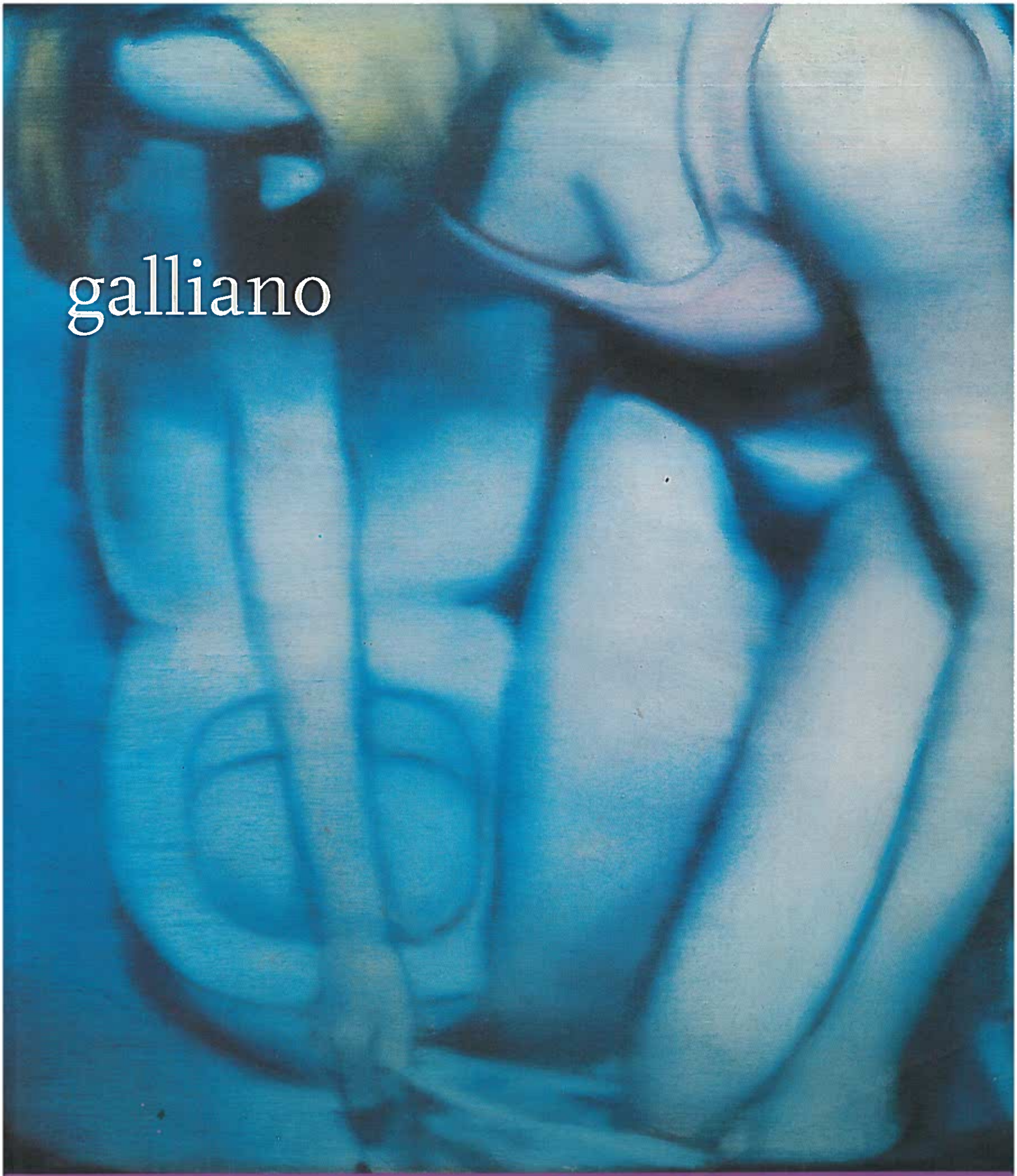
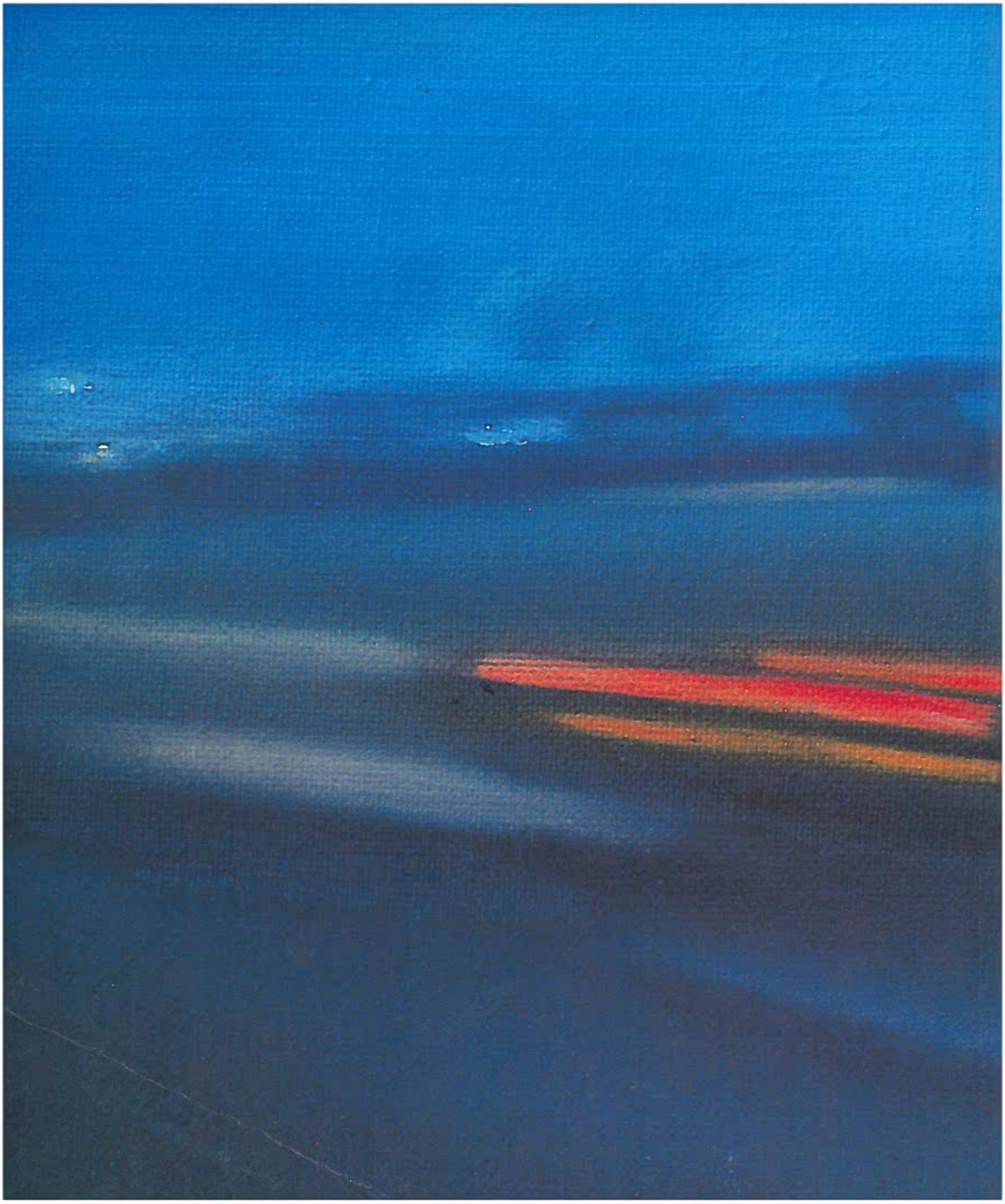
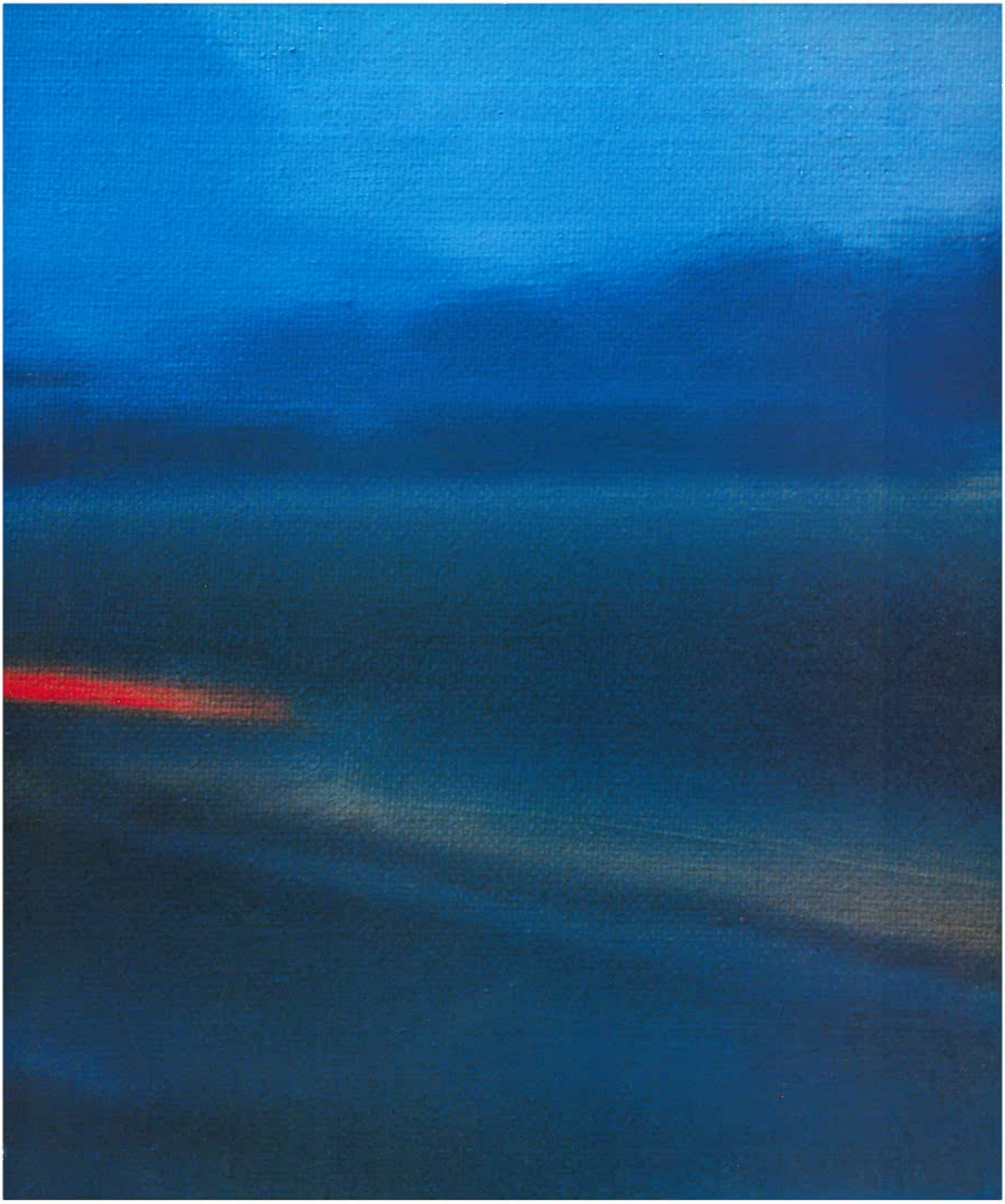


galliano

CASTELVECCHI





OVERGROUND ARTS

GALLIANO

DANIELE GALLIANO

copertine/front and back cover
Daniele Galliano

a cura di/edited by
Luca Beatrice
Cristiana Perrella

altri testi di/other contributions by
Corrado Levi
Anna Mattirolo
Nicoletta Polledro

prodotto da/produced by
Galleria In Arco, Torino
Studio Cannaviello, Milano

traduzioni/translations
Lesley Swain Recchiuti

grafica/graphic design by
Ale Sordi, Roma

progetto immagini/photo editor
Badriotto Palladino, Torino

si ringraziano/thanks to
Annina Nosei Gallery, New York
Artiscope, Bruxelles

© 1997 Daniele Galliano
© 1997 Castelvecchi Editoria & Comunicazione Srl

OVERGROUND ARTS
collana a cura di/series edited by
Francesco Coniglio e Ferruccio Giromini

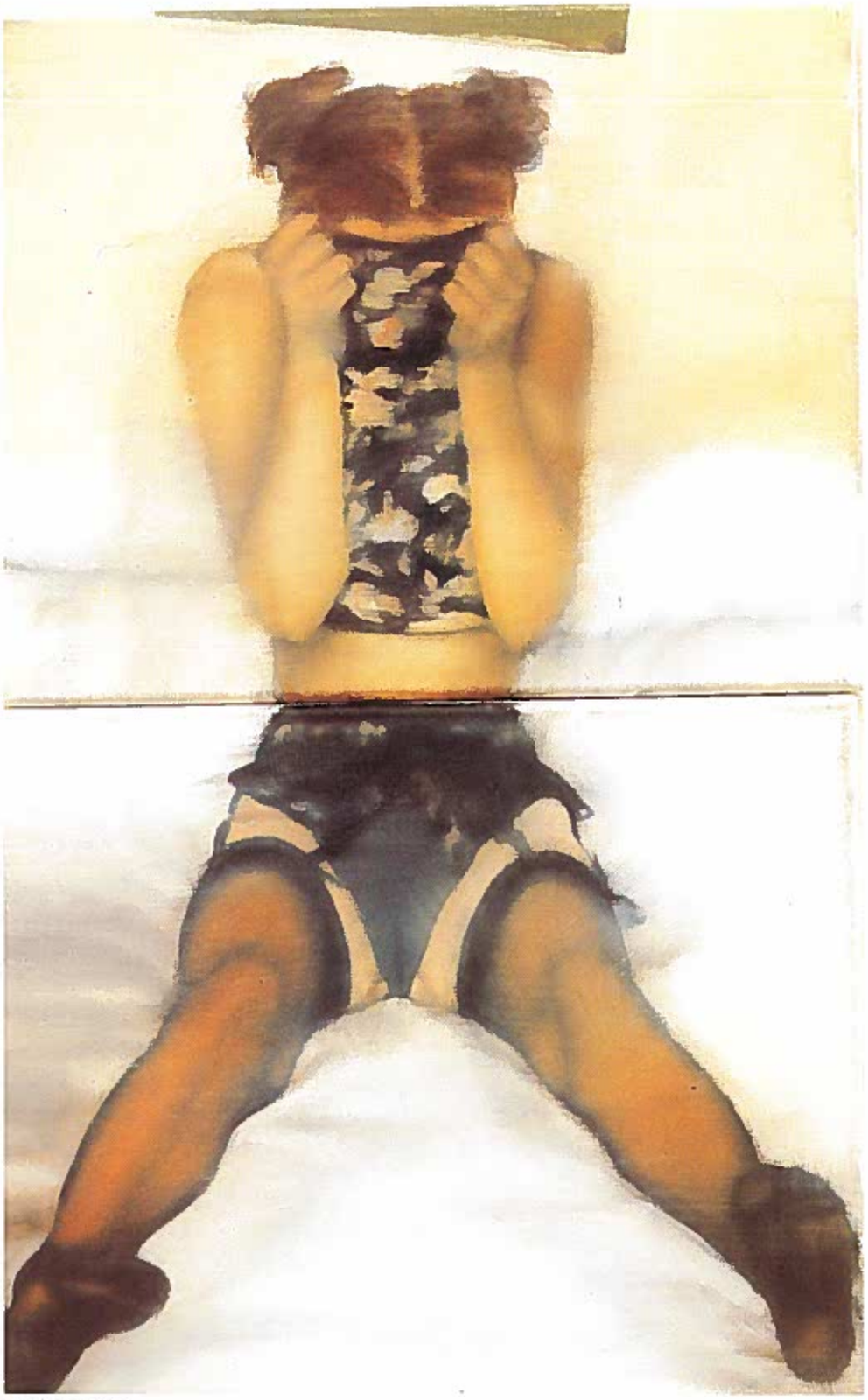
DANIELE GALLIANO
I edizione: settembre 1997
CASTELVECCHI
Editoria & Comunicazione Srl
Via Visso, 12/14 - 00156 Roma
tel. 06/41219614-5
fax 06/41219505

progetto grafico/graphic design
Paolo Altibrandi
fotolito/photolithography
Cromografica, Roma
stampa/ printed by
Grafica Giorgetti, Roma, Italy
tel. 06/2294432
fax 06/2294434
ISBN: 88-8210.039.1

