

Surfacex

2020 – GIGLIOLA FOSCHI – PREFAZIONE SURFACEX

Italiano

Qualcosa, già nel titolo di questo libro fotografico, indica uno slittamento, un accenno, una sfumatura che s'insinua sottotraccia e che ne costituisce l'andamento e lo spirito. *Surfacex* e non *Surfaces*, come grammatica vorrebbe. Una "x" che abbinandosi a una "e", rimanda a "ex", cioè a qualcosa di già accaduto, a un tempo trascorso. Ma forse anche a parole come *extract*, *experience*, *explore*. Come una briciola di Pollicino, questa "x" anomala suggerisce come le immagini di Paolo Bonfiglio siano concentrazioni e apparizioni del tempo, nate da un lungo cercare nelle pieghe del visibile. Esse conservano e danno voce a tracce di presenze svanite o solo nascoste, a sopravvivenze che non indicano significati precisi, ma suggeriscono pensieri fluttuanti.

Certo le "superfici" qui fotografate sono quelle dei muri e delle pareti che l'autore ha incontrato negli anni, tra Milano e il mondo. Ma il termine "muro" – oltre ad avere sempre più assunto la valenza negativa di qualcosa che separa e perso quella originaria di riparo protettivo – ci rimanderebbe troppo direttamente ad autori come Brassai, Aaron Siskind o Nino Migliori. Le cui opere, pur nella loro somiglianza tematica con quelle di Bonfiglio, esprimono significati distanti e nascono da un *humus* artistico e culturale altrettanto diverso. Ne scrivo per riflettere su come la fotografia, pur dedicandosi a un medesimo soggetto, possa esprimere significati addirittura quasi antitetici. Significati e suggestioni talmente lontani tra loro da far emergere maggiormente la "diversità" e gli aspetti autenticamente innovativi del lavoro di Bonfiglio. Un autore che, per altro, sa proporre ricerche molto diverse rispetto a *Surfacex*. Ad esempio, in *Worldsamerica* (2013) aveva infatti usato colori accesi, volutamente carichi e vicini alla Pop Art, per raccontare quegli Stati Uniti dove dominano l'artificialità e l'eccesso. Ci troviamo quindi di fronte a un fotografo che, a partire dai soggetti e dalle tematiche trattate, ha dimostrato di saper adottare un linguaggio visivo mirato agli intenti del suo progetto, senza farsi condizionare da uno stile valido per ogni occasione. Così, nel lavoro ancora in corso di *Stillness*, Bonfiglio modifica una volta di più l'approccio visivo e punta su visioni frontali, semplici e dirette, sul bianco e nero o su toni coloristici "naturali", per cogliere situazioni e cose che, nella loro fissità congelata, restano sospese in una dimensione aperta e suggeriscono sommestamente un racconto, una vita che ha lasciato tracce da interrogare, immaginare, far ripartire.

Ma torniamo per un momento ai maestri della fotografia che si sono impegnati a cogliere e raccontare le impronte del tempo e della vita impresse sui muri cittadini, quasi fossero geroglifici da interpretare. Brassai, ad esempio, tra la metà degli anni '30 e gli anni '50 fotografa lungo le strade di Parigi solo muri incisi da graffiti, facendo emergere scritte e segni, strane figure inquietanti e maschere un po' magiche, un po' totemiche. Già i titoli sono molto indicativi, come *Maschere e visi*, Rue Mèdèah; *Immagini primitive: Re Sole*, Porte de Saint-Ouen; *L'impiccato*; *La Magia*. Dirà Picasso della serie *Graffiti*: «Il vostro libro ci mette in contatto con l'arte primitiva»¹. Ciò che interessa Brassai – in sintonia come autori come Mirò, Dubuffet, Tàpies – è capire come il gesto dell'uomo della strada possa creare un'arte grezza e potente, magica e vicina ad aspetti inconsci. Se poi osserviamo le immagini in bianco e nero che fanno parte della serie *Muri* (1950-1975) di Nino Migliori, appare evidente come la sua attenzione si sia invece concentrata sulla memoria negletta che i muri conservano e ostendono, ma soprattutto sugli affioramenti, le stratificazioni e l'espressività della materia stessa, osservata con uno sguardo vicino a quello dell'arte informale. Come racconta l'autore stesso: «Inizialmente sono stato spinto dalla curiosità per i segni sui muri, poi l'interesse per le macchie e le muffe, l'informale riletto attraverso il

