

Velvet Glove

NEBOJŠA DESPOTOVIĆ

Velvet Glove

a cura di DANIELE CAPRA

Trento, novembre 2010 - gennaio 2011

Osservatorio Balcani e Caucaso accoglie con entusiasmo la mostra di un giovane artista serbo in Trentino. L'iniziativa avvicina il pubblico alla ricca scena culturale e artistica di un paese europeo in fermento.

Con questo stesso spirito, Osservatorio da dieci anni è impegnato a raccontare con parole ed immagini i Balcani ed il Caucaso, la complessità del passato e le sfaccettature del presente, e si adopera per favorire gli intrecci culturali con cui si costruisce l'Europa.

Osservatorio Balcani e Caucaso warmly welcomes the exhibition of a young Serbian artist in Trentino. The event is aimed at bringing the public closer to the rich cultural and artistic scene of a European country in constant change.

For the past ten years, with this same spirit, Osservatorio has been narrating - through words and images - the Balkans and the Caucasus, the complexity of the Past, the multifaceted nature of the Present, and the cultural connections that nurture the European project.

Osservatorio Balcani e Caucaso
www.balcanicaucaso.org

Painting as Time and Precision

Daniele Capra

“Gli *ismi*, come modernismo, postmodernismo e così via, non sono più applicabili al mondo in cui viviamo.

L'intero esercizio della pittura è infatti basato su due sole cose: le tempistiche e la precisione”¹.

Per ciascun artista che la pratici, mai come oggi la pittura è una scelta. Una scelta forte, che è stata solo lateralmente influenzata dal grande sviluppo dei media, dei dispositivi tecnologici e telematici, che hanno – più che altro – implementato il numero e l'efficienza degli strumenti di lavoro, oltre che le modalità con cui vengono gestite le relazioni sociali. Ma non vi sono stati cambiamenti epocali nelle dinamiche con cui si produce e si fa pittura, dato che gli artisti che vi si dedicano sono in qualche maniera naturalmente spinti ad un intimo e quotidiano corpo a corpo: benché la pittura si alimenti di innumerevoli stimoli, molti dei quali esterni e lontani al proprio mondo, l'abilità e la tecnica manuale sono fattori ineludibili, poiché l'artista costruisce la propria identità *lavorando*. Proprio per questo continuato ed insistito rapporto personale l'opera pittorica mostra non solo il retroterra ideologico, culturale, estetico – come qualsiasi altra opera – ma anche le tracce della stratificazione fisica del lavoro che l'artista ha compiuto: una pennellata è una somma, ha cioè dentro di sé la sintesi della storia di tutte le pennellate fatte, essendo il risultato di tutti gli addendi messi in fila dall'artista con la propria ricerca. Inevitabilmente, cioè, la pittura mette in luce un passato che si addensa e si condensa sulla superficie, rispetto ai quali l'artista sente il dovere del riepilogo e l'urgenza della sua realizzazione (anche nel momento in cui sta creando un lavoro minimalista o che nasce da un approccio aniconico o processuale) in forma molto spesso compulsiva e violenta, non tanto nella modalità quanto nella pressante necessità di lavorare. Se inoltre, come scrive Jean Luc Nancy, “l'immagine è il prodigioso segnale di forza di una presenza che interrompe dal centro dell'inquietudine, a partire dalla quale nulla può essere costruito. È il segnale di forza dell'unità senza la quale non ci sarebbero né le cose, né la loro presenza né soggetti. L'unione di cosa, presenza e

soggetto è per sua stessa natura violenta”², ne consegue che la pittura porta la pressione ad un livello ancora maggiore, sommando alla propria carica quella dell’immagine che produce, figlia adottiva evidentemente molto ingombrante.

Il lavoro di Nebojša Despotović è per molti aspetti il risultato di quest’azione combinata di lavoro quotidiano, pressione ed intensità, che non si riconoscono immediatamente, ma sono evidenti nel suo personale modo di condurre la propria ricerca e di gestirne i risultati. Durante una visita allo studio di un artista capita spesso di vedere opere di livello differente, e molto spesso la capacità di un curatore o di un gallerista è quella di riconoscere la forza dei lavori e scegliere le cose più stimolanti. Nelle varie occasioni in cui sono stato nello studio di Despotović sono invece rimasto stupito per la qualità di *tutte* le opere; in sostanza non c’era niente che fosse da scartare o meno intenso, ma – al contrario – i lavori erano tutti interessanti. È l’artista stesso, con un approccio simile a quello di Bacon, che fa la prima valutazione mettendo in pratica una forma intelligente non tanto di autocensura quanto di selezione (“Molti dei lavori li distruggo, così restano i migliori”). Evidentemente, oltre all’aspetto dell’urgenza espressiva e del linguaggio, dietro ad ogni lavoro che esce dallo studio c’è una forma intelligente di responsabilità, riconducibile a Richter e alla sua volontà di incidere sul mondo, dato che un pittore “deve credere in ciò che sta facendo, deve impegnarsi intimamente in prima persona per poter praticare la pittura. Una volta che ne sarà ossessionato, egli arriverà al punto di credere di poter cambiare l’uomo con l’esercizio della pittura”³.

I lavori su tela raccolti in *Velvet Glove* nascono tutti da un lavoro condotto da Despotović sul recupero della memoria e del patrimonio fotografico individuale. Sono un *ciclo* che nasce dal progetto di lavorare iconograficamente e tecnicamente in una modalità riconoscibile, in cui, oltre al valore di ciascuna immagine, vi sono delle relazioni strettissime tra le opere. Pensare ed immaginare cicli anziché singoli lavori da un lato permette di concentrare le forze, ma dall’altro rende necessario una forma elevata di autocontrollo intellettuale. Queste le parole dell’artista serbo: “Mi fa impazzire Richter, perché riesce a realizzare ogni pennellata come un elemento di un sistema complesso ed articolato”. E in forma embrionale qualche esito è già possibile coglierlo.

