

EOZON GIANFRANCO ZAPPETTINI

MONOS

GIANFRANCO
ZAPPETTINI

Questo catalogo è stato pubblicato in occasione
della mostra | This catalogue was published
on the occasion of the exhibition **MONOS** GIANFRANCO ZAPPETTINI

Galleria Menhir, La Spezia
18 ottobre | October – 18 dicembre | December 2014

PROGETTO MOSTRA | EXHIBITION PROJECT
Sebastiano Calandra, Chiara Musso

IN COLLABORAZIONE CON | IN COLLABORATION WITH



ORGANIZZAZIONE MOSTRA | ORGANIZATION OF THE EXHIBITION

Chiara Musso, Federica Basini

TESTI DI | TEXTS BY

Alberto Zanchetta

TRADUZIONE | TRANSLATION

Michael Haggerty

PROGETTO GRAFICO | DESIGN

Sara Salvi

CREDITI FOTOGRAFICI | PHOTO CREDITS

Bruno Bani, Barbara Petricone, Massimo V. Ronchi

FOTOLITO | PHOTOLITHOGRAPHY

Graphic&Digital Project, Milano

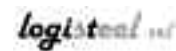
RINGRAZIAMENTI | SPECIAL THANKS

Gloria Franchi, Michael Biasi

SPONSOR



Agricoltori di Roncole Verdi, Bressana, Canigla, Venassa e Piossasco
Loc. Gruppo - 11017 Roncole Verdi - 0172/424242



spedizioni e trasporti

Finito di stampare nel mese di ottobre 2014
a cura di Graphic & Digital Project
Printed in October 2014
edited by Graphic & Digital Project

MENHIR
ARTE CONTEMPORANEA

Menhir Arte Contemporanea
via A. Manzoni, 51
19121 La Spezia
tel. +39 0187 731287

MONOS

GIANFRANCO
ZAPPETTINI

MENHIR
ARTE CONTEMPORANEA



UNCOLOURED SPACE

Alberto Zanchetta and Gianfranco Zappettini

We could begin with Mallarmé's white page or with Webern's silences, but in order not to risk a shipwreck in the *mare magnum* of painting, I think it would be more opportune to "embark" on our conversation from the Nantucket island where Ahab's Pequod and Gordon Pym's Grampus weighed anchor. As we know, Melville's *Moby-Dick* takes on the monstrous supporting role of Captain Ahab, whose vengeful fury has made him all-too similar to the leviathan. The differences between the two merge into an indistinct candour, an almost in-human one I would say. For instance, just look at the "lividly whitish" scar that runs down Ahab's face and neck, or else the ivory leg carved from the jaw bone of a whale and that substitutes the leg severed at the knee during a whaling expedition. The sea journey described by Edgar Allan Poe is of quite another kind. While exploring an archipelago at the South Pole, Gordon Pym lands on an island as black as pitch, whose inhabitants are horrified by the sight of white objects and animals. When the adventurer pushes further into the southern regions he arrives, instead, at a completely diaphanous island. It is curious to note that the black island is called Tsalal while the white island seems not to have a name of its own. The latter is not only unnameable but also unknowable because the whiteness - uniform and dazzling - does not permit the adventurer to make out what is surrounding him. Having arrived at this point, we must have a look at your works, those from the 1970s: it is obvious that you do not suffer from a fear of white, but nor from a fear of colour (as is demonstrated by the works produced in later decades). But were these "white paintings" born from an obsession or from the ineffable? *The works were always born from a need. I think the exact opposite to those who hold that art is not necessary. The white in the 1970s derived from the need to re-establish the language of painting, starting from (or arriving at?) zero grade: in this way I began to "give a coat of white", a primary gesture belonging to the work of a housepainter, but dismantling it in the terms of a procedure for allowing the emergence of a conceptual value. At the time there was not present in my work, as there is today, a metaphysical or even symbolic value: it was all a question of language, even if the language consists of symbols (letters and words that allude to sounds and concepts). And yet someone discovered something metaphysical in those works: I can say that perhaps that was a latent idea that would be manifest in the 1990s. Light allows us to see, but if it is too intense it risks blinding us, just as happened to Gordon Pym. Your paintings push across onto the threshold between the two conditions and seem pervaded by a light that is not that of day but, rather, is lunar, chilly, or to use your own expression, "analytical". This coldness can be traced back to a technical disci-*

SPAZIO IN/COLORE

Alberto Zanchetta e Gianfranco Zappettini

Potremmo iniziare dalla pagina bianca di Mallarmé o dai silenzi di Webern, ma per non rischiare di naufragare nel *mare magnum* della pittura credo sia più opportuno "imbarcare" la nostra conversazione dall'isola di Nantucket, laddove salparono il Pequod di Achab e il Grampus di Gordon Pym. Com'è noto, il *Moby Dick* di Melville è assunto a mostruoso deuteragonista del capitano Achab, la cui furia vendicativa lo ha reso fin troppo simile al leviatano. Le differenze tra l'uno e l'altro sfumano in un candore indistinto, direi quasi inumano; si veda ad esempio lo sfregio di un "biancore livido" che attraversa il volto di Achab e scende lungo il collo, oppure la gamba d'avorio ricavata da una mascella di capodoglio che sostituisce l'arto menomato durante il primo scontro con il grande cetaceo. Di tutt'altro genere è il viaggio in mare descritto da E.A. Poe. Mentre esplora un arcipelago del Polo Sud, Gordon Pym sbarca in un'isola nera come la pece, abitata da indigeni che inorridiscono di paura alla vista di oggetti o animali di colore bianco. Quando l'avventuriero si spinge ancor più nelle regioni meridionali, approda invece in un'isola completamente diafana. È curioso notare che l'isola nera si chiama Tsalal, mentre l'isola bianca sembra non avere un nome proprio. Quest'ultima non è solo innominabile ma anche inconoscibile, perché il bianco - uniforme e abbacinante - impedisce all'avventuriero di distinguere ciò che lo circonda. Giunti a questo punto, non ci resta altro da fare che gettare uno sguardo alle tue opere, quelle degli anni Settanta: è evidente che tu non soffri di leucofobia, ma neppure di cromofobia (come dimostrano le opere che si sono avvicinate nei decenni successivi), ma queste "pitture bianche" nascono da un'ossessione o dall'ineffabile? *Le opere nascono sempre da una necessità. Penso proprio il contrario di chi ritiene l'arte qualcosa di non necessario. Il bianco degli anni '70 nasceva dall'esigenza di rifondare il linguaggio della pittura, partendo da (o arrivando a?) il grado zero: ho iniziato così col "dare una mano di bianco", un gesto primario che appartiene al lavoro dell'imbianchino, smontandolo però in termini di procedura per farne emergere la valenza concettuale. Allora non era presente nelle mie opere, come invece accade oggi, un valore metafisico o anche simbolico: era tutta questione di linguaggio, anche se la lingua è fatta di simboli (lettere e parole che alludono a suoni e concetti). Eppure qualcuno aveva scorto in quei bianchi un che di metafisico: posso dire che forse era un'idea latente, che sarebbe diventata manifesta negli anni '90. Premesso che la luce ci permette di vedere, se è troppo intensa rischia di accecarci, così come è successo a Gordon Pym. I tuoi quadri si spingono nel limine tra l'una e l'altra condizione, sembrano pervasi da una luce che non è diurna bensì lunare, algida, o per dirla*

pline that is aimed at getting the greatest amount of information with the least intervention. You yourself have considered colour as an *information load* (and white, being the sum of all the colours, is certainly the one that is most full of meaning), so let's agree to the fact that these paintings do not "negate" but, rather, "affirm". They are a rational production of sense. So they are informative, even affirmative, but also interrogative by their very existence. *That is a view I can share. Certainly white is the colour most full of meaning and as such certainly has an affirmative rather than negative value; it could at the most, and rightly, be interrogative. In the 1970s I considered it to be more of a instrument for inquiry, a kind of "working tool", but equally this "tool" was useful to me for gaining a (linguistic, conceptual) sense from painterly action. Today the same white supplies me with other gains, other meanings.* So we can also agree on the fact that each canvas becomes a tense field of silent forces. It is as though white and silence belong to the same family, to that incommunicability referred to earlier. Despite that, in the 1970s you often backed your career in painting with programmatic statements, feeling the need to put your aims "black on white". And in the case that language was unsatisfying its place was taken by photography. The photomechanical emulsion in fact allowed you to "focus" on the theory of practice, undertaking a continuous shift from one idiom to another. *I was forced to write, against my better judgment. And as with me, so too with other colleagues: Winfred Gaul comes to mind - someone whose work you know very well. He too felt the need to clarify: I must say that the panorama of critics then was, with a few exceptions, desolating. It was impossible to imagine that critics who had studied Caravaggio before the war could intuit the changes underway in art between the 1960s and 1970s, that they could correctly evaluate the impact of Conceptual Art, that they might feel some interest in what was happening abroad. This was why I was immediately in syntony with Gaul: he was genuinely interested in art outside Germany, above all Italian art. He was the one who brought Klaus Honnef to Italy, someone who understood - with his pragmatic intelligence - that so-called Nuova Pittura was a movement with various tendencies, that it was such a sloppy term that it indicated nothing. And it was Honnef once again (and not Filiberto Menna, as even today colleagues and critics keep saying - just read the catalogues) who coined the term "Pittura Analitica", by which he meant a more restricted nucleus of Italian and foreign artists who worked on very precise aspects of painting. At this point let's "tighten" the question even more, in the sense that - considering white as the only [a]chromatic value - you have made a coercive and purgative choice. The same as happened with many other artists. At times*

in an episodic manner, as in the case of the *White Square on a White Background* by Malevich, of Rauschenberg's *White Paintings* or Manzoni *Achromes*. This last artist said, "I do not understand painters who, even though saying they are interested in modern problems, still today confront a painting as though it were a surface to be filled with colours and forms according to a taste that is more or less appreciable, more or less picked up from others". And then there are those who used white as an aspiration towards the infinite and the divine, and those such as Ryman who explored the limits of the language of painting by observing its paradoxical - because inexhaustible - zero grade. Filtered, controlled, submissive, white never loses its vitality. Even though it would be logical to believe that a research of this kind would tend to coldness and peacefulness and transform the works into pallid ghosts, there in fact exists an almost inexhaustible range of possibilities. This is proved by the long list of artists who have dealt with the radicalness and minimal purity of white: there come to mind, in no particular order, Agnes Martin, Maur-Etienne Van Doorslaer, Raimund Girke, Ulrich Erben, Yayoi Kusama, Li Yuan-chia, Joseph Marioni, Gede Mahendrayasa, Lawrence Carroll, and the final paintings by Miquel Barceló. Charles Blanc [nomen omen!] held drawing to be virile and colour to be feminine, so much so that he was almost a misogynist towards it. According to you, does the vanity of colour conspire against the eye and the mind? *It depends on the value we give to colour. I will tell you of one of the errors that I have frequently come across in analyses of my work: it is thought that there is a connection between the white of the early 1970s, that of the mid-1970s, and that of today. First though, even from a chromatic point of view we are dealing with different tones of white. However, this doesn't have any importance because I do not think in an aesthetic sense and base myself on how the work looks. White is the outcome of an itinerary. In the Vibrazioni of the early 1970s it was the point of arrival of an inquiry into perception and structure. In the white pieces from 1973 to 1974, it was, as I said before, a tool for re-establishing language. In the series La trama e l'ordito it has a symbolic value. I returned to white, not because I "liked it" or because it was "my colour", but because it is the most metaphysical colour. Certainly, among those you mention I feel closest to the use of white by Malevich and Manzoni, as well as to the use Ryman has always made of it. To get back to the question of impersonality and anti-naturalism. In January 1977 you wrote that, "If someone, when looking at my work, wants to express an aesthetic judgment, this has nothing to do with me because this judgement is part and parcel of the private sphere, that is of the subjective area of whoever ex-*

a modo tuo, "analitica". Questa freddezza è riconducibile alla disciplina tecnica, che intende ottenere il massimo di informazioni da un minimo intervento. Tu stesso hai considerato il colore come una *carica informativa* (e il bianco, essendo la somma di tutti i colori, è sicuramente il più denso di significati), conveniamo allora sul fatto che questi dipinti non "negano", bensì "affermano". Sono una razionale produzione di senso. Informativi quindi, persino affermativi, ma pure interrogativi della loro stessa esistenza. *Mi sembra una riflessione condivisibile. Certamente il bianco è il colore più denso di significati e come tale ha certamente un valore affermativo e non negativo, al più può essere - giustamente - interrogativo. Negli anni '70 lo ritenevo più uno strumento di indagine, quasi un "ferro del mestiere", ma ugualmente questo "attrezzo" mi serviva per ricavare un senso (linguistico, concettuale) dall'agire pittorico. Oggi lo stesso bianco mi fornisce altri ricavi e altri sensi.* Possiamo allora convenire anche sul fatto che ogni tela diventa un campo tensivo di forze silenziose. È come se il bianco e il silenzio appartenessero alla stessa famiglia, a quell'incomunicabilità accennata poc'anzi. Ciò nondimeno, negli anni Settanta hai spesso accompagnato la tua ricerca pittorica con dichiarazioni programmatiche, avvertendo la necessità di "mettere nero su bianco" i tuoi obiettivi. E nel caso in cui il linguaggio fosse insoddisfacente, al suo posto subentrava la tecnica fotografica. I procedimenti di emulsione fotomeccanica ti permettevano infatti di "mettere a fuoco" la prassi teorica, compiendo un continuo slittamento da un idioma a un altro. *Ho dovuto scrivere, mio malgrado. E come me anche altri colleghi: mi viene in mente Winfred Gaul - la cui opera tu ben conosci - anche lui sentiva la necessità di puntualizzare: devo dire che il panorama della critica di allora, eccetto pochissimi casi, era piuttosto desolante. Era impossibile pretendere che critici formati nell'anteguerra studiando Caravaggio potessero intuire il cambiamento in atto nell'arte tra gli anni '60 e gli anni '70, che potessero valutare correttamente l'impatto dell'arte concettuale, che provassero interesse per cosa succedeva oltreconfine. Per questo fui subito in sintonia con Gaul: lui era sinceramente interessato all'arte extra-tedesca, soprattutto quella italiana. Fu lui a portare in Italia Klaus Honnef, il quale capì - con la sua intelligenza pragmatica - che la cosiddetta Nuova Pittura era un movimento con diverse anime, una denominazione talmente slabbrata che finiva col non denominare nulla. E fu sempre Honnef (e non Filiberto Menna, come continuo ancora oggi a sentire da colleghi e critici - basta leggere i cataloghi) a coniare il termine "Pittura Analitica" intendendo un nucleo più ristretto di artisti, italiani e stranieri, che lavoravano su istanze ben precise. A questo punto "stringiamo" ancor più la questione, nel senso che - assumendo il bianco*

