

Barbara Reise

Robert Ryman: Senza titolo III (Posizione)

« Questa è la parte III di un articolo in 3 parti sul lavoro di Robert Ryman. La parte I (sui "materiali") e la parte II (sui "procedimenti") sono state pubblicate nei numeri di febbraio e marzo di *Studio International* (Londra) ».

La posizione di Ryman sta proprio nel centro della sua opera. Altri artisti possono coinvolgersi nella politica del mondo dell'arte, affiliarsi in gruppi, chiosare l'opera di altri in testi pubblici o conversazioni private, presentare teorie circa il loro lavoro per aiutare la gente a comprenderne l'importanza storica e filosofica: non Ryman. Di persona, conservando, lui parla di cose che ama e che conosce personalmente con un'economia, un'umiltà, una spontaneità di espressione che eguagliano quelle della sua pittura. Classificare in mostre o recensioni la sua opera come pittura 'minimalista' o 'concettuale', come 'bianco su bianco' oppure 'il quadrato nell'arte', è affare di altri: talvolta Ryman sorride con aria rassegnata di queste classificazioni, con l'aria di chi è onestamente sconcertato dall'apparente incapacità della gente di guardare l'opera per quel che è: di guardare e sentire direttamente, senza filtri intellettuali nati da altre esperienze.

Questo articolo, così come i dipinti di altri artisti, sono alla fine irrilevanti per la posizione di Ryman, e dovrebbero esserlo per chiunque percepisca la sua opera. Ciò non vuol dire che lo scritto sia inutile, o che non sia interessante in sé e per sé, o che l'opera di Ryman non abbia alcuna relazione con esso. Ma è, come ogni altra cosa — compresi i due precedenti articoli e ciò che discutevano — di un ordine differente (non necessariamente subordinato). Il suo rapporto con l'opera di Ryman è perciò tangenziale, così come il suo contenuto è tangenziale a qualsiasi diretto impatto visivo-fisico con l'opera di Ryman.

Eppure si muove — l'articolo continua, mentre (come Carl Andre annunciò anni fa in una sua cartolina personale) Ryman continua a tenere viva la pittura a New York.

Cos'è 'il dipingere'? Essenzialmente, dipingere, è l'attività di applicare qualcosa che noi chiamiamo 'strato di colore' su una superficie di supporto — sia essa una tela tirata su un telaio, la porta di una cucina o la pelle di un viso. Il nome sostantivo 'un dipinto' si riferisce generalmente a un'entità risultante da questa attività — 'la pittura'; in specifico designa un oggetto incorniciato sulla parete, la cui superficie è dipinta in immagini riconoscibili — 'il quadro'.

Tutti questi significati fanno veramente parte della sfera della vita fisica e materiale, e sono davvero congrui con il particolare carattere della pittura di Robert Ryman. Ho esplorato il carattere integrato dell'uso complesso ma spoglio che Ryman fa dei procedimenti e dei materiali tradizionali della pittura, ma che dire delle immagini dei dipinti intesi come oggetti? Che dire del suo uso quasi costante dello strato di colore 'bianco' e del 'quadrato'?

Il quadrato è certo un'immagine 'conosciuta': esiste come costrutto dell'uomo prima ancora della geometria (come misurazione della terra) di Euclide, 'dimostrata' da Pitagora. Fin d'allora è apparsa più in cartografia ed architettura che nelle arti visive, dove ha avuto scarso rilievo strutturale e significativo al di fuori dell'arte dell'antica Roma imperiale e, negli anni '60, dell'arte newyorkese di Albers, Andre, Flavin, LeWitt, Mangold, Agnes Martin e Ryman. Ciò forse è dovuto al peculiare carattere del quadrato in quanto stabile, muto, inerte: fortemente accentrato su se stesso come qualcosa di 'altro' non

« This is part III of a 3-part article on the work of Robert Ryman. Part I (on "materials") and Part II (on "procedures") were published in the February and March issues of *Studio International* (London) ».

Ryman's position is right in the center of his own work. Other artists might involve themselves with art-world politics, affiliate themselves in groups, expound on the work of others in public print and private conversation, present theories around their work to help people understand its historical and philosophical importance: not Ryman. In person, in conversations, he speaks of the things he loves and knows personally with an economy and humility and directness of expression which parallels that of his painting. The categorization of his work as « minimalist » or « conceptualist » painting, as « white on white » or « the square in art » in exhibitions and reviews, is the problem of other people; Ryman sometimes smiles ruefully at these categorizations, looking honestly puzzled at the seeming inability of people to look at the work for its own sake: to look and feel directly, without intellectual filters built from another experience.

This article, like the paintings of other artists, is finally irrelevant to Ryman's position, and ought to be so to anyone's perception of his work. Which is not to say that the writing is useless, or that it cannot be interesting in and of itself that Ryman's work is irrelevant to it. But it is, like everything else — including its two predecessors and what they discuss — of a different (not necessarily subordinate) order. Its connection with Ryman's work is therefore tangential, as its content in tangential to any direct visual-physical encounter with Ryman's work.

Eppur si muove — the article continues, and (as Carl Andre announced on a personal postcard several years ago) meanwhile Ryman keeps painting alive in New York.

What is « painting »? Essentially it is the activity of applying something we call « paint » onto a supportive surface — whether that surface be a piece of stretched canvas, a kitchen door, or the skin of a face. The verbal substantive noun « a painting » refers generally to an entity resulting from this activity; specifically 'painting' designates a framed object on the wall, whose surface is painted in recognizable imagery, the painting. All these meanings are very much in the sphere of physical, material life and very congruous with the particular character of Robert Ryman's painting. I have explored the integrated character of Ryman's complex but naked use of traditional procedures and materials of painting, but what about the imagery of the paintings as objects? What about his almost constant use of « white » paint and « the square »?

The square is certainly a « known » image: it has existed as a man-made construct since before the earth-measurement geometry of Euclid, « proved » by Pythagorus. Since that time it has been more apparent in cartography and architecture than in the visual arts, where it has had little structural or meaningful significance outside the art of ancient and imperial Rome and the 1960s New York art of Albers, Andre, Flavin, LeWitt, Mangold, Agnes Martin, and Ryman. Perhaps this is related to the peculiar character of the square as stable, mute, inert: self-centering itself powerfully as something « other » unaffected by the forces of gravity. Certainly it is unlike the circle, triangle, and rectangle, — whose geometric shapes have accrued cultural association with infinity, the trinity, death,



Robert Ryman, *Untitled*, 1963-64, vynil su alluminio, cm. 23 x 23.



Robert Ryman, *Untitled*, 1970, olio su fiber-glass su cornice di carta, cm. 140 x 140.



