

PAOLO CANEVARI

Galleria Christian Stein - Corso Monforte 23, Milano
29 ottobre 2025 - 31 gennaio 2026

Paesaggi per tempi esausti
di Sergio Risaliti

Il nostro tempo, per la sua situazione generale, non è favorevole all'arte.

G.W. F. Hegel

Entrati nella sala centrale della galleria Stein di Milano troviamo esposte una serie di opere realizzate da Paolo Canevari (Roma, 1963). Non è la prima volta che l'artista romano presenta i suoi lavori in questo ambiente connotato da una eleganza antica. Lo spazio è di una certa vastità, generata vuoi dall'altezza del soffitto vuoi dalle ampie finestre che si aprono su un giardino romantico, lasciando penetrare la luce del giorno al suo interno. L'artista ha concepito un allestimento site-specific utilizzando lavori creati negli ultimi anni assieme a qualcosa di nuovo che è stato elaborato per l'occasione. Si tratta di dipinti e sculture elaborati utilizzando materiali industriali, derivati dalla chimica e dal petrolio, elementi in legno e oro, carta. Le opere a parete sono posizionate in continuità con le grandi finestre creando qualcosa che è simile a un orizzonte. I "dipinti" su carta sono stati realizzati versando olio esausto sulla superficie, poi arricchiti con cornici antiche dorate e molto lavorate. Canevari le ha cercate presso antiquari, scegliendole per la qualità del loro intaglio, le grazie, i ghirigori, come ad opporre la nobiltà dell'orpello decorativo alla prosaica aura del fluido. Eppure le cornici, in questo caso specifico, non sono accessori ornamentali. Scrive Kant a proposito delle cornici: «Anche ciò che chiamiamo ornamenti (*parerga*), vale a dire ciò che appartiene non intimamente, al modo di parte costitutiva, all'intera rappresentazione dell'oggetto, ma solo estrinsecamente, al modo di aggiunta, e aumenta il compiacimento del gusto, lo fa però solo in virtù della sua forma, come le incorniciature dei quadri, o i drappeggi nelle statue, o i colonnati intorno ai palazzi. Ma, se l'ornamento non consiste esso stesso nella bella forma e, come le cornici dorate, è aggiunto semplicemente per raccomandare con la sua attrattiva il quadro all'approvazione, allora si chiama decorazione, e pregiudica la schietta bellezza». In questo caso le cornici che inquadrano i dipinti funzionano come finestre aperte su lontani paesaggi. Incorniciano anche il senso precipuo delle immagini racchiuse all'interno del riquadro, che ci si rivelano in guisa di paesaggi. Avvicinandosi ai quadri notiamo che non sono dipinti in modo tradizionale e che sono tutti quanti dello stesso colore scuro, oleoso, privi di dettagli naturalistici, se non le sagome corrispondenti in senso astratto, minimale, a colline, e basse montagne dalle curve sinuose.

Questi paesaggi sono stati generati superando la tradizionale pratica pittorica. Canevari ha eliminato pennelli, cavalletto, colori ad olio, e non ha lavorato *en plein air*. Non esiste bozzetto di partenza o disegno preparatorio. L'opera è figlia di un gesto, di un'azione e il medium è di tutt'altra specie. L'artista ha versato dell'olio esausto sul supporto cartaceo. Un olio prodotto dagli oli residui del motore, molto nocivo per la salute e l'ambiente e che deve essere smaltito secondo precise regole e normative in luoghi precisi e con idonee accortezze. Questo elemento