come unico valore [a]cromatico - tu hai fatto una scelta coercitiva ed epurativa. Lo stesso hanno fatto diversi altri pittori. Talvolta in modo episodico, come nel caso del *Quadrato bianco su fondo bianco* di Malevič, dei *White Paintings* di Rauschenberg o degli *Achrome* di Manzoni. Quest'ultimo aveva detto: «Io non capisco i pittori che, pur dicendosi interessati ai problemi moderni, si pongono a tutt'oggi di fronte al quadro come se fosse una superficie da riempire di colori e di forme secondo un gusto più o meno apprezzabile, più o meno orecchiato». Diversamente, c'è chi ha usato il bianco come aspirazione all'infinito o al divino, e chi come Ryman ha esplorato i limiti del linguaggio pittorico, rimarcandone il paradossale - perché inesauribile - grado zero. Filtrato, controllato, sottomesso, il bianco non perde la sua vitalità. Anche se sarebbe logico credere che una ricerca di questo tipo volga all'algore e all'atarassia, trasformando le opere in pallidi fantasmi, esiste invece una gamma pressoché inesauribile di possibilità. Lo comprova la lunga lista di artisti che si sono cimentati con la radicalità e il purismo minimale del bianco; giusto per fare qualche nome in ordine sparso, mi vengono in mente Agnes Martin, Maur-Etienne Van Doorslaer, Raimund Girke, Ulrich Erben, Yayoi Kusama, Li Yuan-chia, Joseph Marioni, Gede Mahendrayasa, Lawrence Carroll e gli ultimi quadri di Miquel Barceló. Charles Blanc [nomen omen!] riteneva il disegno virile e la *couleur* muliebre, tant'è vero che diffidava della seconda, in modo quasi misogino. Secondo te, la vanità del colore cospira contro l'occhio e il cervello? *Dipende dal valore che diamo al colore. Ti svelo uno degli errori che ho riscontrato con maggiore frequenza quando si analizza la mia opera: si pensa che ci sia un trait d'union tra il bianco dei primi anni '70, quello di metà anni '70 e quello di oggi. Intanto, anche dal punto di vista cromatico si tratta di tonalità di bianchi diversi. Ma questo non conta comunque nulla, perché non ragiono in senso estetico, basandomi su come l'opera appare. Il bianco è la conseguenza di un percorso. Nelle Vibrazioni dei primi anni '70 era il punto d'arrivo di un'indagine sulla percezione e sulla struttura. Nei bianchi del '73-'74 era come dicevo prima uno strumento ai fini di una rifondazione linguistica. Nella serie La trama e l'ordito ha un valore simbolico. Sono tornato al bianco non perché "mi piace" o perché "è il mio colore caratteristico", ma perché è il più metafisico dei colori. Certo poi tra quelli che citi, mi sento più vicino all'utilizzo del bianco che ne facevano Malevič e Manzoni e che ne ha sempre fatto Ryman. Torniamo sulla questione dell'impersonalità, e dell'antinaturalistico. Nel Gennaio del 1977 hai scritto che se «qualcuno, osservando il mio lavoro, vuole esprimere un giudizio estetico, questo non mi riguarda, poiché tale giudizio rientra e si esaurisce nella sfera privata, cioè nell'ambito soggettivo di chi lo*

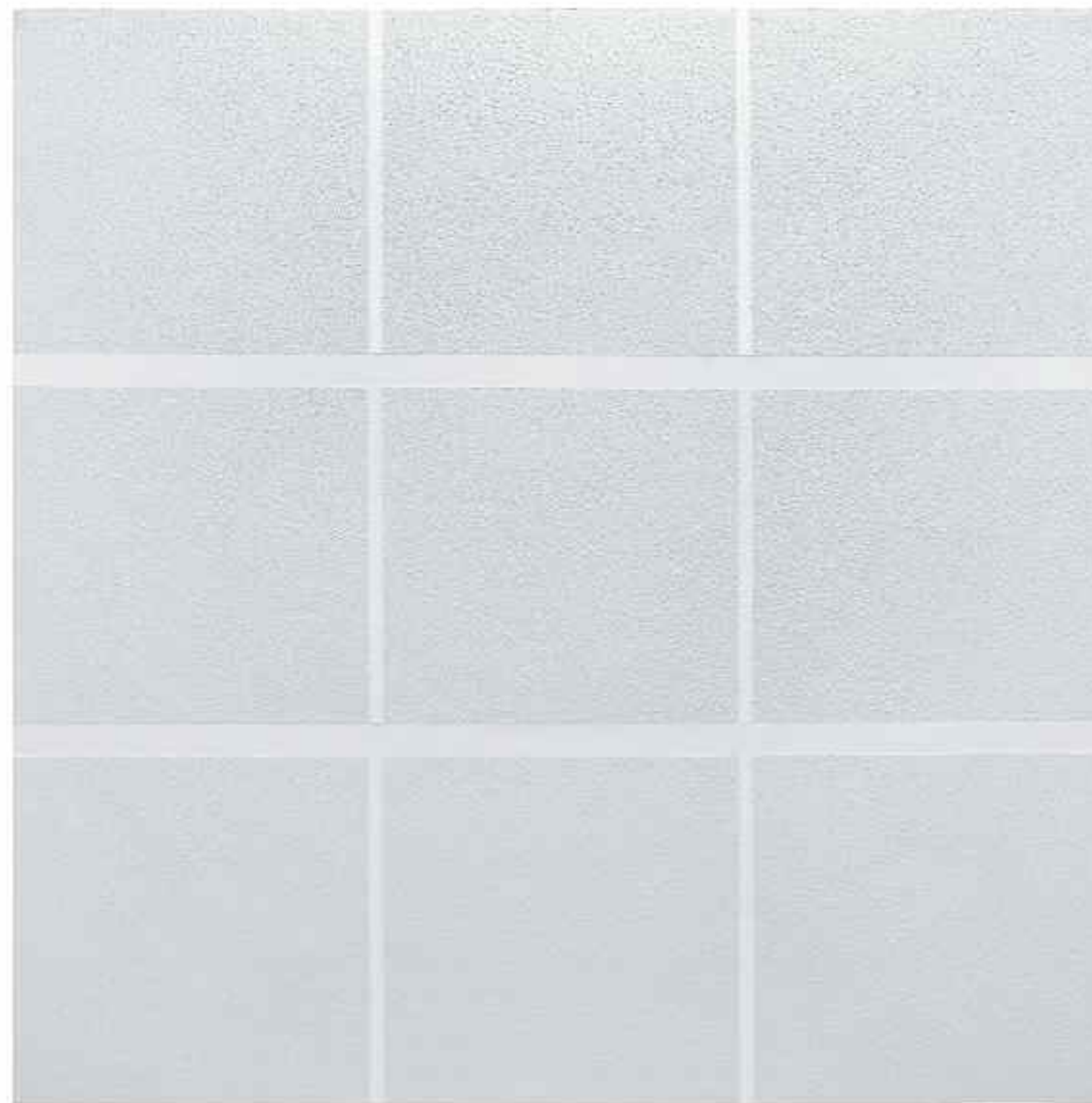
presses it" ... *This regards what I have just said!* In those years you painted with large brushes or with house-painters' rollers, you also pointed out that even the paint you used was the same used for "painting walls". Some parts of the work were painted while others were left untouched and in this way you created a Manichean relationship between the finished and the unfinished. And yet, is this "infinite/unfinished" painting an epiphany? When closely observing the technical and retinal completion of these works there is no doubt that we are faced with a research into light, not of realism: they are the expression of a thinking eye which never limits itself to looking. It is what you call "thinking in terms of painting" or "the logic of doing" (obviously an internal or rarefying logic). As you know, in German the word "art" [Kunst] derives from "to know" [können]; for an artist, knowledge is mainly of an empirical kind, because gesture and thought, in other words form and meaning, come about together, in the very moment of the *mise en œuvre*. Right from the start you have dampened down the cult of personality in an anonymous form, in an impersonal surface on which to record luminous vibrations and frequencies. But when it comes down to it, the work is nothing other than a "threshold" interested in determining itself and giving itself meaning within the specificity of painting. *In the 1970s anonymity was one of the main concepts of my work. And not just of mine I must say. I was interested in anonymous gestures, in the sense of "elementary", without any kind of biographical, sentimental, or sensorial connotations. When I used graphite on the Tele Sovrapposte it was always in the sense of a primary gesture, just as the marks of the housepainter's roller were primary in the white paintings, in a process in which "work" and "non-work" related and came together at the beginning and end of my working process. But yes, this is a question of an itinerary of knowledge: in the 1970s a knowledge of language, my own language, that of a painter; today it is a knowledge of an interiority, my own interiority, that of mankind. The comparison with housepainters, who just don't want to know about me, is based on the knowledge of the value of gestures. But this is the same for painters: the "unknowing" painter who paints as a profession, out of routine - and there are many of them - knows less than a "knowledgeable" housepainter. And yet your research is distinguished by a system of relationships that determine the volumes, rhythms, and materials to make a study and planned verification of the painting. In all this there is evident a degree of synthesis and attention is given to the structure, to the neutrality required of such an undertaking. Since control, rigour, and method are in charge, I am interested in understanding the margins of error in this complex first level. I am referring to the destabilizing effect of the*

graphite, to its "irrationality". But then white is only one dominant aspect, and to speak indiscriminately of monochrome would not be exact. *I have never thought in terms of irrationality, perhaps because I associate it with the concept of instinct, something I reject as you may well imagine...* Yes, quite. I intended to refer precisely to this... *But having said that, I do not believe there is any possibility for errors in my way of working, not because I am infallible, but because error - or, rather, variations with respect to the theme, the unforeseen, the difference between the plan and the final result - is taken into account in my method, just as it was in the 1970s. Mine is not a programmed art but an art that makes use of an initial programme in order to embody itself and that then, during the manual execution, comes across hitches that make the art human and not an object produced in series.* Allow me to quote your own words once again. In December 1974 you redefined the concept of a series, stating that it could no longer be confined to a limited and predetermined group of works: "A series is not quantifiable a priori but, being subordinate to each cycle of the making process, it begins and ends in itself". After more than forty years you have once again felt the need to deal with the diaphanous gleam of painting. The series *La trama e l'ordito* and *Con/fine*, begun in the 2000s are not a simple reification of the past, isn't that so? Brancusi said that "art only recommences", and this is valid not only for the works but also for the artists. Is beginning again from the start a fate that requires a second - and therefore different - possibility? *The works from the 2000s don't have much in common with those from the 1970s, at least if you don't limit yourself to a purely aesthetic analysis, and I don't want to bore you by going back to that subject again. Today too I use white, together with humble materials, as in the 1970s, but with different connotations and meanings that have almost nothing to do with the deepest meaning of my work. Anyway, Brancusi put it well, but probably that phrase is more valid for his own work. I would say that mine is not so much a new beginning as the continuation of an art itinerary that has matured together with a human and spiritual one. I couldn't say exactly the number of possibilities that we have available in our destiny. I believe that my "return to white" - now in a symbolic way - indicates that a turn of the wheel in my earthly life (and so as a painter and a man) has been completed, and now I am starting out on another one. I have no idea how many turns of the wheel are left. But, deep down, who knows?*

esprime»... *Questo a proposito di quello che ho appena detto!...* In quegli anni dipingevo con larghe pennellesse oppure con rulli da imbianchino, tenevi inoltre a precisare che persino il colore era lo stesso usato nella "tinteggiatura delle pareti". Alcune parti dell'opera erano dipinte e altre lasciate intonse, si creava così un rapporto manicheo tra finito e non-finito. Ebbene, questa pittura "in-finita" è un'epifania? Il luogo stesso della rivelazione? Osservando attentamente il compimento tecnico e retinico di tali opere non v'è dubbio che siamo di fronte a una ricerca della luce, non già del realismo: sono l'espressione di un occhio che pensa, senza mai limitarsi a guardare. È quello che tu chiami "pensare in termini di pittura" oppure "logica del fare" (una logica interna, ovviamente, ossia di un rare-fare). Come saprai, nella lingua tedesca la parola "arte" [Kunst] deriva da "sapere" [können]; per un artista il sapere è per lo più di tipo empirico, perché il gesto e il pensiero, vale a dire la forma e il significato, si avverano all'unisono, nel momento stesso della *mise en œuvre*. Sin da subito, tu hai sopito il culto della personalità in una forma anonima, in una superficie spersonalizzata su cui poter registrare vibrazioni e frequenze luminose. Ma alla fine l'opera non è altro che una "soglia" interessata a determinarsi e autosignificarsi entro la specificità della pittura. *Negli anni '70 l'anonimità era uno dei concetti dominanti del mio lavoro. E non solo del mio, devo dire. Mi interessava il gesto anonimo nel senso di "elementare", privo di qualsiasi connotazione biografica, sentimentale, sensoriale. Quando usavo la grafite nelle Tele Sovrapposte era sempre nel senso di un gesto primario, come primaria era la rullata dell'imbianchino nei quadri bianchi, in un processo in cui "lavoro" e "non lavoro" si relazionavano e coincidevano come inizio e fine del mio operare. Però, sì, si tratta di un percorso di conoscenza: negli anni '70 di conoscenza di un linguaggio, il mio linguaggio, quello del pittore; oggi di conoscenza di un'interiorità, la mia interiorità, quella dell'uomo. Il confronto con il lavoro dell'imbianchino, non me ne vogliano gli imbianchini, è centrato sulla consapevolezza del valore del gesto. Ma questo vale anche per i pittori: il pittore "inconsapevole", che dipinge per professione, per routine - e ce ne sono - conosce meno di un imbianchino "consapevole". Eppure, la tua ricerca è contraddistinta da un sistema di relazioni che determinano i volumi, i ritmi, i materiali, compiendo uno studio e una verifica planimetrica del quadro. In tutto ciò è evidente un grado di sintesi e un'attenzione per la struttura, per la neutralità richiesta da tale pratica. Poiché controllo, rigore e metodo la fanno da padroni, sono interessato a comprendere i margini d'errore di questo complesso livello primario. Mi riferisco all'effetto destabilizzante della grafite, alla sua "irrazionalità". Del resto il bianco è solo una dominante, e*

