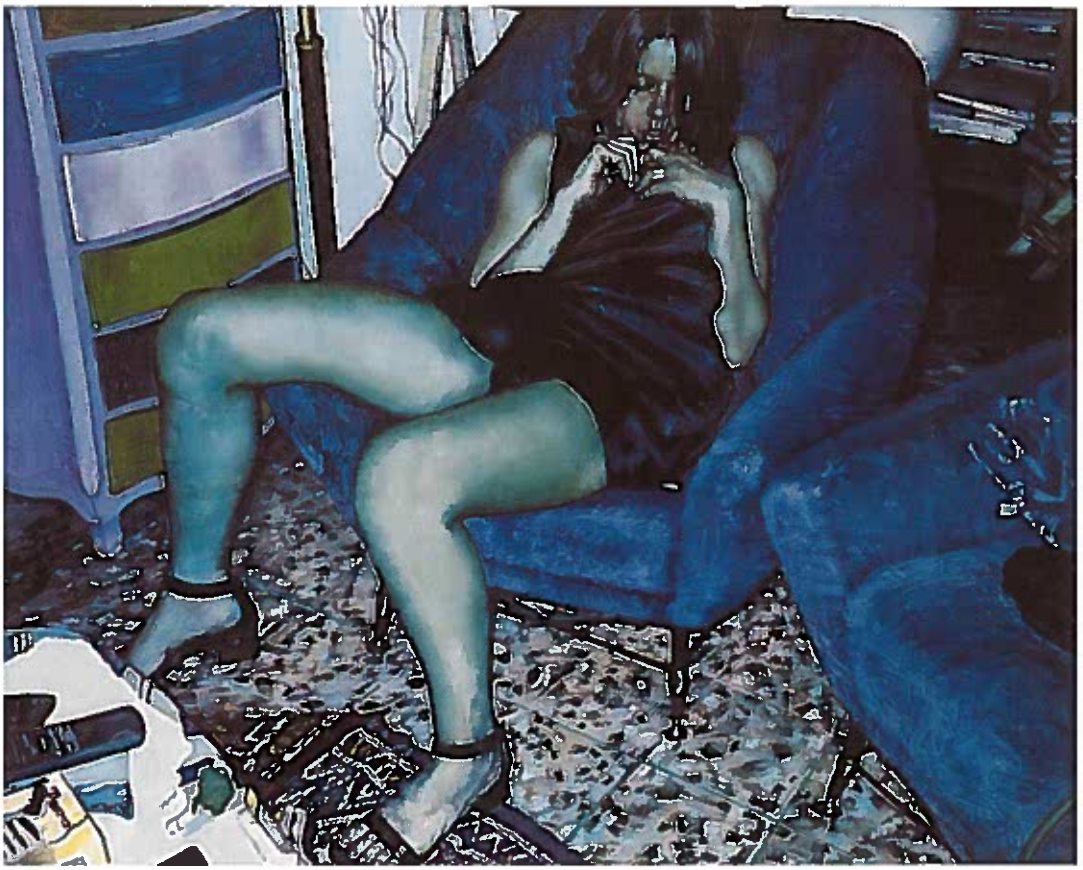
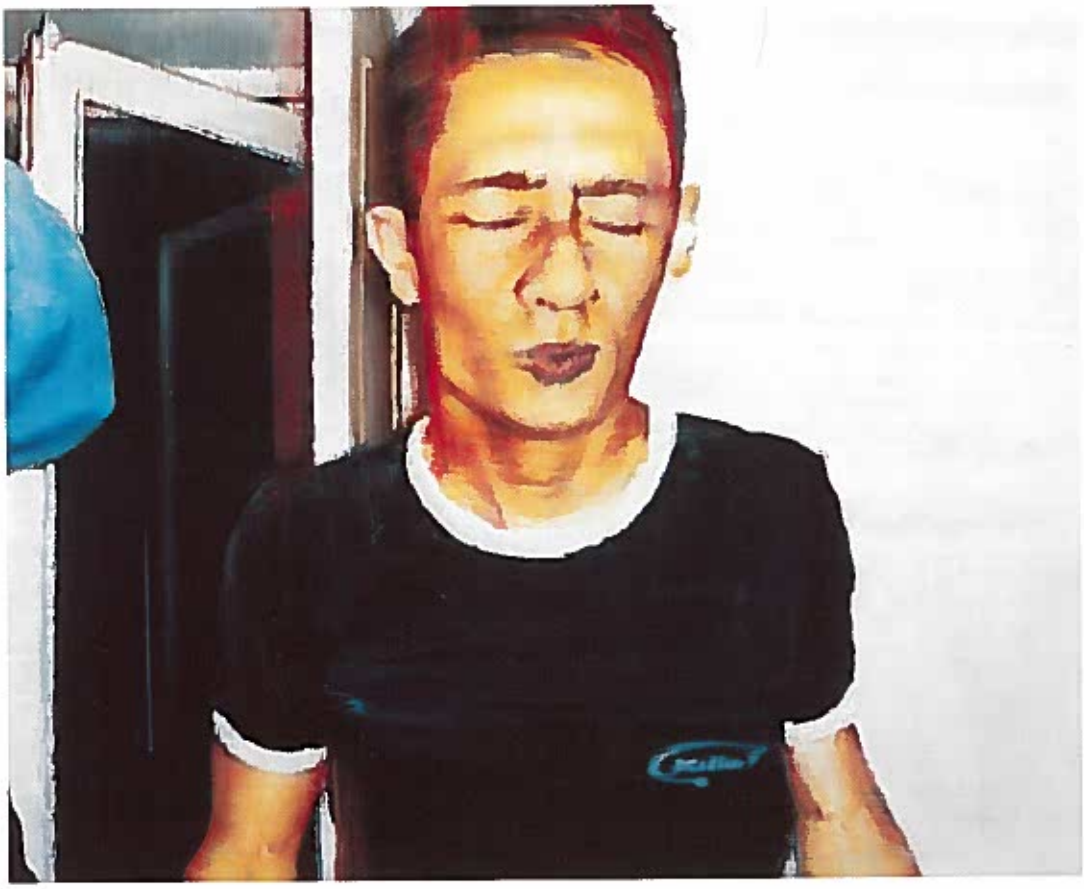
Daniele Galliano

Daniele Galliano





La pittura è un insieme complesso di materiali e convenzioni, ognuna delle quali ha subito modifiche e stravolgimenti nel corso dei secoli. Si tratta di uno strumento che è stato spesso comparato al linguaggio e, non essendo abbastanza specifico per esserlo davvero, comunica utilizzando simboli, articolazioni, pratiche, materiali... allo scopo di costruirsi delle strategie visive efficaci. Le caratteristiche della pittura hanno fatto sì che questa cambiasse lentamente nel corso del tempo, senza dimenticare, tuttavia, di fare del cambiamento una delle sue componenti genetiche. Nel Novecento i segnali di questo cambiamento sono diventati più frequenti, materiali e convenzioni sono cambiati con frequenza quasi decennale. Esiste, nella critica, una tendenza a leggere la pittura di questo periodo come una lunga battaglia che mira a capovolgere le convenzioni acquisite da chi è venuto prima. Abbiamo così vissuto stagioni importanti, altre più noiose, forse perché limitate da un'inutile difesa della pittura nei confronti di altri media che le contendevano il trono di strumento privilegiato dell'arte. Fino ad arrivare alla fine del secolo; gli anni Novanta, infatti, decretano la fine dei luoghi comuni in pittura.

