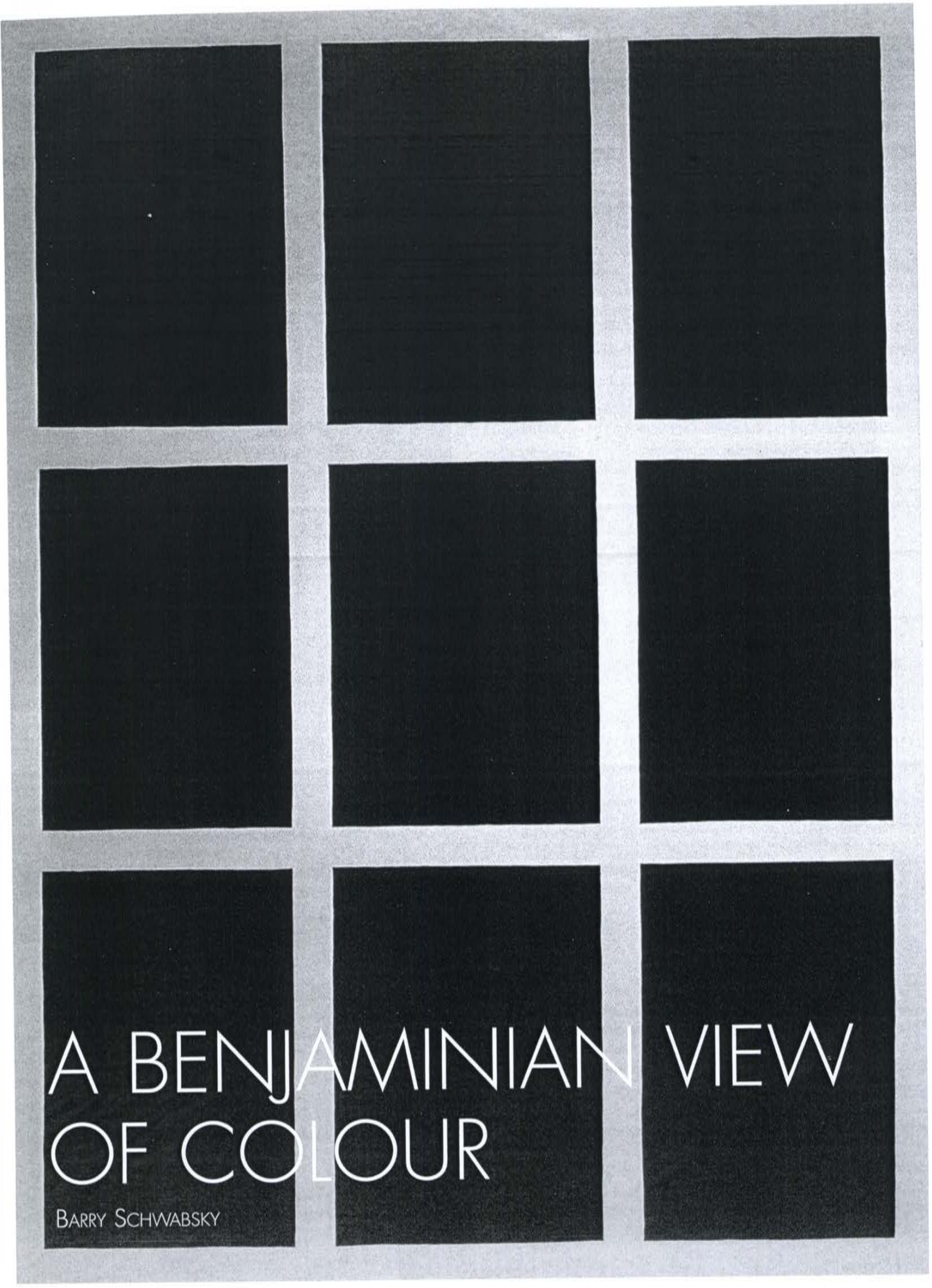
TRAITO DA „CONTEMPORARY" N° 38 2003, LONDON



A BENJAMINIAN VIEW OF COLOUR

BARRY SCHWABSKY

Opposite: Gary Hume, Yellow Window, 2002, gloss paint on aluminium, 135 x 98 cms (53 x 39 inches). Photograph: Stephen White. Courtesy: Jay Jopling/White Cube, London

ONE of the greatest problems and greatest pleasures of painting is the one named *colour*. You can't see painting without seeing colour; you can't think about painting without thinking about colour. But it's hard to think about colour in a way that really illuminates and enriches your engagement with painting. Art historical studies of colour usually turn out, in my experience, to be arid and technical and fundamentally tangential to the activity of looking at, understanding, and enjoying a painting.

My own fascination with colour, as it has been directed by my engagement with painting over the years, has been intertwined with what I suppose would be called a philosophical question related to the classic topos of the one and the many: my experience is of a multiplicity of different colours, yet all these different, distinguishable and sometimes clashing colours point me back to a kind of unity of colour, what I might even call the fundamental colouredness of the world. Colour exists as an unbroken continuum, but the language that directs our perception breaks this continuum down into distinct areas that are red, orange, yellow, green, and so on.

Among the few places where I've read thoughts about colour that have helped me further these stray ruminations has been in the early writings of the German literary critic Walter Benjamin. It might seem surprising to invoke Benjamin's name in a discussion of painting. He wrote some important essays on photography and film but not much on painting, and his essay most often cited in art contexts, 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction', is typically seen as supporting the foreclosure of interest in an 'auratic', autographic, handmade art like painting in favour of camera-based and reproducible art forms.

But while reflections on painting and its constituent elements are scarce in Benjamin's mature thought, they are absolutely essential to his early work – fragmentary and scattered as with so many of his projects. If you look at the first volume of the English translation of Benjamin's selected writings edited by Michael W. Jennings, you will find a number of fragmentary texts, all unpublished during Benjamin's lifetime, that have titles like 'Aphorisms on Imagination and Colour', 'A Child's View of Colour', 'Painting and the Graphic Arts', 'Painting, or Signs and Marks', 'Perception is Reading', 'On Perception', and 'Notes for the Study of the Beauty of Coloured Illustrations in Children's Books', that have a definite bearing on issues related to painting and the role of colour in it. There are also several other relevant texts that have not been translated, whose titles can be rendered as 'Reflection in Art and in Colour', 'The Rainbow: A Dialogue on Phantasie', 'The Rainbow or the Art of Paradise', and 'On Painting'. All these texts date from the period between 1914 and 1921, and according to Howard Caygill – the only scholar to have written on them in depth, as far as I know – they were essential to Benjamin's philosophical programme of those years: a critique of the Kantian notion of experience.

Caygill finds a kind of encapsulation of Benjamin's concerns in this period in the lapidary statement that begins one of these fragments, which says 'Perception is reading'. That may sound like Paul de Man talking, but Benjamin was not a premature deconstructionist. Gershom Scholem was later to recall that Benjamin 'occupied himself with ideas about perception as a reading in the configurations of the surface – which is the way prehistoric man perceived the world around him, particularly the sky.' In other words, the 'reading' that takes place in perception, as Benjamin understood, is a kind of divination, of soothsaying. It is 'to read what was never written', as Benjamin put it in his late essay 'On the Mimetic Faculty'.

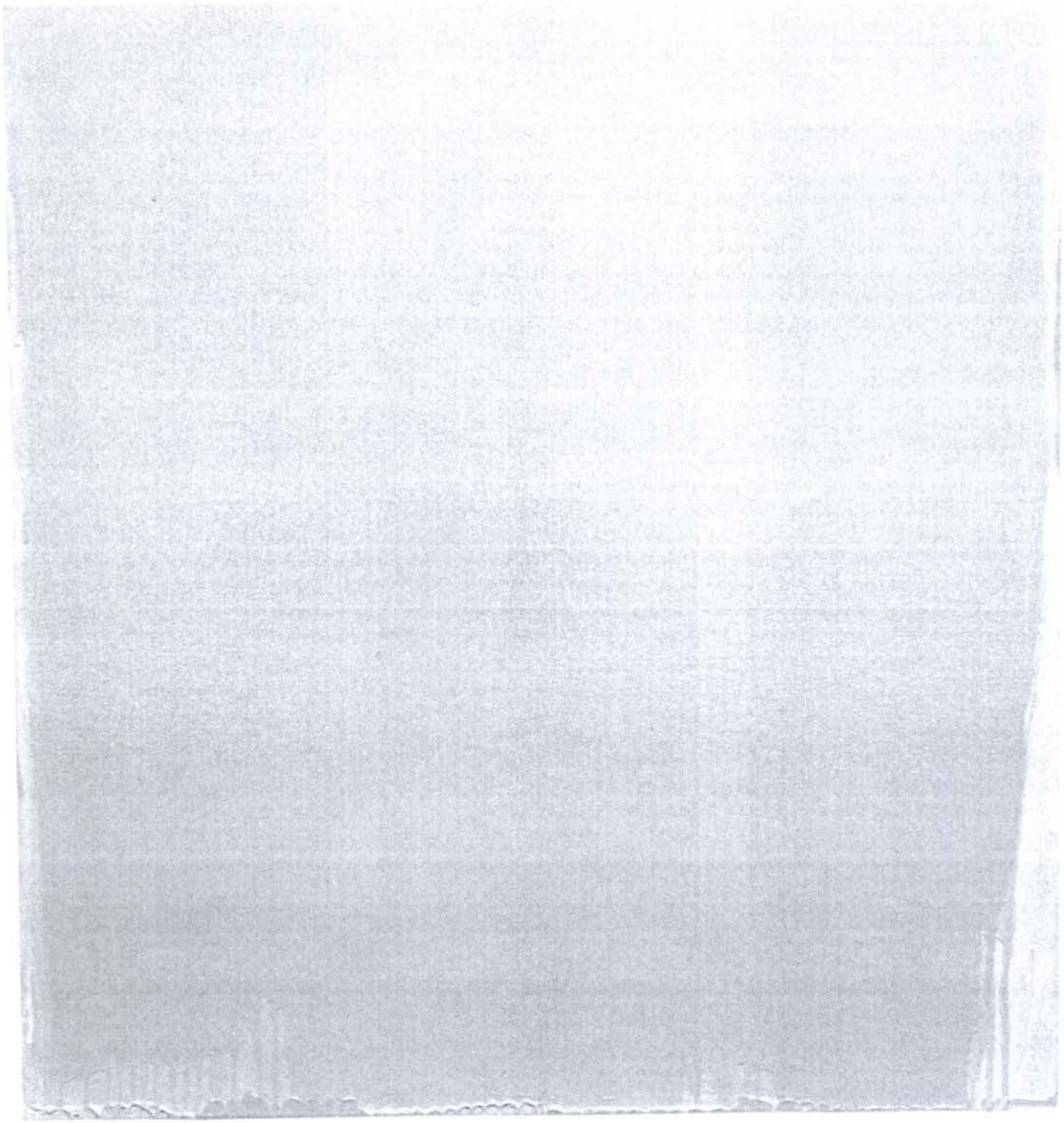
Benjamin was interested in the duality of an inscription and the surface on which it appears, a graphic duality that functions in both writing and drawing. At times, in these writings, Benjamin seems to think the same duality exists in painting, saying that 'the surface and not colour is the essence of painting'. Painting does not begin from colour, 'but from the spiritual and creative, from form'– that is to say from the outline. Elsewhere Benjamin says that, because of its subsumption to form, 'painterly colour cannot be seen for itself, it is in relation, is substantial as surface or ground, somehow shadowed and related to light and darkness', that is, to the duality of the graphic inscription.

colour exists as an unbroken continuum, but the language that directs our perception breaks this continuum down into distinct areas

But must this necessarily be so? Is there no possibility of manifesting colour as such in painting? I would suggest that such a possibility emerges clearly with abstraction, where colour need not support a representation of something other than its own presence. A clear instance of this would be a yellow painting, called *Yellow Painting*, by the American painter Joseph Marioni. It shows colour as a single yet complex thing; its yellow appears not as something that is added to a surface, like the graphic sign, but as an articulation of the surface.

As Benjamin says, 'colour is first of all the concentration of the surface, the imagination of infinity within it'. He sometimes refers to this 'concentration of the surface' as a mark, in contradistinction to the sign that is added to it, giving examples such as stigmata or blushing and describing them as effects of rather than on the surface of the skin. Is a blush something we see on someone's face or in it? The face is marked by it, though it is not a sign on the face like a tattoo.

Caygill's study is important not simply for explicating some of these



Joseph Marioni, Yellow Painting, 2003, acrylic and linen on stretcher, 91.5 x 86.4 cms (36 x 34 inches). Courtesy: Peter Blum Gallery, New York

writings on colour but for showing how they underlie Benjamin's subsequent, and much better known, writings on language, particularly on translation. In 'On Language as Such and on the Language of Man', Benjamin describes translation as 'removal from one language into another through a continuum of transformations. Translation passes through continua of transformation, not abstract areas of identity and similarity.' As Caygill glosses this, 'the word in translation functions analogously to the colour in configuration, having no fixed meaning but existing in a state of continual transformation according to its relation to other colours.' The reverse, I've come to think, is true as well: colours function as vehicles of translation. So my first Benjaminian theme is: colour as translation.

