



Graffi

Realismo e astrazione nelle fotografie di Bas Princen

#deceive
#realism
#abstraction

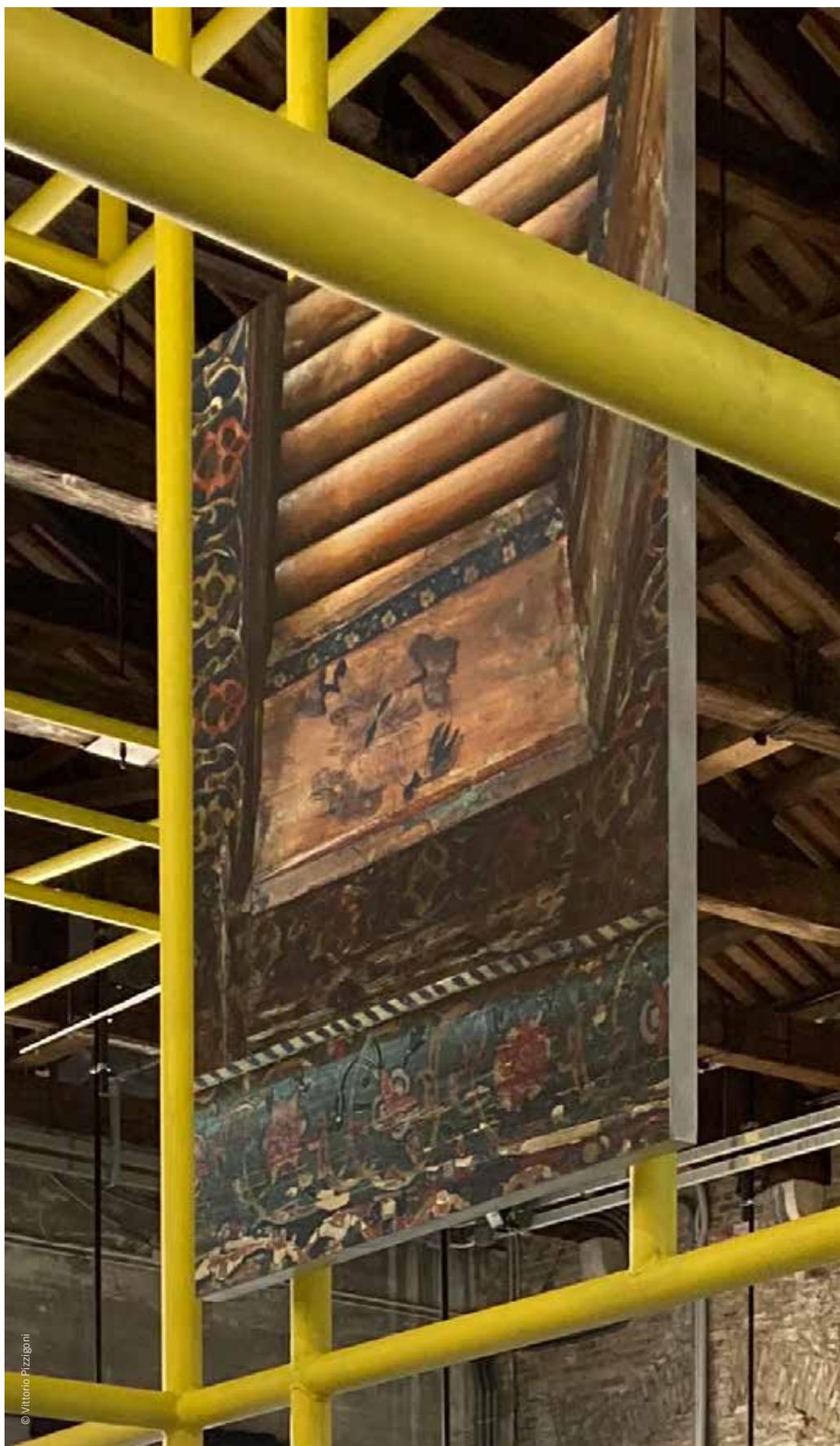
testo di/text by Vittorio Pizzigoni

Scratches. Realism and abstraction in the photographs of Bas Princen

Last year I was in Rome with Bas Princen a few days before the opening of the 17th Architecture Biennale, where he exhibited a series of large photographs at the Arsenale inside the Kazakhstan pavilion. The exhibition, curated by Emanuel Christ, Victoria Easton and Christoph Gantenbein, presented a study of traditional Kazakh rural houses called "Mahalla," the research title and the exhibition. Bas's photographs depicted some details of these houses by reproducing them in large format on unframed plaster panels. The particular technique required producing the prints in Spain and mounting the plaster panels, fragile by nature, on aluminium frames to avoid deformation and breakage. On that very day, the panels had arrived in Venice, the packages were being opened, and the boards were being inspected by the transport insurance officers and the exhibition curators. A brief message arrives on Bas's phone: it appears that the panels have been scratched during transport. Naturally, there is excellent agitation also because it would not be possible to reprint the damaged photographs in time. Bas is calm, however, and asks to see pictures of the photographs in question to assess the damage. After half a day of exciting messages, the first images arrive at Bas. It turns out that the photographs are not damaged at all and that the scratches in question are only scratches and peeling present on the walls of the rooms photographed in Kazakhstan: scratches and peeling had been reproduced so perfectly that even professionals accustomed to dealing with the damage suffered by works of art during transport were fooled. This fact shocked me, but it did not have the same effect on Bas. On the contrary, he told me that a similar thing had already happened in 2014, also at the Venice Biennale, while mounting his exhibition "Room of peace" at the Coroderie. My surprise came from recognizing in this fact a variation on a very old literary topos about the ability of painting to reproduce reality.

L'anno scorso ero a Roma con Bas Princen pochi giorni prima che inaugurasse la 17° Biennale di Architettura dove egli esponeva una serie di grandi fotografie all'Arsenale all'interno del padiglione del Kazakhstan. L'esposizione, curata da Emanuel Christ, Victoria Easton e Christoph Gantenbein, presentava uno studio sulle tradizionali case rurali kazake chiamate appunto "Mahalla", da cui il titolo della ricerca e della mostra. Le fotografie di Bas ritraevano alcuni dettagli di queste case riproducendoli in grande formato su pannelli di gesso senza cornice. La particolare tecnica usata aveva richiesto di produrre le stampe in Spagna e di montare i pannelli di gesso, per loro natura fragili, su telai in alluminio così da evitare deformazioni e rotture. Proprio quel giorno i pannelli erano giunti a Venezia, gli imballaggi venivano aperti e i pannelli venivano controllati dagli addetti alle assicurazioni di trasporto e dai curatori della mostra. Arriva un breve messaggio sul telefono di Bas: sembra che i pannelli abbiano subito dei graffi