

OVERPAINTING

Peter Beard

Christo

Anselm Kiefer

Youssef Nabil

Shirin Neshat

Luigi Ontani

Arnulf Rainer

Gerhard Richter

Mario Schifano

OVERPAINTING

Curated by Carlo and Paolo Repetto

Text by Luca Massimo Barbero

Layout by Fabrizio Radaelli / nuclearlab.it

Photo Credits Daniele De Lonti

Translation by Bennett Bazalgette-Staples

Thanks to Beck&Eggeling, Sergio Cereda, Eidos Immagini

Contemporanee, Ezia Mondino, Vittorio Monti

Published by Nuvole Rosse on occasion of the exhibition

Overpainting, February 5th - March 20th, 2015

Repetto Gallery, 11/12 Dover Street, W1S 4LJ London, United Kingdom

All rights reserved under International copyright conventions.

No part of this book may be reproduced or utilized in any form or by means, electronic or mechanical, including photocopying, recording, or any information storage and retrieval system, without permission in writing from the publisher.



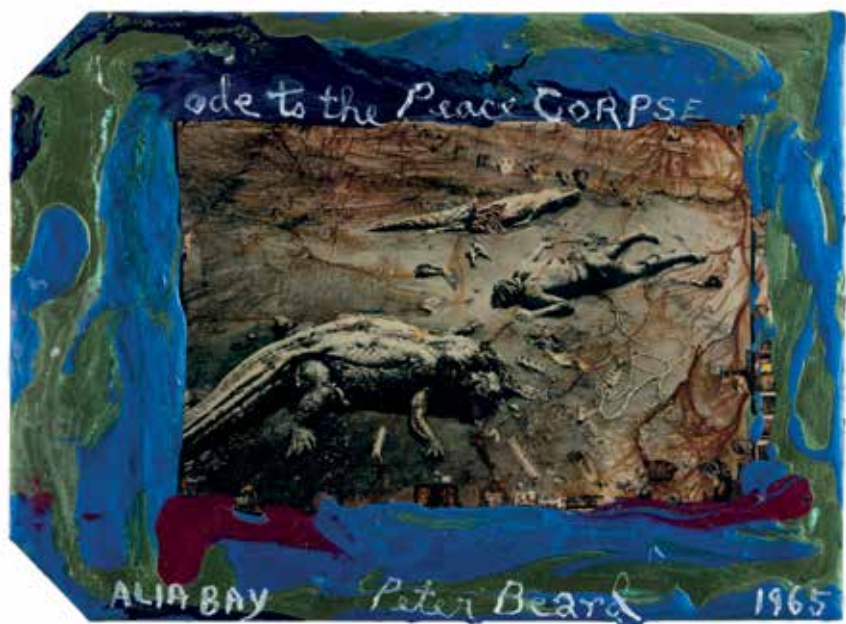
LONDON

WWW.REPETTOGALLERY.COM

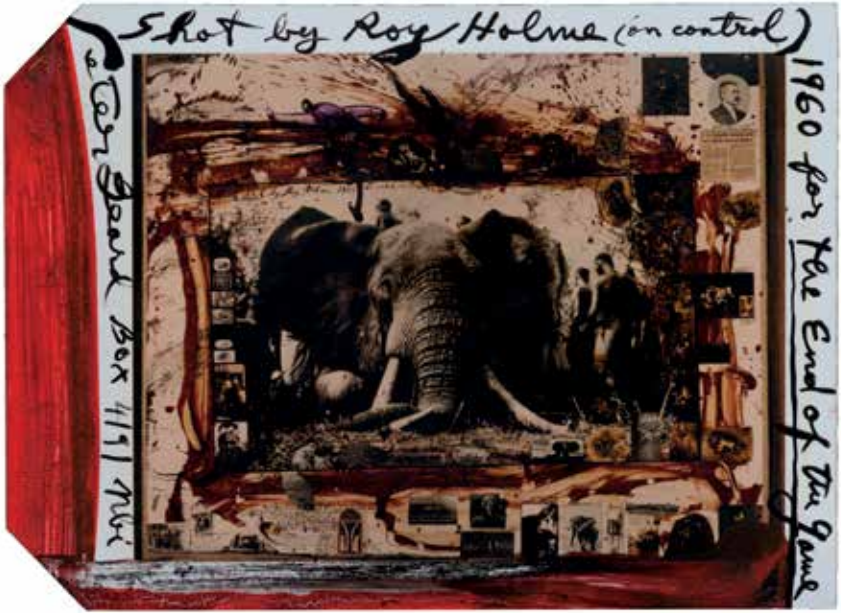
OVERPAINTING

Peter Beard
Christo
Anselm Kiefer
Youssef Nabil
Shirin Neshat
Luigi Ontani
Arnulf Rainer
Gerhard Richter
Mario Schifano



























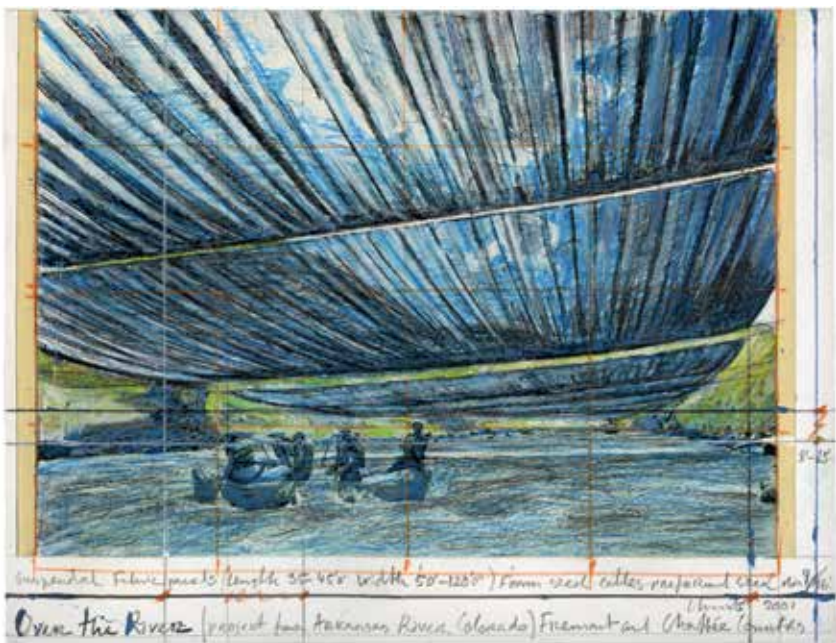


light 42.5 metres 135.75 metres west parallel 28 metres 90cm.



