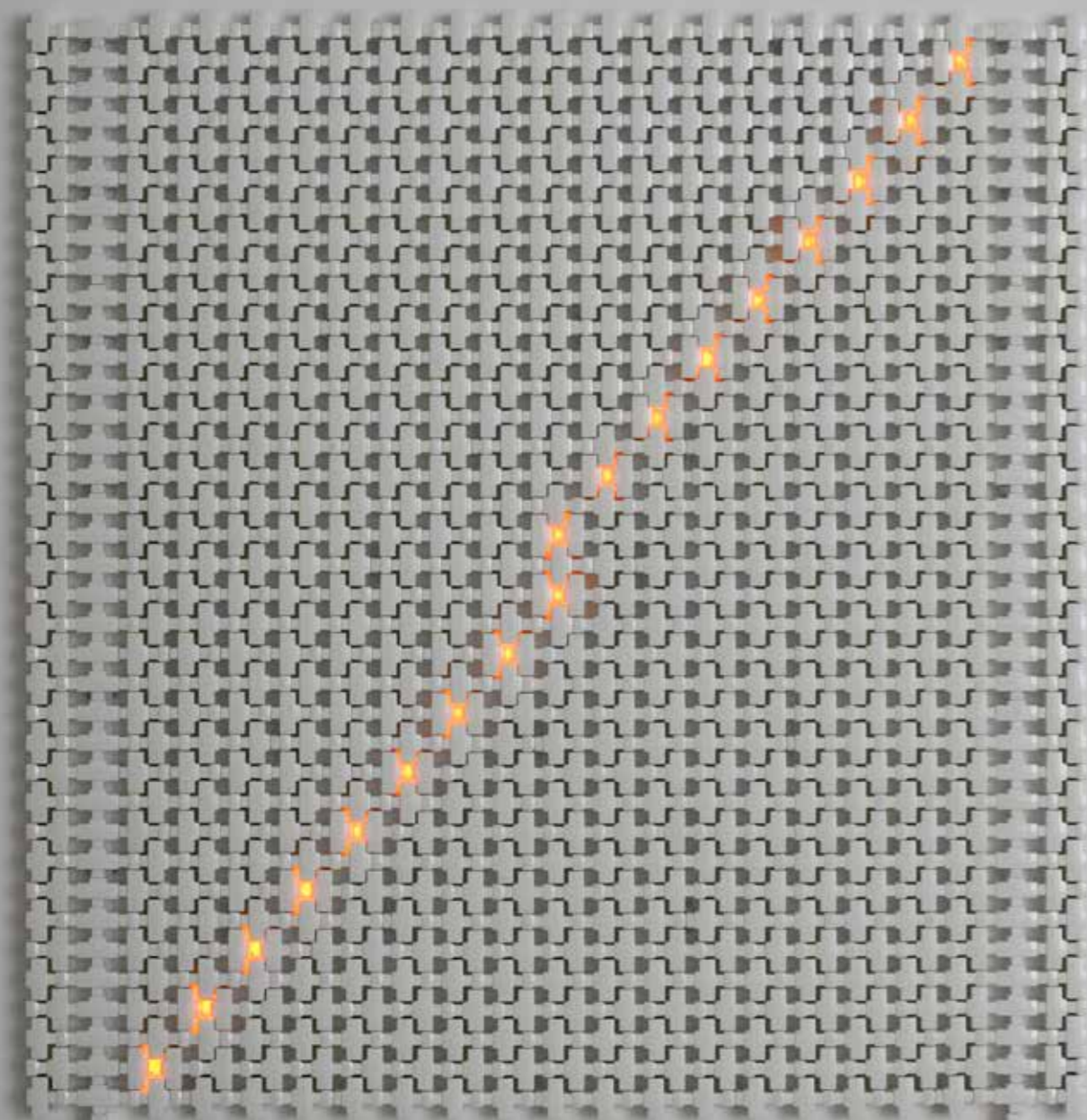
Adaptors, sockets, and bulbs may all have a function, but they are without value in and of themselves. Yet, in this assemblage, they become self-signifying elements with their own life. The simple and banal plug is not used as a "found object" and is, therefore, not de-contextualized. On the contrary, it is precisely its tautological use that confirms and amplifies its identity as functional and not speculative.

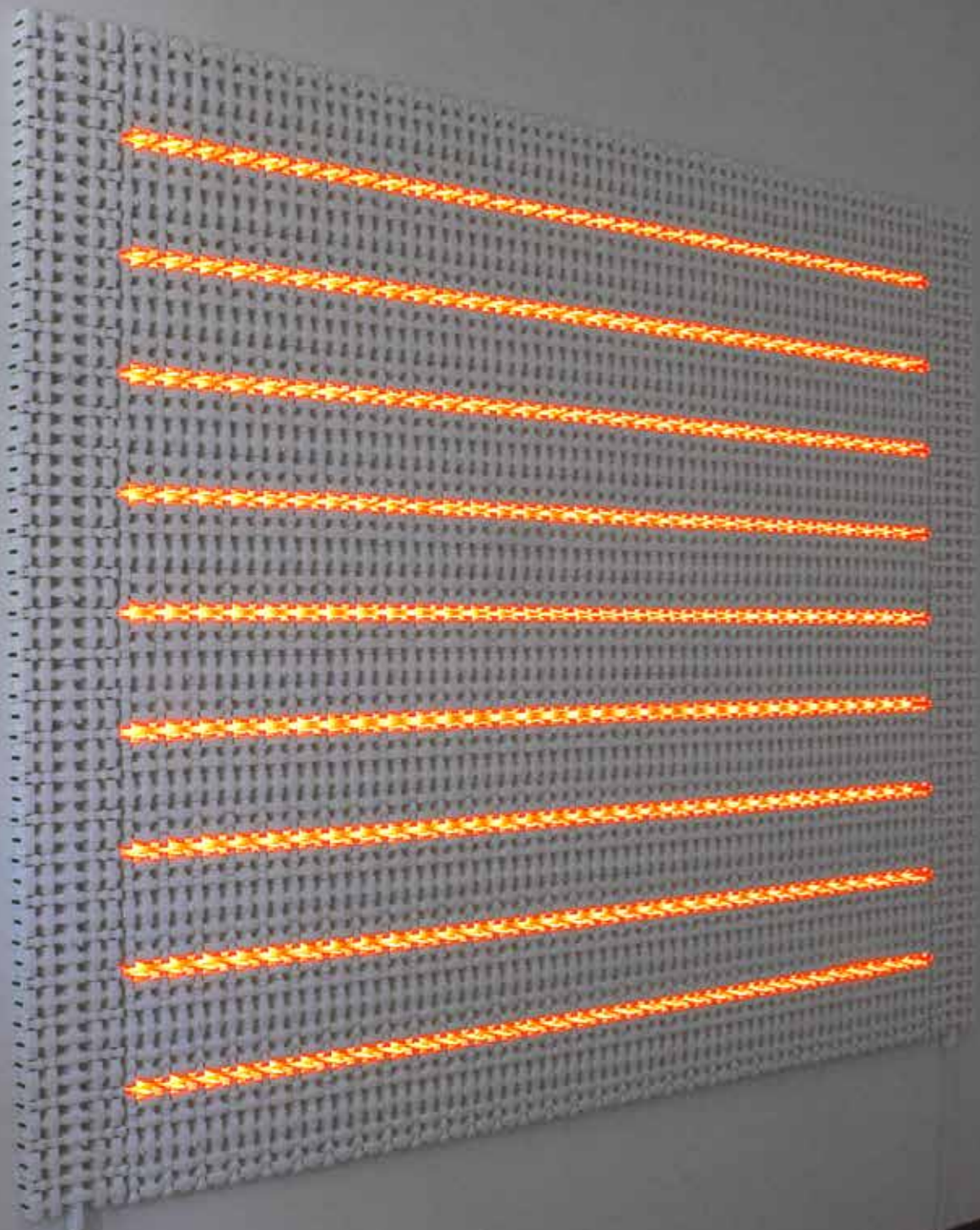
Once again, this artist has denied himself all historically concluded experiences in favor of using "little," of a search for the unusual impassioned by the "noble desert of things."

The marvelous quality of this module, of this idea turned on like a light, is its infinite combinatorial capacity and the dizzying possibilities for readily modifying it. Despite its precise completeness, *Più e Meno* is but a small tangible part of an idea with multiple, adaptable roots.

