

Paolo Barlascini



Paolo Barlascini

Endeavour

In copertina / On cover
Taucheranzug, 2011

In quarta di copertina / Back cover
Astronautenanzug, 2011

Fondazione Mudima
Presidente / President
Gino Di Maggio

Coordinamento / Coordination
Viviana Succi

Progetto grafico / Graphic project
Fayçal Zaouali

Traduzioni / Translation
Paolo Barlascini
Gianluca Ranzi
Jonathan Blower

Con il supporto tecnico di



Paolo Barlascini
Endeavour

Fondazione Mudima
Febbraio / February 2011

Ringraziamenti

Paolo Barlascini desidera ringraziare la Fondazione Mudima e Gino Di Maggio per la fiducia in questo progetto e particolarmente Gianluca Ranzi per il suo contagioso entusiasmo.

Emanuele Guidi e Jonathan Blower per averlo supportato e sopportato.

Per l'indispensabile aiuto Fernando Giancesini, Giuseppe e Sergio De Petri.

Poi Daniel Johnson, Tomas Spencer, Coralie De Gonzaga, Lowri Gilbert, Yasmin Edner, Wilko Korisek, Matteo Barlascini, Rino Bertini, Emanuele Pascale, Rainer Cadera, Lorenzo Scotto Di Luzio, Daniel Brunet, Martina Carl, Simone Ruffoni, Paul Griffiths, Federico Maddalozzo, Ana Pereira, Bruno Locatelli, Angela e Claudio Barlascini e chiunque abbia voluto seguirlo in questa impresa.

a "Tempesta".

Sommario / Index

- 8 **Conversazione in studio**
tra Paolo Barlascini, Emanuele Guidi e Jonathan Blower
- 17 **Studio Conversation**
Paolo Barlascini, Emanuele Guidi and Jonathan Blower
- 27 **Un ritmo diverso**
Gianluca Ranzi
- 33 **A different Drummer**
Gianluca Ranzi
- 39 **Opere / Works**
- 61 **Biografia e mostre / Biography and exhibitions**

© Mudima Edizioni s.r.l., 2011
Tutti i diritti riservati /
All rights reserved 2011
Mudima Edizioni s.r.l.
Via Tadino 26, 20124 Milano

ISBN: ????????????????



Conversazione in studio tra Paolo Barlascini, Emanuele Guidi e Jonathan Blower

Emanuele Guidi:

Credo sia importante iniziare da uno alla sguardo generale sull'approccio alla mostra, la prima personale importante dopo quella tenutasi a Sondrio. In quel caso emergeva una forte volontà di creare un percorso attraverso un allestimento con una spiccata drammaturgia teatrale. Come hai sviluppato il lavoro per gli spazi della Mudima?

Paolo Barlascini:

Anche questa volta ho avuto la possibilità di strutturare la mostra secondo un progetto sia concettuale che spaziale. In uno dei primissimi incontri in Fondazione, Gino mi fece subito capire di aspettarsi un concetto ben definito altrimenti non mi avrebbe esposto un bel niente! Gianluca lo rassicurò che non sarebbe stato diverso da "L'Assassinio di Venere"...

E.B.

Però mi sembra non ci sia lo stesso rigore nella definizione di un vero e proprio percorso, come quello attraverso il quale tu hai guidato il visitatore nell'allestimento di due anni fa...

P.B.

È vero, questa volta non ho voluto una messinscena con figure in scala 1:1. A parte i due bestioni, intendo lo scafandro e la tuta d'astronauta, non c'è quel lavoro diretto sulla figura nello spazio. Il percorso ben definito era una conseguenza dell'impostazione della mostra: volevo invitare il visitatore a giocare al detective sulla scena del delitto, quindi ho dovuto guidarlo attraverso una serie di passi per poter ricostruire una situazione più narrativa di quella di quest'anno. Come se scrivessi un giallo: è bene che ne studi la trama perfettamente, altrimenti avrai un'ammasso di indizi senza senso!

Diciamo che in questa mostra il gioco è quello dell'esploratore, quindi un po' quello anche del perdersi, del provare, del cercare... Come dice appunto il titolo "Endeavour", che richiama l'imbarcazione del capitano Cook nella spedizione per

lo studio dei movimenti di Venere (guarda un po' che caso) attorno al sole, ma significa anche "impresa" "tentativo", "sforzo".

E.B.

Quindi, per così dire, lavorando alla mostra hai vestito tu i panni dell'esploratore...

P.B.

Sì, prima mi son imbarcato io, poi invito a intraprendere il viaggio chi ne sia interessato! Questo in effetti riflette proprio un'impostazione diversa rispetto a due anni fa: c'è più rischio, è una pittura più sporca in un certo senso. Spesso si tratta, dopo aver studiato il quadro per molto tempo, di risolvere i suoi ultimi problemi soltanto direttamente sulla tela. Appunto una sorta di challenge!

Jonathan Blower:

Se penso all'allestimento di Sondrio, anche avendolo visitato, non riuscirei a metter giù la piantina dello spazio espositivo... cioè era uno spazio più confuso, articolato, e tu gli hai dato un'impostazione rigorosa. In questo caso, dal progetto e dalle piante che mi fai vedere, mi pare proprio il contrario: lo spazio è pulito, ordinato, più semplice spazialmente...

P.B.

Esatto! È in questo modo che lo spazio influenza, architettonicamente, l'allestimento e anche i lavori stessi. In Fondazione mi posso permettere, anche coerentemente col tema, di scuoterlo, di creare dei punti tra i quali il visitatore possa tracciare la propria rotta, delle messinscene dove ci si possa perdere senza essere confusi dallo spazio esterno...

E.B.

Quindi è lo spazio a guidare lo spettatore in un certo senso. In questo caso, mi pare, crei piuttosto un'esperienza ed una

relazione più aperte. Mi interessa questo discorso sulla pianificazione del movimento nello spazio, in fondo sei hai pur sempre una formazione da architetto...

P.B.

Ah non bisogna per forza aver studiato architettura per sentir l'importanza dello spazio espositivo, però certo mi interessa molto poter tracciare un dialogo tra il luogo e il contenuto della mostra, anche se raramente si pensa alla pittura come un lavoro "site-specific". Non è tanto una questione meramente di allestimento. Si tratta di pensare un percorso, come dici tu. Di concepire, oltre ad un certo numero e qualità di opere, anche la loro sequenza, il loro intervallarsi e accostarsi, fino in un certo modo a modellarne il ritmo attraverso lo spazio. Questo non per un gioco formale fine a sé, ma per fare sì che l'esperienza del visitare la mostra possa, oltre a concentrarsi sulle singole opere, funzionare come un unico lavoro, come un pezzo teatrale ben costruito in atti e scene secondo uno schema direttamente collegato alla drammaturgia del tema. (eh lo so che è un po' il lavoro del curatore!)

E.B.

Lasciamo perdere la figura del curatore, almeno per il momento! Sono in genere d'accordo sull'idea di costruzione di una drammaturgia, ma in questo senso ho tirato in ballo il tuo background da architetto, perché immagino che il rapporto con lo spazio (espositivo e non) sia piuttosto significativo nel tuo modo di impostare il lavoro. E non sempre questo rapporto emerge nel lavoro di molti artisti, specialmente pittori, come hai fatto notare tu. Credo che la parola 'site specific' non sia la parola giusta in questo contesto, forse parlerei di una serie di 'coincidenze spaziali' che hanno informato la tua produzione? Nel senso che hai trovato (o cercato?) nello spazio espositivo degli indizi che ti hanno aiutato nella pianificazione generale.

P.B.

Più che coincidenze sono scelte di impostazione. Si tratta di voler

leggere lo spazio e la situazione che si é chiamati a modificare, anche se temporaneamente, con il proprio lavoro. Questo é necessario sia in un percorso “guidato” come nel labirinto de “L’Assassinio...”, sia in una situazione piú aperta come questa. E questo leggere lo spazio é un esercizio che si deve svolgere a tutti i livelli, sia nel totale della mostra, sia nella serie di lavori, sia nel particolare del quadro singolo. Guarda infatti al secondo piano questa concezione esce piú direttamente, e lo puoi vedere negli intervalli tra le tre tele di “What a beautiful life (x3)” o ancora nel vuoto orizzontale tra i due pezzi distinti “Gap between 2”. Oddio adesso é come aver spiegato una barzelletta!