WRAPPED REICHSTAG / project for Demin / Paris, rue Rindler





























Immaginare il colore della realtà

Note sulla fotografia e i suoi vari utilizzi

Imagining the colour of reality

Notes of photography and its various applications

Luca Massimo Barbero

For seeing is having at a distance.
(“Eye and Mind”, Merleau-Ponty)

The intimacy of an image and the desire to possess it do not necessarily entail overpainting it or substantially modifying it. For years, photography was stigmatised as the mechanical part of creation, that ‘procedure’ carried out by machinery, gadgets and chemicals: a far cry from the sensitive truth of painting. And so it was. History teaches us that ever since the dawn of time, painting, stroke, image and creation have moved forwards side by side, intertwining manual and mechanical techniques in an almost secret, clandestine fashion. Right from the outset, with the appearance of the earliest images of *proto-photography*, the attempt was made to add colour. Artists immediately saw in photography a means by which to capture the ‘truest truth’, the image placed at a suitable distance and immortalised. The relationship between painting/colour and photography was a hybrid one right from the word go. Perhaps painters (and what might be said of the use of photography by sculptors?) looked unkindly upon the ‘imperfect muse’, doubting it and – more to the point – fearing it. It was to be the poets and writers who would first fall in love with it, speaking of the black & white of memory, and of the colour of reality, no longer merely imagined. The exiled and tormented visionary Victor Hugo wrote about it to a publisher saying that: “Basically, what we wish to implement is a photographic revolution.” Hugo was a photographer himself, or rather, he used photography in its infancy in a directorly fashion in order to mark his abandonment of the French capital, to give an image of his absence. The image of absence, the almost everlasting memory, the image withholding the desire for a portrait, for a world, for a landscape.

The photographic image itself was born thanks to a cunning manmade combination between light and chemicals, the primary receptacle of which was the sheet of paper, the sensitive support that would take on an aspect of its own. Ever since then, artists have attempted in a myriad of ways and with diverse meanings to flirt with, to love and to steal photography, as well as to steal *from* it. The impressionists used it, just as the academics and

*Perché vedere è avere a distanza.*¹
(“L’occhio e lo spirito”, Merleau-Ponty)

L'intimità e il desiderio di possedere un'immagine non necessariamente includono il fatto di sovrascriverla o di modificarla sensibilmente. La fotografia per anni è stata stigmatizzata come la parte meccanica della creazione, quel “procedimento” dovuto alle macchine, ai marchingegni e alla chimica che nulla poteva contro la verità sensibile della pittura. Tant'è. La storia ci insegna che sin dagli esordi, pittura, segno, immagine e creazione si muovevano parallelamente, intersecando manualità e meccanica in modo quasi segreto, nascosto. Da subito, alla nascita delle prime immagini della *protofotografia*, si è cercato di giungere/aggiungere colore. Da *subito* gli artisti hanno individuato nella fotografia la capacità di fermare la verità “più vera”, l'immagine messa a giusta distanza ed eternata. È un rapporto ibrido quello tra pittura/colore e fotografia, *da subito*. Forse i pittori (e che dire dell'uso della fotografia da parte degli scultori?) guardavano con dubbio e timore la “musa imperfetta”, dubitandone e, più che altro, temendone. Saranno i poeti e gli scrittori a innamorarsene parlando di bianconero della *Memoria* e di colore del reale non solo più immaginato. Il visionario esiliato e tormentato Victor Hugo ne scrisse a un editore dicendo che “Dunque, è proprio la rivoluzione fotografica che noi volevamo fare”. Hugo è fotografo lui stesso, o meglio, utilizza registivamente la giovane fotografia per siglare il suo allontanamento dalla capitale francese, dare un'immagine della sua lontananza. Immagine della lontananza, memoria quasi imperitura, immagine che conserva il desiderio di un ritratto, di un mondo, di un paesaggio. L'immagine fotografica nasce grazie ad una sapiente ricetta che l'uomo scopre tra la luce e la chimica, ricettacolo primo, il foglio di carta, l'impressionabile supporto che diventa corpo. Da allora gli artisti hanno cercato in un'altalena di significati e modi di flirtare, amare, rubare *la* e *dalla* fotografia. Gli impressionisti la usarono così come pure gli accademici e i simbolisti. Democratica, la fotografia si fece usare sia come modello silenzioso sia come materia dando vita a gustose sovrascritture, colorazioni, correzioni

the symbolists did. A democratic medium, photography would offer itself both as a silent model and as a material in its own right, giving life to a wide range of curious overpaintings, colourings, corrections, as in Degas's extraordinary photographs, in Gauguin's hidden dependence on photos for portraits, or Cézanne's use of it as a source. In the short term, the exorcism worked, and photography became a research companion, offering a loyal (sic) relationship with immobile and practical reality. Sculptors would use it as a model to restore three-dimensionality, decorators for rhetorical pose, academies for its human description, and science for the usefulness of new images. But it was colour that was surprising, so evidently lacking in the early days. And so it appeared, yet always evoked, invented. While colour is what denotes the 'real', the colouring of photography was to be forever unreal, and not only in its early days, but right up to recent years. This was how colour became forcedly, and I might say poetically, the desire for exoticism, rarity, in other words that which makes us imagine the colour of 'reality' by intervening directly on the paper, 'on the very body of photography'. The pale albumens, the evanescent and watery photographs of the Orient by the unforgettable Felice Beato; the British school, which fell afoul of the pleasures of watercolours; French pictorialism, transforming photography into a boundless field of hybrid painting, suspended between photographed reality and the (completely artificial) evoked naturalness of colour applied to the sheet via a coloured liquid, the transparent anilines. Thus the spell was broken and the artist's hand could be felt, interrupting the perfection of the 'machine', intervening on the paper, colouring it, composing it, breaking it, painting it, covering it, denying it and pampering it.

