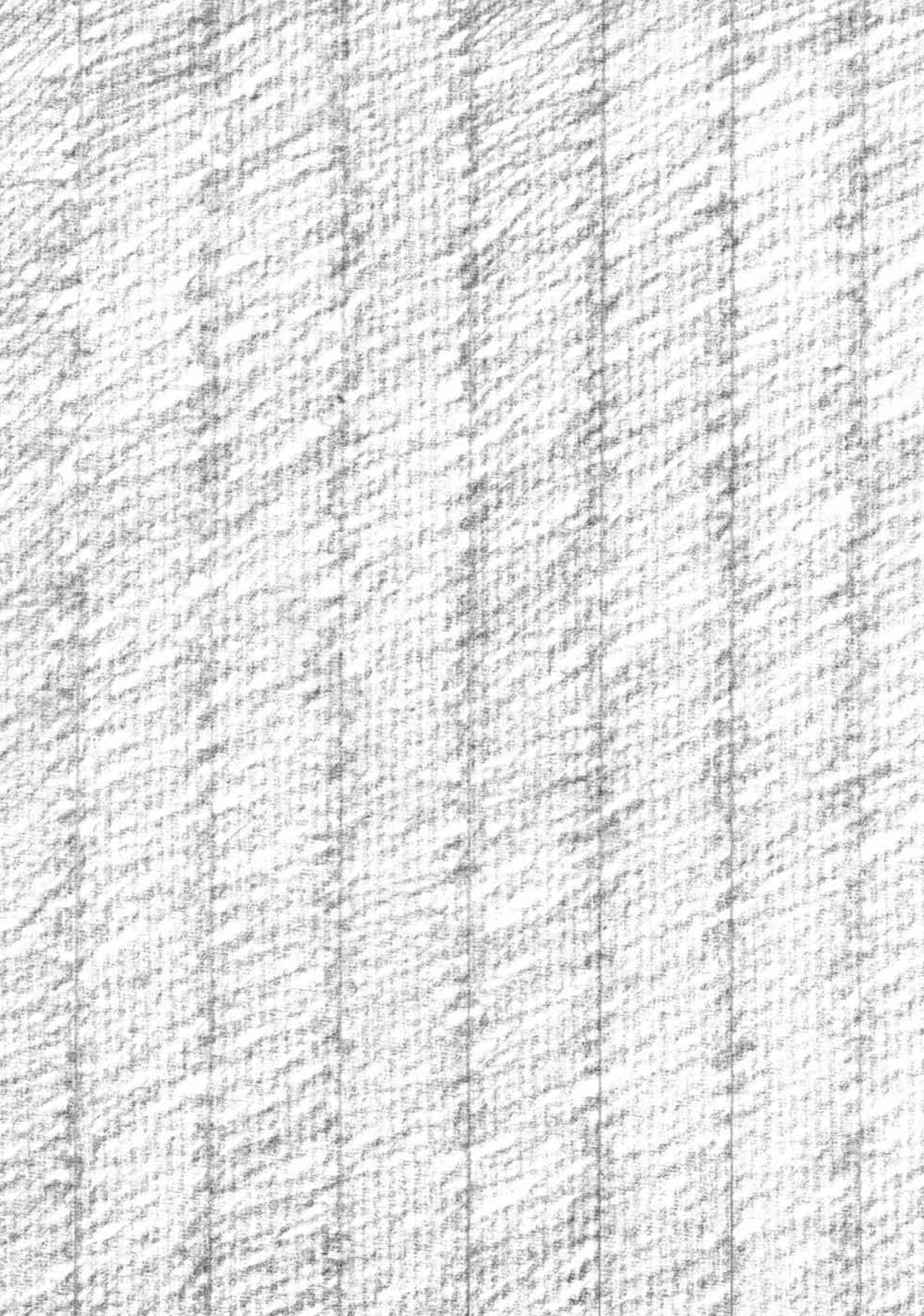


GIANFRANCO
ZAPPETTINI

GALLERIA
ALLEGRA
RAVIZZA



GIANFRANCO ZAPPETTINI

a cura di Marco Meneguzzo

Redazione

Gloria Franchi / Mariapia Pedrazzini

Progetto grafico e impaginazione

Massimo Dalla Pola

Traduzioni

Michael Haggerty

Ricerche storiche

Archivio Opera Zappettini con uno speciale ringraziamento ad Alberto Rigoni

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta
o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo
elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione
scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore.
L'editore è a disposizione degli eventuali detentori
di diritti che non sia stato possibile rintracciare

Sommario

Stratigrafia della pittura	p. 7
<i>The stratigraphy of painting</i>	<i>p. 12</i>
Documenti	p. 17
<i>Opere.....</i>	<i>p. 83</i>
Biografia	p. 109
<i>Biography</i>	<i>p. 110</i>

STRATIGRAFIA DELLA PITTURA

Marco Meneguzzo

Quando nel 1977, a Kassel, alla sesta edizione di Documenta, Gianfranco Zappettini espone i suoi grandi quadri bianchi, è in compagnia delle opere di Robert Ryman e di Olivier Mosset, che espongono anch'essi lavori bianchi. E' il segno di un clima culturale, oltre che il riconoscimento internazionale per tre "capofila" della ricerca analitica, che nel bianco riconosce quell'assolutezza che è così idealmente vicina ai concetti di "azzeramento" e di "grado zero", di "limite" e, perché no, anche di "purezza", se proprio volessimo aggiungere al percorso analitico anche un poco di misticismo. E' tutto bianco, ma ogni bianco è diverso e significa qualcosa di diverso, come ben sa ogni esquimese – anzi, ogni inuit – e ogni buon critico d'arte. Certo, ci vorrebbe il compianto Arthur Danto che, parafrasando se stesso nel suo famoso saggio sui monocromi rossi – tutti uguali formalmente e tutti diversi semanticamente – adottasse il suo stesso lucidissimo sistema per il bianco, cosa che comunque era stata fatta, in maniera intuitiva, sin dalla fine degli anni Cinquanta proprio dagli artisti: Fontana, Manzoni, Castellani, Bonalumi, Scarpitta, Savelli, Simeti, – solo per citare gli italiani – vedevano nel bianco il segno di una desiderata rinascita, e del resto la stessa frase fatta "passare una mano di bianco" significa proprio dimenticare e ricominciare. Se in questo caso, tuttavia, il bianco poteva essere considerato come un como-



do e perfetto "punto zero", una sorta di dichiarazione d'intenti per ciò che sarebbe stata la pittura di lì in avanti, già nel decennio successivo – quello che vede dispiegarsi appieno la prima, piena maturità artistica di Zappettini – dipingere quadri bianchi significava qualcosa di diverso da quella prima straordinaria stagione di pionieri: il "grado zero" era diventato non un "punto" cui arrivare, ma un "territorio" da esplorare, esattamente come l'atomo, qualche decennio prima, era diventato un microcosmo complesso e articolato e non più la particella più piccola dell'universo.

Come esploratore di territori linguistici, Zappettini ha adottato un metodo analitico tanto rigoroso da entrare quasi in conflitto con gli artisti che pure si de-





finivano “analitici”: di fatto, la notevole stagione della “Pittura analitica” degli anni Settanta, avrebbe potuto essere una grande stagione se il grado di conflittualità teorica in seno ai gruppi di artisti che insistevano sullo stesso territorio – o che almeno realizzavano opere formalmente avvicinabili – non fosse stato così elevato, e avessero lasciato alla memoria storica (o all’oblio della storia) il compito di discernere la vera analiticità della pittura dalla monocromia, la dissezione della superficie dalla superficie cromatica, l’uguaglianza teorica tra il supporto e la superficie e il concetto di quadro-oggetto. In questa serie complessa di antitesi, che allora si assomigliavano, Zappettini si pone sempre nel primo

campo degli elementi contrapposti, che è quello dichiaratamente analitico: prima di essere un bianco assoluto, il bianco di Zappettini è il frutto di un pensiero stratigrafico sul fare pittura. La pittura è un territorio che forse si è esplorato in estensione, ma molto meno in profondità: il senso della pittura, allora, può essere in quel microcosmo bianco da percorrere in ogni senso, entro cui sprofondare, ma con metodo. Ecco allora che l’artista adotta il procedimento più efficace per sfuggire ad ogni tentazione eccessivamente emotiva: la serialità progettata anche nelle sue variazioni. Un bianco, e un bianco, e un bianco... apparentemente l’intenzione è quella di esaurire tutte le varianti possibili, ma concettualmente – e di fatto – il risultato è ben maggiore: la ripetizione introduce l’elemento temporale accanto a quello spaziale, perché ogni opera non è più una monade unica, ma il segno di un percorso, il momento fermato del divenire. Questo è ancor più accentuato in una delle sue serie più autonome e personali: le “graffiti” realizzate a partire dal 1975 e, come le superfici bianche, più volte visitate nel corso dei decenni. Nella stratigrafia delle graffiti il senso del deposito del tempo – la stratigrafia alla fine è il tempo visualizzato in uno spazio fermo... – è reso didascalicamente visibile da una sovrapposizione reale di superfici semitrasparenti, ciascuno coperta di segni che si sommano a quelli sottostanti e soprastanti, e ciò rende questa serie di opere la più esplicita e per certi versi la più intransigente (ancor più “dottrinali” possono

essere considerate le opere realizzate tra pittura e fotografia, che sono però rimaste relegate – per ora, almeno – negli anni Settanta).

Se invece si considerano le opere più recenti – la cui discendenza diretta da quelle è comunque indiscutibile ed evidente –, il titolo generale di “trama e ordito” che Zappettini ha usato ormai da più di quindici anni, potrebbe indurre a pensare a una deriva quasi sentimentale, evocativa, legata alla figura nobile, necessaria arcaica e archetipica del tessitore, che combina a suo piacimento i colori della trama con quelli dell’ordito. Negli anni Novanta Zappettini ha effettivamente usato colori violenti e opposti – e limitati al rosso e al blu – che si combinavano in maniera apparentemente imprevedibile, ma questi ultime serie – più trattenuate nei loro aspetti cromatici – rivelano ancora una volta ciò che significano

profondamente la trama e l’ordito. La trama è una linea orizzontale, l’ordito una linea verticale, e l’intreccio delle due “crea” la superficie, esattamente come il filo – in fondo, una linea – crea la tela – una superficie –: anche senza scomodare la teoria dei frattali (che pure ci starebbe...), il ripetersi di un oggetto a una dimensione – il filo, la linea della trama e dell’ordito – produce un oggetto a due dimensioni, le cui caratteristiche sono fortemente diverse dalle componenti iniziali. Viste da questa angolazione, le nuove opere di Zappettini appaiono forse meno concettuali e più empiriche di quelle della sua prima maturità, ma l’analiticità che le muove è la stessa.





The stratigraphy of painting

Marco Meneguzzo

When Gianfranco Zappettini exhibited his large white paintings at the sixth edition of Documenta in Kassel in 1977, they were in the company of works by Robert Ryman and Olivier Mosset which were also white. This was a sign of a certain cultural climate as well as being international recognition of three “leaders” of analytical research; in white they had found the absoluteness that, ideally, is so close to the concept of “cancellation”, “zero setting”, “limit” and, why not, “purity” too, if we really want to add a touch of mysticism to our analysis. It is all white, but each white is different and means something different, as every Eskimo,



or rather Inuit, knows, and as does every art critic. Of course, we really need the late Arthur Danto – who had paraphrased the words of his famous essay on red monochrome as “all formally equal and all semantically different” – to use his own highly lucid system for white. This, though, was something that had already been done intuitively since the early 1950s by artists themselves: Fontana, Manzoni, Castellani, Bonalumi, Scarpitta, Savelli, Simeti, to mention only the Italians, considered white to be the mark of a hoped-for rebirth; but then the very cliché “a coat of whitewash” indicates forgetting and starting again. However, if in this case white could be considered as a useful and perfect “zero setting”, a kind of declaration of intent for what painting was to be from then on, already in the following decade – the one which saw the emergence of Zappettini’s full artistic maturity – to paint white paintings meant something different from that of the first extraordinary pioneering period: the “zero setting” had become, not a “point of arrival”, but a “territory” to be explored, exactly as in the case of the atom which, some decades earlier, had become a complex and organized microcosm rather than the smallest particle of the universe.

Like an explorer of linguistic territories, Zappettini used an analytical method that was so rigorous as to cause conflict with other artists who also defined themselves as “analytical”. In fact, the notable period of “Analytical Painting” in the 1970s could even have become a great period had the degree of theo-



retical conflict at the heart of a group of artists who were working in the same field – or at least were making works that were formally similar – not been so intense, and had the artists bequeathed to the memory of history (or its forgetfulness) the task of making a real analyses of monochrome painting, the dissection of the chromatic surface, the theoretical equality between the support and the surface, and the concept of the painting/object. In this complex series of antitheses, which at the time seemed similar, Zappettini located himself in the area of contrasted elements, something that is overtly analytical: rather than being an absolute white, that of Zappettini is the result of a stratigraphic way of thinking about painting. Painting is a territory that, perhaps, has been explored in extension far more than in depth:

so the sense of painting might well be found in that white microcosm, one that should be explored methodically in every direction, even at the cost of sinking into it. And so this artist, then, adopts the most efficient method for avoiding any temptation for excessive emotion: seriality is planned, even in all its variations. A white, and a white, and a white... apparently the aim is to use up all possible variations, but conceptually – and in actual fact – the result is far greater: repetition introduces the temporal element side by side with the spatial one because each work is not a single monad but the indicator of an itinerary, the stilled moment of becoming. This is even more accentuated in one of his more autonomous and personal series: the “graphite” works created from 1975 onwards and which, like the white surfaces,



he has returned to various times over the decades. In his layers of graphite the sense of depositing time – when it comes down to it, stratigraphy is time visualized in a still space... – is made clearly visible by the real superimposition of semitransparent surfaces, each covered with marks that add together with those above and below to make this series of works the most explicit and, to a certain extent, the most intransigent of them all (we can consider even more “doctrinal” the works using both painting and photography, though these have been – at least for now – confined to the 1970s).

If, instead, we want to take into consideration the artist's most recent work – and there is no denying its development from his preceding production – the comprehensive title of “trama e ordinto” (warp and weft) that Zappet-

tini has been using for some fifteen years might lead us to think that there might be some sentimental, evocative aspect in his work, one tied to the noble and necessarily archaic and archetypal role of a weaver, that he might be someone who happily combines the colours of the warp with those of the weft. In the 1990s, Zappettini in fact used violent and opposite colours – limited to red and blue – that he combined in such a way as to be apparently unexpected; however these latest series – more controlled in their colours – once again reveal the deep significance of the warp and weft. The warp is a horizontal line, the weft is a vertical line, and the weave of the two “creates” the surface just as thread – or line – creates the textile, the surface, even without touching on the question of fractals (which could well be evoked...). The repetition of a one-dimensional object – the thread, the line of the warp and weft – produces a two-dimensional object whose characteristics are extremely different from the initial components. Seen from this point of view, the new works by Zappettini might seem less conceptual and more empirical than those of his earliest works, but the analysis behind them is exactly the same.



DOCUMENTI



Galleria La Polena, Genova, catalogo della mostra personale, 1965



Galleria del Cavallino, Venezia, catalogo (sopra) e manifesto della mostra ad opera di AG Franzoni, 1968

**Westfälischer
Kunstverein**

arte concreta

1'71

**Westfälischer
Kunstverein**

Geplante Malerei

10'74

Geplante Malerei 30. März - 28. April 74

Berthot
Calderara
Erben
Gastini
Gaul
Geiger
Girke
Gonschior
Graubner
Griffa
Guarneri
Hofschen
Marden
Mields
Morales
Nigro
Olivieri
Renouf
Ryman
Ruden
van Severen
Teraa
Tornquist
Winzer
Zappettini
Zeniuk

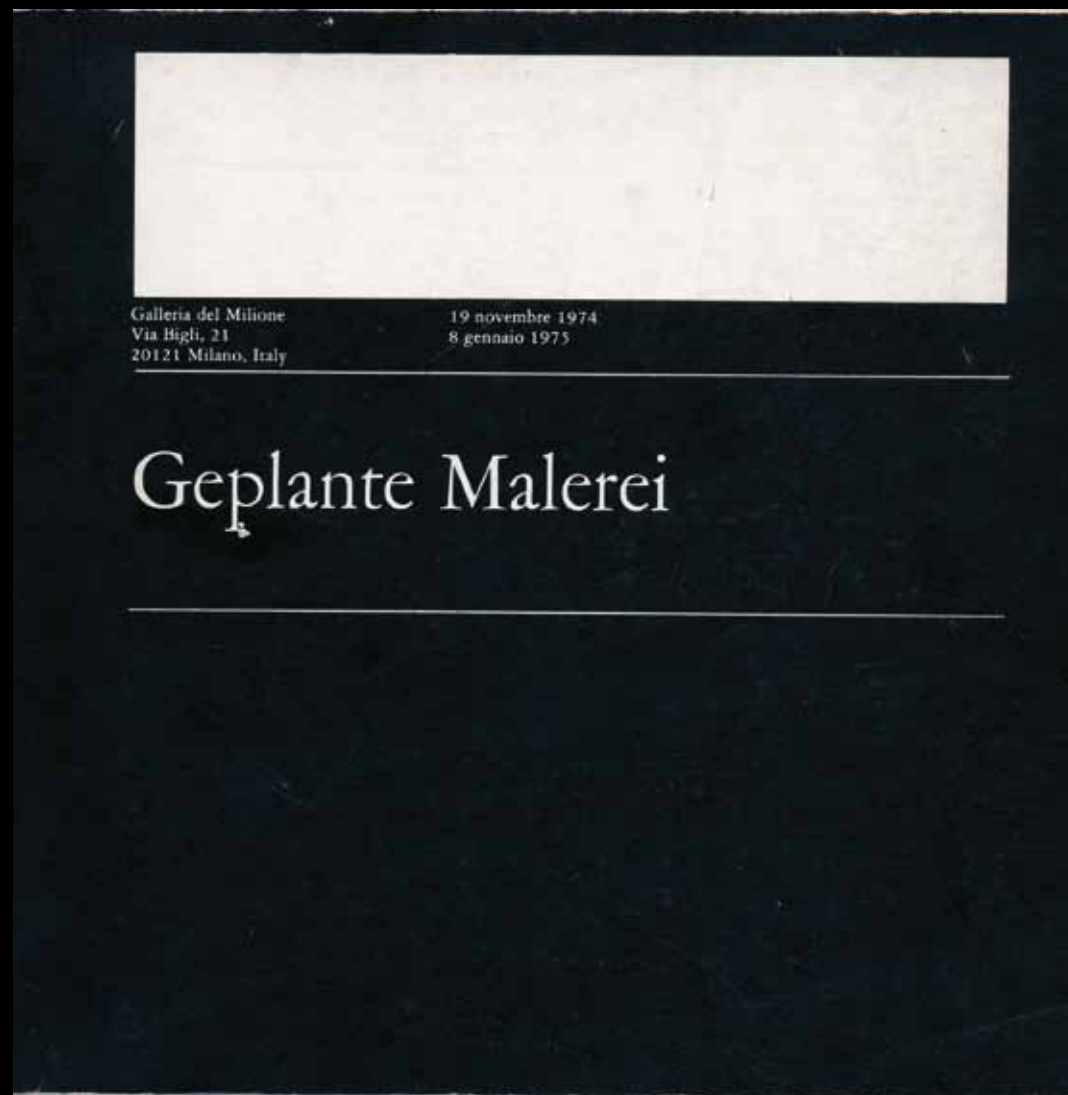
10'74
Westfälischer
Kunstverein
Münster

GEPLANTE MALEREI

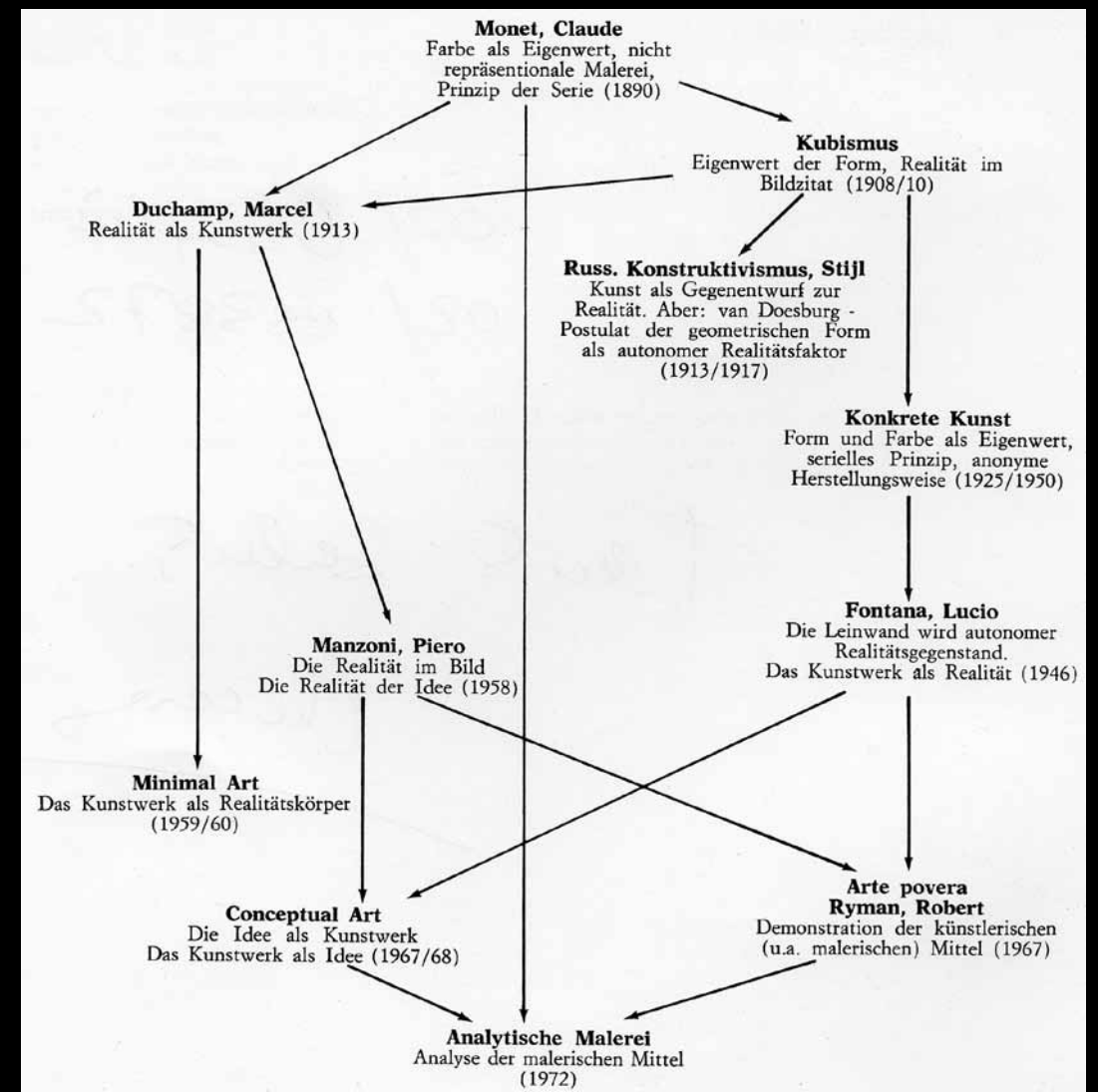
Berthot
Calderara
Erben
Gastini
Gaul
Geiger
Girke
Gonschior
Graubner
Griffa
Guarneri
Hofschen
Marden
Martin
Mields
Morales
Nigro
Olivieri
Renouf
Ryman
Ruden
Teraa
Tornquist
Van Severen
Zappettini
Zeniuk

Münster Westfälischer Kunstverein

Von 30 März - bis am 27. April 1974
Del 30 Marzo - al 27 Aprile 1974
From 30 March - to 27 April 1974



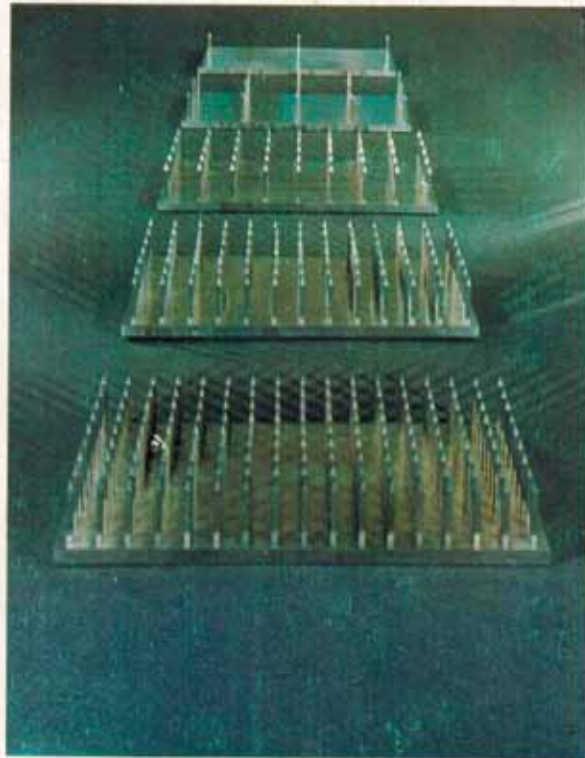
Geplante Malerei, Galleria del Milione, Milano, catalogo della mostra, 1974



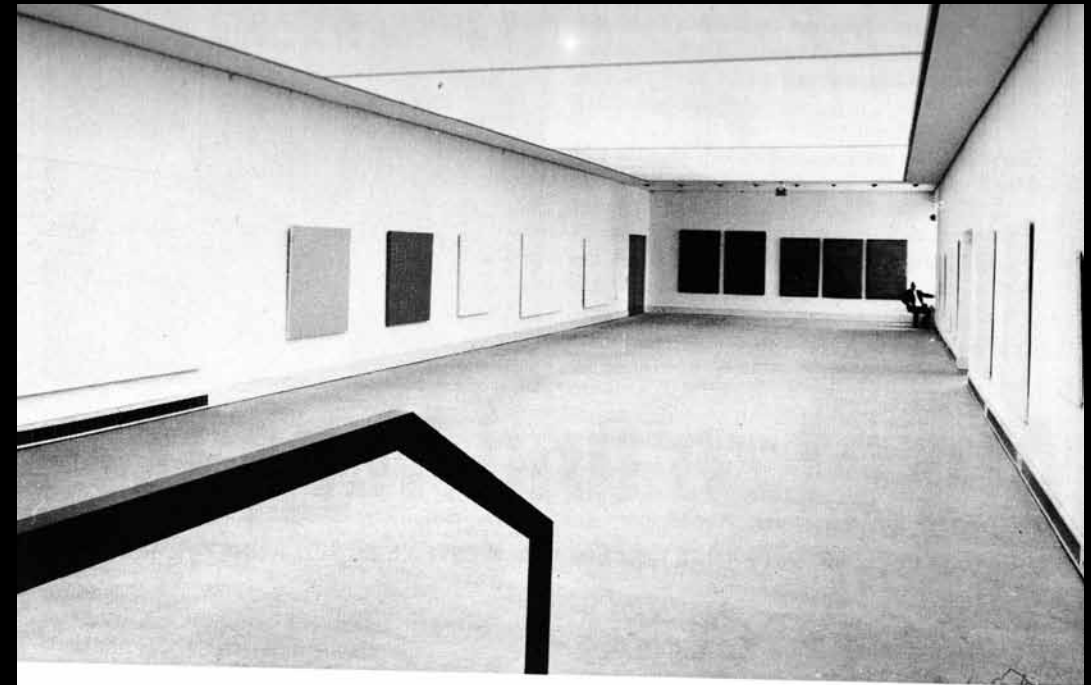
Geplante Malerei, Galleria del Milione, Milano, genealogia della pittura analitica secondo Klaus Honnef, 1974

KUNSTFORUM

2. Jahrgang 1974, Band 10, DM 9,60 INTERNATIONAL

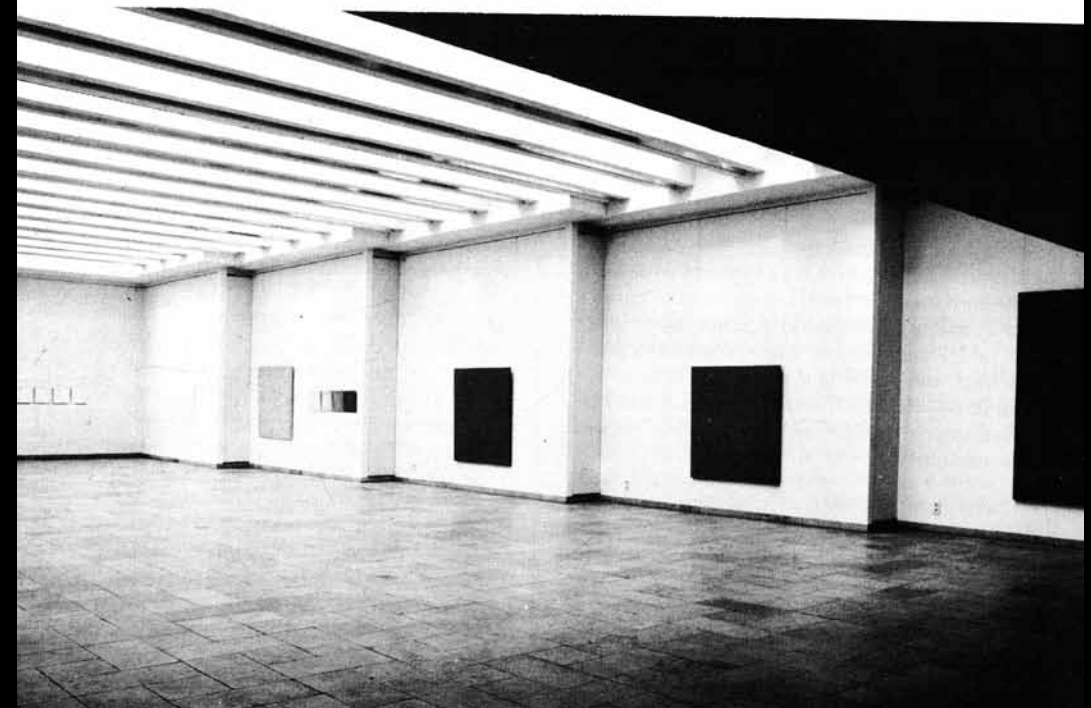


Georg Jappe MUSEUM DER ZUKUNFT • Willi Bongard SAMMLUNG DR. GÜNTER ULBRICHT • Axel Hecht BESUCH BEI GEORGE COSTAKIS • Lothar Romain ANSÄTZE UND VORSÄTZE ZUR AUSSTELLUNG 'GEPLANTE MALEREI' IM WESTFÄLISCHEN KUNSTVEREIN • Anselm Crämer SPURENSICHERUNG • Walter De Maria '5 - 9' • Bernhard Kerber RICHARD ARTSCHWAGER • Dierk Stemmler SIGMAR POLKE • Interview mit ANTONIUS HÖCKELMANN • Gerd Winkler DIE ERÖFFNUNGSREDE GEOFF HENDRICKS UND JOE JONES • Klaus Honnef ZU DEN FRÜHEN ZEICHNUNGEN WINFRED GAUL • Jürgen Morschel MERET OPPENHEIM - DIE DAME MIT DER PELZTASSE • Rainer Wick ZUR THEORIE DES HAPPENINGS 2. TEIL • Jörn Merkert PRE-FLUXUS VOSTELL • Hans-Jürgen Müller TOKYO - KUNSTZENTRUM DER ZUKUNFT? • Lil Picard BRIEF AUS NEW YORK • Gerald Just BUCHBESPRECHUNG • Klaus Honnef TAGEBUCH • Klaus Honnef KINO • FORUM - Internationales Verzeichnis kommender Ausstellungen, neuerschienener Grafiken, Multiples, Bücher, Kataloge etc.



