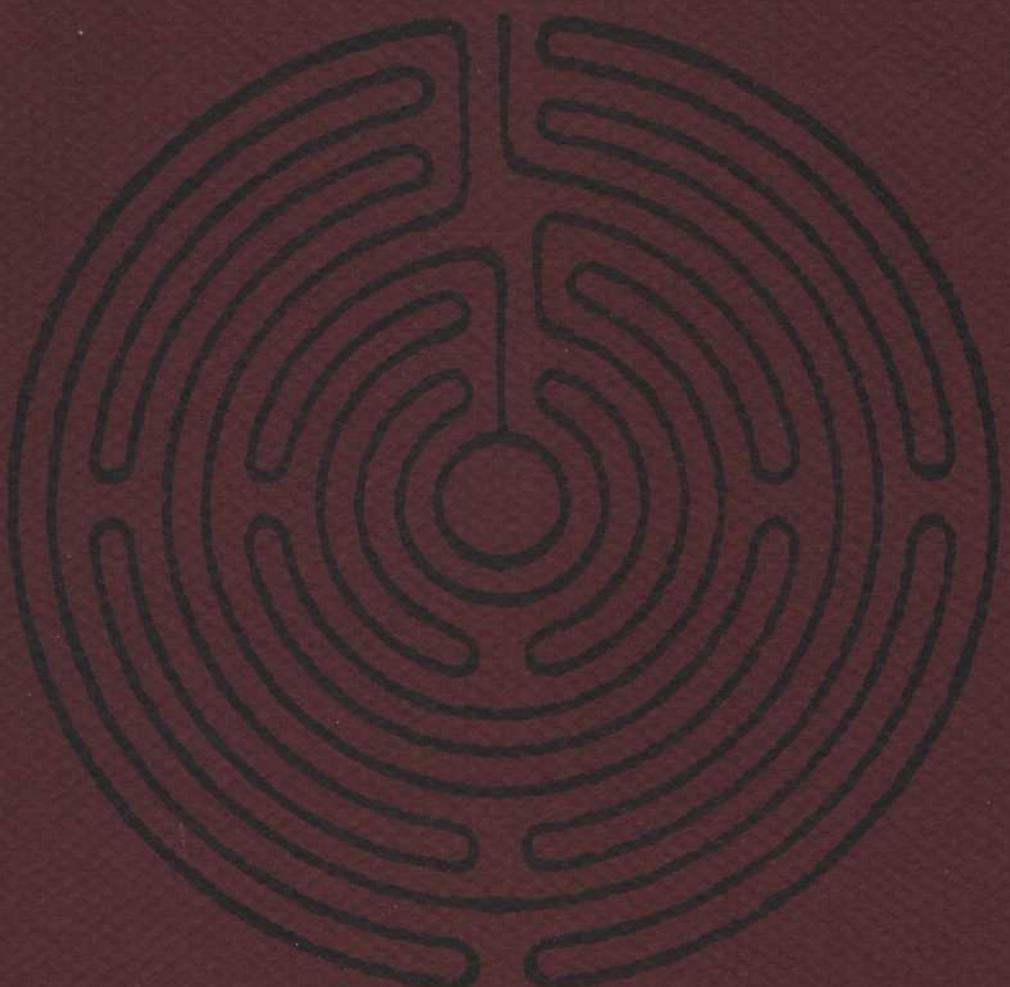


HARPER



# HORACIO SAPERE



GALERIE ARIADNE

1010 WIEN, BÄCKERSTRASSE 6 - TEL. 0222-512 94 79

AU PLUS PRES  
DU COEUR  
DE LA CREATION

D'après les peintures d'Horacio Sapere

Tout tourne, la roue de la pensée allume ses signes dans la nuit, et les entraîne dans un mouvement permanent autour d'un axe dont la fixité implique en soi la mort. L'espace que couvre cette peinture est l'espace où se livre ce combat contre l'inertie de l'obscur, contre la pesanteur. Ces signes sont tout autant ceux qu'elle parasite au nom de son existence par le jeu de la lumière sur ses couleurs, en elle et par elle ils montrent l'effort de la pensée à s'arracher du sol et qui, sitôt levée retombe vers son néant.

*GANZ NAH  
AM HERZEN  
DER SCHÖPFUNG*

*Über die Gemälde des Horacio Sapere*

*Alles dreht sich, das Rad der Gedanken entzündet seine Zeichen in der Nacht und zieht sie in einer ständigen Bewegung um eine Achse, deren Unverrückbarkeit den Tod in sich birgt, mit sich. Der Raum, den dieses Gemälde ausfüllt, ist der Raum, wo dieser Kampf gegen die Trägheit der Finsternis, gegen die Schwere ausgefochten wird. Diese Zeichen sind gleichzeitig Zeichen, die das Gemälde durch das Spiel des Lichts auf seinen Farben im Namen seiner Existenz schmarotzt, in der Malerei und durch sie zeigen sie die Anstrengung des Gedankens, der sich aus Boden herausreißen möchte und der, sobald er sich erhoben hat, wieder in sein Nichts zurückfällt.*

Rapace besoin d'en vol



Gieriges Verlangen, wegzufliegen

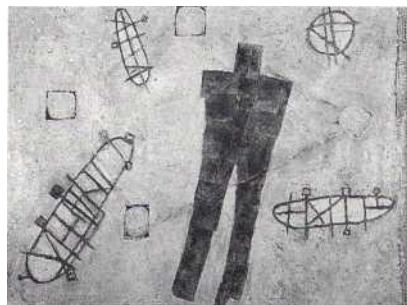
En elle et par elle, ils manifestent ce besoin de délivrance essentiel qui donne des ailes à l'esprit aérien, à l'ange des Elégies qui n'a de cesse de nous avertir, pourtant, que "le beau n'est que le commencement du terrible, ce que tout juste nous pouvons supporter", et que, si nous l'admirons tant, "cest parce qu'il dédaigne de nous détruire".

La peinture et le violon de Paul Klee, Mais ici l'esprit aérien s'élève plutôt avec la sourde sonorité des cordes du violoncello, litanie sourde de notes qui s'agglutinent dans l'espace pour rendre visible un art avant tout destiné, pour répondre aux voeux de René Daumal, à n'être "pensé que par le corps". "L'absence de fete n'est pas absence de signe, ni même absence de vie. C'est la puissance du vide qui apelle le signe: celui du sacrifice de la fete" (1).

*In der Malerei und durch sie äußern sie dieses Grundbedürfnis nach Befreiung, das dem Luftgeist, dem Engel der Elegien, Flügel verleiht, dem Engel, der dennoch nicht abläßt uns zu warnen, daß "das Schöne nur der Beginn des Schrecklichen ist, das, was wir gerade noch ertragen können", und daß wir ihn deswegen so sehr bewundern, "weil es unter seiner Würde ist, uns zu zerstören".*

*Die Malerei und die Geige von Paul Klee. Aber hier erhebt sich der Luftgeist eher mit dem dumpfen Klang der Saiten eines Cellos, eine dumpfe Litanei von Noten, die im Raum zu Klumpen werden, um eine Kunst sichtbar zu machen, die vor allem auf die Gelöbnisse René Daumals antworten, "nur durch den Körper gedacht zu sein". "Das Fehlen des Kopfes bedeutet nicht das Fehlen eines Zeichens, auch nicht das Fehlen des Lebens, Die Macht des Vakuums ruft nach dem Zeichen: dem Zeichen für das Opfer des Kopfes", (1)*

L'esprit aérien



Der Luftgeist

Quatre soleils encadrent de leur personnification acéphale cette reconnaissance faite à la prédominance du corps. C'est que, dans le soleil, Bataille voyait un homme s'égorgeant lui-même, ou encore un être anthropomorphe dépourvu de tête. Libéré de cello-ci, l'esprit aérien se fait plus léger que fair, et flotte de concert au sein d'un espace organisé selon une cosmogonie dont la principale affirmation est la sacralisation de la mort.

i i ) Michel Camus, L'acéphalité ou la religion de la mort, Preface de la réédition d'Acéphale. Editions Jean Michel Place, Paris, 1980

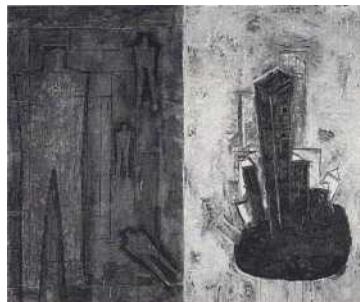
(1) Michel Camus. L'acéphalité ou la religion de la mort (Me Kopflosigkeit oder ehe Religion des Todes). Vorwort zur Neuauflage von Acéphale (Kopflos), Editions Jean Mic he! Place, Pares 1980.