The short century, the 20th, wallowed in photography, crowning its triumph, celebrating its utility and even its rhetoric as a new form of communication, a new way to represent the world. And as always art used pieces of it, gluing parts together, mending its tears. Yet torn it was, exploited as a means of print, as a source of inspiration, plagiarised to the point of exhaustion, stealing its very existence and converting it to the world of Pop Art (how many avant-garde movements first saw the light under the aegis of collages and photomontages, from Russia onwards). Digital photography alternately constituted its novelty (the 'new' photography) and its death. The only thing

come nelle straordinarie fotografie di Degas, nella nascosta dipendenza dai ritratti di Gauguin o dall'uso come fonte di Cézanne. Nel breve tempo l'esorcismo ha funzionato, la fotografia è compagna di ricerca, leale (sic) relazione con la realtà immobile e utile. Lo scultore per modello e per restituire la tridimensionalità, il decoratore per la posa retorica, l'accademia per descrizione dell'umano, la scienza per l'utilità delle nuove immagini. Ma è il colore a sorprendere, a mancare in questa storia di inizi. Ed eccolo apparire, sempre evocato, lieve, inventato. Se il colore è ciò che conduce al "reale", sempre irreale sarà la colorazione della fotografia e non solo ai suoi esordi, sino agli anni a noi più prossimi. Così il colore diviene forzatamente, e direi poeticamente, il desiderio esotico, la rarità, insomma ciò che fa immaginare il colore della "realtà" e interviene direttamente sulla carta, "nel corpo della fotografia". Le pallide albumine, le evanescenti ed equoree fotografie nell'oriente dell'indimenticabile Felice Beato, la scuola inglese vittima del piacere dell'acquerello, il pittoricismo francese, trasformano la fotografia in un campo pittorico sterminato, ibrido, sospeso tra la precisione del reale fotografato e il suggerire naturale (completamente artificiale) del colore steso sul foglio attraverso il liquido colorato, dalle trasparenti aniline. Si è rotto così l'incantesimo e la mano dell'artista può quindi intervenire, spezzare la perfezione della "macchina", agire sulla carta, colorarla, comporla, dipingerla, coprirla, negarla, vezzezzarla.

Il secolo breve, il Ventesimo, fece delle scorpacciate di fotografia, ne assunse il trionfo, l'utilità, la celebrazione, anche la retorica, attraverso la nuova comunicazione, il nuovo modo per rappresentare il mondo. E sempre, nell'arte se ne fecero pezzi, incollò parti, se ne ricomposero strappi. La si lacerò, si utilizzò come mezzo di stampa, come fonte d'ispirazione, la si plagì sino all'esaurirla, rubandole l'esistenza e convertendola al mondo Pop (quante avanguardie iniziano i propri vagiti con collage e fotomontaggi, dalla Russia in poi). Il digitale ne dichiarò di volta in volta la novità (la nuova fotografia) o la morte. L'unica cosa certa è che ridusse se non altro i grandi laboratori, la magia della chimica, il mistero dell'affiorare al buio delle immagini neonate. Proprio in questo momento la fotografia incontra sempre più la mano del pittore, dell'artista, del

certain is that it led to a fall in the great laboratories, the magic of chemistry, the mystery of newborn images emerging from the darkness. Yet it was in this moment that photography drew ever closer to the hand of the painter, of the artist, of the performer and, I might say, even of the director. And it did so by becoming paper once more, a sensitive surface, overwritable, a pilot book of imagery, a sample collection of reality. In other words, the surface of the photograph became a place where memories might sediment, breathe in the colour, halt the gesture and scent a distant exoticism.

This London event brings together a number of possible cases, typologies and emblems of this time-honoured tradition, stating the extraordinary wealth and diversity of what is emerging ever more clearly as a potential 'genre': one of research, and of a contemporary as well as what is now a traditional form of expression. In other words: continuity and novelty in the world of the artifice and crafts (in the most attractive sense of the word) of the photographic image.

This aspect of the journey in a possibly non-remote time is fully reflected in the photography of Peter Beard and the use he makes of it. A collector of biographies, a visitor of endangered continents and an inhabitant of the most contemporary contemporariness, this artist manages to bring together in the photographic image and its overpainting all that sense of testimony, of *afflatus* and diaristic narrative that represent the aspects of his obsession and the magnificence of his stories, or those of his protagonists. Paper, such as Polaroids, prints covered with colour traces of the human body, strokes which turn into words and dedications constitute the perfect material for Beard to 'impress' his own memories onto, with his stories of nature or of the 'metropolitan tribes' made up of sensational models, rock-star friends and the immense desolate landscapes at the same time offered to him by Karen Blixen and her thousand extraordinary 'Ideas of Africa'. And it is perhaps this concept of a backward journey, the idea expressed by the paper transformed by the light process, the smell of time turning into chemicals, that also fascinates another artist on this journey: Anselm Kiefer. The two worlds could not be further apart. In Kiefer's work the struggle of the image, its emergence and disappearance, do away with all concepts of diary and time. The photography becomes part of the narration process, an

performer e direi anche del regista. E lo fa diventando ancora una volta carta, superficie sensibile, sovrascrivibile, portolano delle immagini, campionario del reale. Insomma, la superficie della fotografia diviene un luogo dove sedimentare il ricordo, sospirare il colore, fermare il gesto, odorare un lontano esotismo.

