MICHEL VERJUX. PRIMA DI TUTTE LE COSE

A ARTE STUDIO INVERNIZZI

MICHEL VERJUX

MICHEL VERJUX

Questo catalogo è stato pubblicato in occasione della mostra
Michel Verjux. Prima di tutte le cose
A arte Studio Invernizzi, Milano 24 settembre - 13 novembre 2009

MICHEL VERJUX

PRIMA DI TUTTE LE COSE

Progetto grafico
Tiziana Invernizzi, Milano

Composizione
Berta de la Rosa, Milano; Paola Fenini, Milano

Traduzione
Margaret Tomarchio, Digione; Sebastiano Tomarchio, Digione; Susan Wise, Venezia

Fotografie
Bruno Bani, Milano; Vincent Everarts, Bruxelles; François Fernandez, Nizza
André Morin, Parigi; Jean-Paul Robin, Parigi; Paolo Vandrasch, Milano

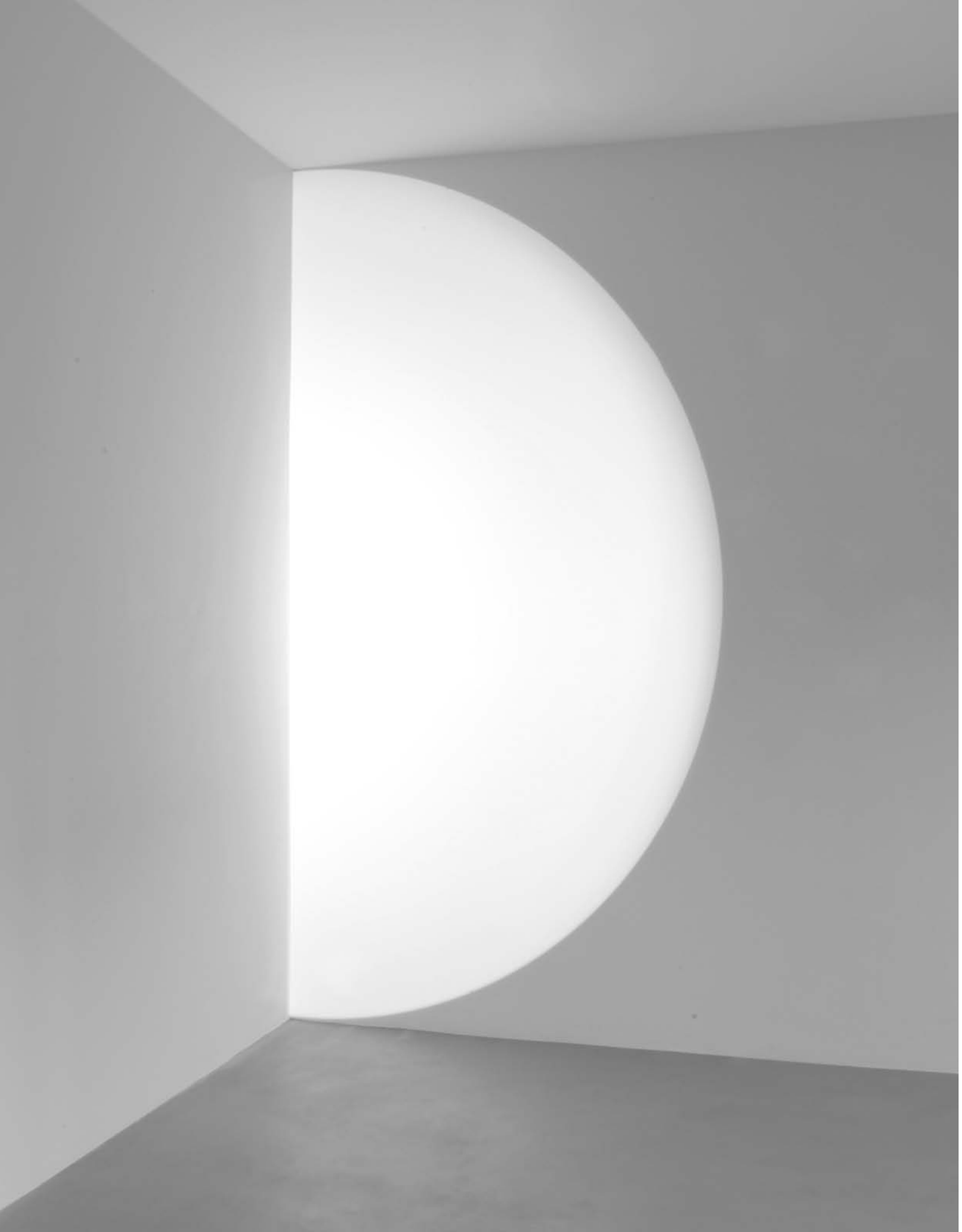
Elaborazione immagini
Bruno Bani, Milano

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

Stampa
Bianca & Volta s.r.l., Truccazzano

© 2009 A arte Studio Invernizzi, Milano

A arte Studio Invernizzi
Via D. Scarlatti 12 20124 Milano Tel. Fax 02 29402855
info@aarteinvernizzi.it www.aarteinvernizzi.it



Massimo Donà
Arte-luce. Accecante, radente, come "ni-ente"... fosse

1. *Vento-luce* intramontabile che *tutto* fa implodere... anzi, *niente* - ché solo quest'ultimo (il niente), di fatto, c'è. Lo stesso da cui siamo tutti costituiti, nonché quotidianamente pro-vocati.
Un *vento-luce* che lo 'manifesta', quel ni-ente. E lo rende visibile grazie al proprio *nulla infuocato*. Sì, perché esso medesimo è nulla, così come sono *nulla* tutte le cose; in esse, infatti, l'essere "è sempre e necessariamente già-*stato*".
Ogni determinatezza dice questo, infatti: che, in essa, l'essere s'è fatto *perfectum*. Magari parzialmente o relativamente - in quanto in ogni cosa c'è sempre 'altro' che deve ancora essere portato alla luce (solo per questo, l'essente può esser percepito come 'vivente'... perché, quel che di esso appare e s'è realizzato, non è ancora tutto quel che del medesimo può ancora apparire).
Solo quando *non promettono nulla*, infatti, le cose sono davvero *perfette*; ossia, definitive. Perché la loro luce s'è ormai tutta consumata. E resta solo un chiarore spettrale; a garantirne una qualche esperibilità. Una luce lunare... fioca e melanconica. Capace di offrirci una natura *decisamente morta*. 'Perfetta', certo - ma proprio perciò capace, al massimo, di farsi oggetto di pura *nostalgia* (come nella *Sehnsucht* dei Romantici). D'altronde, anche le cose 'viventi' - ancora cariche di promesse e speranze - appaiono solo per quel tanto che in esse, per l'appunto, *non-è-più*. Anche se, in relazione ad un *non-essere* che sa farsi comunque custode di una positività vertiginosamente 'desiderante'. Che dice di non esser più quel che è stata. Che si dice cioè 'futura' rispetto a sé medesima; dicendo così di non esser davvero tutta lì - se è vero che, quel che di essa appare, ancora attende d'essere giustificato. La sua determinatezza implicando fin d'ora 'altro' - oltre quel che c'è. Dicendolo - tale 'altro' -, già nell'esserci del mondo che, per essa, siamo comunque riusciti ad esplorare. Fin d'ora, cioè, la luce si fa, per essa, *fremente*. E appare quale "oscuro intenso / senza spazio senza tempo" che freme - nell'"ardente avvortico del niente".
Così si esprimeva Carlo Invernizzi in una breve poesia scritta tra le montagne di Morterone nell'estate del 2001. Una poesia inscritta sulla pagina bianca quale saetta incontrollabile, indominabile - che acceca e mostra, nello stesso tempo. *Lucevita* e *mortevita* di un implodere che 'niente' esibisce. E proprio perciò sconcerta. Abbacinante è infatti la sua *lux*; e "l'ardente avvortico del niente" si fa nelle sue parole *puro arythmos*. Immediata ed inconsapevole risposta alla chiamata che l'*aggrumo* dell'esistente, per non-essendo, pur essendo già da sempre *passato* (come sapeva bene lo Hegel della *Scienza della logica*), riesce comunque a costituire. Puro gioco di luce è dunque, per essa, il *kosmos*; perché, nel suo orizzonte le cose e il loro legame *sono davvero 'uno'* - come spiegava Platone nel *Timeo*.
Nulla si dà quindi davvero a vedere. Nulla, se non una luce accecante che crediamo provenire dallo sfondo. Ma lo sfondo è invero la superficie stessa. Lo sfondo è cioè l'infinito; la cui abissale distanza non avrebbe potuto fare a meno di farsi cosa. Finita e de-finita; e quindi de-terminata - da *quel che non* è *più* e da *quel che non* è *ancora*.
Ma leggiamo la poesia di Carlo Invernizzi; leggiamola nella sua interezza.

Oscuro intenso / senza spazio senza tempo / fremeva / l'ardente avvortico del niente. / D'improvviso / s'infocò il suo nulla / deflagrò nelle viscere l'aggrumo. / E fu ventoluce intramontabile / in vertigine d'astri / lucevita mortevita / riarso tempomente / dell'implodere del niente.
Morterone, 29 agosto 2001

Invernizzi dice insomma l'infinita potenza di una luce per cui, a deflagrare, è da ultimo il *nulla* medesimo - a dire così l'originaria impossibilità della sua sempre troppo positiva determinatezza. In conformità ad un'*aporia* che, prima che delle cose tutte, è del 'fondamento' in quanto tale.

Demi-poursuite au mur, frontale et tangente à l'angle, 2009

Invernizzi dice qualcosa che è pura 'musica'... capace di ritmare ogni esistenza, ogni movimento, e renderlo così originariamente *possibile*. Invernizzi dice quella luce che gli umani hanno finito per ridurre a fenomeno fisico. Là dove la sua quintessenza è invece necessariamente 'meta-fisica'. Per quanto il fisico e le sue impurità ne siano l'effetto immediato ed originario - quale esito di una moltiplicazione 'in-finita', e per ciò stesso *innumerabile*.
Invernizzi si fa così testimone di un'eco lontana. Troppo spesso tradita dalle parole che, nei confronti della storia, hanno sempre avuto un rapporto di pura sudditanza - in quanto incapaci di dire il suo vorticoso implodere per fuochi improvvisi, senza direzione e senza mete.
Invernizzi sembra cioè ri-cor-dare la potenza speculativa di Roberto Grossatesta; che alla luce aveva dedicato pagine insuperabili e definitive, nella loro vorticosa temerarietà.
Ma qual era la metafisica della luce che il teologo e scienziato inglese, vissuto a cavallo tra il dodicesimo e il tredicesimo secolo, aveva elaborato sulla scia della grande tradizione cristiano-neoplatonica ereditata da Dionigi l'Areopagita?

2. Affermava il Grossatesta: "ritengo che la forma prima corporea che alcuni chiamano corporeità sia la luce"[1].
La luce infatti "per sua natura si propaga in ogni direzione. Così che da un punto luminoso si genera istantaneamente una sfera di luce grande senza limiti, a meno che non si frapponga un corpo opaco. La corporeità è ciò che necessariamente è prodotto dall'estendersi della materia secondo le tre dimensioni, sebbene l'una e l'altra, cioè la corporeità e la materia, siano sostanze in sé stesse semplici, prive di qualsiasi dimensione. Non fu possibile in verità che la forma in sé stessa semplice e priva di dimensione, conferisse la dimensionalità in ogni parte della materia, se non moltiplicando sé stessa ed estendendosi immediatamente per ogni dove... Ora, io ho indicato nella luce ciò che ha per natura questa capacità, cioè di moltiplicare sé stessa e di propagarsi istantaneamente in ogni direzione. Quindi qualunque cosa produce questo effetto o è la luce oppure la produce in quanto partecipe della natura della luce, la quale agisce in tal modo per propria virtù... La luce, dunque, non è una forma posteriore alla corporeità, ma è la corporeità stessa"[2].
Ma, se è vero che la qualità è ragione della quantità, allora la quantità è qualità. Insomma, *tutto* è *luce*. La luce non è un semplice mezzo che illumina - perché tutto ciò che esiste è fatto essere dalla sua *qualitas*; ecco perché è sempre e solamente la qualità ad esistere - ogni volta, per l'appunto, quantificandosi. Val la pena ripeterlo: *ciò che esiste è luce*. La luce, infatti, non illumina qualcosa di già esistente.
D'altro canto, se viene intesa come condizione di possibilità di tutto, essa dovrà anche indicare ciò che, in tutto quel che esiste, viene per l'appunto ad esistere. Ecco, quel che va detto della luce.
Ogni determinazione esistente, dunque, è luce - e non *viene illuminata*. Fermo restando che non ci stiamo riferendo alla semplice luce fisica.
Per quanto le cose non esistano, se non in quanto vengano fatte essere dalla luce. Proprio la luce è infatti ciò che, a partire da un punto non dimensionale, si propaga istantaneamente - secondo un'immediatezza peraltro già tematizzata dalla prima gerarchia celeste dell'Areopagita.
Immediatamente, cioè, il punto luminoso, Dio, ovvero l'*Arché*, si propaga. E non ad un certo momento... essendo già stato qualcosa. Il suo essere è cioè un essere immediatamente sovrabbondante; perciò si propaga... e lo fa *infinitamente*, se non c'è un corpo opaco che lo ostacoli. Il punto semplice costituente la *lux*, dunque, coincide con una estensione infinita.
Ma, come nasce la 'dimensione' *delle* e *nelle* cose?
Il fatto è che questa forma (pura *lux*) si moltiplica all'infinito. Estendendo la materia. Una materia che è essa stessa senza dimensioni - che non è dunque qualcosa di già formato, su cui la luce intervenga *a posteriori*.
Grossatesta sta commentando il *Genesi*.
Dio fa essere la luce - *fiat lux*. Ma, cos'era l'universo prima di tale atto?

Era una massa informe e tenebrosa. Ossia, non era un 'qualcosa'. Le cose, infatti, appaiono e si configurano come tali solo perché la luce le illumina - ché, prima di tale irradiazione, non vi sono 'cose'. Insomma, non è che vi fossero cose, dapprima velate, che poi, in un secondo tempo, sarebbero state illuminate.
No, le cose appaiono, in quanto dall'inizio Dio fa moltiplicare la propria luce all'infinito - in ogni direzione.
D'altro canto, il semplice non può che moltiplicarsi per una misura *semplice* - cioè in-finita (dato che il composto è sempre 'finito', ossia de-terminato). Poi il Grossatesta si spiega: e rileva come l'estendersi della materia "non possa essere avvenuto mediante un processo di moltiplicazione della luce che fosse 'finito'. Perché, ciò che è semplice non genera il *quanto*, se replicato in una successione finita"[3] - lo aveva già rilevato Aristotele. Infatti, "ciò che è prodotto in questo modo oltrepassa infinitamente ciò dalla cui moltiplicazione è prodotto"[4].
Passo importantissimo, quest'ultimo.
La luce, dunque, estendendosi in ugual misura in ogni direzione, al principio del tempo, si diffuse traendo con sé la materia in una quantità tanto grande quanto la struttura dell'universo. Perché c'è una *quantità* al termine della quale si produce la massima rarefazione.
La *lux*, dunque, giunge alla sua massima rarefazione.
Da lì poi rimbalza verso il centro - la luce, la *lux*, cioè, si fa *lumen*. Generando i vari cieli, sino a quello della luna (il nostro); ovvero, il cielo meno rarefatto. In un processo di espansione condotto al massimo di rarefazione, sempre secondo una quantità finita - da cui un articolato *riflesso* di tale potenza luminosa. Quello da cui vengono a costituirsi appunto tutte le sfere celesti.
Insomma, una *lux* che splende massimamente e si fa rarefatta, e che poi si ri-*flette* (*lumen*), dando luogo all'universo che tutti vediamo e riconosciamo.
Ma perché la luce si risolverebbe in una "quantità" valevole come vero e proprio limite ultimo dell'universo? *Perché moltiplicantesi all'infinito*.
Infatti, solo tra il finito e il semplice, ossia l'infinito, c'è una distanza infinita.
Il fatto è che "ciò che è semplice (l'infinito) non può essere infinitamente oltrepassato da ciò che a sua volta è semplice, ma soltanto la quantità finita oltrepassa infinitamente ciò che è semplice; infatti il "quanto" finito moltiplicato infinite volte oltrepassa infinitamente ciò che è semplice"[5].
L'infinito, dunque, dà luogo al finito proprio in quanto moltiplicato all'infinito. Perché, solo quella che separa il punto semplice (origine della *lux*) dal finito, è una distanza davvero infinita.
D'altro canto, ogni segmento di retta è divisibile all'infinito. Non dovrà dunque stupire che, per produrre quel finito, ci voglia una moltiplicazione infinita dell'infinito.
Ecco perché si deve riconoscere che il *quanto*, il finito, è prodotto da una moltiplicazione non quantitativa, e proprio perciò *infinita*. Ossia, non quantitativamente determinata - ovvero, in senso proprio, "infinita".
Ma... moltiplicazione di che cosa? Dell'infinito, evidentemente. Ovvero: della pura qualità.
Solo la qualità, infatti, può moltiplicarsi in modo non quantitativo - e l'infinito non indica una quantità. Perciò si moltiplica in modo non quantitativo, dando luogo alla quantità finita. Ecco perché quel che appare nella quantità finita di questo universo è sempre e solamente l'*infinito qualitativo* - che è luce.
Certo, alle spalle di tutto ciò v'è la riflessione di Dionigi l'Areopagita; ma v'è anche Plotino. Tradotti comunque in termini più specificamente scientifici. Perché quella del teologo inglese è una teologia 'scientifica'.
Insomma, ciò che è semplice non può farsi infinitamente oltrepassare da quel che è a sua volta semplice. Soltanto la quantità finita oltrepassa infinitamente il *semplice*. Infatti, là dove l'infinito, moltiplicato all'infinito, producesse un infinito, non vi sarebbe affatto distanza infinita - il primo e il secondo infinito sarebbero cioè la stessa cosa. L'infinito, insomma, produce qualcosa perché, moltiplicandosi all'infinito, si fa 'finito'. Ché, solo tra il finito e l'infinito v'è un abisso, una distanza infinita. Mentre tra infinito e infinito non v'è appunto alcuna distanza - essendo essi la stessa cosa.
Necessariamente, quindi, "la luce che è in sé semplice, mediante un processo di moltiplicazione infinita, fa sì che la materia, a sua volta semplice, acquisti le dimensioni di una grandezza finita"[6].

Ecco perché *armonia* e *splendore* - gli stessi concetti utilizzati da Dionigi - non sono più due opzioni distinte. *Armonia* indica infatti una quantità che non *viene da*, ma si costituisce come effetto *immediato* (istantaneamente, infatti, la luce si moltiplica all'infinito) della *lux* originaria. Il concetto di armonia rinvia insomma alla potenza della luce - che non è volta ad illuminare cose già date, ma si costituisce piuttosto come quintessenza della corporeità... ovvero, della quantità corporea di cui sono fatte le cose tutte.

3. Abbiamo visto come il Grossatesta proponga (nell'opuscolo *De luce*) una concezione della luce assolutamente radicale - sicuramente più di tutte quelle apparse sino a quel momento. Perché, nelle sue pagine la luce non indica qualcosa che si dia agli enti quale loro principio vivificatore ed ordinatore - ma piuttosto *il loro stesso principio costitutivo*.
La luce è infatti la prima forma corporea, sempre secondo il nostro teologo-scienziato. Una luce che si espande immediatamente a partire dal *punto* - secondo una moltiplicazione infinita che dà luogo al *quanto* finito.
Abbiamo già detto che, a superare di infinite volte l'infinitudine del semplice, può essere solo il finito - solo tra il finito e l'infinito potendosi dare una distanza infinita. Perché una moltiplicazione infinita dell'infinito che desse luogo ad una infinitudine produrrebbe una mera ripetizione dell'identico.
Dopo queste chiarissime delucidazioni, comunque, il teologo inglese prosegue mostrando come un rapporto numericamente determinato - e quindi quantitativamente determinato (cioè "finito") - possa darsi in verità anche tra due serie infinite.
Ma... cosa esprime il rapporto tra due serie infinite?
Il risultato della loro *relazione*.
Insomma, se dico che tra due entità c'è un rapporto di tre-quarti, a cosa mi sto concretamente riferendo? Al risultato della *relazione* tra due grandezze. Eppure Grossatesta ci dice che anche gli infiniti si danno nella forma del più e del meno. In quanto "è possibile che un insieme infinito di numeri sia in rapporto ad una serie infinita in ogni proporzione, numerica e non numerica. E ci sono serie infinite maggiori di altre, e altre serie minori"[7].
Ma... come facciamo a pensare infiniti maggiori o minori? Insomma, come può un infinito essere più infinito di altri?
Ad esempio, "l'insieme di tutti i numeri sia pari che dispari è infinito, e come tale è maggiore dell'insieme dei numeri solo pari, che nondimeno è infinito"[8].
"Poiché il primo supera l'altro per l'insieme di tutti i numeri dispari"[9] - infatti, all'insieme infinito di tutti i numeri pari mancano sicuramente i numeri dispari. Sono entrambi infiniti, certamente - ma ad uno dei due manca l'altro. Eccoli, gli infiniti rapportantisi l'un l'altro nella forma del più e del meno.
"Lo stesso vale per ogni proporzione numerica, perché secondo ciascuna di esse è possibile stabilire un rapporto tra un infinito ed un altro infinito"[10].
D'altro canto, solo il fatto che tra infiniti vi sia *rapporto* - in quanto è possibile capire cos'è il più e cos'è il meno (e dunque è possibile quantificare) - rende ragione del fatto che una moltiplicazione infinita dell'infinito dia come risultato un numero (come accade nel caso della luce), ossia un 'finito'.
Un'altra interessantissima considerazione è relativa al fatto che il numero finito non possa essere considerato parte dell'infinito. Perché, "tolto un numero dall'insieme infinito dei sottomultipli, non permane una proporzione numerica tra l'insieme infinito dei numeri doppi e ciò che resta dell'insieme infinito dei loro sottomultipli"[11].
Come dire: non si dà rapporto tra l'infinito e un certo numero - ecco, un'altra questione davvero molto interessante. Se il finito e l'infinito sono separati da un abisso, ovvero da una distanza infinita, allora non può esservi rapporto tra essi... perché è impossibile qualsivoglia quantificazione.
Perciò "il finito non può essere considerato parte o alcune parti del numero infinito"[12] - e... se non v'è rapporto, non si può parlare di 'parte'.