Robert Ryman, *Untitled*, 1960, collage, carta da ricalco, olio, gouache, matita e carta; cm. 25 x 25.

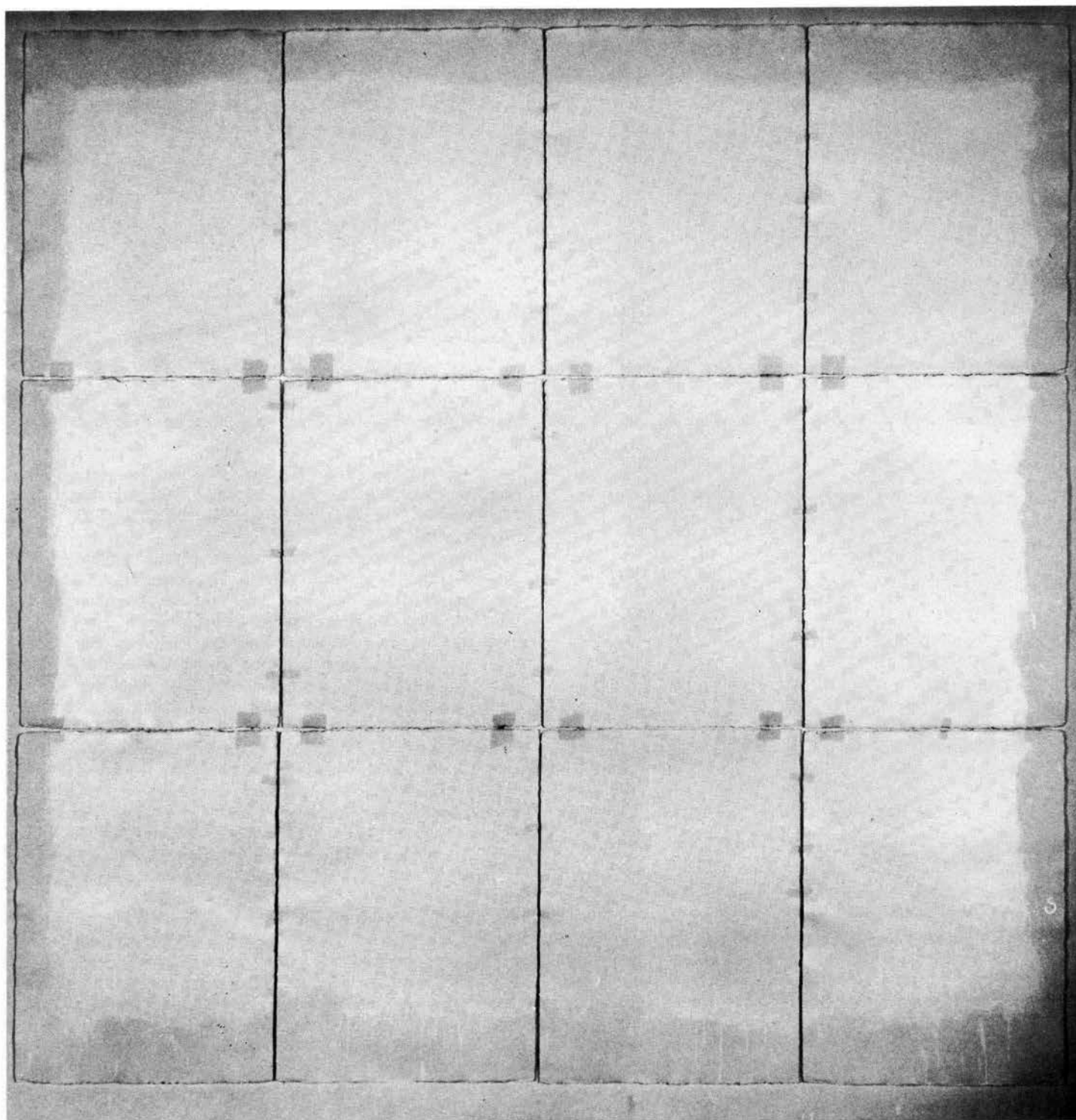
soggetto alle forze di gravità. Certamente è dissimile dal cerchio, triangolo, e rettangolo le cui forme geometriche hanno accumulato associazioni colte con l'infinito, la trinità, la morte, la verticalità umana, e l'orizzont (al)ità dei paesaggi. In qualche modo il quadrato resta un'astrazione, straordinariamente primaria, di fisicità: e come tale è perfettamente congeniale all'arte di Ryman.

Il quadrato è la forma dominante dei parametri dei lavori di Ryman in quanto oggetti fisici. La forza della sua autonomia isola le immagini in superficie della potenziale infinitezza resa dalle pennellate a linee parallele, o a tutta copertura irregolare, o a oscillazioni della mano lungo un asse orizzontale ai limiti solo della resistenza dell'artista. Il contorno quadrato dei dipinti bianchi su lino del 1968 direttamente fissati al muro agisce come un parametro la cui relazione tra interno ed esterno è la 'struttura' operativa di questi dipinti; una 'struttura' accentuata da 'cornici' differenzialmente articolate. E nei lavori meno distinti tridimensionalmente — i quadri dipinti sulle pareti — i formati quadrati, con o senza tracce di nastro adesivo, sono la distinzione tra le pareti funzionalmente imbiancate e la pittura murale 'd'arte'. E ci sono quadrati dentro i quadrati. Alcuni di questi oppongono l'intervento personale dell'artista in un 'quadrato soggettivo' al quadrato 'perfetto' più misurato dei parametri delle opere. Non intendo qui la leggera deviazione dalla misura esatta di cui Ryman stesso è così consapevole tanto che disse a Phyllis Tuchman in un'intervista (*Artforum*, Maggio 1971): «Non tutti i miei dipinti sono perfettamente quadrati... Qualche volta sono $29\frac{1}{2} \times 30\frac{1}{2}$. Sembrano quadrati; in realtà, non lo sono. Il fatto che siano venuti così dipende dal materiale. È importan-

human verticality, and the horizon (ality) of landscapes. The square somehow remains an extraordinarily primary abstraction of physicality: and as such it is perfectly sympathetic with Ryman's art.

