





Achille Bonito Oliva

La pittura come  
macchina del desiderio:  
Mario Schifano 1960/62

edizioni D'Alessandro / Ferranti





L'arte non è che il linguaggio dell'arte. L'immagine è soltanto il desiderio dell'arte di debordare da se stessa e di trasferirsi nell'altrove. L'altrove è il mondo, inteso come luogo e mondo della vita.

Quando l'arte abbandona la patetica speranza di essere l'ombra e il doppio della realtà, finalmente esce dalle sue metafore ed entra nel luogo cinico e splendente della metonimia.

Essa corrisponde alla coscienza che l'arte acquista di poter vivere accostata ai propri segni, cioè alla consapevolezza dell'autoriferimento. Con la metafora l'arte dispone e consuma ogni sua energia nel captare i segni della realtà per reintrodurli nel proprio spazio, con la metonimia invece essa rivolge e concentra tale energia all'interno della propria soglia, accettando come unico riferimento la presenza del proprio linguaggio.

Così, ad un atteggiamento fondamentalmente sintetico, teso a organizzare il linguaggio ad immagine e somiglianza del mondo, subentra un atteggiamento analitico, che rivolge l'attenzione sulla gestione dei propri strumenti espressivi e sul proprio fare.

Se il momento sintetico della metafora significa che l'immagine segna il raggiunto consenso, nella dialettica, tra arte e mondo, il momento analitico della metonimia, invece, si pone come persistenza del dissenso, inteso come coscienza dell'irriducibilità della contraddizione tra realtà e linguaggio dell'arte.

In questo modo la metafora, l'uso dell'immagine, nasce dall'illusione della presenza del mondo dentro il linguaggio, mentre la metonimia, il sistema di autoriferimento, vive nella consapevolezza dell'assenza e dell'impossibilità del mondo di essere rappresentato dal linguaggio dell'arte. Tale coscienza stoica qualifica gran parte dell'arte contemporanea.

L'opera di Mario Schifano, specialmente per quanto riguarda il periodo in cui egli ha prodotto i suoi monocromi, agisce anch'essa nell'ambito di questa coscienza.

La tattica perseguita è quella dell'azzeramento della dimensione spaziale alla semplice superficie bidimensionale del quadro, della sua riduzione a corpo liscio e speculare che accoglie ed espelle nello stesso tempo la sostanza pittorica. L'unica materia, infatti, è il colore, perché lo spazio è puro supporto ed occasione per l'estensione del colore. Così se la superficie del quadro indica lo spazio, il colore è direttamente il tempo.

Il quadro risulta come luogo di una doppia tensione: massima espansione e massima concentra-

Art is simply the language of art. The image is only art's desire to overflow its banks and move into the elsewhere. The elsewhere is the world: a place and a world of life.

When art abandons the pathetic hope of being the shadow and the double of reality, it at last comes out of its metaphors and enters the cynical, resplendent place of metonymy.

This metonymy corresponds to the consciousness which art acquires, of being able to live close together with its own senses. It corresponds, in other words, to the awareness of self-reference. With metaphor, art disposes and consumes all its energy in picking up the signs of reality so as to re-introduce them into its own space; whereas with metonymy it applies and concentrates that energy within its own threshold, accepting as its sole reference the presence of its own language.

Thus a fundamentally synthetic attitude, aimed at the organization of language in the image and likeness of the world, is taken over by an analytical attitude which directs its attention to the management of its own instruments of expression and to its own activity.

If the synthetic stage of metaphor means that the image marks the consensus reached, in dialectics, between art and the world, the analytical stage of metonymy is seen instead as the persistence of dissent, as a consciousness of the irreducibility of the contradiction between reality and the language of art. In this way, metaphor, or the use of images, springs from the illusion that the world is present inside language; whilst metonymy, or the system of self-reference, lives in the awareness of absence and of the impossibility of the world being represented by the language of art. This stoical awareness qualifies a large part of contemporary art.

In fact, Mario Schifano's work, especially as regards the period in which he was doing his monochromes, acts within the sphere of this consciousness.

His tactic is to zero the spatial dimension down to the plain two-dimensional surface of the painting and to reduce it to a smooth, specular body which receives and at the same time expels the pictorial substance. In fact, the only material used is colour, because the space is a pure medium and occasion for the extension of colour. Thus if the surface of the painting indicates space, the colour directly becomes time.

The painting appears as the site of a twofold tension — maximum expansion and maximum



zione. L'espansione nasce dalla stesura piatta e totale del colore che aderisce vitalisticamente alla superficie, puntando verso i confini del quadro, quasi con forza centrifuga. La concentrazione, invece, è data dalla delimitazione che Schifano ottiene, ritagliando dallo spazio del quadro uno spazio ancora più interno. Egli infatti, oltre il colore, usa una sorta di disegno, attraverso il quale scandisce lo spazio secondo sequenze che gli restituiscono un ordine e una definizione.

L'ordito spaziale diventa così lo strumento che evidenzia e rappresenta la dimensione temporale. Qui il tempo va inteso come intervento progressivo sulla superficie del quadro e come scansione di esso. Inizialmente il quadro, preso come stesura assoluta di colore, si propone come entità ed evidenza del gesto pittorico, semplice prova quantitativa del fare pittura. A questo subentra poi la volontà di definire la presenza tautologica del colore, la vitalità prorompente di un linguaggio che non si accontenta di autorappresentarsi, ma conserva una persistente sensualità, che deriva proprio da quell'altrove (il mondo della vita) che sembra precluso al linguaggio.

Perché il linguaggio vive su un proprio sistema di segni che, per sua definizione storica, agisce in un proprio ambito specifico che non è quello della vita. E se la vita significa affermazione diretta dell'erotismo, allora il linguaggio dell'arte è lo « spazio obliquo », il gesto indiretto, che riflette soltanto se stesso.

La riflessione significa metodo e tensione analitica. Capacità di dare una sistemazione ed un ordine al movimento aperto e diretto della vita. Così Schifano, dopo l'affermazione tautologica del proprio fare, del fare pittura, introduce il momento della coscienza obliqua e artificiale di questo fare. Tale coscienza è appunto il momento temporale, geometrico, dell'opera.

Un filo sottilissimo, come un riquadro, scorre lungo i bordi e delimita con nuovi confini lo spazio in espansione del quadro. Oppure l'artista costruisce un reticolo, attraverso il quale scandisce secondo quadrati misurati e ripetuti questo stesso spazio. Un altro espediente per bloccare la fuga del colore dentro il linguaggio, dentro la superficie del quadro, è l'introduzione al centro di semplici lettere dell'alfabeto oppure di numeri.

Tali sigle diventano punti di riferimento e di tensione che attirano magneticamente su di sé tutto lo spazio possibile, che è sempre quello del quadro.

concentration. The expansion stems from the flat, total extent of the colour, which adheres to the surface vitalistically, setting out with an almost centrifugal force towards the borders of the painting. The concentration is on the other hand engendered by delimitation. Schifano achieves this by cutting out from the space of the painting a still more internal space. Besides colour, he in fact uses a sort of drawing, through which he articulates the space by sequences, giving it back an order and a definition. The spatial web thus becomes a means of stressing and representing the temporal dimension.

Time here should be understood as a progressive action on the surface of the painting and as an articulation of it. At first the painting, taken as an absolute extension of colour, is proposed as an entity and as evidence of the pictorial gesture; as the simple quantitative proof of doing painting. This is subsequently superseded by the will to define the tautological presence of colour, the bursting vitality of a language which is not content to represent itself by itself but maintains a persistent sensuality, derived from that self-same elsewhere — the world of life — which seems to be closed to language.

For language lives on its own system of signs which, by its historical definition, acts within a specific framework of its own which is not that of life. And if life signifies the direct affirmation of eroticism, then the language of art is "oblique space", the indirect gesture which reflects only itself.

Reflection means method and analytical tension; the capacity to give some sort of system and order to the open and direct movement of life. So Schifano, after the tautological affirmation of his own action, of his doing painting, introduces the moment of oblique and artificial consciousness of this doing. This consciousness is in fact the temporal, geometrical moment of the painting.

A very thin thread runs along the edges and marks out the expanding space of the painting with new boundary lines. Or else the artist constructs a network through which he spells out this same space according to measured and repeated squares. Another expedient for blocking the escape of colour into language, into the painting's surface, is to put ordinary letters of the alphabet or numbers in the middle of the painting.

These letters or numbers become points of reference and tension that magnetically attract all the space possible, which is always that of the painting.



Allora i reticoli, le riquadrature, le finestre che si aprono all'interno del quadro, le lettere e i numeri, se da una parte producono il congelamento della dimensione spaziale, dall'altra danno una durata letterale e una permanenza ad uno spazio, reso segreto dall'improvvisa scansione e dalla presenza quasi maligna della cifra. Quindi la dimensione temporale, documentata come successivo intervento sull'iniziale quantum pittorico, è resa lucidamente sempre in termini di evidenza e di concretezza come riaffermazione e delimitazione dello spazio.

In questa maniera Schifano sfugge alla tentazione metafisica di definire il tempo in termini di vuoto e di assenza. Materialisticamente l'artista utilizza soltanto la presenza lampante del linguaggio di cui dispone. Il quadro diventa il pieno esercizio di tutti gli strumenti linguistici di cui dispone il pittore: la superficie, il colore.

