

JOHN R. PEPPER

MEDIA KIT



CONTENT

02 PHOTO EXHIBITIONS

03 MUSEUM AND PRIVATE COLLECTIONS

04 CHRISTIE'S AUCTION 2019

05 CURATORIAL ESSAYS

22 CONTACTS



PHOTO EXHIBITIONS

- 2022 – "Fragments of Italy 1970-2010", Kolga Tbilisi Photo (Tbilisi, Georgia)
- 2021 – "Rome 1969", "Sans Papier", Bryansk International Photo Festival (Bryansk, Russia)
- 2021 – "Inhabited Deserts", Biennale di Senigallia (Senigallia, Italy)
- 2020 - 2021 – "Inhabited Deserts", Museo civico and Pinacoteca di Todi / Nido dell'Aquila (Todi, Italy)
- 2019 – "Rome 1969", RAW Streetphoto Gallery (Rotterdam, Netherlands)
- 2019 – "Inhabited Deserts", NOX Contemporary Art Gallery (Tel Aviv, Israel)
- 2018 - 2019 – "Inhabited Deserts", The Empty Quarter Gallery (Dubai, UAE)
- 2018 – "Inhabited Deserts", international festival 'Photo Is:Rael' (Tel Aviv, Israel)
- 2018 – "Inhabited Deserts", 'Paris Photo' with Sophie Scheidecker Gallery (Paris, France)
- 2018 – "Inhabited Deserts", Aaran Gallery (Tehran, Iran)
- 2017 – "Inhabited Deserts", Galerie du Palace (Le Palace) (Paris, France)
- 2016 - 2017 – "Evaporations", Fondazione Terzo Pilastro Museo – Palazzo Cipolla (Rome, Italy)
- 2016 – "Rome 1969", Art of Foto Gallery (Saint-Petersburg, Russia)
- 2016 – "Evaporations", Museum of Modern Art (Samara, Russia)
- 2016 – "Evaporations", Gallery of Classical Photography (Moscow, Russia)
- 2015 – "Retrospective exhibition", Showcase Gallery (Dubai, UAE)
- 2015 – "Evaporations", Gallery of Modern Art (Yekaterinburg, Russia)
- 2015 – "Evaporations", State Art Museum (Omsk, Russia)
- 2015 – "Evaporations", State Art Museum (Novosibirsk, Russia)
- 2015 – "Evaporations", Gallery of Contemporary Art ARKA (Vladivostok, Russia)
- 2015 – "Evaporations", State Art Museum (Irkutsk, Russia)
- 2015 – "Evaporations", PhotoMed Photography Festival (Sanary-sur-Mer, France)
- 2014 – "Evaporations", Venice Architecture Biennale (Venice, Italy)
- 2014 – "Evaporations", ROSPHOTO Museum (St. Petersburg, Russia)
- 2014 – "Evaporations", Palazzo Esposizioni (Rimini, Italy)
- 2014 – "Evaporations", Studio Gallery di Paolo Morello (Palermo, Italy)
- 2013 – "Sans Papier", Galleria Moenia (Todi, Italy)
- 2012 – "Sans Papier", Manege (St. Petersburg, Russia)
- 2011 – "Sans Papier", Galleria del Cortile (Rome, Italy)
- 2011 – "Sans Papier", Collegio Degli Armeni (Venice, Italy)
- 2011 – "Retrospective exhibition", Manege (St. Petersburg, Russia)
- 2010 – "Rome 1969", Galleria del Cortile (Rome, Italy)
- 2008 – "Rome 1969", Galerie Photo4 (Paris, France)
- 2007 – "Rome 1969", Marianne Courteville Gallery (New York, USA)

MUSEUM AND PRIVATE COLLECTIONS

(NOT for press releases!)

Photographs of John R. Pepper are in the collections :

- State Museum and Exhibition Center ROSPHOTO (St. Petersburg)
- State Museum "Manege" (St. Petersburg)
- Denver Museum of Art (Denver, USA)
- Portland Museum of Art (Portland, USA)
- Museum of Art Palazzo Cipolla (Rome, Italy)
- Estée Lauder Art Collections
- 'Brown's Fashion' Art Collection (London, UK)
- Art Collections of the Italian Consulate General in Tehran
- Art Collections of the Consulate General of Italy in Tel Aviv
- Art Collections "BBR" Bank (St. Petersburg)
- Art Collection "ING Bank" (Netherlands)
- Art Collections of Her Excellency Noura bint Mohammed Al Kaabi, UAE Minister of Culture and Development
- Private collection of Ekaterina Lapshina, Vice President of ER-Telecom
- His Highness Sheikh Mohammed bin Rashid Al Maktoum Art Collections (UAE)
- Art Collections of the Metternich Princely Family (Austria)
- Private collection of Anne Laminier, director of photography at Christie's (Switzerland)
- Private collection of Pierre-Christian Brochet, President of the National Gallery of the Komi Republic
- Private collection of Sergei Emelyanov, Director of the Alexandrinsky Theatre, former Minister of Culture, Tourism and Archives of the Komi Republic
- Private collection of actress Ekaterina Shpitsa
- Private collection of Marina Dzhigarkhanyan Director of the Museum of Art of St. Petersburg of the XX-XXI century (MISP)
- Private collection of actor Giancarlo Esposito (Gustavo "Gus" Fring / Breaking Bad, two-time Emmy nominee)
- Private collection of William Fisher (investor, director of the largest clothing retailer "GAP", USA)
- Private collection of filmmaker Doug Liman (Mr. and Mrs. Smith, The Bourne Identity, etc.)

