



DOUBLE PLAY

FABIO TORRE

FABIO TORRE
DOUBLE PLAY, doppio gioco

a cura di Sandro Malossini

dal 13 aprile al 5 maggio 2019

Galleria FaroArte, Piazzale Marinai d'Italia 20
Marina di Ravenna

Mostra realizzata in collaborazione con
Felsina Factory, Bologna e Capit Ravenna

Patrocinio Assemblea legislativa Regione Emilia-Romagna

Si ringraziano per la collaborazione
Gloria Evangelisti, Gabinetto di Presidenza
Luca Molinari, Segreteria di Presidenza
dell'Assemblea legislativa della Regione Emilia-Romagna

Ginevra Grigolo e Giulia Biafore della Galleria Studio G7, Bologna

Grafica ed impaginazione Officina Immagine, Bologna
Stampa Centro stampa Regione ER
Finito di stampare nel mese di aprile 2019



FAR O A R T E
g a l l e r i a



**Felsina
Factory**

FABIO TORRE
DOUBLE PLAY, doppio gioco

a cura di
Sandro Malossini

Fabio Torre è presente nella Collezione d'Arte dell'Assemblea Legislativa dell'Emilia Romagna e la sua opera, "Background Noise", rappresenta a mio parere lo spirito contemporaneo in maniera peculiare: l'immagine sembra un flash della nostra memoria su un attimo di vita appena trascorso, di cui restano solo vaghe forme, luci e ombre. I lavori compresi in questo nuovo progetto "Double Play" si concentrano su soggetti diversi ma seguono lo stesso solco - in modo particolare i ritratti di amici e artisti - e offrono allo spettatore una sorta di memoria fotografica. Lo stesso si può dire delle grandi tele che rappresentano macchine fotografiche, gli strumenti necessari all'artista per procurargli il suo materiale di ricerca che sono ora "ritratti" in modo monumentale: il loro occhio meccanico come uno sguardo costante su di noi.

Questa mostra, allestita nell'elegante sede presso il Comune di Marina di Ravenna, conferma l'impegno dell'Assemblea Legislativa nel supportare e diffondere le espressioni artistiche del nostro territorio che rappresenta un'eccellenza culturale del nostro paese. Siamo quindi particolarmente fieri - così come facemmo lo scorso anno per la mostra sull'arte degli anni '80 a Bologna - di offrire in nostro patrocinio a questo nuovo progetto, sostenendo tutti gli sforzi tesi a promuovere e diffondere il lavoro dei nostri artisti.

Simonetta Saliera

*Presidente Assemblea legislativa
Regione Emilia-Romagna*

Al pari del titolo della mostra “Double Play”, questo breve testo comporta una doppia partecipazione, il curatore e l’artista, in un gioco di domande e risposte.

SM - Tutta la tua ricerca, che comprende fotografia e pittura, ha una matrice comune: il bianco e nero. Il soggetto della fotografia tende ad essere monotematico e riguarda il ritratto, ma nella tua pittura il ritratto è solo uno dei soggetti con cui ti confronti. Dalle serie degli aeroporti, parcheggi, macchine fotografiche e oggetti di culto dell’underground culturale americano alla serie dei ritratti, il tuo lavoro mira a selezionare forme a tre dimensioni e quindi a comprimere l’immagine ad una semplice impressione di sé. Partendo dalle fotografie da te prodotte o commissionate, tu ricavi la struttura del soggetto che va convertita in dipinto. Perché in questi casi la fotografia diviene idea e non opera?

FT - Il bianco e nero è di solito definito scelta stilistica, e questo va bene, ma la definizione è piuttosto generica. Trovo più appropriato parlare di linguaggio e in questa prospettiva la scelta implica un processo di sintesi e riduzione. Scegliere il bianco e nero significa rinunciare ad alcune possibilità espressive. Sono arrivato a questa scelta dopo un lungo percorso e, a dire il vero, devo ammettere di avere problemi con i colori. Amo il lavoro di tanti artisti che lavorano “a colori”, così come amo il lavoro di artisti caratterizzati da un segno istintivo e libero, una qualità che non possiedo. Lavorando, sono giunto a una sintesi estrema del mio linguaggio e devo ammettere che credo di aver raggiunto una sorta di pienezza espressiva per quanto voglio mettere su tela o carta. Dipingere, a mio parere, comporta una disciplina severa e per questo amo profondamente gli artisti che hanno messo la disciplina al centro della loro giornata di lavoro. Per citare grandi nomi, pensiamo a Gerhard Richter, il suo modo di rileggere le immagini (in bianco e nero o, più propriamente, in una scala di grigi, talvolta a colori) è uno dei capisaldi dell’arte del secolo scorso. Non ha mai scartato dall’immagine. Quando ha sentito bisogno di astrazione, ha fatto un passo deciso ed è stato in grado di produrre lavori di radicale astrazione, come i famosi monocromi grigi. Un altro riferimento è Robert Longo, la sua dichiarata “fedeltà all’immagine”: nel suo lavoro c’è quel background americano, newyorkese, che io amo tanto.

La fotografia è il punto di partenza, ma spero di evitare due scogli pericolosi: il fotorealismo e la cosiddetta pittura mediatica. Nel primo caso, il fine è stato confuso con il mezzo: l’aspetto “fotografico” del dipinto come scopo finale e dunque la tecnica intesa non solo come strumento ma come prodotto finale. Fortunatamente, questo non ha impedito la presenza tra i fotorealisti di artisti che considero fantastici, ad esempio Franz Gertsch. La pittura mediatica, invece, ha avuto una stagione breve,

un pescare immagini da cinema, riviste e televisione quasi a compensare un vuoto di idee.