Il ciclo *Velvet Glove* è caratterizzato da un approccio particolare alla storia delle singole persone e mirano per riportare in superficie immagini, situazioni, odori ed atmosfere che sarebbero rimaste sepolte per sempre, nei fondi dei cassetti di qualche mobile. In forma spontanea la pittura del giovane artista ha infatti il potere di far riemergere pezzi di vita passata ed ormai dimenticata, come capitava a Proust con la *madeleine*. Le opere nascono infatti da una caccia alle immagini a partire dai libri di storia, dalle vecchie foto, dai vecchi volumi di enciclopedie e testi scolastici trovati ai mercatini delle pulci: sono porzioni di memoria personale abbandonate che finiscono

nelle mani di uomini distanti nel tempo e nello spazio, senza che vi sia nulla in comune tra colui che guarda ed i soggetti raffigurati. Non sono mai *icone* ma, al contrario, identità precise, persone che hanno vissuto, combattuto, amato, sofferto. La distanza, la carta ingiallita, testimoniano l'usura del tempo e la perdita del loro valore di immagini. Così il suo lavoro, senza mai essere stanco elogio del passato e di quello che è stato, rende possibile la concentrazione e l'addensamento visivo di ciò che il tempo ha senza ritegno diluito. I bambini, le donne e gli uomini che Despotović ritrae – riesumati dall'oblio – nelle pose che avevano assunto di fronte all'occhio del fotografo, ci raccontano di un mondo che non c'è più e che è ormai saldamente entrato nel *mare magnum* della storia, probabilmente senza che essi ne siano stati protagonisti o personaggi riconoscibili. I loro nuovi ritratti testimoniano invece l'importanza del loro (o nostro) vissuto individuale, di tutto ciò su cui è necessario rivolgere lo sguardo e trattenere a futura memoria. Mai come a partire dal Novecento (in cui le masse entrano nella storia e i media diventano centrali nella nostra società) possiamo dire, anche iconograficamente, che *la storia siamo noi*.

I colori cupi e plumbei, le tinte smorzate nella cromia ma pastose nella consistenza (in cui si intravede il suo amore per Tuymans), i tratti fisiognomici accennati ma mai compiuti sino in fondo, i dettagli delle suppellettili appena abbozzati ci fanno così vedere quello che di più importante abbiamo: la nostra identità, cui talvolta possono mancare dei pezzi, dato che non siamo equazioni già risolte nelle mani di qualcuno; tanto meno di un artista come Despotović che non ha la pretesa di dire tutto e sa perfettamente quando far tacere il pennello. Così riesce a mostrare anche ciò che non è chiaro e perfettamente delineato. Un elemento nascosto fra le pieghe della nostra vita o le grinze di un *guanto di velluto* che un bambino inconsapevole, ritratto da un anonimo fotografo, tiene in mano.

1. L. Tuymans in *Why Paintings Succeed Where Words Fail*, interview by G. Harris, *The Art Newspaper*, September 2009, p. 38.
2. J. L. Nancy, *The Ground of the Image*, Fordham University Press, New York, 2005, p. 23.
3. G. Richter e H. U. Obrist, *The Daily Practice of Painting*, Notes 1973, Mit Press, Cambridge, 1995, p. 78.



Il guanto, 2010, olio su tela, 105x135 cm





Two white dressed portraits, 2010, olio su tela, 90x120 cm cad.



Untitled, 2010, acrilico e olio su tela, 140x110 cm



Timesteps, 2010, olio su tela, 170x140 cm



Chair, 2010, olio su tela, 90x139 cm



Lipstick, 2010, olio su tela, 130x160 cm

Cavaliere errante, 2010, olio su tela, 110x140 cm



“Due o tre cose che so di lei”: appunti intorno alla pittura di Nebojša Despotović

Luigi Meneghelli

Osservando una vecchia fotografia ci si trova come davanti ad un mistero tutto da scoprire. Totalmente estraneo, ma inesorabilmente inquisitorio, assolutamente distante, ma sempre pronto ad inquietare il nostro sguardo.

Il gesto di Nebojša Despotović di recuperare da un giornale (o da vecchi manuali, periodici, pagine pubblicitarie) delle immagini per rimetterle in circuito attraverso il flusso della pittura non apre a una nuova vita (o ad una nuova vista) i soggetti presi in considerazione, ma, se possibile, ne accentua la percentuale di ambiguità. Basterebbe guardare il dittico dal titolo *Two white dressed portraits* per trovarsi di fronte a due figure apparentemente innocenti, dietro cui però si nasconde una forza devastante non ancora svelata. L'impatto è violento e ipnotico come se le fattezze umane fossero ancora latenti o avessero i tratti marionettistici, alienati delle classiche fotografie in posa d'antan.

Non c'è nulla di attuale, di immediatamente riconoscibile nella pittura di Despotović (anche se il suo gesto non si spinge mai ai limiti dell'informe): le figure, i paesaggi, i giochi sembrano venire da un'epoca lontana, da uno spazio insituabile. E, anche gli elementi compositivi all'interno del suo quadro sono sempre ridotti all'essenziale, ottenendo così l'effetto di ridurre al minimo la loro capacità narrativa. Egli non è certo un erede di quegli artisti che negli anni '90 erano impegnati a impastare schegge dell'immaginario mediatico. Egli non si serve di espressioni formalmente vistose, anche perchè chi ritrae per lui è uno sconosciuto, è la prova misteriosa di una diversità ignota.