* * *

The best way to approach the notion of colour as translation may be anecdotally, and by referring to a very familiar painting. In 1911, soon after Henri Matisse completed *The Red Studio*, he was visited by a

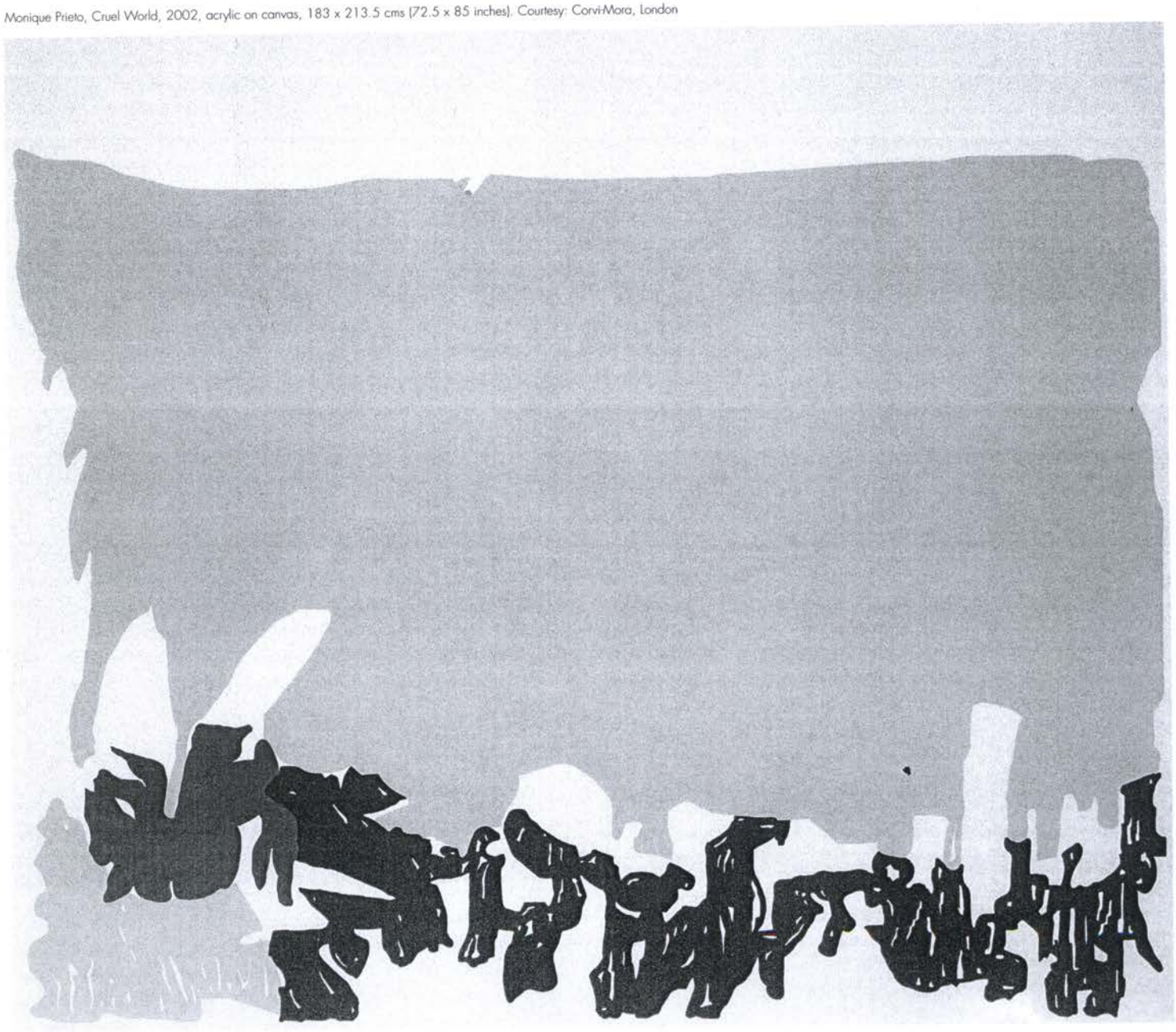
Danish painter and art historian called Ernst Goldschmidt, who wrote about his first encounter with the painting: '"You're looking for the red wall," Matisse said to me as I gazed at the objects depicted in the painting and mentally compared them to what I could see in the studio.'

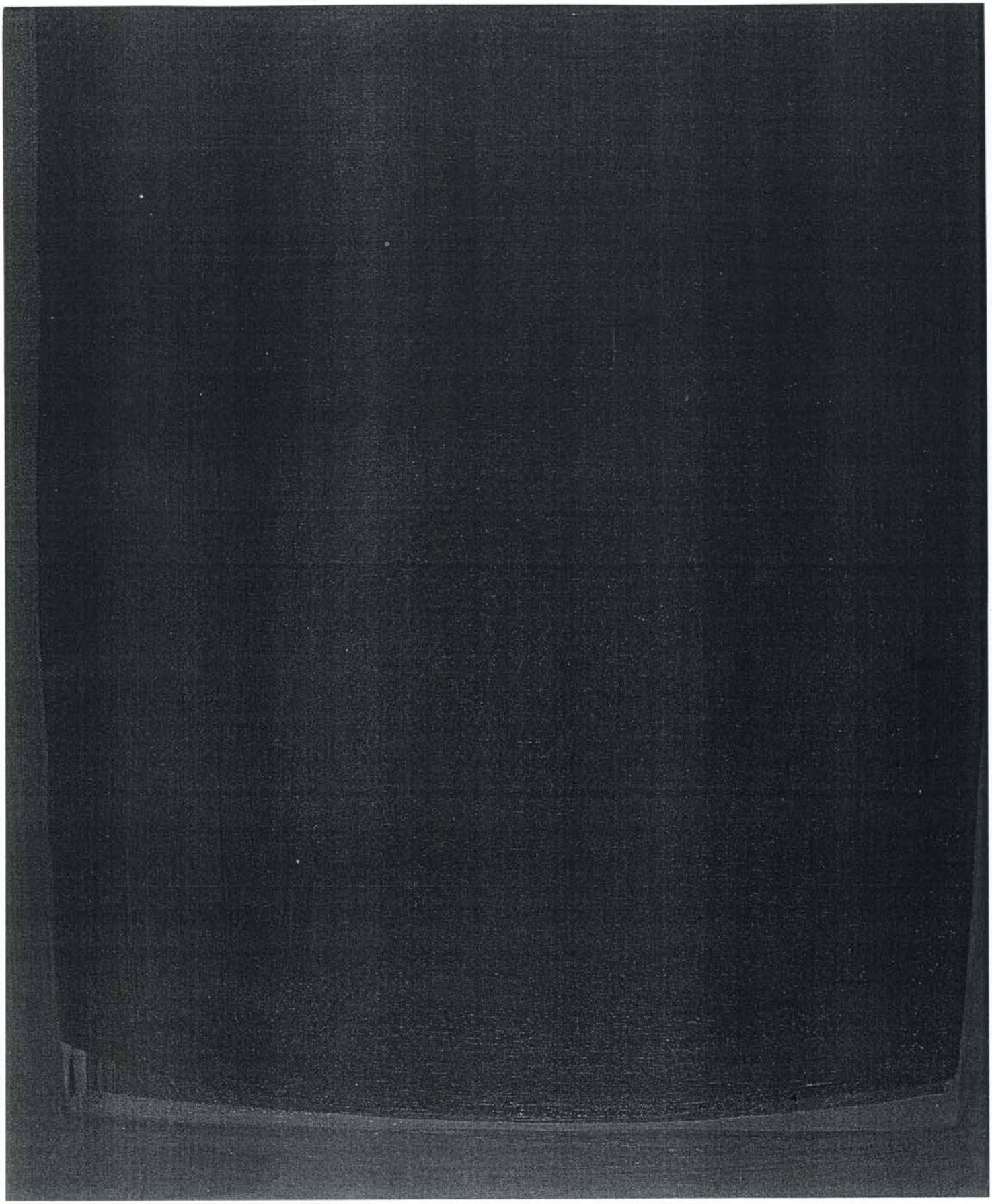
Imagine Goldschmidt seeing the painting still sitting in the very studio in which and of which it had been painted, and his face showing some puzzlement over the fact that whatever resemblance there was between the motif and the painting did not extend to the aspect that would have been most important to Matisse, namely colour. Goldschmidt continues to quote Matisse: '"That wall simply doesn't exist. As you can see here, I painted the same furniture against a completely blue-grey studio wall. These are experiments, or studies if you will. I am not happy with them as paintings. Once I had discovered that red colour, I put these studies in a corner, and that's where they'll stay. Where I got that red from I couldn't say.... I find that all these things – flowers, furniture, the commode – become what they are for me only when I view them together with that red." '

Now if you go to the Museum of Modern Art in New York and look at *The Red Studio* I think you'll see that this very rich red that dominates the painting is not a clear, clean, transparent red but a dense, heavy one that is somewhat impure. Very distantly, the red still has something of the blue in it. In any case, what I want to focus on here is the idea that Matisse was trying to express a visual sensation that had come to him in the form of a blue-grey, and that by paying close attention to what happened in his process of articulating that sensation pictorially he discovered that it could only be communicated by transforming it into a hue that would normally be considered completely opposite to it, into red. In order to express the sensation carried by the blue-grey, he had to translate it into a red.

As if to give further emphasis to this point, Matisse goes on to say something similar about another painting that was in his studio at the time, a landscape with two female nudes. Here's Goldschmidt relaying Matisse's words again: '"In Collioure I take walks every day in the hills along the shore, and that's where I saw the landscape you find so beautiful. I found it impossible to paint. I made many attempts, but I

Monique Prieto, Cruel World, 2002, acrylic on canvas, 183 x 213.5 cms (72.5 x 85 inches). Courtesy: Corvi-Mora, London





Maria Morganti, Untitled, 2001, oil on canvas, 110 x 90 cms (43.5 x 36.5 inches). Courtesy: the artist

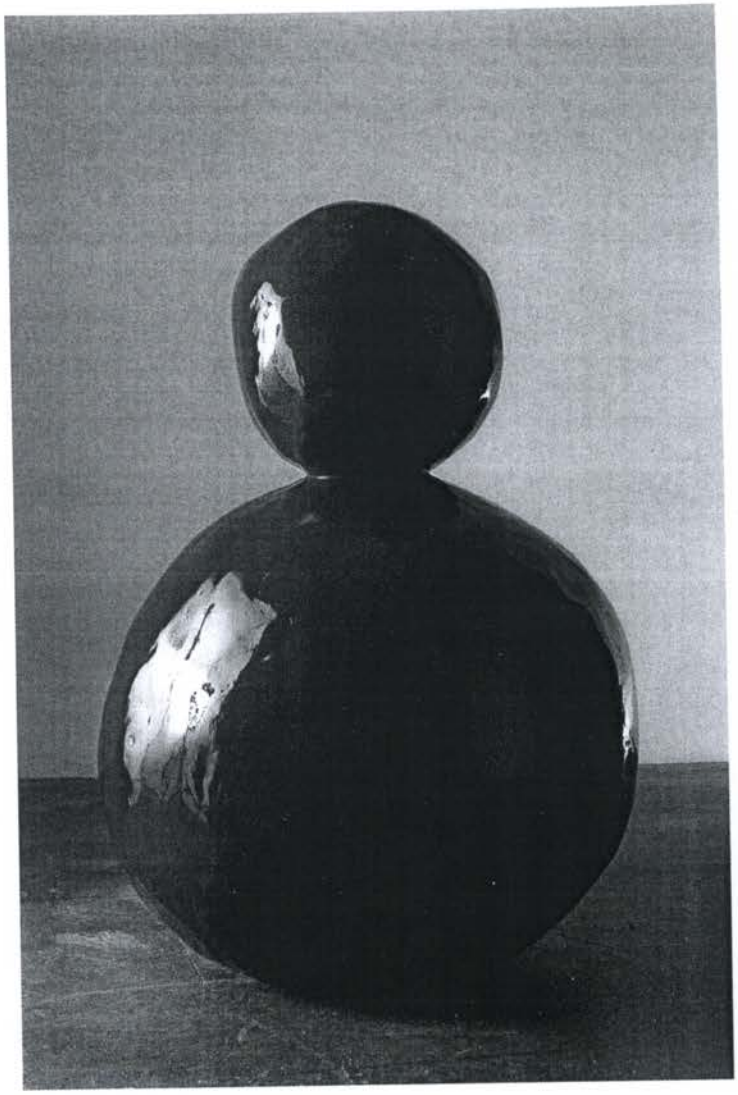
found the paintings I produced to be trivial, they didn't say anything. There were many more paintings in what I was seeing than in what I was painting."'

For Matisse, the painting is already to be found somewhere out in the world and the essential problem is to translate it into pictorial form. ' "The colour yellow came to me one day when I was trying, in vain, to paint those hills. So I painted the canvas over again, this time painting the whole of the landscape in relation to the yellow colour I gave the nude bodies in the middle of the picture, and I think I can say that it is only because of that yellow that the landscape turned out such that you venture to call it a good painting." '

Once again, a kind of translation of a colouristic sensation away from its naturalistic origin makes the painting possible, that is, makes the painting on the canvas an acceptable realisation of the potential painting glimpsed out in the world – a translation possible through a colour that Matisse has to say that he 'gave' the painting, not one that he found.

That's Matisse 90 years ago. Does what he said still bear some relevance to what painters are doing today? I can't help but think of something the young Frank Stella said, back in the 1960s – that he wanted to keep the paint on the canvas as good as it was when it was in the can. So coming a little closer to the present, there was still for Stella this notion that the painting was already out there, and the

for matisse, the painting is already to be found somewhere out in the world and the essential problem is to translate it into pictorial form



Gary Hume, Back of Snowman, 2001, painted bronze, 152.4 cms height x 124.5 diam. x 44.5 diam. cms (60 x 49 x 17.5 inches). Photograph by Stephen White. Courtesy: Jay Jopling/White Cube, London

problem would just be to translate it into pictorial form – though of course there is a world of difference between thinking of this to-be-translated painting as existing in the natural world, as Matisse did, and thinking of it as existing in the industrially manufactured realm of one's own working materials, like Stella. Moving right up to today, I found very striking something that the English painter Gary Hume told me when I visited his studio last year. I noticed a painting of a yellow grid containing black squares, basically a kind of strange window frame, and asked him about it. He said, 'I've been wanting to do a window painting for ages. When you go to Portugal, or lots of places, when they fill in a window for some reason or another they always paint the outside black rectangles with white lines and I've always loved seeing that. I've been trying to paint that for ages. I've done many of them, all totally unsuccessful, which is ridiculous because there's nothing to it. That's the first one that's worked because I've been painting the frame white and it took me ages to realize I could paint the frame any colour I like!'

Sounds just like Matisse, doesn't he? Befuddled at his sense of this incredible discovery that he could paint what he'd seen as white by means of yellow, I said, 'Well, of course, it's your painting,' and he responded, 'It's my painting, it's my window, and just like your home, you can paint your window frame any colour you want. When I painted it yellow it all made sense, visually and linguistically: What's the window? Where is the window? Am I looking out? Am I looking in? It's the yellow that managed to make that. White, it was entirely diagrammatic.' And then he added, 'I could probably do a white one now and it wouldn't be diagrammatic.'

The feeling engendered by the white and black window could only be translated pictorially by a yellow and black one – at least in that moment. Now that he's seen how this particular translation functions, his options have opened up somewhat. But like Matisse, Hume is profoundly convinced that his paintings already exist. 'Everything's found,' he told me. 'I recognise it as my painting and then I paint it.' And also: 'I'm not expressionist. I do all the looking and then I paint it. I look and then I paint. I look again and then I paint again. I'm not expressing myself, I'm expressing the painting'– that is, translating the painting he sees in the world, which is less Matisse's world of nature or Stella's world of manufactured materials than the world of media imagery.