It's true, Shay Frisch takes off from tautology, light and the idea of light, but along the way he modifies, even reverses, the Conceptual diktat. He opposes the notion of the work as a pure mental process to the need to bring the concept back down to earth, embodying it in a value of function. A sort of indelible archaism urges him on to demonstrate that no thought exists without its concrete application.

from: *Conversione di Saulo* (exhibition catalogue), Palazzo Odescalchi, Edizione Arte Nova, Rome 2000



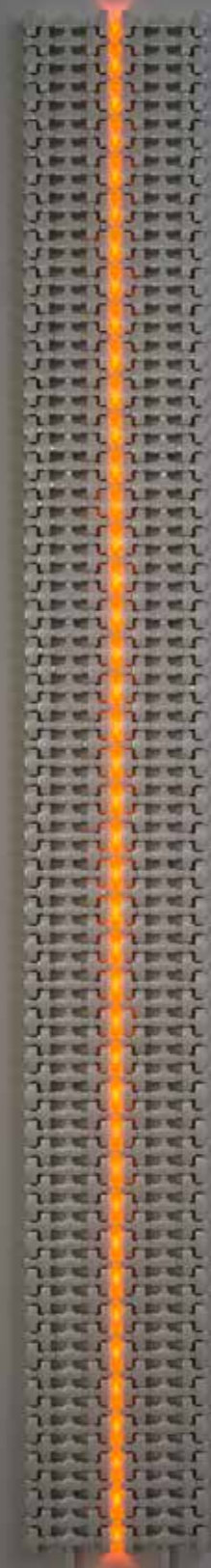
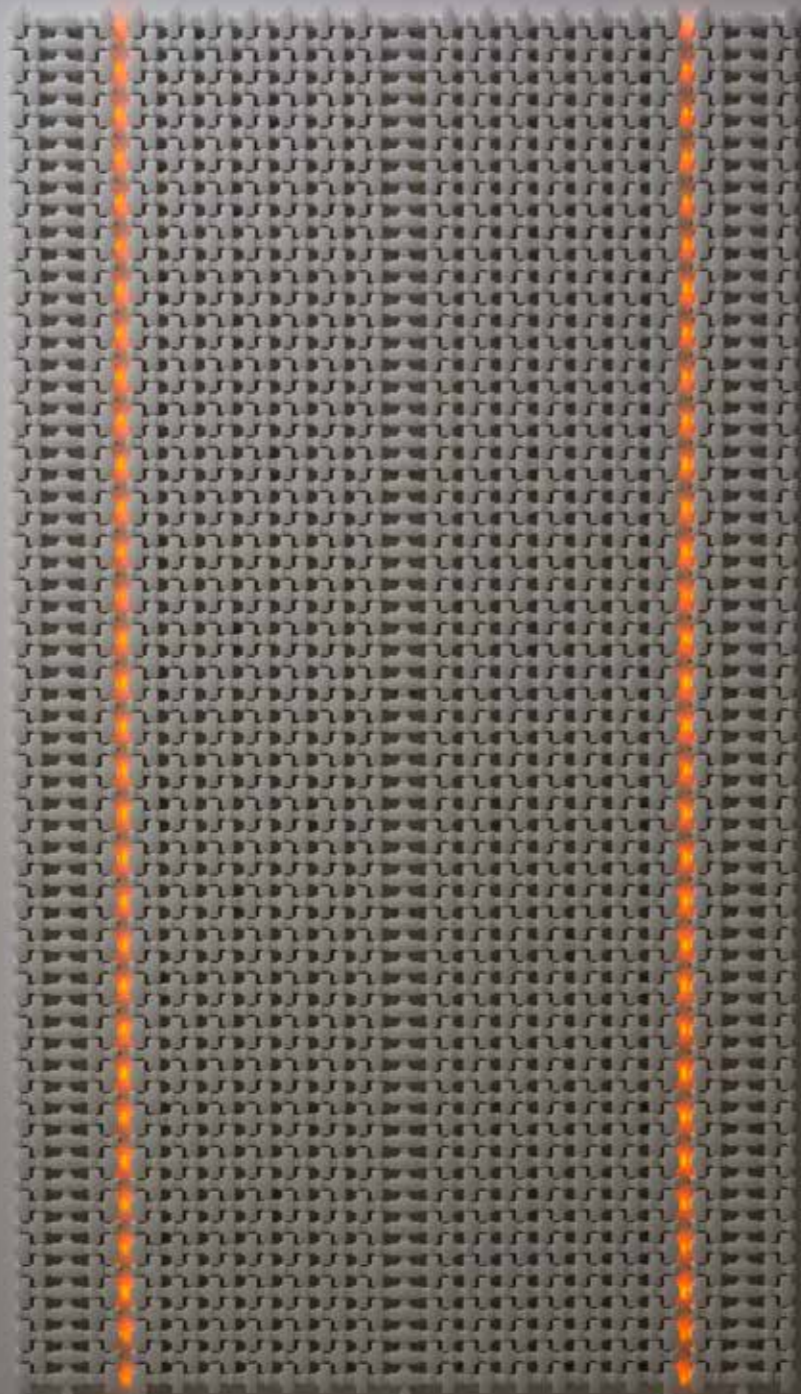


Alle pagine precedenti / previous pages:  
*campo 1499 B*, 2007, componenti elettrici /  
electrical components, cm 140x134, collezione / collection  
Franco e Sonia Tatò.

Esposta in / displayed in *Adotta un Disegno* a cura di /  
curated by S. Casoli e E. Geuna, Complesso del Vittoriano,  
Roma; Palazzo Ducale, Genova; Palazzo della Regione,  
Torino; Museo Marini, Firenze, 2008

*campo 2127 B*, 2006,  
componenti elettrici, cm 229x230

A sinistra / left:  
*campo 4616 B*, 2007, componenti elettrici / electrical  
components, cm 222x284.  
Esposta in / displayed in *Campolungo* a cura di / curated by  
V. Coen, Complesso del Vittoriano, Roma, 2009

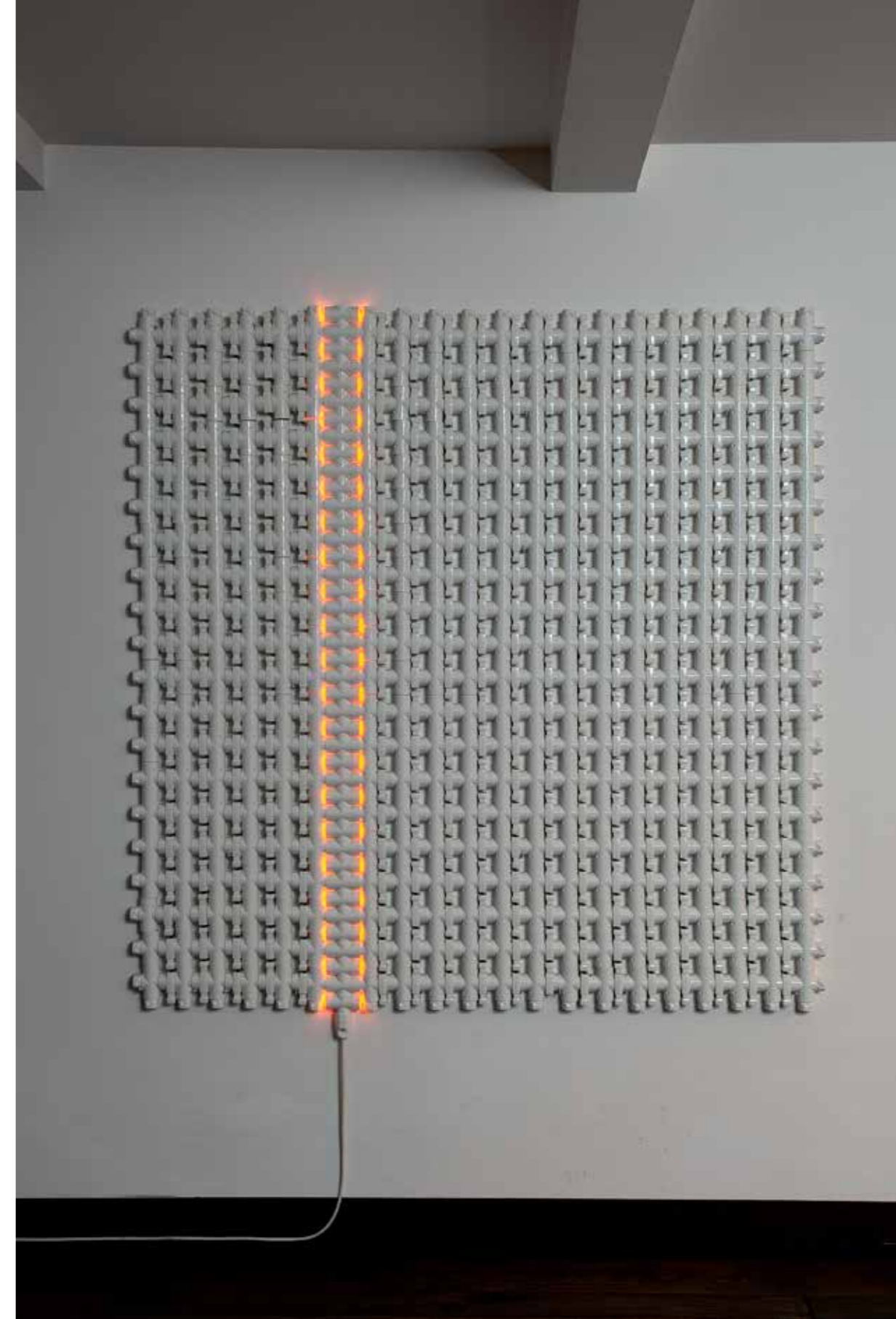




Alle pagine precedenti / previous pages:  
*campo 2457 B*, 2008, componenti elettrici / electrical components, cm 237x134,  
collezione / collection Candido e Carla Speroni