L'acéphalité ou la religion de la mort. Que cette pratique de la joie de Bataille devant la mort se doive à sa rencontre avec une empreinte d'intaille gnostique du IIIe ou du IVe siècle représentant un dieu acéphale d'origine égyptienne, voilà qui nous éclaire sur les relations privilégiées qu'entretient Sapere avec l'Egypte; sur la simplicité hiéroglyphique de ses signes, sans bras, sans pied, sans tête; sur la fragile texture des papyrus qu'il s'applique à recréer partiellement dans ses fonds. Mais plus que l'incertitude du devenir de toute chose engagée dans le labyrinthe du temps, cette évocation de la fragilité matérielle de l'oeuvre souligne le désarroi d'un artiste pour qui la création est ressentie comme le traumatisme de sa propre décapitation, c'est à dire par la perte irréversible de son moi.

*Vier Sonnen umrahmen diese Anerkennung der Dominanz des Körpers mit ihrer Kopflosen Personifizierung. In der Sonne sah Bataille einen Menschen, der sich selbst den Hals abschneidet, oder gar ein anthropomorphes Wesen ohne Kopf. Vom Kopf befreit, wird der Luftgeist leichter als die Luft und treibt gemeinsam mit anderen in einem nach einer Kosmogonie, deren Hauptgrundsatz die Heiligung des Todes ist, geordneten Raum dahin.*

*Die Kopflosigkeit oder die Religion des Todes. Daß diese Praxis der Freude Batailles angesichts des Todes auf die Begegnung mit dem Abdruck einer gnostischen Gemme aus dem 3. oder 4. Jahrhundert zurückzuführen ist, die einen Kopflosen Gott ägyptischen Ursprungs darstellte, das erklärt uns das besonders gute Verhältnis, das Sapere zu Ägypten hat; über die hieroclyrische Einfachheit seiner Zeichen, ohne Arm, ohne Fuß, ohne Kopf. Auf der fragilen Struktur des Papyrus, den er im Hintergrund teils wiederherzustellen bemüht ist. Aber mehr noch als die Unsicherheit über das, was aus allen Dingen wird, die ins Labyrinth der Zeit verwickelt sind, unterstreicht diese Beschwörung der materiellen Zerbrechlichkeit des Werkes die Verstörung des Künstlers, für den seine Schöpfung als Trauma seiner eigenen Enthauptung empfunden wird, das heißt, den unwiederbringlichen Verlust seines Ichs.*

L'Acéphale



Der Kopflose

"L'Acéphale, dit Bataille, n'est pas moi, il est plus moi que moi".

La dualité est le destin forcé de cette peinture, destin qui s'accomplit dans la béance toujours plus grande entre l'idéal de perfection et son avortement. Il s'agit bien pour elle d'en appeler au mythe de la peinture pure pourtant aussi inaccessible que peut être à l'esprit l'état pur du diamant, autre mythe de la lucidité abosulue au nom duquel Artaud brûlait de sacrifier l'intégrité de son être à l'usage libérateur des stupéfiants.

*"Der Kopflose", sagt Bataille, "das bin nicht ich, er ist mehr ich als ich".*

*Dualität ist zwangsläufig das Schicksal dieser Malerei, die sich in der stets größer werdenden Kluft zwischen dem Ideal der Perfektion und seinem Mißlingen vollzieht. Es geht für die Malerei sehr wohl darum, sich auf den Mythos von der reinen Malerei zu berufen, die jedoch ebenso unzugänglich ist wie sonst nur der Geist im reinen Zustand eines Diamanten - wieder ein Mythos, nämlich der von der absoluten Hellsichtigkeit, in deren Namen Artaud danach brannte, die Unversehrtheit seines Seins dem befreienden Genuss von Rauschgift zu opfern.*

La genèse énigmatique



Enigmatische Genese

Ainsi tenue à distance de l'état de perfection, la peinture de Sapere est acte d'auto-humiliation, avilissement dont la justification, dans son rapport à l'inachevé et à la laideur, part de la nécessité de peindre plutôt que de la peinture-même. "La plurivocité du laid, dit Adorno, provient de ce que le sujet subsume sous son concept abstrait et formel tout ce sur quoi dans l'art porte sa condamnation, aussi bien la sexualité polymorphe, l'enlaidissement et la mort transmise par la violence".

Sans fete, l'illusoire différence dénoncée par Klee entre l'art dans le temps et l'art dans l'espace s'efface puisqu'il s'agit d'un retour à l'unité première, à l'origine qui se confond avec le point de singularité spatiale et temporelle. Retour qui, pour Artaud, signifiait pouvoir enfin "occuper l'esprit sur toute l'étendue du corps vivant".

*Auf diese Art und Weise vom Zustand der Perfektion auf Distanz gehalten, ist Saperes Malerei ein Akt der Selbstdemütigung, Erniedrigung, deren Rechtfertigung in ihrem Verhältnis zum Unvollendeten und zum Häßlichen eher von der Notwendigkeit zu malen als von der Malerei selbst ausgeht. "Die Vieldeutigkeit des Häßlichen", sagt Adorno, "stammt daher, daß das Subjekt unter seiner abstrakten und formalen Kategorie alles subsumiert, worüber in der Kunst sein Verdikt erging, das sexuell Polymorphe ebenso wie das von Gewalt Verunstaltete und Tödliche".*

*Ohne Kopf wird der illusorische Unterschied, der von Klee zwischen der Kunst in der Zeit und der Kunst im Raum aufgezeigt wird, ausgelöscht, da es sich um eine Rückkehr zur ersten Einheit, zum Ursprung handelt, der mit dem Punkt der räumlichen und zeitlichen Einzigartigkeit verschmilzt. Für Artaud bedeutete diese Rückkehr, "endlich den Geist auf die gesamte Ausdehnung des lebenden Körpers erstrecken zu können".*

Le retour à l'unité



Rückkehr zur Einheit

Signe évolutif vers la lumière, par l'escalier se joignent le sens matériel et le sens spirituel de notre condition d'homme. Au gré de l'ascension, tout ce que ce nom d'homme porte de grave s'allège. Quelque part, entre deux paliers, il y a sûrement trace d'une plus forte poussée de vertige (la règle de l'oubli de soi: ne jamais se pencher trop longtemps vers les bas-fonds), mais tout en haut, l'espoir accède tout entier au cœur du cœur de la vérité.

Dans cette peinture, l'espace ne s'organise pas tant en fonction de la nature des signes que celle de leur rapport intime, rapport de négatif à positif, de vide au plein, de rêve à la réalité. Comme lors d'une suspension de l'écoulement du temps, ce qui manifeste ainsi le sujet est une présence sans présence, l'affirmation d'un Etre sans être par le néant et l'infini du JE de l'acéphale.

