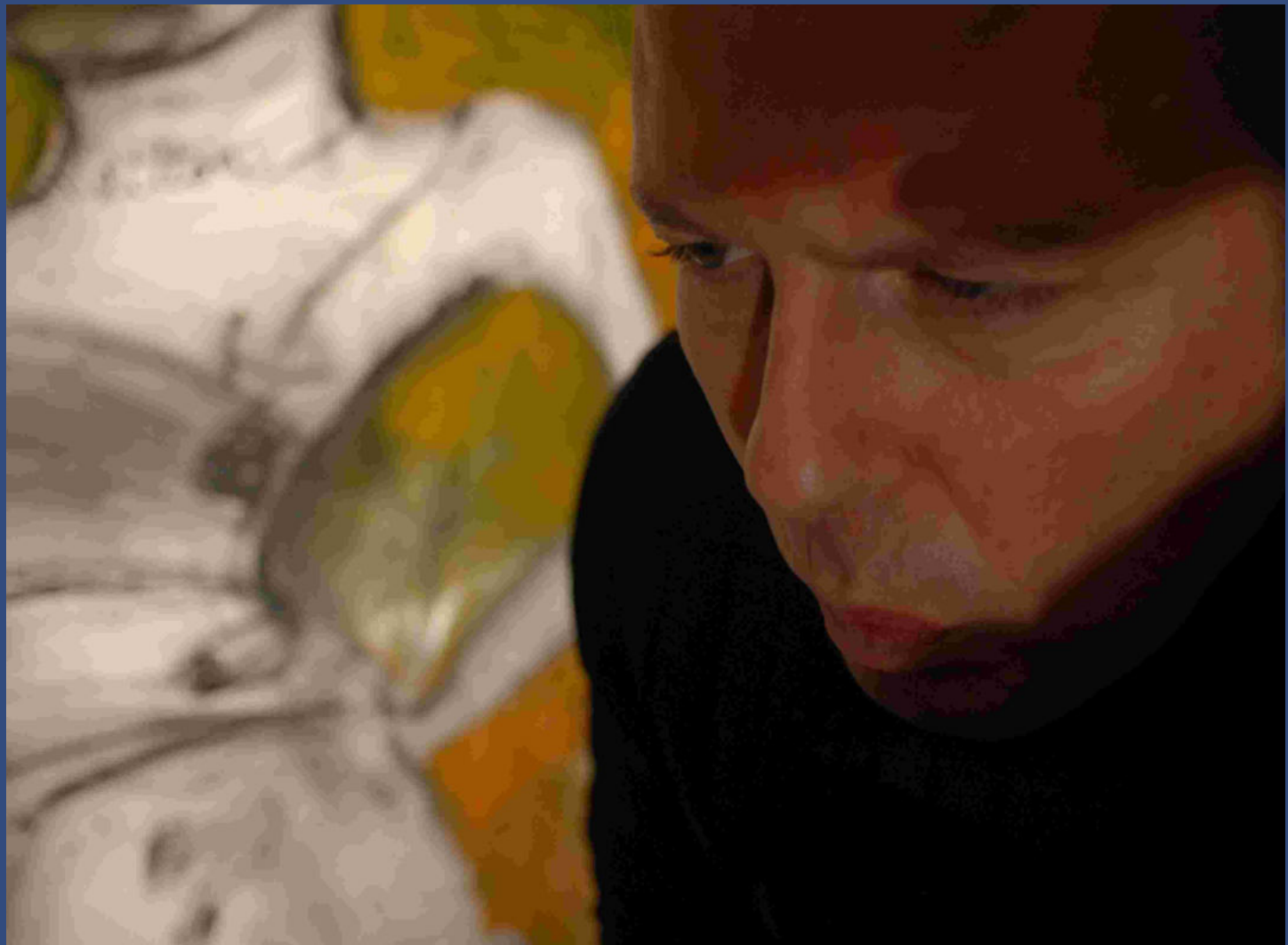
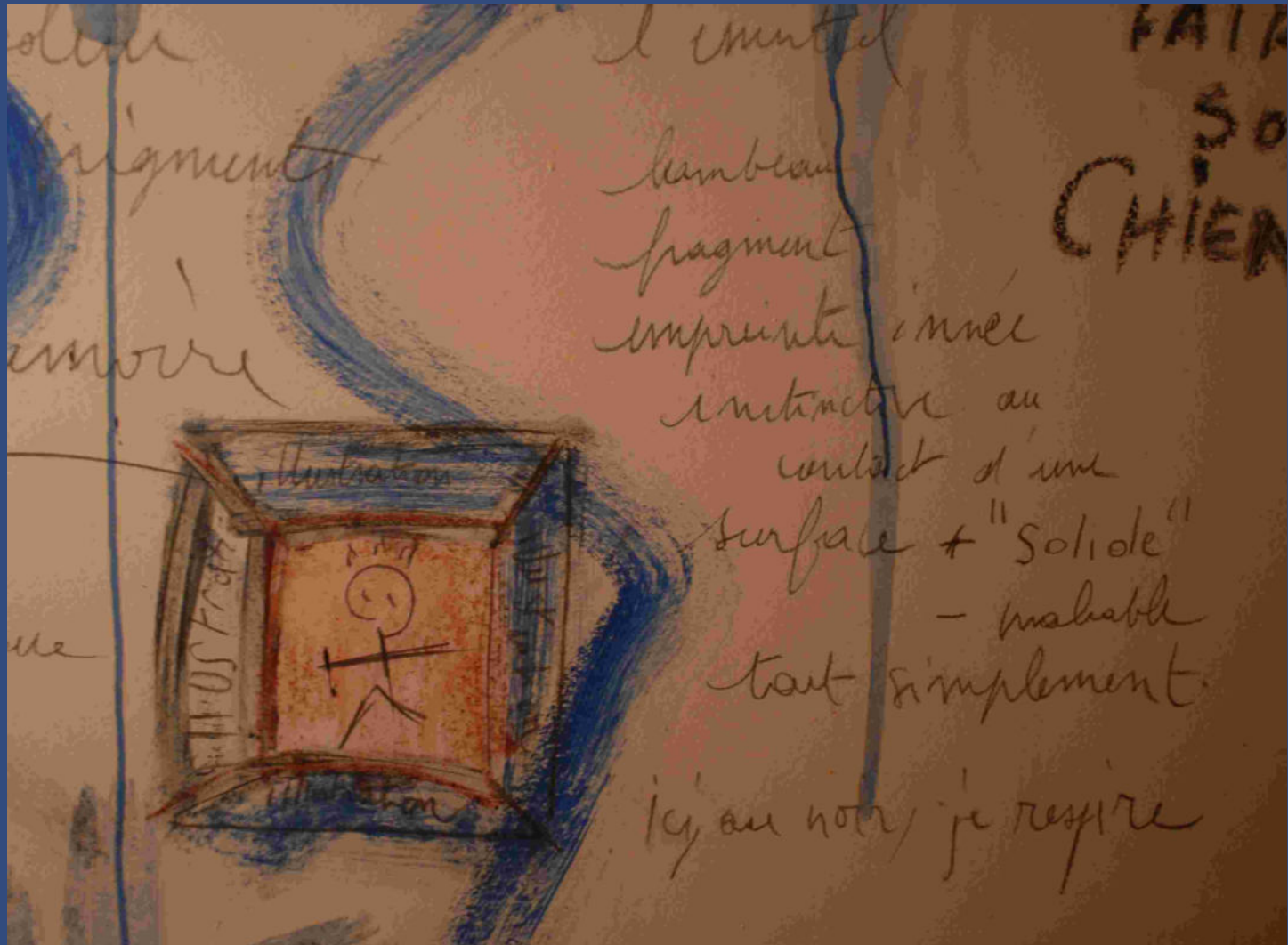
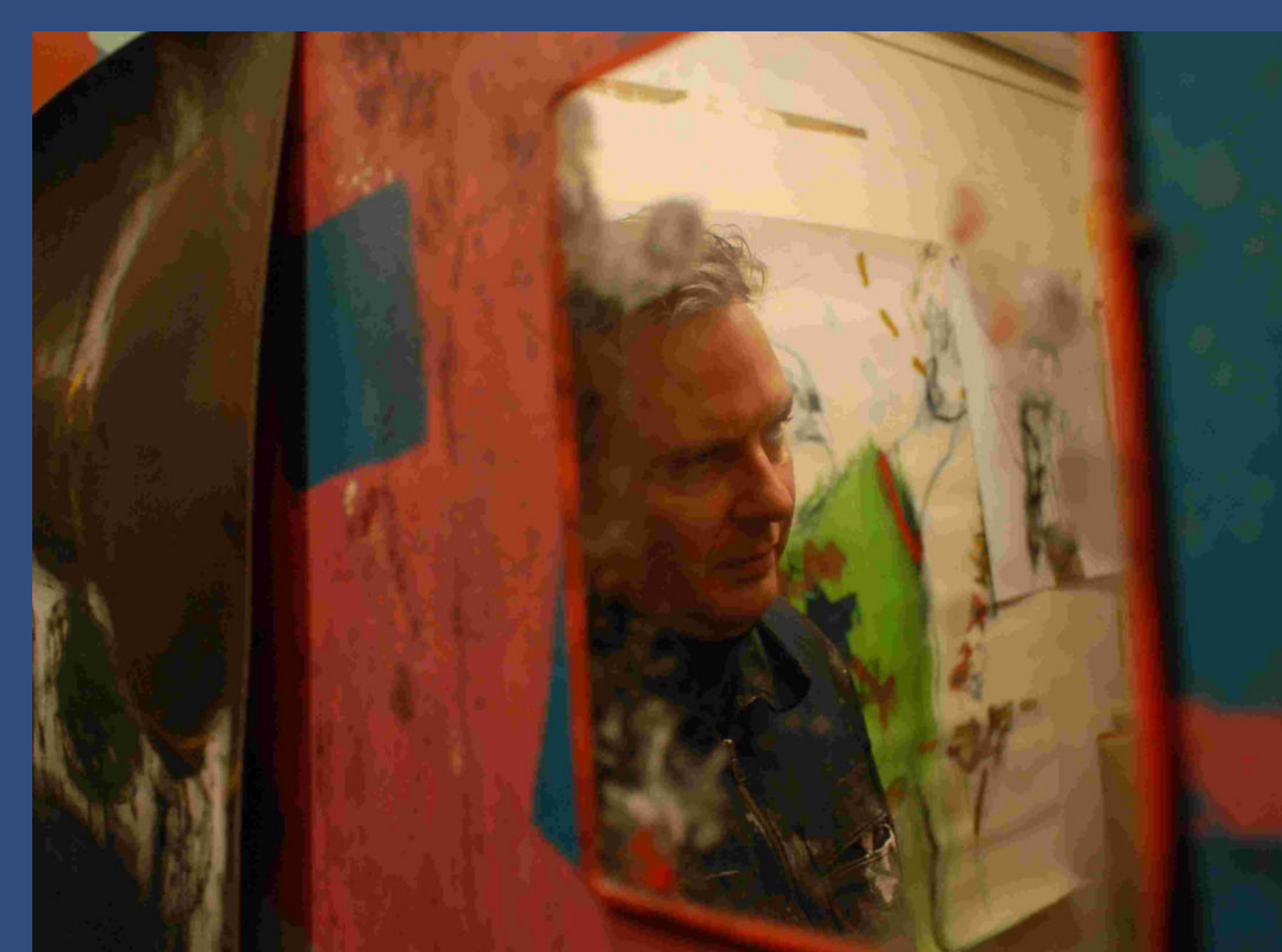