E.B.
Puoi dire qualcosa di piú sull’uso dei livelli e degli intervalli?

P.B.
Lo spazio espositivo influenza l’impostazione dell’allestimento piuttosto direttamente. Condiziona poi il numero e la densità delle opere, la loro dimensione e la loro sequenza, il loro ordine. Infine il pezzo singolo stesso deve fare i conti con lo spazio e con le conseguenze delle decisioni prese. Citavo l’esempio del triplo “What a.....” perché gli intervalli verticali hanno una relazione piú o meno diretta con la scelta del punto espositivo. Non di necessità, ma di possibilità: sfruttano l’occasione di un punto in cui concretamente il soffitto si alza dalla linea di 4,550 a 7,2 metri²⁰, rompendo l’orizzontalità della parete precedente (dove é pianificato “Tempesta - Halcyon”), per giocare con una verticalizzazione utilissima per il quadro stesso: é insomma il punto e il momento giusto per avere una composizione centrale di dimensioni importanti che si basa sulla temporalità di tre atti. Considerare coscientemente lo spazio non solo aiuta a risolverlo meglio, ma puo creare degli input interessanti in simbiosi con il pezzo esposto stesso.

E.B.
Quindi hai progettato diversamente i due piani della Mudima e i suoi spazi?

P.B.
Assolutamente. Al pian terreno, all’inizio, c’è piú ordine, ci si perde gradualmente, accumulando informazioni a tappe, con la serie dei 5 ad esempio...

J.B.
C’è un titolo per la serie?

PB
No, non credo di averne bisogno, li si legge come serie attraverso diversi aspetti comuni: il tipo di impostazione compositiva, una certa narratività data anche dai titoli...

J.B.
In che senso?

P.B.
Innanzitutto si tratta in tutti e cinque di uno sfondo simile, di una linea di orizzonte quasi alla stessa altezza, con una superficie piuttosto metafisica sulla quale son andato a inserire elementi architettonici, figure, situazioni, in un certo senso “trovate”, conosciute, piú introspettive. Sono quasi delle scene da storie piuttosto definite, nel caso di “On est toujours trop bon avec les femmes...” con riferimenti letterari, nel caso di “Invasione e battaglia” architettonici e storici...

E.B.
Se non sbaglio sono il primo gruppo al quale hai lavorato per questa mostra. Hai già deciso l’ordine della serie?

P.B.
Non proprio, voglio lasciare un po’ di flessibilità per il momento

dell’allestimento, ma l’ordine cronologico sarebbe sbagliato: ho pensato prima la mostra nel suo intero, quindi anche tutto il gruppo dei 5, scelto le basi dei loro contenuti e il ruolo che dovevano svolgere, poi ho cominciato la serie. In realtà però i primissimi lavori per la mostra sono i due bestioni che andranno sotto vetro. sono un po’ la chiave di lettura per tutto il lavoro, un po’ appunto le due tute che lo spettatore puó indossare per buttarsi alla scoperta... Rappresentano per me quel dualismo del processo di conoscenza che si rispecchia nell’esplorazione verso gli abissi introspettivi dell’io, di quello che siamo, e dello spazio infinito per il quale siamo alieni. Un dualismo che si presta perfettamente allo spazio della Fondazione!

E.B.
Puoi approfondire questa relazione tra il concetto di dualismo e lo spazio espositivo?

P.B.
Beh stavo già lavorando a questo “doppio ruolo” ““(astronauta/sommozzatore””), e ho subito pensato che lo spazio fosse l’occasione giusta per questo tipo di tematica. Come vedi lo spazio si sviluppa su due piani, secondo una forma a L. Questa è una qualità decisiva: si ha un percorso che raggiunge un punto di ritorno e ci obbliga a guardare i lavori una seconda volta. Un po come in una spedizione una volta raggiunta la meta si debba tornare indietro.

J.B.
Il dualismo è quindi quello dei due livelli? cioè il piano superiore e quello inferiore coincidono con le due figure dell’astronauta e del sommozzatore?

P.B.
Non soltanto. Questa puo essere un po’ una conseguenza pratica, ma il dualismo sono due tipi di spazio decisamente

diversi: al pian terreno lo spazio è appunto piú lineare, piú ordinato, e si presta al gioco della serie, del gruppo. La serie ha un effetto molto particolare: da la possibilità di coadiuvare i pezzi singoli, di scambiare informazioni ed impressioni tra loro di modo che nonostante singoli episodi, si relazionino tra loro in maniera molto forte. Lo spazio del piano superiore mi dava la possibilità di lavorare piú per episodi: c’è sempre la pianta ad L, ma le pareti hanno caratteristiche diverse, anche di altezza e proporzioni, in piú l’ultima stanza è piú separata che al piano terreno. Quindi la pittura segue questa qualità ed è impostata per dare vita a scenari piú singoli.

J.B.
Sembra tu possa quasi dividere per contenuto: gli scenari piú, per così dire, “urbani” sotto, e i quelli “alpini” sopra...

P.B.
Beh non è di contenuto, ma quello che dici è vero, ed è una conseguenza proprio di questa impostazione diversa: gli “alpine landscapes” come li chiami, intendono infatti creare delle realtà piú confuse e selvagge rispetto alle composizioni della serie dei 5, piú strutturate e definite. I pezzi al piano superiore invece sono apparentemente piú confusi: a volte hai dei paesaggi con delle montagne, ma sono montagne? A volte son semplici pennellate... c’è piú gioco nella pittura, c’è piú permeabilità tra figurativo e astratto (sempre sia possibile una distinzione)... c’è la volontà di andare a creare dei paesaggi dove andarmi a perdere! Come nelle onde caotiche della “Tempesta – Halcyon”... è stato a volte davvero un lavoraccio... mi sono effettivamente perso...

J.B.
Sì, in quel quadro riconosco dell’incertezza...

P.B.
Sì, in un certo senso hai ragione. Ho pensato di rifarlo molte

volte! E potrei ovviamente rifarlo piú velocemente e molto meglio in un paio di settimane.
Ma mi parrebbe di imbrogliare, capisci? Il quadro funziona. Il fatto che alcuni elementi sembrino a me stesso un po come dire... traballanti, in realtà mi dimostrava che il voler andare a creare questa situazione di sfida mi doveva portare a dipingere delle onde che non fossero controllate secondo una composizione armonica!

J.B.
È parte integrante del processo.

P.B.
Esattamente. Certo è molto rischioso...

E.B.
Io, tra pranzi e cene a casa tua, ho potuto seguire tutto il processo, da quando mi spiegavi dell'intenzione di trasformare l'architettura del Bode Museum in una nave, un'isola, un'entità completamente diversa che gioca un ruolo particolare in una storia d'amore con una semidea della mitologia greca... Trovo interessante e molto coraggiosa la tua decisione, in questo caso come in altri, di quasi lasciare che il quadro prenda il controllo. Mi trovo completamente d'accordo sul non voler rifare il pezzo e mettere in mostra l'originale.

J.B.
Mi viene in mente che perfino Kaspar David Friedrich decise di "congelare" le onde ...

P.B.
Io non ho mai avuto l'intenzione di dipingere onde realistiche, questo è un altro problema: con le montagne è piú facile saltare da un tratto piú descrittivo e solido ad una pennellata piatta e quasi casuale... Le onde sono diventate per me quasi la materializzazione dell'intenzione stessa! E ammetto di averle odiate!

E.B.
Mi ricordo... "Sto combattendo la tempesta!" continuavi a blaterare...
E quando mi hai raccontato di voler usare le strisce nere verticali, credevo fosse un escamotage per coprire certi punti che ti soddisfavano meno, ma in realtà sono molto sottili...

J.B.
Danno piú che altro una certa struttura, un certo rigore.
Guardando la composizione infatti il quadro funziona.

P.B.
Ho cominciato ad usarle come una certa geometria aggiunta, aliena. Una sorta di altra dimensione al di fuori della scena del quadro. Ma soprattutto è un altro elemento astratto che da un certo ritmo alla scena...

E.B.
Come fossero delle coordinate.

J.B.
Si infatti leggendone la geometria si vede come articolino lo spazio. In questo caso la loro assenza significherebbe il caos totale.

E.B.
Una lettura di queste strisce nere che suggerivo scherzando l'altro giorno, era di un'opera molto impegnata sul piano ecologico, come un commento al disastro naturale del Ggolfo del Mmессico...

P.B.
Sì... infatti ho deciso di firmare questo quadro invece che "PB"...