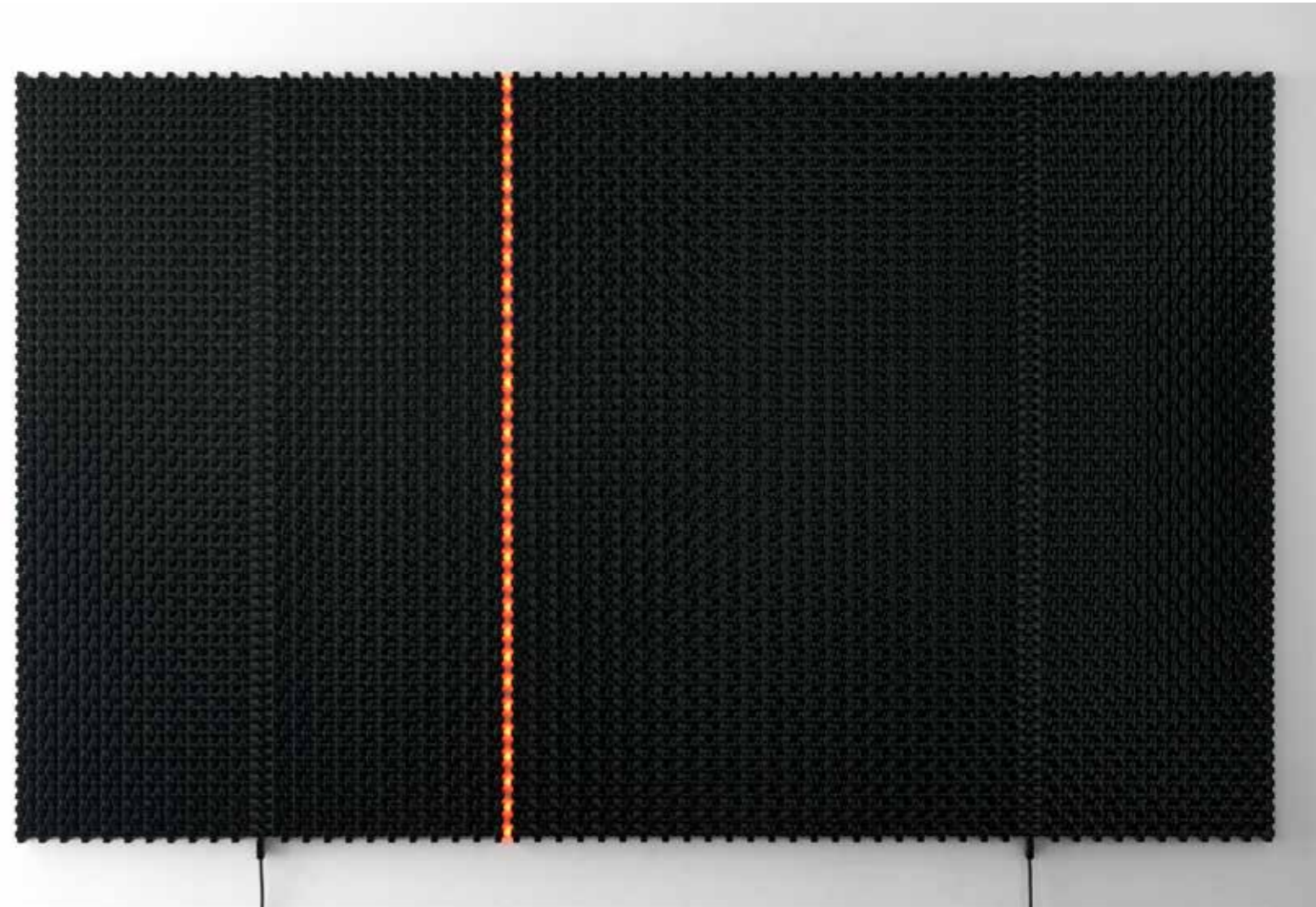
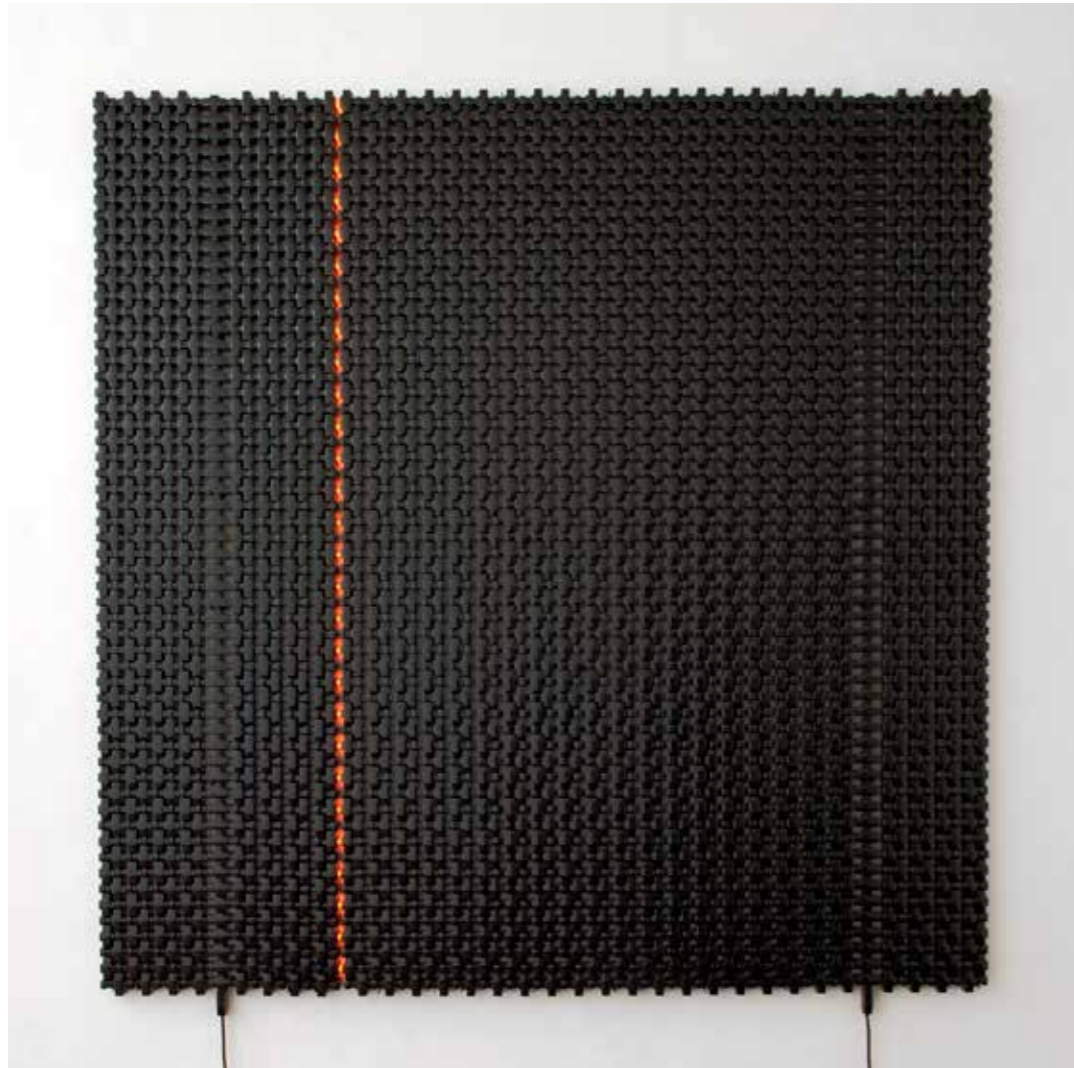
*campo 830 B*, 2008, componenti elettrici / electrical components, cm 312x36,  
collezione / collection Sergio Casoli

A destra / right:  
*campo 1301 B*, 2008,  
componenti elettrici / electrical components, cm 180x176,  
collezione privata / private collection