GALLIANO

a cura di
Cristiana Perrella
Luca Beatrice

CASTELVECCHI



1995 - óleo su tela, 30 x 48 cm

BLU

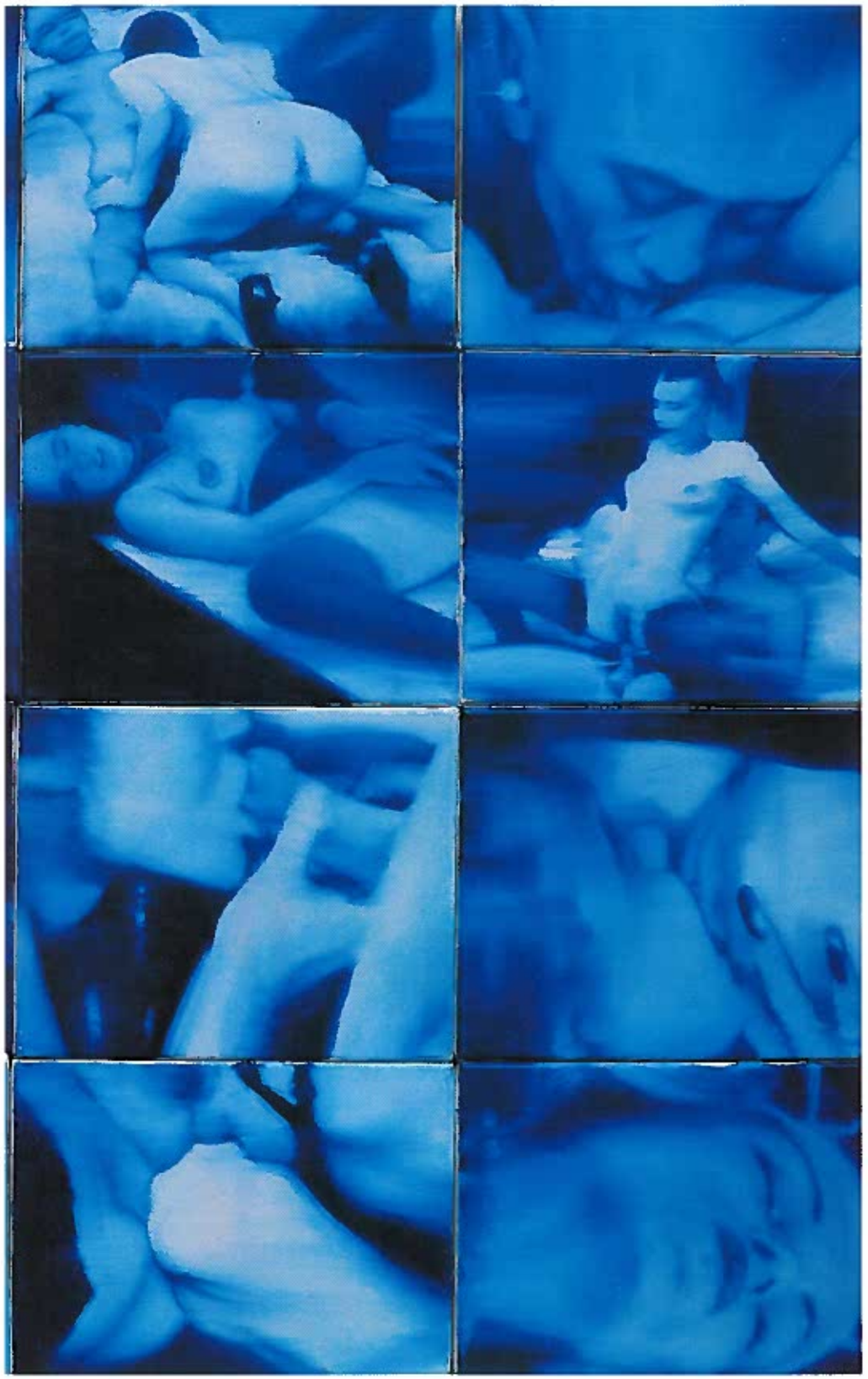
DI LUCA BEATRICE

**"Il Blu protegge
il bianco
dell'innocenza
il Blu si trascina
dietro il nero
il Blu è il buio
reso visibile"
Derek Jarman, *Blue*, 1993**

L'ultimo film realizzato dal regista inglese Derek Jarman è il racconto della visione nella malattia, la possibilità della visione oltre la morte, oltre la propria condanna a morte. Una voce narrante accompagna per più di un'ora l'illusione di lievi fantasmi di immagini sullo schermo interamente blu: si può tentare di scorgere qualcosa che non siano soltanto i granelli di polvere sulla lente dell'obiettivo o le imperfezioni della pellicola, ma in realtà non c'è nulla. Il colore del film è il blu Klein: come non pensare allora alla famosa foto di Harry Shunk *Un homme dans l'espace!* in cui "Le peintre de l'espace se jette dans le vide", e come non riflettere sull'ossessione monocroma di Yves Klein in quanto cancellazione della pittoricità, invasione nell'oggetto e quindi nella vita, l'unico autentico point of no return dell'arte contemporanea dal 1960 in avanti. *Blue* è dunque il colore che rende uniforme e sempre uguale la visione al punto da impedire il vedere. Per un autore che ha costruito sull'immagine il proprio fondamento estetico, fino a dichiarare che "L'immagine è una prigione dell'animo, la tua eredità, la tua educazione, i tuoi vizi e le aspirazioni, le tue qualità, il tuo universo psicologico" l'ultimo film è la negazione di tutto questo, è il regno del vuoto e dell'immobilità, della contemplazione estatica sul nulla: non più cinema, non più quadro, *Blue* diventa voce, suono, confidenza, racconto, cantilena, verità e tutto questo dà un senso alla semplice azione dello spettatore (di un'opera d'arte, di un film) che naturalmente si aspetta di appagare il proprio sguardo.

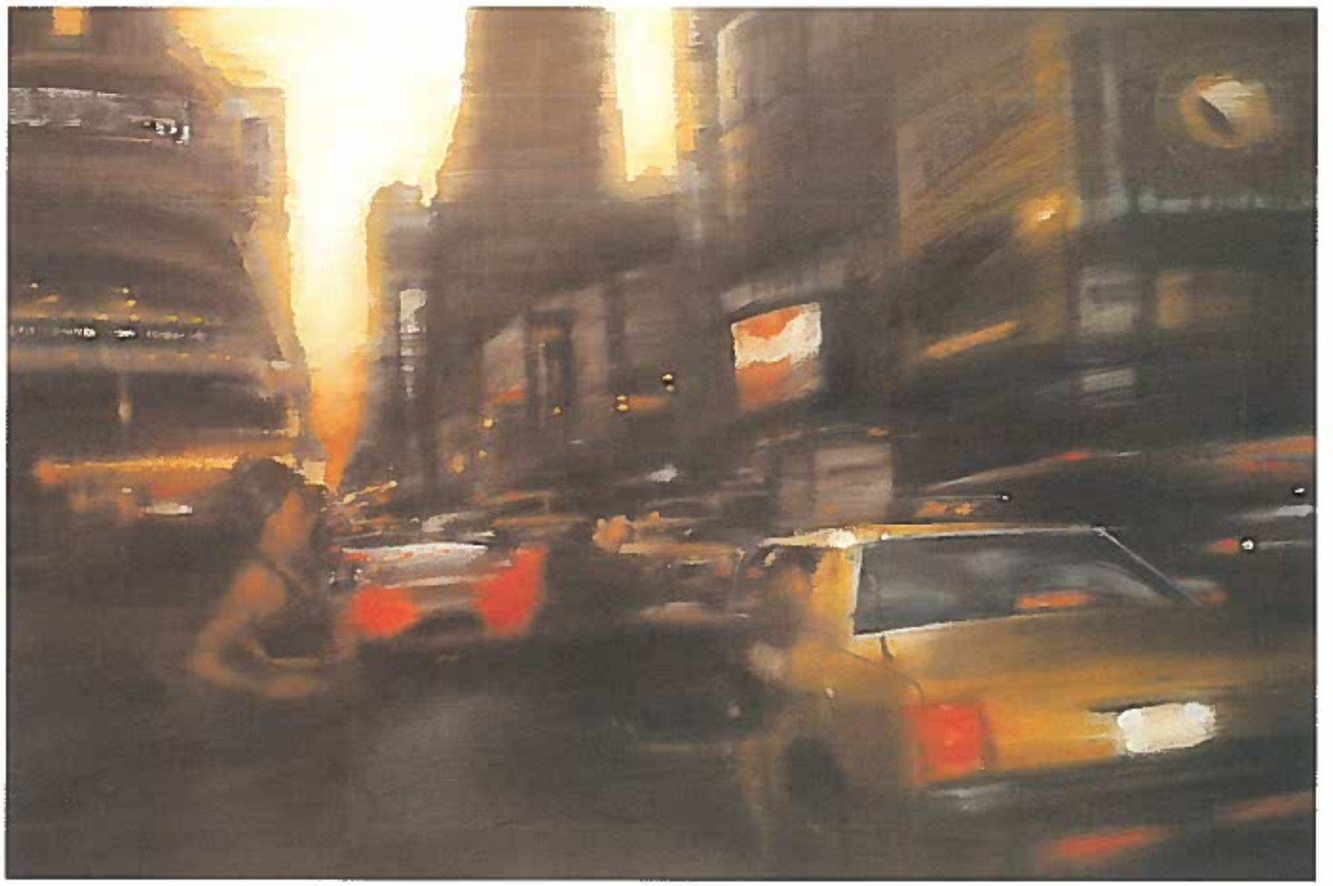
Con Jarman ci troviamo di fronte alla più riuscita metafora sull'essere artista oggi (oggi ma in fondo sempre). Metafora ed insieme esorcismo della morte è l'opera che vuole andare avanti lo stesso nonostante il destino le abbia imposto di fermarsi nei limiti spaziali di cui può essere fatto un lavoro e nei limiti temporali e biologici dell'individuo che sappiamo essere sul punto di terminare la sua corsa. Nonostante la visione sia sempre più difficile, talora pressoché impossibile, e il dato di cronaca ci imponga di considerare l'ulteriore effetto di accecamento provocato da alcuni medicinali assunti nel corso della malattia dall'autore, la vita e l'arte vanno avanti, procedono nel loro vitalismo sfrenato senza concedersi il lusso di qualsiasi rimpianto patetico. Fare un'opera sapendo che potrebbe essere l'ultima e tuttavia non pen-

1993 · olio su tela, 96 × 150 cm



sarci affatto. Queste riflessioni "vuote" sulla vita, sulla malattia e sulla morte risultano più crudamente reali di qualunque immagine dipinta o filmata, sono una ricerca dell'indefinibile nel dominio delle immagini senza utilizzare immagini ma evocandole in una lingua che si sottrae alla perdita facendosi pura e lirica. Il non sguardo infatti condanna l'artista visivo all'immobilità, al lento ma inesorabile deterioramento della vista che lo ha derubato del senso ma non del potere di fare arte. Infranti anzi i limiti delle normali connessioni logiche, Jarman continua a saltare nel vuoto, e come per Yves Klein anche questo ha tutta l'aria di essere un suicidio annunciato perché la vita uccide soprattutto chi se la vuole vivere tutta. È una fine detta in anticipo, la più efficace rappresentazione della morte nell'arte contemporanea, senza per questo sottintendere nessuna intenzionalità circa la morte dell'arte. Testamento, ultimo capitolo, sprezzante guanto di sfida al dopo, tratti di intensa poesia, *Blue* è una di quelle opere primarie, assolute ed inimitabili che costituiscono la vera autentica forza creativa della fine di questo secolo.
Ad un artista cui è stata sottratta dalla vita stessa la possibilità di fare immagini si sovrappone un altro artista che ha fatto delle immagini la propria ragione d'essere: cineasta da una parte, pittore dall'altra. Il pittore, il protagonista di questo libro, è Daniele Galliano: e qui bisognerebbe fermarsi, andare a capo ed aprire un capitolo nuovo per cominciare a trattare del suo lavoro.

Torniamo invece all'inizio su Jarman: in apparenza nulla li accomuna se non la mia personale sug-



gestione basata sul fatto che Galliano ad un certo punto ha lavorato a quadri virati in blu, un blu che non aveva più nulla della tonalità cobalto resa celebre da Klein, bensì un colore ottenuto dall'effetto della luce sul buio, artificiale dunque, televisivo, molto tipico dell'imagerie di questi anni.

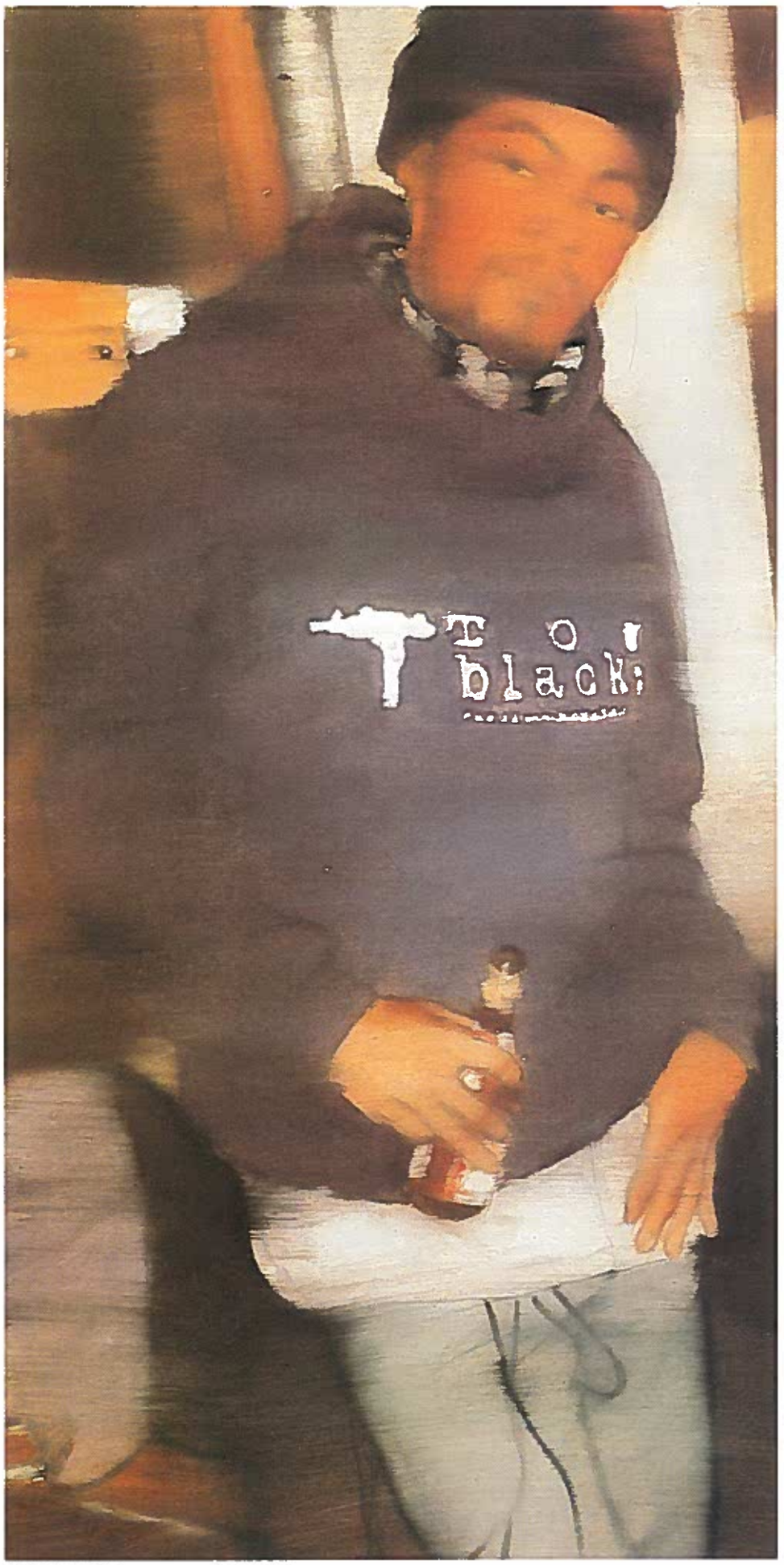
In realtà mi colpisce che chi fa immagini senta prima o poi in qualche modo la necessità di affrontare l'irrappresentabile, di "svelare" l'immagine dopo la morte, quando presumibilmente non ci sarà più nulla da vedere. Osservati da un punto di vista meramente narrativo o letterario i quadri di Galliano appaiono innanzitutto come un esauriente repertorio di fatti reali, di persone esistenti colte in un momento particolare della loro vita che sembra sempre oggi. E qui mi viene ancora a supporto Jarman, non tanto quello di *Blue* ma quello di *Edward II* o *Caravaggio* dove la messa in scena dell'arte è sempre dissimulata nel rapporto con il quotidiano attuale in cui ognuno di noi può riconoscere i caratteri del proprio tempo. Se Gaveston o Ranuccio vestono come eterei modelli di Armani, altrettanto gli anonimi "attori" di Galliano indossano completi neri, giacche di cuoio, accessori di vario genere proponendosi così come testimoni istantanei di questi anni. I suoi quadri qui cominciano e qui terminano la loro funzione narrativa e subito passano ad altro. Virati in blu, sporcati da una strisciata scura, congelati da una fonte di luce innaturale, i frammenti di realtà sono sottoposti all'azione dissolvente del tempo, sono brutalmente messi di fronte all'incedere della morte che li blocca come le larve per l'entomologo in una piatta bidimensionalità.

È proprio questo disperato bisogno di un eterno presente, del qui ed ora sempiterno, che mi fa pensare alla morte nei quadri di Galliano e a ciò che diceva Derek Jarman in *Blue*:

"Il nostro nome sarà dimenticato
Col tempo
Nessuno ricorderà
il nostro lavoro
La nostra vita passerà
come le tracce di una nuvola
E si dileguerà come
Foschia braccata dai
Raggi del sole
Perché il nostro tempo è il passaggio
di un'ombra
E le nostre vite corrono come
Scintilla tra le stoppie.
Metto una pervinca, Blu,
sulla tua tomba."

