



L O R E N Z O
P U G L I S I

PITTURE DI LUCE E DI TENEBRA

LORENZO PUGLISI

PITTURE DI LUCE E DI TENEBRA

5-28 LUGLIO 2019

GALLERIA BIFFI ARTE
VIA CHIAPPONI, 39
PIACENZA - ITALY



15-16 Brook's Mews
Mayfair, London W1K 4DS
Phone: +44 020 3972 9001
info@criscontinicontemporary.com
www.criscontinicontemporary.com

IN COLLABORAZIONE CON



UN RINGRAZIAMENTO SPECIALE A

Susanna Gualazzini
Pietro Casella
Carlo Scagnelli
Michele Sesta

FOTOGRAFIA

Daniele Fregonese

LUCE DI TENEBRA

Valerio Dehò (2018)

Lorenzo Puglisi parte dal silenzio del corpo per arrivare alla verità della pittura. Il suo è un viaggio nel cuore delle tenebre, dove appare la luce appare per segnali intermittenti. La sua presenza viene annunciata da lampi, segnali, apparizioni. Corpo e pittura sono due estremi che si intersecano nella percezione del sentire attraverso e oltre i sensi. Il corpo dell'uomo può anche essere letto come un paesaggio, come una geografia umana che rifletta la volta celeste. Il corpo della pittura riflette invece la capacità dell'uomo di andare oltre la realtà, ma non fuori, piuttosto dentro di essa. Non vi è competizione, quanto piuttosto un'opposizione che sa di alterità. La sfera del conoscibile si specchia in quella del sensibile per aprire le porte di una conoscenza diversa perché fondata sulla novità e non sulla ripetizione. Come ha scritto Guido Ceronetti, il corpo tace, è la pittura che deve parlare senza dire. Il primo ha la sua forza nell'appartenere alla natura, di esserne un elemento costituente. La seconda ha bisogno di esprimersi, deve dimostrare che si tratta di un episodio della costituzione del linguaggio, l'articolazione primitiva di un discorso che forse non comincerà mai e che forma l'attesa della rivelazione che ancora non è perché non appartiene ancora alla forma.

È interessante osservare il modo che ha Puglisi di guardare il mondo. È partito oltre una decina di anni fa con il dare esistenza a un popolo di figure solitarie, profonde, definite dall'essere incerte, tremule. Cerca nei volti quella solitudine degli alti spiriti che è il sogno della pittura figurativa. Gli occhi, come in Francis Bacon, non hanno più la funzione di "finestra dell'anima" che potevano avere nella ritrattistica classica almeno fino al Novecento. Spesso sono occhi che non guardano, ciechi, perché in effetti devono essere guardati. Sono passivi perché sono loro la rivelazione, i volti attorno a loro sono un riverbero, un alone di luminescenza malata. Questa instabilità rivela una relazione con lo spettatore che non capisce quale possa essere il focus dell'immagine. Assorbono lo sguardo e ciò che restituiscono è una modalità di esistenza che si pone tra il corpo e la pittura, in una zona intermedia, una dead zone ancora ignota, che richiede un viaggio per mostrarsi, e il silenzio per apparire.

È anche difficile parlare di realismo a proposito dei suoi lavori, non solo perché la realtà non sempre ha a che fare con la verità, ma soprattutto è la rinuncia definitiva al silenzio della Metafisica. Per questo all'inizio i suoi lavori avevano colori fossili, quasi si trattasse di un magma rappreso e inerte. Eppure non emergeva un valore plastico che fosse fuorviante, che distraesse dal silenzio del corpo. La pelle dell'uomo è una sorta di base epiteliale su cui la pittura dipinge la sua propria pelle. Seconda pelle, quindi, ma non come trucco, come occultamento del reale. Non abbiamo a che fare con un habitus fortificato dai sentimenti e dalle convenzioni. La seconda pelle della pittura è un evidenziatore dei difetti e delle lacune, ma anche della sensualità, della vita, perché è con il corpo che si sperimenta e condivide l'amore, il piacere e la morte.

Lorenzo Puglisi usa il segno del dipingere come uno scavo, il colore sembra qualcosa che in qualche modo debba avere una presenza e per questo l'artista lo adopera con parsimonia, quasi per

non farsene tentare e sedurre. Siamo sicuri che la carne abbia bisogno di essere rappresentata, cioè linguisticamente scandita, per avvicinarla a una realtà che non è mai stabile, certa? La carne ha bisogno di questa volontà, non bisogna crederle mai fino in fondo. La Scuola di Londra con Freud e Bacon ci ha saputo raccontare storie di questo tipo. La pittura post-baconiana di Lorenzo Puglisi da un lato è segno, graffia come poche altre, toglie e non aggiunge mai, a dispetto della tecnica e della seconda pelle. Dall'altro è come se catalizzasse i punti di catastrofe. Il corpo va esaminato come una faglia in procinto di rompersi, come una creta che subisce pericolose infrazioni dal suo interno. Un universo di sentimenti e di riflessioni si attualizza in una sorta di iperbole dell'essere, in una concentrazione di vita dolorosa e insopportabile, quasi che ogni particella elementare di pittura diventasse pesante come un sasso, densa come la pece. Lorenzo Puglisi ha iniziato praticando una forma d'espressione possiamo dire adulta, accettando il confronto con la tradizione. Non solo predilige, tra i generi pittorici, il ritratto, ma soprattutto si confronta proprio con i "generi", cioè con quelle forme cristallizzate da secoli e da reiterati insegnamenti che hanno apportato criteri di realizzazione.

E poi forse l'aspetto più interessante e misterioso consiste nel vedere in questo processo un punctum, uno stato di equilibrio, dell'essere contemporanei. La storia ha bisogno dell'attualità per avverarsi, del presente per incarnarsi. E di carne si tratta. Come disse molto meglio di me Mario Praz, la carnalità del corpo, la sua sostanza, richiama la morte, il suo cambiamento di stato passa per la perdita della forma. L'instabile è eterno, ciò che dura probabilmente non è umano, mentre la sostanza dei nostri corpi non ha la leggerezza dei sogni ma la certezza della fine. Adrian Ghenie, per esempio, fa qualcosa di simile quando usa la sua pittura violenta e irrazionale per scavare, anche dal punto di vista della tecnica pittorica, i personaggi della storia nella serie Galleria di ritratti. A lui interessa far emergere l'aspetto monstre dei personaggi, come se dipingere fosse un modo per andare dentro la realtà anche quando questa è già diventata passato se non storia, per rivelarne gli ansiti più segreti. Ghenie dipinge anche ambienti, scene, pur rimanendo spesso nelle dimensioni classiche del ritratto. Non lascia soli i suoi personaggi, ma li colloca in una spazialità definita e spesso riconoscibile. Li ambienta e conforta mettendogli attorno oggetti, memorie e corredi. Ma la sua è un'arte che collega spesso l'arte e la società, unendo in un doppio legame i riti e i miti nella migliore tradizione della storia dell'arte. Si comprende come in entrambi i casi ricorrere al termine Espressionismo da un lato può dare un'idea sufficientemente chiara della tipologia linguistica, dall'altro bisogna aggiungere altro. Perché questi giovani artisti nati negli anni settanta non ripetono degli schemi ma li reinventano. Le pennellate, le striature, il colore quasi lanciato non sono epifenomeni di qualcosa di già visto, ma un tipo di approccio a un'arte che ha troppo spesso messo da parte la pittura per accogliere scorciatoie o vie di fuga post-concettuali. In questo caso si tratta di trasferire nell'arte una visione del presente, non certo gli stilemi delle correnti degli inizi del Novecento.

