BRUNO QUERCI



KUNSTMUSEUM BOCHUM

BRUNO QUERCI

ESTRATTO DEL CATALOGO

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung
Questo volume è stato pubblicato in occasione della mostra

Bruno Querci
anlässlich der Ausstellung / nell'ambito della mostra
A Darker Shade of Black. Frank Gerritz / Apostolos Palavrakis / Bruno Querci und Kasimir Malewitsch
Kunstmuseum Bochum, Bochum
24. Oktober 2020 - 10. Januar 2021
24 ottobre 2020 - 10 gennaio 2021

Kunstmuseum Bochum
Kortumstraße 147, 44787 Bochum, Deutschland
Tel. +49 (0) 234 910 4230
museum@bochum.de
www.kunstmuseumbochum.de

Vielen Dank / Si ringrazia
A arte Invernizzi, Milano

Übersetzungen / Traduzioni
Christine Dirnaichner, München

Fotonachweis / Crediti fotografici
Bruno Bani, Milano; Alistair Overbruck, Köln

Lithos / Fotolito
Graphic & Digital Project s.r.l., Milano

Druckerei / Stampa
Graphic & Digital Project s.r.l., Milano

© 2020 Kunstmuseum Bochum, Bochum

BRUNO QUERCI

Kunstmuseum Bochum



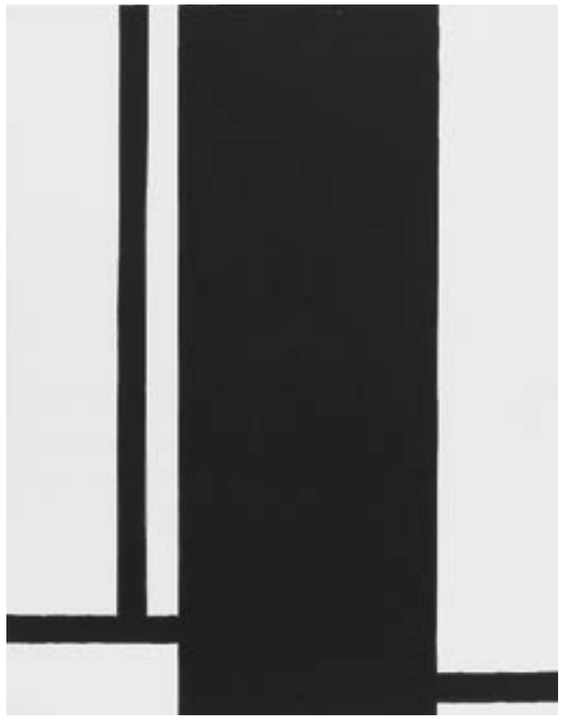
© Kasimir Malewitsch, *Komposition 8q*, 1916, Bleistift auf Papier / matita su carta, 11,5x9 cm

Einführung

Bruno Querci bezieht sich besonders auf die Zeichnungen von Malewitsch: „Wenn ich Malewitschs Werk betrachte, kann ich feststellen, dass das Zeichnen die Grundlage seiner künstlerischen Kreationen ist. Zeichnungen stellen meiner Meinung nach eine absolute Freiheit dar, also eine Öffnung für Neues. Ich betrachte die Zeichnung nicht als zusätzliches Element der Arbeit.
Es ist das Fundament, Primärenergie, die zur Schaffung der Arbeit selbst führt. Wie Malewitsch denke ich, dass Kunst eine Suche ist, sie zielt auf existenzielle Vision und auf das Bewusstsein. Ich sehe in der Zeichnung eine theoretische Struktur und bin diesem Weg immer gefolgt".
Bevor in der großen Bochumer Ausstellungshalle die Bilder von Bruno Querci den Betrachter in sich hineinziehen, finden sich auf dem Weg dort hin im Kabinettbereich in der Nähe zu den Malewitsch-Zeichnungen zwei Zeichnungsfolgen von Querci, die seinen Ansatz sehr schön verdeutlichen. Sie lassen die Unmittelbarkeit und Intimität des Mediums Zeichnung und damit auch die des Künstler erfahrbar werden.
Im Zusammenspiel mit den zeichnerischen und bildhauerischen Werken von Palavrakis und Gerritz werden Quercis Bilder zum malerischen Teil der Ausstellung. Malewitsch verstand das *Schwarze Quadrat* als maximale Verdichtung der Farbmasse, damit eröffnete er der Farbe „Schwarz" einen besonderen Stellenwert in der Malerei des 20. und 21. Jahrhunderts. Malewitsch suchte einen alternativen Begriff für ein Kunstideal, das nicht vergegenständlicht und das nicht dem Begriff „Gott" in der Religion, dem Prinzip der „gegenständlich-technischen Vollkommenheit" in der Wissenschaft oder der „Schönheit" in der akademische Kunst entsprach. So malte er 1915 sein erstes suprematistisches Bild, das *Schwarze Quadrat.*
„Das schwarze Quadrat auf dem weißen Feld war die erste Ausdrucksform der gegenstandslosen Empfindung: das Quadrat gleich die Empfindung, das weiße Feld gleich das *Nichts* außerhalb dieser Empfindung". (Malewitsch)
Unter Suprematie verstand Malewitsch die Vorrangstellung der reinen Empfindung vor der gegenständlichen Natur.
Querci thematisiert mit diesem befreiten Schwarz in seiner verdichteten Dunkelheit den Gegenpol - das weiße Licht und erzeugt so eine immer präziser werdende, metaphorische Lichtarchitektur.
Alle drei Künstler verbindet, dass sie mit der Farbe Schwarz Räume modellieren, die nicht nach empirischen Kategorien funktionieren, sondern erahnt, erspürt oder gefühlt werden. So schaffen sie drei sehr unterschiedliche Räume der Empfindung, in denen sich die individuelle Geistigkeit des Betrachters entfalten kann. Querci eröffnet über das Schwarz gleichermaßen utopische wie visionäre Lichträume.

Wie allen Künstlern, Leihgebern und Förderern danke ich für die Unterstützung dieses Ausstellungsprojektes.
Bruno Querci danke ich, dafür besonders, dass er gemeinsam mit Epicarmo Invernizzi mir eine Auswahl von Werken zur Verfügung stellte, aus der ich für die Ausstellung passende aussuchen konnte. Aus der Ferne haben sie mir einen Vorschlag für die Installation gemacht, der so perfekt in unsere Räume passt, dass ich ihn so umsetzen konnte - eine Beweis für das gute Raumgefühl der beiden.
Insbesondere aber bedanke ich mich für die Großzügigkeit von Bruno Querci, dass er dem Kunstmuseum Bochum anlässlich des 60. Jubiläums eine Werk zukommen lässt - das ist eine Bereicherung in unserer internationalen Sammlung.

