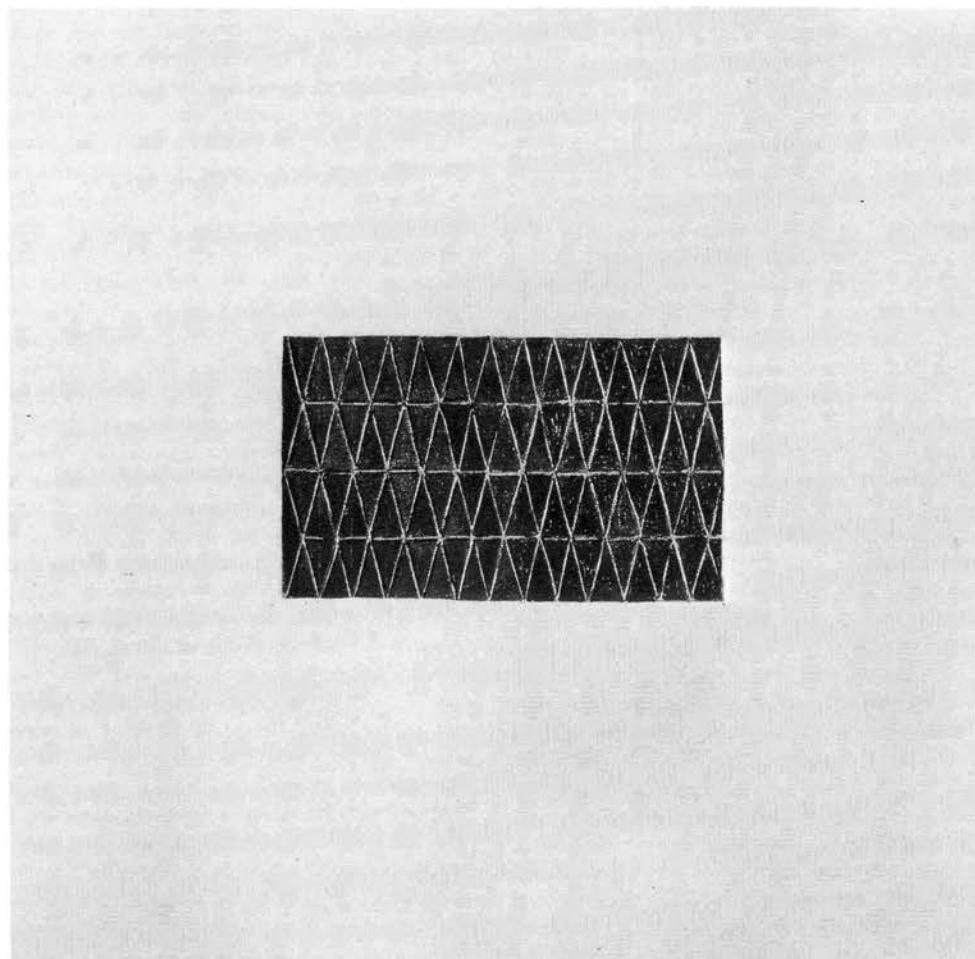


Agnes Martin, 1965, Courtesy Galleria Toselli, Milano.



Agnes Martin, *Parade*, 1962(?), olio su tela, cm. 40 x 40. Coll. Angelo Baldassarre, Bari.

## Agnes Martin: numero, misura, rapporto

I. Dieci anni fa circa Agnes Martin arrivò a un formato unico per le sue pitture che ha poi mantenuto fino a quando ha smesso di produrre arte (almeno temporaneamente) nel 1967. Tranne poche eccezioni, queste pitture sono tele quadrate di cm. 180 di lato (di sei piedi, per l'esattezza) le cui superfici sono dipinte uniformemente in vari toni di bianco e coperte di linee coordinate orizzontali e verticali tracciate a matita o con l'aiuto di un regolo. Non importa quanto la frase precedente è una descrizione precisa e adeguata, ciò che è importante tentare (poiché infatti ci si sente obbligati) è descrivere in una sola frase la totalità delle ultime pitture della Martin. Ciò non vuol dire che le pitture della Martin non possano essere descritte all'infinito. Piuttosto, la sua sintassi è così limitata, con variazioni così semplici e coerenti, che l'intera opera matura della Martin certamente ammette una descrizione sommaria.