Il suo lavoro è orientato ad isolare, ad analizzare una presenza di cui non sa nulla, se non che “è stata” (come direbbe R. Barthes), a cercare i significati possibili di questi

esseri perduti nelle profondità del tempo. Quella di Despotović allora è quasi una archeologia dello sguardo, che scava nella distanza, per interrogare una “sparizione” (dove sparizione non identifica una assenza visiva, ma un elemento fantasmatico, simulacrale, come potrebbe essere quello di un’impronta sulla sabbia o quello di una maschera che sottrae il corpo dalla propria vita quotidiana).

Interrogare qui, però, non ha come obiettivo quello di accedere ad un sapere, di cogliere una improbabile realtà. Ogni intervento pittorico anzi appare come un’ulteriore alterazione dell’immagine, una sua distorsione, se non addirittura come una sua regressione ad uno stadio di assoluta estraneità. Estraneità che non è solo nei tratti dei soggetti (o dei luoghi), ma anche nell’atmosfera che si crea all’interno del dipinto: lo stesso impiego di toni grigio-verdi costringe infatti a guardare come attraverso un velo o una nebbia fitta che offusca ogni evidenza.

Ciò che appare e vive sulla scena è la dimensione di una nuova identità, con la quale ogni persona si fa conoscere allo sguardo dell’altro. Ci tiene a sottolinearlo lo stesso artista serbo, facendo riferimento al proprio vissuto: “la mia identità – egli dice – non sarà mai una cosa chiara, per cui sono costretto ad indagare nell’oscurità dell’inconscio. Ma perdere l’identità può essere il motivo per crearne una nuova, non imposta bensì cercata”: può essere il tentativo di un continuo ricostruirsi, rimodellarsi, perlustrando la riserva inesorabile del passato, ma può essere anche fare affidamento ad un linguaggio anteriore a qualsiasi parola pronunciata, consegnarsi a quella dimensione che non si esprime, ma che ci segue e ci costituisce, perchè la nostra esperienza, prima di tradursi in immagine è immediatezza dell’essere, è un emergere aurorale dalla notte della natura fisica. Ce lo testimonia anche il lavoro dal titolo *Cavaliere errante*: una figurina che pare mascherata o non avere sguardo e che fa un tutt’uno con il cavallino di cartapesta su cui si regge. Come leggerla, se non come un mix tra immagini di un personale tempo perduto e un’eredità psichica collettiva? Essa sta tra il balocco e l’amuleto, tra il giocattolo abbandonato e il feticcio antico.

Despotović smonta il concetto tradizionale di ritratto (o di paesaggio) come autentica registrazione del carattere unico del soggetto (o della veduta). Le sue immagini appaiono invariabilmente mobili, leggere, levitanti. Non più rappresentazioni di una sola dimensione, ma di una multidimensionalità, come se egli, metaforicamente, volesse attraversare i vari strati dell’essere e del tempo: viaggiare dentro di sé e dentro la Storia. Egli sostiene: “Mi interessa analizzare una certa immagine nei suoi diversi piani percettivi: formale, compositivo, psicologico. Credo che il medium pittorico possieda ancora la possibilità di indagare e arrivare ai contenuti attraverso la forma che non è altro che la relazione tra l’idea e la realtà”.

Comunque, il diradarsi degli elementi spaziali, il ridursi quasi allo stremo dei dati architettonici e oggettuali potrebbe essere visto come un mezzo per comprimere energia e intensificare il soggetto. In questo modo potrebbero essere osservati il “bambino con il pastrano da soldato” (*Il quanto*) o lo “scolareto in posa” (*Chair*): ritratti eretti, orgogliosamente impettiti. Ma, se si osserva meglio, ci si accorge che sono presenze oscure, quasi rassegnate ad ammuflire nella loro immobilità, forse intrappolate prima nella foto e poi nelle paste della pittura.

Soprattutto ci si accorge che si tratta costantemente di figure infantili che hanno l'aria intrinsecamente triste, innocentemente delusa. Ed è come se la loro presenza (la loro soggettività) si rovesciasse in qualcosa di non soggettivo: essi sono esseri ancora socialmente non formati, delle “persone” che non hanno ancora acquisito delle caratterizzazioni definite. Sono creature in divenire, che si stanno formando o, meglio, trasformando. Così si spiega anche il metodo operativo di Despotović sempre fatto di pennellare impetuose, di segni vorticosi, aggiranti, come stesi alla cieca: l'intento è quello di dimenticare i codici della rappresentazione, le convenzioni del “figurare”, in favore di un incessante lavoro sulla materia che segretamente matura in immagine. “La mia ricerca è sempre aperta. Rappresenta più una ricerca che deve ancora nascere che un linguaggio codificato”, aggiunge ancora l'artista.

Solo che allora si pone un quesito fondamentale: l'umanità che mette in campo Despotović ha a che fare con l'abisso temporale, con la profondità del passato o non piuttosto con il tentativo di riportare l'opera ad uno stadio di esordio, di balbettio, di preistoria della visione? Il suo riprendere frammenti memoriali è un pervicace sforzo di mettere in luce il sepolto o non invece il desiderio di impiegare il sepolto come un mondo che si fa (che diviene) mentre l'artista dipinge? Potremmo definirla una “second life”, anche se impregnata di tutte le scorie da cui l'immagine prende avvio?