Of course, if Matisse or Hume hadn't happened to give us their accounts of it we might never have realised how this act of translation had made their paintings possible. But I know of at least one case of a very interesting contemporary painter, who really seems to make this act of translating colour into the subject of her painting, so we can just look at the paintings and work out the fact that this is what has happened without our needing to be told about it. Maria Morganti is an

Glenn Ligon, Malcolm X (version 1) # 1, 2000, flashe paint and silkscreen on primed canvas, 243.8 x 182.9 cms (96 x 72 inches). Courtesy: the artist and D'Amelio Terras, New York

Italian painter whose work I've been following for quite some time. Typically, each of her paintings is dominated by single large colour area that almost fills it, almost turns the painting into a monochrome like Marioni's – yet never does. The edge of the shape always coincides with the bottom of the canvas and sometimes, at least in part, with another edge as well. The areas along the top and sides of the painting that have not been covered by the dominant colour show traces, not of a single 'background', but of numerous other colours. And the rounded-off yet somewhat angular shapes of those slivers of colours, which more or less echo the contours of the dominant colour-shape, suggest the temporality of the painter's process. It seems there have been several attempts to satisfactorily fill this canvas with colour as rich and commanding as the one that now possesses it, but they were seen to be unsatisfactory and therefore painted over, though incompletely. A blue painting might easily have been green, red, pink, purple, and so on, just as a green one could have been red, purple, blue, or perhaps simply a

different green. One colour unfolds into another, not as arbitrary change but as explication. Strangely, an experience first evoked by a given red may only be fully articulated by a particular green. A brilliant hue may ultimately find itself rendered by one several shades more sombre.

* * *

The second aspect of Benjamin's thinking about colour that has come to seem valuable to me as a way of understanding colour in contemporary painting has to do with what he called 'a child's view of colour'. This is another way of understanding colour as a mark rather than as a sign. In the essay called 'A Child's View of Colour', Benjamin writes: 'The rainbow is a pure childlike image. In it colour is wholly contour; for the person who sees with a child's eyes, it marks boundaries, is not a layer of something superimposed on matter, as it is for adults. The latter abstract from colour, regarding it as a deceptive cloak for individual objects existing in time and space.'

(As I would put it, the adults disregard the essential colouredness of the world to the extent that they see this as irrelevant to the object-quality of its contents, intuited by way of the Kantian categories.)

'Colour is single, not as a lifeless thing and a rigid individuality but as a winged creature that flits from one form to the next. Children make soap bubbles. Similarly, games with painted sticks, sewing kits, decals, parlour games, even pull-out picture books, and, to a lesser extent, making objects by folding paper – all involve this view of colour.

'Children like the way colours shimmer in subtle, shifting nuances (as in soap bubbles), or else make definite and explicit changes in intensity, as in oleographs, paintings, and the pictures produced by decals and magic lanterns. For them colour is fluid, the medium of all changes, and not a symptom. Their eyes are not concerned with three-dimensionality; this they perceive through their sense of touch. The range of distinctions within each of the senses (sight, hearing, and so on) is presumably larger in children than in adults, whose ability to correlate the different senses is more developed. The child's view of colour represents the highest artistic development of the sense of sight; it is sight at its purest, because it is isolated.'

There are interesting parallels here to the later exaltation of the purity of the medium and of opticality by formalist critics like Clement Greenberg and Michael Fried; tracing their significance would take another essay altogether. Let me just go on with one more quotation from this brief fragment of an essay: 'In this respect, colouring-in has a purer pedagogical function than painting, so long as it makes transparent and fresh surfaces, rather than rendering the blotchy skin of things....Children's drawings takes colourfulness as their point of departure. Their goal is colour in its greatest possible transparency, and there is not reference to form, area, or concentration into a single space.'

We can see this 'child's view of colour', once again, in some of Gary Hume's work – most obviously in his sculptures of snowmen. The motif itself alerts us to see a childlike quality, but there's something else. I referred to them as sculptures, because they are obviously three-dimensional, free-standing entities, but I see them more as paintings, in fact – three-dimensional paintings, three-dimensional and, because rounded, completely continuous expanses of painted colour. You can just look and look and walk around and around them and you never come to an end of the colour they are. In this way, childlike, they elude 'reference to form, area, or concentration into a single space', as Benjamin put it.

A different way in to this child's view of colour might be through the paintings of Monique Prieto. Here, by contrast, the decal-like crispness of the shapes evokes a child's play with colour. These shapes don't seem fixed, evoking instead the haphazard results of moving a mouse around on a mouse pad – the motor activity of a hand on a horizontal surface, which children delight in today just as much as they ever did drawing with crayons; the sheer quantity and as it were insistence of colour tends to be more important than the particular shape that arises. For Prieto, each colour remains distinct; each painting, a discursive sequence of intensities. Think of children's drawings, where the sky is always a detached band of blue at the top of the paper and a tree trunk is a brown column on top of, never within, the green of the landscape.

Benjamin's respect for the child's delight in colouring would have been rewarded by some work done by Glenn Ligon in 2000. The artist gave copies of pages from colouring books from the Black Power era, the late 1960s and early '70s (which is to say the time of his own childhood) to a group of kids to colour, then 'translated' the results into large-scale paintings of his own. The effort brought out a wildness and intensity that had not previously been admitted into this artist's work, for instance in the painting in which Malcolm X is endowed with red cheeks and pink lips. What emerges is the antithetical nature of what Benjamin called 'the pedagogical function' of colouring, since it must encompass both that might be called the manifest content of the imagery – in this case, pride in the various manifestations of Black culture – and the latent content of an experience of colour that is indifferent to all categorisation. With these paintings, Ligon leads his viewers to the difficult period when innocence and experience begin to exist simultaneously in a child's mind. He points us back to a child's view of colour and then back to an adult view, enabling us to see each differently.

ligon leads his viewers to the difficult period when innocence and experience begin to exist simultaneously in a child's mind

References

Walter Benjamin, *Selected Writings: Volume 1, 1913-1926*, (Cambridge, Mass; 1996).
Howard Caygill, *Walter Benjamin: The Colour of Experience*, (London; 1998).
Coloring: New Work by Glenn Ligon, (Walker Art Center, Minneapolis; 2001).
Jack Flam, ed., *Matisse on Art*, revised ed. (Berkeley; 1995).
Maria Morganti, (Venice: Nuova Icona; 2000).
Monique Prieto, *Nobody Here But Us Chickens and other paintings*, (ACME, Los Angeles/Corvi-Mora, London; 2002).
Barry Schwabsky, 'Colors and Their Names', *Art in America* LXXXVII 6 (June 1999).
Barry Schwabsky, 'A Conversation with Gary Hume', *Tema Celeste* # 94 (November/December 2002).
Barry Schwabsky, 'Glenn Ligon, D'Amelio Terras Gallery', *Artforum* XL 2 (October 2001).
Barry Schwabsky, 'Monique Prieto, Robert Prime Gallery', *Artforum* XXXVII 1 (September 1998).

Variationen von Rot

Maria Morganti in der Frankfurter Galerie Arte Giani

Eine junge Italienerin gibt derzeit in der Galerie Arte Giani (Wiesenau 53) ihr bemerkenswertes Frankfurter Debüt. Vor 35 Jahren wurde sie in Mailand geboren und hat dort an der Brera ihr zweijähriges New Yorker Kunststudium abgeschlossen. Sie lebt und arbeitet in Venedig – längere Aufenthalte in New York eingeschlossen.

In diesem Spagat zwischen einer Weltstadt der Künste und der künstlichsten Stadt der Welt verbindet Maria Morganti ohne Schwierigkeit Traditionen der Lagunenstadt mit dem Lebensgefühl ihrer Generation. Ihre Wirklichkeit sind die Farbe und das Bildformat, weiterführend bis zu dem Thema des Raums.

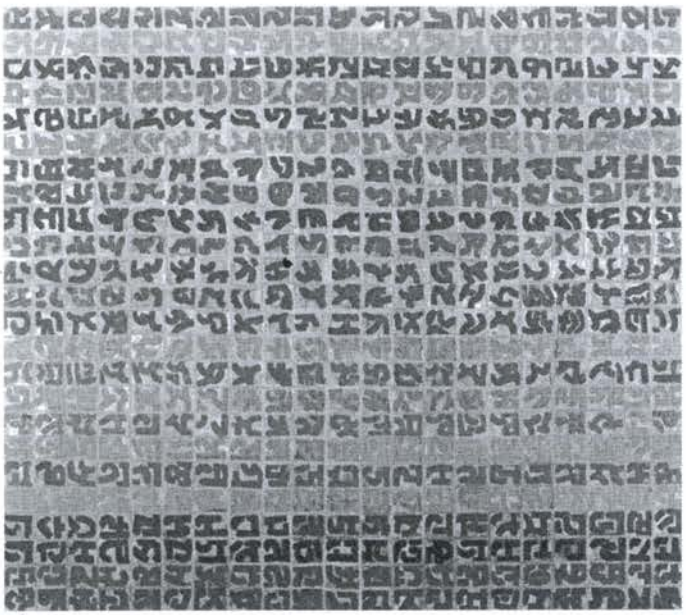
Anfänglich hat sie ihre Bilder ausschließlich mit den verschiedensten chromatischen Variationen von Rot gemalt. Auch jetzt noch grundiert sie alle Leinwände mit der Farbe Tizians. Dann bedeckt sie die Flächen – die Formate reichen von bis zu zwei Meter hoch bis handtellerklein – mit einigen fast bildgroßen sich überlagernden Rechtecken. Die monumentalen Arbeiten geht sie nach präzis errechnetem Abstand mit dem ganzen Schwung ihres Körpers an, manchmal in kreisender Bewegung, die als feine Texturen ihre Spuren hinterlässt. Schon in diesem Vorgang wird Malerei mit der klassischen Ölfarbe zur Identifikation der Künstlerin mit ihrem Werk; dies auch bei den kleineren Bildern, die aus dem Handgelenk entstehen.

So lagert sie im Riesen- bis Mini-Format Rechteck über Rechteck in den Farben auch der anderen Renaissancemeister wie Bellini, Giogione, Carpaccio. Dann etwa findet das leuchtend dunkle Grün des letzten von vier Farbfeldern mit einem kühlen Lind, mit Tizianrot und Bischofslila zum vollklingenden Akkord einer Farb- und Formorganisation, die auch räumliche Vorstellungen erweckt. (Bis 10. März; geöffnet dienstags bis freitags von 9.30 bis 12 Uhr und 15.30 bis 18.30 Uhr, samstags von 11 bis 14 Uhr.) **cvh.**

Quelle: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 24.02.2000

TRATTO DA "TITOLO" ANNO XII n°35
Primavera / Estate 2001

RECENSIONI



J. Rabinowitz, *Body Language*, 1974

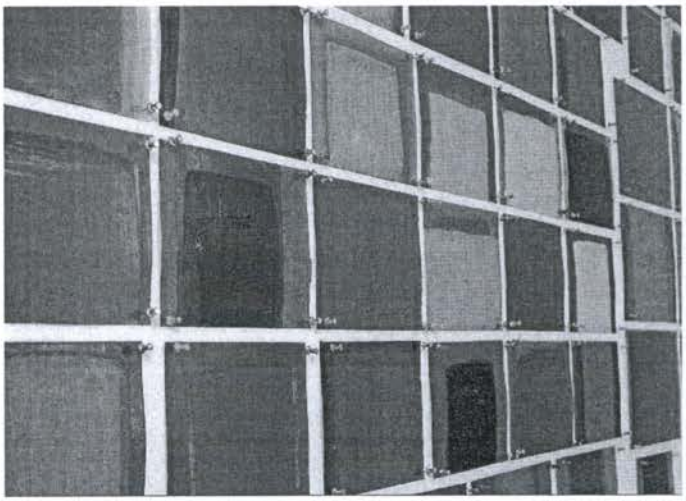
I tratti si dispongono sul campo e si assestano seguendo un dato ordine logico e compositivo; si avverte una schietta esigenza di serialità, ma il tutto si fonde con il desiderio di voler individualizzare l'operazione artistica, sentita come un atto dichiaratamente differente da quello tecnologico industriale. "Le nozioni di segno e di campo sono indispensabili per spiegare la fenomenologia della produzione industriale", scrisse G. C. Argan.
Rabinowitz crea dei tatuaggi, o marchi che contengono tutta la pulsione e il calore dei tessuti organici su cui sembrano poggiare.
Come Capogrossi, "ciò che realizza con la pittura e che non potrebbe essere realizzato altrimenti è una serialità qualitativa invece che quantitativa" (Argan).
L'artista si distacca dagli atti seriali di natura economica e tecnologica, annoda le linee di colore e crea tessuti di ideogrammi non figurativi che somigliano a dei graffiti e che riprendono i timbri cromatici dei manufatti aztechi e peruviani.
I segni vogliono la sparizione delle forme e dell'immagine, ma non sempre e non necessariamente ne auspicano il rifiuto; preferiscono manifestare ed evocare più che rappresentare.
Il segno contiene, ed è, il germe di un'immagine e le opere di Rabinowitz, vogliono contenere la presenza, o la totale assenza, di questa.