Descrivere ulteriormente le sue pitture invita a usare numeri (di linee, interstizi e unità rettangolari), unità di misura (tra le linee), e rapporti (delle linee orizzontali con quelle verticali, dell'altezza dell'unità rettangolare con la larghezza). Così, se prendiamo *Tundra*, dipinta nel 1967, la più semplice e forse l'ultima delle pitture della Martin, potremmo descriverla come segue: il quadrato di cm. 180 è bisecato da una linea orizzontale e tre verticali (per delineare questi interstizi o settori i bordi della tela devono essere considerati come linee) e la tela risulta divisa in sei unità; la linea bisettrice orizzontale è a cm. 90 dal bordo superiore e inferiore, e le linee verticali trisettrici sono rispettivamente a cm. 60 e 120 da ognuno dei bordi verticali; il rapporto tra la linea orizzontale e quelle verticali è di 1:2, quello tra l'altezza e la larghezza dell'unità rettangolare è di 3:2.

Le descrizioni di colore, spazio, forma, soggetto ci porterebbero in un'ambiguità abissale. Le pitture della Martin non sospendono interamente queste descrizioni, ma le pospongono in tono di sfida. Ma che cosa per ora può essere determinato dal vocabolario della descrizione suddetta? Suggerisce che abbiamo alcune pitture che possono essere concretamente descritte senza che la descrizione appaia irrilevante. Suggerisce che le pitture rivelano precisamente il modo in cui sono state fatte. La descrizione non cerca di azzerarsi e suggerire: trova il suo oggetto direttamente. Non imponiamo un ordine razionale alle pitture; queste consistono in una costruzione razionale immediatamente percepibile. Ci troviamo inoltre nel campo di un linguaggio fondamentalmente diverso da quello del mito, della metafora, della metafisica — quali si erano presentati come un'esigenza per discutere l'espressionismo astratto dei contemporanei un po' più vecchi della Martin. È chiaro che se dobbiamo contare le linee, misurare gli intervalli, ed esaminare le proporzioni, non andremo ad esplorare la psiche che di quell'oggetto è responsabile. Resteremo invece con l'oggetto stesso.

Il lavoro della Martin ha fornito così una strategia cruciale in una congiuntura critica della pittura: una

About a decade ago Agnes Martin arrived at a single format for her paintings which she was to retain until she stopped producing art (at least temporarily) in 1967. With minor exceptions, these paintings are six-foot square canvases whose surfaces are painted evenly off-white and overlayed with horizontal and vertical coordinate lines penciled on with the aid of a straightedge. Regardless of how precise or adequate the preceding sentence is as description, it is of primary significance that one would seek, in fact feel compelled, to describe the entirety of Martin's late paintings in a single sentence. This is not to say that Martin's paintings could not be described endlessly. Rather, her syntax is so limited, its variation so consistent and simple, that Martin's entire mature enterprise indeed does admit of summary articulation. Further description of the paintings invites the use of numbers (of lines, interstices and rectangular units), units of measurement (between lines), and ratio (of horizontal to vertical lines, of unit rectangle height to width). Thus, if we take *Tundra*, painted in 1967, the simplest and perhaps latest of Martin's paintings, a description would read as follows: The six-foot square is bisected by one horizontal line and trisected by two vertical lines. There are thus two horizontal and three vertical interstices (for the delination of these interstices or zones the edges of the canvas must be treated as lines), and the canvas is divided into six units. The horizontal bisecting line is three feet from the top and bottom edges and the vertical trisecting lines are two feet and four feet respectively from either vertical edge. The ratio of horizontal to vertical lines is 1:2, of unit rectangle height to width, 3:2.

Descriptions of color, space, form, subject will lead to an abyss of ambiguity; Martin's paintings cannot entirely suspend those descriptions, but they defiantly postpone them. But for the moment, what can be determined from the vocabulary of the above description? It suggests that we have paintings which can be concretely described without that description appearing irrelevant. It suggests that the paintings reveal precisely how they were made. Description does not attempt to zero in by suggestion; it finds its object directly. We do not impose a rational order on the paintings; the paintings consist of an immediately apprehensible rational construction. Furthermore, we find ourselves in a fundamentally different realm of language from that of myth, metaphor, metaphysics, which had presented itself as a requirement for a discussion of the Abstract Expressionism of Martin's slightly older contemporaries. Clearly, if we are to count lines, measure intervals, examine proportions, we are not going to explore the psyche responsible for that object. We will instead remain with the object itself.

