

SOPHIE KO CHKHEIDZE

1981 Tbilisi

Lives and works in Milan

EDUCATION

2011 – MFA Brera Academy, Milan

2004 – BA Academy of Fine Arts, Tbilisi

SPECIAL PROJECTS

2005-2006: Intership Program of the European Commission «Giovani per l'Interculturalità» at Progetto Giovani di Padua.

2003: Scholarship of the Italian Ministry of Foreign Affairs at l'Accademia di Belle Arti di Brera – Milan.

SOLO EXHIBITIONS

Silva imaginum, curated by Federico Ferrari, text “*Silva imaginum*” by Federico Ferrari, RENATA FABBRI arte contemporanea, Milan, 2015.

Sophie Ko Chkheidze, solo show, text “*Finis initium*” by Federico Ferrari, A+B Contemporary Art, Brescia, 2014.

Nel cielo dove qualcosa luccica, Museo Ettore Archinti, Lodi, Italy, 2013.

Geografia Temporale, Nowhere Gallery, Milan, 2012.

Ad altezza d'occhio, curated by Maurizio Guerri, NuovoCIB-Galleria Formentini, Milan, 2011.

SELECTED GROUP EXHIBITIONS

Les Sublimes, curated by Fondazione Arthur Cravan and Cose Cosmiche, Milan, 2015.

Vetrina, curated by SOAP and festival STUDI, Milan, 2015.

Castello 40. A case study, curated by Fortunato D'Amico, Venicedocks, Venice, 2013.

Canvases, promoted by Accademia di Brera, Nuovo-CIB Galleria Formentini, Milan, 2012.

Fairy Tales, curated by Carolina Lio, Galleria Antonio Battaglia, Milan, 2009.

La nuova manualità nell'era digitale, promoted by Accademia di Belle Arti di Brera and by Comune di Milano, l' ex chiesa di San Carpoforo, Milan, 2009.

Schlaglichter, curated by Paola Alborghetti, Atelieregemeinschaft Geh8, Dresden, Germany, 2008.

Maestros Y Discipulos, promoted by Accademia di Belle Arti di Brera, Museo Municipal De Bellas Artes G. Perez di Cordoba, Argentina, 2008.

QUI OBIJT ANNO MMVII, curated by Umberto Cavenago, S. Carpoforo, Milan, 2007.

Transmission, promoted by Association Art Without Frontiers, curated by Nino Danelia, Gallery Priestor for Contemporary Art, Bratislava, Slovakia, 2003.

La cenere come metamorfosi delle immagini

Le immagini vivono nel tempo, ne sono silenziose testimoni; le immagini scompaiono, ritornano nel tempo e al tempo sopravvivono. Le immagini portano con sé anche un proprio tempo: le immagini parlano del tempo che vivono, ci mostrano la loro scomparsa, la loro coriacea resistenza o addirittura una gloriosa rinascenza nella furia distruttiva della storia. Eppure il nostro tempo, quale «società dello spettacolo» si impone per una ipertrofica produzione di immagini e allo stesso tempo come la più cieca al senso di esse, come incapace di intrattenere un rapporto che sia in grado di andare oltre al nichilistico mero consumo delle immagini. Come scrive Federico Ferrari in *Finis initium* «la cenere è quel che resta, quel che ci resta» di tutta la tradizione di immagini del passato. E come osserva Ferrari, la *Pala d'altare*, *Delle stelle fisse*, *Titani* e *Grembo* sono rispetto al nostro comune rapporto con le immagini fatto di «nichilismo passivo», di incapacità di «conservare le proprie ceneri», una forma di *pietas*.

Una pietas per le immagini

Le *Geografie temporali* dunque sono una forma di *pietas* verso le immagini, verso la nostra storia, verso il nostro tempo. È da questa *cenere*, da questo nulla cui è destinata la vita delle immagini nel nostro tempo che nascono le *Geografie temporali*, opere che prendono forma dal resto incombusto di immagini, dalla cenere di immagini bruciate. Fuoco e cenere testimoniano della distruzione delle immagini e allo stesso tempo sono ciò che rende possibile l'esistenza stessa dell'immagine. Dal fuoco nascono immagini, la cenere stessa delle immagini diviene il corpo e l'anima di un'immagine non ancora vista, la cui storia non è ancora scritta, è anzi appena iniziata. Le *Geografie temporali* tentano di fermare l'attimo in cui l'immagine del passato continua ancora a bruciare, insiste a voler esprimere un senso, continua a vivere, nonostante il seriale consumo di immagini, nonostante la loro sistematica consumazione. Il bruciare delle immagini è ciò che porta con sé la vita passata nel presente, è *il crescere della vita al di là di ogni distruzione*. Il fuoco è sia forza distruttiva, sia capacità di resistenza che l'immagine testimonia al prezzo della propria *vita*. Così le *Geografie temporali* sono nuove immagini, fatte di forme mutevoli e mobili dal resto incombusto delle immagini. La cenere delle immagini bruciate è la *fine* stessa di un'immagine,

ma è anche un *nuovo inizio*: la materia, il colore tracciano una «iconografia dell'invisto» (F. Ferrari) ancora una volta un'immagine che ha senso per la vita, una volta che si sia tornati alla dimensione essenziale ed elementare dell'immagine stessa. «Non si dà fine possibile, ma solo metamorfosi senza fine», osserva Federico Ferrari, nello scritto che accompagna le *Geografie temporali*.