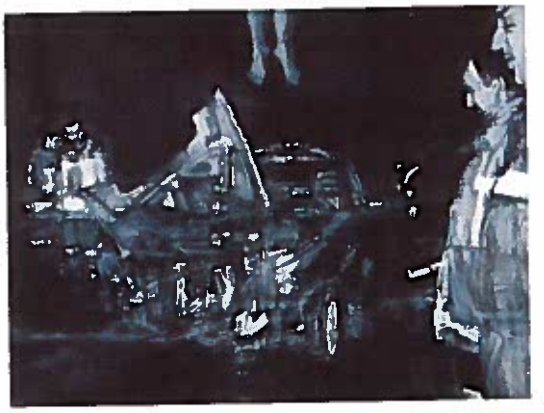
"Uno di questi, forse il più diffuso, è l'immediata riconoscibilità del dipinto in quanto arte. La pittura è l'archetipo universale dell'arte, ma quello che sulla carta sarebbe un vantaggio, nel corso del Novecento si è rivelata una fastidiosa trappola. Nonostante il suo *pedigree*, il nostro secolo ha voluto a tutti i costi connotare la pittura come mezzo per eccellenza del modernismo e di questo ha seguito le sorti come se pittura e modernismo fossero la stessa cosa. Alla pittura, nel Novecento, si associa questo senso di colpa pre-duchampiano che la vorrebbe poco attrezzata per assorbire la realtà circostante, come se il suo compito (ricodificato con l'arrivo della fotografia) fosse rimasto quello di descrivere ciò che non è rappresentabile, il sublime. Per contro, la scarsa considerazione della pittura in alcuni circoli dell'arte, l'eccessiva esposizione dei generi travestiti da tendenze (e non come scelte personali del singolo artista) produce un effetto boomerang che fa apparire le grandi mostre odierne come un ammasso di merci più che di idee..." (1)

Liberatasi dalla convenzione dell'auto-referenzialità, e persa quell'aura di egemonia tra le arti (interpretata troppo in fretta come "morte della pittura"), negli anni Novanta la pittura è tornata a essere un terreno fertile, campo di sperimentazioni per molti giovani che si sono appena affacciati sulla scena dell'arte. Lo è stato anche per molte artiste donne che hanno cominciato a dipingere e a esporre, prive di accademismi concettuali, e senza alcun senso di colpa rispetto alla storia dell'arte. Ma questa è un'altra storia. Ciò che conta per noi ora è ricordare che in questi anni i giovani si avvicinano alla pittura senza l'obbligo di ricapitolare le problematiche inerenti al genere, ma considerandola, piuttosto, come territorio nuovo, aperto a ogni connessione. La pittura, oggi, sembra parlare di tutto tranne che della pittura stessa.

"È inevitabile: la pittura contemporanea fa subito pensare a qualcos'altro. E questo qualcos'altro non appartiene al suo bagaglio più tradizionale, astratto o figurativo. C'è di tutto: TV, musica pop, fumetti, pulp fiction, soap opera, cinema dell'orrore, porno, glamour, arredamento, gossip, grafica, trash, giochi al computer, cataloghi di vendita per corrispondenza. Non è una novità: le arti si definiscono a vicenda da secoli (*ut pictura poesis*). Ora lo fanno anche i media, in un circolo vizioso di citazioni e rispecchiamenti privo di distinzioni gerarchiche."(2)

Perché, certo, anche i media hanno giocato la loro parte nel creare quel senso di apertura culturale che è tipico di una rivoluzione che deve quasi tutto a una rapida crescita tecnologica e all'innata volontà dell'uomo di proseguire la propria strada verso il progresso.
La dialettica (nuova) tra reale e virtuale, ad esempio, comporta nuove considerazioni all'interno delle problematiche inerenti il soggetto e la sua rappresentazione. Come ci rappresentiamo, quando perdiamo le coordinate fisiche dei nostri confini?

"Quando io sono multiplo, un insieme di sé parcellizzati, chi siamo noi? Dove siamo? In che modo siamo incarnati? Come possiamo muoverci nelle città degli spazi della coscienza? (...) Dopo la caduta di tutti i miti, siamo sull'orlo di un precipizio. Cadiamo. Ogni giorno il virtuale si fa avanti con più baldanza, si impadronisce di qualcosa, spezza qualcos'altro, cambia tutto. Lo spazio fisico – già posteuclideo – è oggi del tutto contaminato dal virtuale: nessuna cura in vista. (...) La storia del corpo



è inestricabilmente legata al progresso tecnologico. Il corpo è la tecnologia della vita. Nella nostra epoca la tecnologia e il corpo si sono fusi in ciò che io chiamo il continuum corpo/cyborg/avatar. (...) Nel passato gli architetti disegnavano lo spazio entro il quale si formavano e agivano le identità. Ora, in mondi di integrale artificialità, gli architetti sono chiamati a disegnare non solo lo spazio, ma anche i suoi abitanti, e non solo il loro aspetto ma anche i loro sensi e le loro capacità. Le barriere tassonomiche che tenevano separati i modi dell'espressione sono caduti, si sono trasformati in finestre, in specchi. Il pittore deve disegnare gli occhi dell'osservatore, il compositore deve comporre le orecchie dell'ascoltatore. (...)" (3)

Eppure Daniele Galliano è un pittore, le sue immagini non sono neanche tanto futuribili (pensiamo a quei visionari Pusole prima maniera, dei Tiziano rifatti da un futurista allucinato), ma di certo il suo programma non prevede scappatoie concettuali, anzi potrebbe essere del tutto intuitivo. Nei lavori di Daniele Galliano luoghi, fatti e persone sono reali, cioè esistono a prescindere dal lavoro dell'artista. Un torinese potrebbe anche riconoscerli, e di solito si diverte a farlo, ma questo conta relativamente poco. Galliano, tra le altre cose, dipinge le sue scene di quotidiana banalità con quello che potremmo definire "realismo casual": dichiarando la sua predilezione per l'istantaneità della fotografia e per il *pret à porter*. In un paese come il nostro dove, dopo la Transavanguardia (cioè da oltre vent'anni) non c'è stata alcuna riflessione critica sulla pittura – si sono create, invece, aberrazioni generiche e fuorvianti tipo "pittura mediale" o "pittura d'immagine" – un lavoro come quello di Daniele Galliano, proprio per l'apparente semplicità e casualità del suo realismo, è stato spesso frainteso come l'opera di un acuto osservatore della realtà, che trasforma il quotidiano in pittura. Come se oggi avessimo bisogno di essere "acuti". Nessuno lo richiede: la realtà è così forte e aggressiva che, semmai, qualche distrazione potrebbe contribuire a salvarci, a farci riflettere, e non il contrario. Forse questo è il motivo per cui "Quando provo a fare meditazione sono sempre parecchio disturbato". La lotta dell'imprenditore d'immagini, dell'uomo *mnemonic* che non ce la fa a registare tutte le immagini che gli passano davanti ogni giorno, è al centro di numerose cronache digitali.

Un altro equivoco è il debito, per qualcuno mai risolto, di Daniele Galliano nei confronti di maestro

Richter. Questa è una nota di cronaca che va registrata perché, questo lo sapete, ogni fraintendimento è una cattiva lettura della realtà. Ma è pur sempre una realtà. Che Richter (come Polke) abbia lasciato un imprinting massiccio nelle generazioni postume è un dato di fatto, ma spesso è più interessante capirne i motivi meno evidenti che le storie di superficie. È l'approccio eclettico alla pittura che ha fatto di Gerhard Richter il pittore più amato al mondo. Richter ha stravolto i limiti dei generi, si è creato un proprio archivio (un "Atlante", dal nome della prima mostra con cui ne mostrava una parte al pubblico:"Atlas van de foto's en schetsen", Utrecht, 1972) da cui trarre soggetti per la propria arte. Richter pensa che l'arte sia un fenomeno in costante cambiamento, qualcosa che procede attraverso convenzioni e contraddizioni e che la pittura lasci poche certezze: "Con la pittura ho cercato di sperimentare ciò che la pittura è ancora capace di fare e ciò che ancora gli è permesso fare." (4)
Il *blurring* (lo sfocato), lo stile che lo ha contraddistinto per una fortunata serie di lavori, è la dichiarata impossibilità di ritrarre la natura: l'artista non può descrivere alcunché di reale "se non la mia relazione con la realtà, e questa ha sempre a che fare con l'incertezza, l'insicurezza, l'inconsistenza, la frammentarietà."
Maestro Richter, in definitiva, dice che:
A)
Le immagini sono tutt'altro che fisse e statiche; lo sfocato è una tecnica che simula un movimento; ma soprattutto è la rinuncia allo stile, la dichiarazione che ciò che io pittore realizzo non è altro se non il risultato della mia visione delle cose.
B)
Tutto ciò che è stato realizzato da Duchamp in poi è un readymade, anche la pittura.

