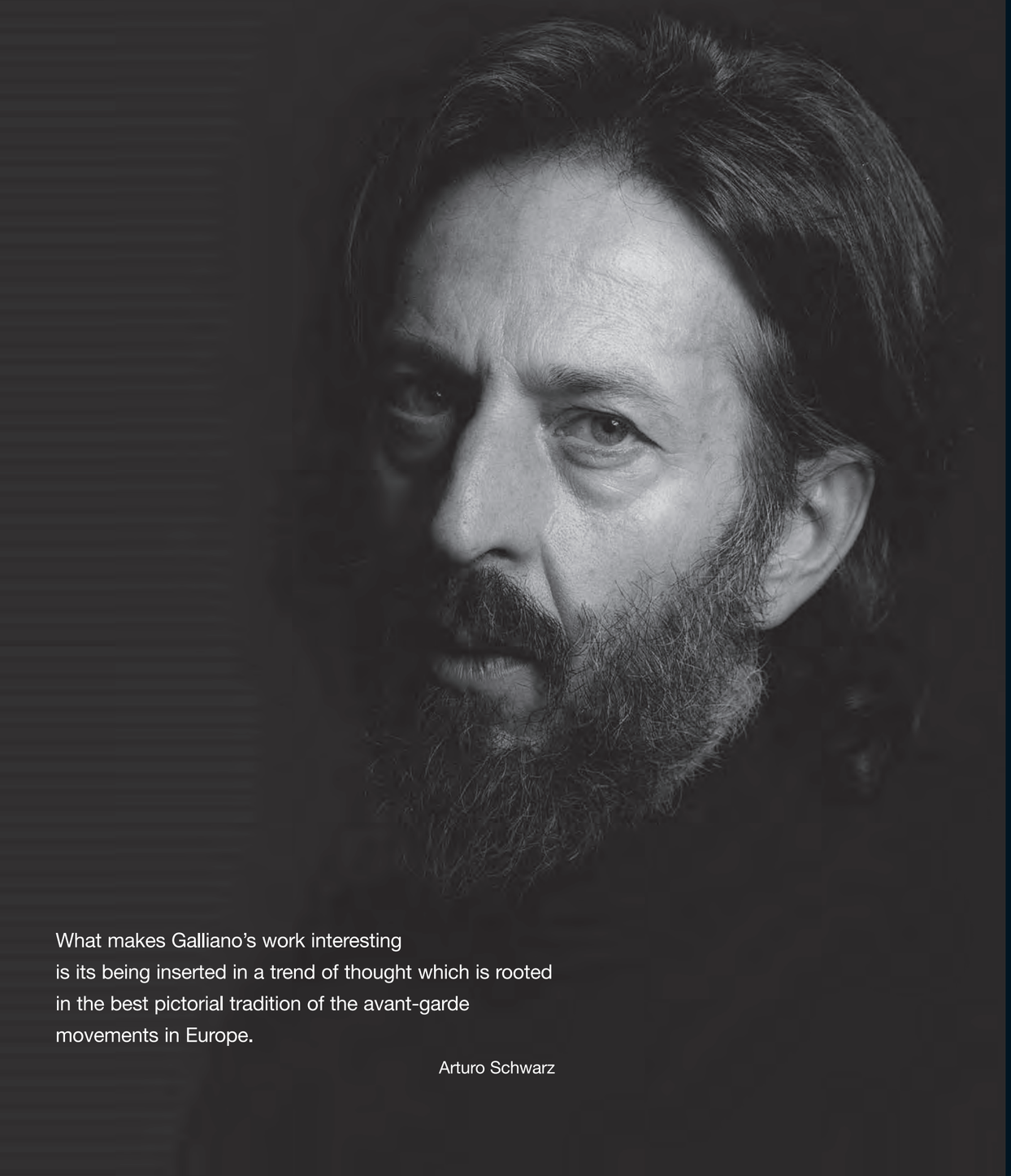


What makes Galliano's work interesting
is its being inserted in a trend of thought which is rooted
in the best pictorial tradition of the avant-garde
movements in Europe.

Arturo Schwarz

Demetrio Paparoni

Daniele Galliano

Paintings 1993–2014

Skira

Demetrio Paparoni

Daniele Galliano

Paintings 1993–2014

SKIRA

Fratelli, 2003
Oil on canvas, 85 x 120 cm
Private collection

Daniele Galliano: Rejecting the Fallacy

Demetrio Paparoni

Edgar Degas, *Le Bureau de coton à La Nouvelle-Orléans*, 1873
Oil on canvas, 73 x 92 cm
Musée des Beaux-Arts, Pau

Daniele Galliano's art moves along a double binary. On the one hand it looks at the intimate sphere, at what happens within the closedness of a room, on the other it observes the crowd, the aspects of collective life, the different forms of aggregation, such as the common rite of prayer in a mosque, a rave, a procession of Buddhist monks, a conclave, a trading session. The crowd is his object of interest even when the crowd is in an uneasy situation, like a group of migrants crushed together on a boat. Galliano endorses the thesis that states that crowds are different from the masses, which are characterized by stable and uniform behaviors. The crowds, and not the masses, are of interest to him, they are the people that choose to not only share a collective rite, but also consider it a liberating experience. Through this lens, thousands of people that unite for a rave, a tight knit group of friends that meet in a pub, or two lovers in the intimacy of a room, all express the same concept.

Finding yourself in the crowd, Galliano explains, does not mean erasing yourself. Recognizing yourself empathically in the other, feeling a part of the whole, can allow you to have a captivating spiritual experience, just as it may allow you to develop relationships and produce behaviors that would not manifest otherwise. Galliano's paintings make note of the fact that the more the individual chooses to socialize with those who share his same tendencies or aspirations, the more he will find an outlet for liberating behaviors. Contrastingly, the more the individual will accept conforming to the mass, the more he will be subjected to other peoples' choices, depriving himself of the possibility of recognizing the beauty that lies within the other by himself.

The realist matrix of Galliano's paintings finds its counterbalance in the gestural brushstrokes that make representation and abstraction interact: from close up the painting appears abstract, from afar it becomes realist. This is not just a formal choice: through this expedient, Galliano tells us that the more one looks at the world from afar the more pure his perception will be. At the same time he maintains that the best way to put the interior universe in relation to the external world is with an empathetic gaze toward that which lies before us.

Galliano paints the truth. His painting does not lie, it doesn't search for beauty in the false. Nevertheless, his life scenes want to take all that is intangible within reality and flash it before you. When he paints the crowd at a rave, for example, the objective is not to make us feel the insistent rhythm of the electronic music, the smell of sweat, or the heat of the colored lights that characterize these festive, transgressive rites that have been organized without any authorization. That is not the realism to which he

Edouard Manet, *L'évasion de Rochefort*,
1880–81
Oil on canvas, 79 x 72 cm
Musée d'Orsay, Paris

aspires. What he offers is the image of individuals that move from the lights to the shadows and that, as he himself has affirmed, "go toward the darkness in search of a flash that can illuminate their life, forgetting that they themselves are the bearers of light." These crowds that abandon their own light in order to move toward darkness in search of light serve as a metaphor for an interior journey that can lead to truth only after confronting the shadows.

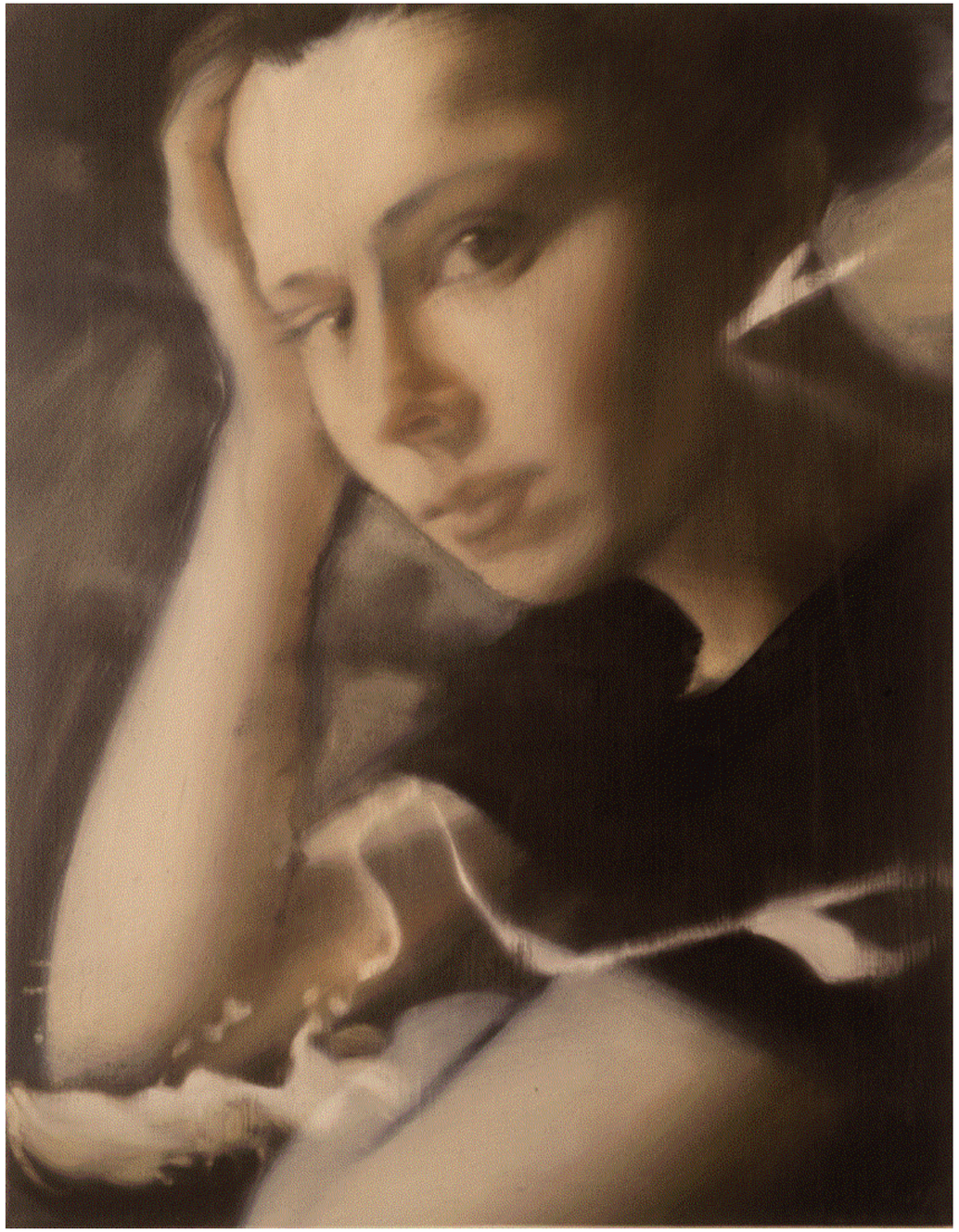
Though the subjects of these paintings are individuals that seem to play a momentary role, there is nothing false in them: their behaviors are real, the sparkle of artificial light reflecting on their sweaty bodies is real, and the harmony of togetherness is real as well. They are individuals that transcend themselves to project an idea of beauty. They are stars that shine in their own light.

The first frontal views of the crowd, created on medium-size canvases, date back to 1995. Since then Galliano has never abandoned this theme, and has even created it on a larger scale. Later he began painting the crowd from above, as if capturing them from a balcony, an airplane or a satellite. Some versions of these paintings have a dominant moon-like bluish shade. At times the scene is so far away that the people become tiny touches of color scattered across a dark background. In some of these paintings the distance between the eye and the crowd is even greater and they form just a set of dots on the canvas: stars that sparkle in the sky. Whatever the size of the subjects and the perspective, the sensation produced by them is one of a flux in motion. This is just enough to help us understand why these paintings are entitled *Constellations.*

While Galliano's paintings are based on scenes of real life, he allows chance to burst through the structure of the work and determine its nature. The history of modern and contemporary art offers us many examples of artists that have allowed chance to intervene in their works; for example, Pablo Picasso, Henri Matisse, and Francis Bacon gave a sign, a line, a stain, or a color the power to generate other signs, lines, stains and colors. If the creation of a painting is the product of a continuous becoming that finds suggestions in the painting itself, how then can the work express the truth? It should be said that the work deviates from reality by defining itself during the creation process, and lies because it transcends reality in its search for beauty. This could be tantamount to affirming that art can mirror reality only when it does not allow for chance. As we know, this isn't the case: the subconscious can manifest even through the photographic lens. This is precisely where art's paradox lies; in the fact that the work tells the truth only when the artist responds to an impulse that he cannot control. On the one hand there is the artist with his personal vision of the world, his ideas, his technical skill, his talent, his ability to reject the fallacy hidden behind every captivating image, on the other hand there is reality. In the middle, between the artist's subjectivity and the objectivity of the real, there is the poetic truth that manifests by forcing the rationality of the author. The work lives off the tension between these two polarities.

It is assumed that the subject of the work is merely the pretext that allows the form and style to manifest themselves. According to this vision, form and style are more important than the reality to which they refer: the reality of art lies only in the form and the style that define the nature of the work. This notion asks that art not concern life even when it explicitly approaches the forms, colors and the sense of three-di-

I'm going up and I'm going down,
2010
Oil on canvas, 140 x 180 cm
Private collection



Untitled, 1996
Oil on canvas, 70 x 50 cm
Private collection

mensionality that pertain to the perceivable world. Galliano's opinion on the subject is that there is no art that doesn't deal with life, that doesn't reflect that which has happened, happens, or is about to happen. Moving from this premise he approaches collective rites with an anthropological attitude. He observes them to understand what is hidden behind these phenomena. In terms of raves, for example, he notes: "What you listen to in these situations is war music, it accelerates the heart beat and alters the nervous system. And then there are the drugs: all of this does not make the individual free, it makes him tired, vulnerable, and easy to manipulate." Can you then find the beauty in something unsettling? Yes, yes you can. Since time immemorial the search for beauty has not been extraneous to unpleasant situations and bitter considerations. The history of art is rich with paintings that we consider beautiful despite the fact that they depict ambiguous, if not terrifying situations. Museums, furthermore, are full of the most beautiful portraits of people that we consider ugly. The question does not, therefore, have to do with the subject of the work, but what the artist saw in the subject, it has to do with *how* he shows it to us.

Let us reflect on the 2008 diptych *Il trionfo della bellezza* (The Triumph of Beauty), which provides a bird's eye view of a crowd comprised predominantly of Islamic women with their heads covered, gathered outside the Great Mosque of Mecca. To the eyes of a Westerner the cultural tradition that forces women to cover their heads with the veil is an expression of their submissive status against which they cannot rebel. We are led to believe that covering your head is not a free choice, but the conditioning of a religious culture, which, in its most traditionalist forms, puts the woman in a subaltern position with respect to the man. These assumptions are held despite the fact that one of the most recurring images in western art history is that of the Virgin Mary, a mother with her head covered who, for centuries, has embodied the idea of beauty as the reflection of a profound spirituality.

The question about truth and falsehood in art returns insistently. Making an image credible means making the relationship between the forms and the colors plausible. It is only when this relationship works that we recognize the scene of the painting as true. This is not a matter of resemblance, but of the ability of the forms, the colors, and the style to charge themselves with the meanings of which they are expressions. The concept of "meaningful form" inevitably includes that of "credible form." These concepts find a reason for being and are legitimized within the historic and cultural contexts to which the observer of the work belongs. Reading the work in relation to cultural context inevitably produces another question: what is the purpose of art? This question produces different answers in every artist. Galliano's objective is to express an emotion. Painting, for him, is what remains of the attempt to perceive value in what he sees, to grasp what he calls "the innate light in a person, in a thing, or in a situation." He faces the image with the attitude of a chemist who makes the elements that make up a compound react experimentally within the crucible. To show what is hidden behind the things he must verify all the possibilities that painting offers him. The women with their heads covered in *Il trionfo della bellezza*, for example, were inspired by a photo he found that depicted this female population wearing white dresses. In bringing this scene to the canvas, Galliano felt the need to lie about the color of their clothing. Lying, for him, was the only way to

Edouard Manet, *Le Bal masqué à l'Opéra*, 1873
Oil on canvas, 59.1 x 72.5 cm
National Gallery of Art, Washington DC

Pierre-Auguste Renoir, *Le déjeuner des canotiers*, 1880–81
Oil on canvas,130.2 x 175.6 cm
The Phillips Collection, Washington DC

bring out the truth of what he *saw* in that image. Telling the truth is thus equivalent to making a meaningful form credible. This question leads us to the modernist turn that Impressionist painting took at the end of the 19th century and to the work of painters such as Gustave Caillebotte, Paul Cézanne, Camille Pissarro, and Edgar Degas.

As is known, Cézanne began his paintings with a touch of umber. He would then superimpose a larger brushstroke, and then a larger one, and so on, combining, and putting the various colors near one another to give the painting a recognizable form. He would proceed with a darker color and add lighter ones, going, thus, from the dark to the light. While he painted what was in front of him, he didn't copy what he saw, he reinvented the real by entrusting himself to a regulated method. He wasn't worried about faithfully reproducing the details, and he manipulated the relationships between the parts according to an organizing schema whose result would not correspond to a photo of the subject he *copied*. What interested him was the perception of the whole, the harmony that the forms and the tonality assume on the canvas. We could say that his work lies, but we could also say that his sensibility allowed him to grasp what had escaped others.

Like Paul Cézanne, Galliano begins his painting with a dark color. For his works *Constellations*, he constructs the scene by starting with black. And once again like Cézanne, he begins his landscapes with a splash of umber, onto which he superimposes brushstrokes of gradually lighter colors. He obtains the flesh color of his subjects from this transparent bituminous tonality, mixed with crimson and cadmium yellow. *The Fall*, from the *Constellations* series, is a 3.5-meter tall by 10-meter wide painting, comprised of eight panels, each one measuring 3.5 meters by 2.5 meters. The center of the scene can be identified by a head facing forward, on the bottom left side of the painting. Everything seems believable, yet it is by not respecting the rules of perspective that Galliano has made the work harmonious and is able to transmit a sense of vertigo through the movement of the crowd.

Galliano has repeatedly returned to the theme of the rave and to gatherings of people, with the same obsession with which, beginning in the 1860s, Cézanne returned to painting the naked bathers immersed in nature. It is as if Cézanne wanted to tell us that none of those subjects could have undressed and immersed themselves in nature alone, that they could not have done it without the comfort of those sharing the same liberatory impulse. It could be said that, in their undressing and their immersion in nature, the bathers carry out their interior journey moving from darkness to the light. Cézanne returned to the theme of the bathers more than two hundred times, depicting them in various poses generally from behind. Galliano has also returned to painting the figures that animate his crowds. When he depicts them from behind, he cancels their individual identity, making the face of the subject unrecognizable. All of this brings us back to *The Fall.* Here the space is entirely occupied by people largely seen from behind. The figures of Cézanne's bathers tend to merge with the landscape, here they *become the landscape*. In *The Fall*, the scene is depicted both from above and from below. The reference to the perspectives of Caillebotte, Pissarro and Degas is required. A revolutionary aspect of these artists' paintings is that they removed the scene of the painting from the logic of Renaissance perspective. It was above all thanks to them that,

Untitled, 2010
Oil on canvas, 70 x 100 cm
Private collection

The big trip, 2006
Oil and enamels on canvas,
170 x 250 cm
Private collection

Paul Cézanne, *Mont Sainte-Victoire*,
1902–04
Oil on canvas, 73 x 91.9 cm
Philadelphia Museum of Art/
The George W. Elkins Collection,
Philadelphia, PA

Toumpi la pisso, 2003
Oil on canvas, 108 x 120 cm
Private collection

Paul Gauguin, *Pape Moe*, 1893
Oil on canvas, 99 x 75 cm
Private collection

Paul Cézanne, *Les Baigneurs*, 1890–91
Oil on canvas, 54.2 x 66.5 cm
The State Hermitage, Saint Petersburg

beginning in the 1880s, the rule stating that the scene had to be depicted from the front no longer applied.

Showing a person from above, painting only their head or shoulders gave way to a great formal revolution. These artists' observation point was so unusual that it often led us to perceive the figures as if they did not have their feet on the ground, or as if they were levitating. Just think of Degas' *Mademoiselle Lala au Cirque Fernando*, an acrobat hanging from a rope with her teeth, portrayed from below. Many other examples could be given, but they wouldn't be relevant to the goals of my argument. What is interesting in comparing the paintings of these artists from the late 19th century to those of Galliano is that the subjects are different, the softness of the colors is different, and the tones are different. Even the vision of the world that they express is different. At the same time one notices the similarities between the ways these artists look at the real.

Art changes because the world changes: photography is no longer a novelty, the digital technology allows us to manipulate images of every kind with great ease, satellite imagery is familiar to us thanks to the media, the Internet can show us the entire world on our computer screens. We have many more instruments today for knowing the world than they had in the late 19th century. Yet what lies behind phenomena continues to elude us. Understanding the dynamics and the rules remains, today like yesterday, an obligatory phase in a cognitive process that allows the individual to recognize himself as a part of the whole by allowing for the realization of a vision of the world. This process finds its preferred environments in art, philosophy, and science, and man turns to them every time he seeks answers to his questions. And since the more the answers expand the cognitive horizon the more they create new questions, man has never stopped finding himself in art, in philosophy, and in science.

The need to speculate on the thought and the work of those that came before comes from the need to examine the world with the eyes and mind of he who has understood from it what has escaped others: the comprehension of the real passes through what remains of the short-lived moments of discovery that leave indelible traces in our imaginary. No matter how much historic memory is imbued within the work of art, it only provides an image of the present. This message echoes within the works of Daniele Galliano, for whom art speaks of life and life speaks of the present.

I learned to paint by looking at the great artists, who taught me how to portray faces, clouds, mountains, and the sea. They taught me how to paint reality, but also how to surpass and sublimate it, as well as how to portray pain, psychological introspection, and warmth. Francis Bacon taught me that a disfigured face is more interesting than one that is intact. After having learned how to paint a perfect face, I tried to portray it by letting the painting itself become the protagonist. I would let the brushstrokes, running into one another, change the features of the subjects. I am interested in the essence of a face, and the emotions that it can transmit. I am touched and I want my art to arouse emotions. That should be the role of art, to elicit emotions.

Daniele Galliano

Excerpts from a conversation with Demetrio Paparoni, *Arte Al Límite*, no. 68, Santiago, September–October 2014, pp. 24–29.

Silvia, 2001
Oil on canvas, 120 x 150 cm
Private collection

You are here, 2005
Oil on canvas, 150 x 100 cm
Private collection

Diauleri, 2002
Oil on canvas, 150 x 170 cm
Private collection

Hic et nunc, 2009
Oil on canvas, 150 x 250 cm
Private collection

Quo vadis, 2008
Oil on canvas, 150 x 200 cm
Private collection

Daniele Galliano's *Constellations*: From Glamor to the Sublime

Carter Ratcliff

No general description can encompass the *Constellations* of Daniele Galliano. Though most of them are figurative, some are abstract. When discernible figures appear they are usually human but a few are not. Certain of these paintings have the scale of a dance floor, others feel galactic. Galliano's *Constellations* defeat generalization. Nonetheless, the works gathered under this title belong together, not because they are systematic variations on a single theme but because each is a strongly felt implication of another. *Quo Vadis*, 2008, gives us a bird's-eye view of a densely populated rave and so it seems fitting, when we encounter a certain untitled canvas from 2011, that it shows an equally crowded public square from even higher up. The later painting realizes an idea implicit in the earlier one.

Galliano has a passion for crowds, for humanity in abundance, and his passion embraces its object in all its variety. This passion is infectious. Viewing a *Constellation*, we too feel drawn to the sheer abundance of its population. As this feeling intensifies we are taken deep into the painting and onward, to the next one and the next, until we feel at home in realms where our familiar understanding of space and its limits no longer holds. These images imply the infinite, yet they are intimate. Even when distance reduces the members of a crowd to specks of color, we are physically engaged. For each of the *Constellations* immerses us in the currents (quiet or raging) and the emotional temperature (calm or frenetic) of its particular crowd.

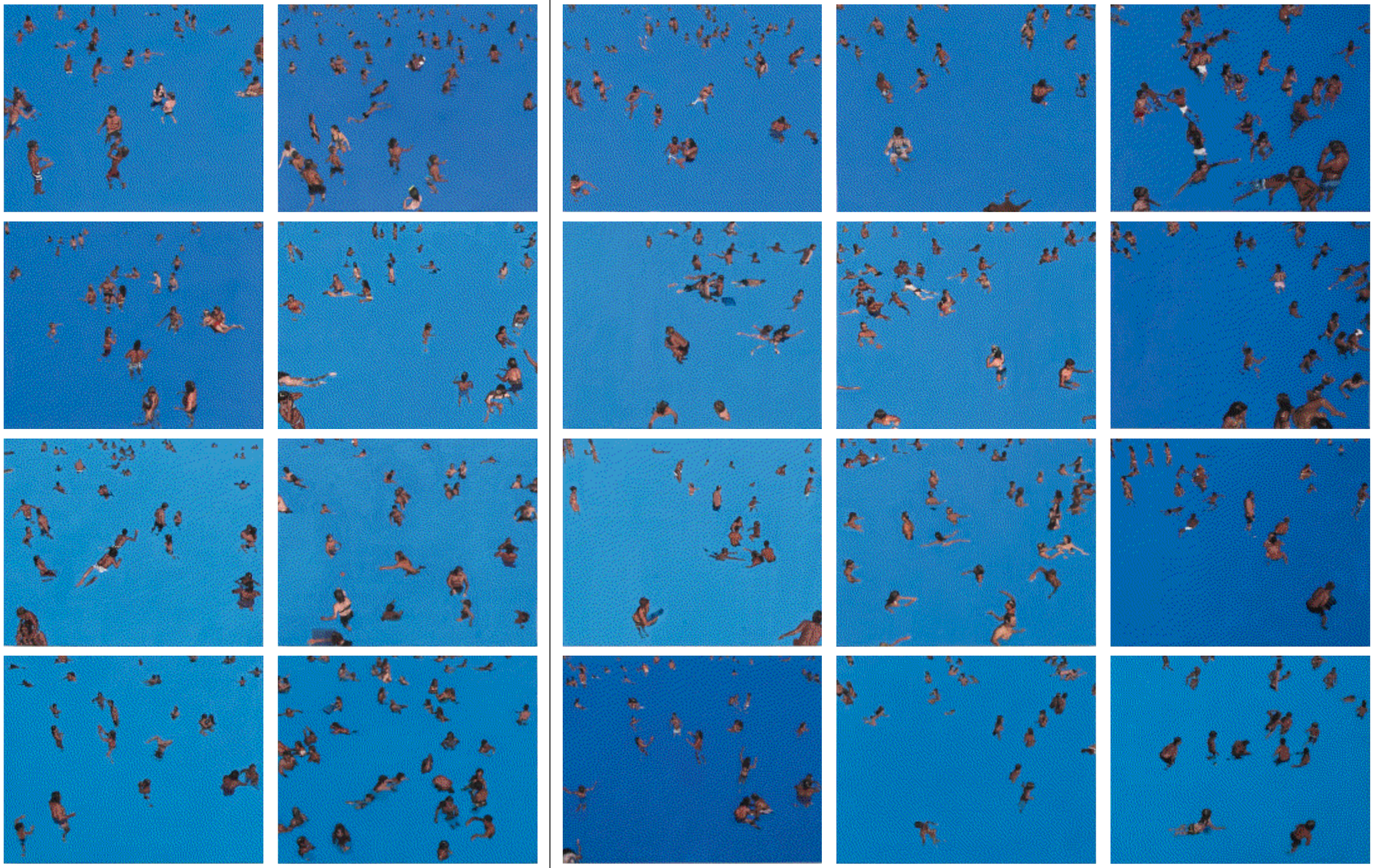
A *Constellation* from 2010 shows a beach with towels and umbrellas arranged in decorous patterns. Acquaintances cluster, strangers establish proper distances from one another. People lie, sit, and wander about at their ease. On this uncloudy day the sun is no doubt hot and yet the scene feels temperate, even serene. By contrast, several *Constellations* in grisaille, 2014, show people moving in every direction, jostling one another, veering close to incivility. Though the atmosphere remains friendly, or at least tolerant, it is heating up to a combustion point. Galliano has a compelling feel for the mood—indeed, the psychology—of each of his crowds. In *Up*, 2012, he shows figures queuing in a line that has come to halt or is moving but not fast enough. Everyone is taut with frustration. Here stasis clashes with the desire for speed and the painting fills with urgent energy.