J.B.
... "BP"!

Comunque, quello che mi colpisce dei tuoi lavori è come spesso usi l'architettura con un'accezione quasi romantica: edifici diventano navi, persone, astronavi...
È la maniera in cui tu guardi la città? Inoltre, tutti questi edifici sembrano espandersi nello spazio, estrapolati dal loro contesto urbano originale, isolati come punti da raggiungere, con ampio respiro attorno. Come il Kulturfnst Forum – astronave, atterrata nel deserto...

P.B.
Hai ragione, Jon. In effetti riflette quello che adoro dell'architettura e in particolare di quella berlinese: l'individualità, sia stilistico-temporale che urbanistica, degli edifici! Come episodi, si prestano spessissimo a ruoli teatrali, proprio perché mantengono un carattere molto forte. Il Kunst Forum ad esempio. In realtà c'è poco spazio attorno, ma architettonicamente confina con la Philharmonie, la KunstbibliothekGemäldegalerie, la bellissima Neue National Galerie di Mies. È come se non avesse niente a che fare con tutto il resto! E questa è una qualità che mi affascina. Poi tieni conto che la mostra è a Milano... la situazione urbanistica milanese, e italiana in generale è completamente diversa. Uno degli edifici della serie è la Stazione Centrale...

J.B.
Non è una coincidenza che tu l'abbia sistemata in questa prospettiva attraverso la piazza, con un vasto spazio vuoto tra noi e l'edificio stesso. E di mezzo questo qualsiasi cosa sia, fuoco o lava, e neve. sembra... minacciosa!

P.B.
"Minacciosa"! Ottima descrizione!
In ogni caso sì, per me l'architettura va a giocare un ruolo molto forte nelle messinscene dei quadri. Come lo fa nella realtà di tutti i giorni.
Di conseguenza diventa una sorta di azione, come il bombardare

il Ccastello limperiale di Berlino! Come dichiarare la scala disumana della Sstazione Ccentrale di Milano, attraverso questa armonica composizione con un treno nazista del 1935. Ppare siano benissimo proporzionati sul quadro, ma solo da un punto di vista meramente compositivo. Diventa un modo per affrontare il tema di un certo legnoso retrospettivismo italiano...

E.B.
Beh ma era l'anniversario del Futurismo!

P.B.
Dai Emanuele, anche alla Biennale di Venezia il Padiglione Italia sembrava una retrospettiva...

E
La prima volta che ho visto questo quadro da lontano, mi è sembrato un carro-armato. Cioè mi sembrava che l'architettura e gli elementi che avessi usato andassero a produrre una forma completamente nuova, altra...

J.B.
Interessante per me come tu, italiano a Berlino, componga questa scena: funziona quasi da incontro storico tra la Germania nazista e l'Italia fascista...
Quest'estetica di colori e vettori... le linee del tram come coordinate, di nuovo l'elemento geometrico che regola il tumulto...

P.B.
Sì l'elemento tecnologico è per me importante: i cavi elettrici possono essere descrittivi di un certa presenza, ma funzionare anche come geometrie e linee di movimento.

J.B.
Motlo visibile nel trittico. Non l'avevo ancora visto coi due cavi a sinistra. Mi aspettavo attraversassero tutta la composizione, ma mi accorgo che la dinamica funziona bene.

P.B.

Si, ci ho studiato molto. Anche se sembrano improvvisati. Ma doveva essere un gesto, non un oggetto da rendere in prospettiva e dimensione. Sono come linee di costruzione.

E.B.

Elementi che hai già spesso usato in passato. Nuovi invece sono per questa mostra questi gap, orizzontali e verticali, e le barre nere verticali. Ci sono regole e le differenze tra i due?

P.B.

Mentre come detto le barre nere aiutano più a spezzare la spazialità contenuta nel quadro, i gap bianchi organizzano la dimensione temporale. In "What a..." lo stesso quadro in un pezzo unico non avrebbe questo ritmo, questa divisione in tre atti. In questo modo ci sembra le figure davvero passino da una sezione all'altra, pure sottolineate dalla pittura, se guardi. In questo modo la composizione centrale accentua "l' adesso", racconta il "prima" e ci lascia intravedere il "dopo", pure meno delineato da una pittura non ancora solida.

E.B.

Questo modo di suggerire una storia aperta ricorre spessissimo nei tuoi lavori. Una sorta di suspense ...

P.B.

Vero, per me è molto importante in una scena quell'elettricità! Tecnicamente è un po' quel momento di tensione del cambiamento, quando lo status quo è spezzato ma non è ancora stato trovato un nuovo equilibrio.

E.B.

Che ci riporta alla narratività di questa mostra, molto aperta appunto, incentrata sul processo del divenire...

P.B.

Si, ma non è tanto una narrativa di contenuto, bensì di processo pittorico che non ha mai fine, per questo mi interessa l'idea di sfida e la sua impostazione: preferisco cercare di porre le domande giuste che convincermi di aver trovato delle risposte comode.

E.B.

Nel pezzo "Macchina duplicatrice" mi sembra di riconoscere quest'idea, una macchina che riproduce la figura, la fa e rifà, in questo caso tre volte. C'è quest'impostazione molto forte di linee geometriche, di spazi quasi astratti. Questa macchina invece mi sembra dicessi sia un oggetto reale...

P.B.

Si, e me la fece notare proprio Jonathan mentre stavo lavorando a questo discorso della replica, della clonazione. È una fotocamera, che tra l'altro si trova proprio qui a Berlino.

J.B.

Si, è una "camera" nel senso latino del termine, perché in pratica uno entra in essa e fa un autoscatto di se stesso, che esce stampato senza negativo in formato pressoché 1:1!

P.B.

Mi sembrava, con anche la sua estetica molto "Vverniana" perfetta per andare a giocare il ruolo che avevo pronto per la serie! Una sorta di macchina clonatrice...

E.B.

Siamo di nuovo alla tua ossessione per la clonazione... So che vorresti clonare il tuo cane, un po' come in "La possibilità di un'isola" di Houellenbecq!

P.B.

Si ma recentemente, in una discussione dopo quel bellissimo pezzo a teatro dove Tomas interpreta tre cloni, "A number" di Caryl Churchill, tu Jon l'hai visto, ho capito che non uscirebbe lo stesso cane comunque. Cioè non potrei avere esattamente una seconda Dada! Aspetto tra l'altro interessantissimo, perché significa che la natura si assicura il copyright sull'originalità dell'essere vivente in ogni caso.

E.B.

Come nel quadro: le tre figure infatti si differiscono leggermente, dal punto di vista pittorico almeno.

P.B.

Stessa modella ma tre figure diverse. Insomma la copia si avvale il diritto all'originalità, la natura non ti consente la copia vera e propria.

J.B.

Quindi un clone non diventa una minaccia per l'originale, il clone è unico comunque.

P.B.

È un tema che mi interessa moltissimo. Questo crea delle basi diverse per la questione sia morale che etica sull'idea di copia e di originale. In ogni caso ho deciso che farò di Dada un robot...

J.B.

Che è comunque inseguire l'ideale d'eterna giovinezza...

P.B.

Sembra esserci una tendenza generale nella nostra società a non accettare le cose per quello che sono, a cercare di esser quel che non siamo... Baudrillard aveva scritto che il giorno in cui l'uomo riuscirà a raggiungere l'immortalità che tanto desidera

sarà il giorno della sua fine, come essere umano. Perché la mortalità e il limite sono proprio ciò che ci definisce. Invece di adattarci alle situazioni, le modifichiamo a nostro piacimento... in questo modo non ci evolviamo. Se solo esplorassimo le nostre vere possibilità... la telepatia ad esempio.

E.B.

Sarebbe perfetto! Pensa come uscirebbe questa conversazione!

J.B.

Beh, proviamoci subito allora.

E.B.

...

J.B.

...

P.B.

...

Berlin, studio di PB, 18 dicembre 2010

Studio Conversation Paolo Barlascini, Emanuele Guidi and Jonathan Blower



Emanuele Guidi:

I think it's important to start with a general look at the approach to the show, your first major exhibition after the one in Sondrio. In that case emerged a strong will in drawing a path with a theatrical dramaturgy. How did you work on the spaces of the Mudima?

Paolo Barlascini:

Even here I had the chance to develop a project based on spatiality.