Hans Günter Golinski
Direktor Kunstmuseum Bochum, Bochum



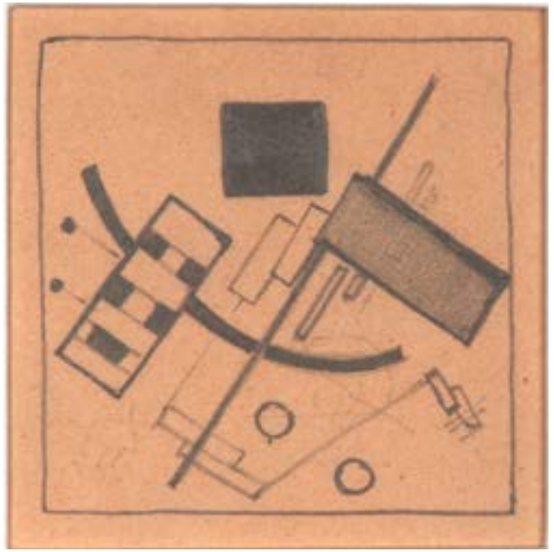
Strutturaluce, 2020, Acryl auf Papier / acrilico su carta, 31,5x24,8 cm

Introduzione

Bruno Querci fa particolare riferimento ai disegni di Malevič : "Guardando al lavoro di Malevič vedo che il disegno è alla base del suo fare artistico. Il disegno rappresenta una libertà assoluta quindi aperta al nuovo. Considero il disegno non come elemento accessorio all'opera, ma come fondamento, come energia primaria alla creazione dell'opera stessa. Come Malevič, anch'io penso che l'arte sia una ricerca della visione e della sensibilità esistenziale e che necessiti anche di un impianto teorico che si espliciti nel disegno. Ho sempre seguito e privilegiato questa strada".
Prima che i dipinti di Bruno Querci attirino a sé lo spettatore nella grande sala espositiva del Kunstmuseum di Bochum, lungo il percorso nell'area degli uffici e vicino ai disegni di Malevič si trovano due serie di disegni di Querci che mostrano bene il suo approccio; consentono di percepire l'immediatezza e l'intimità del disegno, che è il mezzo, e quindi anche dell'artista.
Nel dialogo con i lavori su carta e con le sculture di Palavrakis e Gerritz, le opere di Querci divengono l'elemento pittorico della mostra. Malevič ha inteso il *Quadrato nero* come il massimo addensamento della massa di colore, aprendo così uno *status* speciale per il colore "nero" nella pittura del XX e XXI secolo. Malevič stava cercando un concetto alternativo per un ideale d'arte, che non oggettivasse e che non corrispondesse al termine "Dio" nella religione, ma che corrispondesse al principio di "perfezione tecnico-oggettiva" nella scienza, o di "bellezza" nell'arte accademica. Così nel 1915 dipinse il suo primo quadro suprematista, il *Quadrato nero*.
"Il quadrato nero sullo sfondo bianco è stato la prima forma di espressione della sensibilità non-oggettiva: il quadrato è uguale alla sensibilità,il fondo bianco è uguale al *Nulla*, ciò che è fuori dalla sensibilità." (Malevič)
Malevič concepiva la supremazia come il primato della pura sensazione sulla natura figurativa.
Con questo nero affrancato dalla sua densa oscurità, Querci tematizza il polo opposto - la luce bianca - e crea così una sempre più precisa e metaforica architettura della luce. Ciò che tutti e tre gli artisti hanno in comune è che usano il colore nero per modellare spazi che non funzionano secondo categorie empiriche, ma sono intuiti, percepiti o sentiti. In questo modo creano tre spazi percettivi molto diversi, in cui può dispiegarsi la spiritualità individuale dello spettatore. Querci accende attraverso il nero spazi di luce utopici e visionari.

Insieme agli artisti, ringrazio gli sponsor per aver sostenuto questo progetto espositivo.
Ringrazio in particolare Bruno Querci per avermi fornito, insieme a Epicarmo Invernizzi, una selezione di opere tra le quali ho potuto scegliere quelle più adatte da esporre in questa occasione. Seppur da lontano, hanno saputo suggerire un'installazione che si adattasse perfettamente ai nostri ambienti e che potesse essere così realizzata - una prova del senso dello spazio che entrambi hanno.
E vorrei soprattutto ringraziare Bruno Querci per la generosità dimostrata facendo pervenire al Kunstmuseum Bochum, in occasione del sessantesimo anniversario, un'opera che arricchisce la nostra collezione internazionale.

Hans Günter Golinski
Direttore Kunstmuseum Bochum, Bochum



© Kasimir Malewitsch, *Komposition 1f*, 1915, Bleistift auf Papier / matita su carta, 8,5x9,0 cm

