



David Salle

Painting in the Present Tense



David Salle

Painting in the Present Tense



5	Wrestling with Meaning Mediazione, autorialità e riconquista del senso nell'opera di David Salle
15	<i>Wrestling with Meaning</i> <i>Meditation, Authorship and Reclaiming</i> <i>Meaning in the Work of David Salle</i> Luca Massimo Barbero
25	Opere <i>Works</i>
57	Elenco dei dipinti <i>List of paintings</i>

Wrestling with Meaning
Mediazione, autorialità e riconquista
del senso nell'opera di David Salle

Luca Massimo Barbero

“Da tempo sogno uno spazio pittorico davvero elastico.”

David Salle

Un dipinto veneziano del Seicento *passa* in un cartone per arazzo; il cartone passa al telaio; l'immagine diventa trama e, nel farsi tessuto, cambia il proprio regime di luce. Poi quell'immagine torna indietro, ma non è più 'pura'. Si ripresenta già marcata dalla storia delle sue *traduzioni*. È dentro questa spirale di *ispirazioni* e *traduzioni* che si organizza la vicenda recente di David Salle. Una pittura che non assume l'immagine come dato stabile, bensì come materiale da attraversare, e che misura l'autorialità non sulla pretesa dell'origine, ma sulla capacità di far lavorare versioni, scarti e contro-voci.

Questa storia comincia, in modo quasi laterale, con un libro di arazzi russi². Nel modo in cui li ha guardati Salle essi sono, per loro natura, immagini di secondo grado. Non nascono come *originali*. Piuttosto, come dichiara l'artista, “le immagini sono amalgamazioni e rielaborazioni di scene tratte da dipinti precedenti – in molti casi dipinti veneziani [...] del XVI e XVII secolo – tradotti in arazzi per la corte russa.” La trascrizione da dipinto ad arazzo, chiaramente, non è neutra. Essa cambia la grana e la tenuta di tutti i valori tonali, tattili e cromatici; il chiaroscuro può irrigidirsi, il contrasto tra luce e ombra può farsi più duro, la linea si concretizza in modo differente, autonomo dalla “pittura”. I colori, sì, i colori appunto. Non dimentichiamo che proprio per le grandi manifatture francesi dei Gobelins, il tecnico visionario/percettivo Chevreul pubblicò la sua *De la loi du contraste simultané des couleurs* destinata, a partire dal 1839 in poi, a modificare – partendo dall'analisi dei colori per la tessitura di arazzi – l'intera storia della percezione



fig. 1

David Salle
Lampwick's Dilemma, 1989
Collezione di / Collection of Jeff Koons



fig. 2

Scuola di / School of Louis - Michel van Loo
Ritratto di Louis XV / Portrait of Louis XV
Da un'opera del / After a work of 1763
Musée du Louvre, Paris

cromatica e infine avere straordinarie ed inattese influenze sulla pittura puntinista e impressionista. Differenze, influenze, mediazioni tra immagine, tecnica, immaginario. Tutti gli ingredienti della Storia dell'arte e della contemporaneità.

A questo punto avviene la seconda traduzione, quella che trasforma la genealogia storica in grammatica contemporanea. A Salle non interessa l'arazzo come feticcio materiale; lo dice con nettezza: “Non m'interessavano gli arazzi come pezzi di tessuto.” Lo incuriosisce la *migrazione* da un sistema a un altro, la catena di conversioni che attraversa l'immagine. “Quindi passiamo da un codice all'altro”, scrive, “e poi torniamo a un altro codice pittorico”. È su questa idea che compie il suo gesto. Dipinge *facsimili* degli arazzi, imitando l'effetto dell'ordito e della trama, e poi usa quelle copie come fondali quasi fossero *objets trouvés* su cui intervenire. È in questo modo, tra l'esecuzione e l'intelletto, che l'arazzo smette definitivamente di essere un soggetto e diventa una macchina di visione; una superficie già mediata e 'lontana' su cui Salle può inserire visioni, inserti e pitture come nuovi sintetici palinsesti immaginifici.

I suoi *Tapestry Paintings* (1989–91; figg. 1, 3, 6 e 7) nascono già tempo prima e attraversando questa gestazione di immaginario (fig. 2). Non opere sugli arazzi, ma quadri costruiti su un fondale volutamente “di seconda mano” organizzato come un'interfaccia. Un campo di immagine e percezione, di dimensionalità *modificata*, già spostato dalla traduzione viene attraversato da pannelli che interrompono, contraddicono e



fig. 3 David Salle
Mingus in Mexico, 1990
Collezione privata / Private collection

mettono in crisi la figurazione e la sua leggibilità. La grammatica che prende forma è un modo di dichiarare che la pittura, nell'età delle immagini, non coincide con l'idea di origine ma con l'arte del *montaggio*. Del resto, qualcosa di simile lo diceva già a metà degli anni Sessanta Marshall McLuhan di cui si sente ancora l'eco oramai *classico*, quando scriveva “*The medium is the message*”³⁵ [Il medium è il messaggio]. Il passaggio da dipinto a cartone, da cartone ad arazzo, da arazzo a *facsimile* dipinto e da *facsimile* a fondale, difatti, non è un contorno tecnico. È, invece, ciò che determina che cosa l'immagine può fare e come può, ancora oggi, parlarci.