Di questo percorso lunghissimo questa occasione londinese riunisce alcuni possibili casi, alcune tipologie ed in fondo ne espone emblemi per dichiarare la straordinaria ricchezza ed eterogeneità di quello che si delinea sempre più come un possibile “genere”, ricerca, espressione contemporanea quanto oramai tradizionale. Insomma: continuità e nuovo nel mondo d’artificio ed artigianato (nella sua accezione più bella) dell’immagine fotografica.

Quest’aspetto di viaggio in un possibile tempo non remoto riveste pienamente la fotografia e l’uso fattone da Peter Beard. Collezionista di biografie, viaggiatore di continenti in via d’estinzione e abitante della contemporaneità più attuale, quest’artista riesce a congiungere nell’immagine fotografica e nella sua sovrascrizione tutto quel senso di testimonianza, di afflato e narritività diaristica che rappresentano i lati della sua ossessione e della magnificenza delle sue storie, dei suoi protagonisti. La carta, così come le polaroid, le stampe cui si sommano tracce a colore del corpo umano, segni che diventano appunto parole, dediche, sono per Beard il materiale perfetto da “impressionare” con i propri ricordi, con le storie della natura o delle “tribù metropolitane” composte da modelle sensazionali, amici rockstars e immensi paesaggi desolati al contempo consegnatigli da Karen Blixen e le sue mille straordinarie “idee di Africa”. Ed è forse questo concetto di viaggio al contrario, l’idea espressa dalla carta impressa attraverso i procedimenti della luce, l’odore del tempo che diviene chimica, che affascina anche un altro artista del viaggio: Anselm Kiefer. I due mondi non potrebbero essere più lontani. La lotta dell’immagine, il suo emergere e il suo scomparire in Kiefer annullano ogni concetto di diario e di tempo. La fotografia diventa parte del procedimento di narrazione evocazione del mondo e delle sue continue “mitizzate” sofferenze. Un mondo mitico che, paradossalmente, vive, si ricorda e si manifesta nel grigio del piombo (anche quello strappato al tetto del Duomo di Colonia)

evocation of the world and its continually 'mythicised' sufferings. A mythical world which, paradoxically, lives, remembers itself and manifests itself in the grey of lead (including that torn off the roof of Cologne Cathedral) and in the black & white of the photographic print. In Kiefer's work, photography is not just the field of memory (where memory is stored and betrayed), but it is also part of the contemporary alchemical process, a form of magic which is a procedure, a document brought to maturity along a path of wisdom. Hence, it seems to be relevant to the photographic procedure when the German artist says: "I would like to add something concerning this maturation process. The alchemical ideology was as follows: the acceleration of time, like that of the lead-silver-gold cycle, which only needs time to turn lead into gold. Once upon a time, the alchemist would quicken this process with magic spells. It would be known as magic. As an artist I do nothing different. I limit myself to accelerating the transformation which is already there to be found in things. This is magic as I see it." Photography as the arena of the procedure, the trace of the gesture, and the field of action of the motionless myth.

Endless texts would be needed only to sum up the extraordinary and, I might say, ambiguous story which brings together paper endowed with photographic images, photography's salts and chemical reactions with the instruments of the painter, his crayons, and often his scissors. Certainly, alchemy and the entirely geopolitical and mythical history of Kiefer's 'Ring' constitute one of the possible forms of overpainting, and of the almost metaphorical use of the photographic image and its support (just as lead becomes the support for his magmatic and allegorical books). Conversely, by way of confirming his own motto, that of an "art that is a cry of freedom," Christo uses the photographic material in a melange leading the onlooker into a future hypothesis, *freely* and, I might add, with all the alluring techniques that only photographic pre-rendering is able to offer the eye. And it is perhaps in this 'useful vision', necessary for visualising projects that would remain mere Utopia for many years otherwise (Reichstag's project suffices as an example), that photography becomes a pre-rendering collage, a source useful for focalising, bringing the idea and its development ever closer. As the artist in fact recalls: "For every project, because it takes years,

e nel bianconero della stampa fotografica. Per Kiefer la fotografia non è solo il campo della memoria (dove si custodisce e tradisce la memoria) ma anche parte del processo alchemico contemporaneo, una magia che è procedimento, documento maturato attraverso un percorso sapiente. Così, sembra attinente al procedimento fotografico quando l'artista tedesco dice: "Vorrei aggiungere qualcosa in merito a questo processo di maturazione. L'ideologia alchemica era questa: l'accelerazione del tempo, come quello del ciclo piombo-argento-oro, che ha bisogno solo di tempo per trasformare il piombo in oro. L'alchimista un tempo accelerava questo processo con filtri magici. Verrebbe definita magia. Io in quanto artista non faccio nulla di diverso. Mi limito ad accelerare la trasformazione che già si trova nelle cose. Questa è la magia per come la concepisco io". La fotografia come luogo del procedimento, traccia del gesto, campo d'azione del mito immobile.

Occorrerebbero testi infiniti anche solo per riassumere la straordinaria e direi ambigua storia che intreccia la carta impressionata della fotografia, i suoi sali e le sue reazioni chimiche con gli strumenti del pittore, le sue matite, spesso le sue forbici. Sicuramente l'alchimia e la storia tutta geopolitica e mitica del "Ring" kieferiano costituiscono uno dei possibili percorsi della sovrascrittura e dell'utilizzo quasi metaforico dell'immagine fotografica e del suo supporto (come del resto il piombo diviene supporto per i suoi magmatici e allegorici libri). In controcanto, per confermare il proprio motto di una "arte che sia un grido di libertà", Christo utilizza *liberamente* e, aggiungerei, con le suadenti tecniche che solo la fotografia (pre-rendering) sa restituire all'occhio, il materiale fotografico in un *melange* che conduce chi guarda in un'ipotesi futura. Ed è forse in questa "visione utile" e necessaria a visualizzare progetti che altrimenti e per molti anni resteranno utopia (il progetto del Reichstag basterebbe per tutti) che la fotografia diviene collage pre-rendering appunto, una materia utile al focalizzare, rendere ancora più prossima l'idea, il suo sviluppo. L'artista infatti ricorda che: "E per ogni progetto, che dura anni, è possibile intendere i primi schizzi e disegni come semplici e vaghe idee; con il passare del tempo, anche attraverso i compromessi e le negoziazioni per ottenere i permessi necessari, ogni dettaglio si chiarifica". La