Francesca Pola

Vektoren des Unsichtbaren: Bruno Querci und Kasimir Malewitsch

Bruno Quercis gesamtes Werk entspringt einem fortbestehenden und obsessiven Bedürfnis: dem Formlosen Form zu geben, dem Immateriellen Körper, dem Unendlichen Konkretheit, dem Unsichtbaren Evidenz. Wenn wir heute feststellen können, dass der künstlerische Weg der bedeutungsverdichtenden Reduktion, den er seit den Achtzigerjahren des vergangenen Jahrhunderts beschritten hat, einen erneuerten und immer überraschenderen Grad formaler Reife und räumlicher Ausmaße erreicht hat, so war doch, etwa bei *Insieme* [*Zusammen*] (1985) oder *Passaggio* [*Durchgang*] (1986), in jenen schwarzen Formen, die wie Schwellen im Weiß zugleich auftauchten und versanken, schon alles da. Dieser Kernpunkt, in dem sich Quercis gesamte Arbeit von Anfang an mit Ausschließlichkeit gebündelt hat und der sicher die offensichtlichste Verbindung zum Werk von Malewitsch darstellt, nämlich die Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Weiß und Schwarz, wurde von ihm - und es liegt mir daran, dies gleich zu Beginn klarzustellen - zu keiner Zeit als rein oder primär formale und kompositorische Frage verstanden: Hingegen war es ihm ein Bedürfnis, Licht als lichtvolle Substanz zu materialisieren, als Energie des Universums im Werden, als Destillat und Körperlichkeit eines Unsichtbaren, das immer an der Grenze anvisiert wird. So, als stünden wir unentwegt am Rand eines Absturzes, von dem aus wir in den Abgrund des Seins blicken, der absolut ist und unfassbar, und doch in uns konkret und gegenwärtig.
In dieser Spannung zum Unsichtbaren liegen die tiefen Wurzeln seiner kreativen und immer schon wirksamen Beziehung zum Werk von Malewitsch. Malewitsch, sozusagen „genealogische" Quelle von Quercis Schaffen, war zu Anfang des 20. Jahrhunderts Wegbereiter einer neuen Beziehung zwischen Bild und Wirklichkeit, zwischen Kunst und sichtbarem Universum, einer Beziehung, die nicht mehr in den Begriffen von Abbildung, Reproduktion oder Nachahmung gedacht wird, sondern vielmehr als wahrhaftes Aufkeimen autonomer und unabhängiger Formen, Andeutungen und Vektoren eines noch unbekannten Anderswo, das doch als unausweichlich empfunden wird. Für Querci ist Malewitschs Arbeit der Höhepunkt eines Prozesses, in dem der Begriff selbst von Malerei als Komposition dekonstruiert wird. Was entsteht, ist hingegen eine völlig neue, ursprüngliche und primäre Auffassung des künstlerischen Handelns, wonach die Oberfläche, in ihrer Konkretheit und Einfachheit ergründet, zu einer absoluten und geistigen Tiefe wird, einer konkreten Raumzeit figürlicher Epiphanien. Gerade an diesem Paradox, am Essentiellen der formalen Koordinaten (farbliche Reduktion auf Weiß und Schwarz, Entscheidung für einen orthogonalen Aufbau, der ab Ende der Achtziger Jahre zunehmend ausschließlich wird) auf der einen Seite, am Komplexen von perzeptiven und physiologisch pulsierenden Räumen auf der anderen Seite, lässt sich die authentische Identität von Quercis Werk bestimmen. Mit besonderer und erneuerter Intensität erfüllt er sie mit Bedeutung in seiner jüngsten Arbeit, für die Ausstellung im Kunstmuseum Bochum realisiert, als Gelegenheit der direkten Konfrontation zwischen seinem eigenen Werk und dem des russischen Künstlers. *Dinamicoforma* [*Dynamisches Formsein*] (2020) ist ein Werk, das die zugleich originäre und zukünftige Vision Quercis meisterhaft zum Ausdruck bringt, im spannungsvollen Sich aufeinander Beziehen der vier Elemente, jedes davon so konzipiert und platziert, dass es eine zentrifugale und exzentrische Vision in alle Richtungen herstellt. Der Dynamismus, auf den der Titel anspielt, ist nicht mechanisch oder kompositorisch, sondern arbeitet mit minimalen und signifikanten Wahrnehmungsfragmenten, die eine Art Wirbel erzeugen: nicht nur im Nahelegen einer ersten kreisförmigen Betrachtung an der Wand, sondern auch und vor allem im Schürfen und Eintauchen in die Oberflächen. Eine besonders auffallende Tiefenbewegung hat zum Beispiel das Pulsieren der beiden vertikalen Elemente: das linke Element tendiert dazu, auf den Betrachter zuzukommen, das rechte hingegen nimmt den Blick mit in die Tiefe. Es ist ein körperlich perzeptiver,

radikal instinktiver, aktiv energieerzeugender Dynamismus, der auf einer Dialektik von Absorbieren und ständigem Abstrahlen von Helligkeit als Substanz vitaler Kontinuität basiert. In dieser aktiven, lichtvollen Ausdehnung agiert die Malerei Quercis wie eine spiralförmige Bohrung, die in die Tiefe vorstößt, abträgt und durchdringt, sich als Energie und simultanes Dasein von Form und Hintergrund schichtet (jede Hierarchie zwischen diesen beiden ist von Anfang an ausgeschlossen), in absichtsvoll beweglichen und exzentrischen Geweben und Strukturen, die man nicht berühren, sondern nur erahnen kann. Wir können Quercis Malerei als physiologische Malerei definieren, die wie ein Atem voranschreitet, vom Einatmen des Konkaven zum Ausatmen des Konvexen: und in diesem Existieren dazwischen, in die Zwischenräume eingefügt, leben wir, Geschöpfe aus Körper und Logos, und streben danach, die ursprünglichen Gründe dieser zugleich sideralen und glühenden Räume, potenziell inkommensurabel und konkret gegenwärtig, zu erkennen. Unaufhaltsam wie eine Lawine, extrem wie ein Teilchenbeschleuniger, bewegt sich dieser exzentrische Dynamismus, den Quercis Werk besitzt, in alle Richtungen und hebelt dabei den eigenen, scheinbaren orthogonalen Aufbau aus: Er generiert keine Formen, sondern Vektoren, die sich unentwegt jedem kompositorischen Kern oder Brennpunkt entziehen, um im instabilen Grenzzustand zu leben. Jedes Werk ist die Resultante von Kräften, die sich außerhalb von ihm befinden, es materialisiert die Obsession einer konstitutiv unersättlichen noetischen Spannung. Es lebt in jenem Schwellenbereich, der einzig mögliches Maß des kontinuierlichen und unaufhaltsamen Werdens des Seins ist: Dort nimmt die Form die Bedeutung einer offenen Figur an, die sich unablässig lichtvolle Energie aneignet.

In diesem kreativen Vorgehen kommt der Zeichnung eine entscheidende Rolle zu, als embryonaler Raum von Figuren: eine Dimension anfänglicher Freiheit, in der die Visionen sekundenschnell aufblitzen, auf dem Papier im Augenblick eingefangen, um dann allmählich, im Prozess des malerischen Schürfens, an der Oberfläche der Leinwand in ihrer Körperlichkeit wiederaufzutauchen. Wie es in Arbeiten wie *Energicoluce* [*Aus Lichtenergie*] (2020) oder *Strutturaluce* [*Struktur aus Licht*] (2020) deutlich wird, ist die Zeichnung für Querci auch Möglichkeit der Grenzerkundung, sie erlaubt es ihm, diese in alle Richtungen explodierenden Formen zu beherrschen, mithilfe der Reduktion auf die Koordinaten eines gewollt begrenzten Raums, in dem er die Spannungskräfte der Oberfläche komprimieren und sammeln kann. Was diese Spannungen ergeben, ist das Existieren, in seiner per Definition unfassbaren Form: als natürliches, nie artifizielles, findet es sich nicht in konstruierten Gebilden, sondern erscheint auf der Oberfläche jenseits (oder wäre es besser, zu sagen: diesseits) jeglicher kompositorischer Absicht - schon gegenwärtig, will es geboren werden. Von grundlegender Bedeutung ist es nämlich, zu verstehen, dass Querci, wenngleich innerhalb der Koordinaten einer expressiven Reduktion, anders als die minimalistischen Kunstauffassungen, nicht an modularen oder proportionalen Relationen arbeitet, sondern direkt an der Konkretheit der Figurationen. Er postuliert Autonomie der Malerei als Sich-Bilden und Aufkeimen von Räumen, durch die jedes Werk geradezu zum wirklichen, lebendigen Organismus wird.