The *Constellations* have their origins in Galliano's paintings of the early to mid-1990s, which show young people at music clubs, concerts, and raves. From these crowded scenes emerged images of individuals and small groups adrift in the urban night. Galliano pictured them walking, laughing, standing about in the harsh glare of street lights or indoors, asleep or passed out or having sex. Considerable distances separate his

Up, 2012
Oil on canvas, 70 x 100 cm
Private collection

Up, 2012
Oil on canvas, 70 x 100 cm
Private collection

Untitled, 2013
Polyptych
Oil on canvas, 40 x 50 cm each
Private collection



Untitled, 2010
Oil on canvas, 40 x 50 cm
Private collection

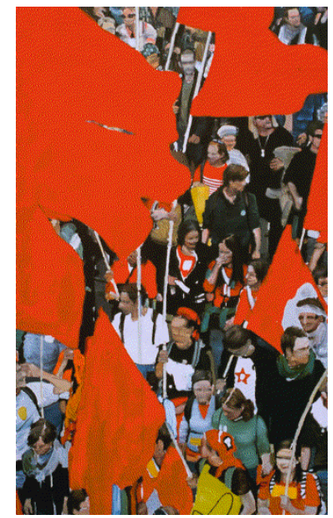
Constellations, 2010
Diptych
Oil on canvas, 140 x 100 cm
Private collection

close-ups of orgasmic faces from his recent paintings filled with people reduced to sparse touches of color. So it would be plausible to say that, as the *Constellations* appeared, Galliano's subject evolved from individuality to anonymity. From the specific to the general. This account isn't entirely wrong, yet it obscures certain nuances.

The young men and women in his early paintings are never entirely interchangeable. Some are strikingly distinct. Nonetheless, he is not a portraitist: a painter of particular souls. The brushwork in his night scenes leaves his figures blurred, a bit unfocused. He shows them becoming malleable as a consequence—even as a condition—of

Living, 2012
Oil on canvas, 200 x 300 cm
Private collection

Clifford Still, *PH-1033*, 1976
Oil on canvas, 237.5 x 210.8 cm
Private collection



Peccatori nella luce cercano le tenebre, 2008
Tempera and oil on canvas,
130 x 80 cm
Private collection

Strange days, 2007
Oil and vinyl tempera on canvas,
180 x 140 cm
Private collection

giving themselves over to dark and glamorous worlds that have little use for their individuality. These scenes are usually understood as marginal to the larger culture and yet they owe much of their glamor to that marginality. The allure of raves and music clubs is so powerful that it effects a reversal: the blurring that the self undergoes in the raucous settings of Galliano's early work is not peripheral but central to our cultural imagination. One may resist that transformation and yet the possibility of it exerts a gravitational pull on all our other styles of selfhood.

Individuals appeared in Galliano's paintings of the 1990s with their individuality eroded by milieus that were not only stylish but dangerously prone to drug use and casual sex. Neither deploring that danger nor celebrating it, the artist reminds us that casual ecstasy and its risks are inevitable when social impulses are pushed to extremes. For the subjects of these paintings were not merely young people. They were young people drawn together by an imperative need for the reassurance—and desperate heat—of one another's company. That need persists in the people who constitute the *Constellations* that began to appear in 1995. Some of us shun crowds. Galliano pictures people who seek them out and, in doing so, create them. He shows us social impulses generating social configurations that are sometimes exhilarating, often chaotic, and always transient. A crowd is by definition a fugitive phenomenon.

With the *Constellations* Galliano illuminates the oscillation between separateness, enclosure in one's individuality, and those modulations of the self that permit one to be part of a group. If the individuals in his early night scenes sacrifice some of themselves for the sake of belonging to whatever scene they have chosen, then we might well say that the people in the *Constellations* sacrifice everything. Losing themselves in the crowd, they lose themselves *to* the crowd—but never entirely. They are still individuals, at least residually, for Galliano's brush gives each figure, no matter how minuscule, some degree of singularity. This is astonishing. And it distinguishes him decisively from those artists—Minimalists and others—who build images and objects of interchangeable elements. Galliano's expansive images are like those of Jackson Pollock, whose methods of weaving his sprawling webs of color ensured that no shape would ever be exactly replicated.

In the decades since Pollock made the first of his dripped paintings, many artists, European and American, have plunged into the implicitly limitless space he opened up—the space of the allover field, as it came to be known. Think of Andy Warhol's *Marilyn Monroe's Lips*, 1962, which repeats the same motif the length and width of the canvas. This is the allover image in a Pop style. In Simon Hantai's *Tabula*, 1976, alloverness persists as the style shifts to geometric abstraction. For these artists and many others, including Galliano, the acknowledgment of Pollock's precedent entails nothing in the way of method or style or theme. Galliano learned from Pollock only the idea—or the sensation—of boundlessness, and it is likely that he learned the same lesson from film and the endlessly streaming news and, more subtly, from the currents of innovation that flow unimpeded through every corner of contemporary life.

Whether it is trivial or astounding, the new undermines any faith we might have in the stability of our institutions, our values, and even ourselves. Of course, certain monuments persist, serving to remind us that, once upon a time, people enjoyed at least the illusion of permanence. Some of those monuments take the form of ancient statues.

Porking, 2007
Polyptych
Oil on canvas, 40 x 50 cm each
Private collection

On pages 38–39
Cars, 2012
Oil on canvas, 100 x 120 cm
Private collection

Others are buildings or amphitheaters or aqueducts and still others are to be seen wheeling slowly through the night sky, as predictable now as they were in prehistoric times. These are the traditional constellations, which provide a sharp contrast to Galliano's paintings by that name. For his *Constellations* are unbounded, at least potentially, and the former are just the opposite.

Orion, for example, is a configuration of stars marking the belt, the shoulders, and a few other points in the figure of the ancient hunter. Though we can't know with any certainty why the traditional constellations were invented, one of their effects is to provide celestial equivalents of landmarks. For each constellation establishes a zone of order in the dark field of randomly scattered stars. Of course that randomness infiltrates Orion and Andromache and all the other constellations, for these figures have no outlines. We must imagine their shapes—a necessity that figurative painting spares us.

According to Quintilian, the painters learned to draw figures by tracing shadows cast by the sun. In his treatise *On Painting*, published in 1435, Leon Battista Alberti says that he isn't interested in the ancient origins of drawing. He is concerned only to note that it must be done well if a painter is to succeed. First, the artist must separate an object from its background. Alberti calls this *circumscription*, adding that the circumscribing line should be as fine as possible. The object must have the proper proportions, especially if it is a human figure. It must, in other words, be well composed. Moreover, the sense of visual coherence that guides the composition of a figure must be extended to the entire picture, so that its disparate elements "fit together," as Alberti puts it. Later writers were less concise. In 1669, the French academician André Félibien defined pictorial composition as "a fine harmony of colors and a just agreement of all the parts with one another." These definitions still hold. The very idea of a beautiful composition is so deeply ingrained in our culture that its shaping force can be detected in the most casual snapshot.

But why invoke ancient and Quattrocento writers and their ideas about drawing and composition, however persistent those ideas may be? What does all that have to do with Galliano's *Constellations*? Whether he painted them in the mid-1990s or in 2014, these works belong to the present—our present. Why mention things past? Because no work of art finds its meaning entirely in its moment. Meaning emerges from a history of possibilities, some accepted, most of them rejected. We cannot understand what an artist has done unless we see his work against the backdrop of all that he has chosen not to do. So it is not enough to say that Galliano's *Constellations* are allover images. We must see them as originating in a choice, in the artist's decision to dispense with traditional composition. In choosing alloverness he chose to do without the stability, without the hierarchical clarity and reassuring harmony, that an orderly composition provides. By treating the frame as merely a physical necessity, rather than an organizing principle with an authority verging on the metaphysical, he plunges his art into an abyss, a realm of the imagination as boundless, as unframed, as the sky on a cloudless night.

Though Pollock was the first to produce a thoroughly allover image—a non-composition—it was his colleague Clyfford Still who stated the most emphatically a reason for doing so. "To be stopped by a frame's edge was intolerable," he once declared. Of course the edge did stop him, in literal fact, but Still was indifferent to facts. Understanding traditional composition as the symbol of a shared and thus oppressively

Up, 2012
Oil on canvas, 100 x 250 cm
Private collection

Raversible, 2002
Oil on canvas, 180 x 250 cm
UniCredit Private Banking collection

Untitled, 2012
Oil on canvas, 40 x 50 cm
Private collection

social ideal, he saw the frame as an insult to his individuality. Contemptuous of all limits and enclosures, he covered the canvas with large, jagged forms that treat its physical limits as trivial inconveniences. Pictorial energy sails beyond the frame, conjuring up mountainous terrain somehow liberated from geography. Annoyed when critics saw landscapes in his paintings, he said, “I paint only myself, not nature.” Pollock, whose skeins of paint are just as impatient with the edges of the canvas, said in effect the same thing when he stated, “I am nature.”

In the painting of Still and Pollock and others of their generation, the allover image evolved into a vehicle for the assertion of independent, even isolated sensibilities. Or, to put it another way, their varieties of alloverness reject the idea of art as a medium for the cultivation of shared values and interests. By crucial contrast, Galliano charges his allover images with social energies. Bringing a sense of boundlessness to our communal lives, he pictures societies without familiar forms of social coherence—societies improvising themselves as they plunge into unknowable futures. This is new, shockingly so. To take the full measure of Galliano’s innovation we must look for a moment at the beautiful, the sublime, and the differences between the two.

Let us say, for the sake of brevity, that beauty is Apollonian. It is calm, it is comforting. Artists generate it with images that are clear and balanced and harmonious—that is to say, properly composed. The sublime is unsettling or even, as Edmund Burke argued in the 18th century, terrifying. For the sublime rejects hierarchical order and the limits that give beauty its reassuring appeal. Rejecting the standards of beauty and thus the values of society, painters in pursuit of the sublime were not against society so much as indifferent to its claims. That indifference reappeared in the geometric sublime—

Over Pollution, 2014
Oil on canvas, 200 x 300 cm
Private collection

the implicitly infinite grids and modular structures—of the Minimalists. By contrast, the geometries of Piet Mondrian are beautifully composed and thus they serve, he said, as symbols of a society ordered by principles of justice. Again, beauty is social, the sublime is not, and this difference has been elaborating itself ever since the first century, when Longinus praised certain writers' departures from standards of decorum as sublime. Now, in Galliano's paintings, these seemingly permanent polarities have been reversed. He has created the social sublime.

In many of the *Constellations*, the forms we see are human figures. In others, they are intricate bursts of color. Here the human outline has vanished along with the power of the framing edge to contain the image. Literally, of course, the edges of Galliano's canvases do have this function and yet his crowds of people—and of non-figurative shapes—feel too relentlessly expansive for any enclosure. *Urbi et Orbi*, 2011, is a view from on high of the crowd gathered in St. Peter's Square to receive the papal blessing. The square is a large but of course limited place, yet Galliano's image contains no internal logic—no compositional device—that would confine it to this setting. So the crowd looks as if it could overflow the square and fill not only the city of Rome (*Urbi*) but the entire world (*Orbi*).

Sometimes his point of view of an immense crowd is so elevated that swarming images turn into textures. Individuals blur into one another and all we can distinguish with any certainty are the shapes of automobiles and, in some of the *Constellations*, rectangular forms that suggest the roofs of makeshift shelters. In his aerial view of a beach these rectangles are beach towels, their random pattern accented by the scalloped disks of beach umbrellas. Here individual vacationers and their postures—sitting, standing, stretched out on a towel—are clearly visible. Stretches of sand intervene between clusters of people. In this painting alloverness is serene, relieved of the tensions that fill the most densely crowded *Constellations*.

Yet a comparative lack of crowding is no guarantee of tranquility. There are *Constellations* inhabited by just a few glowing, heavily torqued streaks of color—hardly more than a dozen and half of them surging over expanses of black—and these images are just as taut with unresolved energy as the pictures of vast multitudes jammed tightly together. This may be difficult to see at first, for we tend to read ease and even joyousness into spacious and brightly-colored images. Nonetheless, these *Constellations* of hot yellows and greens, of icy blues and whites, are rife with contrast and incipient confrontation, though we are under no obligation to see them that way. In the allover field, nothing is inevitable, all is unsettled. In 2011 the shapes in his "abstract" *Constellations* morphed into the forms of ducks circling each other on pools of dark water.

Because Galliano never lets his art sink into certainty, the crowds in his big, densely textured paintings could be seen as desperate mobs, the victims of some unimaginably disruptive disaster, or we could see them as celebrants, drawn together at least in part by an elated taste for proximity. It is impossible to be sure. Working at a scale where, as he says, "the human drift" and "drift of the stars in the universe" mirror one another, he opens his art to an immeasurable range of possibilities.

A polyptych from 2007 entitled *Porking* contains twenty panels, each showing a group of pigs from above. We seem to be looking down at a series of bins at

Constellations, 2010
Tempera and oil on canvas,
150 x 330 cm
Private collection

a livestock yard. A twenty-panel polyptych from 2012 changes the subject, reiterating with variations the image of a milling crowd at night. The following year, Galliano used the same format to show bathers in a sunlit sea. Repetition does not feel repetitive in these multi-paneled paintings. Galliano is so thoroughly in sync with the flowing, swirling energies of his subjects that his imagery always looks fresh: an immediate response to a fleeting *now*. Multiplying these vivid instants, the polyptychs immerse us in a dizzyingly manifold present.

In paintings by Pollock, Warhol, Hantaï and many others, alloverness does away not only with compositional order but also with perspective and directional light. Consequently, light and space are indistinguishable in most allover images, including Galliano's. Light is a boundless abyss, as in Pollock's high-keyed drip paintings. Or space itself is luminous, as in those *Constellations* that Galliano permeates with a cold blue tinge. Yet he now and then distinguishes the two, and sends light raking through space. Its title a variant on a David Bowie lyric, *We can be heroes just for one night*, 2009, shows a vast audience in a cavernous concert hall. The point of view is elevated but not enough to flatten the image into an allover pattern. This picture has a foreground, a middle ground, and a background only partially revealed by the light that reaches into depths from some point near the picture plane. All the building blocks of a traditional compositional structure are present and yet this image feels incipiently infinite—unbounded—because of the flickering insistence of Galliano's brushwork. Dispersing himself through his multitudes, his touch gains force rather than losing it. As the image unfurls, the edges of this image come to feel incidental.

Because Galliano's versions of the allover field are startlingly original, both in style and in form, it seems almost enough simply to feel the full force of their pictorial energies. Yet it is impossible to overlook his subject: humanity in a time of crisis, when there are no clear solutions to deepening problems of accelerating population growth, forced migration, and war. As these developments erode cultural certainties, fundamentalisms gain strength. An immense, horizontal painting from 2008, *Il trionfo della bellezza*, presents a panoramic view of uncounted Muslim women dressed in traditional clothes, including the headscarf or *hijab*.

Westerners are likely to detect irony in the *trionfo* or "triumph" of this painting's title, for of course the *hijab* symbolizes the second-class status—the oppression—of women in Muslim cultures. This is a convincing interpretation but not exhaustive. For even as the artist pictures oppression he notes that "the beauty and the power of women" survives and in a way triumphs. It cannot be eradicated by harsh cultural conditions. We find this multiplicity of meaning in all of Galliano's *Constellations*. For time and again he enters the unbounded pictorial field not to elaborate a formal device but to offer us spectacular evocations of the inexhaustible richness of the human condition.

I have been used to immersing myself in deep meditation for a long time now, seeking union with the whole. Mankind in its natural and social functions is the best show that we could ever attend. My observations are anthropological observations on the absurdity and density of situations, flights gliding onto humanity.

We are not human beings on a spiritual journey, but spiritual beings who are carrying out a human journey.

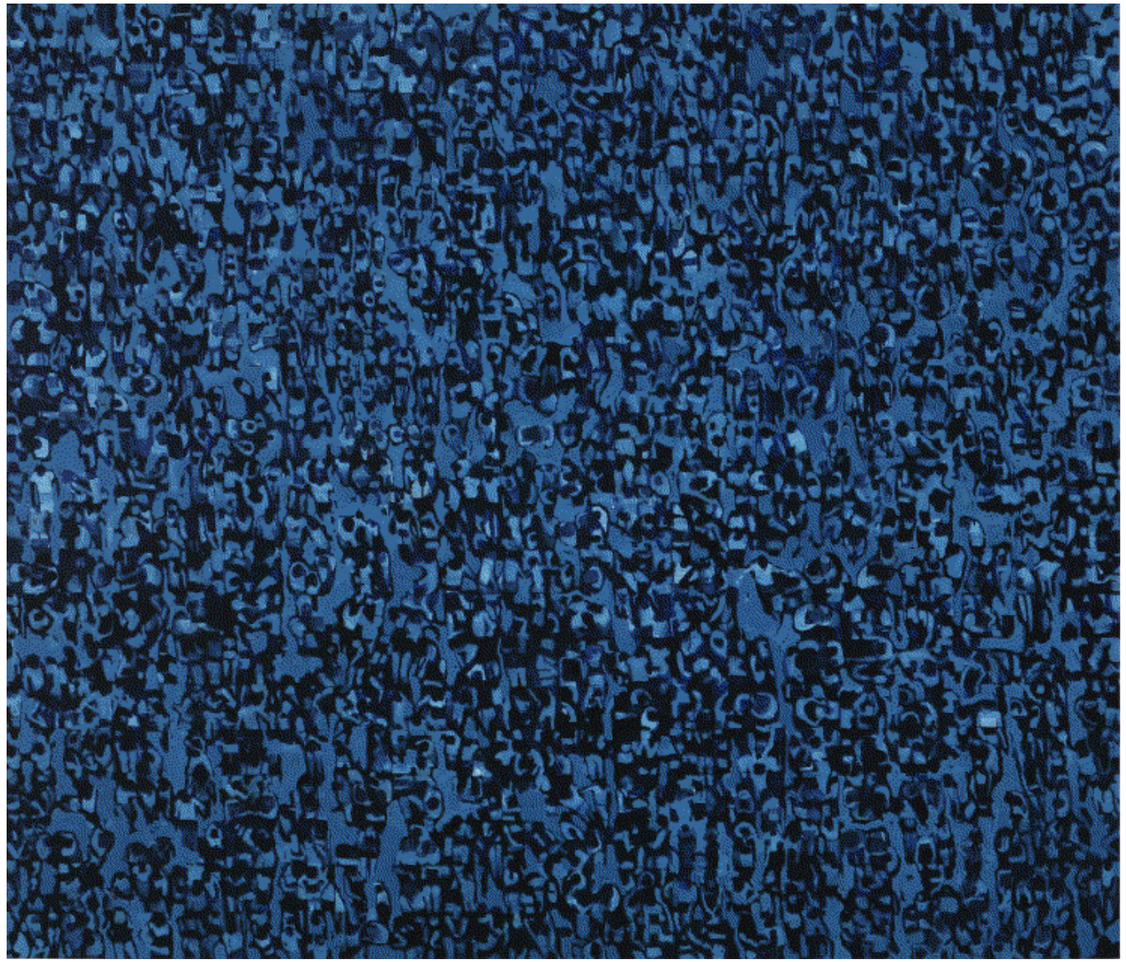
On a slow vibrational level, we experience light reflected from matter and we can enjoy the sight. This should be a favorite pastime for human beings: looking and giving the brain a rest. I have always looked at how artists have dealt with the description of things and nature, and how they managed to describe what lies beyond. This inevitably led me to Cézanne. And I love Gerard Richter's abstract paintings.

Daniele Galliano

Excerpts from a conversation with Demetrio Paparoni, *Arte Al Límite*, no. 68, Santiago, September–October 2014, pp. 24–29.

Untitled, 2011
Oil on canvas,100 x 120 cm
Private collection

Up, 2012
Oil on canvas, 100 x 120 cm
Private collection



Untitled, 2011
Oil on canvas, 150 x 200 cm
Private collection

Untitled, 1995
Oil on canvas, 115 x 152.5 cm
Private collection

Crowded Painting: Crowds and Groups in Galliano's *Constellations*

Eleonora Castagnone

The painting by Daniele Galliano is somewhat crowded. In *Constellations*, the perspective has been heightened: it is only from this altitude that you can have access to the great show of humanity caught in its collective dimension, as it becomes a crowd. This is a topic that greatly interests Galliano and which his work explores in various forms.

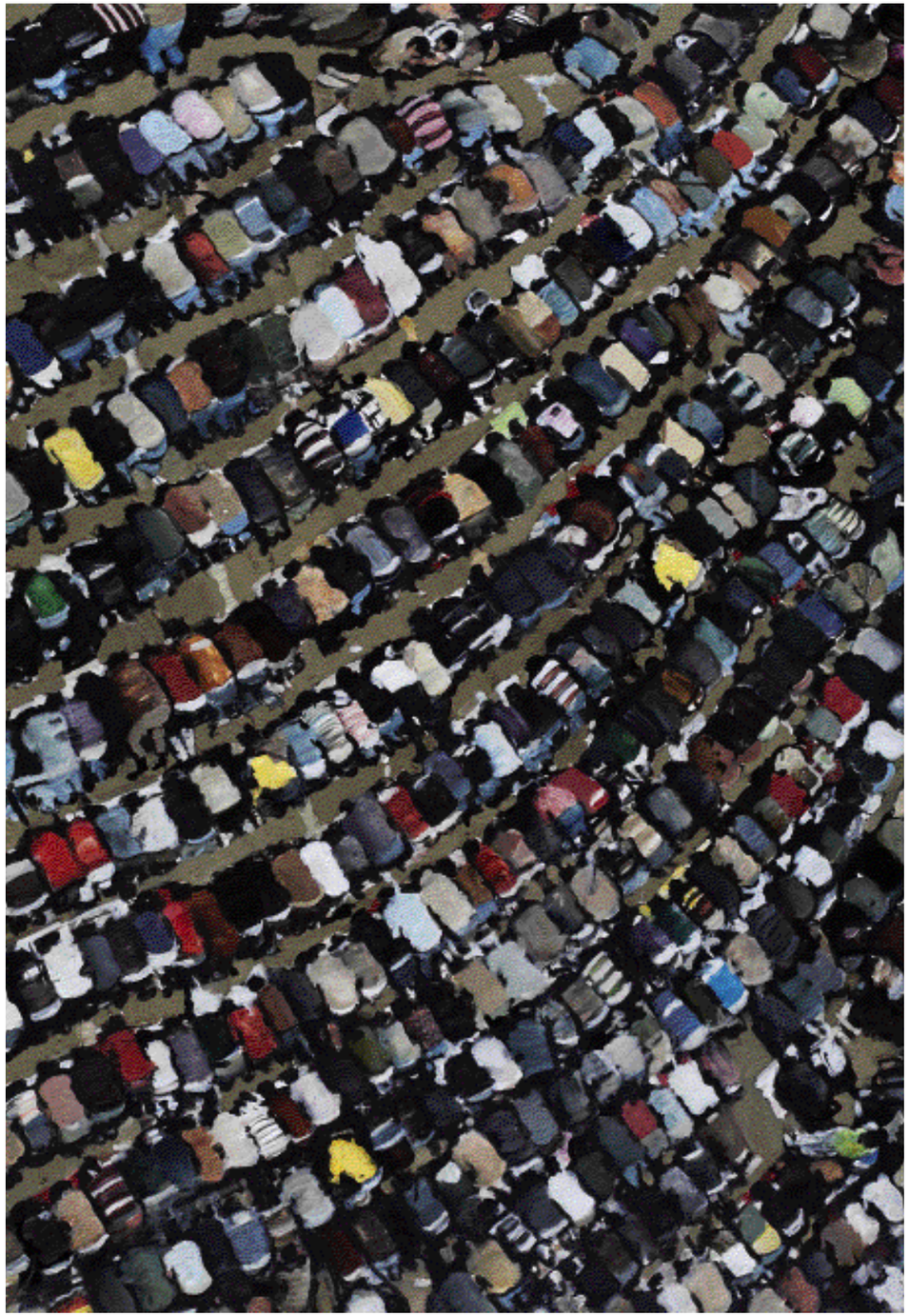
The crowds in his work are to be understood as aggregations of individuals, meeting temporarily in the same place, in which the space of each of the participants is limited considerably by the presence of the others. We have been dropped into the metropolitan scene of social events, crowds of members of secular urban society, and gatherings of youth subcultures. Streets, squares, social centers, and nightclub basements become "temporary autonomous zones."[1] These are the self-managed spaces that the anarchist philosopher Hakim Bey identified as a key socio-political strategy for circumventing the structures and formal institutions imposed by the powers that be. There is a feeling of euphoria in this "becoming a crowd" that transcends the individual.[2] It is not just a matter of abandoning the inhibitions and constraints of everyday life: a crowd is, by definition, a temporary phenomenon, the suspension of the ordinary. It is the sublime feeling of being part of something larger, identifying with—and helping to produce—this vibration emanating from humanity.

Besides the expressive, self-referential, disengaged crowds, there are also active crowds, such as in *Demokritic*, a painting from 2007 in which individuals driven by a common goal have come together and are oriented towards collective action. These are the crowds of the major events and mass protest demonstrations that Galliano was able to recount, even before their occurrence starting in 2011, in the contemporary icons of Tahrir Square in Cairo, the Puerta del Sol in Madrid, and Occupy Central in Hong Kong, among others.

Nevertheless, these crowds contain a latent threat of excess and degeneration. The converging characters almost collide, like molecules in turmoil. The social temperature has risen to the very limit of explosion. Here we find the potential for madness and subversion of the established social order inherent in crowds, which has always terrified governments, the ruling classes and their enforcers.

From the crowds, it goes on to groups and clusters of individuals. This is an inventory of human beings caught in the performance of regulated collective action: men in scenes of public prayer (*La ilaha illallah*, 2012), regimented lines of students (*I can't get no satisfaction*, 2009), powerful figures in their institutional function (*Tutti assieme democraticamente* [All together democratically], 2008) or sitting around spotless tables

Constellations, 2010
Oil on canvas, 200 x 300 cm
Private collection



Untitled, 2012
Oil on canvas, 100 x 70 cm
Private collection

(*Fantasia al potere* [Fantasia in power], 2006), and armies of midwives in the midst of their activity (*Milk show*, 2007).

The works hitherto taken into account trace maps of human density and spatial relations of variable geometry. The distribution and the distance between the entities in space become social metaphors. While the crowds of the young people socializing are compressed, promiscuous, random, and spontaneous, the formal groups appear to be arranged in ranks, according to a symmetrical and homogeneous logic. The human figures are replicated to form geometric patterns, and the actions become serial.

This last aspect very effectively captures the institutionalizing action imposed by modern society. The messy, spontaneous, unpredictable and difficult to control crowds are replaced by groups that represent and encode the social functions and the different cultural, political, and idealistic trends, and that organize their emerging needs, such as the planning of leisure. "The condition of simple aggregation and anonymity of a crowd is thus partly modified by external signs, functional traits, symbolic attitudes, and institutional organizations that divide and distinguish them, giving a structure to what their presence in the physical space is likely to turn into a constant state of emotional instability."[3]

Untitled, 2007
Oil on canvas, 200 x 200 cm
Private collection

I can't get no satisfaction, 2009
Oil on canvas, 200 x 300 cm
Private collection

Tutti assieme democraticamente, 2008
Oil on canvas, 120 x 270 cm
Private collection

Marziani, 2006
Oil on canvas, 170 x 250 cm
Private collection

This passage from anonymous and unstable crowds to forms of organized society happens through social control, which is the activity in which the various agencies of socialization (schools, churches, associations, professional corporations, political parties, armies or mass media) ensure the adherence of their members to shared standards by codifying their conduct, curbing irrational and anti-conventional behavior, and sanctioning dissent or deviance.