¹ Brassai, *Conversation avec Picasso, Paris, 1964*, in: Jean-Claude Gautrand, *Brassai*, Taschen, Köln, 2004, p. 14.

muro, e per finire viene il discorso delle scritte sui muri. È un periodo in cui considero il muro come supporto di scrittura, di comunicazione, di gestualità»² (2). Ancora diverso appare l'approccio del newyorkese Aaron Siskind che, dal 1940, crea fotografie astratte isolando porzioni di muri. Vicino agli espressionisti astratti – soprattutto a Frank Kline, Marck Rothko e Robert Motherwell – le sue immagini di muri rabbiati si offrono come concentrazioni di latenze misteriose, stratificate, sospese nel silenzio e nel tempo. Del resto, l'autore stesso afferma che le sue fotografie “oscillano tra le apparenze del mondo e il significato che noi vorremmo attribuirgli”³ (3). Siskind ricerca cioè una sorta di scambio, intreccio e rispecchiamento tra i misteri della propria interiorità e i segni altrettanto misteriosi che affiorano sulle superfici dei muri. Le sue immagini invitano i suoi spettatori a osservarle in silenzio, quasi fossero figure per la meditazione. Andando al di là dell'immediatamente leggibile, si situano in uno spazio ambiguo e aperto: paiono rivelare macchie sacre e segni portatori di oscure narrazioni, di gesti carichi di un'intensità organica e spirituale al contempo. Egli ci pone di fronte all'evidenza di qualcosa di inesprimibile, verso la quale le parole convergono all'infinito e che le parole non incontrano mai... Ebbene, pur con le rispettive peculiarità, forse è proprio con quello di Siskind che il lavoro di Bonfiglio rivela delle assonanze. Rispondenze che riguardano più l'aspetto allusivo sotteso alle loro opere - come la connessione fra immagini e stati d'animo - che non quello formale: ogni rimando all'espressionismo astratto è infatti qui evitato, per lasciare spazio a fotografie assai diversificate tra loro, che si sviluppano seguendo una sorta di narrazione sospesa e fluttuante.

Simili a impronte del tempo capaci di accogliere le genealogie inconsapevoli che emergono dai muri delle strade, le fotografie di Bonfiglio giocano sull'ambiguità del vuoto e dei bianchi velati da sfumature materiche, rivelano superfici simili a diaframmi vibratili e leggeri come fremiti di vento. Ma non trascurano inquadrature limpide, geometriche e strutturate; per poi inoltrarsi verso strati materici via via più intrisi di oscurità, fino a far predominare un nero quasi assoluto. Il nero come il colore di una memoria che non racconta mai la propria storia, ma presenta il suo mistero. Ogni immagine di questo libro rimanda alla successiva, in un sottile degradare dalla luce all'oscurità, dalla leggerezza alla forza della materia, a un nero segreto. Il “concerto per immagini” di Bonfiglio passa dal pianissimo, alle infinite possibilità della sfumatura, al crescendo e poi al decrescendo in un continuo gioco di risonanze. Molteplici depositi si sono impressi sulla carta e sono stati raccolti per essere fissati, ma rimangono misteriosi, muti, come un emblema dell'evanescenza sospeso tra apparizione e scomparsa. Anziché fotografare solo superfici piatte, per quanto attraversate da segni e sedimentazioni, Bonfiglio sceglie anche porzioni di muri segnati da ombre leggere e poi sempre più dense. E l'ombra fotografata contiene al suo interno una sorta di movimento latente che trasforma l'immagine in una figura immobile del passaggio del tempo. Questo tempo ritrovato, condensato in un rettangolo, carica l'immagine di un'immobilità vibrante, attraversata dal tremolio del passato, delle cose immerse nella memoria e nell'oblio.