Non è un caso che alcuni quadri Despotović li dedichi proprio al gioco: egli è convinto come E. Fink, che con “il gioco siamo per un po' liberati dall'ingranaggio della vita e come trasferiti su altro corpo celeste, dove la vita appare più leggera, aerea, insensata”. La ragazza a cavalcioni su un cane, il bambino ritto come una statua sulla sua cavalcatura danno proprio l'impressione di un'umanità intenta a costruirsi un suo mondo fantastico o di fare in modo che questo stesso mondo sia il proprio (che tra lei e il mondo non ci sia più distinzione). E' un po' come guardarsi dall'afferrare in diretta la realtà e girarci intorno: muoversi in questo giro con la discrezione di chi sa di non possedere nulla, convinto semmai che è proprio questa la sua realtà. “Nella vita il gioco è preparazione per il lavoro, nell'arte il lavoro è la preparazione per il gioco”, aggiunge

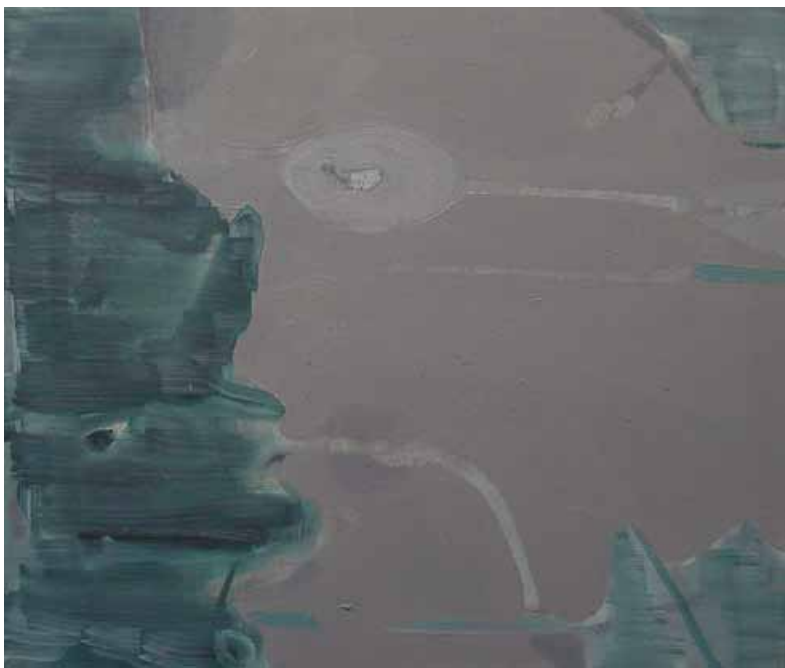
sempre Despotović. E dedica l'analogia attenzione a cogliere la grazia che sta aldilà del peso della materialità anche quando, come ne *Il ritorno di Marx*, rappresenta un autentico parco-divertimenti, con le sue "montagne russe". Il suo gesto non ne riproduce il corpo, i meccanismi, la funzionalità, ma allude solo al loro movimento, richiama solo, nella fluidità del tratto, le loro temerarie giravolte, invitando in qualche modo l'osservatore a proseguire virtualmente il loro moto. I suoi sono segni che acquistano un proprio essere, cessando di essere segni di qualcosa (di tangibile).

E lo stesso discorso lo si può fare pure quando viene affrontato il tema del paesaggio (quello dei boschi, dei cieli): Despotović non ha la pretesa di conglernerle le apparenze, ma prova a trattenerne l'anima, l'idea: vuole arrivare alla forma che sta prima della "forma formata" che siamo abituati a vedere. Il suo non è un puro atto di consunzione, ma il desiderio di "comprendere" la trama nascosta, l'ossatura discreta, che a volte si fa perfino dimenticare, ma che costituisce la struttura interna delle cose, la loro trasfigurazione, il loro divenire elementi simbolici.

E allora si capisce il perchè la pittura di Despotović appaia sintetica ed essenziale (anche se stratificata): è un perenne tentativo di riportare l'immagine ad uno stadio di esordio, quando tutto è ancora alla stato di puro indizio, traccia, presagio. Nella società saturata di immagini, dove "non c'è più niente da vedere" e l'immagine subisce una inevitabile svalutazione semantica, egli usa la pittura come una vera e propria pratica di resistenza. Attraverso di essa cerca di mantenere paradossalmente viva anche la sparizione, di dare un senso anche alla cancellazione.



Il ritorno di Marx, 2010, olio su tela, 50x60 cm



Barrier, 2010, olio su tela, 50x60 cm



Landscape, 2010, olio su tela, 50x60 cm



Luogo del rimosso, 2010, olio su tela, 63x57 cm



Paesaggio, 2010, acrilico su tela, 50x60 cm



Fear house, 2010, olio su tela, 60x50 cm



Bucket, 2010, olio su tela, 140x175 cm



Secret garden, 2010, olio su tela, 148x170 cm



Modello dell'apparenza, 2010, olio su tela, 50x60 cm



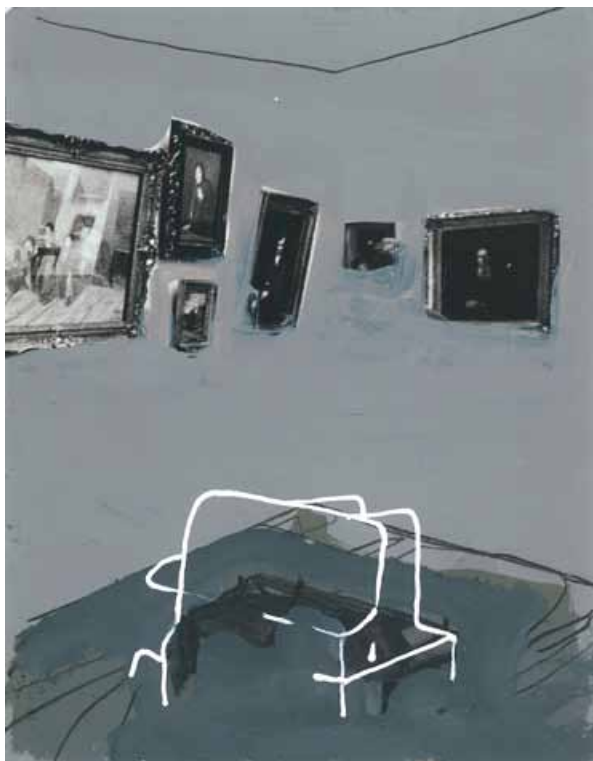
Concrete chamber, 2010, olio su tela, 50x40 cm