When it comes to crowds, one of the crucial issues is the relationship between the mass and the individual. How can these two entities coexist and which dialectic does Galliano put into play in his work? Much has been made of the crowd as a single body, an entity with a soul and a life of its own, characterized by a collective feeling that guides everyone's emotions and thoughts in the same direction, resulting in a decrease of the individuality of its participants. In this sense, Galliano's paintings capture the crowds' manifestation of humanity in the more or less orderly institutionalized gatherings oriented towards common goals. These crowds have a life and an aesthetic configuration of their own, in that they are made up of individuals. In other words, the individual does not disappear into the crowd. Both before and after the action of grouping or the collective performance, the individuals who populate his paintings are what they are, and thus they remain: human beings. That is why the collections of faces-amulets, such as *Il volto di Dio* (The Face of God, 2005) and *Grand Dakar* (1992), are in continual dialogue with the crowds and groups, according to a focal movement that goes from the general to the particular, and vice versa. This is an invitation to humanize crowds and observe them as a manifestation of life itself, composed of individuals who pre-exist and survive the group, strongly characterized in their uniqueness, and animated by vastly different characters.

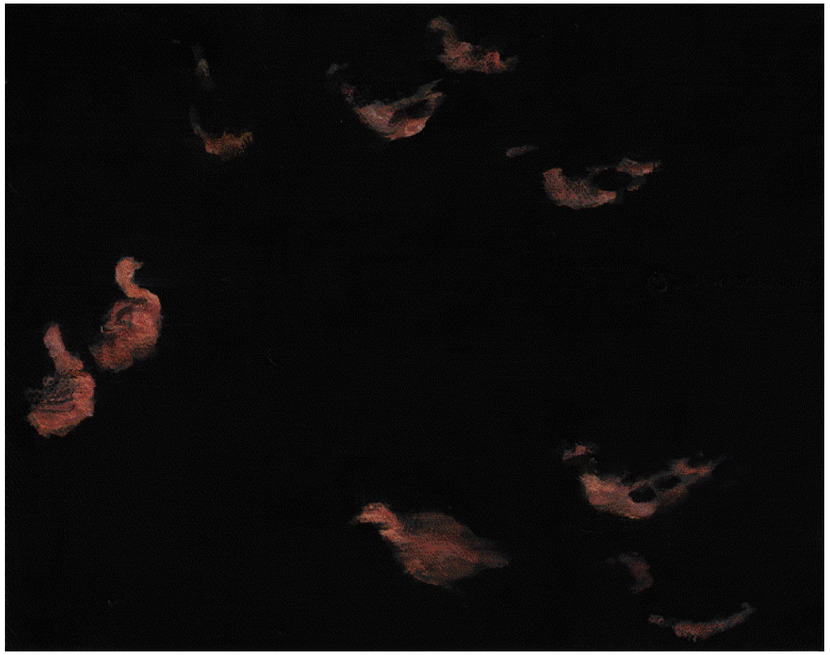
It could be taken a step further. If the whole (the crowd) is composed of individuals, it can be said that in turn individuals contain the whole. As Walt Whitman would have said, people are large, they contain multitudes. According to this logic, the infinitely small not only contains, but even looks like, the infinitely large, if it were not for a—significant—change of scale. In this regard, Galliano's human constellations are reminiscent of the elegance of the universe in its most detailed image, produced by NASA's Hubble telescope by assembling shots between 2003 and 2012. The spectacle of the cosmos reflects our little world which, strangely enough, is also that of mankind.

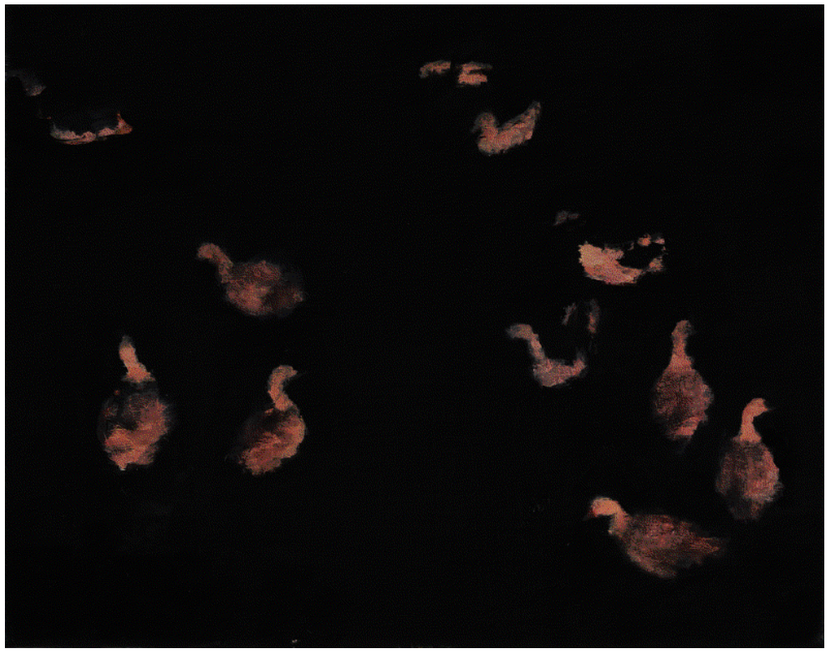
Light and its opposite, darkness, are an inseparable dyad in *The Fall*. Although the crowd in this painting is older and more composed than the one in the first *Constellations*, the presence of so many people creates a feeling of vertigo and alienation. The characters seem to be suspended, but slowly and imperceptibly sinking into a thick black paste that encompasses and surrounds them. The obsessive attention to hairstyles, postural details, and clothing, made with quick accurate brushstrokes, contributes to the representation of the uniqueness of the individual set into the crowd, which reaches its maximum expression in *The Fall.* The scene is pervaded by a ritual formality despite the informal nature of the aggregation. As the title implies, the image of the fall can be read as a possible outcome of the alienation produced by the huge crowd, to give free rein to luxurious revelry, to a blazing life. There is the same nausea, desolation, and danger for the soul from exposure to worldly life in Kavafy's poetry:

Fantasia al potere, 2006
Triptych
Tempera and oil on canvas,
140 x 180 cm each
Private collection

Constellations, 2010
Oil on canvas, 14 x 18 cm
Private collection

Constellations, 2011
Diptych
Oil on canvas, 14 x 18 cm each
Private collection





You make me feel unreally, 2007
Pencil on paper, 30 x 40 cm
Private collection

Il volto di Dio, 2005
Polyptych
Oil on canvas, 40 x 50 cm each
Fondazione Guido ed Ettore De Fornaris, GAM, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Turin

Untitled, 1996
Oil on canvas, 80 x 100 cm
Private collection

And if you can't make your life as you'd wish it,
try, at the very least, to accomplish this much:
do not make it less than what it already is
by mixing too excessively with the masses,
by hanging around and endlessly chattering.

Don't cheapen your life by parading it around,
hauling it everywhere and laying it out there
for the dreary humbug of familiars and fellowship,
until it comes to feel like a curious dead weight.[4]

This brings us to the last group of crowds in Galliano's work. It deals with inanimate wreckage, such as the barracks after the tragedy of Hurricane Katrina *(Mississippi muddy waters live*, 2005) and clusters of abandoned cars (*Untitled*, 2007), or groups of animals—geese (*Constellations*, 2011, diptych) and pigs in *Porking* (2007). This body of work can be read as a parody of humanity, its decline, and its potential for regression to the stage of becoming derelicts or animals. These works contain an implicit allusion to the institutionalized groups of which we spoke earlier, and to the ruin that human beings' regulated and disciplined organization can produce, reducing them to harmless—although useful—farmyard animals, or discarded objects.

In the archetypes of the collective unconscious, the fall is represented in the myth of the rebel angels, the loss of the state of grace of Adam and Eve in the Gar-

The News tries to creep into the tradition,
2012
Triptych
Oil on canvas, 50 x 70 cm each
Private collection

A wonderful world, 2011
Oil on canvas, 40 x 50 cm
Private collection

A wonderful world, 2011
Oil on canvas, 40 x 50 cm
Private collection

den of Eden, and Icarus, who due to excessive hubris, loses his wax wings by flying too close to the sun, and plummets. Coexisting in these myths and images are the antitheses that are the essence of life: ups and downs, good and evil, courage and fear, power and vulnerability, and spirit and matter. This polarity has always shaped the existence of mankind, and modern humans are finding new forms and creative imagery to express it.

In order to enter into Galliano constellations and enjoy the show, you have to eventually give up any didactic, political, moral, or even prescriptive, intent. Galliano does not really care about constructing a series or a typology of crowds or offering a catalogue of human behavior as such. His intent is to *portray the light* and the reflection of light on bodies and on humanity, taken singly or as a multitude.

Whitman was considered to have "represented brotherhood [humanity] in the light of the sun, describing an infinite variety of wonderful and radiant creatures, all sacred in that they were concrete. While Shelley had adored *man*, Whitman adored *mankind.* Every human eye, every human characteristic, became the subject for mystic poetry, just like a torch that randomly lights up the faces scattered among the crowd. All men should be treated like kings and worshiped as gods."[5] After all, in *The Fall* and in the works of the *Constellations* series in general, the pictorial perspective is not human nor mechanical, but super-human, in the sense that it is above humans, it is superior. It is the eye of God that observes the brightness of humanity, both in its irreducible individuality and in the spectacle of the throng, and sees his own reflection.

[1] H. Bey, *The Temporary Autonomous Zone*, Pacific Publishing Studio, Seattle, WA 2011.
[2] F. Forlani, *Folla e follia, Walter Benjamin e i flash mob*, 2012, in www.nazioneindiana.com.
[3] C. Mongardini, *Folla-Universo del Corpo*, 1999, in www.treccani.it.
[4] K. Kavafis, *The Canon*, translation from Greek by S. Haviaras, Hermes publishing, Athens 1992.
[5] G.K. Chesterton on Walt Whitman, in *The Thing*, Sheed & Ward, London 1929.

I search for beauty in crowds. But this does not prevent me from being critical of certain situations. Goebbels planned to control the masses; with the knowing and persistent use of propaganda, the most miserable life could be presented them as paradise. Think of the raves where you listen to war music that accelerates your heart beat and alters the nervous system, and where you consume the same kind of drug that was given to the soldiers of Wehrmacht before they were sent into combat. Seeing these kids, it makes me think that in some way Goebbels' project was successful. We carry out actions in our daily lives that have little to do with our nature.

I am interested in the condition of solitude. In my paintings this is a recurrent theme. Oppressed and isolated individuals really move me. You can be alone even when you are with other people.

Daniele Galliano

From the conversation with Arturo Schwarz on p. 109 of this volume.

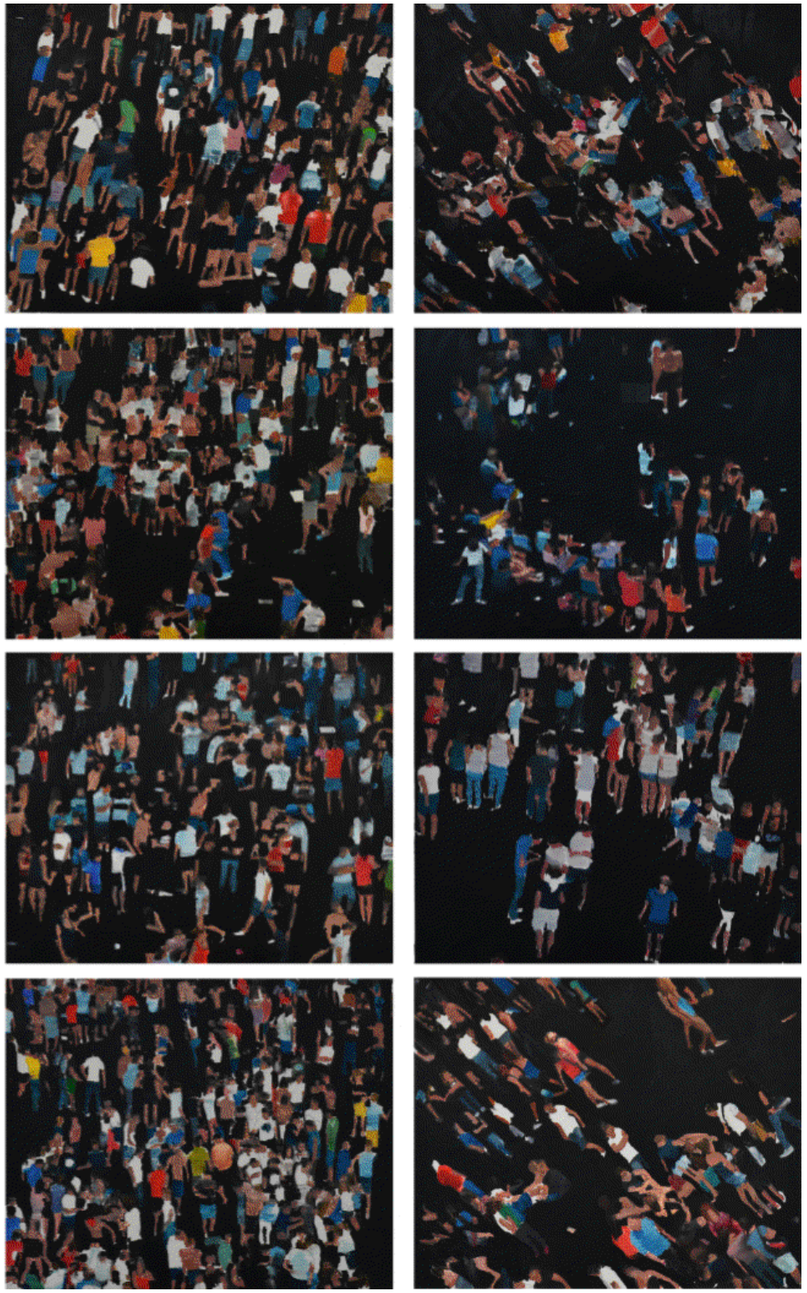
We can be heroes just for one night,
2009
Oil on canvas, 140 x 180 cm
Private collection

Constellations, 2012
Diptych
Oil on canvas, 140 x 180 cm each
Private collection

Constellations, 2012
Oil on canvas, 40 x 50 cm
Private collection

Di ogni, 2013
Oil on canvas, 50 x 70 cm
Private collection

Constellations, 2014
Oil on canvas, 100 x 120 cm
Private collection



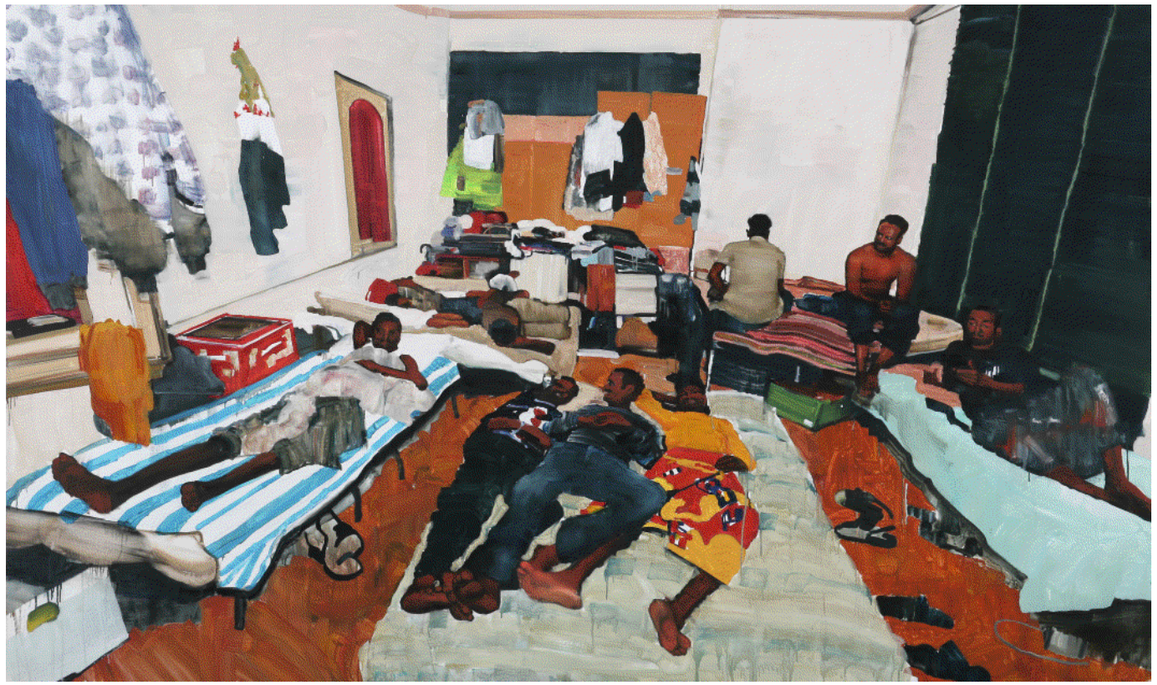
Constellations, 2013
Polyptych
Oil on canvas, 40 x 50 cm each
Private collection

Constellations, 2014
Oil on canvas, 50 x 60 cm
Private collection

Constellations, 2014
Oil on canvas, 50 x 60 cm
Private collection

Constellations, 2014
Oil on canvas, 50 x 70 cm
Private collection

Constellations, The Fall, 2014
Polyptych
Oil on canvas, 3.5 x 10 m
Private collection



Zona living, 2010
Oil on canvas, 150 x 250 cm
Collection of the Fondazione VAF, MART, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea, Trento

Daniele Galliano: Inadequate

Antonio Zaya[1]

La mosca, 2003
Oil on canvas, 108 x 120 cm
Private collection

When we define an act or object as being inappropriate, we mean that it is inappropriate for the circumstances and conditions, and inadequate for its end or purpose. Therefore, "inadequacy" is a term that implies the concept of falsity or unsuitability, and which, according to Scholasticism, links truth to what is congruent. So inadequacy implies a lack of harmony and balance between the concept and the object, the opposite of *adaequatio intellectus ad rem* (the intellect is adequate to the thing) and thus also the absence of any correspondence between these two terms. This concept of adequacy has well-known precedents in Aristotelian philosophy, and its opposite, "inadequacy," means the separation of concept and object, and conversely presumes skepticism or a belief in the improbability of objects having an intelligible, rational structure, essence, or form that can be correctly recognized by the intellect. This gave rise to the urgent need of some scholars to posit the existence of a supreme being (God) who vindicates this rationality and without whom creation would have no meaning.

By describing the characters and some subjects in his works as "inadequate," Galliano is emphatically underlining what his works already state, imply, and suggest: the boundary, the limit, the border of meaning, or "the periphery of the body and the soul," as someone wrote in the cover notes of his Italian catalogue.

Regardless of how we approach Daniele Galliano's painting, we are immediately struck by a flickering consciousness, a feeling of doubt regarding his most cherished artistic antecedents, those with whom the artist feels in harmony and at ease. I am referring to his explicit references to Grosz and Dix, as well as Lautrec and Degas. However, he is paying homage to the artistic past that a wave of misunderstandings has deleted or even discredited, as if history, memory, and time were a one-way street, beyond the positions achieved, perhaps even obliquely, by the prêt-à-porter artistic impulses that fuel the business aspects and the media, disregarding the explosion of postmodern, anti-Darwinian/anti-modernist ideas. In this sense, Galliano's work could not be further from the contemporary context, since it manifests a much stronger connection with the more dignified eras and places in which painting was not shamefully relegated to the attic, at the mercy of every whim and fleeting fashion.

This link of Galliano's painting with the avant-garde movements of the 20th century is in many ways crucial to its development, as well as the perception of its artistic value. The link of these paintings to those of the historical avant-garde connects the painter's view of the world with its contemporary music, pornography, and night-life. It links it with the obscurity, fragility, and the fleeting nature of life, the vulnerability and con-

Untitled, 2010
Oil on canvas, 200 x 300 cm
Private collection

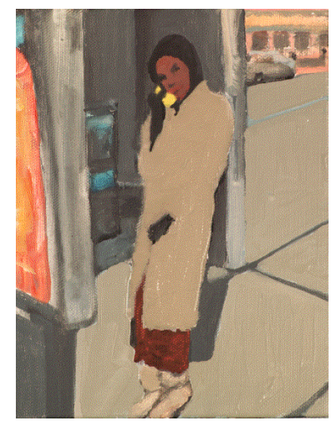
Porta Palazzo, The Gate, 2006
Tempera and oil on canvas,
70 x 142 cm
Private collection

temporaneity of the face of modern media. In my opinion, this seemingly juvenile and presumably immature view which seems to have no future, at least for those proclaiming the end of history, is the vision that Galliano has of the modern world.

Galliano's awareness of the precariousness of time, just like his feeling of the absolute immediacy of the context, both wonderful and disturbing, that we live in today bring us into his amoral nocturnal world that somehow rejects any ethical concerns. And again, it is this very awareness that introduces us to his *inappropriate*, veiled and blurred contours, the architecture and summarily made maps whose only distinguishing feature is the loneliness of early morning emptiness. These are moments of life without idealism or utopian fantasies, without any creed or god, impersonal and anonymous groups that in more ways than one remind us that life is pointless, like some kind of existential atheism, like refugees cut off from their destiny, the displaced, the *Africans* of today. These figures in Galliano's paintings, or at least many of them, just like his urban spaces, are suspended, forgotten or replaced with images of transience. The figures of his latest *inadequate* production therefore continue to be mere passing shadows, even though his colors have become more intense over time, meant to express a pervasive loneliness. They range from the blue dominating some of his porn series to more vibrant colors and other more sophisticated, more *diluted,* and more impressionistic hues, which nevertheless do not capture the light of the sun and of life, but communicate a more anonymous existence.

Galliano shares the Impressionists' taste for the transient: a century ago, Zola would have undoubtedly ranked him as a modernizer, a "Baudelairian." His paintings are as far from fixity as they are from eternity, and if by chance his figures stop, they do so by moving among passengers in transit, anonymous passers-by heading towards a nameless old age, ordinary kids, tourists who are napping or preparing to climb a

La ragazza che parlava con il culo,
2006
Tempera and oil on canvas,
100 x 200 cm
Private collection



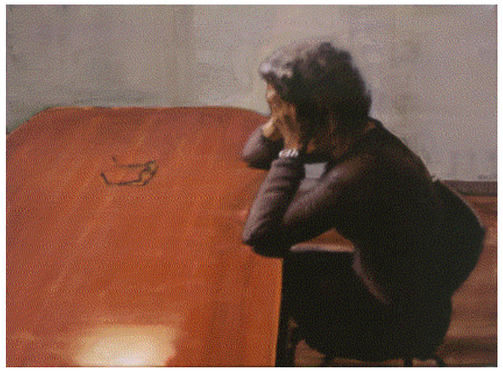
Fatima a New York, 2006
Oil on canvas, 18 x 14 cm
Private collection

mountain or jump into an overcrowded river… All in all, the subjects of art have not changed as much in the last century as people might think. If Galliano's pornographic or erotic work had been the work of the Impressionists, it would have been equal to their having had their nudes banned from the Salon des Refusés: a great scandal, something *improper* in the light of day. In the dizzying world in which we struggle to live today, bloody massacres and morbidity are less subject to censorship than a nice pair of female breasts or a penis.

Although most people associate Galliano's work with his interiors, he also shows cities, beaches, the South, African immigrants, the accidental, the transient and fleeting, those who emigrate and change, the street lights in a nocturnal scene. His view is the ultimate vision of a constantly changing world. Like the Impressionists, light and color, and movement and form could be key aspects of Galliano's painting: in my opinion, thinking of it in purely technical terms means reducing its impact, because his work is above all a fleeting but resolute tribute to a reality that, at least partially, is our own reality, and not some half-forgotten, methodical, and sterile approximation. And again, as in the paintings of the Impressionists, he gives his images a state of mind that renders us partakers of the artist's fantasies: they demolish the barriers between art and everyday life, a varied life, one that is inappropriate, multifarious, and infinitely *inadequate*. From here on, still keeping the relationship with Baudelaire in mind, we can begin to distinguish three important aspects of Galliano's work. The first concerns time: progress whose Darwinian direction hinders the flourishing of postmodernism. Baudelaire compared this progress to a dark lantern, a grotesque idea invented by nature or by God. This idea is widely associated with the industrial achievements of science, particularly in the United States, but in the end, it looks more like a form of faith. According to Baudelaire, no genius is stimulated by any law of progress, but all creativity is spontaneous and individual or, at least, comes from its creator. But this does not negate the reality of the development and the changes it brings. For him, to speak of romanticism was to speak of modernity and he did not hide his disdain for realism, which he considered to be a complete denial of the imagination.

Baudelaire considered painting to be evocation. Therefore the central role of the imagination is the second aspect to take into consideration. The French poet spoke

Re-education, 2012
Oil on canvas, 100 x 120 cm
Private collection



Mama, 2002
Oil on canvas, 30 x 40 cm
Private collection

Che caldo che fa, 2010
Oil on canvas, 40 x 50 cm
Private collection

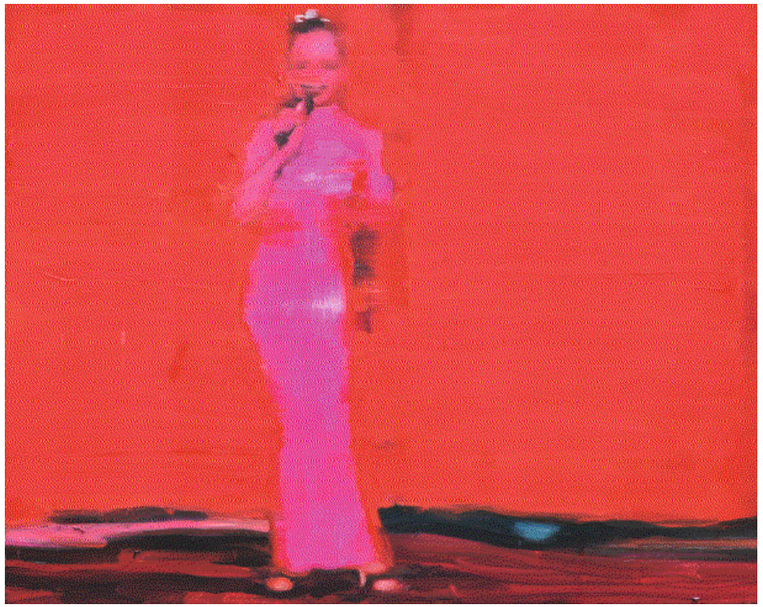
Rituale, 2005
Tempera and oil on canvas,
40 x 50 cm
Private collection

of it as a fundamental faculty: "the queen of truth," the creator of analogies and metaphors. The third and perhaps most important aspect is the recovery of Baudelaire's concept of "naivety." According to Baudelaire, this is a divine gift which almost everyone lacks, and which Herbert Read linked with the "negative capability" of Keats. The opposite would be "poncif" or banality, which finds its expression in the studied effect, in the knowing act, found in everything that is academic and informed. We might call these things "corrupt consciousness," or a lack of faith and spontaneity. Baudelaire considered this as a symptom of our decline. These three elements, which have given impetus to art through the ages, are also valid with regard to Galliano's paintings. He shamelessly uses all the painting tools at his disposal without necessarily wanting to revisit tradition or his personal and historical memory. He does not paint with the intention of creating a new personal language within the modernist tradition. He does not want to reinvent an idea of progress but, on the contrary, he seeks to establish an *inadequate* dialogue with time and its true simultaneity.

Galliano is not at all an innovative artist, although he is certainly an uninhibited artist, who in these disastrous times, and in our collective intimacy, directs us to reflect upon what makes up a large part of our daily lives, those little moments of loneliness and isolation, of leisure and nudity, common spaces and daily routines that we share with each other, that we abandon and return to, that we forget and remember, and that clearly constitute a part of us, even when they are missing or we have lost them.

We should not confuse this necessarily free spontaneity with abstraction nor with the veiled ruse of his technique, which is self-taught yet placed within a tradition that is neither revolutionary nor fundamentally innovative. After all, Galliano's work is a reality, his reality, what he wants us to see, what he is saying, offering, and expecting us to understand and appreciate: it is what he is adding to our reality, to what is *adequate*, for each of us.