*Zum Zeichen der Evolution zum Licht hin, verbinden sich auf der Treppe der materielle Sinn und der geistige Sinn unseres Menschseins. Je weiter wir hinansteigen, umso leichter wird alles, was der Mensch trägt. Irgendwo, zwischen zwei Stufen, gibt es sicherlich die Spur einer stärkeren Anwandlung von Schwindel (die Regel von der Selbstvergessenheit: sich nie zu lange über den Abgrund beugen), aber ganz oben hat die Hoffnung freien Zugang zum Herzen des Herzens der Wahrheit.*

*In dieser Malerei wird der Raum nicht so sehr nach der Beschaffenheit der Zeichen aufgeteilt, sondern nach ihrem inneren Verhältnis, dem Verhältnis des Negativen zum Positiven, des Leeren zum Vollen, des Traums zur Wirklichkeit. Wie bei einem Stillstand des Fortschreitens der Zeit, während dessen sich das Subjekt durch eine Anwesenheit ohne Anwesenheit, die Bejahung des Seins ohne Sein durch das Nichts und das Unendliche des Ichs des Kopflosen manifestiert.*

Le temps suspendu



Die stillstehende Zeit

Mais comment pourrait-on oublier que le temps suspendu parle aussi de la peinture à venir, d'une ambition de peintre à concrétiser par l'effort du sujet pour enfin s'y reconnaître sujet? LA encore se dresse l'ombre d'Artaud derrière cette volonté de reconnaissance, lui, l'athlète affectif, qui évoquait la nécessité de se "refaire un corps par piétinement d'os et de muscles".

Jamais de règle, jamais de principe génératrice pour conduire à ces formes. L'œuvre sacrée, élément par élément, selon un processus d'assemblage qui ne vise qu'à mettre la peinture à l'épreuve de leur différence. S'il a la grâce d'exister, le signe majeur du tout de l'œuvre ne peut être qu'en épousant la ligne de force ou de faiblesse qui en résulte.

*Aber wie könnte man vergessen, daß die stehengebliebene Zeit auch von der zukünftigen Malerei spricht, von einer Ambition der Maler, die durch die Bemühung des Subjekts zu konkretisieren ist, um sich schließlich darin als Subjekt zu erkennen? Da erscheint nochmals Artauds Schatten hinter diesem Wunsch nach Erkenntnis. Er, der gefühlbetonte Athlet, der von der Notwendigkeit sprach, sich durch das Treten von Knochen und Muskeln einen neuen Körper zu besorgen".*

*Nie gab es eine Regel, ein schöpferisches Prinzip, die zu diesen Formen führten. Das Werk entsteht Stück für Stück in einem Prozeß des Zusammensetzens, das nur darauf abzielt, im Bild den Beweis für ihre Unterschiedlichkeit zu erbringen. Wenn ihm die Gnade zuteil wurde zu bestehen, so kann das wichtigste Zeichen des gesamten Werkes nur die Vereinigung mit der sich daraus ergebenden Linie der Stärke oder der Schwäche sein.*

La structure réticulaire



Netzstruktur

Tissage patient de différences, oui, mais sans jamais atteindre à l'intégrité substantielle des éléments d'apport: chacun d'eux demeure en marge de l'interprétation principale sans quoi celle-ci perdrat à tout jamais sa valeur unique de vérité. Pour louer l'homme sans fete, il faut que le monde tienne encore tout entier dans l'absence de sa fete.

C'est bien dans la ligne de sensibilité du poète d'"Ailleurs" que de se demander "quel artiste ne voudrait s'établir là où le centre organique de tout mouvement dans l'espace et le temps (qu'il s'appelle cerveau, ou cœur de la création) détermine toutes les fonctions?" Si la sensibilité de Sapere nous invite à nous situer à nouveau sur cette ligne, c'est pour nous éblouir avec le sens qu'Artaud nous donne du sacré et de ses révélations dans la sphère supérieure de l'être.

*Geduldiges Weben von Unterschieden: ja, aber ohne je die substantielle Integrität der Bestandteile zu erreichen: jeder Teil bleibt am Rande der Hauptinterpretation, ansonsten würde diese für immer ihren einzigartigen Wahrheitswert verlieren. Um einen Menschen ohne Kopf zu loben, ist es notwendig, daß die Welt trotz des Fehlens seines Kopfes heil erhalten bleibt.*

*Es liegt ganz und gar auf der sensiblen Linie des Dichters von "Ailleurs" (= "Anderswo"), daß man sich fragt: "Welcher Künstler wollte sich nicht dort niederlassen, wo das organische Zentrum jeder Bewegung in Raum und Zeit alle Funktionen bestimmt (ob es nun Gehirn oder Herz der Schöpfung heißt)? "Wenn Saperes Sensibilität uns auffordert, uns neuerlich auf dieser Linie einzufinden, so will er uns dadurch mit dem Sinn beeindrucken, den Artaud uns vom Heiligen und seinen Offenbarungen in der über dem Sein liegenden Sphäre gibt.*

Le hiéroglyphe du cœur



Hieroglyph des Herzens

De ce centre, qui, comme tel, est source d'inspiration, se projekte l'oeuvre à l'appel du sacré, flamme du foyer brûlant du premier au dernier spasme de l'être. Le coeur est ce foyer, "coeur vrai du poète souffrant" qui dit "l'amour aussi grand que les contes, l'amour comme la peinture, l'amour comme tout ce qui est".

Villafranca de los Barros, Avril 1989,  
Michel Hubert Lépicouhé

*Von diesem Zentrum aus, das an sich Inspirationsquelle ist, wirkt das Werk, wenn man vom Geheiligten, von der Flamme der Feuerstelle spricht, die vom ersten bis zum letzten Spasmus des Seins brennt. Diese Feuerstelle ist das Herz, "das echte Herz des leidenden Dichters", der sagt, daß "die Liebe ebenso groß ist wie die Erzählungen, die Liebe genauso wie die Malerei, die Liebe genauso wie alles, was existiert".*