Villa Pisani Bonetti, Bagnolo di Lonigo, 2007

Insomma, solo un infinito può essere parte di un altro infinito.
Facciamo un esempio... che è poi lo stesso utilizzato da Grossatesta.
"Se la luce, nella moltiplicazione infinita di sé, estende la materia nella misura di due cubiti, raddoppiata quell'infinita moltiplicazione, la estende nella misura di quattro cubiti, e dimezzata, la estende nella misura di un cubito, e così via, secondo le altre proporzioni numeriche e non numeriche. Questo, credo, fu l'intendimento di quei filosofi che affermavano che tutte le cose sono formate da atomi"[13].
Insomma, se raddoppio una moltiplicazione infinita, il risultato finale è necessariamente 'finito'. Io posso dunque raddoppiare all'infinito una realtà come la luce. Ma, se raddoppio tale moltiplicazione infinita (ossia, se moltiplico due volte all'infinito questo 'punto' inesteso), il risultato è un *quantum* determinato.
Eppure non ho qui a che fare con due infiniti - piuttosto, ho una moltiplicazione infinita... che mi limito a raddoppiare. Ecco, così facendo, ottengo due infiniti. Che fanno essere, quale rapporto finale, due-quarti.
Insomma, se in un caso ho due cubiti (come risultato finito della moltiplicazione infinita), nell'altro caso ho quattro cubiti. I due infiniti stanno dunque in un rapporto di due-quarti.
Due infiniti producono insomma un risultato infinito - e proprio in quanto risultanti da due moltiplicazioni infinite. Eppure, un infinito è parte dell'altro... ossia, è la sua metà - e quindi due quarti rispetto all'altro.
Come dire che *solo un infinito* può dirsi 'parte' di un altro infinito.
Si tratta di complessi ragionamenti numerologici. Un vero e proprio delirio numerologico, quello del nostro teologo. Ma a noi interessa tematizzare la questione di fondo relativa al fatto che il principio numerologico-ontologico testé analizzato comporterebbe *in primis* questo: che la finitezza non può esser considerata quale parte dell'infinito - costituendosi, la medesima, come evidente risultato di una moltiplicazione infinita. Perciò non può dirsi parte. Insomma, è proprio la finitezza - potremmo anche dire - a custodire l'infinito... in quanto viene dall'infinito. E lo presuppone. Appunto perché è fatta di infinitudine.
Ecco, quel che ci interessa.
La finitezza, dunque, *non è un 'momento'* dell'infinito - come qualcuno potrebbe credere. Non è una parte dell'infinito - ché, se fosse una sua parte, dovrebbe esservi appunto una qualche proporzione tra il finito e l'infinito.
Ma, se non v'è proporzione (perché si tratta di un rapporto infinito, abissale), neppure possiamo dire quante volte il finito stia nell'infinito. Ecco perché il finito non indica una parte, a cui in qualche modo possa esser fatto conseguire l'infinito. Al contrario, esso *risulta* ab origine *dall'infinito*.
Ecco perché bisognerebbe cominciare a rovesciare il senso comune.
Se siamo *finiti* - bisognerà dunque riconoscere -, mai troveremo l'infinito andando semplicemente al di là di questo mondo. L'infinito non va cercato come qualcosa che possa essere raggiunto al termine di una successione di finiti, l'uno successivo all'altro. *L'infinito è l'origine del finito*. Cioè, il finito è *pieno dell'infinito* - costituendosi come sua originaria esistenza (*ek*-sistenza)... al punto che quello (l'infinito) ci si dà sempre e comunque nella forma della finitezza, anche là dove ci si appresti a considerare un rapporto tra infiniti. *Insomma, il finito è la forma originaria dell'infinito*.
D'altro canto, come rapportiamo gli infiniti l'uno con l'altro? Come, se non attraverso una forma finita?
Ecco perché il finito racchiude in sé l'infinito (e quest'ultimo *non lo eccede*). Cosa, invece, eccede davvero il finito? Una quantità finita più grande.
Ovvero, solo un altro finito può eccedere questo o quel finito; infatti, l'infinito non eccede alcunché. Appunto perché non è (com)misurabile... perché v'è pura incommensurabilità tra finito ed infinito.
E la luce, quindi, cos'è, in senso proprio?
È il principio infinito da cui ogni finitezza è appunto costituita. Questo dice la metafora della luce. La luce, cioè, non è un ente - perché tutto avvolge e tutto permea di sé, senza farsi mai fagocitare dalla forma ontica e determinata propria di tutti gli essenti. La luce, cioè, non dice un esistente; ma in tutti gli esistenti vive quale vero e proprio *non-esistente*.
Solo a partire da queste considerazioni, Grossatesta avrebbe potuto cercare di spiegare come si sia formato il cosmo a partire dalla potenza infinita della luce - dando forma ad una poderosa e originalissima cosmogonia.
Quindi, "dico che la luce, moltiplicandosi infinitamente per propria virtù, in egual misura, in ogni direzione, estende parimenti in forma di sfera la materia per ogni dove. E ne segue che, in forza di questo estendersi, nelle parti più esterne della materia si verifica una espansione ed una rarefazione maggiore che non nelle parti più interne, prossime al centro..."[14] - la luce si estende dando luogo ad un *quantum* finito (moltiplicandosi all'infinito). E le parti più esterne di tale finitezza sferica sono quelle in cui la luce è più rarefatta. Dalla densità del centro, ossia, allontanandosi dal centro, la luce diventa sempre più rarefatta. Così che, "mentre le parti più esterne avranno raggiunto il massimo grado di rarefazione, quelle più interne saranno ancora suscettibili di maggior rarefazione"[15].
E il cosmo non può essere ulteriormente allargato - al limite della sfera si raggiunge infatti il punto estremo della rarefazione. Secondo una quantità finita generata dalla moltiplicazione infinita.
Quindi la luce, "nella zona periferica della sfera, realizza la potenzialità della materia, tanto da non lasciare spazio per una ulteriore spinta"[16]. Qui la materia raggiunge (tanta è la rarefazione) il livello della *pura potenzialità*. Facendosi "potenza" non ulteriormente attualizzabile; questo, nel punto di massima rarefazione.
Qui la materia *non può diventar altro* - perciò si tratta di pura 'possibilità'. D'altro canto, solo la possibilità 'impura', per dir così, può e deve davvero diventar atto. Perciò il seme costituisce una potenza impura - stante il suo *poter-dover diventare pianta*.
Qui, insomma, ci troviamo al cospetto di un estremo margine dell'esistente - che Grossatesta giustamente definisce "potenza pura" (in quanto non ulteriormente attualizzabile). Un margine oltre cui nessuno spazio potrebbe mai darsi davvero... uno spazio, cioè, capace di accogliere ulteriori spinte ad *esser qualcos'altro*.
Ecco come viene a formarsi, all'estremità della sfera, il primo corpo - che è chiamato firmamento, "composto solamente da materia prima"[17] (ma questa è anche *forma prima* - ché, se non può diventare un'altra forma, sarà per ciò stesso una materia che coincide con la pura forma... potenzialità che coincide con la pura attualità). Quindi, non si dà, in relazione ad esso, un altro 'atto' da perseguire - mentre questo tavolo, ad esempio, è realmente qualcos'altro in potenza. Ad esempio, un ammasso di legna, una scultura... insomma, esso può senz'altro assumere un'altra forma. Fermo restando che quest'ultima non sarà mai la sua forma definitiva. Questo diciamo, appunto, là dove rileviamo che qualcosa può ancora assumere un'*altra* forma - una forma 'altra' rispetto a quella che è già sua. Il tavolo, comunque, non è *in potenza* "come tavolo". Come tavolo è piuttosto in atto. Se è un tavolo che esprime *altro* in potenza, significa che esso è sì tavolo, ma può diventare anche un ammasso di legna. Perché, se è già ed ha già una forma, non la può essere od averla in relazione a ciò per cui è potenza; è potenza, cioè, solo rispetto ad una *forma futura*.
Se invece si ha una potenza pura, non possono essere indicate forme che attendano di essere portate alla luce - ecco perché questa *pura potenza* coincide con la *pura forma* (non essendoci *altre forme* da raggiungere).
"Questo primo corpo, il firmamento, che circonda la sfera cosmica, quindi, è materia prima e forma prima. Perciò è un corpo semplicissimo"[18]. "Esso non differisce dai corpi se non perché in esso la materia è determinata solamente dalla forma prima"[19]. Perciò si può parlare di vera e propria *coincidentia oppositorum* - coincidenza assoluta di forma e materia. Perciò si tratta di un "semplicissimo"; ossia, di qualcosa che non è in alcun modo composto; come invece tutte le altre cose (tutte le altre cose, infatti - composte di materia e forma, nel loro *esser distinte* -, sono appunto *composte*).
D'altro canto, la materia, anche in termini aristotelici, non è mai né legno, né gesso né marmo... queste sono infatti tutte "materie formate" - ovvero, sono sì materiali... ma non *materia*, in senso aristotelico.
La materia dice infatti la semplice *possibilità* del tavolo - ovvero, il suo poter diventare scultura o semplice ammasso di legna. Insomma, il seme *in potenza* è albero - ma non per i materiali di cui è fatto. Albero è cioè *la materia* del seme.
"Il tipo di corpo infatti che si trova in questo e negli altri corpi celesti non subisce aumento di materia

né diminuzione della materia mediante la forma prima"[20]. Semplicissimo, statico, nessuna modificazione lo tocca. "Originatosi pertanto in questo modo il primo corpo, cioè il firmamento, a sua volta esso emana il proprio lume (*lumen*), da ogni parte verso il centro dell'universo"[21]. La luce, che raggiunge qui il suo limite estremo, rimbalza e si fa *lumen* - ossia, riflesso, a partire dall'ultimo corpo, della *lux*.
"Poiché il primo corpo è stato originato dalla luce, che per sua natura si moltiplica, dal primo corpo per necessità si diffonde verso il centro la luce riflessa. La luce emana dal primo corpo, che è un corpo spirituale o uno spirito corporeo (quella pura potenza che è puro atto, semplicissimo), da lì passa istantaneamente fino al centro. Il passaggio però avviene per moltiplicazione di sé e per infinite generazioni della luce"[22].
Ogni volta, a darsi, è cioè una moltiplicazione infinita, che dà luogo al due, al quattro... ossia, a sempre nuovi cerchi celesti. "La luce, dunque, propagatasi dal primo corpo, e propagatasi verso il centro, compresse la massa esistente al di sotto del primo corpo (*stabile, statico, rarefatto sino all'estremo*)"[23].
Ma questa luce, che rimbalza verso il centro istantaneamente, non può che comprimere la massa che è rimasta sotto. E, dal momento che il primo corpo non può subire diminuzione, perché è fisso ed immobile, *in quanto compiuto ed immutabile*, né è possibile che si crei uno spazio vuoto, "avviene necessariamente che nella compressione, le parti più esterne della massa (quelle rimaste vicine al primo cerchio), si estendano e si separino"[24].
Cioè, la spinta di ritorno muove verso il centro, e lascia le parti più vicine al primo corpo più rarefatte di quelle poste vicino al centro.
"Così si aveva di conseguenza una maggior densità delle parti interne della massa, mentre in quelle esterne la densità diminuiva. E fu così grande la forza della luce, nella sua spinta di compressione e contemporaneamente di separazione delle parti esterne, che provocò la massima rarefazione e la diminuzione di densità delle parti esterne della massa situata al di sotto del primo corpo"[25]. Così, nelle parti più prossime al primo corpo, si sarebbe venuta a formare una seconda sfera, in sé stessa compiuta. "Anch'essa giunge, *infatti*, al suo limite e non è suscettibile di alcuna ulteriore spinta"[26].
Eccoci così alla seconda sfera. Il *lumen* viene generato dalla prima sfera, "ma mentre nella prima sfera è semplicissimo, nella seconda la luce è duplicata"[27]. Perché si tratta di una moltiplicazione... ossia, del raddoppiamento della prima moltiplicazione (che è "infinita"). È esso, infatti, a dar luogo al primo corpo. Si tratta cioè di una seconda moltiplicazione infinita (da cui la seconda sfera) che, comprimendo il cerchio, crea una zona rarefatta al margine.
E così prosegue il ragionamento, perché, dal secondo *lumen*, si genererebbero, ancora per riflesso, un'altra compressione e un'altra rarefazione. Sino a costituire, di sfera in sfera, le nove dimensioni celesti. Ovvero, sino alla nona sfera; dove, si verrebbe appunto a costituire una massa particolarmente compressa che, generando luce, essa pure, "mediante la sua luce, produce una concentrazione anche nella massa al suo interno, che a sua volta provoca l'assottigliamento e la disgregazione delle sue parti esterne"[28] (la sfera della luna).
"Tuttavia la forza di questa luce (ormai, dopo nove ripetizione di tale processo) non fu tanto grande da provocare con la concentrazione, la disgregazione massima delle parti esterne"[29].
Questa volta, cioè, non si riesce a produrre un ennesimo processo di rarefazione... come quello caratterizzante il venire alla luce della parte più esterna. Insomma, il processo rimane incompiuto... e perciò viene mantenuta "la possibilità di subire concentrazione e disgregazione all'infinito"[30]. Insomma, non si crea una decima sfera, compiuta e fissa... ma il processo rimane *incompiuto*... e proprio per questo l'ultima sfera '*si muove*'. Insomma, la parte più esterna, necessariamente incompiuta, finisce per conservare "ancora i caratteri propri degli elementi, pur essendo stata tuttavia tramutata in fuoco dal processo di disgregazione. Un fuoco il quale, generando luce a sua volta, e comprimendo la massa posta al di sotto di sé, produsse lo stesso di disgregazione delle parti esterne, dando così origine all'aria"[31].
Siamo ormai in presenza di processualità incompiute... dopo la nona sfera, insomma, si genera il fuoco; sotto il fuoco si genera (sempre per effetto di compressione interna e di disgregazione... ma per un processo

appunto mai compiuto) l'aria, la quale pure, generando sé stessa, dà luogo ad un corpo spirituale... ossia, dà luogo all'acqua e poi alla terra". Eccoli, dunque, i quattro elementi.
"Ma poiché nell'acqua continuò a permanere una potenza congregante (siamo quasi al centro) maggiore di quella disgregante, anche l'acqua rimase unita alla terra, che è pesante"[32]. Fuoco, aria, acqua e terra - ad esprimere sfere essenzialmente incompiute - infatti, c'è sempre passaggio dall'una all'altra. Questi, gli elementi che esprimono la materia costituente il nostro *kosmos* - un cosmo finito, in cui c'è 'movimento', in cui ci si può cioè muovere da una parte all'altra... anche dal basso verso l'alto.
Mentre, nelle altre sfere, tutto procede circolarmente, secondo un moto davvero immutabile. Solo al di sotto della nona sfera, dunque, si dà anche il processo dall'alto verso il basso.
Così si sarebbero originate le tredici sfere costituenti questo nostro mondo sensibile. Vale a dire le nove sfere celesti inalterabili, nelle quali non c'è aumento, generazione o distruzione - perché totalmente compiute (avendo raggiunto il loro massimo grado di rarefazione) -, e le quattro sfere, al di sotto, che, al contrario, sono sicuramente alterabili. Perché in esse c'è accrescimento, generazione e distruzione, nascita e morte. Questa, la vita di cui siamo tutti protagonisti, naturale "come è naturale per ciò che non è totalmente compiuto"[33]. Questa, la nostra sfera di appartenenza - quella dei quattro elementi... vero e proprio luogo dell'*incompiuto*.
Ma, ricorda sempre il Grossatesta - peraltro, molto opportunamente - "il primo corpo, in virtù della moltiplicazione della sua luce, è in un certo senso ognuno dei corpi derivati"[34]. Ché tutto deriva da questo primo corpo, e dunque dalla *lux* originaria.
In ciascuno dei cieli, dunque, sono in qualche modo 'compresi' e 'detti' tutti gli altri. Ecco perché, secondo il teologo inglese, "si fa palese l'intendimento di coloro i quali dicono che tutte le cose sono un'unica entità"[35]. Eccolo, il cuore del suo vero e proprio neoplatonismo.
La luce è tutto... perché tutto è luce.
Certo, v'è una molteplicità di cose, formatesi in questo modo... ma vanno senz'altro compresi, rileva il Grossatesta, coloro i quali finiscono per concepire le cose come indicanti un'unica entità (proprio in quanto originate dalla perfezione di una sola e medesima luce). Ma va anche compresa la convinzione di "coloro i quali sostengono che il molteplice è tale per la differente moltiplicazione della luce"[36]. Una moltiplicazione infinita che si dà 'per due', 'per tre', 'per quattro'... - sempre di un'infinita moltiplicazione della luce si tratta, comunque. Ciò che dà luogo al molteplice.
"La forza incorporea dell'intelligenza o dell'anima che muove la sfera prima e suprema con un moto della durata di un giorno, muove con lo stesso moto tutte le sfere inferiori..."[37] - qui Grossatesta spiega come gli elementi, pur partecipando della luce prima, non assecondino la forza motrice originaria, "poiché essi posseggono questa luce, ma impura, debole, lontana dalla purezza che ha nel primo corpo"[38].
D'altronde, i quattro elementi caratterizzanti l'incompiutezza di questo mondo "hanno anche la densità della materia, che è il principio della resistenza e del rifiuto"[39].
Poi il teologo inglese parla dei movimenti circolari delle sfere celesti, non suscettibili del moto verticale - là dove negli elementi incompiuti, soggetti a rarefazione e condensazione continue, possiamo invece sempre portare a rarefazione un qualche elemento (come facciamo ad esempio con l'acqua). Ecco, tutto ciò lassù non è possibile - appunto perché lì tutto trova la propria consistenza definitiva.
La luce che è negli elementi "provoca uno spostamento dal centro, producendo rarefazione o verso il centro, così da condensare, o dal centro o verso il centro... dal centro - rarefazione -, verso il centro - condensazione. Per cui, a motivo di questi, essi sono per natura soggetti al moto verso l'alto oppure verso il basso"[40].
In ogni caso, nel corpo più alto - che è peraltro quello più semplice (costituendosi come il primo effetto della moltiplicazione infinita della luce) - abbiamo già quattro determinazioni: ovvero, la forma, la materia, la composizione e il composto. Si tratta dunque di un corpo già molteplice.
Perché solo la *lux* dice il *semplicissimo*... ciò di cui tutto, proprio in quanto molteplice, è fatto. "La forma essendo semplicissima sta al posto dell'unità, la materia a buon diritto partecipa della natura del numero due"[41]

- un ragionamento di matrice chiaramente neoplatonica... che rinvia, da ultimo, anche al Platone esoterico (secondo cui la forma è l'Uno, la materia il Due... e, dall'Uno che in-forma di sé il Due, nasce il cosmo). La composizione, infatti, ha in sé la natura del numero 'tre' - l'Uno, dunque, informando di sé il Due, dà luogo al Tre. Insomma, l'esistente è sempre 'tre'... appunto perché risulta dalla *formazione* della materia. Cioè, dal lasciarsi informare da parte della materia, e quindi dal farsi uno da parte del due... da cui, appunto, il tre.

"Ma ciò che si costituisce come composto è una determinazione reale oltre alle tre appena viste. E questo rientra nella natura del numero quattro"[42]. Il risultato non è insomma la struttura originaria del tutto (che è il Tre). Ogni volta, quel che esiste - che si struttura in base al Tre - si dà infatti come una *certa conformazione* del tre originario; e quest'ultimo, in quanto diverso da altri modi del medesimo originario, dà luogo al quattro.

Solo nell'orizzonte del quattro, insomma, l'esistente si configura nei modi suoi propri - dicendo sempre e comunque una qualche eccedenza rispetto alla struttura originaria del tutto. Sempre configurandosi, cioè, in questo o quel modo.