Gerade dieses sinnliche Auflodern des Existierens, diese radikale Utopie, gelebt im Versuch, das Unsichtbare zu erhellen (wohl wissend, dass seine Vorstellbarkeit nur angedeutet, angeregt, angezeigt, nie präzisiert, definiert, bestimmt werden kann), lässt uns die authentische Verbindung der Poetik von Bruno Querci mit dem Werk von Kasimir Malewitsch aufspüren: Die Bedeutung unseres Existierens kann man nicht in menschlich konstruierten Formen wiederfinden, sondern nur im Annehmen ihrer Endlichkeit und Grenze, gerade weil sie Bilder eines unerreichbaren Absoluten sind.

Luogo, 1985, Acryl auf Leinwand / acrilico su tela, 250x50 cm; *Pittura*, 1985, Acryl auf Leinwand / acrilico su tela, 250x50 cm





Energicoluce, 2020, Acryl auf Papier / acrilico su carta, 49,8x32,5 cm

Francesca Pola

Vettori dell'invisibile: Bruno Querci e Kazimir Malevič

L'intera opera di Bruno Querci nasce da una persistente e ossessiva necessità: quella di dare forma all'informe, corpo all'immateriale, concretezza all'infinito, evidenza all'invisibile. Il percorso di riduzione significante da lui avviato negli anni Ottanta del secolo scorso è giunto oggi a un rinnovato e sempre più sorprendente grado di maturazione formale ed estensione dimensionale, ma era già tutto lì, in quelle forme nere che come soglie simultaneamente emergevano e affondavano nel bianco, quali *Insieme* (1985) o *Passaggio* (1986). È infatti opportuno precisare da subito che la questione del rapporto tra bianco e nero, che da sempre costituisce il fulcro esclusivo di tutto il lavoro di Querci, e che certamente è il più evidente legame con l'opera di Malevič, non è mai stata intesa come una problematica puramente né primariamente formale e compositiva: si è invece posta quale esigenza di materializzare la luce come sostanza luminosa, energia dell'universo in divenire, distillato e corporeità di un invisibile traguardato sempre sul margine. Come se ci trovassimo costantemente sull'orlo di un precipizio, da cui percepiamo l'abisso assoluto e inafferrabile, eppure in noi concreto e presente, dell'essere.
In questa tensione all'invisibile affonda le proprie radici più profonde il rapporto creativo con l'opera di Malevič, che scorre da sempre nel lavoro di Querci. Malevič è sorgente per così dire "genealogica" del suo fare, quale ispiratore, agli inizi del XX secolo, di una nuova relazione tra immagine e realtà, tra arte e universo visibile, non più pensata in termini di illustrazione, riproduzione, imitazione, quanto di vera e propria germinazione di forme autonome e indipendenti, indici e vettori di un altrove non ancora conosciuto, eppure avvertito come ineludibile. Per Querci, il lavoro di Malevič è il punto di arrivo di un processo di decostruzione dell'idea stessa di pittura come composizione, che porta invece a una inedita concezione originaria e primaria del fare artistico, in cui la superficie, sondata nella sua concretezza e semplicità, diviene una profondità assoluta e spirituale, uno spaziotempo concreto di epifanie figurali. È proprio da questo paradosso, tra essenzialità di coordinate formali da un lato (la riduzione cromatica al bianco e nero, la scelta di un'ortogonalità che dalla fine degli anni Ottanta si fa progressivamente esclusiva) e complessità di spazi percettivi e fisiologicamente pulsanti dall'altro, che si coglie l'identità più autentica dell'opera di Querci, significata con particolare e rinnovata intensità nel lavoro recente realizzato per la mostra al Kunstmuseum Bochum, occasione di un confronto diretto tra la sua opera e quella dell'artista russo.
Dinamicoforma (2020) è opera che magistralmente esprime la visione insieme originaria e futura di Querci, nel teso articolarsi reciproco dei suoi quattro elementi, ciascuno dei quali è concepito e collocato in modo da costituire una visione centrifuga ed eccentrica in ogni direzione. Il dinamismo cui allude il titolo non è né meccanico né compositivo, ma lavora su minimi e significanti scarti percettivi, che vengono a creare una specie di vortice: non solo nell'orientamento di una prima lettura circolare sulla parete, ma anche e soprattutto nello scavo e affondo delle superfici. Uno scavo che è particolarmente evidente ad esempio nella pulsazione dei due elementi verticali: quello di sinistra che tende come ad avvicinarsi all'osservatore e quello di destra che invece porta lo sguardo in profondità. È un dinamismo corporeamente percettivo, radicalmente istintuale, attivamente energetico, che si fonda su una dialettica di assorbimento e continuo rimando della luminosità come sostanza di continuità vitale. In questa attiva estensione luminosa, il dipingere di Querci opera come una trivella elicoidale che affonda in profondità, rimuovendo e penetrando, stratificandosi in energia e simultaneità tra forma e sfondo (ogni gerarchia tra i quali è cancellata all'origine), in trame e strutture intenzionalmente mobili ed eccentriche, che non si possono toccare ma solo intravedere. Possiamo definirla una pittura fisiologica, che procede come

un respiro, tra inspirazione del concavo ed espirazione del convesso: e in quell'esistere intermedio, interstiziale, intercalato, viviamo noi, creature di corpo e *logos*, tese a conoscere le ragioni originarie di questi spazi al contempo siderali e ardenti, potenzialmente incommensurabili e concretamente presenti. Inarrestabile come una valanga, estremo come un acceleratore di particelle, questo dinamismo eccentrico dell'opera di Querci si muove in tutte le direzioni, scardinando la propria stessa apparente ortogonalità: non genera forme ma vettori, che sfuggono costantemente a qualsiasi nucleo o fuoco compositivo, per vivere sull'instabilità del margine. Ogni opera è la risultante di forze a essa esterne: materializza l'ossessione di una tensione noetica costitutivamente inappagabile, in quella dimensione liminale che è unica misura possibile del divenire continuo e inarrestabile dell'essere, in cui la forma assume il significato di figura aperta che incessantemente si appropria di energia luminosa.