I lavori nuovi esposti in questa occasione a Palazzo Cini – sospesi sopra le opere dei maestri antichi in Galleria – similmente, sono un lavoro di mediazione e di intervento su un dato visivo. Non più l'arazzo, cioè una scena desunta da un dipinto veneziano e trasformata dal tessuto, ma un materiale iconografico altrettanto composito e stratificato e, per certi versi, parimenti meccanico come è quello prodotto dall'intelligenza artificiale. Qui il punto non è l'origine della figura, ma lo scarto che l'intermediazione introduce. Una distanza, una grana, una logica propria del mezzo. Il quadro, di nuovo, comincia nel momento in cui quella distanza viene rimessa alla prova dalla pittura.

Il punto d'innescò, in questo caso, è la serie delle *Pastorals* che l'artista ha elaborato tra 1999 e 2001 (figg. 4 e 8). Quei lavori, afferma, “partivano da un fondale teatrale ottocentesco:



fig. 4 David Salle
Fishing, 1998
Collezione dell'artista / Collection of the artist, New York



fig. 5 Attribuito a / Attributed to François Boucher
Lezione di musica / The Music Lesson, 1749
Musée Cognacq-Jay, Paris

una scena pastorale romantica con una coppia seduta su rocce accanto a un lago, alberi verdi in primo piano e montagne in lontananza”⁴. Così – a partire da quell'immagine che Salle trasforma in un fondale neutro – egli inizia a costruire un campionario di variazioni sul tema attraverso l'innesto di associazioni libere di immagini, come se ci trovassimo su di un sofisticatissimo crinale tra una serie di *cadavres exquis* di surrealista memoria e una seduta di psicoanalisi freudiana.

Oggi quel repertorio stratificato viene dato alla macchina non come archivio generico, ma come dieta ristretta. La macchina produce variazioni, le variazioni vengono stampate su lino e poi la pittura interviene, taglia, corregge, cancella e aggiunge, fino a rimettere il controllo nell'atto della decisione. La novità, dunque, non risiede nell'arrivo della tecnologia. La novità è, semmai, l'accelerazione di un metodo antico che da sempre produce varianti, le fa collidere e, in qualche modo, torna a farle divenire materia. Salle lo dice con chiarezza:

Il principio di base dell'informatica – *garbage in, garbage out* – vale ancora pienamente. Anzi, se possibile è ancora più applicabile nel caso dell'addestramento dell'IA. Le grandi reti neurali – che costituiscono, in sostanza, l'IA – comprendono tutto ciò che è stato pubblicato, o meglio tutto ciò che è stato digitalizzato. I miliardi di immagini che fanno anch'esse parte della rete non sono altro che ciò che è stato prelevato da Internet. L'IA è una macchina che



fig. 6

David Salle
Tiny in the Air, 1989
The Rachel and Jean-Pierre Lehmann Collection

calcola medie: fa la media di tutte queste immagini per produrne una nuova, ed è per questo che tanti prodotti dell'IA si assomigliano tra loro. Mi sono reso conto che per ottenere risultati diversi era necessario un modello di addestramento molto più specifico. Così i dipinti della serie *New Pastorals* (fig. 10) sono stati addestrati – non esclusivamente, ma principalmente – sui dipinti pastorali originali del 2000 (fig. 8). Quest'ultimi presentavano una chiara architettura paesaggistica bucolica tale che la macchina, per quanto potesse stravolgere le cose, permetteva comunque di scorgere le linee fondamentali dell'orizzonte, lo specchio d'acqua, gli alberi, ecc..

La procedura, dunque, coinvolge un processo di generazione d'immagini in grado di produrre una nube di variazioni a partire da un repertorio selezionato; alcune vengono scelte come fondali e stampate su lino; poi, la pittura interviene sulla stampa con olio, acrilico e carboncino. È lì che il quadro comincia davvero. Non, dunque, come semplice *output* di una AI generativa, ma come una decisione. Il punto di frizione sta in questo corpo a corpo fra stampa e pittura, fra immagine che tende a volersi generare da sola e gesto che la costringe a rispondere. Salle lo formula con una frase che è insieme tecnica e morale:

Mentre i *New Pastorals* costituivano una sorta

di “duetto per uno”, per usare la formulazione di Nancy Spector, il mio rapporto con la macchina in questi nuovi lavori è più un duello che un duetto. Si tratta, in fondo, di come si crea la forma nella pittura. Il modo in cui i pixel producono l'illusione della tridimensionalità è molto diverso da quello con cui lo fa il pennello. La resa pixelata di un'immagine ha una delicatezza e una complessità facili da compromettere. Qualsiasi intervento nel mondo dei pixel tende a distruggere gran parte del carattere di ciò che è già presente; il segno pittorico finisce per cancellare lo strato sottostante. C'è una sorta di violenza in questo gesto. È impossibile intervenire sulla superficie stampata senza distruggerla almeno in parte. Questa tensione tra creazione e distruzione fa parte del dramma della pittura. Continuando a dipingere, si distrugge ciò che è già lì. Si perde sempre qualcosa, e poi si compensa ciò che è stato perso; si perde qualcosa e lo si recupera in un altro modo.

È dunque qui che il bordo – la soglia fra ciò che emerge e ciò che resta fondale – diventa il luogo dell'autorialità. Non come linea grafica, ma come zona di responsabilità. Ciò che decide che cosa conta e che cosa resta rumore. Molte opere destinate per questa occasione a Palazzo Cini rendono visibile questa soglia con una strategia semplice e perturbante. La figura entra come ritaglio, talvolta senza testa o con il volto sottratto;

come se il quadro rifiutasse di garantire un fulcro narrativo e preferisse dichiarare che il centro è un procedimento, non un dato. In questo senso, l'idea resa celebre da Klee – “*Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar*”⁵ [L'arte non riproduce ciò che è visibile, ma rende visibile ciò che non sempre lo è] – funziona qui come strumento di taratura; rendere visibile – *macht sichtbar* – significa osservare il procedimento, le giunture fra fondale e intervento, fra proliferazione e taglio. Da qui anche la necessità di non ridurre questi quadri a un discorso fenomenologico. La pittura di Salle, difatti, resta un fatto di temperatura, densità, attrazione e resistenza. La dimensione erotica dell'arte invocata da Susan Sontag contro l'eccesso di pura interpretazione vale qui come promemoria metodologico⁶; la superficie va incontrata prima di essere letta, e l'analisi non deve spegnere ciò che accade al ritmo, alla materia, all'urto.

Oltre il pittore tedesco e la pensatrice newyorkese, un altro statunitense può fornirci una bussola utile a comprendere questo lavoro. Penso, nello specifico, a Robert Rauschenberg quando dice: “*Painting relates to both art and life. Neither can be made. I try to act in that gap between the two*” [La pittura è legata sia all'arte sia alla vita. Nessuna delle due si può fare. Io cerco di agire nello spazio tra le due]. Il divario, dunque, non come una metafora generica, ma come una fessura operativa che, nel lavoro recente di Salle, coincide con una condizione materiale molto precisa. Da un lato c'è l'immagine come dato, cioè il fondo generato e stampato, che tende a offrirsi come superficie

già piena. Dall'altro c'è la pittura come decisione, cioè l'atto che interrompe, seleziona, taglia, corregge e riporta quell'immagine dentro la responsabilità formale diretta dell'artista. Il senso, in questo scenario, non arriva 'dopo', come spiegazione. Esso si produce nel punto in cui la pittura costringe l'immagine a rispondere. Ed è qui che si innesta un'altra regola del lavoro di Salle, che ascrive il suo *modus operandi* non a un concetto astratto, ma a un modo pratico di costruire un quadro. Lui stesso dice che spesso procede come se una cosa fosse vera, per vedere che cosa succede se la si tratta come tale (“che cosa succederebbe se questa cosa fosse davvero vera”). Ed è proprio in questo 'come se' che sta la disciplina del suo montaggio. Il quadro non illustra un dato, preferisce metterlo alla prova finché l'ipotesi regge o crolla, e in entrambi i casi produce forma.

Resta infine, come sfondo non retorico ma necessario, la posta in gioco del senso. Parlando dell'IA e della sua capacità di generare immagini, difatti, egli scrive: “In sostanza, sta portando alla morte del significato. [...] Nulla significherà più nulla, perché tutto è totalmente fabbricato e ci stiamo rapidamente dirigendo verso una condizione così inautentica e artificiale che non si può che provare un senso di nichilismo.” Eppure, come afferma poco dopo, in lui rimane inalterato il desiderio di lottare contro di essa – “lottare [...] contro la direzione che sta prendendo l'IA” – per riportare il controllo del significato nelle mani dell'uomo. “Voglio dire” – conclude interpretando un pensiero che forse molti di noi in questi giorni hanno di fronte a quelli che sono, con buone probabilità, solo i primi vagiti di questa nuova creatura nata dal prometeico ingegno umano – “forse è un po' melodrammatico, ma capisci cosa intendo.”