Buell

...Da un po' di tempo sono dentro al suo studio. Mi sto rendendo conto che fotografarlo non è così semplice. Mi sfugge, il suo disagio evidente non viene dissipato dai minuti, dal tempo che inesorabilmente scorre. Poi, Buell, si alza in piedi, appende un telo bianco alla parete. Sparpagliata in terra e sopra una sedia inizia a cercare, fra varie fotocopie ricavate da riviste di gossip e scaricate da internet. Ora sulla mano sinistra ha la fotocopia di una fotografia dove è ritratta Paris Hilton. In piedi, i gomiti appoggiati al telo bianco, il viso a pochi centimetri. Il carboncino che tiene nell'altra mano inizia a tracciare i primi segni. Iniziano a distinguersi gli occhi, il viso e la testa; poi più giù, le spalle, il corpo, la scollatura. Non guardo più il disegno che sta prendendo forma, guardo le sue mani che sbriciolano il carboncino, solcano la tela bianca fino a graffiarla, poi coi palmi neri di carbone la distendono in una lunga, violenta carezza. Segni lungi e precisi, oramai la fotografia è inutile. Si muove freneticamente ed ha il respiro affannoso, osserva con ira il disegno, ancora un segno, di nuovo i palmi delle mani completamente neri, ancora su negli occhi fino a trasformarli in due buchi neri e profondi. Infine si allontana mentre lo avvolge nell'ultima, energica carezza, partendo dalle spalle fino ai fianchi. Ora Buell e la stupida ereditiera americana si stanno osservando, entrambi senza ammirazione reciproca. Lentamente la tensione del viso si va dissipando, ed il respiro torna normale. Come dopo un amplesso violento, non c'è stata liberazione, e piacere, forse solamente uno sfogo, un bisogno profondo e necessario. Finalmente si accorge di me, mi guarda, e accenna un timido sorriso. È stato emozionante ed al tempo stesso mi sento un intruso, come avessi spiato due amanti nella loro stanza. Osservo il disegno, infine. Non penso esistano persone indifferenti alle sue opere. Si amano, o si odiano, nessun compromesso. Tre minuti per realizzarlo. Il tempo necessario perché ora questo posto viva di luce propria. Da caverna buia e tenebrosa si è improvvisamente mutato in un astroporto sospeso nell'aria, dove le navicelle spaziali della fantasia atterrano e ripartono con i loro carichi di sogni, incubi e visioni, che il mondo là fuori potrà osservare, detestare, ignorare o ammirare.

Graziano Bartolini
Parigi, gennaio 2008



Palazzo Ducale - Via Giardini, 3 - 41026 Pavullo nel Frignano (MO)
Tel. 0536 29022 - Fax 0536 29025
galleriepalazzoducate@comune.pavullo-nel-frignano.mo.it

9 marzo / 13 aprile 2008

L'ARIETE
ARTE CONTEMPORANEA
V. MARSILI 7 40124 BOLOGNA
V. D'AZEGLIO 42 40123 BOLOGNA
TEL./INF O 348 9870574
PATRIZIA.RAIMONDI@VIRGILIO.IT
INFO@GALLERIAARIETE.IT
WWW.GALLERIAARIETE.IT

Si ringraziano:
Studio 59 - Fotolito
Modulgrafica Forlivese - Stampa
Rodolfo Bertozzi - Art Director

Graziano Bartolini (Cesena 1958)

Da circa venti anni realizza reportages fotografici. Ha viaggiato in Spagna, Irlanda del Nord, Eire e Scozia, India e Nepal, in alcuni paesi del Nord Africa. Ma è in numerosi paesi dell'America Latina dove si concentra il suo lavoro, testimoniato da numerosi viaggi e relative pubblicazioni. Nel 1998 ha partecipato alla spedizione in Colombia, nella regione amazzonica del Vaupés. Ne è stato tratto un libro: Vaupés, il fiume di stelle e la palma della musica. Dal 1989 ha un legame particolare con Cuba, testimoniato dalla partecipazione in diverse occasioni alla "Settimana della Cultura Italiana all'Avana", con mostre e conferenze e dalle diverse pubblicazioni realizzate: Cuba: blanco y negro (1996), Dice Ifá (1998), La Habana como un Chevrolet (1999-2007), Tocar sueños en Cuba (Italia 2001, Germania 2003), El Barrio de Colón (2006).

Una sua esposizione permanente composta da otto gigantografie dal novembre 2002 è installata all'Avana, alla Maqueta de la Ciudad. Nel giugno 2000 ha realizzato le fotografie per il CD dell'artista cubano Compay Segundo "Las flores de la vida". Nel 2002 ha pubblicato il libro Foro Annonario, una ricerca sul vecchio mercato coperto della sua città, Cesena.

Nel febbraio del 2004 ha curato la mostra fotografica collettiva di sette fotografi italiani alla XVI Fiera Internazionale del Libro all'Avana: "Mirada italiana sobre Cuba", e nel mese di aprile 2004 ha realizzato le immagini del cd del gruppo musicale La Casa del Viento "60 anni di Resistenza", sue immagini appaiono anche sui Cd degli Yo Yo Mundi nell'edizione inglese di Sciopero (agosto 2004), ed in quello dei Têtes de Bois Pace e male (luglio 2004).

Ha partecipato al Forum Mondiale di Porto Alegre come delegato (2005), e nello stesso anno ha realizzato altri reportages in Ecuador, Panama e Cuba, dove nel novembre dello stesso anno ha realizzato la sua mostra fotografica, "Plaza Vieja de La Habana 1995-2004", presentata da Eusebio Leal, partecipando alla VIII Settimana della Cultura Italiana all'Avana. Negli ultimi dieci anni le sue fotografie sono state esposte in più di cinquanta città, in Italia ed America latina, fra cui Roma, Firenze, Milano, Pescara, Novara, Treviso, Bogotá, La Paz, L'Avana.



studio d'artista

bouell

Nato a Parigi nel 1963 dopo studi d'arte in Francia, si sposta dall'Africa Occidentale, alla Thailandia, al Centro America. Nel 1996 rientra a Parigi dove attualmente vive e lavora





BUELL

noManLand

BUELL
noManLand

L'ARIETE
ARTE CONTEMPORANEA

V. D'AZEGLIO 42 40123 BOLOGNA
051 331202 / 348 3129087
PATRIZIARAIMONDI@VIRGILIO.IT
INFO@GALLERIAARIETE.IT
WWW.GALLERIAARIETE.IT

Opening

Venerdi 4 maggio 2007 - Ore 18 > 23 - Via D'Azeglio 42 Bologna

4 maggio - 16 giugno 2007

Orario feriali 15,30 - 19,30 - Domenica 6 maggio 2007 - Ore 11 > 19

Info 348 3129087



II

BUELL
noManLand

BUELL

NoManLand

ALLEGRETTI
CONTEMPORANEA

L'ARIE TE
ARTECONTEMPORANEA



GALLERIA D'ARTE
CONTEMPORANEA
PALAZZO DUCALE
DI PAVULLO NEL
FRIGNANO (MO)