*campo 1 B*, 2011, componenti elettrici / electrical components, cm 30x30x5  
Esposta in / displayed in *Quadratonomade* a cura di / curated by D. Pinocci,  
D. Giordano e / and S. Martinelli, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 2012

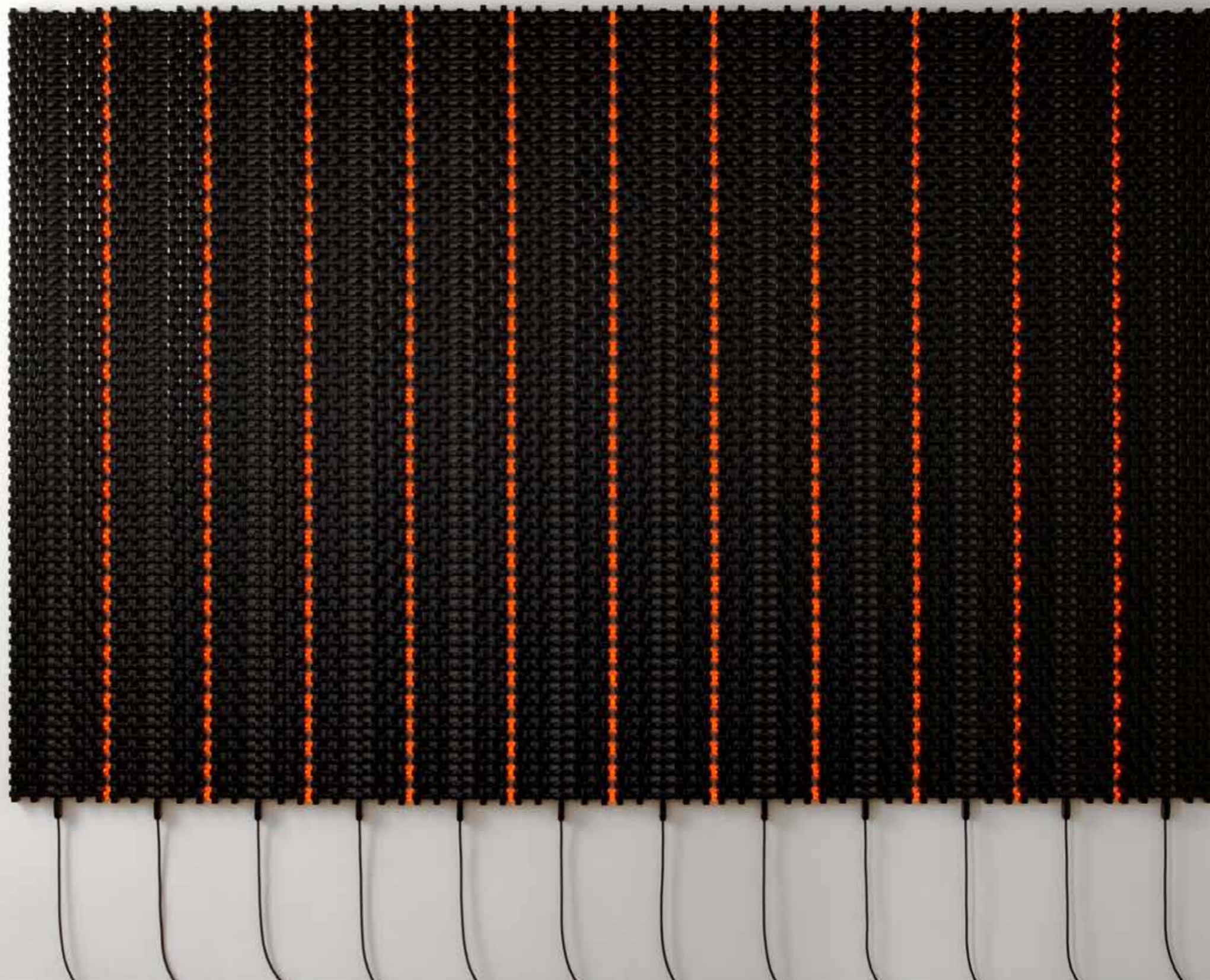




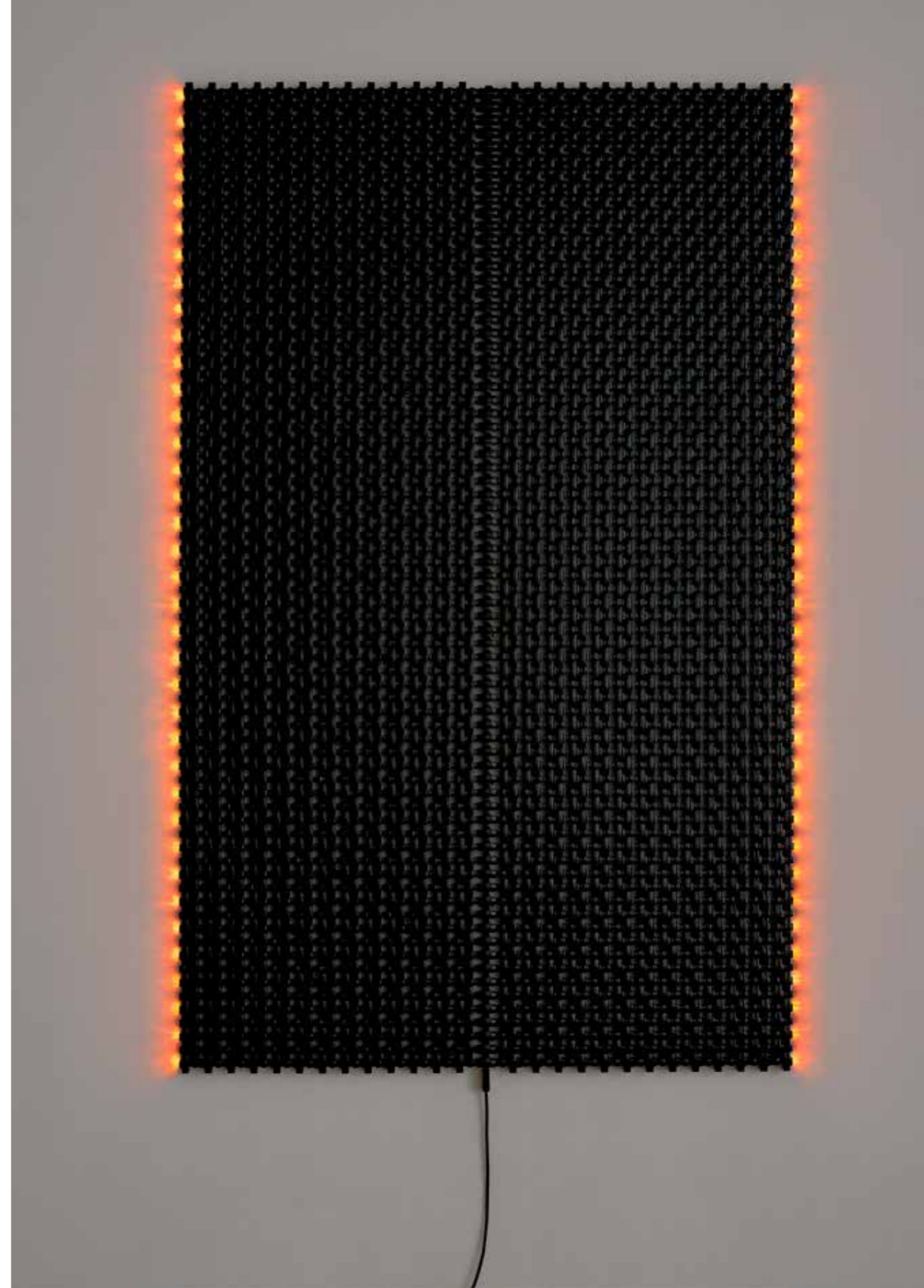
*campo 3286 N*, 2008, componenti elettrici / electrical components, cm 200x202,  
collezione permanente / permanent collection Museo Certosa di S. Lorenzo in Padula.  
Esposta in / displayed in *Fresco Bosco* a cura di / curated by A. Bonito Oliva, Padula, 2008

A destra / right:  
*campo 7076 N*, 2012, componenti elettrici / electrical components, cm 229x374.  
Esposta in / displayed in *Intrecci* a cura di / curated by A. Bonito Oliva Fondazione  
Orestiadi, Gibellina, 2012