you can see the early drawings and collages as just a simple, vague idea, and through the years and through the negotiations of getting the permit, you see that every detail is now clarified."Photography with the 'crafts' mark of the artist thus seems to limit, to banish all unreality and draw the project closer, allowing it to materialise in a less vague manner. Thus, in this case, rather than overwriting or a symbolic exploitation of the photographic image, or even diaristic, as we have seen so far, I would say that the photographic matter becomes a living part of the project, material for a collage of reality. In Christo's work, the image is as technical as it is oneiric, and while photography contributes to this 'realistic illusion', the accuracy it offers is more than welcome, as is its ability to evoke the world, to know it and ultimately to reproduce it. This artist's cyclopean interventions are installed, hanging and echoing through the environment in their monumental scale and, as a necessary result of their memory, photography will be called upon once more in a virtuous circle in which the photographic medium becomes both part of the project and a trace of the final work.

Of this dialogue steeped in the sense, matter and image of photography, ample evidence is left by the endlessly fruitful intertwining between painting, image, photography and photographic imagery in the work of Gerhard Richter. He is the symphonic counterpoint to overpainting. His encounter with photography, with photographic imagery as a lasting image, is so neutral as to be marvellously banal. His considering photography is its iteration, in its repeating itself, getting lost in magazines, in newspapers and along streets, was to change the concept (and I might say the exercise) of the painted image in Western painting over the last 50 years. Suffice to cite a 1972 interview with Rolf Schoen when he says: "Because I was surprised by photography, which we all use so massively every day. Suddenly, I saw it in a new way, as a picture that offered me a new view, free of all the conventional criteria I had always associated with art. It had no style, no composition, no judgment. It freed me from personal experience. For the first time, there was nothing to it: it was pure picture. That's why I wanted to have it, to show it – not use it as a means to painting but use painting as a means to photography." And it was in this dialogue that several photographs appear in which the matter attempts to accommodate the idea, the pure gaze of

fotografia con il segno “artigiano” dell’artista ecco allora che sembra scemare, allontanare ogni irrealtà e avvicinare il progetto materializzandolo in modo meno vago. In questo caso quindi più che di sovrascrittura o investimento simbolico dell’immagine fotografica, o ancora diaristica come abbiamo fin ora visto, direi che la materia fotografica diviene parte viva del progetto, materiale per un collage della realtà. In Christo l’immagine è tanto tecnica quanto sognata e se la fotografia concorre a questa “illusione realistica” ben venga la sua precisione, il suo saper suggerire il mondo, il saperlo in fondo ri-produrlo. I ciclopici interventi di questo artista si installano, scuotono ed insistono spesso nell’ambiente in scala monumentale e, come risultato necessario della loro memoria si ricorrerà ancora alla fotografia in un circolo virtuoso in cui il mezzo fotografico diviene parte del progetto e traccia dell’opera finale.

Di questo dialogo intrecciato con il senso, la materia e l’immagine della fotografia, un’ampia traccia è lasciata dall’intersecarsi fecondo e infinito tra pittura, immagine, fotografia e immagine fotografica nell’opera di Gerhard Richter. Egli è il controcanto sinfonico alla sovrascrittura. Il suo incontro con la fotografia, con l’immagine fotografica come immagine duratura, tanto neutra da essere meravigliosamente banale, il suo considerare la fotografia nella sua iterazione, nel suo ripetersi, perdersi nelle riviste, sui giornali, per le strade, è destinato a cambiare il concetto (e direi l’esercizio) dell’immagine dipinta della pittura occidentale degli ultimi cinquant’anni. Basterebbe la citazione dall’intervista del 1972 con Rolf Schoen quando dice: “La fotografia mi stupiva e soprattutto mi meravigliava la quantità di fotografie che utilizziamo ogni giorno. All’improvviso sono riuscito a vederla in un altro modo, ossia come immagine che, al di fuori di tutti i criteri convenzionali che io prima associavo all’arte, mi forniva una diversa maniera di vedere. La fotografia non aveva né stile né composizione, non giudicava. Mi liberava dall’esperienza personale, insomma, non aveva niente, era pura immagine. Per questo motivo volevo recuperarla, rappresentarla, utilizzarla, non come supporto per la pittura, ma volevo usare la pittura come mezzo per realizzare la fotografia”. Ed è in questo dialogo che appaiono alcune fotografie in cui la materia cerca di assuefarsi all’idea, allo sguardo puro dell’immagine fotografica.

the photographic image. He in fact underlines that: "I would like to reach the point where I could cut up an illustrated magazine at random and see to it that the parts would each become a painting. I cannot properly explain it right now. Already now I am searching for the most boring and irrelevant photo material that I can find. And I would like to get to the point soon where this determined irrelevance could be retained, in favor of something that would be covered up otherwise by artifice." A perfect image, "without style" as he reminds us, to be conserved as the original field of appearance, repetition, almost a celebration of the wonderful banality of the life of imagery.