VIVIANA TESSITORE

MARIA MORGANTI, *INSISTENCE*, NEW YORK, FLORENCE LYNCH GALLERY, GENNAIO-FEBBRAIO 2001

I quadri di Maria Morganti sono composti, o dovremmo dire ricavati, da una campitura pittorica dai colori elementari. Ogni tela è saturata da una grande superficie di colore che rimanda troppo facilmente alla definizione di monocromo. Nelle aree colorate di Maria Morganti non si ravvisano persone o cose: rimane solo lo spazio, uno spazio non teorico ma empirico; uno spazio e un colore che celano il gesto dell'artista, intriso del dinamismo che è proprio del fare pittorico.
Alla base del suo lavoro c'è la ricerca, e alla base della sua ricerca c'è il fare; ma la sua pittura non è dichiaratamente gestuale: non è il corpo, né tantomeno il gesto ciò che viene esibito, ma è la risultante del lavoro di questi.
I contorni delle sue forme, per lo più smussati e arrotondati, non sono netti e recisi, ma si ravvisano tracce di altri colori che fanno esplicitamente pensare a forme celate al di sotto di quella che noi vediamo: si tratta di più realtà sovrapposte ma l'una non è più concreta e certa dell'altra. L'artista sembra necessitare di spazi che si vanno espandendo; questa esigenza è ben dimostrata dal confine che-non-c'è nelle sue tele: il campo di colore non è arginato dai margini del quadro, ma si sente che si prolunga al di là di quello che è solo un mero supporto.
Le sue opere sono abitate da vibranti sinfonie di pigmenti acidi e metallici, ma permangono residui di caldi rossi rinascimentali (che nella sua prima produzione erano protagonisti indiscussi).
L'accostamento dei colori complementari radicalizza al massimo le differenze tra i timbri cromatici: operando su questi contrasti l'artista genera sensazioni di spazio tramite l'arretramento o l'avanzamento visivo delle masse colorate. Maria Morganti è oramai approdata a una completa padronanza della sfera cromatica che le permette di esaltare le possibilità dinamiche ed espressive.
L'accostamento sapiente si rivela anche nella disposizione delle sue opere: queste si dispongono su di un asse orizzontale sfondando con un colpo di colori il bianco della parete e originando una struttura in grado di dare tutti i risultati combinatori dei vari toni cromatici.
La ripetizione-variazione del modulo emerge anche nelle sue carte colorate: epidermidi di colore sorrette da puntine metalliche disposte in una griglia atta a far vedere, e a far comprendere, tutte le possibili variazioni di luminosità.

VIVIANA TESSITORE



M. Morganti, veduta parziale della mostra, New York 2001

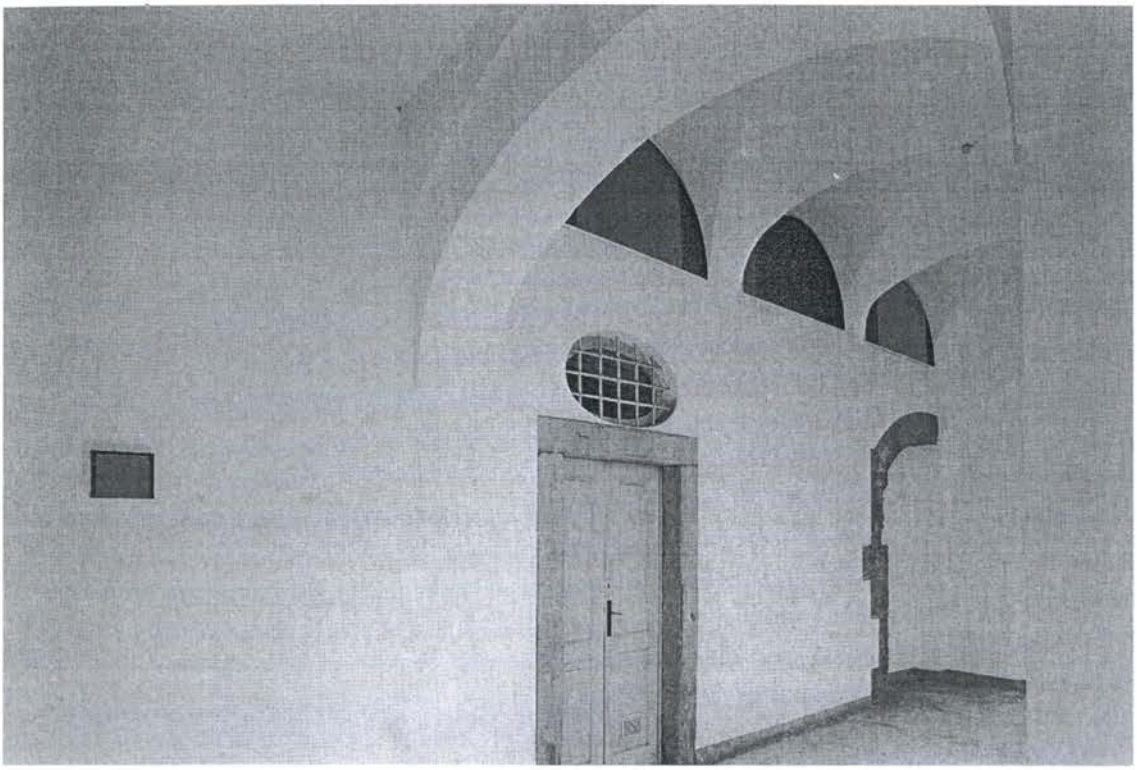
ARTE CONCETTUALE

VITTORIO PANNONE

VIA PONTE GAGLIARDO, 195
I - 04022 FONDI (LATINA). ITALY
TEL. 0771-503374 FAX 0771-513017

Tratto da „Titolo" anno XI n°4 33 autunno 2000

MARIA MORGANTI



Installazione (3 lunette e un quadro piccolo), 2000, mostra *Vocazioni*, Bergamo

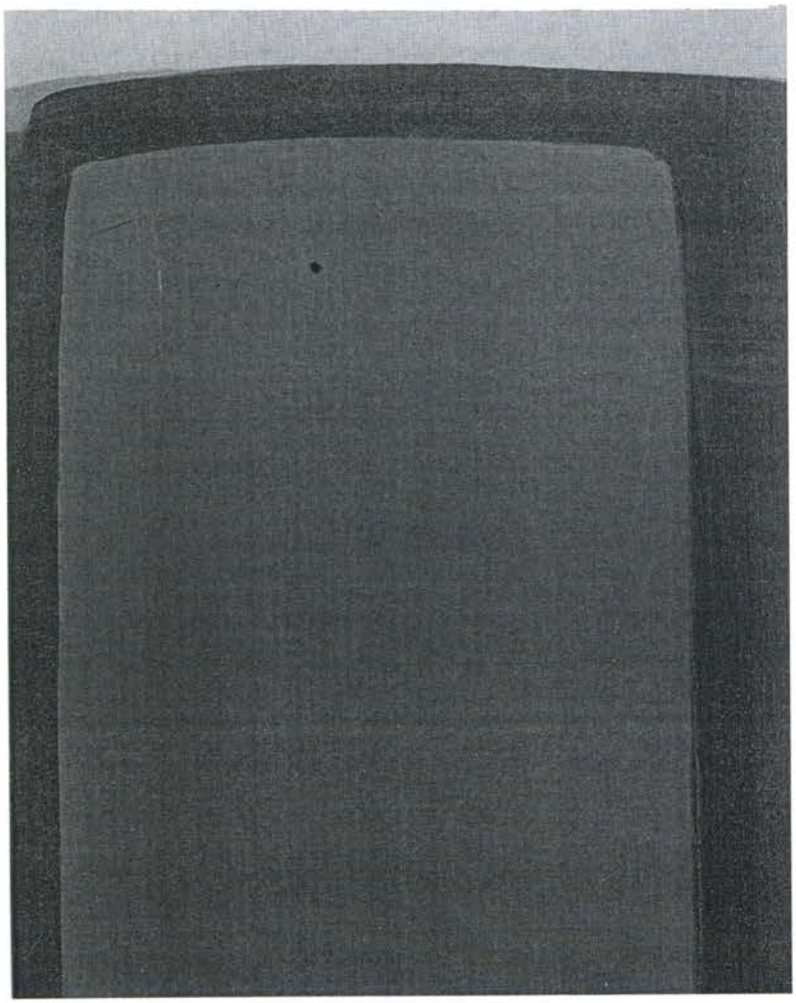
La pittura

Maria Morganti è una pittrice. Dipinge le sue parole, i suoi sguardi, le sue giornate. Opera quotidianamente l'azione scandita e ripetitiva, quasi solenne, della pittura. Una segreta ed esclusiva forma di comunicazione con il circostante, interiore ed esteriore, che, attraverso la bidimensionalità di una tela, accuratamente stesa su telaio, si trasforma in meditazione a flusso continuo. Solidi telai, cotone ben teso, gesso bianco. La struttura della pittura di Maria Morganti. Il suo corpo. Per vivere poi una successione di vestizioni, uno strato di colore al giorno che avviene come un esercizio fisico, una gestualità coordinata che nel vestirsi di un colore quotidiano è la proiezione stessa dell'artista. Colori acidi e accesi si confondono e si stratificano su binari circolari per poi raccogliersi nel regime di forme a proporzione incerta: figure non figurative che si determinano nella trasparenza opaca dei colori sovrapposti e negati all'evidenza.

La risultanza è una stratificazione che conferma, che annulla, che lascia trasparire: la traccia continua di se stessa proiettata sull'immaginazione di un'architettura, un paesaggio, una figura. Nessuna figurazione figurata, nessuna prospettiva consolidata, nessuna narrazione iconografica ma invece il programma sistematico, ordinato e rigoroso della pittura astratta. Un modus operandi che perseguita Maria Morganti sin dall'origine, una determinazione all'astrazione che fa della sua pittura una forma libera e capace di accogliere una sentimentalità poco romantica e molto poetica.

Le tele

Tele rettangolari, ora verticali ora orizzontali, si susseguono in contemporanea alle pareti del suo studio. A terra lo sgocciolio del colore che invade il pavimento e le mura circostanti. La



Senza titolo, 1998, olio su tela, cm. 40 x 50 ca.

netta sensazione di qualcosa che è fuori dal controllo e che viene curato, accolto, esaudito. Come se il respiro del colore, facendosi forma per sovrapposizione, portasse nella sua memoria la struttura stessa dell'opera. Colore come acqua densa, di luce e di pigmenti, che la mano dell'artista spinge a cercare spiaggia, onda, casa, architettura, paesaggio. Colore irrequieto che scivola a pavimento, che sfugge al gesto intimo di chi lo raccoglie é lo torna a depositare, colore che si trasforma e si contagia. Solo a seguito la definizione di un punto di partenza e di un punto di arrivo: la calma, solo esteriore, di una tela finita. Staccata dalla parete viene lasciata al riposo della visione.

Il rosso

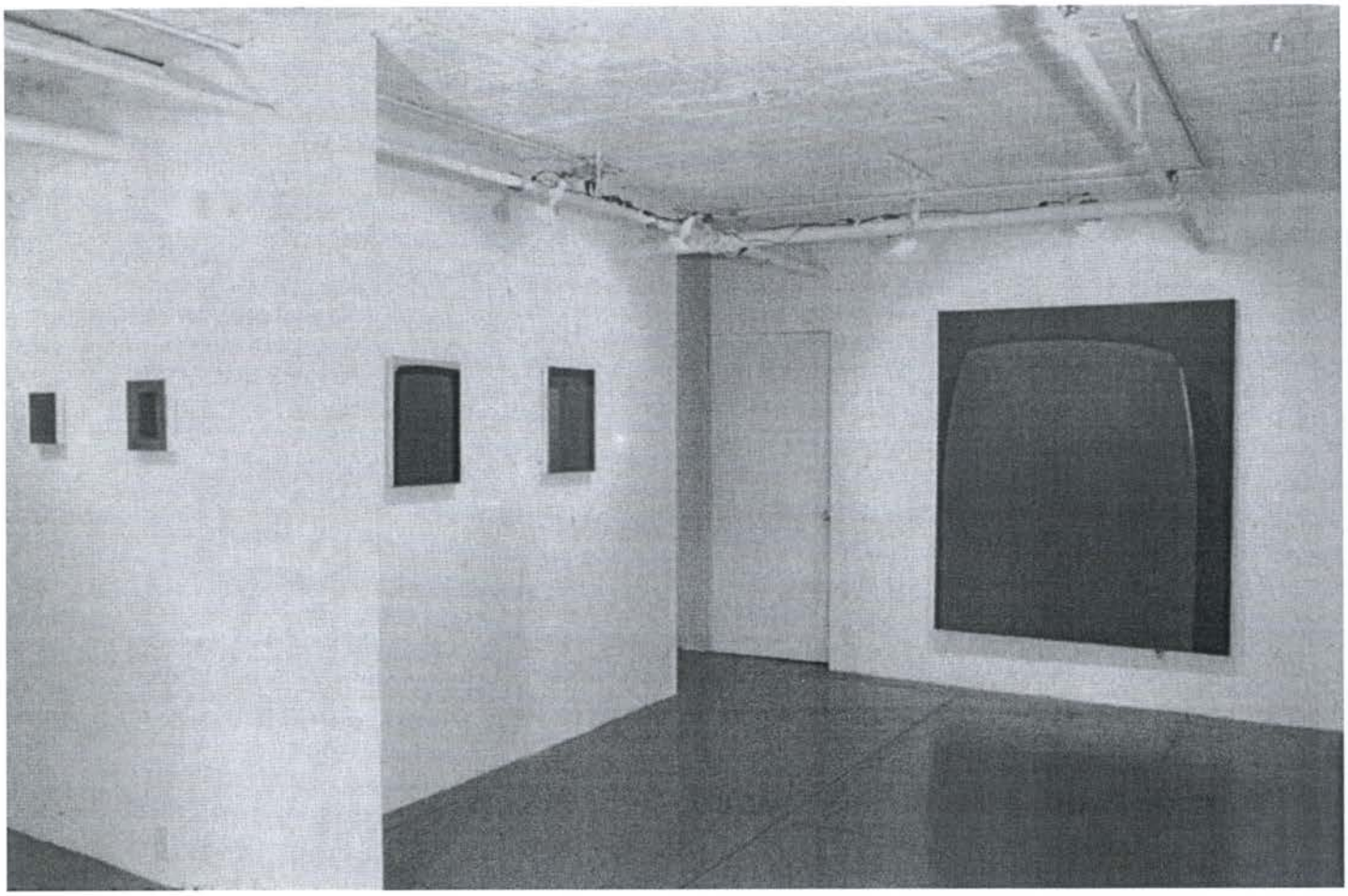
Il colore del rosso stava fuori e stava dentro a tutto il lavoro passato di Maria Morganti. Si attorcigliava al pennello mentre il braccio eseguiva una faticosa danza circolare sulle grandi superfici delle tele. Si sporcava e si mescolava a pochi altri apparenti per rimanere autoritario e necessario padrone della visione sensibile. Rosso del corpo e dell'azione pittorica, rosso del gesto simbolico e di una partecipazione che aveva nella pittura la sua catarsi e la sua resa.

Il blu, il viola, il verde

Colori acidi che si sono man mano sovrapposti, idealmente e praticamente, all'aggressione del rosso. Carichi della sua energia si distendono sulla superficie per velature compatte. Come strutture architettoniche che si agganciano al terreno e si dispongono per piani alla nostra visione "a distanza".