CHRISTIE'S AUCTION 2019

CHRISTIE'S

Date: 05.11.2019

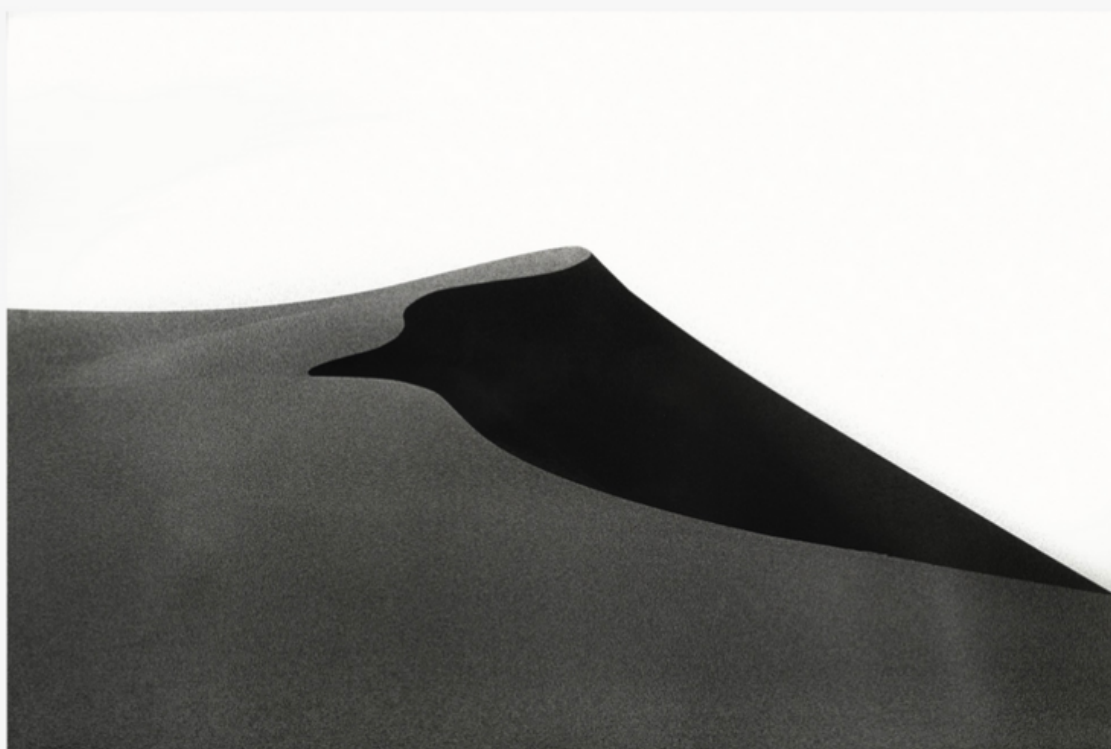
Country: France

Web

<https://www.christies.com/en/lot/lot-6231046>

1/1

2019 | Live Auction 17708 Photographies



Special Notice

JOHN R. PEPPER (NÉ EN 1958)

Cardinal, 2016

Price realised

EUR 6,875

Estimate

EUR 3,000 - EUR 5,000

Closed: 5 Nov 2019

CURATORIAL ESSAYS

INHABITED DESERTS

by Kirill Petrin

2020

Most people are indifferent to deserts. Deserts are "away". They are "elsewhere". There is nothing to see there except sand and stone.

John Pepper's photographs rediscover deserts, and while going with him on this adventure, you may discover a thing or two about yourself. His photographs, paradoxically, don't take you to the actual places where they are shot. They take you elsewhere, to a new place for your mind and imagination to inhabit.

Because as you stand before them Pepper's photographs slowly transform what you believe you are seeing into a totally different thing. And not just one.

The conflict of light and shadow, of black and white, the harmony of grey shades, the simplicity of forms and complexity of details, often turn them into powerful metaphors of the human condition—and yet they do so without a trace of human presence.

Matisse once said his art mission was to provide a mental chair for a working man. Some of Pepper's photographs, instead of entertaining the viewer, offer a chance to get teleported into these mystical places, to roam the rocky plains, to meditate, to bury in there the stress and burnout of urban life in order to come back with new ideas, newly found calm, or just a fresh outlook on life. These photographs intend to be seductive. Fields of rhyming shades and the rhythm of lines appear so enticing that one may wonder if the images were created by an artist, rather than captured by a camera. It is at this juncture that I started seeing how the camera in Pepper's hands becomes a brush or chisel with which he blurs the lines between capturing something already made, and creating something which has never existed.

Abstract Expressionists struggled over the idea that their paintings could only be good if they looked "spontaneous", not meticulously thought-out, while being clearly emotionally expressive. Pepper's hands create abstractions that have all the expressive power of great abstraction coupled with all the spontaneity of nature. The eye cannot tire of exploring these jagged, cracked, and stained surfaces. The mind cannot get enough of the seemingly random results of millennia of the elements fighting each other.

And then there are the dunes—and how by their very nature they border on the abstract and representational. For this viewer, the best way to describe the process of looking at them is to be "swimming with one's eyes". For indeed the eye swims through the desert swooshing along the curves of their ridges, chopping through the ripples, diving inside them; and the mind emerges from each such encounter refreshed and excited.

INHABITED DESERTS

IL CONFINE ASSENTE / Gianluca Marziani

2020

La fotografia che riparte dal punto zero, dal rumore bianco, dal vuoto apparente. La fotografia che riconquista lo spazio e il tempo, dentro la coscienza metafisica del DESERTO, nel luogo reale che più di ogni altro contiene il luogo ideale, lo spirito aleggiante, il primo suono liberato.

Scattare fotografie davanti ad un confine assente significa riappropriarsi del proprio spazio e del proprio tempo, assumendosi la responsabilità dell'immagine, abitando la coscienza divinatoria dell'occhio. Lo spazio riconquistato è lo spazio che la Storia aveva riempito in modo bulimico, è lo spazio che il Novecento ha decostruito fino a perderne frammenti, è lo spazio che il nuovo millennio cerca di diluire nel flusso liquido delle intelligenze artificiali. Il tempo riconquistato è il tempo che la Storia aveva insanguinato in una ciclica catarsi biblica, è il tempo che il Novecento ha sradicato per ripiantare semi geneticamente modificati, è il tempo che il nuovo millennio cerca di manipolare tra mistificazioni, nascondimenti e distopie. Quel confine assente permette di riappropriarsi dello spazio e del tempo liberato, acquisendo consapevolezza del "prima" e del "dopo", di uno spazio e di un tempo che nei deserti torna originario, limpido, sostanziale. La fotografia delle assenze, per paradosso metafisico, agisce prima di ogni origine archeologica, prima del Sapiens, prima dei graffiti dentro le grotte, captando il preumano e il postumano, muovendosi nella natura naturans che distrugge per creare. La fotografia è testimone luminosa degli elementi nascosti nel vuoto, una risonanza magnetica che eccita i protoni delle antiche storie, così da catturare frammenti fatui che il nostro occhio, reale eppure fantastico, interpreta con discrezione poetica e libertà filologica.

Quando vidi per la prima volta le stampe di INHABITED DESERTS, ebbi una scarica alla radice mentale dello sguardo, nel punto limbico in cui l'esperienza visiva partorisce l'immagine matrice, la prima luce, l'archetipo da direzionare coi propri codici culturali. John R. Pepper, per un attimo, mi stava rapendo dal rumore cromatico del quotidiano. Ero dentro il rumore bianco del punto zero, nel frangente in cui comprendi la possibilità prima del caos, il nuovo inizio ciclico, la chiave di ridefinizione dello sguardo stesso.

Quei deserti sono il prologo dopo la Storia, una rinascita interiore che si sublima nel linguaggio fotografico. Qualcuno potrebbe dire che anche la pittura sia un linguaggio di rinascita, una chiave per ripulire il codice figurativo dal carico nozionistico. In realtà, se parliamo di rinascita nel tempo tecnologico, la pittura trattiene memorie secolari che ne inficiano la purezza, con l'aggiunta di una manualità dilatata che l'allontana dall'istante percepito; mentre la fotografia condensa, nella sintesi tecnologica, la rivelazione nell'occhio, l'impatto diretto sul nascondimento, l'immediatezza di una densità sottostante.

