

HOMEWORK

**Gianni Ferrero Merlino
feat. Mario Cresci**

**29 GENNAIO 2015
23 FEBBRAIO 2015**

**CRIPTA747
Sotterraneo Galleria Franco Noero
Via Giuseppe Regaldi 7, 10152
Torino, Italia**

**testi
Elisa Troiano
Gianni Ferrero Merlino
Mario Cresci**

INDEX

PAG. 3 — 13

ITA

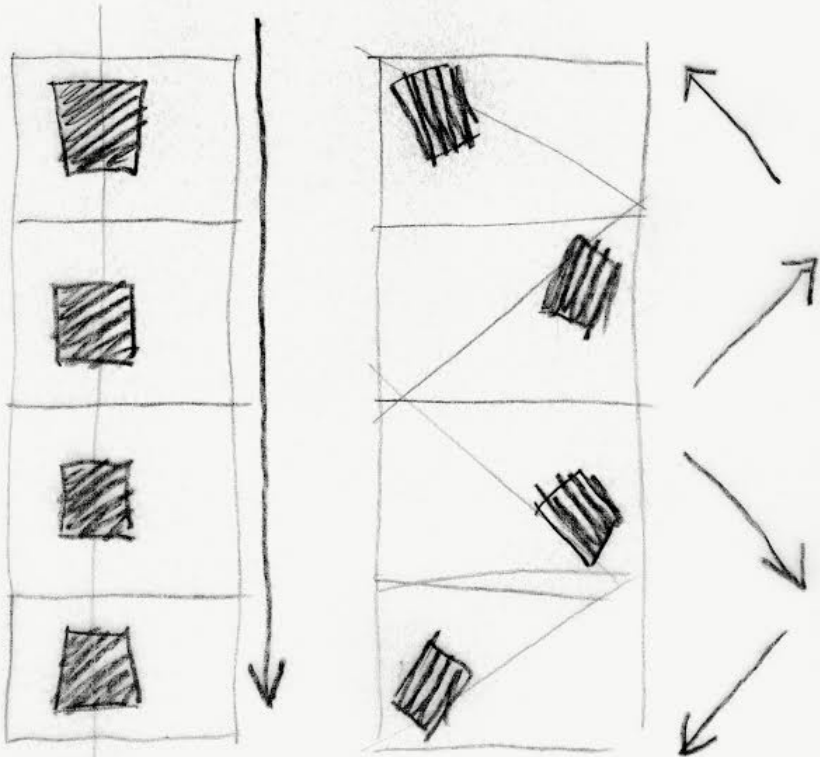
PAG. 15 — 22

ENG

Sequenze sul quadrato

Rifrese fotografiche
secondo due "indimenti":

- inclinazione sull'asse
- inclinazione sugli angoli



Dall'alto
verso il basso

Sugli angoli

HOMEWORK

Quello che segue è uno scambio di appunti/conversazione tra Gianni Ferrero Merlino e Mario Cresci che accompagna la mostra in Cripta747, proponendo alcune riflessioni sulla fotografia.

Momento in comune tra le ricerche dei due autori è quello di non servirsi della fotografia esclusivamente come strumento di ripresa, ma piuttosto come mezzo di ricerca, come veicolo per creare e per ragionare intorno all'immagine.

Nel lavoro di Merlino il processo di stampa in camera oscura è il luogo di costruzione dove, attraverso la luce dell'ingranditore, l'autore ridisegna sopra il soggetto registrato in ripresa. La stampa è affiancata concettualmente al disegno come processo di apparizione, guidata dalle nuove architetture rivelate.

Abbiamo invitato Cresci a collaborare partendo da una riflessione su "rotazione", "avvicinamento" e "traslazione"; considerandolo un lavoro capace di costituire una grammatica per l'osservazione e per la ricerca sul mezzo fotografico.

In mostra una parte delle misurazioni effettuate da Mario Cresci in occasione di una sua personale presso lo Studio Trisorio a Napoli (1979) insieme a "Homework", (2015) una serie inedita di 9 fotografie di Gianni Ferrero Merlino realizzate alla torre Ghirlandina di Modena.

Come hai intuito la stampa è molto importante nel mio lavoro, in quest'ultimo caso lo è ancora di più, perché in questa fase realizzo veri e propri disegni fatti sopra al soggetto precedentemente fotografato. Volevo chiacchierare un po' con te di memoria, l'importanza che ha in fotografia e di come ho cercato di usarla in questo lavoro.