'Geplante Malerei', Münster 1974, v.l.n.r.: Gastini, Gonschior, Zappettini, Graubner

'Geplante Malerei', Münster 1974, v.l.n.r.: Ryman, Renouf, Zenuik, Berthot



LOTHAR ROMAIN GEPLANTE MALEREI

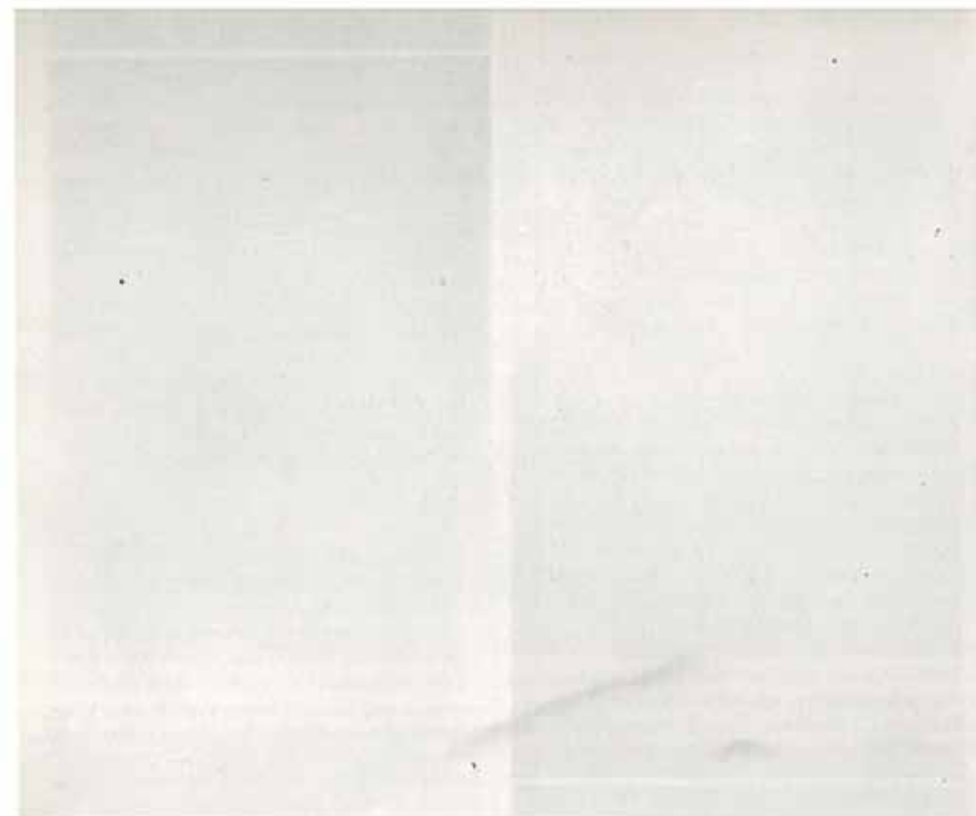
losen Malerei, häufig Farbe in Farbe, nämlich weiß in weiß, das man dennoch als Farbe erfaßt in den gerade noch sichtbaren Nuancen; serielle Elemente, aber doch kein mechanisches Wiederholen von Formen, sondern nuancenreiche Abwandlung eines Grundkonzeptes. Z.B. Edgar Hofschien, der durch Nähte seinen Bildern eine räumliche Schichtung gibt. Z.B. Graubner, der in graubraunen Tönen dunkle Farben übereinanderschichtet und sie schließlich in einen Schwebezustand bringt. Man ahnt die planvolle Entwicklung dahin, doch das Resultat läßt keinen Zweifel daran, daß hier keinerlei Verweise weder auf vorher noch auf später gegeben werden sollen, sondern nur der Schwebezustand selbst gemeint ist.

‘In der neuen Malerei wird kein Zauber veranstaltet, kein Illusionismus getrieben. Die Phänomene, die hier vorgeführt werden, repräsentieren nichts, was außerhalb ihrer Eigenwirklichkeit liegt.’ So lautet eine der peniblen Beobachtungen des Ausstellungsinitiators Klaus Honnef. In sorgfältigen Beschreibungen deckt er Individuelles und Gemeinsames bei den vorgestellten Arbeiten auf und fordert so zugleich heraus, einige generelle Bemerkungen daran anzuknüpfen, die Frage z.B. zu stellen, was wie heute von Kunst angesichts dieser Kunst zu verlangen ist und welche Bedeutung Kunst also noch immer oder wieder haben kann. Ich meine damit nicht - um gleich einem ersten Eindruck vorzubauen - die nun schon seit einigen Jahren fruchtlos diskutierte Frage um Kunst und Gesellschaft, deren Prämisse zwar provokativ, aber in dieser Addition einfach nicht stimmig ist. Wir haben uns eine Zeit in eine irrige Diskussion hineinziehen lassen, indem wir uns auf die Additionsform Kunst und Gesellschaft eingelassen haben, so als seien hier zwei selbständige Sachverhalte zusammenzubringen und aneinander zu bemessen. Doch da muß der Zweifel aussetzen.

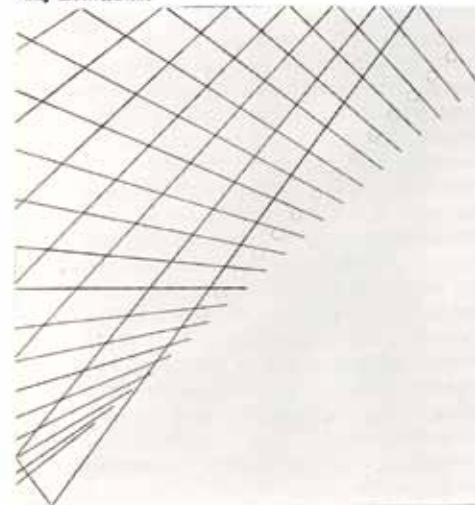
Ich will das Problem zunächst einmal anekdotenhaft beschreiben. Vor Jahren tagten in Recklinghausen im Rahmen der Ruhrfestspiele Kunstpädagogen, um einen neuen

Ausgangspunkt für die Methodik des Kunstunterrichts zu finden. Man hatte, darin durchaus dem Zeitgeist und den Moden folgend, die Informationstheorie und Kybernetik entdeckt und wollte daraus methodische Erkenntnisse für den Kunstunterricht gewinnen. Man wollte aber noch mehr: man wollte wissenschaftlich werden. Man war der Narrenfreiheit überdrüssig, die man im Schulbetrieb genoß, vor allem, weil Geisteswissenschaftler und insbesondere Naturwissenschaftler die Ergebnisse des Kunstunterrichts belächelten und sie bestenfalls für ein notwendiges Übel erachteten, dem leider auch an der Schule Rechnung getragen werden muß. Herausgefordert, ihre Wissenschaftlichkeit zu beweisen, erhofften die Kunstpädagogen ihr Heil in der Systematik der Informationstheorie. Und also begann man - den Nachfahren des Bauhauses in der Op-art und im Minimal folgend - bei der Geometrie. Man versuchte eine Methodik zu entwickeln, Kunstunterricht durch Kombinatorik zu ersetzen - Ausgangspunkt waren geometrische Grundformen wie Kreis, Dreieck, Viereck usw., die die Schüler in beliebiger Weise so zusammensetzen sollten, daß daraus in seiner Machart ein einsehbares Werk entstand.

Der Ansatz war doppelbödig: wachsende Unsicherheit darüber, was ästhetische Erziehung bewirken und leisten könne, führte zu einer Flucht in Quasi-Wissenschaftlichkeit, die als Konsequenz schließlich Kreativität durch Manipulation ersetzt hätte. Andererseits: Der traditionelle Kunstunterricht war in der Tat reformbedürftig. Die Schüler, die durch die Gesamtanlage des schulischen Unterrichts gedrillt wurden auf Fachsystematik, sollten im bestenfalls zweistündigen wöchentlichen Kunstunterricht ihr kreatives Potential entdecken und jenseits der eingedrillten Systematiken sich ästhetisch artikulieren. Das aber widersprach all ihren Erfahrungen. Niemand hatte versucht, dieses kreative Potential methodisch freizulegen und bewußt zu machen. So verhielt man sich im Kunstunterricht ähnlich irritiert wie bei ästhetischen Problemen im Deutschunterricht, nur mit der Ausnahme, daß der Deutschunterricht als Note schwerer, viel schwerer wog als die Kunsterziehung. Verständnislos gegenüber der gegebenen Freiheit fanden die Schüler nicht zu einer



GIANFRANCO ZAPPETTINI, 'Luce bianca su due linee orizzontali', 52/1973, 280 x 180 cm, Acryl auf Leinwand.



RUNE MIELDS, T-System Rhombus U VI, 1973, Öl/Leinwand/Tusche, 180 x 180 cm.



MARIO NIGRO, 'Dal tempo totale, le strutture fisse con licenza cromatica', 100 x 100 cm

LOTHAR ROMAIN GEPLANTE MALEREI

tig, sondern die Weigerung, sich auf einen längeren Prozeß der Erfahrungssuche einzulassen. Im Bekenntnis zum erfahrungs-, schließlich geschichtslosen Fortschritt liegt ein unverdaulicher Brocken Irrationalität liegt auch intellektuelle Unredlichkeit, weil man die eigene Ohnmacht als Kraft ausgibt.

Die Künstler, die hier unter dem Begriff 'Geplante Malerei' subsumiert werden, verleugnen nicht das Experiment, ersetzen nicht kreatives Handeln durch pseudowissenschaftliche Methodik, was Formalismus wäre, sondern sie überantworten sich nur nicht richtungslos dem Zufall. 'Die Entscheidung für oder gegen ein Material (wobei ich unter Material nicht nur Farbe und Leinwand verstehe, sondern ebenso alle Informationen, die dem Maler zur Verfügung stehen und seine Entscheidung beeinflussen)', schreibt etwa Winfried Gaul im Münsteraner Katalog, 'muß dabei als Teil des Prozesses gewertet werden, den wir Malerei nennen.' Material gebrauchen bedeutet, alle zur Verfügung stehenden Informationen gleichermaßen einsetzen und zwar nicht in der Manier der Alchimisten, sondern planend, wissend um die damit vollzogene Vorentscheidung.

Oder Robert Ryman schreibt: 'Während der Entwurf, die Anlage wichtig ist, hat die Ausführung hauptsächlich mit der visuellen Reaktion zu tun, daher ist es schwer, dies zu beschreiben.' Der Versuch sei dennoch gewagt.

Diese Künstler suchen nicht nach Zufall, sondern nach Möglichkeit. Um solche Möglichkeiten zu erproben, setzen sie gewonnene Erfahrungen wenn schon nicht einer von Beginn an definierten so doch begrenzten Kontrolle aus, vergleichbar jemandem, der durch ein Moor tappt und sich bei Ungewißheit über den weiteren Weg nicht scheut, ein Stück zurückzulaufen, um Gewißheit über die bereits erfahrenen Methoden zu gewinnen, Neuland zu erobern. Man könnte auch sagen, sie wehren sich gegen die Ideologie des Traumwandlers, dem reaktionären

Bild vom Hans im Glück, dem nichts gewiß ist als sein märchenhaftes Glück. Ihm, diesem Hans, schwappt zum Beispiel in einem Meer von Farbe vieles ins Bild, doch erwischt er immer nur, was überläuft. Und man mag auch Glück nennen, vom Überfluß zu leben, von dem, was zuviel da ist, ich nenne es Abhängigkeit. Man kommt leicht darin um, wenn man sich darauf verläßt: Das action painting sei als Beispiel zitiert.

Bei Musil liest man: 'Es gibt also in Wirklichkeit zwei Geistesverfassungen, die einander nicht nur bekämpfen, sondern die gewöhnlich, was schlimmer ist, nebeneinander bestehen, ohne ein Wort zu wechseln, außer, daß sie sich gegenseitig versichern, sie seien beide wünschenswert, jede auf ihrem Platz. Die eine begnügt sich damit genau zu sein und hält sich an die Tatsachen; die andere begnügt sich nicht damit, sondern schaut immer auf das Ganze und leitet ihre Erkenntnisse von sogenannten ewigen und großen Wahrheiten her. Die eine gewinnt dabei an Erfolg, die andere an Umfang und Würde. Es ist klar, daß ein Pessimist auch sagen könnte, die Ergebnisse der einen seien nichts wert und die der anderen nicht wahr. Denn was fängt man am jüngsten Tag, wenn die menschlichen Werke gewogen werden, mit drei Abhandlungen über die Ameisensäure an, und wenn es ihrer dreißig wären? ! Andererseits, was weiß man vom jüngsten Tag, wenn man nicht einmal weiß, was bis dahin alles aus der Ameisensäure werden kann?'

Die Situation ist exakt beschrieben. Solange wir uns in einem rational nicht definierten Ethos des Ganzen ergehen und das Einzelne für nichtig erklären - ein Wesenszug des Expressionismus übrigens -, können wir die auf uns zukommenden Fragen der Humanität nicht mit jener Genauigkeit artikulieren, wie sie vom Bewußtsein unserer Zeit eigentlich zu fordern wäre und im Bereich von Naturwissenschaft und Technik auch verlangt wird. Das entspricht, wenn auch im übertragenen Sinne, jener Unsicherheit der Kunstvermittler bzw. Kunstpädagogen, die ich bereits beschrieben habe. Andererseits aber verliert derjenige, der seine Aufmerksamkeit nur der Entwicklung des Details widmet, in der Enge des Spezialistentums die eigene Handlungsmotivation, die

87

KUNSTFORUM

Bd. 11, Okt./Nov. 74, DM 9,60 INTERNATIONAL



Georg Jappe WARUM WIRD AUS DER DOCUMENTA NICHTS? • Lothar Romain VON KOMMUNIKATION UND SEELISCHER GESUNDERHALTUNG • Willi Bongard SAMMLUNG GERHARD LENZ • Gerd Winkler KOMMUNEN, KÜNSTLER UND BANAUSEN: KUNST IN HANNOVER • Hans-Jürgen Müller KUNSTMETROPOLE KÖLN • ODER DIE VERSPIELTEN MÖGLICHKEITEN • Rainer Wick PROJEKT '74 • James Wines ENT-ARCHITEKTURIERUNG • Willi Bongard A. ROPOS CLEMENT GREENBERG • Christian Geelhaar JULES OLITSKI • Interview mit CARLO ALFANO • Klaus Honnef GIANFRANCO ZAPPETTINI • MICHAEL ASHER: 7 PROJEKTE • Christos M. Joachimides EUGEN SCHÖNEBECK • Axel Hecht RUNE MIELDS • Anselm Crämer GÜNTHER LIERSCHOF • TIMM ULRICH'S SACHWÖRTERLEXIKON ZUR MODERNEN KUNST: DER REGENBOGEN • Allan Kaprow ESSAY OHNE ÜBERSCHRIFT • Lil Picard BRIEF AUS NEW YORK • Klaus Honnef TAGEBUCH • FORUM • Internationales Verzeichnis kommender Ausstellungen, neuerschienener Grafiken, Multiples, Bücher, Kataloge etc.

KLAUS HONNEF

Gianfranco Zappettini

Seit einiger Zeit lebt das Interesse an der Malerei wieder auf. Der Schock, den die Conceptual Art mit ihrer Feststellung, das Ende der Malerei sei gekommen, ¹⁾ ausgelöst hat, ist überwunden. Mehr noch: die Malerei verzeichnet sogar einen vehementen Aufschwung. Und sowohl in Europa wie auch in den Vereinigten Staaten spricht man bereits von einer 'Neuen Malerei'. Doch was im Namen einer 'Neuen Malerei' weitgehend angeboten wird, sind häufig nichts anderes als untaugliche Versuche, an längst überholte künstlerische Positionen anzuknüpfen und sie unter Benutzung subtilerer Techniken sowie durch modischen und 'geschmackvollem' Aufputz mit frischen Impulsen aufzuladen. Solche untauglichen Versuche weichen aber nur den theoretischen Standort auf, der nicht zuletzt durch die Überlegungen und Untersuchungen der Conceptual Art in der Kunst erreicht worden ist. Für die Kunst sind sie ohne Bedeutung.

Andererseits sind seit den letzten beiden Jahren künstlerische Anstrengungen zu beobachten, die sich - beeinflusst von den Einsichten der Conceptual Art - um eine theoretische und praktische Analyse der Malerei, ihrer Voraussetzungen und Grundlagen sowie ihrer speziellen Eigenschaften und Probleme kümmern. Während die Conceptual Art die Kunst auf eine Art theoretischen Programms verkürzte und den besonderen Charakter der Malerei ²⁾ negierte, suchen diese Bestrebungen das, was die Conceptual Art für die Kunst schlechthin zu leisten geglaubt hat, für die Malerei zu nutzen. Ihr Ziel ist, das Medium Malerei, das Mitte der fünfziger Jahre zu einem gewissen Endpunkt gelangt ist, erneut operabel zu machen.

Eine Gruppe von Künstlern in Europa und den Vereinigten Staaten, teils in engem, teils ohne Kontakt zueinander, unterzieht sich ernsthaft dieser Aufgabe. Künstler wie Winfred Gaul, Raimund Girkz, Claudio Olivieri, Gianfranco Zappettini und Jerry

Zeniuk ³⁾ gehören dazu. Ihre Vorläufer sind Künstler wie Robert Ryman und Brice Marden. Diese haben insofern wesentliche Anregungen geliefert, als sie sich in ihren Arbeiten auf die dezidierte Demonstration der malerischen Mittel, Leinwand und Farbe, und deren Autonom-Setzen konzentrierten. Die 'analytischen' Maler gehen darüber hinaus. Sie belassen es nicht bei der reinen Demonstration, sondern untersuchen die malerischen Mittel hinsichtlich ihrer Funktionen im bildnerischen Zusammenhang. Sie isolieren die malerischen Mittel nicht, um deren eigentümliche Möglichkeiten zu präsentieren - wie Ryman und Marden -, sondern sie führen vor, wie sich die malerischen Mittel im bildnerischen Kontext verhalten, wenn sie unter spezifischen, rein künstlerischen Bedingungen sowie wechselseitig aufeinander bezogen eingesetzt werden. Sie gelangen dabei zu unterschiedlichen strukturellen (im linguistischen Sinne Ordnungen, die nicht von konventionellen Bedeutungs-Inhalten okkupiert sind und für Bedeutungen ausserhalb des künstlerischen Kontextes mit Beschlag belegt werden können. In dem im Anschluß abgedruckten Text ⁴⁾ stellt Gianfranco Zappettini mit der gebotenen Klarheit fest: 'Nur durch eine analytische Befragung, die das Problem der Malerei als Malerei betrachtet, d.h. als Material, wie es benutzt wird, als Arbeit, die es mit sich bringt, als Oberfläche und Dimension, kann man eine neue, wirklich selbständige bildnerische Sprache wieder aufbauen, die von keiner anderen Disziplin beeinflusst ist, und die in sich selbst ihre Bezugspunkte und ihre Verifizierung findet'. ⁵⁾ Was Joseph Kosuth für die Conceptual Art postuliert hat, eine Kunst 'nach' der Philosophie, gilt inzwischen auch für die Malerei: Es ist eine Malerei im Entstehen begriffen, die sich von den Herrschaftsansprüchen der philosophischen Ästhetik befreit hat.

Gianfranco Zappettini, dessen Arbeit hier beschrieben werden soll, verwirklicht seine Thesen mithilfe ganz elementarer Prinzipien. Er verwendet malerische Mittel, die

dem Bereich der sogenannten 'armen' Materialien entstammen. Das sind industriell hergestellte Farben, 'Farben für Anstreicher, Quarzmehl, das man gewöhnlich für Wandanstriche gebraucht' (Zappettini), und simple grobe Leinwand. Diese Materialien schliessen von vorne herein eine auf traditionalistische Wirkungen erpichte Malerei aus. Die 'armen' Materialien betonen den Eigen-Charakter der malerischen Mittel. Der Entscheid für sie hat den Zweck, die künstlerischen Fragen, die in den Bildern aufgeworfen werden, in unmißverständlicher Form zu klären. Durch ihre Beschaffenheit kommt das künstlerische Konzept Zappettinis desto klarer und direkter zum Ausdruck.

Das, was Zappettini vermittelt, ist unmittelbar einsichtig und wird unmittelbar erfahrbar.

Zappettini beschränkt sich auf die Verwendung einer einzigen Farbe: auf Weiß. Dennoch will er keine monochromen Bilder malen. Das Motiv für die Benutzung der weißen Farbe liegt vielmehr darin, daß Weiß unter allen Farben diejenige ist, die den geringsten Assoziationsgehalt und infolgedessen die stärkste Neutralität besitzt.

Die Wahl der malerischen Mittel bestimmt den bildnerischen Arbeits-Prozeß.

Der betonten Anspruchslosigkeit der Mal-Materialien entspricht der elementare Charakter des Arbeits-Vorganges. Beide stehen in einem unauflösbaren Wechsel-Verhältnis zueinander. Der Arbeitsprozeß beginnt damit, daß Zappettini die Leinwand in unterschiedlich bemessene Sektoren einteilt. Dann wird in einen der Sektoren Farbe aufgetragen. Die Farbe ist mit Quarzmehl vermischt. Das Quarzmehl verleiht der Farbe eine besondere Gebundenheit und Festigkeit. Die mit Quarzmehl vermengte Farbe wird mit einer Rolle verstrichen, wie es Anstreicher tun. Die übrigen Teile der Leinwand bleiben unbemalt. Das bemalte Farbfeld hebt sich kraft der materiellen Dichte des Farbauftrags vom Leinwandgrund ab. Nachdem die Farbe auf den ersten Sektor plaziert ist, werden die anderen im weiteren Verlauf des Arbeits-Prozesses schichtweise zugedeckt. Dabei wird das erste Farbfeld ebenfalls überstrichen. Da das schichtweise Zudecken jedoch mit einer Farbe ohne Quarzmehl-Zusatz erfolgt, ist gewährleistet, daß der Niveau-Unterschied zwischen den einzelnen Leinwand-Sektoren nicht eingeebnet wird. Es bilden sich Farbschichtungen verschiedener Dichte,

die miteinander in eine spannungsvolle Beziehung treten.

Trotz des planen und bewußt anonymen Farbauftrags wächst der Farbe ein (im linguistischen Sinne) struktureller Wert zu. Dieser wird durch elementare Strukturen vermittelt, nicht durch den persönlichen 'Einfall' oder die spontane Eingebung des Autors. Strukturiert wird die Farbe durch die Grenzen der Sektoren, die unterschiedliche Dichte des Farbauftrags sowie die rauhe Oberflächen-Textur der Leinwand, die selbst die gebundensten Farbschichtungen durchdringt.

Zwischen die einzelnen Farbfelder zieht Zappettini anschliessend eine zwei bis drei Zentimeter breite Linie. Diese Linie weist eine abnehmende Farbkonsistenz auf. Sie setzt pastos an und wird in ihrem Verfolg immer dünner, bis sie endlich kaum mehr wahrnehmbar ist und innerhalb der 'dunkleren' Farbfelder zu verschwinden scheint. Die Linie verklammert nicht nur die Farbspektoren, sie demonstriert zugleich kontinuierlich den gesamten Herstellungs-Prozeß des Bildes. Sie 'ist in dieser Beziehung weder ein Zusatz, noch eine einfache Reduktion, sondern qualifiziert sich als primärer Malakt, als Index auf die einzelnen Malvorgänge und deren Verifizierung' (Zappettini). ⁶⁾ Am fertigen Bild vermag man nicht zu erkennen, ob die Linie zuerst oder zuletzt realisiert worden ist. Sie hat die Funktion, eine irrationale Dimension ins vollkommen rationale künstlerische Konzept Zappettinis einzubringen.

Wenngleich Zappettini seine Vorstellungen in Skizzen, Kreide auf dunklem Papier oder Bleistiftzeichnungen auf der Wand seines Studios, vor Beginn des Arbeits-Prozesses umrißhaft festlegt, sind die bildnerischen Resultate keine genauen Realisierungen der vorgegebenen Ideen. Sie sind mehr als lediglich ausgeführte Ergebnisse vorher exakt fixierter Pläne. Das bildnerische Resultat setzt sich aus vorgefasster Idee, den bildnerischen Mitteln und dem Arbeits-Vorgang zusammen, wobei alle Komponenten gleichberechtigt sind. Das vollendete Bild entsteht mit anderen Worten stets während des Arbeits-Prozesses. Der Arbeits-Prozeß ist bei Zappettini ein unverzichtbarer Bestandteil des künstlerischen Konzepts und wirkt darauf maßgeblich ein. Er unterliegt der ständigen Kontrolle des Künstlers. Die wichtigen Entscheidungen werden während der Herstellung getroffen.

Der Herstellungs-Prozeß ist ein analytischer Vorgang.

KLAUS HONNEF
GIANFRANCO ZAPPETTINI

Das abgeschlossene Bild ist das Ergebnis einer Analyse der malerischen Mittel, des Arbeitsganges sowie der Wahrnehmung. Aber das jeweils abgeschlossene Bild ist nur das mögliche Beispiel einer künstlerischen Konzeption, die in Serien von Bildern abgewickelt wird. Es ist tendenziell unvollendet. Den Herstellungs-Prozeß eines Bildes bricht Zappettini nach bestimmten Voraussetzungen und Aspekten unvermittelt ab. Infolgedessen wird die ganze Reichweite seiner künstlerischen Konzeption nur an einer Reihe von Bildern erkennbar. Diese Reihe von Bildern zeigt die künstlerische Konzeption in der Vielfalt ihrer Möglichkeiten.