Villafranca de los Barros, April 1989  
Michel Hubert Lépicouhé

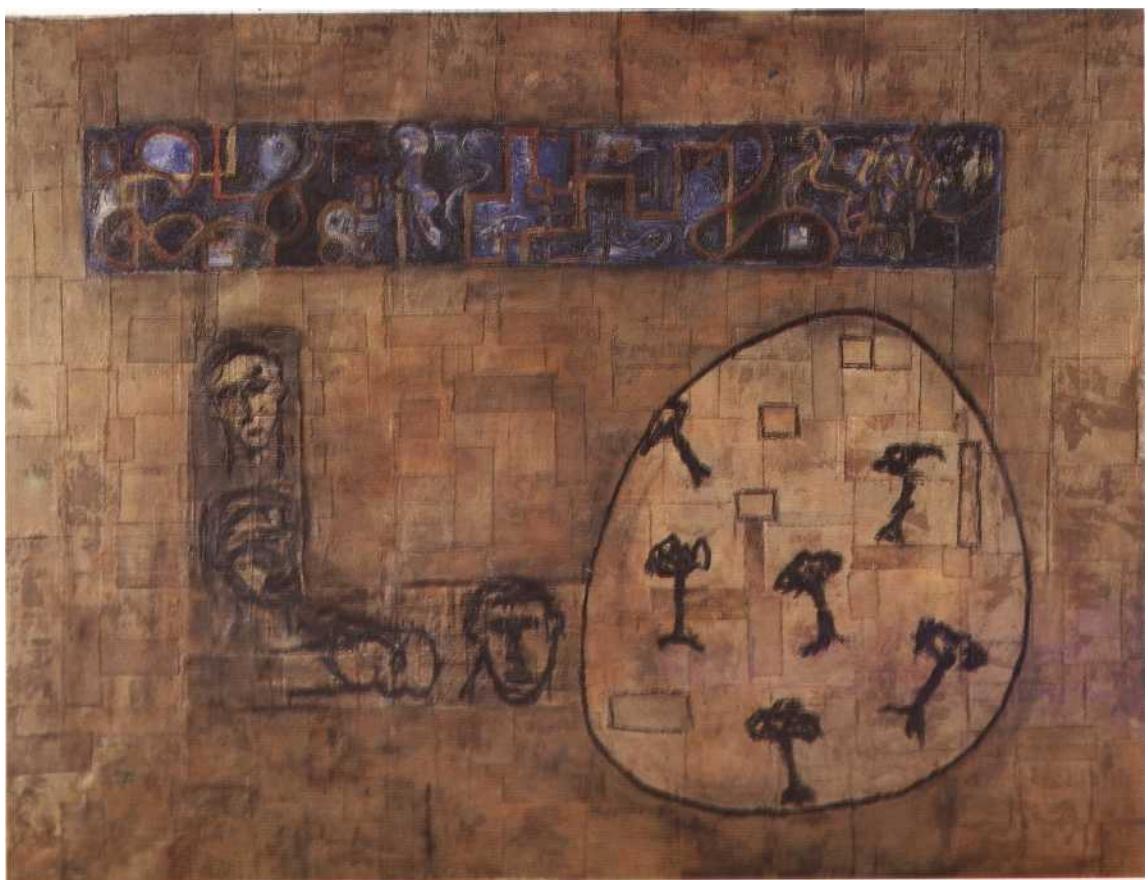
EN EL FONDO DE LA ORBITA 1989  
Mt. / Lwd. 195 x 278 cm.



EXERCISE OVER THE GARDEN, 1989  
Mt. / Papier 76.5 x 57 cm.



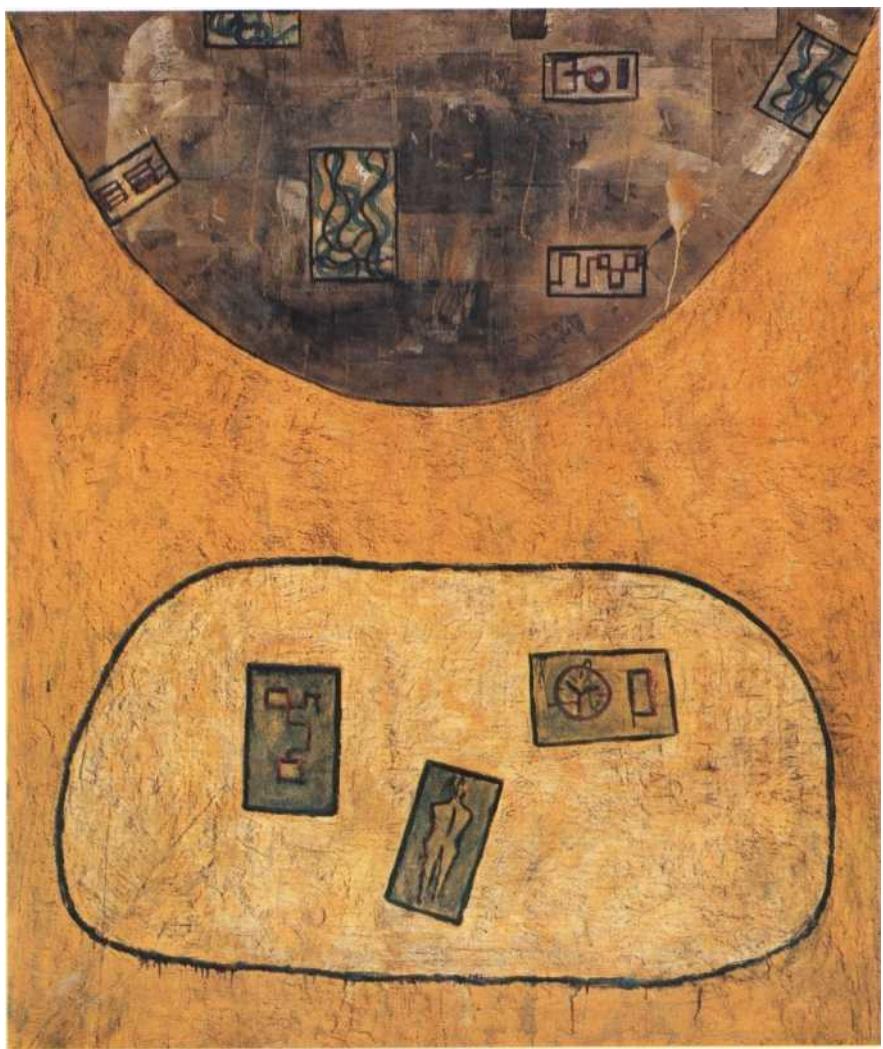
HABLANDO HACE 2000 AÑOS 1989  
Mt. / Lwd. 195 x 255 cm.



PROPORTIONAL PART OF A DREAM 1989  
Mt. / Lwd. 157 x 164 cm.



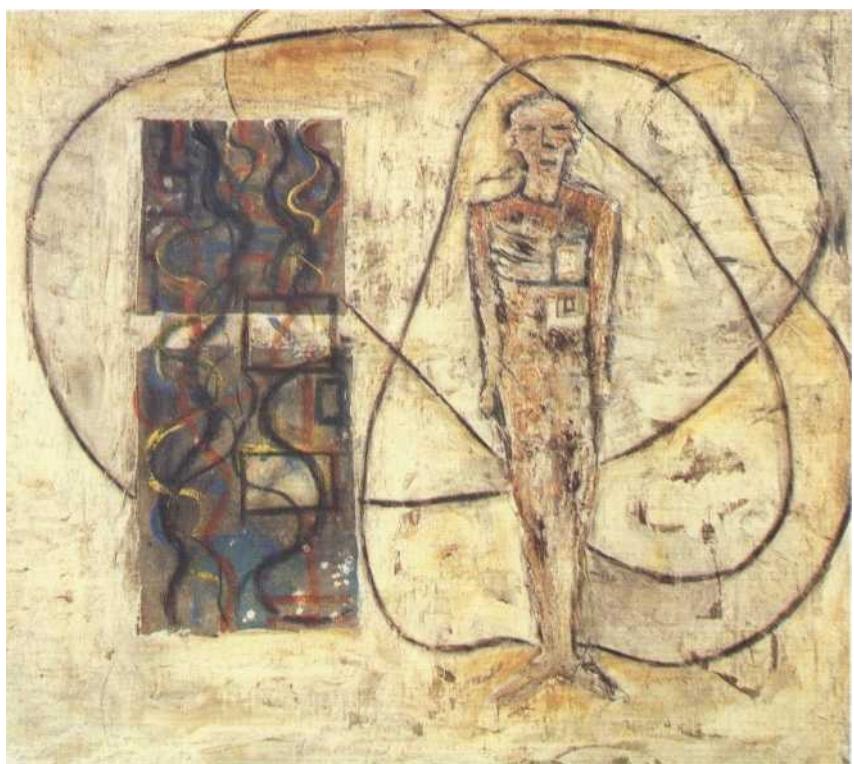
PLANET 1989  
Mt. / Lwd. 156 x 190 cm.