Insomma, l'ente non è riducibile alla sua struttura. Infatti, se, per esistere non può che avere la struttura del tre, va anche rilevato come tale struttura si configuri ogni volta in modo tale da dire un quarto elemento - senza il quale non si darebbe appunto alcuna esistenza.

Ma se l'uno, il due, il tre e il quattro dicono i numeri che costituiscono il tutto, a conseguirne dovrebbe essere *in primis* la consapevolezza del fatto che, in ogni caso, il vero e proprio numero perfetto sarà il dieci.

Da una metafisica della luce, dunque, consegue una vera e propria numerologia cosmica. Già Platone aveva elaborato una sorta di complicata numerologia - ma qui la visione è più specificamente *neoplatonica* - perché il dominio dell'Uno è davvero assoluto... a prender forma è infatti sempre e comunque l'Uno *absolutum*. L'Uno che è prima di ogni molteplicità.

Ogni ente, dunque, in sé uno e compiuto, "è rappresentabile con il numero dieci. Solo le cinque proporzioni rinvenute in questi quattro numeri - l'uno, il due, il tre, il quattro - si accordano alla composizione e all'armonia che costituisce ogni composto. Per la qual cosa si danno solo queste cinque proporzioni armoniche nelle modulazioni musicali, nella danza e nei tempi scanditi dal ritmo"[43].

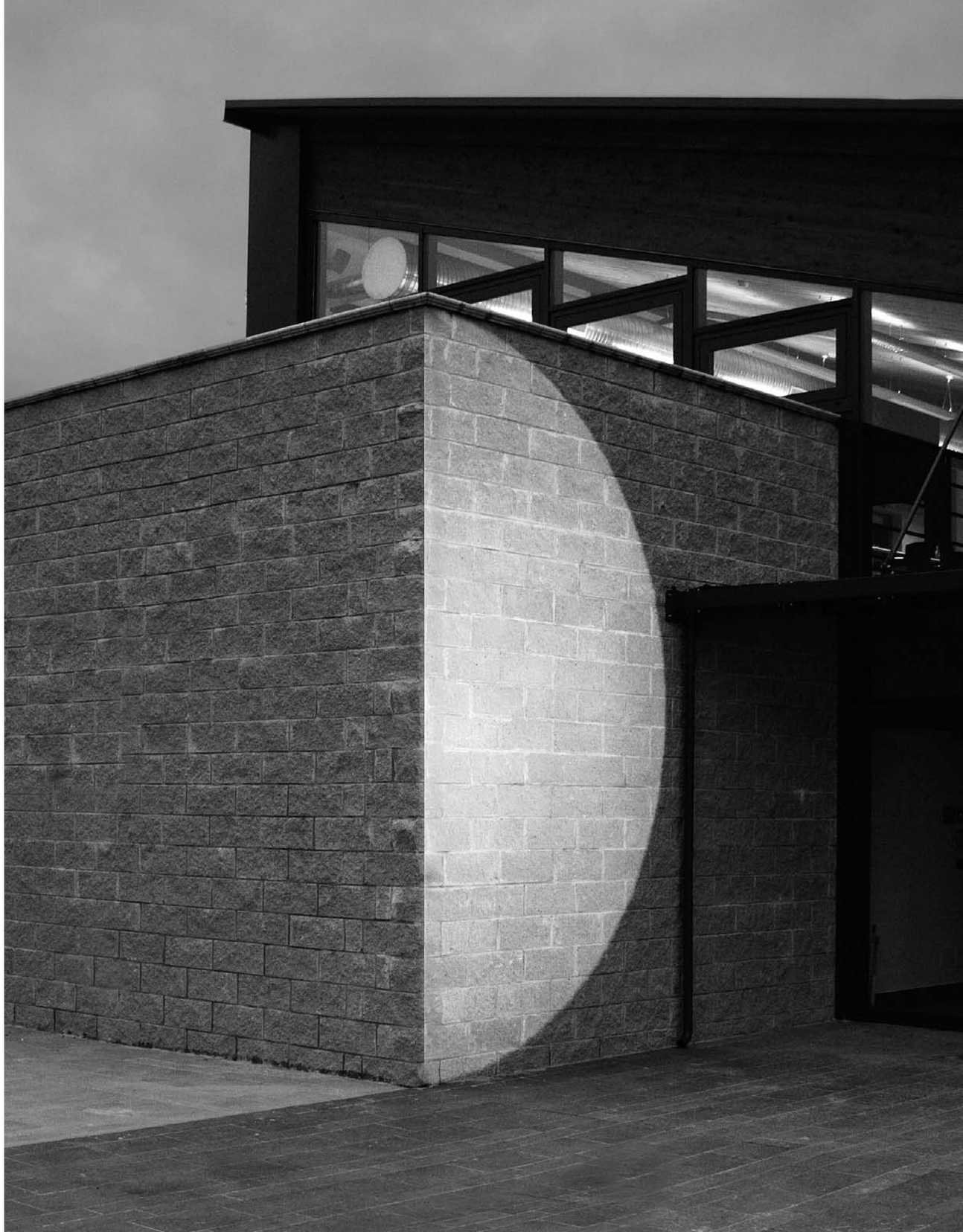
Così si chiude l'opuscolo che Grossatesta dedica alla questione della 'luce'. Vera e propria espressione di un orizzonte metafisico neoplatonico, a partire dal quale sarebbe poi maturata un'estetica sostanzialmente "ascetica". A partire dalla quale il fare artistico (rivolto al bello) non avrebbe potuto fungere che da pratica *liberatoria*. Da cui il senso essenzialmente ascetico del suo *ergon* - sempre e comunque nel senso dell'ascesa.

4. D'altro canto, già per Plotino il senso ascetico dell'esperienza estetica avrebbe dovuto spingerci a considerare come vero fine del fare artistico il coglimento della forma interna della cosa (l'*eidos*); realizzabile peraltro attraverso una disposizione che avrebbe sede nell'anima e che sarebbe rivolta *in primis* all'anima delle cose: ovvero, alla forma interna da cui ogni cosa è di fatto illuminata - *to endon eidos*. Una forma interna che è a sua volta risultato di una effusione originaria dell'Uno.

Si legga in questo senso la quinta *Enneade*, e nella fattispecie il suo ottavo libro. "Le arti non imitano semplicemente le cose che si vedono, ma si elevano alle forme ideali, dalle quali deriva la natura"[44].

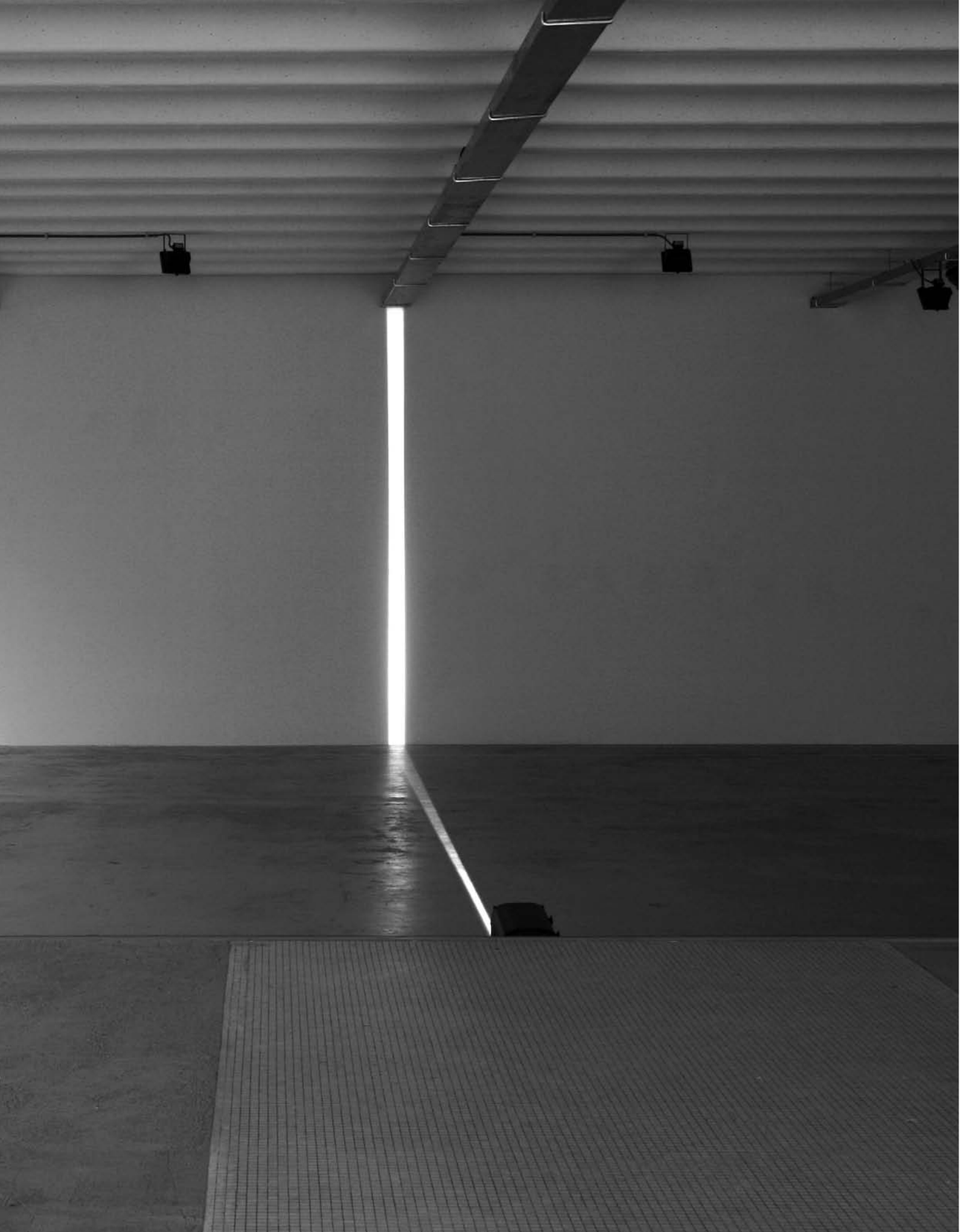
Per Plotino, cioè, "le arti aggiungono qualcosa alla natura"[45]; ma non qualcosa di *determinato*. Alla natura, infatti, *non mancano pezzi*. Cosa aggiungono, dunque, le arti, se è vero che vanno a cogliere la forma interna della cosa, ovvero la sua anima, attraverso un fare che ha il proprio inizio nell'idea che appare all'artista? Cosa vi aggiungono davvero?

Non una *parte*, evidentemente - ossia, non *un certo 'diverso'*. Alla cosa viene cioè aggiunto quel che reca in sé, in quanto tale, la bellezza. Questo viene aggiunto alle cose e ai materiali su cui l'arte opera. Viene aggiunta quell'Unità che è l'Uno stesso da cui tutto proviene, ma che, in quanto si presenta nelle cose



determinate, è sempre irrimediabilmente *distante* da sé, ossia, sempre *mancante rispetto a se medesimo*. Perché L'Uno che è in ogni cosa, si mostra nelle cose come *distinto* dal modo in cui esso medesimo si costituisce in senso proprio nell'Inizio - quel modo in virtù del quale si dovrebbe appunto riconoscere che l'Uno non è affatto diverso dalla differenza.
Nelle cose, insomma, manca l'Uno; ma vi manca come ciò che non è diverso dal diverso... a mancare è insomma sempre e comunque l'Inizio. Mentre, all'Inizio in quanto tale, nulla manca.
Perciò questo andare alla forma, attraverso un processo di ascesa, questo pro-cedere verso il fine essenziale dell'arte, esprime il ricongiungimento con l'origine di ogni *eidos*, ossia, con quell'Uno che non manca di nulla e che non è diverso da quel che si produce per la sua decadenza. Con quell'Uno assoluto che in questo mondo si manifesta teofanicamente, attraverso la bellezza delle cose - facendosi comunque abissalmente distante dalle cose di cui è origine. Perciò l'Uno si manifesta come ciò che qui, in questo mondo, "manca".
Questo, l'Uno in relazione a cui, a dominare, è la pura "identità" - pura identità anche con il diverso (perché il diverso, nell'Uno, è perfettamente identico all'Uno).
Quindi, chi domina, nel 'fine', è davvero l'Uno - ciò che domina lì, ma che, in questo mondo, per l'appunto, manca (pur non mancando, in questo mondo - per la sua mancanza -, *nulla di determinato*).
D'altro canto, se l'Uno non mancasse, avremmo il *kosmos* platonico, che è dovunque perfetto (in ogni sua parte, infatti, esso mostra il tutto... perché, in esso, ogni legame è identico alle cose da esso medesimo legate).
Qui, invece, in una prospettiva più specificamente neoplatonica, il *kosmos* rinvia alla sua origine, come a ciò che in esso sempre manca; e a cui l'artista deve dunque necessariamente tendere. Sempre a questo *telos*, a questo ultimo, che dice la bellezza al di sopra della bellezza (il bello che non è bello... in quanto condizione di possibilità di ogni bellezza), l'artista deve dunque indirizzare il proprio fare.
L'artista, cioè, va verso questo fine - verso quell'Uno che è prima di ogni sua immagine... rispetto al quale, dunque, ogni immagine non è più che un'ombra. Insomma, l'artista *ad*-tende una luce che è poi quella che fa essere la stessa umbratilità dell'ombra.
D'altro canto, questa estetica-metafisica comporta che qualsiasi produzione di immagini tenda ad una condizione od origine che starebbe prima di ogni immagine; secondo un'impostazione che avrebbe trovato una prima e interessantissima espressione in quella che chiamiamo appunto arte bizantina.
Rileva giustamente Wladislaw Tatarkiewicz come qui si configuri un interessantissimo paradosso - egli sottolinea infatti come in realtà Plotino e i suoi seguaci "stranamente non appoggiarono l'arte che corrispondeva alla loro estetica. Essi incoraggiarono invece l'arte classica tradizionale... in cui essi ravvisavano un mezzo per rafforzare il paganesimo e opporsi al cristianesimo"[46]. Insomma, anche se l'idea estetica plotiniana sarebbe stata perfettamente realizzata dall'arte bizantina, Plotino - in quanto rivolto ad un sostanziale anticristianesimo - non poteva appoggiare tale forma d'arte, per quanto costituisse l'unica perfetta e autentica espressione delle sue idee. Non poteva farlo perché si trattava comunque di arte cristiana.
Perciò i cristiani svilupparono "un'arte vicina a Plotino, sebbene fossero ostili a lui"[47]. Questo filone neoplatonico sarebbe stato infatti sviluppato nella forma più alta proprio dal cristianesimo, e non dalla grecità (che sarebbe invece rimasta ancorata ad un'idea estetica derivante dal filone platonico-aristotelico).
Così la teoria plotiniana avrebbe finito per diventare un elemento essenziale dell'estetica medievale. Caratterizzata da elementi metafisici che sarebbero stati poi ripresi anche nella straordinaria rilettura operata da Pavel Aleksandrovič Florenskij di tale orizzonte estetico-metafisico. Ci riferiamo soprattutto al saggio sull'Icona, tradotto in italiano da Adelphi con il titolo: *Porte regali. Saggio sull'icona*.
Ma, la potenza di tale prospettiva non si sarebbe certo esaurita con l'avvento della grande Rinascenza; essa avrebbe continuato a propagarsi e a far sentire i propri effetti sino ad alcune delle più straordinarie esperienze dell'arte novecentesca. Penso soprattutto a quelle forme d'espressione artistica che, a partire dalla luce bianca di Malevič e dall'oro kleiniano, avrebbero disperatamente continuato ad indicare l'insostenibile e irrappresentabile luminosità della *lux* tematizzata dalla speculazione grossatestiana. Tutte mosse dalla convinzione di dover fare, dell'esperienza artistica, una dimensione finalmente e definitivamente *libera*, nonché salva dal peccaminoso e lacerante mondo della vita.
Ma, questa operatività, convinta di poter riconoscere nella 'luce' una reale condizione di 'salvezza' dall'inferno di questo mondo, non sarebbe stata l'unica. Sarebbe cresciuta infatti anche un'altra idea di 'luce', sempre nel contesto dell'arte occidentale. E sempre derivante dalle antiche metafisiche della luce - per quanto espressione di un'altra prospettiva estetica. Intenta, cioè, a cercare la luce già *nelle cose* di questo mondo. Convinta di poterne rinvenire le tracce anche nelle macerie della storia; sì, proprio là dove il buio potrebbe anche sembrare in qualche modo irredimibile.
Un filone, quest'ultimo, cui appartiene sicuramente anche l'artista francese Michel Verjux. Egli non abbellisce la nuda datità; ma, come Socrate (ossia maieuticamente), s'impegna a 'liberare' l'unica luce che ogni umana attività di fatto produce, e che ogni manufatto, se sapientemente ed amorevolmente 'interrogato', può restituire ai mortali - se non altro in quanto riflesso di un *Assoluto* che non ci attende mai al termine di un processo infinito e per ciò stesso impotente... ma si annuncia sempre e comunque nell'*ora* di ogni 'gesto' e di ogni 'sguardo' realmente capaci di accoglierne (per dirla ancora con Carlo Invernizzi) l'*intramontabile ed infocata implosione*.

[1-43] "De luce seu de inchoatione formarum", in Roberto Grossatesta, *Metafisica della luce. Opuscoli filosofici e scientifici*, a cura di Pietro Rossi, Rusconi, Milano, 1986, pp. 113-123.
[44] Plotino, *Enneade* V, 8, 1.
[45] *Ibidem*.
[46] Wladislaw Tatarkyewicz, *Storia dell'estetica*, a cura di Giampiero Cavaglia, Einaudi, Torino, 1969, v. I, p.365.
[47] *Ibidem*.



Massimo Donà
Art - Light. Blinding, grazing, as if it were nought...

1. Never-ending wind-light which makes everything implode, or else nothing, since this is all there is: nothingness, non-being. The same as what we are all made of and begotten by day in day out.
A wind-light manifesting this nothing, and making it visible with its own inflamed nonentity. Yes, because its very self is non-being, just as all things are non-being. In them being is always necessarily has-been.
Every determinateness asserts this: in it, being became *perfectum*. Perhaps but partially or relatively, since in every thing there is always something else that has yet to be brought to light (by this fact alone being can be perceived as live, because that which appears of it and is materialised is not all of what may yet appear).
Indeed it is only when things do not promise anything that they are truly perfect; that is, definitive. Because their light is now entirely consumed. And all that remains is a ghostly glow, warranting a measure of a possibility. A lunar light, dim and gloomy. Able to offer us a decidedly *still* life. Perfect, for sure, but precisely because at the most it can become an object of pure longing (as in the Romantics' *Sehnsucht*).
On the other hand, even live things, yet full of promises and hopes, only appear by means of that something in them which actually no longer is. Even if in relation to a non-being which retains a whirlwind of desiring positivity, which says it no longer is what it once was, which calls itself future with respect to itself, thus saying it is not truly entirely there, if it is true that what appears of it is still waiting to be justified. Henceforth its determinateness implies a something else beyond what is, expresses this other, already in the being-there-and-now of the world which we could nonetheless explore. Henceforth light, by means of it, begins to *quiver*. And appears as "Dark tense / no space no time" quivering in "the ardent whirling of nothingness."
These are the words of Carlo Invernizzi in a short poem written in the mountains of Marterone during the Summer of 2001. A poem written on the blank page like a wild, indomitable flash of lightning, at once blinding and revealing. Light-life and death-life of an implosion which shows nothingness. And so disconcerts. Dazzling indeed is its *lux*; and in his words "the ardent whirling of nothingness" becomes pure *arythmos*. An immediate, unaware response to the appeal which the "clot" - the thickened mass - of the existent, although not being, although already everlastingly past (as the Hegel of the *Science of Logic* well knew), nonetheless succeeds in uttering. So, by means of it, the *kosmos* is a sheer play of light, because on its horizon things and their relations are *truly 'one'*, as Plato explained in his *Timaeus*.
Therefore nothing truly can be seen. Nothing, save a blinding light which we believe comes from the background.
But the background is actually the very surface. That is, the background is infinity; whose abysmal distance had to become a thing. Finite and defined; and therefore determined, by what is no longer and by what is not yet.
But let us read Carlo Invernizzi's poem.

Dark tense / No space no time / The ardent whirling of nothingness / quivered. / All of a sudden / Its non-existence caught fire / A clot deflagrating in its bowels. / And there was wind-light Everlasting / In dizziness of stars / Light-life death-life / Time-mind kindled anew / Out of the imploding of nothingness.
Morterone, August 29, 2001

Invernizzi speaks of the boundless potency of a light whereby non-existence itself is the last to deflagrate, thus expressing the essential impossibility of its ever too positive determinateness. In conformity with an *aporia* - a doubt - which, before concerning all things, belongs to the very foundation as such.
Invernizzi says something which is sheer music, able to rhythm all existence, all motion, and thus make it

essentially possible. Invernizzi speaks of this light which human beings have reduced to a mere physical phenomenon. Yet its quintessence has to be meta-physical. Given that the physical and its impurities are its immediate and initial effect, being the sum of an infinite multiplication, and therefore innumerable.
Invernizzi thus testifies to a remote echo. Only too often betrayed by words which, with respect to history, were always subjected, being unable to express its whirling imploding in sudden flares, without direction or purpose.
Invernizzi seems to recollect the speculative power of Robert Grosseteste, who devoted incomparable, definitive, stunningly bold pages to light.
But what exactly was the metaphysics of light that the English theologian and scientist, living astride the 12th and 13th centuries, developed in the wake of the great Christian-Platonic tradition inherited by Pseudo-Dionysius the Areopagite?