I margini

Che sono i confini volutamente lasciati incerti e traballanti, tra un colore e l'altro. Sono la struttura risparmiata all'aggressione del nuovo, il dettaglio dimenticato nell'architettura che ha inglo-



Veduta della mostra presso la Galleria Lynch, New York, 1998

bato la precedente, l'incontrollabile verifica della luce che penetra la stratificazione.
Caratterizzano il lavoro di Maria Morganti obbligando l'occhio ad una continua circuitazione che esclude in se stessa il concetto della perfezione, così come quello della frigidità.

La dimensione

Un'altra astrazione: nella piccola tela (pochissimi centimetri di pittura) si incontra l'icona completa della sua visione; nella grande dimensione (svariate decine di centimetri) la stessa visione sembra allargarsi e dilatarsi nello sforzo di fare del particolare l'elemento rappresentativo di una condizione più generale.

Le carte

Un'intera parete è diventata il grande telaio per un lavoro infinito. Carte di diverse dimensioni, "organizzate", in file "quasi disordinate" e puntate con grosse puntine metalliche, si moltiplicano e si stringono nell'irriverente cromia che prende avvio dal bianco. Fatte con le mani che direttamente spalmano colore a olio e pastello sulla carta, queste strutture sembrano le sorelle irrequiete di ogni vicina tela. Si somigliano e si richiamano, ma la gestione stessa della mano che si deposita sulla superficie e la lieve sostanza del supporto determinano un'irriverente condizione di agilità espansiva che solo la parete può tutelare. I colori si intensificano e soprattutto lavorano per contrappeso e mai per vibrazione, le forme si inclinano e la materia, nel suo essere visibilmente spalmata, appare sottile e inafferrabile. Pura immaginazione di colore presente.

PAOLA TOGNON

Mostre

Maria Morganti a New York: il corpo, che bel quadro

di VITO APULEO

La riappropriazione del supporto, del colore e del segno si colloca alla radice della ricerca di Maria Morganti. Estranea alla poetica dell'oggetto trovato di matrice neoduchampiana, la giovane artista ha guardato alla pittura come a un problema di riflessione e di vita. Ciò ha perseguito iniziando un'analisi del linguaggio sperimentata sul rapporto fra il proprio corpo e lo spazio. Ha associato cioè la pratica artistica alla lezione di Yves Kline a al suo modo di usare il corpo del modello come forma da stampare sulla tela e farne un quadro. Gli sviluppi successivi, e questa mostra lo conferma, trovano Maria Morganti sempre alle prese con un problema di spazio nel quale però inserisce la forma piena, basata su colori puri incentrati su due tonalità. Quasi il desiderio di esprimere un equivalente dell'armonia appoggiandosi unicamente alle inderogabili leggi dei volumi e della geometria. Ne consegue un linguaggio estratto ma fermo e pulito, nell'ambito di un percorso che l'amore di chiarezza ed essenzialità mai fa scadere nel cristallizzarsi di uno schema inerte e privo di vita mentre prevale un rapporto "musicale" fra forma, tono e colore.

(Maria Morganti, Art Nation Fine Art Projects, New York, fino all'1 giugno)

"IL MESSAGGERO"
Venerdì 24 maggio 1996
h. 20

TRATTO DA "TITOLO"
ANNO VI N°ri 18
PRIM/EST. 1995

scono il formato delle carte, con un richiamo ad esperienze passate. Una lezione rivista, e interpretata, in cui emergono, a volte, scansioni geometriche che creano sulla superficie i ritmi e i dinamismi già presenti nelle pratiche cubiste e futuriste. Mentre non casualmente compaiono nei toni beige, bruni e grigiastri, oggetti sospesi come in nature morte che riportano ad esperienze di morandiana memoria. Segni e tocchi che emergono dalla pasta pittorica densa, stesa in una vibrazione di toni dei colori della terra, marroni e neri, espressione di una profondità spirituale, oltre che visiva, nonché temporale da cui emergono elementi significativi. Dalla storia deriva la sua poetica, uno scavo in depositi interiorizzati, messi a nudo in confronto con la diretta esperienza personale dell'autore, consacrata all'attualità, in una sovrapposizione di visioni e immagini, senza nostalgie sentimentali, ma con lucida coerenza di uno spirito che ritrova la propria identità nel riflettere lo sguardo al passato. Una memoria scavalcata dalla volontà di riflessione su una personale poetica di pittura in cui emerge alla fine, in primo piano, l'operare concreto dell'artista.

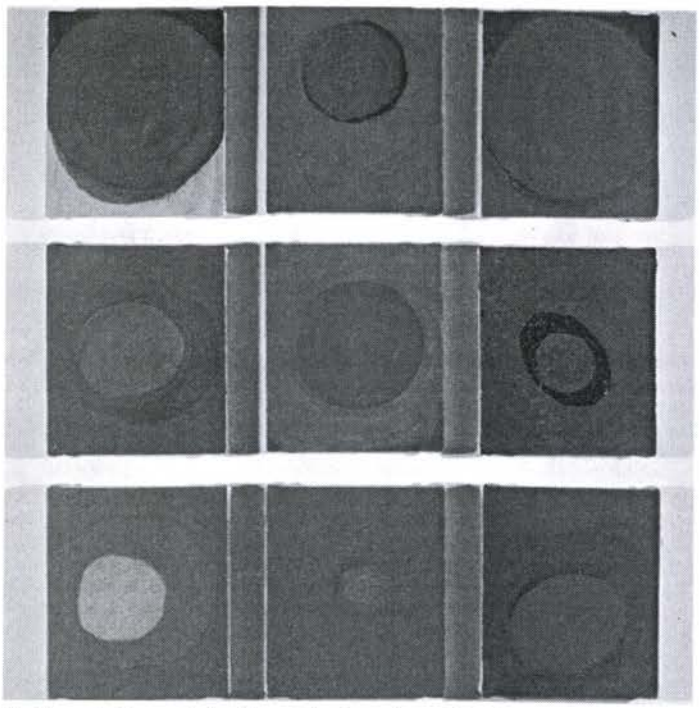
PAOLA NALDI

Proprio a partire dalla volontà di esprimere appieno la consapevolezza del ruolo specifico, scelto per la propria ricerca nel più ampio ambito estetico contemporaneo, era maturata la loro scelta di essere presenti nel pur diverso contesto della manifestazione *Primordi* della Triennale 1994. Ma lo spazio occupato dai loro quadri era un luogo che si sottraeva al rapporto con gli oggetti di design e di moda e si ritraeva dalla mescolanza con gli altri linguaggi creativi per porre, piuttosto, solo la possibilità di un confronto e di uno scarto: proprio tra quei linguaggi creativi e la soluzione fondante del quadro.
Invece nello spazio proprio a questi lavori, la galleria, il confronto si esprime entro i limiti specifici della pittura ed il dialogo si apre dialetticamente tra cinque diversi modi dell'astrazione.
A cura di Maria Morgantl, gli artisti in mostra: R. Caracciolo, M. Morganti, R. Rizzo, T. Romanelli, A. Sartorio

ANTONELLA MICALETTI

ASTRATTAMENTE, VENEZIA, GALLERIA NUOVA ICONA, MARZO 1995

Dopo la presenza alla Triennale di Milano ad Ottobre dello scorso anno, la mostra *Astrattamente* approda a Venezia presso la Galleria Nuova Icona. La ricerca intorno alla pittura astratta in senso rigoroso e costruttivo è il filo che lega la scelta della curatrice. I cinque pittori presenti in mostra rappresentano l'adesione ad un'astrazione giovane lontana da intrusioni gestuali o materiche. La loro pittura rappresenta cinque linee molto diverse di lavorare sullo spazio pittorico, inteso però



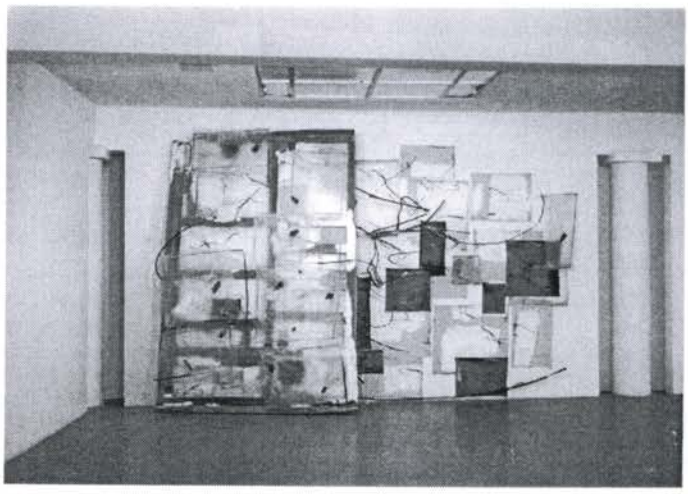
M. Morganti, *Senza titolo*, olio su tela, 9 pezzi cm. 25 x 21

da tutti in senso assoluto e non-oggettuale. L'esperienza mentale, culturale, emotiva e poetica di questi artisti è parte integrante del senso dell'opera, ricercato e imposto in contrasto con qualunque atteggiamento nichilistico e tautologico.
L'atteggiamento costruttivo ripropone il nesso tra intimo e pubblico risolvendolo nella complessità dell'esperienza soggettiva, definita e assoluta, tra l'idea e la sua evoluzione nella realizzazione tra l'esperienza intellettuale e quella fisica. La realizzazione dello spazio pittorico costituisce la costruzione dello spazio dell'esperienza e, in quanto tale, è rivelazione di una complessità, di una stratificazione che fonda sempre l'intenzionalità nella prassi.

MARCO GASTINI, VERONA, STUDIO LA CITTÀ, FEBBRAIO-MARZO 1995

Gli ultimi lavori che Marco Gastini ha presentato allo Studio La Città rendono conto della ricerca di un dialogo tra diversi piani, formali e di significato, che si intersecano nello sviluppo delle opere. I materiali in evidenza presentano una commistione tra diversi elementi: la pittura, segno principale e poetico, e le carte, i ferri, concrete strutture spaziali. Il segno dell'artista diventa leggibile non solo nella stesura dei colori ma anche nell'atto di creazione di uno spazio multiplo in cui si distinguono diverse connotazioni. Le tele, le carte, le plastiche si dispongono con un ritmo incalzante sui muri della galleria, moltiplicando le diverse fasi di lettura. Uno spazio aperto che pone in continua mutazione i rapporti tra i suoi elementi. Appoggiata ad una parete, una grande opera, con una vecchia tela custodita nello studio dell'artista e qui riportata in rapporto con il resto della composizione, dà l'idea dello sviluppo del dialogo tra i diversi piani, una lettura che si fa memore dell'identità passata dei materiali. Energia e materia sprigionano dal lavoro di Gastini che trova nell'interazione tra i diversi elementi la propria poetica. Energia che crea rapporti formali, distanzia e ravvicina le forme e i contenuti. Gli elementi propriamente pittorici riassumono l'energia del gesto e al contempo l'energia si concretizza nelle forme dei materiali, come i fili metallici che si lanciano nello spazio. Segni e materia emergono e definiscono uno spazio che per Gastini è sempre stato mentale, nel senso di esprimere le potenzialità di un pensiero e di concretizzarlo. Le sinergie si sviluppano e coinvolgono la vista e il tatto in un'immersione sensoriale completa.

PAOLA NALDI



M. Gastini, *Si rigenerano nel blu di Galileo*, 1995, tecn. mista, cm. 330 x 510 x 103

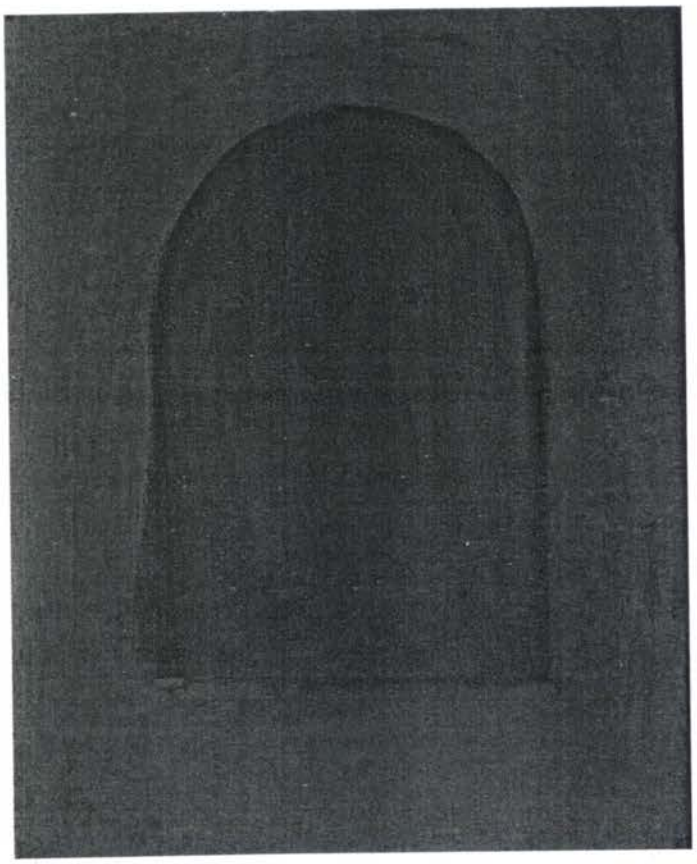
TRATTO DA "TITOLO"
ANNO VIII AUTUNNO 1997

RECENSIONI

MARIA MORGANTI, MANTOVA, GALLERIA IL DISEGNO, APRILE 1997

La pittura astratta post-espressionista, in particolare quella che Accame ha definito pittura riflessiva, aspetta in Italia un'analisi attenta dei suoi protagonisti più giovani. Non è certo una questione di schematizzazioni e definizioni, piuttosto di riconoscimento e di identificazione di un filone della pittura astratta che non può inscriversi per ogni suo autore entro il filone della Astrazione Ridefinita, ma che pura non appartiene certo ad un facile epigonismo delle esperienze americane ormai storicizzate. La giovane pittura astratta, come quella di Maria Morganti, potrebbe essere allora fruita senza il rischio di vedersi attribuire significati e legittimazioni estranee alle sue ragioni.
La mostra dei suoi lavori più recenti a Mantova, presso la galleria Il Disegno e l'Hotel Rechigi, dimostra un percorso coerente e rigoroso. La gamma cromatica si è ampliata e ai rossi, dominanti fino agli anni '80, si sono aggiunti i blu e i verdi. Le campiture di colore, sempre piatte e rifuggenti i contrasti cromatici, come nella tradizione post-espressionista, sono libere dall'ultimo residuo di gestualità, per oggettivarsi piuttosto in senso costruttivo: uno spazio che in maniera sempre più assoluta e rigorosa "rivela" l'esistenza fenomenologica della pittura.
Un atto fondativo continuamente ripetuto in ogni quadro, come continua e sempre nuova autoaffermazione della pittura, lontana da referenti tanto narrativi che espressivi, ma solo rigorosamente concettuali.