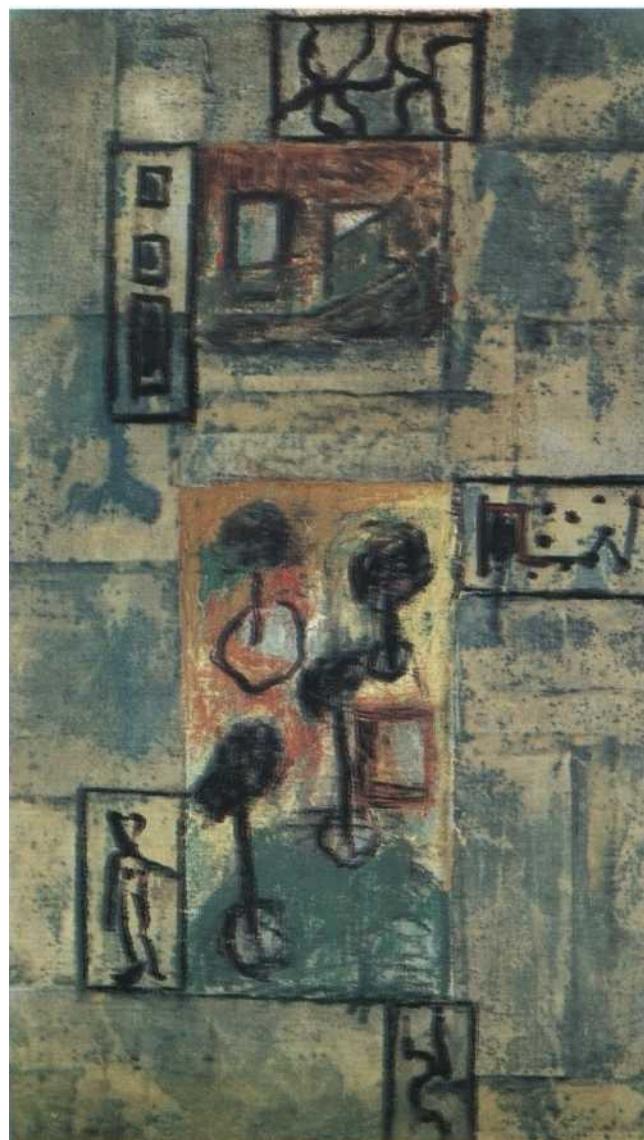
ORBITA DE LA PATATA | 989  
Mt. / Lwd. | 46 x 89 cm



EJERCICIO SOBRE ORBITAS | 1989  
Mt. / Lwd. 90 x 100 cm



KOSOVO GARDEN AND ELEMENTS 1989  
Mt. / Lwd. 98 x 58 cm.



LA ZONA DE DETRAS 1989  
Mt. / Lwd. 78 x 74 cm



DISCURSO CON DANZA SOBRE LAS ORBITAS 1989  
Mt./ Lwd. 166 x 187 cm.