Martin's work thus provided a crucial strategy at a critical juncture in painting; and that strategy was only to be wholly articulated in the duration of its activity, that is to say, in its persistent repetition. Martin's

strategia che doveva essere solo articolata interamente nella durata della sua attività, ossia nella sua persistente ripetizione. La strategia della Martin ha aperto una nuova sfera del discorso critico ed estetico nel momento stesso in cui di fatto ne ha escluso un altro. (A quel che ha fatto la Martin fa da riscontro per alcuni aspetti la scultura Minimal; e mentre i primi lavori di Frank Stella sembravano aver raggiunto un effetto simile, il fatto che abbia poi reintegrato quella strategia in un illusionismo astratto e tradizionalista è servito a neutralizzare quell'effetto).

Com'è che queste pitture — provocando un nuovo vocabolario descrittivo e restringendo severamente la loro variabilità fin quasi alla ridonanza — hanno avuto effetto di rottura? Consideriamo a confronto un quadro di De Kooning. Quale risposta provoca? Siamo richiesti di osservare un oggetto particolare, frutto di un complesso processo intuitivo della pittura. È un oggetto autosufficiente, unico, che non ammette nient'altro. Un oggetto così singolare può essere decifrato solo in relazione a De Kooning stesso: è identificabile con De Kooning. Un tale quadro lo chiamiamo, non a caso, « un De Kooning ». Consideriamo ora un quadro di Agnes Martin. Non solo non è singolare, ma la Martin ha sottolineato questa mancanza di singolarità favorendo una variabile ovvia, ancora un'altra. Chiunque (si fa per dire) potrebbe enunciare una altra variabile entro questo rigoroso sistema. Solo De Kooning è in possesso delle sue variabili poiché esse sono un aspetto di lui.

Una frase fatta che sorse come una battuta per l'Espressionismo Astratto diceva che chiunque poteva dipingere così (come De Kooning per esempio). Tale pretesa fu naturalmente respinta come ottusa. Non era solo ottusa, ma chiaramente falsa. Con le pitture della Martin, la battuta diviene assai più pertinente: minaccia di essere vera. Ispirato forse dalle nuove strategie aperte dal lavoro della Martin, Sol LeWitt ha reso la battuta letteralmente vera: è infatti una contingenza dei disegni murali quella di essere disegnati da altri. L'artista ha così abbandonato la sua pretesa di unicità e priorità della sensibilità individuale. La nostra cognizione non cerca più il genio al di là dell'opera; è piuttosto spinta dalla pittura verso una possibilità non mediata.

II. Se guardiamo alla tradizione del disegno in pittura, vediamo che la sua storia precedente ha svolto tre funzioni: 1) delineare l'immagine o la forma ( rappresentazione, sia mimetica che non); 2) delineare lo spazio (prospettiva); 3) rendere la « pura » espressione autobiografica (automatismo). Le linee della Martin non sono nessuna di queste cose. Le sue pitture non contengono alcuna immagine o forma salvo quella delle linee stesse. Possiamo riferirci all'immagine d'una « griglia » ma, in termini stretti, una griglia non è un'immagine bensì qualcosa che le è sovrapposta, la mappa di un'immagine; una griglia senza referente non è dunque altro che un sistema di coordinate lineari. E proprio perché sono linee coordinate, richiamano alla mente la costruzione dello spazio fittizio attraverso la superficie della tela sviluppato dall'Alberti. Tuttavia le linee della Martin rovescano il sistema prospettico dell'Alberti restituendo la griglia alla superficie stessa.