La contemporaneità di Lorenzo Puglisi sta proprio nel non guardare indietro mai. Anche quando, come nella mostra alla Galleria Il Milione del 2016, ha rivisitato una serie di ritratti celebri del passato, li ha riletti alla lente del suo modo di cercare la luce nel buio, i lampi delle tenebre. L'oscuro è per lui condensazione della luce, non sua assenza, la sua tecnica lo porta a segnare il dipinto in una chiave in cui i valori sono invertiti. La sua pittura procede per ispessimenti progressivi e chiarificazioni improvvise che danno ai quadri un chiarore diffuso, un riverbero che non rischiarà, ma

addensa ancora ulteriormente la materia. Non vi sono fonti o sorgenti, ma brevi apparizioni che fanno scaturire l'enigma degli sguardi verso una direzionalità indefinita e instabile. Il particolare delle mani triangola con il volto in una geometria segreta.

Anche nei quadri recenti, in cui abbandona il ritratto, per prendere ispirazione dalla storia dell'arte, opera un processo di semplificazione visiva. Nasce un teatro visivo, una sorta di messa in scena della pittura classica, e forse per questo Lorenzo Puglisi le chiama Scene. Da un lato "cancella" la grande maggioranza del quadro, annulla la composizione o, meglio, la semplifica riducendola a elementi minimali, a dei veri costituenti ultimi dell'immagine. Matteo e l'Angelo, Nell'Orto degli Ulivi, Il Grande Sacrificio, Narciso, o L'Ultima Cena, quindi Goya, Caravaggio, Correggio o Leonardo da Vinci sono capolavori e artisti che Puglisi prende a prestito per sviluppare la sua idea di pittura. Questa ha bisogno di poco e di molto nello stesso tempo. Di poco perché gli elementi visivi sono creati dai bianchi, dagli accenni di rosso o di giallo che accendono brevemente l'immagine. La sua è un'opera di riduzione, come concentrare lo sguardo in un punto non vuol dire dimenticare il resto, ma determinare una direzione, un'essenzialità. Questa *reductio* è importante perché recepisce uno dei portati della contemporaneità, che è l'eccesso di memoria, e ne fa una questione di scelta. Non una semplificazione – qui bisogna stare attenti con le parole – ma la capacità di decidere cosa sia pittura e cosa no. Ma anche di molto perché dai capolavori del passato Puglisi non trae ispirazione, compie un'azione in cui si appropria del passato eliminandone gli sprechi, gli eccessi narrativi per come li possiamo leggere oggi. Ne fornisce una rilettura critica e aggiornata al presente. Non è nemmeno un modo di procedere come fece Tino Stefanoni negli anni ottanta con una serie di dipinti intitolata *Cleptomania*, in cui prelevava da dipinti di artisti del passato a cui si è spesso ispirato, come Beato Angelico, dettagli che sono diventati poi il soggetto principale del dipinto. Lorenzo Puglisi usa le opere del passato come paradigmi da aggiornare, come dei files troppo ingombranti, troppo "pesanti" e che per questo vanno zippati. Ma in questo modo cerea lo spazio per la sua pittura costruendo il fondo nero come luogo di accadimenti.

E il nero sta anche per la memoria. Le tracce della pittura, le sciabolate che appaiono veloci anche se sono frutto di una meditazione quasi zen davanti alla superficie, sono epifanie che emergono dalla lontananza. L'artista sa che un'arte del genere deve tendere inevitabilmente alla perfezione. Deve cercare la radicalità del gesto irripetibile. Mentale e gestuale nella pittura si bilanciano. Non cercano un punto di incontro, ma una stabilità provvisoria. Il fatto che delle opere originarie restino dei gesti, un volto, una mano, tracce, ci deve suggerire come il percorso avviato sia qualcosa di dinamico. In ogni caso la pittura si aggiunge, non nasce per sottrazione. Concettualmente avviene la messa in ombra di elementi dell'opera che l'artista sceglie di non considerare. E dato che di ogni soggetto Puglisi realizza varie versioni, distinte per formato e anche per leggere variazioni di impianto, allora si può comprendere come la sua analisi proceda e sia veramente tale senza fermarsi a una semplice intuizione. Bacon sentiva la necessità di inquadrare i suoi personaggi, di dargli un luogo di accadimento. Le sue creature pittoriche, spesso sconvolte da venti di luce e di calore, o deformate sotto la spinta di malesseri esistenziali, devono avere dei punti di riferimenti e il pittore glieli crea. Le stanze, la sedia di Innocenzo X, quelle che lui stesso ha chiamato *Invisible Rooms*, o la stessa ripartizione dei suoi trittici quasi fossero pale d'altare, nascono dal bisogno di dare un luogo ai suoi personaggi che spesso sono

solitari e hanno bisogno di un conforto che delimiti lo spazio. Ma questi luoghi sono anche prigioni, limiti coercitivi, la pittura (o la vita?) crea gabbie da cui non si riesce più a uscire.

Lorenzo Puglisi ha costruito un'opera al nero dove lo spazio viene fagocitato dal non-colore. L'emergenza dal buio è una fuga, un cercare la luce. E che sia approdato al sacro tramite i capolavori della storia dell'arte sembrava inevitabile. Il "brutto" in Occidente appare attraverso il Cristo sofferente. Il realismo del sangue da costato, la corona di spine, l'esperienza della morte per un Dio non c'era mai stata. Nessuna idealità può trasfigurare la perdita, l'assenza. Karl Rosenkranz intuisce e teorizza nel 1851 che l'Estetica del brutto ispirerà l'arte degli anni a venire. Il bello ideale va bene per le cartoline e per le confezioni di cioccolatini. Nell'arte è entrato il realismo, l'odore dei corpi, la puzza della decomposizione. Nel saggio *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, del 1930, Mario Praz si interessa dei cambiamenti dell'idea stesso di bello in Europa e accenna alla "bellezza intorbidata di morte" che comincia già nel Seicento, si propaga ai preromantici come Novalis e va fino a Baudelaire e a tutto il Novecento.