2. Grosseteste claimed: "The first corporeal form which some call corporeity is in my opinion light[1]."
Light indeed "of its very nature diffuses itself in every direction in such a way that a point of light will produce instantaneously a sphere of light of any size whatsoever, unless some opaque object stands in the way. Now the extension of matter in three dimensions is a necessary concomitant of corporeity, and this despite the fact that both corporeity and matter are in themselves simple substances lacking all dimension. But a form that is in itself simple and without dimension could not introduce dimension in every direction into matter, which is likewise simple and without dimension, except by multiplying itself and diffusing itself instantaneously in every direction and thus extending matter in its own diffusion. […] But I have proposed that it is light which possesses of its very nature the function of multiplying itself and diffusing itself instantaneously in all directions. Whatever performs this operation is either light or some other agent that acts in virtue of its participation in light to which this operation belongs essentially. Therefore light is not a form subsequent to corporeity, but it is corporeity itself[2]."
But if it is true that quality explains quantity, then quantity is quality. After all, everything is light. Light is not a simple means that illuminates, because all that exists is begotten by its *qualitas*: this is why there exists always and only quality, each time quantifying itself. It is worthwhile to repeat it: what exists is light. Light, in fact, does not illuminate something that already exists.
On the other hand, if it is viewed as the condition of possibility of everything, it must also indicate that which, in everything that exists, is precisely brought into existence. This is what should be said about light. So every existing determinate being is light, rather than lit. Given that we are not merely referring to mere physical light.
So things do not exist, save their being made to exist by light. Light is precisely what, starting from a non-dimensional point, is propagated instantly, with an immediacy already expressed in the Areopagite's first Celestial Hierarchy.
Instantaneously the luminous point, God, or the first principle, propagates itself. And not at a certain time, having already been something. Its being is an immediately overabundant being; so it propagates itself, and does so infinitely, if no opaque body is there to hinder it. Therefore the simple point constituting Light coincides with infinite extension.
But then how is the dimension *of* and *in* things born?
The fact is that this form (pure Light) multiplies itself infinitely. Extending matter. A matter which itself is without dimensions, thus not something already formed, onto which light would intervene successively. Grosseteste is commenting on Genesis.
God makes the Light: *fiat lux*. But before this act, what was the universe?
It was a dark and formless mass. In other words, it was not a something. Indeed, things appear and are formed as such because light illuminates them: before this irradiation there are no things. We should not imagine that there were things which at first were veiled and then later were lit.

No, things appear, given that from the beginning God infinitely multiplies His Light in all directions.
On the other hand, the simple being can only multiply itself by a simple measure, that is, in-finite (given that the composite is always finite, meaning determined). Then Grosseteste explains: he remarks that extending matter "could not have been brought about through a finite multiplication of light. Because, the multiplication of a simple being a finite number of times does not produce a quantity[3]" - as Aristotle already pointed out. In fact, "a product which is the result of an infinite multiplication exceeds infinitely that through the multiplication of which it is produced[4]."
This last passage is of the utmost importance.
So light, extending itself equally in every direction at the beginning of Time spreads itself drawing matter with it, in a quantity as large as the structure of the universe. Because there is a quantity at the end of which the greatest rarefaction is produced.
Therefore Light achieves its greatest rarefaction.
Whence it rebounds towards the centre: Light, *lux*, becomes *lumen*. Begetting the various heavens, even that of the moon (ours), that is, the less rarefied heaven. Through a process of expansion borne to the greatest rarefaction, always according to a finite quantity, hence an articulated reflection of this luminous potency. That which constitutes all the celestial spheres.
A Light that shines to the utmost and becomes rarefied, and then is reflected (*lumen*), creating the universe that we all can see and recognise.
But why would light be resolved in a "quantity" effectual as the ultimate limit of the Universe? Because it multiplies itself infinitely.
Indeed, only between the finite and the simple being - infinity - is there an infinite distance.
The fact is that "one simple being [infinity] cannot exceed another simple being infinitely, but only a finite quantity infinitely exceeds a simple being. For an infinite quantity exceeds a simple being by infinity times infinity[5]."
Therefore infinity produces the finite insofar as it is multiplied infinitely. Because only that which separates the simple point (the origin of Light) from the finite is a truly infinite distance.
On the other hand, each segment of a straight line is infinitely dividable. So it should not be surprising that to produce this finite an infinite multiplication of infinity is required.
This is why we must admit that quantity - the finite - is produced by a non-quantitative multiplication, and therefore precisely infinite. In other words, not quantitatively determined, that is, literally, "infinite". But multiplication of what? Of infinity, obviously. That is, of pure quality.
Indeed, quality alone can multiply itself in a non-quantitative way, and infinity does not imply a quantity. Therefore it multiplies itself in a non-quantitative way, producing the finite quantity. This is why what appears in the finite quantity of this Universe is always and only qualitative infinity: light.
Certainly, behind all this we have the thinking of Pseudo-Dionysius the Areopagite; but Plotinus as well. Expressed however in more specifically scientific terms, the English theologian's theology being 'scientific'.
Then the simple being cannot let itself be infinitely exceeded by what is in turn simple. The finite quantity alone infinitely exceeds the simple being. Actually, if infinity, multiplied infinitely, produced an infinity, there would be no infinite distance: the first and the second infinity would be the same thing. Infinity produces something because by multiplying itself infinitely it becomes finite. Because, only between the finite and the infinite there is an abyss, an infinite distance. Whereas between infinity and infinity there is no distance, they being the same thing.
Therefore, necessarily "when light, which is in itself simple, is multiplied an infinite number of times, it must extend matter, which is likewise simple, into finite dimensions[6]."
This is why harmony and splendour, the concepts used by Pseudo-Dionysius, are no longer two distinct options. Indeed Harmony indicates a quantity which does not come *from*, but is formed as the immediate effect (light instantaneously multiplies itself infinitely) of the original Light. The concept of Harmony refers

to the potency of light, which does not illuminate things already given, but is formed instead as the quintessence of corporeity, that is, of the corporeal quantity of which all things are made.

3. We have seen that in the tract *De luce* Grosseteste proposes an utterly radical conception of light, certainly more so than all those up to his time. Because in his pages light does not indicate something that gives itself to beings as their vivifying and ordering principle, but instead is their very constitutive principle.
So according to our theologian-scientist light is the first corporeal form. A light that expands immediately from the point, in conformity with an infinite multiplication producing finite quantity.
We already said that only the finite can exceed an infinite number of times the infinity of the simple being, since only between finite and infinite can there be infinite distance. Because an infinite multiplication of the infinite, giving rise to an infinitude, would produce a mere repetition of the identical.
After these luminous elucidations, however, the English theologian goes on to demonstrate that a numerically determined relation, therefore quantitatively determined (that is, "finite"), can in truth also be given between two infinite series.
But what is expressed by the relation between two infinite series?
The result of their *proportion*.
Then if I say that between two entities there is a proportion of three-quarters, to what am I concretely referring? To the result of the relation between two magnitudes. And yet Grosseteste tells us that infinites also are in the form of plus or minus. Insofar as "it is possible, however, that an infinite sum of numbers is related to an infinite sum in every proportion, numerical and non-numerical. And some infinites are larger than other infinites, and some are smaller[7]."
But how can we imagine greater or smaller infinites? That is, how can an infinite be more infinite than others?
For example, "the sum of all numbers both even and odd is infinite. It is at the same time greater than the sum of all the even numbers although this is likewise infinite[8]. […] For it exceeds it by the sum of all the odd numbers[9]," in the infinite whole of all the even numbers surely the odd numbers are missing. They are both infinite, certainly, but to one of the two the other is missing. Here we have the infinites relating to one another in the form of plus and minus.
"It is likewise clear in regard to all kinds of numerical proportion that there can be a proportion of finite to infinite according to each of them[10]."
On the other hand, only the fact that between infinites there is a proportion (if we can grasp what is more and what is less, and therefore quantify) explains the fact that an infinite multiplication of the infinite results in a number (as in the instance of light), that is, a 'finite'.
Another extremely interesting consideration relates to the fact that the finite number cannot be considered part of the infinite. Because, "when we subtract a number from an infinite sum of halves there will not remain a numerical proportion between the infinite sum of doubles and what is left from the infinite sum of halves[11]."
As to say, there is no proportion between the infinite and a certain number: here we have another really interesting question. If the finite and the infinite are separated by an abyss - an infinite distance - then there can be no proportion between them, because any quantification whatsoever is impossible.
Therefore "a finite number cannot be an aliquot part or aliquot parts of an aliquot part of an infinite number[12]" and, if there is no proportion we cannot speak of parts: only an infinite can be a part of another infinite.
Let us take an example, the same as Grosseteste used.
"If light through the infinite multiplication of itself extends matter into a dimension of two cubits, by the doubling of this same infinite multiplication it extends it into a dimension of four cubits, and by the dividing

in half of this infinite multiplication, it extends it into a dimension of one cubit. Thus it proceeds according to numerical and non-numerical proportions. It is my opinion that this was the meaning of the theory of those philosophers who held that everything is composed of atoms[13]."

So, if I double an infinite multiplication, the final result is necessarily finite. So I can infinitely double a reality such as light. But if I double this infinite multiplication (that is, if I infinitely multiply twice this non-extended point), the result is a determined quantity.

Yet here I am not dealing with two infinites. Rather, I have an infinite multiplication which I merely double. Well now, in so doing, I obtain two infinites. Their final proportion being two-quarters.

I mean that if in one case I have two cubits (as final result of the infinite multiplication), in the other case I have four cubits. So the two infinites are in a proportion of two-quarters. So two infinites produce an infinite result, because resulting from two infinite multiplications. And yet, one infinite is a part of the other, that is, is its half, and therefore two quarters in proportion to the other. Like saying that only an infinite can claim to be a part of another infinite.

Our theologian's numerological arguments are highly complex, an absolute numerological raving. But what interests us is discussing the basic question about the fact that the numerological-ontological principle we just examined implies first of all this: that finitude cannot be considered part of the infinite, forming itself as the evident result of an infinite multiplication. So it cannot be called a part. Precisely finitude, we might say, is what safeguards infinity, since it issues from infinity. And presupposes it. Precisely because it is made of infinitude.

So this is what interests us.

Thus finitude is not a moment of infinity, as some might believe. It is not a part of infinity, because, if it were a part of it, there would have to be a proportion between finite and infinite.

But if there is no proportion (because it is an infinite, abyssal relation), we cannot even say how many times the finite is in the infinite. This is why the finite does not indicate a part, which could in some way develop into the infinite. On the contrary, the finite originates from the infinite.

This is why we must begin to reverse common sense.

If we are finite - as we must admit we are - we shall never find infinity by merely going beyond this world. Infinity cannot to be sought like something which can be reached at the end of a succession of finites, one after the other. The infinite is the origin of the finite. That is, the finite is full of the infinite, constituted as its original existence, so that the infinite always appears to us in the form of finitude, even when we are prepared to consider a proportion between infinites.

In short, the finite is the original form of the infinite.

On the other hand, how do we relate the infinites to one another? How indeed, if not through a finite form?

This is why the finite contains the infinite, which does not exceed it. But what truly exceeds the finite? A larger finite quantity.

I mean that only another finite can exceed this or that finite; in fact, the infinite does not exceed anything. Precisely because it is incommensurable, because between finite and infinite there is pure incommensurability.

And so, literally, what is light?

It is the infinite principle from which every finitude is constituted. This is what the metaphor of light says. Light, that is, is not a being, because it surrounds everything and permeates everything with itself, without ever being absorbed by the ontic and determined form inherent to all beings. Light, that is, does not express an existent; but lives in all existents as an authentically non-existent.

These reflections alone enabled Grosseteste to attempt to explain how the Cosmos was formed out of the infinite potency of light, thereby composing a mighty and highly original cosmogony.

Therefore, "I say that light through the infinite multiplication of itself equally in all directions extends matter on all sides equally into the form of a sphere and, as a necessary consequence of this extension, the outermost parts of matter are more extended and more rarefied than those within, which are close to the center[14]." Light extends producing a finite quantity (multiplying itself infinitely). And the outermost parts of this finitude are those in which light is the most rarefied. Out of the density of the centre, moving away from the centre, light grows more and more rarefied. So that, "since the outermost parts will be rarefied to the highest degree, the inner parts will have the possibility of further rarefaction[15]."

And the Cosmos cannot be extended further: the utmost point of rarefaction is attained at the limit of the sphere. According to a finite quantity generated by the infinite multiplication.

Therefore light "actualized completely in the outermost sphere the potentiality of matter, and left this matter without any potency to further impression[16]." Here rarefaction is so great that matter attains the level of pure potentiality. Becoming a potency that cannot be further actualised; this being at the point of maximum rarefaction. Here matter cannot become something else, so we have pure possibility. On the other hand, only an impure possibility, so to speak, can and truly must be enacted. Therefore the seed constitutes an impure potency, given that it can and must become a plant.

Here we are on the extreme margin of the existent, which Grosseteste rightly defines "pure potency" (insofar it cannot be further actualised). A margin beyond which no space could ever truly be produced, meaning a space able to receive further impression to become something else.

And this is how, on the outermost of the sphere, the first body is formed, called firmament "because it has nothing in its composition but first matter[17]" (but it is also the first form which, if it cannot become another form, will therefore be a matter coinciding with pure form: potentiality coinciding with pure actuality). Therefore, in relation to it, no act ensues, whereas this table, for example, is potentially something else. For instance, a heap of wood, a sculpture, I mean it can certainly become another form. Considering that this will never be its definitive form. We say this, precisely, when we observe that something can still take up another form, another with respect to what is already its form. However the table is not in potency "as a table", instead as a table it is actualised. If it is a table expressing something else in potency, this means that it is indeed a table, but can also become a heap of wood. Because, if it already is a form and already has a form, it cannot be it and have it in relation to that for which it is potency: it is potency only in relation to a future form.

If instead we have a pure potency, we cannot have forms awaiting to be brought to light. This is why this pure potency coincides with pure form (there being no other form to be attained).

"And thus the first body in the outermost part of the sphere, the body which is called the firmament, is perfect, because it has nothing in its composition but first matter and first form. It is therefore the simplest of all bodies[18]." "It differs from the genus body only in this respect, that in it the matter is completely actualized through the first form alone[19]." So we can speak of an authentic *coincidentia oppositorum*: absolute coincidence of form and matter. Therefore it is a "very simple being," something that is in no way composite; as conversely all the other things (all other things, indeed, composed of matter and form, in their being different, are precisely composite).

On the other hand, matter, in Aristotelian terms also, is never wood, nor plaster nor marble. They are all really "formed matter." Well yes, they are material, but not matter in the Aristotelian sense.

Matter expresses the mere possibility of the table, its being able to become a sculpture or a mere heap of wood. Instead, the seed is a tree in potency, but not because of the materials it is made of. The tree is the matter of the seed.

"But the genus body, which is in this and in other bodies […] abstracts from the complete actualization of matter through the first form and from the diminution of matter through the first form[20]." Absolutely simple, static, no modification can touch it. "When the first body, which is the firmament, has in this way been completely actualized, it diffuses its light (*lumen*) from every part of itself to the center of the universe[21]." Light, reaching its extreme limit here, rebounds and becomes *lumen*, that is, reflection, from the last body, of the Light (*lux*).

"For since Light (*lux*) is the perfection of the first body and naturally multiplies itself from the first body, it is necessarily diffused to the center of the universe. This Light (*lux*) […] proceeds from the first body light (*lumen*), which is a spiritual body, or if you prefer, a bodily spirit." Meaning this pure potency which is pure actualisation, utterly simple. "This light (*lumen*) […] passes instantaneously from the body of the first heaven to the center […]. Furthermore, […] its passing takes place through the multiplication of itself and the infinite generation of light (*lumen*)[22]."

Each time an infinite multiplication takes place, producing two, four, that is, ever new celestial spheres. "This light (*lumen*), expanded and brought together from the first body toward the center of the universe, gathered together the mass existing below the first body[23]." Stable, static, utterly rarefied.

But this light, which rebounds instantly towards the centre, can but gather together the mass which remained below it. And given that the first body cannot be lessened, because it is fixed and unmoving being completely actualised and unchangeable, nor could there be a space that was empty, "it was necessary that in the very gathering together of this mass the outermost parts should be drawn out and expanded[24]:" these being the parts remaining near the first circle. This means that the rebound is towards the centre, leaving the parts closest to the first body more rarefied than those near the centre.

"Thus the inner parts of the aforesaid mass came to be more dense and the outer parts more rarefied; and so great was the power of this light (*lumen*) gathering together - and in the very act of gathering, separating - that the outermost parts of the mass contained below the first body were drawn out and rarefied to the highest degree[25]." Thus, in the parts closest to the first body, a second sphere would have been formed, "completely actualized and susceptible of no further impression[26]."

So now we are at the second sphere. *Lumen* is begotten by the first sphere, but "that light (*lux*) which is simple in the first sphere is doubled in the second[27]." Because it is a multiplication: the doubling of the first multiplication (which is "infinite"). Indeed it is what begets the first body. So this is a second infinite multiplication (hence the second sphere) which, gathering together the circle, creates a rarefied area on the margin.

And the reasoning thus proceeds, because from the second *lumen*, again by reflection, another gathering together and another rarefaction would be begotten. Ultimately constituting, from one sphere to another, the nine celestial proportions. That is, up to the ninth sphere, where a denser mass would be formed which begetting light as well, "by its light (*lumen*) gathered together the mass contained below itself and, by gathering it together, thinned out and expanded its outermost parts[28]" (the sphere of the moon).

"The power of this light (*lumen*), however, (after nine repetitions of this process) was not so great that by drawing together it could expand the outermost parts of this mass to the highest degree[29]."

Hence this time it is not possible to produce a further process of rarefaction, like that characterising the begetting of the outermost part. The process remains incomplete, it "was left imperfect and capable of being gathered together and expanded[30]." Then there is no creation of a tenth sphere, complete and fixed, the process is incomplete, and for this very reason the last sphere moves. Necessarily imperfect, the outermost part "nevertheless by its expansion became fire, although remaining still the matter of the elements. This element giving forth light from itself and drawing together the mass contained below it expanded its outermost parts, […] and in this way it produced air[31]."

We are now in the presence of imperfect processes. After the ninth sphere, fire is begotten. Under fire (still by drawing together and expanding its outer parts, but in a process never complete), air, begetting itself, brings forth a spiritual body, and water and earth. So now we have the four elements.

"But because water retained more of the power of drawing together (we are almost at the centre) than of the power of expanding, water as well as earth was left with the attribute of weight[32]." Fire, air, water and earth - expressing essentially incompletely actualised spheres - indeed always pass from one to another. These are the elements that express the matter constituting our *kosmos*: a finite cosmos, wherein

there is movement, where one can move from one part to another, even from low to high.

Conversely in the other spheres everything proceeds in a circle, in keeping with an unchangeable motion. Therefore it is only below the ninth sphere that we have the process of low to high.

This is how the thirteen spheres constituting our tangible world would have originated: the nine immutable heavenly spheres, wherein there is neither increase, generation or destruction because they are completely actualised (having reached their greatest degree of rarefaction), and the four spheres below which, conversely, are surely subject to change. Because in them there is growth, generation and destruction, birth and death. This is the life of us all, natural, "because not completely actualized[33]." This is the sphere we belong to, that of the four elements, the true place of what is incompletely actualised.

But again Grosseteste, most opportunely, reminds us that "the first body, through the multiplication of its light, is every body that comes after it[34]." Since everything comes from this first body, and therefore from the original *lux*.

Thus each of the heavens somehow includes and expresses all the others. This is why the English theologian claims that "this discussion may perhaps clarify the meaning of those who say that 'all things are one'[35]."

Here we are at the heart of his authentic neo-Platonism.

Light is everything, because everything is light.

Of course there is a multiplicity of things, begotten in this manner, but Grosseteste remarks that this should clarify the meaning of those who end up by conceiving things as pointing to a single entity (precisely because originated from the perfection of a one and same light). But "also the meaning of those who say that 'things which are many are many through the multiplication of light itself in different degrees'[36]."

An infinite multiplication by two, by three, by four: it is always an infinite multiplication of light however. That which gives rise to the multiple.

"For this reason the incorporeal power of intelligence or soul, which moves the first and highest sphere with a diurnal motion, moves all the lower heavenly spheres with this same diurnal motion[37]." Here Grosseteste explains that the elements, albeit partaking in that first light, are not subject to the first moving power "since that light in them is impure, weak, and far removed from the purity which it has in the first body[38]."

Furthermore, the four elements characterising the incomplete actualisation of this world "also possess the denseness of matter which is the principle of resistance and stubbornness[39]."

Then the English theologian speaks of the circular motions of the heavenly spheres, not capable of up or down motion, whereas we can always rarefy an element, being incompletely actualised and subject to continuous rarefaction and condensation (as we do with water for instance). Well, up there none of this is possible, because there everything has its definitive consistency.