Alongside Richter's Germany ran an impetuous river of absolutely antithetical painting and images originating from the eternal stratifications of the city of Rome. It may seem madness, and perhaps it is (acknowledgement of this goes to our gallerists), merely to associate these two adverse and opposite ways of understanding and utilising photography: Richter (and we might add all the other artists mentioned so far) with Mario Schifano, and yet here they are, a few walls or a few pages away from one another. For the Roman artist, as the years went by, photography (that loved and used as a form of memory from the sixties onwards) became a raging river, an additional gaze (and an additive) with which to brake, halt and enhance those images overflowing in every form and technique that populate his life, or rather, that constitute it. What's more, photography is always a *stolen* image, from a television, a monitor that is always on, a video, a landscape of pixels destined to become a painting (for photography has served as a model ever since its birth) only to then be painted once more, re-photographed and overpainted. For Schifano, painting is a clear-minded short circuit, the labyrinth in which the painter moves around restlessly, resolute, fearsome and happy. Photography traces every step of it, capturing it before being beaten and glued, having no such prissy preciousness. It is a naked body, still life, smeared colour, receptacle of the lazy scratch and stroke of the brush. Schifano views the camera not as others do, as a 'prosthesis of the gaze', but as a part of his own breath, a third lung, the alluvium of an overly hasty journey. Paintings, their perimeter and the television set are the protagonists of this nature shut off in a room. The claustrophobia of the

Egli ribadisce infatti che: “vorrei arrivare al punto in cui potrei tagliare una rivista illustrata a caso e fare in modo che le parti diventino un dipinto. Non riesco a spiegarmi correttamente adesso. Già sto cercando il materiale fotografico più noioso e irrilevante che posso trovare. E vorrei arrivare al più presto al punto in cui questa irrilevante determinazione potrebbe essere salvaguardata a favore di qualcosa che sarebbe altrimenti coperto dall’artificio”. Un’immagine perfetta, “senza stile” come ricorda, da preservare come originario campo d’apparizione, ripetizione, quasi un’idea di meravigliosa banalità della vita delle immagini.

Contemporaneamente alla Germania di Richter corre un fiume impetuoso di pittura e immagini assolutamente antitetico e che ha come origine la stratigrafia eterna della città di Roma. Parrebbe e forse lo è (va riconosciuto ai nostri galleristi) folle anche solo associare questi due poli avversi e opposti di intendere e utilizzare la fotografia: Richter (ma potremmo aggiungere ogni altro artista incontrato sin qui) con Mario Schifano, eppure eccoli a qualche muro e qualche pagina di distanza. Per l’artista romano, la fotografia (sia quella amata e utilizzata come memoria già dagli anni sessanta) diviene via via con il passare degli anni un fiume in piena, uno sguardo addizionale (ed additivo) con cui frenare, fermare, arricchire quel tracimare di immagini sotto ogni forma e tecnica che popolano la sua vita, anzi, meglio la costituiscono. E ancor più la fotografia è un’immagine sempre *rubata*, da una televisione, un monitor perennemente acceso, un video, un paesaggio di pixel che è destinato a diventare quadro (la fotografia eterna modella dalla sua nascita) per poi essere una volta dipinto, ri-fotografato e sovradipinto. Per Schifano la pittura è un lucido cortocircuito, il labirinto in cui il pittore si aggira inquieto, risolto, terribile e felice. La fotografia ne rintraccia ogni passo, lo cattura, viene pestata, si incolla, non ha nessuna preziosità leziosa, è corpo nudo, natura morta, colore spalmato, graffio ed affondo pigro di pennello. Per Schifano la macchina fotografica non è come per altri una “protesi dello sguardo” ma è una parte del proprio respiro, un polmone ulteriore, una risacca per il viaggio troppo veloce. I quadri, il loro perimetro, e il televisore sono i protagonisti di questa natura chiusa in una stanza. La claustrofobia dello studio inondato da immagini si vince attraverso la finzione dell’esterno,

studio flooded with images is defeated only through the fake sense of the exterior, the electronic window, the stolen photo. Hence, the small format or the Polaroid become the pieces of an immense polychromatic mosaic which all the painter's work moves towards, re-inventing a world of his own. But let us try to give another possible order to this impossible tale by drawing in another of the opposites that make up this constellation. The calm, the commitment, the will of Shirin Neshat's images overlay all restlessness, like solemn psalms. The will to use the power of black & white to reflect memory and evoke documentary traces immediately does away with all forms of hedonism, those of the seductive battle between photography and the brushstroke. From the outset, Neshat reminds us that: "I'm really interested in social justice, and if an artist has a certain power of being heard and voicing something important, it's right to do it. It could still be done in such a way that it's not aggressive or overly didactic. I'm trying to find that form." Thus, photography is an integral support, a diaphragm on which to let the representation of life, of denunciation, ring forth. The writing in the artist's photographs has distant origins, just like the use of sound and of the chanting voice in her videos and films. The trace is a delight to behold; the Arabesque betrays the reader's inability and yet it is immediately turned into poetry, denouncement, a sharpened knife, betrayed sweetness, an un-stifled cry. Photography therefore becomes not only a writing table but one of reading, the medium and altar to which the verses in an everyday rite are offered, in a secular prayer for the human condition. The trace of black ink as it spreads out, again in a chanting fashion, encounters colour here and there, but it's a trace, often a blot, almost as if to underline the very stain of life, of living. In the deep black & white of the artist's photographs, the perfect symbiosis is described (like in a form of ancient pre-Renaissance painting) between the image and the word.

The overpainted imagery of Arnulf Rainer seems to poke fun at this suspended and dramatically rarefied world, almost as if wishing to demonstrate that if we exclude the support, overpainting and the relationship between the line and the photo is in fact bereft of currents, rules or originality. Rainer's action became a mark 'in photography', the suggested document of a performative rite mimed for photography in a duet played out

la finestra elettronica, la fotografia rubata. Così, il piccolo formato o la polaroid diventano le tessere di un immenso mosaico policromo cui tutto il lavoro del pittore tende, re-inventando il mondo, il proprio mondo.