oleoso, liquido, vischioso, ha lavorato praticamente da solo, impregnando la cellulosa che lo ha assorbito, per poi espandersi sulla superficie cartacea. Per reazione chimica una parte del liquido si è separata dall'altra rilasciando quella più oleosa che ha macchiato di un altro tono la carta. La materia viscosa derivata del petrolio si differenzia dall'altra per il colore nero. Canevari ha accompagnato con delicatezza questo lavoro dell'olio esausto, avendo cura del processo di sublimazione del liquido, facendo sì che potesse affiorare un'immagine, quella che ricercava: un paesaggio. Canevari scrive: «*Il significato di queste opere si fonda sull'incontro tra due materiali: la carta e l'olio esausto di automobile. La carta, materia antica e umile, è alle radici della creatività umana: supporto della parola, del disegno, della memoria. L'olio esausto, residuo della civiltà industriale, rappresenta invece la nostra condizione contemporanea: la testimonianza di un mondo inquinato non solo nel corpo, ma anche nella mente. Imbevendo di olio motore la carta, lascio che la materia reagisca, si trasformi, assorba e muti forma per osmosi*». Così nascono profili e sfumature che evocano paesaggi naturali. Dunque l'artista ha un progetto ben in testa a priori, ricostruire e ridefinire un genere, il paesaggio, piuttosto che reiterare una pratica tradizionale. Compiendo questo esercizio sa bene che modo, tecnica, materiale contribuiscono a elaborare la fine di una civiltà linguistica per rigenerare qualcosa di nuovo dalla cenere del passato. Canevari scava nella tradizione, in quella civiltà dell'arte che ha perduto di senso con la crisi della tradizione figurativa e della pittura da cavalletto, senza cadere in ripetizioni di maniera, in citazioni e nostalgiche evocazioni di generi e modelli trapassati. Ci affidiamo ancora ai pensieri dell'artista per meglio precisare l'argomentazione: «*Il paesaggio, nella mia visione, è un luogo della coscienza, un'eco della pittura. La pittura, per me, rimane una presenza costante. Anche nei miei video, nei disegni, nelle installazioni e nelle performance permane un'impostazione pittorica. Mi sono formato come pittore e credo che il quadro rappresenti un'idea bellissima, affascinante e sorprendentemente contemporanea. I miei lavori sono, in fondo, altri modi di dipingere, dove la pittura accademica e tradizionale è assente ma continua a esistere nella sua eredità. Dipingere con l'olio esausto su carta è per me un modo di riflettere sulla pittura come linguaggio, sulla sua capacità di trasformarsi e sopravvivere al tempo e ai suoi mezzi. In fondo, si definisce spesso la tecnica come "olio su tela": nel mio caso, l'atto del dipingere rimane, ma cambia la lettura attraverso il materiale. Il quadro non è realizzato con l'olio da pittura, bensì con olio esausto, un rifiuto industriale e altamente inquinante, che diventa metafora di una bellezza possibile anche nella degradazione, di una rinascita poetica dentro i resti della civiltà contemporanea. Il nero è materia oscura in cui il gesto poetico dell'arte porta luce*». Il lato nocivo, degenerativo della tecnologia con le sue chimiche ed energie negative e distruttive, si converte in qualcosa di positivo grazie alla sublimazione poetica dell'atto artistico. Il nero è adesso generativo, un olio spirituale che mette in moto atti conoscitivi, immaginazioni, reminiscenze; materia esausta che ora dà vita a forme visive inedite infondendo la luce dell'arte in qualcosa che appartiene al patrimonio figurativo passato. Colore nero che si fa luce, dunque, ma anche dimensione, un'energia del pittorico che accompagna la storia dell'arte da Caravaggio a Malevič, da Richard Serra a Jannis Kounellis.

Sul pavimento della sala Canevari ha posizionato una scultura, una “palla” di grandi dimensioni realizzata usando pneumatici di auto, ritagliati e incollati sull'elemento sferico in legno che costituisce la base costruttiva dell'oggetto. La copertura, lo pneumatico, si fa pelle della sfera, diviene il suo carapace. La sfera inoltre definisce un punto limite all'interno della sala, è soglia, affaccio rispetto ai dipinti appesi alle pareti. Canevari eccita la nostra fantasia utilizzando materiali tecnologici appartenenti al mondo industriale delle auto. Questi oggetti subiscono una metamorfosi funzionale. Da essere stati a servizio della mobilità, le auto, i panzer, i camion, i carri