"Ho dato al mio dolore
la forma di parole abusate
che mi prometto
di non pronunciare mai più
ho dato al mio dolore
la forma di abusate parole
lasciando perdere attese
e ritorni
ho aperto gli occhi
dall'orlo increspato
ho visto un'alba blu"
CSI, *Blu*, 1996

And the radio plays note che riecheggiano dalla bassa padana, dalla ininterrotta striscia metropolitana che da Milano si snoda fino alle porte di Romagna. E poi in tutte le piccole patrie del triangolo Reggio, Correggio, Carpi, sull'Appennino tosco emiliano, sul tracciato della Linea Gotica tra la Val d'Orcia, i boschi dell'Amiata e giù in fondo, oltre, la Maremma.
I CSI sono il gruppo rock italiano più innovativo degli ultimi due decenni perché hanno avuto un'intuizione molto felice e insieme molto semplice. Quella di voler fare musica italiana restituendo un senso alle parole che troppo spesso si limitavano alla rima baciata di cuore-amore, utilizzando una melodia molto tradizionale su un suono invece esplosivo, europeo, adottabile dai punk di tutto il mondo. Le parole di Giovanni Lindo Ferretti e la musica di Maroccolo e Zamboni diventano così immagini, evocano un universo culturalmente complesso, pieno di riferimenti che vanno dalla Bibbia alla Resistenza, dal paesaggio italiano agli anni '80 berlinesi: in più nei loro concerti chi vuole pogare, poga.
Il loro successo è dovuto innanzitut-



1994 · olio su tela, 60 × 50 cm

1997 · óleo su tela. 150 x 150 cm

to al fatto che sono un gruppo profondamente italiano capace allo stesso tempo di parlare al mondo.
Questa cosa accade anche nella pittura di Daniele Galliano. Pittura italiana, sia nei temi che nello stile e nel linguaggio.
Il tema che sottende, che attraversa, tutta l'opera di Galliano è il cambiamento del paesaggio attorno a sé, la modifica delle strutture visive e culturali che lo definiscono e che condizionano la sopravvivenza dell'individuo, in particolare del proprio essere che poi è il protagonista anonimo di tutte le sue storie. Escludo infatti che il ponte di una tangenziale o il grande viale d'accesso alla città risentano della attuale poetica dei non luoghi, ed anche che la piazza illuminata o la vita notturna sulle rive del fiume desiderino rispondere ad un descrittivismo solamente generazionale, per quanto alcuni di questi caratteri si possano indubbiamente rintracciare (ma forse più in chi guarda). Se racconto ha da esserci, Galliano racconta soprattutto quel paesaggio uniforme di molti posti del nostro Paese che è l'anello di congiunzione tra la metropoli e ciò che resta fuori, e dice dell'inurbamento difficile, del sentimento di diversità di chi vive in periferia, spesso in un ghetto, con la televisione sempre accesa (e si noti bene, questo è poi il principale contributo che Galliano riceve dalla cultura massmediologica e televisiva che per il resto lo lascia piuttosto indifferente).

"Da lì, intorno, non si vedevano che tre o quattro cose. La distanza irregolare e immensa del prato che in fondo le sue barriere di case coi lumi tremolanti (palazzoni, da una parte, una distesa di casette dentellate coi muri a secco dall'altra); il cielo con qualche nuvola spennellata appena nel suo indaco profondo; la luna, in mezzo a quel cielo, che da rossa stava diventando di una luce fresca e purissima, con accanto, altrettanto luminosa la fedele piccola stella del crepuscolo. Tutto questo scenario -dove non c'erano sfumature, se non forse bordi del tratto fosforescente di cielo illuminato dalla luna- era riempito da un unico profondo odore, quello del finocchio selvatico. Tutto il cosmo era lì in quel pratone, in quel cielo, in quegli orizzonti urbani appena visibili e in quell'inebriante odore di erba estiva."

Questo luogo, descritto da Pier Paolo Pasolini in termini addirittura arcadici, è invece uno squallido pratone della Casilina, un pezzo di terra di nessuno dove si consuma il tempo tra masturbazioni adolescenziali, peccati di sesso e di vita, strane quanto esatte premonizioni di morte. Il paesaggio da cui proveniamo è questo, irrimediabilmente questo, sembra dire con l'intellettuale eretico Pasolini anche la pittura eretica di Galliano. Spostandosi lentamente verso il centro della città, la persona assume quei tratti distintivi e di cambiamento dei suoi simili: si compra vestiti nuovi cari e molto sciccosi, si taglia i capelli e la barba, ascolta musica assordante ed ipnotica, frequenta le tribù giovanili, beve e fuma, cerca di piacere alle ragazze o ai ragazzi, intrattiene relazioni sociali sempre più sofisticate. Cambia insomma come cambia il suo tempo, come cambia il paesaggio attorno a sé, come cambiano i modi di fare delle persone che lo circondano. Niente e nessuno però potrà impedire a questa pittura di ricordarsi chi è e da dove è venuta.
La pittura di Galliano è montante di rabbia e carica di sentimenti di rivincita per il proprio essere stato e questo fatto le impedisce di rilassarsi anche solo per un momento.
Galliano è artista profondamente antiborghese: semmai popolare, semmai vicino all'ingenuità un po' gretta dei valligiani; con gli stessi occhi stupiti e un po' beoti poi ritrae i Murazzi e altri luoghi di culto della "comunità" torinese.
Per quel che riguarda lo stile e il linguaggio anche in questo caso non sfugga l'italianità di Galliano. Sia quando ha optato per un tratto velo-

ce ed immediato con prevalenza di acrilico sui toni del rosso (i quadri del 1991-92 con donne, scene di mercato e di viaggio), sia nella sempre più accentuata propensione realistico fotografica (fino al '94, quadri soprattutto a tema sessuale) con viraggio tendenzialmente monocromo che fece gridare i soliti incompetenti (gente che non sa proprio vedere i quadri!) ad un eccesso di richterismo, Galliano si preoccupa di evidenziare le matrici interne della sua pittura -una forte dose di realismo messo regolarmente in crisi dal contatto con altri mondi, una analiticità mai troppo fredda, una descrittività mai troppo particolareggiata, e soprattutto una lenta ma progressiva sovrapposizione di un linguaggio ad un altro, dove il successivo lavora sempre con maggior raffinatezza senza tuttavia disconoscere del tutto il precedente. Ma credo sia soprattutto l'approdo attuale del corpo d'opera di Galliano a spiegare meglio la sua italianità. Dal punto di vista linguistico il bacino cui attingere sembra soprattutto l'informale, da intendersi non certo come quella terribile sequela di quadri segnico gestuali tutti più o meno uguali che resistono nelle Accademie, nonostante il tempo passi, da oltre quaranta anni, ma l'informale in quanto massimo momento di libertà per la riflessione pittorica senza che questa debba necessariamente corrispondere ad uno stile dominante, come è stato invece in altri momenti della storia dell'arte recente. L'informale, che in Italia riassume anche la pop di Schifano così come in Europa comprende la figurazione di Bacon, vede inoltre un interessante andar di pari passo delle soluzioni linguistiche con le motivazioni esistenzia-

li: per esempio, l'idea dello sfaldamento progressivo della superficie pittorica, oppure quella della messa in crisi della descrittività figurativa con un'ipergestualizzazione asincronizzata, sono soluzioni utilizzate molto spesso da Galliano quando vuole evidenziare il segno di un passaggio o il sentimento di una crisi.

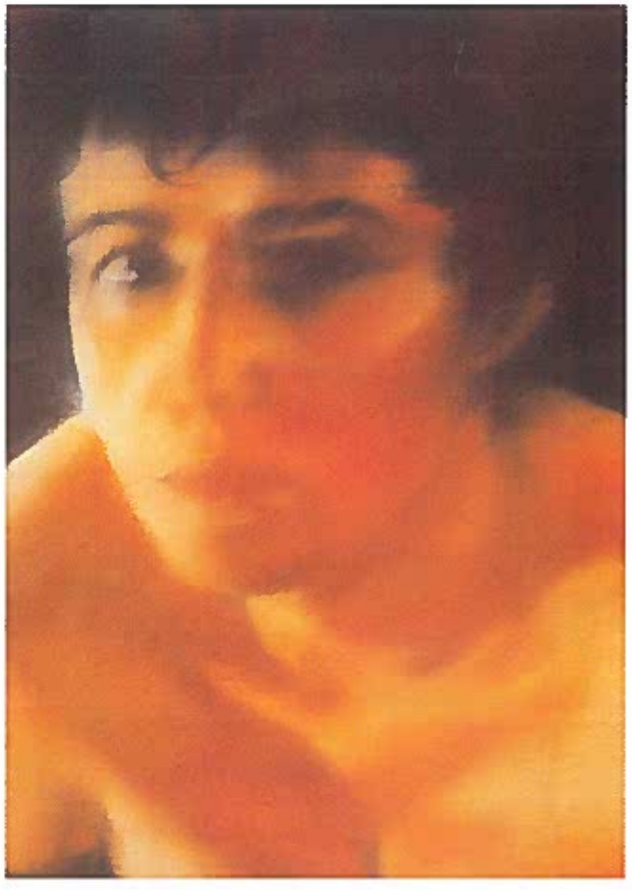
"Blue Movies" sono le pellicole per il circuito pornografico specializzato.Ciò che noi chiamiamo cinema a luci rosse in America è invece "Blue", secondo la felice definizione del regista cultore del genere Bill Ozco.

Pornografia è la rappresentazione dell'osceno, del desiderio inconfessato, di ciò che normalmente appunto sta fuori dalla scena, e che dunque non si può vedere, come l'atto di sangue nella tragedia classica. La pornografia non si può godere pubblicamente, è uno spettacolo segreto come nascoste devono essere le sue secrezioni corporee, riguarda un pubblico di pochi, non è visibile alla luce del giorno ma da scorgere appena nell'oscuro blu della notte, da spiare attraverso il buco della serratura. Proprio per questo suo aspetto culturale, iniziatico, addirittura fanatico e feticista in certi casi, un pittore come Galliano dedica molta attenzione all'universo porno ribadendo ancora una volta il suo desiderio estetico di riprendere la vita nei suoi aspetti oltre il limite ponendosi fuori dalla scena, o meglio nell'ottica dell'osceno, di colui che vuol mostrare ciò che non si può vedere (e far vedere) come la morte o come l'orgasmo, estatica esaltazione ed insieme accecamento sensoriale che dalla morte mutua qualche tratto.

Ecco allora che il *Blue* di Jarman e il blu dei film porno come in un circolo vizioso si vengono ad incontrare. In un universo dove più nulla si può fare immagine tocca alla voce di rimettere in scena l'osceno, sembra voler ricordare Jarman: "*Ragazzi del sole, impazienti Fiammeggianti di mille colori Si pettinano svelti Nello specchio del bagno Fatti di fusioni, matti di moda Ballano tra raggi di laser smeraldo Si accoppiano fra lenzuola ben stirate Stalloni atomici schizzati di Sborra Che tempi erano quelli*". Galliano, che della pornografia sceglie una visione domestica, antieroica, del tutto possibile, è pittore e dunque tenta ancora una volta la strada della rappresentazione: immagini di corpi in azione che lavorano senza scandalo. Un porno talora esagerato, non necessaria-

1997 · olio su tela, 150 x 150 cm

1994 - olio su tela, 30 x 50 cm



mente vissuto, da memoria infantile e periferica, come quando scrive di lui e del suo amico Bula che sfogliano una rivista e poi la nascondono sotto un albero (era l'estate del '71). Ma tutto questo con grande naturalezza e sempre, ripeto, senza scandalo.

E allora torniamo all'arte, e se pensiamo all'arte non possiamo non essere consapevoli che lo scandalo stia altrove. Soltanto una volta credo di avere provato questo sentimento -lo scandalo- di fronte ad un'opera d'arte: non davanti alla generosa fica de *L'origine du monde* di Gustave Courbet o dietro il buco della serratura dell'*Etant donnés* di Marcel Duchamp, non davanti allo stronzo chilometrico di Kiki Smith e neppure al cospetto dei realistici manichini di Paul McCarthy che si fottono gli alberi. Almeno un po' mi diverte il russo Oleg Kulik che si accoppia con gli animali, il che non deve essere nemmeno troppo per chi si autodefinisce "artista-cane". Soltanto quando ho visto *Mother and Child* di Damien Hirst, la mucca e il vitellino tagliati a metà ed esposti in formalina, ho capito cosa fosse il sentimento dello scandalo perché lui ha avuto l'ardire di separare ciò che la natura vuole unito, una madre e un figlio.

Questo è l'unico atto estremo, doloroso, autenticamente osceno che l'arte ha tentato alla fine di millennio e perciò ad Hirst verrà riservato certamente un posto nella storia. Il resto, è mancia, anestesia, roba che non fa male. Non fanno male le rappresentazioni della Morgue, i membri sfatti dei vecchi, i tentativi di essere estremo senza neppure l'ironia del Reverendo Cooper di Andres Serrano; è totalmente anestetizzata al limite della baracconata la messa in scena da beauty farm lipostringente con dottori in camice verde dell'ex militante femminista Orlan; non crea particolari effetti allo stomaco neppure la molto museificata Marina Abramovic che da un po' di tempo in qua si diletta nello spargere sangue e merda (ah, Thomas Prostata!) senza trascurare un po' di effetto Bosnia, visto che lei tra le altre cose da trent'anni vive in Olanda. Tutte queste operazioni che forse vorrebbero considerarsi oscene non fanno altro che ricondurre in un modo o nell'altro ad un universo ordinato, dominato da un senso logico e politicamente chiuso, regolato da un oliato meccanismo di causa ed effetto. Anche l'oscenità ha infatti i suoi mezzi, i suoi limiti, le sue regole.

A Galliano tutto questo non interessa: lui è pittore e alla pittura non si chiede più da molto tempo di fare scandalo. Eppure frequentando con regolarità i suoi quadri ci si potrà accorgere che Galliano mette in scena l'entropia, il disordine, lo spaesamento di se stesso e di molto del suo tempo, sempre sul margine dell'irrapresentabilità, sempre con questa fissa dell'immagine che prima o poi risulterà inefficace e si spegnerà come la parola fine sui titoli di coda di *Blue*. E tutto questo ragionamento lo fa con il mezzo più semplice, la pittura appunto, come un classico, senz'altro.

Ecco la frase giusta per finire. Consapevole di vivere una condizione di deriva eppure saldamente attaccato al relitto che lo tiene a galla.

1995 - olio su tela, 84 x 50 cm

Nel testo citazioni da:
Derek Jarman, *Blue*, script definitivo del film, in "Blueprint. Suoni e immagini dal cinema di Derek Jarman", cat. mostra Palazzo delle Esposizioni, Roma 1993.
CSI, *Blu*, in "Linea Gotica", Polygram 1996.
Pier Paolo Pasolini, *Petrolio*, Einaudi, Torino 1992.