La pittura non può attendersi a descrivere i riccioli dei puttini del Correggio o del Bellini, la luce nera del Caravaggio è diventata un magma che ha oscurato il cielo della pittura e ha ricoperto di cenere la storia dell'arte. Puglisi sa che la bellezza è difficile, che il deforme, l'indeterminato sono nomi che stabiliscono un rapporto con l'invisibile. Per questo dipinge a olio, per conservare un legame con una tradizione forte della pittura, e nello stesso tempo ha saputo costruire un proprio universo in cui la memoria è nigredo, fase del processo alchemico in cui la materia deve essere decomposta per tornare al caos originario e rendere a sua volta possibile la creazione. La distruzione precede ogni nascita. Cristo muore per risorgere. "Solve et coagula" era il motto degli alchimisti, e qualcosa del genere dobbiamo pensare davanti a questi quadri. Dante parte dall'Inferno e dai suoi fuochi perennemente accesi per scalare la perfezione delle idee, per colmare la distanza dal Paradiso. E lo stesso Caravaggio aveva più volte accennato alle iniziazioni alchemiche nei suoi dipinti. Il nero non è un colore, o lo è in modo particolare, estremo, come la pittura di Puglisi. Per questo assume un valore simbolico che lo avvicina agli archetipi junghiani. Possiamo dire che il nero sia un colore che ti viene a cercare, che non attende lo sguardo. Un messaggero di Saturno e del suo umore plumbeo che ha accompagnato gran parte della storia dell'arte e dell'uomo.

Condizione di nascita o di rinascita, l'emergere dal buio può diventare una condizione positiva anche se nulla viene completamente definito, come se la luce inondasse di mistero le profondità del dipinto. Forse l'enigma dell'esistere sta nella sua conclusione, nel suo annullamento. I quadri di Lorenzo Puglisi sono tutto questo perché non negano la pittura ma la esaltano. Accennano alla morte ma non l'annunciano. Fingono una rapidità gestuale che non hanno perché vogliono suggerire l'urgenza di vivere, la necessità di scegliere un dettaglio, qualcosa da salvare per portarsi in una dimensione in cui la temporalità non sia soltanto affollata di memoria. Il suo lavoro ci suggerisce una libertà che nasce dal cancellare le prigioni dello spazio e del tempo per costruire un presente che non abbia bisogno di voltarsi indietro come l'Angelus Novus e non si vergogni di costruire, sempre e ogni volta, il proprio passato.

LIGHT OF DARKNESS

Valerio Dehò

Lorenzo Puglisi starts from the silence of the body to reach the truth of painting. His is a journey into the heart of darkness, where light appears as intermittent signals. Its presence is announced by flashes, signals, apparitions. Body and painting are two extremes intersecting in the perception of feeling through and beyond the senses. The human body can also be read as a landscape, a human geography that reflects the celestial vault. The body of painting, on the other hand, reflects man's ability to go beyond reality, but not outside, rather within it. There is no competition, rather an opposition that recalls alterity, otherness. The sphere of what can be perceived through knowledge is mirrored into the one of what can be perceived through the senses, opening the doors of a different knowledge because it is based on novelty and not on repetition. As Guido Ceronetti wrote, the body is silent, it is painting that must speak without saying. The former gets its power from its belonging to nature, from its being a fundamental element of nature. The latter needs to express itself, it must show that it is an episode of the language creation, the primitive articulation of a talk that perhaps will never begin and represents the wait of revelation which doesn't exist yet because it does not belong to the form yet.

It is interesting to observe Puglisi's way to look at the world. He began over a decade ago by giving life to a people of solitary, deep characters defined by their being uncertain, tremulous. In their faces he looks for that solitude of the high spirits which is the goal of figurative painting. The eyes, as in Francis Bacon, have no longer the function of "window of the soul" that they could have in classical portraiture until the twentieth century. They are often eyes that do not look, blind: after all, they must be looked at. And passive, because they are the revelation, the faces around them are a reverberation, a halo of sick luminescence. This instability reveals a relationship with the viewer who does not understand where the focus of the image is. They absorb the look, giving back a mode of existence that stands between body and painting, in an intermediate area, a dead zone still unknown, which requires a journey to show itself, and silence to appear.

It is also difficult to talk about realism concerning his works, not only because reality does not always have to do with truth, but above all because it is the definitive renunciation to Metaphysics silence. This is why his works had fossil colours at the beginning, almost as if they were a thickened and inert magma. Anyway there wasn't any plastic value that was misleading and distracted from the silence of the body. Man's skin is a kind of epithelial base on which painting paints its own skin. A second skin, then, but not as a trick, to conceal the real. We are not dealing with a habitus strengthened by feelings and conventions. The second skin of painting is a highlight of defects and lacunae, but also of sensuality, of life, because we experience and share love, pleasure and death through the body.

Lorenzo Puglisi uses the sign of painting as an excavation, the colour seems to have a presence, and for this reason the artist uses it sparingly, almost to avoid being tempted and seduced. Are we sure that flesh needs to be represented, i.e. linguistically scanned, to bring it closer to a reality that is

never stable, never steady? Flesh needs this will, we must never believe in it till the end. The London School, with Freud and Bacon, has been able to tell us stories of this kind. The post-Baconian painting by Lorenzo Puglisi on the one hand is a sign, scratches more than any other, removes and never adds, in spite of technique and second skin. On the other hand it is as if it catalysed the elements of the catastrophe. The body must be examined as a fault on the verge to break, like a clay that suffers dangerous violations from inside. A universe of feelings and reflections is actualized in some sort of hyperbole of the existence, in a concentration of painful and unbearable life, as if each elementary particle of painting became as heavy as a stone, as thick as pitch. Lorenzo Puglisi began by practicing a form of expression that we could define as adult, accepting the comparison with tradition. Not only does he favour the portrait against the other painting genres, but above all he wants to face the "genres", that is those forms crystallized by time passing-by and repeated teachings that have brought about criteria of realization.

Perhaps the most interesting and mysterious aspect consists in seeing in this process a punctum, a situation of balance, of being contemporary. History needs the present to come true, to be incarnated. Flesh, once more. As Mario Praz said much better than me, the carnality of the body, its substance, recalls death, its change of state implies also the loss of form. The unstable is eternal, what lasts probably is not human, while the substance of our bodies does not have the lightness of dreams but the certainty of the end. Adrian Ghenie, for example, does something similar when he uses his violent and irrational painting to analyse and dig, even from the point of view of pictorial technique, into the characters of his series Gallery of Portraits. He is interested in exposing the monstrous aspect of characters, as if painting were a way to go into reality even when it has already become past, if not history, to reveal its most secret gasps. Ghenie paints also environments, sets, though often remaining in the classical dimensions of the portrait. He does not leave his characters alone, but places them in a defined and often recognizable spatiality. He sets them up and comforts them by putting objects and memories around them. But his is a manner that often links art and society, joining with a double bond rites and myths in the best tradition of art history. We can easily understand that in both cases the use of the word Expressionism can give on the one hand a sufficiently clear idea of the linguistic typology, but on the other we need to add something else, since the young artists born in the Seventies do not repeat the schemes but reinvent them. The 16 brushstrokes, the streaks, the colour almost thrown are not epiphenomena of something already seen, but a kind of approach to an art that has too often put aside painting to meet shortcuts or post-conceptual escape ways. In this case it means making art meet a vision of the present, certainly not the stylistic features of the currents of the early twentieth century.