In questo procedere creativo, un ruolo cruciale assume il disegno, quale spazio germinale di figure: dimensione di libertà aurorale in cui le visioni lampeggiano rapidamente, vengono momentaneamente catturate sulla carta per poi riemergere progressivamente nella loro fisicità dallo scavo pittorico nella superficie della tela. Come emerge in lavori quali *Energicoluce* (2020) o *Strutturaluce* (2020), il disegno è per Querci anche possibilità di misurare il limite, di dominare queste forme che esplodono in ogni direzione, secondo la riduzione a coordinate di uno spazio volutamente circoscritto, in cui comprimere e raccogliere le tensioni della superficie. Il risultato di queste tensioni è l'esistere, che ha una sua forma per definizione inafferrabile: naturale, mai artificiosa, che non sta in configurazioni costruite, ma appare sulla superficie al di là (o meglio sarebbe dire, al di qua) di ogni volontà compositiva: è già presente e vuole nascere. È infatti fondamentale comprendere come, pur nelle proprie coordinate di riduzione espressiva, Querci, diversamente dalle poetiche di matrice minimalista, non lavori su relazioni modulari o proporzionali, ma direttamente sulla concretezza delle figurazioni. Egli postula un'autonomia della pittura come formazione e germinazione di spazi, per cui ogni opera è un vero e proprio organismo vivente.

È proprio in questa flagranza sensibile dell'esistere, in questa utopia radicale vissuta nel cercare di chiarificare l'invisibile, pur sapendo che la sua figurabilità può essere solamente allusa, suggerita, indicata, e mai precisata, definita, determinata, che si ritrova il legame più autentico della poetica di Bruno Querci con l'opera di Kazimir Malevič: il significato del nostro esistere non può ritrovarsi in forme umanamente costruite, ma nell'accettazione della loro finitezza e del loro limite, proprio in quanto immagini di un assoluto inattingibile.

Grande forma, 1985, Acryl auf Leinwand / acrilico su tela, 200x130 cm



16 *Insieme*, 1985, Acryl auf Leinwand / acrilico su tela, 200x120 cm



18 *Passaggio*, 1986, Acryl auf Leinwand / acrilico su tela, 200x120 cm



Formaspazio, 1998, Acryl auf Leinwand / acrilico su tela, 190x450 cm



Energicoluce und Strutturaluce
[Aus Lichtenergie und Struktur aus Licht]

Diese Arbeiten auf Papier unterstreichen die Bedeutung, die die Zeichnung in meiner künstlerischen Auseinandersetzung hat, für Entwurf wie Vision. Die Zeichnung steht für eine Freiheit, die absolut ist und als solche offen für das Neue. Ich sehe die Zeichnung nicht als Element, das im Verhältnis zum Kunstwerk Nebensache ist, sondern als Fundament, als primäre Energie zur Erschaffung des Kunstwerks.
Bei meiner Beschäftigung mit Malewitschs Arbeit ist mir immer aufgefallen, dass die Zeichnung die Basis seines künstlerischen Handelns ist, ein Prozess, auf den er nicht verzichten will, vor allem im Hinblick auf die didaktischen Aspekte, da für ihn die forschende und auch theoretische Untersuchung bei seinem künstlerischen Arbeiten einen besonderen Stellenwert hat.
Wie Malewitsch denke auch ich, dass die Kunst eine Untersuchung der Vision und der existentiellen Sensibilität ist und auch einen theoretischen Ansatz braucht, der in der Zeichnung explizit wird.

Diesem Weg bin ich stets gefolgt, habe ihm den Vorzug gegeben, da ich das Kunstwerk als nicht willentliches Ergebnisverstehe, das der Zeichnung entspringt.

Bruno Querci
3. Juni 2020

Energicoluce e Strutturaluce

Questi lavori su carta sottolineano l'importanza che ha il disegno nella mia ricerca, sia progettualmente che visionariamente. Il disegno rappresenta una libertà assoluta quindi aperta al nuovo. Considero il disegno non come elemento accessorio all'opera, ma come fondamento, come energia primaria alla creazione dell'opera stessa.
Guardando al lavoro di Malevič ho sempre visto che il disegno è alla base del suo fare artistico come processo ineliminabile, soprattutto negli aspetti didattici, essendo un artista che privilegiava la ricerca anche teorica del suo fare artistico.
Come Malevič, anch'io penso che l'arte sia una ricerca della visione e della sensibilità esistenziale e che necessiti anche di un impianto teorico che si espliciti nel disegno.
Ho sempre seguito e privilegiato questa strada, intendendo l'opera come un risultato involontario che scaturisce dal disegno stesso.

Bruno Querci
3 giugno 2020

Energicoluce, 2020, Acryl auf Papier / acrilico su carta, 49,8x32,5 cm



Energicoluce, 2020, Acryl auf Papier / acrilico su carta, 49,8x32,5 cm

Paolo Bolpagni
Für Bruno Querci, den rhythmischen Konstrukteur des lichtvollen Unendlichen