Marlene Dumas, ad esempio, non è per niente ironica quando dice di utilizzare per la sua pittura – *secondhand images and firsthand emotions* – immagini di seconda mano ed emozioni di prima. La fotografa Uta Barth aggiunge qualcosa al discorso sul *blurring*: "Nel mio lavoro la maggior parte dell'informazione contenuta nell'immagine è fuori fuoco perché ciò che viene descritto dall'immagine è al di là del piano di messa a fuoco della macchina fotografica. È un modo per indicare un primo piano dichiarando che l'informazione non viene espressa, e per levare quel piano di messa a fuoco dal muro, per dirigerlo verso lo spettatore." (5) Così lo spettatore vive le foto di Barth come se

fossero installazioni di *scattered pieces*. Peter Doig e Neo Rauch si sono dimostrati abilissimi nel forzare il soggetto a entrare in canoni volutamente desueti. Altri artisti oggi tornano a uno stile volutamente *flat* o *naive* della pittura, cedendo il timone al potere discorsivo e dialogico di questo grande e antico strumento. Il più grande insegnamento di tutte queste esperienze è che sono proprio i limiti della pittura a renderla grande.
Galliano è spesso in bilico su questo piano di rappresentazione che cavalca inconsciamente, così come John "Stranamore" Belushi cavalcava la bomba in una famosa sequenza nascosta tra i nostri ricordi generazionali. Scene e volti della sua figurazione ci colpiscono chiamando in causa altre pulsioni, chiamandoci in causa in qualche modo, ma da dentro e senza pretendere una confessione frontale. Se questo è un processo, il regista è Kafka, il metodo è nascosto... qualcosa di leggermente diverso dallo stile Mediaset. Noi lo sappiamo che così non ci si comporta, spettatore attento e colto che sai anche che c'è stato un postmoderno, diamine... e dov'è andato a finire il discorso critico davanti alla perfezione narrativa del pranzo di Silvia, ai dubbi di quella ragazza sul sofà, ai sensi di colpa di un coito modesto? Noi non ce ne accorgiamo... o facciamo finta di, affascinati come bambini dalla straordinaria forza di queste immagini. In quel momento noi siamo – bisogna pure ammetterlo – gli spettatori di un film che non vogliamo fermarci ad analizzare sul momento per timore di perderci la scena successiva. Eppure...

Daniele Galliano ha abbandonato da qualche tempo lo stile *out of focus*, ricorrendovi soltanto in casi limite (quasi sempre scene ultravisionarie come ne "I dannati" o nel Cristo di un "Untitled' del 96 usato per la copertina di "La fin du monde"), ma è rimasto senz'altro legato allo stile fotografico, anche perché continua a scattare in maniera disordinata *snapshots* della sua quotidianità torinese. Come abbiamo visto con Richter, tuttavia, il rapporto tra fotografia e pittura non si risolve nell'abile trasposizione di una foto in pittura, ma piuttosto nella resistenza della pittura a questa trasposizione e nella pulsione di entrambe a rappresentare. Questo entrare e uscire dall'immagine, l'*in e out of focus*, evidenzia la volontà dell'artista di voler manipolare l'immagine, la precisa intenzione di creare una distanza critica. Il dipinto è sempre uno scarto rispetto al soggetto originale, non solo per motivi tecnici, ma perché si tratta di processi diversi. Il quadro permette un sovracca-

rico di emozioni che non rispettano mai l'impostazione di partenza. Tutto ciò non ha niente a che fare col "gesto", "l'azione" e altre convenzioni che ci siamo lasciati alle spalle con l'arte moderna. Anche se si tratta di una pittura *foto-derivata*, un quadro non è mai (neanche per l'iper-realismo) la pura e semplice trascrizione di una fotografia. Galliano, nonostante le apparenze, non è un pittore realista, non più di Alejandro 'el topo' Jodorowsky, o del Dennis Hopper di "The Last Movie" (1971) che sale sulla cima di una montagna messicana per ricreare un'ipotesi di realtà. Se l'*out of focus* di Richter suggerisce l'impossibilità della pittura, l'*in e out* di Galliano scavalca i problemi inerenti alla pittura stessa per concentrarsi sulla verità delle immagini proposte.
Tutto lascerebbe intendere che Galliano operi una specie di oggettificazione della pittura, che ne favorisca il potere seduttivo: l'appiattimento materico dell'olio, l'utilizzo di immagini scelte a caso, lo sfuocato che le rende generiche e mai specifiche... Eppure il mio sospetto è che Galliano voglia ottenere l'effetto contrario.

"‹Situazione/Significazione› Qualche volta, l'immaginario, sia che venga presentato su tele o attraverso una serie ripetuta di fotogrammi (TV, Cd-Rom, Video, ecc.), ha modo di evocare quello che i teorici chiamano reazione immaginale "cinedrammatica". Spesso infatti lasciano uno vuoto al quale, in seguito, la memoria attribuisce un significato. Altre volte invece creano un effetto immediato, viscerale. Angoli d'incidenza lasciano percorsi di pensieri irrisolti, fotogrammi ad alta risoluzione, nature morte. Ma qual è il punto? Ancora una volta ci viene presentata una serie di immagini - il lavoro di Galliano è come una pagina bianca che rappresenta queste questioni attraverso un realismo fotografico silenzioso e sfocato, quello che Barthes chiamerebbe "il grado zero della scrittura". Galliano, infatti, crea volti anonimi, ritratti decontestualizzati, situazioni catturate da un occhio distaccato di un osservatore senza emozioni. Le sue immagini, sia che possano apparire banali o totalmente prive di 'significato' o simbolismo superficiale, attraggono l'osservatore verso la loro profondità per lasciarlo però al suo campo di rappresentazione simbolica. L'ecologia visiva, tra le altre cose, sembra essere il motivo dominate... Una lotta per fissare nella memoria il vuoto delle nostra mente - amnesia, assenza di sentimenti, il vuoto di una sveltina notturna." (6)

Volti senza nome, ritratti senza un contesto specifico, situazioni catturate con l'occhio distaccato di un osservatore senza emozioni... col passare del tempo Daniele Galliano è diventato così sicuro delle proprie intenzioni da esporre candidamente le sue contraddizioni, il suo stile pittorico anarcoide, riprendere soggetti che somigliano ma non sono, raccontare la realtà ma non troppo, manifestare senza pudori il proprio sguardo impuro:
"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." (7)
Galliano, diciamolo pure, ha poco a che fare con il ritratto come tradizionalmente si intende questo genere. Forse è il ritratto stesso che non si potrà più intendere tradizionalmente, come evidenzia il lavoro di tanti artisti.
Per i "48 Portraits" di varie personalità tedesche realizzati da Gerhard Richter nel 1972, dopo aver raccolto le loro immagini da libri e riviste, si è scritto che erano una presa di distanza da una cultura patriarcale: con essi, Richter assumeva un atteggiamento critico *schedando* i padri della patria.
Dalle sue scene di guerriglia urbana e di contestazione giovanile Andrea Salvino sembra ripescare a uno a uno i suoi personaggi, per isolarli in ritratti di grande effetto pittorico. Il ritratto ferma quella che altrove è un'attività illecita, quelli che altrove non stanno con le mani in mano.
Elizabeth Peyton dipinge ritratti di icone contemporanee, quali Kurt Cobain o John Lydon, copiandole da riviste giovanili che già privilegiano un certo taglio editoriale: tutti i volti conservano la presenza scenica che serve a costruire l'idealizzazione della star per teenager.
Le donne fittizie dipinte da John Currin contrastano ironicamente, evolutamente con quel nostalgico immaginario da pin-up da cui traggono ispirazione. Con questi ritratti, Currin esprime la propria critica per la caducità e vulnerabilità del gusto.
Con "Sostenere lo sguardo", Marco Neri crea una serie di ritratti di conoscenti su fondo neutro: la familiarietà dei soggetti è negata da una pittura che cura l'immagine come territorio neutrale, una specie di universo parallelo a un lavoro principalmente dedicato alla forma-immagine del paesaggio.