In one of the very first meetings in the Fondazione, Gino told me clearly he expected a strong and defined concept, and nothing less. Gianluca reassured him that I wouldn't work differently than for the "Murder of Venus..."

E.G.

It seems to me though, that you didn't plan the same rigorous route as the one viewer was invited to follow in the setup two years ago...

P.B.

That's true, this time I didn't want to have a stage with 1:1 scale figures.

Except for the two big guys, I mean the diver and the astronaut suits, you don't find that idea of relating the figure directly with the space.

In that case the meticulous path was a consequence of the structuring of the whole show: I invited the viewer to play detective on a murder scene, so I had to guide him through a much more narrative situation than this. When writing a murder mystery, you have to plan your plot clinically, or you'll end up with a bunch of random clues.

This time, the game is to explore; so to get lost, to search... as the title "Endeavour" suggests, recalling the vessel James Cook sailed on in his expedition to study the movements of Venus (what are the odds?) around the Sun, but also meaning "enterprise", "attempt".

E.G.

So during the whole working process you had to put yourself in the explorer's shoes...

P.B.

Yes, I first embarked on the journey myself, then I invite anybody who's interested to follow.

It does define a very different layout compared to the 2008 one: here you find a more risky, somehow dirtier way of painting. It often becomes a matter of solving final problems directly on the canvas, after you've studied the composition for a long time. A sort of challenge, precisely!

Jonathan Blower:

Thinking about the Sondrio exhibition, despite having visited it, I couldn't now draw a plan of the space... the space itself was rather confused, so you had to articulated it and give it a rigorous structure. In this case I see the opposite: the spaces are clean, ordered, more linear...

P.B.

Exactly! That's the way the space affects, architectonically, the display and the works themselves. In the Fondazione I can allow myself, logically with the theme I chose, to shake the space, to create sort of waypoints, through which the visitor can draw his own route. Like a setup where you can get lost without being confused by the gallery's spaces...

E.G.

So it's the space itself that leads the viewer. I see you create a more open experience this time. I'm interested in how you plan the movements in the space – you're an architect after all...

P.B.

You don't have to have studied architecture to feel the importance of the exhibition space, but I'm certainly interested

in being able to create a dialogue between the content of the show and its location, even if you rarely think of paintings as “site specific” artworks. It’s not a simple matter of how you display them, but to think of a path, as you say. To design not only a certain number and type of works, but their order and sequence too, till you define a rhythm through the space. This isn’t meant to be simply formal, but it’s necessary to enhance the experience not only of the single paintings, but of the show as a whole, like a theatre piece, well constructed in acts and scenes according to a scheme directly related to the dramaturgy of the theme (I know that’s really the curator’s job!).

E.G.

Let’s leave curators alone for the moment!

I generally agree with the idea of a dramaturgy, but in this case I mentioned your architecture background, because I imagine the connections with space (and not only that of the gallery) are quite significant in the way you work. And this doesn’t emerge in the works of many artists, especially painters. I don’t think “site specific” is the right word in this context, perhaps a series of spatial coincidences that informed your production? In the sense that in the exhibition space you found (or looked for) the clues that helped you in the general planning.

P.B.

They are structuring choices rather than coincidences. It’s a matter of deciding to read the space and the situation that you are called to modify, even if temporarily, through your work. This is necessary in a “guided” path such as the labyrinth of “The murder...”, and also in a more open situation like this. This reading the space is an exercise you have to do on every level: the whole show, the series of paintings, the single work. You see this clearly on the second floor in the interspaces of “What a beautiful life (x3)” or again in the horizontal void between the two pieces of “Gap between 2”. Dammit, it’s a bit like explaining a joke!

E.G.

Can you say a bit more about the use of these layers and interspaces?

P.B.

The gallery space influences how you structure the display quite directly. It defines the quantity and density of the works, their size, their order. Eventually the single piece itself has to deal with the space and the decisions you made about it. I referred to “What a...” because its vertical interspaces are quite directly related to the choice of the spot where it’s displayed. Not a relation of necessity, but of possibility: they take advantage of the chance of a spot where the ceiling rises from 4.5 m to 7.2 m, breaking the continuity of the previous wall (where “Tempesta–Halcyon” is planned), to play then with the verticality, useful to the painting itself: so it’s the right time and place to have a very central composition of a significant size based on the time signature of three acts. Studying the space not only helps to solve it better, but also gives you the inputs that create a symbiosis with the individual painting.

E.G.

So you planned the two floors of the Mudima and its spaces differently?

P.B.

Absolutely. At the ground floor, in the beginning, you find more order, you get lost gradually, gathering information step by step, for example with the series of five...

J.B.

Is there a title for the whole series?

P.B.

No, I don’t think that’s necessary. They can be read together

through common aspects: the composition, a certain narrativity, given also from the titles...

J.B.

How do you mean?

P.B.

First of all you have the same kind of background, a horizon line roughly on the same level, a sort of metaphysical surface where I added architectures, figures, situations, which are somehow more “found”, more familiar, introspective. They almost represent scenes taken from definite stories, with literary sources as in “On est toujours...”, or architectural and historical references as in “Invasione e battaglia”...

E.G.

If I’m not mistaken this is the first group you worked on for the show. Did you decide on an order for the series too?

P.B.

Not really, I want to leave it open for until we see them in the space, but to put them in chronological order would be wrong: I studied the show, as well as the series, first as a whole, according to what role and contents they had to play, then I started to work on them.

Actually the very first pieces are the two beasts I’m going to have sealed in glass. They are somehow the key to the whole work, the two suits the viewer can decide to wear to join the journey...

They represent for me that dualism of the knowledge process, reflected in the exploration of the abyss, the inner depths, and of the outer spaces, what we’re not and we’re alien to.

It’s a dualism which fits perfectly in the spaces of the Fondazione.

E.G.

Could you go into this relation between the concept of dualism and the exhibition spaces in a bit more depth?

P.B.

Well I was already working on this “double role” (the astronaut and the diver) and I immediately saw that the space was the right occasion to study this theme. As you can see, the spaces develop in an “L” shape, which is a strong quality: you have a path which reaches a dead-end and forces you to go back the way you came from and see the works a second time. A bit like an expedition, where you return from the destination you reached.

J.B.

Is this dualism evident in the two levels then? The upper and the lower storeys corresponding to the figures of the astronaut and the diver?

P.B.

Not just that; that’s more of a practical consequence. But the dualism comes from the different qualities of the two spaces: at the ground floor, as I said, the space is more linear and ordered, suitable for a series, which allows you to combine different pieces exchanging information and expressions between the single episodes, through a strong link between them. The upper floor, on the other hand, gave me the possibility to work in episodes: still an “L” shaped plan, but the walls have various sizes and proportions. Also the last room is more separated from the rest than it is downstairs. So the approach to the paintings follows this quality and creates more independent scenarios.

J.B.

You could almost distinguish by content: downstairs the more “urban” scenes, upstairs the “alpine” landscapes...

P.B.

Well it's not exactly depending on the content, but what you say it's true, and it's a consequence of this diversification: the alpine landscapes tend to create wilder and more confused realities compared to the series of five, which are more definite and prestructured.

The pieces on the upper level give a more chaotic impression: sometimes you see mountains, but are they mountains?

Sometimes they melt with simple strokes... it's a more playful type of painting, there's a certain exchange between figurative and abstract (if a distinction were ever possible)... there's the will to create landscapes in order to get lost.

Just like in "Tempesta-Halcyon"... it's been often frustrating... I literally got lost...

J.B.

Yes, there's a certain lack of assurance in that painting...

P.B.

Yes, somehow you are right. I often thought of doing it again. And of course I could come up with a better one in a couple of weeks, but it would feel like cheating, you understand? The painting works. The fact that some elements seem, how can I say, shaky, actually proved that the purpose of creating a challenging situation had to bring me to waves which couldn't entirely fit into a harmonious composition.

J.B.

So it's part of the process.

P.B.

Exactly. Of course it's pretty risky...

E.G.

Through the various dinners and lunches at yours I was able to follow the whole process, from when you told me about the

intention of transforming the architecture of the Bode Museum into a ship, an island, a totally new entity which plays a strong role in a love story with a half goddess from Greek mythology... I find interesting and bold the decision, in this as in many other cases, to almost let the painting take control.

I completely agree with you on not doing the painting again and showing the original attempt.

J.B.

This reminds me that even Kaspar David Friedrich preferred to "freeze" his waves...

P.B.