Nel deserto si condensa l'origine del fuoco, il primo nominare, il disegno rivelatorio

Il deserto aggrega genesi e miti, evocando tradizioni orali e sacre scritture, un immenso bagaglio letterario che in quel silenzio cosmico conserva la potenza di Jahvè, il seme di Adam e il suo complementare Hawwà. Nel deserto ripensiamo all'inizio biblico, a quel purissimo incipit in cui Jahvè, circondato da una terra desertificata, mette le mani nella creta (adamah) e plasma Adam, il primo uomo. Jahvè, a quel punto, crea un giardino con piante e alberi, il fatidico Eden dove Adam vive in maniera ignara, non avendo una controparte che crei il desiderio: e con esso quel senso d'incompletezza che lo porterà a cercare Lei, la parte mancante, la Ishà (Ish significa uomo) che offrirà un primo confine allo sguardo, dando pienezza al vuoto originario. Da quel momento il deserto inizia a pulsare e l'umanità, sotto le spoglie del primo connubio, tramanda la Storia.

Il deserto è lo spazio ancestrale prima dello spazio abitato, il vuoto più denso del Pianeta, geografia evocante che culla mitologie seminali. Il deserto trattiene la densità delle storie attraverso il silenzio ascetico, l'atmosfera limpida, l'impossibilità di generare caos. Perché dove non esiste rumore non può esserci mistificazione: e tutto permane in limpidezza, proprio come nel codice sorgente del Pianeta. Così tornano a galla milioni di parole tramante e di pagine scritte nei secoli, migliaia di sguardi che hanno riempito quel silenzio con le loro allegorie, i loro simboli, le loro metafore di vita. E così il deserto rivela la sua energia enciclopedica, il suo sapere originario, la sua pazienza metafisica.

Mi sovviene la letteratura radicale di Antonio Moresco, scrittore che sradica il realismo per denudare le polarità significanti dell'umano. Un approccio che ingloba religioni e mitologie, immaginando un'origine contestuale per il Primo Uomo dopo l'umanità, dopo il caos globalista, dopo la cultura del Capitale. Per Moresco il paesaggio è un soggetto narrante che conduce i sopravvissuti alle radici geologiche, dentro un processo di mineralizzazione che attira sabbia e pelle, pietra e spirito, radici e anime. Sentivo il bisogno di uno scrittore d'appoggio marmoreo, un raccordo tra le scritture sacre e il rituale di un presente senza mediazioni. Serviva una letteratura che dilatasse la sociologia metropolitana di Rem Koolhaas, l'analisi postmediale di Jean Baudrillard, l'antropologia sullo spazio urbano di Franco La Cecla. Una cifra narrativa che superasse la progressione lineare del racconto, in grado di avvicinare i tre principali libri sacri (Bibbia, Tōrāh, Corano) alla vertigine del postumano, offrendo spazio ad una metafisica del reale, dietro il reale, oltre il reale. Ed è nel superamento di una realtà apparente che cresce l'energia nascosta del deserto, la sua storia mai interrotta, la sua capacità di conservare i semi di ogni passaggio umanitario.

INHABITED DESERTS è una formidabile avventura umana che ha visto John R. Pepper tracciare linee rosse sulla mappa satellitare del Pianeta. Tre anni di lavoro e 18.000 chilometri percorsi tra Stati Uniti, Russia, Oman, Iran, Israele, Egitto e Mauritania... luoghi e deserti che racchiudono complessità e diversità, due cose che lo rendono il più spoglio degli habitat ma anche la geografia spirituale di quel dato Paese, la sua sintesi denudata e preurbana. Esistono deserti di sabbia gialla o terra scura, deserti rocciosi, deserti dove il verde mantiene presenza, deserti pianeggianti o montagnosi, variabili nelle temperature, nei colori, nella fauna locale. Soprattutto, esiste un *modus* con cui l'autore ha fotografato decine di luoghi silenziosi nelle diverse ore della giornata. Un approccio che non segue il tema del reportage ma che, al contrario, pone il deserto sulla linea strategica di Monet e

Cézanne, dove lo sguardo in bianconero seziona il visibile per ricostruirlo con lo strumento della luce. Pepper sfugge alle arguzie da software digitale, evitando il maquillage d'artificio e sposando il tema analogico in maniera sensibile. Modula le scale dei grigi con raddomantica nitidezza, profilando le dune come fossero lame, sezionando i contrasti con ambivalenze semantiche, intuendo l'istante in cui il sole disegna senza sbavature.

La fotografia di Pepper crea un morbido clima pittorico, un'atmosfera di rarefazione modulata che sensibilizza le particelle dei bianchi e neri, suonando mille sfumature sul pentagramma visuale del grigio. Non era semplice comprendere le assenze silenziose, l'apertura infinita di campo, il peso del cielo, la sostenibilità gravitazionale della terra. Lo spazio sconfinato pone quesiti strategici, imponendo una scelta di perimetro, affinché nel confine dato si delinei la grammatica dell'occhio. Per il nostro autore quel confine è forza di gravità, stabilità ed equidistanza, espressione e concetto. Un confine che si rivela nella qualità luministica, nei tagli d'inquadratura, nell'istante prescelto, negli equilibri tra le parti. Pepper amalgama tutto ciò, creando un'estetica fortemente pittorica, sia nelle attitudini che nei risultati formali. Un'estetica che ingloba la pittura dentro la sua anima meccanica, così da mantenere immediatezza (fotografia) e durata (pittura), istante e memoria.

Dentro la natura ottica si distende il presente atmosferico, la sua dimensione fisica che implica storie di passaggi reali, comunità nomadi, conflitti e nuove armonie. Il deserto ci invita al ripensamento di molte strutture del pensiero occidentale, ad un nuovo rapporto con i confini geografici, ad un'analisi dei sistemi democratici e non. Quel vuoto lunare accoglie riflessioni lente e chirurgiche, consapevoli del reale ma anche del substrato energetico che riempie l'atmosfera animistica del silenzio. Solo qui esiste lo spazio transnazionale del dialogo platonico, una specie di terra comune in cui ridurre i conflitti mentre si affrontano crisi finanziarie, epidemie, disastri naturali e tensioni geopolitiche. Se l'umanità avrà un nuovo domani si dovrà ripartire dall'immagine simbolica di un deserto, da una dottrina che ridefinisca il peso del denaro e la sua distribuzione planetaria. Si dovrà ripartire dal silenzio, dal sapere dottrinale, dalla guida di grandi menti "postumane".