La tecnica della Martin per ottenere un sistema facilmente decifrabile in pittura è naturalmente conforme alle linee disegnate, ed è nella qualità di queste linee che troviamo la chiave più efficace per capire la sua opposizione al rispecchiarsi dell'artista nell'opera d'arte. Al principio si potrebbe notare che il disegno, come tale, è sempre stato considerato la chiave

strategy opened up a new sphere of esthetic and critical discourse at the same time that it effectively closed off another. (What Martin did was paralleled in some respects by Minimal sculpture; and while Frank Stella's early works seemed to accomplish a similar effect, his reintegration of that strategy into a traditionalist abstract illusionism served to neutralize that effect.) How is it that these paintings, eliciting a new descriptive vocabulary and severely restricting their variability to a near redundancy, achieve the effect of rupture? Consider, by comparison, a painting by De Kooning. What response does it elicit? We are asked to behold a particular object wrought of a complex intuitive process of painting. It is a unique, self-contained object, one which does not admit of any other. Such a singular object can only be deciphered in relation to De Kooning himself; it is identifiable with De Kooning. We call such a painting, not fortuitously, « a De Kooning ». Now consider a painting by Agnes Martin. Not only is it not singular, but Martin has underscored its lack of singularity by providing an obvious variable, another another. Anyone, at least figuratively speaking, could posit another variable within this rigorous system. Only De Kooning is in possession of his variables because they are an aspect of him.

A layman's cliche which arose as an epithet for Abstract Expressionism had it that anyone could paint like that (like, De Kooning, for example). The claim was, of course, dismissed as pointless. It was not merely pointless, but patently untrue. With the paintings of Martin, the cliche becomes much more apt; it threatens to be true. Probably cued by the new strategies opened up through Martin's work, Sol LeWitt has made the cliche literally true; it is, in fact, a contingency of the wall drawings drawn by operatives. The artist, then, has relinquished her claim to uniqueness and the primacy of an individual sensibility. Our cognition no longer seeks genius behind the work; rather it is compelled by the painting toward unmediated possibility.

II If we look to the tradition of drawing in painting we see that its prior history has encompassed three functions: 1) the delineation of image or shape (representation, whether mimetic or not), 2) the delineation of space (perspective), and 3) the « pure » autographic expression (automatism). Martin's lines are none of these things. Her paintings contain no image or shape save that of the lines themselves. We can refer to a « grid » image, but strictly speaking, a grid is not an image but an overlay, a map of an image; a grid with no referent is therefore nothing more than a system of linear coordinates. Precisely because they are coordinate lines, they call to mind the construction of fictive space through the canvas surface developed by Alberti; however, Martin's lines invert Alberti's perspective system by returning the grid to the surface itself.

Martin's technique for achieving an easily decipherable system for painting is of course contingent on the drawn lines, and it is in the quality of those lines that we find the most instructive clues to her opposition of the work of art's mirroring of the artist. At the outset it should be noted that drawing, as such, has always been considered the most direct key to an artist's personality. Even when not intended specifically as such it was taken as the artist's autograph. It is not, therefore, fortuitous, that the Abstract Expressionists depended almost solely on broad gestural drawing to trace their psyches directly onto the canvas. Martin's selection of drawing in paintings was therefore

più diretta per capire la personalità di un artista. Anche quando non considerato specificatamente tale è stato preso come autografo dell'artista. Non è un caso quindi che gli Espressionisti Astratti dipendessero quasi esclusivamente dall'ampio disegno gestuale che tracciava la loro psiche direttamente sulla tela. La Martin ha scelto un disegno nelle pitture che è stato molto appropriato per rimettere in discussione l'autobiografico. Scrivevo lo scorso inverno:

Per capire il radicalismo del disegno della Martin, dobbiamo esaminare la reazione più o meno istintiva che è stata spesso provocata dai suoi lavori estremamente sobri. Ciò riguarda « personalità delle sue linee, come in ogni singola linea ci siano dei cambiamenti nella pressione e un leggero tremolio. Si argomenterà che riducendo le sue linee a tanta precisione, la Martin richiamerebbe l'attenzione sulla delicatezza, cioè sulla fragilità, delle sue linee a maggior ragione... Ma è così chiaro che l'imperfezione è quanto la Martin ha cercato di togliere dalla sua arte, che pare inconcepibile che il suo lavoro potesse riuscire o fallire su basi così tenui, su una tensione che esiste appena percettivamente e per nulla concettualmente ». (« New York Letter », *Art International*, aprile 1973).