I never intended to paint realistic waves, and that's another problem: with mountains you can more easily jump from a more descriptive and solid stroke to flat and apparently random paint... those waves became the materialization of the intention itself. And I admit to have sometimes hated them!

E.G.

I remember... you kept on blabbing "I'm fighting the storm!" ... And when you told me of the decision to use the black vertical bars, I thought it would be a trick to cover a few points you didn't feel too satisfied about; but they're actually very thin...

J.B.

They produce a certain structure, a certain rigour. The composition of the painting ends up working.

P.B.

I started using them a year ago as an additional geometry, a certain alien dimension outside the scene of the painting. But it's also an abstract element which gives the scene a rhythm...

E.G.

As if they were coordinates.

J.B.

Yes, in fact reading their geometry you notice how they articulate the space. In this case their absence would mean total chaos.

E.G.

The other day, joking, I suggested you could see an engagement on an ecological level, as a comment on the Gulf of Mexico disaster...

P.B.

Yes... that's why I thought to sign this one not "PB"...

J.B.

...but "BP"!

But what often strikes me about your work is how you frequently give architecture a symbolic role: buildings become boats, figures, spaceships...

is that the way you look at the city? Also, all these buildings seem to expand in the surrounding space, extracted from their original context, isolated, as points to reach from a distance. As with the Kulturforum in "L'ultimo atterraggio..." – a spaceship, landed in the desert...

P.B.

You are right Jon. This does reflect what I love of architecture, in particular in Berlin: the individuality, both of style and of urbanism, of the buildings. Like episodes, they play almost theatrical roles with strong characters. The Kulturforum for example, it doesn't really have so much free space around, but bordering the Philharmonie, the Gemäldegalerie, the New National Gallery, it seems out of context and therefore alone. It's a quality that fascinates me. Remember also the show is in Milan... the urbanistic situation is very different. In one of the paintings you find the Milan Central Station...

J.B.

It's no coincidence that you placed the point of view so far away from it, with a vast empty space in between, with this... molten lava, and snow. It looks... ominous.

P.B.

"Ominous" – perfect description.

Well yes, I like the architecture to play a key role in the setups, as it does in everyday life.

It becomes a kind of action, like blowing up the Berliner Schloss. Or declaring the inhuman scale of the Central Station by composing it harmonically with a nazi train from 1935. they fit perfectly together, but merely on a proportional and aesthetic level. It then becomes a way of confronting a certain retrospective tendency in Italy...

E.G.

But we've just had the anniversary of the Futurism!

P.B.

Well, Emanuele, the Padiglione Italia at the Venice Biennale seemed retrospective too...

E.G.

The first time I saw this painting from a distance, I thought it was a tank.

I mean, I thought you used the architecture and the other elements to build a totally new form...

J.B.

It's interesting to me how you, as an italian living in Berlin, compose this scene: it works as an historical association between fascist Italy and nazi Germany... this aesthetic of colours and vectors... the tram line wires as coordinates, again the geometrical element to order the turmoil...

P.B.

The technology component is very useful: the wires can be meant as objects, but also help as geometry, as a stroke, emphasising the movement.

J.B.

That comes out very clearly in the triptych also. I hadn't seen it with the two wires on the left. I expected them to cut through the whole scene, but their dynamic works nicely.

P.B.

I studied them quite a lot, even if they look improvised. But it had to be a gesture, not an object to render with perspective and dimension. They function as construction lines.

E.G.

These are elements you've often used in your work. But those horizontal and vertical gaps and the black bars are new. What are the rules and differences between them?

P.B.

While the black bars help to break up the inner spatiality of the composition, the gaps organise the temporal dimension of the scene.

In "What a..." the painting wouldn't have worked as effectively on one single canvas, it wouldn't have had the same rhythm, this division into three acts. This way we follow the figures from one section to the other one. The central composition underlines the "now", giving information about the "before" and letting us imagine the "what comes next", where the paint is not solid yet...

E.G.

This way of suggesting an open story often occurs in your works.

This certain *suspence*...

P.B.

True, this electricity in the scene is very important! Technically, this is the moment of change, when the status quo is broken, but the new equilibrium hasn't been set yet.

E.G.

This brings us back to the narrativity aspect of the show, very open indeed, focused on the process of "becoming"...

P.B.

Yes, but it's not a narrative of content, rather of method: I am interested in the process of painting and therefore the idea of a challenge and its structuring. I prefer trying to ask the right questions, rather than convincing myself I've found convenient answers.

E.G.

In "Macchina duplicatrice" I recognize this idea quite clearly: a machine that reproduces the figure, over and over again, three times in this case.

There is a strong layout of geometrical lines, of quite abstract spaces. On the other hand, this machine is a real object, as you were saying.

P.B.

Yes, and it was Jonathan who showed it to me when I was working on this theme of the replica, the cloning. It's a camera that's actually here in Berlin.

J.B.

Yes, it's a camera in the Latin sense of the word – you actually step inside it, and take a picture of yourself, which then gets printed by the machine without a negative and on a 1:1 scale.

P.B.

It was perfect, with its almost "Vernian" aesthetics, to play the role I needed in the series. Sort of a cloning machine...

E.G.

Here we are with your obsession with cloning... I know you'd like to clone your dog, like in Houellebecq's "Possibility of an Island".

P.B.

Yes, but recently, discussing Caryl Churchill's play "A Number", where Tomas plays three clones (you saw it Jon), I understood I would never have the very same dog again, it wouldn't be exactly a second Dada, which is a really interesting aspect, because it means nature keeps the copyright on the originality of the living being, no matter what.

E.G.

Like in the painting: the three figures differ from each other slightly, from the point of view of the paint at least.

P.B.

Same model, three different figures. The copy gains a right to originality, nature doesn't allow a perfect copy.

J.B.

So a clone is no threat to the original, the clone is unique anyway.

P.B.

It's a subject I am very much interested in. This throws different light on the question about the idea of a copy or of originality. So I decided to make a robot out of Dada instead...

J.B.

Which is still basically pursuing the idea of eternal youth...

P.B.

There seems to be a general tendency in our society not to accept things for what they are, to try to be what we are not... Baudrillard once wrote that the day mankind succeeds in becoming immortal will be the day of its real end. Because mortality and limits are what define us. But instead of adapting to situations, we change them to fit our needs... so we won't evolve. If only we would explore our own capacities... telepathy, for instance.

E.G.

That'd be perfect. Imagine how this conversation would be!

J.B.

Well, let's try it now...

E.G.

...

J.B.

...

P.B.

...

PB's studio, december 18th 2010





Un ritmo diverso

Gianluca Ranzi

E' una gelida ma limpida mattina d'inverno che accoglie Andreas Magnus al suo arrivo alla stazione di Berlino. Il giovane protagonista de "La Pia Danza" di Klaus Mann si ritrova così nel brulicare frastornante della capitale della Repubblica di Weimar, nel suo fluire ininterrotto, nel ventre caldo che accoglie chi vi si accosta, ma che consuma senza pietà chi vi si abbandona, fino alle estreme conseguenze. Si spalanca così davanti ad Andreas una selva di incontri inaspettati, un crocevia di occasioni, di emozioni, di estasi, di dramma incombente in cui il protagonista, fedele al copione del *bildungsroman*, vi si lascia avvolgere completamente, provando l'ebbrezza eccitante dei suoi sentieri sconosciuti.

Paolo Barlascini, anch'egli berlinese per vocazione e per residenza, si muove nel campo d'azione della pittura con lo stesso cristallino desiderio di ricerca che Andreas Magnus riversa sulla città e sui suoi abitanti, con una qualità emotiva profonda che si astiene dalla tentazione di una figurazione disincantata e oggettiva, per camminare *borderline* con l'astrazione, con la commistione dei linguaggi, con la fascinazione per il simbolo, dotando l'opera di uno schema aperto in cui la formazione dell'eroe-esploratore diviene semmai un rito di passaggio e di iniziazione a un nuovo mondo dove la consuetudine e la logica vengono provvisoriamente messe da parte in favore della definizione di una dimensione dell'avventura temporalmente e specialmente indefinita.