Facevo riferimento a "Avvicinamento" (1972) per riuscire a parlare appunto di memoria e di distanza, e cioè di come è possibile entrare dentro il ricordo tramite la costruzione di uno spostamento.

Tutta la laboriosità nella stampa si può intendere come il mio desiderio frenetico per portare davanti agli occhi un ricordo, ritrovarselo davanti, in astratto ovviamente, partendo da una costruzione e montando sopra di essa quello che vuole essere un'apparizione.

La percezione dell'assenza che scaturisce da questi muri mi ha portato a considerare gli incastri di pietre come dei punti di riferimento per seguire questa ricerca, interagendo con essi modificandone il disegno, trovo uno "spazio/passaggio" che porta fuori e rivela quello che sembra nascosto.

Mi piacerebbe parlare con te anche di disegno. In architettura un metodo per imparare le costruzioni è quello di ricopiare infinite volte il soggetto fino a che non lo si impara, in ogni suo minimo dettaglio, a quel punto lo si conosce quasi da poterci entrare... Questo aspetto lo ritrovo nella possibilità stessa di "disegnare" sopra ad una fotografia. In questa esperienza di copia e di verifica del soggetto si entra quasi in uno stato di assenza del tempo e in uno spazio dove si incontra nuovamente il soggetto in solitudine. L'idea di distanza legato al concetto di latenza racconta di una dimensione che forse possiamo intendere come luogo

della memoria dove ogni forma è possibile.

Disegnare ha potenzialmente infinite forme, il processo di osservazione implica una conoscenza ed un dialogo con il soggetto, e ogni linea tracciata è una conferma o una smentita dell'oggetto che si vuole conoscere e portare a se.

Il tempo in fotografia è legato allo spazio, è la sua densità che lo avvicina ad esso e alla prospettiva; dunque mi sembra che in questo modo si possa parlare di memoria e del suo antro. La densità temporale è quindi spazio, per questo continua a sottrarsi al tatto e avere l'ambiguità della materia. Questo è il motivo per cui mi sembra di trovare una vicinanza con il disegno, oltre il procedere per tentativi nel trovare una forma, questa, una volta trovata, rimane sfuggente, si offre alla vista e al contempo si sottrae al tatto.

La sensazione di corporeità che si ha con il processo analogico, il suo legame con l'acqua e l'organicità della materia fotografica rendono viva la sensazione di corpo solido, di fisicità del tempo, ma questa continua ad essere un'illusione perché essa rimane materia della memoria.

Queste righe scritte da Berger in un capitolo in cui parla di distanze.

() "Il visibile implica l'occhio. Esso concerne la relazione tra visto e vedente. Eppure il vedente, quando è un essere umano, ha coscienza di ciò che il suo occhio non può né sarà mai in grado di vedere a causa del tempo e della distanza. Il visibile lo include (in quanto egli vede) e allo stesso tempo lo esclude (in quanto egli non è onnipresente). Per l'essere umano il visibile consiste in ciò che, persino quando lo minaccia, conferma la sua esistenza per il fatto di essere visto, e in ciò che non visto sfida la sua esistenza. Il*

desiderio di aver visto - l'oceano, il deserto, l'aurora boreale - ha una profonda base ontologica.

A questa umana ambiguità del visibile va poi aggiunta l'esperienza visiva dell'assenza, per cui non vediamo più ciò che vedevamo. Ci troviamo di fronte ad una sparizione. Ne consegue una lotta per impedire a ciò che è scomparso, che è divenuto invisibile, di cadere nella negazione del non visto, di sfidare la nostra esistenza. Il visibile porta dunque a credere nella realtà dell'invisibile provoca uno sviluppo di un occhio interiore che trattiene assembla e aggiusta, come ciò che è stato visto potesse essere per sempre parzialmente protetto dall'agguato dello spazio, vale a dire dall'assenza."

Il fatto di poter fare esperienza sul soggetto tramite la stampa e il disegno mi permette di accumulare un trascorso con esso che diventa affetto, riconoscibilità e appartenenza. Possiamo dire che diventa casa, dove casa è intesa come centro del mondo e questo permette l'esperienza e l'esplorazione.