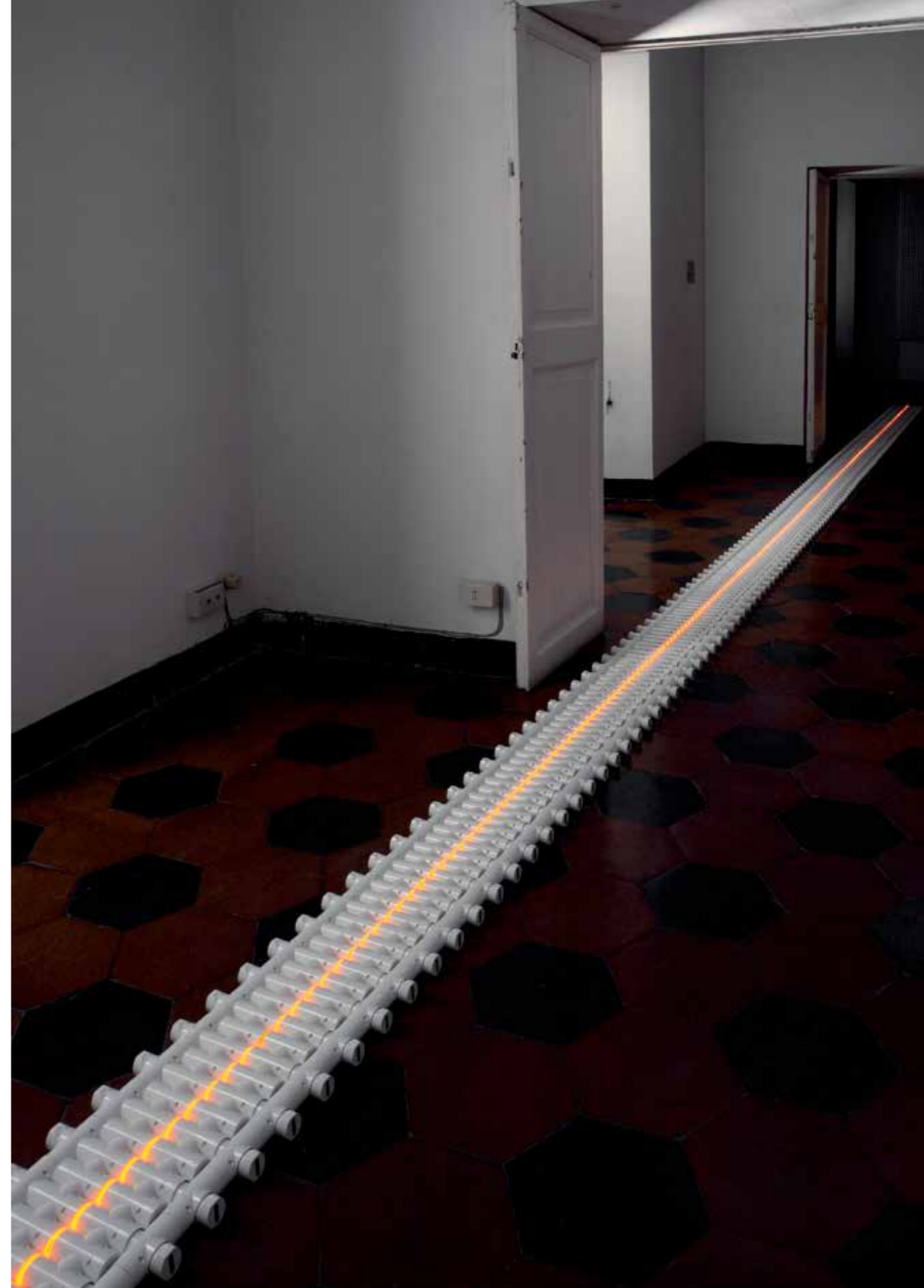
*campo 7236 N*, 2009, componenti elettrici / electrical components, cm 252x386.  
Esposta in / displayed in *Trasparenze* a cura di / curated by L. Cherubini, Museo MADRE, Napoli e MACRO, Roma, 2010



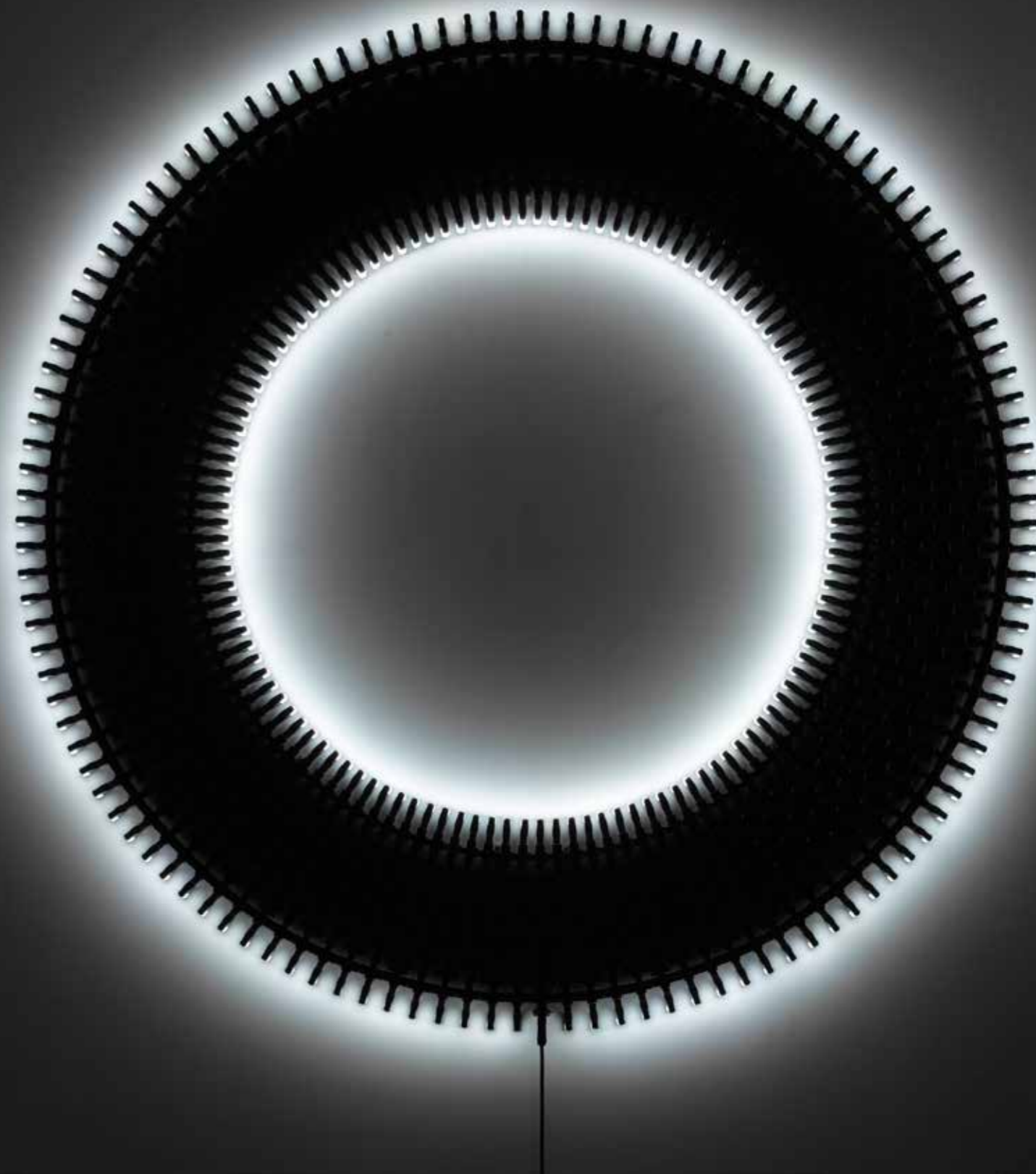
*campo 3869 N*, 2009, componenti elettrici /  
electrical components, cm 274x170



*campo 1666 B*, 2009, componenti elettrici /  
electrical components, cm 1268x31



A destra e alle pagine seguenti / right and at the following pages:  
*campo 1463 N*, 2010, componenti elettrici / electrical components,  
ø cm 220, collezione permanente / permanent collection Galleria  
Nazionale di Arte Moderna e Contemporanea, Roma, 2011