Luca Massimo Barbero
Isola di San Giorgio, Venezia

¹ D. Salle, “The I in AI”, in *ArtReview*, n. 173 (vol. 77, n. 3), aprile 2025.
² “In una libreria antiquaria, ho trovato un libro di arazzi russi. Il testo era in russo, che non leggo. Ma le immagini mi parlavano forte e chiaro.” Intervista condotta con l'aiuto di Jemima Terry, Thaddaeus Ropac, 27 e 29 gennaio 2026.
Tutte le successive citazioni dell'artista presenti in questo testo sono tratte da questa intervista, salvo diversa indicazione.
³ M. McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*, New York, McGraw-Hill, 1964, p. 8.

⁴ D. Salle, “The I in AI”, op. cit.
⁵ P. Klee, “Schöpferische Konfession”, in *Tribüne der Kunst und der Zeit. Eine Schriftensammlung*, XIII, Berlin, Erich Reiss Verlag, 1920, p. 28.
⁶ “Al posto di un'ermeneutica, abbiamo bisogno di un'erotica dell'arte.” S. Sontag, “Against Interpretation”, in *Evergreen Review*, VIII, n. 34, gennaio-febbraio 1964.
⁷ R. Rauschenberg in D.C. Miller (a cura di), *Sixteen Americans*, New York, The Museum of Modern Art, 1959, p. 58.

Wrestling with Meaning
Mediation, Authorship and Reclaiming
Meaning in the Work of David Salle

Luca Massimo Barbero

‘I have long dreamed of a truly elastic pictorial space.’

David Salle

A seventeenth-century Venetian painting is *translated into* a tapestry cartoon; the cartoon then passes to the loom; the image is woven and, as it becomes fabric, its regime of light shifts. This image then returns to painting, but it is no longer ‘pure’. It reappears already marked by the history of its *translations*. It is within this spiral of *inspirations* and *translations* that David Salle’s recent work takes shape. His painting does not treat the image as a fixed entity but as a material, and defines authorship not by a claim to origin but by the ability to deploy versions, displacements and counter-voices.

This story begins, almost tangentially, with a book of Russian tapestries.² As Salle saw them, they are essentially secondary images. They do not arise as *originals*. Rather, as the artist puts it, ‘the images are amalgamations and re-stagings of scenes from earlier paintings – in many cases Venetian, from the sixteenth and seventeenth centuries, which were translated into tapestries for the Russian court’. The passage from painting to tapestry is clearly not neutral. It alters the texture and stability of tonal, tactile and chromatic values. The chiaroscuro may grow more rigid, the contrast between light and shadow harsher. Lines emerge differently, as almost autonomous from ‘painting’. Colour is key here. It was precisely for France’s great Gobelins manufactory that Michel-Eugène Chevreul, the visionary theorist of colour and perception, published his *De la loi du contraste simultané des couleurs* in 1839. Beginning with the analysis of colours



fig. 7

David Salle
Nadar's Grey, 1990

in tapestry weaving, the book would transform the history of chromatic perception and eventually exert extraordinary and unexpected influence on Pointillist and Impressionist painting. Differences, influences, mediations between image, technique, imagination: all the *ingredients* of art history and of our present moment.

This is when the second translation takes place, transforming historical sources into contemporary language. Salle is not interested in tapestry as a material fetish, as he makes clear: ‘I wasn’t interested in tapestries as pieces of fabric.’ He is drawn to the migration from one system to another, to the chain of conversions that the image passes through. ‘So, we’re just going from code to code’, he writes, ‘and then we’re going back to another painted code’. This is the idea behind his gesture. He paints facsimiles of the tapestries, mimicking the warp and weft, and then uses these copies as backdrops, as if he were intervening on *objets trouvés*. Between execution and thought, the tapestry ceases to function as a subject and becomes a machine for seeing. It is a surface, already mediated and ‘distant’, on which Salle can place visions, fragments and paintings to create new imaginary palimpsests.

His *Tapestry Paintings* (1989–91; figs. 1, 3, 6 and 7) had already begun to take shape through this process (fig. 2). They are not works *on* tapestries, but paintings built on a deliberately ‘second-hand’ backdrop, used as a kind of interface. Across this



fig. 8 David Salle
The Emperor, 2000
 North Carolina Museum of Art, Raleigh, NC

field of image and perception – its spatial logic altered, already displaced by the act of translation – panels appear, interrupting, contradicting and destabilising figuration and its legibility. The grammar that emerges here suggests that painting, in the age of images, is no longer defined by the idea of origin but by the art of *montage*. Marshall McLuhan had already made a similar point in the mid-1960s with his now-classic phrase, ‘the medium is the message’.³ Indeed, the passage from painting to cartoon, from cartoon to tapestry, from tapestry to painted facsimile and from facsimile to backdrop is not a mere technical detail. It defines what an image can do and how it still carries meaning today.