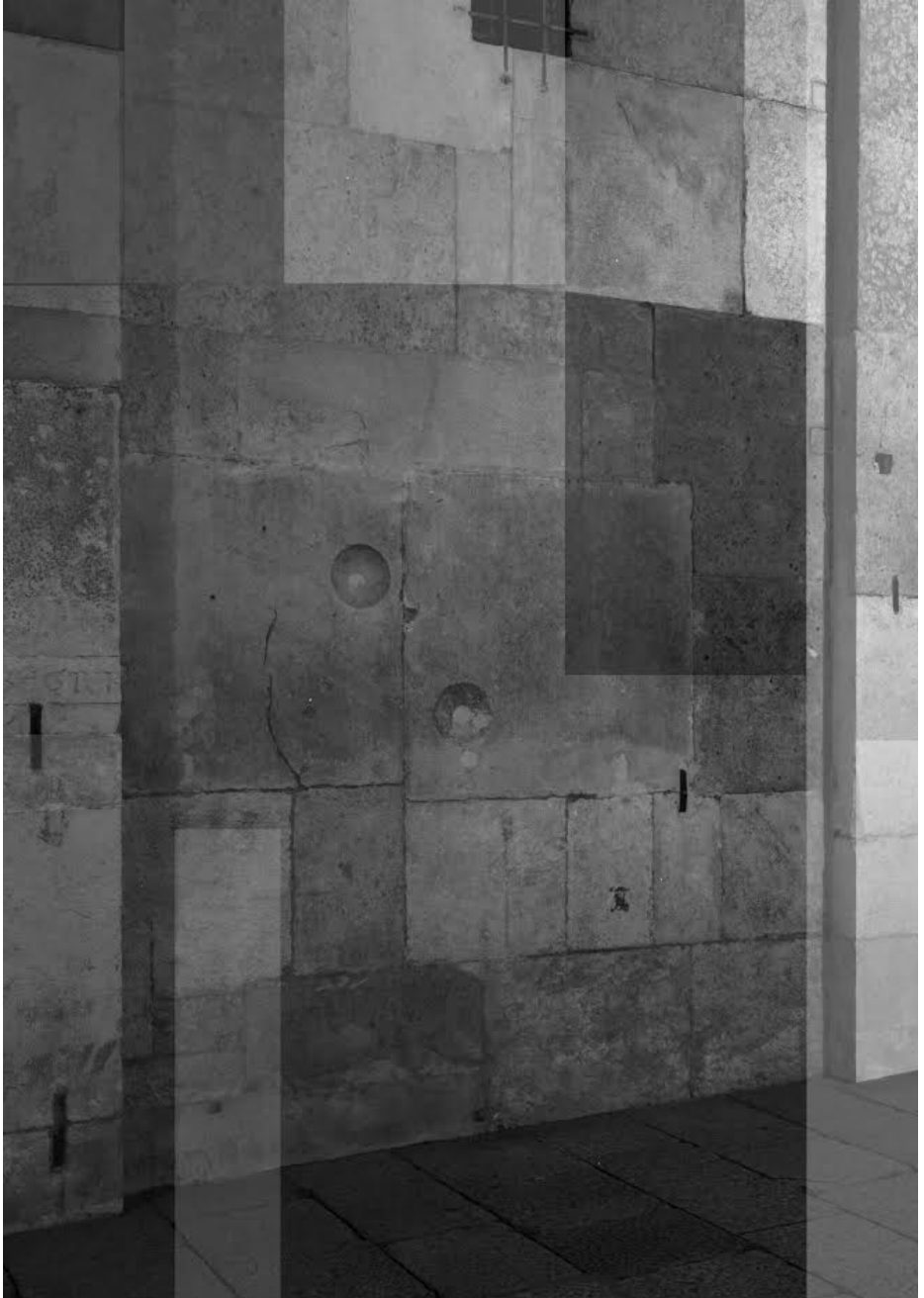
*(**) "Nelle società tradizionali, tutto ciò che dava un senso al mondo era reale, il caos circostante esisteva ed era minaccioso, ma era minaccioso perché era irreali. Senza una casa al centro della realtà, oltre a essere privi di un rifugio, si era presi dal non-essere, nell'irrealtà. Senza una casa tutto era frammentazione. La casa era il centro del mondo perché era lì che l'asse verticale e orizzontale si incrociavano. L'asse verticale era la via che portava al cielo e agli inferi. L'asse orizzontale rappresentava il traffico del mondo, tutte le possibili strade che sulla terra conducono in altri luoghi. Ecco perché, a casa, si era più vicini agli déi del cielo e ai morti sotto terra. Questa prossimità, prometteva l'accesso ad entrambi. E, allo stesso tempo, ci si trovava*