Io non faccio copie di fotografie, non voglio fare “dipinti che sembrano fotografie”, ma semplicemente seguo una ricerca che incrocia il mondo della fotografia su un piano soprattutto concettuale. Il “fotografico” è quello che cerco. Inizialmente questo ha significato semplicemente estrarre immagini da un mondo così come la fotografia lo rappresentava (le serie ispirate alla street photography e quindi i cosiddetti “non luoghi”, aeroporti e visioni metropolitane), quindi ho sentito il bisogno di mettere le mani nei cassette più privati della fotografia e di rappresentare i suoi “luoghi”: il ritratto, il provino a contatto fino all’inevitabile corto circuito e alla rappresentazione delle stesse macchine fotografiche.

SM - Continuando su questo terreno, sembra che il tuo lavoro fotografico e la pittura vivano in mondi separati. Quasi personalità differenti: una partecipazione fisica nei concerti dove realizzi i tuoi scatti e il mondo mentale della pittura, caratterizzato da lentezza e controllo. Sembrano mentalmente complementari, ma visivamente sono lontani tra loro. Mi chiedo come queste due nature possano convivere in un singolo pensiero artistico.

FT - Credo che questa sia l'occasione per chiarire un equivoco. Io non sono un fotografo, così come Van Gogh non era un floricoltore né Morandi un produttore di bottiglie. A volte faccio fotografia (sempre analogica, con le sue difficoltà) perché improvvisamente mi innamoro di un soggetto e ho il desiderio - spesso frustrato - di coglierlo e di rappresentarlo con parametri più o meno pittorici. Così sono nate mostre come “I Fiori del Bangladesh” o il libro su Patti Smith. Ti innamori di un soggetto e la fotografia è lo strumento per possederlo, qualunque psicologo potrebbe confermartelo. Per essere onesto, ciò che faccio con una macchina fotografica manda di un vero investimento in termini di progetto, faccio semplicemente del mio meglio e talvolta i risultati sono buoni. La pittura è una questione diversa. La progettazione è la fase più critica e deve essere definita nei dettagli prima che parta l'esecuzione manuale per evitare imprevisti. È come costruire un edificio con minime variazioni in corso d'opera. Questo approccio dà al lavoro caratteristiche buone e cattive: una certa fedeltà all'immagine originale - una sorta di gratificazione per l'osservatore - e sull'altro versante una certa freddezza che riflette gli stadi di realizzazione, “freddi” e non “caldi”.

SM - Torniamo ai dipinti presentati in questa mostra., Tutto il lavoro è realizzato in bianco e nero: è una scelta radicale che caratterizza la tua ricerca o in futuro potrebbe essere solo una delle sue componenti?

FT - A volte scherzo e dico che le mie macchine fotografiche e gli altri oggetti (per lo più fatti in metallo e plastica nera) sono rappresentati a colori: Ma se poi ci spostiamo ai ritratti... Onestamente non sento il bisogno di aggiungere colori alla mia tavolozza, ho fatto una selezione accurata della realtà che intendo rappresentare e so dall'inizio che verrà reinterpretata in bianco e nero. Oggi la pittura che eravamo soliti definire figurativa - io preferisco parlare di arte narrativa, che è poi l'arte che mi interessa - parte da immagini mediate con diverse modalità - televisione, giornali, computer, telefono - ed è inevitabile. L'artista è chiamato a un esercizio di rilettura che comporta una scelta degli strumenti e del linguaggio. Questi sono i termini, non si sfugge da questo perimetro. La narrazione, poi, può assumere forme diverse, ad esempio quella di sapore retrò-onirico della cosiddetta scuola di Lipsia o una lettura a bassa risoluzione, come nel caso dell'imitatissimo Luc Tymans. Nel mio modesto caso, preferisco un certo grado di fedeltà all'immagine, muovendomi verso l'alta risoluzione e accettando gli incidenti che questa tecnica comporta.

SM - Quale è il ruolo della cultura americana, specie quella newyorkese, degli anni '70 e '80 nella tua formazione culturale? Ci conosciamo da tempo e ricordo i racconti sul Chelsea Hotel, su personaggi famosi o sconosciuti, da Patti Smith alle tante persone che hanno creato un ambiente unico. Senti di dovere molto a quel modello di vita?

FT - È difficile dirti se il debito che ho con la cultura americana degli anni '80 sia visibile nel mio lavoro. Sono stato regolarmente a New York da quarant'anni ormai e dunque non c'è dubbio che sia stato influenzato dal suo ambiente culturale. Certamente nel corso di questi anni le perdite hanno superato le acquisizioni: luoghi e persone semplicemente scompaiono seguendo una sorta di filosofia americana così difficile da accettare per noi europei. Noi abbiamo tante bellezze in uno stato di degrado, ma non vengono vendute, demolite e rimpiazzate da edifici moderni o svuotate del loro senso e della loro storia, come nel caso del Chelsea Hotel, dove ero solito vivere fino al 2011 quando ha chiuso. A proposito del Chelsea, ho un progetto fotografico pronto nel quale i suoi ultimi anni - diciamo la sua morte - sono documentati e che presto dovrebbe diventare un libro.