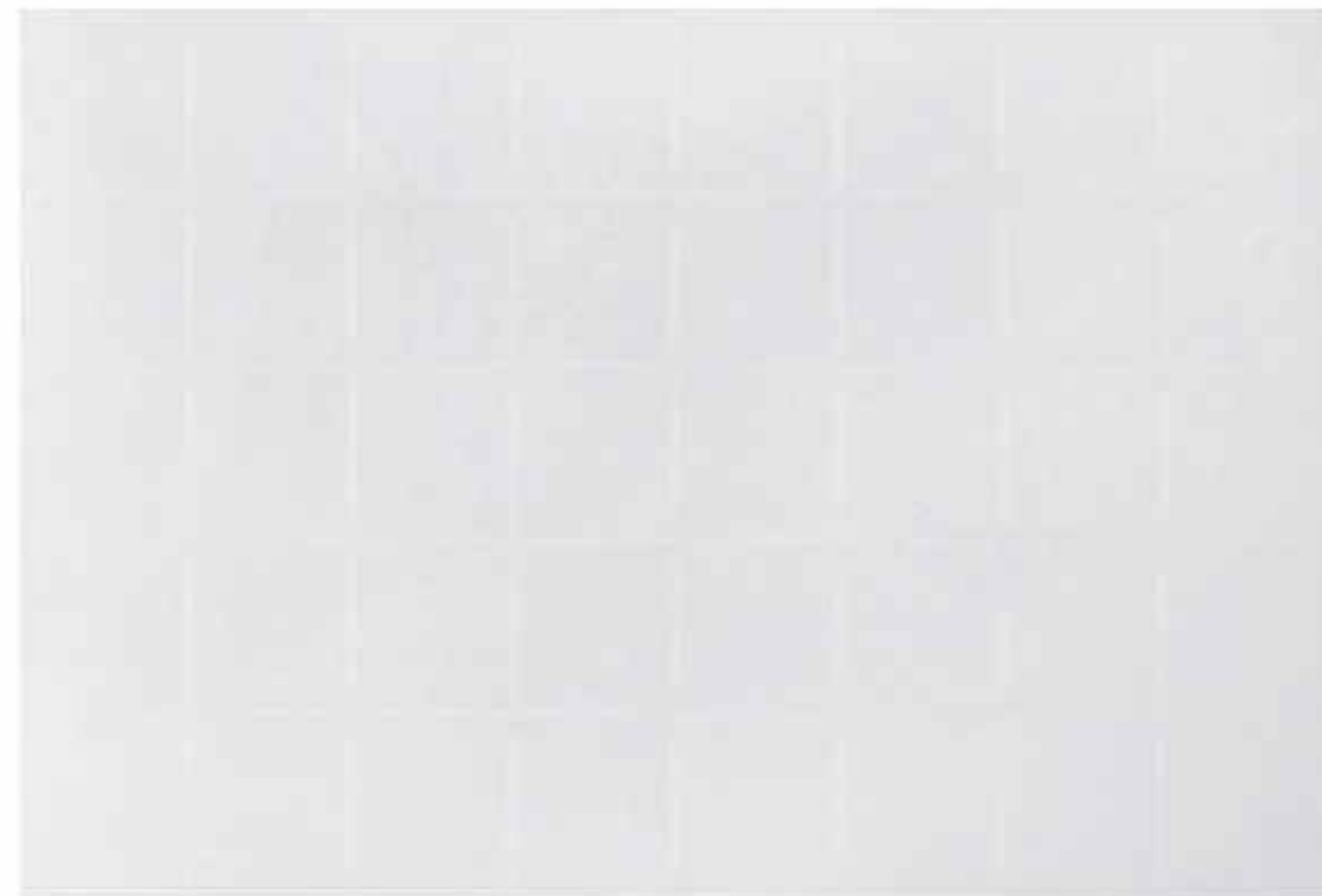
parlare in modo indiscriminato di monochrome sarebbe inesatto. *Non avevo mai pensato in termini di irrazionalità, forse perché la associo al concetto di istintività, che rifuggo, come ben puoi capire...* Sì, esatto intendeva alludere proprio a questo... *Detto ciò, non credo ci sia possibilità di errore nel mio operare, non perché io sia infallibile, bensì perché l'errore - o meglio la variazione rispetto al tema, l'imprevisto, lo scarto tra progetto ed esito finale - è contemplato nel mio metodo, come lo era negli anni '70. La mia non è arte programmata, ma arte che si avvale di un programma iniziale per autoesplicitarsi, e che poi, durante l'esecuzione manuale, incontra imprevisti che la rendono un'opera d'arte umana, e non un oggetto prodotto in serie.* Permettimi di tornare ancora una volta alle tue testuali parole. Nel dicembre 1974 hai ridefinito il concetto di serie, sostenendo che non poteva più essere circoscritto a un gruppo limitato e predeterminato di opere: «La serie non è quantificabile a priori, ma, essendo subordinata ad ogni ciclo del fare, si inizia e si esaurisce con esso». A distanza di oltre quarant'anni hai nuovamente sentito l'esigenza di confrontarti con i diafani lucri della pittura. I cicli de *La trama e l'ordito* e di *Con/fine* iniziati negli anni Duemila non sono una semplice reificazione del passato, dico bene? Brancusi ha detto che «l'arte non fa che ricominciare», e questo vale non solo per le opere, ma pure per gli artisti; ripartire dall'inizio è un destino che [ri]chiede una seconda - e quindi diversa - possibilità? *Le opere degli anni Duemila hanno poco a che fare con quelle degli anni '70 a meno che non ci si limiti ad una lettura a livello puramente estetico, e non ti vorrei annoiare ulteriormente su quanto detto prima. Anche oggi uso il bianco e materiali poveri, come negli anni '70, ma con connotazioni e significati diversi che non hanno quasi nulla a che fare con il significato più profondo del mio lavoro. Brancusi comunque diceva bene, ma probabilmente quella frase vale più per la sua opera. Direi che la mia non è una ripartenza, quanto piuttosto la prosecuzione di un percorso artistico che si è svolto parallelamente a quello umano e spirituale. Non saprei dirti con certezza il numero di possibilità che abbiamo a disposizione nel nostro destino. Io credo che il mio "ritorno al bianco" - oggi in chiave simbolica - sia indicatore che un giro di ruota nella mia vita terrena (e quindi di pittore e di uomo) si è compiuto, ora ne inizia un altro. Quanti giri di ruota mi restano non saprei dirlo. Ma, in fondo, chi lo sa?*

LUCE BIANCA SU SEI LINEE VERTICALI N. 151, 1973, acrilico su tela / acrylic on canvas, 100 x 100 cm

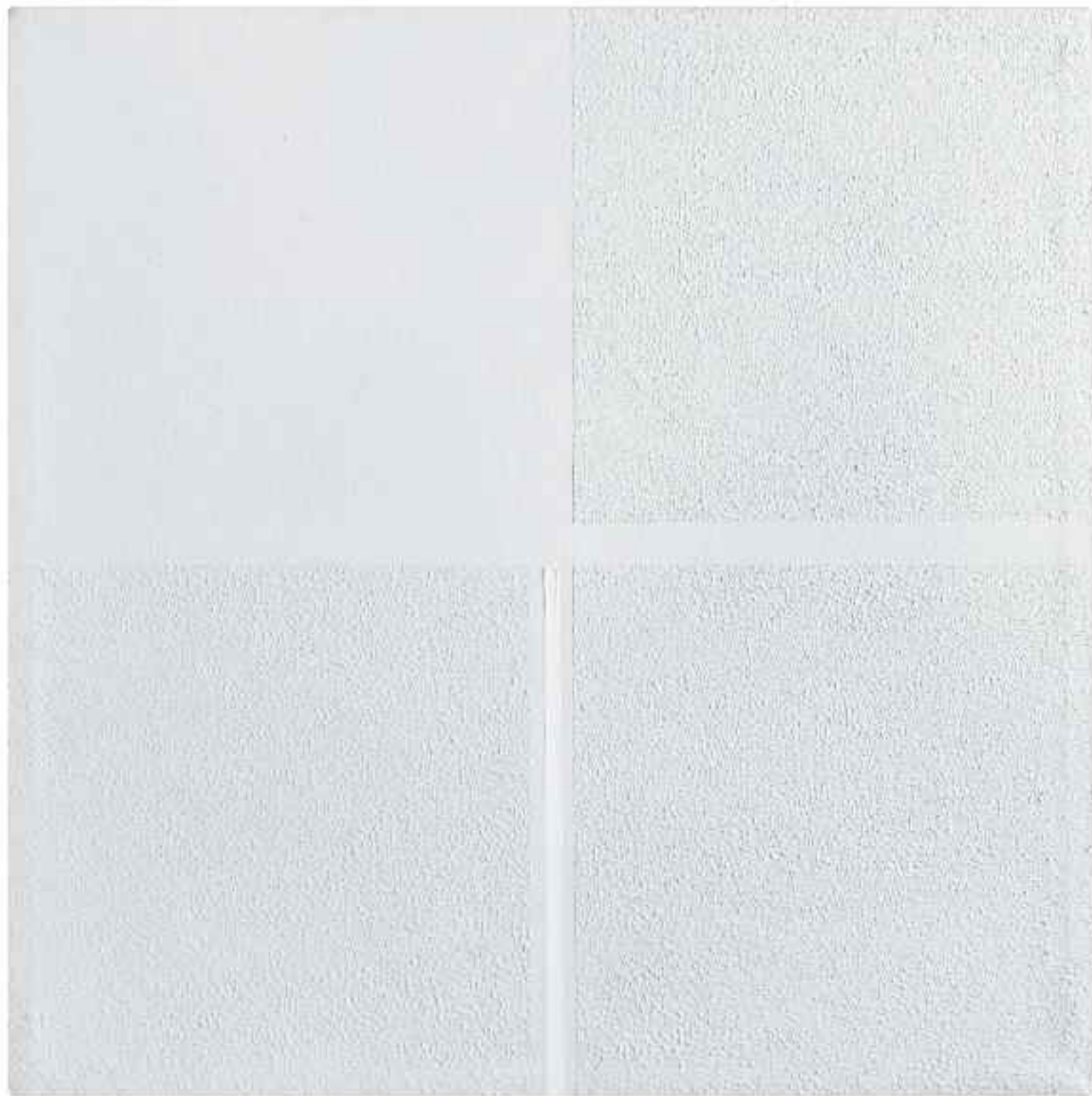




LUCE BIANCA SU DODICI RETTANGOLI N. 47, 1973, acrilico su tela / acrylic on canvas, 160 x 200 cm



LUCE BIANCA SU TRENTACINQUE LINEE VERTICALI, 1973, acrilico su tela / acrylic on canvas, 135 x 190 cm

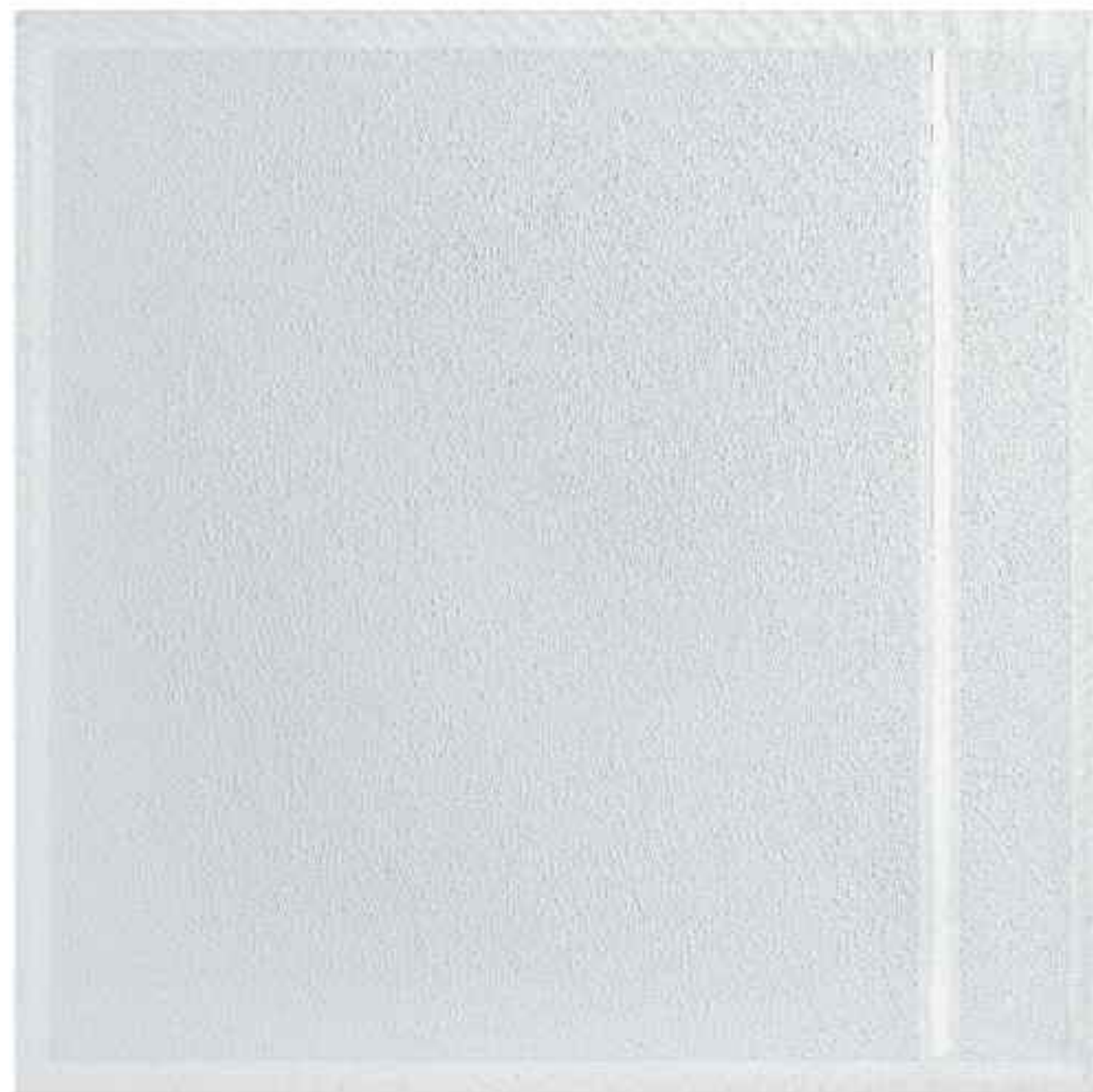


SUPERFICIE ANALITICA N. 361, 1974, acrilico su tela / acrylic on canvas, 100 x 100 cm