Perdere la durata per acquistare peso

Questa metamorfosi infinita delle immagini vive nelle *Geografie temporali* che sono in continua impercettibile trasformazione. Le *Geografie temporali* sono dei segnatempi, sono delle *classidre*, simboli cari alle prime nature morte, a ogni *Vanitas*, a ogni *Memento mori*. Con il passar del tempo la composizione del quadro cambia, la cenere cade, il tempo segna il suo passaggio, ma il tempo che una *Geografia temporale* misura con la sua stessa forza di caduta non è solo il tempo della distruzione, dell'esaurirsi della vita. La simbologia cui l'orologio a polvere rimanda infatti è duplice: da un lato indica l'inesorabile finire della vita, dall'altro concede all'uomo il tempo della meditazione, della profondità, dell'arte, dell'ozio; come cresce la sabbia sul fondo dell'ampolla inferiore, così la vita prende forma nel suo scorrere, nel suo rapportarsi alle forze naturali e non si vanifica. Le *Geografie temporali* ci mostrano come il tempo perda la durata per acquistare peso. Così il senso dell'immagine non si consuma. Le *Geografie temporali* mettono in scena questo rapporto tra tempo e immagine fatto di pressione e di distruzione del tempo sulle immagini, ma anche di formazione, profondità, *rinascita* rispetto alla furia distruttrice del tempo. Le *Geografie temporali* portano alla luce che le immagini non soltanto subiscono il tempo, ma segnano il tempo, lo portano a una forma, lo conducono alla visibilità, danno un senso al nostro sguardo. Scrive Federico Ferrari: «Uno stupore senza fine davanti a un inizio che non smette di iniziare, in ogni istante, qui e ora, nello splendore del colore, nelle mie parole, nei tuoi occhi?».

Temporal Geographies

Images and Time

The Temporal Geographies are born from a question in images on time. Images have always been conceived in Western cultures as the preferred way to accessing time. Images exist in time, they bear witness; images disappear, return in time, and survive time. Images also bear their own time, in different ways: images speak of the time they live in, they display their disappearance, their laborious resistance, their hardened resistance, or even their glorious renaissance in the face of history's destructive fury.

Where the Image Burns: Ashes

For all these reasons, the thoughts of Georges Didi-Huberman on the relationship between time and images have represented a very important moment of theoretical confrontation for my work as an artist; in particular, I refer to the writing *The Image Burns* (2006), in which the temporality of images and the relationship they have with memory propose considering past images with the commitment to feel where the images still "burn." Feeling where the image burns means trying to come into contact with the time of the image, beyond the chronological timeline we are all a part of, beyond time that is or is not the past, beyond the time of words that serve to define it. How can we feel where the image still "burns"? Didi-Huberman writes:

"In order to feel it, you need to dare, you need to draw the ashes close to your own face. And blow gently, so that the embers, below, may release once again their warmth, their glow, their danger. As if, from the gray image, a voice rises: 'Don't you see I am burning?'"

This burning Didi-Huberman speaks about lies at the center of my latest works called *Temporal Geographies*, in which the material consists of burned images: ashes of burned images of ancient masters, which are once again not only mere remains of images, but the image. In the *Temporal Geographies*, fire is both a destructive force and a witness to the ability to resist shown by the image well beyond its outline. Thus a *Temporal Geography* is at the same time an old and a new image, made of mobile remains of other images and new changing forms. The ash of burning images is the end of the image, a trace of old images, but also a new beginning; the material that makes up the image is both the remains of past images and the return of an image in a new form. As Didi-Huberman writes regarding the concept of the "surviving image," the image "burns in memory, that is, it still burns, even when it is nothing but ash: that is to say, its essential vocation to survive." In the *Temporal Geographies*, the image keeps burning not only as meaning of lost images, but also as a figure that draws life from the remains of that which has been destroyed. Burning images are brought by past lives into the present; it is the growth of life that resists the destructive power of time.

The Force of Gravity

An essential component of the *Temporal Geographies* is the force of gravity acting on and with the material of the painting: ashes. Gravity pushes the ash to fall, making it tumble and in this sense, therefore, each *Temporal*

Geography is a time-mark, a sand glass. The frame outlines the space of the image in ash, like the ends of an hourglass define the space of measurable time. As time passes, the composition of the painting changes, the ash falls, and time, thanks to the force of gravity, marks its passage.

The time of a *Temporal Geography* is the time of destruction, of life slipping away: that is why there is an hourglass in every *Vanitas*, in every *Memento Mori*, bound to the birth of the still life genre.

But the time of the *Temporal Geography* like that given by an hourglass is not only the time of the end and of destruction. In his *Das Sanduhrbuch*, Ernst Jünger observes that the atmospheres and constellations of images a sand glass refers to are two-fold: on the one hand, the hourglass indicates the inescapable end of life, it is the symbol of a headlong rush to the end of all earthly things; on the other hand, the hourglass allows man a time for meditation, for depth, for art, for leisure. The hourglass is emptied as the sand falls, and time passes relentlessly; but as the sand on the bottom half grows, life as well takes shape as it passes, in its relation to the forces of nature.

The *Temporal Geographies* aim to stage this relationship between time and images made of weight, of pressure, of gravity, and of destroying time on images, but also of creation, depth, return, and rebirth with respect to the grinding of time. The images are not only subject to time, but they mark time, giving them shape, exposure, meaning, life.

The *Temporal Geographies* may thus be conceived as drawings of time that settle in a place, spatial images of the dialectic relationship we engage in with time.