1995 - óleo sobre tela, 90 x 120 cm

1996 - óleo sobre tela, 50 x 70 cm

1995 - óleo sobre tela, 50 x 60 cm

1993 - óleo sobre tela, 50 x 50 cm

1996 - óleo sobre tela, 50 x 40 cm

1996 - óleo sobre tela, 80 x 120 cm

Grand Dakar · 1992 · olio su tela, 24 × 30 cm

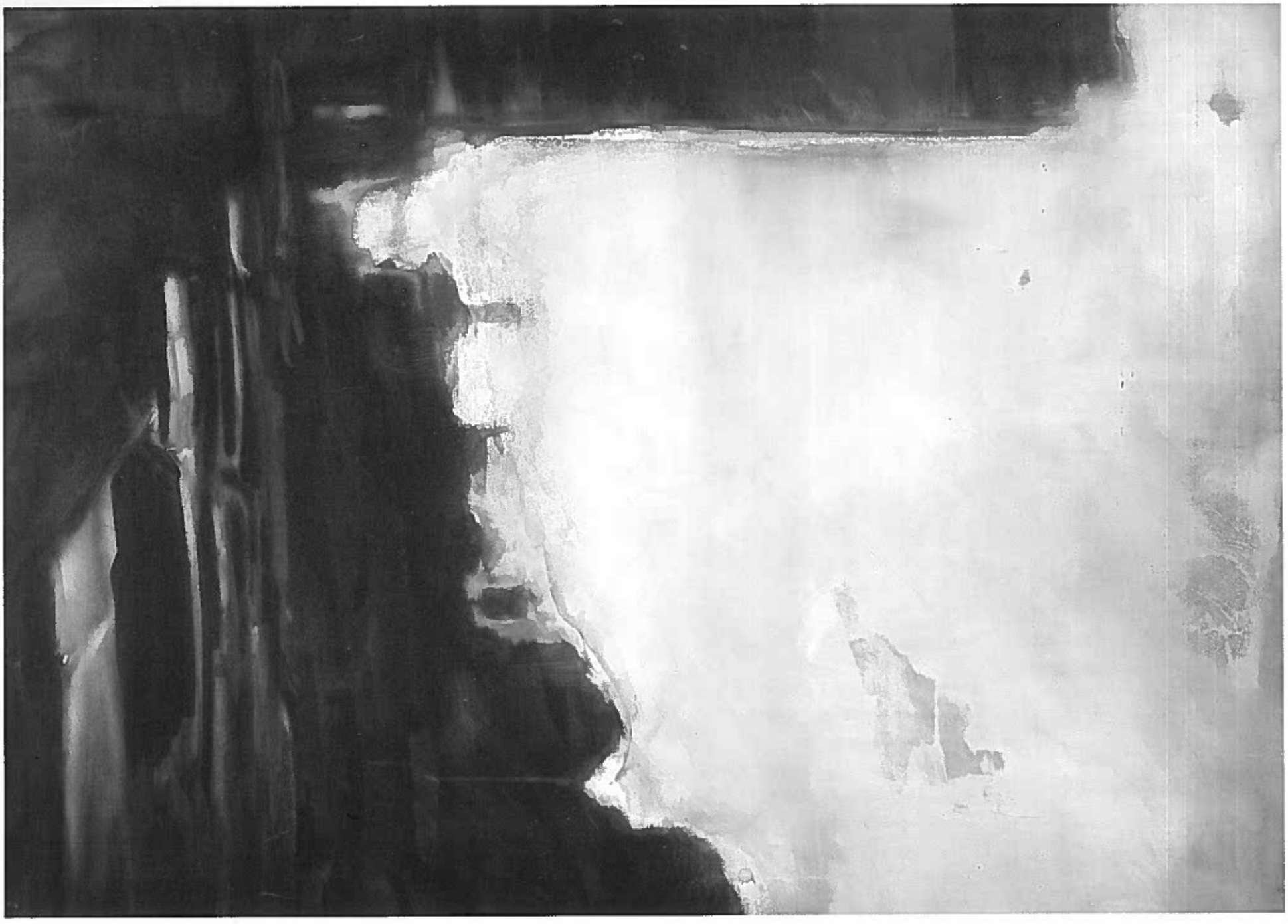
FACCE CORPI STORIE

1992 olio su tela, 60 x 60 cm

DI CRISTIANA PERRELLA

Mal d'Africa
Torino 1992

Daniele Galliano si rivolge esplicitamente al realismo delle pratiche basse, innervandolo con una complessa rete di riferimenti colti, assorbiti con naturalezza dalla sua pittura senza manifestare apparentemente alcuno sforzo intellettualista.
Il punto di vista da cui Galliano considera la realtà è quello dell'obiettivo fotografico e della videocamera; la cifra realistica parte da un'alta definizione dell'immagine, dal suo essere bloccata per definizione nel presente, catturata in tempo reale.
La pittura, senza cadere nella retorica della memoria, opera un allontanamento nel tempo e nello spazio di questa immagine "istantanea" - si pensi ai quadri fotografici di Richter per la strategia dei passaggi percettivi e il leggero fuori-fuoco che rende sorde ed emotivamente distanti le immagini in bianco e nero - mentre l'installazione in sequenza delle tele, per zoomata o successione di fotogrammi, procede in senso opposto verso un'attualizzazione dell'immagine pittorica.
A differenza della ricerca per qualche verso limitrofa di Thorsten Kirchhoff, il cui campo d'attenzione mediale e il raffinato cinema in bianco e nero o, recentemente, i serials televisivi americani più aggressivi e ben confezionati, l'interesse di Galliano si rivolge all'enorme produzione della videoripresa e della fotografia amatoriale, non per qualche intento di indagine sociologica, ma per un'attenzione alla freschezza e alla qualità popolare dell'immagine che si rivela nella naiveté dei soggetti, nel taglio e nella definizione non perfetti. Gli interni con giovani donne al bagno o in atto di vestirsi hanno la flagranza di un dialogo spiato tra la modella e l'occhio della macchina; il carattere privato e non professionale dell'immagine rende attendibile il realismo.
La serie dei quadri africani trova nella fotografia di viaggio la principale, ma non unica implicazione. Nel sottile intreccio di "high and low" che distingue il lavoro di Galliano, essi rimandano anche alla pratica colta della pittura esotica, in una linea di lontane ascendenze che dalle raffigurazioni imperialiste della vita nelle colonie, di moda nel XVIII e XIX secolo, passa per Delacroix e giunge ai quadri indiani di Fischl fino agli ironici sultani di Mondino.



1997 olio su tela, 120 x 90 cm

1996 · óleo sobre tela, 10 x 15 cm

1996 · óleo sobre tela, 80 x 120 cm

1997 - olio su tela, 150 x 150 cm

Atti osceni, Roma, 1994

La pittura di Galliano è sostituto ideale della cinecamera in soggettiva, è narrazione del mondo visto da, pienamente identificata, spaccato di una realtà deformata che solo sguardo e corpo possono prendere fino in fondo. Passata attraverso l'impatto con un reale violento, è il racconto di una stagione all'inferno, racconto ossessionato dal proprio argomento, insieme deciso ad isolarlo e a conferirgli carattere di assoluto. Tutto ciò che non è sesso, in questi lavori recenti di Galliano, è passato sotto silenzio, come se non esistesse, gli atti vengono separati dai contesti sociali, psicologici, storici e morali cui nella realtà sono inestricabilmente legati. *Il rapporto sessuale, come Attila, non lascia l'erba dove passa, fa il deserto intorno a sé e chiama questo deserto realtà*, scrive Moravia, introducendo la *Storia dell'occhio*. E come nel libro di Bataille l'occhio del giovane prete spagnolo, strappato dall'orbita e inserito nel sesso della protagonista, sta ad indicare il trasferimento della facoltà conoscitiva dalla mente all'istinto, dalla razionalità alla passione, dallo spirito al corpo, così l'occhio che guarda di Galliano, conficcato nella carne delle figure che dipinge, ostenta il rifiuto del mondo, o meglio di una sua percezione e lettura borghese, lo lascia fuori campo, corrode il tessuto dei riferimenti possibili perché offre immagini che rimandano continuamente solo a se stesse. Vera pornografia che elimina ogni residuo elemento erotico e allusivo per riprodurre l'assoluta evidenza della nudità, senza l'ombra di distacco artistico, e per questo urta lo sguardo, infastidisce. Ma, come ricorda Bourriaud, *tutte le avanguardie non hanno forse proceduto per annessione dai domani più odiosi della loro epoca? La piccola danzatrice di 14 anni di Degas, l'Orinatoio di Duchamp, le Carte sporche di Schwitters, il Giovane che si masturba di Schiele, il Letto di Rauschenberg, il Pattume di Arman* - (e possiamo aggiungere la Merda d'artista di Manzoni) -, *segnarono dei punti di effrazione grazie ai quali l'arte ha misurato la sua capacità di designare l'impossibilità, la sua facoltà di scompaginare la comunità.*

1995 - óleo su tela, 80 x 40 cm

1994 - óleo su tela, 50 x 70 cm

1995 - óleo su tela, 115 x 152,5 cm

1995 - olio su tela, 150 x 120 cm

1994 - olio su tela, 24 x 24 cm

1995 - olio su tela, 24 x 30 cm

1997 - olio su tela, 50 x 70 cm

1995 - óleo su tela, 70 x 100 cm

1995 - óleo su tela, 40 x 50 cm

1995 - óleo su tela, 50 x 60 cm

Pittura istantanea
New York 1996

Una giovane donna che ride appoggiata ad un muretto.
Un ragazzo che indossa una felpa e un berretto di lana con una bottiglia di birra in mano.
Il primo piano di una ragazza. Guardare questi quadri è un po' come sfogliare un album di foto scattate da un conoscente. Uno scorcio di strada al tramonto. Un viale alberato con le macchine che passano. Una piazza.
Qual'è il significato di queste scene? I soggetti sono persone e paesaggi, gente reale, luoghi autentici, fatti comuni. Perché sono stati scelti? Cosa li rende memorabili? Le immagini mantengono il senso della situazione da cui sono tratte ma si riferiscono chiaramente ad un'esperienza personale che chi guarda non può conoscere.
Una mucca su un prato in montagna. La ripresa è in soggettiva, pienamente identificata. Gente che assiste ad un concerto rock. Gente in un locale notturno. Gente ad un rave party. Alcune immagini sono mosse, altre tagliate male e lasciano fuori parte della testa della persona ritratta.
È una pittura simile all'istantanea.
Una pittura souvenir della vita quotidiana.
Ma che senso ha dipingere secondo questi presupposti ?
Cominciamo con qualche fatto:
1. Daniele Galliano è un pittore italiano tra i più noti della giovane generazione.
2. La sua opera, dai primi quadri a quelli più recenti, ha una grande coerenza ed esprime un'esplicita concezione del rapporto tra reale ed immagine dipinta.
3. Galliano è un pittore molto capace tecnicamente. I suoi quadri sono eseguiti con tale naturalezza che il segno manuale passa in secondo piano. La base fotografica può essere come non essere utilizzata per la realizzazione dell'opera, ma il risultato è sempre un'immagine "oggettiva".
Cronista visivo del demi-monde, Galliano focalizza la sua pittura sugli atti più semplici ed universali del vivere. Nei suoi quadri la gente beve, dorme, mangia, piange, balla, ride, fuma, si trucca, fa sesso, si bacia, guarda la TV. Gesti quotidiani isolati dal susseguirsi altrimenti inevitabile di altri gesti simili, di altre azioni, e bloccati nel presente. Non esistono momenti decisivi, solo momenti salvati e momenti dimenticati. La scelta del soggetto non sottintende gerarchie, non ha alcun rapporto essenziale con un contenuto o un valore simbolico dell'immagine. È soprattutto un'affermazione della sua presenza e, contemporaneamente, un'affermazione della presenza dell'autore. Come lo scatto nell'istantanea, la scelta non è un rituale ma un riflesso.

1995 - olio su tela, 50 x 40 cm

1996 - olio su tela, 50 x 50 cm

1996 - olio su tela, 60 x 24 cm

1997 - olio su tela 150 x 150 cm

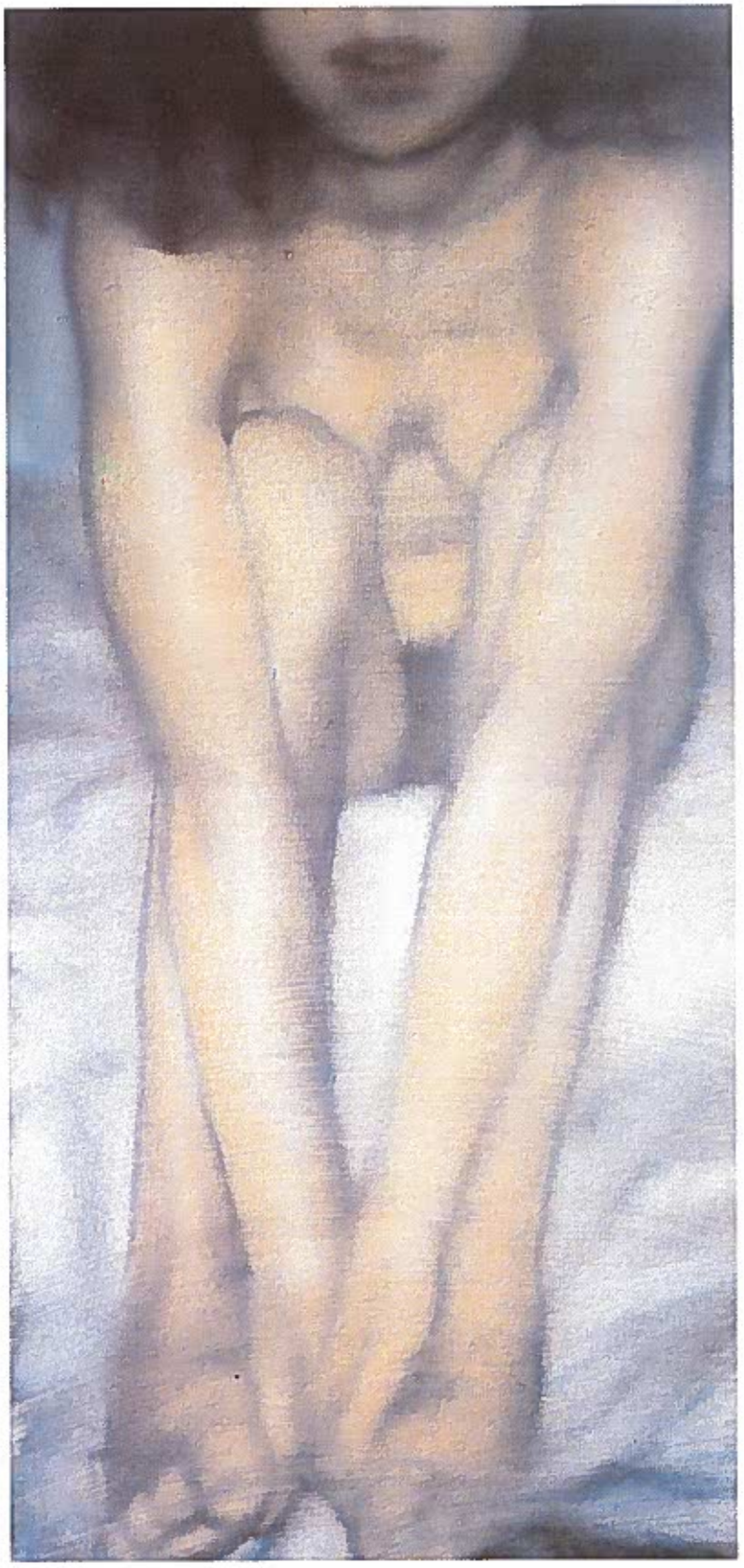
1995 - olio su tela, 24 x 30 cm

1994 - oleo su lata, 50 x 70 cm

1994 - oleo su lata, 40 x 50 cm

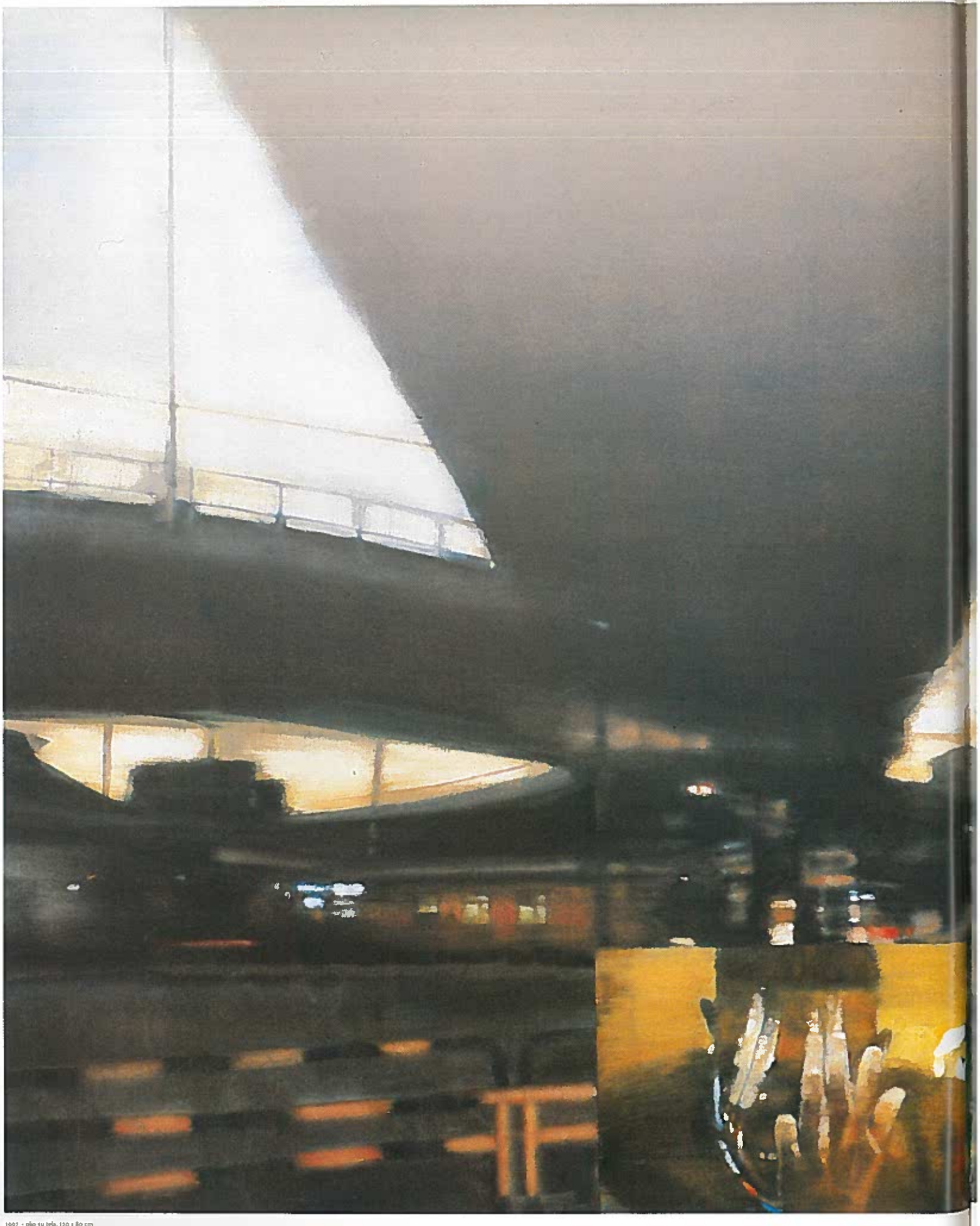
1995 - trittico del nervoso olio su tela, 30 x 30 , 40 x 40, 50 x 50 cm