Lorenzo Puglisi's contemporary attitude lies precisely in never looking back. Even when, as in the exhibition at Galleria Il Milione in 2016, he revisited a series of famous portraits of the past, rereading them through his habit of looking for light in the dark, for flashes of darkness. The obscure is for him the condensation of light, not its absence, his technique supports him in characterising the painting according to a key in which values are reversed. His painting is accomplished through progressive thickening and sudden clarifications that grant a diffused light, a reverberation that does not lighten, but thickens the matter further. There are no sources, but brief appearances that produce

the enigma of glances towards an indefinite and unstable directionality. The detail of the hands is triangulated with the face in a secret geometry.

Even in his recent paintings, where he abandons the portrait, he resorts to a procedure of visual simplification to draw inspiration from the history of art. The result is a visual theatre, some sort of staging of classical painting, and perhaps this is why Lorenzo Puglisi calls them Scenes. On the one hand, it “deletes” most of the painting, the composition, or rather simplifies it by reducing it to minimal elements, to the real ultimate constituents of the image. Matteo e l'angelo, Nell'Orto degli Ulivi, Il Grande Sacrificio, Narciso, or L'Ultima Cena, so Goya, Caravaggio, Correggio or Leonardo da Vinci, are masterpieces and artists whom Puglisi resorts to develop his idea of painting. This needs little and much at the same time. Little, because the visual elements are created by whites, hints of red or yellow that briefly light up the image. His is a work of reduction, like focusing the gaze on one point does not mean to forget the rest, but to determine a direction, an essentiality. This reductio is important because it includes one of the elements of contemporaneity, that is memory excess, and makes it a matter of choice. Not a simplification – here we must be careful with words – but the ability to assess what is painting and what is not. Much, because Puglisi does not draw inspiration from past masterpieces, he performs an action of making the past his own, eliminating waste and narrative excesses as we can read them today. It provides a critical and updated review. Not a procedure similar to Tino Stefanoni in the Eighties, with his series of paintings entitled Cleptomania, in which from paintings of past artists to whom he was often inspired, as Beato Angelico, he took details that later became the main subject of the painting itself. Lorenzo Puglisi uses the works of the past as paradigms to be updated, like files that are too cumbersome, too “heavy” and that for this reason must be zipped. But in this way he creates the space for his painting, turning the black background into a place of events.

Black represents also memory. The traces of painting, the sabre-cuts seeming fast even if they are the result of an almost Zen meditation in front of the surface, are epiphanies that emerge from the distance. The artist knows that such an art must inevitably tend to perfection. He must seek the radical nature of the unrepeatable gesture. Mental and gestural in painting are balanced. They do not seek a meeting point, but a temporary stability. Since from the original works we are left with gestures, a face, a hand, traces, the started path is necessarily dynamic. In any case, painting is added, it is not born by subtraction. Conceptually there is the overshadowing of elements of the work that the artist chooses not to consider. And since Puglisi creates various versions for each subject, distinguished by format and also for slight variations in the scheme, then one can understand how his analysis proceeds and is truly such without relying only on a simple intuition. Bacon felt the need to frame his characters, to give them a place of living. His pictorial creatures, often overwhelmed by winds of light and heat, or deformed under the pressure of existential discomfort, must have some reference points. The painter creates them. The rooms, the chair of Innocent X, what he himself called Invisible Rooms, the same composition of his triptychs, as if they were altarpieces, arise from the need to give a place to his characters, that are often solitary and need a comfort delimiting the space. But these places are also prisons, coercive limits. Painting (or life?) creates cages from which you can no longer escape. Lorenzo Puglisi's black works represent a space engulfed by the lack of colour. The arising from the dark is an escape, a search for light. His reaching the sacred through the masterpieces of art history seemed

inevitable. The “ugly” in the West appears through the suffering Christ. The realism of the blood from the ribs, the crown of thorns, the experience of death for a God had never existed before. No ideality can transfigure the loss, the absence. In 1851 Karl Rosenkranz theorized that the Aesthetics of the Ugly would inspire art in the years to come. The ideal of beauty is good for postcards and for boxes of sweets. Realism, the smell of bodies, the stink of decomposition entered art. In the essay *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1930), Mario Praz deals with the changes of the idea of beauty in Europe and mentions the “beauty blurred by death” that began in the seventeenth century, spread to the pre-romantic, like Novalis, and then reached Baudelaire and the whole twentieth century.

Painting cannot linger to describe the curls of Correggio’s or Bellini’s puttini, the black light of Caravaggio has become a magma that has obscured the sky of painting and covered the history of art with ashes. Puglisi knows that beauty is difficult, that the deformed, the undetermined are names establishing a relationship with the invisible. For this reason he uses oil painting, to maintain a link with a strong tradition of painting, and at the same time he has been able to build his own universe in which recollection is nigredo, a phase of the alchemical process where the matter must be decomposed to return to the original chaos and make creation possible. Destruction precedes every birth. Christ dies to rise again. “Solve et coagula” was the motto of alchemists: we must resort to something similar in front of these pictures. Dante starts from Hell and its perpetual fire to climb and reach the perfection of ideas, to bridge the distance from Paradise. Caravaggio himself had repeatedly mentioned the alchemical initiations in his paintings. Black is not a colour, or rather is a colour but in a peculiar, extreme way, like the painting by Puglisi. This is why it takes on a symbolic value that brings it closer to the Jungian archetypes. We can say that black is a colour looking for you, not waiting to be looked at. One of Saturn’s messengers, of his leaden mood that has accompanied much of the history of art and man.

Condition of birth or rebirth, the emergence from the dark can become a positive condition even if nothing is completely defined, as if light flooded the depths of painting with mystery. Perhaps the enigma of existence lies in its conclusion, in its annulment. Lorenzo Puglisi’s paintings are all this, because they do not deny painting but exalt it. They hint at death without announcing it. They pretend a gestural rapidity that they do not have because they want to suggest the urgency of living, the need of choosing a detail, something to save in order to bring oneself into a dimension in which temporality is not just crowded with memory. His work suggests a freedom that arises from erasing the prisons of space and time to build a present that does not need to look back like the Angelus Novus and is not ashamed to build its own past, always, every time.