L'arte americana è fortemente basata e condizionata dal mercato, un punto di vista crudo ma almeno realistico. Alcuni grandi nomi della pittura americana sono per me punti di riferimento fondamentali: ad esempio Chuck Close, Ed Ruscha, Alex Katz. Per non parlare della fotografia, una forte fonte di emozione e ispirazione. Qualche nome? Robert Mapplethorpe, Peter Hujar, Mark Morrisroe, Duane Michals ma la lista potrebbe allungarsi molto.

SM - Torniamo a questa mostra e concentriamoci sui ritratti perché rappresentano una sezione cruciale. Tratti il ritratto con modalità varie, dalla semplice rappresentazione del viso ai tre quarti del corpo, a volte il soggetto è duplicato con variazioni minime. La tua preferenza cade sempre su giovani amici: quali sono le ragioni di questa scelta e del tuo bisogno - o ossessione - di ripetere l'immagine?

FT - Il titolo che ho dato a questa mostra - "Double Play" - si riferisce a un gioco di sguardi. Le macchine fotografiche e l'osservatore: l'osservatore e l'osservato. Quindi i doppi ritratti, col soggetto che guarda se stesso, ma poi l'osservatore partecipa al gioco come un osservatore-osservato. Il ritratto mi ha preso fin dagli inizi. Nessun altro soggetto può rappresentare il proprio tempo, e forse qualcosa di più, in modo tanto accurato. È anche una sorta di specchio per l'artista. In diversi casi funziona come una sorta di autoritratto ideale: ritraggo qualcuno perché è la persona che vorrei essere. Questo può spiegare la mia preferenza per soggetti maschili giovani, scelti tra amici e artisti. Non credo di aver fatto nulla di originale scegliendo di fare ritratti della stessa persona a più riprese, numerosi artisti hanno lavorato su un limitato numero di soggetti nella loro carriera (Bacon, ad esempio): è difficile trovare quello che cerchi, e quando lo trovi non lo abbandoni facilmente.

È possibile che la ripetizione dell'immagine abbia qualcosa a che fare con l'ossessione: faccio lo stesso con altri soggetti, come le macchine fotografiche. Ma probabilmente sono influenzato da altri fattori: ad esempio la presenza massiva nel mio studio di provini a contatto dove gli stessi soggetti sono ripetuti con differenze minime di luce e di fuoco; oppure il desiderio di dare ai miei soggetti una sorta di continuità di vita e suggerire che ogni immagine è idealmente preceduta e seguita da un'altra, e questo naturalmente deve qualcosa al cinema. Bisogna notare che la ripetizione di un'immagine produce un effetto doppio, conflittuale: il soggetto è rafforzato dalla ripetizione, ma allo stesso tempo indebolito perché perde la sua unicità (ancora, nulla di nuovo se ricordiamo cosa ha fatto Warhol). Infine, penso che la presenza multipla del soggetto rinforzi un senso di erotismo, qualcosa che sento sempre presente sotto la pelle del mio lavoro.

Purtroppo il ritratto è un genere caratterizzato da problemi di mercato. Nelle case dei collezionisti è talvolta percepito come una cosa ingombrante specialmente quando - e questo è il mio caso - ha un carattere deciso e per nulla generico. Quindi, il gallerista che rischia una mostra di ritratti è un vero eroe...

SM - Per finire ho una domanda probabilmente scontata: e se il tuo lavoro fosse visto in un contesto diverso, magari negli Stati Uniti e comunque a livello internazionale? Sarebbe meglio apprezzato che da noi?

FT - Non voglio cadere nello stereotipo dell'artista che si lamenta sempre, anche perché non mi sento tale. L'artista deve essere in primo luogo soddisfatto del proprio lavoro e in un secondo tempo dai critici e dal mercato verrà un certo grado di riconoscimento, se verrà. L'Italia non è il posto ideale, pur essendo il paese col patrimonio artistico più importante nel mondo. Soffriamo un diffuso provincialismo, l'interesse pubblico per il contemporaneo è insufficiente e, sull'altro fronte, le gallerie private agiscono spesso in condizioni frustranti. Nelle mie esperienze in altri paesi ho avuto l'impressione che il mio lavoro sia stato guardato con occhi diversi, senza filtri e pregiudizi che spesso influenzano le scelte dei collezionisti (che biennali l'artista ha fatto, quanti anni ha, quali curatori si occupano del suo lavoro...). A volte si presta più attenzione al testo del comunicato stampa che al lavoro. Il mio atteggiamento nei confronti dell'arte è piuttosto romantico: deve scattare una scintilla tra l'opera e l'osservatore, tutto qui. Ma forse, spostandoci verso una situazione internazionale, semplicemente si allarga il pubblico e il tuo lavoro ha più possibilità di essere visto e apprezzato.

Sandro Malossini

Fabio Torre is present in the Art Collection of the Assemblea Legislativa dell'Emilia Romagna and his work, "Background Noise", represents in my opinion the contemporary spirit in a peculiar way: the image looks like a flash of our memory on a moment of life just gone, where only vague shapes, light and shadow remain. The artworks included in this new project "Double Play" focus on different subjects but follow the same track - in a special way the portraits of friends and artists - and offer the observer a kind of photographic memory. The same applies to the large canvases representing cameras, the artist's tools necessary to supply his research matter that are now monumentally "portrayed": their mechanical eye like a constant watch on us.

This show, located in the elegant venue of Comune di Marina di Ravenna, confirms the Assemblea Legislativa's commitment to support and to spread the artistic expressions of our territory which represents a cultural excellence in the country. So we are particularly proud - the same way we did last year with the exhibition about the art of the 80s in Bologna - to give our patronage to this new project, supporting all efforts aimed at promoting and spreading the work of our artists.