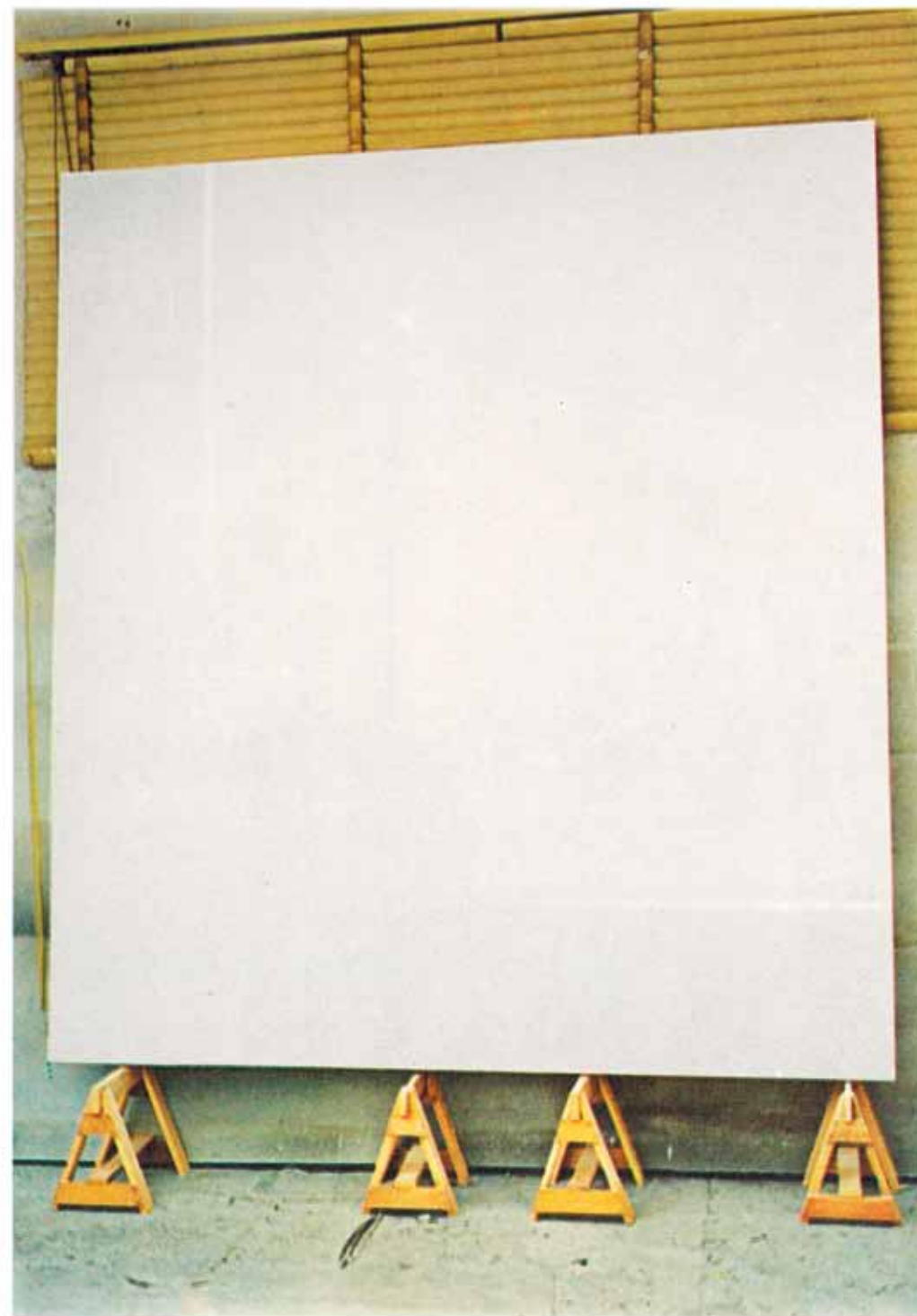
Zappettinis Bilder fordern das Wahrnehmungsvermögen des Betrachters. Ein ungeschulter Betrachter erblickt zunächst nur eine weiße Bildfläche. Er wird gezwungen, sein Wahrnehmungsvermögen zu trainieren. Erst durch intensives Anschauen der Bilder erschliessen sich ihm ihre freien Abstufungen und subtilen Spannungs-Verhältnisse. 'Es ist gerade diese minimale Wahrnehmungsstufe, die eine neue Art zu sehen, ermöglicht, die nicht mehr an die illusionäre Darstellung gebunden ist, sondern an die Realität der Fläche, die selbst primär ist' (Zappettini). ⁷⁾ Was der Betrachter sieht, ist bildnerische Realität. Auch wenn er die Vorgänge, derer er ansichtig wird, bedingt durch die sensible Handhabung der malerischen Mittel und die Differenziertheit der malerischen Operationen schwerlich festhalten kann. Erschwert wird die umfassende visuelle Aufnahme der Bilder noch dadurch, daß sie sich je nach Art und Weise ihrer Umgebung oder Beleuchtung zu verändern scheinen.

Die Bilder bedürfen eines aktiven Betrachters. Andererseits provozieren sie aber geradezu eine Betrachtungsweise, welche die Reflektion, das Denken über das, was wahrgenommen wird, nicht vom Wahrnehmungsakt selbst abspalten. Das Apperzeptions-Vermögen des Betrachters wird forciert; durch die Forcierung des Apperzeptions-Vermögens stellt sich Zug um Zug eine Differenzierung des Rezeptions-Vorganges ein; und durch die Differenzierung des Rezeptions-Vorganges schliesslich wird der Reflektions-Prozeß eingeleitet. Dieser Ablauf ist angesichts der Bilder Zappettinis zwangsläufig, er

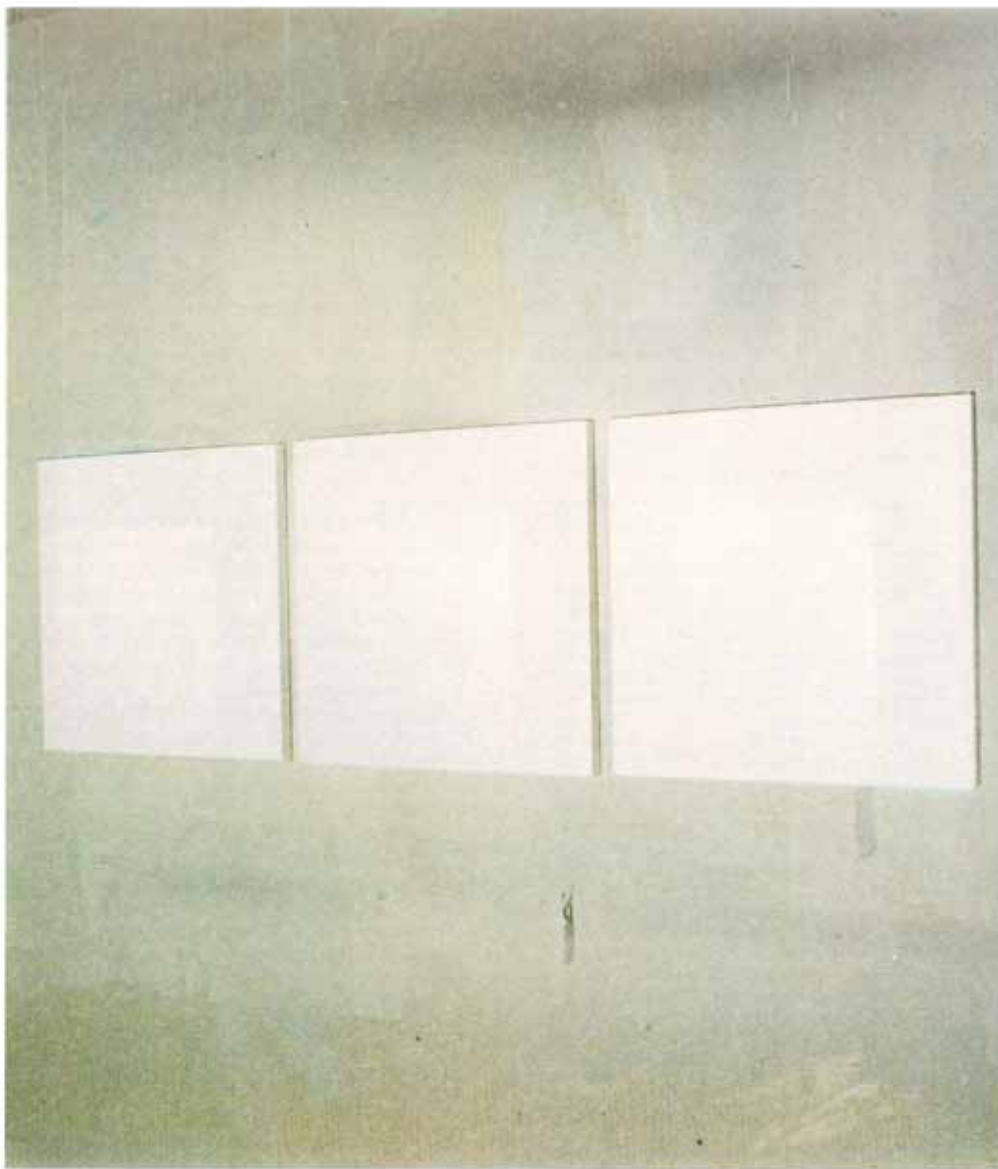
findet darüberhinaus in einem einzigen Vollzug statt. Die Bilder sind auch in dieser Hinsicht - um mit dem Künstler zu sprechen - 'primär'. Sie thematisieren gewissermaßen die Erkenntnisse des Wahrnehmungspsychologen und Kunstwissenschaftlers Rudolf Arnheim, der in seinem Buch 'Anschauliches Denken' ⁸⁾ nachgewiesen hat, daß Wahrnehmung und Denken nicht voneinander getrennt werden können. Denn sie vollziehen sich, anders als die traditionelle Philosophie behauptet hat, auf gleicher Ebene. Zappettinis Bilder sind Manifestationen dieses anschaulichen Denkens, indem sie eine neue und bislang ungewohnte Art des Sehens provozieren.

Anmerkungen und Literaturhinweise:

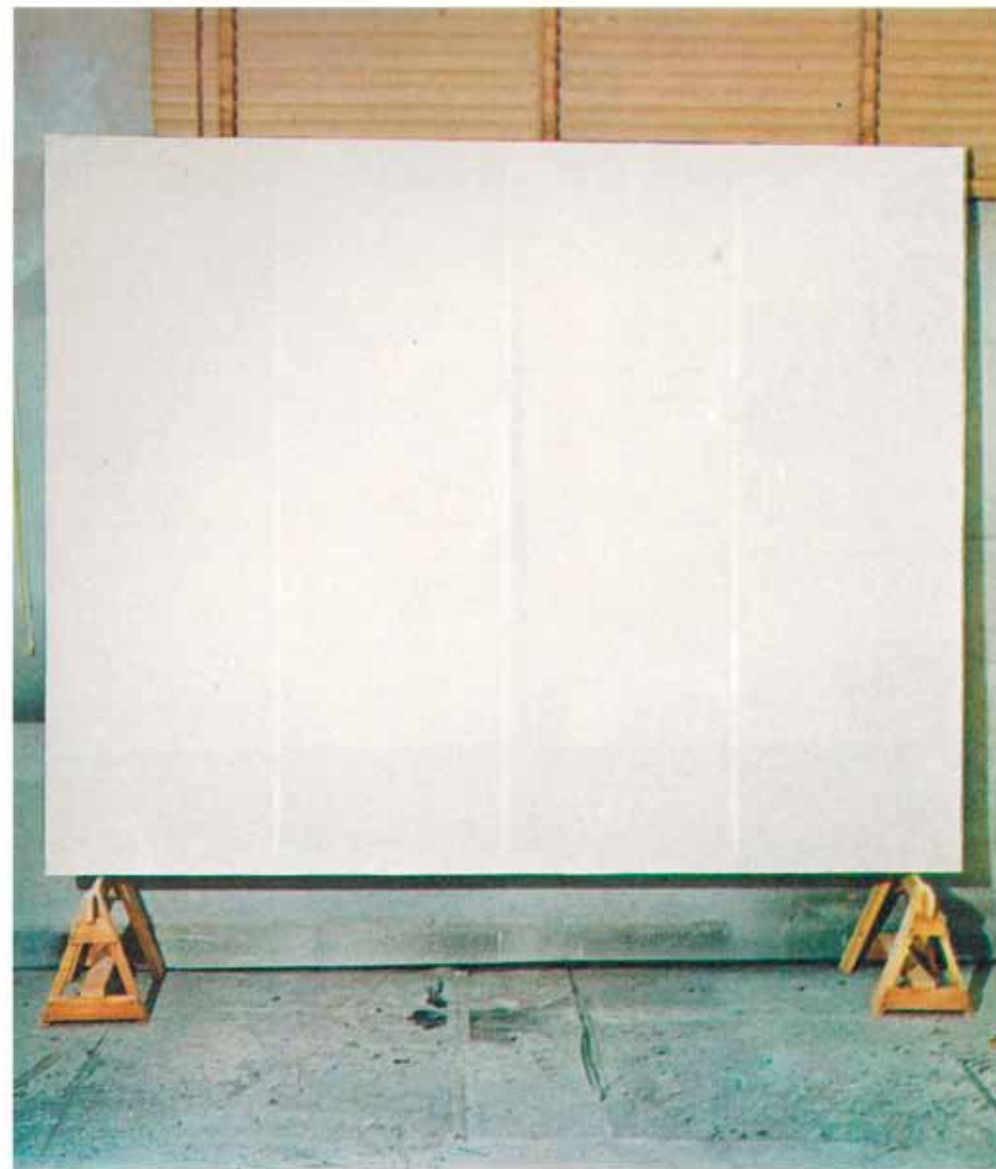
- 1) Joseph Kosuth: 'Art after Philosophy', Nachdruck einer Artikel-Serie aus Studio International 1, Herbst-Winter 1969/70 in 'Art-Language Köln 1972. Die Conceptual Art erhebt den Anspruch, die prinzipiellen Voraussetzungen, Grundlagen und Funktionen der Kunst zu untersuchen. Um dies zu erreichen, trennte sie die Darstellungsmittel von der künstlerischen Idee, die unbeeinträchtigt durch die darstellerischen Mittel verifiziert werden sollte. Siehe im Einzelnen: Klaus Honnef, 'Conceptual Art', Köln 1971, sowie andere Autoren.
- 2) Wichtig in diesem Zusammenhang mag der Hinweis sein, daß die theoretischen Einsichten der Conceptual Art ausschließlich von Plastikern formuliert worden sind. So bezogen sich Sol LeWitts berühmte 'Sentences on Conceptual Art', Artforum 1968, wieder abgedruckt in Katalog 'Conception-Konzeption', Leverkusen 1969, die ersten theoretischen Niederschriften dieses Problemkreises überhaupt, auf die Produkte der Minimal Art. In der Minimal Art waren die späteren Erkenntnis der Conceptual Art bereits tendenziell angelegt.
- 3) Die 'Analytische Malerei' wurde erstmals zusammenfassend in der Ausstellung 'Geplante Malerei', Münster 1974, gezeigt. Allerdings wurde ihr Umfeld in dieser Ausstellung noch bewußt großzügig abgesteckt.
- 4) Gianfranco Zappettini in 'Kunstforum International', Band 11, Mainz, 1974.
- 5) op. cit.
- 6) op. cit.
- 7) op. cit.
- 8) Rudolf Arnheim: 'Anschauliches Denken', Köln 1972, Übersetzung der amerikanischen Ausgabe von 1969.



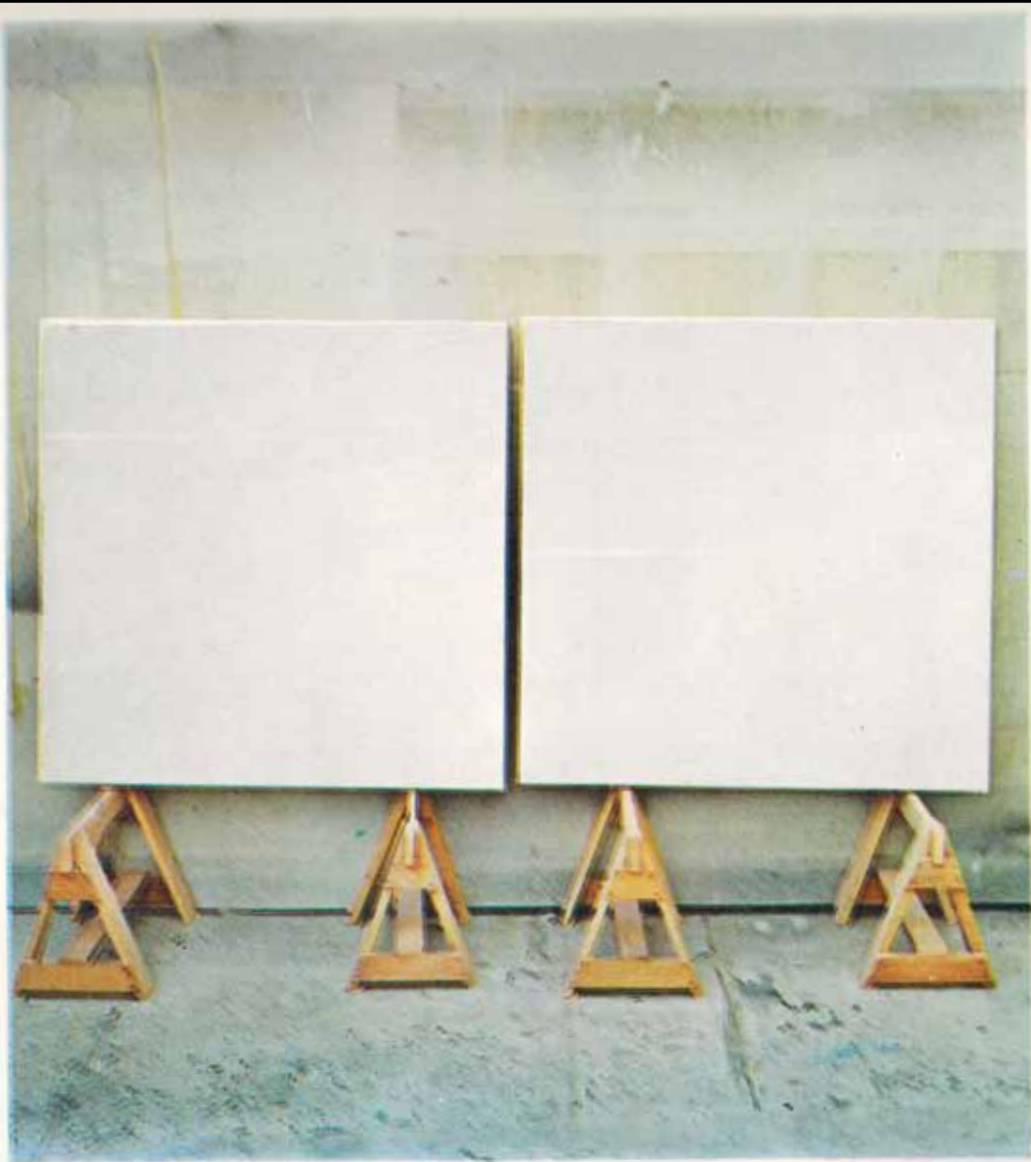
GIANFRANCO ZAPPETTINI



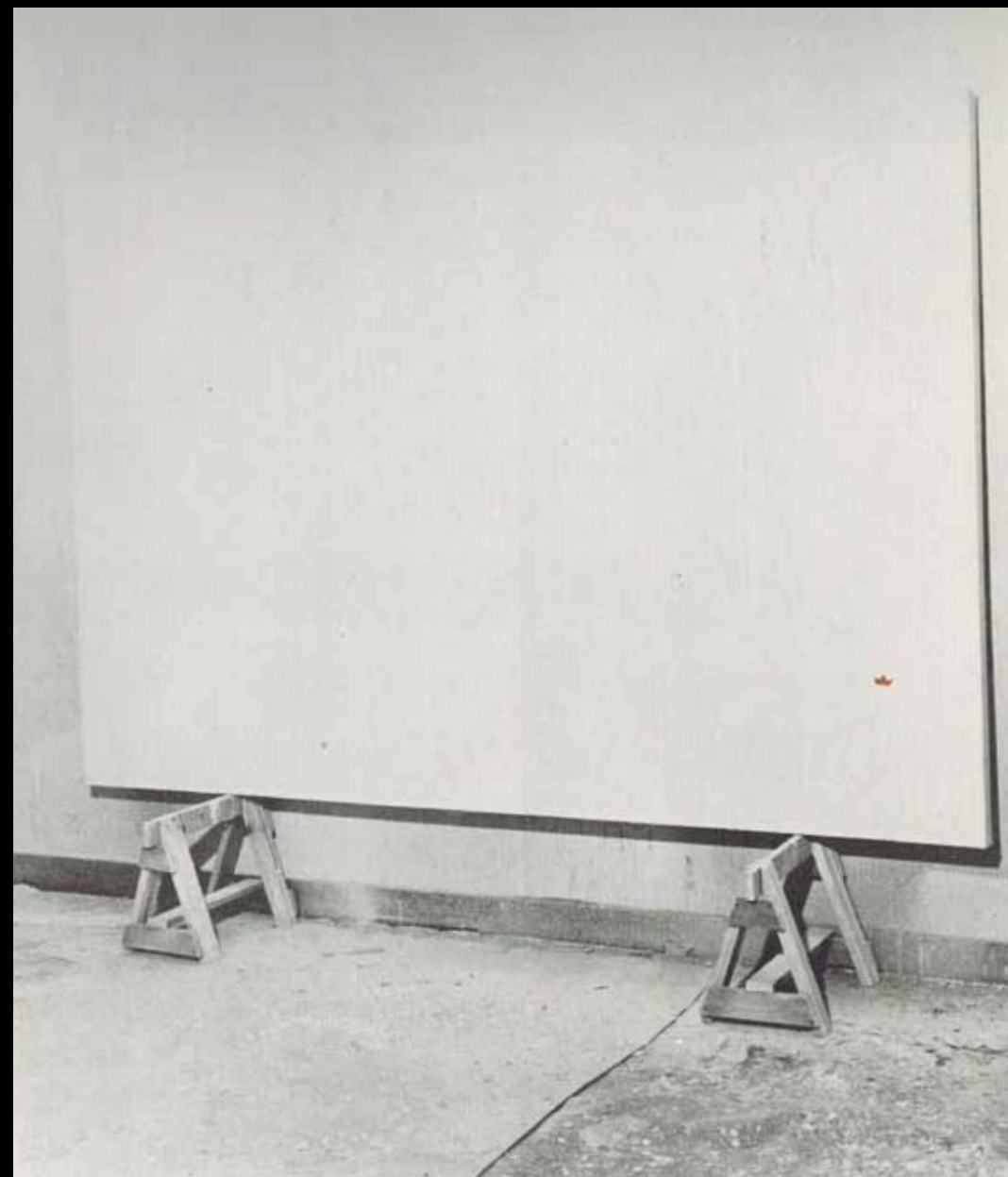
GIANFRANCO ZAPPETTINI



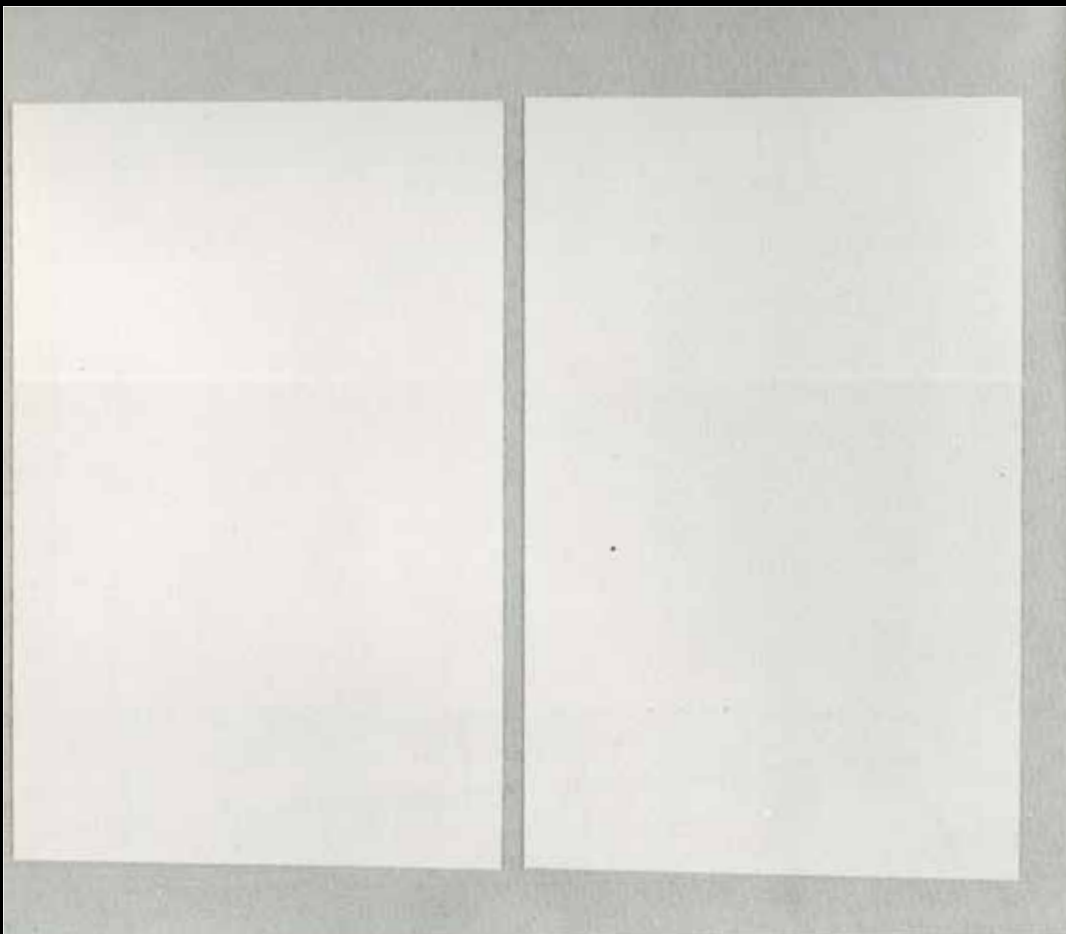
GIANFRANCO ZAPPETTINI



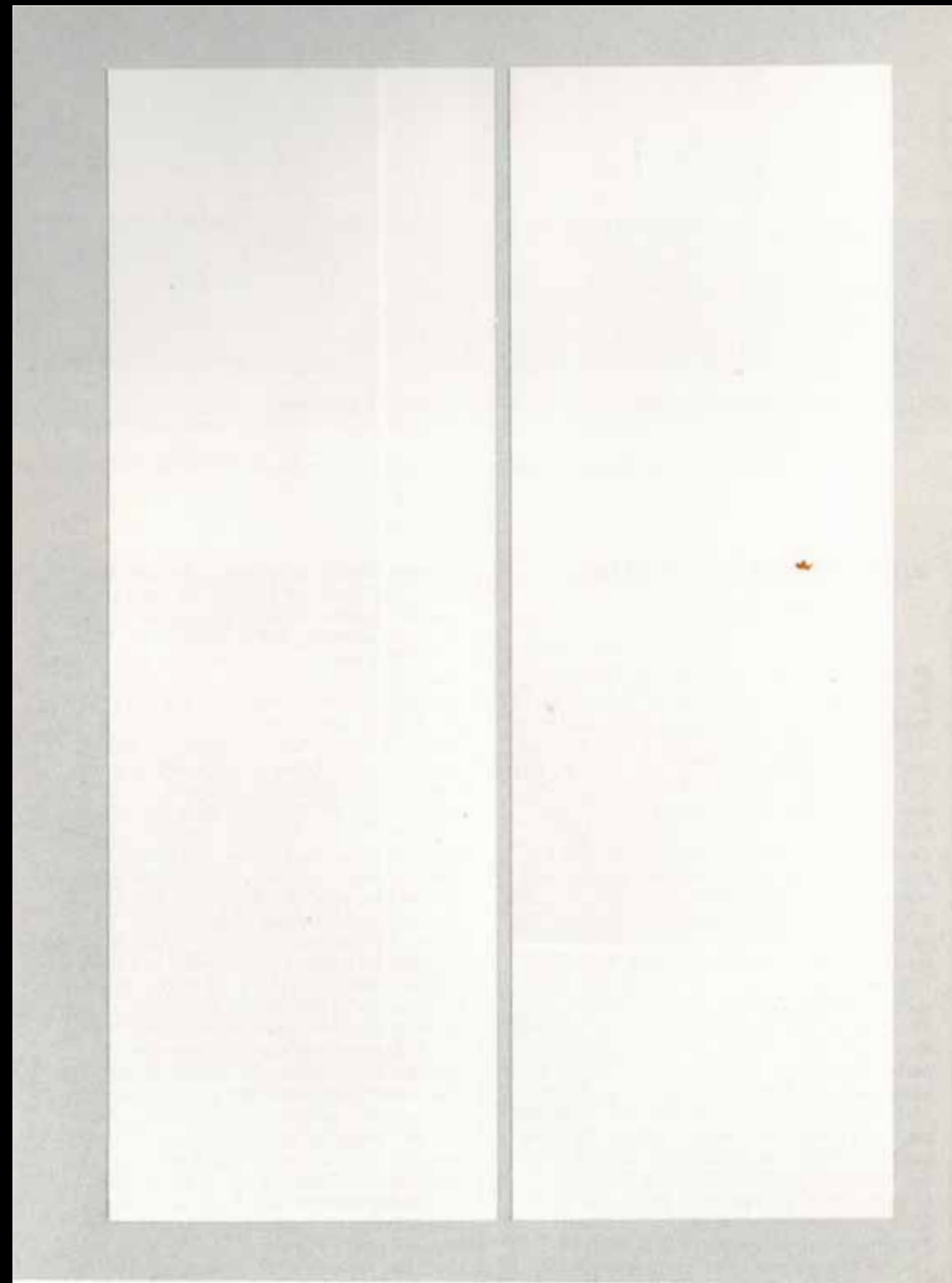
GIANFRANCO ZAPPETTINI



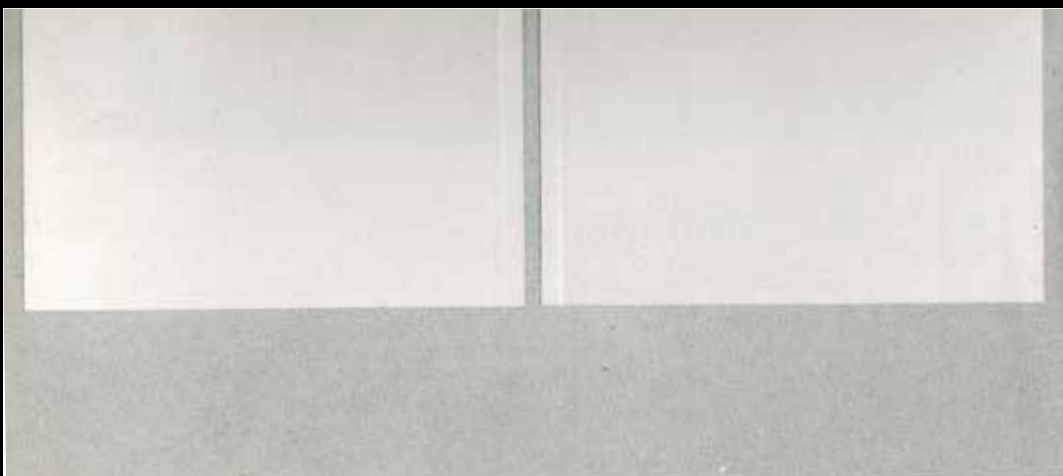
GIANFRANCO ZAPPETTINI, *Superficie acrilica*, 1973, 160 x 200 cm