durante il trasporto. C'è grande agitazione anche perché non sarebbe possibile ristampare le fotografie danneggiate in tempo. Bas è però tranquillo e chiede di vedere delle immagini delle fotografie in questione per valutare i danni. Dopo una mezza giornata di messaggi concitati arrivano a Bas le prime immagini e si scopre che le fotografie non sono per nulla danneggiate e che i graffi in questione sono solo graffi e scrostature realmente presenti sulle pareti delle stanze fotografate in Kazakistan: graffi e scrostature erano stati riprodotti così perfettamente da ingannare perfino professionisti abituati a trattare i danni subiti dalle opere d'arte durante il trasporto. Questo fatto mi sorprese molto, ma non fece lo stesso effetto su Bas. Anzi egli mi raccontò che una cosa simile era già accaduta nel 2014, sempre alla Biennale di Venezia, durante l'allestimento della sua esposizione "Room of peace" alle corderie. La mia sorpresa derivava dal riconoscere in questo fatto una variazione su di un antichissimo topos letterario sulla capacità della pittura di riprodurre la realtà. Una prima attestazione di questo topos è riportata da Plinio il Vecchio, il quale narra della competizione tra i due pittori Zeusi e Parrasio. Il primo «presentò dell'uva dipinta così bene che gli uccelli si misero a svolazzare sul quadro». Il secondo «espose una tenda dipinta con tanto verismo che Zeusi, pieno di orgoglio per il giudizio degli uccelli, chiese che, tolta la tenda, finalmente fosse mostrato il quadro; dopo essersi accorto dell'errore, gli concesse la vittoria con nobile modestia: se egli aveva ingannato gli uccelli, Parrasio aveva ingannato lui stesso, un pittore» (Naturalis Historia XXXV, 65-66). Si tratta di un topos ripreso molto spesso nel corso dei secoli. Una situazione analoga è ricordata da Vasari a proposito dello scherzo fatto dal giovane Giotto al suo maestro Cimabue: «Dicesi che stando Giotto ancor giovinetto con Cimabue, dipinse una volta in sul naso d'una figura che esso Cimabue aveva fatta una mosca tanto naturale, che tornando il maestro per seguitare il lavoro, si rimise più d'una volta a cacciarla con mano pensando che fosse vera, prima che s'accorgesse dell'errore» (Vite 1568, Vita di Giotto). Alla base di questo topos letterario c'è la capacità della pittura, e oggi anche della fotografia, d'ingannare e di far apparire reale quello che non lo è. Sembra allora interessante che le fotografie di Bas per rincorrere il realismo lo facciano attraverso stratagemmi: l'assiduo lavoro in fase di postproduzione compone l'immagine a partire da molteplici scatti giungendo a un'unità composta attraverso più pezzi separati di realtà. Se si osserva Bas al lavoro è abbastanza tipico vederlo scattare, dal medesimo punto di stazione, diversi pezzi di quell'immagine che poi comporrà all'interno del suo studio. Per chiarire questa parte del suo lavoro si può ricorrere a un altro topos letterario: quello diffuso nel rinascimento secondo cui sempre Zeusi per raffigurare Giunone scelse le cinque più belle ragazze di Agrigento e ritrasse le parti più belle di ciascuna modella unificandole in una immagine unitaria «affinché la pittura rendesse ciò che c'era di più bello in ciascuna di loro» (Naturalis Historia XXXV, 64). Un terzo aspetto delle fotografie di Bas