Simonetta Saliera

*President Assemblea legislativa
Regione Emilia-Romagna*

Like the title of the show “Double Play”, this short text involves a double participation, the curator and the artist, in a question-and-answer play.

SM - Your whole research work, including photography and painting, has a common matrix: black and white. The subject of photography tends to be monothematic and concerns the portrait, but in your painting the portrait is just one of the subjects you are dealing with. From the series about airports, parking lots, cameras to the cult objects of the underground American culture to the portrait series, your work is aimed at selecting third dimension pictures and compress the image to a mere impression of itself. Starting from commissioned or self produced photographs, you take the structure of the subject to be converted into painting. Why photography in these cases becomes idea and not artwork?

FT - *Black and white is commonly defined as a stylistic choice, and this is ok, but the definition is quite generic. I find it more appropriate to talk about a language and, from this point of view, the choice implies a process of synthesis and reduction. Selecting black and white means the loss of some expressive possibilities. I reached this choice after a long path and, to tell the truth, I must admit that I'm a bit in trouble with colors. I love the work of many artists working “in colors”, as well as I love the work of artists characterized by instinctive and free gesture, a kind of talent I don't have. By working, I came to an extreme synthesis of my language and must admit that I feel I found a kind of expressive fullness for what I want to put on canvas or paper. Painting, in my opinion, involves a severe discipline and for this reason I deeply love artists who put the discipline at the center of their working day. To mention great names, let's think about Gerhard Richter: his way to re-read the images (in black and white or, more properly, in a grey scale, sometimes in colors) is one of the cornerstones of the art of last century. He did never stray from the image. When he felt the need of abstraction, he made a resolute step and was able to make works of radical abstraction, like the famous grey monochromes. Another reference name is Robert Rauschenberg, his declared “fidelity to the image”: in his work there is the American, New York background I love so much.*

Photography is the starting point, but I hope to avoid two dangerous obstacles: the photorealism and the so called mediatic painting. In the first case, the goal was confused with the means: the “photographic” appearance of painting as the final goal and so the technique intended not just as a tool but as the final product. Luckily, this did not prevent the presence of artists I consider terrific among photorealists, for example Franz Gertsch. The mediatic painting, on the other hand, has been a short

season, a play of fishing pictures from cinema, magazines and television, a way to counterbalance a lack of ideas.

I don't make copies of photographs, I don't want to make "paintings looking like photographs", but simply follow a research work crossing the photographic world mostly on a conceptual level. The "photographic" is what I look for. Initially, it simply meant to draw pictures from a world the way it was represented by photography (the series inspired to street photography and then the so called "non-places" like airports and urban visions), then I felt the need to put my hands in the most private drawers of photography and to represents its "sites": the portrait, the contact sheet up to the inevitable short circuit and representation of cameras themselves.

SM - To continue in this field, it seems that your photographic work and painting live in two separate worlds. A kind of different personalities: a physical participation in concerts where you realize your shots and the mental world of painting, characterized by slowness and control. They can appear mentally complementary, but visually they are far from each other. I wonder how can they live together these two natures in a single artistic thought.

FT - I think this is the right occasion to clarify a misunderstanding. I'm not a photographer, the same way Van Gogh wasn't a floriculturist nor Morandi a bottle manufacturer. Sometimes I make photography (always analogic, with its difficulties) because suddenly I fall in love with a subject and it is my desire - often frustrated - to catch it and to represent it with more or less pictorial parameters. This is the way shows like "The Flowers of Bangladesh" or the book about Patti Smith were born. You fall in love with a subject and photography is the instrument to possess it, any psychologist could confirm it. To be honest, what I do with a camera lacks a true investment in terms of project, I simply do all my best and sometimes the results are good. Painting is a different story. Planning is the most critical phase and it must be defined in details before the manual execution starts to avoid anything unexpected. It is like making a building with minimal variations when work is in progress. This approach gives the artwork peculiarities good and bad: some fidelity to the original image - a kind of gratification to the observer - and on the other hand a certain coldness, reflecting the different steps of realization which are "cold", not "warm".

SM - Let's go back to paintings presented in this show. The whole work is realized in black and white: is this a radical choice characterizing your research or it could be in the future just one of its components?

FT - Sometimes I like to joke and say that my cameras and other objects (mostly built in metal and black plastic) are represented in colors. But when we move on and talk about portraits... Honestly I don't feel the need to add colors to my palette, I made an accurate selection of the reality I want to represent and from the beginning I know it will be re-interpreted in black and white. Today the painting that we used to define figurative - I prefer to talk about a narrative art, the art I prefer - starts from images mediated with different modalities - television, magazines, computer, telephone - and you can't avoid it. The artist is called to a re-reading exercise involving a choice of instruments and language. These are the terms, you can't escape from this perimeter. The narration, then, may assume different forms, for example the retro-oneiric taste of the so called Lypsia school or a low resolution reading, the one we see in the hyper-imitated Luc Tymans. In my little case, I prefer a certain degree of fidelity to the image, going toward high resolution and accepting the incidents this technique implies.

SM - What is the role of the American culture from the 70s and 80s, especially the New York component, in your cultural development? We know each other from a while and I remember your stories about the Chelsea Hotel, its famous or nearly unknown guests from Patti Smith to a number of persons who created a unique environment. Do you feel you owe much to that model of life?