ANTONELLA MICALETTI

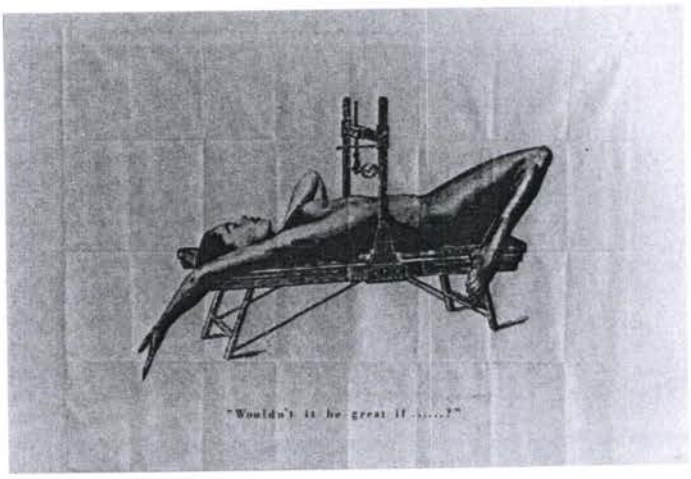


Senza titolo, 1994, olio su tavola, cm. 100 x 80

IL CORPO IN SCENA, VERONA, GALLERIA LA GIARINA, GIUGNO-SETTEMBRE 1997

Un tema, il corpo, intorno al quale Cristina Morato da alcuni anni dedica molto spazio dell'attività della propria galleria.
Il corpo in scena intitola la mostra che ripercorre una linguistica della corporeità, attraverso un'attenta analisi di lavori di esponenti delle Avanguardie storiche come il Dadaismo, il Surrealismo, e le Neo-avanguardie come Fluxus, fino ad oggi (Bay, Balocco, Beran, Berman, Bijl, Brutti, Chiari, Connelly, dal Fior, Dupuy, Fadini, Friedman, Hansen, Henry, Janco, Jannini, Martins, Masson, Novak, Patella, Poggi, Porcelli, Ray, Rotella, Sayao, Watts). Organizzata come fosse stata stesa una mappa attraverso le sale espositive, prende avvio con lavori di artisti che si sono espressi all'interno dello spazio illusionistico del quadro, come *Quatre nus feminins* di Marcel Janco, del '12, e via via proseguendo tra interessanti opere di artisti che hanno operato il "cambiamento", trasgredendo ai canoni tradizionali dell'arte, allargando poi le facoltà creative aprendosi al succedersi delle esperienze, e il vissuto è entrato nell'arte, contaminandone il linguaggio espressivo.
L'evento, poi, si orienta verso un'indagine contemporanea della corporeità, proponendo lavori di Gianluca Balocco, Ernesto Jannini, Flaviano Poggi, Antonio Porcelli e Paolo Brutti che con medium estetici assai diversi tra loro, esprimono tutta la volontà del comunicare, del partecipare dell'individuo all'esperienza umana, con la consapevolezza di far parte di una società che dà sempre meno garanzie di affermazione della propria identità, e al tempo stesso coscienti che "non c'è 'egoità' che non comporti l'esistenza e lo scambio con l'Alterità".
Inoltre, all'insegna del succedersi delle contaminazioni dei linguaggi dell'arte, durante la serata di inaugurazione si sono svolte, quasi in contemporanea, tre performances: dell'artista Mauro dal Fior che nella penombra della sala al piano seminterrato, con il volto celato da una maschera, ha prodotto un lavoro intorno all'idea di liberazione di tutte le emozioni, di tutte le pulsioni, dal proprio corpo. Un'interiorità trattenuta in superficie da una vocalità sofferta, rauca, ma incessante nell'emissione, ed è stato come se tutto se stesso, finalmente, fosse passato ad un nuovo stato, quello di strumento, forse, dell'arte. Flaviano Poggi, invece, nello spazio centrale è comparso disteso a terra, accanto al computer e alla stampante, con il corpo nudo, ricoperto di pigmento rosso che una terza persona imprigionava nel nastro adesivo per ricostruirne l'impronta, la traccia dell'altro se stesso, sulla vetrata della galleria, mentre egli, con il mouse, continuava a disegnare immagini di questa sua condizione esteriore: fogli che una volta stampati, cadevano fino in mezzo alla stanza. Poggi, così, ha inteso condividere con gli Altri il proprio sentire nei confronti del fare arte, e cioè che "la conclusione è vissuta nella premessa", affermando il suo riconoscersi nell'idea originaria, più che nel risultato finale dell'opera. Ed infine Valeria Sayao, Eunice Martins ed Elisabetta Fadini hanno presentato, insieme, una performance assai spettacolare, carica di rimandi simbolici, ancestrali, mistici. Come in una cerimonia tribale si è celebrato l'eccesso della natura, simbolicamente rappresentata dal colore con cui l'un l'altra si sono ricoperte la superficie dei propri corpi, subito dopo il compiersi dell'"incidente": l'atto del nostro Esserci.

FIAMMETTA STRIGOLI

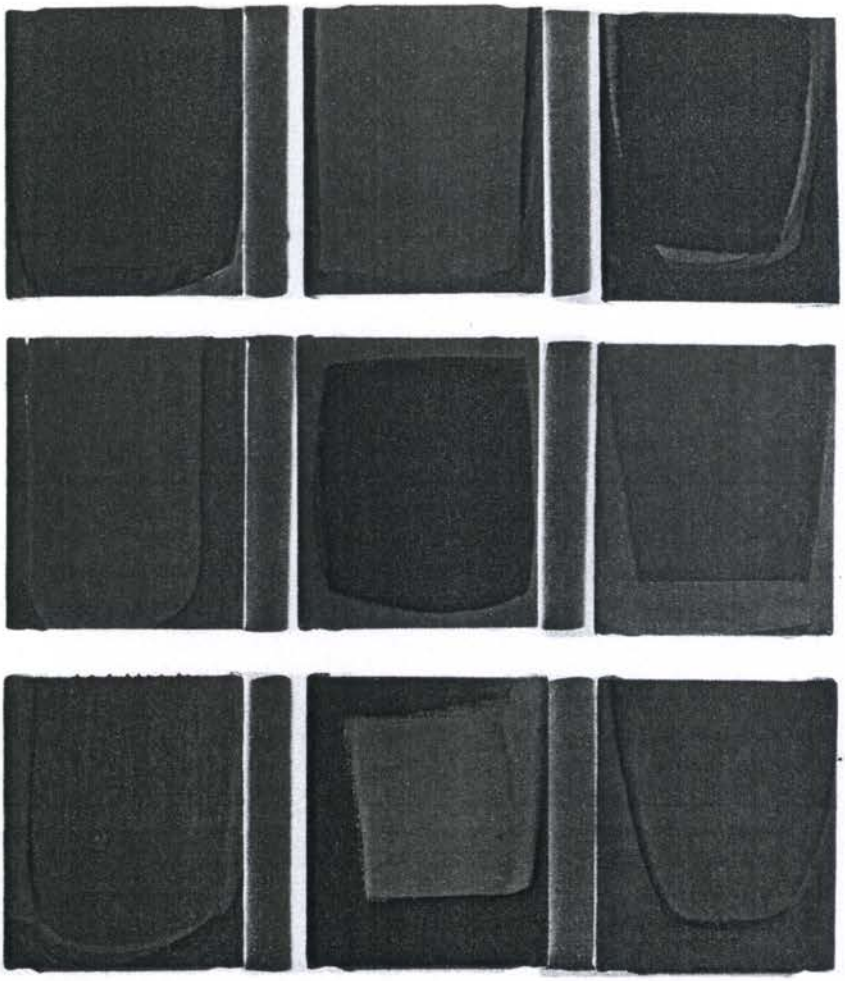


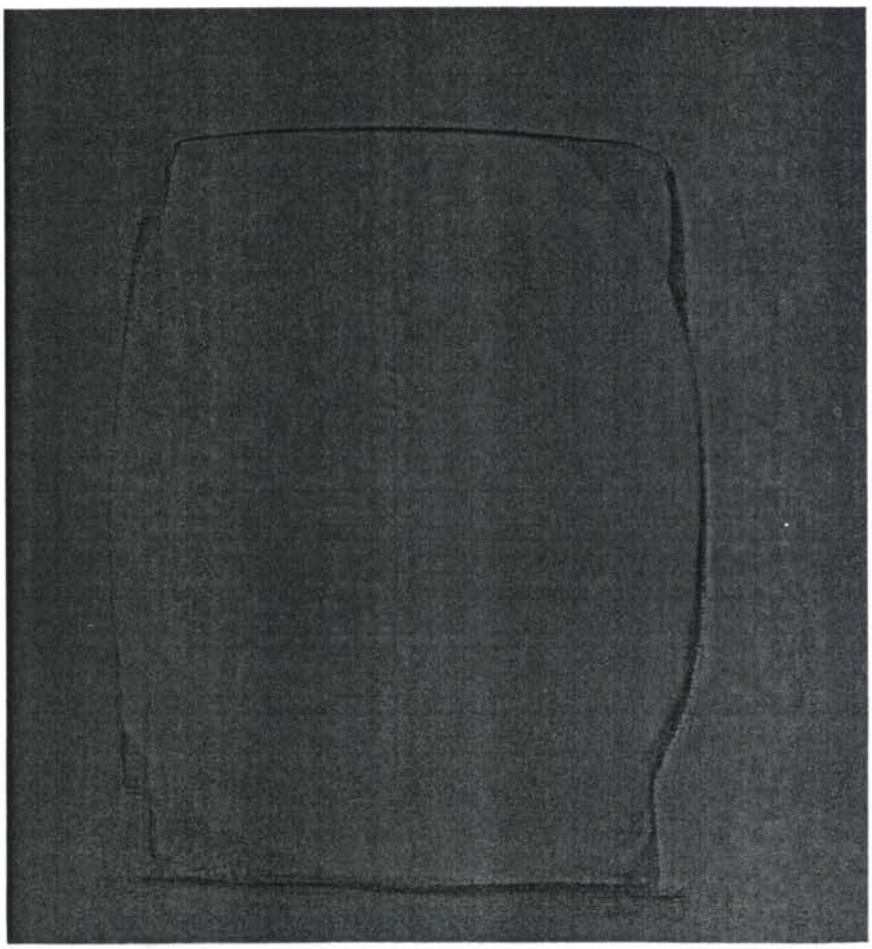
B. Watts, *Flux med*, 1987, serigrafia su tela

ALDO COLÒ, UDINE, ARTESTUDIO CLOCCHIATI, GIUGNO 1997

La vita, a volte, sa regalare ad un artista la discrezione del conoscere, e ciò, almeno per Aldo Colò, è un gran pregio. E se questa discrezione sa trasformarsi in un momento creativo, allora la creatività diventa parte integrante e decisiva dell'operare dell'artista. Colò è un poeta, un pittore

TRATTO DA „OCIS" ANNO III N° 16 1994-4-10 1996





Maria Morganti

Un'astrattista a New York

Nella sua prima personale a New York Morganti presenta una serie di opere fatte a Venezia, dove la giovane pittrice milanese attualmente vive a lavora. In questi quadri forti variazioni tonali trascendono un tema essenzialmente cromatico e creano un effetto misterioso di forme e figure librate in uno spazio ambiguamente definito. I dipinti creano un effetto ottico che ricorda l'espressionismo astratto e il color *field painting*.

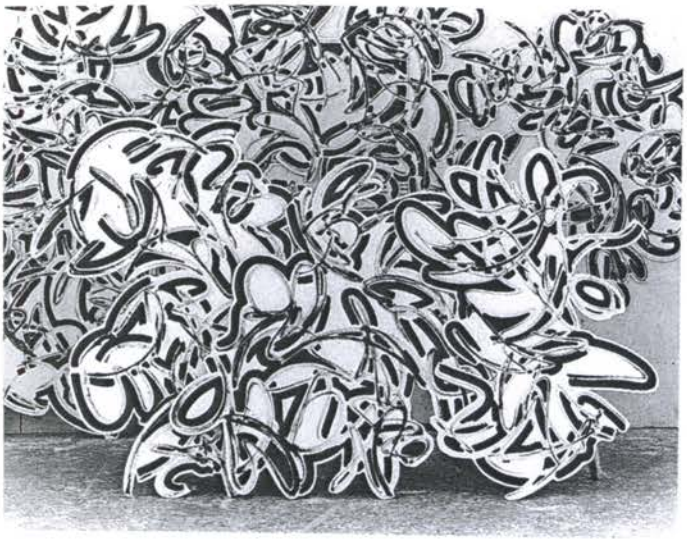
In questi lavori, forme solide si alternano con immagini a forma di croce e strati di colore, dipingendo le sue meravigliose soluzioni del rapporto tra spazio e forma. La sua inventiva continua con i lavori su carta nei quali forme colorate offrono soluzioni spaziali sorprendenti. Morganti crea un'arte fatta di gesti e forme indispensabili, nella quale ogni elemento superfluo viene escluso e nella quale l'intensità e la stratificazione formale sono analitiche e non istintive ed emotive.