An early attestation of this topos is reported by Pliny the Elder, who tells of the competition between the two painters, Zeuxis and Parrhasius. The former "presented grapes painted so well that the birds fluttered over the painting." The latter "exhibited a tent painted with such verisimilitude that Zeuxis, full of pride at the judgment of the birds, demanded that, having removed the tent, the painting finally be shown. Having realized his error, he granted him victory with noble modesty: if he had deceived the birds, Parrhasius had deceived himself, a painter" (*Naturalis Historia* XXXV, 65-66). This is a topos taken up very often over the centuries. Vasari recalls a similar situation about the joke played by the young Giotto on his master Cimabue: "It is said that while Giotto was still a young man with Cimabue, he once painted on the nose of a figure that Cimabue had made such a natural fly, that when the master returned to continue his work, he more than once threw it out with his hand, thinking it was real before he realized his mistake" (*Lives* 1568, *Life of Giotto*). Underlying this literary topos is the ability of painting and, today, photography to deceive and make what is not appear natural. It seems interesting, then, that Bas's photographs to chase realism do so through stratagems: assiduous work in postproduction composes the image from multiple shots arriving at a unity composed through multiple pieces of reality. If one observes Bas at work, it is typical to see him taking several pieces of that image from the same station point that he will then compose within his studio. In order to clarify this part of his work, one can turn to another literary topos: the one popular in the Renaissance, according to which Zeus again depicted Juno chose the five most beautiful girls of Agrigento and portrayed the most beautiful parts of each model, unifying them into a unified image "so that the painting might render what was most beautiful in each of them" (*Naturalis Historia* XXXV, 64). The third aspect of Bas's photographs has always fascinated me: in them, objects take on an abstraction that is difficult to capture in reality. In a sense, the scratches and little dirt of reality, reproduced with meticulous precision, far from making the image more accurate, make it more abstract and more distant. In this regard, it comes naturally to recall one of the fascinating anecdotes concerning one of the earliest abstract or non-figurative works of art. It is again reported by Pliny, who tells of the day when the famous Greek painter Apelles came to Rhodes, where Protogenes, another great painter of the time, lived, and since he knew his colleague only by the fame, he went to see him. However, in the workshop, he found only a white painting prepared on the easel and an older wom-