L'intenzionale riduzione della pittura alle sue grammatiche, se pure significa la negazione della metafisica e la riaffermazione di un atteggiamento metonimico verso l'arte, dove non ci sono rimandi, ribadisce comunque l'ineluttabile artificialità dell'arte. Altro è invece l'artificiosità della metafora come processo di verisimiglianza, in quanto l'artificialità non cerca il confronto con quello che è il suo termine di paragone naturale, il mondo, ma un proprio funzionamento interno, corrispondente all'ingranaggio linguistico dell'opera.

L'arte, la pittura, diventa una macchina del desiderio, che ha bisogno proprio del desiderio per poter funzionare, ma senza poter a sua volta produrre alcun desiderio. Questo è soltanto il procedimento attivante l'intenzione e il gesto pittorico. Un desiderio quindi tautologico che riafferma una sorta di persistente biologia dell'arte, un bisogno che muove l'artista al gesto pittorico.

La macchina del desiderio altro è rispetto a quello che costituisce il centro oscuro della vita che è l'eros. L'eros porta, nella sua accezione freudiana, all'espansione e alla perpetuazione dentro la vita. Nel significato platonico, invece, riacquista quei connotati di ricerca all'interno ed un movimento alla concentrazione e alla riduzione.

La pittura è la macchina che produce tale concentrazione e tale riduzione. Le dimensioni plurime della vita vengono ridotte ad una sola, a quella di un linguaggio che riesce ad organizzarsi ed a muoversi soltanto nella dimensione spaziale. Nella pittura di Schifano la macchina è bene evidente nella splendente presenza delle sue superfici bidimensionali.

So the letters and numbers, the networks, panels and windows opening inside the painting, whilst producing a freezing effect upon the spatial dimension on one side, give a literal duration and a permanence to a space on the other, made secret by the sudden articulation and the almost malicious numbers and letters. So the temporal dimension, recorded as successive action on the initial pictorial quantum, is lucidly rendered, always in terms of evidence and substance, as the reaffirmation and delimitation of space.

In this way Schifano avoids the metaphysical temptation to define time in terms of emptiness and absence. Materialistically, the artist uses only the glaring presence of the language at his disposal. The painting becomes the full exercise of all the linguistic tools available to the painter: surface and colour.

The deliberate reduction of painting to its underlying grammar, whilst it may signify the negation of metaphysics and the reaffirmation of a metonymic attitude towards art, where no references exist, does however reiterate the ineluctable artificiality of art. The contrived nature of metaphor as a process of verisimilitude is a different matter, in that artificiality does not seek a comparison with its natural term of comparison: the world. Instead, it seeks an internal operation of its own, corresponding to the linguistic gear system of the work.

The work is a machine; a delimited and delimiting set of instruments designed to perpetuate its own internal movement.

Art, or painting, becomes a desire-machine which actually needs desire to make it work, but cannot itself generate any desire at all. This is only the process activating the intention and the pictorial gesture. It is therefore a tautological desire that reaffirms a sort of persistent biology of art, a need which causes the artist to make pictorial gestures.

The desire-machine is different from eros, the obscure centre of life. In its Freudian sense, eros implies expansion and perpetuation inside life. In its platonic significance, on the other hand, it reacquires the connotations of a search for the internal and of a movement towards concentration and reduction.

Painting is the machine which produces that concentration and reduction. The many dimensions of life are reduced to one only: that of a language which manages to organize itself and to move about only in the dimension of space. In Schifano's painting the machine is clearly evident in the resplendent presence of its two-dimensional surfaces.



Forse, a sua insaputa, ad insaputa dell'artista, la pittura non si lascia scardinare dalla propria consistenza di macchina del desiderio. Forse da questo nasce il continuo assalto di Schifano al sistema della pittura. Monocromi disparati, per forma e dimensioni, testimoniano la coazione della pittura a funzionare sempre su se stessa, come la macchina non riesce mai a trasgredirsi e ad uscire dal proprio funzionamento.

Schifano lubrifica ed addolcisce la macchina irriducibile mediante colori stemperati in maniera distesa sulla superficie del quadro. Gli sgoccioli sono proprio le prove, i segni del suo gesto pittorico, di chi lascia una traccia soggettiva su di un ingranaggio oggettivo.

Il desiderio dunque è semplicemente quello del movimento che approda alla pittura, la quale, come una superficie speculare, riflette e rimuove da sé tutto quello che l'artista vuole portarvi dentro, ma che non le è connaturato e specifico: la vita e i suoi detriti.

Così parlare di sensualità, nel caso di Schifano, significa ribadire la coazione, accettata spontaneamente, di tornare e stare nella pittura, che resta lo spazio ridotto e concentrato della bidimensionalità.

L'apparente neutralità del funzionamento oggettivo della macchina non significa né l'immobilità né la cancellazione delle contraddizioni: metafora contro metonimia, espansione contro cancellazione, gesto dell'artista contro lo spazio del quadro.

Finalmente l'artista contemporaneo non ricerca più nell'arte un prolungamento epico del proprio essere, ma, accettando la proposizione di Heidegger che il terribile è già accaduto, vive la contraddizione come spazio della propria esistenza.

Schifano non dà al suo gesto pittorico una teleologia, che potrebbe essere quella di frantumare la macchina pittorica, ma riafferma attraverso il proprio fare l'irriducibilità di una doppia presenza: l'Io e il linguaggio.

Il linguaggio non è la metafora consolatoria della vita, ma è un luogo circoscritto in cui avviene una lotta specifica ed un movimento che riporta tale lotta semplicemente al confronto tra due posizioni: espansione della vita e concentrazione dell'arte, eros affermativo del movimento aperto ed eros affermativo di un movimento chiuso e ridotto.

In questo senso la pittura di Schifano è sensuale, felice, senza sensi di colpa, ma per questo anche raffreddata, infelice, segno evidente di impossibilità.

Ma l'impossibilità è anche la totale possibilità, in quanto circoscritta a un luogo, la tela, in cui

Perhaps without its knowing, without the artist knowing, painting lets itself be undermined by its own consistency as a desire-machine. Perhaps this is the origin of Schifano's constant assault on the system of painting. Monochromes that are disparate in form and dimension testify to the compulsion of painting to operate always on itself, and like the machine, it never manages to infringe upon itself and to get out of its own way of operating.

Schifano lubricates and sweetens the irreducible machine by means of colours mixed calmly on the surface of the painting. The drippings are precisely the proof, the signs, of his pictorial gesture; the gesture of a man who leaves a subjective trace on an objective mesh.

The desire is therefore simply to move towards the shores of painting, which, like a specular surface, reflects and removes from itself everything the artist would like to bring into it but which is not ingrained in it and specific to it: life and its flotsam and jetsam.

Thus, to speak of sensuality in Schifano's case is to insist on the spontaneously accepted compulsion to go back and stay in painting, which remains the reduced and concentrated space of the two-dimension.

The apparent neutrality of the machine's objective workings signifies neither immobility nor the elimination of contradictions: metaphor versus metonymy, expansion versus obliteration, the artist's gesture versus the space in the painting.

At last the contemporary artist is no longer searching in art for an epic extension of his own being, but instead, by accepting Heidegger's proposition that the terrible has already happened, he is experiencing contradiction as the space of his existence.

Schifano does not give his pictorial gesture a teleology, which might be that of shattering the pictorial machine. Rather, he reaffirms, through his own activity, the irreducibility of a twin presence: the Ego and language.

Language is not the consolatory metaphor of life, but a circumscribed place where a specific struggle and a movement take place, bringing back that struggle quite simply to the confrontation of two positions: expansion of life and concentration of art; eros as the affirmative of open movement and eros as the affirmative of a closed, reduced movement. In this sense Schifano's painting is sensual, happy and without guilt feelings. But for this reason it is also chilly, unhappy; an evident sign of impossibility. This impossibility, however, is also total possibility, in that it is circumscribed to a place



nulla è e dove, paradossalmente, tutto è in atto. L'atto è la presenza fenomenica del quadro ricoperto di colore, delimitato nella sua entità spaziale e segnato ulteriormente da linee che lo definiscono temporalmente.

Nulla può intaccare le pareti lisce della macchina del desiderio, della pittura. All'interno dei monocromi Schifano ha provato ad incollare sul duro supporto di legno, che mantiene il quadro, sottili fogli di carta, su cui poi egli è intervenuto con le sue stesure di colore. Nulla può scalfire l'ineluttabile bidimensionalità della pittura, ed anche i fogli aderiscono, come veline senza spessore, sulla piatta consistenza del quadro. Spesso il foglio prova ad ingobbarsi, a creare dei sottili spessori di spazio, come delle venature. Ma lo spazio definitivo, quello ultimo ed ultimato, riesce ad assorbire queste nuove circostanze spaziali. Anzi, queste, con la loro presenza, ribadiscono l'impossibilità di scalfire la bidimensionalità della macchina pittorica, perché la bidimensionalità è proprio il connotato dell'artificialità e della sua essenza di macchina.

Successivamente Schifano ha amplificato il suo linguaggio, annettendo alla superficie del quadro immagini appartenenti a codici linguistici delle avanguardie storiche e del paesaggio urbano. Ma anche quest'ulteriore allargamento non ha fatto altro che ribadire la posizione artificiale della sua pittura. Anche queste immagini si sono sistemate ineluttabilmente secondo una tensione bidimensionale della superficie del quadro, creando un movimento ellittico di segni ma senza mai tentare un impossibile affondo spaziale. La qualità delle immagini citate non ha mai sconfitto, né mai trasgredito la soglia del quadro disposta con una sua dura frontalità. La negazione dello spazio, attraverso la frontalità, significa la riaffermazione dell'assenza del tempo, un rimanere dentro la persistente apparenza, come visibile, dei segni, un ribadire, quindi, la concretezza della pittura.