Entità mobili irradianti radiazioni malefiche, 2004
Oil on canvas, 40 x 50 cm
Private collection



La televisione può far male, 2006
Oil and enamels on canvas,
100 x 200 cm
Private collection

Of course, our mentality and our lives have been changed by television, and in different ways, by movies, by cars, by painting, by laws and, ultimately, by culture. This is what Galliano is telling us: on a beach; on a soccer field; in a painting of a woman's stockings; in a group scene in a European café; a sleeping woman as in a Degas (or Goya) painting, a man taking a nap, a couple of tourists looking at the sky through apparently special glasses; a child sitting and drinking a cold drink, with a touch of Velazquez; a woman wearing dark glasses clutching her bag and who reminds us of the Niña de la Puebla…

[1] Excerpt from the text published in the catalogue of the exhibition *Inadecuados* at the Galería Distrito Cu4tro, Madrid, 2004.

My work proceeds in cycles, and houses are one of the subjects that has always interested me. Houses tell us something about who has lived in them. This series of works is entitled *Larve.* Faces or shreds of life appear on the walls, the traces that do not want to abandon those places. I painted bodies shining with light. Some scenes were depraved, there was more stuff to see. It is a matter of magnificent obsessions.

Daniele Galliano

Excerpts from a conversation with Demetrio Paparoni, *Arte Al Límite*, no. 68, Santiago, September–October 2014, pp. 24–29.

Cinesi, 2002
Oil on canvas, 150 x 250 cm
Private collection

Chickens, 2009
Oil on canvas, 200 x 300 cm
Private collection

Untitled, 2011
Oil on canvas, 150 x 250 cm
Private collection

Ascoltate l'albero, vi parlerà, 2004
Oil on canvas, 170 x 250 cm
Collection of the Fondazione VAF,
MART, Museo d'Arte Moderna
e Contemporanea, Trento

Larve, 2010
Oil on canvas, 50 x 70 cm
Private collection

Larve, 2010
Oil on canvas, 100 x 120 cm
Private collection

Larve, 2010
Oil on canvas, 60 x 80 cm
Private collection

Larve, 2010
Oil on canvas, 70 x 100 cm
Private collection

Larve, 2010
Oil on canvas, 40 x 50 cm
Private collection

Bella casa vendesi, 2009
Oil on canvas, 140 x 180 cm
Private collection

Larve, 2010
Oil on canvas, 60 x 80 cm
Private collection

Feeling and Beauty Against Cynicism

Daniele Galliano in conversation with Arturo Schwarz

Giuseppe De Nittis, *Il salotto della Principessa Matilde*, 1883
Oil on canvas, 73 x 91 cm
De Nittis collection, Museo Civico di Barletta / Pinacoteca "Giuseppe De Nittis", Barletta

Untitled, 2010
Oil on canvas, 70 x 100 cm
Private collection

Arturo Schwarz: The difference between realism and abstractionism is purely superficial and formal. A figurative work and an abstract work are equally abstract, because they translate concrete reality into visual reality. One is objective, if you'd like, and the other isn't, but they are both abstract. Your works have the peculiar nature of being figurative, but without a shadow of a doubt they have a certain sense of abstraction as well.
Daniele Galliano: Art is always abstract because it is poetry. I spent my childhood looking at people's faces, gestures, and tics, transforming the faces I found in magazines. I intervened and transformed them. If it was a woman's face, I would transform it into a man's face on the canvas. And vice versa. You could say that I have always lived by looking at reality from an oblique point of view. Seeing a face, observing a person, enlivens the fantasy within me, I begin to ask myself: who is that? What does that person do? That's why, inevitably, I tell stories. Human beings are containers filled with stories. If you know how to look at them, they will tell them to you. Then there is style, painting like no one has done, mixing everything: cinema, comics, music and all of art history. Even Arte Povera inspired me, and Mario Merz and Jannis Kounellis in particular. What I like about Merz is the way he pictorially describes reality, using unusual and poor means, iron, glass, neon. I like how he knew how to portray the empty spaces under the arches of the Gran Madre Bridge with glass igloos and the fluorescence of the lights reflected on the water. In Kounellis I like the black and burning images, the ability to evoke synesthesia, the smell of the fire and the highway, grappa, or the horses' awareness that they have become useless.

AS: Is referencing the Turin art scene important to you?
DG: Yes, it is. I moved to Turin in 1992. For me, coming from Val Chisone, it was a natural move. At the same time I was well aware that I was moving to what could be considered a sacred city for art, rich with stimuli, hospitable and generous, even following the metamorphosis of the city caused by immigration from the South in the 1960s. My painting would not be what it is if I hadn't seen and assimilated, in my own way, the work of artists that this city generated and housed, from Casorati to De Nittis, and even the artists of the Arte Povera movement.

AS: So your interest is more geared toward 19th century Turin.
DG: Yes, I am certainly interested also in 19th century Turin and its transfiguration of the visible world. Grosso and De Nittis are among the artists that have struck my heart and

Tutto questo un giorno sarà tuo,
2007
Oil on canvas, 60 x 80 cm
Private collection

To touch the untouchable, 2007
Oil on canvas, 170 x 250 cm
Private collection

Working for you, 2005
Oil and vinyl tempera on canvas,
75 x 145 cm
Private collection

my gut. But I didn't study them; I assimilated them into my DNA. The ones I studied carefully are my contemporaries, what was circulating during the years that I began to study painting on my own: the pop paintings of Warhol and Schifano, whose works could easily be seen even in the frame sellers' stores of Pinerolo. For those who have the painting-bug, it is easy to decode the style, the brushstroke used to face pictorial problems. I also looked with admiration and recognition to artists like Pusole, Arienti, and Pancrazzi, in addition to the more famous artists like Paladino, Cucchi, Baselitz, Polke, Richter, and American graffiti artists. But in those years perhaps I still felt more in line with photographers like Tillmans, than with painters who were my contemporaries. Then Tuymans, Rauch, Sasnal and Weischer arrived and I felt like I was in good company and I was motivated to move forward.

The fact that I wasn't able to attend art school allowed me not to give in to the prevailing culture of the times, a culture where beauty and love were often repressed and substituted with cynicism. This turned out to be a weapon that allowed me to stay focused on beauty and on love for humanity, recounting the human condition through painting. I had my first show in Turin in January of 1992 at the Unione Culturale Franco Antonicelli, a space where some artists, who were principally known within the academy, would hold exhibits that were introduced by a team of young critics. The expositions were impersonal, conceptual, at the inauguration there would be the artist, the artist's girlfriend and a few of the artist's friends. When it was my turn, the space exhibiting my polyptych and acrylic on canvas and other works of mine was overflowing with people, experts, collectors, gallerists, among whom the legendary Maurizio Corgnati who, on a similar

Untitled, 2010
Oil on canvas, 18 x 14 cm
Private collection

occasion, bought one of my diptychs. The return of painting was longed for, and painting returned, at last. The exhibition was sold out and Carlo Monzino, one of the most influential Italian art collectors, purchased several works of mine. Thus I entered arrogantly into the art world after a decade of difficulty.

AS: You paint scenes from real life. Is reality abstract or concrete for you?
DG: Abstract. When I paint, though, I concentrate on what I am doing and I don't reflect on theoretical problems. I agree with what you say: painting is always an abstraction. Look, for example, at this painting from 2005. I entitled it *Working for you.* I used vinyl opaque red that contrasts with all the rest, which is oil based. The oil becomes satinized and lucid. The work depicts some cardinals with undefined faces and the white seems to come from what is commonly called "abstract painting". This painting, I think, synthesizes abstraction and representation. I wanted to paint well like the Flemish, but I also wanted the speed of Schifano. I wanted to create a sense of panic, like Kounellis, and transmit poetry and drama, transience, wonder, and awe. The result inevitably goes beyond the image presented.

AS: When I say that an inclination toward abstraction emerges from your work I am referring to the fact that it brings out the primary form, the essence of the subject. What is tantamount to transfiguring reality. This is why I find your works interesting, especially those that show the nature of dreams. [He points to a painting that is on the floor, in a corner of the studio]

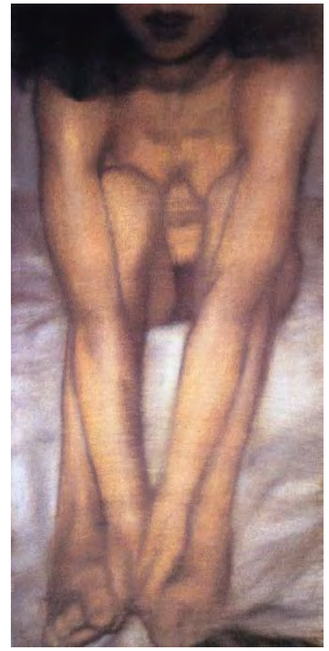
Sexy, 2004
Oil on canvas, 40 x 50 cm
Private collection

Blues, 2000
Oil on canvas, 120 x 150 cm
Private collection

Untitled, 1993
Oil on canvas, 90 x 120 cm
Private collection

Untitled, 1992
Oil on canvas, 100 x 40 cm
Private collection

Untitled, 1993
Oil on canvas, 50 x 18 cm
Private collection



Untitled, 1995
Oil on canvas, 50 x 20 cm
Private collection

Untitled, 1993
Oil on canvas, 30 x 40 cm
Private collection

DG: [Handing him a painting] This one is part of a series of tiny canvases that are 18 x 14 centimeters. It belongs to a series from 2007 entitled *Martians*.

AS: The size doesn't matter. I like it because it reproduces an intimate feeling of a person who is dreaming, grinding his teeth and making a fist in the dream. I would say that yours is a magical realism. I know that I am using a worn-out word, but I like it because it points to a realism that reestablishes a transfigured reality, that belongs to the oneiric realm.
DG: I live perennially in the dream world. I do nothing but dream of the lives of others. People spark dreams within me and my paintings take shape from this imaginary. Human beings mistake the dream for reality, instead of realizing they live in a dream.

AS: Naturally you are well aware that for the surrealists the dream was of fundamental importance. The presence of the dream is one of the aspects of your work that interests me most.
DG: Look at this painting; I called it *Sexy*. It is the face of an Arab woman with a black burqa that completely covers her face. With painting I amplify my expression, which is conveyed, in this case, with the dense black, with the rich coat, thick and impenetrable black.

Goccia del mare, 2003
Oil on canvas, 80 x 120 cm
Private collection

Martians, 2007
Oil on canvas, 18 x 14 cm
Private collection

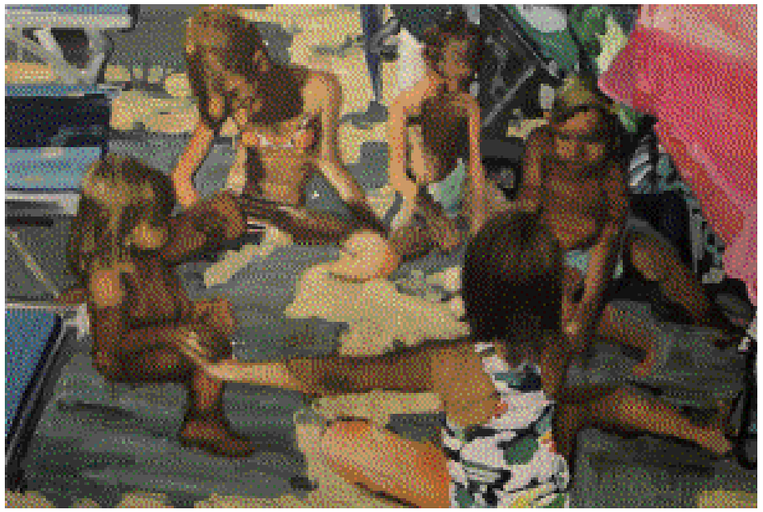
Control your insatiable appetite, 2004
Oil on canvas, 14 x 18 cm
Private collection

AS: I don't find anything sexy about this image. In fact I find it quite unsettling. I see an executioner's mask. The executioner hides his eyes!
DG: It is truly sexy to me. What is hidden stimulates our fantasy. I look at things from the perspective of an anthropologist. I go beyond the temporary. I am interested in the essence, the origin of things. Through this lens the black veil that you see in this painting does not have the threatening value that it currently assumes for us westerners. Returning to its original function, I see the veil for what it was at its origin: an element of protection and mystery.

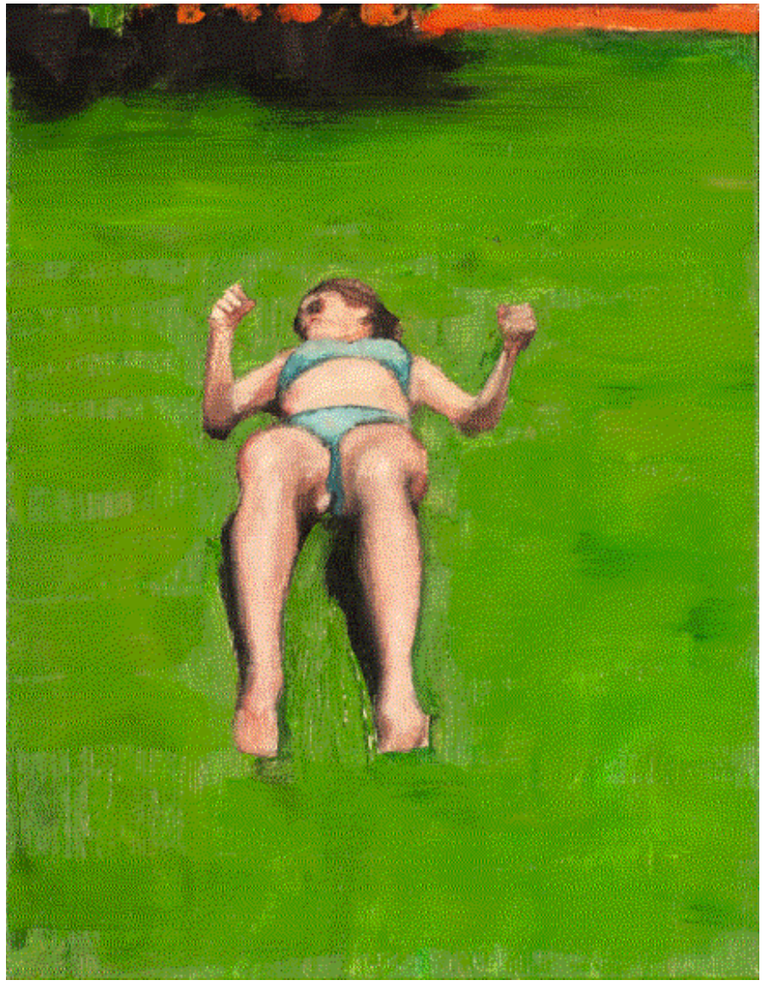
AS: I see it differently. A person who hides her eyes, hides a part of her soul. She is a woman who has been forced to hide her eyes, and thus she is a victim. So why give this work this title? I insist when I say that I don't find anything sexy about this work.
DG: We westerners know the interpretation of the veil that is given to us by the media. But what do we really know about the female world within the Islamic context? Do we really have something to teach those who created *A Thousand and One Nights*?

AS: The Islamic world in *A Thousand and One Nights* hasn't existed for at least two centuries. The current one is a misogynist and deeply reactionary world—that is the Islamic world. Let's go back to your work; I prefer paintings in which you bring out the psychology of the subjects. You do it perfectly, you are so talented in this. I ask myself, however, what pushes you to paint the crowd. The crowd cannot reflect the psychology of people.
DG: I am an observer. My choices are premeditated. I progress by inspiration. When certain situations draw my attention, I feel the need to transfigure them in a poetic way. The trick is to move across thoughts and stop only at the ones that belong to you. I am fairly schizophrenic when I choose subjects. I move from a sacred subject to a pornographic one with complete naturalness.

Bimbolini, 2003
Oil on canvas, 80 x 120 cm
Private collection



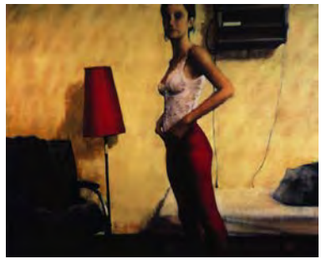
Il sogno, 2006
Oil on canvas, 18 x 14 cm
Private collection



AS: You have always given much importance to the female universe. For the surrealists the Woman is the great initiator, the one that brings with her the promise of a better world, she is the one who brings us the happiness of a requited love. What do you see in the Woman?
DG: An obsession! One speaks of fallen angels that, in the beginning, separated human beings—who were initially hermaphrodites—into man and woman, so they could reproduce and thus guarantee a workforce. From there Earth became a real nuthouse. In the beginning sex had an exclusively recreational value, it was pure pleasure without implications. Then sex took on a reproductive role. So breasts were created to excite man and guarantee the reproductive act, becoming thus a true obsession. With the creation

Modello presidenziale, 2008
Oil on canvas, 40 x 50 cm
Private collection

Edgar Degas, *Intérieur (Le Viol)*,
ca. 1868
Oil on canvas, 81.3 x 114.3 cm
Philadelphia Museum of Art,
Philadelphia, PA



Vienna, 2001
Oil on canvas, 120 x 150 cm
Private collection

of man and woman there was no more peace! Honestly, with the growth of the phenomenon of homosexuality today, it seems like I am seeing, from my position as a roundabout anthropologist, a return to the future.

AS: How do you reconcile the attention that you pay to the individual and his singularity with your interest in the crowd?
DG: The crowd is a modern societal phenomenon. I paint casual crowds, sketchy crowds, active crowds, religious crowds. Yet, even if you can sense a sort of sociological analysis of its values and configurations, that is not my intention. I am interested in the beauty of the human being that manifests even in situations that are out of control, in situations that potentially manipulate the individual. Choosing to share an experience already holds within it the idea of beauty. But, I also sense something more dangerous in the crowd, in fact in one of my paintings I represented a herd of pigs that can also be seen as a crowd.

AS: I hate crowds. I hate them because in certain circumstances a crowd can end up lynching someone. The crowd has no intelligence, it has no soul. The humanity of a single individual disappears in the crowd. The crowd is the most dangerous thing there is. For me there is no difference between a crowd and a shit.
DG: I search for beauty in crowds. But this does not prevent me from being critical of certain situations. Goebbels planned to control the masses; with the knowing and persistent use of propaganda, the most miserable life could be presented them as paradise. Think of the raves where you listen to war music that accelerates your heart beat and alters the nervous system, and where you consume the same kind of drug that was given to the soldiers of Wehrmacht before they were sent into combat. Seeing these kids, it makes me think that in some way Goebbels' project was successful. We carry out actions in our daily lives that have little to do with our nature. In 2004 I entitled my show *Inadecuados* (Inadequate) to stress the fact that we find ourselves carrying out gestures and actions generated by advertisements. To return to the conversation about the crowd, I think that it is extremely important to always look at what we have before us with fresh eyes, maybe with our heads down, hanging from a tree branch from our legs. Then there is the crowd that can be found at a beach or at a concert or a religious rite.

AS: That is a different crowd! I wasn't talking about that kind of crowd. Obviously it is clear to me that yours is a study about the character of humans in all their multiplicity.
DG: Indeed. I am interested in the condition of solitude. In my paintings this is a recurrent theme. Oppressed and isolated individuals really move me. You can be alone even when you are with other people. It should also be said that what a painter shows can have two faces. Look at this painting: they are Muslims in prayer.

AS: Here you have transformed a real scene into an abstraction, the men become balls of wool, or many brushstrokes.
DG: It is oil on canvas. The painting comes from an image from the Internet. Looking at

Andy Warhol, *Gianni Agnelli*, 1972
Acrylic paint and silkscreen ink
on canvas, 100 x 100 cm
Private collection, Milan

Giovanni, 2010
Oil on canvas, 14 x 18 cm
Private collection

it made me want to sanctify it because it was pictorial, to me it suggested the possibility of making a beautiful painting. With the images that I use in my paintings, the same thing happens that happens with signs when the signifier, that is to say, the form, is separated from the signified, which is the content. They become abstractions, poetry. Pablo Picasso said that what matters is not what is painted, but *how* it is painted. Then every painting is born and grows autonomously, and with that ideas, reflections, and erasures emerge, accidents happen. All this contributes to the creation of the work. Grasping the beauty in a moment of collective prayer is not a common thing, also because our vision of the world conditions everything we see and everything that doesn't coincide with our mentality, everything that is subjected to media action. The media manipulate information and influence our way of seeing things.

AS: The media work in the service of the great capital, and they condition our way of seeing through things. Through mass means of communication they want to make us accept things as normal that actually aren't normal at all.
DG: My work does not want to be a critique of society as an end in itself. I describe reality through my gaze, I am interested in the poetry within things. In my paintings contradictions certainly emerge, vices, idiosyncrasies of our contemporary world, but my intention isn't necessarily to condemn. It's not that I am not interested or that I don't participate in contemporary problems. Through painting I can look at these problems and transmit what I see with my own personal expression. I express myself with painting, not with words. I do meditation and yoga, and contemplating the splendor of creation is part of my lifestyle. Painting is a form of meditation; attentive observation of what is around is a form of uninterrupted prayer. It is a matter of the intensity with which one observes things. It is not about seeing reality in a different way, but of giving quality to the observation. I don't always relate to the subject of my paintings in the same way. Sometimes it is the image that I have before me that inspires me and that I begin to observe, other times I *prepare myself for the apparition*, as they did before the Renaissance, before, that is, the apparition of the Virgin was substituted with the model. Putting yourself at the service of the apparition means connecting with something greater.

AS: That depends on the voyeur, on who is looking. If the person looking isn't a moralist, if he doesn't have nationalist or ideological blinders it is obvious that he will be able of recognizing beauty even in things that are different than he is. Fuck people with blinders. This is a very beautiful and interesting painting. I wouldn't include it in my collection because I don't love the subject, but it is a beautiful painting. Aside from being beautiful it is also meaningful. As I see it, this painting reflects a state of abjection, the renouncing of the individual's own human essence. This, for me, is unacceptable.
DG: Castaneda says that man has become the asshole that he is since he lowered his head before God.

AS: I agree.
DG: Let me ask you a question. Does my work make you think of any other artist?

Allah Akbar, 2007
Oil on canvas, 140 x 180 cm
Private collection

Goccia del mare, 2008
Oil on canvas, 80 x 60 cm
Private collection

Ring of fire, 2010
Oil on canvas, 40 x 50 cm
Private collection

AS: No. Even if it references the intimate sphere, your painting is *sui generis.* I find it authentic. Traditions, after all, are made to be destroyed. They said this long before me.
DG: Cézanne said that too. Painting is an occasion for looking at the world in a new way. Cézanne revolutionized painting. At the end of the 19th century many thought that photography would replace painting. Now, like then, painting shows that it has something more than photography does, something that allows it to be *current*, always and however, that allows it to be able to recount reality better than any other medium, opening new perspectives with which man's adventure on earth can be read through new paradigms.

AS: Yes, I believe Cézanne said that also, I didn't want to say that because at 90 years old my memory isn't what it used to be.
DG: I couldn't say if my painting fits into a tradition. I developed my technique by experimenting with it directly on the canvas, I am an autodidact. I don't ask myself what the best way to paint is. I paint and that's it.

AS: Every great painter is an autodidact. As an autodidact you develop an original technique. Think of Rousseau the Douanier… and he's not the only one. In Breton's book *Le surréalisme et la peinture* (Surrealism and Painting), many of the works reproduced are from autodidact painters that did not know of the existence of art schools. They didn't know about the figure of the merchant who knows how to promote an artist, they even ignored the existence of the shit that is the market. Success has nothing to do with an artist's skill. Some of the greatest artists of the past were ignored until their death. The strategies of the market are the strategies of capitalism.

Untitled, 1992
Oil on canvas, 30 x 20 cm
Private collection

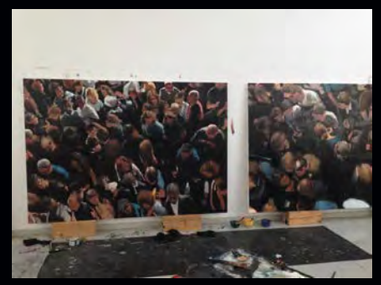
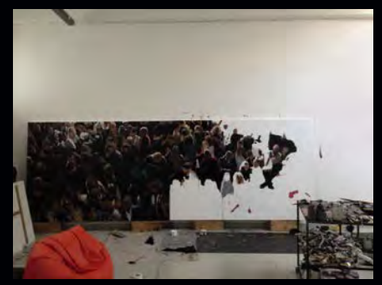
Untitled, 1995
Oil on canvas, 80 x 80 cm
Private collection

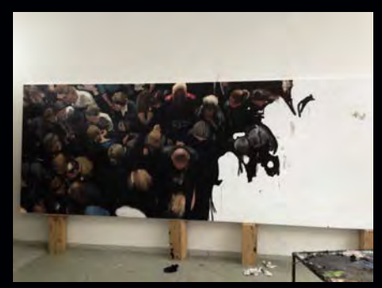
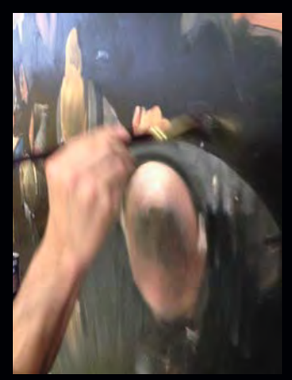
DG: I paint life, I choose situations that touch me emotionally. I never think about the market and about what's behind it. I understand that certain subjects may be disturbing, like sex scenes. But my intention is not to provoke or disturb the viewer of the work. For me these paintings represent an occasion for seeing the light that reflects on bodies. The forms create a magical equilibrium. I like the nude, I like the human form. Initially, to paint these scenes I looked for my models in magazines, among the photos that passed before my eyes. Pornography gave me the chance to see bodies, the beauty of bodies. There is a lot of beauty in bodies in porn.

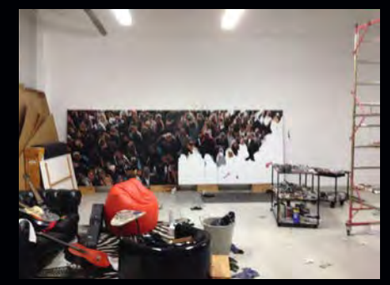
AS: For me porn doesn't exist. It is a Catholic invention. Sex is life. Is two people fucking, pornography? It is from the Church's point of view. But who said that we have to adapt to the visions of the Church?
DG: I feel the same way. Let me tell you a story. The first show that I did at the Enzo Cannaviello gallery in Milan included a few erotic paintings. At a club I had met a beautiful girl, and I later discovered that she was the assistant to a painter that I knew well. I said to her: "You're beautiful." And she said: "But most of all I am very intelligent." I invited her to the show. The show was reviewed in *Flash Art* by a prudish, old feminist American critic who was so excessive in her comments that her review became a huge advertisement for the show. A while later this girl left me a note at the gallery: "Congratulations, it rarely happens that a man is able to grasp the feminine universe so deeply." This comforted me greatly. A person without blinders, free of all preconceptions, who looks at what she has before her, knows how to recognize beauty where others don't.

AS: How would you define beauty?
DG: I see the beauty in everything. I recognize it because I feel it in my gut, just like painting, you don't do it with your head, or with your hands, you do it with your gut. My life is studded with dramatic events. This has led me to maintain a certain distance from things and events, accepting the causality and the transitory nature in them. When I was in secondary school, one afternoon a fire of biblical proportions broke out on the mountain over the town where I lived. It was a fantastic spectacle. I had to study for an assignment in class for the next day, but I decided that looking at that incredible spectacle of nature was more important than studying. From that moment I dedicated my life to observing, trusting my instincts, entrusting myself to intuition, to the interpretation of what I saw, to my senses.

AS: For me beauty is what creates wonder. That which lies outside of the ordinary is what creates beauty. Beauty lies in being honest with one's self. In Shakespeare's *Hamlet*, Polonius gives this advice to his son: "This above all: to thine own self be true, and… thou canst not then be false to any man." That's who an artist is to me: an individual who remains faithful to himself.
DG: This means that no subject can be excluded a priori from the work. It means that even the most cruel, the most ambiguous, the most controversial representations can invade a work, bringing with them their unsettling beauty.