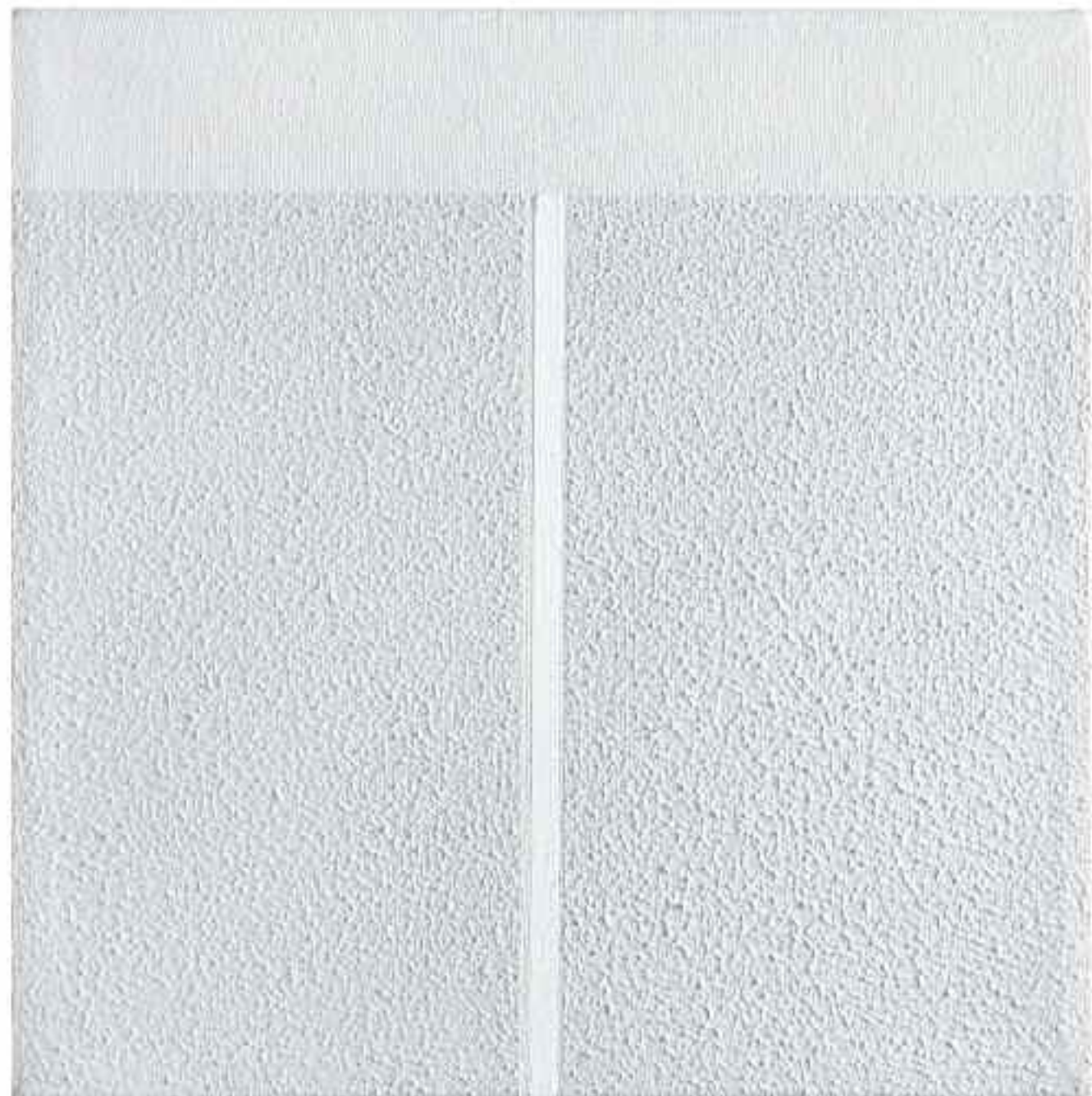
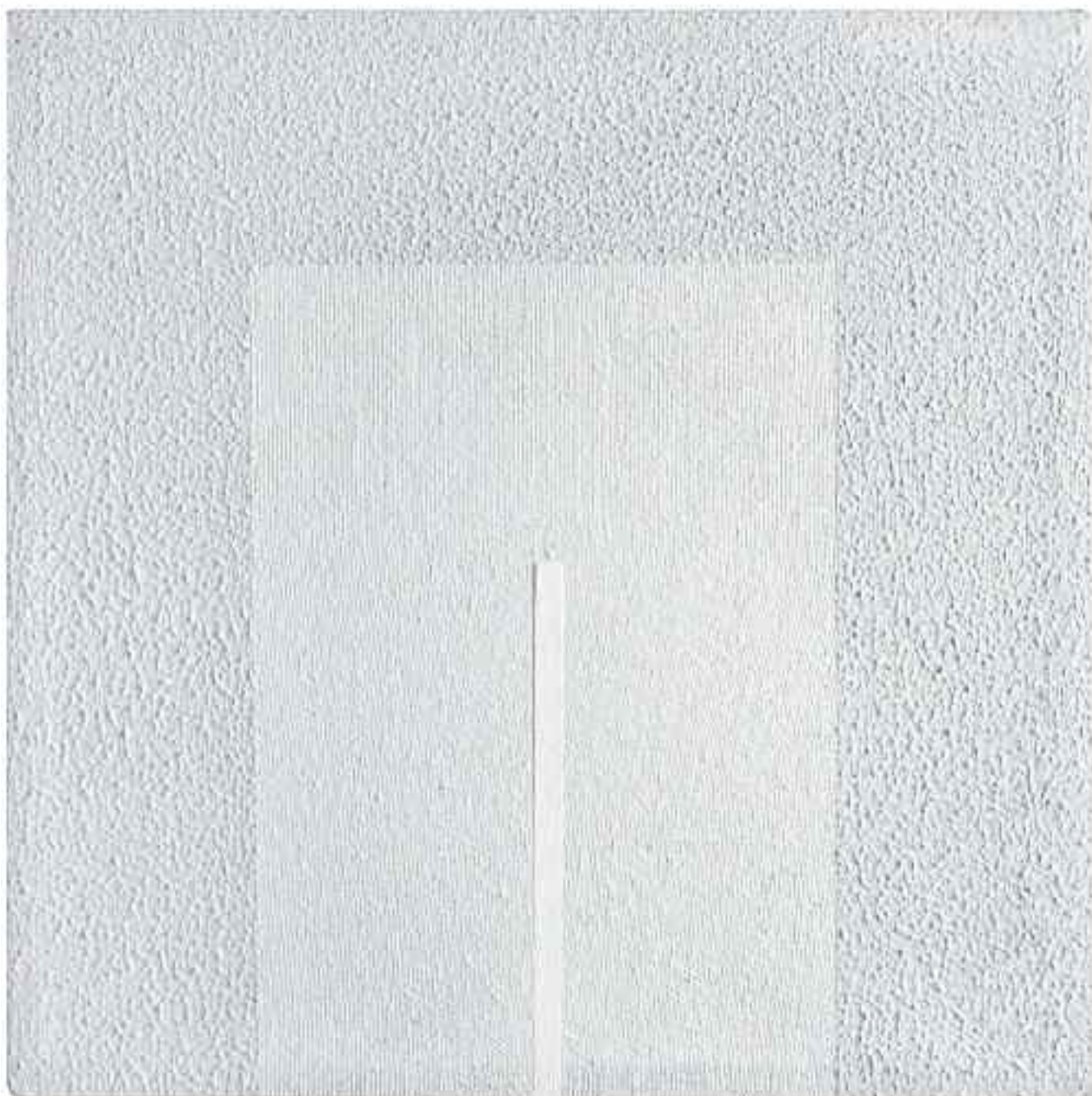


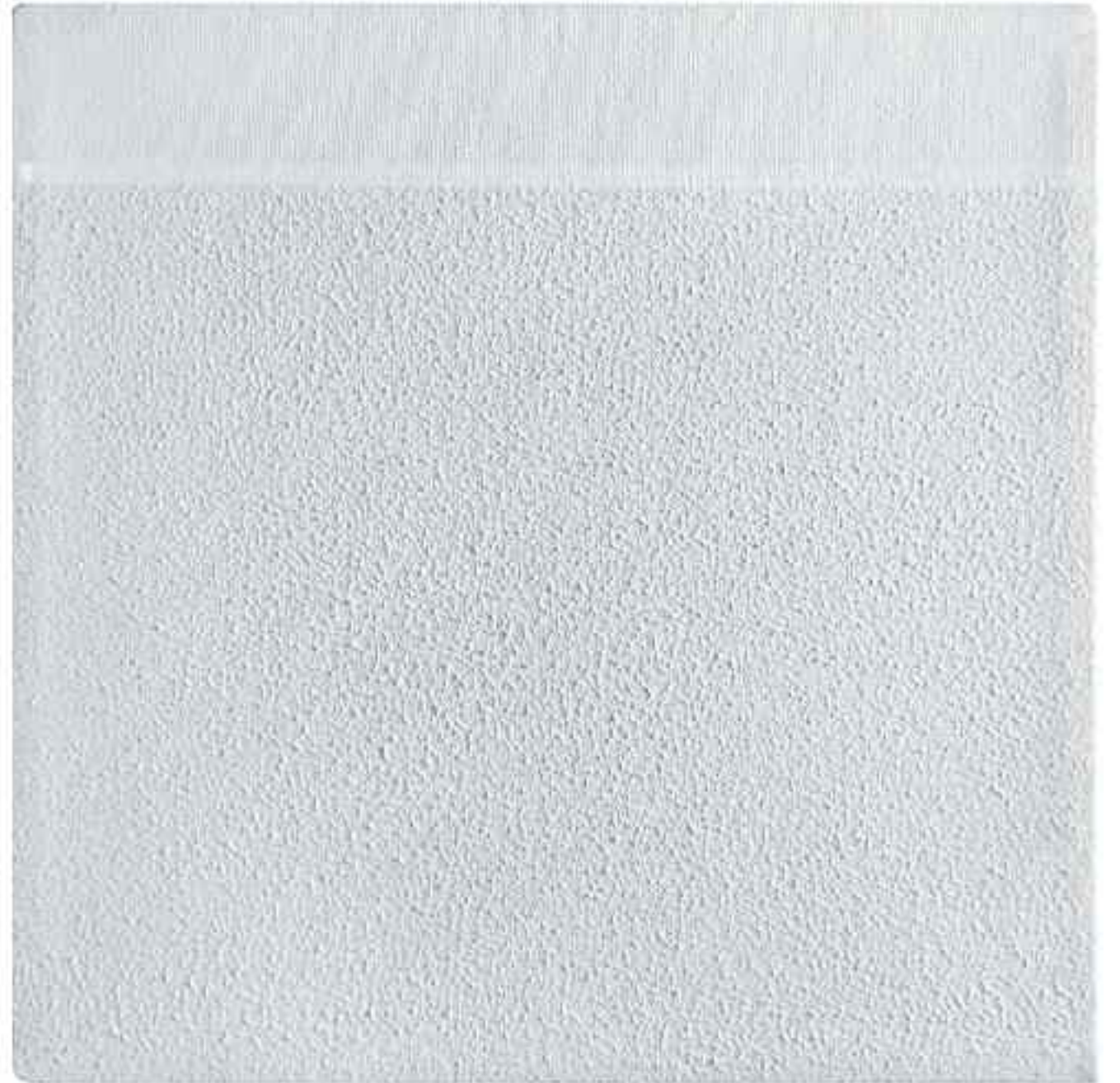
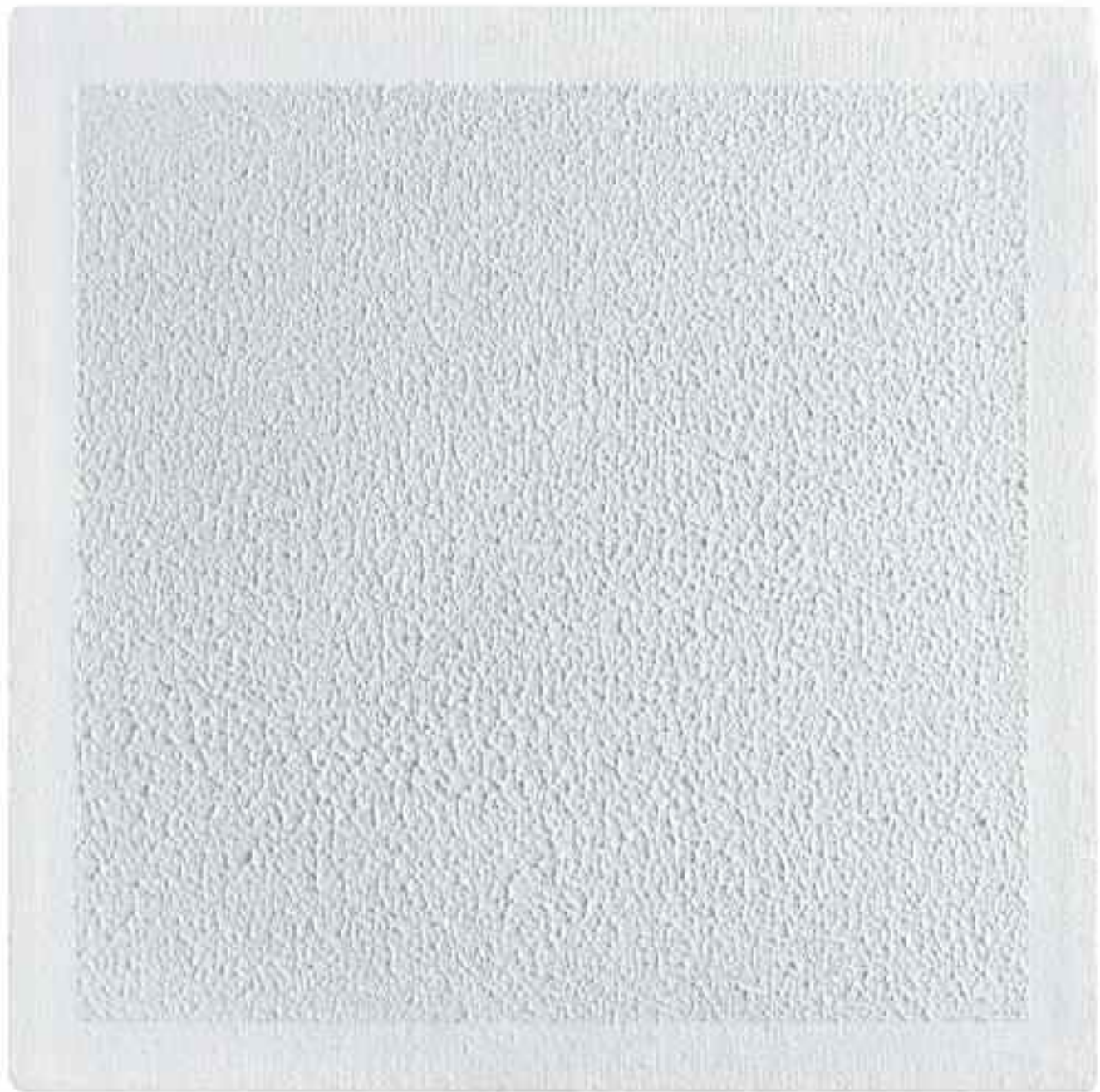