GIANFRANCO ZAPPETTINI, *Superficie acrilica 143/1974*, 2 x (150 x 100 cm)



GIANFRANCO ZAPPETTINI, *Superficie acrilica 129/1974*, 2 x (240 x 100 cm)

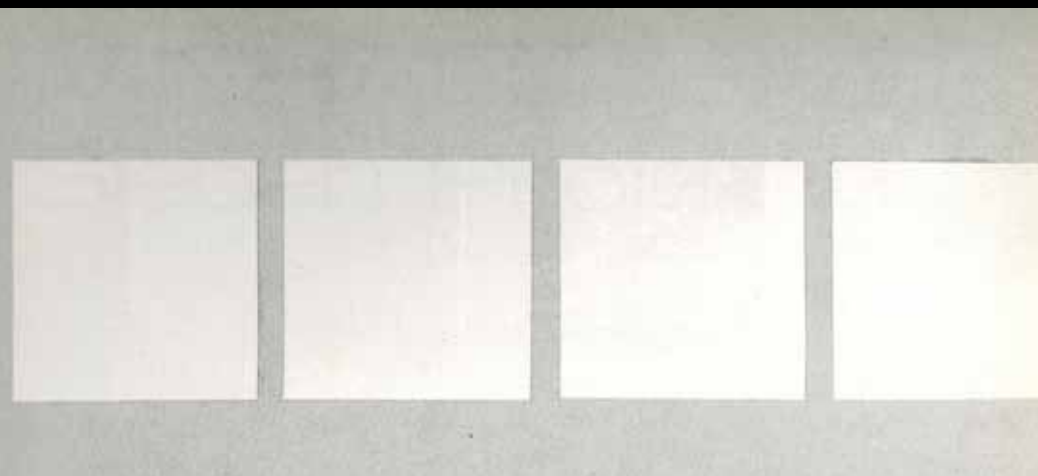


GIANFRANCO ZAPPETTINI, *Superficie acrilica 134/1974*, 2 x (90 x 120 cm)

GIANFRANCO ZAPPETTINI:

Es ist nun an der Zeit, eine erste Überprüfung des Konzepts unserer Malerei durchzuführen, die trotz der verschiedenen Definitionsversuche immer noch auf eine präzise und genaue kritische Definition wartet. Diese Situation begünstigt das Wiedererscheinen von Malern, die im Zeichen der Nostalgie mit sogenannten 'malerischen' Effekten, akademischen und traditionalistischen Klischees arbeiten und sich clever anzupassen wissen. Die Abhängigkeit der Kunst von den Regeln des neokapitalistischen Marktes, die in immer schnellerer Folge künstlerische Bewegungen verschleifen, noch bevor ihre Inhalte vertieft sind und zum Tragen kommen, tut ein übriges, um die Situation zu verschärfen. Es ist kein Zufall, daß man bei Künstlern, die gestern noch das Ende der Malerei erklärten, heute eine Rückkehr zur Malerei feststellen kann: allerdings einer Malerei, die als Machtinstrument und nicht als Basis für eine Erneuerung ihrer Sprache benutzt wird. Vor einem Jahr schrieb ich, daß man lediglich ein falsches Problem kreiert, wenn man Malerei gegen Nichtmalerei auszuspielen versucht. Stattdessen sollte man die Ideen und die Konzepte klären. Mir scheint, hier könnte man den

Diskurs wieder aufnehmen. Meiner Ansicht nach muß man die Malerei als radikale Analyse der bildnerischen Oberfläche verstehen, als Untersuchung der linguistischen Elemente (an der Basis), die noch nicht von Second-hand-Theorien okkupiert sind. Nur durch eine analytische Befragung, die das Problem der Malerei als Malerei betrachtet, d.h. als Material, wie es benutzt wird, als Arbeit, die es mit sich bringt, als Oberfläche und Dimension, kann man eine neue, wirklich selbständige bildnerische Sprache wieder aufbauen, die von keiner anderen Disziplin beeinflusst ist, und die in sich selbst ihre Bezugspunkte und ihre Verifizierung findet. Der 'primarieta' der Wahl und der Reduktion entsprechen also eine äußerste Radikalität im Machen und eine Arbeitsmethode, die mittels minimaler Eingriffe auf der gemalten Fläche wirksam wird. Das Werk ist nicht mehr in sich selbst vollendet, sondern es steht in einem globalen Kontext, der die Faktizität des Malprozesses betrifft. Infolgedessen muß alles auf ein konkretes Tun und einen mentalen Prozeß, der ihm vorausgeht, zurückgeführt werden, sowie auf die Organisation elementarer Strukturen, die, frei von jeder zufälligen und konventionellen Bedeutung, in der inneren Logik der Malerei ihre Eigentümlichkeit und Wertigkeit wiederfinden. Wenn die Malerei heute vor allem mit Analyse identisch ist, entlarven sich sofort gewisse Ope-



GIANFRANCO ZAPPETTINI, *Superficie acrilica 113/1974*, 4 x (60 x 60 cm)

rationen, die als neu ausgegeben, in Wirklichkeit lediglich traditionelle Positionen verteidigen. Es genügt nicht, die Farbe aufzuhellen, die Leinwand in einer freieren oder sensibleren Art zu behandeln. Noch immer macht man zuviel Zugeständnisse an den 'guten Geschmack', an die 'peinture', an die 'Illusion', ohne eine wahrhaft kritische Haltung der Oberfläche gegenüber einzunehmen. Ich bin auch ziemlich skeptisch gegenüber der Politisierung der Kunst, zumindest was einige Gruppen unter diesem Begriff verstehen (siehe Support-Surface); denn ich glaube, daß sie eine Opposition einnehmen, die vom System bereits eingeplant und deswegen leicht zu unterlaufen ist. Die sogenannte revolutionäre Kunst ist meist nur Darstellung und Schauspiel der Revolution, nicht die Revolution selbst. In meiner künstlerischen Praxis habe ich arme Mittel gewählt, d.h. industrielle Farben, Farben für Anstreicher, Quarzmehl, das man gewöhnlich für Wandanstriche benutzt, ordinäre grobe Leinwand. Ich schließe somit a priori die traditionell bevorzugten Mittel der Ölmalerei aus, die als privilegierte Mittel mein Tun konditionieren würden. Die 'primarieta' der Wahl, von der ich weiter oben gesprochen habe, zwingt im Gegenteil zu einer Minimalisierung der Operationen, die eine Radikalität im Machen garantiert. Das betrifft auch die Wahl und Verwendung

der Farbmaterie. Die Folge ist eine strenge Anonymität der Oberfläche. Das Malen wird auf seine ursprünglichen Elemente zurückgeführt und findet seine Bedeutung in sich selbst. Die Wahl der Mittel bedingt den Prozeß: ich trage verschiedene, aufeinanderfolgende Farbschichten mit der Rolle auf. Zu Beginn bleiben Teile der Leinwand unbemalt. Diese werden im Verlaufe der Arbeit schichtweise zugedeckt, wobei sich verschieden dichte Pigmentschichten bilden und daher verschiedene Spannungsstufen der Fläche. Die Abstufungen, die man dadurch erhält, dürfen jedoch nicht im Sinne von Atmosphäre gesehen werden, sondern nur als Resultat einer stärkeren oder schwächeren Schichtung der Farbe, d.h. als Beziehung von Arbeit zu Malerei. Die Linie ist in dieser Beziehung weder ein Zusatz, noch eine einfache Reduktion, sondern qualifiziert sich als primärer Malakt, als Index auf die einzelnen Malvorgänge und deren Verifizierung. Das so entstandene Werk ist nicht monochrom wie ein unaufmerksamer Betrachter vielleicht glauben könnte; denn es lebt von den inneren Spannungen und Abstufungen der Farbe, auch wenn diese kaum wahrnehmbar sind. Es ist gerade diese minimale Wahrnehmungsstufe, die eine neue Art zu sehen ermöglicht, die nicht mehr an die illusionäre Darstellung gebunden ist, sondern an die Realität der Fläche, die selbst primär ist.

Zappettini

Galleria d'arte Vinciana
Via Gesù, 6 - Tel. 791055
20121 Milano
dal 4 aprile
al 22 aprile 1974

PAINT 1

«Fatto dell'importanza della sua arte è che non lo si può definire... sempre inedito» (D. Mel Bonner su Abstract, cit. da Aronson, giugno 1974).

Winfred Gaul Per la pittura

1. Critica

Quando oggi viene ancora in discussione lo status «nuova pittura», la prima cosa che gli artisti dovrebbero fare è tirarsi a distanza. E ciò per i seguenti motivi:

1.) Esiste il grave sospetto che in questo caso si voglia impiegare nuovamente la vecchia tecnica di manipolare l'arte, riflettendo nella carriera di forza d'uno stile;
2.) Il termine «nuova pittura» è insieme ingiustificato che vi si possono comprendere opposti interessi;

3.) Il termine «nuova pittura» implica implicitamente l'esistenza di una «vecchia pittura». Dove può dovrebbe cominciare l'una e terminare l'altra: con Malevich, Pollock, Newman o Riman? Oppure ricominciando il nuovo al vecchio vogliono parlare di punti di ricambio nel dibattito storico che divide e unisce, ma che non si avvicina d'un solo passo alla verità?

Prima di parlare prematuramente di «nuova pittura» dovremmo tentare di stabilire i criteri necessari che in permanenza sussistono. La difficoltà di una tale definizione non si deve ingannare di tentare.

2. Definizione

Dipingere è un metodo specifico, fra altri metodi specifici, di fare arte. La decisione di preferire la pittura ad altri forme di espressione artistica (concept, body art, video art, happening, eccetera) è la mia decisione personale e non ha nulla a che vedere con il progresso o il regresso, la moda o la stile.

Io ho preso questa decisione più di vent'anni fa e lo sono rimasto fedele fino ad oggi perché sento la pittura come un lavoro a me congenito.

Dipingere è la riflessione permanente del pittore sulla possibilità di fare pittura. Dipingere non è altro che un modo operando, il cui risultato non chiamiamo pittura.

Il procedimento del dipingere viene pianificato dal pittore e soltanto lui è responsabile di ciò che è pittura.

La pittura è un mezzo tradizionale con un raggio limitato di possibilità. Poiché dipinge, lo accettò consapevolmente i limiti della pittura. Ma all'inizio di questi limiti per me non esiste nessun tabù.

3. Frontiere storiche

Mentre Cézanne andava ancora di poter essere capoluogo nel senso di Poussin, Monet riconosceva che nell'ambito del visuale non vi sono soluzioni definitive. Con le arti da «pugilato» e dalle «contendenze» per primo impiegò il principio della serie nella pittura e in questo modo non solo rivoluzionò l'estetica visuale, ma introdusse una possibilità di sviluppo i cui effetti hanno avuto un riconoscimento soltanto nella seconda metà di questo secolo. Infatti io ed altri artisti non lo riteniamo per la sua perenne «primarietà», ma perché già intorno al 1890 spuntava il problema della pittura dalla rappresentazione all'indagine sui mezzi. Per circa un secolo le idee rivoluzionarie di Monet sono state rinviate senza regole, tanto più che Mondrian e la sua scuola si sono rinviate più intenzionalmente agli aspetti estetici della pittura che a quelli tecnici. Soltanto con Pollock, Jasper Johns, Twombly ed altri il discorso intorno è stato ripreso su diversi piani e portato avanti, focalizzando sempre più la riflessione sul fare pittura.

Alla fine degli anni sessanta il tema centrale della pittura ha cominciato a mutare: da un'indagine sull'indagine del reale, procedendo contemporaneamente su due livelli: quello teorico (concettuale) e quello pratico (operativo).

La situazione attuale è caratterizzata da due posizioni estreme. Da un lato la pittura, oggi più che mai, è identificazione con se stessa, cioè con i suoi materiali e col processo stesso del dipingere. Dall'altro lato l'intenzione e la scelta sono diventate così incidenti che temporaneamente la pratica — cioè la pittura — è sembrata passare in secondo piano a favore della teoria, cioè della concezione (conceptual art).

Nel 1960 vediamo che la conceptual art, pur dovendole riflettere come storia in questa pittura, ha contribuito a chiarire le posizioni ed ha purificato la prima delle ansie di false problemi.

4. Intenzione

Ho detto all'inizio che dipingere è un modo operando. Questo concetto per me è di importanza capitale, in quanto sposta violentemente la prospettiva sotto la quale ancor oggi si è soliti vedere la produzione artistica: cioè come espressione della personalità artistica, che diventa intelligibile nella costanza di determinate caratteristiche di stile. Al posto del sul loro impiego operativo.

Così pure l'ideologia dello stile come sovrastruttura dell'arte perde ogni base. Se però l'arte non viene vista come stile — cioè come sistema di caratteristiche fissate — il suo vero contenuto, l'unico vero contenuto stilistico — cioè come un sistema di queste caratteristiche fissate — è logico allora che esse non possa più essere valutate in base a questi criteri.

5. Materiali

Per ora la pittura è sempre stata un campo sperimentale e non un «santo sacro». Molto presto si è sviluppata in un un'avvicinamento con i cosiddetti colori da artisti e le loro implicazioni di buon «pittore».



Winfred Gaul - Markierung 57
Galerie Göt, Pöchl

1974 - 1981 e 1980

**Westfälischer
Kunstverein**

Zappettini

14'75

KLAUS HONNEF

CATHERINE MILLET

ANALYTISCHE MALEREI

EDIZIONI MASNATA

1975

ANALYTISCHE MALEREI

Klaus Honnef

Catherine Millet

BERGHUIS

CACCIOLA

DOLLA

GAUL

GIRKE

GRIFFA

MORALES

VAN DE WINT

ZAPPETTINI

ZENIUK

BARRE

BATTAGLIA

COTANI

DEVADE

ISNARD

MARTINEZ

SEERY

VERNA

VIALLAT

GALERIE LA BERTESCA

Neue Anschrift:

San-Remo-Straße 1

Ecke Kaiser-Friedrich-Ring

D 4 Düsseldorf 11

Tel. 0211-576817

Öffnungszeiten der Galerie

wochentags 13-19 Uhr

samstags 10-14 Uhr

ANALYTISCHE MALEREI

zusammengestellt von Klaus Honnef und Catherine Millet

Zur Ausstellung erscheint ein mehrsprachiger Katalog.

Eröffnung

Montag 2. Juni 1975 19 Uhr

Martin Barré Jasp Berghuis Enzo Cacciola Marc Devade

Noel Dolla Winfred Gaul Carmengloria Morales Claudio Verna

Claude Viallat Jerry Zeniuk

Eröffnung

Montag 30. Juni 1975 19 Uhr

Carlo Battaglia Paolo Cotani Raimund Girke Giorgio Griffa

Vivien Isnard Jacques Martinez John Seery Rudi van de Wint

Gianfranco Zappettini

Zu beiden Eröffnungen

sind Sie herzlich eingeladen

flash art

The International Arts Review

No 60-61 December 1975/February 1976

L. 1.800 (\$ 3.50)



Natalie LL: Post-consumer Art, 1975

Gianfranco Zappettini

Per una pittura analitica

Fare « pittura analitica » significa, a mio giudizio, superare lo stadio iniziale della cosiddetta « nuova pittura », quello, per intenderci, del fare generico, dell'azzerramento, della semplice enunciazione dei materiali, per costruire un discorso che vada oltre tali presupposti, in cui cioè la pratica operativa, identificandosi con l'analisi dei mezzi nel loro porsi in relazione, si configuri come pratica analitica. E' così possibile creare anche in pittura un linguaggio autonomo che, ponendosi il problema dei propri fondamenti linguistici e della loro strutturazione, diventi elemento e lavoro nel quale e per il quale si costituisce il processo significativo.

Si tratta di un linguaggio « intransitivo » (1), che

non rimanda la propria verificabilità ad alcunché di esterno, ma misura il proprio valore o disvalore nell'autosignificazione.

In questo tipo di indagine, condotta a livello primario, la scelta dei materiali assume un'importanza fondamentale; la radicalità dell'intervento impone infatti dei minimi operativi che consentano, nel relazionarsi di unità elementari, l'individuazione del processo strutturante.

Il rapporto tensionale generato dal fare all'interno della superficie, assumerà allora carattere analitico, in quanto autodeterminatosi entro la specificità del mezzo, senza l'apporto di elementi estranei.

La relazione di materiali differenti (per esempio colore + colore, colore + matita ecc.), determina infatti una tensione non di tipo analitico ma di tipo compositivo, perché dovuta al rapporto di cariche informative diverse e implicanti teorie derivate. La scelta dei mezzi, per quanto importante, non è tuttavia sufficiente a determinare l'analisi della pittura; anche con mezzi apparentemente non specifici si può operare in questo senso, purché il concetto che presiede alla loro utilizzazione sia un concetto analitico.

Nel miei ultimi lavori io mi servo della grafite, con cui traccio dei movimenti sulla tela o sulla carta da lucido. Parlo di movimenti in quanto intendo sottolineare la loro anonimità e inespressività, volte ad escludere ogni connotazione autobiografica o esistenziale, che fatalmente inquinerebbero il processo operativo con fattori extralinguistici. Questi movimenti si ripetono e si aggiungono l'uno all'altro prima sulla stessa superficie e poi in

superfici diverse, creando una catena di passaggi successivi che assumono la loro funzione necessaria nella logica del fare. Si viene così a determinare un processo di « amplificazione » (2), in base al quale il semplice movimento ripetitivo produce una struttura caratterizzata dalla corrispondenza fra minimo intervento e massimo di informazione.

Il risultato pittorico scaturisce quindi dal rapporto analitico fra un concetto di struttura tendente all'identità e il fare concreto, in cui tale identità viene condizionata e modificata, anche se a livello minimale, da fattori inerenti alla specificità del mezzo e alla sua utilizzazione.

La superficie che in ogni opera lascio muta, cioè priva di intervento, rappresenta una costante tensionale, in cui « lavoro » e « non lavoro » coincidono come inizio e fine di ogni fase dell'indagine.

In una ricerca di questo tipo viene a cambiare anche il concetto di serie, che non è più tradizionalmente inteso come gruppo limitato e predeterminato di opere, ma come totalità dell'indagine.

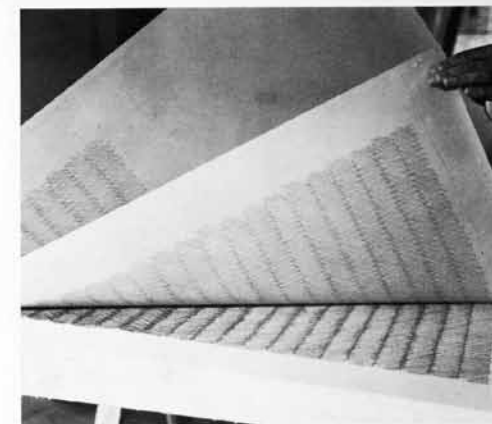
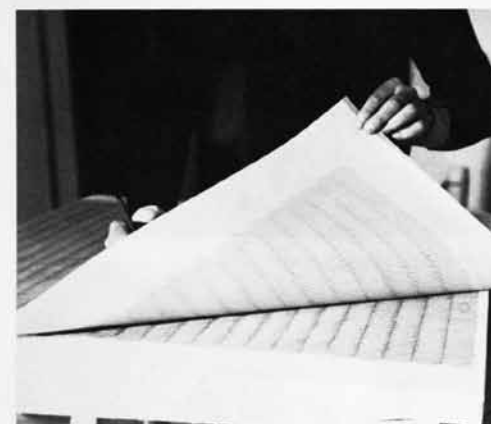
La serie pertanto non è quantificabile a priori, ma, essendo subordinata ad ogni ciclo del fare, si inizia e si esaurisce con esso.

Gianfranco Zappettini

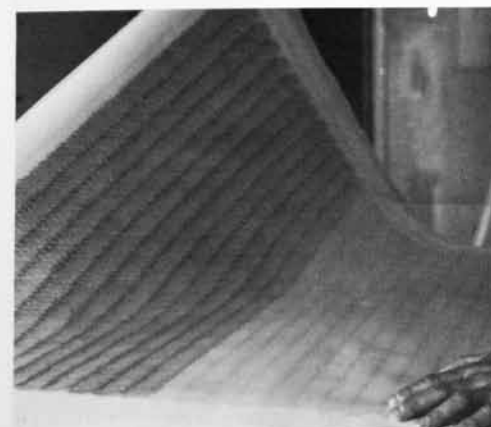
Note:

(1) Secondo la definizione di E. Vivas, che distingue tra segno transitivo, proprio del discorso scientifico, e segno intransitivo, proprio del discorso artistico.

(2) Cfr. il concetto di amplificazione di A.K. Zolkovsky.



A
B+A
C+B+A = S



Materiali:
grafite 2B su tre tele sovrapposte

Materials:
pencil 2B on three canvas put one upon another



EDITORIAL

Radice reports in her article — the Venice Biennale costs 1,000 million lire a year. The 1976 Biennale, however, is surrounded by doubt, confusion, resignations and the prospect of promises unfulfilled.

interview deserves to be applied along the broadest of all possible fronts. The issues which inform his table paintings, for example, already seem to be less hermetic and self-referential than those discussed by the six 'fundamentalist' Italian painters, whose preoccupations are most concisely summarised by Gianfranco Zappettini: 'through an analysis of the painting medium and its relations, it is possible at the moment to rebuild in a painting an autonomous language, not derived from other disciplines, which can have its own terms of reference and verification'.

Contrast this attitude with that of Jannis Kounellis, and the full diversity of viewpoints within contemporary Italian art becomes apparent. Where Zappettini and his fellow painters are committed to the intrinsic properties of one medium, Kounellis — and other artists with him — are prepared to utilize any material, animate or inanimate, which will serve their purposes. While Zappettini makes no direct references to naturalistic appearances, Kounellis delights in the reality of the thing itself, presented without any of art's traditional intermediaries. And if Zappettini considers his paintings to be self-sufficient single objects, Kounellis sees no reason why the limits of any framing edge should define the boundaries of his mythological art. These two men could easily be operating within totally different milieux, nationally as well as culturally; but they both face, in the end, the same problem of ensuring that Italian art moves out of its hothouse enclosures and establishes a permanent relationship with society at large.

One of the reasons for Italian artists' lack of contact with the mass of the population can be found in the essentially private nature of their support structures. Unlike England, which suffers from a terrible dearth of collectors or galleries prepared to back contemporary art and consequently leans heavily on the resources of a national Arts Council funded by the taxpayer, art in Italy relies almost wholly on the vitality of its commercial gallery network, which succeeds in keeping itself alive through sales to the private sector. No adequate museums of modern art exist there to boost these sales and provide a backbone of historical surveys and retrospective exhibitions. The independent dealer carries most of the burden, which is borne relatively lightly by a proliferation of galleries not only within obvious centres such as Milan, Rome and Turin but also in small provincial towns like Bari and Brescia.

Some degree of local council help does exist: it is playing a generous part in the subsidy of this May's art fair in Bologna, for instance, and — as Barbara

Radice reports in her article — the Venice Biennale costs 1,000 million lire a year. The 1976 Biennale, however, is surrounded by doubt, confusion, resignations and the prospect of promises unfulfilled. Now dominate the intense resentment of their specialist areas of dispute on the art left-wing or other. sent from Italian Boetti insists that art is a mysterious labyrinth of a single and unorthodox 'acknowledge militant instrument'. publications she has artist art in Italy is of what it has burgeoned

consciousness film-makers ion. Ester Carla de makes clear that, of a very diffuse so various in -garde film work International look ts, rather than ontributed some over the last few narrative and the Once again with the naive ts — is diagnosed hope that it will

an art faces lies, kind of bridge n enclosed public which major institutions r debate in the be engaged, nd the social early in his long ng the broadest of inform his table to be less se discussed by rs, whose ummarised by nalysis of the is possible at the autonomous diplines, which can

have its own terms of reference and verification'.

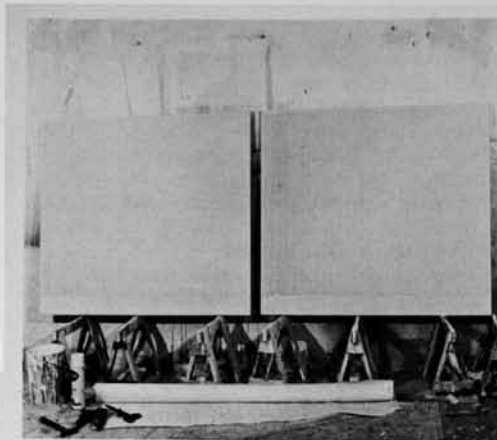
Contrast this attitude with that of Jannis Kounellis, and the full diversity of viewpoints within contemporary Italian art becomes apparent. Where Zappettini and his fellow painters are committed to the intrinsic properties of one medium, Kounellis — and other artists with him — are prepared to utilize any material, animate or inanimate, which will serve their purposes. While Zappettini makes no direct references to naturalistic appearances, Kounellis delights in the reality of the thing itself, presented without any of art's traditional intermediaries. And if Zappettini considers his paintings to be self-sufficient single objects, Kounellis sees no reason why the limits of any framing edge should define the boundaries of his mythological art. These two men could easily be operating within totally different milieux, nationally as well as culturally; but they both face, in the end, the same problem of ensuring that Italian art moves out of its hothouse enclosures and establishes a permanent relationship with society at large.

SIX ITALIAN PAINTERS

Interviews with Luca Venturi

The following five questions were put to six Italian painters, Marco Gastini, Giorgio Griffa, Carmengloria Morales, Mario Nigro, Claudio Olivieri and Gianfranco Zappettini:

1. Why are you committed to painting as a medium?
2. What are the main influences on your development?
3. Do you think your work has a specifically Italian character within the mainstream abstract tradition?
4. How important is process in your working methods?
5. How closely does your structural theory reflect your attitudes towards art?



HB Pencil Drawings on Canvases 1975

GIANFRANCO ZAPPETTINI



1. Because I think that through an analysis of the painting medium and its relations, it is possible at the moment to rebuild in a painting an autonomous language, not derived from other disciplines, which can have its own terms of reference and verification.
2. Every movement, people, the things which have made me 'THINK IN TERMS OF PAINTING'.
3. No, because it is impossible by now to identify ourselves with a specifically Italian ambience, much less if we refer to an abstract tradition. I identify myself rather with a European painting tradition which, overcoming the rudimentary phase and simple enunciation of materials (see certain American painting), tries to make a more articulate discourse out of a greater awareness of what you do.
4. I would say it is a fundamental element, because it is primarily through the painting process that you determine the analysis of the means, and also through the relations of elementary units that you determine the identification of the structural process. The same pictorial result springs from the relation between a concept of structure tending towards identification, and concrete action.
5. In my research the series is no longer traditionally intended, as in a limited and predetermined group of works, but as a totality of the research. The series is therefore no longer quantifiable a priori, but, as it is subordinate to every cycle of working, it is begun and exhausted according to its own demands.

GIANFRANCO ZAPPETTINI

ANALYTICA

"pensare in termini di pittura,,
 "penser en termes de peinture,,
 "thinking in painting,,
 "denken in malerei,,

Texts by K. Honnef, G. Zappettini

1976

Für eine analytische Malerei von Gianfranco Zappettini

"Analytisch malen" heisst nach meiner Ansicht, das Anfangsstadium der sogenannten "neuen Malerei", genauer gesagt das Stadium des unbestimmt-allgemeinen Tuns, des Auf-Null-Zurückgehens, der simplen Darlegung der Materialien zu überwinden, um statt dessen etwas zu tun, das über diese Voraussetzungen hinausgeht, etwas, in dem die operative Praxis gleichbedeutend wird mit der Analyse der malerischen Mittel in ihrem Zusammenhang untereinander und sich so als analytische Praxis darstellt.

Auf diese Weise ist es möglich, auch für die Malerei eine autonome Sprache zu schaffen, die sich das Problem der eigenen sprachlichen Grundlagen und ihrer Strukturierung stellt. Sie wird zum Element, in dem sich der Bedeutungsprozess herausbildet und zur Tätigkeit, durch die sich dieser Prozess konstituiert.

Es handelt sich um eine "intransitive" Sprache (1), die ihre eigene Überprüfbarkeit nicht auf irgendetwas ausserhalb ihrer selbst verlegt, sondern die ihren Wert oder Unwert an der Eigenbedeutung misst.

Bei dieser Art von grundlegender Untersuchung ist die Wahl der Materialien von grösster Wichtigkeit, denn die Radikalität des Tuns verlangt operative Mindestmasse, die als elementare Einheiten zueinander in Beziehung stehen und so einen strukturierenden Prozess erkennen lassen. Das durch das Tun innerhalb der Oberfläche erzeugte Spannungsverhältnis bekommt analytischen Charakter dadurch, dass es sich innerhalb der Spezifität des Mittels ohne Hinzufügen von fremden Elementen herausgebildet hat.

Die Verbindung von verschiedenen Materialien (z.B. Farbe+Farbe, Farbe+Bleistift etc.) bewirkt nämlich eine Spannung, die nicht analytisch, sondern kompositorisch ist, da sie auf dem Zusammenwirken von verschiedenen Informationsgehalten und der Implikation davon abgeleiteter Theorien beruht.

So wichtig die Wahl der Mittel auch sein mag, sie ist doch nicht ausreichend, um den analytischen Charakter der Malerei zu determinieren, denn auch mit offensichtlich nicht spezifischen Mitteln kann man in diesem Sinne arbeiten, sofern das Konzept, das den Gebrauch der Mittel bestimmt, analytisch ist.

In meinen neuesten Arbeiten gebrauche ich Graphit, mit dem ich Bewegungen auf Leinwand oder Transparentpapier ausführe.

Ich spreche von Bewegungen, um die Anonymität und Inexpressivität zu unterstreichen. Beide sollen jedes autobiographische oder existentielle Merkmal ausschalten, das den Arbeitsprozess auf fatale Weise stören und verfälschen könnte.

