

Lucio Pozzi

Colore e superficie

Queste note mi sono state richieste da Data durante una mia recente breve visita in Italia. Non avendo a disposizione nè documenti su cui basarmi nè le opere degli artisti ho deciso di presentare alcune idee su quattro pittori americani in modo non lineare, come flusso di pensieri isolati.

Walter Benjamin, in «L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica» (1936) — *edizione italiana Giulio Einaudi Editore, Torino, 1966* — decanta il valore della riproduzione meccanica applicata alle arti. L'opera d'arte non più feticcio unico che gratifichi le velleità collezionistiche di pochi accaparratori culturali ma veicolo per lo scambio di informazioni.

Erano argomenti già sentiti durante un famoso bisticcio che ebbe luogo durante un congresso del Werkbund (*Lega del Lavoro*) nel 1914. Muthesius, attivista e teorico d'arte e design moderni vi sostenne la preminenza della riproduzione standardizzata contro Van De Velde che difendeva l'importanza della mano dell'artista. La macchina e l'uomo, ecc. Ci si può facilmente rifare agli inizi della industrializzazione, e perfino a prima. Il mito della spersonalizzazione, dell'anonimato meccanico come forza sovversiva contro i retaggi culturali obsoleti e condizionanti da cui siamo imbavagliati, si ripresenta ciclicamente lungo la storia del Movimento Moderno. Marinetti declama le bellezze dell'automobile; Arp taglia le forme dei suoi primi rilievi con una grande sega elettrica; Le Corbusier dichiara che la casa è una macchina da abitare. Più recentemente Andy Warhol decide di voler essere una macchina.

Fra gli anni 1960 e 1970 si moltiplicano le produzioni di eventi che illustrano questo tema. Nel 1968 il Museum of Modern Art di New York celebra la storia di questa direzione di pensiero con l'esposizione «The Machine» che incomincia con le litografie fine '700 rappresentanti le prime locomotive e finisce con opere come quella di Jean Dupuy — una scatola trasparente in cui il suono del battito di un cuore umano, amplificato, fa sobbalzare con ritmo incessante della polvere sparsa sopra la tela di un altoparlante sdraiato.

La pittura è morta, si sente dire da molte parti. Ora che è passato un po' di tempo, ci accorgiamo invece che quello che realmente è avvenuto è da un lato una esplorazione da parte degli artisti di tutti i materiali e di tutte le procedure finora non accettati come artistici, e dall'altro lato un inventario-rielaborazione di tutte le componenti dell'arte, tradizionali o no, entro i propri termini limitati. L'argomento meccanicista non era il solo usato contro la pittura. Basti ricordare, per esempio, senza dilungarci troppo, le critiche contro i suoi fattori artigianali, le riserve verso le sue inerenti caratteristiche d'illusionismo ottico, la sua inutilità sociale. La pittura sembrava non poter aggiungere informazioni rilevanti al corpo della cultura moderna.

Ryman, Mangold, Marden e Bishop insisteranno proprio allora a dipingere. Quando molti correvano per

During my recent brief visit in Italy, Data asked me to put down these notes. Having at my disposal neither documentation for reference nor the works of the artists, I decided to present a few ideas in a non linear way as flow of isolated thoughts, on four American artists.

Walter Benjamin in «L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica» (1936) — the Italian edition published by Giulio Einaudi, Turin, 1966 — praised the value of mechanical reproduction as applied to the arts. The work of art no longer the unique fetish which gratifies the collector whims of the few cultural profiteers, but vehicle for the exchange of information.

These were discussions already heard during the famous dispute that took place during the Werkbund Congress (Labor League) of 1914. Muthesius, activist and theoretician of art and of modern design, sustained there, the superiority of standardized reproduction against Van De Velde who defended the importance of the hand of the artist. Machine and man, etc. We can easily go back to the beginning of industrialization and even earlier. The myth of de-personalization, of mechanical anonymity as subversive force against the obsolete and conditioning heritage on which we are gagged, presents itself cyclicly throughout the history of the Modern Movement. Marinetti declaims the beauty of the automobile, Arp cuts the forms of his first reliefs with a large electric saw; Le Corbusier declares that the house is a machine in which to live. More recently, Andy Warhol decides he wants to be a machine.

Between the years 1960 and 1970 events multiply themselves to illustrate this theme. In 1968, the Museum of Modern Art of New York celebrated the history of this direction of thought with the exhibition «The Machine» beginning with lithographs from the late 18th century representing the first locomotives and ending with works like those of Jean Dupuy — a transparent box in which the amplified sound of the human heartbeat makes dust, which has been sprinkled on the material covering a supine loud-speaker, bounce with incessant rhythm.