"The light (*lumen*) which is in the elements inclines them away from the center so as to rarefy them, or toward the center so as to condense them. And on this account they are naturally capable of being moved in an upward or downward motion[40]."

In any case, in the highest body, which is also the simplest (constituted as the first effect of the infinite multiplication of light), we already have four constituents: that is, form, matter, composition and the composite. Therefore it is already a multiple body.

Because *lux* alone expresses "the simplest", that of which everything, being multiple, is made. "Now the form being the simplest holds the position of unity. But matter […] is rightly allotted the nature of a duality[41]." This argument clearly has a neo-Platonic origin, referring ultimately to the esoteric Plato (for whom form is One, matter is Two, and, from the One which *in-forms* of Itself Two, arises the Cosmos).

Actually composition has the nature of the number three - so the One, in-forming of Itself Two, begets Three. In short, the existent is always three, precisely because it results from the forming of matter. That is, by letting itself be *informed* by matter, and therefore by the duality becoming the unity, hence the trinity.

"And that which is the composite proper, over and above these three constituents, is classed as a quaternary[42]."

The result is not the original structure of the all (which is the trinity). Each time that which exists, structured on the basis of the trinity, is a certain conformation of the original trinity; and the latter, being different from the other modes of the same original, begets Four.
Only on the horizon of the quaternary is the existent configured in its own ways, expressing always and nonetheless an excess with respect to the original structure of the all. Always configuring itself in one mode or another.
Thus being is not reducible to its structure. In fact, if to exist it must have the structure of the trinity, we should point out that each time this structure is configured so as to express a fourth element, without which there would be no existence.
But if the one, the two, the three and the four express the numbers constituting the whole, a first consequence should be the awareness of the fact that in any case the perfect number will be ten.
Thus a metaphysics of light develops an authentic cosmic numerology. Plato already formulated a sort of complicated numerology, but here the vision is more specifically neo-Platonic, because the rule of the One is absolute. What is formed is always the One *absolutum*. The One preceding all multiplicity.
For this reason every being, in itself perfect and completely actualised, "is ten. On this account it is manifest that only five proportions found in these four numbers, one, two, three, four, are suited to composition and to the harmony that gives stability to every composite. For this reason these five proportions are the only ones that produce harmony in musical melodies, in bodily movements, and in rhythmic measures[43]."
Thus ends the treatise Grosseteste devoted to the question of Light. A genuine expression of a neo-Platonic metaphysical perspective, which then developed an essentially "ascetic" aesthetics. After this the artistic act (addressed to Beauty) could only be a liberating practise. Hence the fundamentally ascetic sense of his *ergon*, always and nonetheless in the sense of an ascent.

4. On the other hand, the ascetic sense of the aesthetic experience for Plotinus should already have led us to consider that the true object of the artistic act is understanding the internal form of things (the *eidos*). This could be achieved by a disposition located in the soul and which would first of all be addressed to the soul of things: the internal form whereby each thing is in fact illuminated, *to endon eidos* (the inner form). An internal form which in turn was begotten by an original effusion of the One.
We can read the Fifth *Ennead* in this sense: "The arts do not simply imitate the things we can see, but they run back up to the forming principles, from which Nature derives[44]."
In other words for Plotinus, "the Arts add something to Nature[45]," but not something determined. Indeed in Nature there are no missing pieces. So what do the Arts add, if it is true that they seek to seize the inner form of the thing, its soul, by an act that springs from the idea which appears to the artist? What do they truly add?
Obviously not a part, not something different. To the thing they add what is inherent to beauty, added to the things and the materials art works upon. They add the Unity which is the One from which everything comes, but which appearing in determined things is always irremediably remote from itself, always lacking in relation to itself.
Because the One, which is in all things, appears in things unlike the way in which it is literally formed in the Beginning, this way in virtue of which we should recognise that the One is not at all different from difference.
In things the One is lacking; but it is lacking like something which is not different from difference. What is lacking is the Beginning. Whereas in the Beginning as such nothing is lacking.
This is why this striving to the form, through a process of ascent, this proceeding towards the essential end of Art, expresses the reunion with the origin of each *eidos*, I mean with the One which does not lack anything and is not different from what is produced by its descent, the absolute One which in our world is manifest in theophanies, through the beauty of things, despite being abysmally remote from the things which it originates. This is why the One appears as what in this world "is lacking".
This One in relation to which what rules is pure "identity," pure identity with the different as well (because the different, in the One, is perfectly identical to the One).
Therefore in the end what rules is truly the One. It rules up there, but in our world it is lacking (although, by its lack, in this world nothing determined is lacking).
On the other hand, if the One were not lacking we would have the Platonic Cosmos, which is perfect everywhere (in every one of its parts it shows the whole, because in it every bond is identical to the things bound by it).
Here, conversely, in a more specifically neo-Platonic perspective, the Cosmos refers back to its origin, as to what in it is always lacking and to which the artist has to strive. It is always towards this *telos*, this ultimate, expressing beauty above beauty (the beautiful is not beautiful, being the condition of possibility of all beauty), that the artist must shape the course of his/her doing.
The artist tends towards this end, towards the One preceding every image of itself, compared to which every image is nothing but a shadow. The artist attends a light which is then what causes the very shadiness of shadow.
On the other hand this aesthetics-metaphysics implies that any production of images whatsoever tends towards a condition or origin preceding every image, in keeping with a conception which achieved a first and fascinating expression in what we call Byzantine art.
Wladislaw Tatarkiewicz rightly points out that we have here a most interesting paradox. He claims that actually Plotinus and his followers "oddly did not champion the art that coincided with their aesthetics. Instead they encouraged traditional classical art…wherein they discerned a means to reinforce paganism and oppose Christianity[46]." In other words, even if the Plotinian aesthetic idea was perfectly realised by Byzantine art, Plotinus, in his strong opposition to Christianity, could not defend this form of art, even though it constituted the perfect and authentic expression of his ideas. He could not, it being a Christian art.
Therefore Christians developed "an art close to Plotinus, despite being hostile to him[47]." This neo-Platonic current was actually developed in its highest form precisely by Christianity, and not by Hellenism (bound instead to an aesthetic idea derived from the Platonic-Aristotelian current).
This is how the Plotinian theory became an essential element of mediaeval aesthetics, featuring metaphysical elements which subsequently recurred in Pavel Aleksandrovic Florensky's extraordinary re-interpretation of this aesthetic-metaphysical view. We refer principally to his essay on the Icon, *Iconostasis*.
But the power of this vision certainly did not end with the great Renaissance. It continued to spread and produce its effects up to some of the most extraordinary experiments of 20th-century art. I am thinking particularly of the forms of artistic expressions which, beginning with Malevich's white light and Klein's gold, desperately continued to designate the unbearable glow - impossible to represent - of the Light formulated by Grosseteste's speculation. They all sprang from the conviction of having to make the artistic experience - at last and definitively - achieve a *free* dimension, and safe from the sinful, excruciating world of living.
But this endeavour, resting on the faith that Light is a real condition of safety from the hell of this world, would not be the only one. Actually another idea of light developed, again in Western art. And always arising from the classical metaphysics of light, albeit expressing another aesthetic vision: intent on seeking light already in the very things of this world. In the belief that its traces can be found even in the ruins of history; yes, exactly where darkness might seem irremediable.
This last perspective is one which the French artist Michel Verjux certainly shares. He does not embellish naked actuality; but rather, similarly to Socrates (I mean using maieutic), is committed to setting free the only light which every human activity produces and which every man-made article - if knowingly, lovingly

interrogated - can give back to mortals, if only as the reflection of an Absolute which even after an infinite, therefore impotent, process never attends us. Yet this light - always and despite everything - is heralded in every gesture and every gaze truly capable of welcoming what Carlo Invernizzi invoked: *its everlasting and inflamed implosion*.

[1-43] *On Light or The Beginning of Forms*, Robert Grosseteste, translated from the Latin by Clare C. Riedl, Mediaeval Texts in Translation no. 1, Milwaukee, Wisconsin, Marquette University Press 1942 (U.S. spelling).

[44] *Enneads* (V, 8, 1), Plotinus

[45] *Ibidem.*

[46] *History of Aesthetics*, Wladislaw Tatarkiewicz

[47] *Ibidem.*

Translator's Note: For the quotation of note 10 the Italian translation from the Latin differs from the English translation from the Latin, *i.e.*, the English reads: "[…] between a *finite* and another infinite." Whereas the Italian reads: "[…] between an *infinite* and another infinite." Clare C. Riedl followed Baur's reading of the Latin: "Et similiter patet de omnibus speciebus numeralis proportionis, quoniam secundum quamlibet earum proportionari potest finitum ad infinitum", contrary to the Italian translator's reading. A moot point in a highly complex argumentation.

Avvertenza: i titoli delle opere "tutto il resto, sono solo parole" e "tutto il resto, sono solo numeri" sono frasi tratte dal testo di Isabelle Lartault *Des mesures & démesures*, Parigi, 2009.

A arte Studio Invernizzi, Milano, 2009

Oscuro intenso

senza spazio senza tempo

fremeva

l'ardente avvortico del niente.

D'improvviso s'infocò il suo nulla

deflagrò nelle viscere l'aggrumo.

E fu ventoluce

intramontabile

in vertigine d'astri

lucevita e mortevita

riarso tempomente

dell'implodere del niente.

Carlo Invernizzi

Porte (découpe de lumière projetée sur socle, sol et mur), 2009

Michel Verjux
Prima di tutte le cose!

"La sola cosa da dire sull'arte, è che è una cosa. L'arte è arte come arte e le altre cose sono altre cose."
Ad Reinhardt[1]

"Non ho nulla contro gli oggetti d'arte, non ho solo voglia di farne. L'oggetto d'arte - essendo un prodotto unico - diventa qualcosa che potrebbe fare sì che la gente non veda l'arte invece della foresta."
Lawrence Weiner[2]

"Leggere un muro. Perchè no ? Vedi tu."
Niele Toroni[3]

"Leggere un muro. Perché no? Vedi tu."[4] Dice così il pittore Niele Toroni discutendo con un interlocutore d'arte senz'altro molto accorto, e senz'altro anche estremamente ricettivo di fronte ad un tale *atteggiamento ironico*.
Ma cosa c'è da *guardare* e da *vedere*, *prima di tutte le cose*, rispetto ad un'opera di pittura, in particolare, o d'arte visuale oppure plastica, in generale?
Cosa si deve *afferrare*, per poi impadronirsene, e forse interpretare e leggere, quando ci si trova dinanzi ad un'opera di tal fatta?

Che cosa si *vede*? Che cosa si *fa*? E che cosa *si ha in testa*?
Prima di tutte le cose: *spazio*, *tempo*, *materia* e *luce*, certo. Ma tra tutto questo groviglio di *forme*, tra tutte le *cose offerte* all'essere umano oppure *inventate* da lui, tra tutti gli elementi, fattori e parametri psichici, fisici o culturali, *che* ne è dell'opera artistica più *particolarmente*?
In che cosa consiste un'*opera*? In ogni cosa possibile e immaginabile? In una cosa casuale oppure necessaria? Io proprio non lo so. Quello che *voglio*, invece, è che l'opera d'arte, giacché lo *può*, sia - *prima di tutte le cose*, che questa cosa sia d'altronde una cosa in sé o no - un *atto di vedere* e un *atto di mostrare*. E che questa opera possa essere percepita da un punto di vista e*sistenziale*, costruita in *maniera* minimale e concepita in maniera *logica*.

Evidenza plastica immediata, *singolarità* o particolarità concreta, ma anche *rivelazione* dell'ambiente. Entrano qui in gioco *funzioni* come estetica e poetica.
Ma l'atto propriamente artistico produce ogni specie d'*effetto*, compie ogni specie di *funzione*, ha ruoli diversi oltre quello dell'estetica e quello della poetica. Può per esempio far nascere non soltanto l'*atto di capire* e l'*atto di pensare* ma anche l'atto di dire.
Può provocare ogni specie d'*interrogazione*: sulla nostra reattività primaria, sulla nostra presenza al mondo e la relazione con esso, con un fatto, con se stessi e con gli altri, ed oltre tutto sull'identità (qualitativa, quantitativa e specifica) dell'opera d'arte, sulle sue modalità d'impossibilità, di possibilità, di casualità e di necessità, sui suoi modi d'agire ed il suo statuto di segno (performativo, assertivo, normativo, eccetera...), sulla sua posizione e le sue funzioni, ma anche sulle nostre attese e le nostre disposizioni al suo riguardo.

Ricominciamo!

Cosa è *possibile* fare con un'*opera* d'arte ?

Produrre un'evidenza plastica, che possa essere *immediatamente percepita*. Pur non essendo l'unica, la *reazione estetica* originaria dinanzi ad un'opera è e*sistenziale*, perfino *istintiva*.

Porte (découpe de lumière projetée sur socle, sol et mur), 2009

Creare un leggero scarto, *cercare di ottenere* un minimo di *singolarità*, pur *minimo* che sia riguardo alla *costituzione intrinseca* dell'opera, alla sua *concretezza* - un leggero scarto per quanto si riferisce a quel che noi in maggioranza siamo, di solito, pronti a ricevere, percepire e capire. Ed il tutto senza dissimulare nulla di importante nel processo di produzione fisica dell'opera.
Tutto questo può senz'altro dar ragione a coloro che pensano, come Ad Reinhardt, che "la sola cosa da dire sull'arte è che è una cosa"[5]. Pur essendo piuttosto l'*atto poetico* dell'opera che, secondo me, è messo in *gioco* ed in *vista*, anche quando non si fa ricorso a nessun processo illusionista o mistificatore.

Rivelare il fatto che l'e*sistenza* di un'*opera* è sempre *individuata*, *ben quadrata nel suo contesto* e *circostanza*; e poi, una volta fisicamente creata, l'opera è "ciò che accade", un "fatto", "il sussistere di stati di cose"[6], tanto per citare Ludwig Wittgenstein (anche se le sue espressioni sono da lui utilizzate in un contesto ben diverso).
Mostrare questo fatto materiale e luminoso, spaziale e temporale che esiste, qui e adesso, ma che non può essere ridotto ad un semplice oggetto isolato; uno *stato di cose* che esiste ancora per un *periodo* più o meno lungo ed in un *ambiente* più o meno grande - periodo ed ambiente con i quali questo fatto o questa esistenza di stati di cose mantengono certe relazioni che si possono dare a vedere facilmente.
Fare come hanno fatto alcuni artisti a partire dagli anni '60 e '70 e fare propria l'affermazione così pertinente di Lawrence Weiner: "Non ho nulla contro gli oggetti artistici, non ho solo voglia di farne. L'oggetto artistico - essendo un prodotto unico - diventa qualcosa che potrebbe fare sì che la gente non veda l'arte invece della foresta."[7]
Interrogare la «grammatica»[8] dell'opera, in maniera generale. Interrogare l'insieme di ciò che costituisce l'e*sposizione* di un'opera allo sguardo altrui. Interrogare l'opera come esposizione che sia nello stesso tempo *avvenimento*, *atto*, *oggetto*, *dispositivo* e *segno*. Senza trascurare l'ultima funzione che l'opera adempie, l'ultimo uso che lei offre a tutti coloro che fanno lo sforzo necessario a riceverla e ad afferrarla e che si sentono partecipi: una funzione più direttamente conoscitiva, un uso più sostanzialmente concettuale.
Scrutare la «grammatica» dell'opera: come *funziona*; ma anche cosa ci *aspettiamo* da lei, come siamo disposti a gaurdarla, a vederla e ad interpretarla, a sentirla, intervenire con lei nell'azione e nel pensiero - e forse, talvolta, *guarirci* da certe disposizioni non adeguate o anche fuori proposito.
(E solo così che l'arte può, di quando in quando, farci partecipare ad una 'ecologia' dello *sguardo*, della *visione* e della *comprensione*).

Che cosa è un'opera?

Nessuno lo sa in modo preciso e definitivo. L'unica cosa che si possa accertare, in un mondo (che è il *nostro* solo possibile), è come la si concepisce e quale *uso* ne si fa.
Prima di tutte le cose, l'opera è fatta di un po' di *luce*, di *materia*, di *spazio* e di *tempo* - e poi di un gran po' di noi stessi. E della loro messa in forma. Ma questo gran po' di *noi stessi*, sebbene ci rinvii ad alcuni *habitus*[9] facilmente individuabili, è malgrado tutto sufficientemente vario, perchè si possa a volte essere indotti a domandarsi, come lo fa François Morellet, se "le opere d'arte plastica [...] siano mai riuscite a trasmettere agli spettatori il messaggio, la filosofia, la poesia o perfino la sensibilità che i creatori pensavano averci messo".[10]

Come concepire un'opera?

Non si potrebbe tentare di prendere in considerazione gli effetti estetici che *l'opera d'arte* provoca, come pure ciò di cui è fatta, come pure l'atto poetico che la costituisce e che lei contiene, come pure l'ambiente che la circonda oppure la sua vera ubicazione, od anche le sue modalità ed i suoi modi di essere e

Isabelle Lartault e Michel Verjux, Tutto il resto, sono solo parole, 2009

d'agire, il suo posto ed il suo statuto, cioè la sua 'nicchia[11] *artistica*' nella quale lei nasce e si sviluppa, e che occupa - od anche le sue *virtù* e *specializzazioni* funzionali - ed eventualmente le altre nicchie, in questo mondo che pure è il nostro, verso le quali lei potrebbe migrare?

Michel Verjux, nel paesino di Cantorbe appollaiato in cima ad una scogliera, fra l'altopiano Bégon, l'altopiano Nero e quello del Larzac, nell'Aveyron (Francia), il 26 luglio 2009, in occasione dei miei 19412 giorni di vita.

[Brani scelti dagli appunti numerati seguendo i giorni della mia vita, appunto numero 19412, scritto durante i preparativi delle mie mostre personali presso la Galleria Issert, a Saint-Paul de Vence e presso la Galleria A arte Studio Invernizzi, a Milano nel settembre 2009.]

1 Ad Reinhardt, "Art as Art", *Art International*, VI, n.10, Lugano, December 1962, and *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, edited by Charles Harrison et Paul Wood, Oxford, Blackwell Publishers, 1992, p. 806 (traduzione italiana presente nel testo a cura di S. Tomarchio).

2 Lawrence Weiner, "Statements", Ursula Meyer, *Conceptual Art*, New York, 1972, and *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, edited by Charles Harrison et Paul Wood, Oxford, Blackwell Publishers, 1992, p. 882 (traduzione italiana presente nel testo a cura di S. Tomarchio).

3 Niele Toroni, "Discussions avec…1967-1977", da *En roue libre*, éd. Alain Coulange, Saint-Julien-du-Sault, F.P. Lobies, 1984, p. 50.

4 *Ibidem.*

5 Ad Reinhardt, "Art as Art", *op. cit.*

6 Ludwing Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* e *Quaderni 1914-1916* [1918], a cura di Amedeo G. Conte, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2009, p. 25.

7 Lawrence Weiner, "Statements", *op. cit.*

8 Adopero questa espressione per non allontanarmi dal significato voluto da Wittgenstein quando parla di "un'analisi della nostra forma di espressione" riferendosi al loro vero impiego, cf. *Philosophische Untersuchungen/Philosophical Investigations*, Blackwell Publishers, Oxford, 1953, § 90.

9 Adopero questa espressione riferendomi a Pierre Bourdieu, come lui stesso l'adopera nell'opera intitolata *Le sens pratique*, Paris, Minuit, 1980, p. 87-109 e *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992, p. 251-259.

10 François Morellet, "Avertissement, 1972", da *Mais comment taire mes commentaires*, École nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 1999, p. 58.

11 Ho più volte adoperato questa espressione, in passato, prendendo come ispirazione la nozione di "nicchia ecologica" propria ai naturalisti. Soprattutto nelle "Disposizioni, situazioni e realizzazioni in arte e in architettura" in *Revue d'esthétique*, n° 29/96, *L'architecture, en théorie*, Paris, Jean-Michel Place, 1996, p. 151-162 e nelle due conferenze "Chi fa cosa e per chi : dove, quando, come, con che cosa, perchè, per quali motivi, eccetera ?" e "L'illuminazione come opera d'arte o terapia ?", Universidad Autonoma del Estado de Mexico, Toluca, 17 e 18 giugno 2005 (di prossima pubblicazione).

tutto il resto, sono solo numeri

< A arte Studio Invernizzi, Milano, 2009
Poursuite fragmentée sur plusieurs plans, 2009

Michel Verjux
Before Every Thing!

"The one thing to say about art is that it is one thing. Art is art-as-art and everything else is everything else."
Ad Reinhardt[1]

"I do not mind objects, but I do not care to make them. The object by virtue of being a unique commodity - becomes something that might make it impossible for people to see the art for the forest."
Lawrence Weiner[2]

"Read a wall. Why not? See for yourself!"
Niele Toroni[3]

"Read a wall. Why not? See for yourself!"[4] The painter Niele Toroni made this suggestion in the course of a discussion with an undoubtedly highly competent art commentator who would surely have been extremely receptive to the *irony of such a position*!
With regard to a *painting* in particular, or to a work of visual or plastic art in general, what, *before every-thing*, are we *looking at*, what are we *seeing*? What, initially, are we supposed *to grasp*, then *take possession* of, and perhaps interpret and read, when we have before us a work of this nature?