The square is the dominant shape of the parameters of Ryman's works as physical objects. Its powerful self-containment isolates the surface imagery of potential infinity made by brushstrokes as parallel lines, or as randomly all-over, or as hand-swung across a horizontal axis of the limits only of the artist's stamina. The square outline of the 1968 white-painted linen paintings stapled to the wall acts as a parameter whose relation between inside and outside is the operative 'structure' of these paintings; a 'structure' enhanced by differently articulated 'frames'. And in the least three-dimensionally distinct works — the paint-on-wall paintings — the square formats, with or without masking-tape delineations, are the distinction between functionally painted-walls and 'art' wall-paintings. And there are squares within squares. Some of these play off 'personal' intervention of the artist in a 'subjective square' against the more measured 'perfect' square of the works' parameters. I don't mean the slight deviations from exact measurement of which Ryman himself is so aware that he told Phyllis Tuchman in an interview (*Artforum*, May 1971) «Not all my paintings are absolutely square... Sometimes they're $29\frac{1}{2} \times 30\frac{1}{2}$. They look square; actually, they're not. It's just because of the material that they come out that way. It is important; I do tend to keep them square». No, I mean the interaction between the square paper of the 1973 aquatints and the consciously irregularized square of the hand-sawn printing-plate which appears repeatedly in different positions on different papers. I mean the way that the tension between hand-painted fuzzy-edged squares and irregular squares of masking-tape removals counter-acts the more perfectly square formats of the 1968 *Classico* paintings. And the blue-lined once - measured squares restretched into wobbly squares which literally pull against their flatly square stretchers in those *Bent Line Drawings* of 1970. All these interactions of two-dimensional imagery with the three-dimensional objects have a special congruity of being «square» — like a natural tautology. Which comes first, the ideal or the specific chicken or egg?

The same could be said for «white» in Ryman's oeuvre. There are whites and whites: no color which is all color — and different in each particular case. For we are not speaking of «white light», but materialistically: of white paint, white paper, white baked enamel, white exhibiting walls seen through wax-paper or fibre-glass. But especially of white paint. «Winsor White» (an American brand of titanium-based oil paint) and «Brilliant White» (a British color of house paints, different from «white») are cold pale whites; «Gripz» is a primer-sealer of a warm golden white, «Ena-

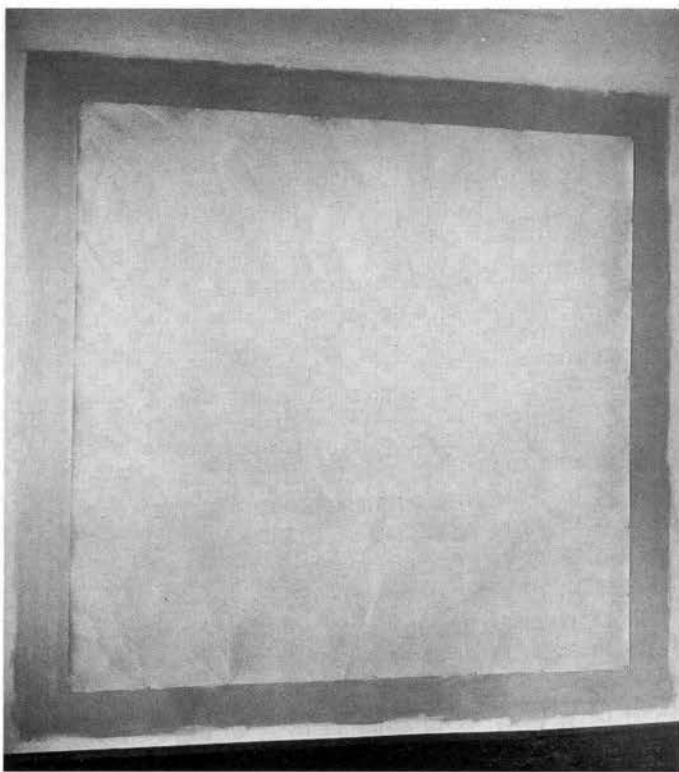


Robert Ryman, *Classico III*, 1968, acrilico su carta, cm. 236x236. Collezione dell'artista. Courtesy Fischbach Gallery, New York.

te; non tendo a mantenerli quadrati ». No, intendo l'iterazione tra la carta quadrata del 1973 delle acquetinte e il quadrato, coscientemente fatto diventare irregolare, della lastra segata a mano che appare ripetutamente in differenti posizioni su fogli di carta differenti. Intendo il modo con cui la tensione tra i quadrati dipinti a mano e sfrangiati e i quadrati irregolari dei nastri adesivi tolti si contrappone ai formati perfettamente quadrati dei dipinti *Classico* del 1968. E i quadrati precedentemente perfetti a linee blu tesi un'altra volta dentro quadrati ondulati letteralmente tirati contro i loro telai perfettamente quadrati in quei *Bent Line Drawings* del 1970. Tutte queste iterazioni di immagini bi-dimensionali con gli oggetti tridimensionali hanno una speciale congruenza con l'essere 'quadrato' come una tautologia naturale. Chi è nato prima, l'ideale o lo specifico, l'uovo o la gallina?

La stessa cosa si potrebbe dire per il 'bianco' nell'opera di

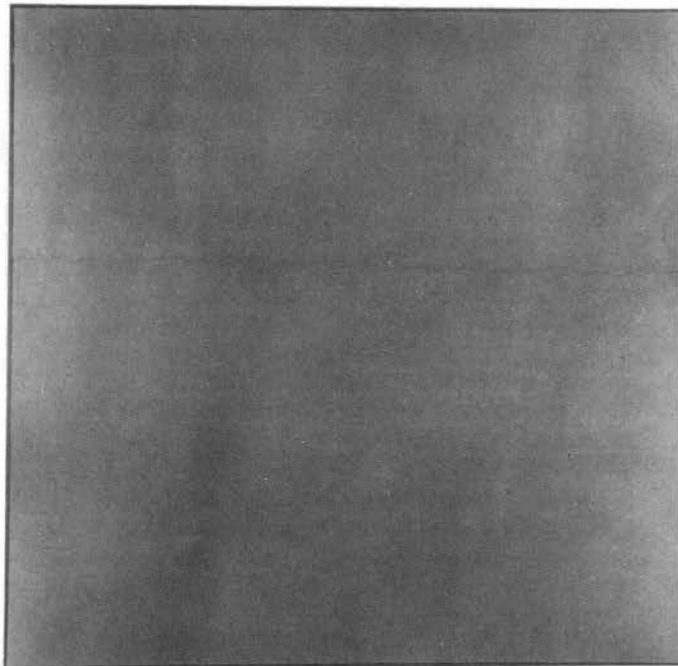
melac » is another primer sealer of a more cold and light hue. Ryman has used all of these different whites in terms of their individual color characteristics. But he has also used these differently colored white paints in terms of their physical natures to further differentiate the colors which we see. Sometimes the paint is so thin that the color of its underlying surface shows through — and we see a brush-stroked *mixture* of white and the gray of steel, warm tan of cardboard, brown of linen, grayish white of cotton. « It's not really monochrome painting at all », he told Phyllis Tuchman, « The white just happened because it's a paint and it doesn't interfere. I could use green, red, yellow, but why? It's a challenge for me to use paint and make something happen with it, without having to be involved in reds, greens, and everything which would confuse things. But I work with color all the time. I don't think of myself as making white paintings. I make paintings;



Robert Ryman, *Essex*, 1968, olio su lino, con cornice di vernice gialla sulla parete, cm. 250 x 250. Foto Fine Art Photography.