It has been heard from all sides that art is dead. Now that some time has passed we realize instead, that what really happened on one side was exploration by the artists of all materials and procedures so far not accepted as artistic, and on the other an inventory/re-elaboration of all the components of art, traditional or not, within their limited terms. The mechanistic debate was not the only one used against painting. For example, it is sufficient to remember without going on too long, the criticism against its artisan-like factors, the reservations regarding its inherent characteristics of optical illusion, its social uselessness. Painting seemed unable to add relevant information to the body of modern culture.

Ryman, Mangold, Marden and Bishop would then

Osservare l'interazione
fra le seguenti compo-
nenti:

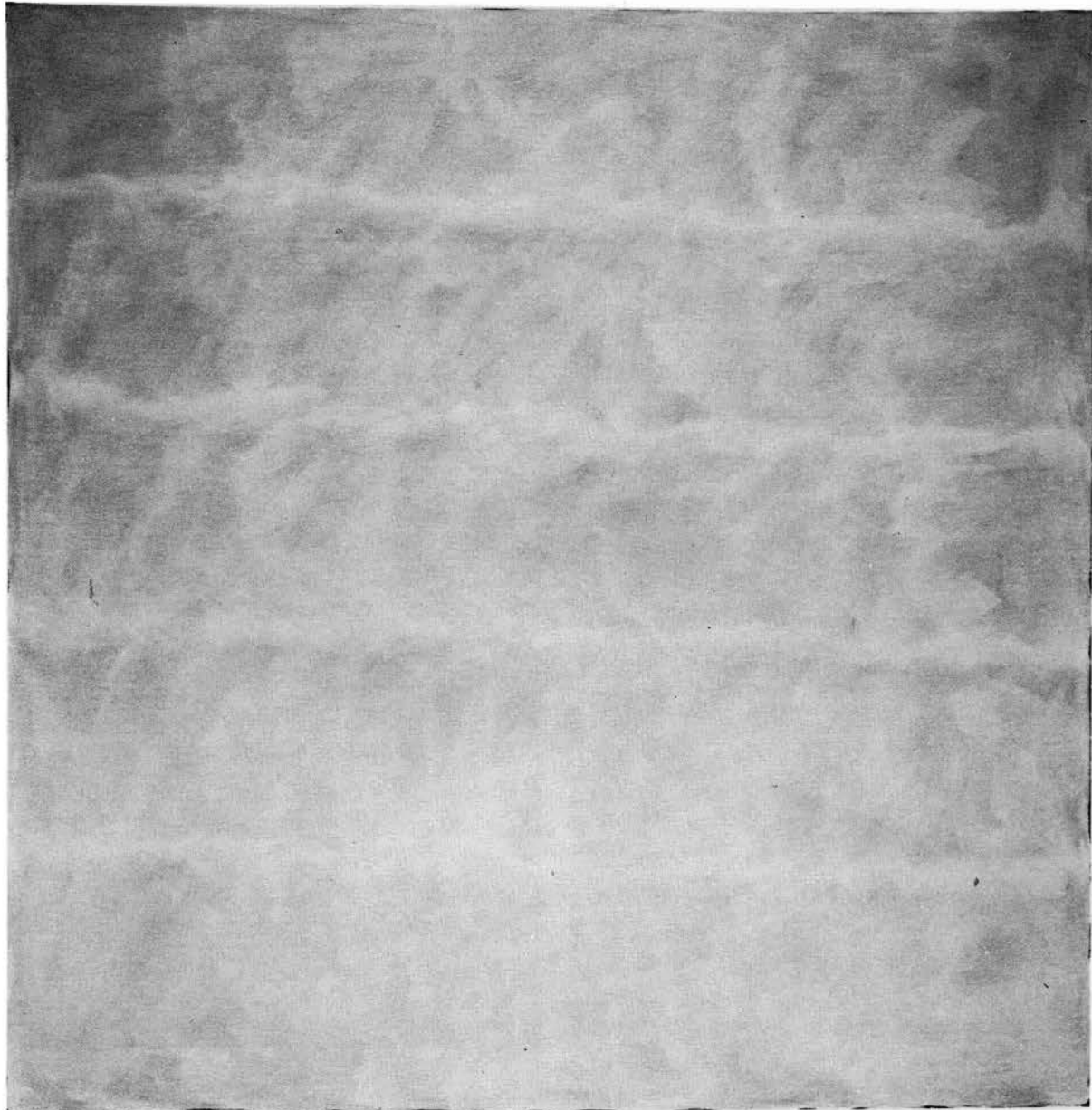
- dimensioni della pen-
nellata
- modo in cui è applli-
cata (direzione, velo-
cità, ordine, disordi-
ne)
- tipo di pigmento usa-
to (più o meno dilui-
to, lucido o opaco)
- tipo di tela (cotone
bianco, canapa natu-
rale, ecc.)
- numero di strati di
colore (due o tre). In
General gli strati so-
no tre
- il formato quadrato
dell'opera è costante.