What is being *seen*? What is being *acted out*? And what is in our *minds*?
No doubt - *before every-thing - space, time, material* and *light*. But in the midst of the different forms that they all take, among all the *things that have been given* to human beings or *invented* by them, all the psychic, physical or cultural elements, factors and parameters, *what* about the work of art *itself*?

What makes up a *work of art*? Anything that is possible and can be imagined? Something arising from contingency or necessity? I don't *know*.
What I *want*, though, because it is what the work *can* be, is for it to be - before every-thing, whether or not this every-thing is one thing or not - an *act of seeing* and *of showing*, and for it to be perceived from an *existential* point of view, to be constructed in a *minimal* mode and conceived in a *logical* way.

There is the immediate plastic *evidence*, a concrete *singularity* or particularity, but there is also the *revelation* of its environment. This involves aesthetic and poetic *functions*.
But other than these, a specifically artistic act produces all sorts of *effects*, performs all sorts of *functions* and plays all sorts of *parts* more than aesthetic and poetics. It can, for example, trigger not only the *act of understanding* and *thinking* but also that of *saying*.
It can prompt all sorts of *questions*: concerning our primary capacity to react, our presence in and the way we relate to the world, to what is going on around us, to ourselves and to others, and within all that, concerning the identity (be it qualitative, quantitative or specific) of the work of art, the ways in which it is affected by impossibility and possibility, by contingency and necessity, its modes of action and its status as a sign (performative, declarative, normative, etc), its place and its functions, but also about what we expect from it and the dispositions in which we approach it.

To resume!

What is it *possible* to *do* with a *work of art*?

Produce some form of plastic evidence for *immediate perception*. The *aesthetic reaction* to a work of art may not be the only one, but it is *existential* and even *instinctive*.

Petite poursuite au mur, 2009

Create a certain shift, *try to obtain* even a *minimal* degree of *singularity* with regard to the work's *intrinsic constitution*, its *concrete* quality - a certain shift in relation to what the majority of us are normally ready to expect, perceive and understand - and, at the same time, without concealing anything of importance in the process by which the work is physically produced. All this can no doubt show that those who think, like Ad Reinhardt, that "The one thing to say about art is that it is one thing"[5] are right, although, as I see it, it is more the *poetic act* of the work that is brought into *play* and into *view* here, even when no illusionist or mystifying process is deliberately used.

Reveal the fact that the *existence of a work* is always linked to a given *situation*, *context* or *occasion*; and, once the work has been physically created, that it is "what is the case", a "fact", the "subsistence of states"[6] of things to quote Ludwig Wittgenstein (although he uses these terms in a different context).
Show what *exists* here and now, a material, luminous, spatial and temporal fact which cannot, however, be reduced to a simple object in isolation; a *state of things* that subsists for a *duration* of varying length and in an *environment* of varying size - duration and environment with which this fact or subsistence of states of things has certain links which are there possibly to be seen.
Assume, like a certain number of artists since the 60s and 70s, what Lawrence Weiner very pertinently sums up here: "I do not mind objects, but I do not care to make them. The object by virtue of being a unique commodity - becomes something that might make it impossible for people to see the art for the forest."[7]

Examine the «grammar»[8] of the work in general terms. Examine in its entirety what the e*xhibition* of a work of art implies. Examine the work on view as, at the same time, an *event*, *act*, *object*, *device* and *sign*, without forgetting its final function, the ultimate use to be made of it by whoever is ready to receive or grasp it and feels involved: a more directly *cognitive* function and a more fundamentally *conceptual* use.
Question the «grammar» of the work: the way it *works*, but also what we *expect* of it, how *ready* we are to sense it, look at it, see it, interpret it, interact and think with it - and perhaps, sometimes, *put right* what is inadequate or inappropriate in our approach.
(So it is that art can, from time to time, lead us to participate in an "ecology" of *seeing*, of *vision* and of *understanding*.)

What is a *work of art*?

Nobody has any precise and definitive answer. The only thing we can note is the *way we* apprehend it, in our world (the only one we have), and what *uses* we make of it.
Before every-thing, a work is made up of small amounts of *light*, *material*, *space* and *time*, of the way they are *put together* - and of a considerable amount of *ourselves*. But although this notion of "ourselves" contains references to our easily recognisable *habitus*[9], it is nevertheless sufficiently varied to allow us to wonder at times, like François Morellet, whether "works of plastic art […] have ever succeeded in passing on to those who see them the message, philosophy, poetry or even the sensibility that their creators thought they had put into them."[10]

How to apprehend a work?

Is it not possible for us to attempt to consider, as well as the aesthetic effects produced by the *work of art*, what it consists of, the poetic act that constitutes it and is contained in it, its surroundings or where it is located, or again its modalities and its modes of being and acting, its place and its status, in other words, the "*artistic niche*"[11] in which it appears, develops and which it occupies - its *properties* and its functional *specialisation* - and the other possible niches, in this same world of ours, to which it could migrate?

Michel Verjux, in the small village of Cantorbe perched at the top of a cliff, between the plateaux of Bégon, Noir and the Larzac, in Aveyron, the South of France, 26th July 2009, on the 19412th day of my life.

[An extract from Notes numérotées à mon nombre de jours de vie, note no. 19412, written in preparation for the exhibitions of my work to be held in the « Galerie Catherine Issert », Saint-Paul de Vence and in the gallery « A arte Studio Invernizzi », Milan, in September 2009.]

1 Ad Reinhardt, «Art as Art», *Art International*, VI, no.10, Lugano, December 1962, and *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, edited by Charles Harrison et Paul Wood, Oxford, Blackwell Publishers, 1992, p. 806.
2 Lawrence Weiner, «Statements», Ursula Meyer, *Conceptual Art*, New York, 1972, and *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, edited by Charles Harrison et Paul Wood, Oxford, Blackwell Publishers, 1992, p. 882.
3 Niele Toroni, « Discussions avec… 1967-1977 », taken from *En roue libre*, éd. Alain Coulange, Saint-Julien-du-Sault, F.P. Lobies, 1984, p. 50.
4 Niele Toroni, « Discussions avec… 1967-1977 », *op. cit.*
5 Ad Reinhardt, «Art as Art», *op. cit.*
6 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* [1918], § 2 (Annalen der Naturphilosophie, 1921), Routledge & Kegan Paul Ltd, London, 1961, p. 7.
7 Lawrence Weiner, «Statements», *op. cit.*
8 When I use this expression, my meaning is close to that of Ludwig Wittgenstein who speaks of an "analysis of our forms of expression" in relation to their real "use", cf. *Philosophische Untersuchungen/Philosophical Investigations*, Blackwell Publishers, Oxford, 1953, § 90.
9 I borrow this expression from Pierre Bourdieu as he uses it, in particular, in: *Le sens pratique*, Paris, Minuit, 1980, p. 87-109 and *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992, p. 251-259.
10 François Morellet, « Avertissement, 1972 », taken from *Mais comment taire mes commentaires*, École nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 1999, p. 58.
11 I have already used this expression several times, in the past, taking my inspiration from one of the naturalists' favourite notions, of an "ecological niche". See, in particular, « Dispositions, situations et réalisations en art et en architecture », *Revue d'esthétique*, n° 29/96, *L'architecture, en théorie*, Paris, Jean-Michel Place, 1996, p. 151-162 ; and in two lectures : « Who does what and for whom: where, when, how, with what, why, for what reasons, etc?" and "Lighting: as an exhibition, a work of art or therapy?", Universidad Autonoma del Estado de Mexico, Toluca, 17 and 18 June 2005 (to be published).

Michel Verjux
Avant toute chose!

« La seule chose à dire sur l'art, c'est que c'est une chose. L'art est art en tant que tel et toute autre chose est tout autre chose. »
Ad Reinhardt[1]

« Je ne m'occupe pas d'objets, et cela ne me préoccupe pas d'en faire. / L'objet - du fait qu'il est un produit unique - devient quelque chose qui risque d'empêcher les gens de prendre l'art pour la forêt. »
Lawrence Weiner[2]

« Lire un mur. Pourquoi pas ? À toi de voir. »
Niele Toroni[3]

« Lire un mur. Pourquoi pas ? À toi de voir. »[4] Voici ce que lance le peintre Niele Toroni dans une discussion avec un commentateur d'art sans doute très avisé, et sans doute aussi extrêmement réceptif vis-à-vis d'une telle *posture ironique* !
Que s'agit-il de *regarder* et de *voir*, *avant toute chose*, en ce qui concerne une œuvre de peinture, en particulier, ou d'art visuel ou plastique, en général ? Que s'agit-il d'abord de *capter*, puis de *s'approprier*, et peut-être d'interpréter et de lire, lorsque nous sommes devant une œuvre de cette sorte ?

Qu'est-ce qui est en *vue* ? Qu'est-ce qui est en *acte* ? Et qu'est-ce que nous avons en *tête* ?
Avant toute chose : de l'*espace*, du *temps*, de la *matière* et de la *lumière*, sans doute. Mais au milieu des *formes* que prend tout cela, parmi toutes les *choses données* à l'être humain ou *inventées* par lui, parmi tous les éléments, facteurs et paramètres psychiques, physiques ou culturels, *quid* de l'œuvre d'art, plus *spécifiquement* ?

En quoi consiste une *œuvre* ? En toute chose possible et imaginable ? En une chose contingente ou nécessaire ? Je ne *sais* pas.
Ce que je *veux*, en revanche, parce qu'elle le *peut*, c'est que l'œuvre d'art soit - avant toute chose, que cette chose soit chose en soi ou non, du reste - un *acte de voir* et un *acte de montrer*. Et que cette œuvre puisse être perçue d'un point de vue *existentiel*, construite de façon *minimale* et conçue de façon *logique*.

Évidence plastique immédiate, *singularité* ou particularité concrète, mais aussi *révélation* de l'environnement. Les *fonctions* esthétique et poétique sont ici concernées.
Mais l'acte proprement artistique produit toutes sortes d'*effets*, remplit toutes sortes de *fonctions*, joue toutes sortes de rôles autres qu'esthétique ou poétique. Elle peut déclencher, par exemple, non seulement l'*acte de comprendre* et l'*acte de penser* mais aussi l'*acte de dire*.
Elle peut provoquer toutes sortes de *questionnements* : sur notre réactivité primaire, sur notre présence et notre relation au monde, à l'évènement, à soi et aux autres, et au sein de tout cela, sur l'identité (qualitative, quantitative et spécifique) de l'œuvre d'art, sur les modalités d'impossibilité, de possibilité, de contingence et de nécessité de celle-ci, sur ses modes d'action et son statut de signe (performatif, assertif, normatif, etc.), sa place et ses fonctions, mais aussi sur nos attentes et nos dispositions vis-à-vis d'elle.

Reprenons !

Qu'est-il *possible* de *faire* avec une *œuvre* d'art ?

Produire une évidence plastique qui puisse être *perçue immédiatement*. Même si elle n'est pas la seule, la *réaction esthétique* première devant une œuvre est *existentielle*, voire *instinctive*.

Créer un léger décalage, *chercher à obtenir* un degré de *singularité*, aussi *minimal* soit-il quant à la *constitution intrinsèque* de l'œuvre, à sa *concrétude* - un léger écart par rapport à ce que la plupart d'entre nous est, ordinairement, prêt à attendre, percevoir et comprendre. Et ceci, tout en ne cachant rien d'important dans la procédure de production physique de l'œuvre.
Tout cela peut sans doute donner raison à ceux qui pensent, comme Ad Reinhardt, que « la seule chose à dire sur l'art, c'est que c'est une chose. »[5] Bien que ce soit cependant plutôt l'*acte poétique* de l'œuvre qui, selon moi, est ici mis en jeu et mis en *vue*, y compris quand on n'a délibérément recours à aucun procédé illusionniste ou mystificateur.

Révéler le fait que l'*existence* d'une *œuvre* est toujours *située*, *contextualisée* ou *circonstanciée* ; et, une fois l'œuvre physiquement créée, qu'elle est « ce qui a lieu », un « fait », la « subsistance d'états de choses »[6], pour reprendre des expressions de Ludwig Wittgenstein (même s'il les utilise dans un autre contexte).
Montrer ce fait matériel et lumineux, spatial et temporel qui existe, ici et maintenant, mais qui ne peut être réduit à un simple objet isolé ; un *état de choses* qui subsiste pour une *durée* plus ou moins longue et dans un *environnement* plus ou moins grand - durée et environnement avec lesquels ce fait ou cette subsistance d'états de choses entretient certaines relations qu'il est possible de donner à voir.
Assumer, à l'instar d'un certain nombre d'artistes depuis les années 60-70, ce que résume ici très pertinemment Lawrence Weiner : « Je ne m'occupe pas d'objets ; cela ne me préoccupe même pas d'en faire. / L'objet - du fait qu'il est un produit unique - devient quelque chose qui risque d'empêcher les gens de prendre l'art pour la forêt. »[7]

Interroger la « grammaire »[8] de l'œuvre, d'une façon générale. Interroger l'ensemble de ce que constitue l'*exposition* d'une œuvre au regard de l'autre. Interroger l'œuvre comme exposition en tant qu'*évènement*, *acte*, *objet*, *dispositif* et *signe* tout à la fois. Sans oublier l'ultime fonction qu'elle remplit, le dernier usage qu'elle offre, à tout agent qui s'apprête à la recevoir ou la saisir et qui se sent concerné : une fonction plus directement *cognitive*, un usage plus foncièrement *conceptuel*.
Questionner la « grammaire » de l'œuvre : son *fonctionnement* ; mais aussi nos *attentes* vis-à-vis d'elle, nos *dispositions* à la sentir, interagir et penser avec elle - à la regarder, la voir et l'interpréter - ; et, peut-être, parfois, nous *guérir* de certaines de ces dispositions non adéquates ou malencontreuses.
(C'est ainsi que l'art peut, de temps en temps, nous faire participer à une « écologie » du *regard*, de la *vision* et de la *compréhension*.)

Qu'est-ce qu'une œuvre ?

Personne n'en sait rien, de façon précise et définitive. La seule chose que nous puissions constater, c'est *comment*, dans notre monde (qui est le seul que nous avons), *nous* l'appréhendons et quels sont les *usages* que nous en faisons.
Avant toute chose, l'œuvre est faite d'un peu de *lumière*, de *matière*, d'*espace* et de *temps* - et de beaucoup de *nous-mêmes*. Et de leur *mise en forme*. Mais ce « nous-mêmes », bien qu'il renvoie à des « habitus »[9] assez vite repérables, est malgré tout suffisamment varié pour que nous puissions parfois être amenés à nous demander, comme le fait François Morellet, si « les œuvres d'art plastique […] ont jamais réussi à transmettre aux spectateurs le message, la philosophie, la poésie ou même la sensibilité que les créateurs pensaient y avoir mis. »[10]

Comment appréhender une *œuvre* ?

Ne pouvons-nous pas tenter d'envisager aussi bien les effets esthétiques que l'*œuvre d'art* provoque, que ce en quoi elle consiste, que l'acte poétique qui la constitue et qu'elle contient, que son milieu ambiant ou son emplacement physique, ou bien encore que ses modalités et modes d'être et d'action, sa place et son statut, c'est-à-dire la « niche »[11] *artistique* dans laquelle elle apparaît et se développe, et qu'elle occupe - ses *vertus* et *spécialisations* fonctionnelles - et les éventuelles autres niches, dans ce même monde qui est le nôtre, vers lesquelles elle pourrait migrer ?

Michel Verjux, dans le petit village de Cantorbe perché au sommet d'une falaise, entre le causse Bégon, le causse Noir et celui du Larzac, en Aveyron, le 26 juillet 2009, et à l'occasion de mes 19412 jours de vie.

[Extrait des Notes numérotées à mon nombre de jours de vie, note n° 19412, écrite en préparant mes expositions personnelles à la galerie Catherine Issert, à Saint-Paul de Vence et à la galerie A arte Studio Invernizzi, à Milan en septembre 2009.]

1 Ad Reinhardt, « L'art en tant que tel » [*Art International*, VI, n°10, Lugano, décembre 1962], repris dans *Art en Théorie 1900-1990*, Charles Harrison et Paul Wood (éd.) [*Art in Theory 1900-1990*, Oxford, Blackwell Publishers, 1992], trad. franç. dir. A. Bertrand et A. Michel, Paris, Hazan, 1997, p. 887 (traduction modifiée).
2 Lawrence Weiner, « Propositions » [Ursula Meyer, *Conceptual Art*, New York, 1972], repris dans *Art en Théorie 1900-1990*, Charles Harrison et Paul Wood (éd.) *op. cit.*, p. 959 (traduction modifiée).
3 Niele Toroni, « Discussions avec… 1967-1977 », repris dans En roue libre, éd. Alain Coulange, Saint-Julien-du-Sault, F.P. Lobies, 1984, p. 50.
4 Niele Toroni, « Discussions avec… 1967-1977 », *op. cit.*
5 Ad Reinhardt, « L'art en tant que tel », *op. cit.*
6 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* [1918], § 2, trad. franç. Gilles-Gaston Granger, Paris, Gallimard, 1993, p. 33.
7 Lawrence Weiner, « Propositions », *op. cit.*
8 J'utilise cette expression dans un sens proche de celui voulu par Ludwig Wittgenstein quand il parle d'une « analyse de nos formes d'expression » en relation avec leur « usage » réel, *cf. Philosophische Untersuchungen/Philosophical Investigations*, Blackwell Publishers, Oxford, 1953, § 90, trad. franç. dir. É. Rigal : *Recherches philosophiques*, Paris, Gallimard, 2004, p. 78.
9 J'utilise cette expression en référence à Pierre Bourdieu, comme on peut la trouver, notamment, dans : *Le sens pratique*, Paris, Minuit, 1980, p. 87-109 et *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992, p. 251-259.
10 François Morellet, « Avertissement, 1972 », repris dans *Mais comment taire mes commentaires*, École nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 1999, p. 58.
11 J'ai déjà utilisé plusieurs fois cette expression, par le passé, en m'inspirant de la notion de « niche écologique » chère aux naturalistes. Notamment dans : « Dispositions, situations et réalisations en art et en architecture », *Revue d'esthétique*, n° 29/96, *L'architecture, en théorie*, Paris, Jean-Michel Place, 1996, p. 151-162 ; et dans deux conférences : « Qui fait quoi et pour qui : où, quand, comment, avec quoi, pourquoi, pour quelles raisons, etc. ? » et « L'éclairage : comme exposition, œuvre d'art ou thérapie ? », Université Autonome de l'État du Mexique, Toluca, 17 et 18 juin 2005 (à paraître).

Note biografiche

Michel Verjux è nato a Chalon-sur-Saône nel 1956.
Vive e lavora a Parigi.

Esposizioni personali

1983 Espace d'Art Contemporain, Maison de la culture, Chalon-sur-Saône.

1984 *Le Coin du miroir*, Le Consortium, Centre d'Art Contemporain (espace 2), Dijon.

1985 *Perspective*, Galerie J&J Donguy, Paris.

1986 Galerie Claire Burrus, Paris.
Maison de la Culture et de la Communication, Saint-Étienne (con Niele Toroni).

1987 *Morceaux choisis*, Galerie Expérimentale, Cité des Sciences et de l'Industrie La Villette, Paris.
Galeries Contemporaines, Centre Georges Pompidou, Paris.

1988 Musée Cantonal des Beaux-Arts, Église des Jesuites, Sion.
E 3, Artspace, Sidney (con Felice Varini).

1989 Le Consortium, Centre d'Art Contemporain, Dijon.
Galerie Ryszard Varisella, Frankfurt am Main.

1990 Galerie Liliane & Michel Durand-Dessert, Paris.
Galerie Catherine Issert, Saint-Paul de Vence.
Galleria Diagramma/Luciano Inga-Pin, Milano.
Les Bains-douches, FRAC Poitou-Charentes, Chauvigny.

1991 Galleria Primo Piano, Roma.
Galerie Ryszard Varisella, Pavillon, Frankfurt am Main.
7 ans de réflexion, Villa Arson, Nice.
Musée Municipal, La Roche-sur-Yon.

1992 Galerie Pierre Huber, Genève.
Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne.
Au milieu, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris.
Éclairage, Galerie Mark Müller, Zürich.

1993 *Beleuchten*, Westfälischer Kunstverein Münster, Münster; Neues Museum Weserburg Bremen, Bremen; Förderkreis der Leipziger Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig; Kunstmuseum St. Gallen, St. Gallen.
Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach.

1994 Galerie Liliane & Michel Durand-Dessert, Paris.

1995 *Aller-retour*, Buchmann Galerie, Basel.
IN/OUT, Lighting Works, Max Protetch Gallery, New York; French Cultural Services, New York; Guggenheim Soho, New York; New Museum of Contemporary Art, New York.
Croisement, Buchmann Galerie, Köln.

1996 Kenji Taki Gallery, Nagoya.
Kaiser-Wilhelm Museum, Krefeld.
Sub oculis omnium, Galleria La Nuova Pesa, Roma.

1997 *Michel Verjux. Light connection*, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo.
Michel Verjux. Croisement. Prolongement, Buchmann Galerie, Köln.
Xavier LaBoulbenne Gallery, New York.