Ryman. C'è bianco e bianco: un senza colore che è tutti i colori — e differente in ciascun caso particolare. Poiché non stiamo parlando di 'luce bianca', ma materialisticamente: di strato di colore bianco, carta bianca, di smalto bianco e indurito, bianche pareti di esposizione viste attraverso carta paraffinata o fiber-glass. Ma specialmente di strato di colore bianco. 'Winsor White' (una marca americana di colore ad olio a base di titanio) e 'Brilliant White' (un colore inglese per dipingere le pareti, di un 'bianco' differente) sono freddi pallidi bianchi; 'Gripz' è una prima mano di fondo d'un caldo bianco dorato, 'Enamelac' è un'altra mano di fondo di colore più freddo e brillante. Ryman ha usato tutti questi bianchi diversi secondo le loro particolari caratteristiche di colore. Ma ha anche usato questi strati di colore bianchi di differenti gradazioni secondo la loro natura fisica per poi differenziare i colori che vediamo. Talvolta lo strato è così sottile che si intravede il colore della superficie sottostante — e si vede una *mistura* di bianco e del grigio dell'acciaio, del caldo marrone rossiccio del cartone, del marrone del lino, del grigiastro del cotone. « Non è affatto una pittura monocroma — ha detto a Phyllis Tuchman — « Accade che ci sia il bianco solo perché è un colore e non interferisce. Potrei usare il verde, rosso, giallo, ma per quale ragione? Per me è una sfida usare lo strato di colore e con esso, fare accadere qualcosa senza avere a che fare con i rossi, i verdi, e con qualsiasi cosa che confonderebbe le cose. Ma io lavoro sempre col colore. Non mi ritengo uno che fa quadri bianchi. Io faccio quadri, io sono un pittore. Lo strato di colore bianco è il mio mezzo. Ciò implica un mucchio di colori ».

Lo strato di colore bianco non è solo 'neutro' in termini del suo potenziale compositivo. Il bianco come proprietà materiale è il più *fisicamente positivo* di tutti i pigmenti colorati. Riflette di più la luce. È visivamente il più reattivo all'atmosfera fisica, ai colori e alla luce del contesto. Come tale è il colore fisico più sensibile inteso come materiale di superfici diverse — riflettendo la luce (superfici lucide), assorbendola (superfici opache), o rifrangendola in ombre tra pennellate d'impasto spesso o pezzi di carta. E per quanto sia il più *fisico*, a livello primario, dei pigmenti colorati generali, l'uso che ne fa Ryman è compatibile con l'uso di altri materiali di superficie: si presenta in modo tanto nudo, diretto, e semplice quan-



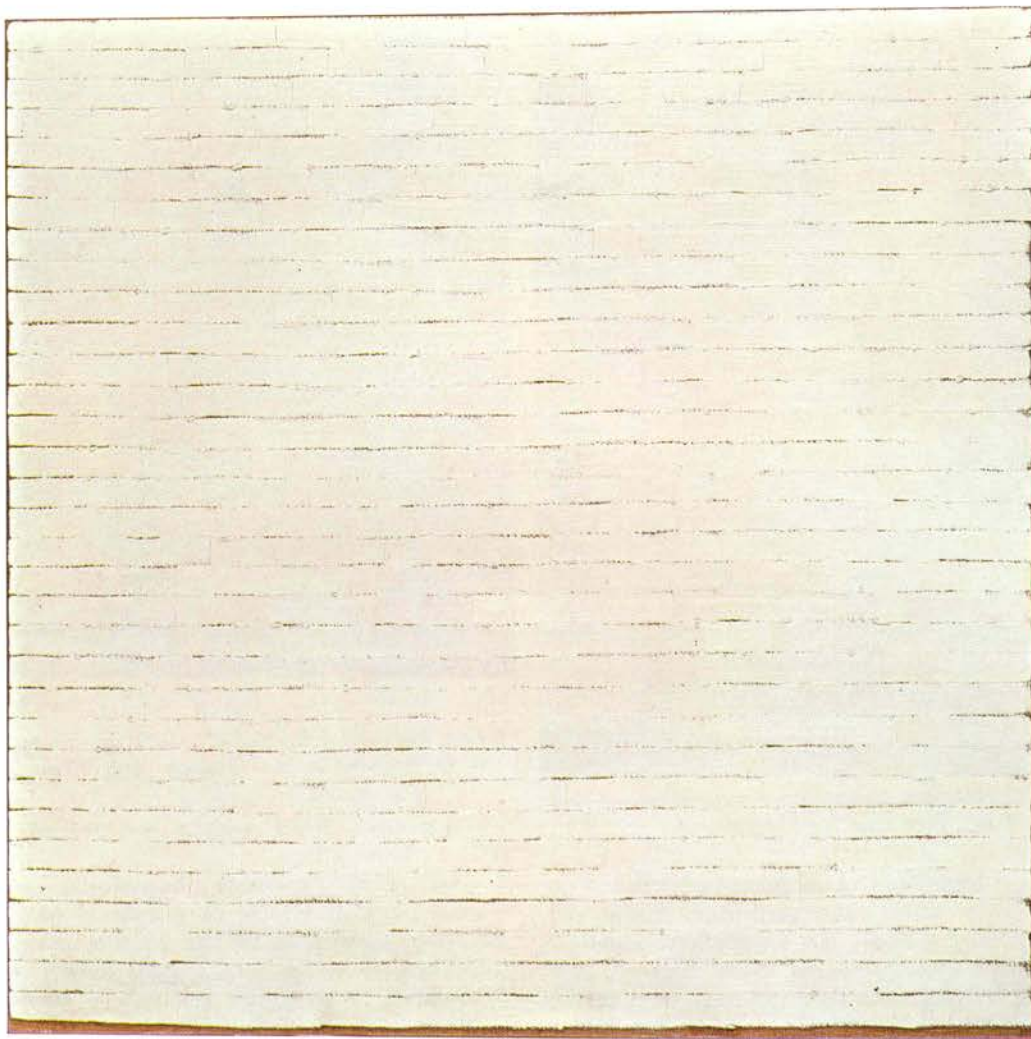
Robert Ryman, *Surface Veil III*, 1971, olio su cotone, cm. 365 x 365. Coll. G. Panza di Biumo. Courtesy John Weber Gallery, New York.

I'm a painter. White paint is my medium. There's a lot of color involved ».