SUPERFICIE ACRILICA, 1974, acrilico su cartone / acrylic on paperboard, 72 x 50 cm

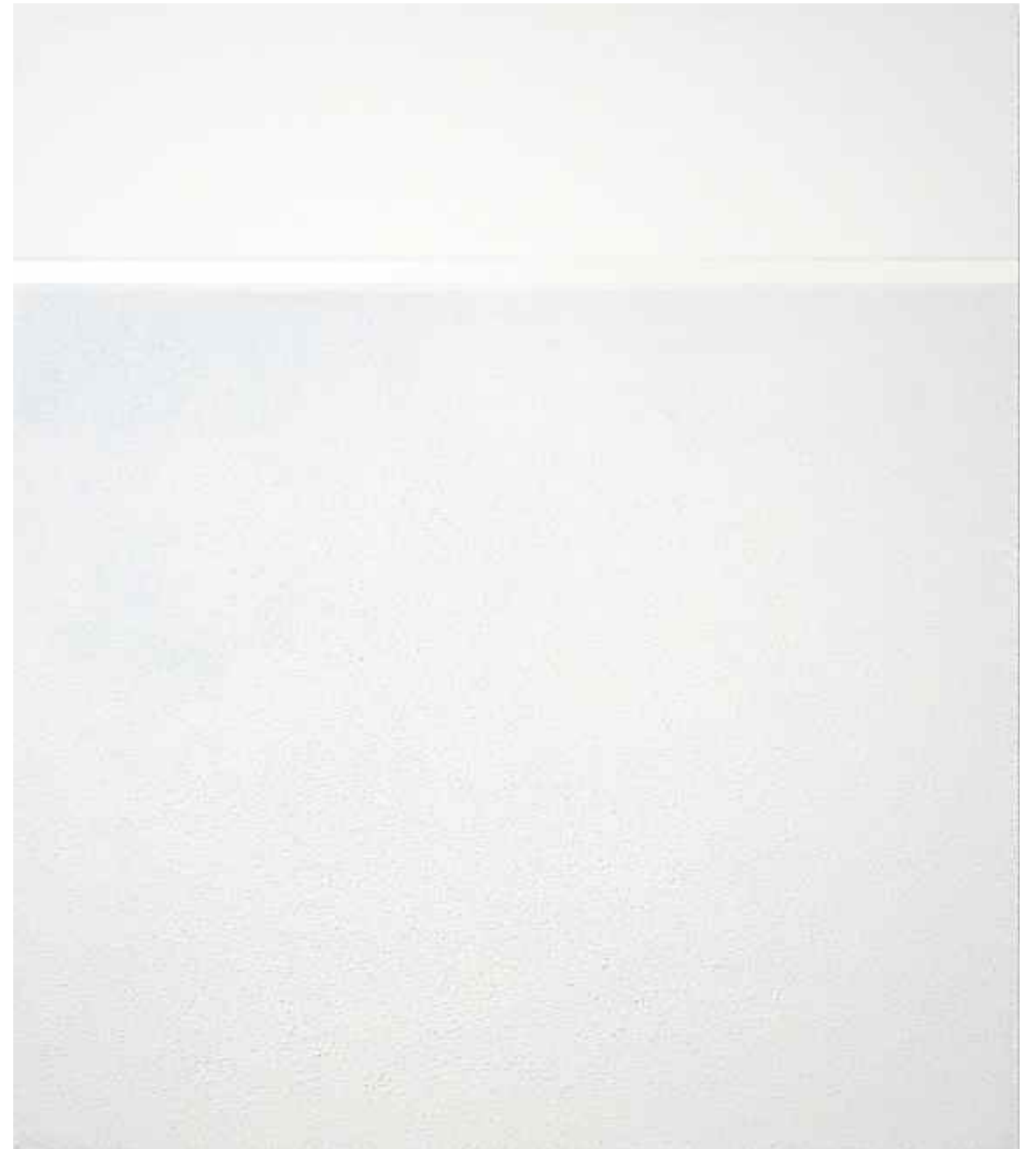


SUPERFICIE ANALITICA N. 309, 1974, acrilico su tela / acrylic on canvas, 50 x 50 cm

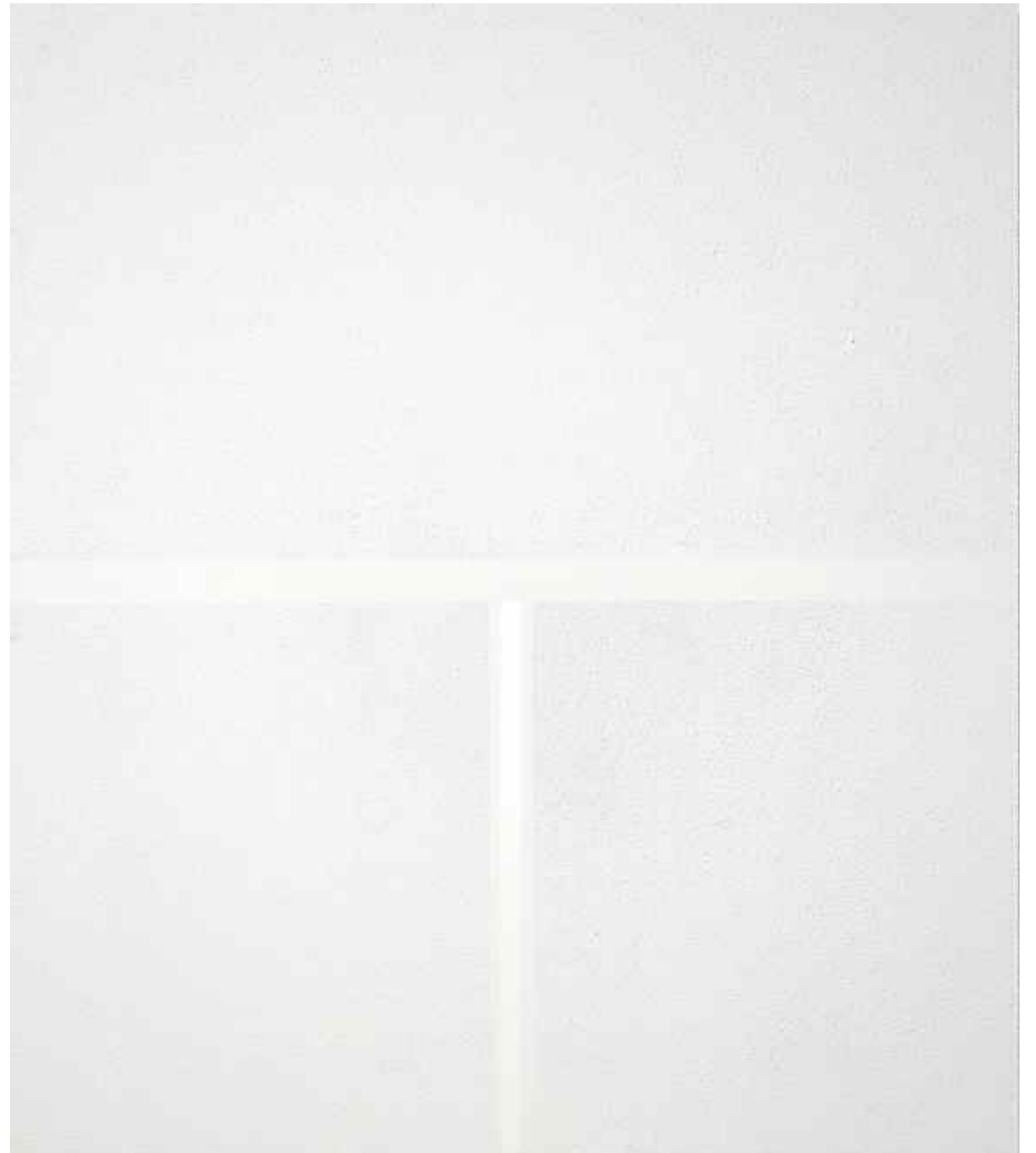




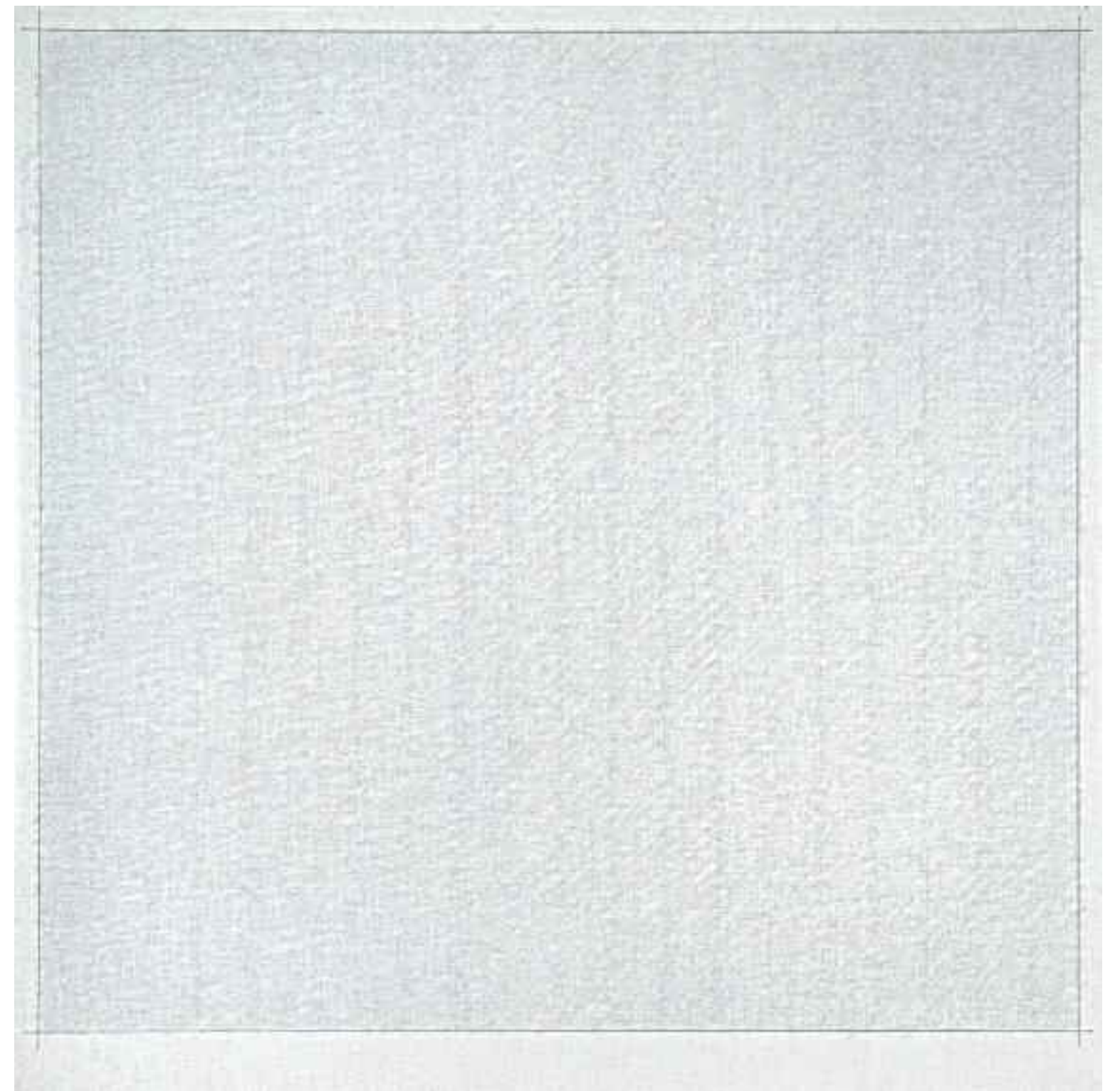
SUPERFICIE ANALITICA N. 353, 1974, acrilico su tela / acrylic on canvas, 80 x 70 cm

