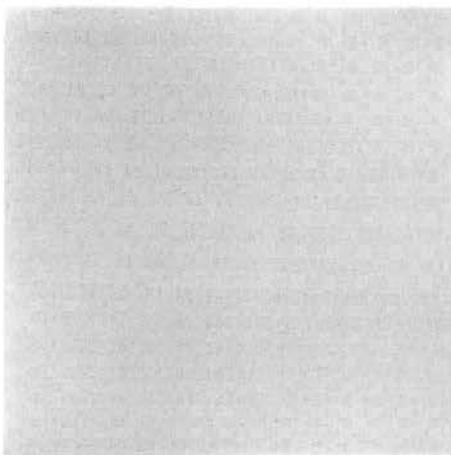


# Carmengloria Morales



Carmengloria Morales, *Dittico*, 1974, grafite e carta, cm. (40 x 2) x 40.



a destra: Carmengloria Morales, *Dittico R-74-6-1*, 1974, grafite e tela, cm. (70 x 2) x 70. Courtesy Galleria Peccolo.

Carmengloria Morales, *Dittico R-74-6-3*, 1975, grafite e tela, cm. (90 x 2) x 90. Courtesy Galleria Peccolo.

Carmengloria Morales, *Dittico*, 1974, grafite e carta, cm. (40 x 2) x 40.

Desidero sottolineare alcuni punti che mi sembrano essenziali per la comprensione del mio lavoro nell'arco di tempo che va dal '69 ad oggi. In primo luogo l'autonomia e la genesi, la continuità durante i difficili anni 69-71, anni in cui le « diserzioni » erano all'ordine del giorno nella convinzione che la cultura potesse « aspettare » o che, in generale, i processi sovrastrutturali della società fossero subordinati alla ricomposizione dei rapporti di produzione.

Il « dittico » nasce da una profonda riflessione sui « materiali » della pittura e dalla revisione del lavoro che ho svolto fino al '68-'69. Mi ero andata convincendo, e ciò valeva per la pittura nel mondo oltre che per la mia, della fragilità di una impostazione mentale che fondava la propria esistenza ed il proprio senso nell'immagine, nell'invenzione, nel rapporto tra campiture di colore. Questi materiali cioè mi apparivano « insufficienti » a confronto con la pesantezza della crisi che la pittura attraversava, con la solitudine che si viveva in quegli anni; insufficienti a salvare la pittura, a liberarla dalla condizione di impotenza a cui l'obsolescenza l'aveva condannata.

Della pittura cominciavo ad indagare l'aspetto più genuinamente problematico, quello più suscettibile di crescita ma anche gli aspetti più asportabili. A riflettere sul perché lasciavo sempre una parte della tela non dipinta, perché rifiutavo l'idea che il quadro fosse completamente ricoperto di

colore; perché infine questo vuoto sempre presente, anziché negare compiutezza alla pittura, conferiva invece ad essa maggiore omogeneità e complessità. Così nel '70 arrivai a separare nel dittico la zona dipinta da quella non dipinta e, nel '71 ad eliminare ogni residuo compositivo e formale nella parte dipinta per lavorare solo con le due componenti essenziali ed ancora vitali della pittura: dittico zona A) pittura piena, libera; zona B) tela sempre vuota, grezza, area di « coscienza » della pittura, non in opposizione all'altra ma parte integrante e necessaria di quella, poiché è anch'essa pittura.

Per quello che riguarda il lavoro più recente direi che non mi allontano molto dalle linee tracciate dalle precedenti ipotesi. Attualmente sono ancora impegnata ad esplorare il rapporto tra la zona dipinta e quella non dipinta, non tanto per raggiungere una diversità di effetto ma piuttosto per mettere allo scoperto la qualità di relazioni diverse, la loro tendenza all'unità temporale e dialettica, non alla pura compresenza.

I valori dimensionali sono implicitamente connessi alla mia pittura ma al di fuori di ogni programma illusionistico o prossemico; (mi riferisco a certi ordini di rapporti che possono intercorrere tra quadro e spettatore come quelli di tipo « avvolgente », con la vocazione all'environment, e con perdita della visione complessiva). Mi interessa invece insistere sulle focalità medie, in modo da poter sempre control-

lare i confini percettivi e percepibili.

Questo atteggiamento di riflessione sulle potenzialità implicite nel mio linguaggio mi muove ad una necessità di analisi delle strutture (nel senso più oggettivo) interne della pittura e del loro articolarsi secondo relazioni pure, fondamentali. Ciò non vuol dire necessariamente riallacciarsi all'operazione minimalistica, al contrario considero la mia una posizione di ricapitolazione e di accumulazione essenziale dei maggiori dati che la storia dell'arte moderna ci sottopone, ed anche di decisa resistenza ai continui tentativi di far regredire l'attività artistica a magazzino di tutti i suoi materiali. Mi riferisco all'oziosità di certe attestazioni attuali pseudostrutturali che aspirano all'identificazione-sostituzione della pittura, che è una operazione complessiva e risultante, sia pure nei suoi momenti più progettuali, con i propri strumenti, elevando questi (cultura attrezzistica?) a materiali capaci di assumersi l'intera responsabilità semantica che alla pittura era stata negata ma che in realtà ad essi non compete. Un po' come dire che cazzuola e pozzolana o, anche, calcestruzzo e ferro si sostituiscono all'« autorità » del progetto per autosignificarsi finalmente in completa libertà. Evidentemente siamo di fronte ad un caso di automatismo metonimico. Si pensa in buona fede che qualsiasi pluralità di elementi possa diventare struttura.

*Carmengloria Morales*