IMMAGINE DI COPERTINA

Sister 20
2007, tecnica mista su tela cm 125x107

testi critici di
Alberto Zanchetta
Paolo Donini

SEXUS SEQUIOR

Tranche de vie inferta con l'accetta. Ancora una volta Buell dichiara una straordinaria continuità stilistica, sia nella coerenza del segno, scarno, essenziale, nervoso, sia nell'ottusa opacità delle figure che si stagliano su piani trattati senza chiaroscuri o varianti tonali. Questo nuovo ciclo di lavori appare però come una recrudescenza, espunge le sgargianti cromie del fondo ma fa perdurare la opprimente centralità del soggetto, con una sovradeterminazione espressiva che rende pregnante e lapalissiano il suo significato. Buell - lo scrive di proprio pugno - indaga i condizionamenti «ai quali siamo obbligati ad aderire per poter vivere. [...] Questo conformismo trasforma l'individuo in un'immagine superficiale, senza sostanza, svelando paradossalmente un'umanità sublimata». Riprendendo i modelli del presente, l'artista evidenzia una matrice logora e deforme, male inestirpabile, o quantomeno un malessere sociale in cui si iscrive una panoramica che prostra le regole e le convenzioni. Si spiega così come mai “normale” sia una parola che usa chi ha bisogno di sentirsi nel giusto.

Le figure di Buell sono sempre isolate, ognuna entro la propria opera. Benché dialoghino tra loro, di quadro in quadro, non coesistono mai sulla medesima superficie.

È una straziante clausura (resa visivamente mediante la *cloisonnisme*), che contiene e separa. Isolamento che rispecchia il confino volontario dello stesso Buell che, dopo aver girato il mondo, ha scelto la strada della pittura, intima, personale. L'anatomia della critica ha più volte tentato di schematizzarne la ricerca, a nulla è però valso scomodare *Art Nègre*, *Art brut*, *Naïf*, *Espressionismo*, *Pop* e *Graffittismo*; quella di Buell risulta essere una lucida predeterminazione, perché nel suo appartarsi è riuscito a prendere le distanze dalle trappole e dalle gabbie degli altri, che dichiarano il loro fallace tentativo di trovare

una logica schematica. Quasi una conferma di come dietro a ciò che appare semplice si annida una (risolta) complessità.

Da De Kooning in poi, il corpo femminile è stato sempre più vessato dagli artisti. Nel caso di Buell sembra essere giunto il momento di dimenticare le oltraggiate *Vierge Brutale* del 2001 e le opulenti Vahiné del 2003, la “costola adamitica” torna a farsi scheletro, vittima dell'anoressia. L'incarnato si asciuga, stride nella sua disarmonica magrezza: catasta d'ossa tormentate e sofferenti. In *No Man Land* - lo dichiara in primis il titolo - troviamo quasi esclusivamente donne, eccetto una figura maschile, non di adulto bensì di impubere fanciullo. *Puer* che sembra l'unico e solo detentore dell'innocenza, purezza che si oppone al peccato di vanità delle donne che lo circondano. Non per nulla Claude Prosper Jolyot de Crébillon aveva scritto che «Nelle donne la vanità di essere belle prevale sempre sulla soddisfazione di essere virtuose».

Le figure femminili sono però sgraziate, dipinte senza falsi pudori, non idealizzate, volgarizzate semmai. Alcuni abiti sono di un rosa flou e caramelloso, il bambino è invece avvolto in un alone blu, giusto per rimarcarne gli stereotipi. Grottesca iniziazione alla *Education sentimentale*: intimità fraudolenta, sordida, oscena, scabrosa.

Claude Prosper Jolyot de Crébillon ha anche detto che «Una donna, quando è giovane, è più sensibile al piacere di ispirare delle passioni che a quello di averne»; nello specifico lo sguardo preferirebbe allontanarsene, per ripulsa, con sprezzatura. Pur tuttavia, questo *sexus sequior* non è veramente scandaloso, soltanto, semplicemente avvilito, ostentato fino alla nausea. Abominio di Dio e non più estasi, quella del coito che ci fa sentire così prossimi al divino.

Pur contraddicendo quanto detto sopra, a proposito dei paragoni e dei parallelismi, sarebbe curioso portare all'attenzione le opere

di Hans Schärer (non foss’altro perché vissuto in Francia tra il 1949 e il 1956), più precisamente il tema delle Madonne che Nicklaus Oberholzer descrive come «rappresentazioni arcaiche, figure magiche, formulazioni di una paura primordiale [...]

Spaventose sicuramente, e poliedriche, nonostante che la loro concezione sia sempre identica», con una «grande bocca ancora una volta delineata con contorni scuri in cui sono inseriti dei sassolini che fanno da denti minacciosi e digrignanti».

Di Buell, Jean-Luc André D’Asciano avrebbe detto archetipo brutalizzato (si noti inoltre come talune figure siano reiterate, forse per una esigenza di perfezionamento, di miglioramento, sconfinando dall’estetico nel chirurgico che miete tante vittime). Nelle opere su carta, le donne di Schärer sono «esseri divoratori, con lo sguardo pungente, con la bocca eccessivamente accentuata e le labbra rosso-sangue, quasi sempre [...] indossanti una biancheria che più che coprire, scopre».

Per contrappasso, quelle di Buell potrebbero essere delle Maddalene, con i genitali che si intravedono appena sotto le vesti, sempre corte, sempre inguinali.

Ne desperetis vos qui peccare soletis exemplo meo; “peccato” di vanità e di emulazione, secondo gli standard occidentali. Divertirebbe pensare allo spettatore o al collezionista intenti a scegliere chi tra loro sia la più attraente, così come si fa al bordello, procacciandosi l’amore (del laido).

È questo un ideale muliebre perseguito, e non meno perseguitato, dai cliché del glamour e del sesso. *Culpa* che imbruttisce e rende aspra la figurazione. Ma dove sono finite quelle bocche spalancate, ghignanti, urlanti, di cui parlavano Guadagnini, Patruno, Roda? Le figure sembrano rimaste senza fiato, al ghigno subentra piuttosto un singhiozzo. La smorfia di dolore che Buell dipingeva sui visi si è nascosta, mentre la lingua continua

a battere insistente laddove il dente duole. Alla glottide strozzata subentra il fremito del clitoride, l’urlo esistenziale continua la sua discesa agli inferi, che qui si mantiene in bilico con il piacere: origine crudele, materno sesso femminile. Straziante lamentazione o dolce litanìa, il presagio è pur sempre funes[ta]to... lo suggeriscono gli uccelli appollaiati alla spalle del fanciullo, con quel nero tetro che stinge.

Uno tra i più grandi misogini della storia, Arthur Schopenhauer, aveva detto che «Le donne sono destinate unicamente alla propagazione del genere umano e in ciò si esaurisce il loro compito [...] sono adatte a curarci ed educarci nell’infanzia appunto perché sono esse stesse puerili, sciocche e miopi», aggiungeva anche che «Il matrimonio è una trappola che la natura ci tende».

Parole piene di amarezza. Così pure le donne di Buell? Contese tra sogni e angosce, la loro malizia è in realtà arrendevolezza, delusione, remissione e futura contrizione che trasfigura le carni, orribilmente. Schiave del destino, si servono dell’adescamento per trarre in inganno il voyeur.

Concupiscono i piacere del matrimonio con un meretricio che ci rinvia nuovamente all’iconografia della Maddalena (figura che, non si dimentichi, si ritrova nella tradizione della *Legenda Aurea* provenzale) e con la quale possiamo introdurre l’indole al martirio, fustigazione che pervade tutta l’opera di Buell.

Una “santità” che deve essere messa in relazione con quella che una volta era una ricerca di una “sanità”, ora trasformatasi in anelito alla “serenità” da parte dell’artista. Parrebbe sarcasmo, umorismo frammisto a cinismo, ma perché queste opere finiscono per piacerci tanto nonostante la crudezza del segno e del senso? Ha ragione Buell? I pazzi siamo noi?

ALBERTO ZANCHETTA

QUI NON C’È NESSUNA DONNA

riflessione fra le Mamouchkas e le Sisters di Buell

Come prego?

No?

Allora non mi sono espresso bene.

Deve esserci un errore.

Questo numero deve essere 723144.

Sì, Ungargasse 6.

No, non c’è.

Qui non c’è nessuna donna.

Il dialogo si trova nell’ultima pagina del *Malina* di Ingeborg Bachmann, “ultima nipote di Hofmannsthal e di Musil”, autrice di quest’opera che da *romanzo d’amore* diviene *dimostrazione di una morte*: al termine del racconto infatti il personaggio maschile eponimo - Malina - si rivela come una tormentosa inflessione intima della protagonista, intonata da un *crescendo* inarrestabile dentro di lei che giunge a fagocitarla, in un gioco di terrificante accaparramento che spinge il *femminile* a scomparire in una *crepa nel muro*, allegoria ed epitaffio: *è una parete molto vecchia, molto forte, da cui nessuno può cadere, che nessuno può forzare, da cui non si sentirà mai più niente*. A rispondere al telefono è la protagonista del racconto, divenuta Malina: è lei stessa, nella sua casa, ad affermare di sé *No, non c’è / Qui non c’è nessuna donna*, e più oltre, a suggello del libro, con terrificante concisione: Era assassinio. È probabile che la Bachmann si collochi ancora oggi al vertice della riflessione praticata dalla donna contemporanea su se stessa, a quell’apice del disvelamento che dimostra, installato ben più a fondo della mole indisturbata dei pregiudizi e delle diseguità sociali, il quartier generale di un *nemico interno* talmente potente che dalla sua pervasione più nulla verrà restituito, tanto meno una identità libera e differente.