FT - It's hard to me to tell you whether the debt I have with the American culture of the 80s is visible in my work. I've been regular in New York for forty years now, so there is no question I've been influenced by its cultural environment. No doubt during these years losses exceed acquisitions: places and persons are simply disappearing following a kind of American philosophy so difficult to be accepted by Europeans. We have a lot of historical beauties in poor condition, but they are not sold, demolished and replaced by modern buildings, or deprived of their sense and history, like in the case of the Chelsea Hotel where I used to stay until 2011 when it was closed. Talking about the Chelsea, I have now a photographic project in which the last years - let's say its death - are documented and it will soon result in a book. The American art is largely based and conditioned by the market, a crude but at least realistic point of view. Some of the big names of the American painting are fundamental reference points for me: for example Chuck Close, Ed Ruscha, Alex Katz. Not to talk about photography, a strong source of emotion and inspiration. Names? Robert Mapplethorpe, Peter Hujar, Mark Morrisroe, Duane Michals but the list could be much longer.

SM - Let's move now to the present show and focus on portraits because they represent a crucial section of it. You deal with portraiture in different ways, from representation of just the face to the three-quarter of body, sometimes the subject is duplicated with minimal variations. Your preference always falls on young friends: what are the reasons for this choice and your need - or obsession - to repeat the image?

FT - *The title I gave this show - "Double Play" - is referred to a play of glances. Cameras and portraits: the observer and the observed. Then the double portraits, with the subject contemplating himself, but then the observer joins the game as an observed-observer. I've been caught by portraiture from the very beginning. No other subject can so properly represent his time and possibly something more. It's also a kind of mirror to the artist. In many cases it works as a kind of ideal self portrait: I portray somebody because he is the person I would like to be. This can explain my preference for male subjects, selected among friends and artists. I don't feel I made anything original when I elected to make portraits of the same persons over and over, several artists worked on a limited number of subjects in their career (Bacon, for example): it is difficult to find what you are looking for, and as soon as you get it, you don't leave it easily.*

It is possible that repeating the image has something to do with obsession: I do the same with other subjects like cameras. But probably I'm influenced by other factors: the massive presence in my studio, for example, of contact sheets where the same subjects are repeated with minimal differences of light or focus; or the desire to give my subject a kind of continuity of life and suggest that each picture is ideally preceded and followed by another one, and this obviously owe something to the cinema. It must be observed also that repetition of an image produces a double, conflicting effect: the subject is strengthened by repetition, but at the same time weakened because it lost its singleness (again, nothing new if we remember what Warhol did). Last but not least, I think that this multiple presence of the subject enhances a sense of eroticism, something I feel always present under the skin of my work.

Sadly, the portrait is a genre characterized by market problems. In collectors' homes it is sometimes perceived as a cumbersome stuff especially when - and this is my case - it has a sharp character and is not generic at all. So, the gallerist who risks a portrait show is a real hero...

SM - To conclude, I have a question, probably quite obvious: what about if your work would be seen in a different context, maybe in USA or at least at a more international level? Would it be better acknowledged than in our country?

FT - I don't want to fall in the always-complaining-artist stereotype, I really don't feel this way. First, the artist must be satisfied of his own work, and later some degree of appreciation will come from critics and market, if any. Italy is not the ideal place, despite being the country with the most important artistic wealth in the world. We suffer a diffuse provincialism, the public interest for contemporary art is insufficient and, on the other hand, private galleries act in often frustrating conditions. In my experiences in other countries, I had the impression that my work has been seen with different eyes, without filters and prejudices that frequently influence the collectors' choices (in which biennial the artist showed, how old is he, who are curators dealing with his work...). Sometimes more attention is paid to the text of the press release than to the artworks. My attitude towards art is quite romantic: a spark lighted between the artwork and the observer, and that's it. But maybe, when we move towards an international situation, the audience simply increases and this gives your work better chances to be seen and appreciated.

Sandro Malossini

Opere

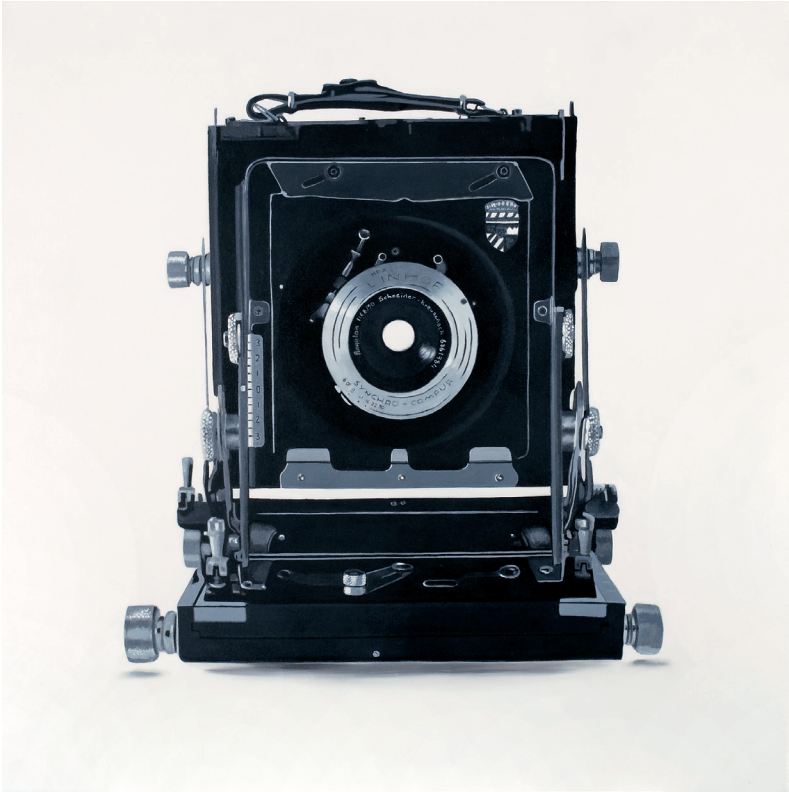
Senza titolo (Mamiya 2), 2007
olio su tela, cm. 100 x 100