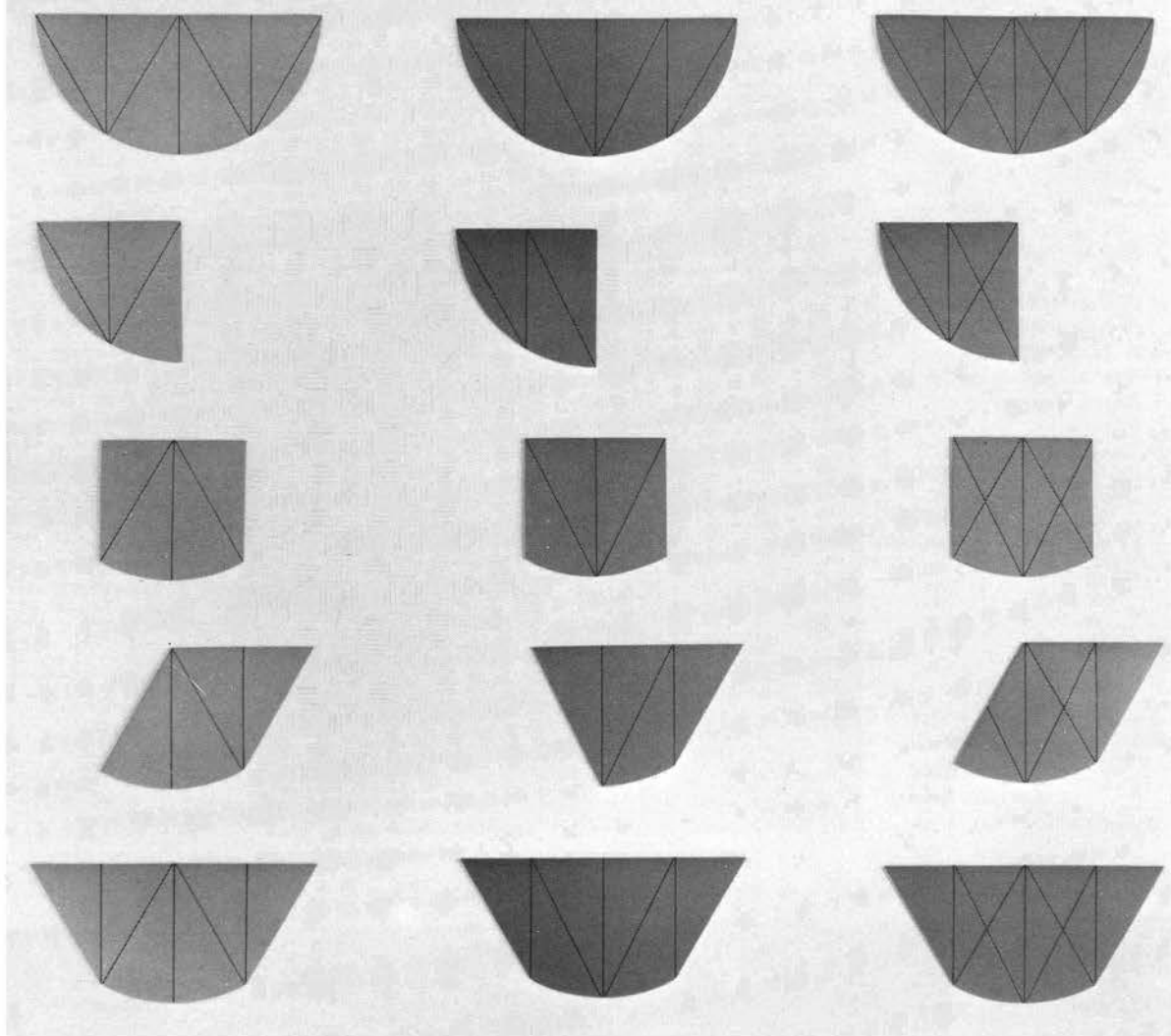
Robert Ryman, *Untitled*,
1960, olio su tela di cotone,
cm.132x132.