Illuminating child, 2009, olio su tela, 240x150 cm

Works on paper



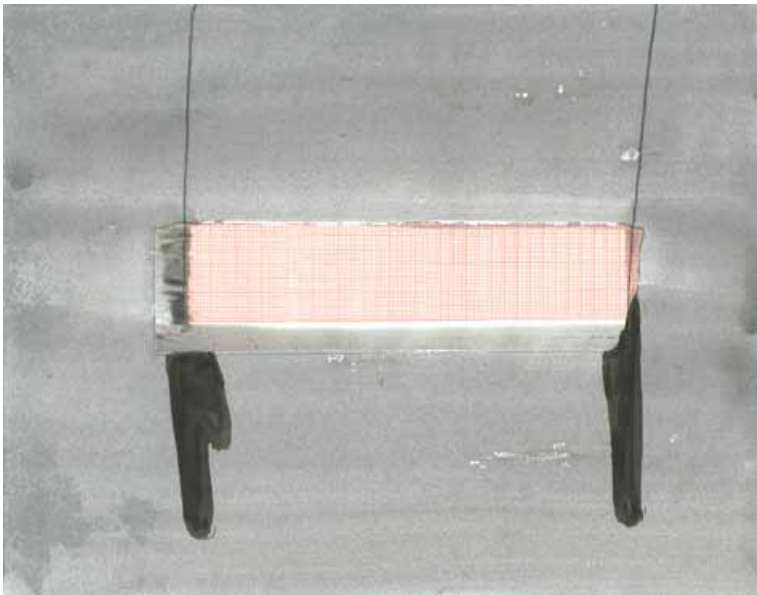
Untitled, 2010, tecnica mista, 27x20 cm



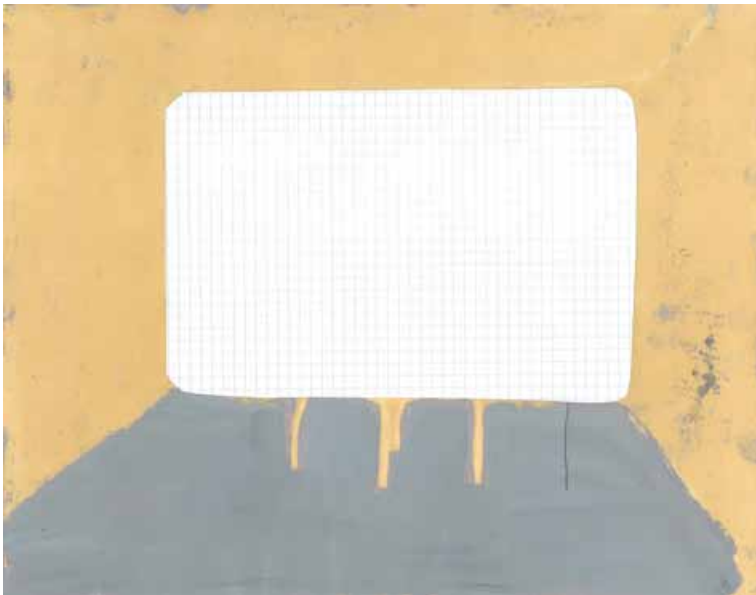
Office, 2010, tecnica mista, 24x34 cm



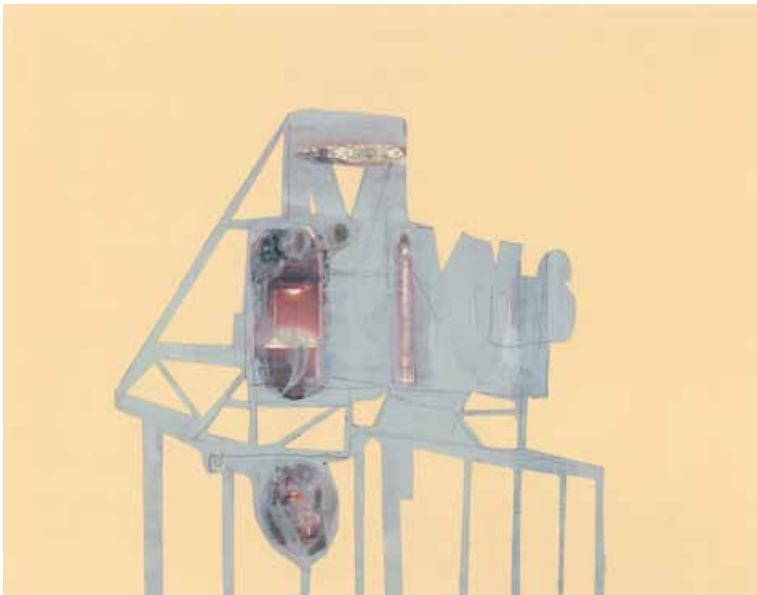
Untitled, 2010, tecnica mista, 30x42 cm



Section table, 2010, collage e tecnica mista, 21x30 cm



Schermo, 2010, tecnica mista, 24x34 cm



Untitled, 2010, tecnica mista, 24x34 cm



Untitled, 2010, tecnica mista, 24x34 cm



Untitled, 2010, tecnica mista, 49.5x34.5 cm



Untitled, 2010, tecnica mista, 49.5x34.5 cm

Painting as Time and Precision

Daniele Capra

“Such *Isms* as Modernism, postmodernism etc, they’re just no longer applicable to the world we live in. The whole practice of painting is about two things: timing and precision”¹.