Pure Pigments and the Rise of Images

The *Temporal Geographies*, whose material is pure pigment, acquire a symbolic value as unfolding images, which refer to rebirth, to the painted image as a form of anticipating meaning, like painted marble works in traditional Renaissance painting which are not mere mimesis of actual marble but rather draw life more radically upon a pure will of figuration. The meaning of my attempt to relate to Renaissance images is to be singled out once more in the specific temporality of those images, which cannot be traced back to predefined models or a linear succession of time. In the life of images there is neither genesis nor cycles of birth and death. The time of images is heterogenous, which shows itself through survival, remains, a "return" of form, so that past images are always ready to arise in the present. In the *Temporal Geographies*, the monochrome ash of the burnt images relates to the monochromes of the pure pigments, where the two different natures of dust of almost invisible corporality are part of a dialectic tension between the destructive force of time, the ability of images to resist, time as the creation of life and rebirth, and the prefigurative force of images.



geografia temporale I

ashes of burned images / 103x143 cm / 2012



geografia temporale II

ashes of burned images / 103x143 cm / 2012



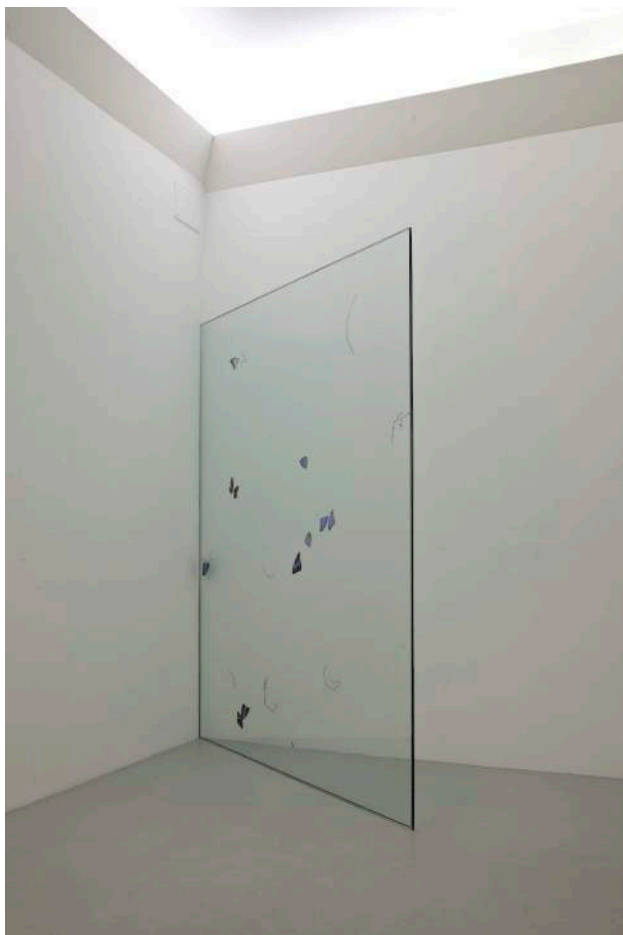
Inni alla notte, 2015, pigmento puro, cenere di immagini bruciate, dimensioni da sinistra: 177 x 28, 225 x 45, 205 x 64, 80 x 37 cm



Die Blaue Blume (Geografia temporale), 2015, pigmento puro, 35 x 25



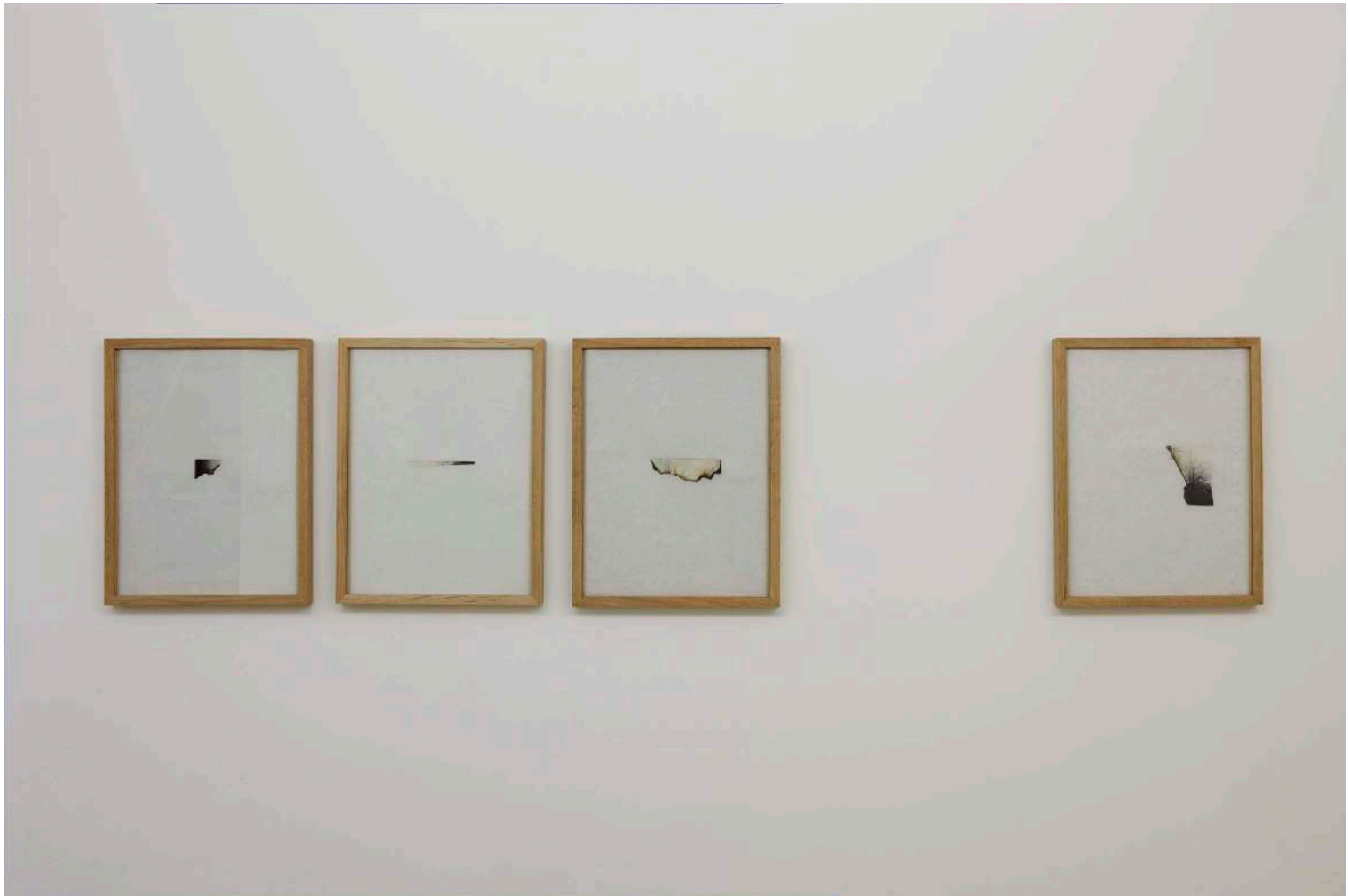
Punto cardinale 2015, resto incombusto su carta, 113 x 70 cm