Diese Bewegungen wiederholen und addieren sich zuerst auf derselben, dann auf verschiedenen Oberflächen, so dass sie eine Kette von aufeinanderfolgenden Arbeitsdurchführungen bilden, die innerhalb der Logik des Tuns ihre notwendige Funktion haben.

So entsteht ein Prozess der "Amplifikation" (2), auf Grund dessen die einfache zu wiederholende Bewegung eine Struktur erzeugt, die charakterisiert ist durch die Entsprechung Minimum an Eingriff - Maximum an Information.

Das bildnerische Resultat geht also hervor aus der analytischen Beziehung zwischen einem zur Identität neigenden Strukturkonzept und dem konkreten Tun. Dabei wird diese Identität, wenn auch nur minimal, beeinflusst und modifiziert durch Faktoren, die sich aus der Spezifität des Mittels und aus seinem Gebrauch ergeben.

Diejenige Oberfläche in jedem Werk, die ich unbearbeitet lasse, verkörpert eine spannungsreiche Konstante, in der "Arbeit" und "Nicht-Arbeit" als Anfang und Ende jeder Untersuchungsphase zusammenfallen.

Bei einer derartigen Operation ändert sich auch der Begriff der Serie, die nicht mehr im traditionellen Sinn als begrenzte und vorher festgelegte Gruppe von Werken verstanden wird, sondern als Gesamtheit der Untersuchung.

Die Serie kann daher nicht a priori quantitativ bestimmt werden, sondern ist dem jeweiligen Schaffenszyklus untergeordnet und beginnt und endet folglich mit ihm.

Genova, Dezember 1974

Anmerkungen:

1) Nach der Definition von E. Vivas, der unterscheidet zwischen dem transitiven Zeichen, das für den Bereich der Wissenschaft gilt, und dem intransitiven Zeichen, das für den Bereich der Kunst gilt.

2) Vgl. den Begriff der Amplifikation bei A.K. Zolkovsky.

Übersetzung: Marianne Wimmer

Per una pittura analitica, di Gianfranco Zappettini

Fare "pittura analitica" significa, a mio giudizio, superare lo stadio iniziale della cosiddetta "nuova pittura", quello, per intenderci, del fare generico, dell'azzerramento, della semplice enunciazione dei materiali, per costruire un discorso che vada oltre tali presupposti, in cui cioè la pratica operativa, identificandosi con l'analisi dei mezzi nel loro porsi in relazione, si configuri come pratica analitica. E' così possibile creare, anche in pittura, un linguaggio autonomo, che, ponendosi il problema dei propri fondamenti linguistici e della loro strutturazione, diventi elemento e lavoro nel quale e per il quale si costituisce il processo significante. Si tratta di un linguaggio "intransitivo" (1), che non rimanda la propria verificabilità ad alcun ché di esterno, ma misura il proprio valore e disvalore nell'autosignificazione.

In questo tipo di indagine, condotta a livello primario, la scelta dei materiali assume un'importanza fondamentale; la radicalità dell'intervento impone infatti dei minimi operativi che consentano, nel relazionarsi di unità elementari, l'individuazione del processo strutturante.

Il rapporto tensionale generato dal fare all'interno della superficie, assumerà allora carattere analitico, in quanto autodeterminatosi entro la specificità del mezzo, senza alcun apporto di elementi estranei.

La relazione di materiali differenti (per esempio colore+colore, colore+matita ecc.), determina infatti una tensione non di tipo analitico ma di tipo compositivo, perché dovuta al rapporto di cariche informative diverse e implicanti teorie derivate.

La scelta dei mezzi, per quanto importante, non è tuttavia sufficiente a determinare l'analiticità della pittura; anche con mezzi apparentemente non specifici si può operare in questo senso, purché il concetto che presiede alla loro utilizzazione sia un concetto analitico.

Nei miei ultimi lavori io mi servo della grafite, con cui traccio dei movimenti sulla tela o sulla carta da lucido.

Parlo di movimenti in quanto intendo sottolineare la loro anonimità e inespressività, volte a escludere ogni connotazione autobiografica o esistenziale, che fatalmente inquinerebbero il processo operativo con fattori extralinguistici.

Questi movimenti si ripetono e si addizionano l'uno all'altro prima sulla stessa superficie e poi in superfici diverse, creando una catena di passaggi successivi che assumono la loro funzione necessaria nella logica del fare.

Si viene così a determinare un processo di "amplificazione" (2), in base al quale il semplice movimento ripetitivo produce una struttura caratterizzata dalla corrispondenza minimo intervento - massimo di informazione.

Il risultato pittorico scaturisce quindi dal rapporto analitico fra un concetto di struttura teso all'identità e il fare concreto, in cui tale identità viene condizionata e modificata, anche se a livello minimale, da fattori inerenti alla specificità del mezzo e alla sua utilizzazione.

La superficie che in ogni opera lascio muta, cioè priva di intervento, rappresenta una costante tensionale, in cui "lavoro" e "non lavoro" coincidono come inizio e fine di ogni fase dell'indagine.

In una ricerca di questo tipo viene a cambiare anche il concetto di serie, che non è più tradizionalmente inteso come gruppo limitato e preordinato di opere, ma come totalità dell'indagine. La serie pertanto non è quantificabile a priori, ma, essendo subordinata ad ogni ciclo del fare, si inizia e si esaurisce con esso.

Gianfranco Zappettini

Genova, dicembre 1974

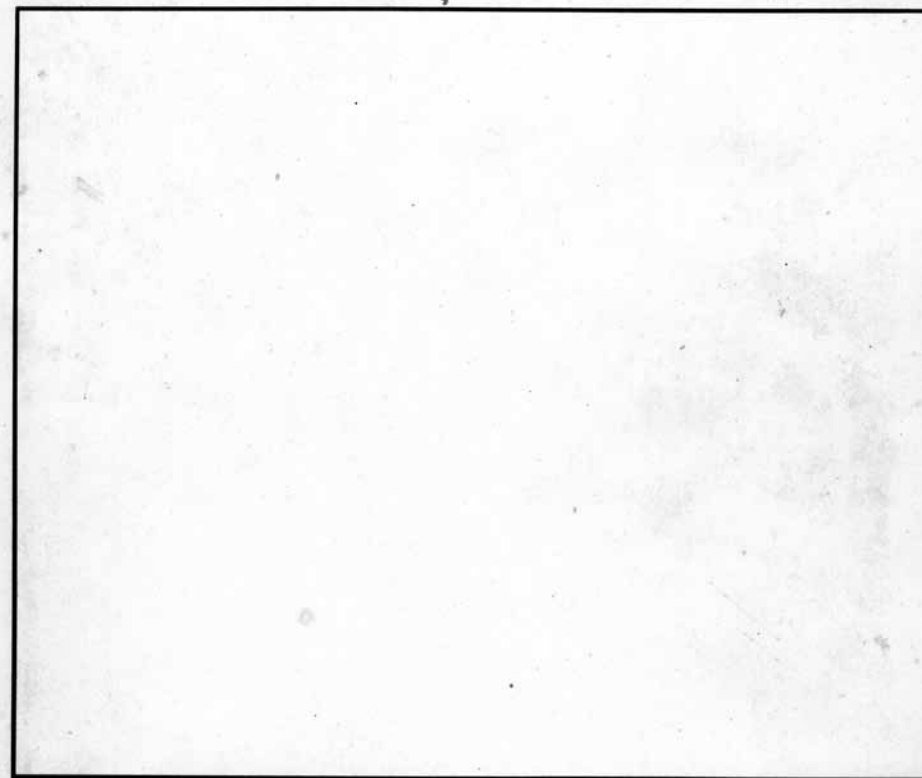
Note:

1) Secondo la definizione di E. Vivas, che distingue tra segno transitivo, proprio del discorso scientifico, e segno intransitivo, proprio del discorso artistico.

2) Cfr. il concetto di amplificazione di A.K. Zolkovsky.

i colori della pittura
 una situazione europea
colours in painting
 a european situation

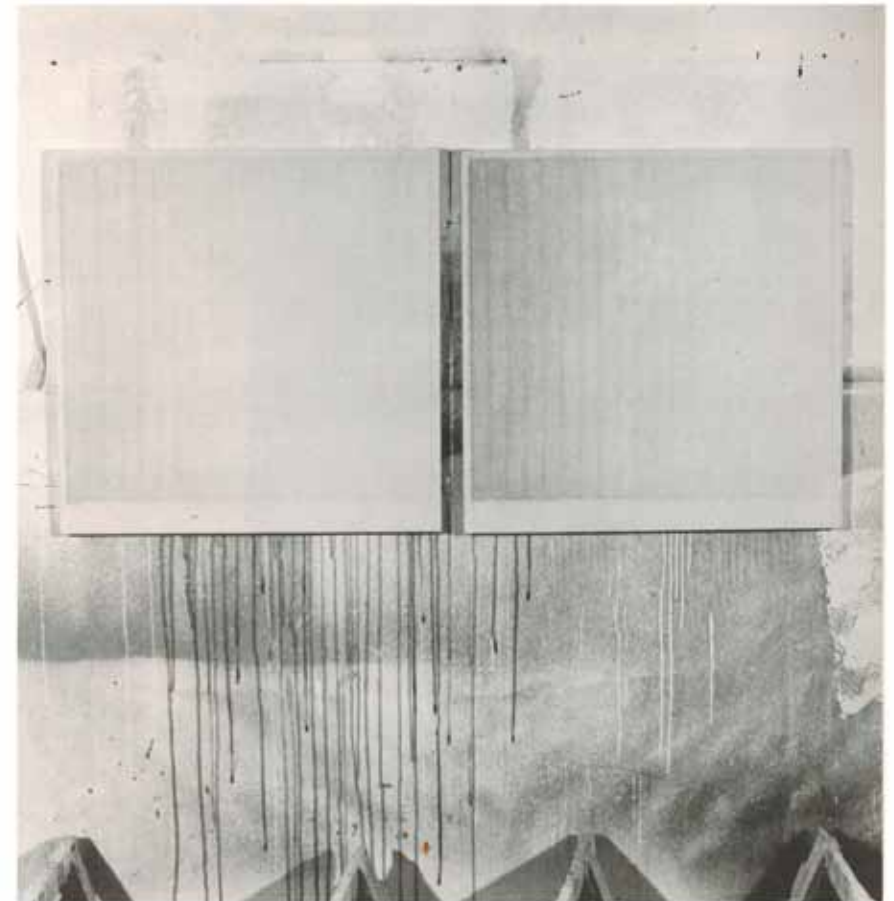
Bilder ohne Bilder



Rheinisches Landesmuseum Bonn

Bilder ohne Bilder

Martin	Barré
Luciano	Bartolini
Jaap	Berghuis
James	Bishop
Louis	Cane
Vincenzo	Cecchini
Marc	Devade
Ulrich	Erben
Marco	Gastini
Winfred	Gaul
Raimund	Girke
Kuno	Gonschior
Alan	Green
Giorgio	Griffa
Riccardo	Guarneri
Marcia	Hafif
Edgar	Hofschen
Robert	Mangold
Brice	Marden
Carmengloria	Morales
Claudio	Olivieri
Jürgen	Paatz
Lucio	Pozzi
Tomás	Rajlich
Stephen	Rosenthal
Martin	Rous
Robert	Ryman
Susanna	Tanger
Oliver	Thomé
Günter	Umberg
Lynn	Umlauf
Gianfranco	Zappettini
Jerry	Zeniuk





Studio Nino Soldano
corso di Porta Ticinese 65
20123 Milano
telefono 8374824/8357691

Gianfranco Zappettini

« PROCESSO ANALITICO TRA FOTO E PITTURA »

La riflessione sullo strutturarsi della pittura mi ha indotto a considerare quegli elementi che le sono tradizionalmente propri, come la linea, il segno, l'imprimitura, la campitura ecc., non per proporli a livello di semplice enunciazione (posizione del resto già superata dalla pittura analitica) né come componenti del processo rappresentativo (in cui cioè tali elementi concorrono a determinare la funzione referenziale), ma per analizzarli nella loro separatezza, quali soggetti essi stessi dell'indagine. Ogni elemento, sottraendosi alla organizzazione sintattica tradizionale, determina una diversa consequenzialità dei termini e, nella defunzionalizzazione dei codici esistenti genera nuovi modelli linguistici in cui sistemare le nostre informazioni. In questa indagine coesistono due differenti mezzi, la pittura, scomposta in quei singoli elementi di cui parlavo prima, e la foto, che della precedente fase non fornisce una visione speculare, cioè una semplice fissazione di immagine, ma che si propone invece come un « reagente » atto ad innescare quel processo di « amplificazione » in base al quale l'elemento pittorico, apparentemente trascurabile, anonimo, di per sé insignificante, assume, nella dilatazione fotografica, la rilevanza di « pittura ».

La dimensione macroscopica data dalla foto all'intervento manuale, anziché accentuarne l'anonimità e l'inespressività originarie, rivela, nell'evidenziarsi dei particolari oggettivi, la significanza della struttura; pittura e foto quindi tendono a diversificare il loro linguaggio da quello tradizionale ed è proprio la pittura che, paradossalmente, si pone come elemento neutrale rispetto alla fotografia dalla quale emergono invece valori connotativi tipicamente pittorici.

Le due fasi dell'indagine (fase A: pittura; fase B: foto) diventano perciò significanti nel momento in cui interferiscono tra loro confrontandosi prima reciprocamente, poi nella correlazione orizzontale della serie.

L'interferenza delle fasi fotografiche determina il terzo momento della ricerca (fase C), in cui le foto, ulteriormente ingrandite, si sommano e, attraverso l'indicazione di colore data dal viaggio o dal pigmento, esasperano quei valori connotativi precedentemente individuati.

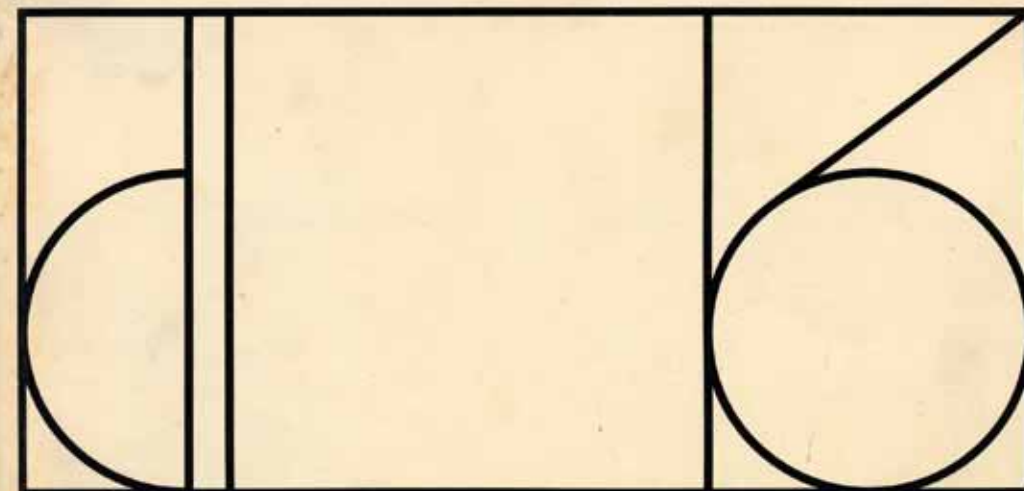
La relazione analitica dei due sistemi produce dunque un nuovo modello linguistico nel quale la pittura, sviluppandosi lungo un percorso che dal piano denotativo risale a quello connotativo, recupera quel quoziente d'informazione che il linguaggio tradizionale sembrava avesse definitivamente usurato.

Gianfranco Zappettini
Genova, dicembre 1976

vernice ore 21,00 - mercoledì 13 aprile 1977

orario

feriali: 10,30 - 12,30 / 15,30 - 19,30
lunedì e festivi chiuso



documenta 6
kassel

malerei
plastik
performance

Malerei

Francis Bacon
 Jennifer Bartlett
 Georg Baselitz
 Gerd Baukhage
 Enzo Cacciola
 Louis Cane
 Chuck Close
 Ulrich Erben
 Winfred Gaul
 Raimund Girke
 Kuno Gonschior
 Camille Graeser
 Gotthard Graubner
 Nancy Graves
 Alan Green
 Richard Hamilton
 Heijo Hangen
 Bernhard Heisig
 Michael Heizer
 Edgar Hofschen
 Jasper Johns
 Willem de Kooning
 Attila Kovács
 László Lakner
 Roy Lichtenstein
 Markus Lüpertz
 Wolfgang Mattheuer
 Gerhard Merz
 Rune Mields
 Carmengloria Morales
 Malcolm Morley
 Claudio Olivieri
 Roman Opalka
 Palermo
 A. R. Penck
 Lucio Pozzi
 Hans-Peter Reuter
 Gerhard Richter
 Claude Rutault
 Willi Sitte
 Frank Stella
 Werner Tübke
 Bernar Venet
 Andy Warhol
 Reindert Wepko van de Wint
 Gianfranco Zappetini
 Jerry Zeniuk

Gianfranco Zappetini

1939 in Genua, Italien, geb.
 lebt in Genua

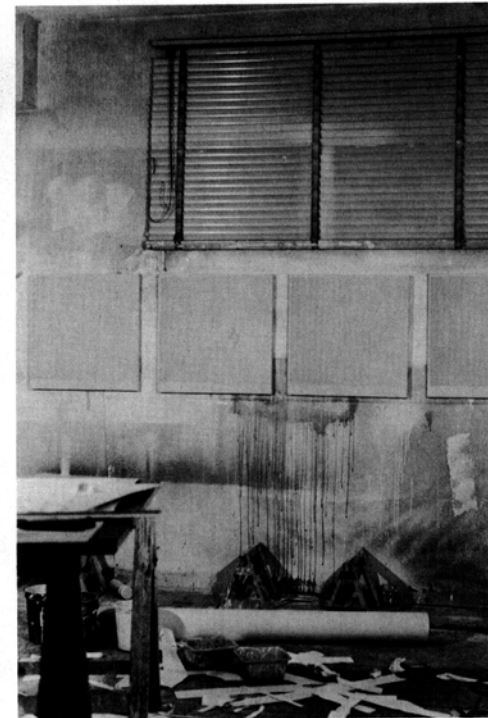
1965 erste Ausstellung in Gal. La Polena, Genua; 1972 erste Ausstellung in Deutschland; 1973 Un Futuro possibile, Palazzo dei Diamanti Ferrara; 1974 Geplante Malerei, Kunstverein, Münster; 1976 Cronaca, Galleria Civica, Modena; mehrfache Künstlerstatements zur analytischen Malerei.
 Ausstellungen u. Bibliographie bis 1976: Kat. »Pensare in termini di pittura«, Gal. Peccolo, Köln 1976.

»Superfici analitiche Nr. 35 A/B/C/D«
 (Analytische Oberfläche in den Phasen A/B/C/D)

1976; Serie von 4 Teilen je 130 x 130 cm, Graphit auf Leinwand, Gal. Peccolo, Köln.

»Das sich selbst überlassene Bild verliert sich in nicht realisierbaren Träumen; man muß entweder vor der Kunst oder gleichzeitig mit ihr die Wissenschaft studieren, um zu lernen, in welchen Grenzen man bleiben muß.«
 Leonardo da Vinci

Die Untersuchung, die ich betreibe, wenn ich mit anonymen Bewegungen auf Papier oder Leinwand arbeite, stellt einen Abschnitt jener analytischen Forschung dar, die sich mit dem Problem Malerei befaßt. Die Untersuchung der Malerei geschieht einerseits durch die Verbindung all derjenigen sprachlichen Elemente, durch deren Verhältnis zueinander sich der Strukturierungsprozeß bildet, andererseits durch die Trennung eben dieser Elemente in einzelne Einheiten, die dann, getrennt voneinander analysiert, eine neue syntaktische Zusammensetzung der malerischen Sprache determinieren. Diese Untersuchung vollzieht sich in vier Phasen:



Phase A

Die Arbeitsinstrumente sind primär: grobe Leinwand und Graphit 2B. Ich ziehe an den vier Seiten der Leinwand eine Linie, die den Arbeitsraum definiert; dieser Raum wird vertikal in eine Anzahl x gleicher Felder unterteilt, auf denen ich anonyme, elementare Bewegungen ausführe.

Diese Anonymität entspricht dem Bedürfnis, einfließende subjektive Faktoren auszuschließen; sie versetzt gleichzeitig den Arbeitsprozeß in einen vorkünstlerischen Zustand der natürlichen, noch nicht ästhetisch organisierten Manualität.

Da sich die analytische Praxis innerhalb der Besonderheit des Mediums vollzieht, strukturiert sie die Fläche auf Grund eines Ordnungsgefüges, das nicht vom Künstler willkürlich bestimmt wird, sondern sich mit logischer Notwendigkeit aus den besonderen Charakteristiken des Mediums ergibt.

Phase B

Ausgehend von der Transparenz, die ich durch Aufspannen einer zweiten Leinwand erreiche, bearbeite ich die Hälfte der Fläche mit der gleichen anonymen Bewegung. So entsteht ein dialektisches Verhältnis zwischen den beiden Arbeitsphasen, der Phase B, die real und fühlbar ist, und der Phase A, die aufgrund der Filtrierung durch die zweite Leinwand dahin tendiert, ihre physische Konkretheit zu verlieren.

Phase C

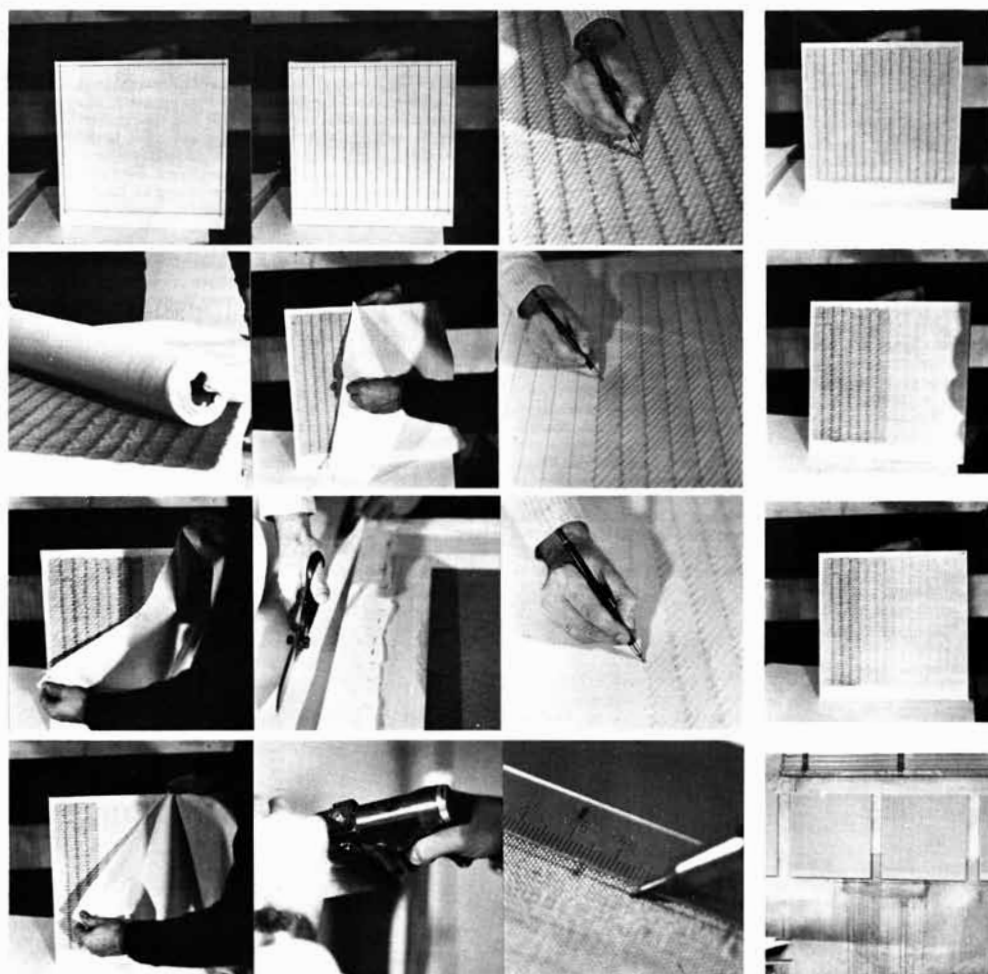
Ich spanne die dritte Leinwand über die beiden vorhergehenden und reduziere meinen Eingriff auf ein Viertel der Fläche. Die Beziehung, die zwischen den drei Untersuchungsphasen besteht, wird immer komplexer, da jede einzelne Phase einen Additionsprozeß bildet, der sich durch die Relationen der Bewegungen untereinander zuerst auf derselben Fläche, dann auf verschiedenen Flächen ergibt. Gleichzeitig ruft jede Phase auch einen Subtraktionsprozeß hervor, da die »stumme« Fläche jeweils die Tendenz hat, die vorhergehenden Operationen zu annullieren. Dieser Subtraktionsprozeß beeinflusst auch mein manuelles Arbeiten, denn er führt mich dazu, die Bewegung weniger einprägend zu machen und so der durch das Übereinanderlegen der Leinwände entstandenen Transparenz zu folgen.

Phase D

Über die vorhergehenden spanne ich eine letzte Leinwand, auf der ich nur wie schon in der Phase A die vier Ränder zeichne; die Übereinstimmung zwischen dem ersten und dem letzten Akt des Malens bestimmt das Ende der Arbeit und gleichzeitig den Beginn einer neuen Phase der Untersuchung, die ihre Kontinuität in der Serie findet.

»Aus der Einfachheit der Ausgangssituation geht nach den verschiedenen Interaktionsstufen ein komplexes malerisches Resultat hervor, in dem Dinge wie »Sensibilität«, »Transparenz«, »Farbe«, »Sinnlichkeit«, die traditionell der überkommenen Malerei zugeschrieben und daher abgelehnt werden, wieder zutage treten, jedoch nicht aufgrund einer vorher getroffenen ästhetischen Entscheidung, sondern als Ergebnisse des analytischen Prozesses.« Da die Malerei in ihrem Strukturierungsprozeß und nicht in ihren morphologischen Variationen analysiert wird, muß sie auf konzeptueller Ebene bewertet werden, d. h. die Analyse muß eine Reflexion derjenigen Elemente sein, die Relevanz besitzen; sie kann nicht ästhetische Ausnutzung von Formen sein, die in konzeptueller Hinsicht irrelevant sind. Auch die Charakteristiken der Sinnlichkeit, Transparenz usw., bedeuten nicht eine Rückkehr zu formalistischer Kritik, sondern sind der Struktur (nicht der Dekoration) eigene Elemente. Wenn dann jemand ein ästhetisches Urteil fällen will, betrifft mich das nicht mehr, da dieses Urteil sich in der Privatsphäre, d. h. im subjektiven Bereich desjenigen, der es ausspricht, bewegt und auch erschöpft.

Gianfranco Zappetini



Gianfranco Zappettini, « Processo analitico tra foto e pittura », 1977, Galleria Peccolo. Le foto riprodotte vanno lette sia orizzontalmente, da sinistra a destra, come procedimento e risultato di ciascuna fase del lavoro, sia verticalmente come sequenza e risultato finale.

Gianfranco Zappettini

Processo analitico tra foto e pittura. La riflessione sullo strutturarsi della pittura mi ha indotto a considerare quegli elementi che le sono tradizionalmente propri, come la linea, il segno, l'imprimitura, la campitura ecc. non per proporli a livello di semplice enunciazione (posizione del resto già superata dalla pittura analitica) né come componenti del processo rappresentativo (in cui cioè tali elementi concorrono a determinare la funzione referenziale), ma per ana-

lizzarli nella loro separatezza, quali soggetti essi stessi della indagine.

Ogni elemento, sottraendosi alla organizzazione sintattica tradizionale, determina una diversa consequenzialità dei termini e, nella defunzionalizzazione dei codici esistenti, genera nuovi modelli linguistici in cui sistemare le nostre informazioni.