I due paradigmi *maschile* e *femminile* vengono elaborati dalla Bachmann entro una millimetrica gamma di nuances, entrambi come complementi in lotta nel *medesimo*, entro una compromissione schizoide, un nodo gordiano dal quale tuttavia la donna del racconto viene letteralmente divorata per dar campo integrale a *Malina*. Resta da vedere dunque *chi è Malina*. Questa figura, ci insegna la Bachmann, non può essere risolta nel maschile proprio perché, con esemplare *distinguo*, essa si radica nel *femminile* e lo colonizza, ma al termine dell’invasione produce un nuovo essere: ebbene questo essere irriducibile tanto al *maschile* quanto al *femminile*, *Malina*, è il prodotto di una violenza, paradossalmente è il frutto vivente di un assassinio. L’assassinio denunciato dalla voce di una tra le poetesse e narratrici più convincenti

del ‘900 - è impossibile distaccarsi da una pagina della Bachmann senza avvertire di avere riportato al proprio sistema linguistico qualcosa di simile ad una aritmia cardiaca - questo assassinio viene reso noto con il romanzo nel 1971, anno della prima edizione. Ebbene oltre trent’anni dopo, ai nostri giorni, che ne è stato di *Malina*, chi sia stato ucciso e da chi, non è affatto chiaro, mentre è lampante che qualcosa nella nostra cultura è stato sottoposto a una tale violenza da assumerne i connotati, come ematomi dopo un pestaggio. Ma ritorniamo a *Malina*: nel romanzo questo *qualcosa*, con tutte le *nuances* e i dovuti distinguo è essenzialmente la *donna*. È lei che è scomparsa in una crepa della parete, già nel 1971, al civico n. 6 di *Ungargasse, Vienna III*.

Un seppellimento murario che, con traslazione tristemente odierna, ritroviamo nell’immagine delle donne in *burqa*, delle afgane sepolte vive nella costrizione, murate nell’inferiorità. Tuttavia a quella parete *molto vecchia, molto forte ... da cui non si sentirà mai più niente*, è possibile accostare l’orecchio, tentare di udire là dentro non fosse altro che il ticchettio di una tiptologia a cui è affidata la dizione propria delle vite racchiuse, delle esistenze negate.

Ebbene questo tentativo di ascolto è stato riportato in segni, linee e colori nelle opere di Buell dei cicli *Mamouchkas*, *Sisters* e *NoManLand*: questi cicli affrontano i temi della condizione–limite del femminile, nella sfasatura fra realtà e immagine della donna così come questa è confezionata e abusata dal contemporaneo, nella rifrazione psichica che tale immagine produce e nella deformazione estetica e fisica che ne è la ricaduta visibile: sono dipinti interessati essenzialmente a ritrarre uno psicosomatismo *isterico* nel senso del cortocircuito etimologico *ystera* - *ustera* - *utero*, dove *utero* a sua volta rimanda a *ul-te-rior, ulteriore*, a *ciò che sta oltre*. E ciò che sta oltre è la donna, radiata dall’immagine dominante, inattingibile nella realtà delle sue infinite declinazioni personali impaniate in proiezioni deformanti. Ma prima di parlare di Buell dobbiamo fare un passo indietro, in un luogo in cui si dimostra che in arte non accade mai nulla ovvero accade solo la *stessa cosa*: l’essenziale. Il passo indietro ci porta lontano nel tempo anche se assai vicino nello spazio, e dunque qui: a Bologna, a Santa Maria della Vita davanti al gruppo di sette statue del *Compianto*, opera di Niccolò Dell’Arca, del 1470 circa. Nell’opera di Niccolò si assiste, forse per la prima volta con una tale adesione umana, alla rappresentazione del dolore femminile: il dolore più puro - quello materno - espresso dalla donna nella accezione più alta - la madre; il dolore della perdita mistica nel dolore universale della Vergine per la morte del Cristo.

Infine, il dolore scomposto, “furiale” di Maddalena che so-
praggiunge di corsa, sconvolta. Il pianto delle Marie nel-
l'iconografia precedente e coeva - si pensi all'addolorata
compostezza dell'altro gruppo scultoreo di soggetto analo-
go, quello del Mazzoni, conservato nell'Oratorio di S. Gio-
vanni Battista a Modena - non era mai stato rappresentato
con una esacerbazione così violenta, con un'espressività
così rilevante. L'espressionismo *ante litteram* di Niccolò
imprime movimento alle figure: un vortice le investe, che
sembra provenire dall'uragano precipite del pianto, oltre la
commozione, dalla autentica follia insita nella sofferenza in-
sostenibile, e ci porta a una riflessione: cosa accade alla
figura femminile quando l'artista decide di rappresentare
non la donna o il suo paradigma ma il suo dolore, la sua
verità limite e quindi di offrirne in tutta la sua devastazione,
il versante interiore?

Accade che la figura di distorca brutalmente e il gioco delle
linee si deformi dimettendo il decoro e l' omaggio all'*esteti-
ca*, e che pertanto si ritratti, nella scelta dell'espressività, il
canone dominante della rappresentazione femminile, quello
della bellezza. Il dolore femminile deve sempre fare i conti
con l'apparenza per giungere a *ciò che sta oltre* e si colloca
in discriminazione sull' irriducibilità dell'interiore all'esteriore: la
verità stessa della donna deve essere negoziata ed estorta
alla riduzione estetica. L'invenzione della bellezza è il giogo
caricato sulla donna, il suo aspetto standardizzato chiude
su di lei la morsa dello stereotipo.

Non va tuttavia dimenticato che la cultura millenaria che
ci precede proprio nella bellezza della donna ha riposto i
crismi di una *gentilezza* che non ha nulla di riduttivo: sin
dalla *donna stilnovistica* questa apre al metafisico, confe-
rendo all'essere femminile angelicato una valenza consoci-
ativa impareggiabile, che trova nella Beatrice dantesca la
sintesi finale. Tuttavia il radicamento virtuoso della bellezza
femminile, pur trasmesso fino a noi, si è irrimediabilmente
scontrato con il contemporaneo che lo ha barattato e come
affatturato con una versione puramente edonistica, erotica e
mercantile. Né è detto - e ciò valga per il futuro - che questo
sguardo di Medusa che attualmente ci ammalia e impietri-
sce non possa essere infranto, tuttavia per ora la potenza
del surrogato è indiscutibile. Esso è una droga visiva. Chi
scrive qui non ha sufficienti *pruderie* o ideologiche prescri-
zioni da non ammettere che il carisma erotico dell'immagine
femminile volgarizzata e corrente - quella patinata e virtuale
per non dire di quella appositamente prodotta da industrie
del voyeurismo - non sia di per sé irresistibile e non abbia
una sua peculiare giurisdizione nell'ambito dell'immagine:

ciò non toglie che da essa infine, e forse proprio per questi
motivi di seduzione e di giurisdizione, sia assolutamente ne-
cessario difendersi. Più propriamente non è necessario di-
fendersi dal suo innegabile sessismo o dalla sua ammalian-
te idiozia, quanto dal terribile potenziale che in essa cova
di diversione dall'umano. Nella bellezza attuale della donna
se ne offusca l' umanità. Il capolinea di questo processo di
rappresentazione mediatica è la morte, l'esito ultimo della
violenza, l'assassinio. Esempio eclatante del *trend* distrutti-
vo è la cura fisica che contrabbanda nell'estetica una prassi
di negazione del corpo. Le frequenti morti per anoressia
sono un atto di negazione con cui la donna si sottrae alla
vita per estenuazione e scomparsa: nell'atto dell'anoressica
che tende ad una perfezione fisica frutto di un'allucinazio-
ne, inveisce su difetti presunti e va riducendo allo stremo
una “abbondanza” odiata che è puramente immaginaria,
si ripropone un tema portante: la relazione tra interiorità ed
estetica. Siamo cioè all'interno di uno dei compartimenti in
cui anche l'arte è di casa. Ed ecco che l'anoressica indica
nella scomparsa fisica, nella negazione del corpo, il falli-
mento letale del negoziato tra interiorità e rappresentazione,
fino a che il suo stratagemma per scioglierne il *nodo di Gor-
dio* si rivela brutale come il colpo di spada di Alessandro:
ma qui recide la vita.