Barlascini lavora a partire da un serbatoio di energia culturale e di emotività profonda che struttura ogni sua opera come un intreccio immaginativo che fonde insieme cifra astratta e rigore figurativo, piacere della creazione libera e controllo compositivo, spontaneità gestuale e progettualità strutturale, persino architettonica. Sono sempre scene viste attraverso un'aria tersa e immobile, perennemente in attesa di uno sviluppo che chiama all'avventura, e le poche figure umane, spesso immerse in dialoghi di gesti o d'occhiate o in confabulazioni inudibili, non fanno che aumentare il senso di silente sospensione che l'intera scena si prende dallo scorrere abituale del flusso della vita.

Cos'è l'avventura d'altronde, se non una situazione singolare

che accade in modo imprevisto al di fuori della vita regolare? Eppure per Paolo Barlascini non è soltanto questione di sottrarsi a un ordine “diurno” considerato normale poichè sistematicamente ripetuto e congruente, quanto piuttosto di mettere a punto un montaggio scenico che offra un ordine diverso, un differente organizzarsi delle sequenze spazio-temporali e logico-consequenziali. Lo spirito d’avventura, e mai avventuriero, chiamato in causa dai temi e dai personaggi scelti dall’artista, si configura in tal modo come uno strapiombo esistenziale che sta al limite del conosciuto, uno spazio preconsciouso di difficile delimitazione in quanto perennemente mobile come un ghiacciaio, tale seppur impercettibile nel suo movimento. Per far questo Barlascini non ha bisogno degli eroi delle saghe mitologiche o di situazioni di mirabolante straordinarietà, perché l’eccezionalità delle situazioni presentate non è assoluta ma relativa, tanto che la fisionomia interna e il calore evocativo delle scene sono variabili e soggettivi, e ciò che sembra misterioso ad alcuni può risultare indifferente per altri, e viceversa. La tensione messa in scena dalla pittura è quindi contenuta all’interno della vita quotidiana come una sua latente contraddizione, come un rovescio sempre in bilico.

Endeavour diviene così il tentativo dell’opera di mantenere una sua temperatura fredda, una qualità quotidiana e anti-espressionista, e pur tuttavia di non rispecchiare solo se stessa ma anche e soprattutto un mondo che sta al di là di sé. Gaston Bachelard ha osservato che nella relazione tra spazio abitativo e immagine poetica “la dualità del soggetto e dell’oggetto è irradiata, rifrangente, incessantemente attiva nelle sue inversioni”. Anche gli *endeavours* di Paolo Barlascini restano in qualche modo aperti senza giungere mai a una completa definizione, sfuggono a una presa frontale e richiedono semmai una guardata curva, laterale. In questo modo la loro natura evocativa, che non offre risposte ma pone interrogativi, consente alla rappresentazione di offrirsi alla vista come una serie di accadimenti che si ricostruiscono per addizione organica, fondendo in uno stesso quadro, come avviene ad esempio in *L’Ultimo Atterraggio di Umberto Nobile* e in *What a Beautiful Life*, una serie di casi singolari, esemplari e significativi

che forniscono non una chiave interpretativa (le risposte), ma una mappa di massima all’interno della quale orizzontarsi, proprio come sta a dimostrare quel disegno di una ipotetica carta geografica posta dall’artista all’apice del percorso espositivo di questa mostra.

Ecco quindi l’irripetibile quotidiano di Paolo Barlascini, fatto di immobili *roller-coasters* che disegnano volute nell’aria libera, di piccoli cani dalle sembianze titaniche, di architetture gugliemine affioranti dai flutti come la prua di una nave, di articolati edifici modernisti o DDR che galleggiano tra la schiuma del tempo, di selve e ghiacciai che chiamano alla loro perlustrazione, di macchine celibi duplicatrici d’immagine che ricordano le spire del drago di San Giorgio: l’irripetibile che si rende universale attraverso la sua moltiplicazione simbolica.

Così Henry David Thoreau in *Walden* (1854): “Perché dobbiamo avere una tale furia disperata di successo e cacciarci in imprese così disperate? Se un uomo non sta al passo coi suoi compagni, lo si deve al fatto che ascolta un ritmo diverso (*a different drummer*). Lasciamolo ballare al suono della musica che ascolta, qualunque ne sia il tempo e la distanza”. Sono parole che richiamano alla memoria le Argonautiche di Apollonio Rodio e il mito di Orfeo, che con la cetra produce sui compagni di viaggio un effetto di ammaliante spaesamento, “a tal punto Orfeo li aveva affascinati con la dolcezza del suo canto”. E’ quindi un ritmo diverso a insinuarsi nella pittura di Barlascini e a legare insieme paesaggi e personaggi, una musica che astrae dal fluire regolare della vita pur restando ancorata alla sua quotidianità e talvolta alla sua cronaca, come nel sogno-presagio della fucilazione (*On est toujours trop bon avec les femmes...*) a cui l’artista, salvo grazie al meccanismo dello spostamento, assiste non già da giustiziato ma da testimone oculare. Ecco quindi la paradossale distanza di queste immagini: in esse figure, ruoli e personificazioni si scambiano fluidamente rapporti e cariche affettive, secondo quei meccanismi che nel 1915 Freud usa per descrivere le dinamiche dell’inconscio: “Riassumiamo: assenza di reciproca contraddizione, processo primario (mobilità degli investimenti), presenza dei processi di spo-

stamento e di condensazione, atemporalità e sostituzione della realtà esterna con la realtà psichica sono i caratteri che possiamo aspettarci di incontrare nei processi del sistema inconscio”.

Le opere di Barlascini sono visioni evocate o sognate ad occhi aperti, mai semplicemente riprodotte; in esse la vita reale fa da sfondo al gioco del loro creatore che non rivendica un solo ruolo ma estende il suo *endeavour* a muoversi in molti di essi, spostandosi attraverso di essi, facendo interagire le proprie mitologie biografiche e culturali con i fantasmi transculturali e archetipici della collettività. Se quindi il tempo interno dell’opera dell’artista è paradossale poichè non va vissuto come successione univoca e irreversibile, ma come una fluida evoluzione in cui, come per Jung, vi si fondono passato, presente e futuro, più in generale si può affermare che è proprio questo gioco al mecano del tempo che assembla e smonta tempi diversi (tempo storico, tempo delle contingenze biografiche, tempo dell’Inconscio atemporale) che dà luogo all’arte. E’ quanto notato da Dino Formaggio nel 1977 nel saggio “Arte” quando scrive che “è avventura reale quella di Proust e dell’artista, che, per un momento, risale il fiume del Tempo e della sua sottile opera di morte e di distruzione dei corpi giovani, e nell’opera d’arte coglie un grumo di tempo puro, meglio, la vertigine di un attimo di eternità”.

Anche Barlascini annulla nel tentativo dell’avventura dell’arte il Tempo che era stato Perduto nella vita quotidiana: sfugge quindi alla fucilazione, si salva da un naufragio sulle spalle di una sirena, indossa lo scafandro del palombaro per esplorare i misteri marini e diventa un astronauta per ritornare sulla terra a raccontarci la vita *al di là*.

Ma se questo è il tempo, quale caratteristica possiede e quale ruolo gioca lo spazio nel suo lavoro? Se il tempo appare fluido, ricorsivo, regressivo, bicefalo, contaminato, verrebbe da assegnare queste stesse qualità anche allo spazio. Certo è che non si tratta di uno spazio localizzato: le linee di fuga non sono coerenti, o meglio, ve ne sono molteplici e contraddittorie in uno stesso spazio, come avviene nelle grandi opere corali di Paolo Uccello. Neppure è uno spazio riconducibile a parametri di misurabilità, dal

momento che la sua estensione rimane imponderabile per almeno due ragioni: mancando di diacronicità e successione temporale il luogo di una cosa non può più essere un punto nel suo movimento e anche un oggetto fermo in un punto non può più coincidere con il suo stesso movimento indefinitamente rallentato. Eccone un esempio in una delle opere in mostra, *Invasione e battaglia*: una locomotiva che esce da una stazione, mancando la consequenzialità temporale, non solo non può spostarsi da un punto *a* a un punto *b*, ma paradossalmente non può neanche stare ferma in un unico punto *a* o *b*, in quanto il suo stato di quiete non può essere il frutto di un rallentamento (temporale) del suo movimento.