GIOVE ED IO, 2019
Olio su tavola
Cm 75x55



IL GRANDE SACRIFICIO, 2018
Olio su tavola di pioppo
Cm 195x375



IL GRANDE SACRIFICIO, 2019

Olio su tela
Cm 120x100





LA MISERICORDIA, 2017

Olio su tela

Cm 70x60

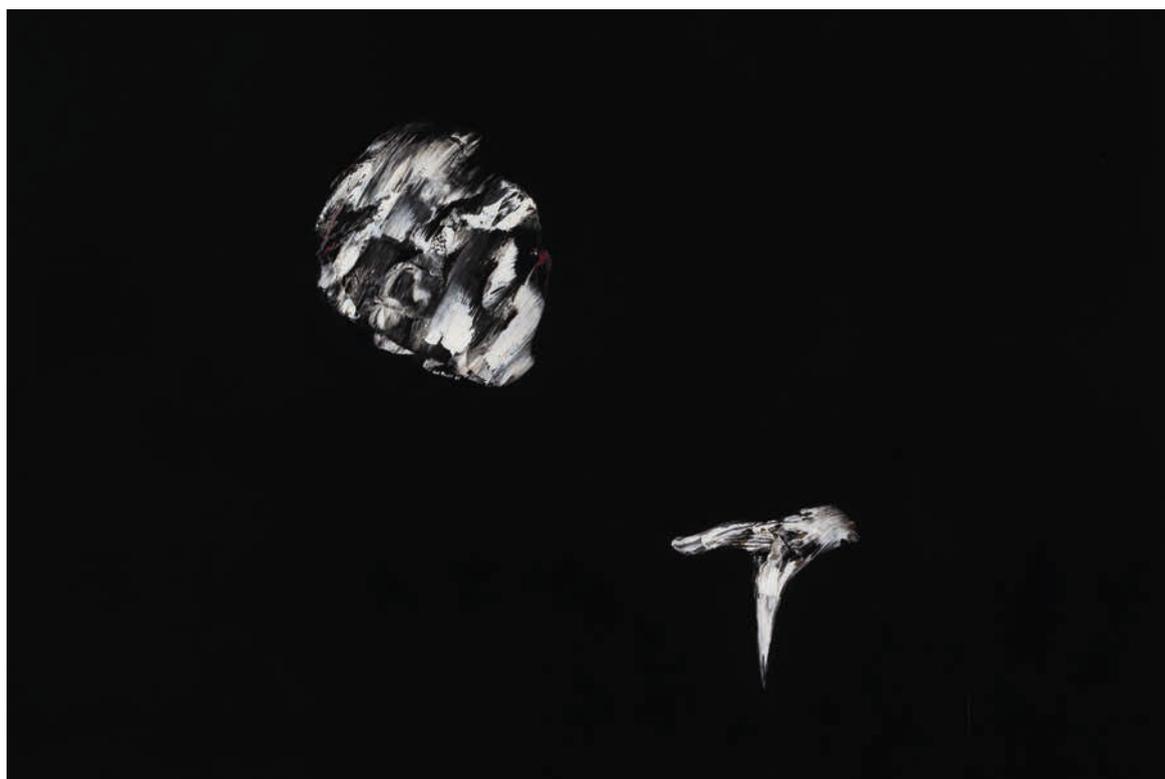




MATTEO E L'ANGELO, 2018
Olio su tavola
Cm 100x65

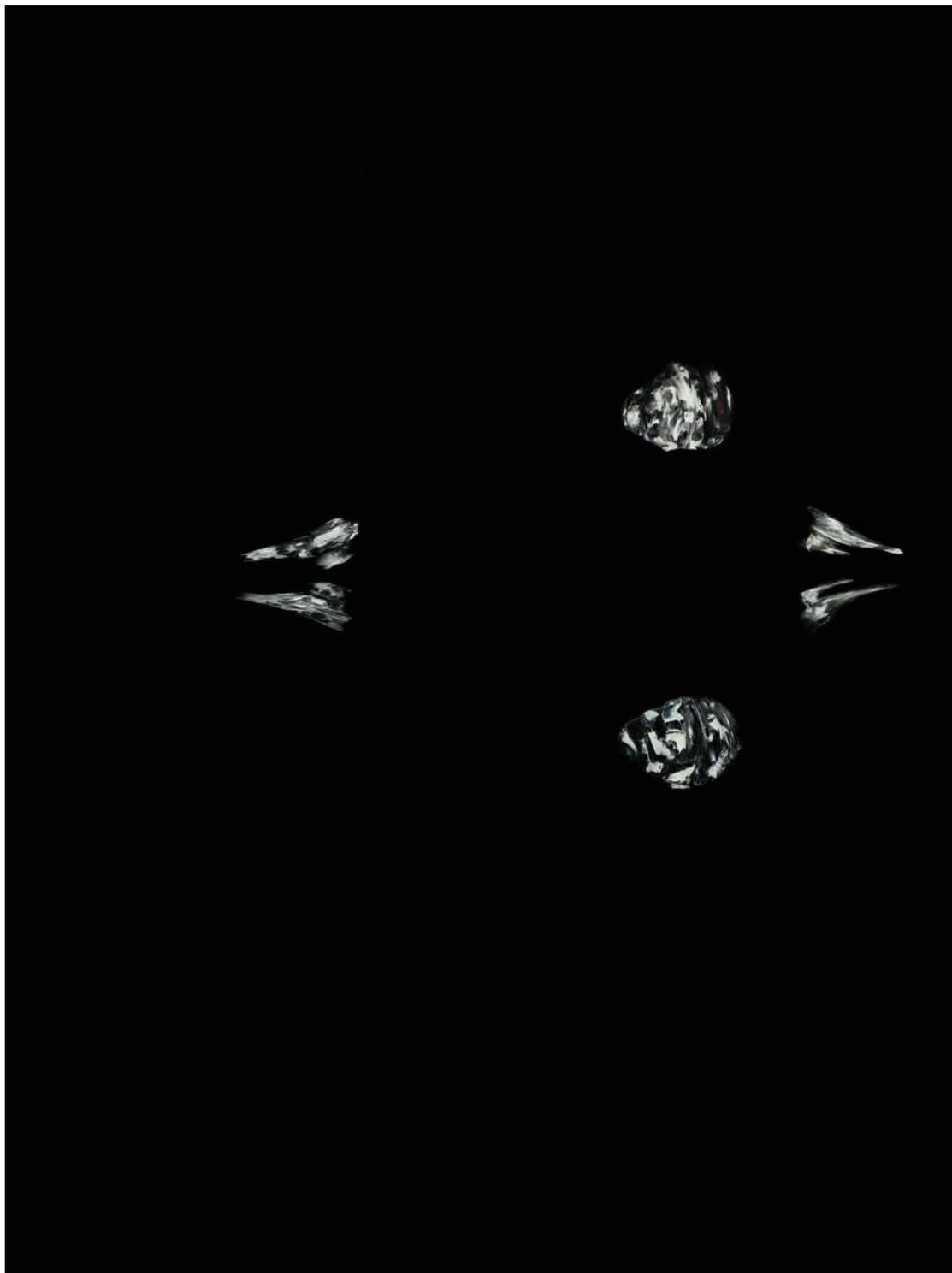