Il vuoto apparente conserva la pienezza dell'esperienza metabolizzata

Le ombre narrano da sempre alchimie narrative, misteri fiabeschi, paure ancestrali. Sono la zona oscura dietro la luce solare, il contraltare simbolico che teatralizza i corpi nel paesaggio, esaltando il carattere ambiguo oltre l'apparenza luminosa. Nel deserto le ombre diventano giganti dal mistero solido, sorta di proiezioni panteistiche che raccolgono tracce mitologiche, passi dell'Antico Testamento ma anche zone del presente letterario, da Éric-Emmanuel Schmitt a Paul Bowles, da Joseph Conrad a Dino Buzzati. Le ombre di Pepper disegnano la luce di contrasto, sempre con granature atmosferiche dal tenore impalpabile, con quella patina gassosa che ammorbidisce le superfici, diminuendo le distanze tra una realtà percepita e un sogno ad occhi aperti. La gravità compositiva si bilancia con leggerezza aerea e spinta terrestre, sorta di cucitura tra luce e ombra per sostenere l'equilibrio iconografico dello spazio concluso. Il processo tecnico tiene assieme l'intero ciclo, dando superficie coerente ma, soprattutto, sintonia interiore alla biologia del deserto.

Qualcuno si potrebbe chiedere se esista un suono reale nei paesaggi desertici. Il vento, strumento polifonico della Natura, è la prima voce che riempie l'aria, scorrendo con flussi ondosi d'intensità variabile. Ebbene, oltre il tangibile esistono altri suoni nascosti e microscopici. E sono quei suoni di cui si accorge una certa musica elettronica, la cosiddetta noise-ambient in cui bordoni, glitch, nastri registrati, campionamenti e synth compattano il caos microscopico dei paesaggi integri. Mi riferisco a Vladislav Delay, Rafael Anton Irisarri, William Basinski, Ben Frost, GAS, Oren Ambarchi... tutti musicisti che hanno affrontato i paesaggi estremi del Pianeta, registrando la vita micro e l'eco del macro, ricucendo il caos in disordine, definendo il suono altrimenti invisibile. Sono loro la colonna sonora dei deserti di Pepper, gli artefici involontari del suono necessario, il tappeto acustico che amplifica il fattore di potenza. Fate una prova e sfogliate il catalogo ascoltando la loro musica: la vostra percezione subirà un immediato ampliamento sensoriale, a riprova di quanto siano connessi il paesaggio e il suono, il pensiero e le note, la filosofia e il pentagramma. Ciò che sembra rumore nasconde le migliori composizioni naturalistiche del nostro tempo; ed è un suono arcaico, michelangiolesco, creato in purezza tecnologica. Una musica che ci stimola ad usare un microscopio interiore, ingrandendo il poco visibile dei deserti, immaginando l'invisibile della memoria, intuendo la coscienza etica di ogni storia che nel deserto ha preso forma e contenuto.

Qualcuno potrebbe chiedere lumi sulle radici cinematografiche dei confini assenti. Partirei da "Nanuk l'eschimese", documentario del 1922 a firma Robert J. Flaherty, esempio radiante di una rivelazione del vuoto sconfinato, in questo caso tra le comunità Inuit del Circolo Polare Artico. Aggiungerei "Stalker" di Andrej Tarkovskij, il più incredibile viaggio nello sconfinamento metafisico, nel paesaggio in cui ogni assenza conserva memorie del tempo universale. Non dimenticherei il lituano Sharunas Bartas: "Lontano da Dio e dagli uomini" indaga una delle ultime popolazioni indigene della Siberia, "Freedom" affronta il tema della droga nel contesto radicale del deserto marocchino. Due film in cui vince il flusso purificato e la nitidezza del confine distante, in cui l'uomo si fonde con la biologia del paesaggio fino a perdersi senza disperdersi. E poi citerei Chris Marker con il suo montaggio di fotogrammi statici per "La Jetée", prova definitiva di un profilo dinamico dentro fotografie che si interrogano sui confini spaziotemporali.

John R. Pepper ha evocato e risolto la sua linea d'ombra, metabolizzando l'orizzonte conradiano con l'invenzione di un proprio confine. Ha capito la quadratura dei deserti, la loro energia metaforica, il grumo di contenuti sottotraccia. Per farlo gli serviva molta pazienza, frutto di lunghe attese e utili frangenti, brevissimi istanti in cui perimetri e luce combaciavano eroticamente. La dilatazione del tempo lo ha fatto aderire alla dimensione dello spazio, al gigantismo panoramico in cui solo l'artista può gestire il fuoriscala, quel quid così abnorme da rendere la foto una momentanea particella di Dio. Ogni stampa, conservando la linea d'ombra nel cuore, risolve il tema del vuoto con l'intuizione di una pienezza invisibile. Il bianconero si riempie di lingue arcaiche, incisioni sulla roccia, parabole e racconti, si riempie di archetipi e leggende, uomini e donne, animali e vegetali, si riempie di crudeltà e bellezza, solitudine e incontro, di sentimenti estremi e piccole storie individuali... in quelle stampe non vediamo presenze umane ma percepiamo il passaggio nei millenni, le mutazioni geologiche nei milioni di anni, indietro fino al primo granello di sabbia, fino all'inizio di ogni inizio, fino al...

SANS PAPIER

"DIMENSIONS BETWEEN THE SUN AND EARTH"

by Roberta Semeraro

2011

The one and only protagonist in John Pepper's photography is humanity in its many manifestations. Men, women, young and old, children and teenagers, are captured in every day life between the earth and the sun. In his photography, the earth is a horizontal surface on which his figures are well anchored, yet also dimensionalized in their daily moments of labor and rest.

The landscapes appear variously in the sprawl of urban cement and streets of stone or when filled with water of the sea and sand of an arena. When John says that he is defined by the earth, he's giving us a literal key to enter his interior world with an awareness of life beyond surface appearances. His photos are real because they are drawn from reality without postures. Further more, they are to be considered real in being images caught in a "decisive moment"(2).

John is never hesitant. He is instead decisive, ruthless and almost cruel in capturing moments of life. Like a vampire, he feeds on other people's lives. Reality in his photographic universe is composed of people who live and fight to survive and, as such, his photography has been compared to neorealist cinema. There is no pity in it. And the reality he describes is surprisingly beautiful in its simplicity.

Even in the streets of a chaotic metropolis like Rome, there can be poetry in a family eating ice-cream on a bench, or in men, women and children chatting on the doorstep of their home. He searches for his subjects in working class areas of the city, like Trastevere in Rome -- in the back alleys and streets where time slows down. Behind every corner, the rare photo may be found.

His photographic world also knows no logic -- only technique and multiple points of view. In taking photographs he himself is often surprised: a young women in a car smiling and winking into the lens; the intense portrait of a homeless man with a scarred face, or the mystery of a young man in a white shirt with his hands in his pocket. A spontaneous reaction to these provisional encounters, composed only of glances and the infinity of silence, takes one beyond the portrait into other extended meanings. The subject is there by chance, unprepared to be photographed yet consenting to be revealed for what it really is.

John works with natural light. And it's the light of the sun that stamps itself on his film in configuring people and objects in his film. He works with a Nikon F using an external light meter with Tri-X and 400asa film -- carefully calibrating light upon the lens, opening and closing it to ensure a balance between light and shadow.