Morganti ha studiato alla Studio School di New York dal 1984 al 1985. Ha frequentato l'Accademia delle Belle Arti di Brera a Milano tra il 1985 e il 1989; e fra il 1989 e il 1990 ha seguito il corso di Master alle New York University. Tra le sue mostre: Museo d'arte contemporanea, Galleria Faustini, Firenze; Grand Palais, Parigi; Tajon, Corea del sud; Palazzo dei Diamanti, Ferrara; Galleria "Care of" Cusano Milanino, Milano

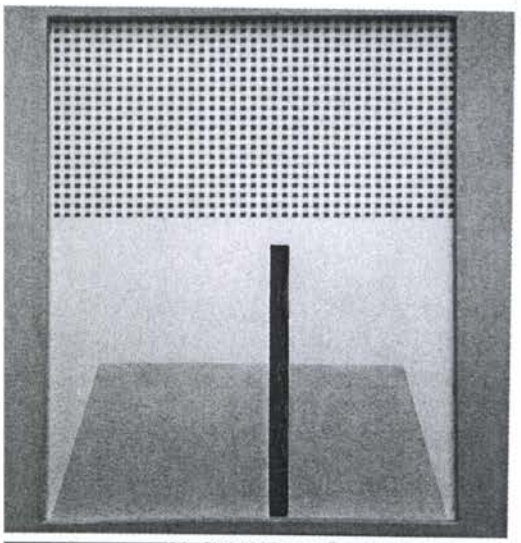
Maria Morganti
Venezia 1994/95: dipinti e lavori su carta
a cura di Florence Lynch
24 aprile- 1° giugno 1996

In alto a sinistra:
Nove pezzi senza titolo, Venezia 1994-95
Olio su tela, cm. 100 x 100

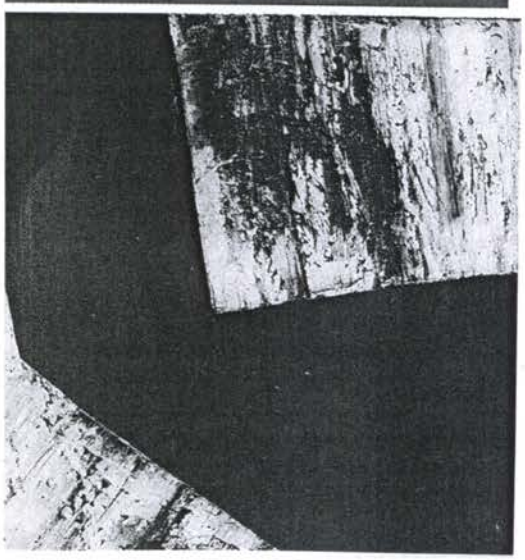
A sinistra:
Senza titolo, Venezia 1994
Olio su tela, cm. 21 x 25



2



3



4

1. Maria Morganti
2. G. Asdrubali, *Tromboloidi*, 1992, pannelli dipinti, cm. 180 x 200
3. T. Romanelli, *Senza titolo*, 1993, tecn. mista su tela
4. R. Rizzo, *Senza titolo*, 1992, olio su tela, cm. 70 x 70

Il loro lavoro è veramente diverso per formazione e sviluppo. Molto diversa, per esempio, la ricerca di Maria Morganti e Aurelio Sartorio da quella di Toni Romanelli e Marina Cappelletto: la prima interessata alla costruzione dello spazio con un processo aprogettuale e, piuttosto, spontaneo e "interno" al colore; la seconda volta invece ad organizzare lo spazio per formularne una concettualizzazione, così che la superficie del quadro non è lo spazio dell'artista o dell'oggetto, ma quello di possibili, diversi, spazi di riflessione, modi di strutturazione della spazialità. Nei primi due la fisicità e la gestualità si materializzano nella stesura del colore che è corpo fisico, presenza significante: in Sartorio geometrizzante, in Morganti per sezioni di cerchio.

La corporeità della materia pittorica diventa totale nel lavoro di Buvoli, nel quale la pittura come esperienza si traduce in un concreto utilizzo sulla tela di materiali "trovati".

In Gianni Asdrubali la costruzione spaziale non si scinde, come in Morganti, dall'espressione percettiva ed emotiva.

Sulla strutturazione geometrica, invece, si muove anche Stefano Cattaneo: non, però, con il colore ma con materiali diversi in relazione formale e spaziale tra loro.

Verso un aniconismo, che non è propriamente astrazione, lavora Stefano Peroli nella cui pittura resta sempre il rimando ad una presenza fisica e naturale, soprattutto nei titoli, sintetizzata sulla tela nella forma e nel colore.

E ad una presenza fisica e reale rimandano anche i lavori di Maria Teresa Sartorio, che cela le forme con velature che le allontanano ad una percezione diretta.

E Paola Pezzi che sintetizza in un oggetto-pietra la percezione della luce e del colore della natura.

Anche Paola Fonticoli sintetizza nella materia, nella vitalità del legno e della sua combinazione con la creta l'affermazione di un'opera che è presenza e realtà.

Ad una percezione e ad un'esperienza, invece, più culturale si riferisce la ricerca di Betti Zanelli, che rimedita sugli avvenimenti della politica e della cultura contemporanea, come la caduta dell'ideale comunista.

Ad una pittura, dunque, forte e propositiva si riferisce questa mostra dell'arte giovane italiana.

Con modi e sviluppi molto diversi si mostra un panorama eterogeneo di un comune atteggiamento di rifiuto delle contaminazioni postmoderne e dell'affermazione, invece, di un'opera d'arte che sia presenza e realtà autonoma.

La scelta degli artisti ha voluto sottolineare un riferimento predominante a quella parte dell'arte contemporanea che è pittura, non solo per preferenza tecnica, ma per una scelta di impegno e di ricerca del linguaggio dell'arte.

ANTONELLA MICALETTI

TRATTO DA "ALTRIMMAGINE" ANNO VII N°4 18/19
LUGLIO/DIC. 1993

PARIGI
DESIGN ITALIANO AL
Gran Palais

di Antonella Micaletti

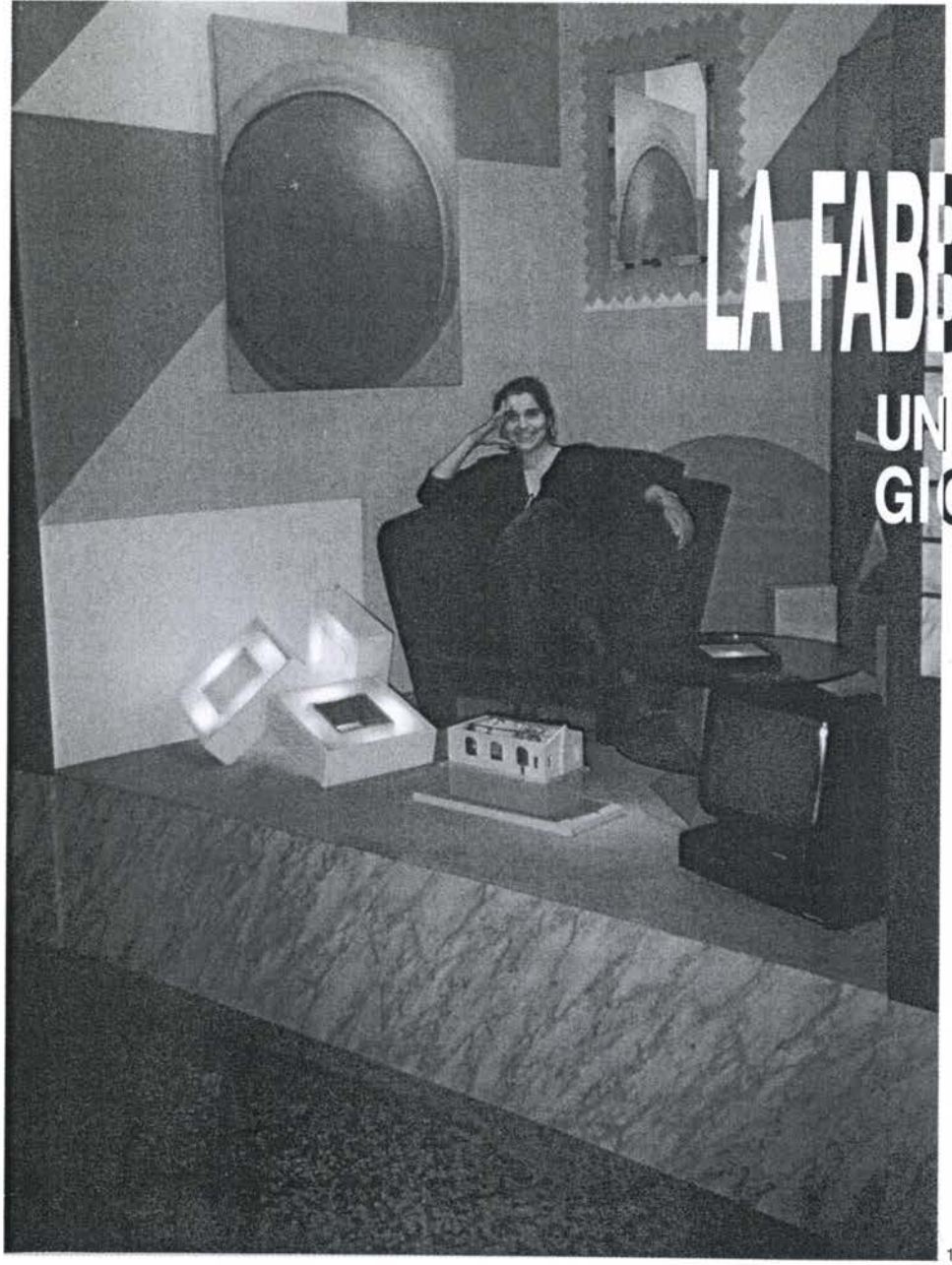
Credo che in questi ultimi tempi la ragione di una mostra stia anche nell'occasione che essa ha di aprire nuove riflessioni e porre nuove problematiche, che manifestino forse in maniera più esplicita il peso di una dialetticità ormai intriseca all'opera, e non più solo interna al suo linguaggio, ma anche in rapporto a ciò che la circonda. L'opera d'arte deve oggi dialogare non solo con i propri materiali, con la propria progettualità e formatività. Essa deve anche confrontare e chiarire il proprio rapporto con ciò che interagisce con il suo spazio, troppo spesso legato, molto più di quanto non sia necessario, al suo percorso interno.

La mostra allestita al Gran Palais di Parigi -*La dernier generation du design italien: creation, humanité, engagement*- presenta una mostra nella mostra. L'occasione internazionale è quella di raccogliere la ricerca del design contemporaneo di tutto il mondo. La rappresentanza italiana è stata affidata allo studio Mendini ed è stata curata dall'Istituto Italiano per il Commercio Estero. La mostra -*La fabbrica estetica* - raccoglie duecentotrenta oggetti di quaranta aziende, disegnati da sessanta designers. Nell'ideale estetico di Mendini c'è soprattutto l'idea di sottolineare il carattere estetizzante del design italiano -dal *Bel design* al più recente *Nuovo Bel Design* - che è stato sempre caratterizzato da una predominante intenzionalità artistica. Ma il progetto di questa mostra va anche al di là di questo: la fenomenologia del progetto è stata qui posta come frutto di intrecci molto variegati, che definiscono l'oggetto come prodotto di un parallelismo di fattori molto diversi -tecnologia, moda, marketing, poesia architettura-. L'allestimento della mostra volutamente fa convivere videotapes e oggetti d'arredamento, suppellettili e quadri, perchè la qualità estetica e la coniugazione delle arti vengano espresse in maniera addirittura ridondante. E questo ha portato giudizi contrastanti da parte della critica italiana; soprattutto, e forse in maniera aprioristica, da parte di chi si è sempre ritenuto in disaccordo con in concetto di fusione delle arti proclamato da Mendini. Ma la mostra ha spiazzato lo spettatore anche da questo punto di vista. La presenza, infatti, della giovane pittura italiana si è consapevolmente posta all'interno della mostra, ma con un deciso scarto da questa. Se, infatti, *La fabbrica estetica* intendeva collocare i quadri come elementi della struttura dell'abitare, questi hanno invece imposto un profondo scarto tra il loro valore intrinseco ed un senso omologante che l'allestimento avrebbe loro imposto. Nelle intenzioni e nei risultati della curatrice, infatti, la scelta degli artisti intendeva proprio imporre un valore autonomo dell'opera d'arte che mantiene la propria integrità anche se collocata in un contesto arredativo. I giovani artisti sono stati scelti secondo i criteri di qualità formale, eterogeneità di ricerche espressive, differente provenienza geografica e di comune rifiuto della contaminazione postmoderna: nella comune, e pur diversa, convinzione che l'opera d'arte mantiene un suo valore completamente autonomo dall'artisticità del design. E' così che i lavori di Gianni Asdrubali, Luca Buvoli, Marina Cappelletto, Alan Castelli De Capua, Stefano Peroli, Paola Fonticoli, Maria Morganti, Graziano Negri, Stefano Peroli, Paola Pezzi, Roberto Rizzo, Toni Romanelli, Maria Teresa Sartori, Aurelio Sartorio, Giandomenico Sozzi, Betti Zanelli sono riusciti perfettamente e con un preciso senso estetico a convivere con prototipi di arredamento, automobili di PininFarina, casalinghi di Alessi. La scelta intelligente operata è stata fatta da una giovane artista, Maria Morganti e questo credo sia l'aspetto determinante della mostra. La Morganti è una giovane artista nata a Milano che ora vive ed opera tra Venezia e Milano.

La sua attenzione nei confronti dei fenomeni internazionali dell'arte contemporanea e del lavoro degli altri giovani colleghi ha fatto sì che, proprio in quanto artista, lei fosse la persona più adatta a porre una problematica non particolarmente affrontata nè risolta dalla critica: lo spazio espositivo ed il suo rapporto con il valore dell'opera. Da tempo si parla dell'opportunità di aprire spazi nuovi, diversi, all'arte contemporanea, che non siano solo le istituzionalizzate e neutre pareti bianche delle gallerie o dei musei ma anche tutti gli altri spazi: quelli che possano far vivere l'opera senza privarla della sua autonomia, forzandola ad una funzionalità che assolutamente non le compete. E allora -come Mendini ha scritto nella presentazione del catalogo <<le ultime generazioni di designers si organizzano, si mostrano, si combinano tra loro fuori dalle istituzioni, in genere poco disponibili>> - lo stesso dimostrano di fare le giovani generazioni di artisti. Una giovane artista è riuscita a raccogliere esempi di linguaggi artistici forti e propositivi che hanno posto, in parte risolvendola, la problematica estetica del concetto e del valore di spazio espositivo.

La mostra è stata dunque un bell'esempio di propositività giovanile, vitale e chiara, che non può che meritare una grande attenzione. La stampa e la critica francese l'hanno fatto ampiamente.

TRATTO DA "IL TITOLO"
ANNO IV N°II 13
AUTUNNO 1993



LA FABBRICA ESTETICA

UN ESEMPIO DI ARTE GIOVANE ITALIANA

1

Due mostre sull'arte giovane organizzate in un solo anno da giovani artisti stessi è un avvenimento che non può non incuriosire ed interessare. Quella organizzata da Luca Buvoli al Castello di Rivara e l'altra a Parigi, all'interno de *La Fabbrica Estetica*, curata da Maria Morganti sono sicuramente due occasioni per riflettere su una situazione dell'arte contemporanea che necessita di una riconsiderazione che coinvolga anche i modi e i luoghi della fruizione.