Giardini di Adone, 2015, vetro temperato, ali di farfalla, rami del nido di uccello, 150 x 130 cm



Aurora, 2015, pigmento puro rosa, 140 x 110 cm



Waldgänger, 2013, resto incombusto su carta, 37 x 28 cm



Geografia temporale XXXII (bianco), Geografia temporale XXXIII (azzurro), 2015, pigmento puro, 70 x 50 cm



solo show at A+B contemporary art / brescia
october 2014 / exhibition view



geografia temporale (titani)

gold dust / 41x26 cm / 2014

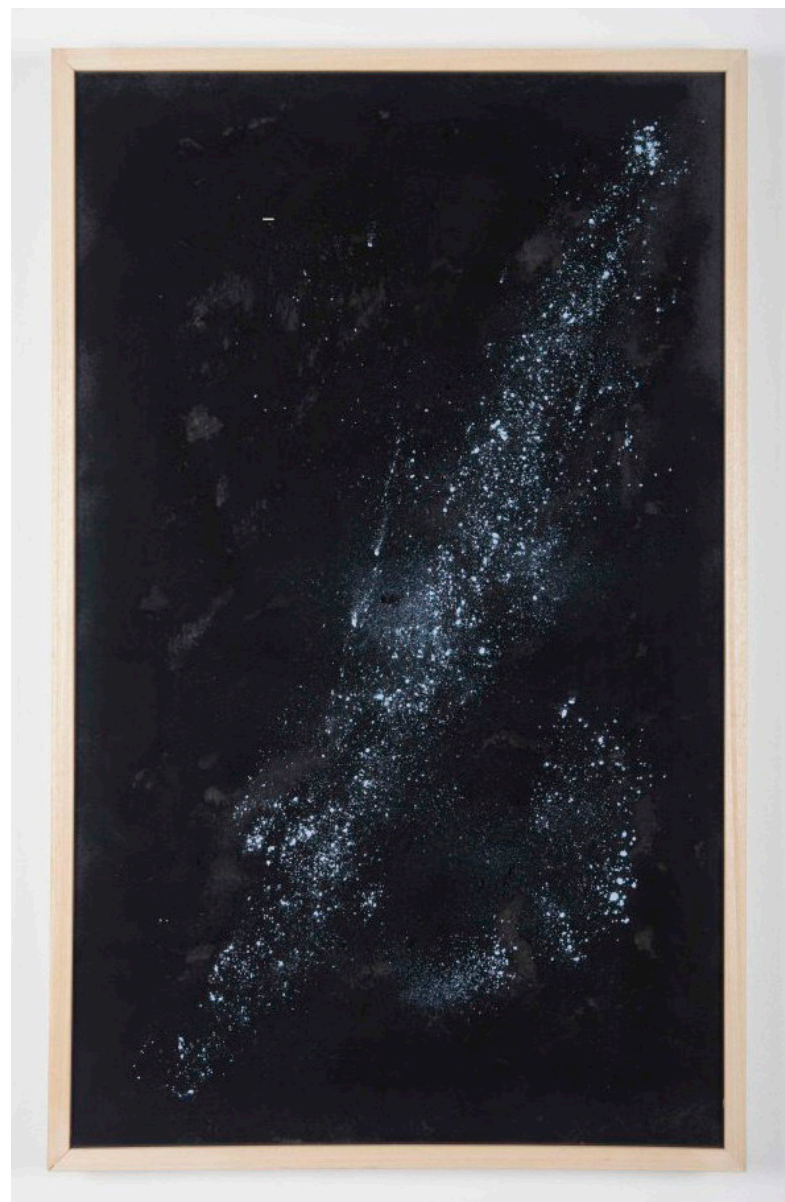


geografia temporale (pala d'altare)

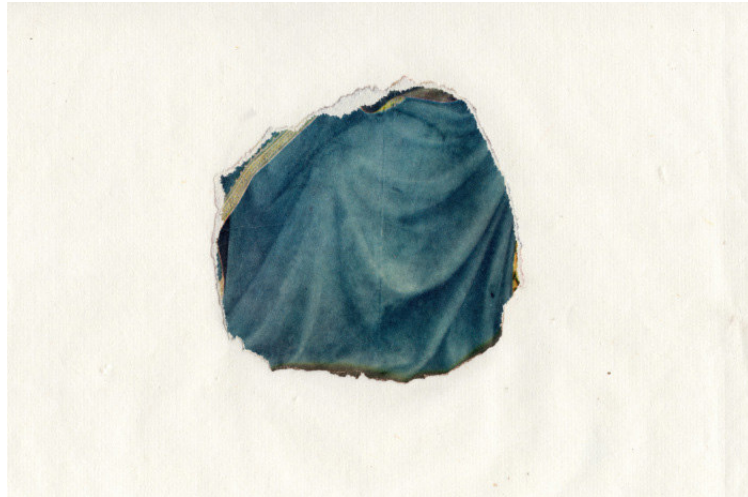
pigment / 140x245 cm / 2014



geografia temporale (tetralogia delle stelle fisse)
pigment and ashes of burned images / 100x60 cm each / 2014