Quando Schifano ha tentato di affrontare direttamente la dimensione del tempo, attraverso il cinema, ha ritrovato ancora una volta l'irriducibile presenza della macchina linguistica.

Il tempo nel cinema si dispone lungo l'arco circoscritto della pellicola, attraverso il passaggio meccanico da una sequenza all'altra. I fotogrammi nella loro successione determinano uno scorrimento della dimensione temporale, fino a determinare il momento in cui si arriva all'ultima immagine, cioè alla parola fine.

Il cinema è una macchina ad entropia interna che si muove lungo l'arco di un movimento quantitativo che corrisponde alla lunghezza del

— the canvas — in which nothing and where, paradoxically, everything, is in progress. The act is the phenomenal presence of the painting entity and further marked by lines which define it temporally.

Nothing can damage the smooth walls of the desire-machine, of painting. Within his monochromes Schifano has tried pasting onto the hard wooden frame that holds the picture together some thin sheets of paper, on which he has then spread his colour. Nothing can scratch the ineluctable two-dimensionality of the painting, and even the sheets of paper, stick, like tracing paper with no thickness, on to the flat consistency of the painting. Often the paper tries to bend and to create subtle thicknesses of space, like markings. But the definitive, the final and ultimate space, succeeds in absorbing these new spatial circumstances. Indeed these merely reiterate the impossibility of doing the slightest harm to the two-dimensionality of the pictorial machine, because the two-dimensionality is precisely the connotation of artificiality and of its essence as a machine.

Schifano has since widened his idiom by attaching images to the surface of the painting that ing images to the surface of the painting which belong to linguistic codes used by the historical avant-garde movements and by the urban landscape. But this further enlargement has also done nothing but repeat the artificial position of his painting. These images, too, have settled down ineluctably to a two-dimensional surface tension in the painting, creating an elliptical movement of signs but without ever attempting an impossible lunge into space.

The quality of the images quoted has never defeated, nor ever transgressed against the painting's threshold with its hard frontal disposition. The negation of space, through this frontal approach, signifies the reaffirmation of the absence of time; a remaining inside the persistent appearance of the signs as visible; and hence a further confirmation of the concreteness of painting.

When Schifano tried directly to tackle the dimension of time through the cinema, he again found the irreducible presence of the linguistic machine. In the cinema, time is disposed along the circumscribed arc of the film, through the mechanical passage of one sequence to another. The succession of frames causes a sliding of the temporal dimension until they determine the moment in which the last picture is reached: the word End. The cinema is a machine with an internal entropy that moves along the arc



la pellicola. Il cinema contiene nel proprio meccanismo il principio della morte filmica, una tensione verso la paralisi, verso l'ultima immagine che significa l'annullamento del movimento.

Ma la morte filmica è soltanto apparente, in quanto la pellicola può essere riavvolta e riportata al suo punto iniziale, pronta di nuovo al movimento e ad una nuova determinazione della dimensione temporale. Dunque anche la morte, la stasi, rientra nel progetto dell'ingranaggio, della macchina linguistica.

La sua presenza non è un segno negativo della macchina, ma anzi è una polarità ed il termine ultimo del movimento.

Schifano, attraverso il cinema, promuove nuovamente la macchina del desiderio e, ancora una volta, determina uno spazio bidimensionale e scorrevole, ma in senso orizzontale. Le immagini, a colori o in bianco e nero, si susseguono e si sovrappongono senza mai uscire dal fatto esemplare di costituirsi come spettacolo.

La macchina del desiderio produce ancora una volta lo spettacolo della pittura, inteso come esibizione frontale di segni che abitano soltanto il proprio spazio interno, dove si condensano e nello stesso tempo si sciolgono.

Se all'espansione della vita la macchina del desiderio, della pittura, risponde con la riduzione e la concentrazione, la macchina del desiderio, del cinema, al tempo come successione, il tempo della vita, risponde col tempo della ripetizione, quella del destino del linguaggio di svolgersi lungo un arco prestabilito dal primo fotogramma al fotogramma della fine.

Ancora una volta Schifano ha controllato il mezzo linguistico e lo ha riportato alla coscienza dell'irriducibilità del gesto artistico e dell'inevitabile specularità del linguaggio.

La macchina del desiderio è dunque una macchina intelligente che prevede e neutralizza qualsiasi utopia e tentativo metafisico di rimandare all'altrove, al di fuori del proprio congegno, e di riportare ogni intenzione al di qua del proprio funzionamento.

Schifano ha avuto l'intelligenza creativa di ricondurla mediante l'uso di una sensibilità avvolgente la meccanica della macchina e di asseggiantela ed il rispetto della sua immanenza.

L'immanenza consiste nel suo darsi soltanto come strumento che afferma la spazialità, come unica dimensione e come la dimensione che cancella il tempo, che è ancora il tentativo dell'artista di usare il linguaggio come doppio della realtà.

Achille Bonito Oliva

of a quantitative movement corresponding to the length of the film. The cinema mechanism contains the principle of film death, a straining towards paralysis, towards the final picture signifying the stoppage of movement.

But this film death is only apparent, inasmuch as the film can be rewound back to its starting point, ready once again for movement and for a fresh determination of the temporal dimension. So death too, the standstill, becomes a part of the interlocking system and of the linguistic machine.

Its presence is not a negative sign of the machine; on the contrary, it is a polarity and the ultimate end of movement.

Through the cinema, Schifano again promotes the desire-machine and, once again, brings about a two-dimensional, sliding space, but in a horizontal sense. The images, in colour or in black and white, succeed and overlap one another without ever leaving the exemplary fact of coming into being as entertainment. Once again the desire-machine produces the painting entertainment, as a frontal exhibition of signs that inhabit only their own interior space, where they are condensed and at the same time dissolved.

If the desire-machine of painting answers the expansion of life with reduction and concentration, the desire machine of the cinema replies to time as a succession, to the time of life, with the time of repetition: the repetition of the fate of language to develop along a pre-established arc from the first frame till the end frame.

Once again Schifano has controlled the linguistic medium and steered it back to the metonymic consciousness of art. For metonymy is ultimately a consciousness of the irreducibility of the artistic gesture and of the inevitable specularity of language. The desire-machine is thus an intelligent machine which neutralizes any Utopia and any metaphysical attempt to refer back to the elsewhere, outside its own device, and to bring back every intention to this side of its own manner of operating.

Schifano has had the creative intelligence to respect the mechanics of the machine and to assist it by using a deceptive sensitivity and a respect for its immanence. The immanence consists of its being shown only as an instrument that asserts spatiality as the sole dimension, as the dimension which obliterates time; and it is again the artist's attempt to use language as reality's double.