MATTEO E L'ANGELO, 2018
Olio su tavola
Cm 207x157

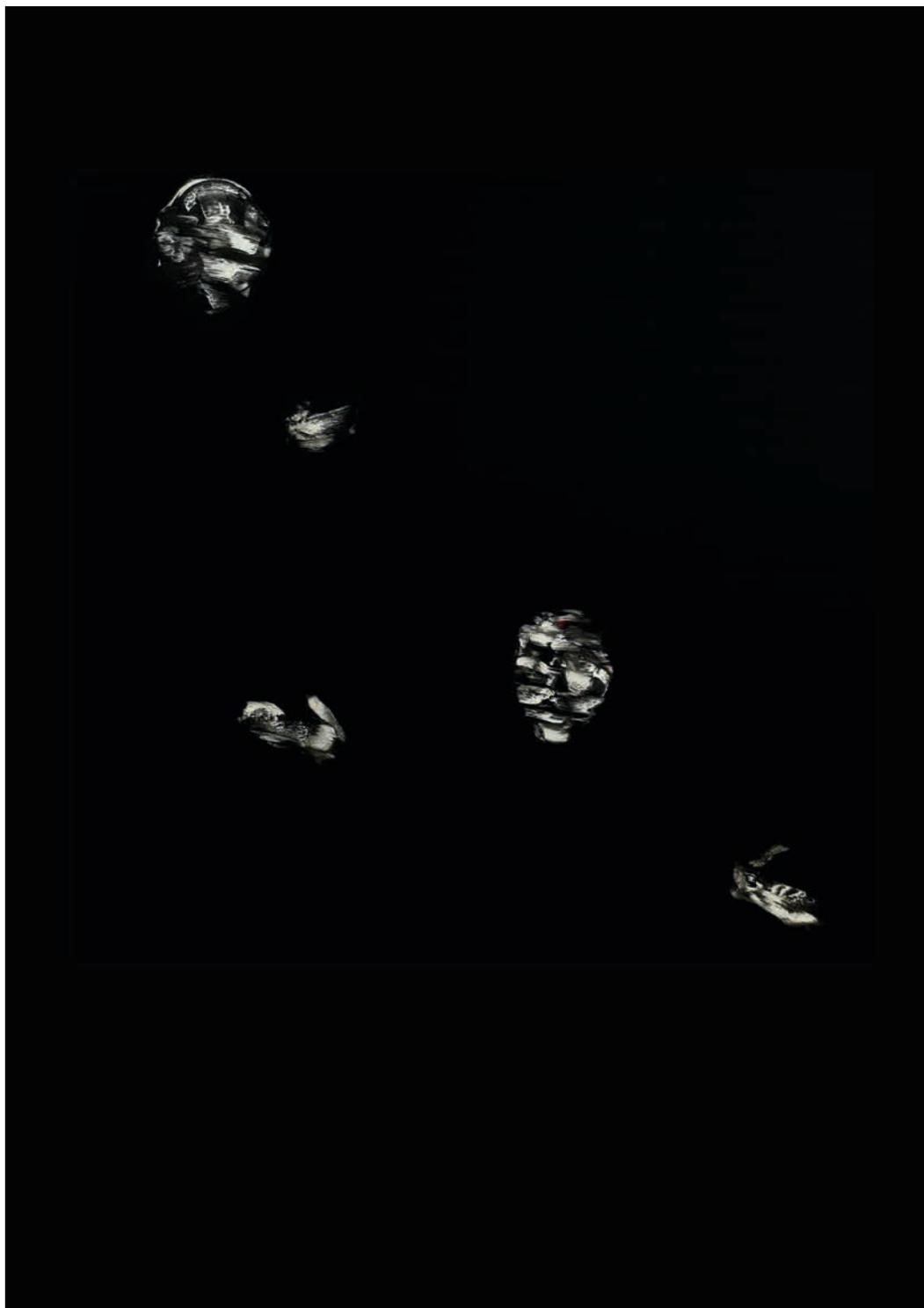




NARCISSUS, 2019
Olio su tavola
Cm 219x116



NARCISSUS, 2019
Olio su tavola
Cm 256x191



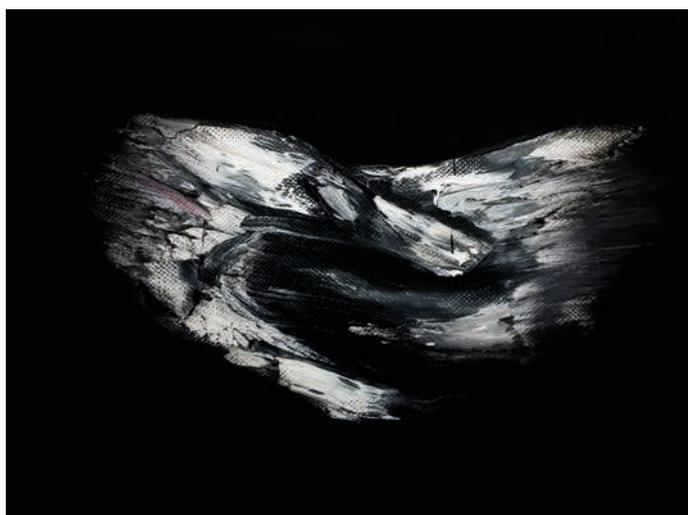
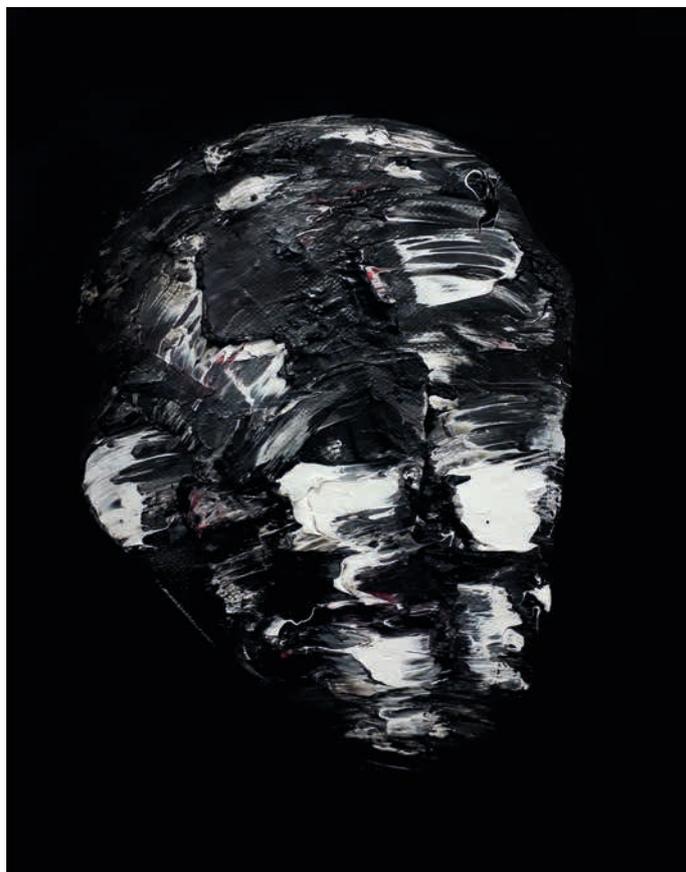
NELL'ORTO DEGLI ULIVI, 2019
Olio su tela
Cm 150x100