geografia temporale (tetralogia delle stelle fisse)
pigment and ashes of burned images / 100x60 cm each / 2014



grebo

unburned remains on rice paper / 35x25 cm / 2014

Federico Ferrari / Finis initium

Ich bin ein end und ein beginn

Da oltre un secolo, perlopiù inconsapevolmente, viviamo tra le ceneri di una civiltà. Un intero mondo valoriale è andato in fiamme, in un rogo metafisico e tecnologico il cui furore è impressionante. La velocità con cui il fuoco si è insinuato in ogni angolo della società ha un che di inaudito e sbalorditivo: nulla può dirsi in salvo.

Naturalmente, anche il mondo delle immagini, quello che un tempo venne chiamato il dominio dell'arte, ha subito la forza distruttiva dell'incendio al cuore dell'impero: l'Occidente è in fiamme.

Un'intera cultura iconografica è stata bruciata, resa inutilizzabile da una proliferazione iperproduttiva di immagini spazzatura, cliché, immaginari pubblicitari, sistemi spettacolari, propagandistici, consumistici, pornografici, voyeuristici, osceni. La potenza tecnica di (ri)produzione delle immagini – che Benjamin poteva ancora salutare con parole ammantate di una debole speranza messianica – si è rivelata la più disastrosa macchina di distruzione dell'immaginario, dell'immaginazione di un'umanità senza più identità, senza più un'immagine di sé.

Un'umanità non più in grado di produrre la propria immagine, di ritrarsi e di autoritrarsi. Non resta che l'immagine del prodotto, di questa stessa umanità ridotta a prodotto, a merce, a modello di vita usa e getta.

Quella che abbiamo davanti a noi, che è in noi, è un'umanità che non ha pietà, che non sa conservare le proprie ceneri, che non sa creare urne cinerarie della propria storia e che, quindi, si destina al nulla, al nichilismo passivo in cui siamo sprofondatai.

La cenere è quel che resta, quel che ci resta. Ma questa cenere, questa cenere di immagini, non è la riduzione del mondo a nulla, poiché nulla può davvero svanire. Il fuoco non distrugge: trasforma, metamorfizza. Il fuoco è la forza metamorfica della natura. Se, quindi, si è capaci di pietas verso quel che resta, verso i resti di una civiltà; se si cerca di raccogliere quel che resta nello spazio limitato del quadro (sorta di arca secolarizzata di un'alleanza tra passato, presente e futuro), allora si vede che la cenere dà origine a forme nuove. Forme primigenie, in movimento; stratificazioni, orogenesi, fratture, increspature, vuoti, riempimenti, frane, crolli, slittamenti, figure. Pannelli di cenere, in cui riaffiorano, quasi disperse, quasi apparizione miracolosa di qualcosa di impensabile e impreveduto, macchie di colore puro, pigmento la cui forza luminosa squarcia la tenebra successiva allo spegnersi dell'estasi data dalla fiammata. Dalla cenere, come ad annunciare la possibilità di una nuova natività, sorge l'inaspettata possibilità di immaginare nuove figure per l'umanità che viene. La potenza del colore traccia nuove iconografie dell'invisto, di quel che forse è da sempre e per sempre sotto i nostri occhi ma che non riuscivamo più a vedere, proprio perché sepolto sotto la cenere del falò delle immagini che ha accompagnato l'agonia della metafisica (lenta e incompiuta agonia, poiché una constatazione di morte è ancora ben lungi dall'essere possibile).

Se dalla cenere, dalla cenere che è il fondamento mobile sul quale si costruisce ogni possibile immaginazione futura, appaiono le prime labili tracce di colore, è nell'aperto spazio di una pala d'altare, senza più altare né divinità, nella luminosità di un rosa che evoca il mantello di San Giovanni evangelista nella Madonna delle ombre di Beato Angelico che l'immagine torna a vivere.

Non si dà fine possibile, ma solo metamorfosi senza fine.

Se in quella pala, così priva di retorica, nella sua riduzione all'elemento primario – il solo pigmento – può tornare a vivere il momento fondante della pittura occidentale – il Rinascimento – allora nulla è perduto. E così il luminoso, der leuchtende, di cui sognava Hölderlin, apre allo sguardo una nuova visione, la più inattesa, la più sorprendente. Occorreva passare dalle tenebre della cenere per vedere nuovamente l'aperto, quello spazio che solo l'immaginazione può cogliere e solo il colore può rendere visibile agli occhi.

Infinita potenza del colore.

Il colore è potenza, è il visibile allo stato di pura potenza, non ancora immerso nel regno della necessità, nella necessità di fissarsi in una figura data. Il colore puro è la potenza di una forza metamorfica che non ha fine, che è al di là dell'idea stessa di fine; al di là di ogni sentimento epigonico e mortifero. L'arte non è morta; l'immaginazione non è morta. Sotto la cenere il colore è intatto, la potenza dell'immagine è sempre salva.

Certo noi ci commuoviamo ancora davanti ai resti incombusti delle immagini del passato. Il grempio della vergine, la sua magnifica dolcezza è il simbolo stesso della grazia. Ma, come in un gioco di eco senza fine, dall'altra parte dello spazio, a quel frammento di pittura rinascimentale risponde il pigmento bianco ricoperto d'oro di un piccolo quadro, quasi disperso nel suo solitario e marginale sostare. Non c'è meno grazia in quella polvere d'oro, così fragile e così forte allo stesso tempo, materia aurea sottratta ad ogni valore mercantile come ad ogni simbologia del trascendente.