White paint is not only « neutral » in terms of its compositional potential. White as a material property is the most *physically positive* of all the pigment colors. It reflects the most light. It is the most visually responsive to the physical atmosphere, to the colors and light of the context. As such it is the most sensitive physical color as material of different surfaces — reflecting light (in shiny surfaces), absorbing it (matte), or refracting it into shadows between strokes of thick impasto or pieces of paper. And insofar as it is the most primarily *physical* of the general pigment colors, its use by Ryman is compatible with his use of other surface materials: it presents itself as nakedly, as directly, and as purely as does the linen, copper, paper, polyester fabric, cotton, to the viewer's visual and tactile experience. And the various responses of all these materials to the light of the context is of as special concern to Ryman as are their physical scale within it.

Scale is a relational property of physicality. It has to do with the degree of interval, the difference in size, between things. The constant use of white gives an « all-overness » to the visual scale of color within each of Ryman's works, accentuating the fine differences between different whites, between whites of different works and between white and other material colors within each one. The usually square formats of the works make a comprehensible over-all size against which to measure the scale of individual brush-strokes and residue of painterly activity against (also) the almost grid-like weave of canvas. For it is not the case in Ryman's work, as it is in the long Renaissance tradition, that « scale » is based on the humanistic pictorial mirror of hand-to-arm-to-body-to-painting (or sculpture) relationships of size; rather is it the parameters of the painting, the *thing-itself*, which gives the basic size against which everything else is relative.

« Everything else » can be the size of a single brush used over the whole surface, or the ridges of impasto left from between stiff bristles of a brush, or the pieces of paper or fibreglass which act as parts of the whole, or the impression of an intaglio printing-plate, or pieces of sticky tape, or the artist's signature, or the wall or the room of the painting, installation, or even the different size of another similar « thing-itself ». The regular minute differences of size amongst the *General* paintings is their only consciously constructed dif-

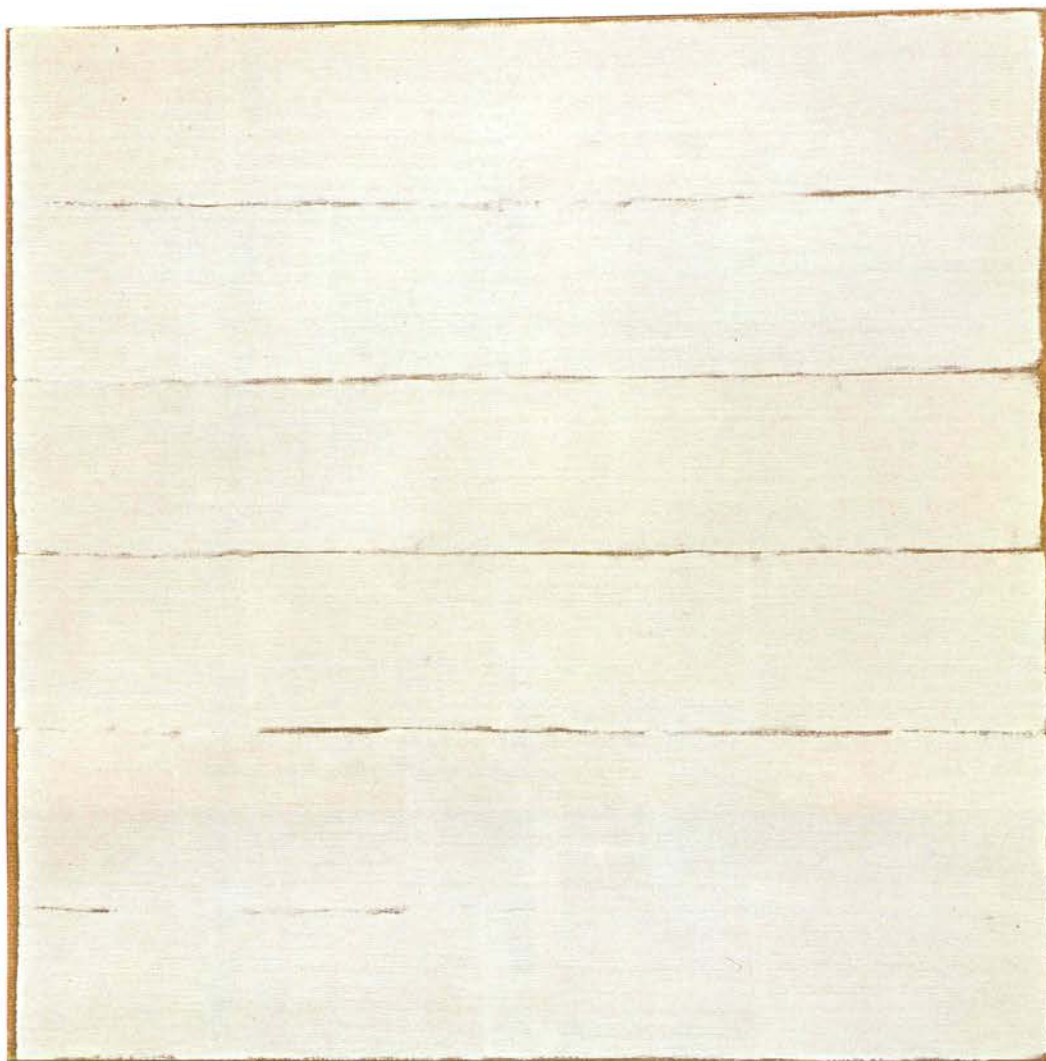


Robert Ryman, *Winsor 5*, 1965, olio su lino, cm. 160 x 160. Collezione Mr. e Mrs. H. Fischbach, New York.

to il lino, il rame, la carta, il tessuto plastico, il cotone, all'esperienza tattile e visiva dello spettatore. E le varie risposte di tutti questi materiali alla luce del contesto ambientale interessano particolarmente Ryman come la loro scala * fisica all'interno di esso.