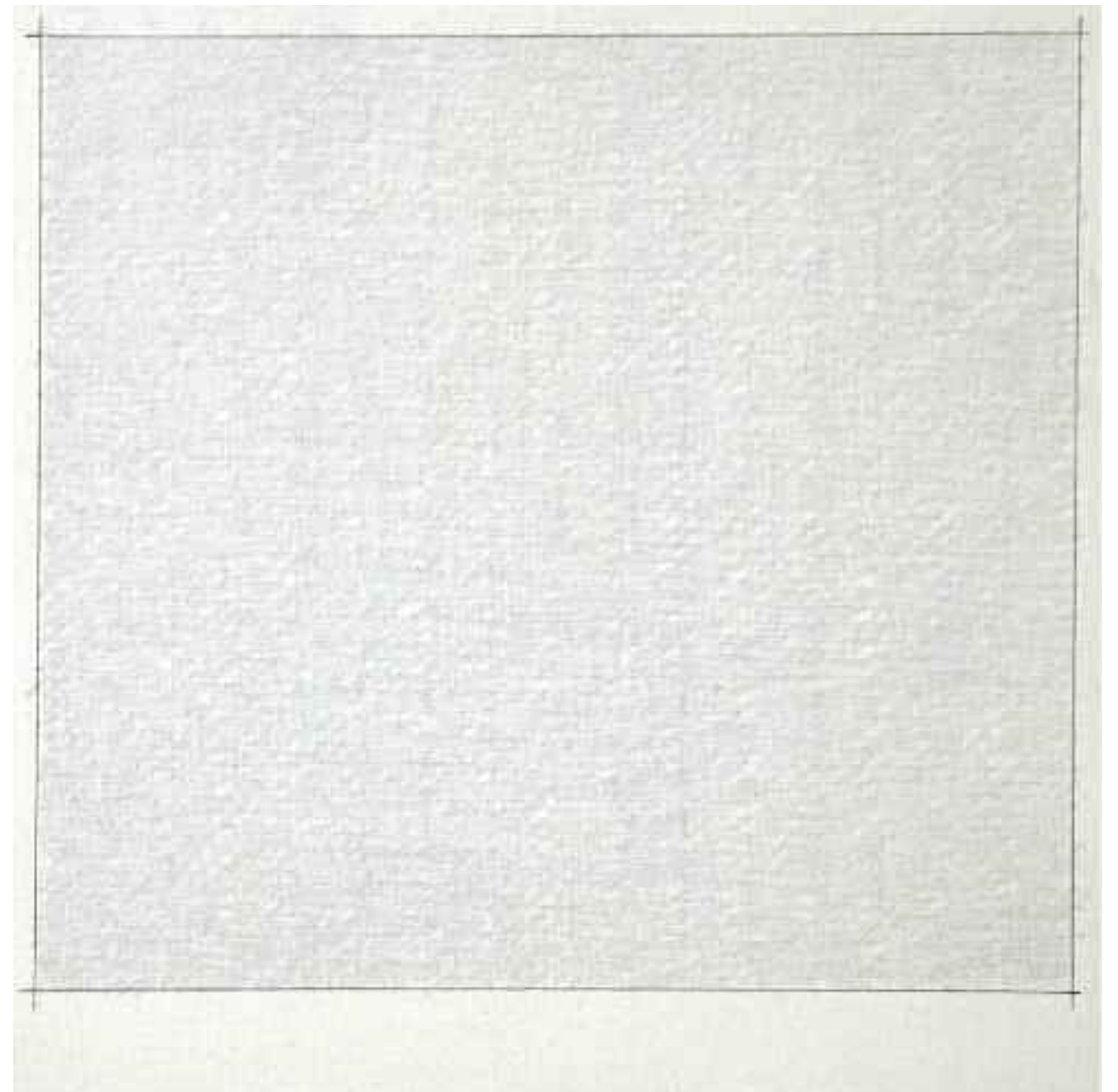
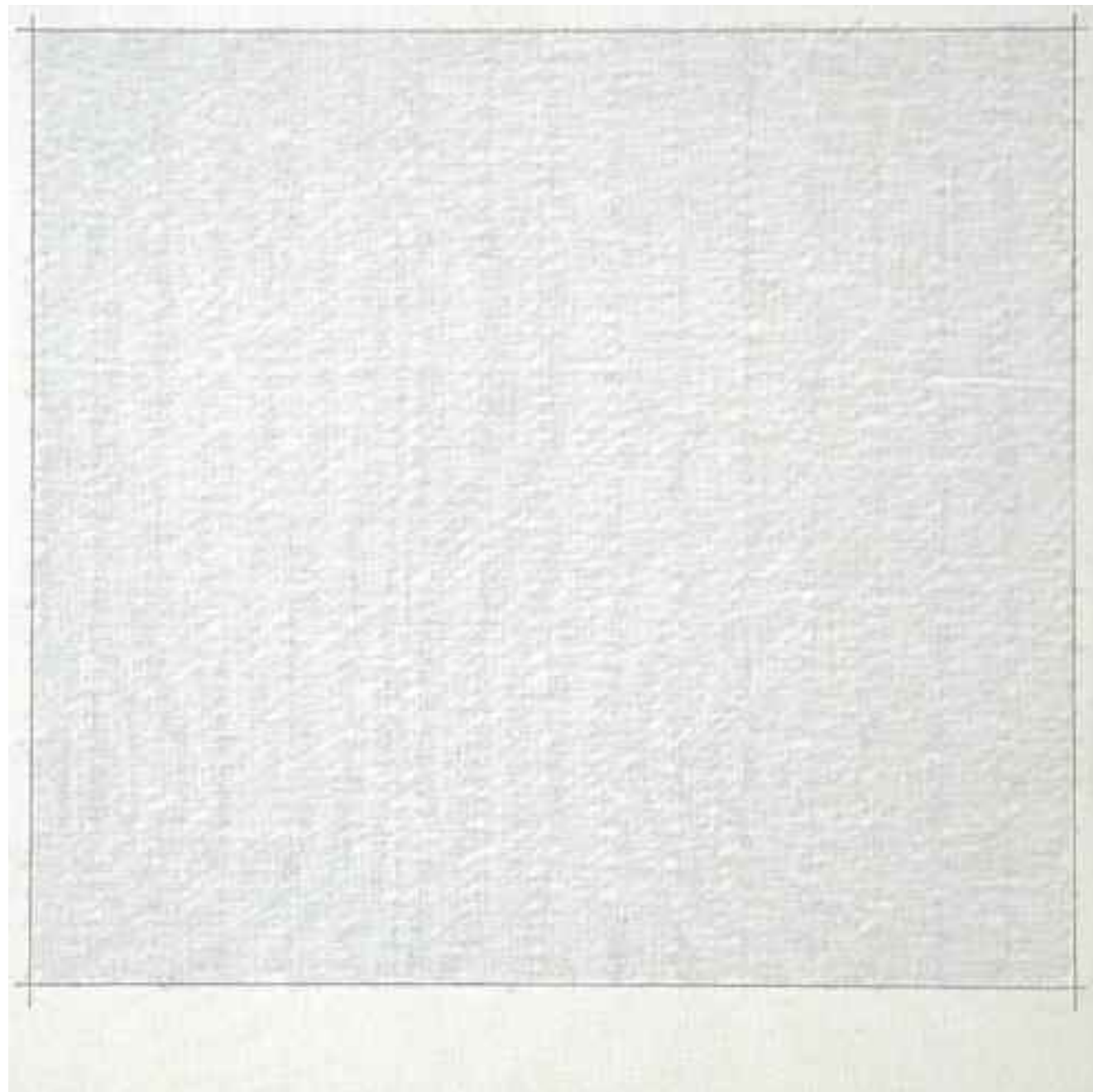


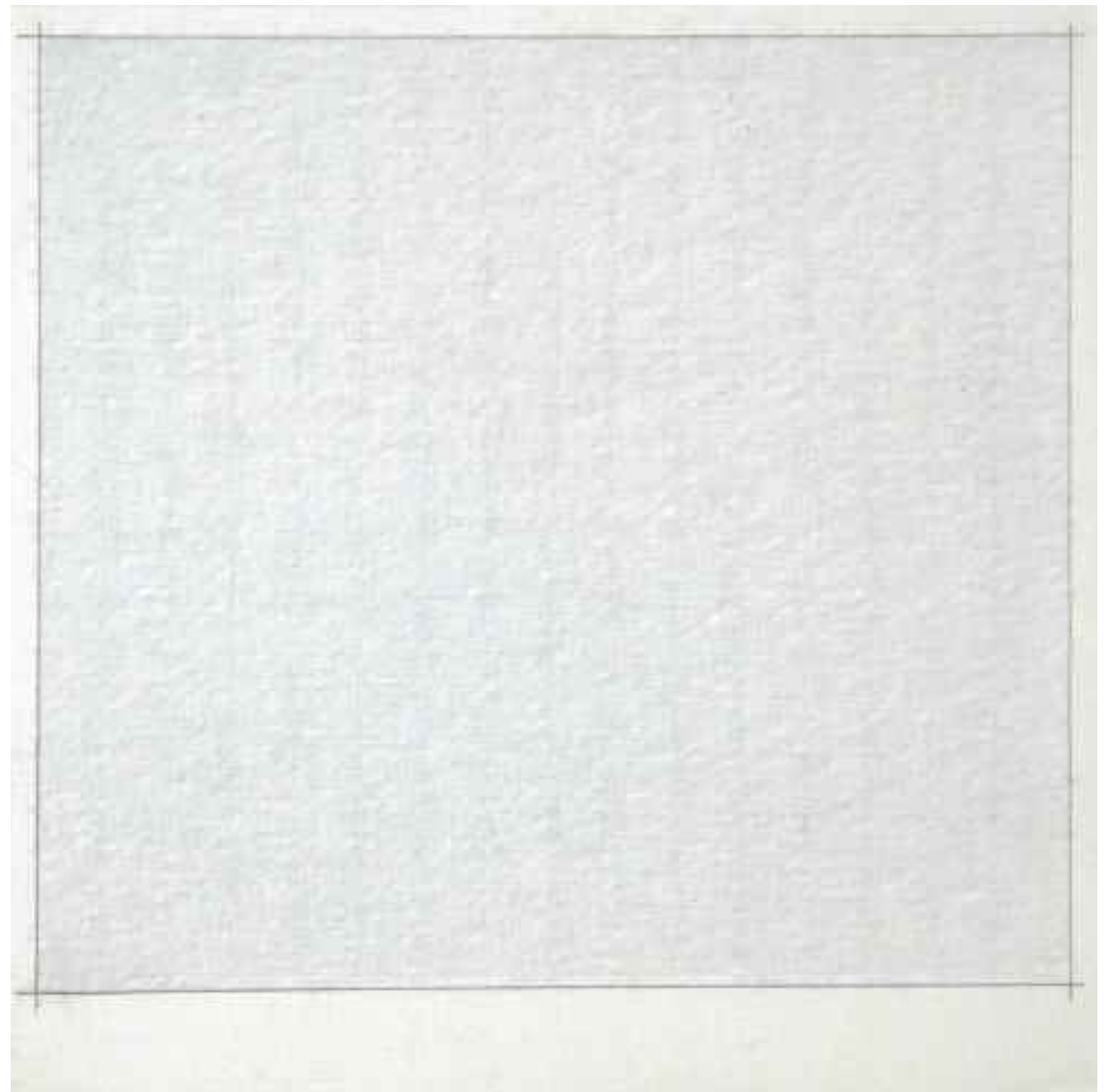
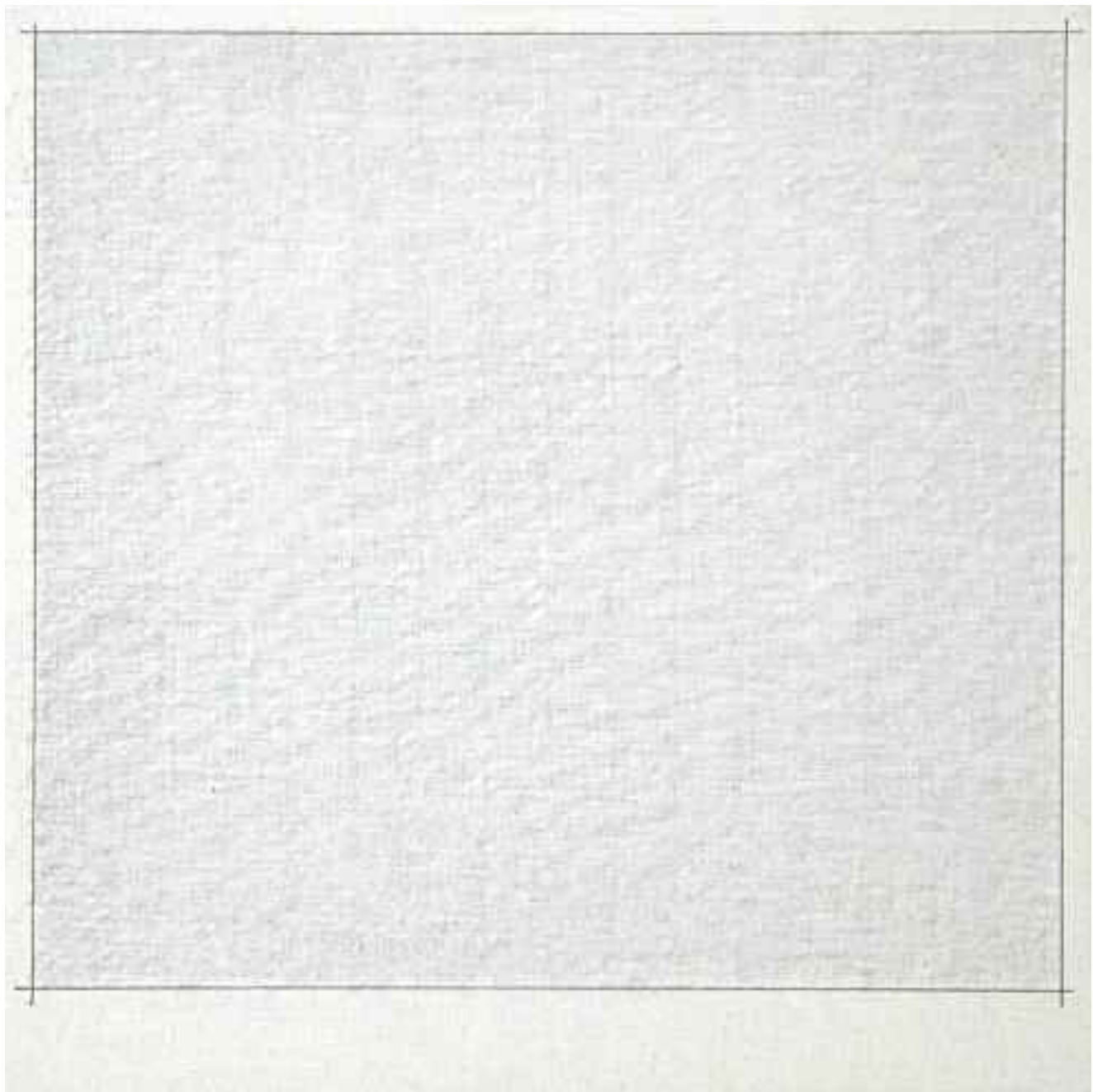
SUPERFICIE ANALITICA N. 354, 1974, acrilico su tela / acrylic on canvas, 80 x 70 cm