NELL'ORTO DEGLI ULIVI, 2019
Olio su tavola
Cm 130x100

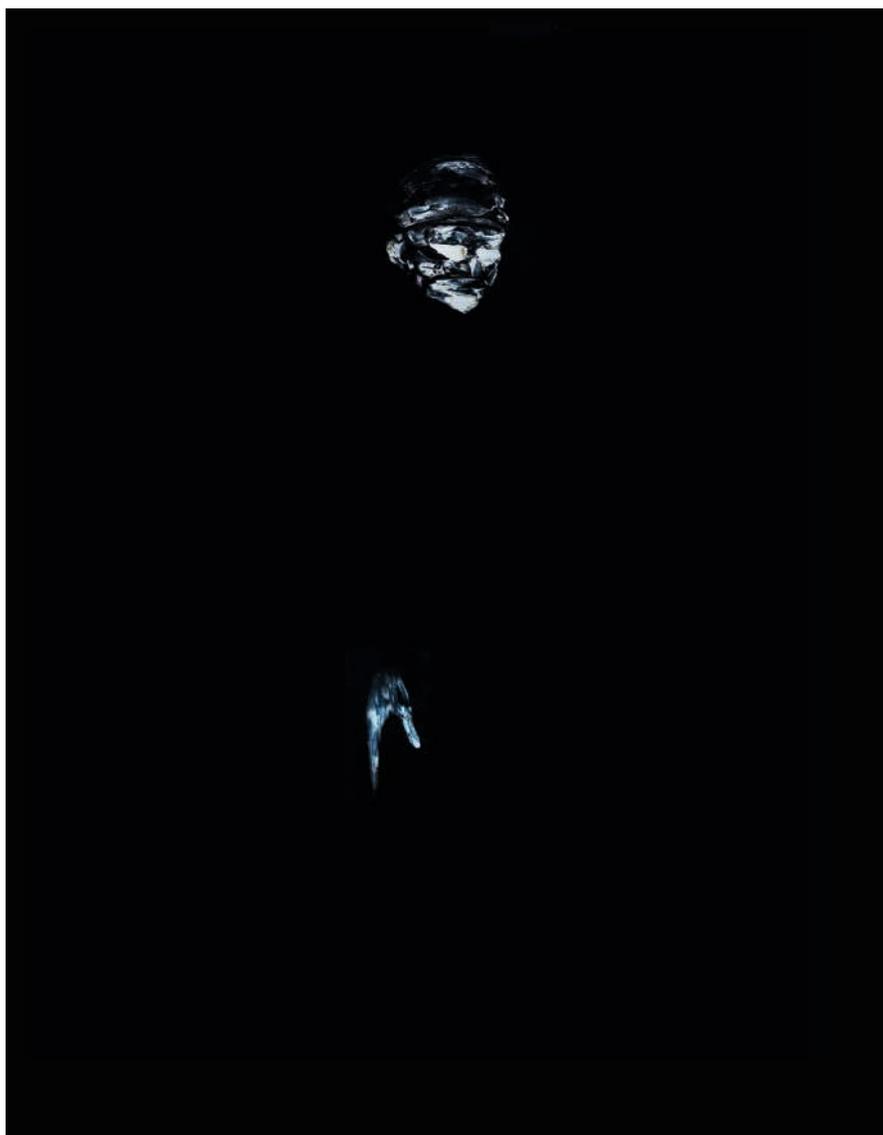






RITRATTO 070619, 2019
Olio su tela
Cm 200x150

RITRATTO 180218, 2018
Olio su tavola
Cm 130x100





RITRATTO 271018, 2018
Olio su tavola
Cm 56x46



NARCISUSS II, 2018
Olio su tavola
Cm 130x100



RITRATTO 170218, 2018
Olio su tavola
Cm 100x78

LORENZO PUGLISI

Nasce a Biella nel 1971. Vive e lavora a Bologna.

“Per me anche la luce, nell'oscurità, rappresenta qualche cosa che inizia timidamente ad apparire dal nulla che è la mia condizione”

Lorenzo Puglisi

I dipinti di Lorenzo Puglisi sono il risultato di una ricerca pittorica fondata su un forte interesse per la natura umana e il mistero dell'esistenza e sull'impellente urgenza di rappresentare questi elementi in forma artistica. A partire dal 2015 le grandi tele dell'artista presentano riferimenti alla storia dell'arte e ai grandi capolavori del passato filtrati attraverso il suo personale repertorio iconografico.

I suoi dipinti materici sono caratterizzati dall'uso ricorrente del colore nero a creare uno sfondo scuro, e da questa oscurità emergono volumi, volti e mani dalle sagome e dai lineamenti indefiniti; queste figure vengono create tramite pennellate vigorose a delinearne i tratti e sono riconoscibili (a parte per i titoli delle opere che si riferiscono ai modelli originali) grazie alle posizioni sempre identiche nei vari dipinti. Puglisi si ispira, inoltre, al tema della restituzione pittorica della luce e dell'ombra esplorato dai grandi Maestri del passato quali Leonardo, Caravaggio, Rembrandt, Goya e Bacon: i dettagli delle sue figure decostruite cominciano a materializzarsi sulla tela attraverso una luce bianca e luminosa che trapassa lo sfondo scuro, come se i soggetti fossero relitti, tracce, memorie e resti.