Ma cerchiamo di dare un altro possibile ordine a questo racconto avvicinando un altro degli opposti che compongono questa costellazione. La calma, l'impegno, la volontà delle immagini di Shrin Neshat si impongono sopra ogni inquietudine, come salmi solenni. La volontà di utilizzare il bianconero nella sua valenza di memoria e di traccia documentaria, toglie da subito ogni forma d'edonismo, di suadente battaglia tra la fotografia e il segno. Neshat da subito ci ricorda che: "Sono profondamente interessato al concetto di giustizia sociale, e se l'artista ha una certa possibilità di essere ascoltato e di dire qualcosa di importante, è giusto che lo faccia. Forse, questo si può ottenere in modi che non siano aggressivi o meramente didattici: il mio tentativo è trovare questi modi." La fotografia quindi è un supporto integro, un diaframma su cui dare vita alla rappresentazione della vita, della denuncia. La scrittura nelle fotografie dell'artista ha origine lontana, così come l'utilizzo del suono e della voce salmodiante nei suoi video e film. La traccia è incantevole all'occhio, l'arabesco tradisce l'incapace lettore e subito invece si trasforma in poesia, denuncia, coltello affilato, dolcezza tradita, urlo mai sopito. La fotografia quindi diviene non solo luogo di scrittura, ma tavola di lettura, supporto e altare a cui sono offerti i versi in un rito quotidiano, in una preghiera laica dedicata alla condizione umana. La traccia di china nera, nel suo distendersi appunto salmodiante, ogni tanto incontra il colore, ma è una traccia, spesso uno sbuffo, quasi a sottolineare la macchia della vita, del vivere. Nel profondo bianco e nero delle fotografie dell'artista, viene descritta la perfetta convivenza (come in una pittura antica prerinascimentale) tra l'immagine e la parola.

Di questo mondo sospeso e drammaticamente rarefatto sembra prendersi gioco, l'immagine sovradipinta di Arnulf Rainer quasi a dimostrarci che al di là del supporto, la sovrascrittura ed il rapporto tra traccia e fotografia sia invero privo di correnti, di regole, di originarietà. L'azione di Rainer è diventata segno "nella fotografia", documento suggerito di un atto performativo mimato per la fotografia in un gioco di duetto tra

between that which appears to be in motion and that which is motionless once photographed. Occupying the lines of energy, colouring them, tracing them, Reiner's photography becomes a map of the action, a table in its own right of a desire (albeit less secular), of an act between the theatrical and the imaginary. The Austrian artist has long been a veteran of overpainting, putting paid to all qualms with regard to marking, covering, striking out the images of rare publications, antique florescences, archaic portraits and howling self-portraits. Matter and colour occupy the photographic field, almost dulling the sense of it, excluding every stroke which is not a 'momentary gesture'. Instead, the works of Youssef Nabil may be placed on the verge of the performance act, almost as if the stillness of his pose were meant to constitute a homage to the heyday of cinematography, in that suspension hinting at the other life of images. The photosensitive paper, printed in a deliberately classical fashion, becomes the field of apparition of a number of 'evocations' of personal memories that may become collective. This is where painting the images by hand leads back to the practice of a recent past, yet one which is technologically distant, the era of the evanescence of living legends, of actors, of a glamorous world not exposed entirely to the hues of reality. Initially Nabil photographed the memories, the protagonists, the manners of the cinema and the popular visual culture of a country which, once left behind, continued to bring about these *Madeleines*, these evocations. While the artist (who we might note is the first to practice photography as a field of expression) initially staged a number of melodramatic moments, almost reconstructing scenes taken from the golden age of Egyptian cinema, he then focused the 'colouring of his own world' on the portrait. And this is how actresses, soubrettes, beloved protagonists of a world that hints at another world, that of cinema, of the moving image, of entertainment appear – somewhere between the dreamy, the evanescent and the grating. With its coloured anilines of a transparent yet never glossy nature, photography restores the opaque world of cinema, with all its splendour and sunset boulevards. It's the celebration of the end of a memory which does not want to become anything of the kind. His self-portraits reference the melancholy of the journey, of Egypt, of his origins and perhaps also what he abandoned, with the backdrop of the city. From the Bosphorus to

ciò che appare in movimento e ciò che è immoto una volta fotografato. Occupare le linee di energia colorandole, tracciandole, la fotografia di Reiner diventa una mappa dell'azione, tavola anch'essa (ma meno laica) di un desiderio, di un atto tra il teatrale e l'immaginato. L'artista austriaco è da anni un veterano della sovrascrittura, valicando ogni remora del segnare, coprire, colpire immagini di pubblicazioni rare, florescenze antiche, ritratti arcaici e autoritratti urlanti. La materia e il colore occupano il campo fotografico, quasi ottundendone il senso, escludendo ogni segno che non sia "gesto dell'attimo".

Al limitare dell'atto performante, quasi intendesse la fissità della propria posa come un omaggio alle grandi stagioni della cinematografia, in quella sospensione appunto ammiccante all'altra vita delle immagini, si collocano i lavori di Youssef Nabil. La carta sensibile e impressionata in modo volutamente classico diventa il campo di apparizione di alcune "evocazioni" di ricordi personali che possono divenire collettivi. Ecco allora che il dipingere a mano le immagini riporta alla pratica di un passato prossimo tecnologicamente lontano, il tempo dell'evanescenza dei miti, degli attori, di un mondo di splendore non esposto completamente al colorito del reale. Inizialmente Nabil fotografa i ricordi, i protagonisti, i modi del cinema e della cultura visiva e popolare del paese che, una volta lasciato, continuava a produrre queste *Madeleine*, queste suggestioni. Se inizialmente l'artista (che ricordiamo sin qui è il primo a esercitare la fotografia come campo espressivo) metteva in scena alcuni momenti melodrammatici quasi ricostruendo scene tratte dall'epopea d'oro del cinema egiziano, ha poi incentrato la "colorazione del proprio mondo" sul ritratto. Compagno così, tra il sognato, l'evanescente e lo stridente, attrici, soubrette, amate protagoniste di un mondo che suggerisce un altro mondo, quello del cinema, dell'immagine in movimento, dello spettacolo. La fotografia restituisce, con le sue aniline colorate dal carattere trasparente e mai lucido, il mondo opaco del Cinema, con i suoi splendori e i suoi viali del tramonto. È la festa della fine di un ricordo che non vuole diventare tale. Alla malinconia del viaggio, dell'Egitto, delle origini e forse anche degli abbandoni, si riferiscono i suoi autoritratti, con lo sfondo di città. Dal Bosforo a Parigi, l'autore volge le spalle alla macchina e immagina

Paris, the artist turns his back on the camera and imagines a new world to face, to colour, and ultimately, to *evoke*. By colouring photographs, Nabil tries to point out a hypothetical path towards reality, filling the image with melancholic sense, memories and a potentially autobiographical tale.