Never as today has painting been such a choice for those artist who practice it. An empathic choice that has only been laterally influenced by the great development of the media, technology, and telematics which have - more than anything else - implemented the number and efficiency of the working tools as well as the way in which social relationships are managed. But there have been no epochal changes in the dynamics with which painting is created and produced, given that the artists who devote themselves to it are in some way naturally impelled to an intimate and daily hand-to-hand fight with it: given that painting is nourished by innumerable stimuli, many of which are far distant from its own world, manual ability and technique are unavoidable factors because artists construct their own identity by the act of *working*. Due to this continuative and constant personal relationship, paintings show, not only their ideological, cultural, and aesthetic background - as with all works of art - but also the physical stratification of the work that the artist has finished: in other words, a brushstroke sums up in itself the history of all the brushstrokes made because it is the total outcome of all the additions set down by the artist. It is, therefore, inevitable that painting highlights a past condensed on the surface and with respect to which the artist needs to make a résumé; he is obliged to do so (even in the moment when making a minimalist work or having a non-objective or procedural approach) in a form that is quite often compulsive and violent, not so much in his particular way of painting but in the pressing need to work. Jean Luc Nancy has written, “ the image is the prodigious force-sign of an improbable presence irrupting from the heart of a restlessness on which nothing can be built. It is the force-sign of the unity without which there would be neither thing, nor presence, nor subject. But the unity of the

thing, of presence and of the subject is itself violent”.² The result is that painting further raises the pressure by adding to its charge the image it produces, an evidently cumbersome adoptive daughter.

Nebojša Despotović’s work is, in many ways, the result of this combined action of daily work, pressure, and intensity which do not acknowledge each other reciprocally yet are evident, above all, in his way of following his interests and controlling their outcome. When visiting the studio of an artist it often happens that you see works of varying quality, and frequently what is most stimulating is the ability of the curator or dealer to intuit the strength of the works and choose those that are most stimulating. On the various occasions that I have been in Nebojša Despotović’s studio I have always been amazed by the quality of *all* his works; basically, there was nothing to be put aside or was less intense. On the contrary, all the works were fascinating. Like Bacon, the artist himself made a first choice through a kind of intelligence that is not so much a question of self-censoring but of selecting (“I destroy many works but the best remain”). So it seems that, apart from expressive and linguistic impulses, behind each work there is an intelligent kind of responsibility related to Richter and his wish to leave his mark on the world because “a painter has to believe in what he does, he must be completely involved in what he is doing in order to be a painter. Once he is obsessed by it he will come to the point in which he believes he can change mankind through his painting”³.

The works grouped together under the title *Velvet Glove* are the result of Despotović’s activities based on memory and on particular and individual hoards of photographs. This is a *series* which started from a project for working in an iconographical and technologically recognizable way, one in which, apart from the worth of each image, there are close relationships between the works. To evolve and invent single series rather than individual works allows, on the one hand, a concentration of energy yet, on the other, requires an elevated form of intellectual self-control. Or, as this Serbian artist says, “I am crazy about Richter’s work. He manages to make each brushstroke an element of a far greater mechanism”. So we can already appreciate his aim of building a basis for large-scale works.

The *Velvet Glove* works are characterized by a particular approach to the history of individuals, and their aim is to bring to the surface images, situations, scents, and sensations which would otherwise be buried for ever in the drawers of old chests. Spontaneously, the forms of this young artist have the power to allow the emergence of pieces of a forgotten past, as happened with Proust’s *madeleines*. In fact, the works result from a hunt for images that has its beginnings in history books, old photos, old encyclopaedias, and schoolbooks picked up in flea markets. They are slices of

abandoned personal memories which end up in the hands of people distant in time and space; and yet there is nothing in common between those who look at the images and those who are portrayed. They are never icons but, rather, precise identities. These are people who have lived, fought, loved, and suffered. Their distance from us is indicated by the yellowed paper which represents the wear of time and the draining away of their iconographical value. And so his work, without ever being a weary ode to the past or of what might have been, allows the visual concentration and condensation of what time speedily dilutes. The men, women, and children whom, having saved them from oblivion, Despotović portrays in the poses they assumed in front of the camera, tell us of a world that no longer exists and that by now is firmly a part of the *mare magnum* of history. Yet they were probably never protagonists or recognizable protagonists of this history. But their new portraits are testimonies to the importance of their (and our) individual existence, of all that it is necessary to fix on and keep hold of for future history. Never so much as since the 20th century (when the masses became part of history and the media became central to our society) have we been able to say, even at an iconographical level, that *we are history*.

The dull, leaden colours, the dark yet feisty tints (from which we can intuit the artist's love of Tuymans), the heavily underlined yet never completely defined physiognomies, and the barely sketched-in details, all allow us to glimpse what is most important for us: our own identity. At times this might overlook some bits and pieces because we are not moulded by the hands of anyone, least of all by an artist such as Despotović who does not claim to explain everything and who knows perfectly when to silence his brush. And so he manages to show what is not clear or perfectly outlined. An element hidden among the folds of our life or the wrinkles of a *velvet glove* which, unknowingly, is held in the hand of a child seen in an anonymous portrait.

1. L. Tuymans in *Why Paintings Succeed Where Words Fail*, interview by G. Harris, *The Art Newspaper*, September 2009, p. 38.
2. J. L. Nancy, *The Ground of the Image*, Fordham University Press, New York, 2005, p. 23.
3. G. Richter e H. U. Obrist, *The Daily Practice of Painting*, Notes 1973, MIT Press, Cambridge, 1995, p. 78.