I foto-ritratti di Thomas Ruff, minimali e di grandi dimensioni, hanno segnato gli anni Ottanta. Gli sguardi di queste persone sono pragmatici, le loro personalità inaccessibili, tutto è superficie.
Con i suoi "Beach Portraits" (1992) Rineke Dijkstra è diventata famosa in tutto il mondo fotografando ragazzine (brutte) in riva al mare, poste al centro dell'inquadratura, accentuando così il loro isolamento fisico, la loro vulnerabilità.
Negli straordinari ritratti di Seydou Keita i soggetti esprimono qualcosa che è lo specchio dei sogni e delle realtà del proprio paese, il Mali. In queste foto leggiamo l'esotismo, l'orgoglio, il desiderio di una messinscena quanto mai lontana dal quotidiano...

I ritratti, insomma, non ci parlano mai della persona ritratta ma di qualcos'altro, come la pittura. Le intenzioni di Daniele Galliano, con le dovute differenze stilistiche, sembrano più vicine al lavoro della coppia austriaca Muntean/Rosenblum. I personaggi ritratti da Markus Muntean e Adi Rosenblum potrebbero ingannare lo spettatore presentandosi come ritratto di una generazione colta in atti di banalità quotidiana. In realtà tutto è finto, dalle pose innaturali dei modelli all'abbigliamento griffato casual. I due artisti trasportano in pittura mode e stilemi pubblicitari denunciando la precarietà di valori della loro generazione e la precarietà delle strategie adottate dai persuasori occulti. L'ennesima battaglia tra arte e artificio.

Con Galliano tutto è vero, ma si tratta di una verità della quale l'artista non sa che fare. Solo noi spettatori, *ipocriti lettori*, facciamo finta di compiacercene. È una verità che denuncia l'inutilità e l'inazione del quotidiano, e non si limita dunque a registrarlo. È vero che Cezanne scriveva a un suo amico "Ti devo la verità in pittura e te la dirò" (8), ma la verità di un pittore spesso non si misura con quello che noi vediamo nell'opera. La verità in arte, ci dice Maestro Richter, è solo un altro stile. La pittura, semmai, è una forma di conoscenza, non di verità.
Il fatto che il *blurring* sia quasi del tutto scomparso dalle tele di Galliano, che lui possa fare a meno anche di quell'ulteriore appiattimento visivo dettato dal fuori fuoco, significa una diversa percezione del movimento, un rallentamento del processo pittorico che paradossalmente lo porta a definire meglio l'istantaneità della sua pittura. Questo è un elemento di "confidenza" che non si può non notare nelle sue immagini. Se per certi

versi è vero che i soggetti non fanno la pittura, nei dipinti di Galliano la familiarietà tra l'autore e chi viene rappresentato è tale da diventare segno distintivo. Oppure, come affermava Raffaella (una nostra comune amica), davanti a una tela che ritrae una giovane a lei somigliante, "non sono io ma potrei esserlo". I modelli di Galliano - come quelli di Nan Goldin o di analoghi esempi di fotografia del quotidiano - dimostrano una tale complicità con l'autore dell'immagine, da non essere disturbati dalla sua presenza; in qualche modo queste persone collaborano alla sua sparizione, alla scomparsa dell'autore che, tuttavia, riappare nei loro gesti, nei loro esercizi di quotidianità. Il problema è che per Galliano i personaggi dei suoi dipinti sono il simbolo di una personale delusione, quella di una promessa di comunità che non si è mai composta, una generazione dedita a cose inutili, condannata a un quotidiano che non lascia tracce, che nulla costruisce.

Richter e altri, in qualche modo hanno creato immagini di altre immagini, Galliano no, fa tutto da sé. Non a caso a lui è sconosciuta la pratica dell'appropriazione che ha invece segnato gli anni Ottanta. In qualche modo la pittura crea una realtà, ma non l'autentica. Ed è per l'inestricabile sensazione di una perdita che probabilmente rimarrà per sempre legato alla pratica fotografica. Le foto, che Galliano non ha mai esposto (almeno finora), sono piccoli buchi neri temporali, rimandi alla transitorietà delle persone e delle cose. Lo sfocato non è solo un elemento che risponde alla velocità, ma è una negazione dell'immagine, distorsione della realtà, l'incapacità di mettere a fuoco le cose del mondo, l'incapacità nostra di essere soggetti ma non protagonisti di questa realtà. Nell'immensa accumulazione dello spettacolo quotidiano siamo condannati a essere spettatori, a giocare al gioco delle relazioni sociali senza mai riuscire a dirigerle, a fare gruppo senza fare comunità, a dipingere menzogne travestite da verità, ad abbandonarci all'arte, all'arte vera, quella che crea un senso rinunciando alla replica, creando un territorio comune nel quale si favoriscono connessioni inattese, mediando identità e differenze.

Gianni Romano

note

(1) Gianni Romano, "Why Not Painting", in Flash Art, ottobre-novembre 1999.
(2) Barbara Casavecchia, "Even Better Than the Real Thing", in G. Romano, "Europa: differenti prospettive nella pittura", G. Politi Editore, 2000.
(3) Marcos Novak, Babele 2000", in TRAX (http://www.trax.it) e Knut Mork, "Interview with Marcos Novak", in AltX (http://www.altx.com/).
(4) Gerhard Richter "The Daily Practice of Painting: Writings 1962-1993", M.I.T, 1995.
(5) Uta Barth intervistata da Sheryl Conkelton, Journal of Contemporary Art, 1997
(6) Paul D. Miller (a.k.a. Dj Spooky), "Equivalences", in "La fin du monde", Artiscope, Bruxelles 1998
(7) Daniele Galliano intervistato da Anna Mattirolo in occasione della mostra "Partito Preso" presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma maggio 1996.
(8) Cezanne in una lettera all'artista francese Emile Bernard (23 ottobre 1905).

Painting is a complex of materials and conventions, each of which has undergone modifications and disruptions over the centuries. It's an instrument that has often been compared with language and, as it is not specific enough to truly be language, communicates by using symbols, articulations, practices, materials, etc. to construct efficacious visual strategies. The characteristics of painting have meant that it has changed slowly over time, but without forgetting to make change one of its genetic components. In the 20th century the signals of this change have become more frequent, materials and conventions have changed nearly decade by decade. In criticism there is a tendency to interpret the painting of this period as a lengthy battle aimed at overturning the established conventions of those who came before it. Thus we have experienced important periods, and other less interesting ones, perhaps because they were limited by a useless defense of painting with respect to other media that were challenging it for the throne of the favored instrument of art. This continues until we reach the end of the century; the 1990s, in fact, mark the end of clichés in painting.

"One of these, perhaps the most widespread, is the immediate recognizability of the painting as art. The painting is the universal archetype of art, but what might appear to be an advantage has, over the course of the 20th century, turned out to be a bothersome trap. In spite of its pedigree, our century has tried at all costs to portray painting as the medium par excellence of modernism, leading to a situation in which painting and modernism were almost seen as one and the same thing. In the 20th century this pre-Duchampian guilt complex is associated with painting, as if it were poorly equipped to absorb the reality around it, as if its task (redefined with the arrival of photography) had remained that of describing that which cannot be represented: the sublime. On the other hand, the lack of focus on painting in certain art circles, the excessive exposure of genres masquerading as trends (an not as personal choices of the individual artist) produces a boomerang effect that makes the major exhibitions of today look like an accumulation of merchandise rather than of ideas" (1)

Having freed itself from the convention of self-reference, and lost that aura of hegemony among the arts (all too hastily interpreted as the "death of painting"), in the 1990s painting once again became fertile territory, a field of experimentation for many young people making their first approach to the art scene. The same has also been true for many women artists, who have begun to paint and to show their works, free of academic conceptualism, and without any sense of guilt with respect to the history of art. But that's another story. What counts for us here is to remember that in recent years young artists have approached painting without the obligation of recapitulating the issues inherent in the genre, seeing it instead as a new territory, open to all links. Painting, today, seems to address everything except the question of painting itself.