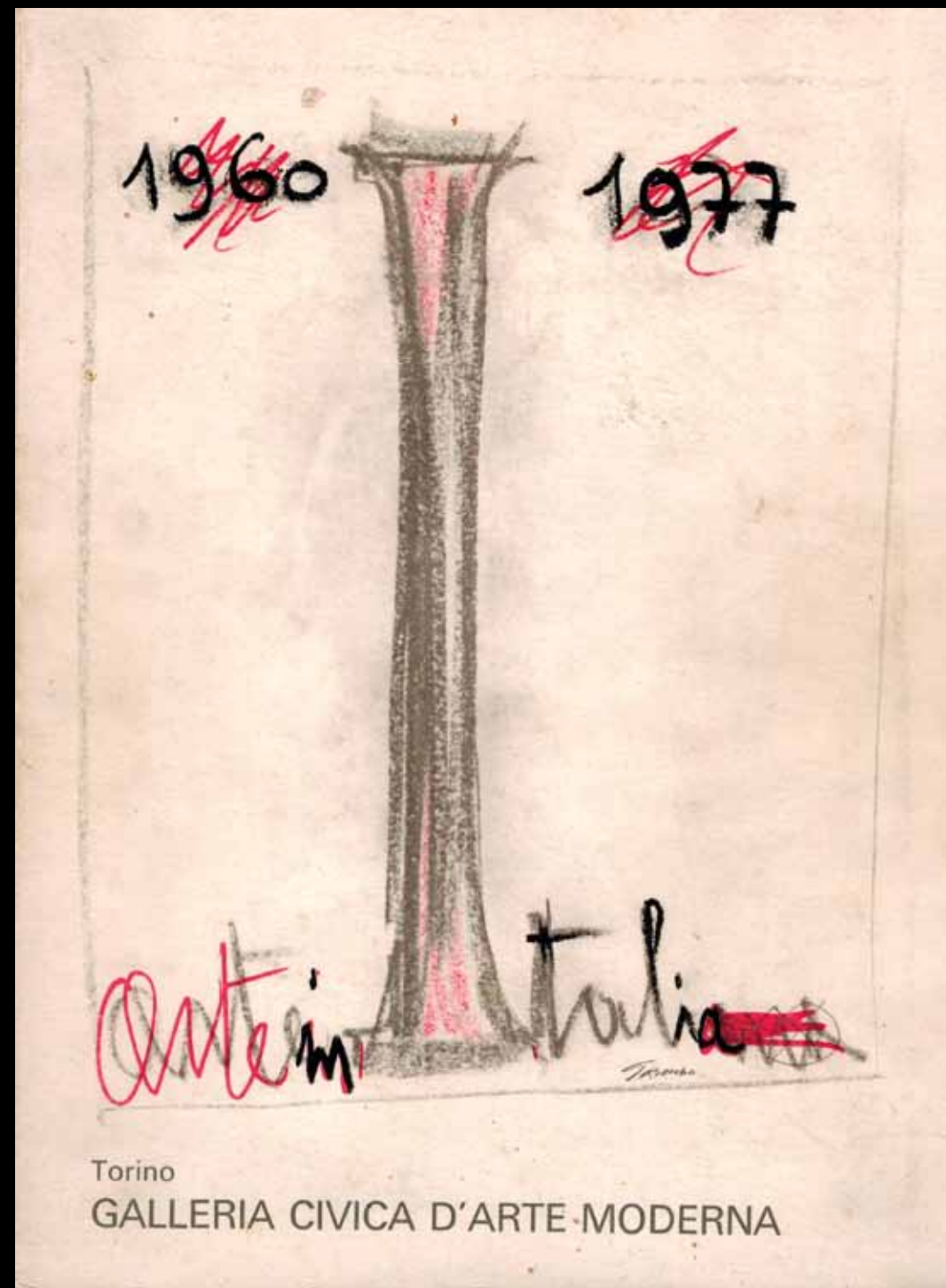
In questa indagine coesistono due differenti mezzi, la pittura, scomposta in quei singoli elementi di cui parlavo prima, e la foto, che della precedente fase non fornisce una visione speculare, cioè una semplice fissazione di immagine, ma che si propone invece come un reagente atto ad innescare quel processo di amplificazione in base al quale l'elemento pittorico, apparen-

temente trascurabile, anonimo, di per sé insignificante, assume, nella dilatazione fotografica, la rilevanza di « pittura ». La dimensione macroscopica data dalla foto all'intervento manuale, anziché accentuarne l'anonimità e l'inespressività originarie, rivela, nell'evidenziarsi dei particolari oggettivi, la significanza della struttura: pittura e foto quindi tendono a diversificare il loro linguaggio da quello tradizionale ed è proprio la pittura che, paradossalmente, si pone come elemento neutrale rispetto alla fotografia, dalla quale emergono invece valori connotativi tipicamente pittorici.

Le due fasi dell'indagine (fase A: pittura; fase B: foto) diventano perciò significanti nel momento in cui interferiscono tra

loro, confrontandosi prima reciprocamente, poi nella correlazione orizzontale della serie. L'interferenza delle fasi fotografiche determina il terzo momento della ricerca (fase C), in cui le foto, ulteriormente ingrandite, si sommano e, attraverso l'indicazione di colore data dal viceraggio, esasperano quei valori connotativi precedentemente individuati.

La relazione analitica dei due sistemi produce dunque un nuovo modello linguistico nel quale la pittura, sviluppandosi lungo un percorso che dal piano denotativo risale a quello connotativo, recupera quel quoziente di informazione che il linguaggio tradizionale sembrava avesse definitivamente usurato. (Gianfranco Zappettini).



Torino

GALLERIA CIVICA D'ARTE MODERNA

DALL'OPERA AL COINVOLGIMENTO L'OPERA: SIMBOLI E IMMAGINI LA LINEA ANALITICA

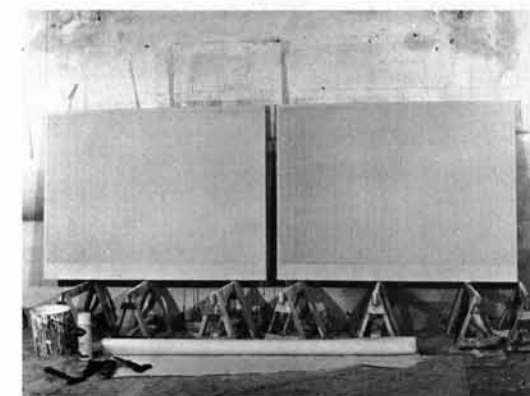
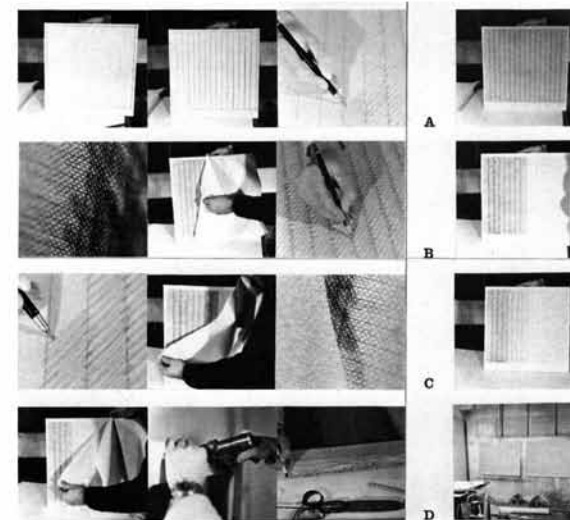
Maggio/Settembre 1977

TORINO
GALLERIA CIVICA D'ARTE MODERNA
Assessorato per la Cultura della Città di Torino

Gianfranco Zappettini

nato a Genova nel 1939, vive e lavora a Genova.

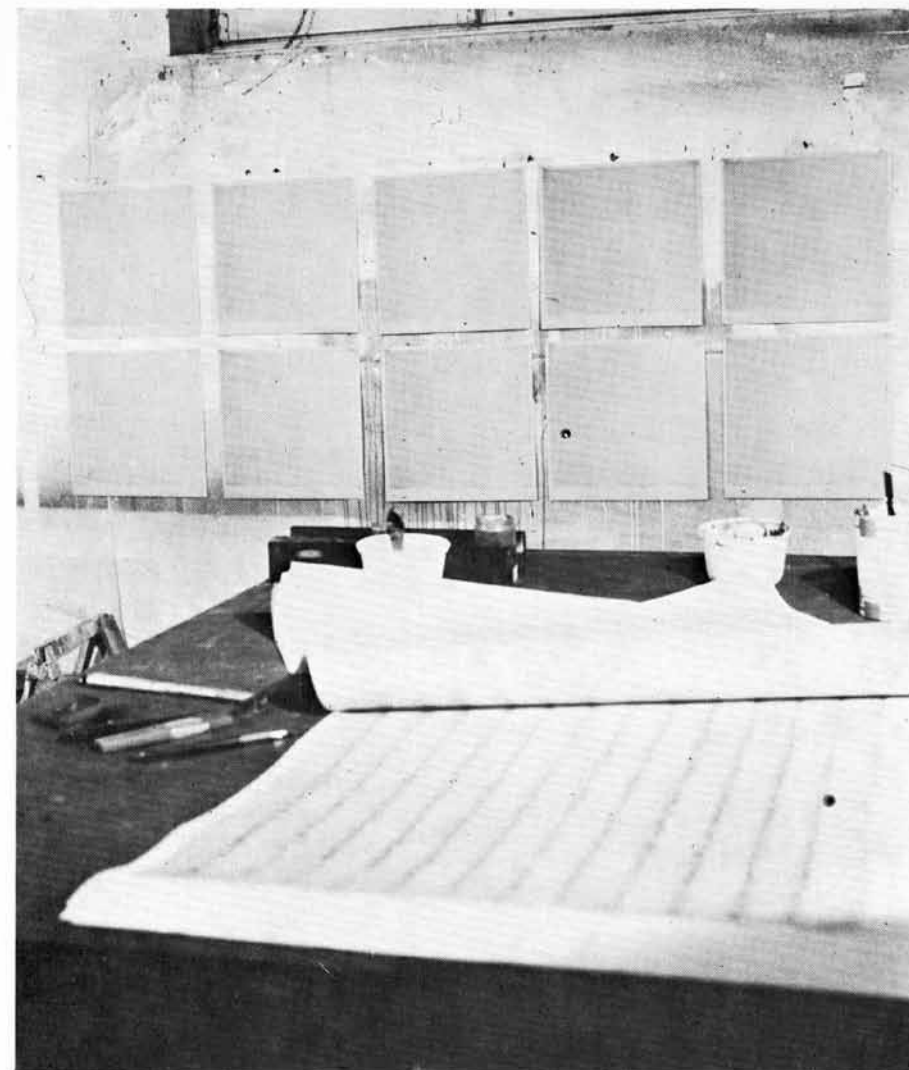
Grafite 2B su quattro tele sovrapposte, 1975
cm 2 x (120 x 90).



**radovi na papiru:
manuelnost i tautologija**

Luciano Bartolini
Marcello Camorani
Marco Gastini
Giorgio Griffa
Paolo Masi
Carmengloria Morales
Gianfranco Zappettini

Salon Muzeja savremene umetnosti
Beograd, 5—22. maj 1978.



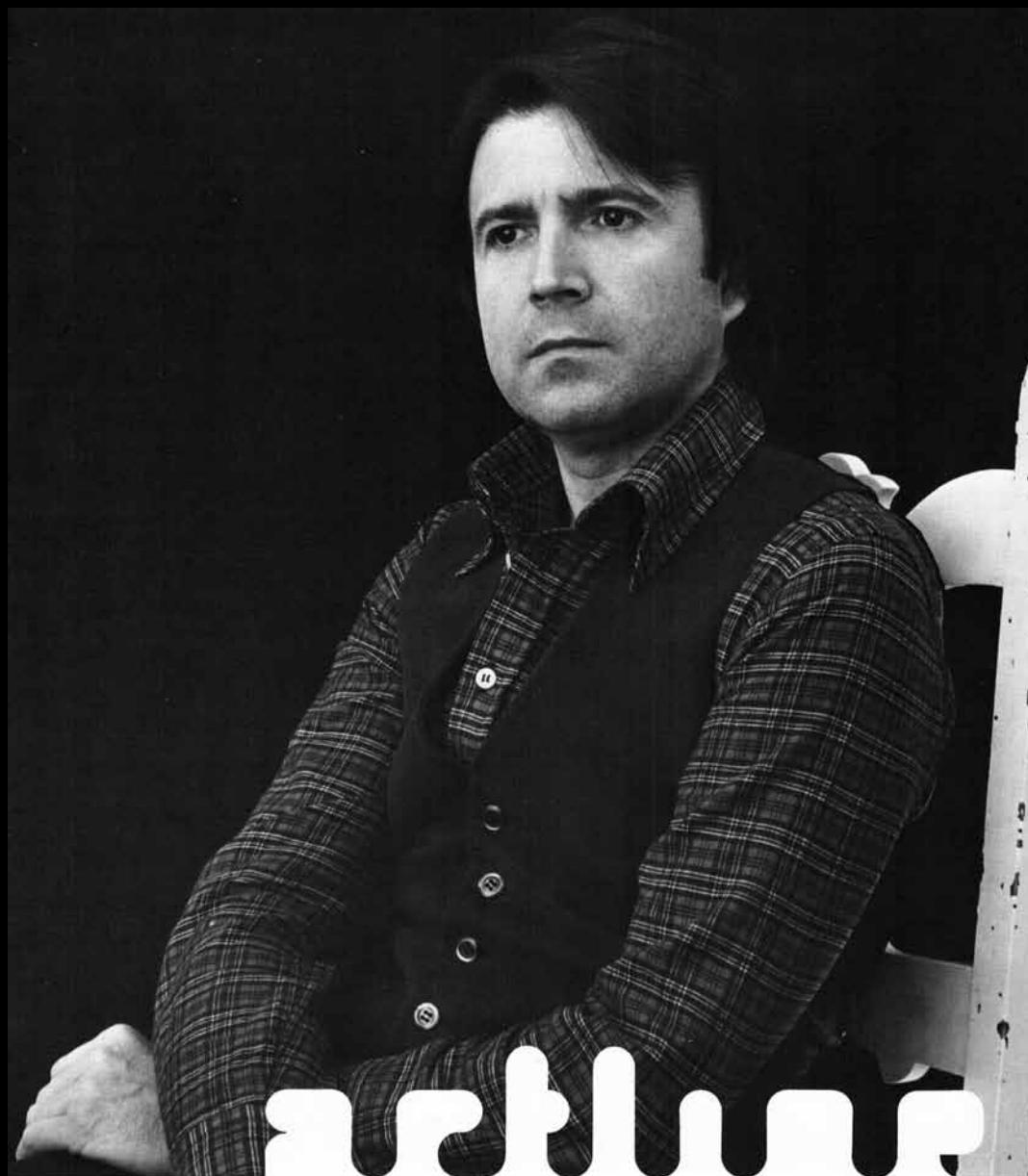
Gianfranco Zappettini

Denova 1939, živi u Denovi
Izlaže od 1965, imao nekoliko samostalnih izložbi (Galerija Vinciana, Milano 1974, Westfälischer Kunstverein, Münster 1976, Galerija Karsten Greve, Köln 1976, Galerija Seconda Scala, Rim 1976. i dr.), učestvovao na više grupnih izložbi (Tempi di percezione, Livorno 1973, Un futuro possibile, Ferrara, 1973, Geplante Malerei, Münster 1974, Analytische Malerei, Düsseldorf 1975, A proposito della pittura, Rim 1975, Cronaca, Modena

1976, I colori della Pittura — Una situazione europea, Rim 1976, Documenta 6, Kassel 1977. i dr.).

Izloženi radovi:

1. Osamnaest crno-crveno-plavih papira, 1975.
2. Sedam papira, 1977.



Gianfranco Zappettini

19|5-12|6|1978

ZAPPETTINI is een vertegenwoordiger van de analytische schilderkunst. Deze stroming moet worden beschouwd als het vervolg op de zogenaamde 'nieuwe schilderkunst'. Deze nieuwe schilderkunst wordt door Zappettini beschreven als het stadium van het onbepaalde, het naar nul terugkeren, het enkel uiteenzetten van het materiaal. Dit in tegenstelling tot het analytische schilderen, waarin gestreefd wordt naar het gelijkstellen van de operationele praxis aan de analyse van de schilderkunstige middelen in hun onderlinge samenhang. Door deze gelijkstelling wordt de operationele praxis analytisch. Dat wil zeggen: de theorie en de praktijk, het concept en de uitvoering van het concept, vallen samen.

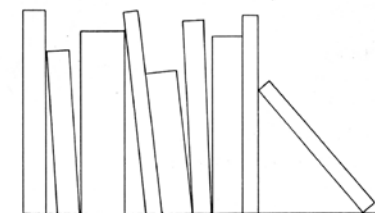
De nieuwe schilderkunst en het vervolg daarop in de analytische schilderkunst onderscheiden zich duidelijk van de conceptuele kunst van het begin van de jaren '70. De ideeën van de conceptuele kunstenaars waren belangrijker dan de concrete uitvoering daarvan. Het zichtbare resultaat was enkel een verwijzing naar het concept, documentatie van het idee.

De methode van Zappettini kan worden geïllustreerd aan de hand van zijn 'Carta da lucido e grafite 2B' uit 1975. Zijn werken met transparant papier beschrijft hij zelf als volgt:

'In deze werken vervang ik de verf door potlood en de verflagen door het over elkaar leggen van een aantal bladen transparant papier. Op elk van deze bladen worden potloodstrepen neergezet die zich herhalen en opeenstapelen, eerst op een blad, dan op meer bladen, tot aan het laatste blad, dat onbewerkt blijft'. In 'Carta da lucido e grafite 2B' zijn 6 bladen op elkaar gelegd. Het onderste blad telt 7 kolommen potloodstrepen, het daar op volgende 4, dan een blad met 3, vervolgens één met 2, het één na laatste blad heeft 1 kolom, het bovenste is geheel transparant. De kolommen zijn van constante grootte en vallen over elkaar heen.

'Het niet-substantieel-zijn van deze stomme oppervlakken laat de acties en de materialen van het operationele proces doorschijnen. Hierdoor komen 'werk' en 'niet-werk' met elkaar in contact. Ze vallen samen als begin en einde van een onderzoek'.

Zappettini 'onderbreekt' zijn werk op het moment dat door middel van het transformatieproces het uitgangspunt weer is bereikt. De voor zijn werk aangewende materialen zijn niet zonder meer specifiek, in ieder geval niet uit het oogpunt van de traditionele schilderkunst; daarentegen is wel relevant de aan het schilderen ten grondslag liggende analytische houding, dat wil zeggen het 'pensare in termini di pittura' ofwel het 'denken in schilderen'.



Catalogi

Betreffende het schilderen f 12,50
Aphoto: Studio Marconi f 12,50
Zappettini: Münster '75 f 17,50

Belangrijkste éénmanstentoonstellingen

- 1965 Genua, Galleria La Polena
- 1967 Milaan, Galleria Vismara
- 1968 Venetië, Galleria del Cavallino
- 1971 Livorno, Galleria Peccolo
- 1972 Frankfurt, Galerie Loehr
- Genua, Galleria La Polena
- Milaan, Galleria Vinciana
- 1974 Livorno, Galleria Peccolo
- Münster, Galerie December
- Münster, Westfälischer Kunstverein
- 1975 Keulen, Galerie, Karsten Greve
- Rome, Galleria Seconda Scala
- 1976 Keulen, Galerie Peccolo
- 1977 Milaan, Studio Nino Soldano
- Genua, Galleria La Bertesca
- 1978 Keulen, Galerie Peccolo
- Padora, Galleria Ermitani

Belangrijkste groepstentoonstellingen

- 1968 L'Aquila, 'Alternative attuali 3'
- 1969 Zagreb, 'Nove tendencije 4'
- 1970 Londen, Whitechapel Art Gallery, 'Mostra internazionale del Multiplo'
- New Delhi, 3e Triennale
- 1971 Livorno, Casa della Cultura, 'Tempi di percezione'
- 1973 Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 'Un futuro possibile, Nuova Pittura'
- 1974 Münster, Westfälischer Kunstverein, 'Geplante Malerei'
- Genua, Palazzo Ducale, 'Pittura'
- 1975 Düsseldorf, Galerie La Bertesca, 'Analytische Malerei'
- Venlo, Museum van Bommel-van Dam
- Schiedam, Stedelijk Museum
- Utrecht, Hedendaagse kunst
- 'Betreffende het schilderen ...'
- 1976 Modena, Galleria Civica, 'Cronaca'
- 1977 Milaan, Studio Marconi, 'Aphoto: fotografia come superficie'
- Kassel, Documenta 6
- Turino, Museo Civico, 'Arte italiana 1960-1975'
- Bonn, Rheinisches Landesmuseum, 'Bilder ohne Bilder'



artline

toussaintkade 67/68 den haag 070/452645
geopend van 10 tot 17.30 uur, donderdags tot 21 uur,
zondags van 13 tot 17.30 uur, maandags gesloten.

Abstraction Analytique

ARC Paris.
Musée d'art moderne de la ville de Paris.

FRACTURES DU MONOCHROME
AUJOURD'HUI EN EUROPE

ARC PARIS MUSEE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS
1978

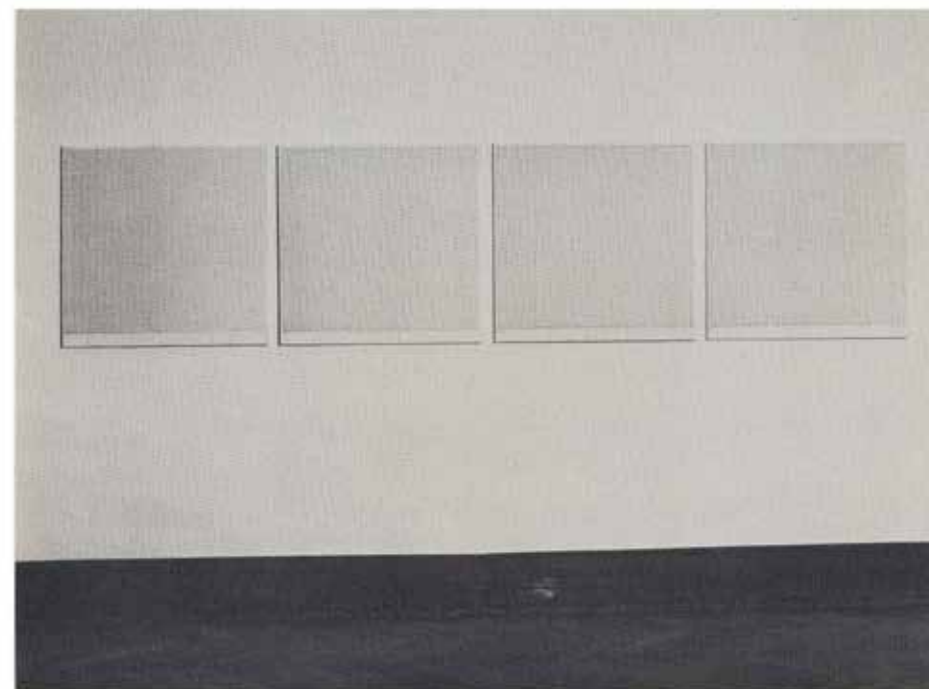
Gianfranco ZAPPETINI
Né à Gênes en 1939
Vit et travaille à Gênes

Expositions Personnelles

- 1965 - Galerie La Polena, Gênes
- 1967 - Galerie Vismara, Milan
- 1968 - Galerie del Cavallino, Venise
- 1969 - Galerie Il Punto, Turin
- 1971 - Galerie Peccolo, Livourne
Galerie Pourquoi pas ?, Gênes
- 1972 - Galerie Loher, Francfort
Galerie La Polena, Gênes
- 1974 - Galerie La Pyramide, Florence
Galerie Vinciana, Milan
Galerie La Polena, Gênes
Galerie Peccolo, Livourne
Galerie Décembre, Münster
- 1975 - Kunstverein de Westphalie, Münster
Galerie Kersten Greve, Cologne
- 1976 - Galerie La Seconda Scala, Rome
Galerie Peccolo, Cologne
- 1977 - Studio Soldano, Milan
Galerie La Bertesca, Gênes
- 1978 - Galerie Peccolo, Cologne
Galerie Eremitani, Padoue
Galerie Artline, La Haye

Coll. de l'artiste

52



ICC

GIANFRANCO ZAPPETTINI

OVEREENKOMSTEN

CORRISPONDENZE
PERCETTIVE
TRA GENOVA E
ANVERSA

Catalogus / Internationaal Cultureel Centrum - Antwerpen

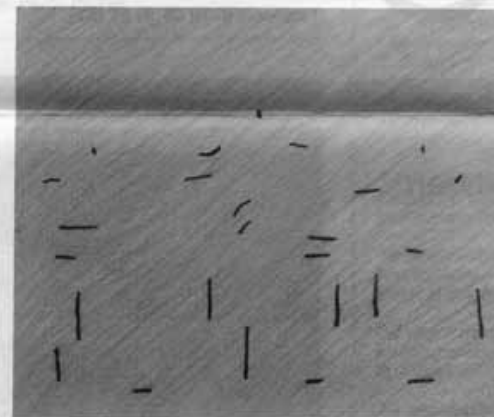
Gianfranco Zappettini

* Genua 1939



Waameembare overeenkomsten tussen Genua en Antwerpen

"Al wandelend door Antwerpen had ik de indruk mij in een niet totaal vreemde omgeving te bevinden, veeleer in een vertrouwde sfeer. Misschien waren het de herinneringen van oude Genuezen die te Antwerpen verbleven tijdens de Renaissance, of de suggestie van Rubens' reis naar Genua en zijn tekeningen van de Strada Nuova die in mij deze gevoelens van herkenning hebben opgeroepen. Zo is bij mij het idee ontstaan een analytisch werk te realiseren waarin de verborgen "overeenkomsten" van deze twee steden verenigd zijn. Een werk waarbij ik vertrekkend van de fotografische realiteit de indrukken die mijn zintuigen mij keer op keer hebben nagelaten, heb uitgepuurd tot een picturale weergave op zoek naar een herdefiniëring van het beeld in de dialektische relatie tussen foto en schilderij."



Paul Rubens-Isabella Brant - Hélène Fourment





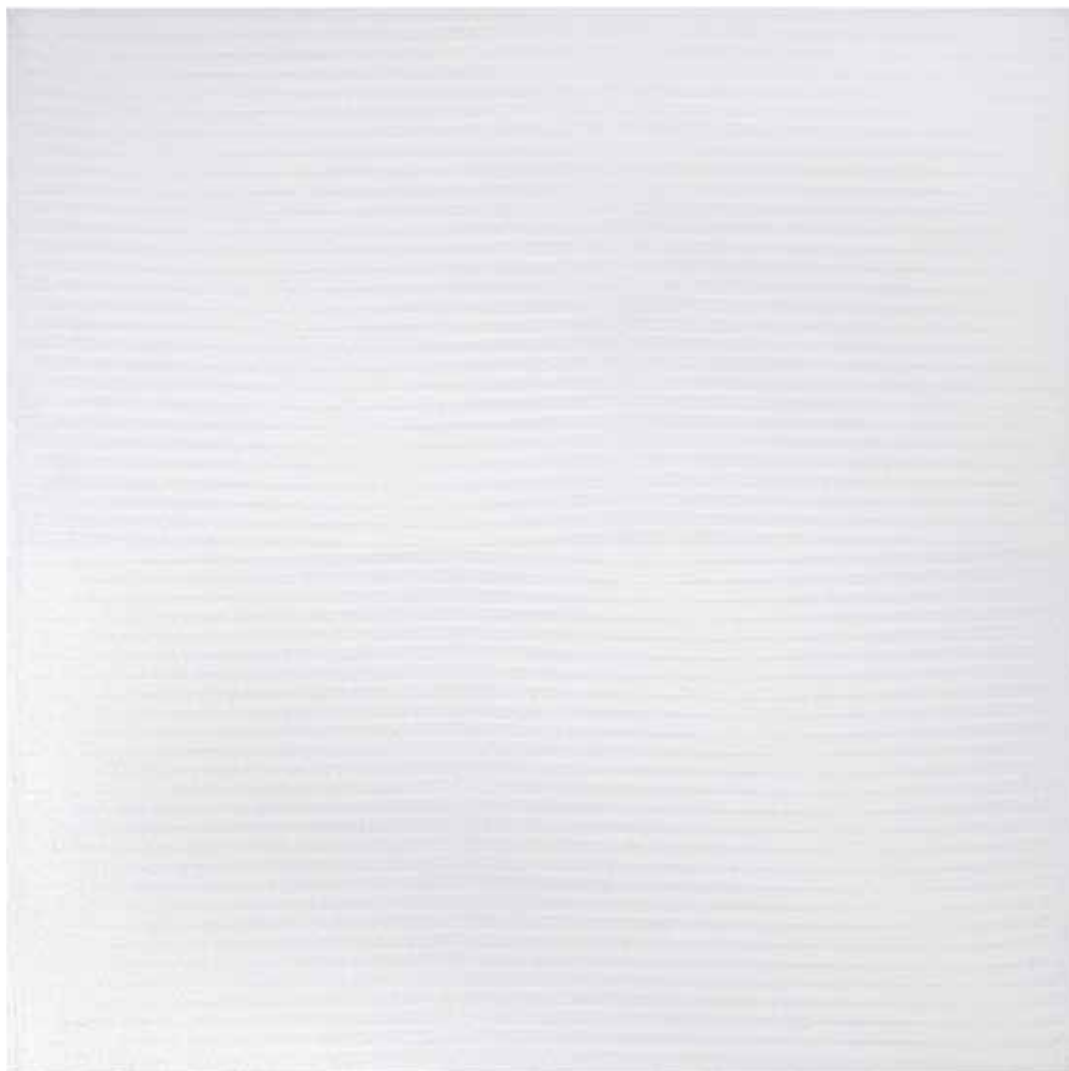
OPERE



Strutture in BX 024_67, 1967, acrilico su tela plastificata, 80x80 cm



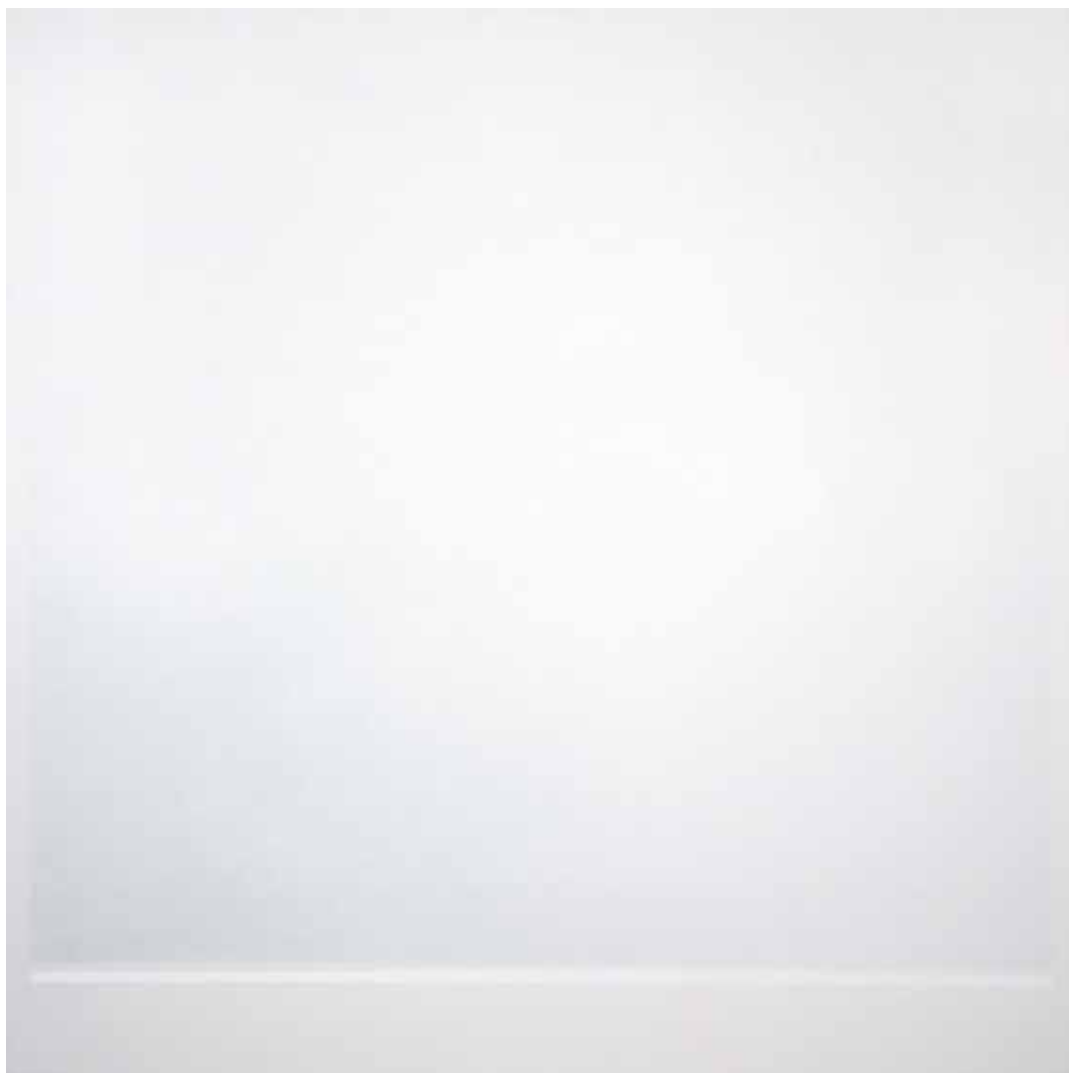
Strutture in BX, 1969, acrilico su tela, 80x80 cm