nel punto di partenza e, se tutto andava bene, nel punto di ritorno di tutti i viaggi terreni. L'incrocio delle due linee, la rassicurazione che il loro intersecarsi promette, era probabilmente già presente, in embrione, nei pensieri e nelle credenze dei popoli nomadi, ma essi portavano con sé la verticale, come se portassero il paletto sulla tenda. Forse, alla fine di questo secolo di migrazioni senza precedenti, tracce di rassicurazione ancora rimangono nei sentimenti inarticolati di milioni e milioni di individui costretti a lasciare la propria terra. “

I soggetti, se riconosciuti come casa permettono movimenti in tutte le direzioni - in questo senso - se diventano affetto, su quel volto è possibile qualsiasi spostamento all'interno e all'esterno di esso. La misura e in modo particolare il concetto degli assi cartesiani di cui parla Berger determina la casa come il centro e l'intersezione, come forza creatrice e ordinatrice. Gli assi cartesiani rappresentano lo spazio in generale, sono applicabili al discorso della casa perché sono l'intersezione di due linee e il punto di intersezione si chiama origine. E' l'archetipo da cui poi si determinano tutti gli altri punti, è la partenza e anche l'arrivo, è la scintilla, il punto attraverso il quale si forma tutto il resto, è il punto che determina gli altri punti, potenzialmente infiniti.

La casa come sintesi e come semplificazione è questo, le fondamenta geometriche del vivere. Il tuo lavoro con il metro, lo specchio e il vetro mi racconta di questi pensieri, di questi ragionamenti sul linguaggio fotografico.

(*)(**) John Berger “E i nostri volti, amore mio, leggeri come foto”



Questo nostro dialogo è in parte una riflessione sul senso del tuo lavoro artistico che ho subito apprezzato e condiviso per alcune ragioni di fondo. Innanzitutto è raro che un giovane artista senta il desiderio di ospitare in una sua mostra alcune opere di un autore più anziano e di questo ti ringrazio.

Questa tua scelta mi ha “costretto” in senso positivo a rivedere e a rileggere un corpus di immagini che avevo realizzato nella galleria di Pasquale Trisorio a Napoli nel 1979.

Le immagini scelte per la tua mostra, sono emblematiche dell’intero percorso artistico che svolgo a tutt’oggi e hanno affinità con le tue soprattutto nel dare vita all’emozione e alla regola di una realtà ripresa in cui convivono il visto e il non visto attraverso l’idea di distanza dei piani focali azzerata su prospettive diverse, osservate in ripresa attraverso uno specchio, un vetro trasparente e un metro.

Questi tre “pretesti” li ho usati come strumenti per scoprire nuove percezioni dello spazio, lo stesso, quello della Galleria, che avrebbe accolto tutte le immagini realizzate al suo interno come vera e propria installazione fotografica.

Nel mio caso il problema della “memoria” e il problema della “distanza” sono ancor più rilevanti perché il trascorrere del tempo incide sulle azioni compiute in

quello spazio cosicché il ricordo di esse appartiene più alla soggettività che non all’oggettività dell’esperienza vissuta.

Quindi la mia è una rilettura di ciò che è stato visto con lo sguardo di oggi e questo tuttavia non mi dispiace in quanto ritengo “umana”: sia la debolezza della mia memoria, sia la constatazione della validità di quella sperimentazione rispetto al tempo storico. Non sono comunque in grado di fare una lettura comparata tra il mio passato e il tuo presente, sarebbe un atto di presunzione che ho sempre cercato di evitare.

Condivido però quello che hai scritto e in particolar modo quando citi Berger che pone il “visto” e il “vedente”: nell’inquietante senso di sparizione delle cose e il peso che ha nella nostra coscienza “l’esperienza visiva dell’assenza”.

Rammento a questo proposito: “Il visibile e l’invisibile” di Merleau-Ponty e le implicazioni teoriche che quel saggio ha avuto per quelli della mia generazione tra gli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso.