La morte per autonegazione è del resto coerente con l'intero
processo di costruzione di un'immagine falsificata e inat-
tuabile, ne è anzi il coronamento atroce. Ed ecco, di nuovo,
l'assassinio. La danza macabra, il sovrapporsi di un medie-
vale *Trionfo della Morte* alla brillantezza affollata dell'imma-
gine di seduzione e successo che avvolge l'idealizzazione
della vita contemporanea. Un assassinio tanto più terrifi-
cante - e specifico del nostro tempo - in quanto ad uccidere
una vita reale è qui una immagine autoriflessiva. Ma mentre
al n. 6 di *Ungargasse* l'omicidio fu intimo e mentale, ora si
è concretizzato. Un crimine praticato con strumenti culturali
messi in mano all'autosuggestione produce oggi una vittima
biografica. Il suo bersaglio attraverso la psiche è ora il cor-
po, il suo annientamento. Ebbene Buell ha dipinto la donna
dal versante dell'assassinio. E uno degli indizi di questa sua
operazione consiste proprio nell'avere dipinto una donna
senza più corpo. I suoi cicli dedicati a *lei* appartengono
alla necessità di replica nei confronti del dilagante oggetto
mediatico femminile, della sua componente tossica e deva-
stante, replica affidata all'unico strumento utile a ricostituire
un discorso nel cuore stesso della violenza: la verità. La ve-
rità aiuta a ristabilire il senso. E la verità della donna, dicono
le opere di Buell, si trova oggi più che mai in contraddizione

con la sua rappresentazione. Vi si trova letteralmente mu-
rata. Ora, questo assunto non può essere condotto *pittori-
camente* con strumenti formali e scelte estetiche “attuali”.
L'arte del resto non ha alcuna attualità: l'attualità, in tutta la
sua estensione, appartiene al potere. L'arte ha solo la verità
e se stessa. Così Buell ripristina un arsenale di segni che
nulla hanno a che vedere con l'“attuale”. Il segno povero
e dimagrato, l'assoluta parsimonia cromatica e l'improvvisa
delicatezza soffusa del colore, nebuloso nel disegno con-
torto, coniugano in una aggregazione sporadica da scarab-
occhio infantile, la robustezza concisa del tratto di Egon
Schiele - a cui Buell espressamente riconosce un'ascen-
denza - alla dilatazione livida e contusa di Bacon - a cui
Buell appare immeditamente sodale in quanto a violenza e
a disturbo della visione - ma sembrano poi accartocciare la
prima e svuotare la seconda, nell'articolazione evacuata di
una riduzione spettrale, in cui consiste la novità di questo
neo-espressionista già sfuggito alla sua definizione: l'irrealtà
del corpo. Su questo tema Buell scarica una tensione pa-
rossistica, un turbamento autentico e compulsivo. Schiele
opera in una deformazione realistica della figura, che rima-
ne tuttavia ancorata all'estrazione esistenziale, all'indigenza
e marginalità effettive, biografiche: l'artista è interessato alla
valenza espressiva del corpo tale quale esso è veramente,
un corpo che riassume su sé, nella sua *magrezza*, tutta la
sua storia.

Qui si accetta e incide l'espressività del reale, dove il dato
somatico risulta caricato di elementi psicologici, emotivi ma
è comunque assunto e dichiarato. Allo stesso modo in Ba-
con si assiste all'avvolgimento pittorico del soggetto nello
spessore deformante, madido e tumescendo, triplicato ed
enfio, di un orrore pietoso e raggelato, che si delega al suo
correlativo oculare, come in una guaina allucinata: anche
qui tuttavia permane l'esattezza compulsiva dell'episodio:
la crocifissione, un *vero e proprio* quarto di bue appeso, la
morte del compagno suicida nella stanza da bagno, triplica-
ta e immessa dalle varianti in un polittico di labirintica osses-
sione. In Buell questi ancoraggi al reale non avvengono più
per via diretta, estrattiva. I suoi soggetti hanno già patito un
distanziamento da sé e dal proprio corpo tale da consentire
all'artista di redigerne semmai solo il diagramma, il disegno
sommario, la balbuzie pittorica, il referto.

Osserviamo i suoi segni: essi sono mappe e tratti di carbone
offuscato, sono tiranti tesi fra malcerti punti cardinali che
tengono assieme una tremolante identità. La sua procedura
segnica ricorda i reticoli imprecisi, eppure dettati a priori,
che risultano da quei giochi di composizione dove si è chia-

mati a unire punti numerati che alla fine danno una figura:
e lo spazio fra i tratti è il vuoto o la macula sfocata che tra-
sforma la carne in spettro. Questa figura ricorda la gracile
accumulazione estetico-oggettuale dell'Odradek kafkiano.
Il rapporto fra il tratto e il vuoto è un altro lascito di Schiele
ma in Buell appare come ulteriormente evacuato. Schiele
porta sulla carta figure marginali di donne in cui la denuncia
è implicita nel soma: il corpo della donna di Schiele dimostra
la sua verità, la sua *vita agra* eppure si estende rapido e ro-
busto a delineare nuovamente un paesaggio: il corpo è isola
concisa in sé e su questa la violenza aleggia senza dichiara-
zione. Le donne di Schiele sono contorte dall'indigenza ma
vivono della loro verità, di una loro beltà luminosa e grama.
Come già di questa viveva la galleria delle *disgraziate* di-
pinte dagli impressionisti, da Renoir a Toulouse Lautrec, nei
ritratti tolti stupendamente alla vita dei Caffè e *au bordel*.
Dal soggetto di Schiele, intenso di dignità aurale, profa-
namente *evangelico* nella penitenza del suo vivere, Buell
si discosta e si allontana verso una rappresentazione già
svuotata di ogni ancoraggio accettabile.

Si noti l'impressione posticcia che l'artista riesce a imprime-
re fra lo scarabocchio dei corpi, divenuti sgorbi, e la nota
querula dei vestitini e dei costumi succinti e vistosi sullo
schema traballante della magrezza autoimposta, evitando
grazie ad un segno autenticamente disturbato e sofferente
di sconfinare nella caricatura di questi esseri tenuti insieme
col fil di ferro della volontà, disperatamente inautentici. Così
le donne in vendita dell'est europeo, nel ciclo *Mamouchkas*,
suicidano letteralmente la loro solenne bellezza naturale
elaborandola e barattandola con un malcerto spauracchio,
esito di emulazione e di equivoco; e le *eterne bambine* di
Sisters transitano direttamente dalla condizione di ragazze
a quella di fantocci, di spaventapasseri della sofisticazione
estetica, della simulazione.

Della teenager di *NoManLand* è lo stesso Buell che dichia-
ra: *essa sembra lontana, svuotata da ogni sostanza sensibi-
le, indifferente a tutto salvo alla propria immagine*.

La donna di Buell è spinta fuori dalla realtà e il suo dolore è
indecoroso e inconscio quanto la violenza che lo produce
è triviale prima ancora che terribile. Si tratta di donne di-
strutte e ad un tempo dedite alla partita giocata sulla loro
pelle a scopo di lucro e omologazione, laddove il tentativo
identitario di queste figure si dirige maldestramente verso
l'immagine che le nega ed esse si sporgono assurdamente
verso di noi dal loro disastro, come bambine in attesa dei
complimenti. La donna di Buell è già la bambola di stop-
pa della psiche che si aggira non alla ricerca di sé ma di

un suo simulacro agghindato, in un labirinto di specchi. E in questo l'artista omette radicalmente la rappresentazione del corpo per delegarla a quella del suo correlato metaforico: umiliante e ridicolo agglomerato di segni sghembi e disarmonici, volgarmente addobbato con i presunti orpelli della seduzione, in cammino o in posa non verso la vita ma verso il proprio delirante show, lungo una strada solitaria *che non porta a niente*. Il corpo di Buell è il residuo accartocciato di una combustione mentale dell'identità: la griglia su cui viene sacrificato è esposta al raggio ustorio prodotto dalla molteplicità delle immagini riflesse a cui si protende la folle ostinazione d'adeguamento all'apparenza. Il risultato di questo fenomeno è l'annientamento dell'umano e l'auto-sostituzione del sé con un'immagine ottimizzata, ubiquitaria, falsamente eterna, inconseguibile. In questa nuova dizione consiste lo sguardo assolutamente contemporaneo di Buell, affrancato dal precedente espressionista e, in una parola, *nuovo*: i suoi esseri sono drammaticamente vuoti, la loro vanità non è più tragica ma bieca e il loro martirio è irritante perché viziato. Anche la formidabile sintesi simbolica che appartenne alla *magrezza* intesa come *topos* fisico interlocutorio, rivoluzionario e ammonitivo, è divenuta inservibile, laddove ritornano i versi di Pasolini da *La Guinea*, in *Poesia in forma di rosa* (1964):

*Mostrare la mia faccia, la mia magrezza -
alzare la mia sola puerile voce -
non ha più senso...*

Buell sa che l'industria attuale del visivo ha trasformato la magrezza in un'icona. Sa che ogni rappresentazione del corpo femminile risulta perdente, di fronte allo scintillio e alla facoltà di inglobamento del nuovo archetipo, così come di fronte alla turpitudine e alla voracità degradata del trash: *bello, brutto, orribile, volgare, rivoltante* sono tutte categorie già accaparrate da linguaggi puramente mercantili. Buell sa che oggi un'operazione come quella di Grosz, pittore dello sguaioato e stridente degrado borghese della società degli anni '20/'30 del '900 sospesa sull'abisso, si accende con il semplice telecomando su qualsiasi televisore, e farne la pittura sarebbe l'ennesima, innocua e commerciale iterazione del *kitsch*. Ma raccontare la donna nella sua *attuale irrealtà* è un gesto d'artista. Un gesto così adeguatamente scorretto e provocante da produrre una effrazione visiva nella divorante capacità di azzerramento del cliché.