Photos by Maria Galliano, 2014

Constellations, The Fall, 2014
Polyptych
Oil on canvas, 3.5 x 10 m
Private collection

Appendix

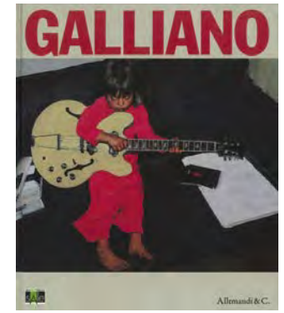
Daniele Galliano
Born in 1961 in Pinerolo (Turin).
He lives and works in Turin.

Solo Exhibitions

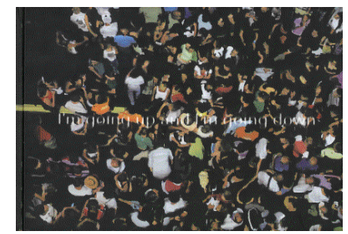
2013
• *Daniele Galliano, The man who managed to get pussy off his mind*, Videoteca Gam, GAM, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea,Turin (curated by Elena Volpato)
• Daniele Galliano, *Bella casa vendesi*, Livingstone Gallery, Den Haag
2012
• *Daniele Galliano and David Kassman*, Ermanno Tedeschi Gallery, Tel Aviv
• *Daniele Galliano, Dead can dance*, Palazzo Birago, Turin (curated by Angelo Mistrangelo)
2011
• *Urbi et orbi*, SALe- Spazi Arte Legnano, Legnano, Milan
• *Constellations*, Livingstone Gallery, Den Haag
2010
• *I'm going up and I'm going down* (with a text by Marco Ponti), Galleria In Arco, Turin
• *Jesus' blood never failed me yet*, Sodertalje Konstall, Luna Kulturhus, Sodertalje
2008
• *All good things*, Studio d'Arte Raffaelli, Trento
• *Martians*, Esso Gallery, New York
2007
• *Beyond differences. Daniele Galliano, Claudia Grassl, James Rielly*, Galleria In Arco, Turin
2006
• *Daniele Galliano. Recent paintings*, Livingstone Gallery, Den Haag
2004
• *Inadecuados*, Galería Distrito Cu4tro, Madrid
2003
• *Il sale della terra*, Marco Noire Contemporary Art, Turin
2002
• *Daniele Galliano*, Galerie Voss, Dusseldorf
2001
• *Daniele Galliano*, Studio d'Arte Cannaviello, Milan
1999
• *Daniele Galliano*, MAN, Museo d'Arte, Nuoro (curated by Mario Perniola and Luca Beatrice)
1998
• *La fin du monde*, Artiscope, Brussels
1997
• *Daniele Galliano*, Annina Nosei Gallery, New York
1996
• *Daniele Galliano*, Annina Nosei Gallery, New York
• *Partito preso*, Galleria nazionale d'arte moderna, Rome (curated by Riccardo Passoni)
1995
• *Proposte X. Daniele Galliano*, Galleria San Filippo, Turin
1994
• *Daniele Galliano*, Studio d'Arte Cannaviello, Milan
• *Narcotica frenetica smaniosa eccitante*, Galleria In Arco, Turin
1993
• *Daniele Galliano*, Galleria La Giarina, Verona
1992
• *Daniele Galliano*, Unione Culturale Franco Antonicelli, Turin
• *Mal d'Africa*, Galleria In Arco, Turin
• *Daniele Galliano*, Galleria d'Arte ES, Pinerolo, Turin

Group Exhibitions

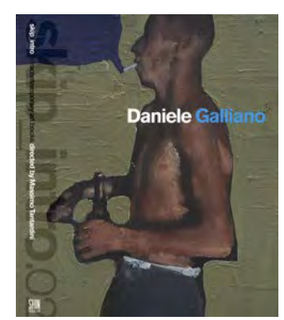
2014
• *Ritratti di città. Urban Sceneries – da Boccioni a de Chirico, da Sironi a Merz a oggi*, Villa Olmo, Como (curated by Flaminio Gualdoni)
• *Doppio sogno. Da Warhol a Hirst da De Chirico a Boetti. Pittura e scultura al Polo Reale di Torino*, Palazzo Chiablese, Turin (curated by Luca Beatrice and Arnaldo Colasanti)
2013
• *La magnifica ossessione*, MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Trento
• *Face the face*, Livingstone Gallery, Den Haag
2012
• *Still even 2012*, Stedelijk Museum, Zwolle
• *POPism. L'arte in Italia dalla teoria dei mass media ai social network / 63° edizione del Premio Michetti*, MUMI, Museo Michetti, Francavilla al mare, Chieti (curated by Luca Beatrice)
• *Daniele Galliano vs Marcel Dzama, Raymond Pettibon e Jim Shaw*, Galleria In Arco, Turin
• *Madeinfilandia 2012*, Pieve a Presciano, Arezzo
2011
• *Arte italiana dopo la fotografia 1850-2000*, Galleria nazionale d'arte moderna, Rome (curated by Maria Antonella Fusco and Maria Vittoria Marini Clarelli)
• *Percorsi riscoperti dell'arte italiana,* MART, Museo d'Arte Moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Trento
• *Live! L'Arte incontra il Rock*, Centro per l'arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato (curated by Luca Beatrice)
• *Percorsi riscoperti dell'arte italiana nella VAF-Stiftung 1947 – 2010*, MART, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea, Trento (curated by Gabriella Belli and Daniela Ferrari)
• *World*, Ermanno Tedeschi Gallery, Tel Aviv
• *Gran Torino, The crossroads of the Italian contemporary art scene* Florida International University, Miami (curated by Paolo Facelli and Francesco Poli)
• *KMZERO11. Arti a Torino. 1995-2011*, Museo Regionale di Scienze Naturali, Turin (curated by Luca Beatrice)
2010
• *Ritratti Italiani*, Fondazione Durini, Milan (curated by Vittorio Sgarbi)
• *Contemporary Artists between Italy and Turkey*, Yapı Kredi Kazım Taskent Sanat Galerisi, Istanbul
• *In-difesa. Artisti da Africa. Asia. Europa. Russia. Usa e Medio Oriente*, Fondazione 107, Turin
2009
• *Apetite for destruction*, Museo Nazionale Villa Guinigi, Lucca (curated by Luca Beatrice and Alessandro Romanini)
• *53° Biennale di Venezia, Collaudi*, Padiglione Italia, Venice (curated by Luca Beatrice and Beatrice Buscaroli)
• *Premio Terna 02*, Adrian's temple, Rome (curated by Gianluca Marziani)
2008
• *Italian works on paper*, Macy Art Gallery, New York
• *Art italienne contemporaine*, Malborough Galerie, Monaco
• *Immagine la vita*, Spazio Gerra, Reggio Emilia
• *Collezione Farnesina. Experimenta 2008*, Palazzo della Farnesina Ministero degli Affari Esteri, Rome (curated by Maurizio Calvesi, Lorenzo Canova, Marco Meneguzzo, Marisa Vescovo)



Flavio Arensi, *Galliano*,
Allemandi & C., Turin 2011

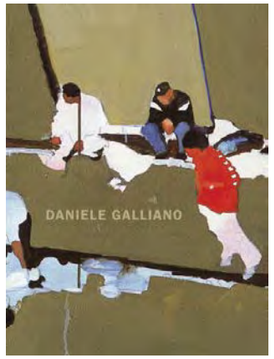


Daniele Galliano, *I'm going up and I'm going down*, Edizioni Galleria In Arco, Turin 2010



Daniele Galliano,
SHIN Production, Brescia 2008

2007
• *Italian Design and Contemporary Art*, Esso Gallery, New York
• *Arte italiana, pittura, 1968-2007*, Palazzo Reale, Milan (curated by Vittorio Sgarbi)
• *Juventus. 110 anni ad opera d'arte*, Fondazione Palazzo Bricherasio, Turin (curated by Luca Beatrice)
2006
• *Museo, Museo, Museo, 1998-2006, Otto anni di Acquisizioni per le raccolte della GAM*, GAM, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Turin (curated by Pier Giovanni Castagnoli)
• *9th Havana Biennial*, Wifredo Lam Art Center for Contemporary Arts, Havana
• *Il potere delle donne*, Galleria Civica di Arte Contemporanea di Trento (curated by Luca Beatrice, Caroline Bourgeois, Francesca Pasini)
• *Painting Codes: I codici della pittura*, Galleria Comunale d'Arte Contemporanea di Monfalcone, Gorizia (curated by Andrea Bruciati and Alessandra Galasso)
• *Sound & Vision*, Palazzo della Penna, Perugia (curated by Luca Beatrice)
• *Natura e Metamorfosi*, Urban Planning Exhibition Center, Shanghai; Capital Museum, Beijing (curated by Marisa Vescovo)
• *Figuralmente*, Mestna Galerija, Ljubljana
2005
• *No painting*, Kunstihoone, Tallinn Art Hall, Tallinn
• *Young Italian Art*, Kunsthalle, Goppingen (curated by Klaus Wolbert)
• *Videominutopoptv 2005*, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato (curated by Luca Beatrice)
• *Clip-it*, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turin (curated by Luca Beatrice)
• *Vernice. Sentieri Della Giovane Pittura Italiana*, Villa Manin, Centro d'Arte Contemporanea, Passariano, Udine (curated by Francesco Bonami)
2004
• *Il nudo fra ideale e realtà*, Galleria d'Arte Moderna, Bologna (curated by Peter Weiermair)
• *Arte Italiana del XXI secolo alla Farnesina*, Palazzo della Farnesina Ministero degli Affari Esteri, Rome (curated by Lorenzo Canova)
2003
• *Melting Pop*, Palazzo delle Papesse Centro Arte Contemporanea, Siena (curated by Gianluca Marziani)
2002
• *Desire*, Galleria d'Arte Moderna, Bologna (curated by Peter Weiermair)
2001
• *La Gam costruisce il suo futuro. Tre anni di acquisizioni di arte contemporanea*, GAM, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Turin (curated by Pier Giovanni Castagnoli)
• *Cantieri romani*, Galleria nazionale d'arte moderna, Rome (curated by Arnaldo Romano Brizzi and Ludovico Pratesi)
• *Contemporaneo Temporaneo, Opere dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea e del Centro Nazionale per le Arti Contemporanee*, Sala Mazzoniana, Roma Termini, Rome
• *Junge Italienische Malerei*, Galerie Binz&Kramer, Cologne
2000
• *Die intelligenz der hand*, Museum der Moderne Rupertinum, Salzburg (curated by Peter Weiermair)
• *Europa differenti prospettive nella pittura*, Fondazione Michetti, Francavilla al Mare, Chieti (curated by Gianni Romano)
1999
• *Figuration*, Ursula Blickle Stiftung, Kraichtal; Museum der Moderne Rupertinum, Salzburg; Museion, Bolzano (curated by Peter Weiermair)
• *Costruire una collezione. Nuove acquisizioni 1994-1998*, GAM, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Turin (curated by Riccardo Passoni)
• *Molteplicittà*, Fondazione Adriano Olivetti, Rome (curated by Bartolomeo Pietromarchi)
• *Bazan, Chiesi, Galliano*, Galleria d'Arte Moderna, Bologna (curated by Luca Beatrice)
1998
• *Raconte moi une histoire*, Le Magasin Centre National d'Art Contemporain, Grenoble (curated by Yves Aupetitallot)
• *Disidentico*, Palazzo Branciforte, Palermo, Maschio Angioino, Naples (curated by Achille Bonito Oliva)
1997
• *Arte italiana ultimi quarant'anni. Pittura Iconica*, Galleria d'Arte Moderna, Bologna (curated by Danilo Eccher)
1996
• *Pittura*, Castello di Rivara, Turin (curated by Paolo Fossati)
• *Collezionismo a Torino*, Castello di Rivoli, Turin (curated by Corrado Levi)
• *XII Quadriennale d'Arte*, Palazzo delle Esposizioni, Rome
1995
• *Dodici pittori italiani*, Spazio Herno, Turin
1994
• *Shape Your Body*, Galleria La Giarina, Verona
1993
• *Segni e disegni*, Galerie Analix, Geneva



Daniele Galliano, Edizioni Studio Sei, Milan 2006

Aimee Bender, *Grida il mio nome*, Einaudi, 2002

Marlene Kuntz, *Ho ucciso paranoia*, CD, 1999

Marlene Kuntz, *Come di Sdegno*, CD, 1998

Flash Art cover, no. 208, February/March 1998

Bibliography

Books and catalogues

• S. Boggio, *Unknown + Galliano, Bad Trip, Artissima*, Edizioni Galleria In Arco, Turin 2104
• D. Galliano, M. Ponti, *Constellations*, Edizioni Galleria In Arco, Turin 2014
• M. Calvesi, L. Canova, M. Meneguzzo, M. Vescovo, *Collezione Farnesina. Esperimenta*, Gangemi Editore, Rome 2008
• P.G. Castagnoli, E. Volpato, *Dieci anni di acquisizioni per la Gam di Torino, 1998-2008*, Allemandi & C., Turin 2008
• M. Meneguzzo, *Daniele Galliano. All good things*, Studio d'Arte Raffaelli, Trento 2008
• A. Nove, F. Fossati, *Daniele Galliano*, edited by Alberto Campo, SHIN Production, Brescia 2008
• A. Bruciati, A. Galasso, *Painting codes. I codici della pittura*, Galleria Comunale d'Arte Contemporanea di Monfalcone, Gorizia 2006
• F. Pasini, *Daniele Galliano. Recent paintings*, Edizioni Studio Sei, Milan 2006
• E. Santese, *Figuralmente*, Edizioni Andrea Moro, Udine 2006
• M. Vescovo, *Natura e metamorfosi*, Damiani Editore, Bologna 2006
• *Novena Bienal de La Habana 2006*, Centro per l'Arte Contemporaneo Wifredo Lam, Havana 2006
• M. Carrera, *Jean Cocteau. Il poeta, il testimone, l'impostore*, Editore Mattioli 1885, Parma 2005
• V. Feierabend, E. Weiss, K. Wolbert, *Un secolo di Arte Italiana*, Skira Editore, Milan 2005
• A. Harm, *No Painting!*, Tallinn Art Hall Foundation, Tallin 2005
• K. Wolbert, *Posizioni attuali dell'arte italiana*, Kunstalle Goppingen, Goppingen 2005
• F. Bonami, S. Cosulich Canarutto, *Vernice. Sentieri della giovane pittura italiana*, Villa Manin, Passariano, Udine 2004
• P. Weiermair, *Il nudo fra ideale e realtà*, Galleria d'Arte Moderna di Bologna, ArtificioSkira, Florence 2004
• A. Zaya, *Inadecuados*, Galería Distrito Cu4tro, Madrid 2004
• A. Zaya, *Svegliatevi*, Editore Antonio Zaya, Madrid 2004
• A. Bonito Oliva, *Figura italiana:il bianco e nero dell'arte*, Mudimadue, Milan 2003
• A. Fiz, *Mitovelocità*, Antea Edizioni, Milan 2003
• D. Galliano, *Raversible. The Ascension*, Marco Noire Contemporary Art, San Sebastiano Po, Turin 2003
• P. Barragan, *El arte que viene*, Subastas Siglo XXI, Madrid 2001
• A. Romani Brizzi, L. Pratesi, *Cantieri romani*, Gagnemi Editore, Rome 2001
• G. Romano, *Daniele Galliano*, Edizioni Essegi, Ravenna 2001
• P. Weiermair, *Desire*, Edition Oehrli, Zurich 2001
• P. Weiermair, *Die intelligenz der hand*, Diegalerie, Frankfurt am Main 2000
• G. Romano, *Europa: differenti prospettive nella pittura*, Giancarlo Politi Editore, Milan 2000
• P. Weiermair, *Figuration*, Edition Oehrli, Zurich 2000
• L. Beatrice, M. Perniola, *Daniele Galliano*, Museo d'Arte di Nuoro, Nuoro 1999
• L. Beatrice, *Spazio aperto*, Grafiche Damiani, Bologna 1999
• R. Passoni, *Costruire una collezione. Arte Moderna a Torino III*, Hopefulmonster, Turin 1999
• A. Romani Brizzi, *La Pittura ritrovata. 1978-1998*, Officine Grafiche De Agostini, Rome 1999
• Y. Aupetitallot, *Raconte moi une histoire*, Le Magasin Centre National d'Art Contemporain, Grenoble 1998
• A. Bonito Oliva, *Disidentico. Maschile femminile e oltre*, Panepinto Arte, Palermo 1998
• P.G. Castagnoli, R. Passoni, *Viaggio in Italia1998-2000:Torino da Fontanesi a Casorati a…*, Corraini Editore, Mantua 1998
• P. Miller, *La fin du monde*, Artiscope, Brussels 1998
• D. Eccher, D. Auregli, *Arte Italiana. Ultimi quarant'anni. Pittura Iconica*, Electa, Milan 1997
• L. Beatrice, *Antologia*, Giancarlo Politi Editore, Milan 1996
• L. Beatrice, C. Perrella, *Daniele Galliano*, Edizioni Galleria In Arco, Turin 1996
• I. Granelli, *Collezionismo a Torino*, Edizioni Charta, Milan 1996
• C. Monzino, *Daniele Galliano all'Abbazia di San Gregorio*, Carlo Monzino, Venice 1996
• R. Passoni, *Partito preso*, Edizioni Sacs, Rome 1996
• P. Weber, *Daniele Galliano*, Annina Nosei Gallery, New York 1996
• *XII Quadriennale. Ultime generazioni*, Esposizione Nazionale Quadriennale d'Arte di Roma, Edizioni De Luca, Rome 1996
• L. Beatrice, C. Perrella, *Dodici pittori italiani*, Edizioni Galleria In Arco, Turin 1995
• R. Passoni, *Proposte X. Daniele Galliano – Luisa Rabbia*, Regione Piemonte, Turin 1995
• L. Meneghelli, *Daniele Galliano*, Studio d'Arte Cannaviello, Milan 1994
• D. Paparoni, *Narcotica frenetica smaniosa eccitante*, Edizioni Galleria In Arco, Turin 1994
• G. di Pietrantonio, *Vietato ai lettori*, Edizioni Galleria In Arco, Turin 1993
• G. Romano, *Segni e disegni*, Art Studio Edizioni, Milan 1993
• L. Beatrice, F. Poli, *Daniele Galliano*, Galleria d'Arte ES, Pinerolo, Turin 1992
• C. Perrella, *Mal d'Africa*, Edizioni Galleria In Arco, Turin 1992

Selected Articles

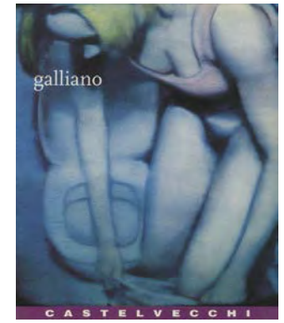
• E. Grazioli, "Immagine la vita," *Diario Gerra*, no. 1, 2008
• C. Perer, "Daniele Galliano. All good things," *Sentire*, July 2008
• C. Perer, "Daniele Galliano e i marziani," *Sentire*, March 2008
• S. De Dominicis, "Daniele Galliano. Dal parziale al globale," *Arte e Critica*, no. 55, 2008
• L. Beatrice, "Scappo a New York," *La Stampa*, Turin, 28 March 2008
• I. Costa, "I marziani di Daniele Galliano," *America Oggi*, 27 April 2008
• D. Galliano, "La memoire de la main," *Ligia. Dossiers sur l'Art*
• *Nova/Italie Nouvelle*, nos. 65–68, January/June 2006
• L. Beatrice, "Seduzione Readymade," in *Work*, no. 15, 2006
• F. Giromini, "L'eros spudorato di Daniele Galliano," *Blu*, no. 118, March 2001
• L. Beatrice, "Dal Kitsch al sex. Pittura e Tv," *Flash Art*, no. 226, February/March 2001
• E. Tolosano, "Daniele Galliano," *Flash Art*, no. 204, June/July 1997
• M. Ragozzino, "Arte: ultime generazioni," *Il Manifesto*, 26 September 1996
• A. Riva, "Le mille luci della nuova realtà urbana," *Arte*, no. 276, August 1996
• E. Planca, "Lungodora Metropolis," *Vogue Italia*, no. 553, September 1996
• D. Galliano, "Le nuove forme del realismo," *Tema Celeste*, no. 57, summer 1996
• G. Curto, "Daniele Galliano," *Flash Art*, no. 198, June/July 1996
• P. Levi, "L'inquietante normalità di Galliano," *Arte*, no. 280, December 1996
• G. Perretta, "Cambio di guardia," *Flash Art*, no. 196, February/March 1996
• N. Cobolli, "Generazione 2000," *Arte*, no. 278, September 1996
• E. Crispolti, "Delitto perfetto," *A.D.* no. 166, March 1995
• L. Beatrice, "L'immagine contemporanea," *Nuova scena*, January 1995
• A. Giulivi, "Daniele Galliano," *Tema Celeste*, no. 49, December 1994
• J. Turner, "Sex, Politcs and Society," *Art News*, October 1994
• D. Paparoni, "Cyberintimismo," *Tema Celeste*, no. 46, summer 1994
• C.G. Anderson, "Daniele Galliano," *Flash Art*, no. 183, April 1994
• L. Grinfone, "Daniele Galliano," *Arte*, no. 248, February 1994
• L. Perlo, "Daniele Galliano," *Juliet*, no. 65, December/January 1994
• D. Galliano, "Daniele Galliano," *Tema Celeste*, no. 40, spring 1993
• I. Mulatero, "Daniele Galliano e Luigi Anton Scatola," *Juliet*, no. 61, February/March 1993
• C. Perrella, "Daniele Galliano, Luigi Scatola," *Flash Art*, no. 172, February/March 1993
• P. Levi, "Daniele Galliano: il grande freddo," *La Repubblica*, 19 April 1992

Monographs

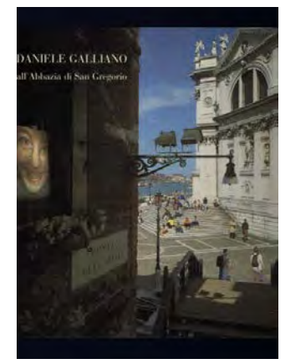
• F. Arensi, *Urbi et Orbi*, Allemandi & C., Turin 2011
• L. Beatrice, C. Perrella, *Daniele Galliano*, Castelvecchi, Rome 1997

Public Collections

2013
• GAM, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Turin
2006
• GAM, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Turin
• Fondazione VAF, MART, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea, Trento
2005
• Fondazione VAF, MART, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea, Trento
2004
• Unicredit Private Banking, Milan
2001
• GAM, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Turin
1997
• GAM, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Turin
1996
• Galleria nazionale d'arte moderna, Rome



Luca Beatrice and Cristiana Perrella, *Daniele Galliano*, Castelvecchi, Rome 1997



Carlo Monzino, *Daniele Galliano all'Abbazia di San Gregorio*, Carlo Monzino, Venice 1996

Giacinto di Pietrantonio, *Vietato ai lettori*, Edizioni Galleria In Arco, Turin 1993

Daniele Galliano, 2014

Biographies

Demetrio Paparoni
Demetrio Paparoni is a writer, art critic and curator. In 1983–2000 he was editor of the contemporary art magazine *Tema Celeste*. He is the author of numerous books on art about Mimmo Paladino/Brian Eno (2000), Timothy Greenfield-Sanders (2001), Chuck Close (2002), Jonathan Lasker (2002), Tony Oursler (2011), Anish Kapoor (2011), Wang Guangyi (2013), and Li Songsong (2013). Among his publications: *L'astrazione ridefinita* (1994), *Il corpo vedente dell'arte* (1997); *Il corpo parlante dell'arte* (1997), *L'arte contemporanea e il suo metodo* (2005), *Eretica* (2006), *Il Bello, il buono e il cattivo* (2014). Over the last few years, he has also contributed texts for the catalogues of anthological exhibitions in Italy dedicated to Andy Warhol, Jean-Michel Basquiat, Keith Haring, David LaChapelle, Roy Lichtenstein, and Edward Hopper.

Carter Ratcliff
Carter Ratcliff is a writer, poet, and art critic. He is the author of numerous books on art including *John Singer Sargent* (1982); *Robert Longo* (1985); *The Fate of a Gesture: Jackson Pollock and Postwar American Art* (1996); *Out of the Box: The Reinvention of Art, 1965-1975, New York* (2001); and *Andy Warhol: Portraits* (2006). His novel, *Tequila Mockingbird*, is going to be published shortly.

Eleonora Castagnone
Eleonora Castagnone is an essayist and a sociologist. She lives and works in Turin. An expert in migration phenomena, she collaborates with various research institutes, Italian and European universities, as well as international organizations (ILO, IOM, League of Arab States, World Bank).
Among her publications: *Vai e vieni. Esperienze di migrazione e lavoro di senegalesi tra Louga e Torino* (2005) and *Il turismo responsabile in Senegal. Attori, servizi e relazioni* (2009).

Antonio Zaya
Antonio Zaya was a poet, writer, art critic and curator. He was born in 1954 in Las Palmas (Canary Islands). Originally a Dadaist performance artist and poet, he lived in Madrid until he relocated to the Costa Brava of Catalunya. Zaya has acted as curator of the ARCO art fair in Madrid, the Havana Biennial and the Biennial of the Canary Islands. Since 1993, Zaya also served as editorial director of *Atlantica*, a quarterly art magazine focused on Latin America. He died in 2007.

Arturo Schwarz
Arturo Schwarz was born in Alexandria, Egypt in 1924, where he lived until 1949 when he was expatriated for being one of the founders of the Egyptian faction of the Trotskyist Fourth International. Since then he has lived in Milan. He has written numerous books and essays on the Kabbalah, Tantrism, alchemy, prehistoric and tribal art, and Asian art and philosophy. He donated almost the entirety of his art collection, especially Dadaist and surrealist art, to the museums of Tel Aviv, Jerusalem, and the national modern art gallery of Rome.