Senza titolo (Ferrania), 2007
olio su tela, cm. 100 x 100



Senza titolo (Linhof), 2007
olio su tela, cm. 100 x 100



Senza titolo (Nikon), 2007
olio su tela, cm. 120 x 160



Senza titolo (Mamiya), 2008
olio su tela, cm. 120 x 160



Senza titolo (gemelle), 2009
olio su tela, cm. 120 x 160



Hasselblad 1, 2014
olio su tela, 140 x 140 cm.



Hasselblad 2, 2014
olio su tela, 140 x 140 cm.



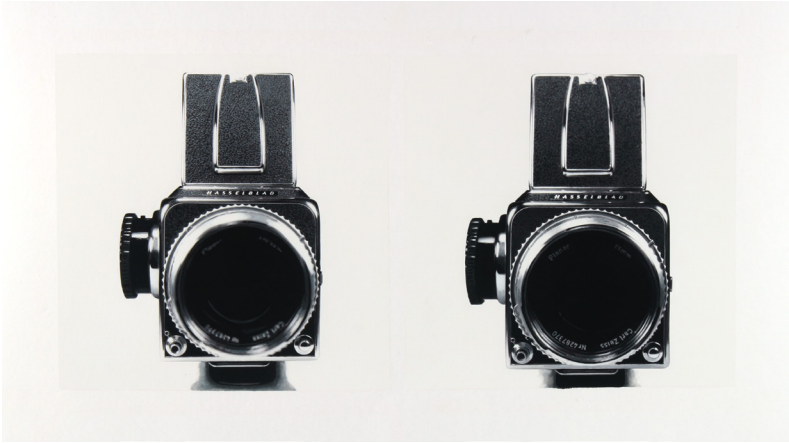
Hasselblad 3, 2014
olio su tela, 140 x 140 cm.



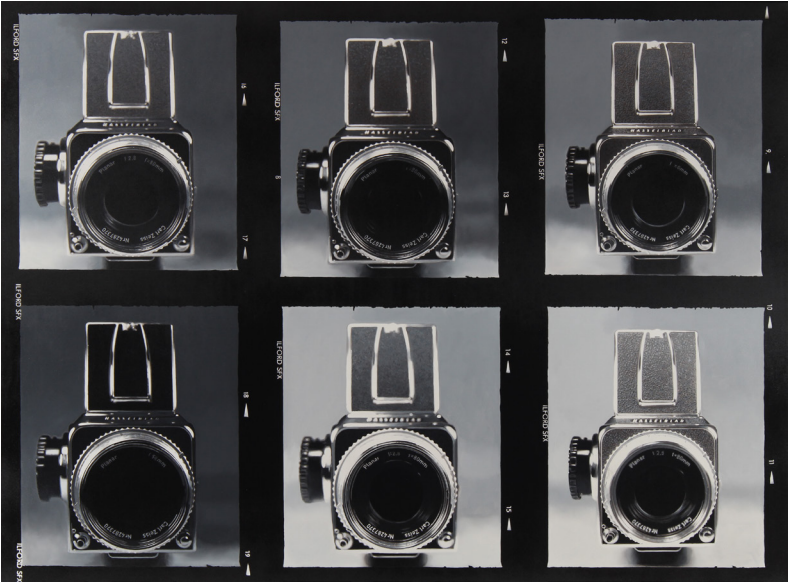
Hasselblad 4, 2014
olio su tela, 140x140 cm.



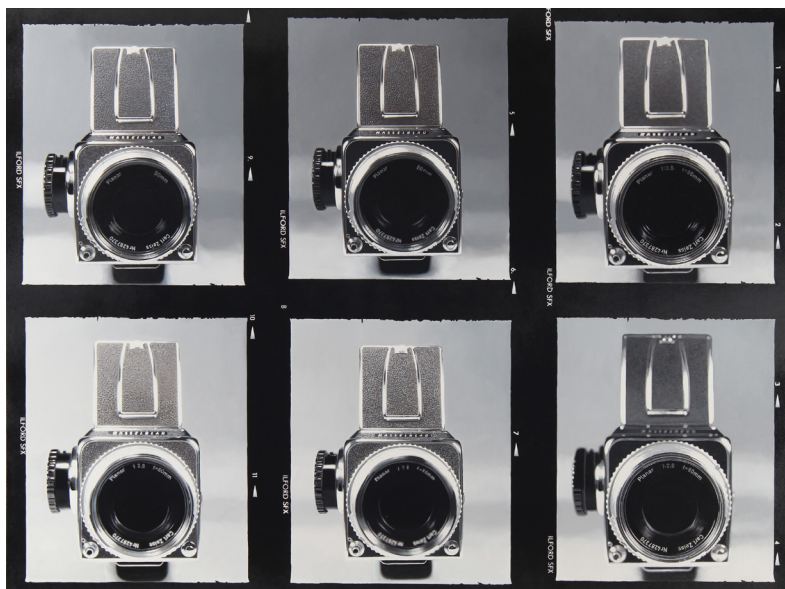
Double Hasselblad, 2017
oil on paper 70 x 100 cm