"It's inevitable: contemporary painting immediately makes you think of something else. And that something else doesn't belong to its more traditional, abstract or figurative repertoire. There's a bit of everything: TV, pop music, comics, pulp fiction, soap operas, horror films, porno, glamour, decorating, gossip, graphics, trash, computer games, mail-order catalogues. It's nothing new: the arts have been

defining each other for centuries (*ut pictura poesis*). Now the media do the same, in a vicious circle of citations and reflections, without any hierarchical distinctions."(2)

Because the media, too, have certainly played their part in creating that sense of cultural openness typical of a revolution that owes almost everything to a rapid growth of technology and the innate will of man to forge on along his path to progress.
The (new) dialectic between real and virtual, for example, leads to new considerations in the issues involving the subject and its representation. How do we represent ourselves, when we lose the physical coordinates of our own confines?

"When I am multiple, a complex of partial selves, who are we? Where are we? How are we incarnated? How can we move in the cities of the spaces of consciousness? (...) After the downfall of all myths we're on the edge of a precipice. We fall. Every day the virtual advances with greater confidence, takes possession of something, breaks something else, changes everything. Physical space – already post-Euclidean – is now completely contaminated by the virtual: there's no cure in sight. (...) The history of the body is inextricably linked to technological progress. The body is the technology of life. In our era technology and the body have melded into what I call the body/cyborg/avatar continuum. (...) In the past architects designed the space in which identities took form and acted. Now, in completely artificial worlds, architects are called upon to design not only the space, but also its inhabitants, and not only their image but also their senses and their capabilities. The taxonomical barriers that kept modes of expression separate have fallen, they've been transformed into windows, or mirrors. The painter has to draw the eyes of the observer, the composer has to compose the ears of the listener. (...)" (3)

And yet Daniele Galliano is a painter, his images are not even that future-conscious (we're thinking about those visionary prima maniera Pusole, the Titians revised by a hallucinating futurist), but it is certain that his program doesn't include conceptual loopholes, in fact it could be utterly intuitive. In the works of Daniele Galliano places, facts and persons are real, i.e. they exist outside of the work of the artist. A person from Turin could recognize them, and the Turinese often amuse themselves by doing so, but this is of relatively little importance. Galliano, among other things, paints his scenes of everyday banality with what we might define as "casual realism": openly declaring his affection for snapshots and ready-to-wear. In a country like ours where, after the Transavanguardia (or namely for over 20 years) there has been no critical reflection on painting – while, on the other hand, generic and misleading aberrations have taken form, like "medial painting" or "image painting" – work such as that of Daniele Galliano, precisely due to the apparent simplicity and casual randomness of his realism, has often been misunderstood as the work of an "acute observer of reality" who transforms everyday life into painting. As if there were any need for "acuteness" today. No one is demanding it: reality is so strong and aggressive that, if anything, a bit of distraction might help to save us, to make us reflect, rather than the opposite. Perhaps this is why: "When I try to meditate I am always being disturbed". The struggle of the entrepreneur of images, of the mnemonic man who can't manage to record all the images that pass before his eyes every day, is at the center of many a digital chronicle.

Another misunderstanding is the debt – never resolved, according to some – of Daniele Galliano to the Master, Richter. This is a charge that should be discussed because, as we all know, every misunderstanding is the result of a mistaken interpretation of reality. But reality is reality, nonetheless. The fact that Richter (like Polke) has had a massive influence on the generations to follow is well known, but often it may be more interesting to delve into the less evident motivations, beneath the surface of appearances. Gerhard Richter became the world's best-loved painter thanks to an eclectic approach to painting. He disrupted the limits of the genre, creating his own archive (an "Atlas", from the name of the first exhibition in which he showed a part of it to the public: "Atlas van de foto's en schetsen", Utrecht, 1972) from which to select the subjects for his art. Richter sees art as a phenomenon in constant change, something that proceeds through conventions and contradictions, and believes that painting offers few certainties: "Painting was my attempt to explore what painting is still able and permitted to do." (4)
The blurring, the style that distinguished a successful series of his works, is the declared impossibility of depicting nature: the artist cannot describe anything real other than his relationship with reality, "and this has always to do with haziness, insecurity, inconsistency, fragmentary performance."

Master Richter, in definitive terms, says that:
A)
Images are anything but fixed and static; blurring is a technique that simulates a movement; but above all it is the renunciation of a style, the declaration that what I as a painter make is nothing more than the result of my vision of things.
B)
"Everything made since Duchamp has been a ready-made, even when hand-painted."

Marlene Dumas, for example, isn't being the least bit ironic when she says that for her painting she uses "second-hand images and first-hand emotions". The photographer Uta Barth adds something on the subject of blurring: "In my work much of the information in the picture is out of focus because what is depicted in the image lies behind the camera's plane of focus. This has been a device for indicating a foreground, for implying the information not depicted and for lifting that plane off the wall toward the viewer." (5) Thus the viewer experiences Barth's photographs as if they were installations of scattered pieces.
Peter Doig and Neo Rauch have proven very able in forcing the subject to enter intentionally antiquated canons. Other artists today turn to an intentionally flat or naive style of painting, passing the helm to the eloquence and capacity for dialogue of this great, ancient instrument. The most important lesson of all these experiences is that painting is great precisely because of its limits.
Galliano often balances on this plane of representation, which he rides unconsciously, almost like John "Strangelove" Belushi rode the bomb in a famous sequence hidden in the memories of our generation. Scenes and faces of his figuration strike us, calling forth other impulses, challenging us somehow, but from within and without calling for an open confession. If this is a trial the director is Kafka, the method is hidden... something slightly different from the Mediaset Italian commercial TV style. We know one shouldn't behave like that, being attentive, erudite spectators who even know there has been a postmodern, by Jove... and whatever happened to critical discourse in the face of the

narrative perfection of Silvia's lunch, the doubts of that girl on the sofa, the guilt feelings of a modest copulation? We don't notice... or we pretend not to, fascinated like children by the extraordinary force of these images. In that moment – we might as well admit it – we are the spectators of a film we don't want to stop and analyze at the moment, for fear of missing the next scene. And yet...