Courtesy John
Weber Gallery, New York.



Robert Ryman, *Capitol*, 1973, « gripz » su tela, cm. 244x244. Courtesy John Weber Gallery, New York.



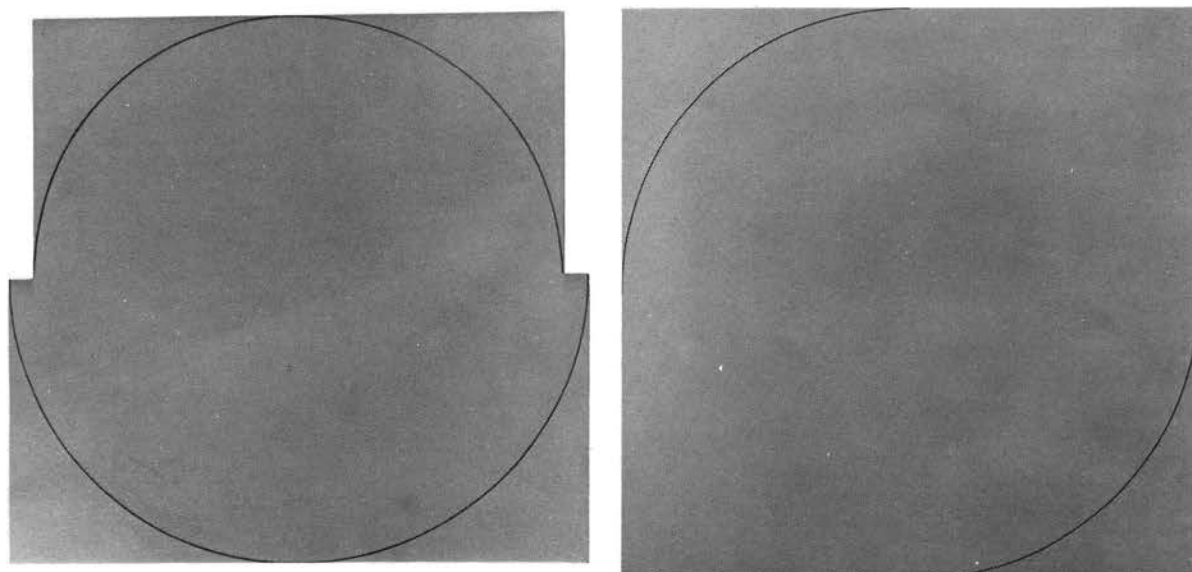


Robert Mangold, *WVX series* (da sinistra a destra), 1968, colori acrilici su masonite. Courtesy Fischbach Gallery, New York.

Robert Mangold, *Untitled*, 1973, colori acrilici su tela, cm. 183x183. Courtesy John Weber Gallery, New York.

I due tratti curvi a carboncino avvertono la percezione del perimetro del quadro. Il colore sembra applicato sulla tela col rullo. Il carboncino è aggiunto a mano libera seguendo un tracciato premisurato.

Robert Mangold, *Untitled*, 1973, colori acrilici su tela, cm. 183x183. Courtesy John Weber Gallery, New York. *Il perimetro di un quadrato è modificato in modo da mostrare la giuntura immaginaria di due campi logici visivi della stessa famiglia (superficie colorata più semicerchio). Nell'opera riprodotta a destra il perimetro è modificato illusionisticamente dall'aggiunta delle sezioni circolari agli angoli. Nell'opera riprodotta a sinistra, il perimetro è concretamente interrotto e viene così data più enfasi all'attività sulla superficie.*



scoprire novità fuori della pittura, essi si concentrano ad applicare colori su superfici statiche. Cercavano di farlo in modo semplice e ovvio. Se il loro fine poteva sembrare anche una partecipazione all'estetica moderna dell'anonimato, il loro lavoro ebbe realmente un risultato diverso.

Robert Ryman investiga da anni le possibili combinazioni di supporti, di procedure d'applicazione del colore e del pigmento. I suoi quadri sono il risultato di un'attività autosufficiente che si riferisce ai suoi propri termini e basta. Le variabili sono: il supporto, superficie che muta di opera in opera (cartone, tela, carta, metallo); gli applicatori di colori (pennelli di forma e dimensione diversa); la diluizione o lo spessore del pigmento applicato. Le costanti sono: il perimetro della superficie perlopiù quadrata; il colore sempre bianco.