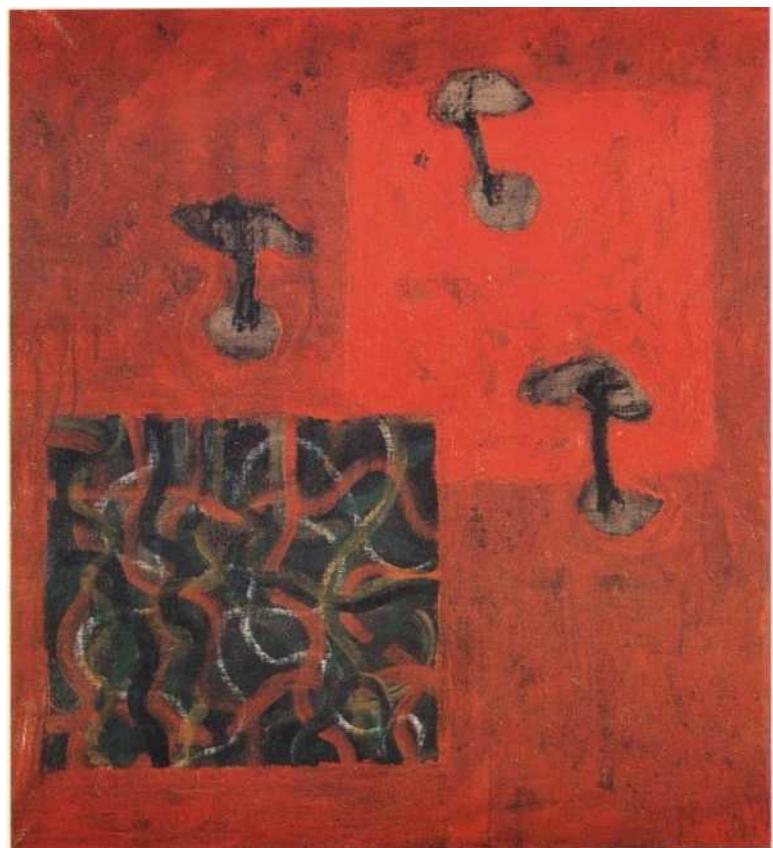


DATOS DEL VISITANTE | 989  
Mt. / Lwd. 97 x 77 cm

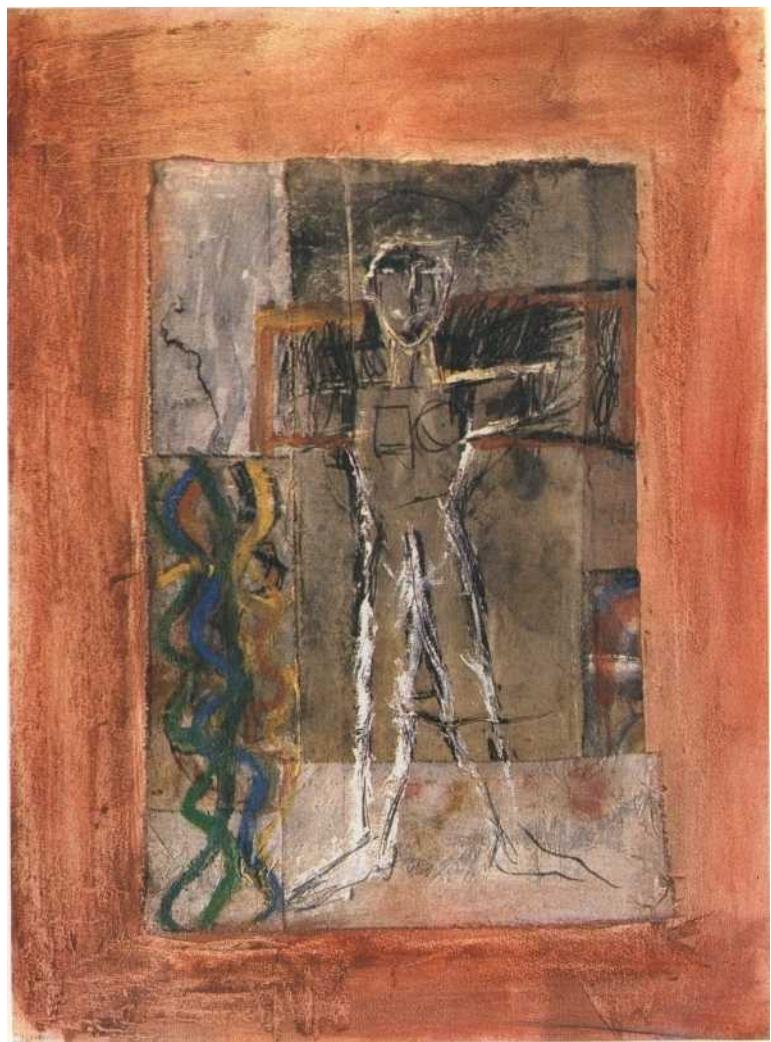


**MEMORY WITH TREES 1989**

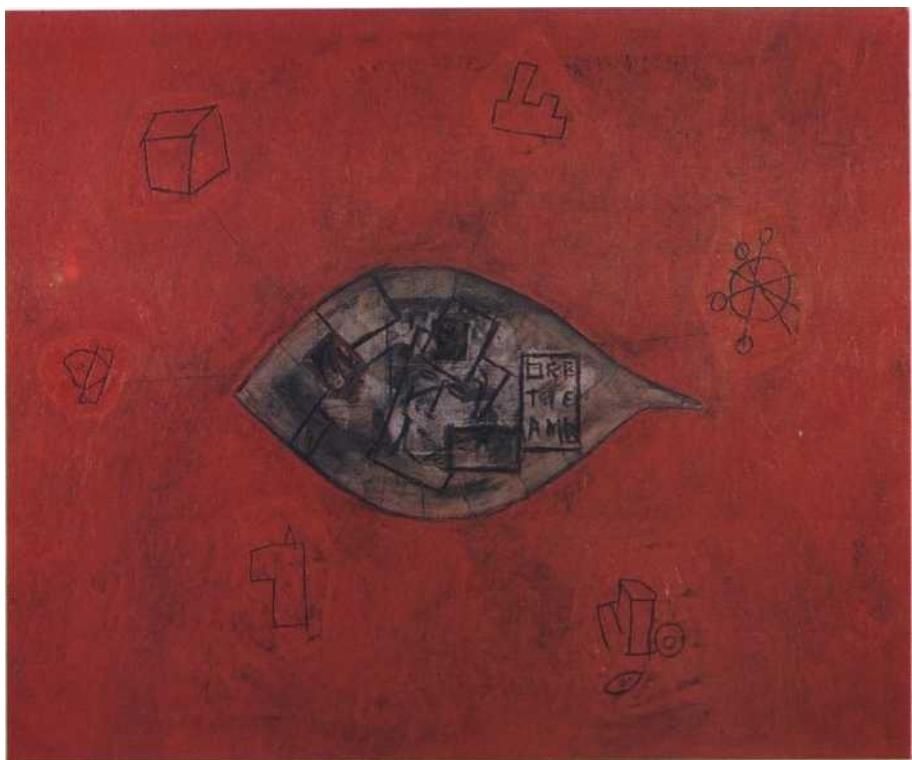
Mt. / Lwd. 80 x 90 cm.



THE SHADOW 1989  
Mt. / Papier 76,5 x 57 cm.



SELFPORTRAIT IN THE CONSTELATION | 989  
Mt. / Lwd. | 65 x 195 cm



EN EL CORAZÓN MISMO  
DE LA CREACIÓN

Acerca de unos cuadros de Horacio Sapere

Todo gira, la rueda del pensamiento enciende sus signos en la noche u los arrastra en un movimiento permanente alrededor de un eje, cuya inmovilidad supone en sí misma la muerte. El espacio ocupado por este cuadro es el espacio en que se desarrolla este combate contra la inercia de la obscuridad, contra la gravedad. Estos signos, soporte existencial del pensamiento, revelan a través de un juego luminoso sobre sus colores, en la luz y por ella, el esfuerzo del pensamiento por desapegarse del suelo aunque nada más alzarse caiga nuevamente en la nada.

En ella y por ella, expresan era necesidad de liberación esencial que atribuye alas al espíritu aéreo, al angel de las Elegías, quien sin embargo no cela de adverlimos que "lo hello no es sino el inicio de lo terrible, el grado límite que podemos suportar" y que, si o admiramos tanto, "es porque no se molesta en destruirnos".

La pintura y el violín de Paul Klee. Aquí la inspiración inmaterial se eleva más bien mediante la gravedad sonora de las cuerdas del violoncelo, letanía sorda de notar que se aglutan en el espacio para reflejar un arte destinado de antemano, para dar respuesta a la entrega de René Daumal, por ser "pensado sólo por el cuerpos". "La ausencia de cabeza no significa ausencia de signo, ni siquiera ausencia de vida. Es la fuerza del vacío quien marca el signo: el signo del sacrificio de la cabeza" (1)

El predominio del cuerpo lo sitúan los cuatro soles. personificación acéfala. De hecho, Bataille veía en el sol a un hombre degollándose a sí mismo, o incluso a un ser antropomorfo desprovisto de cabeza. El espíritu aéreo, liberado de la cabeza, pasa a ser más ligero que el aire y flota acompañadamente en el seno de un espacio organizado según una cosmogonía que radica en la sacralización de la muerte.

La acefalía o el cuito a la muerte. El gore de Bataille ante la muerte desde su encuentro con la huella de una piedra preciosa gnóstica del siglo III o IV, con forma de un Dios acéfalo de origen egipcio, aclara las relaciones privilegiadas que Sapere mantiene con Egipto, la simplicidad jeroglífica de sus signos, sin brazo, sin pie, sin cabeza, la frágil textura de los papiros que recrea parcialmente en sus fondos. Esta evocación a la fragilidad material de la obra resalta, por encima del devenir de cualquier cosa sujeta al laberinto del tiempo, la evolución de un artista que entiende la creación como el traumatismo de su propia decapitación, es decir, como la pérdida irreversible de su ego.

"El Acéfalo, dice Bataille, no soy yo, es más yo que yo..."

(1) Michel Camus. "La acefalía o el cuito a la muerte", prólogo de la reedición de "Acéfalo". Editions Jean Michel Place. París 1989.

IN THE VERY HEART OF CREATION

Reflections on certain paintings by Horacio Sapere

Everything revolves, the wheel of thought lights her symbols in the night, and sweeps them along in perpetual motion around an axis whose very immobility signifies death. The space filled by this painting is the space where the struggle develops against the inertia of the obscurity, against gravity. These symbols are those which thought feeds (in for its very existence as revealed by the play of light on their colours; in it and by it they show the effort of thought to detach itself from the ground. although, once liberated, it falls anew into the void.

In it and by it, they demonstrate this very need of essential liberation which attributes wings to that celestial being, the Angel of the Elegies, who, nevertheless, never stops warning us that "beauty is but the beginning of the torment, the most that we can bear", and that if we admire it so much "it is because it scorns to destroy us".

The painting and the violin of Paul Klee. But here the celestial being ascends to the muffled, sonorous sounds of the violoncello which fuse together in space to reveal an art, above all, intended to respond to the vows of René Daumal not to be "thought of as merely physical". The absence of the head is not the absence of the symbol nor even the absence of life. It is the power of the void which invokes the symbolism; that of the sacrifice of the head". (1)

Four suns frame that Acephalian personification, that acknowledgement made to the physical. It is this that Bataille saw in the sun, a man decapitating himself, or rather an Anthropophyte - a being devoid of a head. The celestial being, liberated from the head, becomes lighter than air and floats, harmoniously, in the embrace of a space arranged in accordance with a cosmology based on the sacrosanctity of death.

The Acephali or the religion of death. Bataille's absorption with death owed itself to his encounter with a gnostic stone carving of the IIIrd. or IVth. century, representing an Acephalian god of Egyptian origin, and it explains the privileged relations which Sapere maintained with Egypt; the hieroglyphic simplicity of their symbols, without arm, without foot, without head; the fragile texture of the papyri which he partially created in his backgrounds. But his, more than the uncertainty of being subject like everything else to the labyrinth of time, this evocation of the fragile material of the work underlines the confusion of the artist who understands and experiences the creation of the artist who understands and experiences the creation as the trauma of his own decapitation, which is only another way of saying, the irrevocable loss of his ego.

"the Acephali", said Bataille, "is not the 1, it is more than F".

(1) Michel Camus. "The Acephali. or the religion of death" prologue to the reprint of "Acephale", Editions Jean Michel Place, Paris. 198(1).