Tra le opere più recenti di Puglisi ricordiamo “Il Grande sacrificio”, inaugurato il 2 aprile 2019 presso la chiesa di Santa Maria delle Grazie a Milano, a pochi metri dall'Ultima Cena di Leonardo. Tra le ultime mostre Caravaggio: la verità nel buio nel 2017, dove l'artista espone un dipinto di 3x2 metri intitolato “La Misericordia” vicino a “Le Sette opere della Misericordia” di Caravaggio, Expo 2015 (Milano e Venezia), Centre d'Art Contemporain La Traverse (Parigi) nel 2015, Villa Reale (Monza) nel 2015.



Born Biella, Italy, in 1971. He works and lives in Bologna, Italy.

“For me even the light, in the darkness, represents something that begins to appear shyly from the nothingness that is my condition.”

Lorenzo Puglisi

Lorenzo Puglisi's paintings are the result of a pictorial research based on a strong interest in human nature and therefore in the mystery of existence urged by the obsessive attempt to portray it. Since 2015 his large canvases present references to art history and are related to masterpieces of the past filtered by his iconography.

His tactile paintings are characterised by the widespread use of black colour on the canvas which creates an absolute dark background, from this darkness there emerge volumes, faces and hands with vague outlines and features, consisting of vigorous brushstrokes sketching out the lineaments, those images are only recognisable (apart from the titles of the works referring to the original models) by their identical positions on the canvas and they bring to mind the great tradition of light and shadows as expounded by Leonardo, Caravaggio, Rembrandt, Goya and Bacon, deconstructed details of their pictures appears to materialise through a dazzling white light that pierces the black background, as if they were relics, traces, memories or remains.

It is through these dazzling figures and incandescent details that Puglisi enters the living flesh of painting in order to seize the very magma of life, the mysterious vortex of being.

Among a series of important shows that Puglisi has exhibited, the most recent include: “Il Grande sacrificio” opening on the 2nd of April 2019 at Santa Maria delle Grazie Church in Milan, a few meters from Leonardo's Last Supper. Last exhibitions include Caravaggio: the truth in the dark in 2017, where he exhibited the 3x2 meters painting “La Misericordia” along with The seven works of mercy by Caravaggio, Expo 2015 (Milan /Venice), Centre d'Art Contemporain La Traverse (Paris) 2015, Villa Reale (Monza) 2015.

MOSTRE PERSONALI

2019

Lorenzo Puglisi: Il Grande Sacrificio, Sacrestia del Bramante, Santa Maria delle Grazie, Milano
Il Grande Sacrificio, Studio Guastalla Arte Moderna e Contemporanea, Milano

2018

Lorenzo Puglisi per Mario Sironi: una sostituzione, a cura di Mari Fratelli, Museo Casa Boschi Di Stefano, Milano

Una discesa verso l'alto, Ipogeo Bacile, a cura di Toti Carpentieri, Spongano / Lecce

In a Silent Way, Studio Guastalla Arte Moderna e Contemporanea, Milano

La Misericordia, with poetry di Davide Rondoni, Chiesa di Santa Caterina, Bologna

2016

Lorenzo Puglisi: L'ignoto che appare, Galleria Il Milione, a cura di Roberto Borghi, Milano

Lorenzo Puglisi: New Paintings, Galerie Sobering, a cura di Mark Gisbourne, Parigi

2014

Lorenzo Puglisi, essay di Bruno Corà, Museo del Territorio, Biella

2013

Dimenticare il tempo, a cura di Valerio Dehò, Galleria Il Milione, Milano

Nero di fondo, introduzione di Alberto Zanchetta, Palazzo Monferrato, Alessandria

2011

Presenze, Grossetti Contemporary Art, Milano

2009

Pitture, a cura di Emanuele Beluffi, Galleria Obraz, Milano

2008

Lorenzo Puglisi, essay di Valerio Dehò, Piccola Galleria, Asolo

Portraits, Palazzo Berva, Cassano d'Adda, Milano

2005

07-06-05, Palazzo della Provincia, Biella

MOSTRE COLLETTIVE

2018

Lorenzo Puglisi: Visioni di luce e tenebra (con Omar Galliani), a cura di Maria Fratelli e Raffaella Resch, Museo della Chiesa San Sisto, Milano

Scintille di un fuoco nero, a cura di Martina Cavallarin, Labs Gallery, Bologna

2017

Passion, Galerie im Park / The Historical Museum, a cura di Uwe Goldenstein, Brema

Nero su Nero: Da Fontana e Kounellis, Villa Bardini, a cura di Vera Agosti, Firenze

La pelle dei pittori e il sangue dei poeti, Museo delle culture (MUDEC), Milano

2016

Lorenzo Puglisi | Caravaggio, la verità nel buio (with Omar Galliani), a cura di Raffaella Resch and Maria Savarese, Cappella dell'Incoronazione, Museo Riso, Palermo / Chiesa Pio Monte della Misericordia, Napoli

2015

Je me souvien: Mounir Fatmi, Jonathan Monk, Pierre Petit, Lorenzo Puglisi, Lawrence Weiner, Centre d'Art Contemporain La Traverse, Parigi

Acqua è, Expo Milan 2015, a cura di Willy Montini, Venezia

2014

Posterity is a Form of the Spectator, Galerie Sobering, Parigi

Lorenzo Puglisi, essay di Bruno Corà e Valentina Casacchia, Villa Cusani Tittoni, Desio/Milano

2013

Selected for the Artist Pension Trust, Londra

2012

Lorenzo Puglisi: Zilli, l'Art de vivre (with Carlo Bernardini), Palazzo Bagatti Valsecchi, Milano

Oltre l'attimo, Grossetti Contemporary Art, Milano

2011

1000+1000+1000, Palazzo Fava, Bologna

2007

Scenography for La spia, dramma di Giorgio Celli, Teatro Navile, Bologna

2005

L'arte e il silenzio, Santuario di Oropa, Biella

MONOGRAFIE E CATALOGHI

Lorenzo puglisi, essay di Mark Gisbourne, Hatje Cantz, Berlino (2019)

exh. cat. Il Grande Sacrificio, Sacrestia del Bramante, Santa Maria delle Grazie, Milano

La Luce oltre il Nero, essay di Toti Carpentieri, Manfredi Edizioni, Bologna (2019)

Il Grande Sacrificio, Manfredi Edizioni, Bologna (2019)

Lorenzo Puglisi 15-18, Prearo Editore, Milano (2018)

Lorenzo Puglisi | Caravaggio, la verità nel buio, essay di Mark Gisbourne, exh. cat. Cappella dell'Incoronazione, Museo Riso, Palermo / Chiesa del Pio Monte della Misericordia, Napoli (2016-2017)

Lorenzo Puglisi: New Paintings, essay di Mark Gisbourne, exh. cat. Sobering Gallery, Parigi (2016)

Lorenzo Puglisi, essay di Bruno Corà, exh. cat. Museo del Territorio, Biella (2014)

Dimenticare il tempo, Bollettino della Galleria Il Milione, Milano (2013)



CRIS CONTINI
CONTEMPORARY