Anche perché Buell lo commette alzando come il poeta *una sola, puerile voce*, priva di balaustre politicamente approvate e senza infingimenti retorici. Lo commette con strumenti volutamente anacronistici seppur intimamente rin-

novati, inermi nel loro traumatizzato candore. Le *Sisters*, le *Mamouchkas* rimangono lì sul quadro come spauracchi di bambine inutilmente vestite a festa, in cappottini che sembrano pieni di vento o di foglie secche, agghindate del loro disastro identitario, in attesa di un assenso. Vittime infine, saccheggiate dallo stravolgimento. Da quella immagine mortificante - sembra suggerire la pittura di Buell - la donna se ne è andata, abbandonando la bambola di se stessa: è questa che l'artista ha dipinto, un agglomerato psicofisico di implosione e miseria, di vanità carbonizzata, di inermità di fronte agli stereotipi dell'attualità e della macchina visiva. Per rappresentare uno spettro occorreva dunque scovarne i tratti sotto la crosta dei luoghi comuni cinici o ottimisti che fossero. E Buell ha trovato infine che lo *status* limite del *femminile* condivide la sorte di molta umana verità e coincide con l'estromissione dal reale attraverso la porta di paglia della rappresentazione. L'*impasse* della donna contemporanea consiste in questo: *essa nella sua verità non è reale perché non è reale* l'elaborazione culturale allargata di cui oggi dispone per rispecchiarsi. Buell ha il merito di indicare nettamente questa distinzione: l'attenzione culturale rivolta alla donna tende a scambiare il soggetto con la sua nuova rappresentazione, e si occupa più della molteplice metafora indebitamente appiccicata alla donna, che non della sua verità che rimane a sua volta muta ed esclusa, come del resto quella autentica dell'uomo, della natura, della cultura, della vita stessa.

La donna, l'uomo, la natura, la cultura, la vita stessa, stanno oggi in silenzio davanti alle gigantografie dei linguaggi che le rappresentano negandole. Ovvero, è il femminile, nella sua accezione differente, autentica, alternativa, che si trova estromesso dalla realtà tramite un'immagine che in questa negazione perpetra un'efferatezza. In ciò consiste la rescissione, l'assassinio: ecco il corpo del reato, ciò che è stato ucciso. Il femminile così inteso è scomparso in una crepa nel muro, radiato insieme all'umano dalle rappresentazioni brillanti e asettiche dei linguaggi dominanti; da lì il suo rivolgersi all'esterno non può che risultare gutturale, tiptologico, indiretto, lacunoso e contorto, vanamente estroflesso dalla mole soverchia della negazione, come lo sono queste figurine di Buell, involucri e vuoti a perdere di un'identità che si è ritirata in uno spauracchio, nell'afasia di un malcerta esibizione, pitture parietali di una nuova caverna dove siede una Venere sola, pazza, che le sgraffia sui muri con le unghie, per dare al mondo lo sghembo segno di sé.

PAOLO DONINI

Ces nouveaux travaux tentent de questionner la place de la sensualité féminine dans la société occidentale. L'exposition est construite sur une confrontation entre deux séries d'images. Une première série propose une transcription picturale de portraits photographiques trouvés sur internet: Images de femmes originaires de l'Europe de l'Est qui tentent de se marier «à l'Ouest» par le biais d'agences matrimoniales spécialisées. Pour se rendre attractive, ces femmes adoptent des postures inspirées des mannequins de la presse féminine.

Elles singent nos icônes de la mode et du glamour. Paradoxalement, le caractère pathétique de ces images de femmes qui vantent leur qualité plastique telle une marchandise, s'efface au bénéfice d'un attrait érotique original. C'est cette puissance sensuelle imprévisible que j'ai tentée de capturer dans ma transcription picturale. Par ailleurs, ces images contiennent une dimension politique indéniable en nous renvoyant (d'ailleurs assez malicieusement) une interprétation déformée, caricaturale, une vision critique des codes esthétiques qui règnent en maître sur nos sociétés modernes et par effet miroir, nous révèle le caractère pathétique des diktats liés au physique et à l'apparence que nous nous imposons.

Cette série de portraits s'oppose à une seconde galerie de figures: images d'enfants parfois inspirées des travaux photographiques de l'artiste allemande Loretta Lux. Elle offre une vision originale de l'enfance réduite à l'expression de simples formes et vidée de sa substance sensible, coquilles vides d'enfants asséchés, anorexiques, suspendus comme des ballons dans des paysages stériles proposant parfois une fausse perspective menant au néant ou au chaos. Enfants égarés, absents, indifférents, enfants prisonniers enfin, incarcérés dans le costume étriqué, concentrationnaire du pensionnat, le prénom brodé à la boutonnière. Cette série d'images renvoie à la dictature du jeunisme selon laquelle seule la nécessité de paraître jeune autorise à exister socialement.

Questi nuovi lavori si interrogano sul ruolo della sensualità femminile nella società occidentale. La mostra è costruita sul confronto tra due serie di immagini. La prima serie propone una trascrizione pittorica di ritratti fotografici trovati su internet: immagini di donne dell'Europa dell'Est che cercano marito “in occidente” tramite agenzie matrimoniali specializzate. Per rendersi attraenti queste donne assumono pose ispirate dalle modelle dei giornali di moda femminile imitando così le icone della moda e del glamour. Paradossalmente, la dimensione patetica di queste immagini di donne che vantano i loro attributi femminili come merce di scambio sfugge a profitto di un'attrazione erotica. E' proprio questa potenza sessuale imprevedibile che tento di catturare nella mia trascrizione pittorica.

Pertanto, queste immagini contengono una dimensione politica innegabile rimandandoci (con qualche malizia) un'interpretazione deformata, caricaturale, una visione critica dei codici estetici che regnano sulle nostre società moderne e, per un gioco di specchi, ci rivelano il carattere patetico delle dittature dell'aspetto fisico e dell'apparenza che noi stessi ci imponiamo. Questa prima serie si oppone ad una seconda galleria di ritratti: immagini di bambini in parte ispirati ai lavori fotografici dell'artista tedesca Loretta Lux.

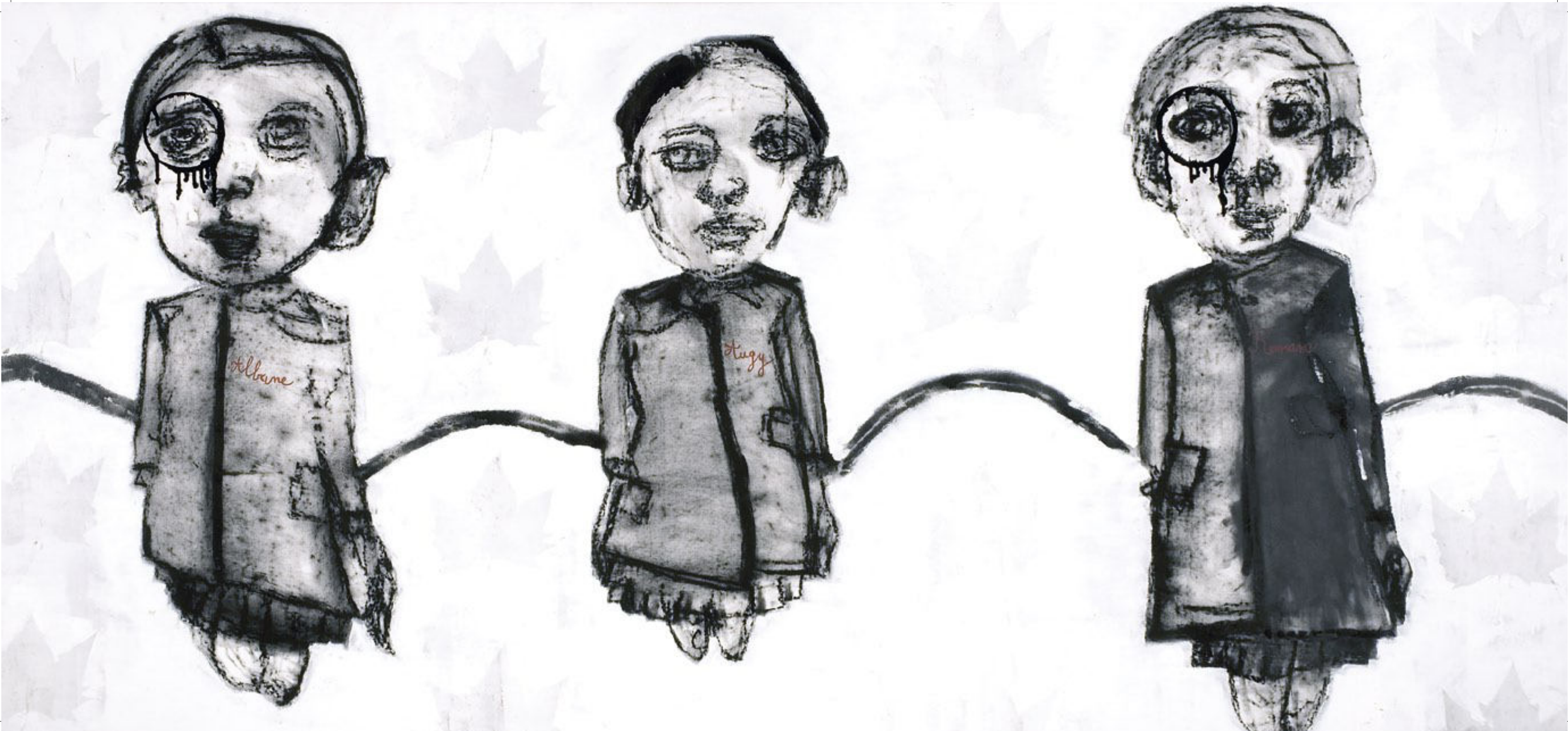
Questa serie propone una visione originale dell'infanzia ridotta all'espressione di forme semplici e svuotate della materia sensibile, gusci vuoti di bambini rinsecchiti, anoressici, sospesi come palloni in paesaggi sterili con prospettive sbagliate che portano al nulla. Bambini persi, assenti, indifferenti, bambini prigionieri, incarcerati in uniformi strette, membri forzati di un collegio, con il proprio nome ricamato sul revers. Questa serie di immagini evoca la dittatura della giovinezza secondo la quale la sola necessità di sembrare giovane autorizza di per sé a vivere socialmente.