Insieme ad esso a Venezia, dove mi sono formato al Corso Superiore di Industrial Design, si studiava il concetto di Fotografia filtrato tra gli altri da Benjamin e in chiave fenomenologica oltre a Merleau-Ponty, gli studi di Gombrich e le teorie della forma e della percezione di Harnheim, Kanitza e soprattutto la storia della Bauhaus, della Scuola di Ulm e a grandi linee la vicenda entusiasmante di Warburg.

Da Vienna a Londra passando dalla Germania era ormai tracciato il filo rosso dell'unità delle arti inclusa la Fotografia e il bisogno di sperimentazione e d'integrazione dei linguaggi peraltro già compresi dalle avanguardie artistiche del Novecento.

Proprio in questo senso comprendo la tua indicazione sul disegno isolato, aggiunto, sovrapposto o integrato con altre materie o superfici di varia natura su referenti diversi come l'architettura o la stessa Fotografia.

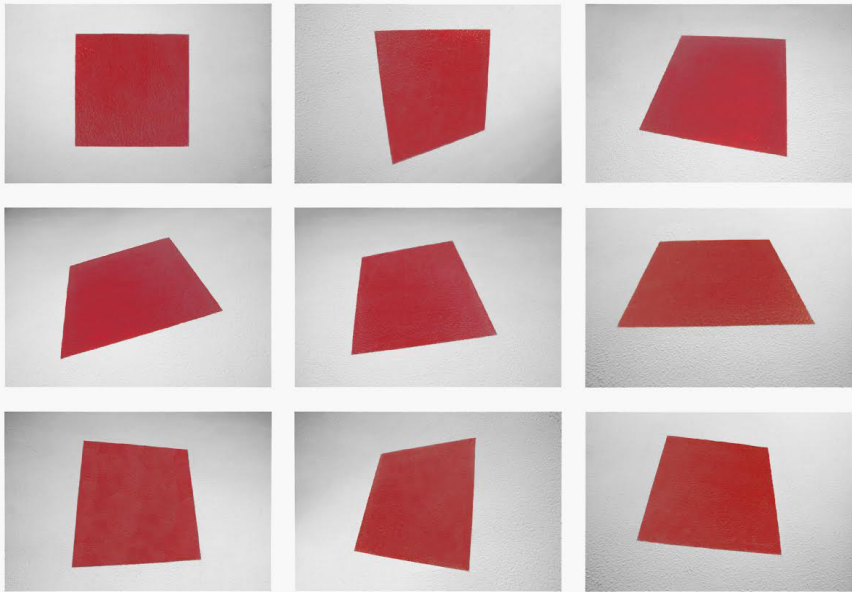
Il tuo disegno per esempio che include o esclude delle parti di superfici murarie fotografate mi interessa molto come momento di un fare manuale che rallenta il tempo della visione, rallenta il tempo stesso della fotografia sino al punto da amalgamarsi ad essa in forma mimetica.

In questo senso anche l'atto del disegnare diventa sperimentazione visiva, non aggiunge ma si reinventa come segno costitutivo di nuove superfici e mi domando a questo punto quale sia il limite di demarcazione e riconoscimento tra disegno e Fotografia; non ha più importanza, siamo fuori da certezze, generi, dogmi accademici e dentro invece all'ibridazione dei linguaggi e delle materie. Questo mi interessa molto.

Vi sarebbero altri e più approfonditi argomenti da affrontare che riguardano l'intorno del nostro lavoro di ricerca, intendo quei contributi

altri che spesso dimentichiamo di citare ma che hanno contribuito alla nostra formazione.

Così concludo con la certezza che il desiderio di sperimentare e di vedere è dentro noi stessi, generazione dopo generazione ed è importante il confronto di conoscenza come abbiamo fatto noi nel nostro piccolo.



geometrie non euclidee / deformazione del quadrato rosso Venezia 1965

Cripta747 has the pleasure to present Homework, an exhibit by Gianni Ferrero Merlino in co-operation with Mario Cresci.

On display a part of Mario Cresci's work *campo riflesso e trasparente* created for his personal exhibit at Studio Trisorio in Naples (1979). The co-operation with Cresci comes from a consideration on "rotation", "approach" and "translation"; his work is able to build up a grammar for observation and search for photography.