armati, si trasformano in altro. Adesso si sono trasformati in oggetti poetici grazie a gesti creativi molto elementari, gesti che smuovono la conoscenza e le sue potenzialità immaginative, quelle connessioni tra pensieri e ricordi, tra immagini e situazioni. Di nuovo diamo spazio alle riflessioni di Canevari: «*L'uso di materiali poveri e industriali, come le camere d'aria o l'olio esausto, non è mai una scelta puramente estetica, ma etica. Sono materiali che portano con sé una storia, un uso, una memoria. Mi interessa ristabilire attraverso di essi una possibilità poetica*».

Viene, allora, da domandarsi che cosa sia mai quell'oggetto sferico rotolato in mezzo alla sala. Sarà un bolo rigettato da un animale preistorico? Un mondo in miniatura? Forse un giocattolo scivolato via dalle mani di un bambino? Un meteorite? Un proiettile inesplosa, una mina di enorme potenza? O semplicemente è tutte queste cose assieme? E qual è la relazione tra il materiale di cui è fatto quello sferoide, così compatto, sordo, opaco, e quello delle immagini alle sue spalle? Il materiale è sempre di natura industriale, che sia pneumatico oppure olio esausto, ed è sempre collegato al mondo dei motori, dell'automobile. Mentre guardiamo quella sfera e quei dipinti, cerchiamo di darci delle risposte, e più guardiamo più comprendiamo che siamo noi l'oggetto di interesse dell'artista, che sono le nostre operazioni cognitive, immaginative ed emotive al centro del suo interesse. L'artista, dunque, ha costruito una serie di opere in materiali e formati diversi che riproducono immagini a noi familiari o che fanno parte del nostro background culturale, riformulando queste immagini - un paesaggio, un giocattolo - in modo inedito, non solo dal punto di vista figurativo, quanto piuttosto per il materiale che è stato utilizzato per svelare altre immagini a partire da quelle conosciute. Canevari scrive: «*Cerco, come artista, di lasciare una traccia nella mente di chi osserva, di spingerlo a uno stato di pensiero attivo, in contrasto con la passività indotta dalla maggior parte delle immagini che oggi ci assediano. Il mio lavoro nasce dal desiderio di evocare sentimenti, sensazioni personali e uniche che ognuno di noi conserva nella propria memoria. Cerco di restituire all'arte il suo potere originario di far pensare, di risvegliare un'attenzione profonda e non distratta, lontana dalla spettacolarità e dalle forme di intrattenimento. Credo nell'arte come atto critico: un modo per resistere al conformismo visivo e mentale del nostro tempo*». Osserviamo con maggior attenzione i paesaggi. Canevari ripropone un genere fattosi obsoleto con il successo della fotografia e del cinema o con le prospettive aeree e satellitari, quello della pittura di paesaggio romantica. L'industrializzazione ci ha separato in modo irrimediabile da madre natura. L'Impressionismo è stata forse l'ultima possibilità di praticare un ritratto verosimile, emotivo, interiorizzato del paesaggio. Ne è prova quella certa "malinconia" che pervade i paesaggi di Monet e Pissarro. Erano i loro ritratti di un modo già perduto. Ma i loro erano tempi moderni e di avanguardia, con davanti infinite possibilità di creare un nuovo linguaggio, di creare nuovi mondi artistici, nuove forme e stili.