The new works shown at Palazzo Cini, hung not far from the Old Masters collection in the Galleria, are works of mediation and intervention on pre-existing visual material. No longer tapestry – a scene derived from a Venetian painting and transformed by the medium of weaving – but an iconographic material that is just as composite, stratified and, in a certain sense, just as mechanical as tapestry: AI-generated images. The point here is not the origin of the picture but the displacement introduced by mediation: a distance, a texture, a logic specific to the medium. The work begins when painting puts this distance to the test.

In this case, the starting point is the *Pastoral* series, which the artist developed between 1999 and 2001 (figs. 4 and 8). These works, he explains, ‘were based on a nineteenth-century opera



fig. 9 François Boucher,
Scena pastorale / Pastoral Scene, 1730-60
 Museo di Arti Decorative Accorsi, Ometto, Turin

backdrop: a romantic pastoral scene of a couple sitting on rocks by a lake, with leafy green trees in the foreground and a view of mountains in the distance’.⁴ Starting from that image, which Salle transforms into a neutral backdrop, he builds a series of variations. He introduces freely associated images, in a delicate balance between Surrealist *cadavres exquis* and a session of Freudian psychoanalysis.

This stratified repertoire is given to the machine not as a generic archive but as a selective diet. The machine produces variations; these are printed on linen, and then painting intervenes – cutting, correcting, erasing, adding – ultimately reclaiming control through the artist’s decisions. What is new, then, is not the technology itself, but the acceleration of an old method that has always produced variants, making them collide and, in some way, turning them back into material. As Salle explains:

The basic adage of computing – garbage in, garbage out – still very much applies. If anything, it is even more relevant to the training of AI. The large neural networks, which is what AI is, essentially, consist of everything that’s in print, or rather everything that’s been digitised. The billions of images that also form the network are just what has been scraped off the internet. AI is an averaging machine: it averages out all of those images to produce

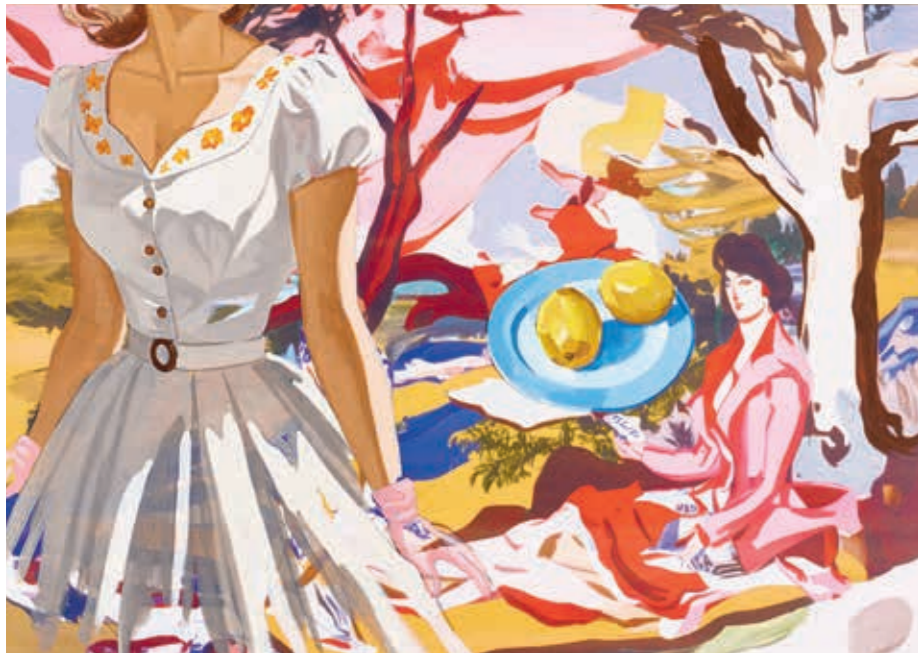


fig. 10

David Salle
Blue Dish with Lemons, 2025
Collezione privata / Private collection

a new image, which explains why so many AI products look more or less alike. I realised that getting different results would require a much more specific training model. The *New Pastoral* paintings (fig. 10) were trained – not exclusively, but primarily – on the original *Pastoral Paintings* from 2000 (fig. 8). Those pictures featured a clearly defined pastoral landscape (figs. 5 and 9) – figures in the foreground, water, trees, horizon line – which became the pictorial map, the compositional architecture that the machine could then deconstruct.