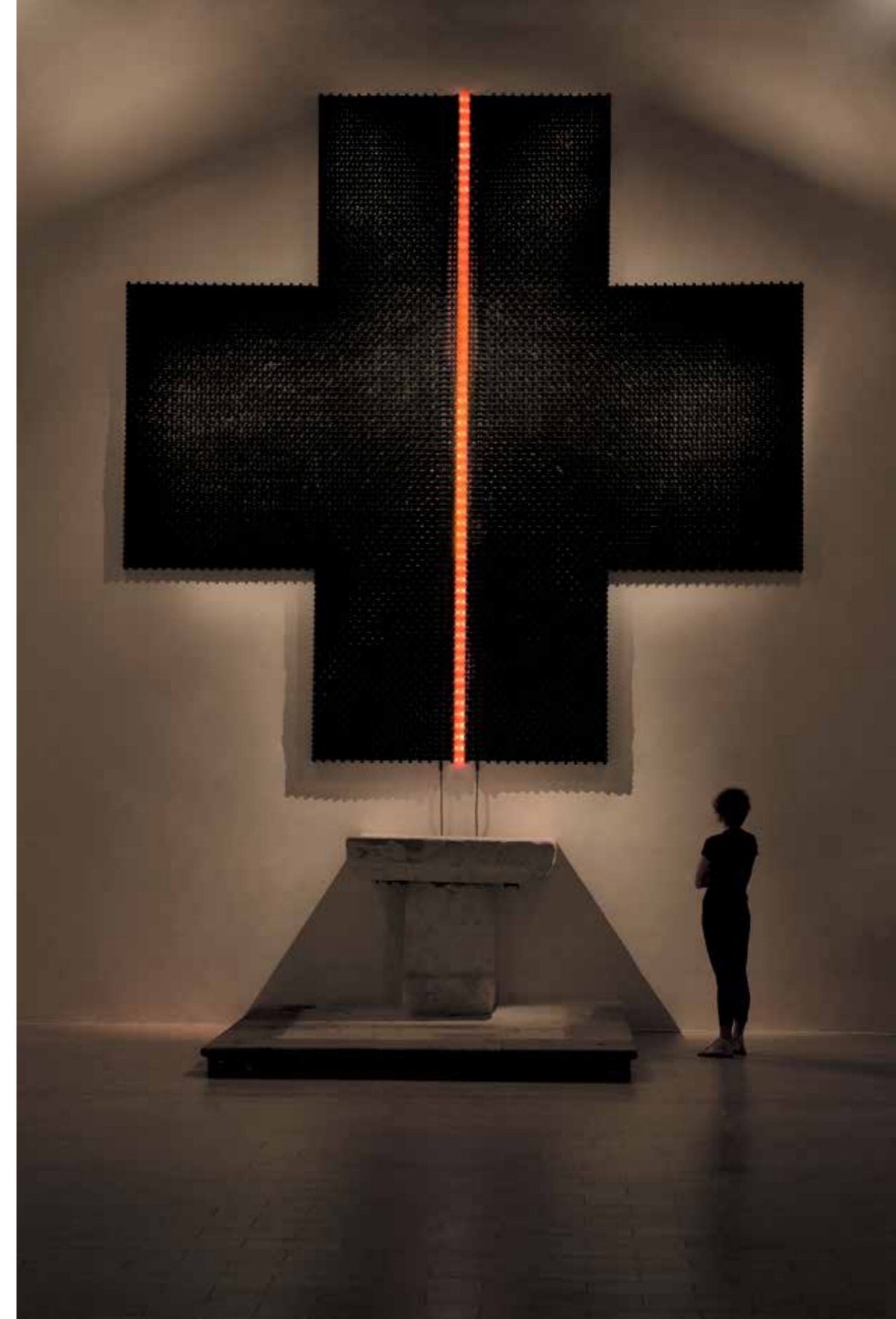
*campo 4011 N*, 2010,  
componenti elettrici / electrical components, ø cm 315.  
Esposta in / displayed in *campo 4012 N*, Haunch of Venison, New York, 2012

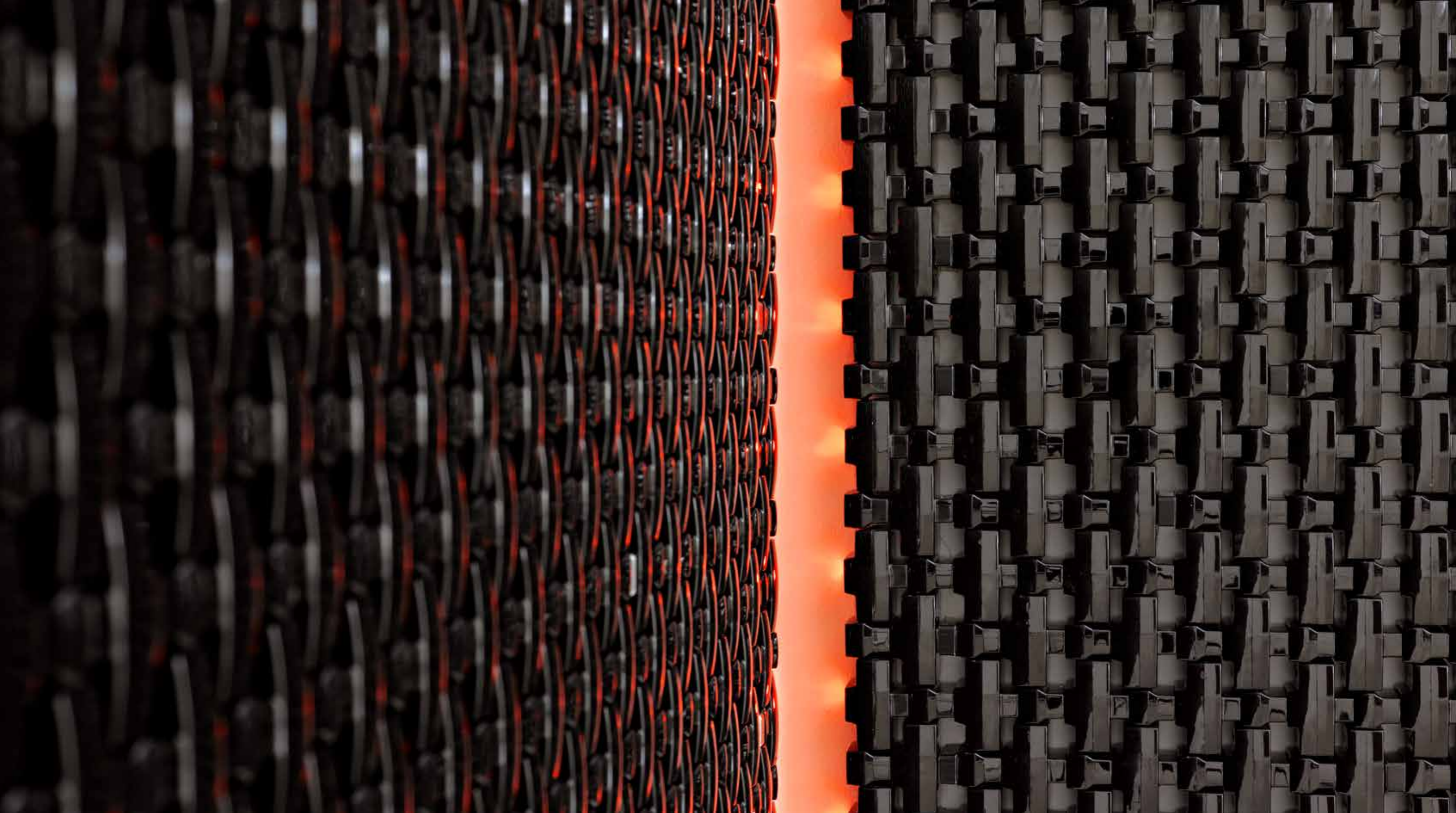


*campo 10982 N*, 2012, componenti elettrici / electrical components, cm 447x447.  
Esposta in / displayed in *campo 10982 N*, Spoleto 55, Festival dei 2 Mondi,  
Ex chiesa di S. Lorenzo Illuminatore, Spoleto, 2012

Alle pagine successive / following pages:

*campo 14325 N*, 2012, componenti elettrici / electrical components, cm 282x529,  
(particolare / detail) collezione / collection Chanel





## DA UNA CONVERSAZIONE CON SHAY FRISCH

Maria Silvia Farci

*M.S.F. campo 82133 N blinda dentro l'ordine di un intreccio inespugnabile una carica elettrica ad alta tensione, come indicano le strette feritoie di luce rossa, o i lampi di bianco accecante che circondano il grande cerchio...*

S.F. ... Ho lavorato nell'ambiente cercando di calibrare l'estensione adatta e la collocazione opportuna dei 3 campi elettrici. 3 contenitori di energia: un quadrato, un rettangolo, un cerchio. Io non cerco la 'forma' come obiettivo finale, al contrario, la uso come termometro che mi dia la misura della quantità di energia che posso espandere nello spazio in cui mi trovo a lavorare. Il mio vero impegno è il confronto con lo spazio. Comprimerlo, acquisirne la logica, penetrarlo, in modo da riuscire a trovare la proporzione di un campo che dia una saturazione esatta, che non debordi e che non lasci porzioni svuotate. Rendere tangibile lo spazio illuminandone l'aura.