1995 - olio su tela, 40 x 60 cm

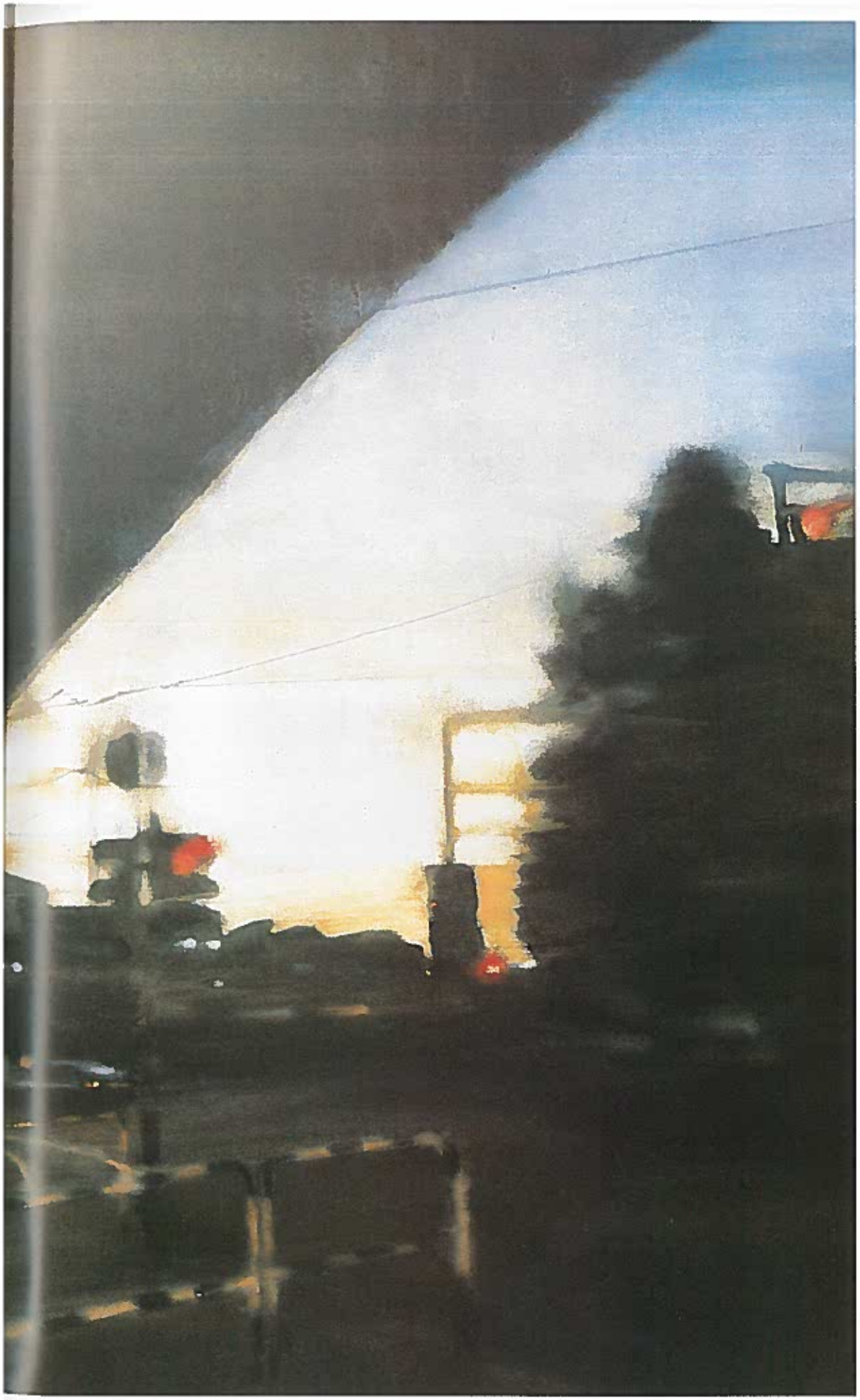


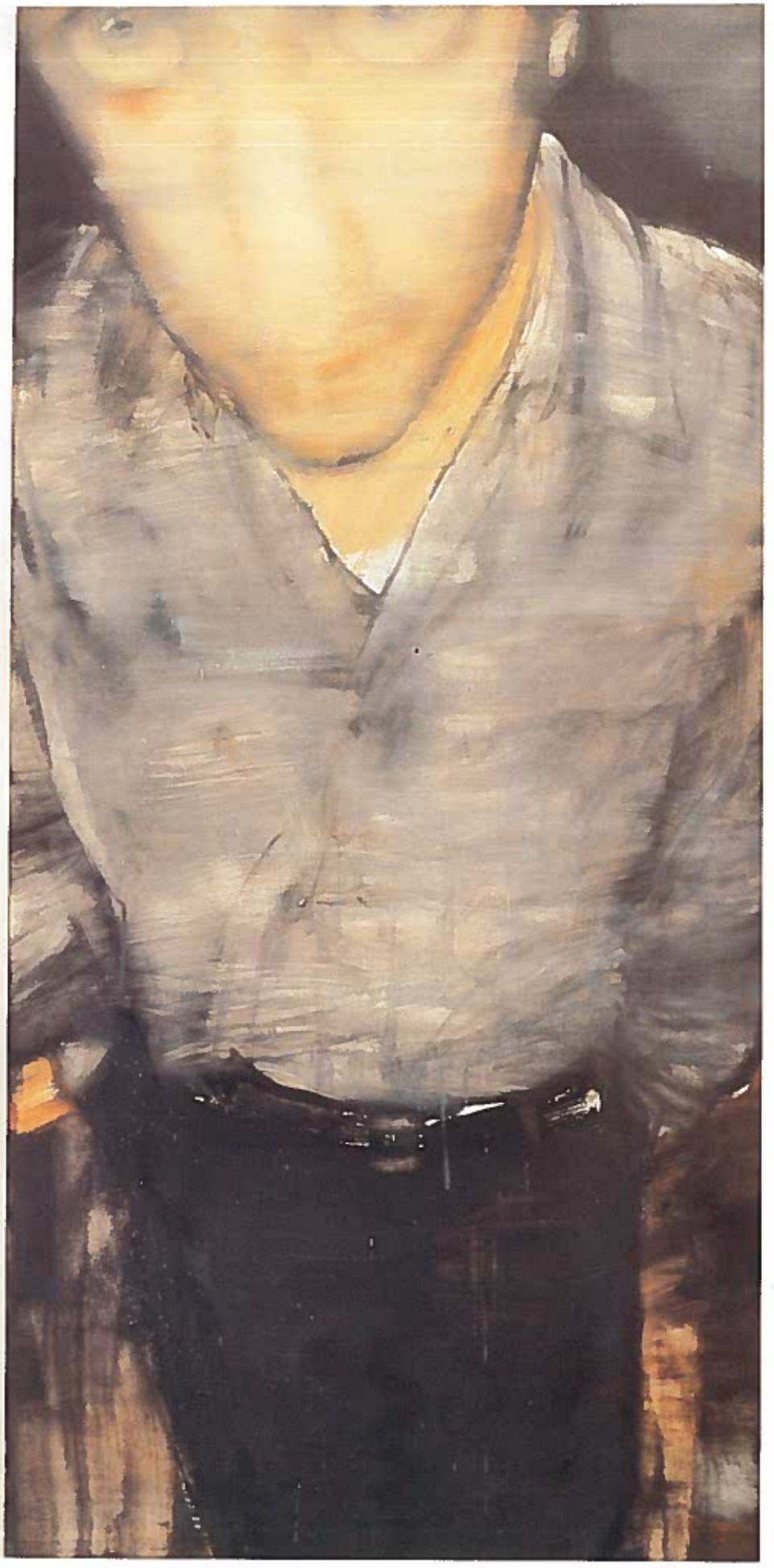
1932 · óleo sobre tela, 150 x 150 cm

1997 - óleo su tela, 130 x 80 cm



1997 • olio su tela, 120 x 80 cm





1996 olio su tela, 140 x 200 cm

1996 óleo su tela, 140 x 100 cm.

1997 - olio su tela, 70 x 100 cm

UN'INTERVISTA A DANIELE GALLIANO

a cura di Anna Mattirolo
in occasione della mostra
"Partito preso" Galleria
Nazionale d'Arte Moderna -
Roma, maggio 1996

Di solito inizio con un accenno al curriculum scolastico: tu invece, tieni a precisarlo, sei un autodidatta. Come sono stati allora i tuoi inizi e quale è stato il momento in cui hai deciso che questa era la tua strada ?

Non ho frequentato nessun tipo di scuola perche ho dovuto iniziare a lavorare molto presto. La mia formazione artistica è avvenuta nel reparto rettifiche dell'Skf. Il mio compito consisteva nel controllare i pezzi che uscivano dalla macchina. Nei tempi morti, che erano tanti, mi esercitavo scarabocchiando la realtà che mi circondava. Il rumore di sottofondo mi ha insegnato ad apprezzare la musica minimale e industriale. Dopo un po' di anni si

profilavano due scelte: impazzire o licenziarmi. Incominciai a fare l'artista di strada, che mi consentì di pagare l'affitto di uno studio, spazio indispensabile per lavorare ai miei progetti. Nel 1992 finalmente riuscii a presentare una serie di dipinti all'Unione Culturale di Torino davanti a un pubblico di addetti ai lavori. L'interesse suscitato mi permise di entrare in contatto con alcune gallerie, con le quali lavoro tuttora.

Dai tuoi quadri emerge con evidenza una forte attenzione ai vari aspetti della vita metropolitana: a volte fatti di cronaca - nera - o, più in generale elementi di un mondo giovanile, un po' alienato ma anche ironico. Come spieghi certi passaggi intimisti rispetto ad altri che si riferiscono al tipico atteggiamento di collettivismo giovanile?

Tutto ciò che mi circonda finisce per appartenermi. Una visione di superficie che tenta di colmare il vuoto tra l'interno e l'esterno anche attraverso la rappresentazione di comportamenti e situazioni che traggono ispirazione da stereotipi ripetuti fino all'ossessione. Il mio è uno sguardo "impuro", intaccato da immagini dettagliate, che svelano la quotidianità in modo talmente nitido da sfiorare la volgarità. È la bruttezza che, attraverso un'operazione artistica e non intellettuale, si delinea anche nella sua insignificanza. Il mio sforzo è quello comunque di fare "pittura moderna" non potendo dimenticare l'aria cristallina dei quadri di Van Eyck, l'inganno fotografico di Richter, viaggiando attraverso l'universo significativo dell'espressionismo tedesco.

I toni bui, crepuscolari, di quasi tutti i tuoi lavori hanno a che fare con la Torino "magica", la città dove vivi e lavori?

I miei quadri sono lontani dal voler rappresentare l'universo codificato del satanismo. Torino magica la possiamo lasciare a Minoli e ai suoi Mixer. Per quanto mi riguarda, e forse molto banalmente, è la bellezza stessa che emana magia. Cerco di catturarla nei tramonti ormai bluastri, di una Torino da cartolina, come in qualsiasi buco di culo del mondo.

Che ruolo ha la musica nei tuoi quadri che spesso sembrano scanditi da un certo ritmo?

La musica ha avuto un ruolo fondamentale nella mia educazione. Mio padre suonava il clarinetto e l'armonica. Quando ero piccolo, insieme alle mie sorelle improvvisavamo sulla scia delle sue note dei blues sgangherati e infiniti, mentre mia madre preparava la zuppa. Mi sono nutrito così e ho continuato ad allattarmi.

Da un punto di vista formale il tuo linguaggio pittorico, è così aderente alla realtà che a volte sembra nascere dall' obiettivo di uno zoom fotografico, da cosa scaturisce?

Lo zoom e l'effetto che da esso scaturisce implica due possibilità: da una parte la crudeltà del dettaglio, dall'altra il suo potenziale di astrazione. Sono affascinato da questa natura ambigua che uno sguardo da "chirurgo" rivela.

1997 - óleo sobre tela, 10 x 15 cm

1994 - óleo su tela, 70 x 50cm

1996 - óleo su tela, 24 x 30 cm

1994 - óleo su tela, 50 x 60 cm

1994 - olio su tela, 50 x 70 cm

1998 - olio su tela, 100 x 150 cm

1995 - óleo su tela, 10 x 15 cm

1995 - óleo su tela, 30 x 40 cm

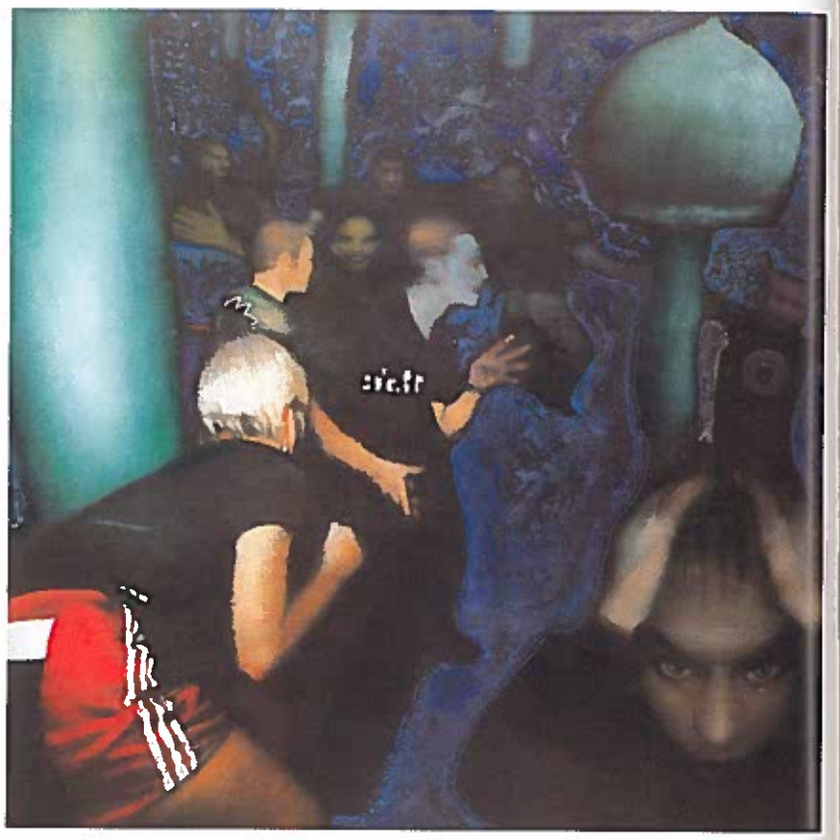
1995 - óleo su tela, 30x40 cm

1994 - óleo su tela, 50 x 70 cm

1993 - óleo su tela, 80 x 40 cm

tecno · 1997 · olio su tela, 10 x 10 cm

schematico · 1997 · olio su tela, 24 x 24 cm

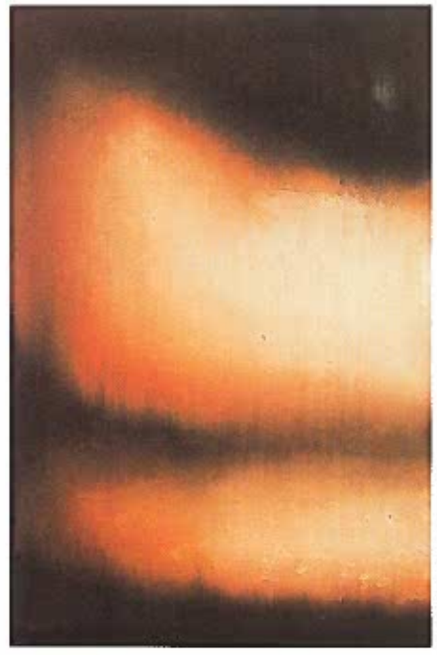


psichedelico · 1997 · olio su tela, 70 x 70 cm

taorsta · 1997 · olio su tela, 150 × 150 cm

POLVERE DI STRAORDINARI SCRITTI...

raccolta da Corrado Levi
sui quadri di Daniele Galliano,
Milano, giugno 1997



1996 olio su tela, 50 x 60 cm

1997 olio su tela, 15 x 10 cm

Nell'immagine repertorio degli amanti nulla distingue la provocazione più futile da un fenomeno autenticamente conseguente. Il tempo viene strattonato avanti (profezie catastrofiche invadono la mia mente) e indietro (mi ricordo di alcuni "precedenti" con terrore): iniziando da una sciocchezza trascurabile un intero discorso di memoria e morte si solleva e mi spazza via.

A lei non hanno mai detto niente che ne so, alle scuole, quando le mostravano sui libri le foto della morte dei rigagnoli vicini alle fabbriche... Quei paesaggi in bianco e nero, con la schiuma che galleggia come un salvagente a forma di cigno sulle acque stitiche e i pesci con gli occhi strabuzzati

In mezzo ad una foresta di neologismi spesso creati dal grande fratello televisivo, ci appare questa: una radura con un bel sole e con la voglia di raccontare il mondo.

Daniele Galliano vuole far provare all'osservatore ciò che egli prova quando si trova in una situazione compromettente, un dilemma culturale, un ostacolo socio - patico, un blocco psicologico che lo porta a porsi quei grandi quesiti sulla vita: "Perché sono qui?", "Come scappare?", "Aiutatemi a non andare in pezzi".

I quadri di Galliano sono come le canzoni, sono la colonna sonora dei nostri anni.

Un'idea di reportage teso, rapido, provvisto di un suo scarto magnetico; una visione delle figure e delle situazioni ad alta prevalenza di anomalie e alterazioni d'immagini, ottenute in primo luogo tramite l'esclusione delle "pose" nei soggetti prescelti, l'uso delle sfocature delle immagini, soprattutto la crescente artificialità del colore, tendente ossessivamente al viraggio in blu.

1997 olio su tela, 15 x 10 cm

Il sesso esposto è la volontà di mostrare la dimensione più nascosta delle cose, il lato oscuro dell'esistenza, osceno perché fuori dalla scena.
L'universo sessuale della pittura di Galliano è declinato al maschile, certo appare lo sguardo e lo strumento del desiderio senza violare il corpo, senza che questo diventi mero oggetto desiderato. Il colore del sesso è blu...

Guardo di tutto, non ho particolari preferenze.
Hi BadBoy!, gli dice - levami di torno questo panna-cotta (che ho un lavoretto da fare).
Un tipo con lo sguardo perso nel vuoto seduto sull'asse del cesso mentre BadBoy prepara tre piste di bamba. È quella dannata musica che mi risuona nella testa...

Il tono del quadro su una dominante cromatica scura (Galliano crea un effetto di distanza, una sorta di stasi)... Pittura che sorpassa il fare pittura.
Un immagine nell'ambito del triviale...pensa spesso al grande espressionismo tedesco, Grosz e Dix, ma anche a Lautrec e Degas, come a dei modelli di lettura sapiente, colta ed incisiva della realtà.
Notte come unico tempo lungo, unica soluzione. La notte è una culla in cui si consumano, si sfaldano e si ricostruiscono le vite dei suoi personaggi.