Strutture in BX, 1969, acrilico su tela, 80x80 cm



Vibrazioni in azzurro e viola, 1970, acrilico su tela, 65x65 cm



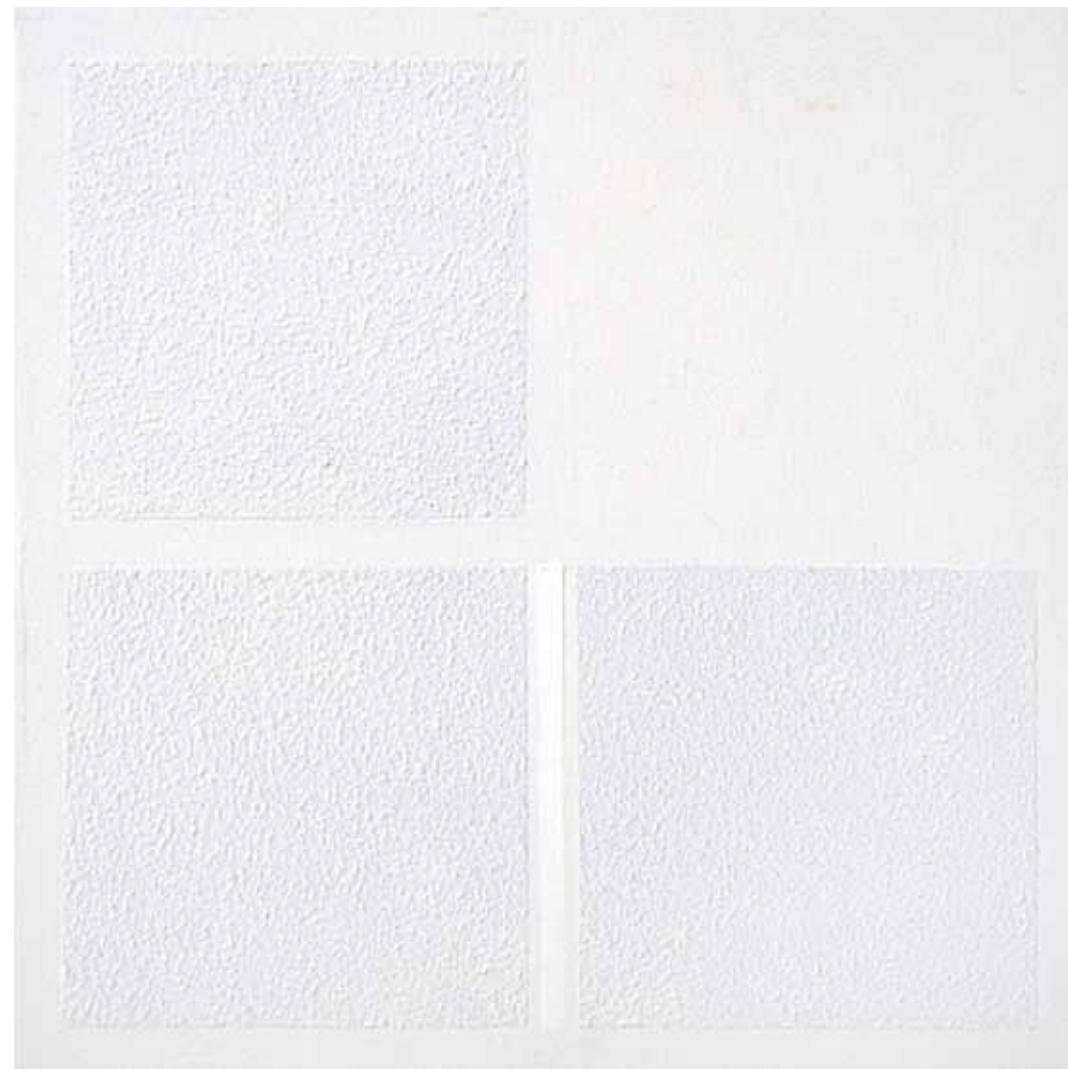
Superficie acrilica n° 282, 1974, acrilico su tela, 140x140 cm



Superficie acrilica n° 402-74, 1974, acrilico su tavola, 40x40 cm

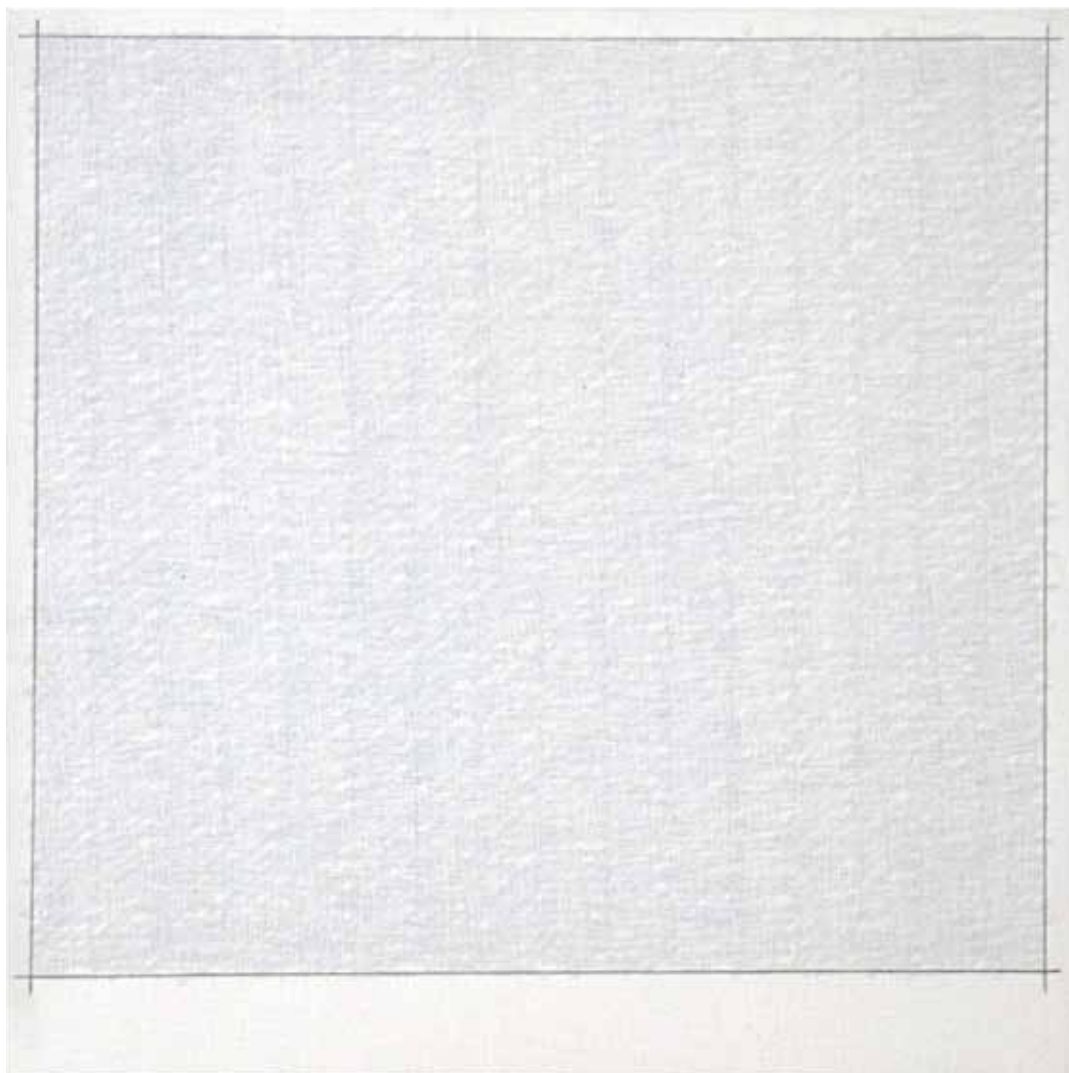


Superficie acrilica n° 403-74, 1974, acrilico su tavola, 40x40 cm

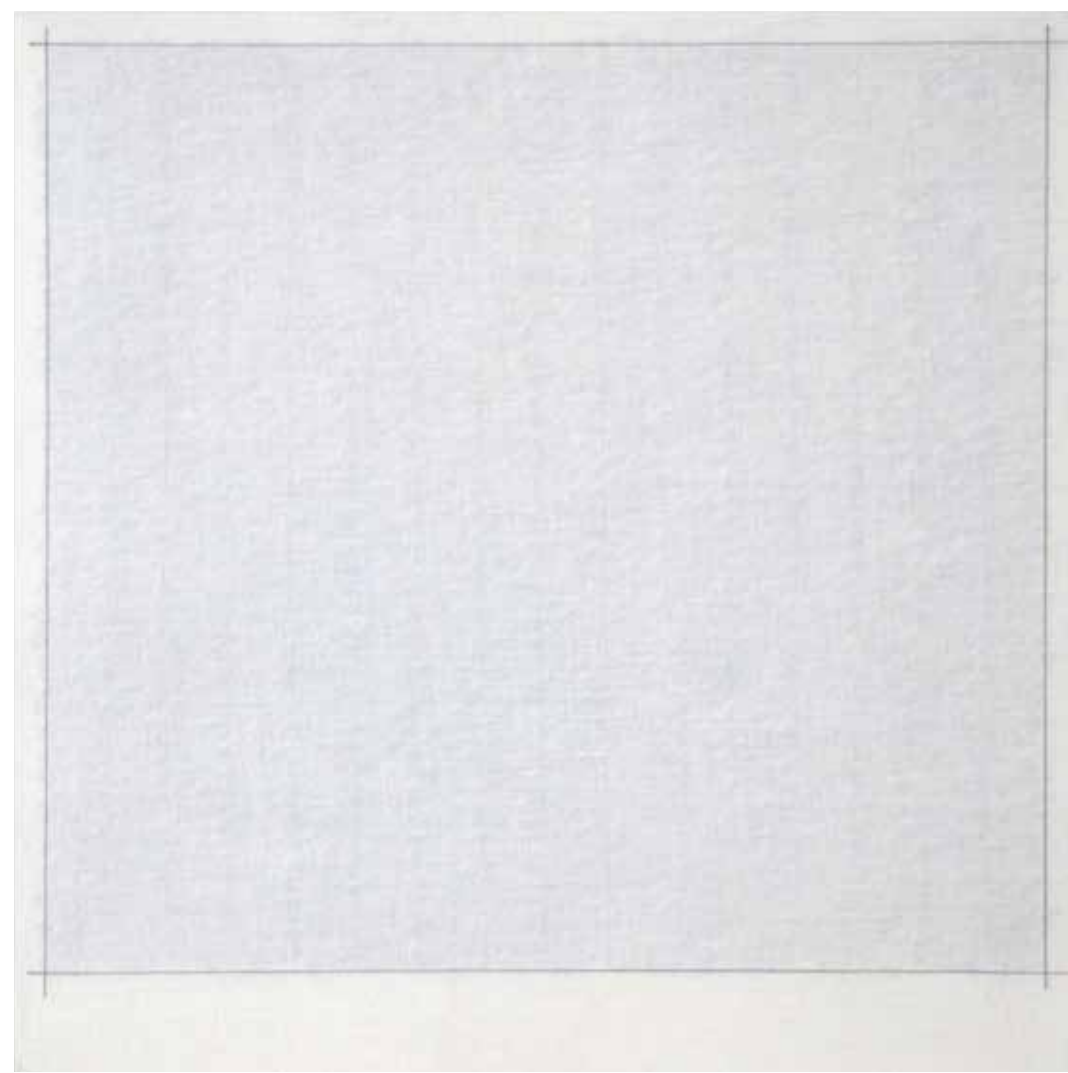


Superficie acrilica n°334-74, 1974, acrilico su tavola, 40x40 cm

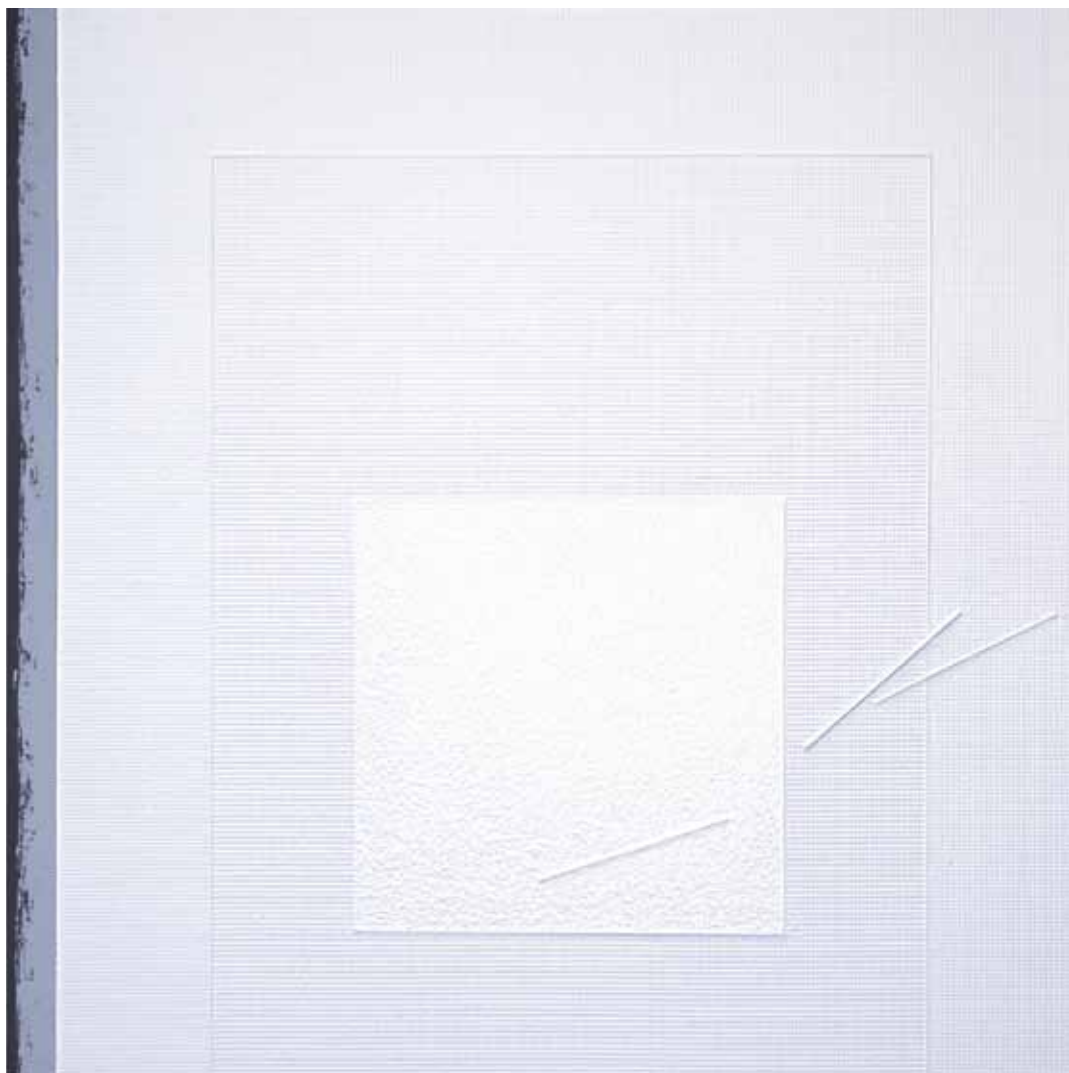




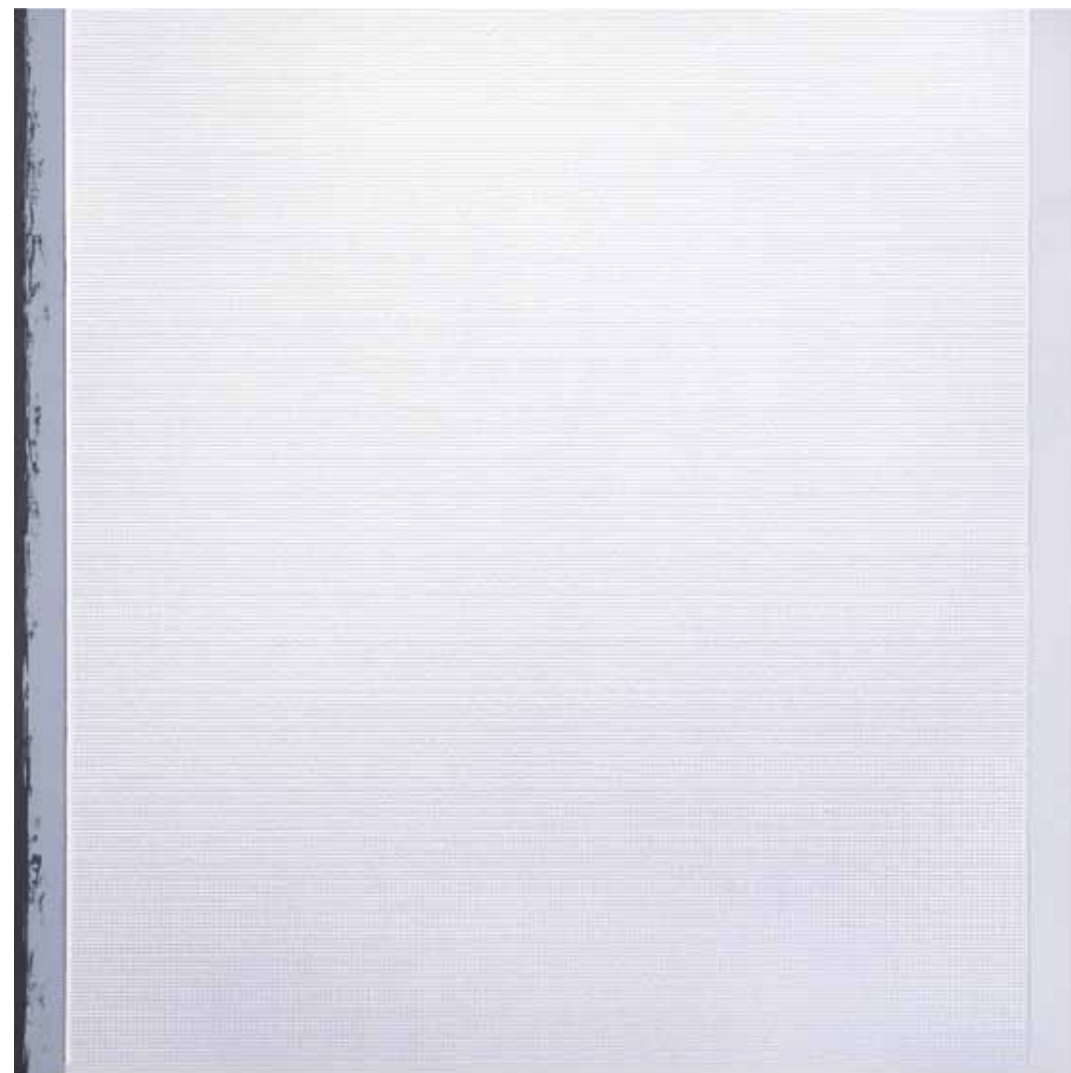
Tele sovrapposte n° 171, 1975, grafite su 4 tele sovrapposte su tavola, 40x40 cm



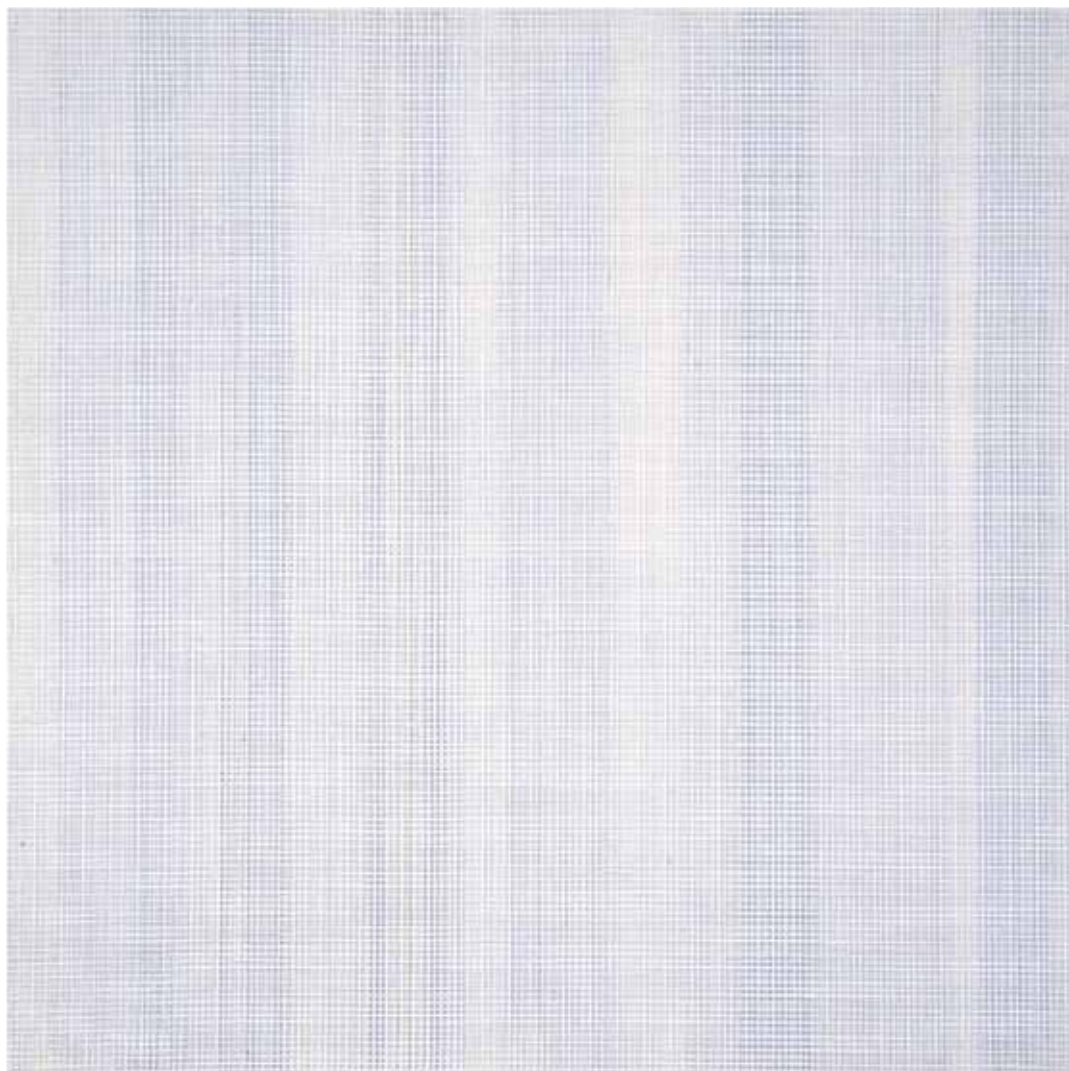
Tele sovrapposte n° 175, 1975, grafite su 4 tele sovrapposte su tavola, 40x40 cm



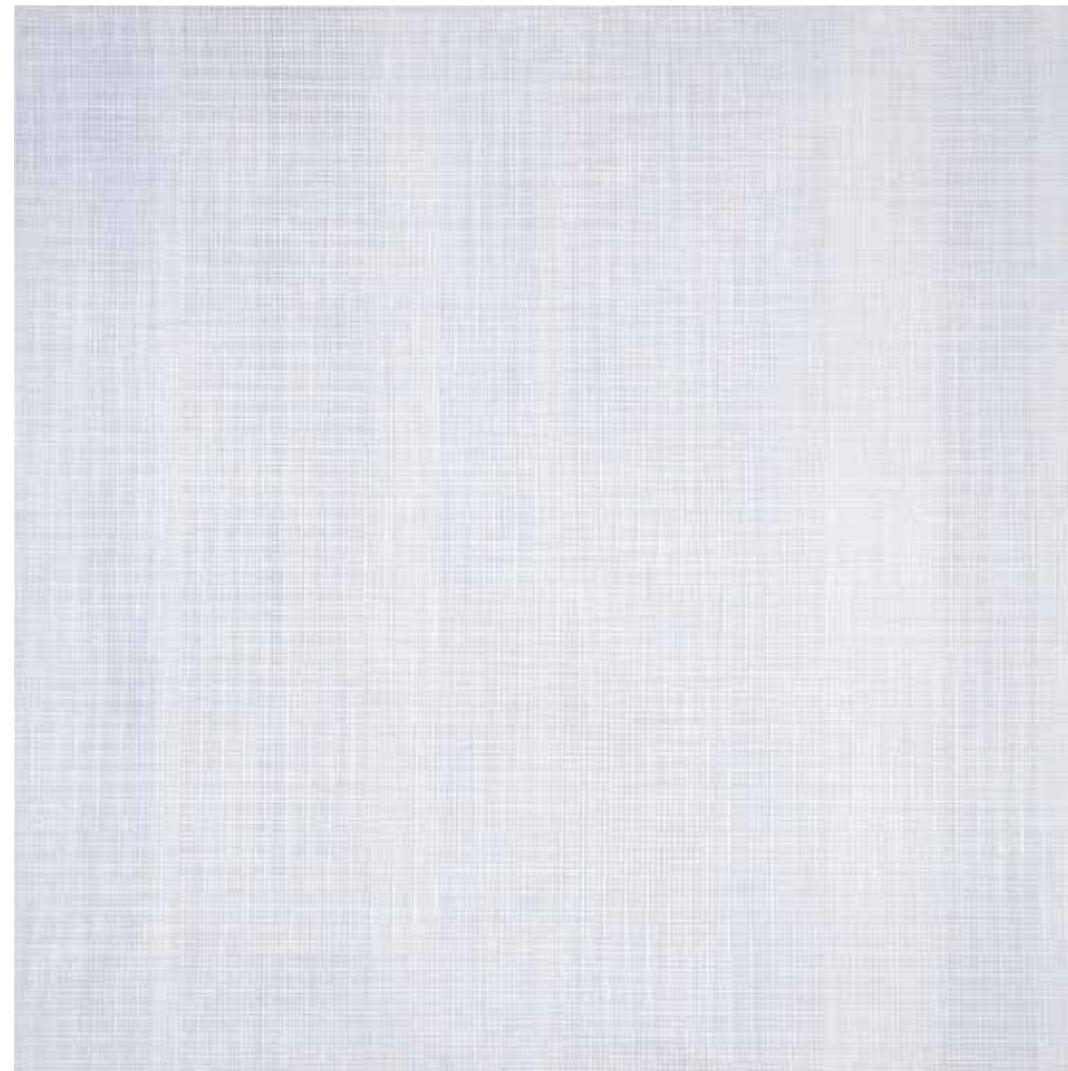
La trama e l'ordito n° 1, 2014, resine, wallnet e acrilico su tavola, 100 x 100 cm