Daniele Galliano, 2014

Demetrio Paparoni

Daniele Galliano

Dipinti 1993–2014

SKIRA

Daniele Galliano: rifiutare l'inganno
Demetrio Paparoni

L'arte di Daniele Galliano si muove su un doppio binario. Da una parte guarda alla sfera intima, a ciò che avviene nel chiuso di una stanza, dall'altra osserva la folla, gli aspetti della vita collettiva, le diverse forme di aggregazione, quali il rito comune della preghiera in una moschea, un rave, una processione di monaci buddhisti, un conclave, una seduta di Borsa. La folla è oggetto del suo interesse anche quando si trova in una situazione di disagio, come un gruppo di migranti stipati su un barcone. Galliano fa propria la tesi secondo cui le folle sono cosa ben diversa dalle masse, caratterizzate da comportamenti stabili e uniformi. A interessarlo non è la massa ma la folla, sono le persone che scelgono di condividere un rito collettivo e, ancora di più, quelle che considerano il rito collettivo un'esperienza liberatoria. In quest'ottica, migliaia di persone che si riuniscono per un rave, un ristretto gruppo di amici che si incontrano in un pub o due amanti nell'intimità di una stanza esprimono lo stesso concetto.
Ritrovarsi nella folla, spiega Galliano, non significa annullarsi. Riconoscersi empaticamente nell'altro, sentirsi parte del tutto, può consentire di vivere una coinvolgente esperienza spirituale, come può consentire di sviluppare relazioni e produrre comportamenti che diversamente non si manifesterebbero. I suoi dipinti rimarcano che quanto più l'individuo sceglierà di socializzare con chi ha le sue stesse tendenze o aspirazioni, tanto più potrà dare sfogo a comportamenti liberatori. Di contro, quanto più l'individuo accetterà di omologarsi alla massa, tanto più subirà le scelte altrui, privandosi della possibilità di riconoscere la bellezza nell'altro da sé.
La matrice realista dei dipinti di Galliano trova il suo contraltare nelle pennellate gestuali, che fanno interagire figurazione e astrazione: da vicino il quadro appare astratto, da lontano diventa realista. Non si tratta solo di una scelta formale: attraverso questo espediente Galliano ci dice che più si guarda il mondo da lontano più la sua percezione sarà nitida. Nello stesso tempo ritiene che la via migliore per mettere in relazione universo interiore e mondo esterno sia uno sguardo empatico verso ciò che ci sta dinanzi.
Galliano dipinge il vero. La sua pittura non mente, non cerca la bellezza nella bugia. Tuttavia, le sue scene di vita vogliono far balenare quel che di intangibile risiede nella realtà. Quando dipinge la folla dei rave, per esempio, l'obiettivo non è farci avvertire il ritmo incalzante della musica elettronica, l'odore del sudore o il calore delle luci colorate che caratterizzano questi riti festosi, trasgressivi, organizzati senza alcuna autorizzazione. Non è quello il tipo di realismo cui l'artista aspira. Quel che propone è l'immagine di individui che si spostano dalla luce alle tenebre e che, come egli stesso afferma, "vanno verso il buio alla ricerca di un lampo che possa illuminare la loro vita, dimenticando di essere loro stessi portatori di luce". Queste folle che abbandonano la luce e vanno verso il buio alla ricerca della luce sono la metafora di un viaggio interiore che solo dopo aver sfidato le tenebre può schiudersi al vero.
Per quanto soggetto di questi dipinti siano individui che sembrano interpretare un ruolo momentaneo, non c'è nulla di falso in loro: sono veri gli atteggiamenti, è vero il luccichio della luce artificiale che si riflette sui corpi sudati, è vera l'armonia dell'insieme. Sono individui che trascendono se stessi per dare immagine a un'idea di bellezza. Sono stelle che brillano di luce propria.
Le prime vedute frontali della folla, realizzate su tele di medio formato, risalgono al 1995. Da allora Galliano non ha mai abbandonato questo tema, riprendendolo anche su grande formato. Ha poi iniziato a dipingere la folla dall'alto, come se fosse ripresa da un balcone, da un aereo o da un satellite. Alcune versioni di questi dipinti hanno una dominante lunare bluastra. A volte la scena è talmente lontana che le persone diventano piccoli tocchi di colore sparso su uno sfondo scuro. In alcuni di questi quadri la distanza tra l'occhio e la folla aumenta ancora e sulla tela appare un insieme di puntini: stelle che brillano in cielo. Qualunque siano le dimensioni dei soggetti e l'angolo prospettico, la sensazione che ne deriva è quella di un flusso in movimento. Quanto basta per capire perché questi quadri si intitolano *Constellations*.
Per quanto la pittura di Galliano si basi su scene di vita reale, egli lascia che il caso irrompa nella costruzione del quadro, determinandone la natura. La storia dell'arte moderna e contemporanea ci offre molti esempi di artisti che hanno permesso al caso di intervenire nella costruzione delle loro opere. Basti pensare a Pablo Picasso, Henri Matisse o Francis Bacon, per i quali un segno, una linea, una macchia, un colore avevano il potere di generare altri segni, altre linee, altre macchie, altri colori. Se la realizzazione di un quadro è frutto di un continuo divenire che trova suggerimenti nella pittura stessa, come fa l'opera a esprimere il vero? Verrebbe da dire che laddove si definisce nel suo farsi, l'opera devia dalla realtà e che, nel trascenderla alla ricerca della bellezza, finirà per mentirci. Questo potrebbe equivalere ad affermare che l'arte può farsi specchio della realtà solo laddove non consente al caso di irrompere nell'opera. Come sappiamo, non è così: l'inconscio riesce a manifestarsi perfino attraverso l'obiettivo fotografico. Il paradosso dell'arte sta proprio qui, nel fatto che l'opera dice il vero solo quando l'artista risponde a un impulso che non gli è dato controllare. Da una parte c'è l'artista con la sua visione personale del mondo, le sue idee, la sua padronanza tecnica, il suo talento, la sua capacità di rifiutare l'inganno che si nasconde dietro ogni immagine accattivante, dall'altra c'è la realtà. In mezzo, tra la soggettività dell'artista e l'oggettività del reale, c'è la verità poetica che, forzando la razionalità dell'autore, si manifesta. L'opera vive della tensione tra queste polarità.
Si dà per acquisito che nell'opera il soggetto non sia altro che il pretesto che consente alla forma e al linguaggio di manifestarsi. Secondo questa visione, forma e linguaggio sono più importanti della realtà cui si riferiscono: la realtà dell'arte è solo nella forma e nel linguaggio che definiscono la natura dell'opera. Questa concezione prevede che l'arte non riguardi la vita neppure quando attinge esplicitamente alle forme, ai colori e al senso della tridimensionalità che attiene al mondo sensibile. L'opinione di Galliano sull'argomento è che non c'è arte che non riguardi la vita, che non risenta di ciò che è accaduto, accade o sta per accadere. Muovendo da questo presupposto egli si accosta ai riti collettivi con un atteggiamento da antropologo. Li osserva per capire cosa si nasconde dietro i fenomeni. A proposito dei rave, per esempio, avverte: "Quella che si ascolta in queste situazioni è una musica di guerra, che accelera il battito cardiaco e altera il sistema nervoso. E poi ci sono le droghe: tutto questo non rende l'individuo libero, ma stanco, vulnerabile, manovrabile". Si può allora trovare la bellezza in qualcosa che inquieta? Sì che si può. Da tempi immemorabili la ricerca della bellezza non è estranea a situazioni sgradevoli e a considerazioni amare. La storia dell'arte è ricca di dipinti che consideriamo belli nonostante rappresentino situazioni ambigue, se non addirittura terrificanti. I musei sono inoltre zeppi di bellissimi ritratti di persone che consideriamo brutte. La questione non riguarda dunque il soggetto dell'opera, ma cosa l'artista ha visto nel soggetto, riguarda il *come* ce lo mostra.
Soffermiamoci su *Il trionfo della bellezza*, un dittico del 2008 che mostra, in una visione a volo d'uccello, una folla composta prevalentemente da donne islamiche con il capo coperto, che si accalca fuori dalla Grande Moschea della Mecca. Agli occhi di un occidentale la tradizione culturale che impone alle donne di coprire la testa con il velo è espressione di una sottomissione alla quale non ci si può ribellare. Siamo portati a pensare che coprire il capo non sia una libera scelta, ma un condizionamento dovuto a una cultura religiosa che nelle sue forme più tradizionaliste pone la donna in una condizione subalterna rispetto all'uomo. Questo nonostante una delle immagini più ricorrenti della Storia dell'arte occidentale sia quella della Madonna, una madre a capo coperto che, per secoli, ha incarnato un'idea di bellezza che è riflesso di una profonda spiritualità.
Ritorna insistente la domanda sulla verità e sulla menzogna in arte. Rendere verosimile un'immagine significa rendere plausibile la relazione tra forme e colori. È solo quando questa relazione funziona che riconosceremo come vera la scena del dipinto. La questione non riguarda il concetto di somiglianza, ma la capacità delle forme, dei colori e del linguaggio di farsi carico dei significati di cui sono espressione. Il concetto di "forma significante" include inevitabilmente quello di "forma credibile". Questi concetti trovano una ragion d'essere e si legittimano nel contesto storico di appartenenza e nella cultura di chi osserva l'opera. Inevitabilmente leggere l'opera in relazione al contesto culturale cui appartiene genera un'altra domanda: qual è lo scopo dell'arte? Questa domanda trova una risposta diversa in ogni artista. L'obiettivo di Galliano è esprimere un'emozione. Il dipinto è per lui quel che resta del tentativo di cogliere un valore in ciò che vede, afferrare quel che egli chiama "la luce insita in una persona, in una cosa o in una situazione". Affronta l'immagine con la stessa attitudine di un chimico che fa reagire sperimentalmente all'interno del proprio crogiuolo gli elementi che formano un composto. Per mostrare quel che si nasconde nelle cose non gli resta che verificare tutte le possibilità che la pittura gli offre. Le donne con il capo coperto del suo *Trionfo della bellezza*, per esempio, gli sono state ispirate da una foto trovata casualmente, e nella quale questo popolo femminile indossa abiti bianchi. Nel riportare la scena sulla tela, Galliano ha sentito la necessità di mentire sul colore dei vestiti. Mentire è stato per lui l'unico modo per far venir fuori la verità su quel che *ha visto* in quell'immagine. Dire il vero equivale dunque a rendere credibile una forma significante. La questione ci riporta alla svolta modernista della pittura impressionista di fine Ottocento e al lavoro di pittori quali Gustave Caillebotte, Paul Cézanne, Camille Pissarro, Edgar Degas.
Cézanne, com'è noto, costruiva i suoi quadri iniziando con un tocco di terra d'ombra. A questo sovrapponeva una pennellata più larga, e poi un'altra ancora, e così via, accostando e sommando

le differenti tinte in modo da far assumere al dipinto una forma riconoscibile. Procedeva a partire da un colore scuro aggiungendone altri più chiari, andava cioè dal buio verso la luce. Per quanto egli dipingesse quel che gli stava dinanzi, non copiava ciò che vedeva, ma reinventava il reale affidandosi a un metodo che rispondeva a delle regole. Non si preoccupava di riprodurre fedelmente i dettagli e manipolava le relazioni tra le parti secondo uno schema organizzativo il cui esito non troverebbe riscontro in una foto del soggetto da lui *copiato*. A interessargli era la percezione dell'insieme, l'armonia che le forme e le tonalità assumono sulla tela. Potremmo dire che la sua opera mente, ma potremmo anche dire che la sua sensibilità gli permise di cogliere ciò che ad altri sfuggiva.

Galliano condivide con Paul Cézanne la realizzazione del dipinto a partire da un colore scuro. Per le sue *Constellations* costruisce la scena iniziando dal nero. Nei paesaggi, invece, ancora come Cézanne, dà l'avvio al quadro con una macchia di terra d'ombra, alla quale sovrappone pennellate gradualmente più chiare. Da questa tonalità bituminosa trasparente, mischiata al rosso cremisi e al giallo cadmio, ottiene l'incarnato dei suoi soggetti. In *The Fall*, della serie *Constellations*, un dipinto alto tre metri e mezzo e lungo dieci, composto da otto pannelli, ognuno dei quali misura tre metri e cinquanta per due metri e cinquanta, il centro della scena si può individuare in una testa proiettata in avanti, in basso, nella parte sinistra del dipinto. Tutto appare credibile, eppure è non rispettando le leggi della prospettiva che Galliano ha reso l'insieme armonico e riesce a trasmettere, attraverso il movimento della folla, una sensazione di vertigine.

Galliano è ripetutamente tornato sul tema del *rave* e degli assembramenti di persone con la stessa ossessione con la quale, a partire dagli anni sessanta dell'Ottocento, Cézanne tornò a dipingere dei bagnanti nudi immersi nella natura. È come se Cézanne avesse voluto dirci che nessuno di quei soggetti avrebbe potuto spogliarsi e immergersi nella natura da solo, che non avrebbe potuto farlo senza il conforto di chi condivideva lo stesso impulso liberatorio. Si potrebbe dire che, nel loro denudarsi e immergersi nella natura, i bagnanti compiono il loro viaggio interiore andando dal buio verso la luce. Cézanne tornò sul tema dei bagnanti più di duecento volte, ritraendoli in varie pose e perlopiù di spalle. Anche Galliano è tornato più volte a dipingere le figure che animano le sue folle. Quando non le mostra di spalle, cancella la loro identità individuale, rende il volto del soggetto irriconoscibile. Tutto questo ci riporta a *The Fall*. Qui lo spazio è interamente occupato da persone viste perlopiù di spalle. Nei bagnanti di Cézanne le figure tendono a fondersi con il paesaggio, qui divengono esse stesse *paesaggio*.

In *The Fall* la scena è ripresa sia dall'alto sia dal basso. Il riferimento alle prospettive di Caillebotte, Pissarro e Degas è d'obbligo. Un aspetto rivoluzionario della pittura di questi artisti sta nell'aver sottratto la scena del quadro alla logica della prospettiva rinascimentale. È stato soprattutto grazie a loro che, a partire dagli anni ottanta dell'Ottocento, è venuta meno la regola secondo cui la scena doveva essere colta frontalmente.

Mostrare una persona vista dall'alto dipingendone solo la testa e le spalle è stato l'avvio di una grande rivoluzione formale. Il punto di osservazione di questi artisti era talmente insolito da portarci sovente a percepire le figure come se non poggiassero i piedi a terra, o come se levitassero. Basti pensare a *Mademoiselle Lala au Cirque Fernando* di Degas, un'acrobata appesa a una fune con i denti, ritratta dal basso. Si potrebbero portare molti altri esempi, ma non sarebbero rilevanti ai fini del mio discorso. Quel che è interessante nella comparazione tra i dipinti di questi artisti di fine Ottocento e quelli di Galliano è che sono diversi i soggetti, è diversa la pastosità del colore, sono diversi i toni. È diversa anche la visione del mondo che essi esprimono. Nello stesso tempo si avverte che questi artisti condividono il modo in cui guardano il reale.

L'arte cambia perché cambia il mondo: la fotografia non è più una novità, il digitale consente di manipolare con estrema facilità immagini di ogni tipo, le vedute satellitari ci sono familiari grazie ai media, internet può mostrarci il mondo per intero incorniciato nello schermo di un computer. Abbiamo oggi assai più strumenti per conoscere il mondo di quanti non ce ne fossero alla fine dell'Ottocento. Eppure continua a sfuggirci cosa si nasconde dietro i fenomeni. Capirne le dinamiche e le leggi resta, oggi come ieri, la tappa obbligata di un processo cognitivo che, nel permettere di esperire una visione del mondo, consente all'individuo di riconoscersi come parte del tutto. Questo processo trova i suoi ambiti privilegiati nell'arte, nella filosofia e nella scienza, cui l'uomo si rivolge ogni qualvolta cerca risposta alle proprie domande. E poiché quanto più le risposte allargano l'orizzonte cognitivo tanto più sorgono nuove domande, l'uomo non ha mai smesso di ritrovarsi nell'arte, nella filosofia e nella scienza.

La necessità di speculare sul pensiero e sull'opera di chi ci ha preceduto nasce dall'esigenza di scrutare il mondo con gli occhi e con la mente di chi ha colto in esso quel che agli altri era sfuggito: la comprensione del reale passa attraverso ciò che rimane delle folgorazioni che, sebbene si consumino nell'arco di pochi istanti, lasciano tracce indelebili nel nostro immaginario. Per quanta memoria storica possa esserci nell'opera d'arte, essa dà però immagine solo al presente. Questo messaggio echeggia nell'opera di Daniele Galliano, per il quale l'arte racconta la vita e la vita racconta il presente.

Demetrio Paparoni è scrittore, critico d'arte e curatore. Dal 1983 al 2000 ha diretto la rivista d'arte contemporanea "Tema Celeste". È autore di monografie su Mimmo Paladino/Brian Eno (2000), Timothy Greenfield-Sanders (2001), Chuck Close (2002), Jonathan Lasker (2002), Tony Oursler (2011), Anish Kapoor (2011), Wang Guangyi (2013), Li Songsong (2013). Tra i suoi libri si ricordano *L'astrazione ridefinita* (1994), *Il corpo vedente dell'arte* (1997); *Il Corpo parlante dell'arte* (1997), *L'arte contemporanea e il suo metodo* (2005), *Eretica* (2006), *Il Bello, il buono e il cattivo* (2014). Negli ultimi anni ha scritto tra l'altro testi in catalogo per mostre antologiche dedicate in Italia ad Andy Warhol, Jean-Miquel Basquiat, Keith Haring, David LaChapelle, Roy Lichtenstein, Edward Hopper.

***Constellations* di Daniele Galliano: dal *glamour* al sublime**

Carter Ratcliff

Nessuna descrizione generica si addice a *Constellations* di Daniele Galliano. Benché molti dipinti di questa serie siano figurativi, altri sono astratti. Le figure che riusciamo a distinguere sono in genere umane, ma alcune non lo sono. Certi lavori fanno pensare al *dance floor* di un locale, altri a galassie. La serie *Constellations* di Daniele Galliano non consente generalizzazioni. Eppure, i lavori riuniti sotto questo titolo sono un insieme, e non perché siano variazioni sistematiche di un singolo tema, ma perché ciascuno di essi è un'implicazione profonda dell'altro. *Quo Vadis*, 2008, è una visione dall'alto di un *rave* densamente popolato, e quindi sembra appropriato, quando vediamo una tela senza titolo del 2011, pensare che questa raffiguri una piazza altrettanto affollata, vista ancora più dall'alto: il dipinto successivo dà forma a un'idea implicita in quello precedente.

Galliano ha una passione per le folle, per l'umanità "in abbondanza", e questa passione abbraccia il proprio oggetto in tutta la sua eterogeneità. È una passione contagiosa. Osservando uno dei dipinti di *Constellations*, anche noi siamo attirati dall'abbondanza assoluta della sua popolazione. Con l'intensificarsi di questa sensazione, sprofondiamo nel dipinto e oltre, in quello successivo e poi in tutti gli altri, finché ci appaiono come familiari regni in cui la nostra percezione abituale dello spazio e dei suoi limiti non regge. Queste immagini contengono l'idea dell'infinito, eppure sono intime. Anche quando la distanza riduce gli individui di una folla a piccoli punti di colore, siamo fisicamente coinvolti. Perché ciascuna delle tele di *Constellations* ci fa immergere nella corrente (quieta o turbolenta) e nella temperatura emotiva (calma o frenetica) della sua specifica folla.

Una *Constellation* del 2010 mostra una spiaggia con teli da mare e ombrelloni ben sistemati. I conoscenti si raccolgono a grappolo, gli estranei a opportuna distanza gli uni dagli altri. Vediamo persone sdraiate, sedute o mentre passeggiano con tranquillità. In questa giornata senza una nuvola il sole è di certo caldissimo, eppure la scena sembra temperata, anche serena. All'opposto, diverse *Constellations* monocrome, anch'esse del 2014, raffigurano persone che si muovono in ogni direzione, si urtano, sbandano fino a rasentare l'inciviltà. Anche se l'atmosfera rimane amichevole, quanto meno tollerabile, si sta surriscaldando verso un punto di combustione. Galliano percepisce con chiarezza l'umore (la psicologia) di ciascuna delle sue folle. In *Up*, 2012, raffigura delle persone allineate in una coda che si è fermata, o che si muove, ma non abbastanza velocemente.Tutti sono tesi e frustrati. La stasi, qui, collide con il desiderio di accelerare, e il dipinto è innervato di urgenza.

La serie ha origine dai dipinti di Galliano dei primi anni novanta, che mostrano dei giovani nei locali, ai concerti, nei *rave*. Da queste scene affollate emergono singoli individui e piccoli gruppi alla deriva, nella notte urbana. Galliano li ha rappresentati mentre camminano, ridono, se ne stanno in piedi nel gelido bagliore delle luci di strada, oppure al chiuso, addormentati, svenuti o mentre fanno sesso. Una distanza considerevole separa i suoi primi piani di volti orgasmici dai suoi quadri recenti, fitti di persone ridotte a tocchi sparsi di colore. Quindi sarebbe plausibile dire che, quando è apparsa la serie *Constellations*, il soggetto è passato dall'individualità all'anonimato. Dallo specifico al generale. Questa osservazione non è del tutto errata, ma non tiene conto di certe sfumature.

I giovani uomini e donne dei suoi primi dipinti non sono mai del tutto intercambiabili. Alcuni sono sorprendentemente distinti. Tuttavia, Galliano non è un ritrattista: un pittore di anime particolari. Le pennellate, nelle sue scene notturne, lasciano le figure sfumate, un po' fuori fuoco. L'artista le mostra mentre diventano malleabili: una conseguenza – e anche una condizione – del loro abbandonarsi all'oscurità e al glamour di luoghi in cui la loro individualità non serve. Questi ambienti sono in genere considerati come aspetti marginali della cultura dominante, eppure il loro glamour deriva in larga parte da questa marginalità. Il fascino dei *rave* e dei locali è così potente che innesca l'effetto contrario: l'offuscamento a cui è sottoposto il sé negli scenari rumorosi del primo Galliano non è periferico, ma centrale, nel nostro immaginario culturale. Gli si può opporre resistenza, ma la possibilità opposta esercita un'attrazione gravitazionale su tutti gli altri modi di essere che definiscono il nostro io.

Nei dipinti di Galliano degli anni novanta, i soggetti mostrano la loro individualità erosa da contesti trendy, ma anche pericolosamente propensi all'uso di droga e al sesso occasionale. Senza deplorare tale pericolo né celebrarlo, l'artista ci ricorda che l'estasi e i suoi rischi sono inevitabili quando gli impulsi sociali sono spinti all'estremo. Perché i soggetti di questi dipinti non sono semplicemente dei giovani. Sono giovani che vogliono stare insieme per il bisogno imperativo di rassicurazione – e disperato calore – che deriva dalla reciproca compagnia. Questo bisogno persiste nei personaggi che popolano le *Constellations* iniziate nel 1995. Alcuni di noi schivano le folle, mentre Galliano rappresenta persone che le cercano e, nel farlo, le creano. Ci mostra gli impulsi sociali che generano configurazioni sociali, a volte inebrianti, spesso caotiche, sempre passeggere. Una folla è per definizione un fenomeno fugace, transitorio.

Con *Constellations* Galliano svela l'oscillazione interiore tra separazione, chiusura, e quelle modulazioni del sé che consentono all'individuo di essere parte di un gruppo. Se gli individui, nelle sue prime scene notturne, sacrificano parte di se stessi per appartenere all'ambiente che hanno scelto, qualunque esso sia, allora possiamo ragionevolmente dire che gli individui di *Constellations* hanno sacrificato tutto. Abbandonando se stessi nella folla, si abbandonano *alla* folla – seppure mai del tutto. Sono ancora individui, almeno residualmente, perché il gesto di Galliano dà a ogni figura, non importa quanto minuscola, un certo grado di singolarità. Questo è sorprenden-

te. E lo distingue nettamente dagli artisti – come i minimalisti e altri – che costruiscono immagini e oggetti fatti di elementi intercambiabili. Le immagini ampie di Galliano sono come quelle di Jackson Pollock, il cui metodo di intessere trame espanse di colore garantiva che nessuna forma sarebbe mai stata replicata in modo esatto.
Nei decenni che seguirono il primo dei "drip painting" di Pollock, molti artisti, europei e americani, si immersero nello spazio senza limiti che lui aveva aperto – uno spazio a tutto campo (conosciuto come *allover field*). Si pensi a *Marilyn Monroe's Lips*, 1962 di Andy Warhol, che ripete lo stesso motivo per tutta l'ampiezza della tela. Questa è un'immagine a tutto campo in stile Pop. In *Tabula* di Simon Hantaï (1976) questo spazio aperto, senza centro e senza limiti, permane mentre lo stile vira verso l'astrazione geometrica. Per questi artisti e molti altri, incluso Galliano, il precedente di Pollock non ha nessuna implicazione in termini di metodo, stile o tema. Galliano, da Pollock, ha appreso solo l'idea, o la sensazione, dell'assenza di confine, ed è probabile che abbia imparato la stessa lezione dai film, dallo streaming continuo dei telegiornali e da tutti i flussi sottili di innovazione che scorrono liberamente in ogni spiraglio della vita contemporanea.
Che sia banale o sorprendente, il nuovo indebolisce la fiducia nei confronti della stabilità delle nostre istituzioni, dei nostri valori, e anche di noi stessi. Certo, alcuni monumenti rimangono e servono a ricordarci che, una volta, alle persone piaceva quanto meno l'illusione della permanenza. Alcuni di questi monumenti sono antiche statue. Altri sono edifici o anfiteatri o acquedotti, e altri ancora si vedono mentre ruotano lentamente nel cielo notturno, prevedibili, ora, esattamente come lo erano nei tempi preistorici. Parlo delle costellazioni astronomiche, in netto contrasto con i dipinti di Galliano che portano lo stesso nome. Perché le sue costellazioni sono sconfinate, almeno potenzialmente, mentre per le altre è vero il contrario.
Orione, per esempio, è un insieme di stelle che delineano la forma della cintura, delle spalle e alcuni altri punti della figura dell'antico cacciatore. Anche se non possiamo sapere con certezza perché le costellazioni sia state inventate, uno dei loro effetti è quello di fornire i corrispettivi celesti dei punti di riferimento in un paesaggio. Perché ogni costellazione stabilisce una zona di ordine, nel buio disordinatamente cosparso di stelle. Di certo questa casualità informa Orione, Andromaca e tutte le altre costellazioni, perché queste figure non hanno contorni. Dobbiamo immaginare le loro forme – una necessità che la pittura figurativa ci risparmia.
Secondo Quintiliano, i pittori hanno imparato a disegnare la figura seguendo il contorno delle ombre tracciate dal sole. Nel suo trattato *De pictura*, pubblicato nel 1435, Leon Battista Alberti dice di non essere interessato alle antiche origini del disegno. Si preoccupa soltanto di notare che deve essere ben fatto, se un pittore vuole riuscire nel suo intento. Prima di tutto, l'artista deve separare l'oggetto dallo sfondo. Alberti definisce questa operazione *circoscrizione*, e aggiunge che la definizione della linea dovrebbe essere il più sottile possibile. L'oggetto deve avere le giuste proporzioni, soprattutto se si tratta di una figura umana. Deve, in altre parole, essere ben composta. Inoltre, il senso di coerenza visiva che orienta la composizione di una figura deve essere esteso all'intera immagine, così che i suoi svariati elementi "stiano bene insieme", per usare l'espressione di Alberti. Gli autori a lui successivi sono meno concisi. Nel 1669, l'accademico francese André Félibien definì la composizione pittorica come "una piacevole armonia di colori e un'appropriata concordanza di tutte le parti le une con le altre". Queste definizioni sono ancora valide. L'idea stessa di una bella composizione è così profondamente radicata nella nostra cultura che la sua forza plastica si può cogliere nell'istantanea più casuale.
Ma perché evocare autori antichi e quattrocenteschi e le loro idee sul disegno e la composizione, per quanto possano essere tuttora validi? Che cosa c'entra, tutto questo, con *Constellations* di Galliano? Che li abbia dipinti a metà degli anni novanta o nel 2014, questi lavori appartengono al presente – il nostro presente. Perché citare il passato? Perché nessuna opera d'arte trova il suo significato interamente nel momento in cui è prodotta. Il significato emerge dalla storia delle possibilità, alcune accolte, la maggior parte escluse. Non possiamo capire che cosa ha fatto un artista se non osservando il suo lavoro sullo sfondo di tutto ciò che ha scelto di non fare. Quindi non è sufficiente dire che i dipinti di *Constellations* sono immagini senza centro e senza limiti. Dobbiamo vederli come il risultato di una scelta, la decisione dell'artista di sbarazzarsi della composizione tradizionale. Scegliendo questo tipo di spazio, ha scelto di cavarsela senza la stabilità, senza la chiarezza gerarchica e l'armonia rassicurante che dà una composizione ordinata. Trattando la cornice come una mera necessità fisica, piuttosto che un principio organizzativo con un'autorità che tende al metafisico, affonda la sua arte in un abisso, un regno dell'immaginazione che sconfina oltre la cornice, come il cielo in una notte senza stelle.
Anche se Pollock è stato il primo a creare un'immagine senza limiti – una non-composizione – fu il suo collega Clyfford Still a pronunciare, nel modo più enfatico, la ragione per cui farlo. "Essere limitati dal confine di una cornice era intollerabile", dichiarò una volta. E il confine, di fatto, non lo fermò, anche se Still era indifferente ai fatti. Intendendo la composizione tradizionale come il simbolo di un ideale condiviso e quindi oppressivamente sociale, egli vedeva la cornice come un insulto alla propria individualità. Sprezzante nei confronti di tutti i limiti e i confinamenti, ricoprì la tela con ampie forme frastagliate che trattano i limiti fisici che essa impone come semplici inconvenienti. L'energia pittorica supera la cornice, facendo emergere territori montuosi in qualche modo liberati dalla geografia. Infastidito dai critici che vedevano paesaggi nei suoi dipinti, disse: "Io dipingo solo me stesso, non la natura". Pollock, le cui colate di pittura sono altrettanto insofferenti nei confronti dei limiti della tela, disse in effetti la stessa cosa quando affermò: "Io sono la natura".