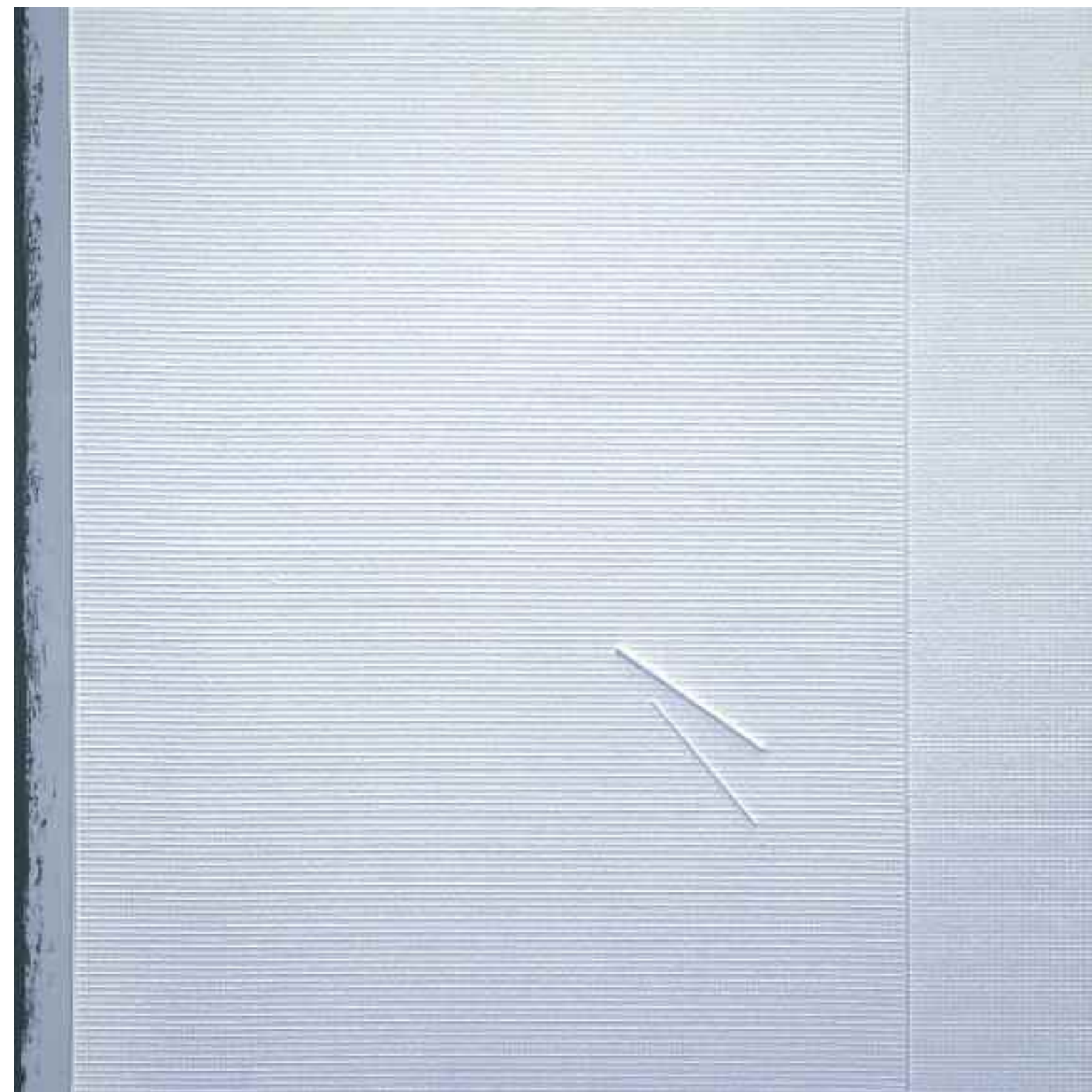
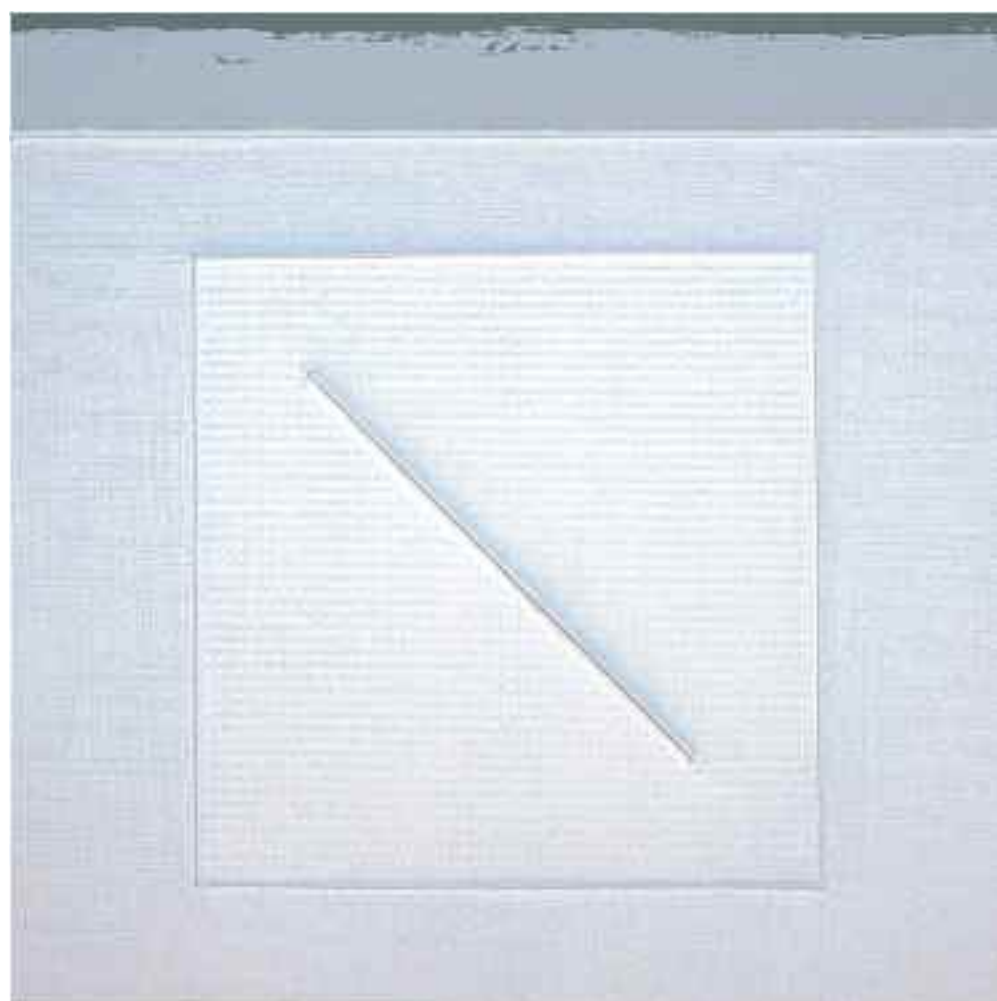


SUPERFICI ANALITICHE N. 167, 1975, grafite 2B su 4 tele sovrapposte / 2B graphite on 4 overlaid canvases, 80 x 80 cm

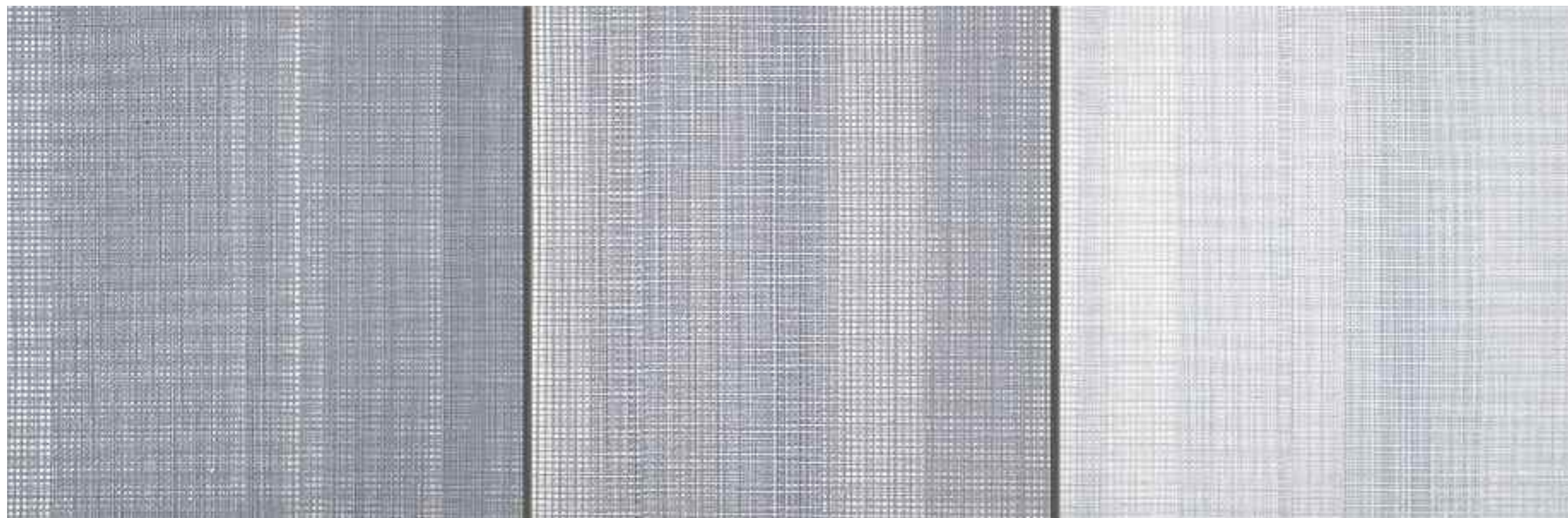






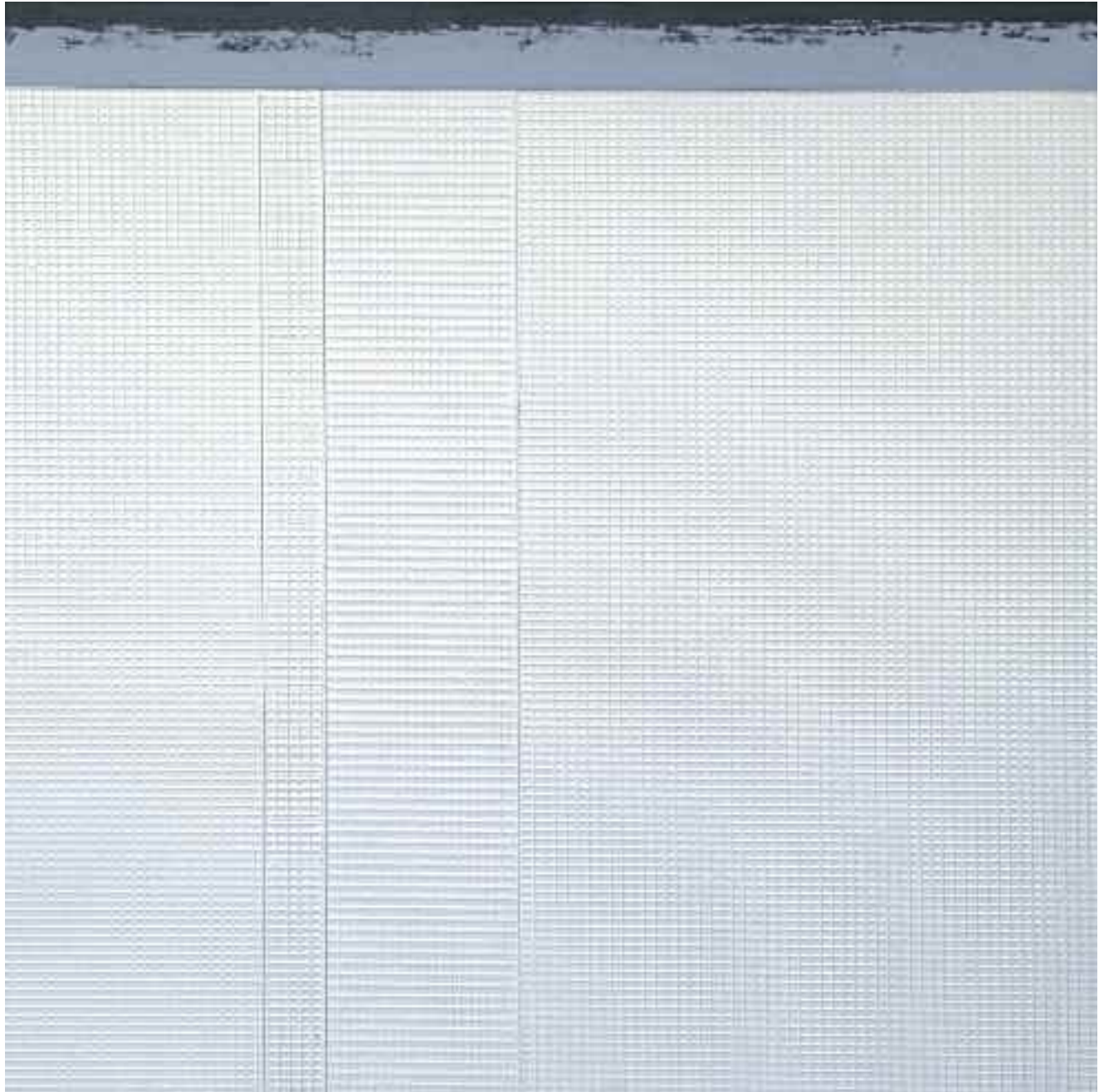


LA TRAMA E L'ORDITO N. 34 ABC, 2013,
resine, wallnet e acrilico su tela / resins, wallnet and acrylic on canvas,
35 x 35 cm ciascuno / each