In questa oscillazione dello sguardo tra il passato e il futuro, tra ciò che resta e ciò che non smette di venire, non c'è spazio né per un ingenuo entusiasmo né per un'inutile nostalgia.

Si tratta solamente di continuare a credere, quasi come in una forma di preghiera senza dio, nella ripresa del gesto dell'arte: una mistica del nulla che vuole accogliere in sé la meraviglia del tutto.

Uno stupore senza fine davanti a un inizio che non smette di iniziare, in ogni istante, qui e ora, nello splendore del colore, nelle mie parole, nei tuoi occhi.

Federico Ferrari / Finis initium

Ich bin ein end und ein beginn

For over a century, we have lived, more or less inadvertently, amidst the ashes of a civilization. An entire universe of values has gone up in smoke, in a metaphysical and technological bonfire whose blaze is simply dumbfounding. The speed with which this fire has made its way into every corner of society is unbelievable and amazing: nothing can claim to be safe.

Naturally, the world of images as well, which was once called the dominion of art, has experienced the destructive force of fire at the heart of the empire: the West is ablaze.

An entire iconographic culture was burned, rendered useless by a hyperproductive proliferation of trash images, clichés, ads, and show, propaganda, consumer, pornographic, voyeuristic, obscene systems. The technical (re)production of images – which Benjamin could still embrace with words enveloped in feeble Messianic hope – has proven to be the most devastating device for the imaginary, the imagination of a humanity without an identity, without an image of itself.

Humanity that is no longer able to create its own image, to portray itself or make a self-portrait. What remains is but the image of the product, of this same humanity reduced to being a product, merchandise, a throw-away model of life.

What we have before us, which is within us, is heartless humanity, which doesn't know how to keep its own ashes, which can't create cremation urns for its own history and which, therefore, is destined to nothing, to the passive nihilism we have sunk into.

Ash is what remains, what we're left with. But this ash, this ash of images, is not the world reduced to nothing, since nothing can ever truly vanish. Fire doesn't destroy: it transforms, metamorphosizes. Fire is the metamorphic force of nature. If, therefore, one is open to pietas towards what remains, towards the ruins of a civilization; if one tries to gather what remains in the limited space of the canvas (a kind of secularized arc of a covenant between past, present, and future), one would see that this ash gives rise to new forms. Primeval forms, in motion; layers, orogeny, fractures, ripples, emptiness, fullness, landslides, collapses, slips, figures. Ash panels, where stains of pure color resurface, almost lost, almost a miraculous apparition of something unthinkable and unpredictable. A pigment, whose power to illuminate rends the darkness, following the death of the ecstasy from the flame. As if to announce the possibility of a new birth, the ashes give rise to the unforeseen possibility of imagining new figures for the humanity of tomorrow. The power of color outlines new iconographies of the unseen, of what has perhaps always been and will always be before our eyes but which we're not able to see anymore, precisely because it is buried under the ashes of the bonfire of images that has accompanied the agony of metaphysics (slow and incomplete agony, because a realization of death is still quite far from possible).

If from ash – from ash which is the moveable foundation upon which we build every possible future imagination – we catch sight of the first fleeting traces of color, then it is in the open space of an altar piece – without any altar of divinity – in the light of a rose evoked by the cape of Saint John the Evangelist in the Madonna of Shadows by Beato Angelico where an image comes back to life.

There is no end possible, only endless metamorphosis.

If in that altar piece, so lacking in rhetoric, as it is reduced to a primary element – a single pigment – we may experience once more the fundamental moment of Western painting – the Renaissance – then nothing has been lost. So the light – der leuchtende – Hölderlin dreamed about opens the gaze to new sight – of the most unexpected, the most surprising kind. One needs to pass from the shadows of ash to see aperture again, that space which only the imagination may grasp and only color may make visible to the eyes.

The infinite power of color.

Color is power. It is the visible in the state of sheer power, not yet immersed in the realm of necessity, in the need to define itself in a given figure. Pure color is the force of metamorphic strength that has no end, which lies beyond the very idea of end itself; beyond any epigonic or mortal feeling. Art isn't dead; imagination isn't dead. Below the ash, the color remains. The power of images is always safe.

Of course, we are still moved before the unburnt remains of past images. The virgin's womb, her magnificent tenderness, is the very symbol of grace. But, as if in an endless game of references, on the other side of space that fragment of Renaissance painting corresponds to the white pigment covered with gold in a small painting, almost lost in its solitary and marginal lingering. There is just as much grace in that gold dust, so fragile and so strong at the same time, golden material detached from any market value and from any transcendental symbology.

As our gaze shifts between past and future, between what remains and what cannot but arrive, there is no space for naïve enthusiasm or useless nostalgia.

We need to keep on believing, almost like praying to no god, in a comeback of the gesture of art: a mystical void that aims to embrace, within the wonder of everything.

Endless wonder before a beginning that never ends, at any moment, here and now, in the splendor of color, in my words, in your eyes.

Sophie Ko Chkheidze

Silva Imaginum

a cura di Federico Ferrari

Renata Fabbri è lieta di annunciare la mostra *Silva Imaginum* di Sophie Ko Chkheidze (Tbilisi, Georgia - 1981). L'artista georgiana, già da alcuni anni trasferitasi stabilmente in Italia, presenta una serie di lavori eterogenei nei materiali e nei supporti ma facenti parte di un unico percorso simbolico e allegorico teso ad indagare l'enigma dell'immagine: la sua genesi, la sua fragile esistenza, la sua morte e la sua resurrezione metamorfica.