His sensibility for light derives from an initial adolescent experience in the dark room, and in part, from painting. He knows how to control light that can enhance vision yet also burn it --blurring the photograph. And he always uses first class printers like Fotogramma 24 in Rome.

Simona Bugianovi, in the great Roman tradition of printing art photography, considers working with John a unique experience. "I will never forget when John took me to a show of Caravaggio, to explain exactly how he conceived of light".

John follows with care every single passage in his photographs, even in their printing. When editing the proofs, he uses a felt pen to mark each photograph according to his personal vision. "John has an instinctive relationship with light," affirms Simona. And light is what drew him to Sicily. After residing in Rome, New York, and Paris, he has been living in Palermo for the past two years. When he says that the sun is his dimension, he provides another key to comprehending his volatile temperament.

He is attracted to the people of Sicily because this island, bathed by waters of the Mediterranean, remains an oasis of passion and faith in a desert of humanity. Processions, country fairs, and open-air markets, in turn, provide rare moments of inspiration for his photographs. In a world conditioned by the rising sun, people emerge in the first light of dawn to live in the streets -- boys playing cards, dancing, and eating spun sugar -- shouting and talking loudly without concern because the street is their home.

Palermo itself is a city with a pulsating heart. Here John loses himself because this dimension, after all, is his dimension. The faces of Sicilians seem to adapt perfectly to the black and white resolution in his photos - raven-black hair, fair complexion, thick black eyebrows, large dark eyes, and long noses cutting into the light.

Sicily, as a borderland of southern Europe, retains a masculine culture. The Sicilian man bares his chest and his shoulders as though they were war trophies. A sensual vein runs through nude and virile arms, forever tense and ready to fight. Sicilian men also know the burden of working the land and the danger of working at sea. This is their dignity and truth, for it has defined them and their strength for generations with heroism residing in the creation and care of their families. The men in John's photos conserve intact this inheritance.

In confronting the old man in a T-shirt and shorts, amid playing children, with the old man in a waistcoat, jacket, tie, wearing dark sunglasses while sitting on a stone bench, one can perceive exactly the differences between elderly people in two different social contexts. In the first photo, taken in Sicily, there is a mute dialogue between the characters when John captures the immortality of a decisive moment, resembling an invisible thread uniting different stations of life. The old people in the South are almost never alone. On the contrary, they have a determinant social role as reference points for their families, especially the children.

The old man in jacket and tie portrayed in Rome hides behind black glasses, but the slight protrusion of his upper lip betrays singular grief. The stone wall behind him resembles a cold white curtain that receives him not. John couldn't have captured a more mystical moment of solitude. In this photograph, built on horizontal lines, the man is the only vertical element, a conceptual timeline where the man himself is the only protagonist. His immobility refers us to the eternity of death, and John behind the camera understands that this man's death has begun with social oblivion.

The gestures in these photos are always spontaneous and natural. Children are often caught in the most naïve poses while playing. And they are also the ones to express the most intense emotions, as in the little girl hugging her mother. Its structure is worth noting. The daughter and the mother are of the same flesh; there is no space between their bodies. The little girl's curly raven hair is one with her mother's. The photograph is also harmonic in its composition - two symmetrical sources of light, with perfect balance between the black and white portrayals.

The sun, the light of day, returns to reaffirm itself in landscapes, where space is defined by the presence of people. The vastness and profundity is perceived in relationship to the dimension of a human being. One or more characters are captured in the foreground while we see others far away and still others on the horizon. The image is enlarged according to vectors of the half-lines cutting across angles formed by conjoined positions of the figures.

In the photograph of the young women in bathing suits, the particular detail of the camera foretells the unfolding action. The woman in the black bikini is caught while she leans forward, smiling at the woman with the camera. John seizes the moment when the woman extends her right leg, and in lifting her foot from the sand creates a straight line with the rest of her body. Between the two women, a triangle is formed, the base of it being their shadowed line. At the center of this triangle, there is a smaller one, created by three other people bathing in the sea.

In the compositions of Mannerism, such as in Pontormo, the figures are elongated and contorted with eccentric, destabilizing elements, allowing the viewer to see beyond what is represented. I believe this is what John means when he says: "what you see is not what you get," in his concept of photography. The people he photographs are not necessarily beautiful or shapely - indeed, they are often defined by a grimace deforming their faces or in a gesture contorting their bodies. And in this imperfection, John provides a key to the reading of his images. The truth is in imperfection because life itself is imperfect.

In following and searching for human beings, John, finds his sites variously in the countryside, on the beaches, or simply in pausing at the seashore during a stormy day - seeing in the distance an adolescent girl contemplating the waves breaking on the rocks. Her body is slightly bigger than the pebbles on the beach in the foreground and, against the immensity of the sky, she appears even more fragile when compared with the strength of the sea. The horizon is defined by the black mountain range and by white clouds formed by rising seafoam while the sea itself is a spectacular fresco of intermingling black and white. Beyond the girl, one catches sight of a small fishing village. In this photo, the instant becomes an eternity with an awareness of nature as a stepmother, even while a gathering of black threatening clouds could easily, from one moment to the next, unleash a storm.

In the photograph of the man in a bathing suit under a white umbrella, his head, as well as his face, is hidden while holding the umbrella. Frequently, in John's photographs, one

cannot see the faces of people portrayed from the rear, hiding their identity. Here, however, it is not a casual element, but rather is purposely intended to conceal the identity of the subject, John does not look for the identity of people he photographs. He seeks to avoid particulars of identity while finding fragments of himself in others.

Sans Papiers means without papers, without identity documents. John's photographs are filled with portraits of these Sans Papiers people, about whom we know nothing, other than an instant of their existence when captured. Often in his photographs, we find drifting people of different ethnic groups as in the photograph of a horn player sitting on the ground next to a wandering garbage collector; a beggar on a sidewalk asking for money with his head bowed and his hands together; two gypsies dancing; a startling portrait of a beggar with a black hood in Trastevere.

People living in the streets have nothing other than what philosophers call the naked life -- a life without goals, at the mercy of anybody, wherever you look(3). In a certain sense, John finds these people without looking for them, if only because they are there, in the streets, and are not invisible. Indeed it is the visibility in their breath of life that he captures. In his world, everyone has the same right to exist, and in looking at them he senses this as well.

As a consequence, John's photographs may be defined as without time. In this context, it is difficult to place them in time without knowing when the picture was taken. These people, on the margins of our consumerist society, are beyond fashion or trends. They are dressed simply, without frills, and with whatever comes in handy, so that a beggar from the 70s is not much different than one today.

And again, one senses the collapsing of time in photos taken in Sicily, where time has stopped in its course. On this legendary Mediterranean island, the atmosphere is redolent of fifty years ago and its traditions and religion cannot be eradicated at any time. Like Swann, upon dipping a madeleine in his tea, remembering his childhood breakfasts before Sunday mass, John recovers his own lost time(4) in dipping into past experiences. And similarly, through these instants in other people's lives caught on the run, John reclaims his inner time fragmented in past experiences. Perhaps this is the unconscious motivation, which brings John to this corner of the world.