Die Malerei von Bruno Querci hat von den Achtzigerjahren bis heute eine bemerkenswerte Entwicklung erfahren, weist dabei jedoch immer eine grundlegende Kohärenz auf, die man in der ausschließlichen Verwendung der beiden Nicht-Farben Weiß und Schwarz und im zentralen Thema des Lichts als ursprünglicher Energie ausmachen kann, dem Licht als Nukleus, der die Komposition generiert und als Quelle eines Prozesses erneuerter Bedeutungsfindung, die sich kontinuierlich selbst befragt und so beständig auf sich selbst zurückkehrt. Die rückblickende Untersuchung seines Wegs erweist sich als aufschlussreich und lässt eine zugleich formale, poetische, linguistische, philosophische wie auch existentielle Analyse zu. Sie stützt sich nicht nur auf die Anschauung, diesen vordringlichen Aspekt („erst Sehen und dann Lesen",[1] so die weise Aufforderung von Carlo Ludovico Ragghianti), sondern reflektiert auch viele vom Künstler verfasste Texte, mit denen er sich, so meine ich, über die Bedeutung der verschiedenen, von ihm durchlebten Perioden, selbst klar werden will.
Strenge, Essentialität und Radikalität sind von Anfang an Schlüsselbegriffe, werden von ihm aber im Lauf der Zeit auf unterschiedliche Weise umgesetzt. 1986 ging Querci von der „Feststellung der Notwendigkeit der Erneuerung in der Malerei" aus.[2] Es war eine Zeit der Entwicklung und Veränderung: Wie Filiberto Menna im gleichen Jahr anmerkte, verließ Querci die archaische Monumentalität der vorhergehenden Arbeiten, bei denen die minimalistische Ausrichtung und das Streben nach Reduktion auf Null zu beinahe „natürlichen" oder wie von vorzeitlichen Händen skizzierten Formen geführt hatte. Der neue Ansatz zielte auf eine stärker gegliederte malerische Formulierung, konstruiert auf einem „ausgewogenen Kontrapunkt von Weiß und Schwarz, von Figur und Hintergrund",[3] in dem schon die eindeutig musikalische, rhythmische Beschaffenheit zum Vorschein kommt, die dann zu einer unverwechselbaren Chiffre seines visuellen Universums werden wird.
Die endgültige und bewusste Anwendung des orthogonalen Aufbaus, begleitet von der Aufgabe der gekrümmten Linie (in einem späteren Schritt wird er auch die Schräge ausschließen), vollzieht sich definitiv im Jahr 1988. Diese Entscheidung ist nicht sozusagen „linguistisch", sondern vielmehr erkenntnistheoretisch fundiert, da der Malerei eine Aufgabe des Erkennens und Ordnens übertragen wird: Das Bewusstsein des Unendlichen und der Unberührbarkeit des Lichts, als Grundelement, bringt den toskanischen Künstler dazu, dass er durch sein künstlerisches Tun dasjenige wahrnehmbar, sinnlich und geistig beherrschbar machen will, was dies in Wirklichkeit nicht sein kann. Das Unbestimmte bestimmen, das, was reine Schwingung ist, ja, eigentlich ein Feld von Kräften, in eine geometrische und messbare Gestalt übersetzen.
Tatsächlich nimmt Querci damals eine Herausforderung an, die ihn bis heute begleitet, die aber, in den verschiedenen, periodisch aufeinanderfolgenden Phasen seiner Arbeit, die Kennzeichen einer authentischen *Aufhebung* angenommen hat: einer „bewahrenden Überwindung". Zyklisch kehrt er zurück zu denselben Fragestellungen, aber jedes Mal geht er über die zuvor erreichten Ergebnisse hinaus, dabei bewahrt er die Früchte der gereiften Erkenntnis und ihres malerischen Ausdrucks, durch dialektische Synthese (und also ohne Wiederholung) assimiliert. Es ist so, als ob Querci im Versuch einer stufenweisen und doch entschiedenen Überwindung zu einer immer neuen Grenze vordringen würde. Von den Jahren der *Astrazione Povera* bis zu den jüngeren Meditationen über Kasimir Malewitsch - Bezugsfigur für die Schaffung einer autonomen, gegenstandslosen und kontemplativen visuellen Sprache, die nicht durch Vereinfachung von der Nachahmung des äußeren und akzidentellen *phainomenon* abgeleitet, sondern sozusagen vom Geist selbst generiert ist -, war dies alles bei ihm ein unaufhörlicher Akt der Eroberung des bezeichnenden Wertes des Bildes.

In einem damals wie heute fundamentalen Text, den Francesca Pola dem Künstler 2007 gewidmet hat, werden die Quellen von Bruno Quercis Arbeit, jenseits der Vorgeschichte von Suprematismus, Neoplastizismus und konkreter Kunst, zu Recht in den italienischen Auseinandersetzungen der ersten Nachkriegsjahrzehnte, von Lucio Fontanas „Schnitten" bis zu Piero Manzonis „Achromes", von Enrico Castellanis „Superfici bianche" [„Weiße Oberflächen"] bis zu Dadamainos „Volumi" [„Volumen"], von Francesco Lo Savios „Spazio-luce" [„Licht-Raum"] zu Mario Nigros Ebenen und zu den Untersuchungen von Gianni Colombo, Giulio Paolini, Rodolfo Aricò, Pino Pinelli (sowie von Angelo Savelli, würde ich hinzufügen) ausgemacht. Nicht zu vergessen die verschiedenen Schwarz bei Ad Reinhardt, die Weiß bei Robert Ryman und Brice Mardens graue Flächen, um bei den Künstlern zu bleiben, die die Nicht-Farben zu Grundelementen ihres visuellen Wortschatzes gemacht haben. Für Querci war es wirklich „eine alternative Rückkehr zur Malerei, nach Jahrzehnten von Konzeptkunst und Performance, aber nicht unter den Vorzeichen von Sensationshascherei oder malerischer Zitate", sondern vielmehr als „Rückgewinnung der geschichtlichen Wurzeln der Essentialität des Ausdrucks".[4]

Eine entscheidende Wegmarke in der Entwicklung seines Tuns und Denkens fällt in die erste Hälfte der Neunzigerjahre: Zu dieser Zeit reift in ihm die Entdeckung „eines ursprünglicheren Lichts, die sich dann als *wechselseitige Bestimmung* von Dunkel und Licht erweist",[5] um mit den Worten des Philosophen Massimo Donà zu sprechen (anschließend, und mit ebenso einschneidender Wirkung, wird er dann dem poetischen und theoretischen Universum der *Natura Naturans* begegnen).[6] Wir bewegen uns in einem Bereich, der den Beziehungen zwischen Klang und Stille nicht unähnlich ist, daher der im eigentlichen Sinn *musikalische* und nicht nur *rhythmische* Charakter, den ich in Bruno Quercis Malerei wahrnehme. So kommt er dazu, durch die minimalen Bildfundamente zum Unbegrenzten - das ein lichtvolles, flimmerndes unendliches ist - vorzudringen.

Als menschliche Wesen sind wir in einen raumzeitlichen Kosmos eingebettet. Und doch gibt es über das, was wir erkennen oder auch nur hypothetisch annehmen können, hinaus, noch sehr, sehr viel mehr (wie es scheint, der allergrößte Teil des Existierenden), was sich uns ganz entzieht, vielleicht ein riesenhafter *logos*, dessen fernes Echo wir manchmal, durch ganz besondere Erfahrungen und Wahrnehmungen erahnen können, Erfahrungen, zu denen meines Erachtens nach ganz besonders die Musik gehört. Die Stärke der Kunst Quercis liegt meiner Meinung nach gerade in seiner „höheren Sensibilität", die, durch die Bipolarität von Schwarz/Weiß - oder auch Dunkel/Licht, Stille/Klang, Nichts/Sein - eine Vielzahl möglicher Dimensionen hervorruft, denen es gelingt, das unfassbare Geheimnis des Unendlichen anzudeuten.