Senza il tempo “regolare” sembrerebbe quindi che lo spazio non possa darsi. Eppure vediamo la massa nera e incombente di quel treno d’altri tempi, magicamente sovradimensionato rispetto alla stazione, estraneo sia rispetto a ciò che lo circonda che allo spazio consequenziale della realtà. All’estensione si è sostituita quindi una diversa idea di spazio, un *different drummer* che contaglia col suo ritmo diverso e alieno anche l’ultimo baluardo del principio logico di non-contraddizione. Quello di Barlascini è semmai uno spazio dislocato, una modalità spaziale che lega insieme figure e luoghi non in virtù del loro scorrere in essi, ma grazie alle loro affinità di coloritura e motiva, alla loro capacità di far vicendevolmente eco ai rimandi simbolici di cui vengono caricati, di risuonare al *battito diverso* della scena interna dell’artista e di ognuno di noi. Di nuovo Bachelard ha mostrato come lo spazio non sia solo una questione di vuoto e di pieno, di omogeneità o di dispersione, ma sia anche attraversato sottotraccia dai fantasmi di chi lo abita.

Così è lo spazio di Barlascini: quello della scena primaria, dei nostri sogni, delle nostre passioni, quello che Michel Foucault nella conferenza “Des espaces autres” tenuta nel 1967 al Cercle d’Etudes Architecturales di Tunisi, curiosamente descriveva con singolarissima sintonia con queste opere: “uno spazio dell’alto, delle vette, e al contempo uno spazio del basso, del fango, che può scorrere come l’acqua sorgiva o che può essere vetrificato,

immobile come la pietra o come il cristallo". In questo spazio dislocato, eterogeneo, sovrapposto e frammentato (spesso solcato e frazionato da reticoli di linee che hanno sempre un'origine concreta e che poi in virtù del *different drummer* se ne distaccano, perdono la loro funzionalità "mondana" e diventano puro segno, puro colore, pura energia) oggetti e persone vivono accostati all'interno di un sistema relazionale che stabilisce delle posizioni irriducibili le une alle altre, in nessun modo legate consequenzialmente, refrattarie a ogni ipotesi di confronto parallelo.

E' pertanto uno spazio che non chiede di essere analizzato, ma attende di essere intuito nella sua qualità relazionale di scambio e di sovrapposizione simbolica. Lo stesso treno di *Invasione e battaglia* torna a fornircene esempio: posto che la sua relazione con la stazione non sia reale ma evocativa, esso appare indubbiamente come lo snodo fondamentale della composizione. Il treno, così svincolato dallo spazio circostante che appare segmentato e campito da rivoli rosso sangue e da tralicci elettrici, è una sorta di insieme speciale di relazioni che vale prima di tutto per se stesso: è un qualcosa in cui è possibile passare da un vagone all'altro, ma è anche qualcosa di cui si può servire (o di cui ci si è potuti servire o di cui ci si servirà) per passare da un luogo all'altro, ed è ugualmente un qualcosa che si vede passare o star fermo. Il solo definire queste molteplici possibilità, tutte compresenti in quello spazio relazionale, mette in atto una proliferazione di punti di vista e quindi di soggetti: chi sta sul treno, chi parte da, chi arriva a, chi viene lasciato, chi aspetta, chi vede il treno da giù e naturalmente, *ex negativo*, chi *non* si trova su quel treno, chi *non* parte, chi *non* arriva, etc. Foucault magistralmente nota: "Tra tutti questi luoghi, quelli che più mi interessano hanno la curiosa proprietà di essere in relazione con tutti gli altri luoghi, ma con una modalità che consente loro di sospendere, di neutralizzare e di invertire l'insieme dei rapporti che sono da essi stessi delineati, riflessi e rispecchiati. Questi spazi (...) sono una sorta di contro-luoghi, specie di utopie effettivamente realizzate nelle quali i luoghi reali e tutti gli altri luoghi che si trovano all'interno della cultura, vengono al contempo rappresentati, contestati e sovvertiti".

In uno sguardo complessivo lo spazio e il tempo dell'opera di Paolo Barlascini sono permeati di passaggio, di smistamento, di avviamento, di sovrapposizione e di condensazione; di certo sono i gangli vitali di un insieme di relazioni complesse che non si esaurisce in loro stessi ma li usa come "stazioni di posta" per alimentare e ristorare l'*endeavour*, l'avventura, il rischio della conoscenza, il perdersi nella selva in attesa di trovare nuove radure attraversate da un raggio di luce. Davanti alle sue opere di certo riprende vigore la nostra capacità di lasciarci affabulare, la nostra propensione a raccontare e ad ascoltare i racconti, a farci cogliere felicemente alla sprovvista dalle migliaia di direzioni possibili che i convogli dell'esistenza possono prendere. Per Barlascini la sfida più grande è stata quella di mettere in scena una visione del mondo come un immenso crocevia di vite interne ed esterne, da cui poi poter partire affinché il viaggio sia sempre lungo, le mete siano solo provvisorie e l'ultima tappa dell'esplorazione sia tale solo in quanto precede quella a venire.

Come Andreas Magnus, esploratore decorato sul campo della letteratura da Klaus Mann, che va dolorosamente alla deriva sulle tracce del proprio futuro, così anche Walter Benjamin apre il suo libro della memoria berlinese col rimpianto delle avventure giovanili e queste sue parole, che valgono in tutto e per tutto l'*endeavour* di Paolo Barlascini, sono quasi una profezia per quanto da lui dipinto quasi settant'anni dopo: "Non essere in grado di trovare la strada in una città non significa molto. Invece una certa pratica e' necessaria per perdersi in essa come ci si perde in una foresta. I nomi delle strade devono parlare all'errabondo come fa lo scricchiolio dei rami secchi e le viuzze del centro devono segnare le ore del giorno senza esitazione, come un avvallamento in montagna. Ho imparato tardi quest'arte; ha realizzato il sogno le cui prime tracce erano i labirinti sulla carta assorbente dei miei quaderni".

Studio per "On es toujours trop bon avec les femmes", 2010
matita e collage su carta telata, 50x63,5





A different Drummer

Gianluca Ranzi

A chilly winter morning welcomes Andreas Magnus when he arrives at the station in Berlin. The young protagonist of Klaus Mann's *Der fromme Tanz* is suddenly hit by the dazzling hustle and bustle of the capital of the Weimar Republic, by its energetic flux, like a tender, protective womb that nurtures and at the same time devours its inhabitants. Andreas, following the pattern of the *Bildungsroman*, is suddenly thrown into the throbbing heart of the city, where he encounters a stream of energies, contradictions, coincidences, emotions, ecstasy and tragedy that will reveal to him the true meaning of life.

Paolo Barlascini, who also lives in Berlin, comes to painting with same freedom and enthusiasm of Andreas Magnus; with a profound tendency towards a disenchanted and objective manner of representation that is able to bring together abstraction, reality and symbolism. His work is endowed with an open horizon that allows its hero, as an explorer embarking on a new voyage, to experience a path of initiation where logic and normality collapse and give way to a new definition of space and time. His work originates from a deposit of cultural energy and a profound sensitivity that makes each painting the result of a stylistic intertwining of abstraction and figurative potentiality, of the pleasure of creation and strictness of compositional control, gestural spontaneity and the structural, sometimes even architectonic, project.

A fresh and serene breeze blows through Barlascini's paintings; it appeals to our spirit of adventure and is reflected in the few human figures depicted, these often engaged in an indistinct dialogue which only increases the sense of silent suspense that derives from the march of time.

What is adventure after all but a peculiar situation that takes place in our daily lives? Barlascini doesn't just escape from ordinary routine, he tries to assemble a different order and orientation of time, space and logical correspondences within the space of each canvas.

The spirit of adventure that permeates the artist's characters and themes brings the viewer to the brink of the unknown and offers him a glimpse of a pre-conscious state of mind that would



Studi compositivi, 2010
matita, olio e collage su carta,
30x40, 29,5x41

otherwise be difficult to capture. Rather than employing mythological heroes or extraordinary characters, Barlaschini presents life-like situations with a limited degree of extravagance, thus allowing their public appeal to vary according to the subjective resonance they find in each individual viewer. The undeniable psychological tension in his work is present in everyday life as a hidden contradiction, as a situation that is always reversible and unpredictable.

Paolo Barlaschini's *Endeavour* thus becomes an attempt to keep the inner temperature of his work as low as possible in order to achieve a sort of common and anti-expressionistic quality that is capable of reflecting the image of a world that lies beyond reality itself. In discussing the relationship between space and its poetic definition, Gaston Bachelard observed that "the duality of the subject is spread, refracted, constantly active in its inversions." Barlaschini's endeavours also remain somehow open to development, avoiding exhaustive definitions and demanding a more subtle and unexpected approach.