Homework by Gianni Ferrero Merlino is a new series of 9 photographs taken at Torre Ghirlandina in Modena. According to Merlino the printing process in the darkroom is the building site where the artist re-draws on the subject recorded - through the light of the enlarger. Printing is conceptually parallel to drawing as appearance process guided by the new architectures revealed.

A common point in the two artists' search is using photography not only as working instrument, but rather as a search means, as a vehicle to create and reflect upon the image.

The following is an exchange of notes / conversations between Gianni Ferrero Merlino and Mario Cresci that goes hand by hand with the exhibit in Cripta747 and suggests some considerations on photography.

A common point in the two artists' research is using photography not only as working instrument, but rather as a search means, as a vehicle to create and reflect upon the image.

In Merlino's work the printing process in the darkroom is the building site where the artist re-draws over the subject - through the light of the enlarger. Printing is conceptually parallel to drawing as an appearance process guided by the new architectures revealed.

The co-operation with Cresci comes from a consideration on "rotation", "approach" and "translation"; his work is able to build up a grammar for observation and search for photography.

On display a part of Mario Cresci's work *misurazioni* created for his personal exhibit at Studio Trisorio in Naples (1979) together with "Homework", (2015) a new series of 9 photographs taken at Torre Ghirlandina in Modena.

As you realized, printing is very important in my work. In this case it is even more important, because in this phase I make real drawings over the subject previously photographed. I wanted to talk a bit with you about memory, its importance in photography and how I tried to use it in this work.

I was referring to “Avvicinamento” (1972) in order to talk about memory and distance, how it is possible to get into memories by creating a movement.

All industriousness in printing may be considered as my hectic desire to have a memory in front of my eyes, to have it in front of me – abstract obviously – starting from a construction and creating a kind of appearance on it.

The perception of absence coming from these walls made me consider the stone joints as reference points of this search: I interacted with them by changing their drawing, I found a “space / passage” leading outside and revealing what seems to be hidden.

I'd like to talk with you about drawings, too.

In architecture a way to learn constructions is to copy the subject for infinite times until you have learned it in all its details, at that point you know like you could almost get into it... I find this aspect also in the possibility to “draw” over another photograph. In this experience where I copied and studied the subject you almost enter a state of time absence and a space where you meet the subject again - in loneliness. The idea of distance related to the concept of latency narrates a dimension that we may perceive as a place of memory where any form is possible. Drawing has infinite forms – potentially. The observation process implies a knowledge and a dialogue with the subject, and each line is a confirmation or a denial of the subject you want to know and bring to you.

Time in photography is linked with space, its density brings it closer to it and to perspective; hence I believe in this way we can talk about memory and its antrum.

Time density is therefore space, for this reason it continues avoiding touch and keeps its ambiguity of matter. This is the reason why I think I can find a proximity with drawing. Besides trying to find a form, once you have found it, it stays elusive, it offers itself to eyesight but at the same time it avoids touch.

The feeling of corporeity that the analogue process evokes, its link with water and the organicity of photographic matter make the feeling of solid body and time physicality alive. But this is once again an illusion because it stays a matter of memory.

These lines were written by Berger in a chapter focused on distances.

() The visible implies eyes. It concerns the relation between seen and seeing. But when it is a human being that is seeing, it has the consciousness of what its eyes cannot see, nor will never be able to see because of time and distance. The visible includes it (because it sees) and excludes it at the same time (because it is not omnipresent). For the human being the visible consists – even when it is menacing it - in what confirms its existence because it is seen and in what is challenging its existence because it is not seen. The wish of seeing the ocean, the desert or the aurora borealis has a deep ontological base.*

We have then to add the visual experience of absence to this human ambiguity of the visible, according to which we cannot see any longer what we saw before. We are facing a disappearance. This causes a struggle to avoid what has

disappeared, what has become invisible, and to prevent from falling in the denial of the non-seen as well as challenging our existence. Hence the visible makes us believe in the reality of the invisible, it brings about a development of the interior eye that retains, assembles and adjusts, as if what has been seen could be forever partially protected from the ambush of space, that is to say absence.”

Having such an experience on the subject through printing and drawing gives me the opportunity to enjoy time with it – that turns into affection, recognition and sense of belonging. We can say that it becomes home – home meant here as centre of the world. This leads to experience and exploration.