La scala è una proprietà di relazione della fisicità. Ha a che fare con il grado di intervallo, la differenza di misura, tra le cose. L'uso costante del bianco dà una 'copertura' a tutta la scala visiva di colore all'interno di ciascuna opera di Ryman, accentuando le raffinate differenze tra i bianchi diversi, tra i bianchi di opere diverse e tra il bianco e i colori degli altri materiali all'interno di ciascuna. I formati di solito quadrati delle opere danno una misura globale e intelleggibile contro la quale misurare la scala delle singole pennellate e il residuo di una attività pittorica in contrapposizione (anche) al tessuto quasi a griglia delle tele. Perché nell'opera di Ryman non succede, come nella lunga tradizione rinascimentale, che la 'scala' si basi sullo specchio pittorico umanistico dei rapporti di misura mano-braccio-corpo-dipinto (o scultura); piuttosto sono i parametri del quadro, della *cosa-stessa*, che danno la misura base in confronto della quale ogni altra cosa è relativa. 'Ogni altra cosa' può essere la misura di un solo pennello usato su tutta un'intera superficie, o i colmi dell'impasto derivati dalle setole rigide di un pennello, o i pezzi di carta o fiber-glass che agiscono come parti del tutto, o l'impronta di una lastra per l'incisione, o i pezzi del nastro adesivo, o la firma dell'artista, o la parete o la stanza d'esposizione dell'opera, o anche la differente misura di un'altra simile *cosa-stessa*. Nelle minime regolari differenze di misura dei dipinti *General* sta la loro unica differenza: una differenza che crea una struttura complessa di scala tra i dipinti come gruppo e che non è apparente nel loro isolamento particolare. Dipinti quali *Mayco* e

ference: a difference which creates a complex structure of scale amongst the paintings as a group which is not apparent in their individual isolation. Paintings like *Mayco* and the huge *Surface Veils* depend largely on the scale between the single size of brush and the size of the surface it covers for the paintings' over-all quality of *feeling*: the majestic solemnity of *Mayco* is due to its humanly reachable size as an object relative to the appearance of slowly-pulled bands of paint from an extremely large brush; the supper-human feeling of *Surface Veil I, II, III, and IV* is partly due to their huge size, but also to the appearance of a small brush moving rapidly with thin paint — accentuating the vibrant «lightness» of the works. But in many paintings, Ryman has incorporated an intermediary image-size between that of the individual brushstrokes and the parameters of the works as wholes: these images (when not these of the materials, processes, of a grid or a square) were those of his signature or of the date of the work, often repeated regularly in blocks, or appearing as a squarish figure like a punctuation point for the surface area. As visual images, these words and numbers are not just additions of phenomenologically pleasing information. They are directly personal, and also an objective aspect of Old Master craft: for the signing and dating of a painting is part of the traditional technique of painting-making — a sort of final «finish» to the facture of the *thing*. Incorporating dates and signatures as part of his own imagery is quite consistent with Ryman's use of traditional procedures in pure and extreme forms for the structure of his own art. And as images traditionally connected with paintings as objects, it is not surprising that in Ryman's oeuvre they are often found on the sides of paintings, thus accentuating the three-dimensional physicality of the paintings as objects in space.

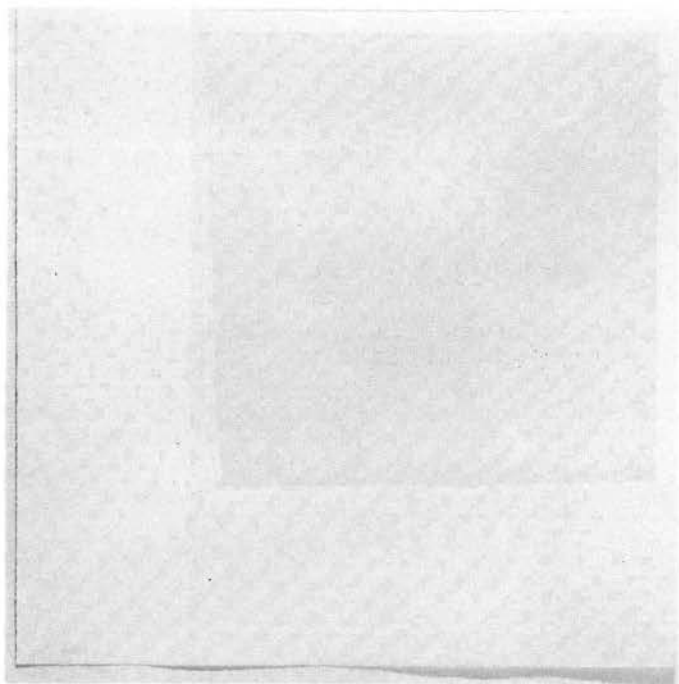


Robert Ryman, *Mayco*, 1966, olio su lino, cm. 193 x 193. Coll. Mr. e Mrs. Fischbach, New York.

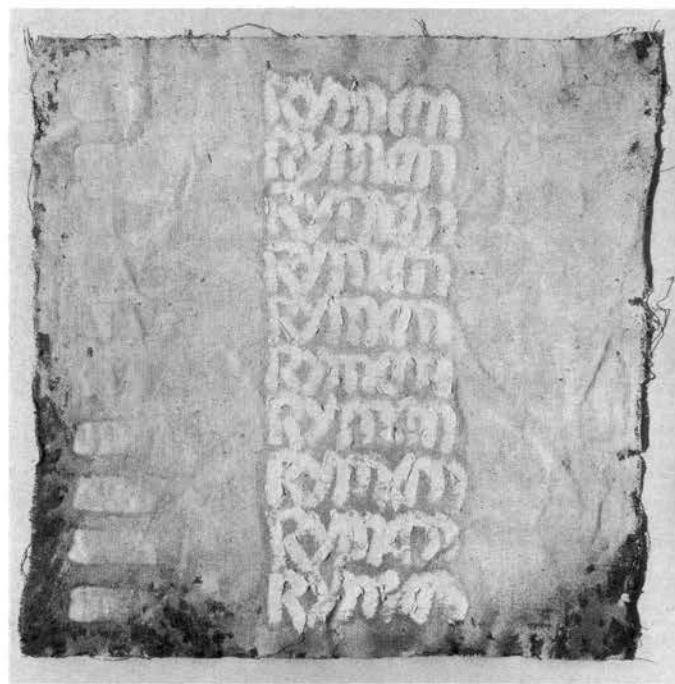
L'enorme *Surface Veils* dipendono in gran parte dal rapporto tra la singola misura del pennello e la misura della superficie che esso copre per la globale qualità di *sensibilità* dei dipinti stessi: la maestosa solennità di *Mayco* è dovuta alla sua misura a grandezza d'uomo quale oggetto in relazione all'aspetto delle bande di colore tirate lentamente da un enorme pennello; la sensibilità super-umana di *Surface Veil I, II, III, and IV* è in parte dovuta al loro enorme formato, ma anche all'aspetto di un piccolo di pennello che si muove rapidamente con uno strato di colore sottile — accentuando la vibrante 'leggerezza' delle opere. Ma in molti dipinti Ryman ha introdotto una misura-immagine intermediaria tra quella delle singole pennellate e i parametri delle opere come complessi: queste immagini (quando non quella del materiale, dei processi, di una griglia o di un quadrato) erano quelle della sua firma o della data dell'opera, spesso ripetuta regolarmente in stampatello, o con l'aspetto di forma più o meno quadrata simile ad una punteggiatura per tutta l'area della superficie. Come immagini visive, queste parole e numeri non sono solo aggiunte d'informazioni fenomenologicamente piacevoli. Sono strettamente private, ed anche un aspetto oggettivo del mestiere del Vecchio Maestro: perché firmare e datare un dipinto fa parte della tecnica tradizionale del fare un dipinto — una specie di 'tocco' finale alla realizzazione della *cosa*. Considerare le date e le firme come parte delle sue immagini è del tutto coerente, per la struttura dell'arte di Ryman, con l'uso che egli fa delle procedure tradizionali secondo forme pure e severe. E non sorprende che nell'opera di Ryman si trovino spesso sui lati dei dipinti, quali immagini tradizionalmente collegate ai dipinti in quanto oggetti, accentuando così la fisicità tridimensionale dei dipinti quali oggetti nello spazio.