Traduzione di Rodney Stringer

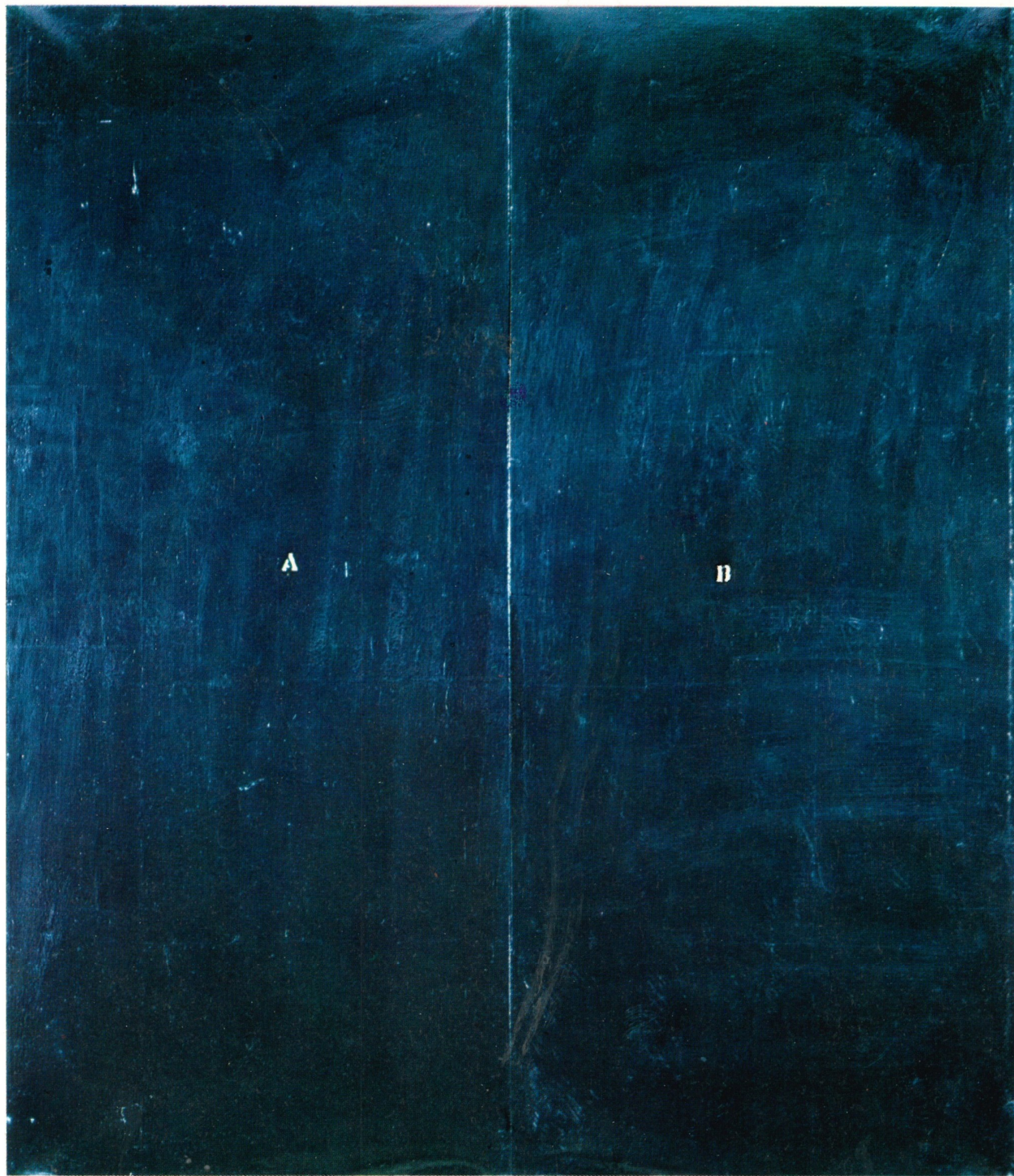




Numero 80 1960

65 × 97









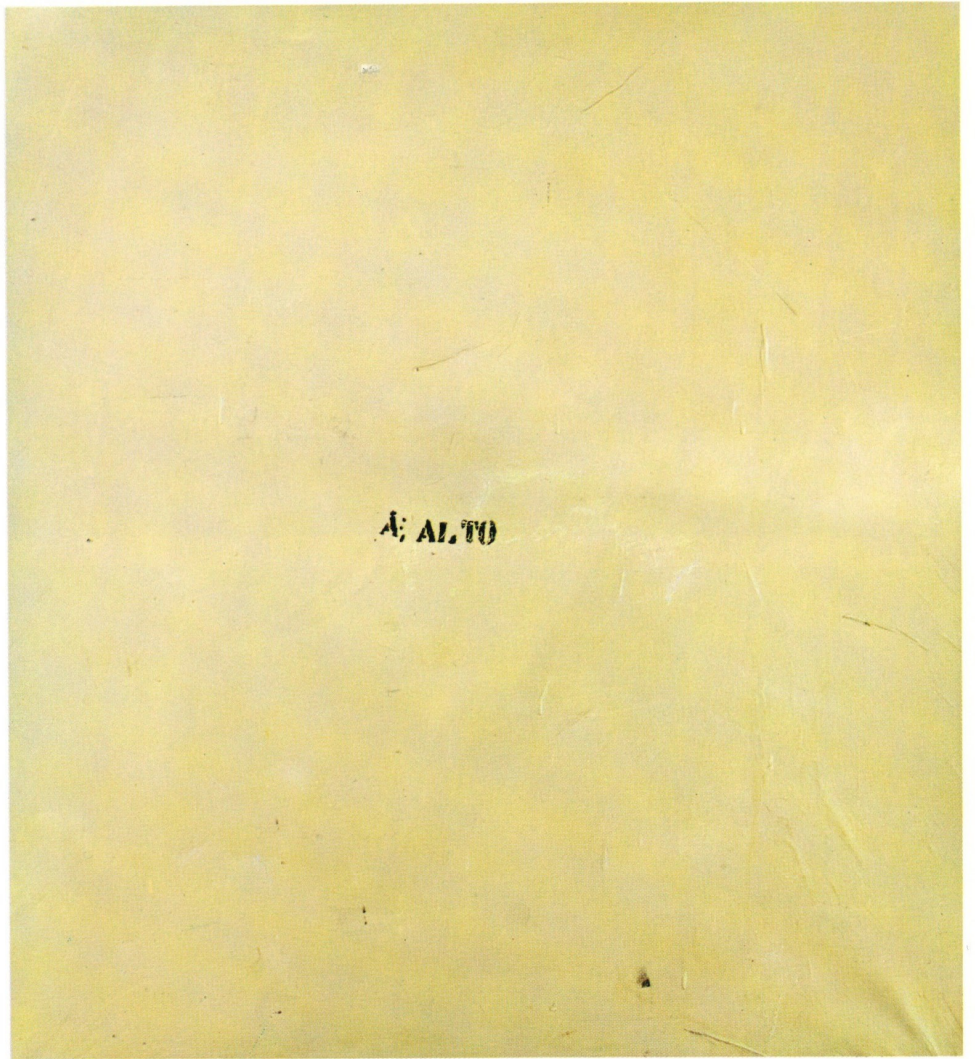


Numero 10 1960

140 × 154





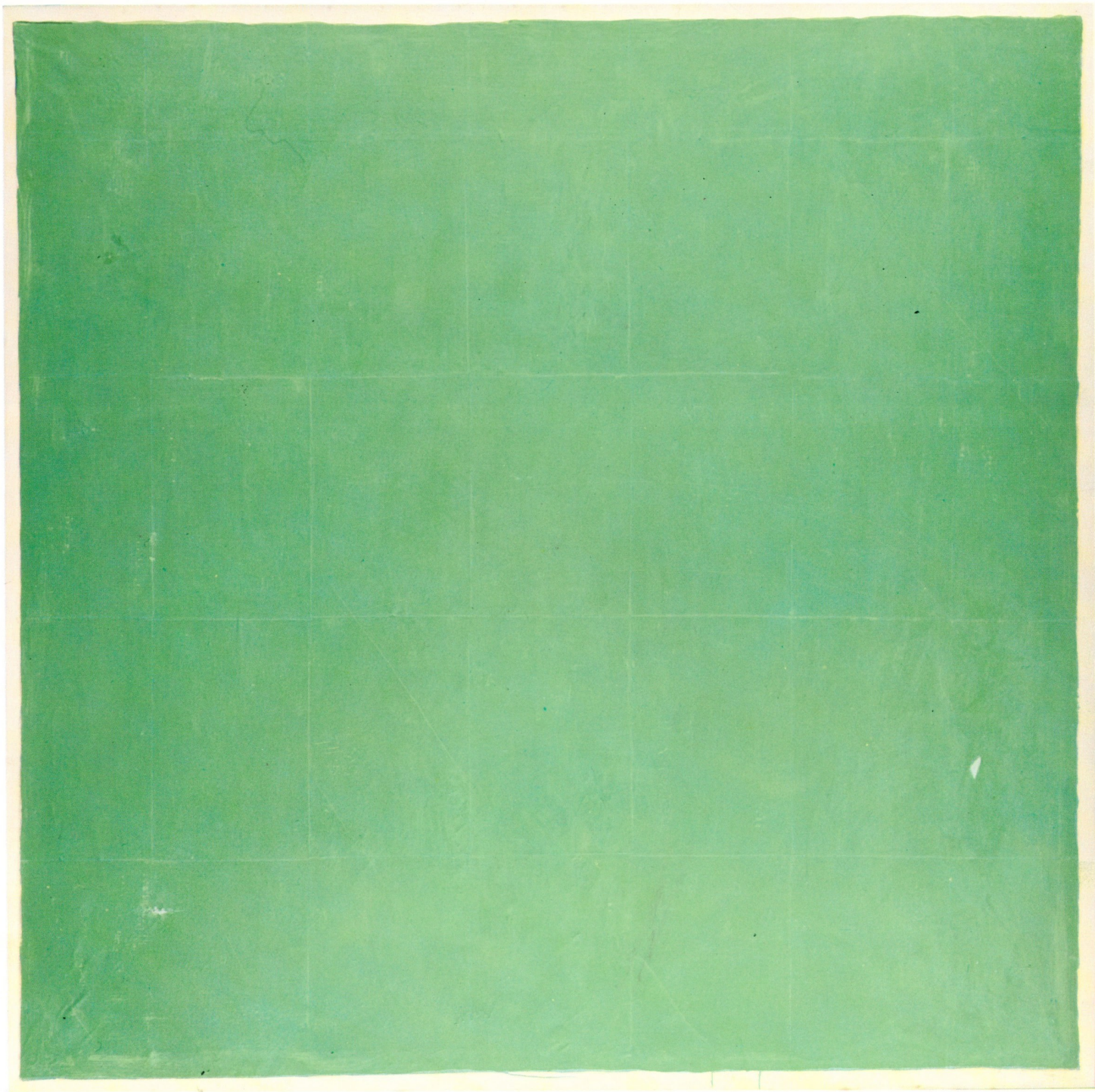


Alto 1960

100 × 110