*(**) “In traditional societies, everything giving sense to the world was real, the surrounding chaos existed and was menacing because it was unreal. Without a home in the middle of reality, we were not only missing a shelter, but we were also caught up in the non-being and unreality. Without a home everything meant fragmentation. Our home was the centre of the world because this was the place where the vertical and horizontal axes crossed. The vertical axis was the way to the sky and to hell. The horizontal axis represented the traffic in the world, all possible ways that lead to other places in the world. That’s why at home you were closer to the gods in the sky and the dead underground. This closeness promised access to both of them. And at the same time we were standing at the starting point and – if everything was all right – at the point of return for all ground travels. The intersection of the two lines, the reassurance promised by this crossing, probably already existed in the embryo, in*

thoughts and beliefs of nomadic populations, but they were carrying the vertical one with them, as if they were carrying the pole on their tent. Maybe at the end of this century of unprecedented mass migrations, there are still traces of reassurance in the inarticulate feelings of millions and millions of individuals forced to leave their own land.”

Subjects – if recognised as home – enable movements in all directions if they turn into affection as such. On that face we can find any movement within and outside it.

The measure and particularly the concept of Cartesian axes mentioned by Berger defines this home as the centre and the intersection, as creative and imperative force.

The Cartesian axes represent space in general, they are applicable to the consideration of home because they are the intersection of two lines and the intersection point is called origin. It is the archetype that determines then all other points, it is the starting and the arriving point, the sparkle, the point through which all the rest originates, the point that determines the other potentially infinite points.

Home as synthesis and as simplification is this: the geometric foundations of living.

Your work with rule, mirror and glass tells me about these thoughts, these considerations on the photographic language.

(*) (**) John Berger “And our faces, my heart, brief as photos”

Our dialogue is partially a consideration on the sense of your artistic work I immediately appreciated and shared for some fundamental reasons. First of all it is seldom that a young artist feels the desire to include in his exhibit some works of an older artist and I thank you for it.

Your choice has positively “forced” me to review and reinterpret a series of images I took in Pasquale Trisorio’s gallery in Naples in 1979.

The images selected for your exhibit are a symbol of the whole artistic pathway I still cover today and they particularly share with yours the creation of an emotion and the rule of a reality we represent, where the seen and the non-seen live together through the idea of distance in the focal planes reset on different perspective – observed through a mirror, a transparent glass and a rule. These three “pretexts” are the instruments I used to discover new perceptions of the space, the one in the Gallery that would host all images taken within it as a real photographic installation.

In my case the problem of “memory” and the problem of “distance” are even more significant because the time flow influences actions performed in that space and therefore the memory of them belongs to subjectivity rather than objectivity of an experience.

But I share what you have written and in particular when you quote Berger in the “seen” and the “seeing”: the disturbing sense of disappearance of things and the weight of the “visual experience of absence” in our consciousness. In this regard I remember “The visible and the invisible” by Merleau-Ponty and the theoretic implications that essay had on my generation between the 60’s and the 70’s of the previous century. In Venice - I studied at the Corso Superiore di Industrial Design - we read it together with the concept of Photography filtered by Benjamin – among others -. Then we analysed the phenomenological interpretation by Merleau-Ponty but also Gombrich’s studies, Harnheim’s form and perception theories, Kanitz and in particular the Bauhaus history, the Ulm School and the exiting history of Warburg in general. From Vienna to London through Germany you could find a leitmotiv in the unity of arts, including Photography and the need to experiment and integrate languages that actually had already belonged to the artistic avant-gardes of the twentieth century.

That’s why I understand your indication on the isolated, added, superimposed drawing that can be also integrated with other materials or surfaces on different references, such as architecture or Photography. For instance, your drawing including or excluding parts of wall surfaces

in the photograph is for me very interesting as example of manual work that slows down the time of vision, it even slows down the time of photography until it is fully and mimetically combined with it. In this way the action of drawing becomes visual experimentation, too. It does not add anything but it re-invents itself as feature of new surfaces and at this point I wonder what is the dividing and recognition line between drawing and Photography; it is not important anymore, we are outside certainties, genres, academic tenets but instead we are inside hybridization of languages and materials. This is very interesting for me.

There would be other and more detailed topics to talk about, such as the surrounding environment of our research, I mean the other contributions we often forget to mention but that have contributed to our work.

So I conclude with the certainty that the wish for experimentation and vision lies within ourselves, generation after generation. It is important to exchange and share our knowledge as we have done in our small context.