Esta obra, de forzosa dualidad, tiene como irremediable destino la búsqueda insaciable del equilibrio entre el ideal de perfección y su antítesis. Esta dualidad debe acercar junto al mito de pintura pura, tan inaccesible a nuestra razón como la pureza de un diamante, el mito de la lucidez absoluta, por el que Artaud sacrificó la integridad de su ser entregándose al consumo liberador de estupefacientes.

Valorada desde este distanciamiento del concepto de perfección, la obra de *Sapere* es un acto de autohumillación, degradación justificada por su calidad de inacabado, por su fealdad consecuencia de la necesidad de pintar y no de la pintura en sí.

"El amplio campo que abarca la fealdad, dice Adomo, se debe a que el sujeto agrupa bajo su concepto abstracto y formal todo cuanto se condena en el arte, sea la sexualidad polimorfa, sea la desfiguración, sea la muerte transmitida mediante violencia".

Sin cabeza, desaparece la ilusoria diferencia enunciada por Klee entre el arte en el tiempo y el arte en el espacio, al tratarse de un retorno a la unidad primera, al origen, donde se confunden espacio y tiempo, retorno que para Artaud implica poder "localizar el espíritu en toda la extensión del cuerpo".

Signo en evolución hacia la luz, el sentido material y el sentido espiritual de la condición humana se unen en la escalera, en cuya ascensión se aligera todo lo que de severo implica el nombre del ser humano. En algún lugar, entre dos rellanos, se encontrará la huella de un verdadero arrebatado de vértigo (regla del olvido de uno mismo: no inclinarse nunca demasiado tiempo sobre nuestras oportunidades), pero en lo más alto, la esperanza accede completamente al corazón del corazón de la verdad.

En este cuadro, el espacio no se organiza tanto en función de la naturaleza de los signos como en la de sus relaciones íntimas, relaciones de negativo y positivo, vacío y lleno, sumo y realidad. Cómo si de una devoción en el transcurrir del tiempo se tratara, lo que aquí manifiesta el sujeto es una presencia sin presencia, la afirmación de un ser sin ser por la nada y por el infinito del YO, del acéfalo.

"Pero tomo olvidar que el tiempo detenido habla también de la pintura futura, de una ambición de pintor que se concretiza en el esfuerzo del sujeto para finalmente reconocerse sujeto?". Aquí surge una vez más, en esta voluntad de reconocimiento, la sombra de Artaud, él, el atleta afectivo que profesaba la necesidad de "rehacerse un cuerpo pisoteando huesos y músculos".

Sin reglas, sin principio generador alguno que conduzca a estar formal, la obra se crea, elemento por elemento, según un proceso de coordinación que precisamente pretende poner de relieve sus diferencias. De existir, el signo mayor de la obra aparece por su adaptación a la línea de fuerza o de debilidad resultante.

Duality is the unavoidable destiny of this painting, a destiny which is fulfilled by the insatiable search for equilibrium between the ideal of perfection and its antithesis. This duality must combine the myth of pure [painting as](#) beyond the reach of our rationale as is the purity of a diamond, with the myth of absolute lucidity in whose name Artaud sacrificed the integrity of his being by surrendering himself to the liberating use of drugs.

Appraised at such a distance from the concept of perfection, the work of *Sapere* is an act of self-humiliation, a degradation justified by its unfinished quality, its ugliness, consequences of the need to paint, and not of the painting itself. "The many facets of ugliness", said Adomo, "means that the subject in its abstract and formal concept all that which condemns art, be it polymorphous sexuality, disfigurement and death which results from violence".

Without the head the illusionary difference between art in time and art in space, denounced by Klee, is obliterated since it means a return to the first Oneness, the origin of all, where the temporal and spatial blur into one. A return which for Artaud signified being able to finally "locale the spirit throughout the entire living body".

A symbol of evolution towards the light, the material sense and the spiritual of the human condition are joined by the staircase. On mounting this staircase all the burdens inherent in the description, human being are lifted. In another part, between two landings, there is surely a trace of the overpowering pull of vertigo (the rule of forgetting oneself: of never lingering over the depths of one's being), but, above all, hope acquiescing fully with the core of the heart of the truth.

In this painting space is concerned not so much with the nature of the symbols as it is with its intimate relationships, the rapport of negative and positive, of empty and full, dreams and reality. As if it would deal with the suspension of the suspension of the passage of time, what the subject demonstrates, here, is a presence without presence, the assertion of a being without being, through the nothingness and through the infinite of the Acephali.

But how can one forget that suspended time also speaks of paintings yet to come; of the painter's ambition which, condensed by the endeavours of the subject, finally recognizes itself the subject? And, once again, the shade of Artaud "l'athlète affectif" rises from behind the wish for recognition and evokes the necessity of "reshaping a body by trampling on bone and muscle".

Without rules, without the generating principle which leads to these forms, the work creates itself, element by element, according to a coordination process which attempts to put their differences into relief. If it were to exist, the greatest symbol of the work would be that which unites the force or weakness of the resulting line.

Obra pacientemente tejida de diferencial, pero sin atentar contra la imegridad substancial de los elementos participantes: cada uno de ellos se mantienen al margen de la interpretación principal ya que en caso contrario ésta perdería para siempre su valor único de verdad. Para alabar al hombre sin cabeza, es preciso que el mundo consiga mantenerse entero en la ausencia de su cabeza.

Situándonos en la línea de sensibilidad del poeta de "Ailleurs" cabe preguntarse: "¿qué artista no querría establecerse allí donde el centro orgánico de todo movimiento en el espacio y en el tiempo (llamese cerebro o corazón de la creación) determina todas las funciones?", Si la sensibilidad de Sapere nos invita a situarnos nuevamente en esta línea, es para deslumbrarnos con el sentido que nos da Artaud de lo sagrado y de sus revelaciones en la esfera superior del ser.

De este centro, que tomo tal es fuente de inspiración, nace la obra atraída por lo sagrado, llama de la hoguera donde arden del primer al último espasmo del ser. El corazón es la hoguera, "corazón verdadero del poeta que sufre", que dice "el amor, grande corro los cuentos, el amor corro la pintura, el amar tomo todo aquello que es".

Villafranca de los Barros, Ahril 1989  
Michel Ilubert Lépicouché

Patient weaving of differences, but without ever touching the fundamental integrity of the participating elements; each one of which remains on the edge of the principal interpretation without, however, losing its unique meaning of truth. In order to eulogise the headless man it is necessary that the world stays whole in the absence of its head.

Following the same line of reasoning as the poet of "Ailleurs" we must ask ourselves, which artist would not wish to establish himself, there, in the organic centre of all movement in time and space - call it the brain or heart of creation-where all functions are determined? If the sensitivity of Sapere encourages us to pursue this line of thought further, it is in order to overwhelm us with the sense Artaud gives us of the sacred and its revelations on the superior sphere of being.

The centre gives birth to this work, the centre which as such is the source of inspiration, and is attracted by the sacred, the flame of the fire where the first to last spasm of being burns. The heart is the fire, "the true heart of the poet who suffers", who says, "love, all-encompassing as in the story books, love as in art, love as everything which it is".