1998 *De part et d'autre*, L'Aquarium, Galerie de l'École des Beaux-Arts, Valenciennes.
Projections sur toile et mur, Galerie Liliane & Michel Durand-Dessert, Paris.
Ancienne Chapelle Jeanne d'Arc, Ville de Thouars.
Espace d'art contemporain Faux Mouvement, Metz.
Apologie de l'éclairage, Galerie Mark Müller, Zürich.

1999 Kenji Taki Gallery, Tokyo.
Kenji Taki Gallery, Nagoya.
2584 nach Thales, Galerie der Stadt Stuttgart, Stuttgart.

2000 *Übersichtliche Darstellung*, Porin Taidemuseo, Pori.
Parcours, Haus für Konstruktive und Konkrete Kunst, Zürich.

2001 *Découpes*, Galerie Catherine Issert, Saint-Paul de Vence.
Kenji Taki Gallery, Nagoya.
Kern oder Schale?, Studio A Otterndorf, Museum Gegenstandsfreier Kunst Landkreis Cuxhaven, Otterndorf.
En bas, en haut: la ville, le château, Château du Haut Kœnigsbourg, Sélestat.
Michel Verjux. Il buon uso della luce nella luce, A arte Studio Invernizzi, Milano.

2002 Galerie Xavier LaBoulbenne, Berlin.
Duo de bas en haut et de haut en bas, Chez Odile et François, Bruxelles.
Die Bewegung des Wassers im Flussbett, Künstlerhaus Palais Thurn und Taxis, Bregenz.

2003 *Bon pied, bon œil*, Galerie Guy Ledune, Bruxelles.
Ouvertures, découpes, passages, Centre d'Art Contemporain Bouvet Ladubay, Saumur.
Felice Varini & Michel Verjux, Agence Valode & Pistre, Paris; Galerie Catherine Issert, Saint-Paul de Vence.

2004 *Éclairages*, Galerie Jean Brolly, Paris.

Cécile Bart & Michel Verjux. Entre les deux, Galerie Intérieur, Lille.
Intérieur jour/extérieur nuit, Site Odeon n°5, Paris.

2005 *To Light Is Already to Show*, Kenji Taki Gallery, Tokyo.
Dalla base al vertice, Base Progetti per l'Arte, Firenze.
Michel Verjux. Rivelare, prelevare, creare, A arte Studio Invernizzi, Milano.

2006 *In vivo*, 13Bis, Clermont-Ferrand.
In vitro, Mark Müller Galerie, Zürich, (con John Nixon).
Projections sur seuils, sols, socles et autres supports. La Nuit des Musées, Musée Rodin, Paris.

2007 *En bord de mer*, Château de Théoule-sur-Mer, Théoule-sur-Mer; Château de la Napoule, La Napoule.
Synoptique, Saline royale Institut Claude Nicolas Ledoux, Arc et Senans.
Nelio Sonego Michel Verjux, Villa Pisani Bonetti, Bagnolo di Lonigo.
Index, Galerie Jean Brolly, Paris.

2008 *Vor unseren Augen*, Galerie Dorothea van der Koelen, Mainz.
Ni une ni deux. Cécile Bart & Michel Verjux, Galerie Georges Verney-Carron, Lyon.
Michel Verjux. "Zip", Espace Black Box, Galerie Guy Ledune, Bruxelles.
Philippe Daney/Michel Verjux, lumière/art/design, Granville Gallery; Musée d'art moderne Richard Anacréon, Granville.
Michel Verjux. Deux incises de lumière projetée, Biblioteca comunale La Fonte, Vignate.

2009 *FUTURfestARTEdiLUCE. Luci dal Futuro*, Galleria d'Arte Moderna, Villa Reale, Milano.
Michel Verjux. Avant toute chose, Galerie Catherine Issert, Saint-Paul de Vence.
Michel Verjux. Prima di tutte le cose, A arte Studio Invernizzi, Milano.

Esposizioni collettive

1983 *Germinations 1983-84*, Museum Fridericianum, Kassel; Scottish Royal Academy of Arts, Edinburgh City Arts Center, Edinburgh; Royal College of Art, Gulbenkian Hall, London.

1984 *Pour vivre heureux, vivons cachés*, Association pour l'Art Contemporain, Nevers.
Été 84, Le Nouveau Musée, Villeurbanne.

1985 *Jeune sculpture 1985/1*, Port d'Austerlitz, Paris.
1ère Biennale de sculptures, Fort de La Miotte, Belfort.
Dispositif fiction, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris.

1986 *Ici Rome... à vous Paris*, Sala 1, Roma.
Un choix / een Keuze, Kunst Rai, Amsterdam.
Metronom a les ciutats 1. Barcelona-Dijon, Metronom, Barcelona.
Boltanski, Leccia, Lévêque, Verjux. Obscur, obscurité, obscurcissement, Galerie Passages, Troyes.
Villa Redenta, Spoleto.
Lumières, Centre International d'Art Contemporain, Montréal.

1987 *Onze de France*, Galerie Survremene Umjetnosti, Zagreb.
L'Espace, le Temps 87, Fondation Danae, Pouilly.
Christian Boltanski et Michel Verjux. Toute la lumière est loin d'être faite sur chacune des situations éclairées, Musée Municipal, Bourbon-Lancy.
Un artiste, un musée, Gare de Saint-Quentin-en-Yvelines.
Accrochage 1, Fonds National d'Art Contemporain, Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques, Paris.

1988 Galerie Claire Burrus, Paris.
Lumières, FRAC Bourgogne, Dijon.
Jean-Gabriel Coignet, François Perrodin, Michel Verjux, Galerie Georges Verney-Carron, Villeurbanne.
Sous le soleil 1, Villa Arson, Nice.
Vivent les FRAC, Le Nouveau Musée, Villeurbanne.
Maison de caractères. Deuxième Festival d'Art Contemporain, Château Coquelle, Dunkerque.

1989 *Sous le soleil exactement 2*, Villa Arson, Nice.
Niemandsland, Kunsthalle Recklinghausen, Recklinghausen.
Reflexion 1789-1989, Museum Fridericianum, Kassel.
François Perrodin, Adrian Schiess, Michel Verjux, École Supérieure d'Art Visuel, Genève.
Exactement pas à côté 3, Villa Arson, Nice.
Reihe, Galerie Vera Munro, Hamburg.
Liberté & égalité, Folkwang Museum, Essen.
Histoires de musée, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris.
Sub lumine Burgundiae, Halle Sud, Genève.
Pas à côté pas n'importe où 4, Villa Arson, Nice.
Liberté & égalité, Museum Folkwang, Essen; Kunstmuseum Winterthur, Winterthur.
Einleuchten, Deichtorhallen Hamburg, Hamburg.
Une autre affaire, FRAC Bourgogne, Festival Nouvelles Scènes 89, Dijon.

1990 *Aperto '90*, Corderie dell'Arsenale, Venezia (nell'ambito della *XLIV Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, Venezia).
Pas n'importe où sous le soleil 5, Villa Arson, Nice.
Aktuelle Kunst Europas, Deichtorhallen Hamburg, Hamburg.
Le carré libéré, Espace de l'Art Concret, Château de Mouans-Sartoux, Mouans-Sartoux.
Nature (artificielle), Espace Electra, Paris.
Ligthseed: Wolfgang Laib, Cy Twombly, Michel Verjux, Watarium, The Watari Museum of Contemporary Art, Tokyo.
Affinités sélectives, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles (con Luciano Fabro).
Alan Charlton, Gerhard Richter, Michel Verjux, Galerie Liliane & Michel Durand-Dessert, Paris.

Francja dzisiaj, Museum Narodowe w Warszawie, Warszawie; Museum Narodowe w Krakow, Krakow.

1991 *Ultra luce. Metafore e forme della luce*, Museion - Museo d'arte moderna e contemporanea, Bolzano.
Valses nobles et sentimentales. Un choix de Jean Brolly, Ancienne Douane, Musées de la Ville de Strasbourg, Strasbourg.
Voir et s'asseoir, Espace de l'Art Concret, Château de Mouans-Sartoux, Mouans-Sartoux.
Bildlicht. Malerei zwischen Material und Immaterialität, Museum des XX. Jahrhunderts, Wien.
Tabula rasa, le monument, 25 artistes dans l'espace urbain de Bienne, Bienne/Biel.
Lato sensu, Musée des Beaux-Arts, Mulhouse; Kunsthal Charlottenborg, København; Kampnagelfabrik K3, Hamburg; Werk Freiburg, Hallen für Kunst, Freiburg.
Nouvel Espace, Galerie Liliane & Michel Durand-Dessert, Paris.
Construction, FRAC Poitou-Charentes, Hôtel Saint-Simon, Angoulême.
Juste en dessous 6, Villa Arson, Nice.
Le Consortium collectionne, Château d'Oiron, Oiron.
Ière Biennale d'Art Contemporain, Musée d'Art Contemporain, Lyon.
XXI Bienal de São Paulo. L'excès et le retrait, São Paulo.
Galerie Liliane & Michel Durand-Dessert, Paris.

1992 *Regard multiple*, Galeries contemporaines du Centre Georges Pompidou, Paris.
Le regard libéré, Espace de l'Art Concret, Château de Mouans-Sartoux, Mouans-Sartoux.
Parcours contemporain, Galleria Edicola Notte, Roma.
François Perrodin, Michel Verjux, Nylistasafnid, The Living Art Museum, Reykjavik.
Autour d'une passion 4, Château de Fraïssé, Fraïssé-des-Corbières.
Le témoin oculiste, Galerie Contre Jour, Belfort.
France, la troisième génération, Expo '92, Exposición Universal de Sevilla, Pabellon del arte, Sevilla.
Lux Europae, Edinburgh.

1993 *Le monde en éclats, l'œuvre en effraction*, Galerie Yvon Lambert, Paris.
200 œuvres du Fonds national d'art contemporain, Espace Art Défense, Galerie de l'Esplanade, La Défense.
GAS. Grandiose Ambitieux Silencieux, CAPC, Musée d'Art Contemporain, Bordeaux.
Prospect 93, Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main.
Espace libéré, Espace de l'Art Concret, Château de Mouans-Sartoux, Mouans-Sartoux.
18, Galerie Georges Verney-Carron, Villeurbanne.
Comme rien d'autre que des rencontres, Museum van Hedendaagse Kunst, Antwerpen.

1994 *L'art français 1970-1993*, Galleria d'Arte Moderna, Bologna.
Collection Caisse des dépôts et consignations, Fundaçao das Descobertas, Lisboa.
L'exposition est dans l'escalier, Mamco - Musée d'art moderne et contemporain, Genève.
Cécile Bart, Felice Varini, Michel Verjux. Le tour, Galerie Georges Verney-Carron, Villeurbanne.
Ouverture, Mamco - Musée d'art moderne et contemporain, Genève.
Michel Verjux, Rini Tandon, Willi Kopf, Kunstraum Niederösterreich, Wien.

1995 *ARTEC 95, The 4th International Biennial*, Nagoya City Art Museum, Nagoya.
Collection, fin XXe siècle, Le Confort Moderne, Poitiers.
François Perrodin, Michel Verjux, La Cure, Demigny.
Au rendez-vous des amis, collection A. L'H., Mamco - Musée d'art moderne et contemporain, Genève.
Collections collection, Musée d'Art moderne de Saint-Étienne Métropole, Saint-Étienne.
Passions privées. Collections particulières d'art moderne et contemporain en France, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris.

1996 *Tranquility. Miyajima, Nordman, Sugimoto, Toroni, Verjux*, Chiba City Museum of Art, Chiba.
Devant et derrière la lumière, Espace de l'Art Concret, Château de Mouans-Sartoux, Mouans-Sartoux.
Mirades (sobre el Museu), MACBA - Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona.
Gadenne, Kuball, Leccia, Verjux, Hôpital de la Pitié-Salpêtrière, Paris.
Wolfgang Laib, Tatsuo Miyajima, Michel Verjux, Buchmann Galerie, Köln.

1997 *Licht*, Heidelberger Kunstverein, Heidelberger.
La rayure l'intervalle le jour..., FRAC Nord, Pas de Calais, Dunkerque.
Atelier ouvert (3e moment du cycle LeWitt, Morellet, Verjux, Thomas), Bourg-en-Bresse.
Licht, Sichtbares und Vor gestelltes in der Kunst seit 1960, Salzager Hall, Kunsthalle Tirol, Hall in Tirol.
1983-1997, Galerie Georges Verney-Carron, Villeurbanne.
Michel Verjux et Krijn de Koning rejoignent Felice Varini chez Patrick des Gachons (autour d'une passion, 9), Château de Fraïssé, Fraïssé-des-Corbières.
Mecarelli, Morellet, Verjux, Galerie Oniris-Yvonne Paumelle, Rennes.
Le bel aujourd'hui. Œuvres d'une collection privée, Le Nouveau Musée / Institut & FRAC de Rhône-Alpes, Villeurbanne.

1998 *L'Hypothèse du tableau volé. 2 ou 3 choses que je sais d'elle (première enquête)*, Mamco - Musée d'art moderne et contemporain, Genève.
Sans Titre a dix ans, Musée d'Art Moderne, Villeneuve-d'Ascq.
Et stock!, FRAC Bourgogne, Dijon.
Geistes Gegenwart, Karmeliterkirche, München.
Si j't'attrape... Armleder, Boeno, Lavier, Morellet, Verjux, Galerie Catherine Issert, Saint-Paul de Vence.

Le trésor (collection): Ambiente rosso, Le Consortium, Centre d'Art Contemporain, Dijon; L'usine, Dijon.
7. Triennale der Kleinplastik, Europa-Afrika, Südwest LB Forum, Stuttgart; The Market Gallery, Johannesburg.
50 espèces d'espaces, collections du Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Centre de la Vieille Charité, Marseille; MAC, Galeries contemporaines des Musées de Marseille, Marseille.

1999 *High Light, Neon und Leuchtshoff*, Galerie Müller-Roth, Stuttgart.
Projekte zum Lichtparcours Braunschweig 2000, Kunstverein Braunschweig, Braunschweig.
The Space Here Is Everywhere, Galerien der Stadt Esslingen, Villa Merkel, Esslingen.
20 Jahre für die Kunst... &, Galerie Dorothea van der Koelen, Mainz.
Carte blanche à Catherine Issert, Galerie Kahn, Strasbourg.
Lumia, International Lyskunst, Kunsthal Charlottenborg, København.
La coscienza tra arte e cultura contemporanea, Palazzo Doria Spinola, Genova.

2000 *Light Pieces*, Casino Luxembourg - Forum d'art contemporain, Luxembourg.
Prélèvements d'espaces, Galerie de la Friche Belle de Mai, Marseille.
Ordre du jour. Zur Tagesordnung, Espace Ernst Hilger, Paris.
Farbe zu Licht, Fondation Beyeler, Basel.
Lumière aux Cordeliers, Ancien Couvent des Cordeliers, Paris.
Passages, Centre de Création Contemporaine, Tours.
Incursion / excursion. Krijn de Koning, Laurent Pariente, Felice Varini, Michel Verjux, École Supérieure des Beaux-Arts, Nîmes.
Art concret, Espace de l'Art Concret, Château de Mouans-Sartoux, Mouans-Sartoux.
(Cotthem)^{3}, Belgique.
Dia. Slide. Transparency, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin.
Espaces de circonstances, FRAC Bourgogne, Dijon.
25 ans, Echanges de vues, Galerie Catherine Issert, Saint-Paul de Vence.

2001 *Art Unlimited*, Art 32 Basel, Basel (Galerie Liliane & Michel Durand-Dessert, Paris).
Sélest'art 2001, Biennale d'Art Contemporain, Sélestat; Château du Haut-Königsbourg, Orschwiller.
À fur et à mesure, Espace de l'Art Concret, Château de Mouans-Sartoux, Mouans-Sartoux.

2002 *L'art d'aujourd'hui: un choix dans la collection du Fonds National d'Art Contemporain*, Musée de Grenoble, Grenoble.
Stanze II, Museion - Museo d'arte moderna e contemporanea, Bolzano.
Basics, Kunsthalle Bern, Bern.
De concert, œuvres d'une collection privée, FRAC des Pays de la Loire, Carquefou.
Simulation (La nuit des Musées), MUDAM Luxembourg - Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean, Luxembourg.
Galerie(s), Galerie Intérieur, Lille.
Carlo Invernizzi. Natura Naturans, Palazzo Trivulzio, Melzo.

2003 *Telling a Work of Art*, Andrew Jensen Gallery, Auckland; Dunedin Public Art Gallery, Dunedin.
Trésors publics, les 20 ans des FRAC, Château des Ducs de Bretagne, Nantes.
LichtRouten 2003, Tiefgarage Museen der Stadt, Lüdenscheid.
Nuit blanche, Crédit Municipal de Paris, Paris.
LuminoSite, Salle Michel Journiac, Université Paris I, Fontenay-aux-Roses.
7 Türme / 7 Lichter, Paderborn.

2004 *Segni di luce. Gianni Colombo, Dan Flavin, Sylvie Fleury, Matthew McCaslin, Tatsuo Miyajima, François Morellet, Keith Sonnier, Michel Verjux*, A arte Studio Invernizzi, Milano.
Le Grand Huit, Le Vallon du Villaret.
Trou, art & archi & art, La Galerie, Noisy-le-Sec.
Parcours Saint-Germain-des-Prés, 3ème édition, Paris.
D'un lieu l'autre. Œuvres de la collection Daniel Bosser, Centre d'Art de l'Yonne, Auxerre; Château de Tanlay, Tanlay.
À angles vifs, CAPC, Musée d'Art Contemporain, Bordeaux.
L'art au futur antérieur, autour de la galerie Durand-Dessert, Musée de Grenoble, Grenoble.
Einleuchten, Museum der Moderne, Salzburg.
Nuit Blanche, Place de l'Odéon, Mairie de Paris, Paris.
Les points du jour, Cité Universitaire, Mairie de Paris, Paris.
StadtLicht. LichtKunst, Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg.
APRIORI, Galerie Dorothea van der Koelen, Mainz.

2005 *Le monde est rond*, Espace de l'Art Concret, Donation Albers-Honegger, Château de Mouans-Sartoux, Mouans-Sartoux.
Interlude 2: Concrets?, FRAC Nord - Pas de Calais, Dunkerque.
Collection Daniel Bosser/extraits/..., Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis.
La Nuit des Musées, Musée national de Préhistoire, Les Eyzies-de-Tayac.
LICHT-Denkraum und Inszenierung 1, Städtischen Galerie Remscheid, Remscheid.
Le génie du lieu, FRAC Bourgogne, Musée des Beaux-Arts, Dijon.
Les Visiteurs. Œuvres d'aujourd'hui dans les monuments historiques, F.N.A.C. & Monum', Château du Roi René, Tarascon.
Par Amour, Art 45 (O. Houg & G. Verney-Carron), Biennale d'Art Contemporain, Lyon.
Venez prendre l'art, MAC/VAL Musée d'Art Contemporain du Val-de-Marne, Vitry-sur-Seine.

2006 *Start@hangar/arte a Milano*, Hangar Bicocca spazio d'arte contemporanea, Milano.
Le mouvement des images. Art, cinéma. Nouvelle présentation de la collection du Centre Pompidou, MNAM - Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris.
L'exposition là, Château de Malves en Minervois, Carcassonne.

La force de l'art, Galeries Nationales du Grand Palais, Paris.
Vincent Lamouroux, Julien Mijangos & Michel Verjux, Galerie Catherine Issert, Saint-Paul de Vence.
Arts: Le Havre 2006. Biennale d'Art Contemporain: la vie, la ville, Le Havre.
Moi et les autres, Galerie Catherine Issert, Saint-Paul de Vence.
Regard 02: minimalismes, Donation Albers-Honegger, Espace de l'Art Concret, Château de Mouans-Sartoux, Mouans-Sartoux.
ON/OFF, Casino Luxembourg - Forum d'art contemporain, Luxembourg.

2007 *Luce di Pietra. Percorso d'arte contemporanea*, Ambasciata di Francia, Palazzo Farnese, Roma.
Contrepoint. De la sculpture, Département des Sculptures du Musée du Louvre, Musée du Louvre, Paris.
L'arrivée du temps, Metz (interventi alla stazione e per la città di Metz).
Rouge baiser, Hangar à bananes, FRAC Pays de la Loire, Nantes.
Accrochage, Forteresse de Salses, Salses.
Métro, les Abattoirs, Toulouse.
On fait le mur. Flux + territoires + frontières = multimedia, Espace de l'Art Concret, Château de Mouans-Sartoux, Mouans-Sartoux; Mouans-Sartoux (interventi per la città).
Chez Dominique Perrault Architecture, des œuvres de la collection Billarant, Paris.

2008 *+ de réalité*, Hangar à bananes, Groupe de recherche sur les abstractions, E.R.B.A., Nantes.
XXL. Summer group exhibition, Espace Black Box, Galerie Guy Ledune, Bruxelles.
Moi et les autres, Galerie Catherine Issert, Saint-Paul de Vence.
Le projet de la press Bliss, Maison du développement culturel, Gennevilliers.
Extra-light. John Armleder, Michel Verjux, Banks Violette, Point Éphémère, Paris.