This process involves generating images that yield a range of variations from a selected repertoire. Some of these variations are chosen as backdrops and printed on linen; the artist then intervenes on the printed image with oil, acrylic and charcoal. It is there that the painting truly begins – not as the mere output of generative AI, but as a decision. The point of friction lies in this struggle between print and painting, between a self-generating image and the gesture that forces it to respond. Salle puts it in terms that are both technical and moral:

Whereas the *New Pastorals* constituted a kind of ‘duet for one’, to use Nancy Spector’s formulation, my relationship to the machine in these present-tense pictures is more of a duel than a duet. It is

really about how one creates form in painting. The way that pixels create the illusion of three dimensions is very different from how it is done with a brush. The pixelated rendition of an image has a delicacy and a complexity that is easy to mess up. Any intervention into the pixel-world tends to destroy much of the character of what’s there; the painted mark will obliterate the underlying layer. There is a kind of violence to it. It’s impossible to intervene in the printed surface without at least partially destroying it. That tension between creation and destruction – it’s part of the drama of painting in general. You destroy what’s already there in order to take the painting forward. You’re always losing something and then compensating for what was lost; you lose something and make up for it in a different way.

It is here, at the boundary – the threshold between what emerges and what remains as backdrop – that authorship asserts itself: not as a line drawn on the surface, but as a matter of responsibility, separating what counts and what remains noise. Many of the works presented here at Palazzo Cini make this threshold visible through a simple yet unsettling strategy. The figure appears as a cut-out – sometimes headless, sometimes with its face removed – as if the painting refused to provide a narrative centre and instead insisted that the centre is a process,

not a given. Seen in this light, the idea made famous by Klee – ‘*Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar*’⁵ [Art does not reproduce the visible, rather, it makes visible] – functions as a point of reference; making visible – *macht sichtbar* – means observing the process, the seams between backdrop and intervention, between proliferation and selection. This is why these works should not be reduced to a phenomenological reading. Salle’s paintings are about temperature, density, attraction and resistance. What Susan Sontag called the ‘erotic dimension of art’, in opposition to the excesses of interpretation, serves here as a methodological principle; the surface must be experienced before it is read, and analysis must not dull the work’s rhythm, its material presence, its impact.⁶

Beyond the German painter and the New York thinker, another American voice can guide our understanding of this work: Robert Rauschenberg, who said, ‘Painting relates to both art and life. Neither can be made. I try to act in that gap between the two.’⁷ The gap is not a generic metaphor but an active divide which, in Salle’s recent work, takes the form of a very specific material condition. On the one hand, there is the image as a given: the generated and printed backdrop, presenting itself as a surface that is already complete. On the other hand, there is painting as decision: the act that interrupts, selects, cuts and corrects, returning the image to the artist’s direct

formal responsibility. In this scenario, meaning does not arrive ‘afterwards’, as an explanation. It emerges at the moment when painting compels the image to respond. It is here that another principle of Salle’s work takes shape: his *modus operandi* is not rooted in an abstract concept, but in the practical act of constructing a painting. He has said that he often proceeds by assuming something is true, just to see what happens if he treats it as such (‘what it would be like if this thing were actually true’). It is precisely in this ‘as if’ that the discipline of his montage lies. The painting does not illustrate a given; it puts it to the test until the hypothesis either holds or collapses – in either case, form emerges.

In the end, what is at stake is meaning – not as a mere backdrop but as a necessary condition. On AI and its capacity to generate images, Salle observes: ‘It’s essentially leading to the death of meaning. [...] Nothing will mean anything anymore because everything is totally manufactured and we’re rapidly moving to a place of such manufactured inauthenticity that one has to feel nihilistic about it.’ Yet, as he notes shortly afterwards, his desire to resist it remains intact – ‘to wrestle [...] with the direction that AI is taking’ – and return control over meaning to human hands. ‘I mean’, he concludes, echoing a thought many of us may share when faced with the first stirrings of this new creature, born of Promethean human ingenuity – ‘that’s kind of melodramatic, but you know what I mean’.

Luca Massimo Barbero
Isola di San Giorgio, Venice

¹ D. Salle, ‘The I in AI’, in *ArtReview*, no. 173, April 2025.

² ‘I found, in a rare bookstore, a book of Russian tapestries. The text was in Russian, which I don’t read. But the images spoke to me loud and clear.’ Interview conducted with the assistance of Jemima Terry, Thaddaeus Ropac, 27 and 29 January 2026. All further quotations of the artist that appear in this text have been taken from this interview, unless otherwise indicated.

³ M. McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man* (New York: McGraw-Hill, 1964), 8.

⁴ D. Salle, ‘The I in AI’, *op. cit.*

⁵ P. Klee, ‘Schöpferische Konfession’, in *Tribüne der Kunst und der Zeit. Eine Schriftensammlung*, XIII, (Berlin: Erich Reiss Verlag, 1920), 28.

⁶ ‘In place of a hermeneutics we need an erotics of art.’ S. Sontag, ‘Against Interpretation’, in *Evergreen Review*, VIII, no. 34, January–February 1964.