BUELL

Mamouchka 1
2007, tecnica mista su tela, cm 103x97

Three sisters 2
2006, tecnica mista su tela, cm 100x203







Sister 1
2005, tecnica mista su tela, cm163x101



Sister 5
2005, tecnica mista su tela, cm122x100



Sister 16
2005, tecnica mista su tela, cm100x97

Sister 21
2007, tecnica mista su tela, cm 99x87



Mamouchka 2
2007, tecnica mista su tela, cm103x97





NoManland 5
2006, tecnica mista su tela, cm 127x102



NoManland 6
2006, tecnica mista su tela, cm 127x102



NoManland 16
2006, tecnica mista su tela, cm125x101



NoManland 24
2006, tecnica mista su tela, cm 125x101



NoManland 20
2006, tecnica mista su tela, cm125x101



NoManland 21
2006, tecnica mista su tela, cm 125x101

NoManland 26
2007, tecnica mista su tela, cm 100x74





Sister 22
2007, tecnica mista su tela, cm 100x76



Sister 23
2007, tecnica mista su tela, cm 95x64



Sister 24
2007, tecnica mista su tela, cm 107x73



Sans titre
2007, tecnica mista su tela, cm 98x76



NoManLand 27
 tecnica mista su tela, cm 107x73



Sister 25
 2007, tecnica mista su tela, cm 95x64

Nomanland 23
2006, tecnica mista su tela, cm 107x80





NoManLand 28
2007, tecnica mista su tela, cm 121x99



NoManLand 29
2007, tecnica mista su tela, cm 107x94



Sister 26
2007, tecnica mista su tela, cm 97x73



Sister 27
2007, tecnica mista su tela, cm 97x73

Sister 18
2005, tecnica mista su tela, cm 110x102





Si può dire che la passione per l'arte mi accompagni da sempre. Sono figlio di un artista, ho compiuto studi in campo artistico, per mestiere mi occupo di design. E mi piace seguire l'attività di pittori, scultori, designer: specie se giovani, sull'onda di un'improvvisa curiosità che poi capita diventi duraturo interesse. E' successo così anche con Buell: circa sette anni fa mi capitò di vedere alcuni suoi lavori, ne rimasi folgorato e cominciai a seguirlo. Tramite pubblicazioni, soprattutto, dal momento che lui viveva ancora molto appartato, in quel di Parigi, ma molto più lontano dalla dimensione pubblica del suo mestiere.

L'ho sempre molto ammirato: per la forza che emana dai suoi soggetti, per l'uso assolutamente originale del colore, per la sua tecnica dirompente. Già allora mi sarebbe piaciuto incontrarlo, conoscerlo, avere un suo dipinto nella mia collezione.

Mai però avrei immaginato che saremmo diventati amici e collaboratori: tutto accadde per caso, in occasione di un progetto a scopo benefico che curai per l'ottava edizione di “Contemporanea”, nell'estate del 2004. Si trattava di chiedere a cinquanta artisti di trasformare a loro piacimento una semplice poltroncina in legno di mia ideazione: tra gli interpellati, balenò l'idea di rivolgerci anche a Buell.

Con grande sorpresa, questo pittore che tanto ammiravo accettò l'invito e realizzò una poltrona di stupefacente bellezza. Non solo, ma decise di venire personalmente a Forlì, lui così schivo alla mondanità, in occasione della cena di gala che fu offerta a tutti coloro che così generosamente avevano messo a disposizione il loro talento.

Con Buell ci siamo intesi subito, e da allora il nostro incontro è diventato qualcosa di speciale. Insieme abbiamo realizzato alcuni complementi d'arredo - paraventi, specchiere, consolle, tavolini, panche - ed organizzato in città un'ampia mostra, lo scorso autunno, dei suoi dipinti più recenti. Il più bello dei quali, adesso, è ad una delle pareti di casa mia: averlo lì mi riempie d'orgoglio e di soddisfazione. Perché è un'opera d'arte vera, realizzata da un grande pittore, che in più mi onora della propria amicizia.

RODOLFO BERTOZZI

BUELL

Nato a Parigi nel 1963. Dopo studi d'arte in Francia, si sposta dall'Africa Occidentale, alla Thailandia, al Centro America. Nel 1996 rientra a Parigi, dove attualmente vive e lavora.

MOSTRE PERSONALI

- 2006
- Il Segno e lo Spazio*, Tecnesa show room, Forlì
Protagonisti, Vernice Art Fair, Forlì
- 2004
- Galleria Café Europe, Roma
Miart, Milano - Galleria L'Ariete
Highlights, Maison Française, Bologna
Arte Fiera, Bologna - Galleria L'Ariete
- 2003
- Face Off*, Galleria Comunale Ex Pescheria, Cesena
Face Off, Galleria L'Ariete Arte Contemporanea, Bologna
Artefiera, Bologna - Galleria L'Ariete
Highlights, Museo del Risorgimento, Ferrara
Highlights, Pinacoteca Civica G. Cattabriga, Bondeno, Ferrara
Buell, Pescheria Nuova, Rovigo
- 2002
- Miart, Milano - Galleria L'Ariete
Le diable au corps, BMW Raab, Milano
Galerie Rössler, München - Ravensburg (D)
- 2001
- MAPP Museo d'Arte Paolo Pini, Milano a cura di Marco Meneguzzo
Kiron Espace, Paris (F)
Museo di Ca' la Ghironda, Ponte Ronca (Bo) a cura di Pietro Bellasi e Enrico C. Gori
- 2000
- Galleria L'Ariete artecontemporanea, Bologna

MOSTRE COLLETTIVE

- 2007
- Miart, Milano - Galleria L'Ariete
Arte Fiera, Bologna - Galleria L'Ariete
- 2006
- Miart, Milano - Galleria L'Ariete
Arte Fiera, Bologna - Galleria L'Ariete
- 2005
- Contemporanea, Forlì - Galleria L'Ariete
Cuori selvaggi, Palazzo del Podestà, Rimini
Miart, Milano - Galleria L'Ariete
Cuori selvaggi, Museo di Ca' la Ghironda, Ponte Ronca, Bologna
Arte Fiera, Bologna - Galleria L'Ariete
- 2004
- Contemporanea, Forlì - Galleria L'Ariete
Dinamiche del Volto, Galleria d'Arte Contemporanea Palazzo Ducale, Pavullo nel Frignano (Mo)
I crimini dell'amore. Da Crepax all'Ultrapop, L'Ariete artecontemporanea, Bologna
- 2003
- Il corpo e l'anima*, Museo di Ca' la Ghironda, Ponte Ronca, Bologna
Il corpo e l'anima, L'Ariete artecontemporanea, Bologna
Le retoriche di Eros. Geografie e antropologie del corpo d'amore, Pinacoteca Civica, Bondeno (Fe)
ClanDestino Arte, Meeting di Rimini
St'Art, Strasbourg (F) - Galleria L'Ariete

2002 Art Vienna, Wien (A) - Galleria L'Ariete
Dopo Buzzati: artisti fra pittura e fumetto,
Galleria d'Arte Contemporanea C. Rizzarda, Feltre
Out of this World, White Box-The Annex, New York (Usa)
Arte Fiera, Bologna - Galleria L'Ariete

2001 Miart, Milano - Galleria L'Ariete
KunstKöln, Köln (D) - Galleria L'Ariete
St'Art, Strasbourg (F) - Galleria L'Ariete
Arte Fiera, Bologna - Galleria L'Ariete

2000 *Arte sacra nel 2000*, Museo di Ca' la Ghironda, Ponte Ronca (Bo)
Lineart, Gent (B) - Galleria L'Ariete