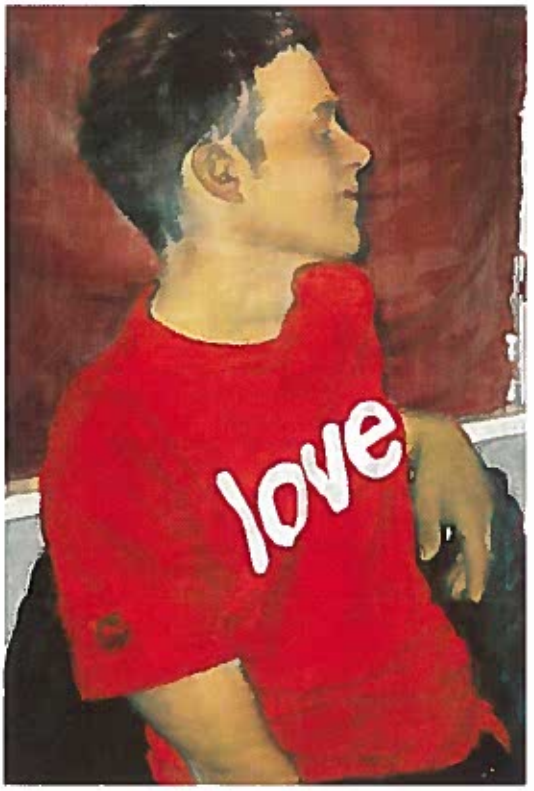
For some time now Daniele Galliano has abandoned the "out of focus" style, using it only in extreme cases (almost always ultravisionary scenes, as in "I dannati" (The Damned) or in the Christ of an "Untitled" in '96, used for the cover of "La fin du monde"), but he is still attached to the photographic style, also because he continues, in a disorderly way, to make snapshots of his everyday life in Turin. As we have seen with Richter, however, the relationship between photography and painting isn't resolved in the skillful transposition of a photo into painting, but rather in the resistance of painting against this transfer, and in the impulse of both media to represent. This entering and exiting the image, in and out of focus, displays the will of the artist to manipulate the image, the precise intent to create a critical distance. The painting always represents a shift with respect to the original subject, not only for technical reasons, but also because the processes are different. The painting permits an overload of emotions that never respect the original set-up. All this has nothing to do with the "gesture", the "action" and other conventions we have left behind with modern art. Although this is *photo-derived* painting, a painting is never (not even in hyperrealism) the pure and simple transcription of a photograph. Galliano, in spite of appearances, is not a realist painter, no more than Alejandro 'el topo' Jodorowsky, or the Dennis Hopper of "The Last Movie" (1971) who climbs to the top of a Mexican mountain to recreate a hypothesis of reality. If the *out of focus* of Richter suggests the impossibility of painting, the *in and out* of Galliano goes beyond the problems inherent in painting itself to focus on the truth of the images proposed.
Everything might seem to indicate that Galliano is making the painting into an object, focusing on its seductive power: the materic flatness of his paint, the use of randomly selected images, the blurring that makes things generic, never specific... But I suspect he wants to achieve just the opposite effect.

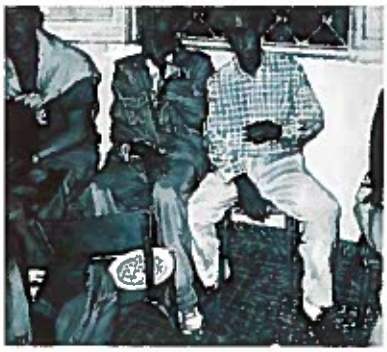
"‹Situation/Signification› Sometimes imagery, whether it is presented on canvas or seen as a series of repeated stills (TV, Cd-Roms, movies, etc.), has a way of evoking what some theorists like to call a 'kinedramatic' imaginal response. Sometimes they leave a blank space that memory later gives meaning to. Sometimes they have an immediate, visceral effect. Angles of incidence leave paths of thought unresolved, a high-resolution photo frame-capture, still life, 'nature-morte'. What is the point? Once again, we are presented with a series of images – Galliano's work, like a blank page, what Barthes would call 'ecriture degree zero', but using silent, blurred, photorealism, embodies these questions. He creates faces with no names, portraits with no specific context, situations captured with the detached eye of an observer with no emotion. His images, no matter how banal, or completely without 'meaning' or surface symbolism, still draw us into their depths – but only to leave us with our own field of symbolic representation. Visual ecology, amongst many other things, seems to be the overriding motif.... A struggle to fix in memory the many voids left in your mind – blank amnesia, absence of feeling, the emptiness of a one night stand." (6)

Nameless faces, placeless portraits, situations captured by an impassive observer... as time passes Daniele Galliano becomes so certain of his intentions that he can candidly display his own contradictions, his anarchoid painterly style, depicting subjects that resemble but aren't, narrating a "non troppo" reality, shamelessly displaying his own impure gaze:
"Everything that surrounds me winds up belonging to me. A surface view that attempts to fill the void between interior and exterior, also through the representation of behavior and situations that are based on stereotypes obsessively repeated. My gaze is 'impure', etched with detailed images that unveil the everyday world so clearly that they border on vulgarity." (7)

Galliano – we might as well say it – has very little in common with the portrait in the traditional sense of the genre. But perhaps it is portraiture itself that can no longer be seen in a traditional sense, as is evident in the work of a great many artists.
The "48 Portraits" of different German personalities made by Gerhard Richter in 1972 after having collected the images from books and magazines have been seen as an act of distancing from a patriarchal culture. Richter assumed a critical stance, *cataloguing* the fathers of the country.
From his scenes of urban guerrillas and youth protest Andrea Salvino seems to fish out the characters, one by one, isolating them in portraits of great painterly effect. The portrait captures what would be an illicit activity elsewhere, those who aren't letting the grass grow under their feet somewhere else.
Elizabeth Peyton paints portraits of contemporary icons like Kurt Cobain or John Lydon, copying them from fanzines that already have their own particular image viewpoint: all the faces conserve that theatrical presence that is employed to construct the idealization of the star for teenagers.
The fake women painted by John Currin create an ironic, evolved contrast with the nostalgic pin-up imagery which they are based. In these portraits Currin expresses a critique of the frailty and vulnerability of taste.
In "Sostenere lo sguardo" (Holding the gaze) Marco Neri creates a series of portraits against a neutral backdrop: the familiarity of the subjects is negated by a way of painting that handles the image as neutral territory, a sort of universe parallel to a work focused, for the most part, on the form-image of the landscape.
The photo-portraits of Thomas Ruff, minimal and in large formats, made an impact on the 1980s. The gazes of these people are pragmatic, their personalities inaccessible, everything is surface.
With her "Beach Portraits" (1992) Rineke Dijkstra became famous around the world, photographing young girls (ugly ones) by the sea, at the center of the shot, accentuating their physical isolation and vulnerability.
In the extraordinary portraits of Seydou Keita the subjects express something that is the mirror of the dreams and realities of their own country, Mali. In these photos we can see exoticism, pride, the desire for a setting far from everyday life...

Portraits, in short, never speak to us of the person depicted, but of something else, like painting. The intentions of Daniele Galliano, obviously with stylistic differences, seem closer to the work of the Austrian couple Muntean/Rosenblum. The persons depicted by Markus Muntean and Adi Rosenblum could deceive the observer, appearing to be the portrait of a generation caught as it performs acts of everyday banality. Actually everything is false, from the unnatu-


love



ral poses of the models to the casual designer fashions. The two artists transfer stylemes of advertising and fashion into painting, pointing out the precariousness of the values of their generation, as well as that of the strategies employed by the hidden persuaders. Yet another battle between art and artifice.

In Galliano everything is true, but it is a truth the artist could do without. We, the spectators, *hypocritical readers*, make believe we are gratified, condescendingly. It's a truth that betrays the uselessness and inertia of everyday life, rather than just documenting it. It is true that Cezanne wrote to a friend "I owe you the truth in painting and I will tell it to you" (8), but often the truth of a painter cannot be measured in terms of what we see in his work. Truth in art, Master Richter tells us, is just another style. Painting, if anything, is a form of knowledge, of consciousness, but not of truth.
The fact that the blurring has almost completely vanished from the canvases of Galliano, that he can do without that further visual flattening determined by the out-of-focus, means a different perception of movement, a slowing of the painting process which, paradoxically, leads him to better define the instantaneous quality of his painting. This is an element of "confidence" one cannot help but notice in his images. If in some ways it is true that the subject doesn't make the painting, in the works of Galliano the familiarity between the artist and the person represented is enough to become a distinctive sign. Or, as Raffaella (a mutual friend) said, looking at a canvas depicting a young woman that resembles her, "it isn't me, but it could be". Galliano's models – like those of Nan Goldin or other photographers of everyday life – display such a complicity with the maker of the image that they are not disturbed by his presence; in some way these people cooperate to help him vanish, in the disappearance of the author who, nevertheless, reappears in their gestures, in their quotidian exercises. The problem is that for Galliano the personalities in his paintings are the symbol of a personal disappointment, that of a promise of community that has never taken form, a generation devoted to useless things, condemned to an everyday existence that leaves no traces and constructs nothing.