Contact sheet 1 (Hasselblad), 2011
olio su tela, cm. 120 x 160



Contact Sheet 2 (Hasselblad), 2011
olio su tela, cm. 120 x 160



Senza titolo (Revolver 1), 2008
olio su tela, cm. 120 x 160



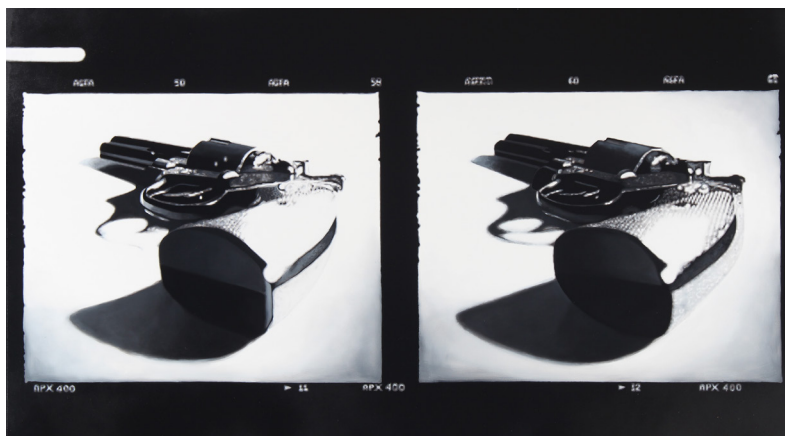
Senza titolo (Revolver 2), 2009
olio su tela, cm. 120 x 160



Contact sheet 4 (Revolver), 2011
olio su tela, cm. 70 x 70



Contact sheet 3 (Revolver), 2012
olio su tela, cm. 85 x 150



Typewriter, 2009
olio su tela, cm. 120 x 160



Typewriter 1, 2010
olio su tela, dittico ciascuno cm. 40 x 60

Typewriter 2, 2010
olio su tela, dittico ciascuno cm. 40 x 60



Telefono 1, 2010
olio su tela, cm. 50 x 50



Telefono 2, 2010
olio su tela, cm. 50 x 50



Contact sheet 7 (Boots), 2012
olio su tela, cm. 120 x 105



Double Riccardo, 2015
olio su tela, 120 x 150 cm.



Double Francesco, 2015
olio su tela, 120 x 150 cm.



Double Alberto, 2015
olio su tela, 120 x 150 cm.



Double Constantin, 2015
olio su tela, 120 x 150 cm.



Double Andrea, 2015
olio su tela, 120 x 150 cm.



Double Ale, 2015
olio su tela, 120 x 150 cm.



Double Francesco, 2017
olio su carta, 70 x 100 cm



Double Constantin, 2017
olio su carta, 70 x 100 cm



Double Andrea, 2017
olio su carta, 70 x 100 cm



Double Ale, 2017
olio su carta, 70 x 100 cm



Double Lorenzo, 2017
olio su carta, 70 x 100 cm



Double Antonio, 2018
olio su carta, 70 x 100 cm



Constantin, 2017
olio su tela, 120 x 120 cm



Ale, 2017
olio su tela, 120 x 120 cm



Antonio, 2018
olio su tela, 120 x 120 cm



Riccardo, 2016
olio su carta, 70 x 50 cm



Daniele, 2016
olio su carta, 70 x 50 cm. (44 x 44 cm.)



Francesco, 2016
olio su carta, 70 x 50 cm



Chris, 2016
olio su carta, 70 x 50 cm. (44 x 44 cm.)



Alberto, 2016
olio su carta, 70 x 50 cm. (44 x 44 cm.)



Ale, 2016
olio su carta, 70 x 50 cm. (44 x 44 cm.)



Andrea, 2016
olio su carta, 70 x 50 cm. (44 x 44 cm.)



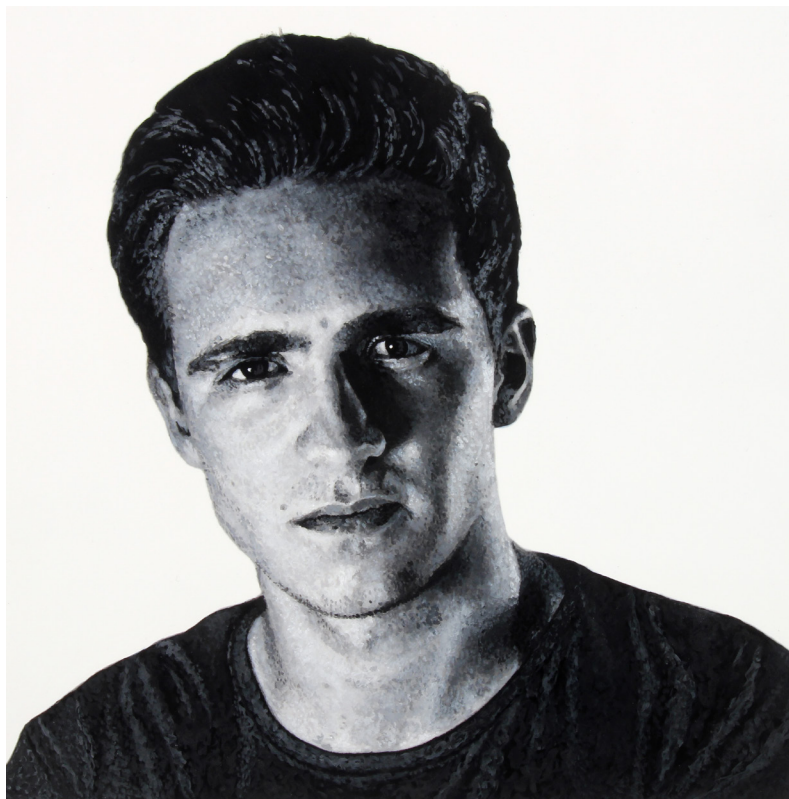
Constantin, 2016
olio su carta, 70 x 50 cm. (44 x 44 cm.)