Anche se Ryman sembra lavorare sul monocromo, egli tratta invece di differenze e trasformazioni di colore. Il bianco della tela di cotone, per esempio, sembra rossiccio là dove è adiacente al bianco bluastrò della pittura industriale applicatavi sopra. Non c'interessano più definizioni come monocromo e monotono. Ci sono sempre differenze, dobbiamo affinarci la percezione e scoprirle.

Lo stesso tipo di pennellata sembra molto grande su una lastra di metallo dalla superficie compatta e poco assorbente, mentre sembra più piccola sopra la trama grossa di una tela di canapa.

Alcuni quadri sono permanenti, su tela intelaiata o su pannelli di materiale rigido, altri sono effimeri, provvisoriamente applicati su muri che presto verranno rimbiancati.

Ryman — pare — tenta di conseguire risultati con il massimo grado d'impersonalità. Nello stesso tempo, però, mette a fuoco, isolandolo, l'esplicito uso della mano come uno degli elementi staccati, combinati nell'opera. Riesce forse a fare lo stesso perfino con il proprio sentire, quel *feeling* di cui Malevitch proclamava cinquanta anni fa la supremazia?

Robert Mangold è più schematico. I suoi lavori sono quasi completamente programmati. Durante gli anni sessanta sceglie superfici di masonite a forma semicircolare su cui applica colore col rullo dell'imbianchino e che divide lungo tracciati misurati, con scanalature esatte, scavate nella superficie.

Più recentemente, tende tela su telai di forma eccentrica, vi applica colore col rullo o altro strumento altrettanto impersonale e poi con il carboncino vi traccia cerchi o linee irregolari che deformano la percezione del quadro. La mano conta qui molto meno che per Ryman. Il quadro è un fatto puramente mentale, prodotto con poco intervento dell'improvvisazione.

Brice Marden copre tele rettangolari con un colore compatto. Poi appende fianco a fianco due o tre tele. I pannelli sono pensati assieme fin dall'inizio. Il colore è mischiato a caldo con cera. È applicato a spatola. La stesura del colore si ferma all'orlo della superficie. Lungo i fianchi del quadro si vede la tela grezza. Quando una superficie non è, per l'artista, riuscita bene, viene rimossa e grattata via e ricominciata da capo. Morandi lavorava così le aree dei suoi quadri. Sembrano semplicissime ma erano fatte e rifatte con persistenza estenuante finché fossero giudicate giuste. Osservare a lungo gli orli delle superfici grigie delle opere di Marden i buchi piccolissimi lasciati dalla spatola, attraverso cui si scorgono i rosa, gli aranci, gli azzurri accesi, che costituiscono i sottostrati del quadro.

Se gli altri tre lavorano in maniera più digitale, analitica, Jim Bishop permette a fattori analogici di

insist exactly on painting. When so many were rushing to discover something novel outside of painting, they concentrated on applying colors to static surfaces. They were attempting to do this in a simple and obvious way. If their aim could have seemed also a participation in modern esthetics of anonymity, their work actually had a different result. Robert Ryman has been investigating for years possible combinations of supports, procedures of application of color and color itself. His pictures are the result of a self-sufficient activity that concerns his own terms and nothing else. The variables are: the support, the surface which changes from work to work (cardboard, canvas, paper, metal); the color applicators (brushes of various shapes and sizes); the thinness or thickness of the pigment applied. The constants are: the perimeter of the surface, for the most part square; the color, always white.

Even if Ryman seems to work on monochrome he actually deals with differences and transformations of color. The white of the canvas, for example, seems reddish where it is adjacent to the bluish white of the industrial paint which is applied on it. We are no longer interested in definitions like monochrome and monotony. There are always differences, we have to improve perception and discover them.

The same kind of brush stroke appears very large on a sheet of metal with a compact surface and little absorbancy, while it seems smaller when applied on the rough texture of a hemp canvas.