In this way their evocative nature, by asking questions rather than providing answers, structures the representation as a sequence of facts assembled as an organic accumulation of discrete parts. A series of singular cases and moments are gathered together into one and the same scene (as is the case, for instance, in *L'ultimo atterraggio di Umberto N.* and *What a Beautiful Life*), offering a few scattered clues to deciphering the general sense of the composition. It's as though Barlaschini provides a draft map to ease the journey, though not too much of it, as he has here by placing a large drawing of an undetailed map at the end of the exhibition.

The artist's confounding of everyday life here consists of motionless roller-coasters that draw arabesques in the air, of tiny, sweet dogs that end up looking like eerily giant creatures, of Prussian architecture floating among the waves of a sea-storm, of complex Modernist or DDR buildings, of woods and glaciers yet to be explored, and of weird dragon-like duplicating machines that remind us that the uniqueness of life can become universal

through its symbolic multiplication. As Henry David Thoreau wrote in *Walden* (1854), if a man behaves differently, it is because he is listening to a different sort of music, or, as he puts it, to "a different drummer." His words recall the myths of Orpheus and the Argonauts by Apollonius Rhodius: Orpheus' magical ability to enchant with his lyre and his singing. It is the same different drummer that bewitches us in Paolo Barlaschini's painting, a music that takes characters and their actions out of the regular time and space of life. We see this in his *On est toujours trop bon avec les femmes*, where the artist allows himself to witness his own execution through the Freudian mechanism of transference. As the father of psychoanalysis writes in his text on 'The Unconscious' in 1915, the unconscious is defined by reciprocal contradiction, primary process, investments mobility, processes of transference and condensation, atemporality and substitution of external reality for one's own psychic reality.

Barlaschini's works also function as visions or dreams with eyes wide open, where real life constitutes a distant background to the riddles posed by the artist, who doesn't just play one role, but likes to move through a whole cast of them, well protected by a timeless diving-suit.

The inner time experienced in his works ceases to be an irreversible sequence of instincts and instead becomes a fluid space where fragments of time and figments of the imagination are assembled and dismembered; where past, present and future are interconnected and interchangeable. Barlaschini's adventures in the realm of time annihilate rational logic: he can escape a death sentence, save himself from a ship-wreck with the help of a mermaid, or become a diver and an astronaut in order to explore the secrets of outer spaces.

But if this is time, how is space depicted in his *œuvre*? It is certainly a delocalized kind of space: the presence of multiple perspectives in just one scene, immeasurable distances, unfinished portions of canvas that suggest infinity or void, and subtly illogical juxtapositions of different dimensional scales.

The extension of space in the artist's work remains ineffable

for at least two reasons: the lack of a regular succession of time prevents any location of a spot in motion, and even a stationary object can't be pinned down to a specific spot, since it isn't part of a movement that can be slowed down indefinitely. In *Invasione e battaglia*, for instance, a locomotive is leaving a station, but, because all logical time has been suspended, it can neither be moving from spot A to spot B, nor standing still in a single spot, since the absence of regular time doesn't allow to one to conceive the locomotive as a temporarily stationary object in motion.

In spite of this, its obscure and looming mass appears in ample evidence within the space of the painting. A different notion of space has taken over here, just as the same different drummer we noted above now affects the determination of space and consequently the positioning of objects and characters. It could be defined as a dislocated space, a spatial configuration that binds things together not by virtue of distance, but through psychological affinities and symbolical references.

Bachelard has in fact pointed out how the notion of space comprises not just void and solid, homogeneity and dispersion, but the presence of our collective and individual phantoms. This also applies to the space of Barlaschini's works: the space of the primal scene, of our dreams, passions, fears, what Michel Foucault described, in his 1967 lecture on 'Des espaces autres', as "the space of heights, of peaks, and at the same time the space of shallowness, of mud, both flowing as spring-water and staying still as vitrified."

Within this dislocated, fragmented, utterly psychological space, objects and characters are grouped together, establishing unpredictable and mysterious relationships. It's a sort of space that doesn't ask to be analyzed, but needs to be sensed in its relational quality and its symbolic superpositions. Again, the same locomotive of *Invasione e battaglia* may serve as an example: though its relationship to the station is purely evocative (their scales are in fact completely irreconcilable), it still appears to be the centre of the composition. The train evokes a series of psychological relations with the surrounding space and with the (absent) characters.

It questions its specific function and its role within the painting: who is leaving? Where from? Where to? Who is waiting for it? Who and what has been left behind? Is there really someone experiencing these factual relationships or it is just a vision floating in the space of distant memories and making its way towards void and annihilation?

All things considered Paolo Barlaschini's notions of time and space are permeated by shifting, transition, switching, superposition and condensation. They certainly leave the voyage and the endeavour permanently open, they guarantee the search for new territories, new clearings in the woods where one would never have thought the sun would shine. In front of his paintings our ability to depict fables and our fascination with stories gain new vigour; our pathways are multiplied and we are free to follow any direction life might take.

As Andreas Magnus drifted down the trails of his own future, so Walter Benjamin opens his *Berlin Childhood* with the regret of the years of his youth. His words perfectly reflect Paolo Barlaschini's *Endeavour*: "Not to find one's way around a city does not mean much. But to lose one's way in a city, as one loses one's way in a forest, requires some schooling. Street names must speak to the urban wanderer like the snapping of dry twigs, and little streets in the heart of the city must reflect the times of day, for him, as clearly as a mountain valley. This art I acquired rather late in life; it fulfilled a dream, of which the first traces were labyrinths on the blotting papers in my school notebooks."

Studio - Duplicator uhuhuhuh, 2010
matita e collage su carta, 41x44



Studio per Macchina duplicatrice, 2010
olio su tela, 30x40



Opere / Works



alle pagine precedenti / Previous pages
Astronautenzug, 2011
pigmenti su tela stratificata in vetro, 200x140
Taucheranzug, 2011
pigmenti su tela stratificata in vetro, 200x140

L'ultimo atterraggio di Umberto N., 2009
olio su tela, 140x200



Macchina duplicatrice, 2010
olio su tela, 140x200



Invasione e battaglia, 2010
olio su tela, 140x200



Cosmic rollercoaster, 2009
olio su tela, 140x200



"On es toujours trop bon avec les femmes", 2010
olio su tela, 140x200



BMX, 2010
olio su tela, 60x60

L'aeroporto, 2010
olio su tela, 60x60

Lo scivolo, 2010
olio su tela, 60x60

La tigre, 2010
olio su tela, 60x60



La zattera, 2010
olio su tela, 60x60



I misuratori, 2010
olio su tela, 60x60



Il rematore, 2010
olio su tela, 60x60



Tempesta-Halcyon, 2010,
olio su tela, 140x210



Gap between 2 (part II), 2010
olio su tela, 100x150
Gap between 2 (part I), 2010
olio su tela, 100x150

Alle pagine / On pages 56-57
What a beautiful life (x3), 2010,
olio su tela, 230x465





Explorers: Yasmin, 2010
foto e collage su carta, 30x21



Explorers: PB, 2009
olio su carta, 42x31,5



Explorers: Daniel as Burton Holmes, 2010
foto e china, 29,5x21



Explorers: LSD Luzio, 2009
foto, 21x15,5



Explorers: Wilko as H.M. Stanley, 2010
foto e olio, 21,5x15



Biografia e mostre



Paolo Barlascini, 11.1.1976, Sondrio.
Vive e lavora a Berlino.

Mostre personali / Solo Exhibitions

2008,
"L'assassinio di Venere e altri casi irrisolti",
Galleria Credito Valtellinese, Sondrio

2005,
"Verso la struttura", Palazzo Sertoli, Sondrio

2001,
"Subjekte, Reaktion-Aktion", Kraftwerk Galerie,
Berlin

Mostre Collettive / Group Exhibitions

2010,
"Are you coming too?", Knoth & Krüger, Berlin

2009,
Collettiva Orti di Leonardo, Milano

2007,
"Ephe", Studio N!03, Milano
"Outside", Ehemalige Backfabrik, Berlin

2003,
"19 0 1", Knoth & Krüger, Berlin

2002,
Collettiva, Kraftwerk Galerie, Berlin

2001,
"Ambiente, le aree non protette", Galleria Credito
Valtellinese, Sondrio

Alle pagine seguenti / Next pages
Studio per Gap between 2, 2010
gessetto su spugna, 35x40,5