Nella prima sala, ad alcuni grandi pannelli neri, che si ergono come vetrate gotiche contenenti cenere di immagini (*Inni alla notte*), risponde un piccolo quadro azzurro di pigmento puro (dall'emblematico titolo *Die blau Blume*), posto all'altezza degli occhi, in un dialogo e duello metafisico tra la cenere e il colore.

Segue una seconda sala nella quale, posti sui quattro punti cardinali, si stagliano piccoli frammenti di resti incombusti: frammenti di immagini che, del tutto incomprensibilmente e imprevedibilmente, sono stati salvati dalla furia del fuoco. Metafore di "quel che resta" all'interno di una società spettacolare nella quale le immagini vengono bruciate a velocità impressionante, rendendo obsoleta ogni forma ed ogni "immaginazione" nel giro di pochi anni, se non mesi.

Al piano inferiore della galleria, un'altra serie di resti incombusti, dal titolo *Waldgaenger* (omaggio e richiamo all'opera di Ernst Jünger e alla sua figura del "ribelle" che si dà alla macchia per resistere alla furia distruttrice della civiltà nichilista), sembra indicare una possibilità di salvezza o, quanto meno, di resistenza, punteggiando la via verso un grande pannello di pigmento rosa (*Aurora*), in cui crolli e movimenti del colore sembrano mostrare come le forme,

ben al di là di ogni volontà e intenzione (comprese quelle dell'artista), non smettano di apparire anche quando tutto sembra perduto.

Nell'ultima stanza, l'apparizione, del tutto impreveduta, di un "grande vetro" (*Giardini di Adone*) nel quale la vita è conservata (piccoli rami di nido d'uccello, farfalle, ecc.), si fa segno, indice e simbolo di un mondo presente, in cui a tutto l'esistente è resa la grazia della sua presenza. Un mondo - in cui si possono anche sentire silenziosi omaggi all'opera di Claudio Parmiggiani - che si pone forse al di là persino dell'immagine e di quel che dell'immagine resiste nella devastazione dell'iconosfera, come oggi viene chiamata, in analogia all'atmosfera, la temperie culturale che quotidianamente respiriamo nel nostro, divertito e alienato, abitare internet, social network, mondi virtuali, ecc.

La sensazione finale, uscendo dalla mostra, è quella di aver percorso una selva di immagini (*Silva Imaginum*) quasi come un percorso iniziatico, le cui coordinate e chiavi interpretative restano aperte ed affidate ad ogni spettatore, a quel singolo che solo può darsi la forza e la legge per liberarsi e liberare il proprio sguardo per una nuova visione.

La mostra *Silva Imaginum* di Sophie Ko Chkheidze sarà accompagnata dal secondo dei quaderni di Renata Fabbri arte contemporanea, un libro d'artista a tiratura limitata contenente uno scritto di Federico Ferrari ed un'opera originale dell'artista. Questo libro, come l'intera mostra, è il frutto di una collaborazione intensa e profonda tra l'artista e il filosofo che si riverbera in un gioco di risonanze e corrispondenze, di sapore baudeleriano, tra immagini, pensieri e sentimenti.

Sophie Ko Chkheidze

Silva Imaginum

a cura di Federico Ferrari

Renata Fabbri is pleased to announce the exhibition *Silva imaginum* by Sophie Ko Chkheidze (Tbilisi, Georgia - 1981). This Georgian artist, who has been living in Italy for some years now, presents a series of works sharing similar materials and supports but are part of a single symbolic and allegorical trajectory aimed at investigating the enigma of the image: its genesis, fragile existence, death, and metamorphic resurrection.

In the first room, in counterpoint to a few large black panels, which stand like gothic windows bearing the ashes of images, we find a small painting with pure sky-blue pigment (with the exact dimensions of the *Annunziata di Palermo* by Antonello da Messina), displayed at eye level. A little further ahead, almost unnoticed and to the side, is a "fresco" made of dirt that will give balance and roots to this metaphysical dialogue and duel between ash and color. Next is another room where, arranged at the four cardinal points, small fragments of incombustible remains stand out: fragments of images that, totally incomprehensibly and unexpectedly, have been saved from the fury of flames. A metaphor of "what remains" within a society of the spectacle, where images are burned at incredible speed, thus making obsolete all forms and all "imagination" in few years, if not few months.

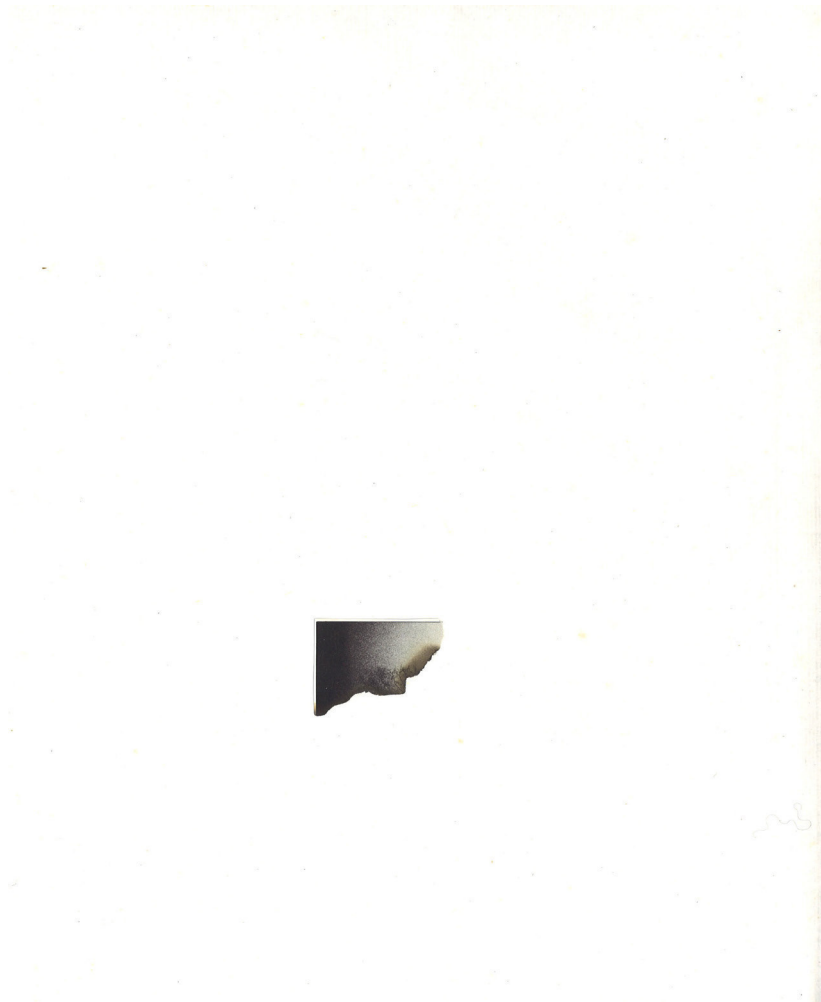
On the gallery's lower floor is another series of incombustible remains, titled *Waldgaenger* (homage and reference to the work of Ernst Jünger and his "rebel" figure who struggled against the destructive frenzy of nihilist society), and seems to indicate the possibility of salvation or, at least, hinting the way towards a large pink panel, where the collapse and motion of color seem to