La cornice che inquadra questi presunti "paesaggi" romantici confermerebbe il genere giocando con il ricordo che abbiamo di simili "dipinti" ottocenteschi, esposti in qualche museo o galleria di arte antica. Quindi dobbiamo ammettere che anche la cornice ha un suo valore gnoseologico in quanto non ha solo la funzione di incorniciare l'opera o proteggerla. Non è un escamotage decorativo per sedurre, per attrarre il visitatore. Con essa, l'artista vuole circondare e circoscrivere l'immagine: circondare di una certa aura l'immagine che si è generata dallo sversamento dell'olio esausto; circonfondere di aura l'immagine significa anche confondere l'immagine con l'aura, cioè velarla e illuminarla a un tempo, cioè s-velarla. La cornice inoltre racchiude e circoscrive l'immagine: la circoscrive come fa una finestra con il paesaggio. Restituire aura all'immagine significa poi dotarla di una qualche distanza presentandola come il sogno o la rimembranza di qualcosa di perduto, tramontato, obliato. Walter Benjamin descriveva in questi termini l'aura:

«L'aura è il manifestarsi di una lontananza, per quanto vicina essa sia. Anche le parole hanno la loro aura; Kraus l'ha descritta con particolare precisione: "Quanto più da vicino si guarda una parola, tanto più lontano essa guarda a sua volta". Nel mondo c'è tanta aura quanto vi rimane di sogno».

La relazione tra cornice e immagine, così come quella tra la palla al centro e i dipinti alle pareti funziona su questo doppio movimento di vicino e lontano, di distanza e prossimità, di svelamento e nascondimento. La sfera, infatti, si frappone tra noi e l'immagine, crea un'ulteriore distanza, occupando lo spazio ma lasciando spazio alla rivelazione dei paesaggi all'orizzonte. I visitatori sono l'elemento necessario per attuare un gioco di sguardi tra persone, cose e immagini. Le cornici, di stile antico, si danno come finestre aperte su un fuori: l'aperto che ci si para davanti in forma di sogno, come esperienza dell'immaginazione e del ricordo. Siamo, allora, contemplatori che fuori all'aperto si danno la possibilità di riviverne l'emozione, ribaltando il negativo in positivo, la fine in nuovo inizio. Siamo come certi personaggi della pittura ottocentesca - ad esempio quella di Caspar David Friedrich - ritratti in mezzo a una vasta pianura circondata da alte cime innevate o isolati in vetta a una montagna a ridosso di un precipizio.

Torniamo a osservare l'oggetto sferico che, pur avendo tra le sue massime proprietà quella di muoversi rotolando, sta invece fermo. Intorno a questa sfera si svolge, come in un panorama panottico, una cortina di seducenti paesaggi nobilmente incorniciati. Riconosciamo morbide colline. Cime tempestose. Montagne su cui aleggiano nubi minacciose. Abitiamo una dimensione diversa dal solito. È quella dominata dal silenzio di cui si circonda l'opera dotata di aura. Un silenzio che partecipa alla fioritura di un'immagine che è stata generata nel tempo ormai esausto della creazione artistica, nel tramonto della nostra immaginazione poetica: *«La ricerca del silenzio come spazio interiore da ritrovare nell'opera è per me una scelta consapevole e politica. Viviamo immersi in un rumore continuo, in una sovrapproduzione di immagini, parole, opinioni. Il silenzio diventa una forma di resistenza: un luogo di ascolto, un tempo necessario per il pensiero; per ritrovare una dimensione umana del fare, priva di tecnicismi e di artificio, che possa riflettere una tensione verso l'essenziale. Ho sempre sostenuto un'etica fondata sulla semplicità dei mezzi, sulla possibilità di creare con poco. La mia è una pratica che rifiuta l'eccesso e il monumentalismo. Non credo nelle produzioni ricche o nelle opere che rappresentano un'economia forte. L'arte deve poter esistere senza il potere».*

Per concludere, queste opere devono essere usate come delle zattere di sopravvivenza etica ed estetica in un tempo che non è favorevole all'arte. Possiamo così aggrapparci ad ognuna di queste opere per non essere trascinati passivamente nel corso violento della Storia. Per avere ancora una volta a portata di mano la meraviglia di un'alba nascente su un paesaggio che vive sospeso per noi tra distanza e vicinanza. Come un oggetto di desiderio che alimenti assieme alla sua rinascita la struggente malinconia generata per un bene prezioso che abbiamo già perduto da sempre.