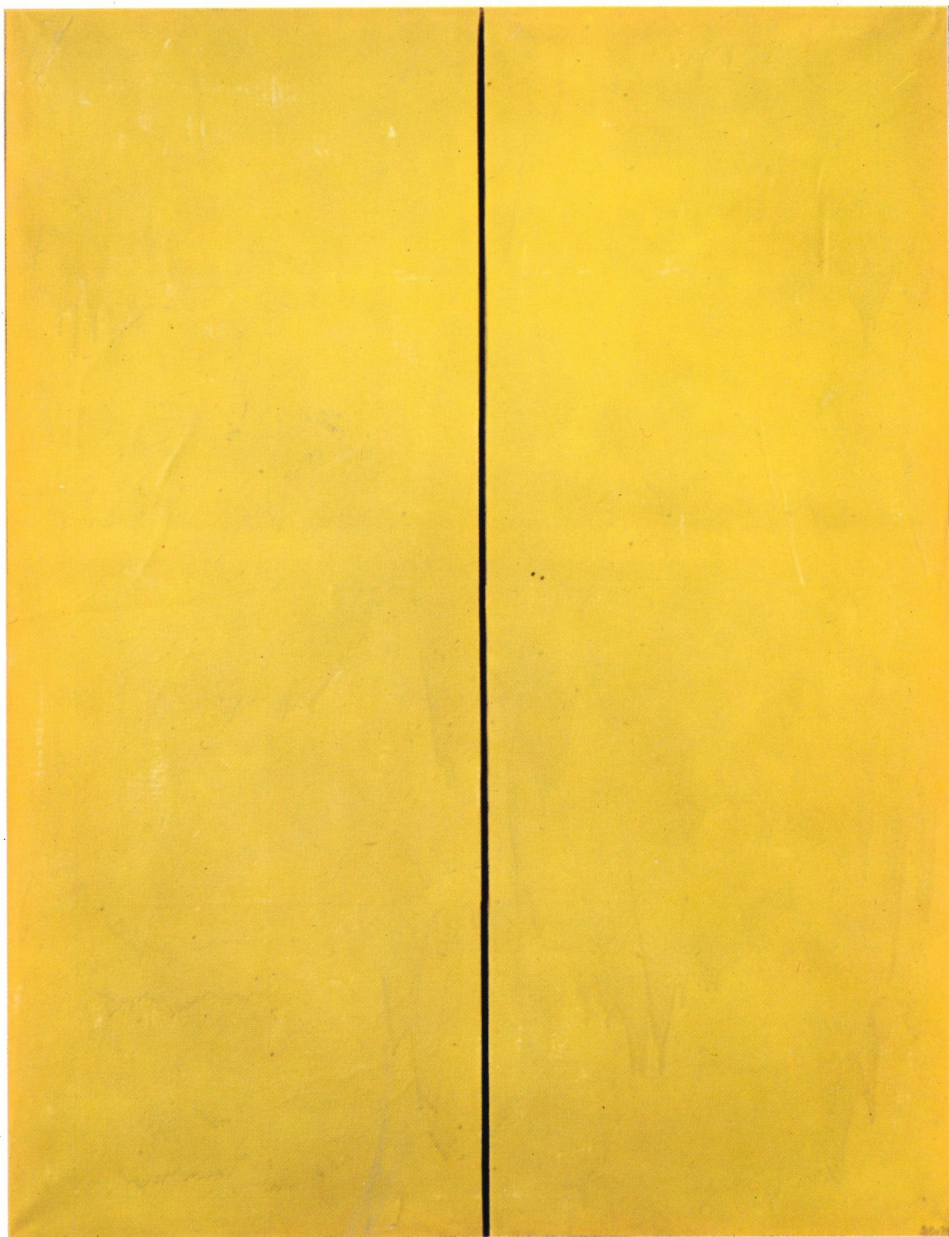


Grande verde 1960

150 × 150







Venus de Milo 1960

100 × 130





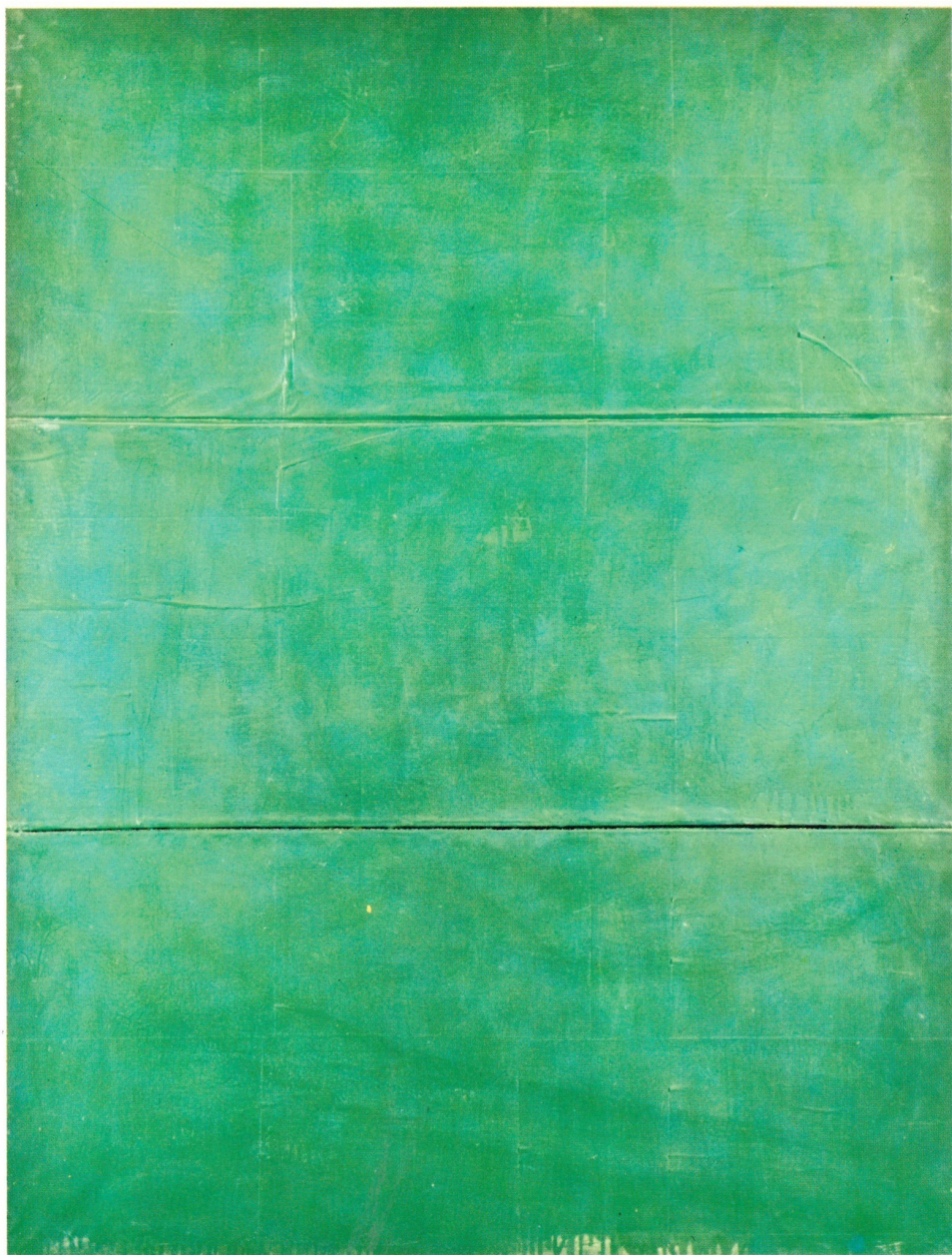


Minio 6380 1961

100 × 150





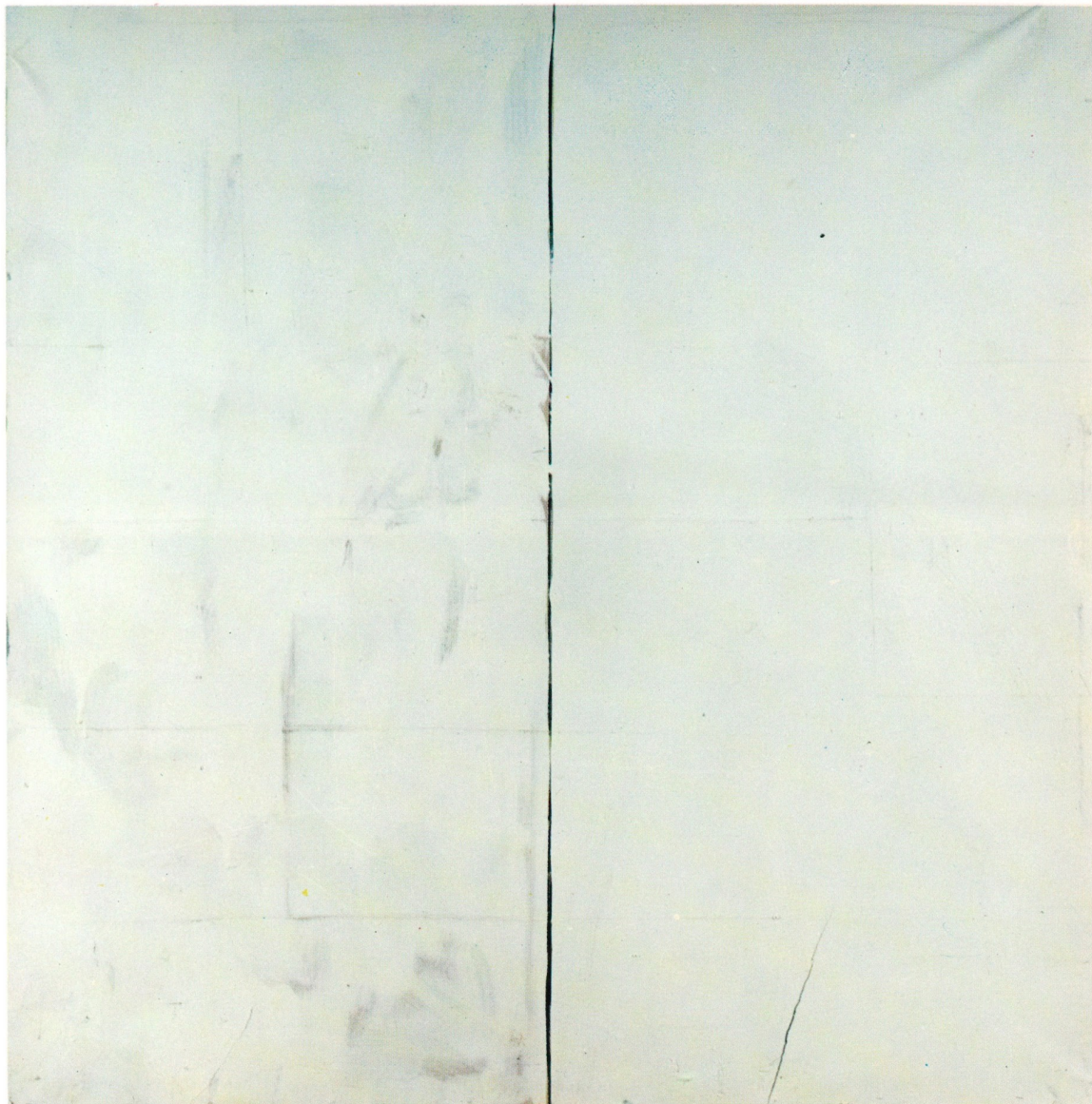


Palinuro 1961