Ryman è molto consapevole del fatto che i dipinti *sono* og-

Ryman is very aware of the fact that paintings *are* objects. During the 1971 interview with Phyllis Tuchman he said: «During the late '50s, '60s, Rothko was the first, I guess, to make the point that painting was an esthetic object. That point was made over and over again through the '60s (I'm talking about abstract painters) and I had done it myself. The point had really been gotten across strongly that painting was an object. So, I wanted to make a painting getting the paint across. That's really what a painting is basically about, whether you talk about figurative painting or abstract painting, when you really get down to it. I wanted to point out the paint and the paint surface and not so much the objectness. Of course they are always objects. Any painting is an object; there's no question about that. You can't get away from that». This acceptance of the physical nature of painting as a matter of fact is characteristic of New York artists working in close physical association with the heritage established by Rothko, Newman, Pollock, and Johns from the 1950s: a heritage recently transmitted to some interested but sedentary European artists primarily through commercial galleries, theorizing critics, and art-magazine reproductions. The difference in paintings by artists of a similar age on both sides of the Atlantic can be seen in the contrast between the Parisian «Support/Surface» group with its dependence of a verbal theoretical structure and the direct material importance of Brice Marden's surfaces, the image determination by a painting's physical parameters in Stella's early work, the importance of canvas texture in the making of those irregularities of strictly orthogonal lines which are the fine excellence of Agnes Martin's work. Ryman not only accepts the importance of painting's material reality: he loves it, he revels in it, he uses it in ways which are most conservative of his material's essential pictorial properties, in



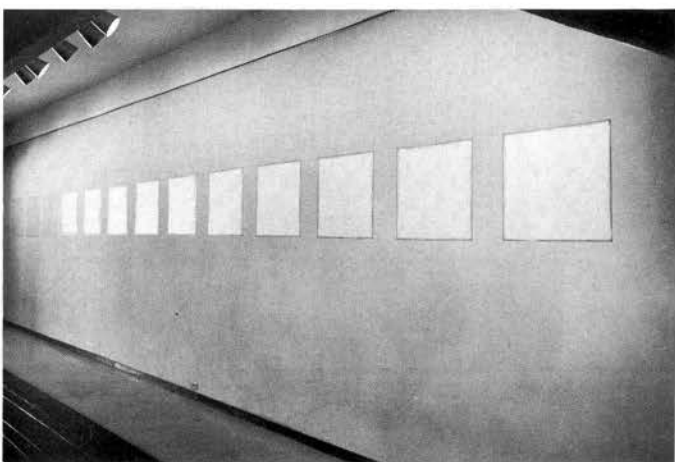
Robert Ryman, *Untitled Unique Aquatinte*, 1972, cm. 50 x 50. Foto Robert E. Mates and Paul Katz.



Robert Ryman, *Untitled*, 1961, olio e gesso su lino; cm. 39,5 x 39,5. Proprietà dell'artista. Foto Stedelijk Museum.



Robert Ryman, installazione dei dipinti *General* alla Fischbach Gallery, New York, febbraio 1971. Foto Fine Art Photography.



Robert Ryman, parziale installazione della mostra alla Ace Gallery, Los Angeles. Foto Frank J. Thomas, Los Angeles.

getti. Durante l'intervista del 1971 con Phyllis Tuchman, ha detto: « Alla fine degli anni '50, '60, Rothko fu il primo, mi sembra, a precisare il punto che il dipinto era un oggetto estetico. Quel punto fu precisato molte volte ancora negli anni '60 (sto parlando dei pittori astratti) e l'ho fatto anch'io. Si era davvero arrivati a mettere in risalto il punto che la pittura era un oggetto. Così, ho voluto fare un dipinto che mettesse in risalto lo strato di colore. Questo è ciò che è realmente un dipinto, quando si viene al dunque, sia che si parli di pittura figurativa o astratta. Ho voluto dare rilievo allo strato di colore e alla superficie dipinta, e non tanto all'oggettualità. Ovviamente sono sempre degli oggetti. Qualsiasi dipinto è un oggetto; non c'è dubbio. Non se ne può sfuggire ». L'accettazione della natura fisica del dipinto, di fatto, è una caratteristica degli artisti newyorkesi operanti in stretto rapporto fisico con l'eredità lasciata da Rothko, Newman, Pollock e Johns durante gli anni '50: un patrimonio recentemente trasmesso ad alcuni artisti europei interessati ma sedentari principalmente attraverso gallerie private, critici che teorizzano, e riproduzioni su riviste d'arte. La differenza nei dipinti di artisti della stessa generazione al di qua e al di là dell'Atlantico si può vedere nel contrasto tra il gruppo parigino 'Supports-Surfaces, con la sua dipendenza da strutture verbali e teoriche, e la diretta importanza materiale delle superfici di Brice Marden, la determinazione dell'immagine resa dai parametri fisici di un dipinto nei

procedures which manifest each stage of his encounter with the materials at hand. And his approach to the physicality of painting is not limited to an awareness of paintings only as traditional objects; he is also aware of the state of « objects » in contemporary art which are *not* « painting ». « A lot of my paintings (I wouldn't say most, a lot) can not really be shown to anyone in the usual way of dragging a painting out of the closet or the storeroom and saying, here's a painting », he told Tuchman, « My paintings wouldn't work that way. You can't drag a Flavin, for instance, out of the closet and say, here's a Flavin. All you would see is a couple of tubes. It has to be on the wall, in a situation. Then it's complete ».