an who asked whom he should report had passed. "This one," said Apelles, and, taking a brush, he drew a skinny coloured line in the painting." When Protogenes returned, he saw the line and knew at once that Apelles had passed, for "no one else could do anything so perfect." "Then, within that, he drew a thinner line of another colour" and said to show it to the stranger if the stranger returned. When Apelles returned, "he was ashamed that he had been overcome and intersected the lines with a third colour leaving no more space to a thinner line," deciding to depart. When Protogenes sees this work, he feels defeated and runs to the harbour to stop Apelles before he leaves again. The painting is preserved in this state, white and with only a single-triple line in the centre. Years later, it comes to be part of the imperial collections at the Palatine in Rome, where Pliny himself had seen it. He recalls: "In its grandeur, it contained nothing but lines that were difficult to distinguish. Amid the masterpieces of so many artists, it seemed almost an empty picture; for this very characteristic, it attracted visitors and was considered nobler than any other work" (Naturalis Historia XXXV, 81-83). We can imagine this painting as a mysterious work capable of fascination more for the story it conceals than for what it reveals. In Bas's photographs and scratches, we catch a glimpse of part of the same mystery; the seemingly highly accurate reproduction of the world, more than showcasing reality, seems to conceal it and restore its mystery.

mi ha sempre affascinato: in esse gli oggetti assumono un'astrazione che è difficile cogliere nella realtà. In un certo senso i graffi e le piccole sporcizie del reale, riprodotte con meticolosa precisione, lungi dal rendere l'immagine più vera, la rendono più astratta e più distante. A tal proposito viene naturale ricordare uno degli aneddoti più affascinanti relativo a una delle prime opere d'arte astratte, o meglio non-figurative. Lo riporta sempre Plinio che racconta del giorno in cui il famoso pittore greco Apelle giunse a Rodi, dove viveva Protogene, altro grandissimo pittore del tempo, e poiché conosceva il collega solo per fama si reca a trovarlo. Però in bottega trova solo un quadro bianco preparato sul cavalletto e una vecchia che gli chiede chi deve riferire sia passato. «"Questo" disse Apelle, e, preso un pennello, tracciò nel quadro una linea colorata estremamente sottile». Quando Protogene torna vede la linea e capisce subito che è passato Apelle, infatti «nessun altro poteva fare nulla di così perfetto». «Poi, all'interno di quella, tracciò una linea più sottile di altro colore» e disse di mostrarla al forestiero se quello fosse tornato. Quando Apelle tornò «si vergognò di essere stato vinto e, intersecò le linee con un terzo colore non lasciando più spazio a un tratto più sottile», decidendo poi di ripartire. Quando Protogene vede quest'opera si sente lui stesso vinto e corre al porto per fermare Apelle prima che riparta. Il quadro viene conservato in questo stato, bianco e con solo una linea unica e triplice al centro. Anni più tardi esso giunge a far parte delle raccolte imperiali al Palatino di Roma, dove Plinio stesso lo aveva visto. Egli ricorda: «nella sua grandezza non conteneva nient'altro che linee difficili a distinguersi. In mezzo ai capolavori di tanti artisti, pareva quasi un quadro vuoto; e proprio per questa caratteristica attraeva i visitatori ed era considerato più nobile di ogni altra opera» (Naturalis Historia XXXV, 81-83). Possiamo immaginare questo quadro come un'opera misteriosa capace di affascinare più per la storia che nasconde che per quello che svela. Ebbene nelle fotografie di Bas e nei suoi graffi s'intravede parte del medesimo mistero, l'apparente riproduzione precisissima del mondo più che mettere in mostra la realtà sembra nascondere e restituirle il suo mistero.

References

- Gaio Plinio Secondo o Plinio il Vecchio. (70 d.C.). Storia Naturale. Traduzione dall'edizione Einaudi 1983, vol. 5.
- Vasari G. (1568). Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori, Vita di Giotto. Giunti.