⁷ R. Rauschenberg, in D.C. Miller, ed., *Sixteen Americans* (New York: The Museum of Modern Art, 1959), 58.

Opere / Works

Mime
2026



Yellow Shawl
2025-26



Old Couple
2026



The Green Cap
2025





Space People
2025



The Men
2025



Workplace
2025-26



Crowned
2025-26





Dots
2025



Pink Cloud
2025-26



Faster
2025





Crouch
2025



Elenco dei dipinti / List of paintings

27	Mime, 2026	Olio, acrilico, flashe e carboncino su stampa UV archiviabile su lino 183 × 236 cm	<i>Oil, acrylic, flashe and charcoal on archival UV print on linen</i> 72 × 93 in	41	Workplace, 2025–26	Olio, acrilico, flashe e carboncino su stampa UV archiviabile su lino 183 × 236 cm	<i>Oil, acrylic, flashe and charcoal on archival UV print on linen</i> 72 × 93 in
29	Yellow Shawl, 2025–26	Olio, acrilico, flashe e carboncino su stampa UV archiviabile su lino 152 × 196 cm	<i>Oil, acrylic, flashe and charcoal on archival UV print on linen</i> 60 × 77 in	43	Crowned, 2025–26	Olio, acrilico, flashe e carboncino su stampa UV archiviabile su lino 173 × 226 cm	<i>Oil, acrylic, flashe and charcoal on archival UV print on linen</i> 68 × 89 in
31	Old Couple, 2026	Olio, acrilico, flashe e carboncino su stampa UV archiviabile su lino 173 × 221 cm	<i>Oil, acrylic, flashe and charcoal on archival UV print on linen</i> 68 × 87 in	47	Dots, 2025	Olio, acrilico, flashe e carboncino su stampa UV archiviabile su lino 86 × 109 cm	<i>Oil, acrylic, flashe and charcoal on archival UV print on linen</i> 34 × 43 in
33	The Green Cap, 2025	Olio, acrilico, flashe e carboncino su stampa UV archiviabile su lino 152 × 196 cm	<i>Oil, acrylic, flashe and charcoal on archival UV print on linen</i> 60 × 77 in	49	Pink Cloud, 2025–26	Olio, acrilico, flashe e carboncino su stampa UV archiviabile su lino 173 × 221 cm	<i>Oil, acrylic, flashe and charcoal on archival UV print on linen</i> 68 × 87 in
37	Space People, 2025	Olio, acrilico, flashe e carboncino su stampa UV archiviabile su lino 76 × 102 cm	<i>Oil, acrylic, flashe and charcoal on archival UV print on linen</i> 30 × 40 in	51	Faster, 2025	Olio, acrilico, flashe e carboncino su stampa UV archiviabile su lino 122 × 180 cm	<i>Oil, acrylic, flashe and charcoal on archival UV print on linen</i> 48 × 71 in
39	The Men, 2025	Flashe e matita su carta montata su alluminio 50 × 66 cm	<i>Flashe and pencil on paper mounted on aluminum</i> 20 × 26 in	55	Crouch, 2025	Olio, acrilico, flashe e carboncino su stampa UV archiviabile su lino 91 × 152 cm	<i>Oil, acrylic, flashe and charcoal on archival UV print on linen</i> 36 × 60 in

fig. 1 David Salle
Lampwick's Dilemma
1989
Olio e acrilico su tela / Oil and acrylic on canvas
239 × 345 cm / 94 × 136 in
Collezione di / Collection of Jeff Koons

fig. 2 Scuola di / School of Louis- Michel van Loo
Ritratto di Louis XV / Portrait of Louis XV
Da un'opera del / After a work of 1763
Olio su tela / Oil on canvas
157 × 144 cm / 61^{3/4} × 56^{3/4} in
Musée du Louvre, Paris
© GrandPalaisRmn (musée du Louvre)

fig. 3 David Salle
Mingus in Mexico
1990
Olio e acrilico su tela / Oil and acrylic on canvas
244 × 312 cm / 96 × 122^{7/8} in
Collezione privata / Private collection

fig. 4 David Salle
Fishing
1998
Olio e acrilico su tela / Oil and acrylic on canvas
163 × 244 cm / 64 × 96 in
Collezione dell'artista / Collection of the artist,
New York

fig. 5 Attribuito a / Attributed to François Boucher
Lezione di musica / The Music Lesson
1749
Olio su tavola / Oil on canvas
65 × 58 cm / 25^{3/8} × 22^{7/8} in
Musée Cognacq-Jay, Paris
© GrandPalaisRmn

fig. 6 David Salle
Tiny in the Air
1989
Olio e acrilico su tela / Oil and acrylic on canvas
239 × 345 cm / 94 × 136 in
The Rachel and Jean-Pierre Lehmann Collection