100 × 130





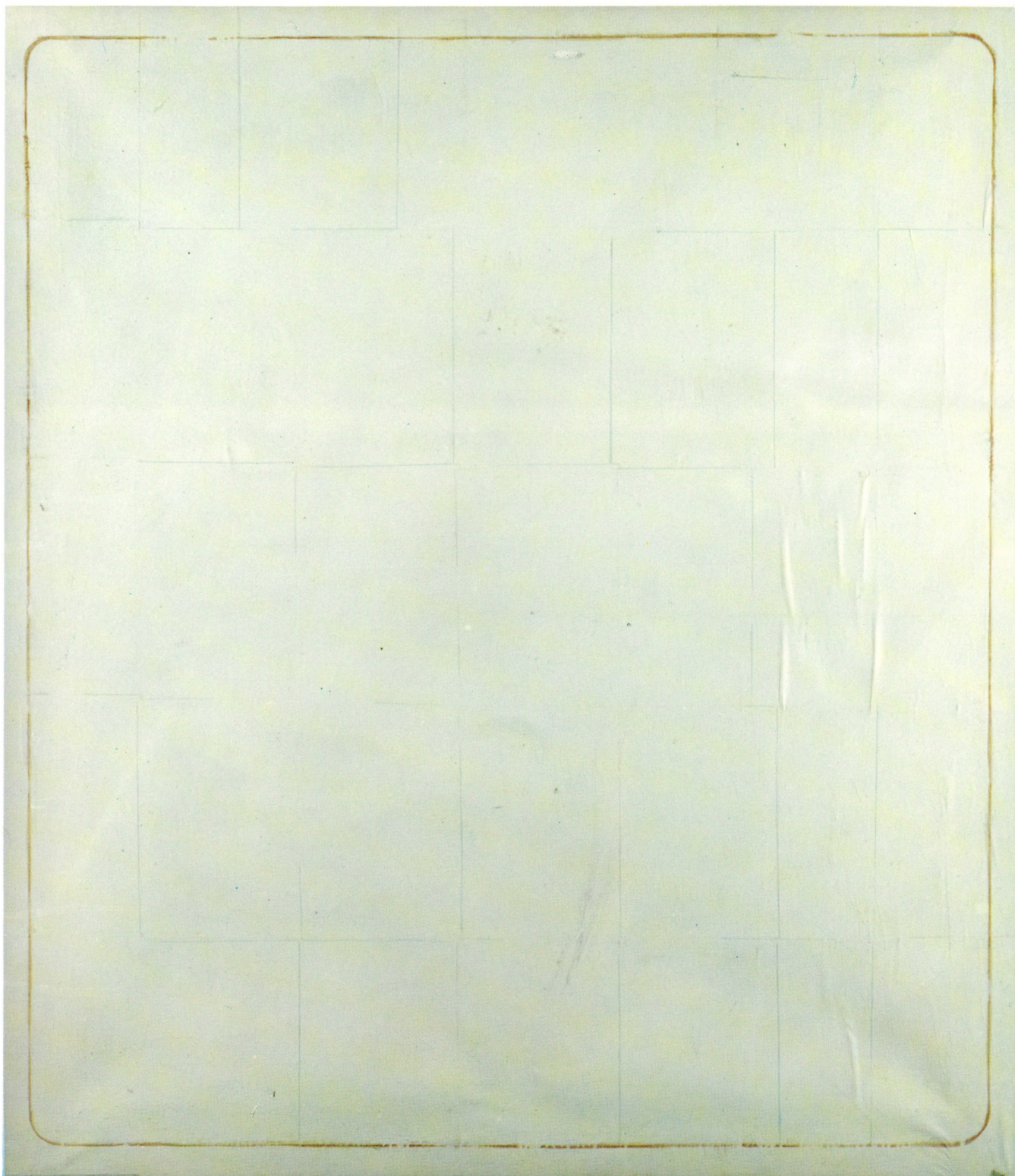


Verginale 1961

120 × 120





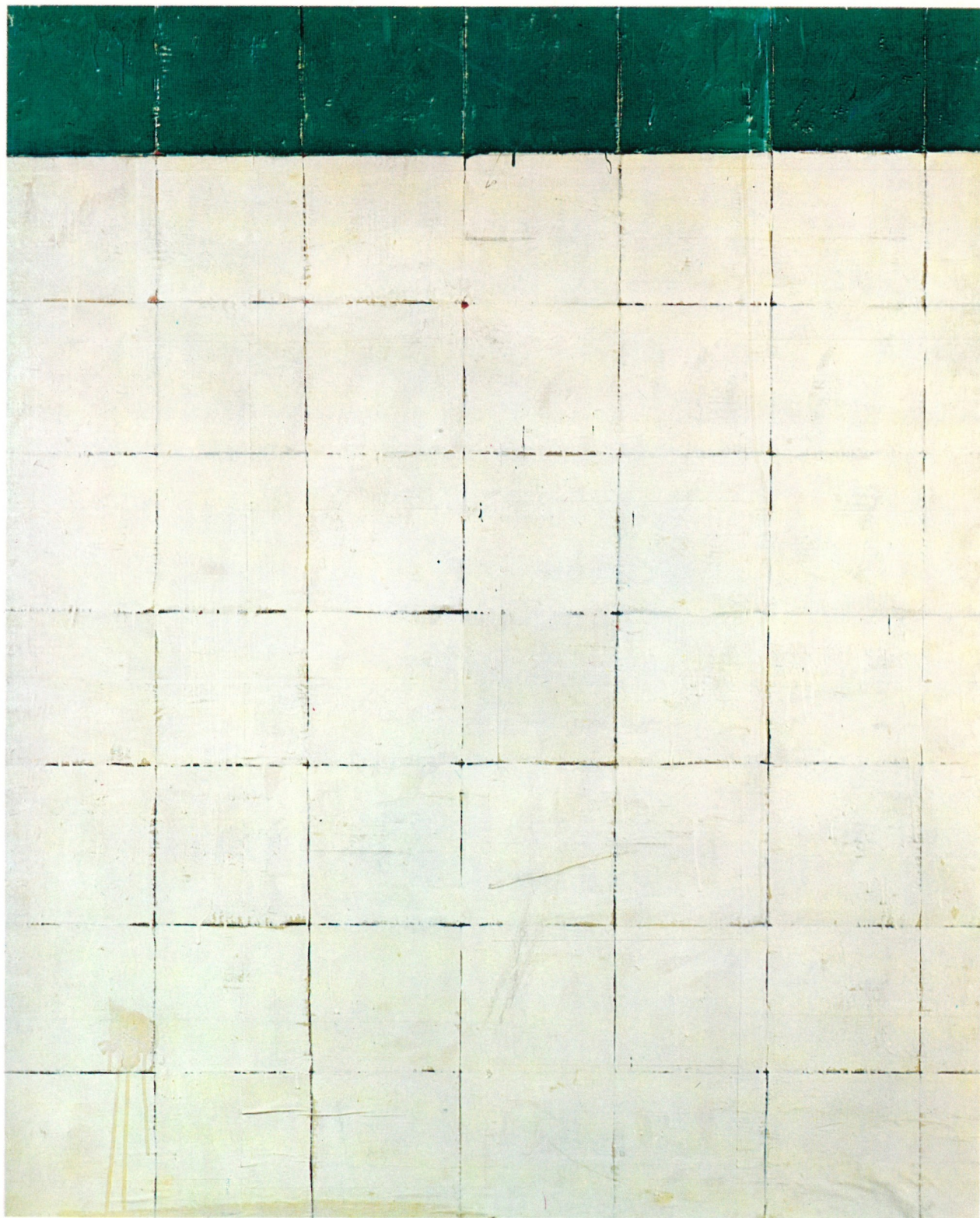


Niente propaganda 1961

140 × 160





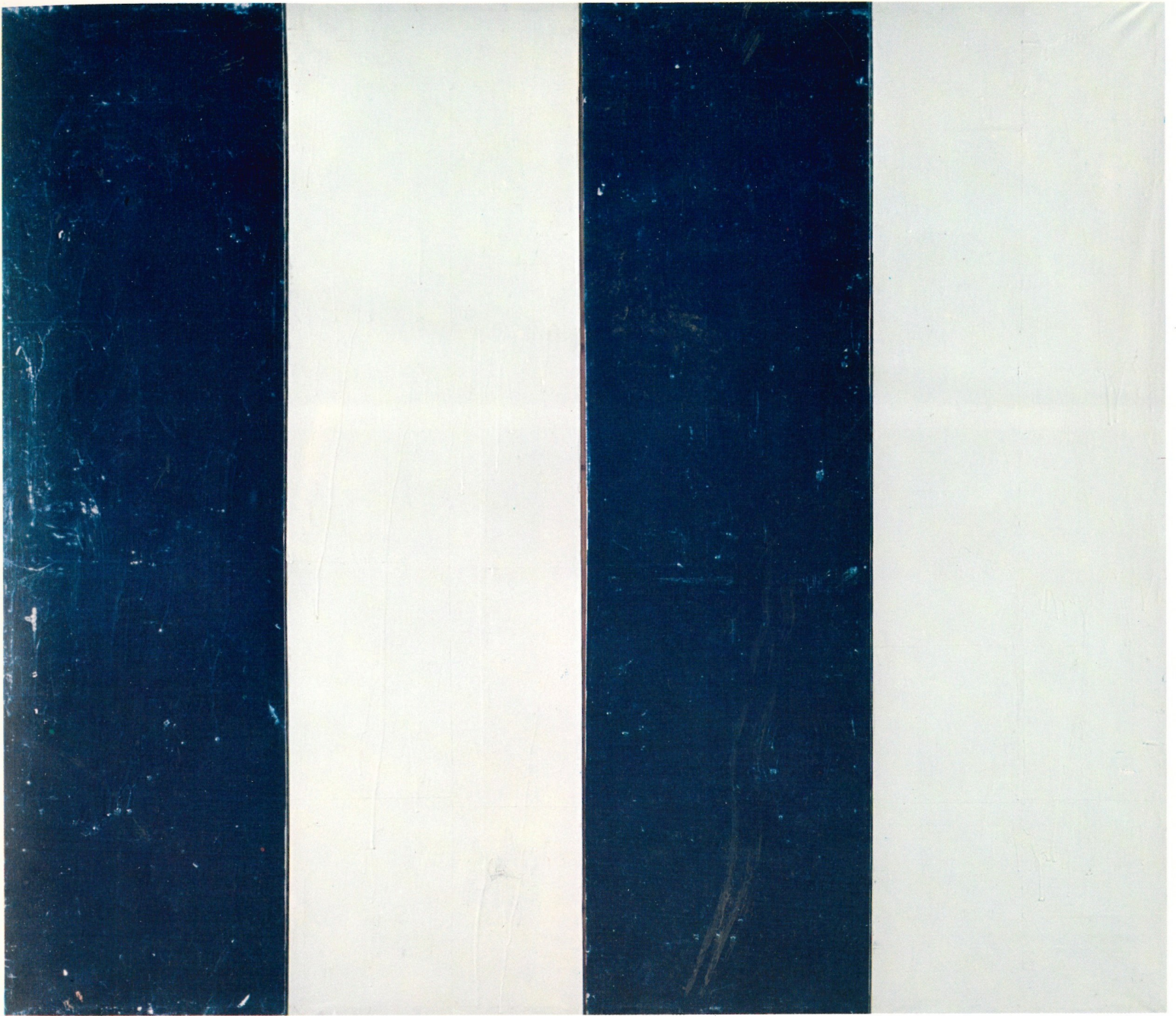


7 Agosto 61 Smalto su carta intelata 1961