1996 - oleo su tela, 40x30 cm

1997 - óleo sobre tela, 40 x 50 cm

1997 - óleo sobre tela, 40 x 50 cm

1996 - óleo sobre tela, 40 x 50 cm

1996 - óleo sobre tela, 50 x 60 cm

1997 - óleo sobre tela, 50 x 40 cm

1997 - óleo sobre tela, 40 x 50 cm

1995, - óleo su tela, 90 x 120 cm

LAMENTAZIONI

1998 - olio su tela, 84 x 90 cm

1992 - olio su tela, 50 x 40 cm

1995 - olio su tela, 10 x 15 cm

Eleviamo il nostro cuore e le mani,
verso Dio che sta su nei cieli.
Noi fummo colpevoli e ribelli: ecco
perché tu non hai perdonato!
Ti sei armato di ira, ci hai inseguiti
e trucidati senza pietà.
Ti sei avvolto in una nube, impenetrabile alla nostra preghiera.
Tu ci hai resi in mezzo ai popoli
come spazzatura e rifiuti.
Spalancarono su di noi la loro bocca
tutti i nostri nemici.
Terrore e sepolcro fu la nostra sorte,
sterminio e rovina.
Rivi di lacrime cola il mio occhio,
sulla rovina del popolo mio.
Mi dettero la caccia come uccello
quelli che m'odiano senza ragione.
Han gettato la mia vita in una fossa
e su di me gettarono pietre.
Le acque mi coprivano il capo, e
dissi: "Sono finito".

**Io sono l'uomo che provò la miseria
sotto la verga del furore di Dio.
Mi condusse e mi costrinse a marciare nel buio privo di luce.
Solo contro di me volge e rivolge
tutto il giorno la mano.
Mi ha consunto la carne e la pelle e
mi ha rotto le ossa.**

**Ha eretto contro di me un muro, mi
ha circondato di fiele ed'angoscia.
Mi ha fatto abitare nel buio,
come quelli già morti da secoli.**

Sul letto mio, la notte, io cercai l'amato del mio cuore, lo cercai ma non lo ritrovai. "M'alzerò: girerò per la città, per le vie, nelle piazze, a cercar l'amato del mio cuore...
Lo cercai, ma non lo trovai.

(...) La tua ferita è inguaribile, la tua lesione è incurabile. Nessuno s'interessa di fasciar la tua piaga, non c'è rimedio che possa guarirti. Tutti i tuoi amanti ti hanno dimenticato, e più non si curano di te! Io ti ho colpito, come percuote un nemico, con tua tremenda punizione, per l'enormità dei tuoi peccati e il numero delle tue iniquità.

Perché gridi per le tue ferite? La tua piaga è inguaribile. Per l'enormità dei tuoi peccati, per le tue numerose iniquità ti ho fatto questo. Però tutti quelli che ti divorano saranno divorati, i tuoi nemici andranno in esilio, quelli che ti spogliano saranno spogliati, e tutti i tuoi saccheggiatori saranno saccheggiati. Io curerò la tua piaga, porterò rimedio ai tuoi mali, dice il Signore, perché ti chiamano: "La Ripudiata" (...)

Poiché gli anni della mia vita sono contati ed io me ne vado per un sentiero senza ritorno.

Ma io vi dico: amate i vostri nemici, pregate per coloro che vi perseguitano, affinché siate figli del Padre vostro che è nei cieli, che fa sorgere il suo sole sopra i cattivi e sopra i buoni e fa piovere sui giusti e sugli ingiusti.

Citazioni da "La Bibbia" Lamentazioni 3, 41-48; 3, 52-54; 3, 1-6; Cantico dei cantici 3, 1-2; Geremia 30, 12-17; Giobbe 16, 22; Matteo 5, 44, raccolte da Daniele Galliano e Nicoletta Polledro

1997 - óleo su tela, 70 x 100 cm

1997 - óleo su tela, 50 x 100 cm

1996 - oleo su tela, 115 x 152,5 cm

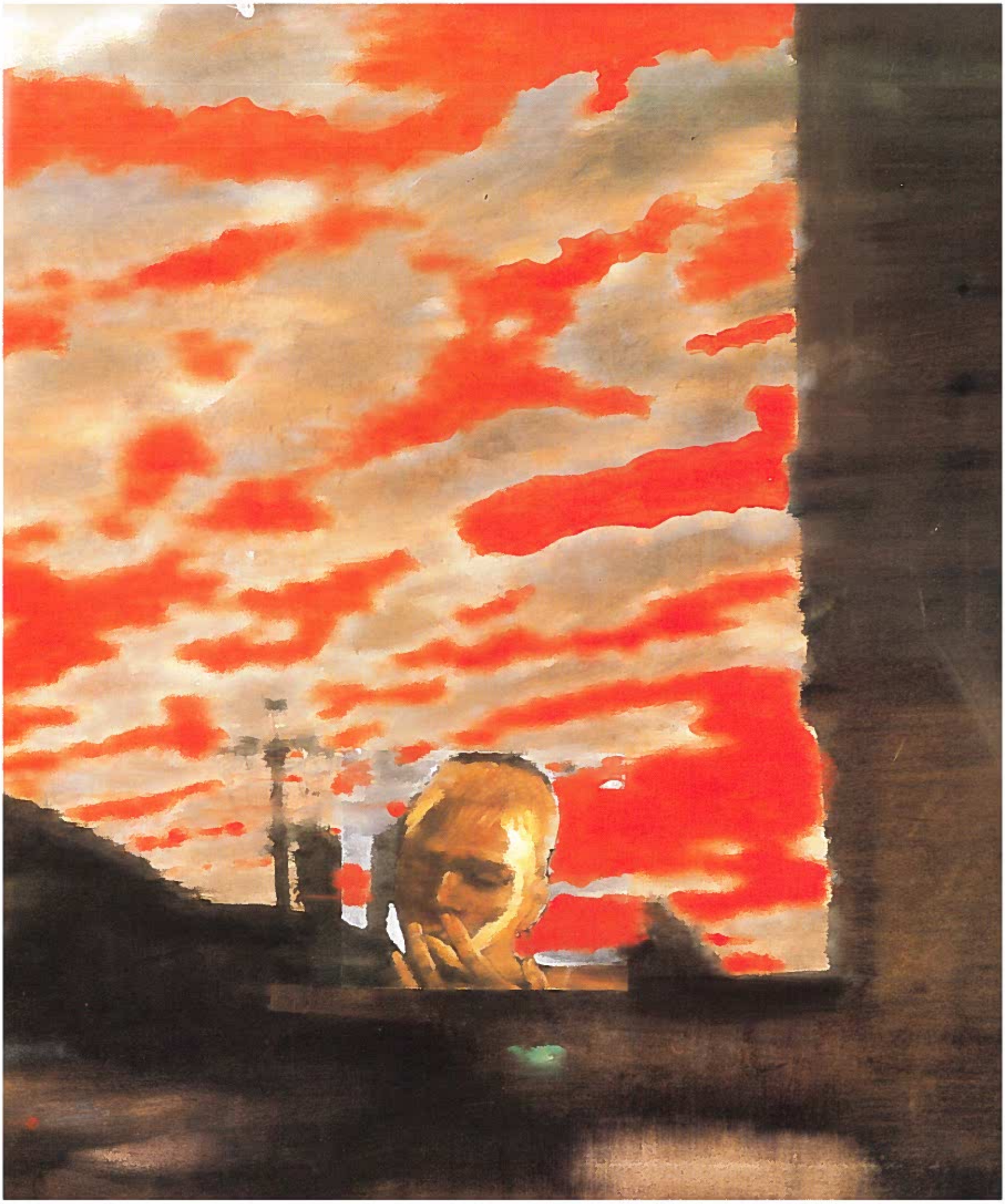
1996 - olio su tela, 120 x 90 cm

1996 olio su tela, 55 x 80 cm

1996 olio su tela, 55 x 80 cm

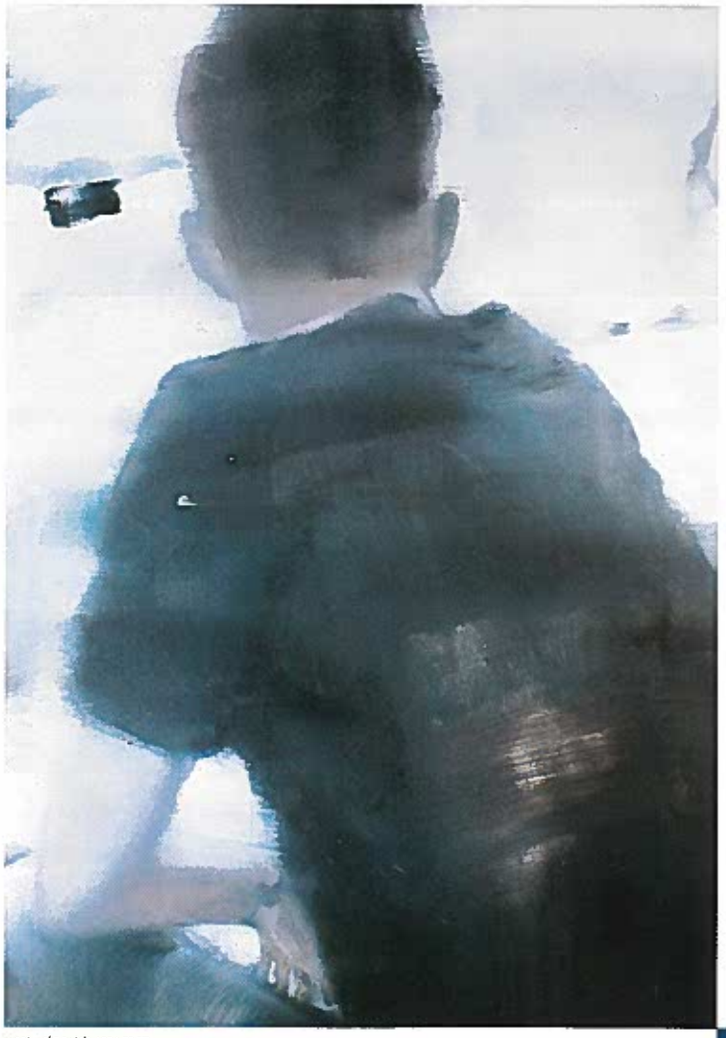
1996 olio su tela, 15 x 10 cm

1996 - olio su tela, 100 x 150 cm



1996 · olio su tela, 100 x 115 cm

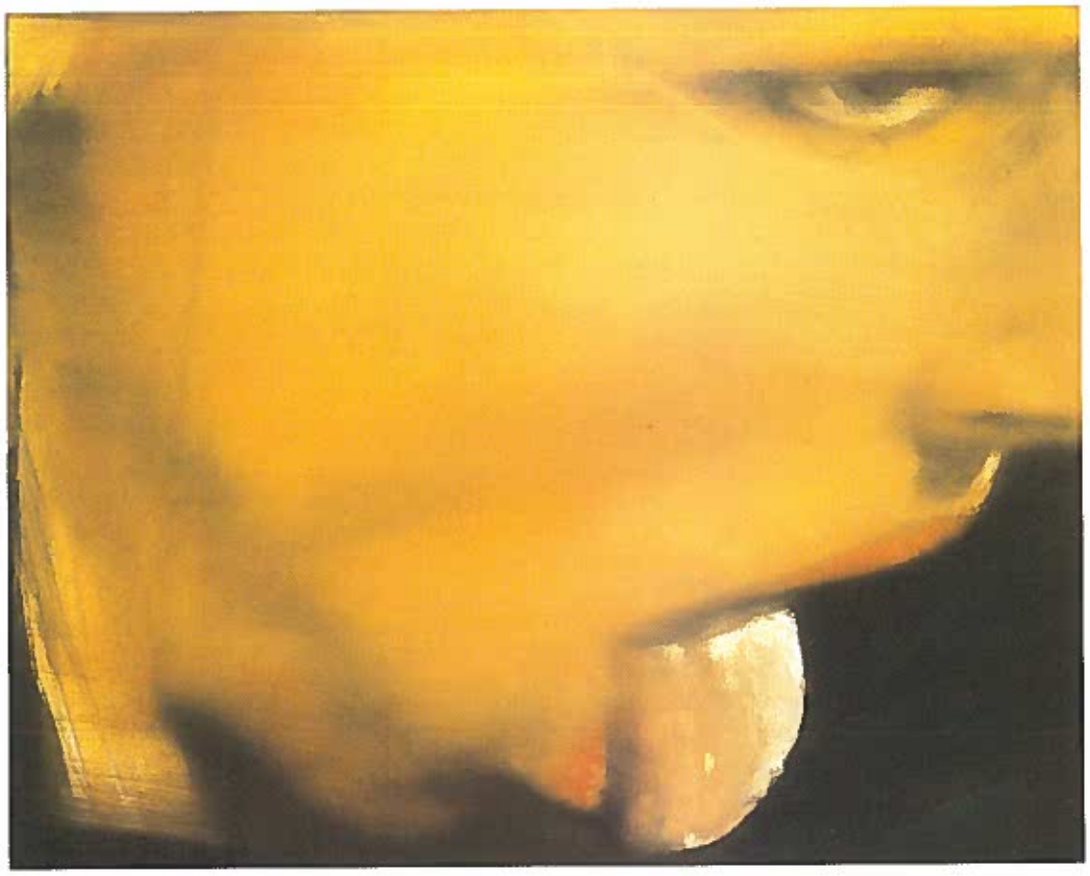
1997 - olio su tela, 100 x 70 cm



1997 - olio su tela, 100 x 70 cm

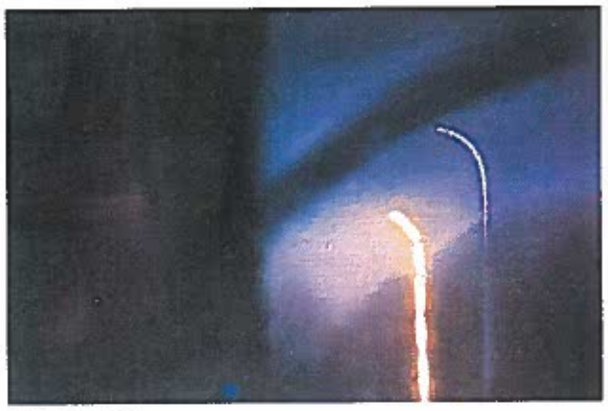
1994 - olio su tela, 25 x 50 cm

1995 - olio su tela, 24 x 30 cm



1997 - olio su tela, 10 x 15 cm

QUANDO TI GUARDO MI SI STRINGE IL CUORE...



1995 - olio su tela, 10 x 15 cm

DI NICOLETTA POLLERO

Anche questa notte sono ripresi i pruriti, proprio alla vigilia della mia partenza.
Uno sfogo mai patito prima ... piccole pustoline rosso sgargiante con la capocchia bianca ... sulla schiena, sul cuoio capelluto - orecchie comprese - sulla pancia e pure sui glutei, questa volta.
Come corollario a questa frenesia di unghie che strappano la pelle, si è aggiunta una scossa irresistibile alle gambe, una sorta di formicolio interno, mentale, che si scarica in tensione muscolare.
"Ho il nervoso alle gambe" diceva mia madre, quando era costretta a stare a letto, durante la sua lunga malattia.
Nel tentativo di prendere sonno mi rigiro tra le lenzuola come un tarantolato, consapevole di svegliare Clara, che invece dorme beata al mio fianco, candida, protetta da un

sogno divino... ed io rimango ancora con la gola secca e le mani sudate di rabbia...
In uno scatto più irrefrenabile degli altri le sono addosso, rabbioso e in un crescendo parossistico sussurro: -Bastarda! Ti odio. - e poi più forte - Clara, Clara, svegliati. SVEGLIATI.
Invece la piccola continua a dormire, sempre più fastidiosamente deliziosa - un angioletto avvolto da piume d'oro, sistemate come un cuscino uscito dalle pagine di un libro di fiabe illustrate.
Osservo la linea perfetta delle ciglia che sigillano gli occhi e così pure il naso e le labbra socchiuse... Le caccerei due dita in gola ...
Sembra quasi più giovane e la pelle si distende come una pianura compassionevole... mi sto avvicinando alla morte, mi sto levando la pelle, affaticandomi inutilmente, preso da pensieri via via sempre più fastidiosi.
Non ci riuscirò mai più, starò sveglio in eterno, per tutte le notti dell'Universo che si stende fuori dalla finestra, dietro i vetri imperlati del sudore di questa notte malata.
La mamma me lo diceva sempre:
- Non c'è pace per i malvagi. Quanto aveva ragione.
... questa voglia di esordire nel cuore della sacra oscurità con una bestemmia mai udita sulla faccia del pianeta.
...non sono nient'altro che un piccolo uomo-fragola malata che ringhia sul cuscino.
Clara, bianca come la panna, soffice come il pane appena sfornato, a te piacciono le lenzuola ben tese e profumate di candore d'amore consumato tra carezze sottili e passionali, trascorse col fiato sospeso e, mentre sollevi il viso piena di commozione per un nonnulla, mi incenerisci con le tue lacrime.
A me dell'amore piace lo sporco e la sua poesia schizzata, consumata allo stretto di scenari per soli uomini o donne sole, rigorosamente bagnate! Mi rilasso così. Una sega e una carota in culo di fronte al televisore.
Fammi 'sto piacere, levati dal letto.
Anche il ginocchio, Cristo Santo, incomincia a bruciacchiare, sempre di più, sino a colare in melmosa irritazione giù, nelle piante dei piedi scorrendo lungo i polpacci - peli irti dal nervoso! Immobile, trattengo il respiro per accertarmi dei progressivi livelli di accidioso dolore. Lì, si, proprio lì, tutto intorno ai capezzoli!
Non sopporto le coperte, addosso, addosso a me.
Soffocato, compresso dalla stizza.
Un fagotto disgustoso di rancore.
Come un valzer grottesco mi tornano in mente le giornate passate alla ricerca di un chiodo da battere, svogliatamente... "Mi sono innamorato di te perchè non avevo niente da fare...". Che orrore. Che vecchia canzone. Perchè mi è venuta in mente?
È che ci godo ad allattare serpenti.
Che bel groviglio: aizzarli, stuzzicarli.
Lingue biforcute di incubi pilotati...
Ed ora: nessuna ballerina brasiliana culo alto belle tette sorriso bruno tropicale, o contorsioni di assatanate, agghindate con gonnellini di vibratori, su di me, in ogni angolo, in ogni buco del mio corpo. Io, il padrone di tutto, colui che pilota scenari rassicuranti di schiave con la lingua a penzoloni e il culo per aria.
Fatemi schiacciare un pisolino mentre mi lambite, laide cagne affamate, tutto il corpo con la pomata della vostra saliva... I'm your fucking master, baby!
Chiedimi scusa, adesso, baldracca.
Niente, neppure loro, che sono facili e docili da frustare, mentre tu, Clara chiara, tersa come l'Oceano impenetrabile, mi giri intorno con i tuoi quotidiani tormenti di essere umano.
Chiedimi amore ancora una volta e ti appendo per i piedi, dalla finestra, con un filo da pesca.
Stupida, donna insensata, che ama le cose inutili ... ed io, più piccolo di te a rovistare soddisfazioni minime