fig. 7 David Salle
Nadar's Grey
1990
Olio e acrilico su tela / Oil and acrylic on canvas
213 × 290 cm / 84 × 114 in

fig. 8 David Salle
The Emperor
2000
Olio e acrilico su tela e lino /
Oil and acrylic on canvas and linen
213 × 373 cm / 84 × 147 in
North Carolina Museum of Art, Raleigh, NC

fig. 9 François Boucher
Scena pastorale / Pastoral Scene
1730-60
Olio su tela / Oil on canvas
152 × 121 cm / 59^{7/8} × 47^{3/8} in
Museo di Arti Decorative Accorsi, Torino
Image: courtesy Google Arts & Culture

fig. 10 David Salle
Blue Dish with Lemons
2025
Olio, acrilico, flashe et carboncino
su stampa UV d'archivio su lino /
Oil, acrylic, flashe and charcoal
on archival UV print on linen
137 × 188 cm / 54 × 74 in
Collezione privata / Private collection

David Salle

Painting in the Present Tense

Fondazione Giorgio Cini
9 maggio – 27 settembre 2026
9 May – 27 September 2026

mostra a cura di / curated by
Luca Massimo Barbero



Presidente / President
Gianfelice Rocca

Segretario Generale / Secretary General
Renata Codello

Direttore Scientifico / Scientific Director
Daniele Franco

Sviluppo culturale e comunicazione /
Cultural Development and Communication
Chiara Casarin
Giovanna Pesaro
Claudio Piscopo

Gestione spazi, coordinamento
eventi e relazioni con gli sponsor /
Facilities Management,
Events Coordination and Sponsor Relations
Maria Novella Benzoni
Irene Venezia

Ufficio tecnico / Technical Department
Francesco Rizzo
Gloria Pasqualetto
Roberta Martel
Carlo Nichetto
Michele Lozer
Giancarlo Dal Missier
Angelo Molin

Ufficio Stampa / Press Office
Fabio Bozzato

Amministrazione, risorse umane,
sviluppo organizzativo /
Administration Office, Human Resources,
Organisational Development
Riccardo Savio
Michele Ballarin
Giacomo Zamprogno

Istituto di Storia dell'Arte / Institute of Art History
Direttore / Director
Luca Massimo Barbero

Coordinatore / Coordinator
Simone Guerriero

Direzione della Galleria /
Palazzo Cini Gallery Management
Loredana Pavanello
Camilla Fattore

Segreteria / Secretarial Office
Simone Tonin

Coordinamento mostra e referente per l'artista /
Exhibition Manager and Artist Liaison
Bénédicte Burrus

Coordinamento del progetto espositivo /
Exhibition Project Managers
Elena Bonanno, Bénédicte Burrus, Silvia Davoli

Assistenti di progetto / Exhibition Assistants
Elisa Porta, Elisa Pietromarchi

Editori / Editors
Bénédicte Burrus
Oona Doyle

Testo / Text
Luca Massimo Barbero

Assistente editoriale / Editorial Assistant
Lian Giloth

Traduzione / Translation
Dan Bensadoun

Progetto grafico / Graphic Design
Studio Vacarme, Paris

Stampato da / Printed by
Printmodel, Paris

Tiratura / Print run
1000

ISBN 979-12-82583-09-1
Printed in France

Publicato dall'Istituto di Storia dell'Arte
della Fondazione Giorgio Cini, Venezia
in collaborazione con Thaddaeus Ropac.
Published by the Institute of Art History of
Fondazione Giorgio Cini in collaboration with
Thaddaeus Ropac.

Thaddaeus Ropac
London Paris Salzburg Milan Seoul

Diritti d'autore e crediti /
Copyright and credits

Opere / Artworks
© David Salle, ADAGP Paris, 2026
Intervista / Interview
© **David Salle** © **Luca Massimo Barbero**
© **Fondazione Giorgio Cini**, 2026

Referenze fotografiche / Photography
Tutti i dipinti di David Salle sono stati fotografati
da John Berens, salvo diversa indicazione. /
All paintings by David Salle have been
photographed by John Berens unless
otherwise indicated.

Immagini di riferimento di David Salle /
Reference images by David Salle
courtesy David Salle Studio.

Ringrazimenti speciali a / Special thanks to
David Salle Studio

Con l'assistenza di / With the assistance of
Ashley Fletcher

I membri della galleria Thaddaeus Ropac che
hanno partecipato alla realizzazione della mostra
e della pubblicazione / The other members
of Thaddaeus Ropac who participated in the
realisation of the exhibition and publication

Anya Clark
Marco Di Meco
Léna Domergue
Elsa Foucault
Marine Gohard
Markus Kormann
Katherine Meyer
Marcus Rothe
Sarah Rustin
Jemima Terry
Natasha Woolliams