On the other hand, the autobiography as an ideal mirror of the literature, the culture and the glittering *calembour* of the images is the universe around which the hand-coloured photographs of Luigi Ontani materialise. Not a technical medium, but a means by which to reconstruct a sense of allegory, of sound, of the meanings of every image, of their history. Ever since his debut, Luigi Ontani's photography has appeared like a document of the performative act of his own life, of his own being. Or rather, as well as forming a photographic corpus in the *tableaux vivants*, via which he chimes in with some of the most recent chapters of art history, the photographic images are at the same time travelling companions and memories. Not only a geographical journey, but one into the deeper sense of 'imagined' things. Ontani is the pioneer among Italian artists of the 'Oriental Journey', and among the few not to have felt a sense of exoticism but rather an ideal placement through his own *awareness of his imagination* of things. In India, he produced his first little magic book of figures, where the characters meet one another, the *tableaux vivants*, the materialisation of allegories, of the surprising dedication to art. Thus, it was in the world of India that he managed to participate in the rite of the photographer's studio and the model wandering around the city. This was the start of *Annunciazione Industana*, doubly bound to the tradition of Western imagery and its materialisation in the world and customs of Hindustan with the greatest naturalness, with the minimum deployment of forces on behalf of the artisanal photographer. And it was this naturalness that emerged from the little Indian images, created in rudimentary roadside workshops, the lay stage of the allegories of epic Western history and of the profound puns on their visual meanings that so sumptuously colour these micro-tales, often brought together in small portable picture galleries. Again, wandering ones. For photography may carry a world with it. From Felice Beato's Japan, gloriously coloured, to Ontani's world which reminds us that East and West may be summed up in a hand-coloured image, it may constitute a precious code, like a splendid postcard.

un nuovo mondo da affrontare, da colorare, in fondo, da *suggestire*. Nabil, colorando la fotografia, cerca di indicare un'ipotetica via alla realtà, colmando l'immagine di senso malinconico, di memoria e di un possibile racconto autobiografico.

L'autobiografia come idealità di specchio della letteratura, della cultura e del rutilante calembour delle immagini è invece l'universo intorno al quale si materializzano le fotografie colorate a mano di Luigi Ontani. Non un mezzo tecnico, ma un mezzo del ricostruire il senso dell'allegoria, del suono, dei significati d'ogni immagine, della loro storia. Sin dai suoi esordi, la fotografia di Luigi Ontani appare come documento dell'atto performativo del proprio vivere, del proprio essere. Ancor più: oltre a rendere corpo fotografico nei *tableaux vivants*, che lo consegnano alla storia dell'arte a noi più prossima, le immagini fotografiche sono compagne e al tempo stesso memorie di viaggio. Non solo un viaggio geografico, ma un viaggio nel senso profondo delle cose "immaginate". Ontani è il pioniere tra gli artisti italiani del "viaggio in Oriente" e tra i pochi a non aver provato un senso di esotismo bensì una collocazione ideale attraverso la propria *immaginifica coscienza* delle cose. In India il suo primo librino magico di figure, ove si incontrano i personaggi, i *tableaux vivants*, il materializzarsi delle allegorie, delle dediche sorprendenti all'arte. Così, dal mondo dell'India nasce la volontà di partecipare al rito dello studio del fotografo e del modello errante per le città. Nasce così l'*Annunciazione Industana*, legata a doppio filo con la tradizione delle immagini occidentali e la sua materializzazione nel mondo e nel costume industano, con la maggior naturalezza, con il dispiego delle forze minime dell'artigiano fotografo. Ed è questa naturalezza che emerge dalle piccole immagini indiane, create nel laboratorio semplice a lato delle strade, palcoscenico laico delle allegorie della storia epica orientale e dei profondi giochi di parole e dei loro significati visivi che colorano sontuosamente questi micro racconti spesso uniti in piccole quadriere portatili. Da Viaggio. La fotografia può trasportare un mondo. Dal Giappone colorato e splendido di Felice Beato, al mondo di Ontani che ricorda che Oriente e Occidente si possono racchiudere in un'immagine colorata a mano, come un codice prezioso, come una cartolina splendida.

LUIGI ONTANI



Annunciazione Industana, 1993
Watercolour on photograph
10,23 x 12,20 in (26 x 31 cm)



Amor sacro, Amor profanny, 1993
handcoloured silver print
12,20 x 15,35 in (31 x 39 cm)

ARNULF RAINER



Der gepreste (face farce), 1973-75
Chalk and oil on photograph
22,71 x 18,77 in (59,7 x 47,7 cm)



Self portrait, 1972-1973
Paint on photograph
23,22 x 18,30 in (59 x 46,5 cm)

GERHARD RICHTER



23 February 01, 2001
Oil on photograph
3,93 x 15 in (10 x 15 cm)



14 June 01, 2001
Oil on photograph
3,93 x 15 in (10 x 15 cm)

MARIO SCHIFANO



Untitled, 1990 ca.
Paint on photograph
10,23 x 8,26 in (26 x 21 cm)
LV



Untitled, 1990 ca.
Paint on photograph
10,23 x 8,26 in (26 x 21 cm)