1997 - olio su tela, 80 x 120 cm

... che nervoso ... mi viene da tirarti un calcio.
Anche quando mi prendi per la vita e, da dietro, mi sussurri i tuoi bisogni e mi allunghi un bacio che schiocca dietro le orecchie.
...Eppure, bei ricordi.... quella volta, quando finisti a fare la cameriera a Bellaria e mi telefonasti in preda al panico perchè dilaniata dalle zanzare e dalla malinconia, maledicendo quell'urgenza d'avere un po' di soldi. A costo di trasferirti all'Inferno, tu, che sei così delicata e non sopporti il sole e neppure il sale sulla pelle.
...Attraversando la pianura padana... durante il viaggio, guidavo con la testa impegnata ad architettare mille modi per rapirti.
Nel bel mezzo dell'afa.
Ciminiere e puzza di porcili.
Lungo la statale, si raggruppavano case tristi.
E poi, dal nulla di quella luce giallo ocra del tramonto romagnolo, sul ciglio della strada, stava un nero, più nero della notte: busto eretto, sguardo lontano, immerso in un alone di aristocratica memoria selvaggia.
Solo.
E l'aria intorno era morbida, un velluto raso che sfumava sull'albicocca ed avvolgeva come una camicia di forza il deserto dell'umanità sfigurata, delusa, ingannata, infine abbandonata.
E l'amore era un ricordo, un richiamo lontano, che pulsava flebile sotto il peso di quella scena un po' disperata.
Tutto il silenzio del cielo era piombato raggrumandosi nell'oscurità di quel corpo iniettato in uno spazio estremo, in una terra senza padroni se non l'ammasso del mistero che ci piove addosso, in certi momenti.
E poi l'estate senza di te, Clara, che pesava come pietre nello stomaco. Tutti e due soli e serate poco divertenti.
A Torino, la plumbea città spettrale con il miraggio dei monti azzurrini e nuvolosi - la domenica, con gli amici rimasti, si facevano gite per curarci dal caldo.
E guardando dalle cime ariose le gole che si prolungavano verso il profumo lontano del mare, pensavo al clima mite del tuo corpo, come una promessa che si sarebbe avverata soltanto in autunno. Invece ti ritrovai in anticipo sulle previsioni, più smunta di prima, magrina sino alla tenerezza, con un sorriso che ti divorava le guancie, dritta e silenziosa, esattamente nel centro della hall della pensione.

Occhi sgranati di muta felicità, com'eri bella, anche con quell'espressione che sfiorava la demenza. Allora ti amo santamente, come la mucca con dentro l'idea del vitellino, mentre bruca...
Un sospiro di sollievo
Commuoversi.
A Londra, in coda per entrare in metropolitana - puzza e squallore rutilante - avevo visto una coppia di mongoloidi baciarsi appassionatamente e stringersi ed abbracciarsi, sorridendosi, contenti, ed avevo pensato a noi due ed alla commozione dell'amore che trasfigura, che opacizza i difetti e l'arroganza del male che ci gira intorno.
Rassicurati, allora, ci lasciamo cadere, come due cristalli di sale in soluzione acquosa. Perdendo possesso dei sessi... un corpo diverso, né tuo, né mio.
Galleggiando ci facciamo leggeri, per poco tempo.
... scivolare a un millimetro dalle tue labbra...
...desiderare una divina leggerezza.
E invece: due poveri esseri umani che pesano sulla superficie fragile dell'esistenza.
Ma...chiuso nell'ardore del tuo corpo complesso, sono stato forse migliaia di volte, sempre rincuorato, in ultimo, assopito. Ricordo bene: la testa riversa a riprendere fiato.
Respiro lento perdendo il controllo. Le parole mi raggiungono pesanti, non so da dove, pilotate da parti nascoste di me.
Il mio cuore pompa un tonfo sordo. Sonno che arriva all'improvviso.
... e poi una sensazione di bilico, di distanza viva, tra ricordo e sogno...
Sono io quell'uomo seduto nel parco, con te al fianco, mentre guardi raccolta in un punto lontano.
Il tuo profilo bianco, bordato di luce violetta. Impassibile.
E tutto intorno uno sfondo velato, in apnea.
Ricaccio impilate quelle forze inno-

1996 - olio su tela, 100 x 150 cm

1995 olio su tela, 40 x 50 cm

minabili che dentro me - nate con me - s'attorcigliano tra la bocca dello stomaco e la gola. Mai prima d'ora: un bisogno spaventoso di consolazione. Voglia di piangere e singhiozzare.
Lento si apre un varco come un sipario molle, nel mio cuore, e senza spostarti di un solo millimetro entri, in silenzio, e senza mutare d'espressione ti inciampi nelle mie braccia, ti rolli al mio corpo, mentre tutto è pesante d'impotenza e dici parole, con gli occhi -"Vorrei che tu mi scoppiassi dentro, dentro dove, dove non so".
Ed io sono spaventosamente amputato, cieco, confuso, stanco come un semi-morto che si sforza di raggiungere l'orizzonte del cielo che sfugge.

Prima dello strappo finale, prima del dolore che si sopporta in un attimo inchiodato, prima della frana, alla deriva di secoli interminabili.
In uno sforzo sovrumano, risalgo alla luce e mi urlo nelle orecchie, come un pazzo, nel silenzio più denso, contenuto nel mio corpo, trattenuto dalla pelle, e ti vedo vicina a me e tu ti volti e non mi vedi e non mi parli.

1995 - olio su tela, 50 x 24 cm

1996 - olio su tela, 100 x 70 cm

1994 - olio su tela, 60 x 40 cm

1997 - olio su tela, 80 x 55 cm

1997 - olio su tela, 80 x 90 cm

1993 - olio su tela, 50 x 70 cm

1994 - olio su tela, dittico 24 x 30 cm

1995 - olio su tela, 50 x 18 cm

1995 - olio su tela, 100 x 170 cm

1997 - olio su tela, dittico 20 x 20 cm

1996 - olio su tela, 50 x 70 cm

1996 - óleo su tela, 120 x 80 cm

1982 - óleo su tela, 60 x 40 cm

1996 - óleo su tela, 50 x 40 cm

1995 - óleo su tela, 70 x 50 cm

1995 - óleo su tela, 50 x 70 cm

BLUE

"Blue protects white from innocence
Blue drags behind black
Blue is darkness made visible"
Derek Jarman, "Blue" 1993

The last film produced by the English director, Derek Jarman, is the story of vision during illness, the possibility of vision beyond death, beyond one's own condemnation to death. A narrator accompanies an illusion of fleeting phantom images on a completely blue screen for more than an hour: one can perceive something that is not just grains of dust on the camera lens or the imperfections in the film, although in reality there is nothing. The colour of the film is blue Klein: how can one not help thinking then of the famous photo of Harry Shunk "Un homme dans l'espace", where "Le peintre de l'espace se jette dans le vide" and how can one not help reflecting on the monochromatic obsession of Yves Klein, where the pictorial component is deleted, there is invasion of the object and therefore of life, the only authentic point of no-return of contemporary art from 1960 onwards. Hence "Blue" is the colour that gives uniformity and equality to vision to the extent of impeding the view. For an author who has built his aesthetic foundation on imagery, to a point where he declared that "The image is a prison of your soul, your heritage, your education, your vices and your hopes, your qualities, your psychological universe", his last film is the denial of all this, it is a realm of empty spaces and of immobility, in the ecstatic contemplation of nothingness: no longer a film, no longer a painting, "Blue" becomes a voice, a sound, a secret, a tale, a rigmarole, a truth, and all this gives a sense to the simple action of the spectator (of a work of art, of a film) who naturally expects to be satisfied with what he looks at.

With Jarman, we are faced with the most successful metaphor on being an artist today (ever, in fact). Metaphor, and also exorcism of death, it is the work of art itself which wants to carry on, even if destiny is forcing it to stop within the spatial limits in which the work must be done, and within the temporal and biological limits of the individual, who we know is on the point of coming to the end of his term. Even though vision becomes ever more difficult, sometimes almost impossible, and the facts make us consider further the blinding effect caused by some of the medicines taken during the author's illness, life and art continue, and carry on in their unrestrained vitality without having any pathetic regret. Producing a work of art, knowing that it might be the last and, anyway, not thinking about it at all. These "empty" considerations of life, illness and death result more crudely realistic than any painted or filmed image, they are a search for the indefinable in the dominion of imagery, without using images but evoking them in a language that shies away from loss by becoming pure and lyrical. In fact, not being able to see does not condemn the visual artist to immobility, to the slow but relentless deterioration of sight which robs him of one of his senses but not of the power to create art. Even though the limits of normal logical connections are shattered, Jarman continues to jump into emptiness, and just as it was for Yves Klein, this also seems to be an announced suicide, because above all life kills those who want to make the most of it. It is an end that is announced in advance, the most effective representation of death in contemporary art, without implying in this any intention of the death of art itself.

It feels like a legacy, a last chapter, a contemptuous challenge of what comes later, passages of intense poetry, "Blue" is one of those primary pieces, absolute and inimitable, which form the true authentic creative strength of the end of this century. To an artist to whom life itself has denied the possibility of making images, there exists another artist who has made images the scope of his life: on the one hand, a person that works in the film industry, on the other, a painter. The painter, the protagonist of this book, is Daniele Galliano: and here one should stop, begin a new paragraph and start a new chapter to describe his work.

But let us go back to the beginning, to Jarman: on the surface it seems that they have nothing in common, only my personal suggestion based on the fact that Galliano at a certain point worked on blue-toned paintings, a blue that has none of the cobalt tones made famous by Klein, but a colour obtained from the effect of light on dark, hence artificial, like television, typical of the images of nowadays.

In reality, what strikes me is that those who make images, sooner or later, in one way or another, feel the need to confront the unrepresentable, to "reveal" images of after death, when presumably there will be nothing to see. Observed from merely a narrative or literary point of view, the paintings of Galliano appear above all as an exhaustive repertoire of real facts, of existing persons surprised in a particular moment of their life, which always appears to be the present time. And, here again, Jarman comes to my support, not so much with "Blue", but rather with "Edward II", or "Caravaggio", where the representation of art was always dissimulated in relation to everyday life, where each one of us could recognize the characters of our own time. If Gaveston or Ranuccio dress as ethereal models of Armani, likewise do the anonymous "actors" of Galliano; they wear black suits, leather jackets, accessories of various types, offering themselves in that way as instantaneous witnesses of these years. The narrative functions of his paintings start and finish here, and then immediately pass on to something else. In tones of blue, smeared with a dark band, frozen by an unnatural source of light, the fragments of reality are subjected to the dissolving action of time, they are brutally made to face the coming of death which fixes them, like a larva for an entomologist, in a flat two-dimension.

It is really this desperate need for an eternal "present", an everlasting here and now, which makes me think of death in the paintings of Galliano, and of what Derek Jarman said in "Blue":

"Our name will be forgotten
As time goes by
No one will remember our work
Our life will pass by like traces of clouds
And it will disperse as
Mist chased by
The rays of the sun
Because our time is like the passing
of a shadow
And our lives run as
Sparks through the stubble.
I put a periwinkle, Blue, on your tomb."

2. "I have given the form of abused words
to my pain
And promised myself never
to pronounce them again
I have given the form of abused words
to my pain
Leaving aside the waiting
and coming back
I have opened my eyes,
and from the wrinkled edge
I have seen a blue dawn".

CSI, "Blue", 1996

And the radio plays notes that re-echo from the low Padana, from the uninterrupted metropolitan strip that winds from Milan up to the border of Romagna. And then, in all the little places of the Reggio, Correggio and Carpi triangle, on the Tosco-Emiliano Apennines, on the tracks of the Gothic Line between Val d'Orcia, the bushes of Amiata and, at the bottom, beyond that, the Maremma.

CSI has been the most innovative Italian rock group for the last two decades, as their intuition has been both very good and very simple, that of wanting to perform Italian music and giving back to the words a sense that very often was limited only to a rhyme kissed by heart and love, by using a very traditional melody with a sound which was explosive, European, adopted by punks throughout the world. The words of Giovanni Lindo Ferretti and the music of Maroccolo and Zamboni therefore became images, evoked a culturally complex universe, full of references that go from the Bible to the Resistance, from the Italian landscape to the Berlin of the 1980s. Besides, in Italy, they invented the pogo.

Their success is due first of all to the fact that they are principally an Italian group, and at the same time are capable of communicating with the world.

This also happens in Daniele Galliano's paintings - Italian paintings, both in the themes and in style or, if one prefers, in the language.

The theme which subtends and which is seen throughout all the works of Galliano is the change of the landscape around him, the modification of the visual and cultural structure that define him and condition the survival of the individual, in particular of the inner self, which turns out to be the anonymous protagonist of almost all his stories. I exclude, in fact, that the bridge of a ring-road or of a main road leading to a city recall the actual poetic language of the non-places, and also that an illuminated square or the night life on the banks of a river want to respond to a description of themselves that is solely generational, as for some of these characters, although they can undoubtedly be traced (but perhaps more in the eyes of the beholder). If there is a story in this, then Galliano narrates above all of the uniform landscape of the many places in our country which act as the connecting ring between the metropolis and what remains outside; he mentions the difficult urbanization, the feeling of being different from those who live on the outskirts, often in a ghetto, with the television always switched on (it should be noted that this is the main message that Galliano receives from the mass-media and television culture which, for the rest, leaves him rather indifferent).

"From there, all around, you could only see but three or four things. The irregular and vast distance of the field with, at the end, its barrier of

houses with flickering lights (big buildings, on one side, a row of indented houses with dry walls on the other); the sky with lightly brushed clouds in its deep indigo; the moon, in the middle of that sky, which from red was becoming a fresh and pure light, and at its side, just as luminous, the faithful small star of the twilight. All this scenario — where there were no shadings, if not only on the borders of the phosphorescent stretch of the sky illuminated by the moon — was filled with a unique deep smell, that of wild fennel. All the universe was there in that big field, in that sky, in those slightly visible urban horizons and in that inebriating smell of the summer grass."

This place, described by Pier Paolo Pasolini in a way that is rather arcadian, turns out to be a squalid field on the Casilina Road, a piece of no-man's land where adolescents spend their time masturbating, where sins of sex and life are committed, and strange but often real premonitions of death come true. Even Galliano's pictures seem to agree with the intellectual Pasolini that it is this, and only this, the background of us all. When moving slowly towards the centre of the city, the person, his real self, absorbs those distinctive traits and changes of his similars: he buys new, expensive and very chic clothes, he has his hair cut and his beard shaved, he listens to music that is deafening and hypnotic, he mixes with tribes of youngsters, he drinks and smokes, he tries to please the girls or the boys, and he cultivates social relationships that become more and more sophisticated. In other words, he undergoes transformations just as time alters, as his surroundings vary, and as the people near him change. Nothing and no one, however, can stop this picture from reminding us what it is and where it came from. Galliano's picture is filled with anger and revengeful sentiments because it exists and this in itself stops it from relaxing even for just a moment. Paradoxically, even though it is appreciated above all by the recent bourgeois generations, who obviously see themselves portrayed in the images and themes that he deals with, Galliano is a profound anti-bourgeois artist, more inclined towards the working class, perhaps nearer to the narrow-minded naiveté of the valley dwellers, with their same astonished eyes, even a little dull, and then he paints the Murazzi or other cultured places of the Torinese "Community".

Even in the case of style and language, Galliano's Italianness doesn't escape notice. Whether he chooses quick, immediate strokes with a prevalence of acrylic on tones of red (the pictures of 1991-92, with women, scenes of markets and voyages) or places ever-increasing emphasis on the inclination for a photographic reality (until 1994, especially pictures with sexual themes) with basically monochromatic tones, which lead the usual incompetents (people who really don't know how to look at pictures) to cry out against an excess of "Richterism", in either case, Galliano makes sure that he evidences the internal matrices of his paintings - a strong dose of realism regularly put into crisis by contact with other worlds, an analysis that is never too cold, a description that is never filled with too many particulars and, above all, a slow but progressive superimposition of one language over another, where the successive one works increasingly with major refinements which, nevertheless, never completely ignores the previous one.