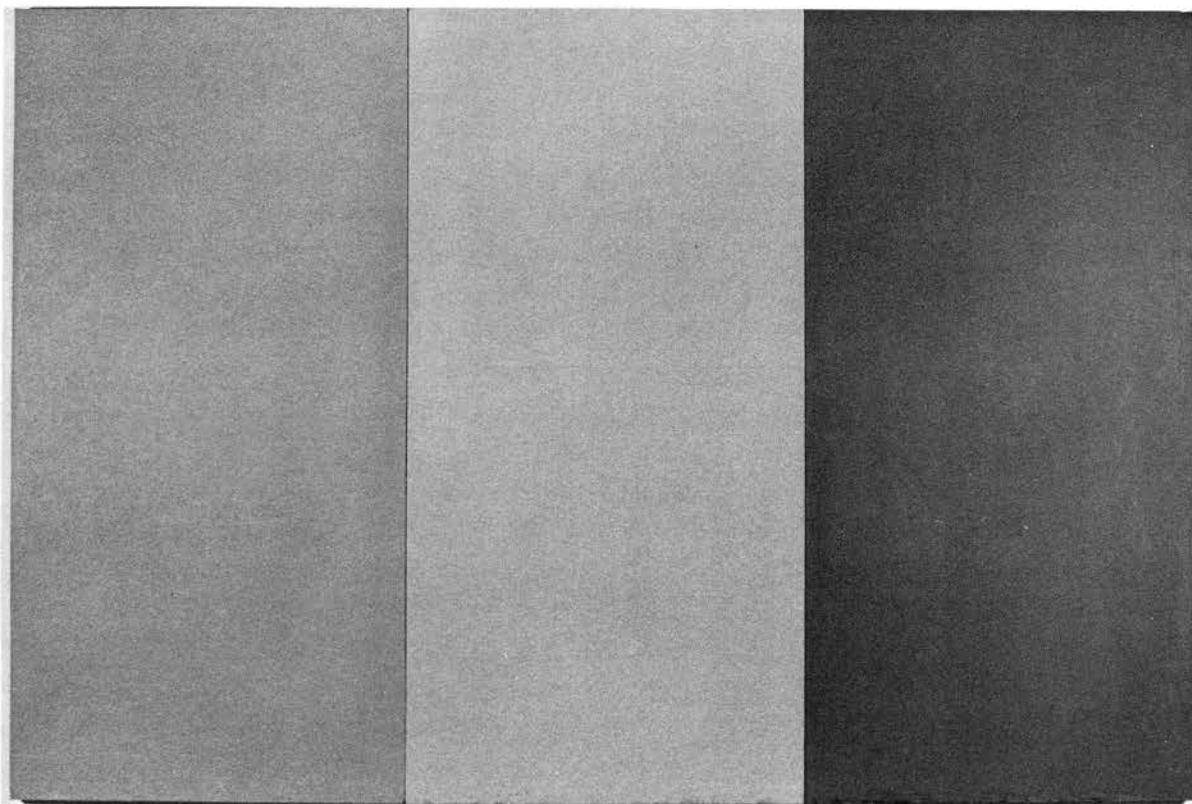
Some pictures are permanent, on stretched canvas or on panels of rigid material, others are ephemeral, temporarily applied on walls which are soon to be repainted.

Ryman — it appears — tries to attain results with a maximum degree of impersonality. At the same time, however, he focuses, isolating it, the explicit use of the hand as one of the separated elements combined in the work. He manages, perhaps, even to do the same with his own way of feeling, that feeling of which Malevitch fifty years ago declared the supremacy.

Robert Mangold is more schematic. His works are almost completely programmed. During the 60's he chose semicircle-shaped masonite surfaces on which he applied color using a house painter's roller and which divides along measured tracings with exact grooves dug into the surface.

More recently, he stretches canvas on stretchers of eccentric forms and he applies color with a roller or some other, just as impersonal tool and then with a piece of charcoal he draws circles and irregular lines which deform the perception of the picture. Here the hand counts much less than for Ryman. The picture is a purely mental fact produced with little improvised intervention.

Brice Marden covers rectangular canvases with a compact color. He then hangs two or three canvases side by side. The panels are considered companion pieces from the very beginning. The color is hot-wax mixed. It is spatula applied. The spreading of the color stops at the edge of the surface. Along the sides of the picture the raw canvas is exposed. When the artist is not satisfied with a surface it is scratched away and removed and done over again. Morandi worked the areas of his pictures in this manner. They seem extremely simple but were done and redone with exhausting persistence until they were judged right. Look at length at the borders of the gray surfaces of Marden's paintings, at the tiny holes left by the spatula through which can be perceived vivid pinks, orange, light blues which make up the undercoating of the picture.