*M.S.F. Mi arriva da questo lavoro un'austerità antica e l'audacia di ripensare un possibile sublime. A guardare la silenziosità nera, appena rotta dal basso crepitio della luce, si avverte come un'ostinazione, un accanito rigore che ti incalza a essere pura 'funzione analitica' puntata contro ogni super-sentimento. Nessun pathos ma anche nessuna ideologia. Forse per questo i tuoi "campi", nella loro apparente compattezza mi sembrano una sorta di computed tomography che tracciano lo schema di un circuito elettrico in continuo movimento. Queste perlacee armature sono testimonianze vive di un atto che si sta compiendo in diretta e che non ha fine. L'occhio viene calamitato dalle sovrapposizioni dell'intreccio insinuandosi fino al fondo estremo dei 3 volumi, inchiodati con precisione a parete, e subito, coglie l'intenzione fredda, determinata, di una volontà di afferrare l'intangibilità sfuggente dello spazio...*

S.F. ... Mi interessa osservare la progressiva vanificazione di qualsiasi paradigma, questo mi aiuta a sentirmi libero, disposto a resettare ogni mia sedimentazione che mi possa impedire di accostarmi e captare, fuori dal preconconcetto, gli imperativi di un reale che si sta così impetuosamente trasformando.

Per me sperimentale è diventato s-p-e-r-i-m-e-n-t-a-r-e.

Proseguire e perseguire, a fondo, la mia, iniziale, intuizione di usare un modulo conduttore. Letteralmente è un adattatore elettrico singolo, multiplo e spia luminosa, collegati tra di loro a creare un circuito.

Il mio lavoro è un continuo esercizio di scoperta e messa in atto delle molteplici possibilità di uso del modulo. Sperimentare il modulo mi richiede una simbiosi con il modulo stesso, originariamente progettato per un uso tecnico e da me utilizzato in modo improprio, deviato, pur mantenendone attiva la sua intrinseca funzionalità. Ma proprio in questo impiego spostato, differente, sono costretto a seguire le regole interne del modulo stesso. A rispettarlo con obbedienza. Prendere il suo passo costruttivo facendomi condurre alla creazione dell'opera. La mia spirale è quella di trovare un contatto, una conoscenza sempre più intima che permetta di ampliare la mia esperienza, di far scattare un nuovo passaggio, per arrivare a un controllo progressivo dell'energia.

*M.S.F. Mentre ti ascolto mi sembra di assistere a un corpo a corpo tra due esseri viventi... e forse proprio questa tua realistica, pacata, consapevolezza del limite che il modulo ti impone, ha spento ogni velleità 'troppo umana', liberandoti dalla ragnatela del metalinguaggio. Dell'arte come discorso sull'arte, che finora – duemilaundici – non è stata superata e ritorna come memoria intermittente non ancora metabolizzata. Per questo, credo, che una lettura del tuo lavoro ripiegata su un codice interpretativo arenato al passato*

*dell'arte, non riesca a dare nome, a collocare, questa tua, eccentrica, arcaica contemporaneità. Shay Frisch è uomo, 'artista' senza data? Libero dunque di applicarsi artigianalmente a scandagliare il cuore 'pratico' del creare contemporaneo. Shay Frisch ha intuitivamente sostituito lo spazio simbolico dell'arte con l'impegno simbolico di indagare e captare le differenti, nuove, frequenze poetiche di questa nuova materialità del reale. Per lui, che ha scelto il 'fare', ogni categoria temporale e artistica del NeoGusto – presente, spirito del tempo, dimensione estetica, artisticità diffusa, dematerializzazione, e tutti i Neo-Neo-ritorni – sono un inventario di formule vintage. Il suo prometeico combattimento con il modulo, accade in un tempo liquido, idealizzato, dove niente fugge e niente permane...*

S.F. ... Mi riconosco in questo tuo parlare di realtà del fare. Ho come l'idea che il mio modo di vedere sia sempre laterale. Mi discosto, comprendo per altre vie, mi sembra naturale, dunque, che io cerchi una formula altra di rappresentazione che mi sia consona. Ciò che mi sveglia e mi attrae, nel fare, è ciò con cui lo si fa, lo strumento insomma – rifare i propri utensili – poi lo adatto alla mia necessità di creare campi energeticamente animati. Il modulo mi permette di costruire per ossimori. La neutralità inerte della plastica, opaco materiale assemblato, schermo una invisibile selvatica interiorità che, a tratti, brucia e si accende di un'impalpabile luce intelligente...

*M.S.F. Figure geometriche e solo bianco o nero...*

S.F. ... Bianco o nero non hanno nessuna valenza formale, sono codici di riferimento che, assieme al numero dei componenti usati per ogni campo, formano una sigla che serve a titolare ed identificare ciascuna opera. Nessuna letterarietà. Diciamo una classificazione tecnica. La geometria, forse, è il mio modo di guardare. Ho sempre pensato al mondo e all'universo come a una formula che domanda di essere de-crittata. La mia è una postura ottica alimentata ancor più dalla tirannia del modulo.

*M.S.F. campo 82133 N, il grande cerchio, il rettangolo e il quadrato raddoppiato, a camminarci dentro, disorientano e impauriscono per la loro disarmante semplicità: 3 circuiti elettrici in funzione. Questa opera così compiutamente svolta, un tecnico assemblaggio che nella sua immobilità silenziosa si connet-*

*te con lo spazio circostante, mi rimanda all'"oceano vivente" unico abitante e insieme Solaris stesso. Un'intelligenza recettiva, puramente fisiologica che si prende quella libertà arrogante di saltare ogni inizio e fine, che non gli importa di distinguere lo straordinario dall'impossibile e per questo, indifferentemente, accende un sole rosso e un sole bianco. Il colore è mentale, ma ha in memoria il colore naturale. Solo occhi tattili riescono ad afferrare il brivido di questo concreto nulla...*

## EXCERPTS FROM A CONVERSATION WITH SHAY FRISCH

Maria Silvia Farci

*M.S.F. campo 82133 N treasures, within the order of an impregnable inter-lace, a high-voltage electrical charge, discernible in the narrow slits of red light or in the flashes of blinding white which surround the large circle ...*

S.F. ... I worked on it in a given space in an attempt to gauge the suitable extension and opportune position of the three electrical fields, three containers of energy: a square, a rectangle, and a circle. Looking for “form” is not my final objective. On the contrary, I use it as a thermometer to measure the quantity of energy which I think is proper to infuse in the space. The effort is invested in confronting the space: understanding it, penetrating it, assimilating its logic to be able to reveal the proportion it requires, the field that gives exact saturation, neither overflowing nor with drained portions. The space may be rendered tangible by illuminating its aura.

*M.S.F. This work conveys the quality of primordial austerity, and at the same time a boldness associated with reintroduction of a possible sublime. By looking at the black silence, just barely broken by the faint crackling of light, one senses it as a stubbornness or a relentless rigor that prompts you to become a pure “analytical function” aimed against all super-sentiment—with no pathos, but no ideology either. This may be the reason why your “fields,” in their apparent compactness, resemble a sort of computed tomography that outlines the contour of an electric circuit in constant motion. This pearly armor actively bears witness to an act that unfolds live and has no end. The eye is magnetized by the stratified surface, insinuating itself to the extreme bottom of the three volumes, nailed with precision to the wall, and right away catches the detached, determined intent of a willingness to grasp the fleeting intangibility of the space ...*

S.F. ... I'm interested in observing the gradual defeat of any paradigm; it helps me feel free, enables me to reset any sedimentation that might block my access to preconceived, external notions, the imperatives of a reality that is so impetuously transforming itself.

For me, the experimental, as a notion, has become e-x-p-e-r-i-m-e-n-t: carrying on and pursuing, all the way, my initial intuition of using a conductor module. Literally, it is a single electrical adapter, a multi-way adapter and light indicator, connected to one another so as to create a circuit. My work is a constant exercise in discovering and executing the multiple possibilities of using the module. Experimenting with the module requires symbiosis with the module itself, originally designed to have a technical use, but which I employ in an improper, irregular way, which nevertheless maintains its intrinsic functionality active. It is precisely in this altered, improvised use, however, that I am forced to follow the internal rules of the module itself, to obediently respect it, to adopt its constructive rhythm, allowing it to lead me to creating the work. What drives me in a spiral is the attempt to make contact, an ever-more intimate understanding that allows me to expand the scope of experience, to unleash a new passage to a new phase of consciousness, gradually obtaining better control of the energy.