“I Know a Few Things About You”: Notes about Nebojša Despotović’s painting

Luigi Meneghelli

When looking at an old photo it is as though we find ourselves in front of an unsolved mystery. One that is completely extraneous to us but is inexorably inquisitorial, completely distant, yet always ready to disturb our vision.

Nebojša Despotović’s gesture of recuperating images from newspapers (or old booklets, periodicals, adverts) in order to put them back into circulation through the flow of painting does not give a new life (or a new view) to the subjects in question but, if anything, underlines their highly ambiguous content. Just look at the *Two White Dressed Portraits* diptych: you find yourself in front of two apparently innocent figures behind which, however, is an as yet undiscovered devastating force. The impact is violent and hypnotic; it is as though human physiognomy were still only latent or had the aspect of a marionette alienated by the classical photographic poses of the past.

There is nothing topical or immediately recognizable in Despotović’s painting (though his gestures never become formless): the figures, landscapes, and games seem to come from some distant past, from a space that cannot be pinpointed. And even the compositional elements within the painting are always reduced to their essentials, thus obtaining an effect of reducing their narrative capacities to a minimum. He is certainly not an heir to those artists who in the 1990s were concerned with mixing together remnants of media imagery. He does not make use of formally striking expressions, also because the person he portrays is unknown to him: it is the mysterious experience of an unknown diversity.

His work tends to isolate and analyze a presence which he knows nothing about,

apart from the fact that (as R. Barthes says) “it existed”; he searches for the possible meanings of these beings lost in the depths of time. So Despotović’s is almost an archaeological inquiry into gazes, one which digs into the distance in order to examine a “disappearance” (where disappearance does not identify a visual absence but a phantasmal element, a simulacrum, like that of a footprint in the sand or a mask that separates the body from its everyday life).

But here the aim of the examination is not to gain knowledge, to grasp some unlikely reality. On the contrary, each painterly intervention seems a further alteration of the image, a distortion of it, perhaps even its regression to a state of absolute extraneousness. An extraneousness not only to be found in the characteristics of the subjects (or places) but also in the atmosphere created within the painting: the very use of green-grey tones forces us to look as though through a veil or thick fog that clouds over the evidence.

What appears and comes alive on the scene is the new identity with which each person is revealed to the gaze of others. The artist himself, with reference to his own experience, underlines that “my identity will never be something clear and so I am forced to investigate the darkness of the subconscious. But losing an identity can be a reason for creating a new one, one that is not imposed but searched for”. This might consist of a continual attempt at self-reconstruction, at remodelling oneself, by sifting the inexorable reserves of the past; but it might also be by entrusting oneself to a language that precedes the pronunciation of any word, by giving oneself up to that dimension which is unexpressed but which follows and forms us, because our experience, before being translated into images, is the immediacy of existence, it is the dawning emergence from the night of physical nature. This is seen in the work *Cavaliere errante*: a figure which appears to be masked or without a gaze and that is an integral part of the papier-mâché horse it rides. How can we analyze it unless through a mixture of the images of a personal past and collective psychical heredity? It is halfway between a plaything and an amulet, an abandoned toy and an ancient fetish.

Despotović dismantles the traditional concept of a portrait (or landscape) as a genuine record of the unique character of the subject (or view). His images invariably appear to be mobile, light, levitating. They are no longer representations of a single dimension but of many dimensions, as though he had metaphorically wished to cross over the various layers of being and time: to journey within himself and within History. He insists that “I am interested in analyzing a certain image in all its

various perceptive planes: formal, compositional, and psychological. I believe that the medium of paint still has the possibility to inquire into and to arrive at a content through a form that is nothing other than the relationship between ideas and reality”.

However, the extreme dissipation of spatial elements and the reduction almost to nothing of the architectonic and objectual data can be considered as a means for compressing energy and for intensifying the subject. This is one way of considering *Child With a Soldier's Greatcoat* (*II guanto*) or *Schoolboy Posing* (*Chair*): upright, proudly rigid portraits. But if we look closer we become aware of dark presences, presences almost resigned to become mouldy in their immobility: they are perhaps trapped, first of all, in the photo, and then in the painting's impasto.

Above all we become aware that we are always dealing with infantile figures with an inherently sad and innocently deluded air. It is as though their presence (their subjectivity) has become something no longer subjective: they are not yet socially formed beings and have not yet acquired definite characteristics. They are creatures still being developed and formed or, rather, transformed. This also explains Despotović's way of working which always consists of impetuous brushstrokes, of wild vortexes of marks as though they were thrown down blindly: the aim is to forget codes of representation and the conventions of “figuration” in order to undertake an action on material that only develops secretly into an image. “My work is always receptive. It represents a codified language more than a research that has yet to be born” the artist states.

Except that then a basic question crops up: is the humanity that Despotović puts into play concerned with the abyss of time and with the depths of the past or, rather, an attempt to bring the work back to a state of a new beginning, of stammering, of vision's prehistory? Is his reuse of memorial fragments an obstinate attempt to bring to light what is buried or, rather, is it the wish to employ what has been buried as a world that continues to develop while the artist paints? Could we define it as a “second life”, even though one still imbued with all the debris which was the starting point of the image?