And yet again, it may be said that these photos are without a place in the sense that John prowls the back streets of Trastevere, or the historical center of Palermo, without focusing on buildings or monuments. His interest is always toward people, while history itself becomes a stage for their performances. Or he looks for non-places (5), spaces in the city that have no identity, areas of transit like train and subway stations - fringes of the modern world where people pass without seeing each other.

These photographs are emotions, feelings captured in images and as such, immaterial and without need for documentation -- Sans Papier. In the cover photograph of this book, a young woman and a young man hugging each other seem, at first glance, to resemble two people enveloped in one another, their hearts beating only for the other. However, in the imperceptible forehead wrinkle of the girl looking away with reflective melancholy and in the boys drooping eyes of resignation, John reveals a painful gulf between their two bodies.

John's photography, apart from obtaining formal excellence, can be located in many aspects between two great traditions at the onset of the past century in Paris -- the street photography(6) of Robert Doisneau, with whom John shares a rooted empathy for ordinary people, and the humanistic photography of Brassai, Willy Roniz and Izis where he shares their incredible capacity for entering the human soul.

Notes

(1) Interview with John Pepper

(2) Henri Cartier-Bressonr

(3) "Siamo tutti Sans Papier", Maurizio Ferrarsi, il Sole 24 orer

(4) Swan's Way, 1913 "Remembrances of Things Past", Marcel Proust

(5) Non-place, Marc Augé

(6) "Photography of the XX Century", Taschen



'Una Giornata Ordinaria'

marzo 2011

C'è una strana circolarità nel mondo, creazione di piccoli cortocircuiti, di micromondi e microstorie. Questa piccola storia vi appartiene.

Mi appassionai di fotografia sul finire degli anni '70, mi appassionai al reportage, Josef Koudelka e Don McCullin, e alla fotografia americana: Lee Friedlander, William Eggleston, e Art Kane.

Nel 1984 aprii a Trastevere il mio studio, da dove scrivo adesso, e dopo poche settimane, complice la rivista Vogue Italia, vi ospitai Art Kane che realizzò fotografie di moda. Io conoscevo le sue foto a colori, ma la sua foto "Harlem 1958" che ritraeva Gerry Mulligan, Dizzie Gillespie, Thelonious Monk e moltissimi altri grandi jazzisti mi era sconosciuta; tramite un amico la conobbi anni dopo. Pochi giorni fa John Pepper mi mandò alcune sue fotografie, di cui molte fatte a Trastevere (primo cortocircuito). La sua fotografia "Una giornata ordinaria" mi riportò subito alla mente Art Kane e quei pochi giorni passati insieme e, molti anni dopo, la scoperta della sua foto dei jazzisti a Harlem. Non so perché, ma forse esiste un'aria comune tra quartieri di diverse grandi città, l'aria di una forte identità, del vivere fuori, l'aria del "borderline" con l'orribile pittoresco, ma esistono fotografi che non hanno paura e sanno affrontare la banalità e i luoghi comuni: Art ha fatto una foto che resterà nella storia del jazz e nella storia della fotografia, John racconta la sua Trastevere, in "Una giornata ordinaria" piccolo film di una sola inquadratura che ognuno può comporre a modo suo: il ragazzo con il casco è appena tornato o sta ripartendo, e cosa farà l'uomo sulla sedia a rotelle? E le donne come proseguiranno la giornata? John ci lascia liberi di pensare a mille svolgimenti, ma anche sicuri che quella "ordinarietà" la ritroveremo sempre, qualche attore cambierà, ma la scena, rassicurante, costituirà sempre un film di una sola inquadratura, e noi continueremo a ipotizzare svolgimenti. Per John Pepper, la struttura di quella scena è fatta di incontri e incroci, di persone che compongono da anni la sua quotidianità e che lui sente il bisogno di fotografare: sente il bisogno di far vedere la normalità e di far entrare una piccola storia nella grande storia.

By ANTONINA MULAS
TODI, ITALY 2012

Si parla, nella fotografia, di tempo. L'immagine fissata nel tempo. Si parla di bianco e nero e di colore, di digitale e di pellicola, di realtà e di "punctum", di documento e di arte. Se un fotografo è artista o non lo è. Chi si sente qualcuno, modestamente, si autodefinisce artigiano, chi non si sente niente prova a scattare alla rinfusa sperando nel caso e chi almanacca sequenze concettuali sparate su situazioni stravaganti, molte volte prive di interesse.

Sulla fotografia si è detto di tutto, ormai. Ci sono i Maestri consacrati, scuole di pensiero, speranze. Ma chi si apre a ricevere la visione, dentro di sé, se ha amato e ingoiato i Maestri, qualcosa di nuovo lo dirà. La passione vince se è sostenuta dalla cultura.

Guardando una fotografia di John Pepper, il gruppo di famiglia e amici davanti alla porta di casa, rivedo l'immagine di Paul Strand nel libro realizzato con Zavattini Un paese del 1955. La stessa situazione: i personaggi davanti alla porta di casa, in esterno. Qui il tempo non è solo nello scatto dell'obbiettivo, otto e un sessantesimo, ma nella trasformazione delle persone, nel rito del farsi vedere. Sono cambiate la foggia delle scarpe e dei pantaloni, il casco, la sedia tecnologica a rotelle del ragazzo infortunato, la collana della ragazzina. Sono allegri, dialogano con il fotografo. Hanno oggetti costosi, che potrebbero appartenere a classi sociali elevate, mentre si intuisce che la loro condizione invece è modesta. Nella fotografia di Strand non c'era dubbio sulla loro cultura di contadini. Scrutavano l'obbiettivo con serietà, non si era ancora nel mondo dell'immagine. Immobili guardavano il fotografo. Oggi l'immagine è consumo, non provoca timidezza. Tutti possono avere una macchina fotografica, un casco da motocicletta e le scarpe Nike. La gente è nutrita, è cresciuta in altezza. Nella foto di John la scena è in movimento, i personaggi interagiscono fra di loro con naturalezza e il fotografo fa parte del gioco.