*M.S.F. As I listen to you, I feel as though I am taking part in a hand-to-hand combat between two living beings ... and maybe your calm, realistic awareness of the limitations imposed by the module has extinguished all “too human” ambition, freeing you from the cobweb of meta-language, from art as a discourse on art, still present, even today, resurfacing as an intermittent memory that has not yet been fully metabolized.*

*That's why, I believe, a reading of your work which falls back on an interpretive code stuck in the history of art will not be able to name, to place, this eccentric, archaic, contemporaneity of yours. Is Shay Frisch a man, an "artist" outside time, and therefore free to apply himself like an artisan and probe the "practical" heart of contemporary creation? He intuitively substitutes art's symbolic space with the symbolic effort of investigating and grasping the unfamiliar poetic frequencies of this new materiality of reality. For him, who has chosen "to make," every temporal and artistic category of the neo-taste—the presence, the spirit of the time, the dematerialization, and all the neo-neo-returns—is but an inventory of vintage formulas.*

*His Promethean struggle with the module unfolds in a fluid, idealized time, where nothing flees and nothing remains ...*

S.F. ... I can identify with your thoughts about the reality of making. I sense that my gaze is always from the side. I distance myself, try to understand in other ways, therefore it seems only natural to me that I seek another formula of representation that suits me. What awakens and attracts me in making is that with which it is executed, the instrument—to make my own tools, tailor-made; I adapt the tool to my need to create energetically animated fields. The module allows me to build via oxymora. The inert neutrality of the plastic, as an opaque assembled material, screens an invisible wild interiority that burns and lights up with an impalpable intelligent light.

*M.S.F. Geometric figures, only in black or white ...*

S.F. Black and white have no formal value; they are reference codes, and together with the few components used for each field, they create an initial, a mark that serves to identify and name the work. There is no literariness here. Let's say, a technical classification. Perhaps geometry is my way of seeing. I've always thought of the world and the universe as a formula that asks to be deciphered. Mine is an outlook nurtured even more so by the tyranny of the module.

*M.S.F. Walking in campo 82133 N, the large circle, the rectangle, and the doubled square disorient and frighten the viewer in their disarming simplicity: three working electrical circuits. Carried out so fully, this work, a technical as-*

*sembly that in its silent immobility plugs into the surrounding space, reminds me of the "living sea," sole inhabitant of the planet Solaris. Receptive intelligence, purely physiological, takes that arrogant liberty to skip every beginning and end, and doesn't care about distinguishing the extraordinary from the impossible and, for this reason, turning on a red sun and a white sun, indifferently. The color is a product of the mind, but retains in memory its color in nature. Only tactile eyes are able to grasp the shiver of this concrete nothingness ...*

Alle pagine seguenti / following pages:  
*campo 82133 N*, 2011, componenti elettrici / electrical components.  
Esposta in / displayed in *campo 82133 N* a cura di / curated by Achille Bonito Oliva  
Herzliya Museum of Contemporary Art, Israel, 2011













Shay Frisch

Nato in Israele, vive e lavora a Roma  
Born in Israel, lives and works in Rome



## Mostre Personali / Solo exhibitions

2012

*campo 100535 B/N*, a cura di / curated by A. Bonito Oliva, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma;

*campo 4012 N*, Haunch of Venison, New York;

*campo 10982 N*, Spoleto 55, Festival dei 2 Mondi, Ex Chiesa di S. Lorenzo Illuminatore, Spoleto.

2011

*campo 82133 N*, a cura di / curated by A. Bonito Oliva, Herzliya Museum of Contemporary Art, Israel.

## Mostre collettive (selezione) / (Selected) group exhibitions

2012

*Intrecci* a cura di / curated by A. Bonito Oliva, Fondazione Orestyadi, Gibellina;

*Quadratomade* a cura di / curated by D. Pinocci, D. Giordano, S. Martinelli, Palazzo delle Esposizioni, Roma.

2011

*.World*, a cura di / curated by L. Beatrice, Galleria Ermanno Tedeschi, Tel Aviv.

2010

*Trasparenze* a cura di / curated by L. Cherubini, Museo MADRE, Napoli; Museo MACRO Testaccio, Roma.

2009

*Constellation* a cura di / curated by M. Ben-Moshe, Galleria Ermanno Tedeschi, Roma;

*1° Aprile*, Galleria Cesare Manzo, Roma;

*Campolungo* a cura di / curated by V. Coen, Complesso del Vittoriano, Roma.

2008

*Adotta un Disegno* a cura di / curated by S. Casoli, E. Geuna, Complesso del Vittoriano, Roma; Palazzo Ducale, Genova; Palazzo della Regione, Torino; Museo Marini, Firenze;

*Fresco Bosco* a cura di / curated by A. Bonito Oliva, Certosa di S. Lorenzo in Padula.

2000

*Conversione di Saulo* a cura di / curated by S. Sarra, Palazzo Odescalchi, Roma.

1999

*1ª Biennale dei Parchi Nazionali – Arte e Natura* a cura di / curated by A. Bonito Oliva, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.

1997

*La Festa dell'Arte* a cura di / curated by L. Pratesi, A. Borghese, Ex Mattatoio, Roma;

*Oasi Mediterranea* a cura di / curated by A. Bonito Oliva, Palazzo delle Esposizioni, Roma.

1995

*5 Personali* a cura di / curated by Plinio De Martiis, Galleria La Tartaruga, Castelluccio di Pienza;

*Riciclart* a cura di / curated by G. Stella, M. Veller, Ex Mattatoio, Roma.

## Collezioni permanenti / Permanent collections

*campo 1463 N*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma;

*campo 3286 N*, Museo Certosa di S. Lorenzo, Padula;

*campo 14325 N*, Collezione / Collection Chanel.

## Bibliografia selezionata e recensioni / Selected bibliography and reviews

P. DE MARTIIS (a cura di / edited by), *5 Personali* (catalogo della mostra / exhibition catalogue), testo di M. S. FARCI, Editoriale Donchisciotte, San Quirico d'Orcia 1995

G. STELLA, M. VELLER (a cura di / edited by), *Riciclart* (catalogo della mostra / exhibition catalogue), Crear, Roma 1997

A. BORGHESE, L. PRATESI (a cura di / edited by), *La Festa dell'Arte* (catalogo della mostra / exhibition catalogue), J. Sands, Roma 1997

C. CIRINEI, *Opere al Mattatoio è la Festa dell'arte*, «La Repubblica», 27 giugno / June 1998

A. BONITO OLIVA (a cura di / edited by), *Oasi Mediterranea* (catalogo della mostra / exhibition catalogue), Electronic Art Café, Roma 1998

S. SARRA, *Shay Frisch Peri*, «Intervista», IV, n.19, 1999

S. SARRA (a cura di / edited by) *Conversione di Saulo* (catalogo della mostra / exhibition catalogue), testo di M. S. FARCI, Arte Nova, Roma 2000

A. CURTO, *Shay Frisch Peri*, «Juliet», n.101, 2001

S. CASOLI, E. GEUNA (a cura di / edited by), *Adotta un Disegno* (catalogo della mostra / exhibition catalogue), Fandango Libri, Roma 2008

A. BONITO OLIVA (a cura di / edited by), *Fresco Bosco*, (catalogo della mostra / exhibition catalogue), Giampaolo Prearo Editore, Milano 2008

M. BEN MOSHE (a cura di / edited by), *Constellation* (catalogo della mostra / exhibition catalogue), Ermanno Tedeschi Gallery, Roma 2009

V. COEN (a cura di / edited by), *Campolungo* (catalogo della mostra / exhibition catalogue), Gangemi Editore, Roma 2009

L. CHERUBINI (a cura di / edited by), *Trasparenze* (catalogo della mostra / exhibition catalogue), Edizioni Carte Segrete, Roma 2010

A. BONITO OLIVA (a cura di / edited by), *campo 82133N* (catalogo della mostra / exhibition catalogue), testo di M. S. FARCI, Herzliya Museum of Contemporary Art, Herzliya 2011

L. BEATRICE (a cura di / edited by), *.World* (catalogo della mostra / exhibition catalogue), Ermanno Tedeschi Gallery, Tel Aviv 2011

M. GANTZ, *Va con la Corrente*, «Yedioth Ahronoth», 10 febbraio / February 2011

D. RAUCHWERGER, *La teoria delle Particelle*, «Haaretz», 18 febbraio / February 2012

A. ROSENTHAL, *Containing Excitement*, «The Jerusalem Post», 25 marzo / March 2011

R. DE SANTIS, *Una visione elettrica dell'arte nei circuiti di Shay Frisch Peri*, «La Repubblica», 12 febbraio / February 2011

M. MILGROM, *Luce e tenebre nell'universo*, «Odyssey», n. 12, luglio / July 2011

D. Pinocci, D. Giordano, S. Martinelli (a cura di / edited by), *Quadratomade* (catalogo della mostra / exhibition catalogue), Gangemi Editore, Roma 2012

A. BONITO OLIVA, *Intrecci (tra Oriente e Occidente)*, (catalogo della mostra / exhibition catalogue), Fondazione Orestyadi, Gibellina 2012

*campo 10982 N*, in, *Spoleto 55, Festival dei 2 Mondi*, Festival dei 2 Mondi, Spoleto 2012, pp. 148-151