Ci sono strutture "consacrate" all'arte, ma di queste si contestano i meccanismi e le contaminazioni con un mercato che non considera con particolare attenzione il valore della ricerca e del lavoro degli artisti oggi operanti. E ci sono degli altri spazi da aprire, un'attenzione da spostare ed un "potere" da decentrare. Evidentemente un primo tentativo in questo senso viene dagli artisti stessi.

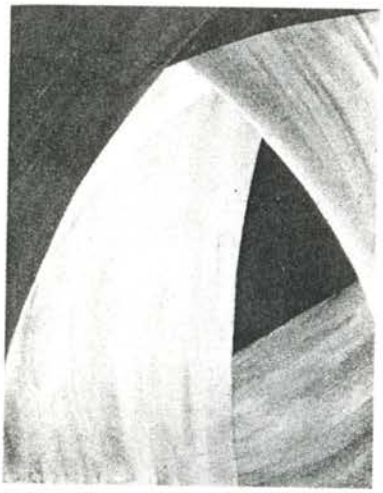
L'opera d'arte ha bisogno della critica e delle gallerie, dei musei e del mercato per la sua circolazione, ma ha anche bisogno di liberarsi della "necessità" di legittimazioni critiche o funzionali. Il sistema dell'arte è imbrigliato in una rete che distorce e devia il corso dell'opera, che paga un caro prezzo per la propria autonomia. È per l'affermazione di questa, dunque, che sedici artisti hanno accettato di esporre all'interno di una mostra di design. L'occasione internazionale è quella di raccogliere la ricerca del design contemporaneo di tutto il mondo, allestita al Gran Palais di Parigi. La rappresentanza italiana è stata affidata allo studio Mendini ed è stata curata dall'Istituto Italiano per il Commercio Estero. La mostra — *La fabbrica estetica* — raccoglie duecentotrenta oggetti di quaranta aziende, disegnati da settanta designers. L'allestimento della mostra ha fatto volutamente convivere videotapes ed oggetti d'arredamento, suppellettili e quadri, per sottolineare come la fenomenologia del progetto sia frutto di intrecci e di parallelismi di fattori molto diversi e quanto il design sia un prodotto estetico, al pari di altri linguaggi espressivi. Ma la presenza della giovane pittura si è posta con un atteggiamento molto diverso.

Se la fabbrica estetica, infatti, intendeva collocare i quadri come elementi della struttura dell'abitare, nelle intenzioni della curatrice, invece, c'è stata l'idea di imporre un valore autonomo dell'opera d'arte, che mantiene un proprio significato forte anche se collocata in un contesto di arredamento. I giovani artisti sono stati scelti da Maria Morganti secondo criteri di qualità di lavoro, eterogeneità di ricerca, differente provenienza geografica, per dare un quadro il più ampio ed eterogeneo possibile.

Gli artisti sono: Gianni Asdrubali, Luca Buvoli, Marina Cappelletto, Alan Castelli De Capua, Stefano Cattaneo, Paola Fonticoli, Maria Morganti, Graziano Negri, Stefano Peroli, Paola Pezzi, Roberto Rizzo, Toni Romanelli, Maria Teresa Sartori, Aurelio Sartorio, Gian Domenico Sozzi, Betti Zanelli.

TRATTO DA "TITOLO" - ESTATE 1991

SCRITTURA "A PROGRAMMA" MARIA MORGANTI



1

"In musica esiste, è un fatto, la polifonia. Il tentativo di darne una traduzione figurativa, non avrebbe in sé nulla di straordinario. Ma servirsi della musica, della particolarità delle opere polifoniche, per attingervi certe nozioni, penetrare profondamente in questa sfera cosmica, per uscirne poi arricchiti e badare a quelle stesse cose nel quadro, è certo di più. Perché la contemporaneità di più temi autonomi non può darsi solo nella musica, così come accade con tutte le cose tipiche, le quali hanno valore non già in un unico luogo; bensì dappertutto e ovunque mettano radici; ovunque stiano organicamente abbarbicate"

(Paul Klee)

Vorrei riuscire a rendere qui della Morganti almeno quella tensione metaforica della sua pittura che non lascia definire questa senza un rimando ad un "altro", a tensioni che sembrano convergere all'unità di un'Opera-opera.

La musica

Il rosso di Maria Morganti non è un colore, ma un pigmento, la sostanza primordiale che si fa materia, prende corpo sulla tela e dà forma ad una costruzione. Le stesure di rosso seguono andamenti spesso riconoscibili in direzioni circolari o semicircolari, ma ancor più spesso negati da successive stesure, da altra materia rossa. Non si tratta di superfici colorate, ma di strati di materia rossa.

La poesia, il dramma, il canto

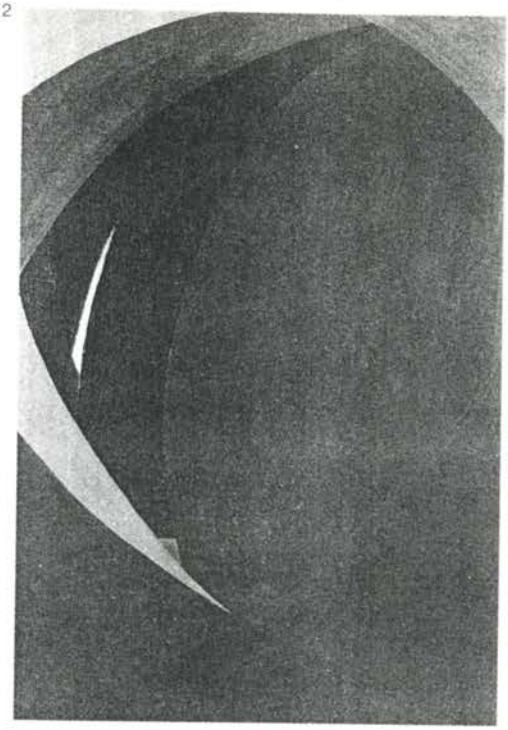
Il carattere costruttivo, per strati sovrapposti, del colore di Morganti trova nella pittura veneta del '500 la sua radice culturale e strutturale più vera. La pittura non è, infatti, un'azione progettata e attuata, ma un'esperienza vissuta: progetto ed esecuzione sono riuniti. La costruzione dello spazio avviene attraverso il rapporto di piani o zone di colore, ma tale rapporto non è tonale in senso classico, perché il suo rosso non è colore dei piani, ma piano stesso: dunque non come in Giorgione, ma come in Tiziano, la struttura tonale costruisce una pittura monumentale. Il colore non è "assenza", non è astrazione, ma realtà concreta della costruzione.

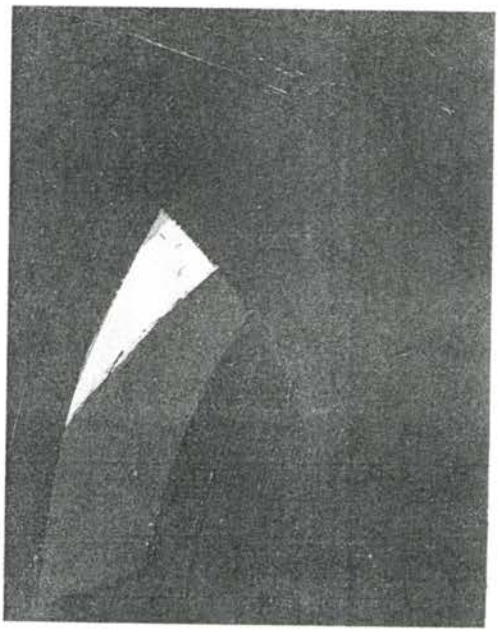
L'azione scenica

Il colore viene preparato da pigmenti in scodelle sempre diverse così che ogni rosso è una materia nuova. Steso con pennelli diversi, o in modi differenti, il modo di trattare ogni "materia" comporta una gestualità che non è cifra dell'individuale (pittura gestuale), ma esperienza di veicolazione del "farsi" concreta della materia (rosso).
La gestualità della Morganti si fa esercizio quotidiano, quindi lavoro, che mira alla verità della *poiesis* e rivela il carattere più profondo, l'eticità intrinseca della sua esperienza.

ANTONELLA MICALETTI

2



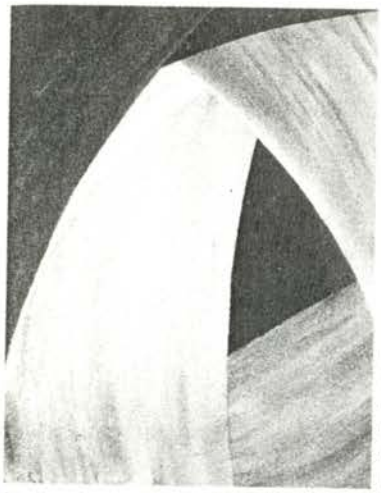


3

1. *Senza titolo*, 1990, olio su tela, cm. 115 x 90
2. *Senza titolo*, 1990-91, olio su tela, cm. 180 x 120 (Coll. priv., Milano)
3. *Senza titolo*, 1990-91, olio su tela, cm. 50 x 40

TRATTO DA "TITOCO" ANNO II N°"5 ESTATE 1991

SCRITTURA "A PROGRAMMA" MARIA MORGANTI



1

"In musica esiste, è un fatto, la polifonia. Il tentativo di darne una traduzione figurativa, non avrebbe in sé nulla di straordinario. Ma servirsi della musica, della particolarità delle opere polifoniche, per attingervi certe nozioni, penetrare profondamente in questa sfera cosmica, per uscirne poi arricchiti e badare a quelle stesse cose nel quadro, è certo di più. Perché la contemporaneità di più temi autonomi non può darsi solo nella musica, così come accade con tutte le cose tipiche, le quali hanno valore non già in un unico luogo; bensì dappertutto e ovunque mettano radici; ovunque stiano organicamente abbarbicate"

(Paul Klee)

Vorrei riuscire a rendere qui della Morganti almeno quella tensione metaforica della sua pittura che non lascia definire questa senza un rimando ad un "altro", a tensioni che sembrano convergere all'unità di un'Opera-opera.

La musica

Il rosso di Maria Morganti non è un colore, ma un pigmento, la sostanza primordiale che si fa materia, prende corpo sulla tela e dà forma ad una costruzione. Le stesure di rosso seguono andamenti spesso riconoscibili in direzioni circolari o semicircolari, ma ancor più spesso negati da successive stesure, da altra materia rossa. Non si tratta di superfici colorate, ma di strati di materia rossa.

La poesia, il dramma, il canto

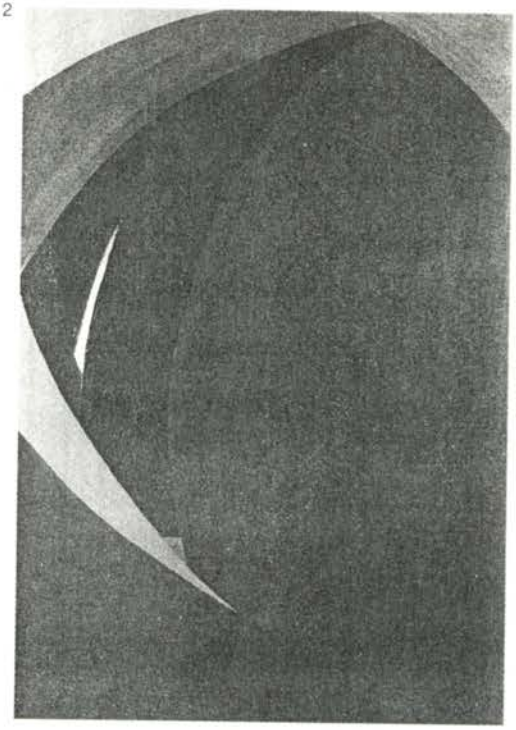
Il carattere costruttivo, per strati sovrapposti, del colore di Morganti trova nella pittura veneta del '500 la sua radice culturale e strutturale più vera. La pittura non è, infatti, un'azione progettata e attuata, ma un'esperienza vissuta: progetto ed esecuzione sono riuniti. La costruzione dello spazio avviene attraverso il rapporto di piani o zone di colore, ma tale rapporto non è tonale in senso classico, perché il suo rosso non è colore dei piani, ma piano stesso: dunque non come in Giorgione, ma come in Tiziano, la struttura tonale costruisce una pittura monumentale. Il colore non è "assenza", non è astrazione, ma realtà concreta della costruzione.

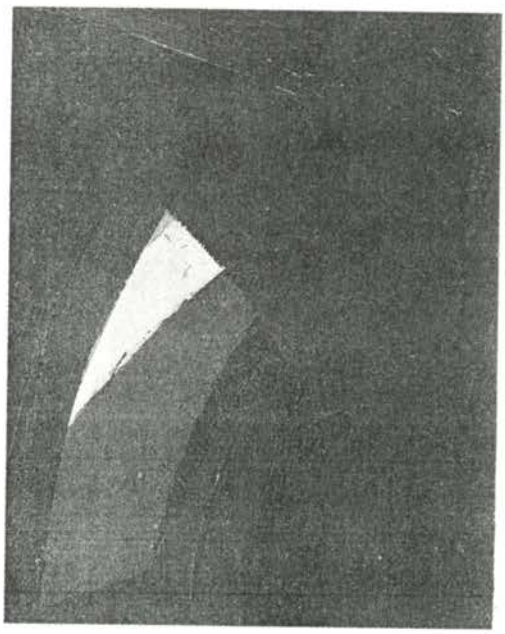
L'azione scenica

Il colore viene preparato da pigmenti in scodelle sempre diverse così che ogni rosso è una materia nuova. Steso con pennelli diversi, o in modi differenti, il modo di trattare ogni "materia" comporta una gestualità che non è cifra dell'individuale (pittura gestuale), ma esperienza di veicolazione del "farsi" concreta della materia (rosso).
La gestualità della Morganti si fa esercizio quotidiano, quindi lavoro, che mira alla verità della *poiesis* e rivela il carattere più profondo, l'eticità intrinseca della sua esperienza.

ANTONELLA MICALETTI

2





3

1. *Senza titolo*, 1990, olio su tela, cm. 115 x 90
2. *Senza titolo*, 1990-91, olio su tela, cm. 180 x 120 (Coll. priv., Milano)
3. *Senza titolo*, 1990-91, olio su tela, cm. 50 x 40