Danilo, 2016
olio su carta, 70 x 50 cm. (44 x 44 cm.)



Lorenzo, 2016
olio su carta, 70 x 50 cm



Matteo, 2016
olio su carta, 70 x 50 cm





Fabio Torre - Foto: Rinaldo Capra

Mostre personali

2000

Galleria del Circolo Artistico, Bologna

2001

Fabio Paris Art Gallery, Brescia

Studio 34, Salerno

Galleria Comunale S. Agata, Budrio (BO)

2002

Galleria Studio G7, Bologna

Fabio Paris Art Gallery, Brescia

2003

AMSTE Arte Contemporanea, Lissone (MI)

Studio 34, Salerno

Galleria In San Lorenzo (con Alessandra Ariatti), Parma

2004

Artesegno Centro d'Arte, Udine

Galleria Studio G7, Bologna

2006

Tonite Patti Smith, Galleria Studio G7, Bologna

Portraits, Castello di Guiglia (MO)

Fabio Paris Art Gallery, Brescia

2008

Galleria Studio G7, Bologna

Marena Rooms Gallery, Torino

2009

Nipple 2 Art Gallery, Bologna

Dellapina Arte Contemporanea, Pietrasanta (LU)

Next Art Gallery (con Stefano Pasquini), Arezzo

Temporary Palazzo, Parma

2010

Framnes from a Lost Friend, Fabio Paris Art Gallery, Brescia

Polaroiding, Studio Art 74, Bologna

2011

Last Shot, Museo Casa Frabboni, San Pietro in Casale (BO)

2012

Picture Start, Galleria Studio G7, Bologna

I Fiori del Bangladesh, Palazzo D'Accursio, Bologna

2014

Notturmo Rock, Camera a Sud, Bologna

Palazzo Hercolani, Castelguelfo (BO)

2017

A Contemporary Glance, Clamart Gallery, New York

Perfect Day, Galleria Studio G7, Bologna (con Daniela Comani)

Ritratti, Teatro Duse, Bologna

2018

Perfect Lovers, Spazio Testoni, Bologna (con Antonio Sidibé)

2019

Double Play, Galleria Faro Arte, Marina di Ravenna

PRINCIPALI MOSTRE COLLETTIVE**2001**

Artissima, Torino, Fabio Paris Art Gallery

2002

B/N, Galleria Luciano Inga-Pin, Milano

Premio Donato Frisia, Merate (LC)

Interiors, TAD Conceptions, Roma

Arte Fiera, Bologna, Galleria Studio G7

MiArt, Milano, Fabio Paris Art Gallery

Artissima, Fabio Paris Art Gallery

2003

Cuore Selvaggio, Galleria Annovi, Sassuolo (MO)
XS, Galleria San Salvatore, Modena
Body Weight in Black and White, BW Projects, Bagnarola (BO)
Arte Fiera, Bologna, Galleria Studio G7
MiArt, Milano, Fabio Paris Art Gallery
Artissima, Fabio Paris Art Gallery

2004

Arte Fiera, Bologna, Galleria Studio G7
Segno Disegno, Studio 34, Salerno
Flash Art Fair, Milano, Fabio Paris Art Gallery
Artissima, Torino, Fabio Paris Art Gallery
Il paesaggio e la paura, Arteincontri, Vignola (MO)
Lo sguardo contemporaneo. Volume secondo. Galleria In San Lorenzo, Parma.
Mito auto moto, Palazzo D'Accursio, Bologna

2005

Arte Fiera, Bologna, Galleria Studio G7
La Città Viva, Galleria Entroterra, Milano
Personalidade, Perform Contemporary Art, La Spezia
MiArt, Milano, Fabio Paris Art Gallery
Creative turbolences, Fondazione Bartoli-Felter, Cagliari
Rigorosamente Bianco e Nero, Galleria Studio G7, Bologna
Attraverso la Fotografia, BW Projects, Bagnarola
Ground Zero. Lo spazio del nulla. Palazzo Pretura, Castell'Arquato (PC)

2006

Sound & Vision, Palazzo della Penna, Perugia
Arte Fiera, Bologna, Fabio Paris Art Gallery

2007

Art Verona, Galleria Studio G7

2010

Nuovi Indirizzi/New Addresses, Bolognacentro, Bologna

2011

Il Fotografo fotografato, PARCO, Pordenone

2012

Halle 17, Gescher, Germania

2013

Un Quadro per la Grotta, Villa Vidua, Conzano (AL)

Still, RLB Kunstbrucke, Innsbruck, Austria

2016

Root Connection, Mills College, University of Berkley, California

2018

Bologna 2018 - L'Attualità nella Tradizione, Palazzo Garagnani, Crespellano (BO)

Indice

Simonetta Saliera

Presidente Assemblea legislativa Regione Emilia-Romagna

p. 7

Conversazione con Sandro Malossini

p. 9

Simonetta Saliera

President of Assemblea legislativa Regione Emilia-Romagna

p. 15

A conversation with Sandro Malossini

p. 17

Opere

p. 23

Mostre personali

p. 123