Richter and others in some way of created images of other images. Galliano does not, he makes everything himself. In fact, he is extraneous to the practice of appropriation so widespread in the 1980s. The painting somehow creates a reality, but it does not authenticate it. And the inextricable sense of a loss will probably always keep the artist linked to the practice of photography. Photos, which Galliano has never shown (at least for the moment), are little temporal black holes, reminders of the transient quality of people and things. The out-of-focus is not only an element connected with speed, it is also a negation of the image, a distortion of reality, the incapacity to put the things of the world into focus, our incapacity to be subjects but not protagonists of this reality. In the immense accumulation of the everyday spectacle we are condemned to be spectators, to play at the game of social relations without ever being able to direct them, to be part of a group without being part of a community, to depict lies disguised as truth, to abandon ourselves to art, true art, the kind that creates a meaning renouncing the replica, creating a common ground in which unexpected connections are encouraged, bridging identities and differences.

Gianni Romano

notes

(1) Gianni Romano, "Why Not Painting", in Flash Art, Oct-Nov 1999.
(2) Barbara Casavecchia, "Even Better Than the Real Thing", in G. Romano, "Europa: differenti prospettive nella pittura", G. Politi Editore, 2000.
(3) Marcos Novak, "Babele 2000", in TRAX (http://www.trax.it) and Knut Mork, "Interview with Marcos Novak", in AltX (http://www.altx.com).
(4) Gerhard Richter "The Daily Practice of Painting: Writings 1962-1993", M.I.T. Press, 1995.
(5) Uta Barth interviewed by Sheryl Conkelton, Journal of Contemporary Art, 1997
(6) Paul D. Miller (a.k.a. DJ Spooky), "Equivalences", in "La fin du monde", Artiscope, Brussels,1998
(7) Daniele Galliano interviewed by Anna Mattirolo for the exhibition "Partito Preso" at the Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rome, May 1996.
(8) Cezanne in a letter to the French artist Emile Bernard (23 October 1905).

PG	
5	"Cristina e Grissino", 2000, cm 150 x 250
7	"Mangiatori di patate", 2001, cm 120 x 150
9	"Coito modesto", 2001, cm 120 x 150
11	"Raffaella", 2001, cm 120 x 150
13	"Vienna", 2001, cm 120 x 150
15	"Blues", 2000, cm 120 x 150
17	"Fabio", 2001, cm 120 x 150
19	"Silvia", 2001, cm 120 x 150
21	"Senza titolo", 2000, cm 120 x 150
23	"Frisco", 2000, cm 120 x 200
25	"Anna", 2001, cm 100 x 180
27	"Quando provo a fare meditazione sono sempre parecchio disturbato", 2001, cm 150 x 250
28	"Senza titolo", 2000, dittico cm 100 x 140
30	"Senza titolo", 2000, cm 40 x 50
32	"Senza titolo", 1999, cm 30 x 40 caduno (particolare del polittico)
34	"Senza Titolo", 2001, cm 150 x 250
36	"Senza titolo", 1996, cm 30 x 40
38	"Autoritratto", 2000, cm 70 x 100
40	"Chinatown", 2001, cm 70 x 100
42	"Senza titolo", 1997, cm 40 x 30
44	"Senza titolo", 1999, cm 40x 40
46	"The butcher", 2000, cm 70 x 100 (in alto) "Senza titolo", 2000, cm 70 x 100 (in basso)
48	"Senza titolo", 1997, cm 50 x 70 (in alto) "Senza titolo", 1996, cm 40 x 30 (in basso)
50	"Senza titolo", 2000, cm 10 x 15 caduno (particolare del polittico)
52	"Senza titolo", 1997, cm 70 x 100 (in alto) "Senza titolo", 1998, cm 20 x 20 (in basso)
54	"Senza titolo", 1998, cm 70 x 120 (in alto) "Senza titolo", 2000, cm 30 x 40 (in basso)
56	"Bas Meerman", 1997, cm 100 x 70 (in alto) "Senza titolo", 2000, cm 91 x 99 (in basso)
59	"Senza titolo", 2000, polittico cm 100 x 70 caduno

PG	DISEGNI
29	1999
31	1994
33	1994
35	1993
37	1993
39	1998
41	2000
43	1994
45	1999
47	1999
49	1993
51	1996
53	2001
55	1996
57	1987

tutti i lavori sono realizzati a olio su tela

all works are oil on canvas

Daniele Galliano

è nato nel 1961 a Pinerolo (Torino). Vive e lavora a Torino.

Mostre personali/ **one person shows**

1999 • Museo d'Arte di Nuoro, Nuoro
1998 • "La fin du monde", Artiscope, Bruxelles
1997 • Annina Nosei Gallery, New York
1996 • Annina Nosei Gallery, New York
• "Partito preso", Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma
• Studio Cannaviello, Milano
1994 • Studio Cannaviello, Milano
• "Narcoticafreneticasmaniosaeccitante", Galleria In Arco, Torino
1993 • Galleria La Giarina, Verona
1992 • ES Galleria d'arte, Pinerolo
• Unione Culturale Franco Antonicelli, Torino
• "Mal d'Africa" (con Luigi Scatola), Galleria In Arco, Torino

Principali mostre collettive/ **group shows (selection)**

2001 • "Desire", Ursula Blickle Stiftung, Kraichtal - Unterowisheim
• "Artisti suonati", Trevi Flash Art Museum, Trevi (Pg); Roma
• "L'enigma ritrovato", Galleria In Arco, Torino
• "Cantieri romani", Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma
• "Contemporaneo Temporaneo", Opere dalla Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea e del Centro Nazionale per le Arti Contemporanee, Sala Mazzoniana, Roma Termini
• "Junge Italienische Malerei", Galerie Binz&Kramer, Koln; Galleria Fabjbasaglia, Rimini; Galerie Ernst Hilger, Wien; Espace Ernst Hilger, Paris
2000 • "Die intelligenz der hand", Rupertinum, Salisburgo
• "Europa differenti prospettive nella pittura", Fondazione Michetti, Francavilla al Mare, (Ch)
• "Codici virtuali. Sintesi di un'indagine dei linguaggi pittorico – fotografici", Spazio Salara, Bologna
• "Alleviare irrefrenabili impulsi", Collegio Fratelli Cairoli, Pavia,
• "Sui generis. Dal ritratto alla fantascienza. La ridefinizione del genere nella nuova arte italiana", PAC, Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano
1999 • "Figuration", Ursula Blickle Stiftung, Kraichtal; Rupertinum, Salisburgo; Museion, Bolzano.
• "Art, société, politique", Galerie Nathalie Pariente, Parigi
• "Non solo fotografia", Centro d'Arte Contemporanea Ticino, Bellinzona
• "Viaggio in Italia 1998-2000", Casa del Mantegna, Mantova
• "Costruire una collezione. Nuove acquisizioni 1994-1998", Galleria Arte Moderna, Torino
• "Bazan, Chiesi, Galliano", Galleria d'Arte Moderna Spazio Aperto, Bologna
• "Facts & Fiction. La nuova pittura internazionale tra immaginario e realtà", Galleria In Arco, Torino
1998 • "Artenergie", Palazzo Corsini, Firenze
• "Raconte moi une histoire", Le Magasin, Grenoble
• "Disidentico", Palazzo Branciforte, Palermo, Maschio Angioino, Napoli
1997 • "Arte italiana ultimi quarant'anni. Pittura iconica", Galleria d'Arte Moderna, Bologna
• "Dall'Italia", Galerie Haus Schneider, Ettingen, Karlsruhe
• "Preview '98", Weinstein Gallery, Minneapolis
1996 • "Pittura", Castello di Rivara, (To)
• "Collezionismo a Torino", Castello di Rivoli, (To)
• "XII Quadriennale d'Arte", Palazzo delle Esposizioni, Roma
• "Antologia", Spazio Herno, Torino, Trevi Flash Art Museum, Trevi
1995 • "Dodici pittori italiani", Spazio Herno, Torino
1994 • "Shape Your Body", Galleria La Giarina, Verona
1993 • "Segni e disegni", Galerie Analix, Ginevra; Galleria In Arco, Torino; Loft, Valdagno; Galleria Margiacchi, Arezzo