Già, il tempo. Non a caso le fotografie raccolte nel libro *Surfacex* sono inframmezzate con alcune brevi frasi tratte dalla *Recherche* di Marcel Proust. Frasi che non spiegano il lavoro di Bonfiglio, ma agiscono come tocchi leggeri che ci sfiorano quasi a nostra insaputa. «*E se dovevo raggiungere il nonno, riprendere il cammino, cercavo di ritrovarli chiudendo gli occhi; mi applicavo a ricordare esattamente la linea del tetto, la sfumatura della pietra che, senza che potessi comprenderne la ragione, m'erano parse piene, pronte a dischiudersi, a consegnarmi ciò di cui non erano che l'involucro*» – si legge in una pagina. E mi viene da immaginare Paolo Bonfiglio di fronte alla superficie di una parete che si ferma come attraversato da un oscuro piacere, da una sorta di invito a cogliere ciò che, malgrado i suoi sforzi, rimane celato. Bonfiglio, sulla scia di Proust, non intende interpretare l'esperienza materiale delle forme cercandone un significato attraverso la loro trasposizione in un linguaggio referenziale. Vuole invece ripresentare tale esperienza, costruendo, attraverso la metafora, delle figure visive che accolgono quelle materiali senza tradirne il mistero e il loro linguaggio sotterraneo. Egli presta attenzione ai segni, agli indizi, alla bellezza misteriosa che si sedimenta sulle superfici, senza che questo

² P. Barbaro, C. Cavatorta, N. Migliori, *Luci e tracce*, Assessorato alla Cultura di Cavezzo, 1997, p.9; in: Nino Migliori, *Muri. Tempo Gesto Segno*, a cura di Marilena Pasquali, Damiani, Bologna, 2004, p.14.

³ J. Green, *American Photography. A critical history 1945 to the present*, Harry N. Abrams Inc., New York, 1984, pp. 53-55, in: Nino Migliori, *cit.* p. 14

estenuante lavoro di osservazioni lo porti alla scoperta di nessuna verità “oggettiva”. Sempre sembra apparire qualcosa di inaspettato da queste pareti/superfici che, grazie alle sue immagini, acquisiscono una nuova dignità e una nuova vita. Bonfiglio è come un antropologo o un archeologo della memoria dei muri che però non vuole raggiungere nessuna conclusione, ma ha la certezza dell’importanza della ricerca e dell’incontro inaspettato con ciò che consideriamo marginale e vediamo sempre di sfuggita quando camminiamo per le città. Le figure che ci mostra non parlano, non indicano messaggi precisi, ma si danno a vedere non solo nella loro singolarità, ma anche concatenate in un processo di continuo rimando reciproco che agisce come un’eco, come un cenno. Il linguaggio visivo che sorregge il suo lavoro è quello dell’ostensione, dell’apparizione: esso interrompe il dominio del significante non perché lo sopprime, ma perché costruisce un punto di vista posto in un altrove aperto all’immaginario dello spettatore. Un’apparizione intrisa di tempo perché basata su uno sguardo che lo sa accogliere facendo coincidere una figura del presente con una figura del passato.

I testi che accompagnano le fotografie sono tratti da: Marcel Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, traduzione di Giovanni Raboni, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1983.

English

Right from the title, this photographic book suggests a swerve, an implication, a covertly creeping shade revealing the book’s pace and spirit. *Surfacex*, not *Surfaces*, as you would expect. An “x” combined with a “e”, thus an “ex” which can refer to something that has already happened, a time in the past. Or even extract, experience, explore. Like Tom Thumb’s breadcrumbs, this odd “x” suggests that Paolo Bonfiglio’s photographs are time’s collections and apparitions, which come from a long search in the wrinkles of the visible side. They hold and express tracks of vanished – or only hidden – presences. They tell us a story without stating a definite meaning, but they evoke fluctuating thoughts.