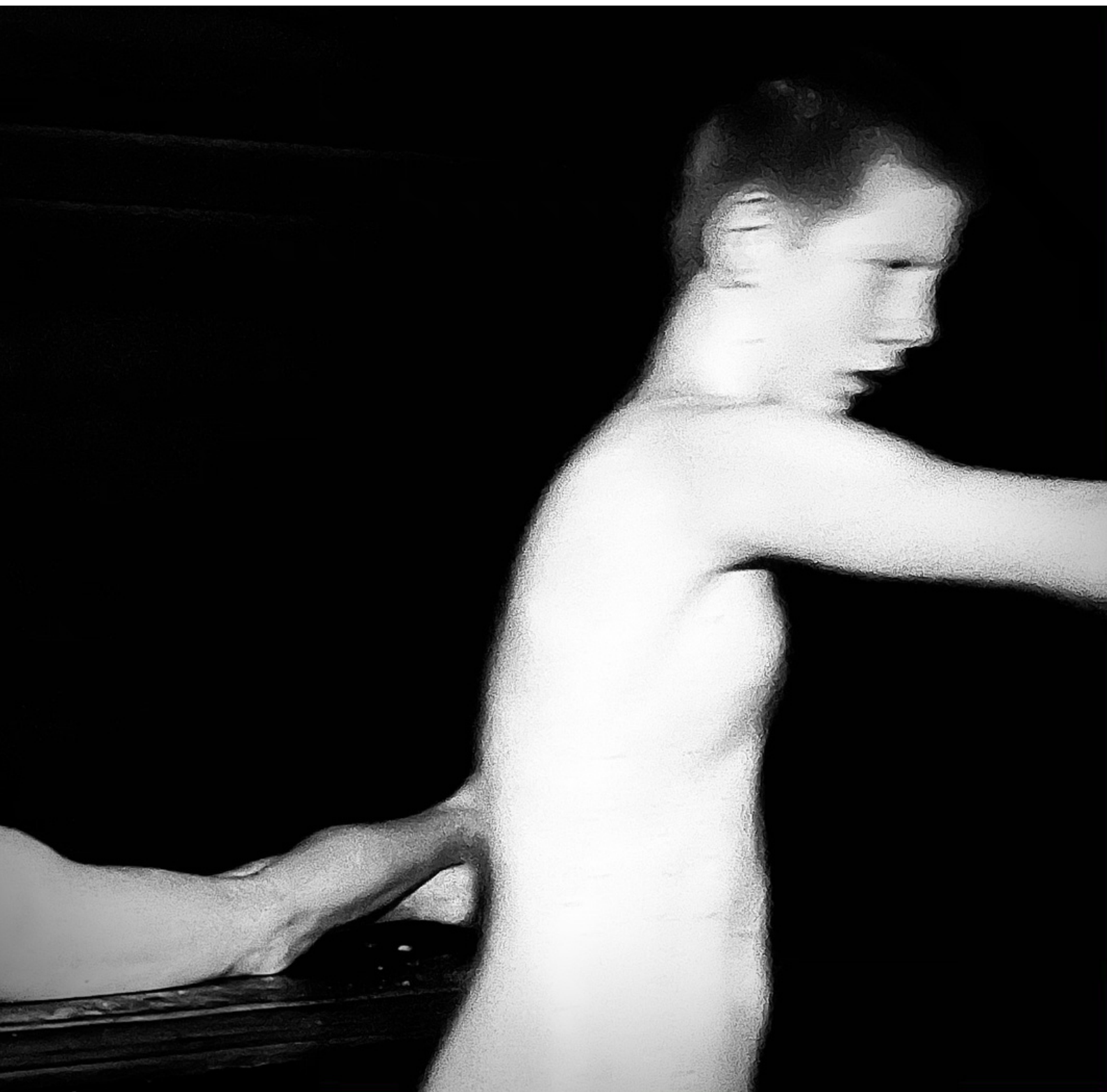
John Pepper usa la pellicola in bianco e nero e la sapienza della stampa. Queste immagini provengono della scuola classica della fotografia.

John era un ragazzino quando è stato ospite a Milano nella mia casa, in piazza Castello, sopra lo studio che era di Ugo. Mi piacerebbe credere che il fascino della camera oscura di allora lo abbia influenzato, chissà, ma credo che il lavoro di Ugo abbia avuto parte nella sua scelta da adulto.

Il reportage di John in Italia è filtrato dalla memoria di tanti grandi della fotografia: Diana Arbus, Cartier Bresson, Robert Frank, il primo Richard Avedon, William Klein, per citarne alcuni.

Ha percorso un'Italia nella strada, nei sotterranei dove i giovani si ritrovano, nei volti drammatici e allegri, nel teatro della vita. (E' molto bella l'immagine della festa religiosa dove la composizione perfetta, compatta, fra gli angeli stralunati i portatori del carro che si ammassano davanti alle luminarie che fanno da sfondo).

Vive e lavora a Palermo, apparente antitesi di New York. È americano nel guardare il popolo italiano ma italiano nel raccogliere lo spirito vitale e l'umanità della gente. La scelta di vivere in un paese come la Sicilia, pieno di contraddizioni e di valori arcaici, lo porterà sicuramente a scrivere la storia del cambiamento di un'epoca. Poi, al di là del fare arte, ciò che avrà raccolto sarà suo, farà parte della sua vita e si ritornerà a ridefinire il tempo, lo spazio e la condizione umana in evoluzione.



EVAPORATION

by Elizabeth Ferrar

2014

To exist is simply to be there; those who exist let themselves be encountered.– Jean Paul Sartre

John Pepper's photographs are about the possibilities of the encounter, about witnessing moments of life never meant for the camera or for memory. He is an observer, often from afar, who depicts human life in its essential form – detached from time and cultural specificities, and typically, alone. Pepper follows in the decades-old practice of the street photographer, carrying a 35-mm camera on travels in many parts of the world, wandering and waiting for situations to present themselves. He maintains the classic tradition – some would say, now archaic – of working exclusively with film cameras and black-and-white film, framing his images through the viewfinder, and presenting them as they are revealed on the negative, with no form of manipulation. In the digital era, his choice to remain steadfast with this approach is a declaration of willful determination. With these means, he conveys a mode of viewing the world that measures realism against a kind of uncanny storytelling, physical observation against psychic revelation.

Pepper makes his work in the public sphere – along streets and alleyways, often along shorelines, and only occasionally in interior spaces. Nevertheless, a sense of persistent quiet permeates these compositions, scenes of essentially private acts and moments of self-absorption. He is at heart an existentialist who practices photography as a way of grappling with human existence on its own terms, neither romanticized nor dramatized. The human form is central to his project, if rarely depicted up close; it is more commonly framed in a way that seems incidental. At times, a figure seems to be simply present, as if it has moved into the picture field at a fortuitous moment. Faces are often only partially visible, obscured by shadow or harsh light. There is no story to be told or lesson to be learned, no moment of epiphany. But this happened – a certain confluence of human action, light, and landscape, that became crystallized once the photographer pressed the shutter of his camera.

Many of Pepper's photographs depict a single human figure, often silhouetted against the backdrop of a late-day light or caught in the blur of passage. The fact that faces are little discernible when captured in these ways does not lessen the emotional impact. Pepper, working alone and often in a foreign landscape, is preternaturally attracted to figures that inhabit loneliness. Even when he photographs couples or small groups of people, minimal interaction is visible; solitude qualifies as both an individual and group activity in this body of work.