Biografia

Fin dalla prima personale nel 1991, Paolo Canevari (Roma, 1963) elabora un linguaggio che trasforma oggetti quotidiani in strumenti di memoria e riflessione, sperimentando media differenti - dal disegno al video, dalla performance alle grandi installazioni.

Nel 2002 Canevari tiene la sua prima mostra personale alla Galleria Christian Stein di Milano, Colosso. Partecipa a numerose rassegne internazionali: Biennale di Liverpool (2004); Biennale di Whitney (2006); Biennale di Venezia (2007). Tra le mostre personali: *Black Stone* (2005) e *THANKS* (2009) presso la Galleria Christian Stein; *Nothing from Nothing* a cura di Danilo Eccher al MACRO di Roma (2007); *Nobody knows* a cura di Germano Celant al Centro Luigi Pecci di Prato (2010); *Decalogo* a cura di Antonella Renzitti alla Calcografia di Roma (2008) e successivamente, a cura di Brett Littman, presso The Drawing Center di New York (2011); *Monuments of the Memory* (2013) e una grande retrospettiva nel 2019 alla Galleria Stein; *Materia Oscura* (2020) a cura di Marco Tonelli e Lorenzo Fiorucci al Palazzo Collicola di Spoleto; *Good year* (2024) presso i Musei Nazionali di Perugia.

Tra i progetti più significativi si segnalano: l'installazione di *Souvenir* (2015), opera permanente installata nello spazio dell'Olnick Spanu Art Program a Garrison (NY) e accompagnata da una pubblicazione con testi di Brett Littman e Robert Storr; la partecipazione alla collettiva *Challenging Beauty – Insights of Italian Contemporary Art* (2015) al Parkview Green Contemporary Art Museum di Pechino e alla Biennale di Bangkok (2018) con *Monuments of the Memory, the Golden Room*.

Le sue opere sono state presentate in prestigiose istituzioni come la Galleria Nazionale, il MAXXI e il MACRO di Roma, il MART di Rovereto, il Museion di Bolzano, la Fondation Louis Vuitton di Parigi, il Drawing Center e il MoMA di New York, l'IMMA di Dublino, il KW di Berlino.

Galleria Christian Stein | Corso Monforte 23 Milano

Dal lunedì al venerdì: 10 – 19 | sabato: 10 – 13 / 15 – 19

Per informazioni: +39 02 76393301 | info@galleriachristianstein.com

PAOLO CANEVARI

Galleria Christian Stein - Corso Monforte 23, Milano

October 29, 2025 – January 31, 2026

Landscapes for exhausted times

by Sergio Risaliti

The conditions of our present time are not favorable to art.

G.W. F. Hegel

On entering the central room of the Galleria Stein in Milan we find a series of works by Paolo Canevari (Rome, 1963). It is not the first time that the Roman artist has presented his creations in this setting with its air of antique elegance. The dimensions of the space are fairly impressive, due both to the height of the ceiling and to the large size of the windows that open onto a romantic garden, letting in the light of day. The artist has conceived a site-specific display made up of works created over the last few years along with something new that he has produced for the occasion. They are paintings and sculptures executed using materials derived from the chemical and petroleum industries, along with elements made of wood and gold and paper. The works on the wall are positioned in relation to the large windows in a way that creates something resembling a horizon. The “paintings” on paper have been made by pouring used motor oil over the surface and then set in antique gilded and elaborately worked frames. Canevari has acquired them from antique dealers, choosing them for the quality of their carving, their elegance and their flourishes, as if to contrast the nobility of these decorative frills with the prosaic aura of the fluid. And yet the frames, in this case, are not ornamental accessories. On the subject of frames Kant has written: «*Even what we call ornaments [parerga], i.e. those things which do not belong to the complete representation of the object internally as elements but only externally as complements, and which augment the satisfaction of taste, do so only by their form; as for example [the frames of pictures, or] the draperies of statues or the colonnades of palaces. But if the ornament does not itself consist in beautiful form, and if it is used as a golden frame is used, merely to recommend the painting by its charm, it is then called finery and injures genuine beauty*

Here the frames around the paintings function as windows opening onto distant landscapes. They also contextualize the primary sense of the images they enclose, revealing them to be landscapes. Looking at the pictures from closer up, we see that they are not painted in the traditional way and are all of the same dark, oily color, with no naturalistic details apart from profiles that correspond in an abstract, minimal sense to hills and low mountains with sinuous curves.