Certainly, the ‘surfaces’ represented here are the various walls encountered by the photographer both in Milan and around the world over the years. However, the word ‘wall’ itself – in addition to its increasingly negative connotation of separating instead of sheltering – would too directly refer to authors like Brassai, Aaron Siskind or Nino Migliori. Their art, while sharing similarities with Bonfiglio’s works, conceals distant meanings, and stems from a totally different artistic and cultural *milieu*. This is important to underline how photography, even if it explores the same subject, can anyhow convey almost antithetical intentions. Such meanings and suggestions are so distant that significantly enhance the “diversity” and the true innovation in the work of Bonfiglio. In addition, apart from *Surfacex*, he has done some quite different research. For instance, in *Worldsamerica* (2013), he used truly vibrant colours – vividly recalling Pop Art – to illustrate American aspects where artificiality and excess prevail. Thus, here is a photographer who can adopt the proper specific visual language depending on the theme to be investigated and developed. Certainly, not a ‘one-fits-all’ approach. In the ongoing project “Stillness”, Bonfiglio changes his visual approach once again, focusing on frontal, simple, and straight shots. Leveraging both black and white and natural colours, he captures circumstances and objects encountered in their own fixity, which remain suspended inside an open dimension. They whisper a tale about a life which has left traces that we can question, imagine, and resume.

But let’s go back to those masters of photography which committed themselves in grabbing and narrating marks of time and life engraved on cities’ walls, as if they were hieroglyphics to be deciphered. Brassai, for example, between the mid-30s and -50s took pictures in Paris only focusing on graffiti, thus revealing writings and marks, strange and unsettling figures, magical masks, and totem masks. Titles of his works speak for themselves: *Masks and Faces*, Rue Mèdèah; *Primitive Images: The Sun King*, Porte de Saint-Ouen; *The Hanged*; *The Magic*. About the *Graffiti* series Picasso said: “Your book puts us into contact with primitive art”⁴. What Brassai is interested in – in line with Miró, Dubuffet, Tàpies – is to understand how the gesture of the man in the street can create a rough and powerful art, magic and close to the subconscious. Then, if we look at Nino Migliori’s black and white images in his work

⁴ Brassai, *Conversation avec Picasso*, Paris, 1964, in: Jean-Claude Gautrand, *Brassai*, Taschen, Köln, 2004, p. 14.

Muri (1950-1975), his attention was clearly headed towards the neglected memory preserved and unveiled by walls, and, even more, on outcropping, layering and expressiveness of the substance itself, which is observed through an informal art lens. As the artist says: "At the beginning I was driven by my curiosity for marks on walls, stains, and mould, the Informal reinterpreted by a wall, then on writings. Lately I've been considering a wall as a support for writing, communication, gestures"⁵. The approach of the New York artist, Aaron Siskind, is different once again. In 1940 he starts creating abstract photographs isolating parts of walls. Close to abstract expressionism – particularly to Frank Kline, Marck Rothko and Robert Motherwell – his walls pictures propose a heap for mysterious latencies, layered, suspended in silence and time. After all, the artist says that his picture "swing between what the world looks like and what we want it to mean"⁶ (3). Siskind looks for a sort of exchange, intertwining and mirroring his own inner reality mysteries and the likewise mysterious marks which emerge on the surfaces of the walls. His images encourage a silent observation, as they were figures for meditation. Beyond what is immediately legible, they set themselves in an open and ambiguous space: they seem to reveal holy stains and signs of dark stories, as well as gestures loaded with an intensity which is organic and spiritual at the same time. He puts us in front of the evidence of something which is inexpressible, towards which words converge at the infinite and that can never be met by words themselves... Despite their own specific peculiarities, the works by Siskind and Bonfiglio show some assonances. They are to be searched more in the thoroughly evocative treat - such as the connection between pictures and mood - than in the formal aspect: any cross reference to abstract expressionism is here avoided, to welcome a range of very diversified images, which are deployed following a suspended and fluctuating narration.