Poco tempo dopo, a seguito d'una conferenza che la Martin tenne alla Cooper Union, le fu richiesto di commentare il carattere sfumato e autobiografico delle sue linee. Rispose che avrebbe chiuso un occhio sugli errori degli altri artisti se questi avessero fatto altrettanto con i suoi. Il contorto patto della Martin era davvero rivelatore. Non intendeva dir niente con la qualità non tutta meccanica delle sue linee: non era la forza ma la debolezza del suo lavoro. (Ricorderemo che la Martin è riuscita a superare questa debolezza alquanto minore ricorrendo al processo meccanico di stampa in una serie serigrafica prodotta la scorsa primavera).

A parte la volontà di cancellare l'autobiografico dalla pittura, la Martin ha dato precisione alla sua linea allo scopo di permettere elaborazioni del sistema coordinato. Mediante cambiamenti di pressione, variazioni di grigio e ampiezza della linea (talora ciò che sembra essere una linea larga sono, a guardare meglio, due linee adiacenti) la Martin ha creato una complessità entro il semplice formato a griglia sufficiente ad impedire alle pitture di essere lette strettamente come manipolazioni della proporzione. Ci sono diversi gradi di visibilità in molte pitture consistenti in una griglia maggiore e una minore, dove la griglia principale avrà un rapporto altezza-larghezza dell'unità rettangolare in proporzione inversa a quella della griglia minore. Le pitture della Martin mostrano dunque un'ampia gamma nella complessità percettiva e misurabile della struttura. Sovente, se ci avviciniamo o allontaniamo dal quadro, l'enfasi si sposta dall'orizzontale al verticale e viceversa. In tal modo la Martin esplora la flessibilità della visione ottenibile in una semplice struttura visiva. Un fenomeno simile avviene nella relazione della costruzione della griglia con il riquadro stesso della tela. La Martin crea sempre una disgiunzione tra il formato quadrato e le interne unità rettangolari non quadrate. Perciò non lascia mai che le pitture raggiungano un'armonia o un equilibrio assoluti al contrario costringe ad impegnarsi con le relazioni in quanto tali. Non si può fare a meno di « leggere » le pitture della Martin nei termini di numero, misura, e rapporto, menzionati sopra.

Traduzione: Marina Le Noci

Douglas Crimp

highly appropriate for throwing the autographic into question. Last winter I wrote the following:

To understand the radicalism of Martin's drawing, one must examine the more or less instinctive reaction to her extremely spare works the reaction which they have most often elicited. This concerns the « personality » of her lines, how in any single line there are changes in pressure as well as subtle quivering. The argument would state that by reducing her lines to a near precision, Martin could call attention to the sensitivity, that is, the frailty, of her line all the more forcefully... But imperfection is so clearly what Martin has attempted to remove from her art that it seems inconceivable that her work should succeed or fail on such tenuous grounds, on a tension which hardly exists perceptually and not at all conceptually.\*

Shortly thereafter, following a lecture Martin delivered at Cooper Union, she was asked to comment on the nuanced, autographic character of her lines. Her reply was that she would promise to overlook other artists' mistakes if they would promise to overlook hers. Martin's wry pact was revealing indeed. She intended nothing by the less-than-mechanical quality of the lines; it was not the strength but the weakness of her work. (It should be mentioned that Martin was able to overcome that rather minor weakness by resorting to the mechanical process of printing in a series of screen prints she produced last spring).

Apart from wanting to expunge the autographic from painting, Martin has given her line its precision in order to allow for elaborations of the coordinate system. Through shifts in pressure, variations of gray value and line width (sometimes what appears to be a wide line is, on close examination, two adjacent lines), Martin has created sufficient complexity within the simple grid format to keep the paintings from reading strictly as manipulations in proportion. There are different degrees of visibility in most paintings consisting of a major and a minor grid, where the major grid will have a unit rectangle height to width ratio that is in inverse proportion to that of the minor grid. Martin's paintings thus exhibit a wide range of perceptible and measurable complexity of structure. Often, as one moves from a great to a near distance from the paintings, the emphasis shifts from horizontal to vertical or vice versa. In this way Martin explores the flexibility of vision obtaining in a simple visual structure. A related phenomenon occurs in the relationship of the grid construction to the square canvas itself. Martin always creates a disjunction between square format and non-square rectangular internal units. Therefore, she never allows the paintings to achieve an absolute harmony or balance, but instead compels an engagement with the relationships as such. One cannot escape « reading » Martin's paintings in the terms of number, measure and ratio mentioned above.

Douglas Crimp

\* « New York Letter », *Art International*, April 1973.