Bibliografia essenziale/ **Selected writings**

Monografie/ **Monographs**

- L. Beatrice e M. Perniola "Daniele Galliano", " cat. mostra Museo D'Arte di Nuoro, Nuoro 1999
- Dj Spooky "La fin du monde", cat. mostra Artiscope, Bruxelles, 1998
- L. Beatrice e C. Perrella "Daniele Galliano", Overground Art n° 2, Castelvecchi, Roma, 1997
- P. Weber "Daniele Galliano", cat. mostra Annina Nosei Gallery, New York, 1996
- C. Monzino "Daniele Galliano all'Abbazia di San Gregorio", Venezia, 1996
- D. Paparoni "Narcoticafreneticasmaniosaeccitante", cat. mostra In Arco, Torino, 1994
- G. Di Pietrantonio "Vietato ai lettori", cat. mostra In Arco, Torino, 1994
- L.Meneghelli "Daniele Galliano", cat. mostra Studio Cannaviello, Milano, 1994

Articoli e saggi/ **Articles and essays**

- P. Weiwermair, "Desire", cat. mostra Ursula Blickle Stiftung, Kraichtal- Unterowisheim, 2001
- G. Romano, "Junge Italienische Malerei",cat. mostra Galerie Binz&Kramer, Koln; Galleria Fabjbasaglia, Rimini; Galerie Ernst Hilger, Wien; Espace Ernst Hilger, Paris, 2001
- F. Giromini, "L'eros spudorato di daniele galliano", in "Blu", n° 118, Marzo 2001
- A. Romano Brizzi, Ludovico Pratesi, cat. mostra "Cantieri romani", Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma 2001
- L. Beatrice, "Dal kitsch al sex - pittura e TV", in "Flash Art" n° 226, Milano febbraio-marzo 2001
- P. Weiwermair, "Die intelligenz der hand", cat. mostra Rupertinum, Salisburgo, 2000
- A. Riva, "Il fantasma del genere", cat. mostra "Sui generis", Milano, 2000
- P. Weiwermair, "Ping- Pong", in "Codici Virtuali", Cat. mostra spazio Salara Bologna, 2000
- G. Romano "Dipingere nell'era di internet", cat. mostra "Europa differenti prospettive nella pittura" 51° Premio Michetti, Giancarlo Politi editore, 2000
- A. Hapkemeyer, "In the movie Samson said to Delila....", cat. mostra "Figuration" Ursula Blickle Stiftung, Kraichtal; Rupertinum Salzburg; Museion, Museum Fur moderne Kunst, Bolzano, 1999
- P. Weiermair, "Malerei nach der Fotografie", cat. mostra "Figuration" Ursula Blickle Stiftung, Kraichtal; Rupertinum Salzburg; Museion, Museum Fur moderne Kunst, Bolzano 1999
- I. Mulatero, "Costruire una collezione. Arte Moderna a Torino III. Nuove Acquisizioni 1994-1998 " a cura di R. Passoni, Fondazione De Fornaris, Galleria Civica D'Arte Moderna e Contemporanea di Torino, marzo/aprile 1999
- M. Pozzati, "Viaggio in Italia. 1998-2000: Torino. Da Fontanesi a Casorati a ....", cat. Mostra, Casa del Mantegna, Mantova, 13 dicembre – 14 febbraio 1999
- Y. Aupetitallot, "Racont moi une histoire", cat. Mostra le Magasin, Grenoble 1998
- L. Pratesi, "Sei capitoli tra arte e jeans", cat. Mostra "Art in Jeans", Firenze 1998
- L. Beatrice, Cristiana Perrella, "Nuova Arte Italiana", Castelvecchi, Roma 1998
- L. Beatrice, "Stesso sangue", in "Flash Art" n° 208, Milano aprile-maggio 1998
- C. Levi, "Polvere di straordinari scritti", in "Galliano", ed. Castelvecchi, Roma 1997
- E. Tolosano, "Daniele Galliano", in "Flash Art" n° 204, Milano giugno-luglio 1997
- C. Perrella, "Momenti osceni arbitrariamente salvati", in "Blue" n° 73, Roma 1997
- P. Levi, "L'inquietante normalità di Galliano", in "Arte" n° 280, Milano dicembre 1996
- N. Cobolli, "Generazione 2000", in "Arte" n° 278, Milano ottobre 1996
- M. Ragozzino, "Arte: ultime generazioni", in "Il manifesto", Roma 26 settembre 1996
- E. Planca, "Lungodora Metropolis", in "Vogue Italia" n° 553, Milano settembre 1996
- L. Beatrice, "Ragazzi coraggiosi", cat. mostra "Antologica", Flash Art Museum, Trevi, settembre 1996
- A. Riva, "Le mille luci della nuova realtà urbana", in "Arte", n° 276, agosto 1996
- A. Riva, "Le mille luci della nuova realtà urbana", in "Arte" n° 276, Milano luglio 1996
- G. Curto, "Daniele Galliano", in "Flash Art" n° 198, Milano giugno-luglio 1996
- R. Passoni, "Viaggio al termine della notte", cat. Mostra Galleria Nazionale D'arte Moderna, Roma 1996
- L. Beatrice & C. Perrella, "Fermo immagine", in "Flash Art" n° 197, Milano aprile-maggio 1996
- D. Paparoni, " La poetica del dubbio", in "Tema Celeste", n° 56, marzo 1996
- L. Meneghelli, "Fade out", cat. Mostra Audi Vicentini, Verona, marzo 1996
- G. Perretta, "Cambio di guardia", in "Flash Art", n° 196, febbraio/marzo 1996
- L. Beatrice, "L'immagine contemporanea", in "Nuova scena", G. Mondadori, Milano 1995
- C. Perrella, "Cinque anni prima", cat. Mostra Herno / In Arco, Torino settembre 1995

- L. Beatrice, "Dodici pittori italiani", cat. Mostra Herno / In Arco, Torino settembre 1995
- E. Crispolti, "Delitto perfetto", in A.D. n° 166, marzo 1995
- L. Beatrice, "L'immagine contemporanea", in "Nuova scena", Mondadori Milano, gennaio 1995
- A. Giulivi, "Daniele Galliano", in "Tema Celeste", n° 49, dicembre 1994
- J. Turner, "Sex, Politics and Society", in Artnews", Sidney october 1994
- J. Turner, "Sex, Politcs and Society", in "Art News", ottobre 1994
- D. Paparoni, "Cyberintimismo", in "Tema Celeste" n° 46, Milano estate 1994
- L. Beatrice, C. Perrella, "Atti osceni fatti criminali", cat. Mostra Galleria Il Ponte Roma 1994
- C. G. Anderson, "Daniele Galliano", in "Flash Art" n° 183, Milano aprile 1994
- L. Perlo, "Daniele Galliano", in "Juliet", n° 65 Trieste gennaio 1994
- L. Meneghelli, "Shape your body", cat. Mostra Galleria La Giarina, Verona 1994
- G. Romano, "Segni e disegni", cat. mostra Analix, In Arco, Margiacchi, Loft, Mariottini,1993
- Daniele Galliano, "Daniele Galliano", in "Tema Celeste" n° 40 Siracusa primavera 1993
- C. Perrella, "Daniele Galliano, Luigi Scatola", in "Flash Art", n° 172 febbraio/marzo 1993
- L. Beatrice, "667 Km. Tra Roma e Torino", cat. Mostra Galleria Piero Cavellini, Brescia 1993
- C. Perrella, "Mal d'Africa", cat. Mostra Galleria In Arco, Torino 1992
- P. Levi, "Daniele Galliano: il grande freddo", in "La Repubblica", Torino 19 aprile 1992
- P. Dragone, "Daniele Galliano", Unione culturale/mostre, Unione Culturale Franco Antonicelli, Torino, 14-24 gennaio 1992