It is not by chance that some of Despotović's paintings are concerned with play. Like E. Fink he is convinced that “by playing we are somewhat liberated from the mechanisms of life and are virtually shifted to another heavenly body where life seems lighter, airier, and absurd”. The girl astride a dog or the child mounted as upright as a statue give the impression of a humanity intent on constructing its own fantastic

world or of seeing that the world itself becomes its own (that there is no longer any difference between humanity and the world itself). It is rather like being careful not to grasp reality firmly but to circle around it, and to take part in this rotation with the discretion of someone who knows he has nothing and yet, if anything, is convinced that precisely this is his own reality. “In life play is a preparation for work; in art work is a preparation for play”, Despotović adds. And he pays the same attention to an understanding of the charm that lies beyond the weight of material, even when, as in *Il ritorno di Marx*, he represents a genuine amusement park with a rollercoaster. His gesture does not represent its body, mechanisms, and functions, but simply alludes to its movement; its fluid outlines only refer to its daring somersaults and, in some way, invites the viewer to follow its movements virtually. Its signs take on their own being and are no longer the signs of something (tangible).

The same can be said even when he deals with the theme of landscapes (of woods and clouds): Despotović does not try to convey their appearance but tries to capture their soul and sense: he wants to arrive at the form existing before the “formed form” that we are used to seeing. His is not a mere act of consumption but the wish to “understand” its hidden warp and weft, its discrete skeleton, which at times even allows itself to be forgotten but which is in fact the internal structure of things, their transfiguration, their development into symbolic elements.

And so we understand why Despotović’s painting seems closely argued and minimal (even though stratified): it is a perennial attempt to bring the image back to an initial state where everything is in a state of hints, traces, predictions. In a society saturated by images, where “there is no longer anything to see” and where images inevitably undergo a semantic devaluation, he uses painting as a genuine practise for resistance. Through it he tries, paradoxically, to keep even disappearance alive, to give a meaning to cancellation too.

Nebojša Despotović

Nato nel 1982 a Belgrado (SRB). Vive e lavora a Venezia.

Mostre personali

- 2010 *Velvet Glove*, Galleria Arte Boccanera Contemporanea, Trento. Catalogo con testi di Daniele Capra e Luigi Meneghelli
Backdoor, Galleria UPP, Venezia. Catalogo con testi di Gloria Vallese
- 2009 *Human after all* (con Giacomo Roccon), a cura di Carlo Sala, Ex Chiesa di S. Antonio, Badoere (TV)

Mostre collettive

- 2010 *Lost in painting*, a cura di Carlo Sala, Villa Brandolini, Pieve di Soligo (TV)
Once I lived here, a cura di Carlo Sala e Gloria Vallese, Museo Civico, Asolo (TV)
Liquida, Festival d'Arte Contemporanea, *Preview*, a cura di C. Sala, Museo di Santa Caterina, Treviso
Hotel A+A International, a cura di Domitilla Musella, Galleria A+A, Venezia
Riconoscimento sulla nuova arte in Veneto, a cura di Carolina Lio, Studio Bazzini Arte Contemporanea, Milano
Living / Leaving, a cura di Gloria Vallese, Oratorio di San Ludovico, Venezia
The Berlin Wall, a cura di Artan Shabani, Promenade Gallery, Vlore (AL)
- 2009 *93ma Collettiva Giovani*, Fondazione Bevilacqua La Masa, Galleria di Piazza San Marco, Venezia
Mostra autunnale, Associazione ULUS, Padiglione Cvijeta Zuzoric, Belgrado (SRB)
Immagine - La nuova visione della generazione anni '80, a cura di Carolina Lio, GiaMaArt Studio, Vitulano (BN)
The CREAM Society, a cura di G. Vallese e C. Sala, La Fornace dell'Innovazione, Asolo (TV)
Fairy Tales, a cura di Carolina Lio, Galleria antonio Battaglia, Milano
Rooted, a cura di Marita Ruitter, Galerie Claire Fontane, Lussemburgo
- 2008 *Reazione Mutante*, a cura di Giulia Ceschel, Bugno Art Gallery, Venezia
CREAM on madnes, OPEN II - Esposizione internazionale di sculture e installazioni all'aperto, a cura di Paolo De Grandis e Gloria Vallese, Isola di San Servolo (VE)
Schlaglichter, a cura di Paola Alborghetti, GEH8, Dresda (D)
Nuova Luce, a cura di Domitilla Musella, Galleria A+A, Venezia
- 2007 *Accadè*, a cura di Giulia Ceschel e Paola Alborghetti, Galleria Totem Il Canale, Venezia
- 2006 *In notte placida*, a cura di Aldo Grazi, Villa Manin, Passariano (UD)
Proposte per comunicare la Novantesima Collettiva Giovani, Fondazione Bevilacqua La Masa, Venezia
OPEN 06 - Esposizione internazionale di sculture ed installazioni all'aperto, a cura di Paolo De Grandis, Gloria Vallese, Vincenzo Sanfo e Chang Tsong-Zung, Lido di Venezia
Atelier Aperti / 10 Artisti sul tema del look, a cura di Gloria Vallese, Villa Vecelli Cavriani, Verona
- 2004 *Sotto l'attico*, a cura di Raffaella Cargnelutti, Palazzo Frisacco, Tolmezzo (UD)

NEBOJŠA DESPOTOVIĆ

Velvet Glove

13 novembre 2010 - 29 gennaio 2011

Arte Boccanera Contemporanea di Giorgia Lucchi
www.arteboccanera.com

Con il patrocinio / With patronage of
Osservatorio Balcani e Caucaso, Rovereto

Pubblicazione / Publication
© Galleria Arte Boccanera Contemporanea, Trento 2010

Edizione / Edition
© Effe e Erre, Trento

Testi / Texts
Daniele Capra
Luigi Meneghelli

Traduzioni / Translations
Michael Haggerty

Un sentito ringraziamento a / Many thanks to
Fausto Campostrini, Luisa Chiodi, Cantina d'Isera, Carlo Di Raco,
Sandra Facchinelli, Giorgia Moroni, Daniela Mosna,
Carlo Sala, Greta Stocchero, Erica Vaina, Francesca Vanoni