These landscapes have not been created by means of the traditional practice of painting. Canevari has dispensed with brushes, easel and oil paints, and he has not worked *en plein air*. There were no initial sketches or preparatory drawings. The work is fruit of a gesture, an action, and the medium is of quite another kind. The artist has poured used oil onto paper. An oil produced from the waste lubricants of car engines, extremely harmful to the health and the environment and whose disposal has to be carried out in accordance with precise rules and standards in specific locations and taking suitable precautions. This oily, liquid, viscous

substance has worked practically by itself, soaking into and being absorbed by the cellulose, before spreading on the surface of the paper. Due to a chemical reaction, part of the liquid has separated from the rest, releasing the oilier part which has stained the paper in a different shade. The viscous substance derived from petroleum differs from the other part in its black color. Canevari has accompanied this seeping of the used oil with delicacy, overseeing the process of sublimation of the liquid and making sure that an image could emerge, the one that he was seeking: a landscape. Canevari writes: «*The significance of these works is based on the meeting between two materials: paper and waste motor oil. Paper, an ancient and humble material, is at the root of human creativity: support for the word, for the drawing, for memory. The used oil, a residue of industrial civilization, represents on the other hand our contemporary condition: evidence of a world polluted not only in body, but also in mind. Steeping the paper in motor oil, I let the material react, transform itself, absorbing and changing form by osmosis*». Out of this come profiles and shadings that evoke natural landscapes. Thus the artist had a plan clearly in mind from the start, that of reconstructing and redefining a genre, the landscape, rather than repeating a traditional practice. In conducting this exercise he was well aware that method, technique and material contribute to putting an end to one linguistic civilization in order to regenerate something new from the ashes of the past. Canevari is delving into tradition, into the civilization of art which lost its meaning with the crisis in the figurative tradition and easel painting, but without lapsing into mannered repetition, appropriation and nostalgic evocation of the genres and modes of the past. Let us turn again to the artist's own words in order to make his thinking clear: «*The landscape, in my view, is a place of the mind, an echo of painting. Painting, for me, remains a constant presence. Even in my videos, my drawings, my installations and my performances the approach is still that of painting. I trained as a painter and think that the picture is a beautiful, fascinating and surprisingly contemporary idea. My works are, at bottom, other ways of painting, from which academic and traditional painting is absent but whose legacy is still there. Painting with used oil on paper is for me a way of reflecting on painting as language, on its capacity to transform itself and survive the passage of time and changes in its media. After all, the technique is often described as "oil on canvas": in my case, the act of painting remains, but its interpretation through the material changes. The picture is not done with oil paint, but with spent oil, an industrial and highly polluting waste product that becomes a metaphor for the possibility of beauty even in degradation, of a poetic rebirth amid the ruins of contemporary civilization. The black is a dark material to which the poetic gesture of art brings light*». The harmful, degenerative side of technology with its noxious chemicals and negative and destructive energies is turned into something positive thanks to the poetic sublimation of the artistic act. Black is now generative, a spiritual oil that sets in motion acts of cognition, imagination, reminiscence. A discarded substance that now gives rise to completely new visual forms, infusing the light of art into something that is part of the figurative heritage of the past. A black color that turns into light, therefore, but also dimension, an energy of the pictorial that runs through the history of art from Caravaggio to Malevič, from Richard Serra to Jannis Kounellis.