130 × 160





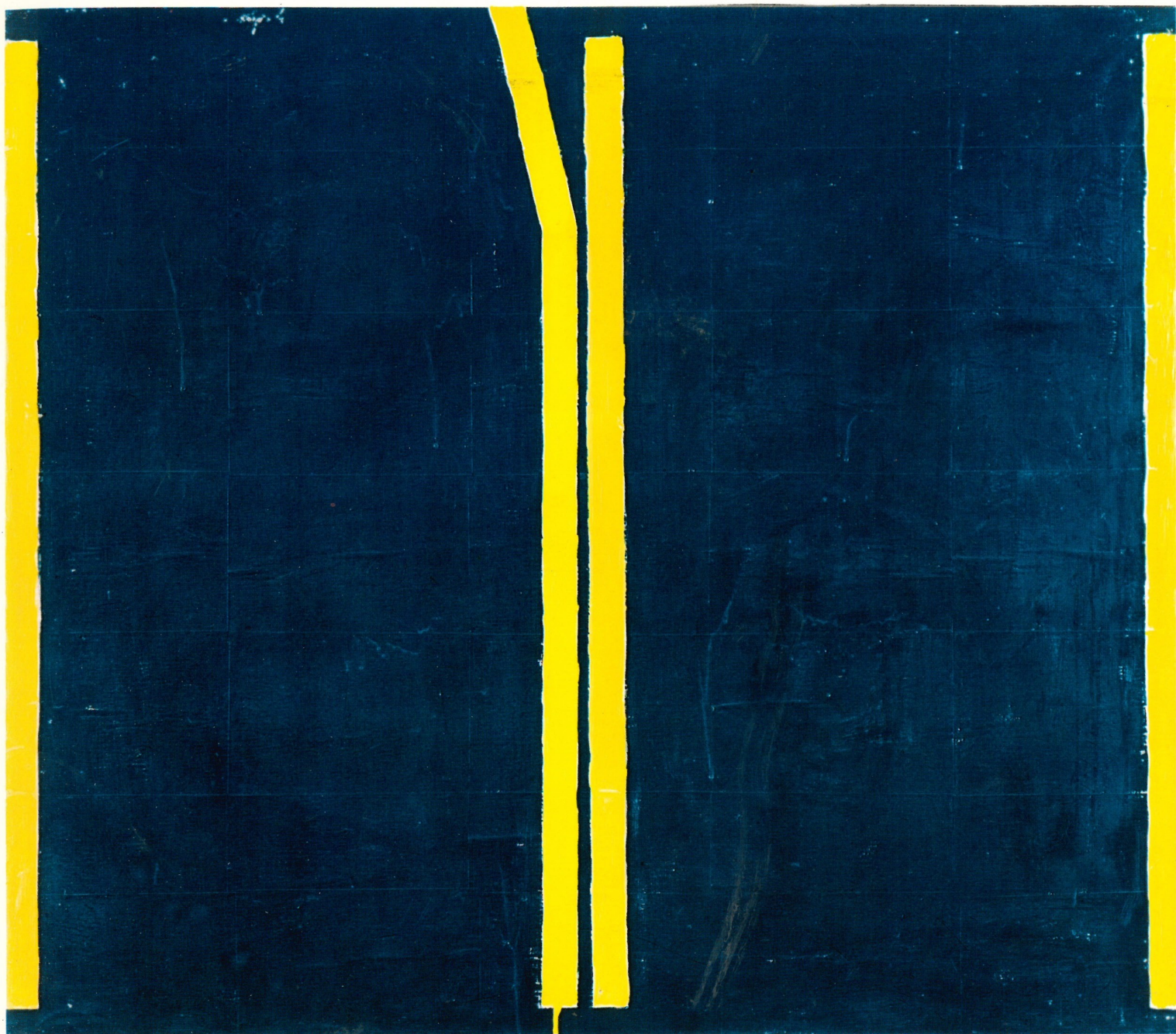


Roma 61 1961

160 × 140





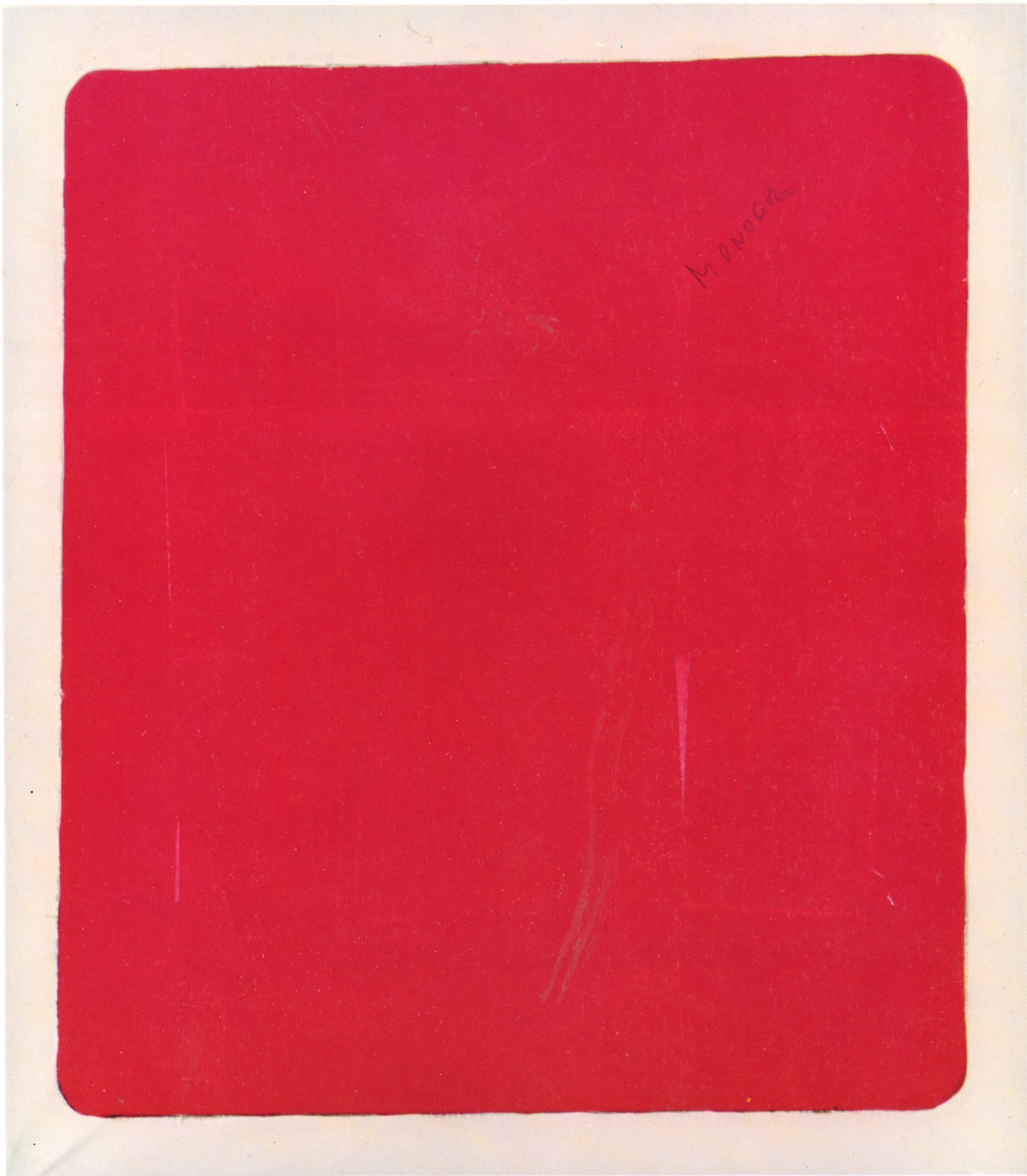


Indicazione 1961

140 × 160





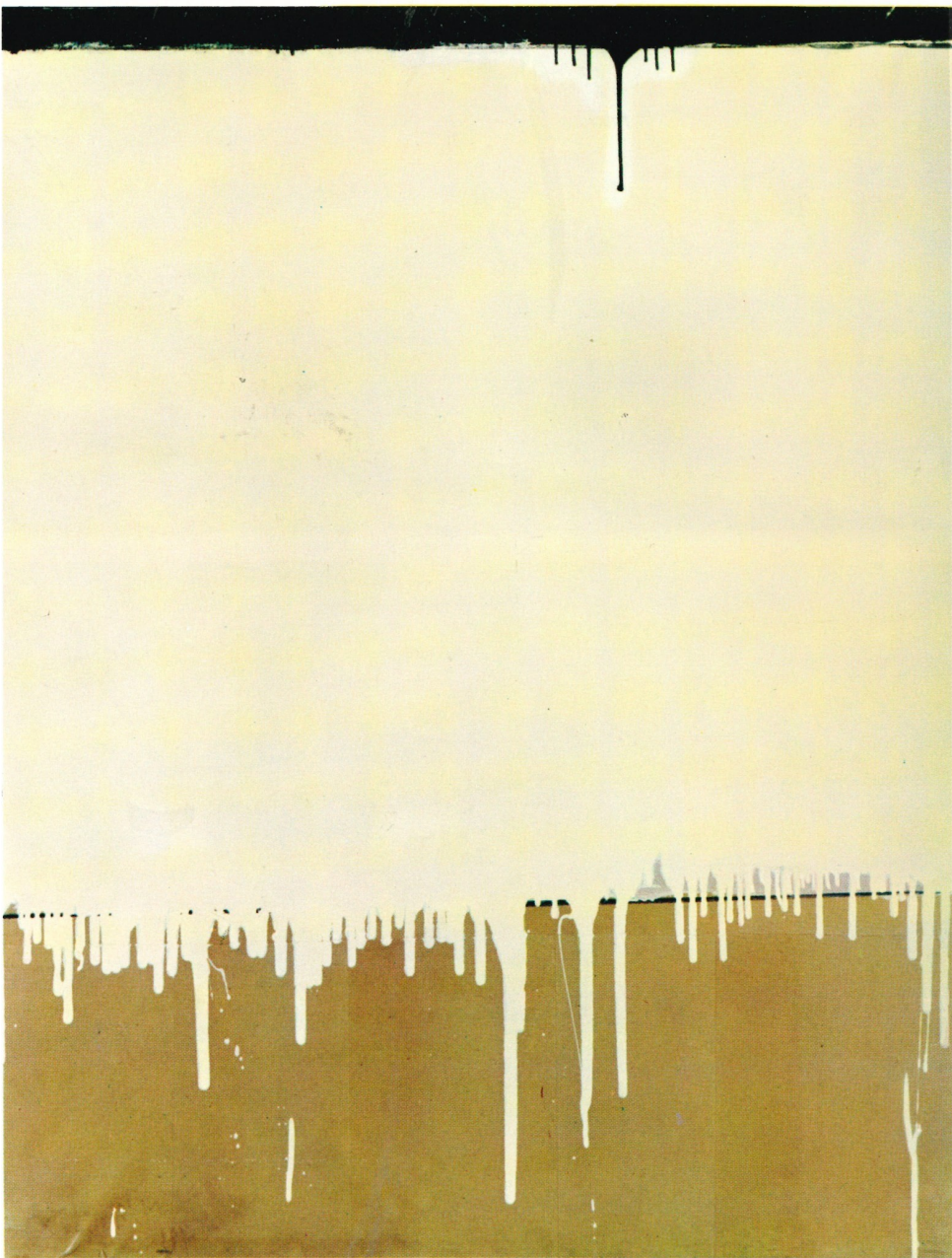


Isola di Capri 1962

140 × 160