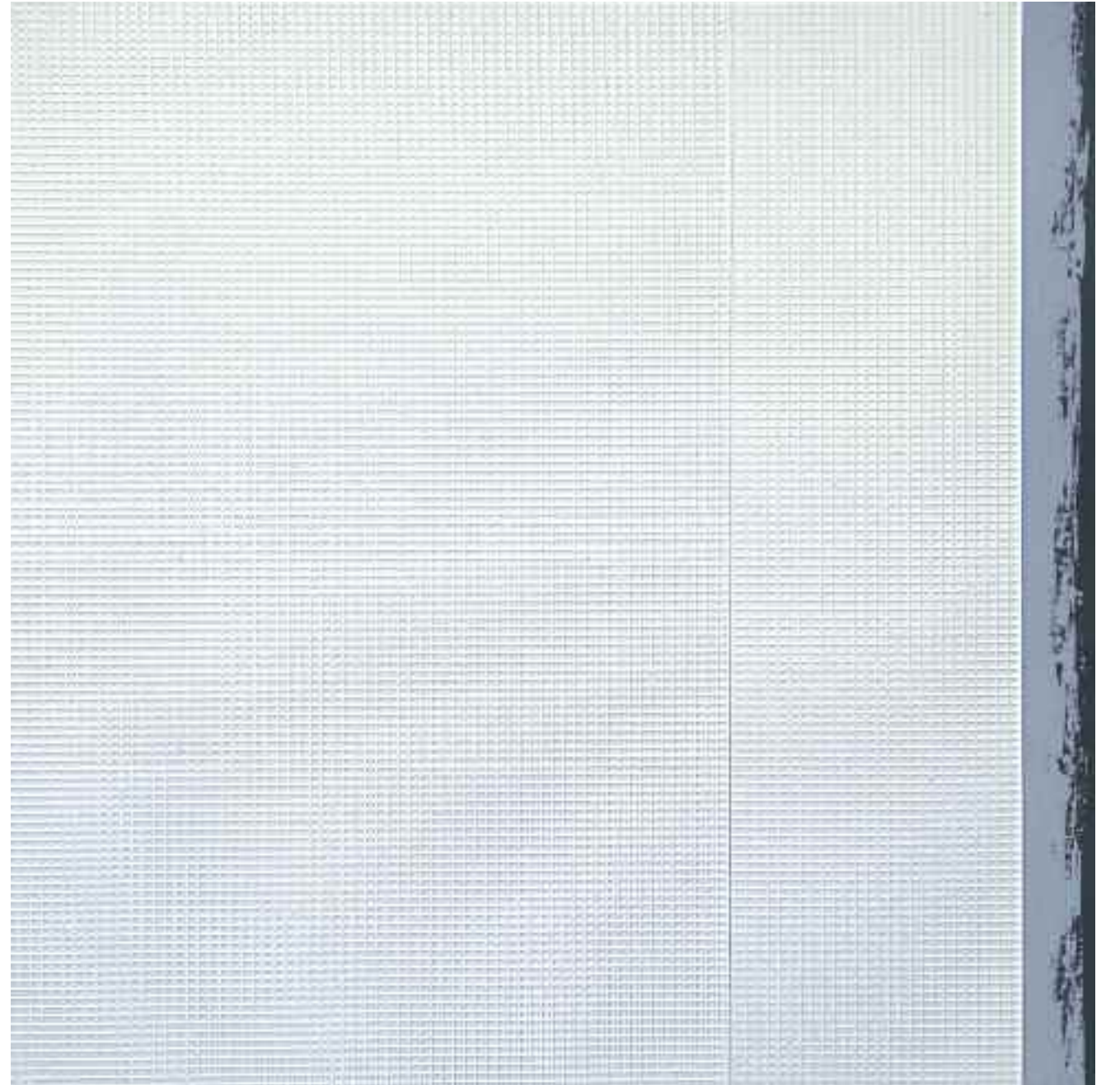


LA TRAMA E L'ORDITO N. 60, 2013, resine, wallnet e acrilico su mediodensit /
resins, wallnet and acrylic on medium-density fibreboard, 80 x 80 cm



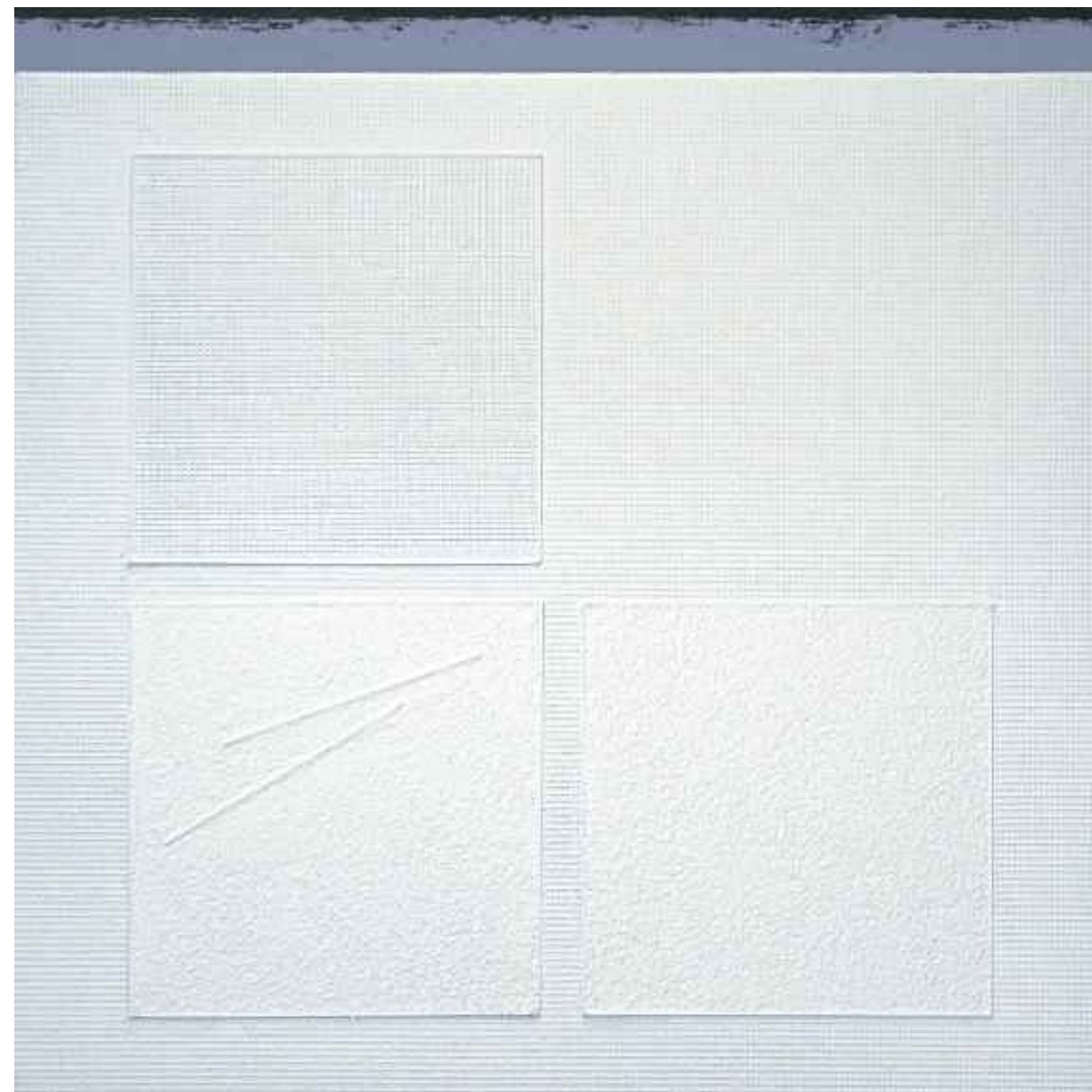


LA TRAMA E L'ORDITO N. 30, 2013, resine, wallnet e acrilico su mediodensit /
resins, wallnet and acrylic on medium-density fibreboard, cm 50 x 50



LA TRAMA E L'ORDITO N. 52, 2013, resine, wallnet e acrilico su mediodensit /
resins, wallnet and acrylic on mediodensit, cm 50 x 50

LA TRAMA E L'ORDITO N. 03, 2014, resine, wallnet, fassadenputz e acrilico su tela /
resine, wallnet, fassadenputz and acrylic on medium-density fibreboard, cm 80 x 80



BIOGRAFIA BIOGRAPHY

GIANFRANCO ZAPPETTINI è nato nel 1939 a Genova. Vive e lavora a Chiavari.

Nel 1962 tiene la sua prima personale a Palazzetto Rosso di Genova ed entra nello studio genovese dell'architetto tedesco Konrad Wachsmann e assieme al pittore tedesco Winfred Gaul frequenta l'ambiente artistico in Germania e Olanda. Nel 1971 è invitato alla mostra "Arte concreta" al Westfälischer Kunstverein di Münster, a cura di Klaus Honnef. Espone nelle principali mostre sulla situazione della Pittura di quegli anni: "Tempi di percezione" (Livorno, 1973), "Un futuro possibile. Nuova Pittura" (Ferrara, 1973), "Geplante Malerei" (Münster e Milano, 1974), "Analytische Malerei" (Düsseldorf, 1975), "Concerning Painting..." (itinerante in vari musei olandesi, 1975-1976). Nel 1977 è invitato a "documenta 6" di Kassel e nel 1978 è presente alla mostra "Abstraction Analytique" al Museo d'Arte Moderna di Parigi. Di recente si è concentrato sul valore metafisico della trama e dell'ordito. Nel 2007, la Fondazione VAF-Stiftung di Francoforte gli ha dedicato un'imponente monografia a cura di Volker Feierabend e Marco Meneguzzo.

Tra le recenti mostre collettive vanno ricordate "Pittura analitica. I percorsi italiani. 1970-1980", Museo della Permanente (Milano, 2007), "Pittura aniconica", Casa del Mantegna (Mantova, 2008), "Analytica", Annotazioni d'Arte (Milano, 2008), "Pensare pittura", Museo d'Arte Contemporanea di Villa Croce (Genova, 2009), "Analytische Malerei", Forum Kunst (Rottweil, 2011). Tra le personali dedicategli in quasi cinquant'anni di attività da spazi pubblici e privati, vanno almeno citate quelle tenute al Westfälischer Kunstverein (Münster, 1975), all'Internationaal Cultureel Centrum (Anversa, 1978), al Museo d'Arte Contemporanea Villa Croce (Genova, 1997), al CAMeC-Centro d'Arte Moderna e Contemporanea (La Spezia, 2007), al Forum Kunst (Rottweil, 2007, con Paolo Icaro), al Lucca Center of Contemporary Art (Lucca, 2012). Nel 2013 ha esposto alla MAAB Gallery di Milano nella mostra "Erben – Viallat – Zappettini: tre maestri della pittura analitica europea" e nel 2014 presso la Galleria Allegra Ravizza di Lugano con una mostra personale.

GIANFRANCO ZAPPETTINI was born in Genoa in 1939. Lives and works in Chiavari.

In 1962 he held his first personal exhibition in Palazzetto Rosso in Genoa and he began working in the offices of Konrad Wachsmann and, together with the German painter Winfred Gaul, he experienced the artistic environment in Germany and Holland. In 1971 he was invited to the "Arte Concreta" (Concrete Art) exhibition at the Westfälischer Kunstverein in Münster, curated by Klaus Honnef. He participated in the main exhibitions of the Painting of those years: "Times of perception, Livorno, 1973", "Un future possible. Nuova Pittura" (A Possible Future – New Painting, Ferrara, 1973), "Geplante Malerei" (Münster and Milan, 1974), "Analytische Malerei" (Düsseldorf, 1975), "Concerning Painting..." (a travelling exhibit in different Dutch Museums, 1975-1976). In 1977 he was invited to the Documenta 6 in Kassel and in 1978 he attended the "Abstraction Analytique" at the Museum of Modern Art in Paris. Recently his work has focused on the symbolism of the warp and woof. In 2007, the VAF-Stiftung Foundation dedicated to him an impressive monograph curated by Volker Feierabend and Marco Meneguzzo.

Among the latest collective exhibitions must be mentioned "Pittura analitica. I percorsi italiani. 1970-1980", Museo della Permanente (Milan, 2007), "Pittura aniconica", Casa del Mantegna (Mantova, 2008), "Analytica", Annotazioni d'Arte (Milan, 2008), "Pensare pittura" (Thinking Painting, Museum of Modern Art at Villa Croce, Genoa, 2009), "Analytische Malerei", Forum Kunst (Rottweil, 2011). Among the personal exhibitions over the last fifty years dedicated to him from both public and private spaces, must be mentioned: Westfälischer Kunstverein (Münster, 1975), Internationaal Cultureel Centrum (Antwerp, 1978), Museum of Contemporary Art at Villa Croce (Genoa, 1997), CAMeC-The Centre of Modern and Contemporary Art (La Spezia, 2007), Forum Kunst (Rottweil, 2007, with Paolo Icaro), Lucca Center of Contemporary Art (Lucca, 2012).

In 2013 the artist took part in the "Erben – Viallat – Zappettini: tre maestri della pittura analitica europea" ("Erben – Viallat – Zappettini: three masters of the European analytical painting") exhibition at MAAB Gallery in Milan and in 2014 he exhibited in solo show at Galleria Allegra Ravizza in Lugano.