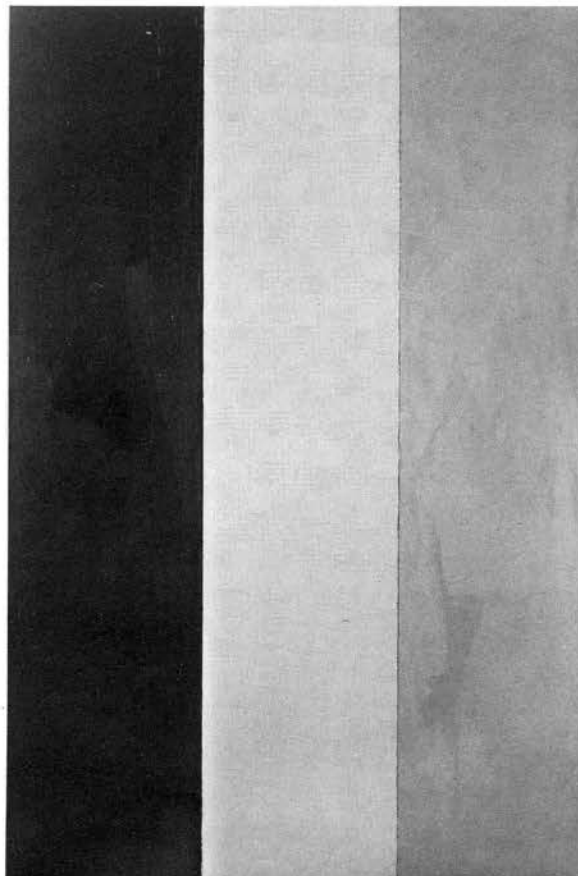
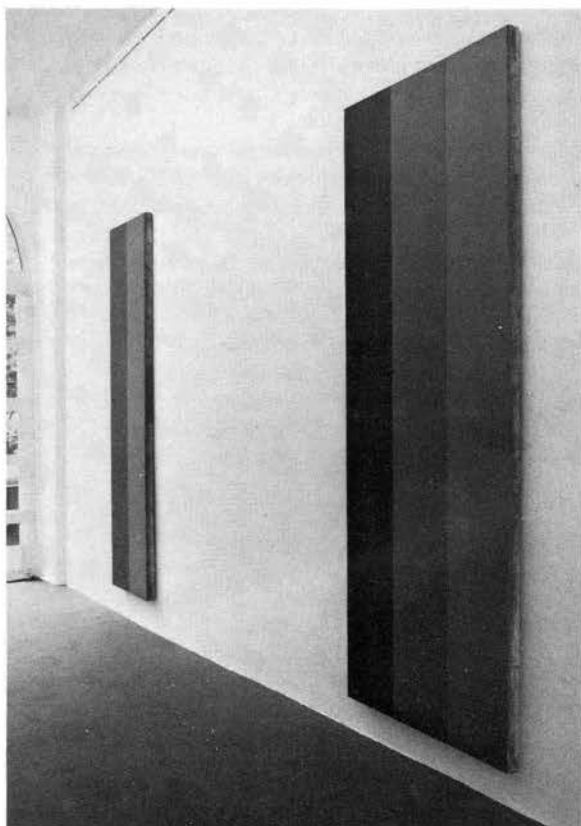