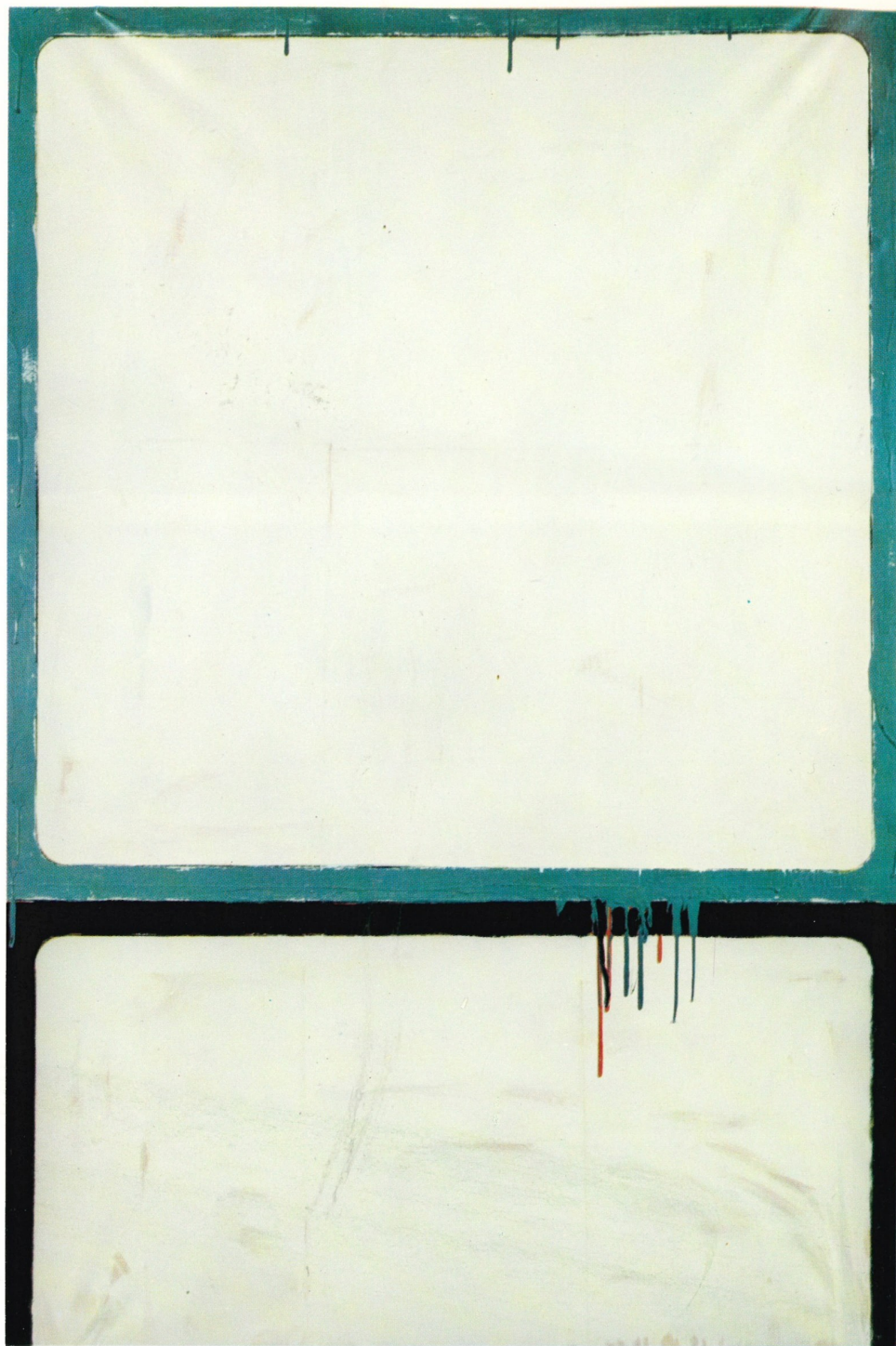


Particolare di propaganda 1960-62

130 × 100







Elemento per paesaggio 1962

100 x 155

Mario Schifano, Foto di Nancy Ruspoli, 1974

Stampa tipografia Christen

Finito di stampare marzo 1975