Nella pittura di Still e Pollock, e altri della loro generazione, l'immagine a tutto campo si è evoluta in un mezzo per l'affermazione di una sensibilità indipendente, e anche isolata. Oppure, per dirla in un altro modo, le loro variazioni sullo spazio illimitato rifiutano l'idea dell'arte come veicolo di interessi e valori condivisi. In contrasto cruciale, Galliano carica le sue immagini sconfinate di energia sociale. Infondendo un senso di sconfinatezza alle nostre vite comunitarie, egli raffigura società prive di forme di coerenza sociale a noi familiari – società improvvisate mentre si immergono in futuri inconoscibili. Questa è una cosa nuova, e anche scioccante. Per misurare a pieno l'innovazione di Galliano dobbiamo per un momento prendere in considerazione il bello, il sublime e le differenze tra i due.
Diciamo, per amor di brevità, che la bellezza è apollinea. È calma, è confortante. Gli artisti la creano attraverso immagini che sono chiare e bilanciate e armoniose – cioè, composte in modo appropriato. Il sublime è inquietante o anche, come sostenne Edmund Burke nel XVIII secolo, spaventoso. Perché il sublime rifiuta l'ordine gerarchico e i limiti che conferiscono alla bellezza il suo fascino rassicurante. Rifiutando gli standard della bellezza e quindi i valori della società, i pittori che ricercavano il sublime non erano contro la società quanto, piuttosto, indifferenti ai suoi proclami. Questa indifferenza riapparve nel sublime geometrico – le strutture modulari e le griglie potenzialmente infinite – dei minimalisti. Per contro, le geometrie di Piet Mondrian sono magnificamente composte e così servono, diceva lui, come simboli di una società ordinata da principi di giustizia. Di nuovo, la bellezza è sociale, il sublime no, e questa differenza è stata elaborata sin dal I secolo, quando Longino qualificò come sublime l'allontanamento di alcuni scrittori dagli standard di decoro. Ora, nei dipinti di Galliano, queste polarità apparentemente fisse sono state capovolte. Galliano ha creato il sublime sociale.
In molti dipinti della serie *Constellations*, le forme che vediamo sono figure umane. In altri, sono intricate esplosioni di colore. Qui i contorni umani sono scomparsi, insieme alla capacità dei bordi della cornice di contenere l'immagine. I bordi delle tele di Galliano, di fatto, hanno questa funzione, e tuttavia le sue folle di persone – e di forme non figurative – appaiono troppo implacabilmente in espansione per qualsiasi chiusura. *Urbi et Orbi*, 2011, è una veduta dall'alto di una folla riunita in piazza San Pietro per ricevere la benedizione papale. La piazza è ampia ma ovviamente è uno spazio limitato, eppure l'immagine di Galliano non contiene alcuna logica interna – alcun dispositivo di composizione – che possa confinarla a questo scenario. Quindi sembra che la folla possa fuoriuscire dalla piazza e riempire non solo la città di Roma (*Urbi*) ma il mondo intero (*Orbi*).
A volte il suo punto di osservazione su folle immense è così elevato che l'immagine brulicante diventa una trama. Gli individui si confondono gli uni con gli altri e il solo elemento che possiamo distinguere con certezza sono le automobili e, in alcuni dipinti di *Constellations*, forme rettangolari che suggeriscono tetti di rifugi improvvisati. Nella sua veduta aerea di una spiaggia questi rettangoli sono teli da mare, la loro disposizione casuale accentuata dai dischi a conchiglia degli ombrelloni. Qui ogni singolo bagnante e la sua postura – seduto, in piedi, disteso su un asciugamano – sono chiaramente visibili. Ai gruppi di persone si frappongono lembi di sabbia. In questo dipinto l'immagine è serena, senza le tensioni che permeano i dipinti più densamente popolati di altre *Constellations*.
L'assenza di affollamento, però, non è garanzia di tranquillità. Ci sono dei dipinti di *Constellations* che contengono solo alcune strisce ritorte di colori brillanti, di cui una ventina scarsa emerge sulla distesa di nero: queste immagini sono attraversate da una tensione irrisolta, esattamente come i dipinti che raffigurano ampie moltitudini di individui stretti gli uni accanto agli altri. È possibile che questi aspetti non siano immediati, perché tendiamo a leggere le immagini ampie e dai colori brillanti come espressioni di tranquillità e anche di gioia. Tuttavia, queste *Constellations*, dipinte di gialli e verdi caldi, di bianchi e blu ghiaccio, sono piene di contrasti e conflitti nascenti, anche se non abbiamo alcun obbligo di vederle così. In uno spazio pittorico privo di confini, niente è inevitabile, tutto è instabile. Nel 2011, le forme di *Constellations* "astratte" hanno assunto l'aspetto di anatre che girano l'una intorno all'altra, in pozze di acqua nera.
Poiché Galliano non abbandona mai la propria arte all'incertezza, le folle dei dipinti di grandi dimensioni, che assumono l'aspetto di una trama molto fitta, potrebbero essere viste come calche disperate, vittime di qualche inimmaginabile disastro, oppure come celebranti, riuniti almeno in parte da un gioioso senso di vicinanza. È impossibile essere sicuri. Lavorando su dimensioni in cui, come lui dice, "l'orientamento umano" e "l'orientamento delle stelle nell'universo" rispecchiano l'un l'altro, egli apre la propria arte a una gamma infinita di possibilità.
Un polittico del 2007 intitolato *Porking* è composto da venti pannelli, ciascuno dei quali raffigura un gruppo di maiali visti dall'alto. Sembra di guardare una serie di bidoni in un cortile di bestiame. Un polittico di venti pannelli del 2012 cambia il soggetto, reiterando con delle variazioni l'immagine di una folla che vagabonda nella notte. L'anno seguente, Galliano ha usato lo stesso modulo per raffigurare i bagnanti in una spiaggia assolata. L'iterazione non dà l'impressione di essere ripetitiva, in questi dipinti composti da più pannelli. Galliano è talmente in sincronia con le energie che fluttuano nei suoi soggetti, che il suo immaginario sembra sempre fresco: una risposta immediata al fugace *hic et nunc*. Moltiplicando questi vividi istanti, i polittici ci immergono in un variegato e frastornante presente.
Nei dipinti di Pollock, Warhol, Hantaï e molti altri, l'immagine a tutto campo si libera non solo dell'ordine compositivo ma anche della prospettiva e della luce direzionale. Di conseguenza, luce e spazio sono indistinguibili nella maggior parte delle immagini di questo tipo, incluse quelle di Galliano. La luce è un abisso senza fine, come nei "drip painting" poco contrastati di Pollock. Op-

pure è lo spazio in sé a essere luminoso, come nelle *Constellations* che Galliano permea di blu freddo. Talvolta, comunque, distingue tra i due, e allora la luce attraversa lo spazio come un graffio. In *We can be heroes just for one night*, 2009 (una variante del titolo della canzone di David Bowie) c'è un ampio pubblico in una cavernosa sala da concerto. Il punto di vista è elevato, ma non a sufficienza da appiattire l'immagine in un modulo a tutto campo. Questo dipinto ha un primo piano, un piano medio e uno sfondo solo parzialmente rivelato dalla luce che arriva in profondità, da qualche punto vicino al piano d'osservazione. Sono presenti tutti i mattoni di una struttura compositiva tradizionale, e tuttavia questa immagine sembra infinita – senza limiti – per l'insistenza oscillante della pennellata. Smarrendosi nelle moltitudini, il tocco acquisisce forza anziché disperderla. Mentre l'immagine si dispiega, i suoi confini diventano puramente accidentali.
Poiché le versioni dello spazio senza limiti di Galliano sono sorprendentemente originali, sia nello stile sia nella forma, potrebbe sembrare sufficiente cogliere la forza della loro energia pittorica. Eppure è impossibile sorvolare sul soggetto: l'umanità in un momento storico di crisi, in cui non ci sono soluzioni chiare a problemi sempre più profondi, come la crescita esponenziale della popolazione, l'immigrazione forzata, la guerra. E mentre questi problemi erodono le certezze culturali, i fondamentalismi acquisiscono forza. *Il trionfo della bellezza*, immenso dipinto orizzontale del 2008, è una panoramica su una moltitudine di donne musulmane vestite in abito tradizionale, incluso il velo o *hijab*.
È verosimile che gli occidentali leggano con ironia il "trionfo" di questo titolo, perché sappiamo che la *hijab* simbolizza lo status sociale di seconda classe, ovvero l'oppressione, della donna nelle culture musulmane. Questa è un'interpretazione convincente ma non esaustiva: anche se l'artista raffigura l'oppressione, afferma che "la bellezza e il potere delle donne" sopravvivono, e in qualche modo trionfano. Non possono essere sradicati da una condizione culturale difficile. Troviamo questa molteplicità di significati in tutte le *Contsellations* di Galliano. Perché egli entra di continuo nello spazio pittorico liberato dai confini, non per elaborare congegni formali, ma per offrirci spettacolari evocazioni della ricchezza inesauribile della condizione umana.

Carter Ratcliff è scrittore, poeta e critico d'arte. È autore di numerose pubblicazioni d'arte, tra cui *John Singer Sargent* (1982); *Robert Longo* (1985); *The Fate of a Gesture: Jackson Pollock and Postwar American Art* (1996); *Out of the Box: The Reinvention of Art, 1965-1975, New York* (2001) ed *Andy Warhol: Portraits* (2006). Il suo romanzo *Tequila Mockingbird* sarà presto pubblicato.

Una pittura affollata: folle e gruppi nelle *Constellations* di Galliano

Eleonora Castagnone

La pittura di Daniele Galliano è una pittura affollata. Nelle sue *Constellations* la prospettiva si innalza: solo da questa altitudine si può accedere al grande spettacolo dell'umanità colta nella sua dimensione collettiva, nel suo farsi folla. È questo un tema a cui Galliano guarda con grande interesse e che la sua opera esplora in varie declinazioni.
Nel suo lavoro ritroviamo le folle intese come aggregazioni di individui riuniti in maniera temporanea in uno stesso luogo, in cui lo spazio di ciascuno dei partecipanti è limitato in modo considerevole dalla presenza degli altri. Siamo qui calati nello scenario metropolitano di raduni mondani, di affollamenti di membri di una società urbana e secolare, di incontri di sottoculture giovanili. Strade, piazze, centri sociali, *basement* di night club diventano "zone temporaneamente autonome"[1]. Sono gli spazi autogestiti, che il filosofo anarchico Hakim Bey ha individuato come cardine di una strategia socio-politica di elusione delle strutture e delle istituzioni formali imposte dal potere. C'è in questo "*divenire folla*, un sentimento di euforia che trascende il singolo individuo"[2]. Non si tratta solo di abbandono delle inibizioni e delle costrizioni del quotidiano: la folla è per definizione un fenomeno transitorio, di sospensione dell'ordinario. Si tratta della sublime sensazione di essere parte di qualcosa di più ampio, del calarsi – contribuendo a produrla – nella vibrazione emanata dall'umanità.
Accanto alle folle espressive, autoreferenziali e disimpegnate, troviamo anche le folle attive, come in *Demokritic*, un dipinto del 2009, in cui gli individui si riuniscono animati da un obiettivo comune e sono orientati a un'azione collettiva. Sono le folle delle grandi manifestazioni e delle piazze delle proteste, che Galliano ha saputo raccontare in anticipo rispetto al loro insorgere, a partire dal 2011, nelle icone contemporanee di piazza Tahrir al Cairo, Puerta del Sol a Madrid, e Occupy Central a Hong Kong, fra le altre.
Resta, tuttavia, in queste folle, una minaccia latente di eccesso e degenerazione. I personaggi, come molecole in agitazione, convergono, quasi collidono. La temperatura sociale sale, fino al limite del parossismo. Troviamo qui il potenziale di follia e di sovvertimento dell'ordine sociale costituito, insito nella folla, che da sempre ha terrorizzato stati, classi di potere e i loro sorveglianti. Dalle folle si passa ai gruppi e ai *cluster* di individui. È un inventario di umani colti nella performance di regolamentate azioni collettive: uomini in scene di preghiera pubblica (*La ilaha illallah*, 2012), colonne irreggimentate di studenti (*I can't get no satisfaction*, 2009), figure di potere nella loro funzione istituzionale (*Tutti assieme democraticamente*, 2008) o disposte attorno a tavoli immacolati (*Fantasia al potere*, 2006), eserciti di levatrici nel pieno della loro attività (*Milk show*, 2007).
Le opere fin qui prese in considerazione tracciano mappe di densità umana e di disposizione prossemica a geometria variabile. La distribuzione e la distanza fra i soggetti nello spazio si fanno metafora sociale. Mentre la folla dei raduni giovanili e mondani o delle manifestazioni pubbliche è compressa, promiscua e ha una distribuzione aleatoria e spontanea, i gruppi formali appaiono disposti in ranghi, secondo una logica uniformante e omogenea. Le figure umane vengono replicate fino a costituire *pattern* geometrici, le azioni diventano seriali.
Quest'ultimo aspetto coglie con molta efficacia l'azione istituzionalizzante impressa dalla società moderna. Alle folle disordinate, spontanee, poco controllabili o prevedibili, si sostituiscono gruppi che rappresentino e codifichino le funzioni sociali e le diverse tendenze ideali, culturali e politiche e che ne organizzino i bisogni emergenti, come la pianificazione del tempo libero. "La condizione di semplice aggregazione e di anonimato delle folle viene così in parte corretta con segni esteriori, caratteri funzionali, atteggiamenti simbolici, organizzazioni istituzionali che dividano, distinguano, diano un assetto a ciò che la compresenza nello spazio fisico rischia di trasformare in uno stato di costante instabilità emozionale."[3]
Questo passaggio, dalla folla anomica e instabile alle forme organizzate della società, avviene attraverso il controllo sociale, che è l'attività con cui le diverse agenzie di socializzazione (scuola, chiese, associazioni, corporazioni professionali, partiti, eserciti o media) assicurano l'adesione dei propri membri alle norme condivise, codificandone la condotta, arginando i comportamenti irrazionali e anticonvenzionali, sanzionando il dissenso o la devianza.
Quando si parla di folla, uno dei nodi essenziali è la relazione fra moltitudine e individuo. Come possono coesistere queste due entità e quale dialettica mettono in campo nell'opera di Galliano? Si è molto parlato della folla come di un corpo unico, un'entità dotata di un'anima e di una vita proprie, caratterizzata da un sentimento collettivo che orienta le emozioni e i pensieri di tutti nella medesima direzione, producendo una diminuzione dell'individualità dei suoi partecipanti. In questo senso le opere di Galliano colgono nelle folle la manifestazione dell'umanità nel suo aggregarsi, più o meno ordinato, istituzionalizzato, orientato a obiettivi comuni. Queste folle hanno una loro vita e una loro configurazione estetica, ma solo in quanto composte da singoli. In altre parole, l'individuo non si esaurisce nella folla. Sia prima sia dopo l'azione aggregativa o la performance collettiva, gli individui che popolano i suoi quadri sono quelli che sono, e restano tali: uomini. Ecco perché le collezioni di volti-amuleto come *Il volto di Dio*, 2005 o *Grand Dakar*, 1992 dialogano in continuità con le folle e i gruppi, secondo un movimento focale che va dal generale al particolare, e viceversa. Si tratta di un invito a umanizzare le folle e a guardarle come manifestazione della vita stessa, composte da singoli che pre-esistono e sopravvivono al gruppo, fortemente connotati nella loro unicità, animati dai caratteri più diversi. Ci si può spingere ancora oltre. Se il tutto (la folla) è composto da individui, si può dire che a loro volta gli individui racchiudono il tutto. Come avrebbe detto Walt Whitman, gli uomini sono vasti, contengono moltitudini. Secondo questa logica, l'infinitamente piccolo non solo contiene, ma finanche assomiglia all'infinitamente grande, se non fosse per una – significativa – variazione di scala. A questo proposito, le costellazioni umane di Galliano ricordano l'eleganza dell'universo nella sua immagine più dettagliata, realizzata dalla NASA assemblando gli scatti del telescopio Hubble tra il 2003 e il 2012. Lo spettacolo offerto dal cosmo riflette il nostro piccolo mondo e, guarda caso, è proprio quello dell'umanità.
La luce e il suo opposto, le tenebre, sono diade inscindibile in *The Fall*. Pur essendo questa folla anagraficamente più matura e composta, rispetto a quella che troviamo nelle prime *Constellations*, la compresenza di persone genera un sentimento di vertigine e di straniamento. I personaggi sono come sospesi, ma in lento e impercettibile inabissamento in un impasto nero e denso, che li avvolge e ingloba. La cura maniacale per le pettinature, i dettagli posturali, le finiture dell'abbigliamento, tratteggiati da pennellate rapide e precise, contribuiscono a quella rappresentazione dell'unicità dell'individuo incastonato nella folla, che in *The Fall* raggiunge la massima espressione. La scena è pervasa da una convenzionalità rituale, nonostante la natura informale dell'incontro. L'immagine della caduta, suggerita dal titolo, può essere letta come possibile esito dell'alienazione prodotta dal bagno di folla, dell'abbandonarsi al lussurioso andazzo, a un'esistenza combusta. Ritroviamo in Konstantinos Kavafis la stessa nausea e desolazione, il pericolo per l'anima nell'esporsi alla vita mondana:

> *E se non puoi la vita che desideri*
> *cerca almeno questo*
> *per quanto sta in te: non sciuparla*
> *nel troppo commercio con la gente*
> *con troppe parole in un viavai frenetico.*
> *Non sciuparla portandola in giro*
> *in balìa del quotidiano*
> *gioco balordo degli incontri*
> *e degli inviti,*
> *fino a farne una stucchevole estranea.*[4]

Questo ci conduce all'ultimo gruppo di folle dell'opera di Galliano. Si tratta di relitti inanimati, come le baracche della tragedia dell'uragano Katrina (*Mississippi muddy waters live*, 2005) e gli ammassi di macchine abbandonate (*Senza titolo*, 2007), o gruppi di animali – oche (*Constellations*, 2011, dittico), ma anche i maiali di *Porking*, 2007. Quest'ultimo insieme di opere può essere letto come una parodia dell'umanità, della sua decadenza e del suo potenziale di regressione allo stadio di rottami o di bestie. Si può leggere in queste opere un'allusione implicita ai gruppi istituzionalizzati di cui si parlava prima, e alla deriva che l'organizzazione normativa e disciplinata degli uomini può produrre, riducendoli a inoffensivi – seppur utili – animali di bassa corte, o a oggetti in disuso.
Negli archetipi dell'inconscio collettivo, la caduta è rappresentata nel mito degli angeli ribelli, della perdita dello stato di grazia di Adamo ed Eva nel paradiso terrestre o di Icaro che, volando troppo vicino al sole, per eccesso di tracotanza perde le sue ali di cera, e precipita. In questi miti e in queste immagini convivono le antitesi che sono essenza della vita: l'alto e il basso, il bene e il male, il coraggio e la paura, il potere e la vulnerabilità, lo spirito e la materia. Polarità che da sempre articolano l'esistenza dell'uomo e che nel-

l'uomo moderno trovano nuove forme e immagini creative.
Per accedere alle costellazioni di Galliano e godersi questo spettacolo, bisogna, infine, rinunciare a ogni intento didascalico, politico, morale e ancor meno prescrittivo. A Galliano non interessa, in fondo, costruire una rassegna o una tipologia di folle oppure offrire un catalogo dei comportamenti umani in quanto tali. L'intento è quello di *ritrarre la luce* e il riflesso della luce sui corpi e sull'umanità presa in singole o abbondanti parti.
Di Whitman fu detto che "rappresentava la fratellanza [l'umanità] alla luce del sole, descrivendo una varietà infinita di creature meravigliose e raggianti, tutte sacre in quanto concrete. Se Shelley aveva adorato *l'uomo*, Whitman adorava *gli uomini*. Ogni sguardo umano, ogni caratteristica umana, diventava la materia per poetare misticamente, come una torcia che illumina, a caso, le facce sparse di una folla. Tutti gli uomini dovrebbero essere trattati come re e adorati come divinità"[5]. A ben guardare, in *The Fall* e nelle opere della serie *Constellations* più in generale, la prospettiva pittorica non è umana, né meccanica, bensì sovra-umana, nel senso che sovrasta l'uomo, gli è superiore. È lo sguardo di Dio che osserva la lucentezza dell'umanità, tanto nella sua irriducibile individualità quanto nello spettacolo della sua moltitudine, vedendovi il proprio riflesso.

[1] H. Bey, *T.A.Z. Zone temporaneamente autonome*, Shake edizioni, Milano 1993-2007.
[2] F. Forlani, *Folla e follia, Walter Benjamin e i flash mob*, 2012, in www.nazioneindiana.com.
[3] C. Mongardini, *Folla-Universo del Corpo*, 1999, in www.treccani.it.
[4] K. Kavafis, *Per quanto sta in te*, in *Settantacinque poesie*, a cura di Nelo Risi e Margherita Dalmàti, Giulio Einaudi editore, Milano 1992.
[5] G.K. Chesterton, in Walt Whitman, *Canto una vita immensa*, a cura di Antonio Spadaro, Ancora, Milano 2009, pp. 149-153.

Eleonora Castagnone è saggista e sociologa. Vive e lavora a Torino. Esperta di fenomeni migratori, collabora con diversi istituti di ricerca e università italiane ed europee, e con organizzazioni internazionali (ILO, IOM, Lega degli Stati Arabi, World Bank).
Tra i suoi libri si ricordano Vai e vieni. Esperienze di migrazione e lavoro di senegalesi tra Louga e Torino (2005) e Il turismo responsabile in Senegal. Attori, servizi e relazioni (2009).

Daniele Galliano: inadeguato

Antonio Zaya[1]

Quando definiamo "inadeguato" un atto o un oggetto, intendiamo che esso è inappropriato alle circostanze, insufficiente alle condizioni e al suo fine o scopo. "Inadeguatezza" è quindi un termine, un concetto che rivela falsità, inappropriatezza e che, nella definizione della Scolastica, lega la verità a ciò che è congruo. L'inadeguato implicherà dunque una mancanza di armonia e di equilibrio tra il concetto e l'oggetto, l'opposto della *adaequatio intellectus ad rem* (l'adeguamento dell'intelletto alla cosa), e quindi anche l'assenza di una qualunque corrispondenza tra i termini di questo binomio. Questo concetto di adeguatezza ha notoriamente dei precedenti nella filosofia aristotelica e "inadeguatezza", il suo opposto, implicherà la separazione di oggetto e idea e presupporrà, altrettanto inversamente, lo scetticismo, la convinzione dell'inverosimiglianza di oggetti aventi una struttura intellegibile, razionale, un'essenza o forma che possa essere correttamente riconosciuta dall'intelletto. Nasce da qui l'urgente bisogno di alcuni studiosi di postulare l'esistenza di un essere supremo (Dio) che giustifica questa razionalità e senza il quale la creazione non avrebbe significato.
Nel definire "inadeguati" i suoi personaggi e alcuni soggetti dei suoi lavori, Galliano sottolinea con enfasi ciò che i suoi lavori già dicono, implicano e suggeriscono: il confine, il limite, la frontiera del significato, "la periferia del corpo e dell'anima", come qualcuno ha scritto nel risvolto di copertina di un suo catalogo.
Indipendentemente da come ci accostiamo alla pittura di Daniele Galliano, siamo subito assaliti da una consapevolezza vacillante, un sentimento di dubbio circa i suoi più amati antecedenti artistici, quelli con cui l'artista si sente in sintonia e a suo agio. Alludo ai suoi espliciti riferimenti a Grosz e Dix, ma anche a Lautrec e Degas. Egli sta comunque rendendo omaggio al passato artistico che un'ondata di fraintendimenti ha dismesso o persino screditato, come se la storia, la memoria e il tempo fossero una strada a senso unico, al di là di luoghi raggiunti finanche obliquamente dagli impulsi artistici *prêt-à-porter* e che nutrono il commercio e i media, incuranti dell'esplosione di idee postmoderne, antidarwiniane/antimoderniste che accompagnano il presente e sono parte di esso. In questo senso, il lavoro di Galliano non potrebbe essere più lontano dal contesto contemporaneo, esso manifesta un legame molto più forte con epoche e luoghi di maggiore dignità in cui la pittura non sembrava relegata per vergogna in soffitta, alla mercé di ogni capriccio e di ogni moda passeggeri.
Questo legame della pittura di Galliano con le avanguardie storiche del XX secolo è, sotto molti aspetti, cruciale per il suo sviluppo, così come per la percezione del suo valore artistico. Il legame di questi dipinti con quelli delle avanguardie storiche connette la visione del mondo del pittore, del mondo attorno a lui, con la musica contemporanea, la pornografia e la notte. Lo collega con l'oscurità, la fragilità e la natura fuggevole della vita, la vulnerabilità e la contemporaneità del volto dei media moderni. Questa visione, in apparenza giovanile e presumibilmente immatura, che sembra non avere futuro, almeno per coloro che annunciano la fine della storia, è la visione che, a mio parere, Galliano ha del mondo moderno.
La consapevolezza manifestata da Galliano della precarietà del tempo, come il suo sentimento dell'assoluta immediatezza del contesto meraviglioso quanto inquietante in cui oggi viviamo, ci introducono nel suo amorale mondo notturno che, in qualche modo, rifiuta le preoccupazioni etiche. Ed è ancora la stessa consapevolezza che ci introduce ai suoi *inappropriati*, velati, indistinti profili, alle sue architetture e alle sue mappe realizzate sommariamente, che hanno come loro sola caratteristica distintiva la solitudine delle loro vuote prime ore del mattino. Momenti di vita senza idealismi o fantasie utopiche, senza credo o dio, raggruppamenti impersonali e anonimi che sotto più di un aspetto ci ricordano che la vita è priva di scopo, come l'ateismo esistenziale, come il rifugiato tagliato fuori dal suo destino, il profugo, *l'africano* di oggi. Le figure in questi dipinti di Galliano, o almeno molte di esse, sono proprio come i suoi spazi urbani, sospesi, dimenticati o sostituiti con immagini di transitorietà. Le figure della sua più recente *inadeguata* produzione continuano così a essere mere ombre passeggere, sebbene il colore sia divenuto più intenso nel corso del tempo, a voler esprimere una solitudine pervasiva. Si passa dalla dominante blu di alcune delle sue serie porno a colori più vivaci e ad altre più raffinate gamme *diluite*, più impressionistiche, che tuttavia non trattengono la luce del sole, della vita, ma comunicano un aspetto più anonimo dell'esistenza.
Galliano condivide con gli impressionisti il gusto per il transitorio. Senza dubbio Zola, un secolo fa, lo avrebbe classificato come un modernizzatore, un "baudelairiano". I suoi dipinti sono lontani dalla fissità tanto quanto lo sono dall'eternità, e se per caso si fermano, lo fanno muovendosi tra passeggeri in transito, passanti anonimi che vanno verso una vecchiaia senza nome, ragazzini qualunque o turisti che fanno la siesta o che si apprestano a scalare una montagna o a tuffarsi in un fiume sovraffollato ecc. Tutto considerato, nello scorso secolo i soggetti dell'arte non sono cambiati quanto la gente pensi. Il pornografico o l'erotico nel lavoro di Galliano equivarrebbero, nel lavoro degli impressionisti, vietati nel Salon des Refusés, alla nudità: un bello scandalo, qualcosa di *sconveniente* alla luce del giorno. Nel vertiginoso mondo in cui oggi ci dibattiamo, i sanguinosi massacri, le morbosità, sono meno soggetti a censura di quanto lo siano un bel paio di seni femminili o un pene.
Sebbene la maggior parte delle persone associ il lavoro di Galliano agli interni, egli mostra anche la città, la spiaggia, il Sud, l'africano, l'accidentale, il transitorio e il fuggevole, ciò che migra e cambia, le luci della notte in una scena di strada. La sua è la visione ultima di un mondo costantemente mutevole. Come per gli impressionisti, luce e colore, movimento e forma potrebbero essere aspetti essenziali dei dipinti di Galliano: pensare a essi in termini puramente tecnici significherebbe, a mio parere, ridurre il loro impatto, perché il suo lavoro è soprattutto un fuggevole ma deciso tributo a una realtà che è, almeno parzialmente, la nostra realtà, non una sua semidimenticata, metodica e sterile approssimazione. E ancora come per i dipinti degli impressionisti, i suoi danno immagine a uno stato mentale capace di renderci partecipi delle fantasie dell'artista: demoliscono le barriere tra arte e vita quotidiana, una vita variegata, inappropriata, molteplice e infinitamente *inadeguata*. Da qui in poi, tenendo ancora a mente il legame con Baudelaire, possiamo cominciare a distinguere tre importanti aspetti del lavoro di Galliano. Il primo riguarda il tempo, il progresso la cui direzione darwiniana interrompe il fiorire del postmodernismo. Baudelaire ha paragonato tale progresso a un fanale oscuro, un'idea grottesca inventata dalla Natura o da Dio. Questa idea è ampiamente associata ai conseguimenti industriali della scienza, in particolare negli Stati Uniti, ma alla fine appare più come una forma di fede. Secondo Baudelaire nessun genio è stimolato da alcuna legge del progresso, ma ogni creatività è spontanea e individuale o, almeno, nasce dal suo creatore. Ma questo non nega la realtà dello sviluppo e dei cambiamenti che porta. Per lui parlare di romanticismo equivale a parlare di modernità e non nasconde il suo disprezzo per il realismo, che egli considera una completa negazione dell'immaginazione.
Per Baudelaire la pittura è evocazione. Il ruolo centrale dell'immaginazione è il secondo aspetto da considerare. Il poeta francese ne parlava come di una facoltà fondamentale: "la regina della verità", creatrice di analogie e metafore. Il terzo e forse più importante aspetto è il recupero del concetto baudelairiano di "naiveté". Secondo Baudelaire si tratta di un dono divino di cui quasi tutti siamo privi e che Herbert Read ha messo in relazione con la "capacità negativa" di Keats. Il suo opposto sarebbe il "poncif", che trova espressione nell'"effetto studiato, nel gesto sapiente, in tutto ciò che è accademico e consapevole. Potremmo definire tutto ciò "coscienza corrotta", mancanza di fede e spontaneità. In questo Baudelaire vedeva il sintomo della nostra decadenza. Questi tre elementi, che danno impulso all'arte di tutti i tempi, mantengono la loro validità anche nei dipinti di Galliano. Egli usa senza ritegno tutti gli strumenti pittorici a sua disposizione senza voler per questo rivisitare la tradizione, la sua memoria personale e storica. Non dipinge con l'intenzione di creare un nuovo linguaggio personale all'interno della tradizione modernista. Non vuole reinventare un'idea di progresso ma, al contrario, stabilire un dialogo *inadeguato* con il tempo e con la sua vera simultaneità.
Galliano non è per niente un artista innovativo, sebbene sia certamente un artista disinibito che, in questi tempi disastrosi e nella nostra intimità collettiva, ci rimanda il riflesso di ciò che compone un'ampia parte delle nostre vite quotidiane, piccoli momenti di solitudine e isolamento, di piacere e nudità, spazi comuni e routine giornaliera, che noi condividiamo gli uni con gli altri, che abbandoniamo e a cui torniamo, che dimentichiamo e ricordiamo e che chiaramente costituiscono una parte di noi, anche quando sono assenti o li abbiamo perduti.
Noi non dovremmo confondere questa spontaneità necessariamente libera con l'astrazione né con la velata astuzia della sua tecnica da autodidatta ma posta all'interno di una tradizione e che non è né rivoluzionaria né fondamentalmente innovativa. Dopo tutto, il lavoro di Galliano è una realtà, la sua realtà, ciò che egli vuole che noi vediamo, ciò che ci sta dicendo, offrendo, aspettandosi che noi capiamo e apprezziamo, è ciò che sta aggiungendo alla nostra realtà, all'adeguato, per ciascuno di noi.
Certamente la nostra mentalità e le nostre vite sono state cambiate dalla televisione, come lo sono state, in diversi modi, dal cinema e dall'au-