[1] *Scultura italiana del nostro tempo* [*Italienische Skulptur unserer Zeit*], (Complesso monumentale di San Micheletto, Lucca), Katalog zur Ausstellung, bearbeitet von Pier Carlo Santini, Centro Studi Ragghianti, Lucca, 1982, o.S.

[2] Bruno Querci, *Fisiologia della forma* [*Physiologie der Form*] (1986), in *Bruno Querci. Sequenzeluce* [*Sequenzen aus Licht*], Katalog zur Ausstellung, bearbeitet von Bruno Corà, CAMeC Centro Arte Moderna e Contemporanea, La Spezia, 2007, S. 42.

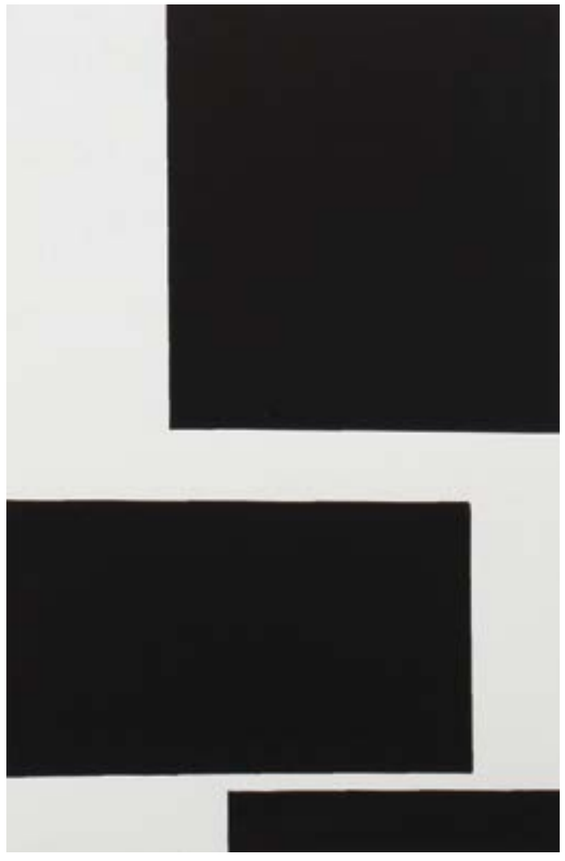
[3] *Il meno è il più - per un'astrazione povera* [*Weniger ist mehr - für eine Astrazione Povera*], ("La Salerniana" ex convento San Carlo, Erice), Katalog zur Ausstellung, bearbeitet von Filiberto Menna, Gabriele Mazzotta editore, Mailand, 1986, S. 16.

[4] Francesca Pola, *Da luce a luce. E ritorno* [*Von Licht zu Licht. Und zurück*], in *Bruno Querci. Sequenzeluce* [*Sequenzen aus Licht*], a.a.O., 2007, S. 16.

[5] Massimo Donà, *Di un'identica luce. I dinamismi impossibili nell'opera di Bruno Querci* [*Von einem selben Licht. Die unmöglichen Dynamismen im Werk von Bruno Querci*], in *Bruno Querci. Sequenzeluce* [*Sequenzen aus Licht*], a.a.O., 2007, S. 34. Das Zitat findet sich auch im Text von Davide Mogetta, *Bruno Querci. Energicoforma*, in *Bruno Querci. Energicoforma*, Katalog zur Ausstellung, A arte Invernizzi, Mailand, 2017, S. 6.

[6] Diesbezüglich sei auf den fruchtbaren Dialog hingewiesen, der Querci mit dem Schriftsteller Carlo Invernizzi verbunden hat, ebenso auf das Manifest *Tromboloide e disquarciata*, das Dichtung, Kunst, Mensch und Natur, verstanden als untrennbare Teile einer Ganzheit im Werden, formuliert, von ihnen, zusammen mit Gianni Asdrubali und Nelio Sonego, am 2. November 1996 in Morterone (Lecco) unterzeichnet.