One of the perplexing aspects of these images is the manner in which they refuse time, a quality that might seem to contradict the very nature of the photographic medium. Indeed, Pepper evinces a relation to time that is quite different from most other street photographers who seek to capture a fleeting moment of time. The ability to stop time, or to record a fraction of a second, has always been one of this medium's hallmarks. But Pepper's photographs – even those of people in quick movement – appear to more closely record a lasting moment, time slowed down, and the figures in the compositions made inert when pictured through the camera lens. In one picture made on a beach in

Barcelona, a man has turned his body to face the sun. His form is expressed as a mass of weight, lacking the sense of a body in movement. In another photograph made in winter in New York, groups of ice skaters appear to have simply stopped in place; despite their forward movement, motion is only barely implied.

Pepper's refusal of time is also evinced in the way he tends to behold the world, unconcerned for the moment, for fashion, or for any kind of journalistic sensibility. It is difficult to determine a possible date for most of these photographs. Some simply exist outside the need for time, as when he depicts two people (age, gender indeterminate), fishing along the shore, or a boy performing an acrobatic leap at the edge of an otherwise empty coastline. Even when he sets his photographs in urban space, it is one that is absent shiny newness, people engaged with technology or modes of dress that suggest an identifiable point in time. Instead, Pepper frames his images in a way that skirts time, conjuring moments that could have existed decades ago. In transcending the here and now, he reveals something more telling, more lasting, about the individual, human interaction, and public and private behavior.

This recent collection contains a single group of photographs to which a time and place is clear – those made in New York just months after Hurricane Sandy flooded much of the city's coastline. Pepper is intimately familiar with New York but less with the far edges of the boroughs of Brooklyn and Queens that he visited a few months after this hurricane devastated neighborhoods populated by the bungalows of working-class people. This journey to the city's geographic edge was to a realm that literally and figuratively exists at the margins. Here, Pepper photographed mostly unpeopled landscapes. The most elegiac of these images is a grainy scene of a bent flagpole with a frayed American flag set barely at half-mast; the flat landscape surrounding it seems to have been shorn clean. Such a photograph presents New York as its opposite: empty, quiet, pessimistic. Other pictures depict a fenced-off Coney Island; a vacant strip of carnival attractions, with two men framed by metal architecture, engaged in a tentative conversation; and a mysterious scene of a conservative Jewish family grouped near the water enacting a private ritual. These unexpected views of New York chronicle a particular moment and place – New York after the storm, a habitat of melancholic survivors.

In a way, John Pepper was always a photographer. He received his first camera at age 12 along with some basic instruction from his father, a prominent journalist. Bill Pepper was then Rome bureau chief for Newsweek magazine; a role that put him into close contact with a wide circle of highly accomplished photographers. In these years, the late 1960s and early 1970s, Pepper had the good fortune to meet figures like Henri Cartier-Bresson, Ugo Mulas, Chim (David Seymour), and Sam Shaw. At age 14 he apprenticed with Mulas, the Italian photographer known for his portraits and street photos. It was Mulas who told Pepper about the importance of walking, and of waiting. He would often go to train stations, where something would always happen, something worthy of being photographed. Like Mulas and the other storied photographers he came to know, Pepper became drawn to working outside, to walking the streets alone, and to see what would happen while traveling with camera in hand.

In addition to the unusually early exposure that Pepper had to a great deal of exceptional photography, he also gained an enduring appreciation for a classic mode of working with the medium. He has always worked with film cameras, being uninterested in turning to digital cameras or image-making techniques. Moreover, he typically uses Tri-X film, a high-speed black-and-white film once popular with photojournalists because it can be used in dim lighting situations as well as to capture movement. Tri-X is known for producing a sharp image with a grain structure made more visible when the film is pushed, a technique Pepper often employs. As he matured as a photographer, he maintained this preference. "In choosing black and white, one chooses not to have color," he states. Color functions as content in and of itself, an added element that "takes the edge off" from the actual subject of the picture. For Pepper, photography in black and white offers a distillation of what has been seen through the viewfinder; it can infuse a scene with mystery and offers the possibility of constructing, photographically, an image out of reality. In this sense, Pepper's work is a departure from the photography of his youth, the street photography that aims to reflect a gritty, unadulterated realism. These photographs, in contrast, can be seen as a form of willed creation; his images are as much "real" as conjured. "I go to a place I don't know," he states, in explaining how these images come to life. Pepper speaks of a subliminal process of photographic composition, stating that he simply must trust the moment when a subject or situation comes before his camera.

Pepper has produced some of his most enigmatic work along the coast of the Russian/Finnish border, where he made a small group of photographs of a small gathering of people along with a grim shoreline, an ominous sky hanging overhead. The photos are cinematic in their scope, scenes that suggest that we've stumbled into the midst of a complicated story. Pepper's use of black-and-white film, along with the grainy quality of the prints, underscores their bleak character. These are some of the most specific images in his recent oeuvre – we observe the details of a place, see peoples' faces, and can imagine something of their circumstances based on their dress and environment. At the same time, these photos are among his most ambiguous, devastating in their lack of explanation or resolution. The narrative, if there is one, can only be devised by the viewer. They are surely not staged, and yet they seem enacted as if the photographer had a directorial role in willing these moments into existence.

"We are all actors of our own lives," Pepper once wrote. And by extension, we may be actors in the lives of others. One issue that the documentarian and those working with the camera in the public sphere have long grappled with is their relation to the subject. If the majority have produced their work in the public sphere using various forms of furtiveness, a few seek permission, not wanting to exploit the person photographed. For Pepper, the lack of relationship with the subject, the denial of collaborative authorship, are essential to his practice. He notes that the people within the picture frame are integral to the image, and yet they are only part of it. The landscape built forms, and light, all contrive to form the photograph. The human subject assumes the function of an actor, even if undirected and unaware of this role. For Pepper, the real relationship is with the camera, with the overall image that can be created.

Pepper often works in cities – in Italy, where he is based, and recently in New York, Barcelona, and Vienna. But he is most powerfully drawn to recording human life along the shore – a setting that attracts people of every kind, and a realm where people feel free to exhibit private behavior. Water is fundamental to ritual and to spiritual beliefs across the world; it connotes cleansing, healing, and life itself. Water can also be forbidding, destructive, and deadly; our greatest stories (Noah, Moses, Ahab) tell of epic confrontations with the sea. And it is profoundly personal, whether because of our dependence on it for our survival or for the memories held by so many days at the shore. For Pepper, the human form takes its proper scale set at the water's edge, against a vast liquid expanse that holds this broad arc of symbolic connotations. Seen against its vastness, the human form is small and yet relentlessly alive, simply being, observing, and being observed.



CONTACTS



Tatiana Fokina

Director Pepper Photography, Curator

email: tanyafokina888@gmail.com

tel: +39 (389) 796-34-19

John R. Pepper

President Pepper Photography

email: yarepep@googlemail.com

tel: +39 (389) 12-21-887

Maria Denisova

Assistant Pepper Photography

email: mariadenisova883@gmail.com

tel: +7 (999) 604-49-81

WIKIPEDIA / INSTAGRAM

Wikipedia https://it.wikipedia.org/wiki/John_R._Pepper

Instagram @johnrpepper