On the floor of the room Canevari has placed a sculpture, a “ball” of large size made out of car tires, cut into pieces and glued onto the spherical wooden element that constitutes the structural base of the object. The covering, the tire rubber, has become the skin of the sphere, its carapace. The sphere also defines a boundary point inside the room. It is a threshold, a place from which to look at the paintings hanging on the walls. Canevari fires our imagination by utilizing technological materials from the industrial world of automobiles. These objects undergo a functional metamorphosis. Used in modes of transport – cars, bulldozers, trucks and armored cars – they

have been turned into something else. They have now been transformed into poetic objects by means of extremely elementary creative gestures. Gestures that stir up the awareness and its imaginative potentialities, those connections between thoughts and memories, between images and situations. Let us hear again what Canevari has to say: «*The use of poor and industrial materials, like inner tubes or used oil, is never a purely aesthetic choice, but an ethical one. They are materials that bring with them a history, a use, a memory. I'm interested in reestablishing a poetic possibility through them*».

We have to ask ourselves, then, what on earth is that spherical object standing in the middle of the room. A hairball thrown up by a prehistoric animal? A world in miniature? Perhaps a toy dropped by a child? A meteorite? An unexploded shell, an enormously powerful mine? Or all of these things at once? And what is the relationship between the material of which that spheroid is made, so solid, dull and opaque, and that of the images around it? In both cases the material is of an industrial nature, be it the rubber of a tire or spent oil, and connected with the world of motors, of cars. As we look at that sphere and those paintings, we try to come up with answers, and the longer we look the more we understand that we are the real subject of the artist's interest, that his attention is focused on our cognitive, imaginative and emotional workings. So the artist, has created a series of works in different material and formats that reproduce images with which we are familiar or that are part of our cultural background, reformulating these images—a landscape, a toy—in an unprecedented way, not so much from the figurative viewpoint as for the material that has been utilized to reveal other images than the ones we are familiar with. Canevari writes: «*I try, as an artist, to leave a mark on the mind of the viewer, to provoke a state of active thinking, in contrast to the passivity induced by the majority of images that assail us today. My work stems from the desire to evoke feelings, personal and unique sensations that each of us has in our memory. I am trying to give art back its original power to make you think, to rouse a profound and not distracted attention, remote from spectacle and forms of entertainment. I believe in art as an act of criticism: a way of resisting the visual and mental conformism of our time*». Let's look more closely at the landscapes. Canevari is reviving a genre that was made obsolete with the success of photography and the cinema or with emergence of aerial and satellite views, that of Romantic landscape painting. Industrialization has separated us irremediably from Mother Nature. Impressionism perhaps offered the last possibility to produce a credible, emotional, interiorized portrayal of the landscape. Evidence of this can be found in the sense of "melancholy" that pervades the landscapes of Monet and Pissarro. They were their portraits of a manner that had already been lost. But the time on which they lived was a modern one, that of the avant-gardes in which endless possibilities of creating a new language, of creating new artistic worlds, new forms and styles lay ahead of them.

The frame around these presumed Romantic "landscapes" is therefore intended to confirm their genre by playing with the memory we have of similar 19th-century "paintings," seen in some museum or picture gallery. So we have to admit that the frame also has a gnosiological value, inasmuch as it does not just have the function of setting off or protecting the work. It is not a decorative expedient to seduce, to attract the visitor. With it, the artist wants to surround and circumscribe the image: surround with a certain aura the image that has been generated by the pouring of used oil. Circumfusing the image with an aura also signifies confusing the image with the aura, i.e. veiling and illuminating it at one and the same time, in other words un-veiling it. In addition, the frame encloses and circumscribes the image: it circumscribes it in the way that a window does with the landscape. And restoring an aura to the image means taking a certain

distance from it, presenting it as a dream or recollection of something lost, faded, forgotten. Walter Benjamin described the aura in these terms: «*Aura is the appearance of a distance however close it might be. Words themselves have an aura; Kraus described this in particularly exact terms: "The closer one looks at a word, the greater the distance from which it returns the gaze"*».