Villafranca de los Barros, April 1989  
Michel Hubert Lépicouché

HORACIO SAPERE  
Buenos Aires 1951

## ONE MAN SHOWS

1975 Galeria Ariel, Palma de Mallorca. 1977 Galeria 4Gats, Palma de Mallorca. 1978 Casa de la Cultura, Manacor, Mallorca. Galeria "L'Angel Blau", Palma de Mallorca. 1980 Galeria Akhenaton, Kairo, Egypt. 1981 Galeria 4Gats, Palma de Mallorca. 1984 Galeria Joan Oliver "Maneu", Palma de Mallorca. Cartoixa de Valldemossa "Festival Chopin 84", Mallorca. 1985 Zentralsparkasse, Wien. Galeria 4Gats, Palma de Mallorca. Galerie Ariadne "Wie stellen vor", Wien. 1986 Galeria Diart, Madrid. Galeria Arte-Expres, Madrid. ARCO 86 Madrid "One man show" Galeria Ariadne. 1987 Galeria Eude, Barcelona. Galeria Miguel Marcos, Zaragoza. Palau Morera, Lleida. Galerie Ariadne, Wien. Windsor Kulturgintza, Bilbao. 1988 CC-Galerie, Graz, Austria. 1989 Galeria Miguel Marcos, Madrid. ART FRANK-FURT'89 "One man show" Galerie Ariadne, Wien. Laurens A. Daane Gallery, Amsterdam. Galerie Ariadne, Wien.

## GROUP SHOWS

1975 "Acollement 1 y 2" Mallorca. Muestra de Pintura Joven Inca, Mallorca. 1977 "Sa Verneda" Barcelona. Facultad de Filosofia y Letras, Mallorca, "Espai Obert", Museo de Mallorca. 1978 Galeria Ibiza, Ibiza. 1979 Galeria Patagallo, Zaragoza. Galeria Almoneda, Consell, Mallorca. 1981 "Muestra de Arte Actual en Baleares" Palau Solleric, Palau de la Virreina, Barcelona. Museo de Arte Contemporáneo, Ibiza. 1982 Galeria 4Gats, Palma de Mallorca. "Momento Serigrafico en Mallorca" Galeria Latina, Palma. "Pinturas y Objetos para escaparates" Casa Pomar-Flores, Palma Sala Pelaires, Palma de Mallorca. Libros de Artistas. Sala Ruiz-Picasso, Madrid. 1983 Galeria Patagallo, Zaragoza. ARCO 83 Madrid, Sala Vermeer, Buenos Aires. Libreria Look, Barcelona "Neo-Expresionismo en Cataluña". Sala Pelaires,

Palma de Mallorca. 1984 "13 Pintors Neofiguratius a Mallorca" Sa Llotja, Mallorca. "Homenaje a Sonia Delaunay" Galeria 4Gats, Palma de Mallorca. 1985 Galeria Joan Oliver "Maneu", Palma de Mallorca. SWATCH "Painting in the street" ART 16'85 Basel. "Dibuixos" Galeria 4Gats, Palma de Mallorca. 1986 ARCO 86 Madrid Galeria 4Gats, Palma. ARTCONTACT Lausanne Galerie Ariadne. ART 17'86 BASEL Galerie Ariadne, Wien. Galeria 4Gats, Palma. "Macht und Ohnmacht" Galerie Ariadne, Wien. ART COLOGNE 86 Galerie Ariadne. "Maig Fotogràfic" Palau Solleric, Palma. 1987 Galerie Urrea-Thomas, Fernet-Voltaire, France. "Alegria de vivir" Fundación Peter Stuyvesant Amsterdam. ARCO 87 Madrid Galerie Ariadne, Wien. Galeria Ferran Cano-4Gats, Palma. Ediciones Tristán, Barcelona. EXPO-BARI 87 Galerie Chisel. ART 18'87 BASEL Galerie Ariadne, Wien. Galeria Ferran Cano-4Gats, Palma. "Territorio Mediterráneo" Fundación de los Archipiélagos Españoles. Casa de Yamguas, Granada. "Labyrinth" Galerie Ariadne, Wien. 1988 ARCO 88 Madrid Galerie Ariadne, Wien. Galeria Ferran Cano-4Gats, Palma. "Lamazares-Sapere" Gallery Engström, Stockholm. Galeria Miguel Marcos. ART 19'88 BASEL Galerie Ariadne, Wien. Galeria Ferran Cano-4Gats, Palma. ART COLOGNE 88 Galerie Ariadne, Wien. STOCKHOLM ART FAIR Galerie Miguel Marcos, Madrid. FIAC 88 PARIS Galeria Miguel Marcos, Madrid. "Arrugado e Terso Grafica e Papeis Récentes" Galeria Trinta, Santiago Compostela. 1989 ARCO 89 MADIRD Galerie Ariadne, Wien. Galeria Miguel Marcos, Madrid. ART/LONDON Galeria Miguel Marcos, Madrid. KUNST RAI AMSTERDAM Galeria Miguel Marcos, Madrid. .: ART 20'89 BASEL Galerie Ariadne, Wien. Galeria Bisart, Palma de Mallorca. Joan Guaita "COLLECTION", Palma-Madrid. "Selected Works from our Gallery" Laurens A. Daane Gallery, Amsterdam.

## POESIA EXPERIMENTAL

1978 Exhibition CISORIA ARTE, Caracas (Venezuela). 1979 Mail art exhibition, Stuttgart (Alemania). International exhibition Mail Art, Recife (Brasil). Exhibition the stamps, Amsterdam. Galeria Lara Vincy, París. Mostra de Cultura Catalana, Perpinya (Francia). 1980 We feast Anthology Mail Art, Belgrado. "OGGI" Poesia Domani, Frosinone (Italia). "Clues a postal art Exhibition". Soho. MYC USA. 1981 International Out-Door Exhibition Recife (Brasil). Llibres d'artista C.D.D.A. Metrònom, Barcelona. Festival Antwerp, Bèlgica Anmost/Show. Ciudad de la Plata (Argentina). Arte Correo Galeria Patacon, La Coruña. Centro de Comunicación "Ristretta". Génova (Italia). Archive of Artist Works and Project, Milán (Italia). Mail Art Galeria d'Arte Apollinaire, Milán (Italia). 1982 "Poesia Visual Ara", Galeria Parpaillo, Valencia. Arte visive Universidad de Pavia, Colegio Cairoli, Italia. Espacio Poético Experimental, Casa de España en París. 1987 Editions Voix-Richard Meier (Montigny Les Metz, France). "SAPERE, ocho secuencias de una pintura". Editions Ariadne, Wien, Austria.

## PUBLICATIONS

1976 Coautor del libro "Sopa de letras" poesía visual. 1978 Creación del "Coto de Poesía". Participó en distintas publicaciones: "Zootropo" Ed. Pata Gallo. "Elementos para un año nuevo". Ciutat de Mallorca. "AP-ELO". Brasil. "Semente/artistas visuales". Brasil. "Zen and Art". Milan. "Doc(K)s". Paris. "Oggi poesia Domani". Italia. "17" Ed. La Cloaca. Barcelona. "Crit". Ciutat de Mallorca. "Anmost Show". Ciudad de la Plata (Argentina). 1986 "Horacio Sapere - as a poetical pretext-". Editions Ariadne, Wien. 1987 "SAPERE, ocho secuencias de una pintura". Editions Voix-Richard Meier (Montigny Les Metz, France).

Este catálogo ha sido editado con motivo  
de la exposición de HORACIO SAPERE en  
la GALERIE ARIADNE en septiembre / octubre  
de 1989

COPYRIGHT: GALERIE ARIADNE / HORACIO SAPERE 1989  
FOTOS: HEINZ GROSSKOPF (VIENA) / JUAN RAMON BONET (PALMA)  
LUIS MIGUEL ESCOBAR (MADRID)  
DISEÑO: PILAR ESTEVE  
PREIMPRESIÓN: PREYTESA (PALMA)  
IMPRESIÓN: GRÁFICAS SAN CAYETANO (PALMA)  
TRADUCCIONES: LANGFELDT, S.A. (PALMA)

*Per en JOAN*