BIBLIOGRAFIA

2006 Emanuela Andreatta, *Frammenti d'umanità*, La Voce di Romagna
Odette Gelosi, *Buell il fustigatore degli stereotipi dei tempi moderni*, Corriere Romagna
Rosanna Ricci, *Il misterioso Buell mostra la sofferenza*, Il Resto del Carlino
Emanuela Andreatta, *L'arte che stravolge la bellezza*, La Voce di Romagna
Il Corpo in posa, testi di Marina Mojana, progetto del Comitato
per l'Organizzazione dei XX Giochi Olimpici Invernali Torino 2006
Protagonisti, sezione del catalogo di Vernice Art Fair, Forlì

2005 *Cuori selvaggi*, catalogo mostra collettiva, Rimini
Emanuela Andreatta, *All'origine dei 'capolavori domestici'*, La Voce di Romagna

2004 Costanza Paissan, *Buell*, Exibart
Danilo Maestosi, *Il pittore giramondo e gli stati come fantocci*, Il Messaggero
Buell, Catalogo mostra personale, testi di Marco Tonelli, Jean-Luc André D'Asciano,
Café Europe, Roma
Dinamiche del Volto, Catalogo mostra collettiva, Palazzo Ducale, Pavullo nel Frignano
I crimini dell'amore. Da Crepax all'Ultrapop, Catalogo mostra collettiva, Editoriale Sometti
Arte & Mostre, Bologna Spettacolo
Giusy Checola, Arte Fiera, Next Exit
Monica Lacoppola, *La via crucis sportiva dell'eccentrico Buell*, Il Domani
Paola Naldi, *Il nudo invade le Gallerie per affiancare la mostra alla GAM*, La Repubblica

2003 *Il corpo e l'anima nel nuovo millennio*, Catalogo mostra collettiva, Bolelli Editore
Le Retoriche di Eros, Catalogo mostra collettiva, Editoriale Sometti
Paola Naldi, *Dopo le sinfonie di Mozart la vernice di due mostre*, La Repubblica
Maria Grazia Palmieri, *Corpo e anima del Millennio*, Il Resto del Carlino
Corpo e anima nell'arte oggi, Il Domani
Arte & Mercato, *Buell e Samori a Bologna*, Arte, Giorgio Mondadori Ed.
Paola Naldi, *Tele di Buell e Samori, tra corpi e figure umane*, La Repubblica
Star dello sport, le icone pagane di oggi, La Nuova Ferrara
Mostra del parigino Buell, La Nuova Ferrara
Sport e sacro visti da Buell, Il Resto del Carlino
Buell Highlights, Catalogo mostra personale itinerante, testi di Walter Guadagnini,
Roberto Roda, Franco Patruno, Editoriale Sometti
Sull'orlo dell'abisso (testo dell'artista), ClanDestinoArte n.1, Labanti e Nanni Editore
Gianpaolo Gelati, *Buell, il riflesso, la maschera, il doppio*, Arte, Giorgio Mondadori Ed.

Marina Mojana, Calendart, Il Sole 24 Ore
Le "faschion victims" di Buell alla Pescheria Nuova, Corriere del Veneto
Personale del pittore Francese Buell, Il Gazzettino Rovigo
Chiara Pilati, *Il mondo della galleria L'Ariete, Speciale Artefiera*, Il Domani

2002 *Dopo Buzzati: artisti fra pittura e fumetto*, Catalogo mostra collettiva, Editoriale Sometti
Catalogo MIART, Fiera Milano
Le mostre del mese scelte da Carnet, Carnet
Il censimento aggiornato degli operatori italiani,
Il Giornale dell'Arte Contemporanea, Allemandi Ed.
L'arte rabbiosa dei giovani al MIART, Il Corriere della Sera
Il MIART ai raggi X, La qualità, Il Giornale
Stefania Olivieri, *Il viaggio di Buell*, AL, Target editore
Von Verena Richter, *Kultur-Highlights*, Die Welt am Sonntag
B. Caesar, *Zwischen Kontrolle und ungehemmter Ausdruckskraft*,
Schwäbische Zeitung- Ravensburg
Buell - leben und malen in der Klinik, Schwäbische Zeitung- Ravensburg

2001 Catalogo KunstKöln, KölnMesse
Buell, Catalogo mostra personale, testi di Pietro Bellasi, Enrico Cesare Gori,
Museo Ca' la Ghironda, Ponte Ronca (Bo)
Buell, Catalogo mostra personale, testi di Marco Meneguzzo, Teresa Melorio,
Enza Baccei, MAPP Museo d'Arte Paolo Pini, Milano
Marina Mojana, Calendart, Il Sole 24 Ore
Paola Naldi, *Le visioni di Buell a Ca' la Ghironda*, La Repubblica
Gabriele Mingardi, *Ligabue abita a Parigi*, Il Resto del Carlino
Luca Orsi, *Arte dei manicomi nei reietti di Buell*, Il Resto del Carlino
Il censimento aggiornato degli artisti italiani,
Il Giornale dell'Arte Contemporanea, Allemandi Ed.
Rory Cappelli, *Mostre in Italia, Viaggi di Repubblica*
La psicologia di Buell, Arteletta
Fabrizia Montanari, *Buell e l'oscurità del non-senso*, AL, Target editore
L'artista del mese, I Martedì di San Domenico
Matilde Battistini, *Straordinario MAPP*, Time Out Milano
Rosella Ghezzi, *Questo museo ha un'anima*, Il Corriere della Sera
Raffaele Panizza, *Il segno della follia*, Max
Ada Masoero, Rapporto delle mostre d'estate-Milano, Il Giornale dell'Arte, Allemandi Ed.

2000 *Arte sacra nel 2000*, Catalogo mostra collettiva, Museo di Ca' la Ghironda, Ponte Ronca (Bo)
Laura Signoretti, *La potenza dell'Art brut si mostra a Bologna*, Arte, Giorgio Mondadori Ed.
Art news, *Buell le double*, Zoom on fashion trends, Nuova Libra editrice
Laura Alvaro, Buell le double, Terzo Occhio, Edizioni Bora
Emilia Romagna, *Buell e Enrico Baj due artisti a confronto*, Le Journal
Buell - Portrait Double, Art Pictorial, Ashai Art Communication, n.27

CONFERENZE

2004 *Arte come cura, l'esperienza del MAPP Museo d'Arte Paolo Pini*, MIART, Milano

2000 *L'art à l'écart*, interventi di Renato Barilli, Enrico Cesare Gori, Galleria L'Ariete, Bologna

Catalogo realizzato in occasione di
Buell. NoManLand
2007-2008

Galleria ALLEGRETTI Contemporanea
di Roberto Allegretti
Palazzo Bertalazzone di San Fermo
Via San Francesco d'Assisi 14 Torino
Info > tel 011 50 69 646 - fax 011 55 38 799
info@allegretticontemporanea.it
www.allegretticontemporanea.it

L'ARIEte artecontemporanea
Via D'Azeglio 42 Bologna
Info > tel 051 331202 - 348 3129087
patriziaraimondi@virgilio.it - info@galleriaariete.it
www.galleriaariete.it

Galleria d'Arte Contemporanea di PALAZZO DUCALE
Via Giardini 3 Pavullo n/F (Mo)
Info > tel 0536 29022 - fax 0536 29025
galleriepalazzoducal@comune.pavullo-nel-frignano.mo.it
www.comune.pavullo-nel-frignano.mo.it



Città di Pavullo nel Frignano
Assessorato alle Attività Culturali



con il patrocinio della
Provincia di Modena



GALLERIA D'ARTE
CONTEMPORANEA
PALAZZO DUCALE
DI PAVULLO NEL
FRIGNANO (MO)

in collaborazione con

L'ARIETE
ARTE CONTEMPORANEA
BOLOGNA

ALLEGRETTI
CONTEMPORANEA
TORINO

BUELL

NoManLand

a cura di Paolo Donini

9 marzo - 20 aprile 2008

Palazzo Ducale - via Giardini 3 - Pavullo nel Frignano (Mo)

Orari di apertura: sabato 10/13 - 16/19 domenica e festivi 11/13-15/19

Info: tel 0536 29022 - fax 0536 29025 e-mail: galleriepalazzoducale@comune.pavullo-nel-frignano.mo.it



Studio d'artista Buell e il suo studio nelle fotografie di Graziano Bartolini

in collaborazione con

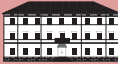
L'ARIE
ARTE CONTEMPORANEA
BOLOGNA

ALLEGRETTI
CONTEMPORANEA
TORINO

Info. tel 0536 29022 - fax 0536 29025
e-mail: galleriepalazzoducal@comune.pavullo-nel-frignano.mo.it

Orari di apertura: sabato 10/13 - 16/19 domenica e festivi 11/13-15/19


Città di
Pavullo nel Frignano


GALLERIA D'ARTE
CONTEMPORANEA
PALAZZO DUCALE
DI PAVULLO NEL
FRIGNANO (MO)


con il patrocinio della
Provincia di Modena

BUELL NoManLand

a cura di Paolo Donini

9 marzo - 20 aprile 2008
Palazzo Ducale - via Giardini 3 - Pavullo nel Frignano (Mo)

La S.V. è invitata all'inaugurazione della mostra
domenica 9 marzo alle ore 11

sarà presente l'artista

Il Sindaco
Romano Canovi

L'Assessore alle Attività Culturali
Fausto Gianelli