It is not only Ryman's awareness of painting as part of a wider range of « specific objects » in physical art which is very contemporary: it is also his emphasis on the importance of *process* in the structure and appearance of his work. Recently the importance of « process » in the exhibited work is obvious on the part of artists as diverse as Beuys, Serra, Efrat, Maloney, Dan Graham, and Buren — to say nothing of the category — breaking performance artists, or the mindless push pull colorfield painters flooding galleries in the wake of De Kooning, Kline, Morris Louis, Soulages, and the Cobra group. Within this wide-ranging non-group, Ryman (like everyone else) is unique: and his uniqueness has to do with his acceptance of the parameters of Old Master « peintre-graveur » acti-

primi lavori di Stella, e l'importanza della testura della tela in quelle irregolarità delle precise linee ortogonali che sono la precisa validità del lavoro di Agnes Martin. Ryman non solo accetta l'importanza della realtà materiale del dipinto: l'ama, ci va a nozze, la usa in modi che sono più conservatori delle proprietà pittoriche essenziali del suo materiale, in procedimenti che manifestano ogni stadio del suo incontro con i materiali a portata di mano. E il suo approccio con la fisicità del dipinto non è limitato ad una consapevolezza dei dipinti soltanto come oggetti tradizionali; egli è anche consapevole della condizione di 'oggetti' nell'arte contemporanea che *non* sono 'pittura'. «Una parte dei miei dipinti (non direi molti, una parte) non si possono far vedere a nessuno nel solito modo, tirandoli fuori dall'armadio a muro o dal magazzino e dicendo, ecco un dipinto», ha detto a Tuchman, «I miei dipinti non funzionano in questo senso. Non si può tirar fuori un Flavin, per esempio, da un armadio e dire, ecco un Flavin. Tutto quello che si vedrebbe sarebbe un paio di tubi. Deve stare sulla parete, in una situazione. Allora è completo».

Non è contemporanea soltanto la consapevolezza di Ryman del dipinto come parte di una più vasta serie di 'oggetti specifici' nell'arte fisica: lo è anche la sua enfasi sull'importanza del *processo* nella struttura e nell'aspetto del suo lavoro. L'importanza del *processo* nel lavoro esposto è recentemente ritenuta ovvia da artisti diversi quali Beuys, Serra, Efrat, Maloney, Dan Graham e Buren, per non parlare degli artisti impegnati, nella 'performance' a rompere ogni categoria, o degli stupidi pittori gestual-coloristi che hanno inondato le gallerie sull'onda di Kline, De Kooning, Morris Louis, Soulages e del Gruppo Cobra. All'interno di questo non-gruppo eterogeneo, Ryman (come qualsiasi altro) è unico: e la sua unicità ha a che fare con la sua accettazione dei parametri dell'attività di Vecchio Maestro 'peintre-graveur' come struttura operante per il suo lavoro. Come tale lavora con una disciplina regolata da secoli, derivante da una tradizione 'conosciuta' come lo sono il quadrato, il pigmento bianco e la 'pittura' stessa. La sua abilità a ispirarsi ad un'area artistica che altri ripudiano come 'morta' è in relazione alla profonda passione con cui esplora gli aspetti individuali della tradizione in quanto potenzialmente densa di significati. Ed il suo accettare tale tradizione come 'oggettiva', invece di confinarlo in personali pre-concetti su cosa potrebbe essere l'arte, lo rende in effetti libero per fare delle opere così intensamente personali e spontanee da sembrare — per tutta la loro istruita razionalità — che diano corpo ad un idealismo estremamente sensibile e romantico.

Un romantico contemporaneo? Perché no? Turner avrebbe capito, entusiasmandosene, gran parte del lavoro di Ryman: ma sarebbe rimasto sconcertato dalla rinuncia di Ryman alle immagini poetiche e narrative per una nudità della mera comunicazione della tinta applicata. Rothko avrebbe capito quella nudità di immagini e mezzi, e la distinzione di umori evocati dalle varie opere: ma forse sarebbe rimasto sconcertato dalla varietà dei materiali e tecniche che Ryman usa. Accademici filosoficamente sofisticati andrebbero a nozze nell'analisi di quella varietà incasellando la posizione di Ryman entro la storia dell'arte ed il culto contemporaneo dell'avanguardia; ma questa reazione avrebbe pochissima pertinenza con le intenzioni di Ryman. Poiché certamente l'opera di Ryman non è intenzionalmente una questione di «ri-definizione del modello 'pittura' quale fattibile *modus operandi* per fare 'arte' nel contesto d'oggi». Non è un accademico prodotto finale di un'analisi culturale di appropriate 'strategie per l'avanguardia', per l'azione 'post-avanguardista', o per la 'retro-guardia' nel contesto del mondo dell'arte. È troppo una questione di incontri fenomenologici con i piaceri potenziali della vita fisica — piaceri che comprendono quello dell'esercizio della mente, della conoscenza, del senso del passato e del futuro. «Dà molta più importanza all'opera entrar dentro nel processo e nel perché e come e quando», ha detto a Tuchman, «ma non è affatto essenziale. La cosa principale è che tu ti metta a guardarla e vedi o provi qualcosa oppure no. È questo che è importante».

Barbara Reise



Robert Ryman, *Untitled*, 1960, olio su cotone, cm. 60,5 x 60,5. Proprietà dell'artista. Foto Stedelijk Museum.

vity as the operating framework for his own work. As such he works with a discipline informed by centuries, from a tradition as «known» as the square and white pigment and «painting» itself. His ability to find inspiration from an artistic area which others dismiss as «dead» is related to the loving depth with which he explores individual aspects of tradition as being potentially meaningful. And rather than being confined to personal pre-conceptions of what «art» might be, his acceptance of such a tradition as «objective» actually frees him to make works so intensely personal and spontaneous that — for all their informed rationality — they seem the embodiment of an extremely sensitive and romantic idealism.

A contemporary romantic? Why not? Turner would have understood and been excited about much of Ryman's work: but he would have been puzzled by Ryman's abnegation of narrative poetic imagery for a nakedness of the sheer communication of applied paint. Rothko would have understood that nakedness of imagery and means, and the distinction of moods evoked by different works: but perhaps he would have been puzzled at the variety of materials and techniques Ryman uses. Philosophically sophisticated academics would revel in analysis of that variety, plotting Ryman's position within the history of art and the contemporary cult of the avant garde; but this reaction would be the least relevant to Ryman's intentions. For certainly Ryman's oeuvre is not intentionally a matter of the «re-definition of the model 'painting' as a viable *modus operandi* for making 'art' in the context of today». It's not the academic end-product of a cultural analysis of appropriate «strategies» for «avant-garde» or «rear-garde» action within the art-world context. It is too much a matter of direct phenomenological encounters with the potential pleasures of physical life — pleasures which include that of the exercise of the mind, of knowledge, of the sense of the past and the future. «It makes the work much more by going into the process and the why and the how and the when», he told Tuchman, «but it's not essential at all. The main thing is you just look at it and you see or you have a feeling about it or not. That's what's important».

Barbara Reise