The relationship between frame and image, like the one between the ball in the middle of the room and the paintings on the walls, turns on this dual movement of near and far, distance and proximity, revealing and concealing. The sphere, in fact, is placed between us and the image, creating another distance, occupying the space but leaving room for the revelation of the landscapes on the horizon. The visitors are the element needed to set up an exchange of glances between people, things and images. The frames, antique in style, are presented as windows open onto the world outside: the outdoors, which appears to us in the form of a dream, as an experience of the imagination and memory. So we are contemplators who outside in the open air allow ourselves to relive the emotion, turning negative into positive, the end into a new beginning. We are like some of the figures in 19th-century painting – for example those of Caspar David Friedrich – portrayed in the midst of a vast plain surrounded by lofty snowclad peaks or isolated on top of a mountain and staring out over a precipice.

Let us take another look at that spherical object: although one of its main properties is its ability to move by rolling, it keeps still instead. Around this sphere is ranged, as if in a panoptic panorama, a screen of alluring and nobly framed landscapes. We can recognize gentle hills. Windswept peaks. Mountains over which hover threatening clouds. We find ourselves in a different dimension from the usual one. A dimension steeped in the silence which surrounds a work with an aura. A silence that participates in the flowering of an image that has been generated in the now exhausted time of artistic creation, in the twilight of our poetic imagination: «*The search for silence as an inner space to be found in the work is for me a conscious and political choice. We live immersed in continuous noise, in an overproduction of images, words, opinions. Silence becomes a form of resistance: a place of listening, a time needed for thought; to rediscover a human dimension of doing things, free of technicalities and artifice, that can reflect a yearning for the essential. I've always upheld an ethics founded on simplicity of means, on the possibility of creating something out of little. Mine is a practice that rejects excess and monumentalism. Art should be able to exist without power*

In conclusion, we can say that these works are there to be used as ethical and aesthetic life rafts in a time that is not favorable to art. So we can cling on to each of them so as not to be swept passively along in the violent course of history. In order to have once again within our reach the wonder of a dawn rising over a landscape that exists poised for us between far and near. As an object of desire that nurtures along with its rebirth an aching melancholy for something precious that we have already lost forever.

Biography

Since his first solo exhibition in 1991, Paolo Canevari (Rome, 1963) has developed a language that transforms everyday objects into instruments of memory and reflection, experimenting with different media - from drawing to video, from performance to large installations.

In 2002, Canevari held his first solo show at Christian Stein Gallery in Milan, Colosso. He has participated in numerous international exhibitions: Liverpool Biennial (2004); Whitney Biennial (2006); Venice Biennial (2007). Solo exhibitions include: *Black Stone* (2005) and *ThANKS* (2009) at Christian Stein Gallery; *Nothing from Nothing* curated by Danilo Eccher at MACRO in Rome (2007); *Nobody Knows* curated by Germano Celant at Luigi Pecci Center in Prato (2010); *Decalogo* curated by Antonella Renzitti at the Calcografia in Rome (2008) and later, curated by Brett Littman, at The Drawing Center in New York (2011); *Monuments of the Memory* (2013) and a major retrospective in 2019 at the Stein Gallery; *Materia Oscura* (2020) curated by Marco Tonelli and Lorenzo Fiorucci at Palazzo Collicola in Spoleto; *Good year* (2024) at National Museums of Perugia.

Among his most significant projects: the installation of *Souvenir* (2015), a permanent work in Olnick Spanu Art Program space in Garrison (NY), accompanied by a publication with texts by Brett Littman and Robert Storr; participation in the group show *Challenging Beauty – Insights of Italian Contemporary Art* (2015) at Parkview Green Contemporary Art Museum in Beijing and at the Bangkok Biennial (2018) with *Monuments of the Memory*, the Golden Room.

His works have been presented in prestigious institutions such as Galleria Nazionale, MAXXI, and MACRO in Rome, MART in Rovereto, Museion in Bolzano, Fondation Louis Vuitton in Paris, Drawing Center and MoMA in New York, IMMA in Dublin, and KW in Berlin.