show how the shapes (well beyond any will or intention, including the artist's) cannot stop appearing even when all seems lost.

In the last room is the sudden appearance of a "large glass" where life is conserved (small bird's nest twigs, butterflies, etc.), and becomes a sign, index, and symbol of a present world, where all existence receives the grace of its presence. A world - where silent tributes to the work of Claudio Parmiggiani may also be heard - that is, perhaps, even beyond images and that which survives of images in the devastation of the iconosphere, as what is called today, as an analogy with the atmosphere, the cultural climate which we breathe daily in our - amusing and estranging - Internet, social network, virtual world lives.

Upon leaving the exhibition, one gets the feeling of having crossed a forest of images (*Silva imaginum*), almost as if in an initiation rite, whose coordinates and keys to interpretation are open and entrusted to each spectator, to individuals who may encourage and regulate themselves to be free and liberate their gaze onto a new outlook.

The show *Silva imaginum* by Sophie Ko Chkheidze will be accompanied by the second Renata Fabbri arte contemporanea notebook, a limited-edition artist's book, with an essay by Federico Ferrari and an original work by the artist. This publication, and the entire exhibition, are the result of intense and profound collaboration between the artist and the philosopher that resounds in a game of echoes à la Baudelaire, amidst images, thoughts, and feelings.



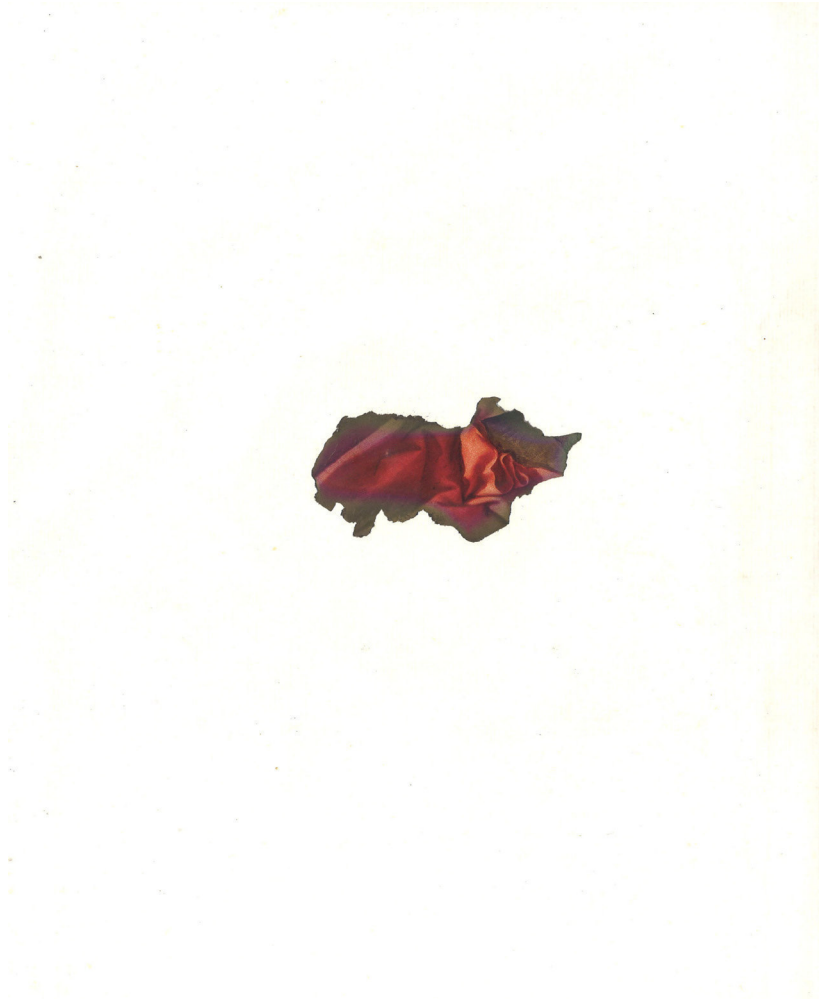
waldgänger

unburned remains on rice paper / 2013



waldgänger

unburned remains on rice paper / 2013



grebo

unburned remains on rice paper / 2014



grebo

unburned remains on rice paper / 2014



geografia temporale XI
pigment / 35x29 cm / 2013



nel cielo dove qualcosa luccica

ashes of burned images, butterfly, glass / 30x45 cm / 2009