Strutturaluce, 2010, Acryl auf Leinwand / acrilico su tela, 235x120 cm



Energicoluce, 2020, Acryl auf Papier / acrilico su carta, 49,8x32,5 cm

Paolo Bolpagni
Per Bruno Querci, costruttore ritmico dell'infinito luminoso

La pittura di Bruno Querci ha conosciuto, dagli anni Ottanta a oggi, un'evoluzione notevole, mantenendo però una coerenza di fondo, ravvisabile nell'utilizzo esclusivo dei due non-colori del bianco e del nero e nella centralità della luce in quanto energia originaria, nucleo generatore della composizione e fonte di un processo di risignificazione che incessantemente ritorna su sé stesso, in un continuo interrogarsi. Esaminare a ritroso il suo percorso è un'operazione esemplare, perché consente un'analisi al contempo formale, poetica, linguistica, filosofica ed esistenziale, favorita, oltre che dall'osservazione, che è l'aspetto più importante ("prima vedere e poi leggere",[1] ammoniva con saggezza Carlo Ludovico Ragghianti), anche dalla riflessione sui molti testi che l'artista ha scritto, credo per chiarire anzitutto a sé stesso il senso dei vari passaggi che ha vissuto e attraversato.
Rigore, essenzialità e radicalità sono parole-chiave fin dall'inizio, ma sono state declinate in maniere differenti nel corso del tempo. Nel 1986 Querci partiva dalla "constatazione della necessità di rigenerazione in pittura".[2] Era un periodo di sviluppo e cambiamento: Filiberto Menna notava, proprio quell'anno, che in lui si era verificato un abbandono della monumentalità arcaica dei lavori precedenti, dove l'orientamento minimalista e la spinta all'azzeramento si erano tradotti nella creazione di forme quasi "naturali", o come abbozzate da mani primitive, in favore di un discorso pittorico più articolato, costruito su un "contrappunto ben calcolato del bianco e del nero, della figura e dello sfondo",[3] in cui si poteva già ravvisare la ritmicità evidentemente musicale che poi sarebbe diventata una cifra inconfondibile dell'universo visuale di Querci.
L'adozione definitiva e consapevole dell'ortogonalità, con l'abbandono della linea curva (più tardi sarebbe stata bandita anche l'obliquità), avviene in maniera definitiva nel 1988. Non si tratta di una scelta per così dire "linguistica", ma piuttosto gnoseologica, giacché alla pittura è attribuito un compito conoscitivo e ordinatore: la coscienza dell'infinito e dell'intangibilità di quell'elemento fondante che è la luce induce l'artista toscano a cercare, con il proprio operare, di rendere percepibile e padroneggiabile dai sensi e dalla nostra mente ciò che in realtà non può esserlo, di determinare l'indeterminato, di tradurre in figura geometrica e misurabile qualcosa che è pura vibrazione, anzi campo di forze.
Di fatto, Querci accettò allora una sfida che a tutt'oggi non ha abbandonato, ma che, nelle differenti fasi del suo lavoro che si sono succedute, con periodicità progressiva, ha assunto i tratti di un'autentica *Aufhebung*: un "superare conservando", un ritornare ciclico sui medesimi problemi, ogni volta andando al di là delle soluzioni precedentemente raggiunte, ma recando in sé, assimilati per via di sintesi dialettica (perciò senza ripetizione), i conseguimenti della conoscenza maturata e della sua estrinsecazione pittorica. È come se Querci si spingesse sempre verso un nuovo confine, tentando di oltrepassarlo in modo deciso ma graduale. Dagli anni dell'Astrazione Povera alle recenti meditazioni su Kazimir Malevič - figura di riferimento nella creazione di un linguaggio visivo autonomo, non-oggettivo e contemplativo, non derivato per via di semplificazione dalla mimesi del *phainòmenon* esteriore e accidentale, ma, per così dire, auto-generato dalla mente -, tutto è stato un atto di conquista incessante del valore significante dell'immagine.
In un testo tuttora fondamentale che Francesca Pola gli ha dedicato nel 2007, le fonti del lavoro di Bruno Querci sono giustamente rintracciate, al di là dei prodromi suprematisti, neoplasticisti e concretisti, in esperienze italiane dei primi decenni del dopoguerra, dai "Tagli" di Lucio Fontana agli "Achromes" di Piero Manzoni, dalle "Superfici bianche" di Enrico Castellani ai "Volumi" di Dadamaino, dagli "Spazio-luce" di Francesco Lo Savio ai piani di Mario Nigro e alle ricerche di Gianni Colombo, di

Giulio Paolini, di Rodolfo Aricò, di Pino Pinelli (e di Angelo Savelli, aggiungerei io). Senza dimenticare i neri di Ad Reinhardt, i bianchi di Robert Ryman e i grigi di Brice Marden, giusto per limitarci a chi elesse i non-colori a elementi basilari del proprio lessico visuale. Si trattò davvero, per Querci, di "un ritorno alternativo alla pittura, dopo decenni di arte concettuale e comportamentistica, ma non in chiave sensazionale o citazionista", quanto piuttosto di "recupero delle radici storiche dell'essenzialità espressiva".[4]

Uno snodo cruciale, nello sviluppo del suo fare e pensare, è situabile nella prima metà degli anni Novanta: fu allora che maturò la scoperta, per usare le parole del filosofo Massimo Donà, di "una luce più originaria che si risolve poi nella stessa *reciproca determinazione* del buio e della luce"[5] (successivo, e parimenti capitale, sarà poi l'incontro con l'universo poetico e teorico della *Natura Naturans*).[6]

È un discorso simile a quello che si potrebbe intavolare a proposito delle relazioni fra suono e silenzio, donde il carattere non soltanto *ritmico*, ma propriamente *musicale* che ravviso nella pittura di Bruno Querci, che giunge a penetrare l'illimite - che è un infinito luminoso, vibratile - tramite i fondamenti minimi dell'immagine.

Noi esseri umani siamo calati in un cosmo spazio-temporale, ma, oltre ciò che è da noi conoscibile o anche solamente ipotizzabile, c'è tanto e tanto (la stragrande porzione dell'esistente, a quanto pare) che ci sfugge del tutto, forse un gigantesco *logos*, la cui eco remota riusciamo talvolta a intuire grazie a esperienze percettive di natura assai speciale, dove credo che domini la musica. La capacità dell'arte di Querci, a mio avviso, sta proprio nella sua "sensibilità superiore", che, nella bipolarità del nero/bianco - ovvero buio/luce, silenzio/suono, nulla/essere -, suscita una molteplicità di dimensioni possibili, arrivando a evocare il mistero imprendibile dell'infinito.

[1] *Scultura italiana del nostro tempo* (Complesso monumentale di San Micheletto, Lucca), catalogo della mostra, a cura di Pier Carlo Santini, Centro Studi Ragghianti, Lucca, 1982, s.n.

[2] Bruno Querci, *Fisiologia della forma* (1986), in *Bruno Querci. Sequenzeluce*, catalogo della mostra, a cura di Bruno Corà, CAMeC Centro Arte Moderna e Contemporanea, La Spezia, 2007, p. 42.

[3] *Il meno è il più. Per un'astrazione povera* ("La Salerniana" ex convento San Carlo, Erice), catalogo della mostra, a cura di Filiberto Menna, Gabriele Mazzotta editore, Milano, 1986, p. 16.

[4] Francesca Pola, *Da luce a luce. E ritorno*, in *Bruno Querci. Sequenzeluce*, *op. cit.*, 2007, p. 16.

[5] Massimo Donà, *Di un'identica luce. I dinamismi impossibili nell'opera di Bruno Querci*, in *Bruno Querci. Sequenzeluce*, *op. cit.*, 2007, p. 34. La citazione è ripresa anche da Davide Mogetta, *Bruno Querci. Energicoforma*, in *Bruno Querci. Energicoforma*, catalogo della mostra, A arte Invernizzi, Milano, 2017, p. 6.

[6] Vanno segnalati, a tal proposito, il fecondo dialogo condotto da Querci con il poeta Carlo Invernizzi e il manifesto *Tromboloide e disquarciata*, sul rapporto tra poesia, arte, uomo e natura, visti come parti inscindibili di una totalità in divenire, da loro firmato a Morterone (Lecco) il 2 novembre 1996 insieme con Gianni Asdrubali e Nelio Sonego.

Strutturaluce, 2010, Acryl auf Leinwand / acrilico su tela, 235x120 cm

Dinamicoforma, 2020, Acryl auf Leinwand / acrilico su tela, 295x177 cm



Kunstmuseum Bochum, Bochum, 2020

Kunstmuseum Bochum, Bochum, 2020





Kunstmuseum Bochum, Bochum, 2020