Similar to time marks able to accommodate unintentional genealogies emerging from street walls, Bonfiglio's photographs play on ambiguity between emptiness and light tones veiled with textured shades. These photographs reveal surfaces that are similar to vibratile and light diaphragms, like wind rustling. At the same time, these pictures do not exclude crystal, geometric, and structured framing; they then penetrate into textured layers gradually imbued with darkness, until an extreme black prevails. Black: the colour of a memory which never tells its own story, just discloses its own mystery. Any image of the book refers to the next one, slightly fading from light to dark, from lightness to strength of the substance, to a concealed black. Bonfiglio's "*concerto by images*" moves from the *pianissimo* to the endless possibilities of shades, to a *crescendo* and then to a *decrescendo* through a continuous game of resonances. Several sediments are imprinted on paper, gathered to be fixed, yet mysterious, mute, like a symbol of evanescence suspended between appearance and disappearance. There are no photographs of merely flat surfaces, even though they may be characterized by marks and sedimentations. Bonfiglio also chooses wall partitions marked by light shadows becoming thicker and thicker. The shadow contains a kind of dormant move which transforms the image in a static figure of time passing. This time, regained, summarized in a rectangle, embellishes the image with a vibrating stillness, crossed by the tremor of the past, by things absorbed by memory and oblivion.

Indeed, the time. No surprise, Surfacex photographs alternate with a few brief quotes from *In Search of Lost Time* by Marcel Proust. These quotes do not explain Bonfiglio's work yet slightly touch us without us being conscious. For instance: "And if I had then to hasten after my grandfather, to proceed on my way, I would still seek to recover my sense of them by closing my eyes; I would concentrate upon recalling exactly the line of the roof, the colour of the stone, which, without my being able to understand why, had seemed to me to be teeming, ready to open, to yield up to me the secret treasure of which they were themselves no more than the outer coverings." We can visualize Paolo Bonfiglio stopping in front of a surface as if he were touched by a murky pleasure, an invitation to grasp what keeps being concealed, despite his efforts. Bonfiglio – following the footsteps of Proust - does not want to interpret the material experience of shapes, trying to transpose them into a reference language willing to set a meaning. Instead, he aspires to exhibit his own experience, by metaphorically building

⁵ P. Barbaro, C. Cavatorta, N. Migliori, *Luci e tracce*, Assessorato alla Cultura di Cavezzo, 1997, p.9; in: Nino Migliori, *Muri. Tempo Gesto Segno*, a cura di Marilena Pasquali, Damiani, Bologna, 2004, p.14.

⁶ J. Green, *American Photography. A critical history 1945 to the present*, Harry N. Abrams Inc., New York, 1984, pp. 53-55, in: Nino Migliori, *cit.* p. 14.

some visual figures which receive material ones without deceiving their mystery and hidden language. He pays attention to signs and clues, to the mysterious beauty which lays down on surfaces, without looking for any “objective” truth, despite his draining commitment to observation. His surfaces always present something unexpected, always gain a new dignity and a new life. Bonfiglio, like an anthropologist – or an archeologist – of walls’ memory, is a scientist who does not want to draw any conclusion, since he is confident that research outweighs anything else, that the value lies in the unexpected meeting with something usually considered as marginal, glimpsed when walking through a city. His figures do not talk, do not convey straightforward messages; they rather show themselves alone as well as connected through a continuous mutual cross reference which operates like an echo, a sign. The visual language supporting his work is the one of disclosed and appearance kinds: it interrupts the signifier supremacy without suppressing it, but building it somewhere else, a point of view open to the imaginary of the audience. An epiphany soaked with time, as if it were based on an embracing look, enabling a correspondence between the present and the past.

The texts accompanying the photographs are taken from: Marcel Proust, *In Search of Lost Time*, translated by Giovanni Raboni, Arnoldo Mondadori Editore, Milan, 1983.