tomobile, dalla pittura, dalla legge e, in definitiva, dalla cultura. È questo ciò che Galliano ci sta dicendo: sulla spiaggia; in un campo da calcio; in un dipinto di calze da donna; in una scena di gruppo in un caffé europeo; in una donna che dorme come in un quadro di Degas (o di Goya); in un uomo che fa la siesta; in una coppia di turisti che guardano il cielo attraverso occhiali apparentemente speciali; in un bambino seduto che breve una bibita fredda, con tocchi alla Velazquez; in una donna con occhiali scuri che stringe la sua borsa e ci ricorda la Niña de la Puebla…

[1] Estratto dal testo pubblicato nel catalogo della mostra "Inadecuados" alla Galería Distrito Cu4tro, Madrid, 2004.

Antonio Zaya è stato poeta, scrittore, critico d'arte e curatore. Nato nel 1954 a Las Palmas (Canarie), è stato in origine un *performance artist* e poeta dadaista; ha vissuto a Madrid per poi trasferirsi in Costa Brava. Zaya è stato curatore della mostra d'arte ARCO di Madrid, della biennale dell'Avana e di quella delle Canarie. Dal 1993, ha anche diretto la rivista "Atlantica", un periodico sull'arte dell'America latina. È morto nel 2007.

Sentimento e bellezza contro il cinismo

Daniele Galliano in conversazione con
Arturo Schwarz

Arturo Schwarz: La differenza fra realismo e astrattismo è puramente superficiale e formale. Tanto un'opera figurativa quanto una astratta sono di fatto astratte, perché traducono la realtà concreta in realtà visiva. Una è oggettiva, se vuoi, e l'altra non lo è, ma entrambe sono astratte. Le tue opere hanno la peculiarità di essere sì figurative, ma senza ombra di dubbio con un certo senso dell'astrazione.
Daniele Galliano: L'arte è sempre astratta perché è poesia. Ho passato la mia giovinezza a guardare le facce, i gesti, i tic delle persone, trasformando i volti che trovavo sulle riviste. Intervenivo sui volti e li trasformavo. Se era il volto di una donna, sulla tela lo trasformavo in quello di uomo. E viceversa. Si può dire che ho sempre vissuto guardando la realtà da un punto di vista obliquo. Vedere un volto, osservare una persona fa partire la mia fantasia, comincio a chiedermi: chi è? Cosa fa? Per questo inevitabilmente racconto storie. Gli esseri umani sono serbatoi di storie. Se li sai guardare, te le raccontano. Poi c'è lo stile, il dipingere come non ha ancora fatto nessuno, mischiando tutto: cinema, fumetto, musica, e tutta la storia dell'arte. Anche l'Arte povera mi ha ispirato, in particolare Mario Merz e Jannis Kounellis.
Di Merz mi piace il suo descrivere pittoricamente la realtà, usando mezzi anomali e poveri, ferro, vetro, neon. Mi piace come ha saputo raffigurare gli spazi vuoti sotto le arcate del ponte della Gran Madre, con igloo di vetro e le fluorescenze delle luci riflesse sull'acqua. Di Kounellis mi piacciono le immagini nere e infuocate, l'abilità di evocare sinestesie, gli odori del fuoco e dell'autostrada, della grappa, o la consapevolezza dei cavalli di essere diventati inutili.

AS: Per te è importante riferirti alla scena dell'arte torinese?
DG: Sì, lo è. Mi sono trasferito a Torino nel 1992. Per me che venivo dalla Val Chisone era uno sbocco naturale. Al tempo stesso ero ben cosciente di trasferirmi in quella che poteva essere considerata una città santa dell'arte, ricchissima di stimoli, ospitale e generosa, anche in seguito alla sua metamorfosi dovuta all'immigrazione dal Sud degli anni sessanta. La mia pittura non sarebbe quello che è se non avessi visto e assimilato a modo mio il lavoro degli artisti che questa città ha generato e ospitato, da Casorati a De Nittis, fino a quelli dell'Arte povera.

AS: Quindi il tuo interesse è rivolto anche all'Ottocento torinese.
DG: Sì, mi interessa certamente anche l'Ottocento torinese e la sua trasfigurazione del mondo visibile. Fra gli artisti che mi hanno colpito il cuore e la pancia, ci sono Grosso e De Nittis. Ma non li ho studiati, li ho assimilati nel mio DNA. Quelli che ho studiato attentamente sono i miei contemporanei, quello che circolava negli anni in cui ho cominciato a studiare la pittura per conto mio: la pittura pop di Warhol e Schifano, i cui dipinti si potevano vedere facilmente anche dai corniciai di Pinerolo. Per chi ha il virus della pittura, diventa facile decodificare lo stile, la pennellata con cui si affrontano problematiche pittoriche. Guardavo con grande ammirazione e riconoscenza anche ad artisti come Pusole, Arienti e Pancrazzi, oltre ai più famosi, come Paladino, Cucchi, Baselitz, Polke, Richter, i graffitisti americani. Ma in quegli anni forse mi sentivo ancora più in sintonia con fotografi quali Tillmans, che con pittori a me contemporanei. Poi è successo che sono arrivati Tuymans, Rauch, Sasnal, Weischer e mi sono sentito in buona compagnia e motivato ad andare avanti.
Il fatto di non aver potuto frequentare le scuole d'arte mi ha permesso di non cedere alla cultura imperante di quei tempi, in cui il sentimento della bellezza e dell'amore era sovente represso e sostituito con il cinismo. Questa si è rivelata un'arma che mi ha consentito di tenere il baricentro puntato sulla bellezza e sull'amore per l'umanità, raccontando con la pittura la condizione umana. Feci la mia prima mostra a Torino nel gennaio del 1992 all'Unione Culturale Franco Antonicelli, uno spazio dove passavano, presentati da un pool di giovani critici, alcuni artisti che si erano distinti principalmente all'interno dell'Accademia. Le esposizioni erano asettiche, concettuali, all'inaugurazione si presentavano l'artista, la fidanzata e qualche amico. Quando venne il mio turno, lo spazio che ospitava il mio polittico ad acrilico su tela e altri miei dipinti traboccava di gente, addetti ai lavori, collezionisti, galleristi, fra i quali il leggendario Maurizio Corgnati, che in tale occasione comprò un mio dittico. Si aspettava il ritorno della pittura e la pittura era arrivata. La mostra fu venduta interamente e da lì a poco Carlo Monzino, uno dei più influenti collezionisti italiani, comprò molti lavori miei. Entrai così di prepotenza nel mondo dell'arte, dopo un decennio di difficoltà.

AS: Dipingi scene di vita reale. Per te la realtà è astratta o concreta?

DG: Astratta. Quando dipingo, però, sono concentrato su quello che faccio e non mi pongo problemi teorici. Sono d'accordo con quello che dici: la pittura è sempre un'astrazione. Guarda per esempio questo dipinto del 2005. L'ho intitolato *Working for you*. Ho usato un rosso vinilico opaco che contrasta con tutto il resto, che è a olio. L'olio diventa satinato, lucido. L'opera mostra dei cardinali, ma i volti non sono definiti e il bianco sembra derivare da quelli che vengono comunemente chiamati dipinti astratti. Questo quadro, secondo me, fa sintesi di astrazione e figurazione. Qui volevo dipingere bene come i fiamminghi, ma anche con la velocità di Schifano. Volevo suscitare un senso di panico, come Kounellis, trasmettere poesia e drammaticità, transitorietà, stupore, meraviglia. Il risultato va inevitabilmente oltre l'immagine data.

AS: Quando dico che nella tua pittura affiora un'attitudine all'astrazione mi riferisco al fatto che esalta la forma primaria, l'essenza del soggetto. Ciò equivale a trasfigurare la realtà. È per questo che trovo interessanti i tuoi lavori, soprattutto quelli in cui metti in evidenza la dimensione del sogno. [Ndr: indica un dipinto a terra, in un angolo dello studio]
DG: [Ndr: porgendogli un dipinto] Questo fa parte di una serie di tele piccolissime, di 18 x 14 centimetri. Appartiene a un ciclo del 2007, intitolato *Martians*.

AS: La dimensione non conta. Mi piace perché riproduce un sentimento intimo di una persona che sogna, digrigna i denti e stringe i pugni, sempre nel sonno. Direi che il tuo è un realismo di carattere magico. So che sto usando un termine consunto, però mi piace perché indica un realismo che restituisce una realtà trasfigurata, che appartiene alla dimensione onirica.
DG: Vivo perennemente nel mondo dei sogni. Non faccio altro che sognare la vita degli altri. Le persone scatenano in me sogni e i miei dipinti prendono forma da questo immaginario. Gli esseri umani scambiano il sogno per realtà, invece di realizzare di vivere in un sogno.

AS: Naturalmente tu sai bene che per i surrealisti il sogno aveva un'importanza fondamentale. La presenza del sogno è uno degli aspetti del tuo lavoro che mi interessa di più.
DG: Guarda questo quadro, l'ho intitolato *Sexy*. È il volto di una donna araba con un burqa nero che le copre completamente il volto. Con la pittura amplifico il mio enunciato che si traduce in questo caso con il nero denso, con una patina ricca, spessa e impenetrabile di nero.

AS: Non ci trovo nulla di sexy in quest'immagine. Anzi, la trovo inquietante. Ci vedo la maschera del boia. Il boia nasconde gli occhi!
DG: Per me sexy lo è veramente. Quello che viene nascosto stimola la nostra fantasia. Io guardo le cose come un antropologo. Vado al di là del contingente. Delle cose mi interessa l'essenza, l'origine. In quest'ottica, il velo nero che vedi in questo quadro non ha la valenza minacciosa che ha assunto per noi occidentali in questo momento. Io, tornando alla sua funzione originale, vedo il velo per quel che era alle sue origini: un elemento di protezione e di mistero.

AS: La penso in modo diverso. Chi nasconde gli occhi, nasconde la propria anima. È una donna cui è imposto di nascondere gli occhi, dunque è una vittima. Perché allora dare questo titolo? Insisto nel dire che non ci trovo nulla di sexy in questa immagine.
DG: Noi occidentali conosciamo l'interpretazione del velo che ci viene data dai media. Ma cosa sappiamo davvero del mondo femminile nel contesto islamico? Abbiamo davvero qualcosa da insegnare a chi ha generato *Le mille e una notte*?

AS: Il mondo islamico delle *Mille e una notte* non esiste più da almeno due secoli. Quello attuale è un mondo misogino e profondamente reazionario – è il mondo islamico. Tornando alla tua opera, preferisco i dipinti nei quali fai emergere la psicologia dei soggetti. Lo fai in modo perfetto, sei bravissimo in questo. Mi chiedo però cosa ti spinga a dipingere la folla. La folla non può riflettere la psicologia delle persone.
DG: Io sono un osservatore. Le mie scelte non sono premeditate. Procedo per folgorazioni. Quando certe situazioni attirano la mia attenzione, sento il bisogno di trasfigurarle in maniera poetica. Il trucco è farti attraversare dai pensieri e fermare solo quelli che ti appartengono. Sono abbastanza schizofrenico nella scelta dei soggetti. Passo da un soggetto sacro a uno pornografico con assoluta naturalezza.

AS: Hai sempre dato molta importanza all'universo femminile. Per i surrealisti la Donna è la grande iniziatrice, quella che porta con sé la promessa di un mondo migliore, quella che ci dona la felicità di un amore corrisposto. Tu cosa vedi nella Donna?
DG: Un'ossessione! Si parla di angeli caduti che agli albori hanno scisso l'essere umano – inizialmente ermafrodita – in uomo e donna, perché questi si potessero riprodurre e garantissero una forza lavoro. Da lì è iniziato il manicomio sulla terra. Alle origini il sesso aveva una valenza esclusivamente ricreativa, era puro piacere senza implicazioni. In seguito il sesso assume uno scopo riproduttivo. Così le tette furono create per eccitare l'uomo e garantire l'atto riproduttivo, diventando una vera ossessione. Non c'è stata più pace con la creazione dell'uomo e della donna! Sinceramente nell'espansione del fenomeno dell'omosessualità in questo periodo mi sembra di intravedere, dalla mia posizione di antropologo obliquo, un ritorno al futuro.

AS: Come concili l'attenzione che rivolgi all'individuo, alla sua singolarità, con il tuo interesse per la folla?
DG: La folla è un fenomeno della società moderna. Dipingo la folla casuale, la folla stilizzata, la folla attiva, la folla religiosa. Tuttavia, anche se nei miei dipinti si avverte una sorta di analisi sociologica delle sue valenze e configurazioni, non è questo il mio intento. A me interessa la bellezza dell'essere umano che si esterna anche nelle si-

tuazioni fuori controllo, in situazioni di potenziale manipolazione dell'individuo. Scegliere di condividere un'esperienza ha già in sé un'idea di bellezza. Però avverto anche qualcosa di molto pericoloso nella folla, tant'è che in un mio dipinto ho raffigurato un branco di maiali che può essere visto anche come una folla.

AS: Detesto la folla. La detesto perché in particolari circostanze può arrivare a linciare una persona. La folla non ha intelligenza, non ha anima. Nella folla l'umanità di un singolo individuo scompare. La folla è quanto di più pericoloso esista. Tra la folla e la merda per me non c'è differenza.
DG: Nella folla cerco la bellezza, questo però non mi impedisce di essere critico nei confronti di certe situazioni. Goebbels progettava il controllo delle masse alle quali, con l'uso sapiente e insistente della propaganda, la vita più miserabile poteva essere presentata come il paradiso. Pensa a quei rave dove si ascolta una musica di guerra che accelera il battito cardiaco e altera il sistema nervoso e dove si consuma lo stesso tipo di droga che veniva data ai soldati della Wehrmacht per mandarli a combattere. Vedendo questi ragazzi mi viene da pensare che in qualche modo il progetto di Goebbels sia andato in porto. Compiamo gesti nella quotidianità che poco hanno ormai a che vedere con la nostra natura. Nel 2004 ho intitolato "Inadecuados" una mia mostra per sottolineare che ci troviamo a compiere gesti e azioni indotti dalla pubblicità. Tornando al discorso sulla folla, penso che sia estremamente importante guardare con occhi sempre nuovi ciò che abbiamo davanti, magari a testa in giù, appesi con le gambe a un ramo.
Poi c'è anche la folla che ritrovi su una spiaggia o a un concerto o a un rito religioso.

AS: Quella è una folla diversa! Non mi riferivo a quel tipo di folla. Ovviamente mi è chiaro che il tuo è uno studio sulla personalità umana nei suoi molteplici aspetti.
DG: Infatti. Mi interessa la condizione di solitudine. Nei miei dipinti questo tema ricorre. Mi colpiscono gli individui oppressi, isolati. Si può essere soli anche quando si è insieme ad altri. C'è anche da dire che ciò che mostra un pittore può avere una doppia faccia. Guarda questo quadro: sono dei musulmani in preghiera.

AS: Qui hai trasformato una scena reale in un'astrazione, gli uomini diventano come dei gomitoli di lana, diventano tante pennellate.
DG: È un olio su tela. Il quadro è tratto da un'immagine vista su internet. Guardarla mi ha fatto venire voglia di santificarla perché era pittorica, mi ha suggerito la possibilità di fare un bel dipinto. Con le immagini che uso nei miei quadri succede la stessa cosa che accade con i segni, quando il significante, cioè la forma, viene separato dal significato, cioè dal contenuto. Diventano astrazione, poesia. Pablo Picasso ha detto che non è importante quello che si dipinge, ma *come* lo si dipinge. Poi ogni dipinto nasce e cresce autonomamente, e con esso emergono idee, ripensamenti, cancellature, accadono incidenti. Tutto questo contribuisce alla costruzione dell'opera. Cogliere la bellezza in un momento di preghiera collettiva non è cosa comune, anche perché la nostra visione del mondo condiziona tutto quello che guardiamo e che non coincide con la nostra mentalità, che subisce l'azione dei media. I media manipolano l'informazione e influenzano il nostro modo di vedere le cose.

AS: I media sono al servizio del grande capitale, e condizionano il nostro modo di vedere attraverso le cose. I mezzi di comunicazione di massa vogliono farci accettare come normali cose che non lo sono affatto.
DG: Il mio lavoro non vuole essere una critica fine a se stessa alla società. Io descrivo la realtà attraverso il mio sguardo, a me interessa la poesia racchiusa nelle cose. Nei miei quadri certamente emergono le contraddizioni, i vizi, le idiosincrasie del nostro mondo contemporaneo, ma non necessariamente con un intento di denuncia. Non è che io non sia interessato o partecipe alle problematiche contemporanee. Attraverso la pittura ho modo di guardare a queste problematiche e di trasmettere quello che vedo con un mio personale enunciato. Mi esprimo con la pittura, non con le parole. Faccio meditazione, yoga, e contemplare la meraviglia del creato fa parte del mio stile di vita. La pittura è una forma di meditazione, l'attenta osservazione di ciò che ci sta attorno è una forma di preghiera ininterrotta. La questione riguarda l'intensità con cui osservi le cose. Non si tratta di vedere la realtà in modo diverso, ma di dare qualità all'osservazione. Non mi relaziono al soggetto da dipingere sempre nello stesso modo. A volte a ispirarmi è l'immagine che mi trovo davanti e che comincio a osservare, altre volte mi *predispongo all'apparizione*, così come si faceva prima del Rinascimento, prima cioè che si sostituisse l'apparizione della Madonna con la modella. Mettersi a disposizione dell'apparizione vuole dire connettersi con qualcosa di superiore.

AS: Dipende dal *voyeur*, da chi guarda. Se chi guarda non è un moralista, se non ha paraocchi del nazionalismo o dell'ideologia è ovvio che sarà in grado di riconoscere la bellezza anche in chi è diverso da lui. Affanculo chi ha i paraocchi. Questo è un quadro molto bello, molto interessante. Io non lo includerei nella mia collezione perché non amo il soggetto, però è un bel quadro. Oltre a essere bello è anche significativo. Per come la vedo io, questo quadro riflette anche uno stato di abiezione, la rinuncia dell'individuo alla propria essenza umana. Questo per me è inaccettabile.
DG: Castaneda dice che l'uomo è diventato quel coglione che è da quando ha abbassato la testa davanti a Dio.

AS: La penso anch'io così.
DG: Ti faccio io una domanda. Il mio lavoro ti fa pensare a qualche altro artista?

AS: No. Anche se fai riferimento alla dimensione intima, la tua pittura è *sui generis*. La trovo autentica. Le tradizioni, del resto, sono fatte per essere distrutte. Questo lo hanno detto in molti prima di me.
DG: Lo ha detto anche Cézanne. La pittura è un'occasione per guardare il mondo in modo nuovo. Cézanne ha rivoluzionato la pittura. Alla fine dell'Ottocento in molti pensavano che la fotografia avrebbe sostituito la pittura. Ora come allora, la pittura dimostra di avere quel qualcosa in più della fotografia, qualcosa che le permette di essere *attuale* sempre e comunque, di riuscire a raccontare la realtà meglio di come possa fare qualsiasi altro medium, aprendo nuove prospettive con le quali leggere l'avventura dell'uomo sulla terra attraverso nuovi paradigmi.

AS: Sì, credo lo abbia detto anche Cézanne, non ho voluto dirlo perché a 90 anni la mia memoria non è più quella di una volta.
DG: Non saprei dire se la mia pittura s'inserisce in una tradizione. Ho elaborato la mia tecnica sperimentandola direttamente sul quadro, sono un autodidatta. Non mi chiedo quale sia il modo migliore di dipingere. Dipingo e basta.

AS: Ogni grande pittore è un autodidatta. Da autodidatta si sviluppa una tecnica originale. Pensa a Rousseau il Doganiere… e non è il solo. Nel libro di Breton *Le surréalisme et la peinture*, molte delle opere riprodotte sono di pittori autodidatti che sconoscevano l'esistenza delle scuole d'arte. Sconoscevano la figura del mercante che sa come si promuove un artista, ignoravano anche l'esistenza di quella merda che è il mercato. Il successo non ha niente a che fare con la bravura dell'artista. Alcuni dei più grandi artisti del passato sono stati ignorati fino alla loro morte. Le strategie del mercato sono le strategie del capitalismo.
DG: Io dipingo la vita, scelgo situazioni che mi toccano emotivamente. Non penso mai al mercato e a quello che ci sta dietro. Capisco che certi soggetti possono anche disturbare, come le scene di sesso. Ma la mia intenzione non è provocare o disturbare chi guarda l'opera. Per me questi dipinti rappresentano l'occasione di vedere la luce che si riflette sui corpi. Le forme creano un equilibrio magico. Mi piace il nudo, mi piace la figura umana. Inizialmente per dipingere queste scene cercavo i miei modelli sulle riviste, tra le foto che mi passavano sotto gli occhi. La pornografia mi dava modo di vedere corpi, la bellezza dei corpi. Nel porno c'è tanta bellezza dei corpi.

AS: Per me il porno non esiste. È un'invenzione del cattolicesimo. Il sesso è vita. Due che scopano è pornografia? Lo è dal punto di vista della Chiesa. Ma chi lo ha detto che ci si deve adattare alla visione della Chiesa?
DG: La penso come te. Fammi raccontare una storia. La prima mostra che ho fatto alla galleria di Enzo Cannaviello, a Milano, includeva dei quadri erotici. In discoteca avevo conosciuto una bellissima ragazza, che poi ho scoperto essere l'assistente di un pittore che conoscevo bene. Le faccio: "Sei bellissima". E lei: "Ma sono soprattutto molto intelligente". La invito alla mostra. La mostra viene recensita su "Flash Art" da una critica americana, una bacchettona vetero-femminista talmente eccessiva nei suoi commenti che la sua recensione si trasformò in una grande pubblicità per la mostra. Qualche tempo dopo questa ragazza mi lascia un bigliettino in galleria: "Complimenti, capita raramente di vedere un uomo che riesca a cogliere così a fondo l'universo femminile". Questo mi ha molto confortato. Una persona senza paraocchi, libera da preconcetti, che guarda quello che ha di fronte, sa riconoscere la bellezza dove altri non riescono.

AS: Come definiresti la bellezza?
DG: Vedo bellezza in tutto. La riconosco perché la sento di pancia, così come la pittura non si fa né con la testa, né con le mani, ma con la pancia. La mia vita è stata costellata di eventi drammatici. Questo mi ha portato ad avere un certo distacco dalle cose e dagli eventi, accentandone la casualità e transitorietà. Quand'ero in seconda media, un pomeriggio si sviluppò un incendio di proporzioni bibliche sulla montagna sopra il paese in cui vivevo. Uno spettacolo fantastico. Dovevo studiare per un compito in classe che avrei avuto il giorno dopo, ma decisi che era più importante guardare quell'incredibile spettacolo della natura, piuttosto che studiare. Da quel momento ho dedicato la mia vita all'osservazione, fidandomi del mio istinto, affidandomi all'intuizione, all'interpretazione di quello che vedevo, alle mie sensazioni.

AS: Per me la bellezza è ciò che crea meraviglia. Ciò che è fuori dall'ordinario crea bellezza. La bellezza sta nell'essere onesti con se stessi. Nell'*Amleto* di Shakespeare, Polonius dà questo consiglio a suo figlio: "Questo innanzitutto: sii sincero con te stesso e non potrai allora essere falso con nessuno". Ecco chi è per me l'artista: un individuo fedele a se stesso.
DG: Questo significa che nessun soggetto può essere escluso a priori dall'opera. Significa che anche le rappresentazioni più crudeli, più ambigue, più controverse possono irrompere nell'opera, trascinando con sé il loro inquietante carico di bellezza.

Arturo Schwarz è nato ad Alessandria d'Egitto nel 1924, dove ha vissuto fino al 1949, quando ne fu espulso per essere stato uno dei fondatori della sezione egiziana della Quarta internazionale trotskista. Da allora vive a Milano. Ha scritto numerosi libri e saggi sulla kabbalah, sul tantrismo, sull'alchimia, sull'arte preistorica e tribale, sull'arte e la filosofia dell'Asia. Ha donato la quasi totalità della sua collezione di opere d'arte, soprattutto dadaiste e surrealiste, ai musei di Tel Aviv e di Gerusalemme e alla Galleria nazionale d'arte moderna di Roma.

Traduzioni di Sara Boggio