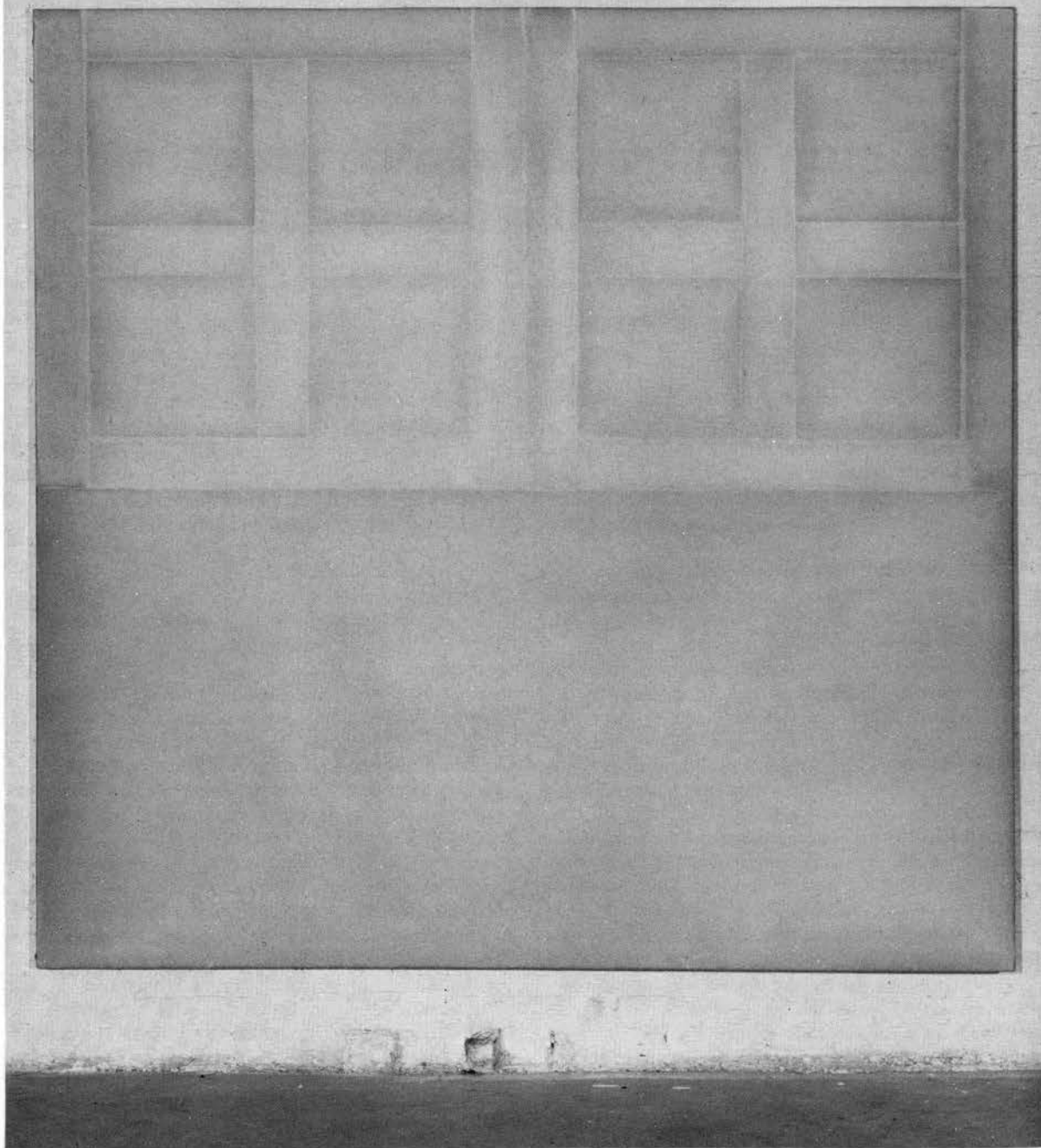
Brice Marden,

Brice Marden, *Tour III*, 1972, olio su tela, cm. 244x91.
 Courtesy Bykert Gallery, New York.

Osservate l'importanza dei fianchi della tela tirata su telaio, su cui si può rintracciare la storia del processo fisico e mentale di produzione del quadro.

Star (for Patti Smith), 1972, cm. 172x114,
 olio e cera su tela. Courtesy Bykert Gallery, New York.
Verso il basso si vede apparire lo strato di colore sottostante quello finale.





James Bishop, *Untitled*, 1972, olio su tela, cm. 185x185. Courtesy Fourcade, Droll, Inc., New York.

affiorare nel suo lavoro. Anche lui procede per logica e forme elementari. Anche per lui, l'aspetto di un lavoro è tanto importante quanto le motivazioni e intenzioni su cui si fonda. Ma la sensibilità della mano che controlla per ore il colore liquido perché si addensi dove voluto è particolarmente visibile nel suo lavoro. Bishop lavora in orizzontale, sulla tela stesa per terra. Divide la superficie quadrata in zone a volte accentuate da linee a matita. È il solo dei quattro ad evidenziare l'esistenza di più di uno strato di colore sulla superficie.

Questa pittura non è d'avanguardia perché la cultura non è intesa come la marcia di un esercito. Non vuole dimostrare nulla e non vuole convincere nessuno. Non si tratta più di preminenza o supremazia di qualsiasi modo di agire. Cerca di essere onesta all'estremo in quello che fa.

Lucio Pozzi

If the other three artists work in a more digital, more analytical manner, Jim Bishop allows analogical factors to surface in his work. He, as well, proceeds by logic and elementary forms. The look of a work is as important also for him as the motivations and intentions on which they are based. But the sensibility of the hand which controls for hours the liquid color so that it thickens where wanted, is particularly visible in his work. Bishop works in a horizontal manner on canvas spread on the floor. He divides the square surface into zones sometimes accented by lines drawn by pencil. He is the only one of the four to make evident the existence of more than one layer of color on the surface.

This painting is not of the avant-garde because culture has nothing to do with the advancing of an army. It does not want to prove anything and does not want to convince anyone. It no longer has to do with pre-eminence or supremacy of any way of operating. It attempts to be honest to the extreme in what it does.

Lucio Pozzi

Translation: Eve Rockert