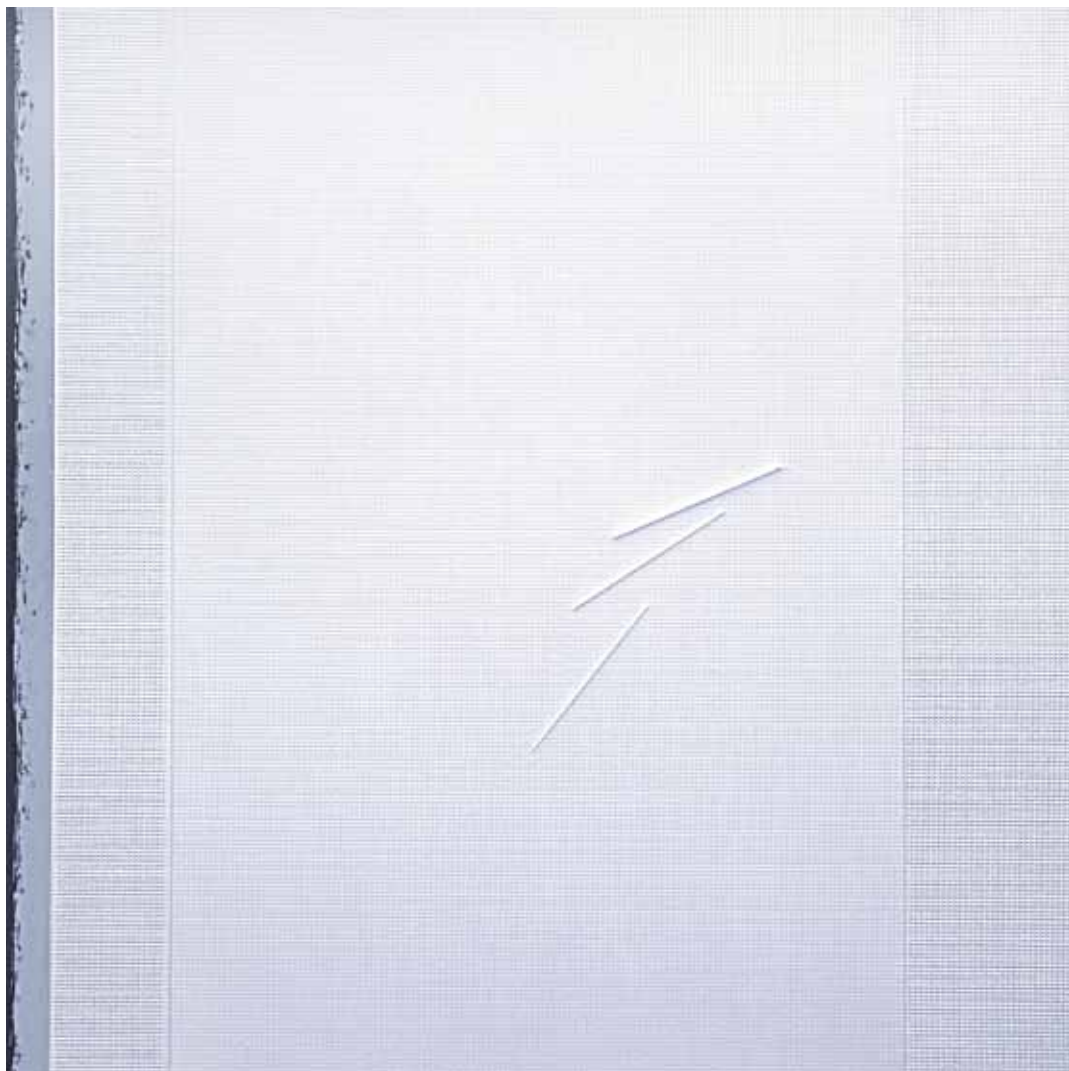
La trama e l'ordito n° 25, 2013, resine, wallnet e acrilico su tela, 100x100 cm



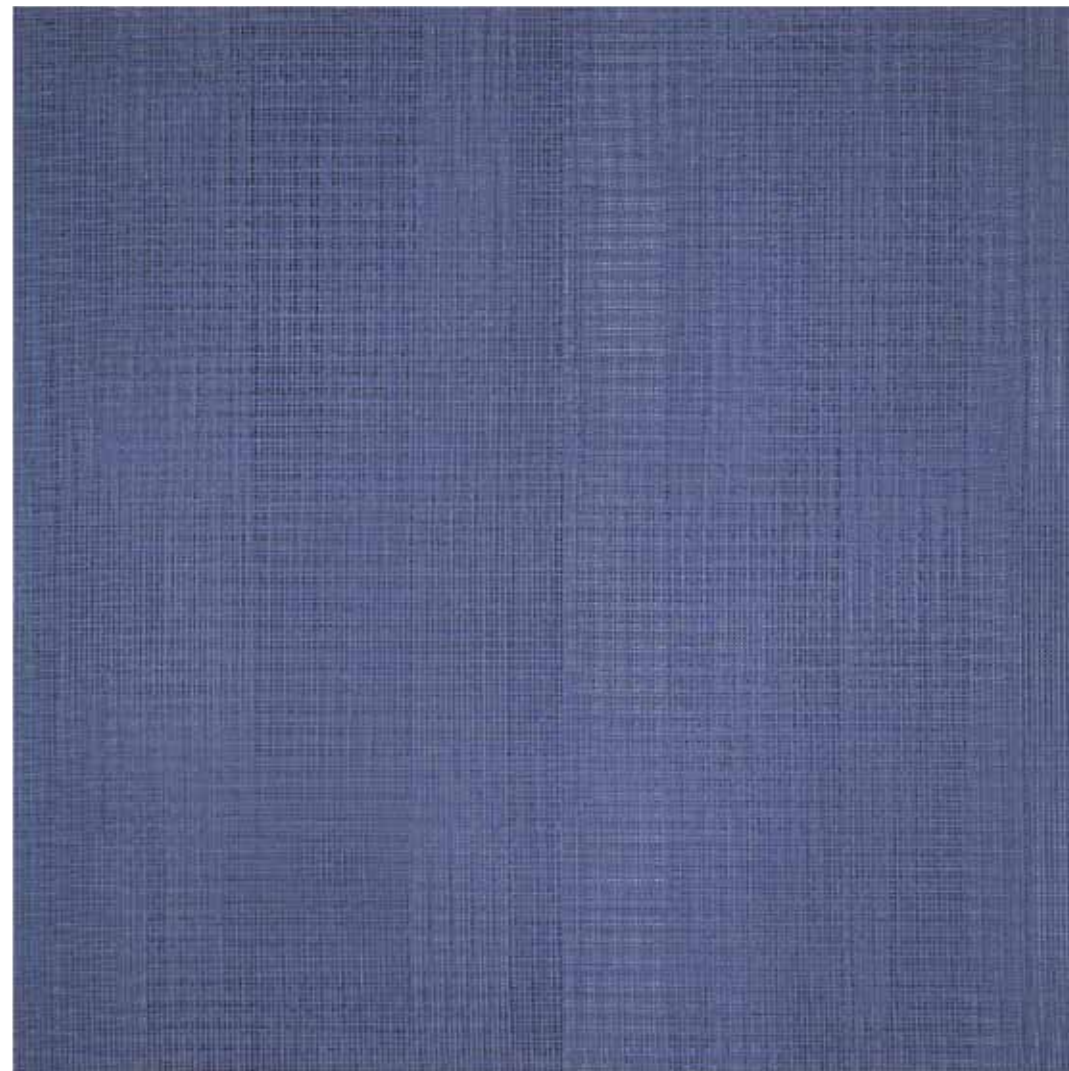
La trama e l'ordito n° 39, 2013, resine, wallnet e acrilico su tela, 80x80 cm



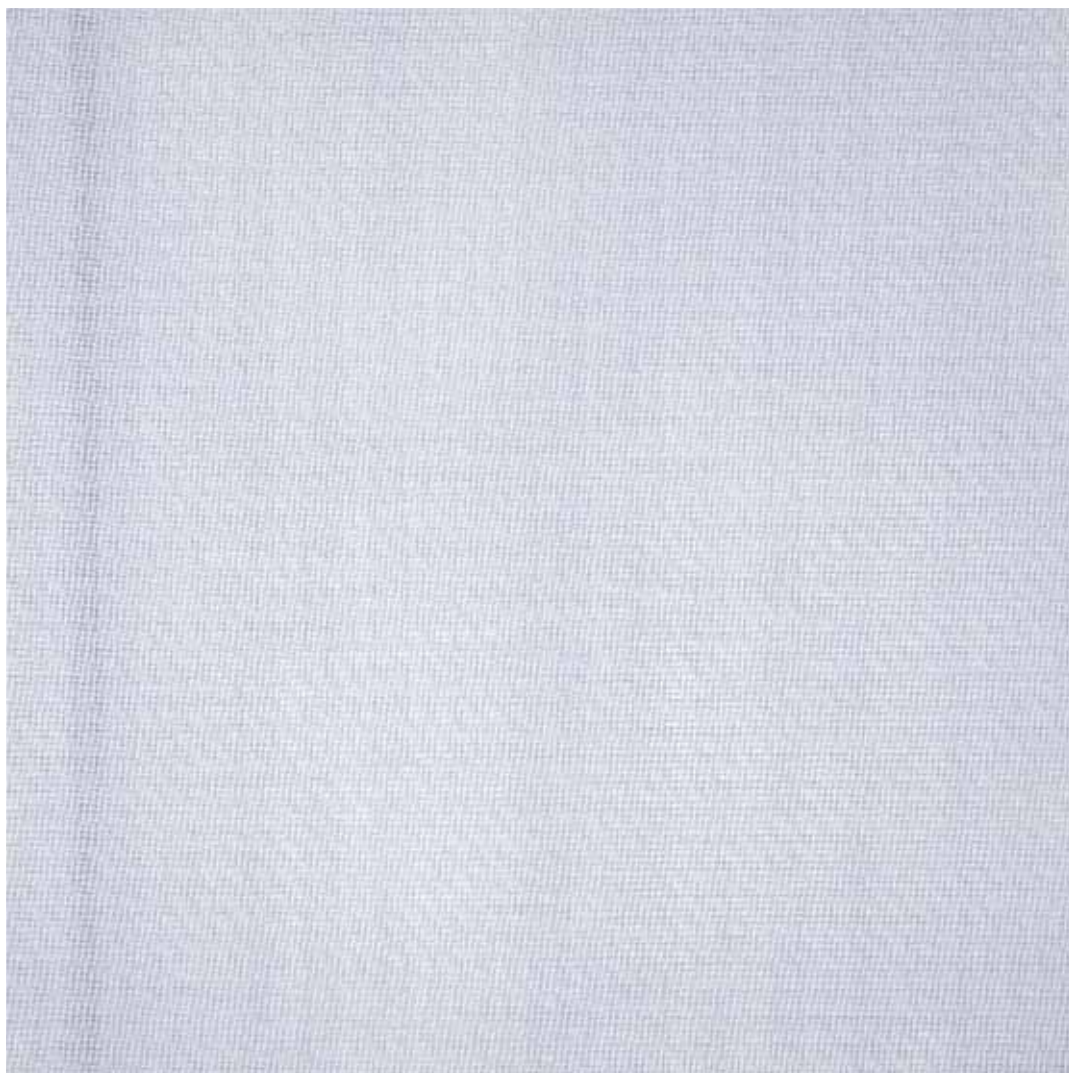
La trama e l'ordito n° 42, 2013, resine, wallnet e acrilico su tavola, 100x100 cm



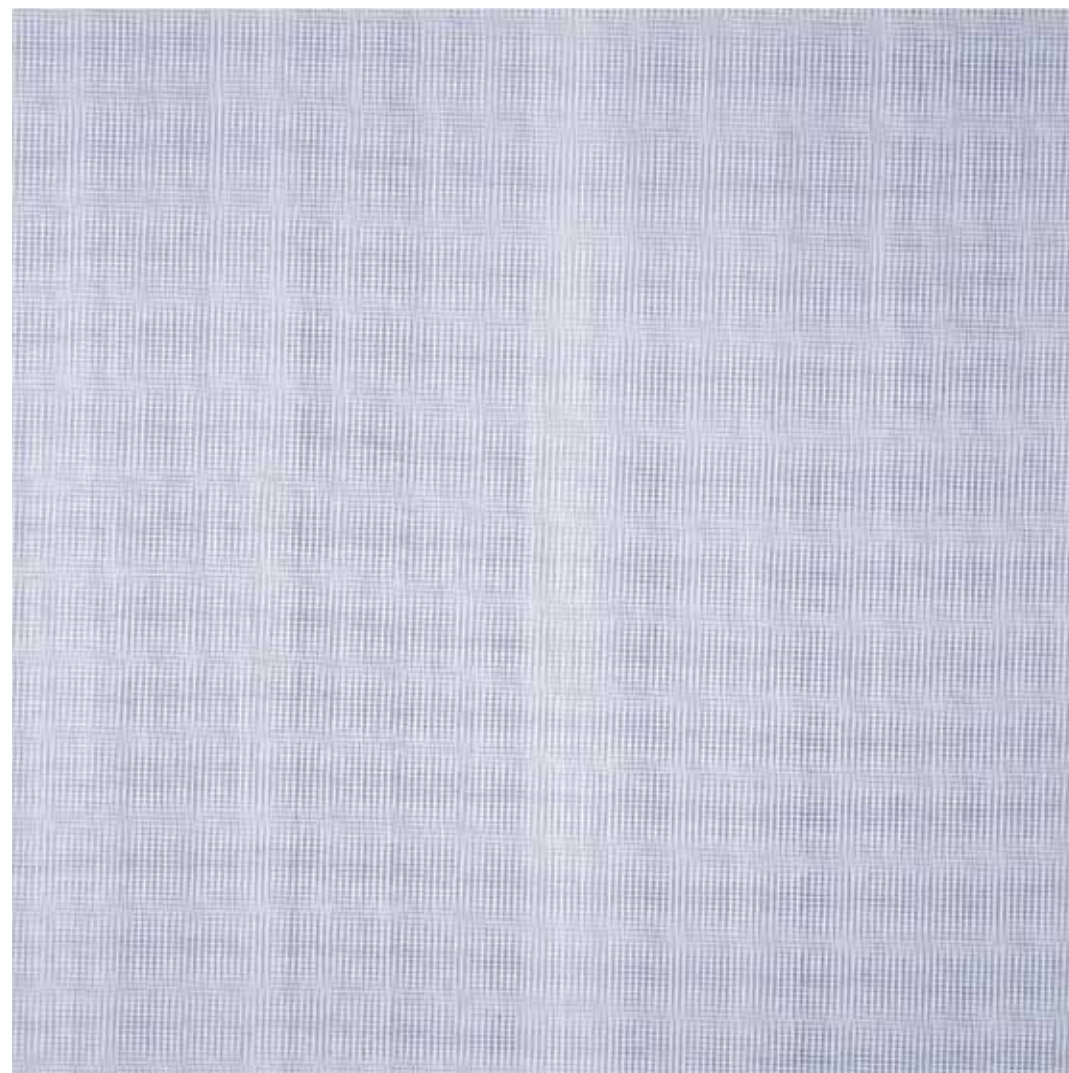
La trama e l'ordito n° 55, 2013, resine, wallnet e acrilico su tela, 100x100 cm



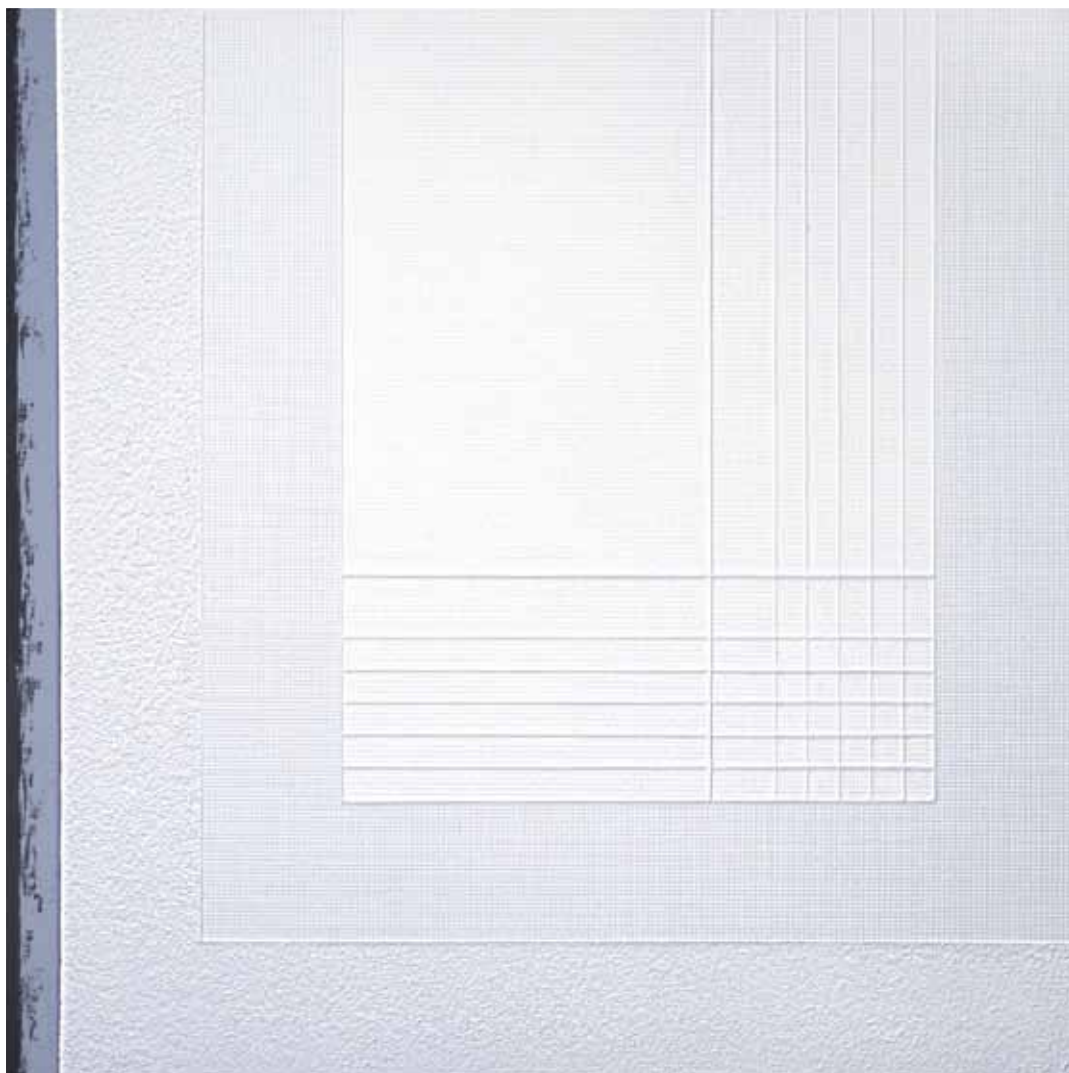
La trama e l'ordito n° 69, 2013, resine, wallnet e acrilico su tavola, 100x100 cm



La trama e l'ordito n° 73, 2013, resine, wallnet e acrilico su tavola, 80x80 cm



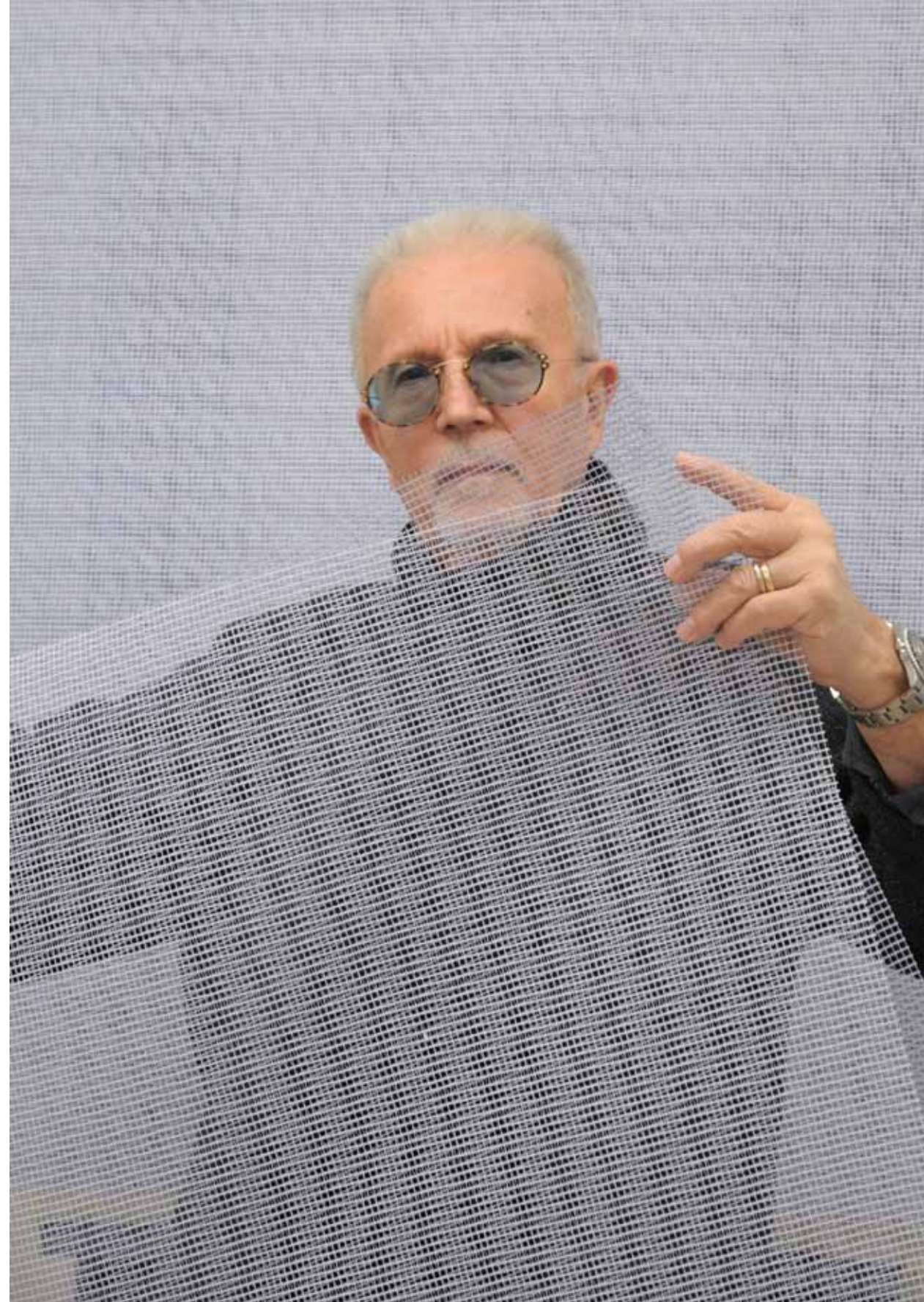
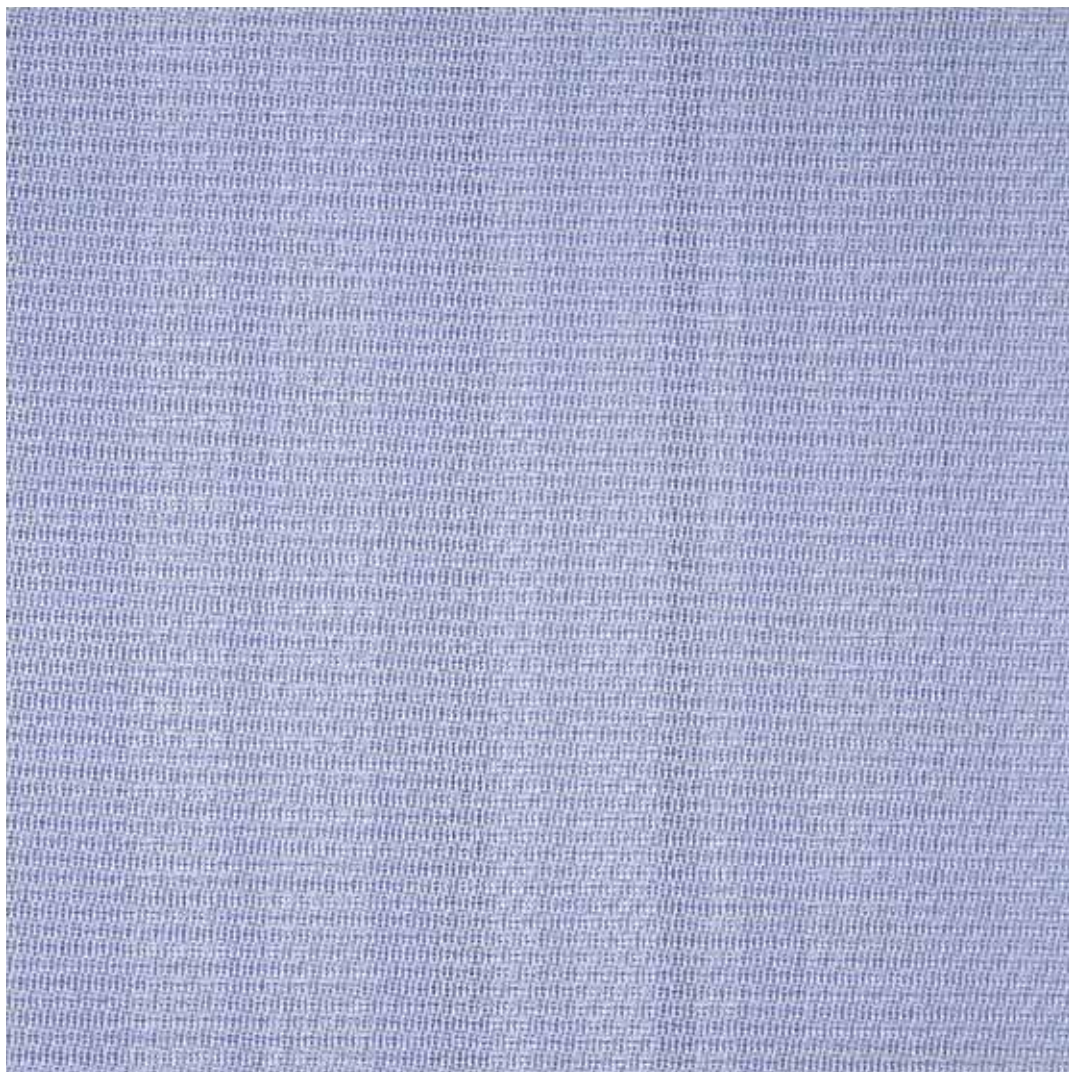
La trama e l'ordito n° 74, 2013, resine, wallnet e acrilico su tavola, 80x80 cm



La trama e l'ordito n° 84, 2013, resine, wallnet e acrilico su tela, 100x100 cm



La trama e l'ordito n° 93, 2013 resine, wallnet e acrilico su tavola, 80x80 cm



La trama e l'ordito n° 95, 2013, resine, wallnet e acrilico su tavola, 80x80 cm

Biografia

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 anche alla MAAB Gallery di Milano nella mostra "Erben – Viallat – Zappettini: tre maestri della pittura analitica europea".



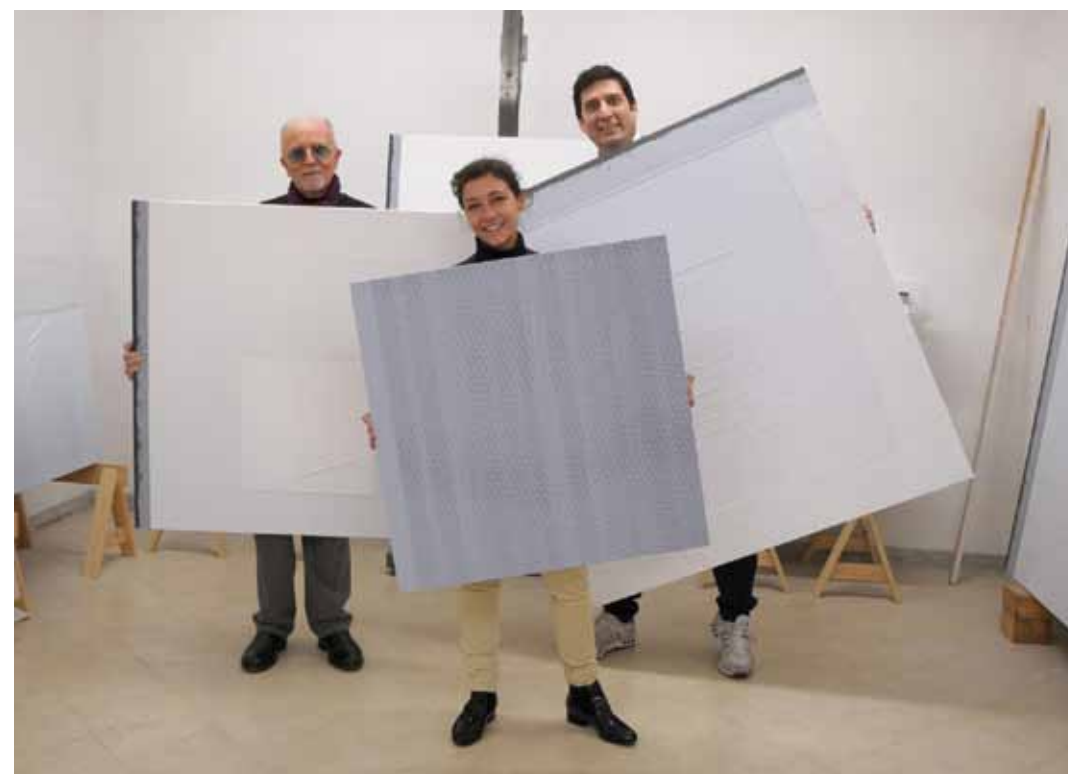
Biography

Gianfranco ZAPPETTINI was born in Genoa in 1939

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: “Tempi di percezione” (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.



Finito di stampare
nel mese di febbraio 2014
in occasione della mostra

**GIANFRANCO
ZAPPETTINI**

a cura di Marco Meneguzzo
in collaborazione con Archivio Opera Zappettini

**GALLERIA
ALLEGRA
RAVIZZA**

inaugurazione giovedì 13 febbraio 2014 alle ore 17
presso la nuova sede di via Nassa 3A a Lugano

dal 14 febbraio al 5 aprile 2014
dal martedì al sabato dalle 11 alle 18
lunedì su appuntamento