But I believe that, above all, it is the actual achievement of the collection of Galliano's works that better explains his Italianness. From the linguistic point of view, the well that he draws from seems above all to be the informal, not of course informal as in that terrible series of gestural sign pictures, all more or less the same, that still resist in the Academies, even though time passes and more than forty years have gone by, but the informal meaning maximum moment of freedom for pictorial reflection, without necessarily corresponding to a dominating style, as has been seen instead in the history of recent art. The informal, which in Italy includes Schifano's pop and in Europe, Bacon's figures, sees an interesting journey of linguistic solutions moving side by side with essential motivations: for example, the idea of a progressive breakdown of the pictorial surface, or that of the crisis of figurative descriptions with a one-sided over-management, are solutions often used by Galliano when he wants to emphasis the signs of a passage or the sentiments of a crisis.

3. "Blue Movies" are films for the specialized pornographic circuit. What we call "red light films", in America are instead called "blue", according to the felicitous definition of Bill Ozco, director and connoisseur of this type of film.

Pornography is the representation of obscenity, of unconfessed desire, of that which is normally offstage, and therefore cannot be seen, just as in a blood act in a classical tragedy. Pornography cannot be enjoyed publicly: it is a secret show and, just as its bodily secretions must be hidden, it is of interest to a small audience, it is not visible in daylight but can only be barely glimpsed in the blue darkness of the night, something to spy upon through the keyhole. It is for this idolatry aspect, obscure, even fanatical and fetishist in some cases, that a painter like Galliano dedicates a lot of attention to the pornographic universe, confirming once more his aesthetic desire to face life in its aspects beyond the limits, putting himself offstage or, better still, from the obscene point of view, as he who wants to show that which cannot be seen (or be shown) such as death or orgasm, ecstatic exultation and together a sensorial lack of perception that mutates its features in death.

Here then is the "Blue" of Jarman and the blue of pornographic films which, as in a vicious circle, come together. In a universe where nothing more can be done, one can imagine that it is up to the voice to put obscenity back on the scene, as it would appear that Jarman wants to recall: "Children of the sun, impatient flames of a thousand colours, they quickly comb themselves in the mirror of the bathroom, made by fusion, made with fashion, they dance among emerald lasers, they make love between pressed sheets, atomic stallions, sprayed with semen, what times were those".

Galliano, who prefers a domestic vision of pornography, anti-heroic, entirely feasible, is a painter and therefore tries the road of representation once again: images of bodies in action who work without causing scandal. Pornography at times exaggerated, not necessarily lived through, from an infantile and peripheral memory, like when he writes of himself and his friend Bula, that they glanced through a magazine and then hid it under a tree (it was the summer of 1971). All of this with great naturalness and always, I repeat, without scandal.

So now let's turn to art and, if we think of art, we cannot not be aware that scandal is elsewhere. Only once do I believe that I felt this sentiment - scandal - before a work of art: it wasn't in front of the generous cunt of "L'origine du monde" by Gustave Courbet nor through the keyhole of "Etant donnés" by Marcel Duchamp, neither was it in front of the kilometric turd of Kiki Smith, nor even at the sight of Paul McCarthy's realistic mannequins fucking the trees. At the least, I am amused by the Russian Oleg Kulik who couples with animals, which cannot be too much even for those who call themselves "dog-artists". It was only when I saw "Mother and Child" by Damien Hirst, the cow and the little calf cut in half and exhibited in formalin, that I was scandalized, because he had the audacity to separate that which Nature wants united, a mother and child. This is the only extreme, painful act, authentically obscene, that art has attempted at this end of the millennium and therefore a place in history will certainly be reserved for Hirst. For the rest, it is the gratuitous, anaesthetic things that do no harm. Neither can you call harmful the representations of the Morgue, the flabby organs of old men, the attempts at extreme sex, (even without Reverend Cooper's irony) by Andres Serrano: it is totally anaesthetised beyond limits the circus-like staging of the liposuction beauty farm, with doctors in green overalls, by the ex-militant feminist Orlan; no particular effects on the stomach are created even by the mummified Marina Abromovic who, for some time now, delights in spreading blood and shit (ah, Thomas Prostata!), without forgetting a little bit of the effect of Bosnia, seeing that, among other things, she has been living in Holland for the last 30 years. All these actions, which could perhaps be considered obscene, do nothing more than lead, in one way or another, to an orderly universe, dominated by a sense of logic and closed to politics, regulated by an oiled mechanism of cause and effect. Even obscenity has its means, its limits and its rules.

But none of this is of any interest to Galliano: he is an artist and, for a long time now, no one expects paintings to cause scandals. And yet, frequenting his pictures on a regular basis, one can perceive that Galliano uses scenes of entropy, disorder, the loss of himself and much of his time, always on the edge of his unperformable nature, always with this fixation of the image that sooner or later it will become ineffective, that it will go out like the final word on the end-titles of "Blue". And all this reasoning can be done with the easiest of means, paintings, that is, like a classic, without doubt.

Here is an appropriate phrase to finish with.

He is aware of drifting through life and yet he is firmly attached to the relic that keeps him afloat.

Luca Beatrice

Citations in the text from:
Derek Jarman, *Blue*, final script of the film, in "Blueprint: Sounds and Images of the Cinema, by Derek Jarman". Catalogued in the Palace of Exhibitions, Rome, 1993.
CSI, *Blu*, in "Linea Gotica", Polygram, 1996.
Pier Paolo Pasolini, *Petrolio*, Einaudi, Turin, 1992.

FACES BODIES STORIES

Mal d'Africa
Torino 1992

Daniele Galliano explicitly addresses the realism of straightforward techniques, innervating it with a complex network of refined references, naturally absorbed by his painting without overtly displaying any intellectualist effort.

The point of view from which Galliano considers reality is that of the photographic lens or video camera; the realistic sign begins from a high-definition of the image, from its inexorable arrest in the present, captured in real time.

The painting, without falling into the rhetoric of memory, distances this "instant" image in time and space, much as with Richter's photographic pictures with their strategy of perceptive transitions and slight out-of-focus images that make the black-and-white images appear blank and emotionally remote. At the same time, however, the sequential installation of the canvases determined by the zooming-in or succession of photograms, proceeds in the opposite direction towards a realization of the pictorial image.

Unlike the somewhat similar project delineated by Thorsten Kirchhoff - whose field of medial attention is the refined cinema in black and white, or recently, the more aggressive and well-packaged American television serials (2) - Galliano turns his attention to the enormous production of the video camera and amateur photography. His aim, however, is not that of social investigation (3), but rather to focus on the freshness and popular quality of the image which reveals itself in the naivety of his subjects and in the cutting and imperfect definition of the images themselves. The interiors with young women in the bathroom or in the act of getting dressed have the "flagrante delicto" aspect of an uncensored dialogue between the model and the camera's eye; the private and nonprofessional character of the image lends credibility to the realism of the work.

The series of African paintings finds its principal reference in travel photography. In the subtle interlacement of "highs and lows" that distinguish Galliano's works, his paintings call to mind the refined practice of exotic painting, heir to an unbroken line that extends from the imperial representations of life in the colonies - fashionable in the 18th and 19th centuries - through Delacroix and later, Fischl's Indian paintings, right up to Mondino's ironic sultans.

Indecent behaviour
Roma 1994

Galliano's art is an ideal imaginary substitute for the cinecamera, it is a narration of the world seen and fully identified, divided by a deformed reality that only sight and body can take in. Having passed through the impact with a violent reality, it is the story of a season in hell, a story obsessed by its own ideas, determined to both isolate it and give it an absolute character. All that which is not sex, in these recent works of Galliano, has passed by in silence, as if it did not exist, acts separated by social, psychological, historical and moral contexts, to which in reality they are inextricably tied. "Sexual intercourse, like Attila, does not leave a mark where it passes, it creates a desert around it and calls this desert reality", Moravia wrote, in his introduction to the "Story of the Eye". And, just as in the book by Bataille, where the eye of the young Spanish priest, torn from its socket and inserted into the sex of the protagonist, indicates the transfer of the conscious faculty from the mind to instinct, from rationality to passion, and from the spirit to the body, so the eye that watches Galliano, thrust in the flesh of the figures that he paints, shows refusal of the world, or better of his perception, bourgeois literature, he leaves it offstage, it corrupts the material of possible references because it offers images that are reflected in themselves. True pornography eliminates every residue of erotic and allusive elements to reproduce the absolute evidence of nudity, without the shadow of artistic detachment, and for this it offends the glance, it irritates. But, as Bourriaud records, "haven't all innovators proceeded by annexing the hateful tomorrows of their era?" "The Little 14-year old Dancer" by Degas, "The Public Urinal" by Duchamp, the "Dirty Papers" by Schwitters, the "The Young Man Masturbating" by Schiele, the "Bed" by Rauschenberg, the "Garbage" by Arman - and we can also add the "The Artist's Shit" by Manzoni - indicated points of anti-conformism against which art has measured its capacity to designate impossibility, its faculty to upset the community.

Snapshot painting
New York 1996

A smiling young woman backed against a wall. A boy wearing a sweatshirt and wool cap with a beer bottle in his hand. An up-front view of a girl. Looking at these paintings is a little like skimming through someone's photo album. A glimpse of a street at sunset. A tree-lined street with passing cars. A city square.

What's the meaning of these scenes? The subjects are people and landscapes; real people, authentic places, common facts. Why have they been chosen? What makes them memorable? The images maintain the essence of the situation from which they have been taken, but clearly refer to a personal experience that the viewer cannot know. A cow in a mountain pasture. The scene is subjective, fully identifiable. People attending a rock concert. People in a night club. People at a rave party. Some images are blurred, others badly cropped leaving out part of the subject's face. It's a type of painting similar to a snap-shot. A souvenir painting of everyday life. What meaning can painting by these presuppositions have?

Let's begin with a few facts:

1. Daniele Galliano is among the most noteworthy Italian painters of the young generation.
2. His artwork, from the first canvases to those more recent, are greatly coherent and express an explicit conception of the relationship between reality and painted image.
3. Galliano is a painter of great technical ability. His paintings are developed so naturally that the artist's hand passes to secondary importance. The base reference to photographs may or may not be utilized in the artwork's making, but the result is an equally "objective" image.

Visual demographer of the *demi-monde*, Galliano focuses his painting on life's most simple and universal actions. In his paintings people drink, sleep, eat, cry, dance, laugh, smoke, put on make-up, have sex, kiss, watch T.V. Everyday gestures isolated from following other likewise inevitable gestures, other actions, blocked in the present. Decisive moments don't exist, only moments saved and moments forgotten. The choice of the subject matter doesn't suggest hierarchy. It has no essential relationship with content or simbolic image value. It is, above all, an affirmation of the artist's presence. Like the click of a snap-shot, the choice isn't a ritual, but rather a reflex.

Arbitrarily freezing a few fragments of the real, Galliano is a witness to the dissolving action of time. When he pauses to describe apparently frivolous details as the form of a pair of shoes, a hair-cut, the make of a car, he declares, without a shadow of doubt, the place and time to which the image belongs. His paintings demonstrate things and people that are unmistakably there, and involved in a specific moment of their lives. Individuals and objects are gathered to be scattered, changed and left to follow their singular destiny only a moment later. His paintings proclaim the vulnerability and mutation of faces, bodies and stories that have been presented. The subterranean relationship with death permeates all of Galliano's artwork even within the most vital of expressions. The present is only apparently the subject, in reality, it is transformed into past, the same moment it is blocked into an image.

Without falling into the rhetoric of memory, the paintings underline the distancing of space and time from the instantaneous image. If the photograpic ascendancy keeps the image life-like, the erasure of its clarity, the glazing, the blurred brush-mark render the image deaf and emotively distant, consolidating the artwork's surface and directing it towards greater abstraction. In some of the more recent works, direct reading is almost totally compromised; a very dark sky and only the glow of a line of lights to describe a street. A mesh of orthogonal lines composing the skeleton of a building under construction set upon a tender background of profound infinity.

The intimate but ultramobile glance of Galliano's painting offers a way of watching intense and lucid reality. Participating and yet detached. Paraphrasing Diane Arbus, it is like "secret upon secret: the more it says, the less you know".

CRISTIANA PERRELLA.

1995 · olio su tela, 80 x 80 cm

Daniele Galliano

Nel 1961 nasce a Pinerolo (Torino). Vive a Torino.
Was born in Pinerolo (Turin) in 1961. Lives in Turin.

Mostre personali. / Solo exhibitions.

1998
Artiscope, Bruxelles
1997
Annina Nosei Gallery, New York
"Una terapia", Galleria In Arco, Torino
Arte Fiera, Bologna
1996
Studio Cannaviello, Milano
Abbazia di San Gregorio, Venezia (cat. testo Carlo Monzino)
"Partito preso", Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma
Arte Fiera, Bologna (cat. testi Luca Beatrice & Cristiana Perrella, Alessandro Riva, Nicoletta Polledro)
Annina Nosei Gallery, New York (cat. testi Paolina Weber, Luca Beatrice & Cristiana Perrella)
1994
"Narcoticafreneticasmaniosaeccitante", Galleria In Arco, Torino (cat. testo Demetrio Paparoni)
"Atti osceni, fatti criminali", Galleria Il Ponte, Roma
Studio Cannaviello, Milano (cat. testi Luigi Meneghelli, Luca Beatrice, Luisa Perlo)
1993
Galleria La Giarina, Verona
1992
"Mal d'Africa", Galleria In Arco, Torino (cat. testo Cristiana Perrella)
ES Galleria d'Arte, Pinerolo (Torino) (cat. testi Luca Beatrice, Francesco Poli)
Unione Culturale, Torino

Principali mostre collettive.
Selected group exhibitions.
1997
"Gattopardi", Pinacoteca Comunale, Capo d'Orlando (Messina) (cat. testo Luca Beatrice)
"Locus Amoenus", Palazzo Canalis, Cumiana (Torino) (cat. testo Francesca Comisso)
"Il tricolore pensato", Museo del Risorgimento, Torino (cat. testo Paolo Levi)
"Pensieri scritti a colori", Salone del Libro, Torino
"Art '97", Chicago
1996
"Collezionismo a Torino", Castello di Rivoli (Torino) (cat. VVAA)
"La giovane figurazione italiana", La Posteria, Milano, Tour Fromage, Aosta
"Antologia", Spazio Herno, Torino, Trevi Flash Art Museum, Trevi (Perugia) (cat. testo Luca Beatrice)
"XII Quadriennale d'Arte", Palazzo delle Esposizioni, Roma (cat. VVAA)
"Giro d'Italia dell'Arte: Torino", Galleria L'Attico, Roma
"Martiri e santi", Galleria L'Attico, Roma (cat. testo Cristiana Perrella)
"Pittura", Castello di Rivara (Torino) (cat. testi Paolo Fossati, Ursula Truebenbach)
1995
"Dodici pittori italiani", Spazio Herno, Torino (cat. testi Luca Beatrice, Cristiana Perrella)
"Venti avventurosi", Artiscope, Bruxelles
"M.A.P.P.", ex ospedale Paolo Pini, Milano (cat. VVAA)
"Donne", Galleria Dina Carola, Napoli
"Estetica del delitto", Sergio Tossi Arte Contemporanea (cat. testi Luca Beatrice & Cristiana Perrella)
"Proposte X", Chiostro di San Filippo, Torino (cat. testo Riccardo Passoni)
"Il rock è duro 3", Autorimessa, Roma
"Cambio di guardia", Studio Cannaviello, Milano (cat. Enzo Cannaviello)

1994
"Shape Your Body", Galleria La Giarina, Verona (cat. testo Luigi Meneghelli)
"Il rock è duro 2", Sergio Tossi Arte Contemporanea, Prato
1993
"La linea dell'immagine. Carte di pittura italiana", Chiostro di S. Antonio, Ceppaloni (Benevento), Piano Nobile, Perugia (cat. testi Luca Beatrice, Cristiana Perrella)
"Segni e disegni", Galerie Analix, Ginevra, Galleria In Arco, Torino Loft, Valdagno (Vicenza), Galleria Margiacchi, Arezzo (cat. testo Gianni Romano)
"Il rock è duro", Centro Santandrea, Savona
"667 km tra Roma e Torino", Galleria Cavellini, Brescia (cat. testi Luca Beatrice, Cristiana Perrella)

Periferie del corpo e dell'anima, sessualità, vita notturna, paesaggi metropolitani: questa è la prima monografia dedicata all'opera di **Daniele Galliano** (Pinerolo, 1961), uno degli artisti più significativi della scena italiana di oggi. La pittura di Galliano vive di stimoli trasversali che sorpassano il campo dell'arte stessa quali la musica, il cinema, la pornografia, in sintonia con le culture giovanili più avanzate. Il volume raccoglie oltre cento immagini a colori dei suoi quadri realizzati tra il 1991 e il 1997, accompagnati da numerosi testi critici che ne esplicano il percorso artistico.

Luca Beatrice (Torino, 1961) è critico d'arte che si è particolarmente dedicato alla ricerca intorno all'immagine pittorica delle più recenti generazioni. Insegna Storia dell'Arte all'Accademia Albertina di Torino.
Cristiana Perrella (Roma, 1965) è critico d'arte, interessata soprattutto ai nuovi linguaggi dell'immagine fotografica nei suoi rapporti con altre forme della visione.
Insieme hanno curato numerose mostre ed hanno pubblicato *Nuova Scena. Artisti Italiani degli Anni '90*, (Giorgio Mondadori, 1995). Collaborano con le riviste «Flash Art» e «Blue».

L. 35.000

ISBN 88-8210-039-1
9 788882 100391

CASTELVECCHI