2009 *Vide et plénitude*, Espace Commines, Centre Culturel Coréen, Paris.
A plein tube sur la lumière et la couleur, Galerie Guy Ledune, Bruxelles.
Double détente, L'orangerie, parc municipal Mairie, Fontenay le Comte.
When Ideas become Form, La Galleria, Galerie Dorothea van der Koelen, Venezia.
Projet/Projection#7.0, Biennale de l'Estuaire 2009, École nationale supérieure d'architecture, Nantes.
Nous ne vieillirons pas ensemble, Galerie Odile Ouizeman, Paris.

Bibliografia

Libri e cataloghi monografici

Michel Verjux (Le Consortium, Dijon), catalogo della mostra, Association pour la diffusion de l'Art Contemporain en Bourgogne, Dijon, 1984.
Michel Verjux (Galerie Claire Burrus, Paris), catalogo della mostra, Maison de la Culture et de la Communication, Saint-Étienne, 1986.
Michel Verjux. Morceaux choisis (Galerie Expérimentale, Paris), catalogo della mostra, Cité des Sciences et de l'Industrie La Villette, Paris, 1987.
Michel Verjux. Notes, éclairages, catalogo della mostra, Centre Georges Pompidou, Paris, 1987.
Michel Verjux, La lanterne inversée, catalogo della mostra, Musée Cantonal des Beaux-Arts - Église des Jesuites, Sion, 1988.
Michel Verjux. Les Bains-douches, catalogo della mostra, FRAC Poitou-Charentes, Chauvigny, 1990.
Michel Verjux. L'exposition sous la lumière (Paleis voor Schone Kunsten, Bruxelles), catalogo della mostra, Imschoot uitgevers, Gand, 1990.
Michel Verjux, catalogo della mostra, Musée Municipal, La Roche-sur-Yon, Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, 1992.
Michel Verjux. Sept ans de réflexion e Au milieu (Villa Arson, Nice; Centre National d'Art Contemporain, Paris), catalogo delle mostre, Musée d'art moderne de la Ville de Paris Editeur scientific, Paris, 1992.
Michel Verjux (Westfälischer Kunstverein Münster, Münster; Neues Museum Weserburg Bremen, Bremen; Förderkreis der Leipziger Galerie, Leipzig; Kunstverein St. Gallen, St. Gallen), catalogo della mostra, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 1993.
Michel Verjux, catalogo della mostra, Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach, 1993.
Michel Verjux, Parcours croisés, catalogo della mostra, Union de Banques Suisses, Lausanne, 1994..
Michel Verjux, Croisement. Prolongement, catalogo della mostra, Buchmann Galerie, Köln, 1997.
Michel Verjux. Light Connection, catalogo della mostra, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, 1997.
Michel Verjux. De part et d'autre, catalogo della mostra, École des Beaux-Arts, Valenciennes, 1998.
Michel Verjux, catalogo della mostra, Ancienne Chapelle Jeanne d'Arc, Thouars, 1998.
Michel Verjux, catalogo della mostra, Espace Faux Mouvement, Metz, 1999.
Michel Verjux. Kern oder Schale?, brochure della mostra, Studio A Otterndorf, Otterndorf; Museum Gegenstandsfreier Kunst Landkreis Cuxhaven, Otterndorf, 2001.
En bas, en haut: la ville, le château (Sélest'art - Château du Haut Kœnigsbourg, Sélestat), catalogo della mostra, Magazine Polystyrène, Strasbourg, 2001.
Michel Verjux. Il buon uso della luce nella luce, catalogo della mostra, a cura di Francesca Pola, poesia di Carlo Invernizzi, A arte Studio Invernizzi, Milano, 2001.
Michel Verjux. Rivelare, prelevare, creare, catalogo della mostra, a cura di Marco Scotini, poesia di Carlo Invernizzi, A arte Studio Invernizzi, Milano, 2005.
Rodin / Michel Verjux (Musée Rodin, Paris), catalogo della mostra, Editions du Musée Rodin, Paris, 2006.
Michel Verjux. En bord de mer (Château de Théoule-sur-Mer, Théoule-sur-Mer; Château de La Napoule, La Napoule), catalogo della mostra, CCAS et Editions Cercle d'art, Paris, 2007.
Arte Contemporanea a Villa Pisani. Nelio Sonego Michel Verjux (Villa Pisani Bonetti, Bagnolo di Lonigo), catalogo della mostra, a cura di Francesca Pola, testi di Luca Massimo Barbero, Nelio Sonego, Michel Verjux, Associazione Culturale Villa Pisani Contemporary Art, Bagnolo di Lonigo, 2007.
Michel Verjux. Vor unseren Augen, catalogo della mostra, Mainz, Galerie Dorothea van der Koelen & Chorus-Verlag für Kunst und Wissenschaft, 2008.
Philippe Daney/Michel Verjux, lumière/art/design, catalogo della mostra, Musée d'art moderne Richard Anacréon, Granville, 2008.
Michel Verjux. Deux incises de lumière projetée (Nuova Biblioteca Comunale, Vignate), catalogo, testi di Massimo Donà, Carlo Invernizzi, Francesca Pola, Michel Verjux, Associazione Culturale Amici di Morterone, Morterone; Associazione Culturale Nuova Vignate, Vignate, 2008.
Michel Verjux, Synoptique, catalogo, Saline royale, Ministère de la culture et de la communication et Institut Claude-Nicolas Ledoux, Arc et Senans, 2009.
Michel Verjux. Prima di tutte le cose, catalogo della mostra, testi di Massimo Donà, Michel Verjux, poesia di Carlo Invernizzi, A arte Studio Invernizzi, Milano, 2009.

Libri e cataloghi non monografici

Germinations 1983-84, catalogo della mostra, Museum Fridericianum, Kassel; Royal College of Art, London; Gulbenkian Hall, London; Scottish Royal Academy of Arts, Edimburgh; Edinburgh City Arts Center, Edinburgh, 1983.
Été 84, catalogo della mostra, Le Nouveau Musée, Villeurbanne, 1984.
Jeune sculpture 85/1, catalogo della mostra, Port d'Austerlitz, Paris, 1985.
1ère Biennale de sculptures, catalogo della mostra, Fort de La Miotte, Belfort, 1985.
Dispositif fiction, catalogo della mostra, ARC, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris, 1985.
Un choix / een Keuze, catalogo della mostra, Kunst Rai, Amsterdam, 1986.
Metronom a les ciutats 1. Barcelona-Dijon, catalogo della mostra, Metronom, Barcelona, 1986.
Boltanski, Leccia, Lévêque, Verjux, catalogo della mostra, Centre Culturel Passages, Galerie Passages, Troyes, 1986.
Il y a un an (Sala 1, Roma), catalogo della mostra, intervista con Luciana Mottola, Édition Catherine Arthus-Bertrand, Paris, New York, Roma, 1986.
Lumières, catalogo della mostra, Centre International d'Art Contemporain, Montreal, 1986.
Un artiste, un musée (Gare RER/SNCF, Saint-Quentin-en-Yvelines), catalogo della mostra, DRAC Paris e Île-de-France, Paris, 1987.
Millet, Catherine, *L'art contemporain en France*, Flammarion, Paris, 1987.
Maison de caractères. Deuxième Festival d'Art Contemporain, catalogo della mostra, Château Coquelle, Dunkerque, 1988.
Niemandsland, catalogo della mostra, Kunsthalle Recklinghausen, Recklinghausen, 1989.
Réflexion 1789-1989, catalogo della mostra, Museum Fridericianum, Kassel, 1989.
Liberté & égalité, catalogo della mostra, Museum Folkwang, Essen; Kunstmuseum Winterthur, Winterthur, 1989.
Reihe, catalogo della mostra, Galerie Vera Munro, Hamburg, 1989.
Histoires de musée, catalogo della mostra, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris, 1989.
François Perrodin, Adrian Schiess, Michel Verjux, catalogo della mostra, École Supérieure d'Art Visuel, Genève, 1989.
Einleuchten: Will, Vorstell und Simul in HH, catalogo della mostra, a cura di Harald Szeemann, Deichtorhallen, Hamburg, 1989.
Aperto '90, nell'ambito della *XLIV Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, (Corderie dell'Arsenale, Venezia), catalogo della mostra, Edizioni La Biennale di Venezia, Venezia, 1990.
Einleuchten, 57 texte zu 57 Künstler, catalogo, testo di Heinz Liesbrock, Hamburg, Deichtorhallen, 1990.
Lightseed: Wolfgang Laib, Cy Twombly, Michel Verjux, catalogo della mostra, Watari-um, Tokyo; The Watari Museum of Contemporary Art, Tokyo, 1990.
Nature (artificielle), catalogo della mostra, Espace Electra, Paris, 1990.
Francja dzisiaj, catalogo della mostra, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawie; Muzeum Narodowe w Krakow, Krakow, 1990.
Ultra Lux. Metafore e forme della luce, catalogo della mostra, testo di Andreas Hapkemeyer, Museion - Museo d'arte moderna e contemporanea, Bolzano, 1991.
Valses nobles et sentimentales. Un choix de Jean Brolly, (Ancienne Douane, Musées de la Ville de Strasbourg, Strasbourg), catalogo della mostra, Musées de la Ville de Strasbourg, Strasbourg, 1991.
Bildlicht. Malerei zwischen Material und Immaterialität (Museum des XX. Jahrhunderts, Wien), catalogo della mostra, a cura di Wolfgang Drechsler, Peter Weibel, Wiener Festwochen, Museum Moderner Kunst, Wien, 1991.
Tabula rasa, le monument, 25 artistes dans l'espace urbain de Bienne, catalogo della mostra, Bienne/Biel, 1991.
Lato sensu, catalogo della mostra, Musée des Beaux-Arts, Mulhouse; Kunsthal Charlottenborg, København; Kampnagelfabrik K3, Hamburg; E-Werk Hallen für Kunst, Freiburg, 1991.
Le Consortium collectionne, catalogo della mostra, Château d'Oiron, Oiron, 1991.
Ière Biennale d'Art Contemporain (Musée d'Art Contemporain, Lyon), catalogo della mostra, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1991.
XXI Bienal de São Paulo. L'excès & le retrait, catalogo della mostra, testo di Bernard Marcadé, Fundaçao Bienal de São Paulo, São Paulo; A.F.A.A., Paris, 1991.
Breuille, Jean-Philippe, *L'art du XXe siècle. Dictionnaire de peinture et de sculpture*, Larousse, Paris, 1991.
Regard multiple, catalogo della mostra, Galerie contemporaines du Centre Georges Pompidou, Paris, 1992.
Le regard libéré (Château de Mouans-Sartoux, Mouans-Sartoux), catalogo della mostra, Espace de l'Art Concret, Mouans-Sartoux, 1992.
Parcours contemporain, catalogo della mostra, Galleria Edicola Notte, Roma, 1992.
François Perrodin, Michel Verjux, catalogo della mostra, The Living Art Museum, Reykjavik, 1992.
Autour d'une passion 4, catalogo della mostra, Château de Fraïssé, Fraïssé-des-Corbières, 1992.
France, la troisième génération (Pabellon del arte, Sevilla), Expo '92 - Exposición Universal de Sevilla, Sevilla, 1992.
GAS. Grandiose Ambitieux Silencieux, catalogo della mostra, testo di Harald Szeemann, CAPC, Musée d'Art Contemporain, Bordeaux, 1993.
Prospect 93, catalogo della mostra, Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main, 1993.
Comme rien d'autre que des rencontres, catalogo della mostra, Museum van Hedendaagse Kunst, Antwerpen, 1993.
Huit expositions et un espace, Musée Cantonal des Beaux-Arts, Sion, 1993.
Ouverture, catalogo della mostra, scheda di Roger Marcel Mayou, Mamco - Musée d'art moderne et contemporain, Genève, 1994.
De Mèredieu, Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Bordas, Paris, 1994.
Cécile Bart, Felice Varini, Michel Verjux. Le tour, catalogo della mostra, Galerie Georges Verney-Carron, Villeurbanne, 1995.
ARTEC 95, The 4th International Biennial, catalogo della mostra, Nagoya City Art Museum, Nagoya, 1995.
Tranquility. Miyajima, Nordman, Sugimoto, Toroni, Verjux, catalogo della mostra, testo di Isabelle Lartault, Chiba City Museum of Art, Chiba, 1996.
Mirades (sobre el Museu), catalogo della mostra, MACBA - Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, 1996.
Collections Collection, catalogo della mostra, Musée d'Art Moderne, Saint-Étienne, 1996.
Licht, catalogo della mostra, Heidelberger Kunsverein et Institut français de Heidelberg, Heidelberg, 1997.

Licht, Sichtbares und Vor gestelltes in der Kunst seit 1960 (Salzager Hall, Hall in Tirol), catalogo della mostra, testo di Andreas Hapkemeyer, Kunsthalle Tirol, 1997.
Le bel aujourd'hui. Œuvres d'une collection privée, catalogo della mostra, Le Nouveau Musée / Institut & FRAC de Rhône-Alpes, Villeurbanne, 1997.
Geistes Gegenwart (Karmeliterkirche, München), catalogo della mostra, testi di Petra Giloy-Hirtz, Peter Steiner, Cantz Verlag, Ostfildern, 1998.
7. Triennale der Kleinplastik Europa Afrika (Südwest LB Forum, Stuttgart; The Market Gallery, Johannesburg), catalogo della mostra, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 1998.
Schwarz, Michael, *Licht und Raum*, Wienand Verlag, Köln, 1998.
Luccioni, Roger, Allaigon, Jean-Jacques, Pouillon, Nadine *50 espèces d'espaces, collections du Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne* (Centre de la Vieille Charité, Marseille; MAC - Musée d'art Contemporain de Marseille), catalogo della mostra, Éditions du Centre Pompidou - Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1998.
Projekte zum Licht parcours Braunschweig 2000, catalogo della mostra, Kunstverein Braunschweig, Braunschweig, 1999.
The Space Here Is Everywhere, catalogo della mostra, Galerien der Stadt Esslingen - Villa Merkel, Esslingen, 1999.
Lumia, International Lyskunst, catalogo della mostra, Kunsthal Charlottenborg, København, 1999.
Laclotte, Michel, Cuzin, Jean-Pierre, Arnauld, Pierre, *Dictionnaire de la peinture*, Larousse, Paris, 1999.
Light pieces, catalogo della mostra, testo di Joëlle Moyne, Casino Luxembourg, Luxembourg, 2000.
Farbe zu Licht (Fondation Beyeler, Basel), catalogo della mostra, testo di Markus Brüderlin, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2000.
Lumière aux Cordeliers (Ancien Couvent des Cordeliers, Paris), catalogo della mostra, testo di Sylvain Lecombre, Mairie de Paris, Paris, 2000.
Art concret (Château de Mouans-Sartoux - Espace de l'Art Concret, Mouans-Sartoux), catalogo della mostra, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 2000.
Dia. Slide. Transparency, catalogo della mostra, testo di Peter Funken, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin, 2000.
Riout, Denys, *Qu'est-ce que l'art moderne?*, Collection Folio Essais n° 371, Gallimard, Paris, 2000.
Sélest'art 2001 (Biennale d'Art Contemporain, Sélestat; Château du Haut-Königsbourg, Orschwiller), catalogo della mostra, Sélest'art, Sélestat; Magazine Polystyrène, Strasbourg, 2001.
À fur et à mesure. Une collection, un point de vue, (Château de Mouans-Sartoux, Mouans-Sartoux), catalogo della mostra, Espace de l'Art Concret, Mouans-Sartoux, 2001.
Art contemporain, Editions du Chêne-Hachette Livre, Paris, 2001.
Blanc, Assouline Publishing, Paris, 2001.
Art Unlimited, Art 32 Basel, catalogo della mostra, Basel, 2001.
L'art d'aujourd'hui: un choix dans la collection du Fonds National d'Art Contemporain, catalogo della mostra, Musée de Grenoble, Grenoble, 2002.
Stanze II. Installazioni dalla Collezione del Museion - Museo d'arte moderna e contemporanea di Bolzano, catalogo della mostra, testo di Andreas Hapkemeyer, Museion - Museo d'arte moderna e contemporanea, Bolzano, 2002.
Basics, catalogo della mostra, Kunsthalle Bern, Bern, 2002.
Carlo Invernizzi. Natura naturans (Palazzo Trivulzio, Melzo), catalogo della mostra, a cura di Claudio Cerritelli, Libri Scheiwiller, Milano, 2002.
Charbonneaux, Anne-Marie, Hillaire, Norbert, *Œuvre et lieu*, Flammarion, Paris, 2002.
Bouchier, Martine, *Lumières*, Collezione Art(s) des Lieux, Éditions Ousia, Bruxelles, 2002.
LichtRouten 2003 (Tiefgarage Museen der Stadt, Lüdenscheid), catalogo della mostra, Lüdenscheid, 2003.
Arte y Ciudad, Segundo Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporaneo, Ciudad de México, 2004.
Segni di Luce. Gianni Colombo, Dan Flavin, Sylvie Fleury, Matthew McCaslin, Tatsuo Miyajima, François Morellet, Keith Sonnier, Michel Verjux, catalogo della mostra, a cura di Giorgio Verzotti, A arte Studio Invernizzi, Milano, 2004.
D'un lieu l'autre. Œuvres de la collection Daniel Bosser, catalogo della mostra, Château de Tanlay, Tanlay; Auxerre, Centre d'Art de l'Yonne, 2004.
À angles vifs, catalogo della mostra, CAPC Musée d'Art Contemporain, Bordeaux, 2004.
L'art au futur antérieur, autour de la galerie Durand-Dessert, catalogo della mostra, Musée de Grenoble, Grenoble; Actes Sud, Arles, 2004.
StadtLicht. LichtKunst (Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg), catalogo della mostra, Wienand Verlag und Medien, Köln, 2004.
Le génie du lieu. Œuvres et créations des artistes de la collection du FRAC Bourgogne, (Frac Bourgogne, Dijon), catalogo della mostra, testo di Hubert Besacier, Éditions Ereme, Paris, 2005.
Parcours # 1. Collection du MAC/VAL, testo di Alexia Fabre, MAC/VAL Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, Vitry-sur-Seine, 2006.
Start@hangar/arte a Milano (Hangar Bicocca, Milano), catalogo della mostra, a cura di Giorgio Verzotti, Hangar Bicocca spazio d'arte contemporanea Edizioni, Milano, 2006.
Le mouvement des images. Art, cinéma. Nouvelle présentation de la collection du Centre Pompidou, (MNAM - Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris), catalogo della mostra, a cura di Philippe-Alain Michaud, Édition du Centre Pompidou, Paris, 2006.
Arts: Le Havre 2006. Biennale d'Art Contemporain: la vie, la ville, catalogo della mostra, Éditions Snoeck, Gand, 2006.
C4 Index n.0, a cura di Luca Massimo Barbero, Centro Cultura Contemporaneo Caldogno, Caldogno, 2006.
Besson, Christian, *Abductions. Treize essais sur des Œuvres du temps présent. L'œuvre et son interprétant*, Mamco, Genève, 2006.
Lemoine, Serge, *L'art moderne et contemporain. Peinture, sculpture, photographie, graphisme, nouveaux médias*, Larousse, Paris, 2006.
*Luce di pietra. Parcours franco-italien d'art contemporain à Rome (*Ambasciata di Francia, Palazzo Farnese, Roma), catalogo della mostra, Skira, Milano, 2007.
Joindre et rejoindre. L'art et le métro de Toulouse (les Abattoirs, Toulouse), catalogo della mostra, a cura di François Barré, Édition du Panama, Paris, 2007.
Loyrette, Henri, *Connaissance des arts, hors série n° 317 - Contrepoint au Louvre - De la sculpture*, 2ème trimestre, Paris, 2007.
Barré, François, *Joindre et rejoindre. L'art et le métro de Toulouse*, Les Éditions Du Panama, Paris, 2007.
Homiridis, Marianne, Lacroix, Perrine, *L'art contemporain dans les espaces publics. Territoires du Grand Lyon 1978/2008*, La BF 15, Lyon, 2008.
C4 Index n.1, a cura di Luca Massimo Barbero, Centro Cultura Contemporaneo Caldogno, Caldogno, 2008.
Duplaix, Sophie, *Collection Art Contemporain - La Collection Du Centre Pompidou, Musée National D'art Moderne,* Editions Du Centre Pompidou, Paris, 2007.
Homiridis, Marianne, Lacroix, Perrine, Bublex, Alain, *L'art contemporain dans les espaces publics. Territoires du Grand Lyon 1978/2008*, Editions Lyonnaises d'Art et d'Histoire, Lyon, 2008.
Maubant, Jean-Louis, *Ambition D'art, Pack En 2 Volumes : Alphabet - Archive*, Les Presses Du Réel, Dijon, 2008.
Cros, Caroline, Lebon, Laurent, *L'art à ciel ouvert. La création contemporaine. Commandes publiques en France 1983-2007*, Flammarion, Paris, 2008.
Candet, Nadia, *Collections particulières. 150 commandes privées d'art contemporain en France*, Flammarion, Paris, 2008.
Pagé, Suzanne, *Musée d'art moderne de la Ville de Paris. La collection,* Paris Musées, Paris, 2008.
Vide et plénitude (Espace Commines, Centre Culturel Coréen, Paris), catalogo della mostra, Paris, 2009.