

CARMENGLORIA MORALES

Dialoghi d'artista

Artist dialogues

di Daniel Sturgis



A cosa hai lavorato recentemente Carmengloria?

Questa è una domanda facile e difficile. Sto facendo la stessa cosa che ho fatto per tutta la vita. Dipingo su tele montate su telaio e faccio anche alcuni dipinti su carta. In questo momento sto lavorando su due tele che hanno il formato di un doppio quadrato. Contemporaneamente dipingo su carta. Su queste, a volte il formato e le dimensioni sono decisi da me, o altre volte vado semplicemente con i formati industriali in cui viene fornita la carta. Non considero queste opere come disegni, sono dipinti su carta. Alcuni anni fa, ho smesso di dipingere su tele di piccole dimensioni. Lo spessore del telaio mi dava fastidio. Ho trovato strano che ciò avvenisse solo con le opere rettangolari o quadrate, ma non quando dipingevo un tondo. Una volta deciso il formato e le di-

mensioni comincio. Faccio i colori da sola. Uso sempre gli stessi pigmenti e la stesse polveri metalliche. Quando li mescolo con il medium acrilico non escono mai identici. A volte combatto contro questa discrepanza del colore, ma spesso vince il colore e io devo accettare e adattare me stessa a esso.

Mi interessa che nel tuo processo pittorico, Carmengloria, sei molto concentrata sulla natura fisica dei tuoi dipinti - sullo spessore dei supporti, sulla dimensione di ogni tela e sulla consistenza della tua pittura. Puoi dirci qualcosa su come queste caratteristiche fisiche e materiali interagiscono con il modo in cui manipoli la pittura sulla tela e, naturalmente, cosa succede con i tuoi dittici quando metti insieme una tela dipinta con una vuota?

Nel 1970 ero arrivata a una posizione. Per salvare la pittura dalla pesante teoria della sua morte, ho dovuto concentrarmi sull'essenziale: l'atto di dipingere e l'atto di pensare sulla pittura. Attraverso questo è nato il mio dittico: sul lato sinistro uno spazio riempito solo dall'azione della pittura, sul lato destro una tela vuota il territorio di tutta la pittura: la sua memoria e la sua immanenza. Attraverso una riduzione radicale stavo ricostruendo e riscoprendo la pittura. Dimensioni,

formato, strumenti, materiali erano tutti sotto indagine. Stavo anche imparando come tutte queste cose fossero influenti e correlate con il movimento della mia mano, del braccio e del corpo. L'azione è stata la più naturale possibile. Ho rifiutato la forma e la composizione e ho scelto solo il libero movimento del mio braccio: un gesto diagonale per sottolineare che stavo solo dipingendo.

Per quanto riguarda la tela vuota, devo dire, in modo più inconscio, che avevo spazi vuoti anche nel mio lavoro precedente. Fin dall'inizio (nei primi anni '60) lasciavo nel mio lavoro alcuni spazi liberi da colore e forme. Quando mi sono chiesta perché il vuoto desse respiro alla pittura mi sono resa conto che la stessa assenza si riscontrava in molti dipinti e disegni di Cézanne o Matisse, e con meno evidenza, anche in Picasso. Mi resi conto che il vuoto e la distanza appartenevano alla mia cultura.

Sono d'accordo, il vuoto nella tela a destra dei dittici riguarda la possibilità e la storia, non solo nell'immediatezza del "momento studio", ma anche in una riflessione più lunga sulle ascendenze all'interno delle storie dei dipinti. Metto il vuoto che vedo in alcune opere di Cézanne e Matisse in relazione alla luminosità della luce mediterranea - il modo in cui la luce



può sbiancare il colore e la visibilità. Dimmi, ho ragione a pensare che i pigmenti e i colori metallici nelle tele dipinte del dittico - e in effetti anche i sottili segni di grafite sulle superfici monocrome dei primissimi - si colleghino a volte anche al pensare attraverso la pittura degli altri?

È interessante pensare alla luce come sbiancante del colore e della visibilità. Mi ricorda una conversazione che ho avuto ad Asilah, in Marocco, con un artista marocchino, che mi ha detto che non era in grado di usare alcun colore, solo il bianco e nero a causa della forza della luce. Ricordo di aver guardato fuori dalla finestra in Marocco e di essermi resa conto che le sue parole avevano perfettamente senso.

Quindi può darsi che il vuoto abbia a che fare con la luce, ma per me ha anche un altro significato.

Si tratta più di freddezza, distacco e controllo emotivo. Il dramma della mancanza di dramma. Quando dipingo la parte sinistra dei miei dittici, il mio lato personale, ho a che fare con l'assoluto di tutte le possibilità, e questo deve essere in dialogo con il lato destro vuoto.

È stato tra il 1980 e il 1982 che la mia pittura è diventata più gestuale. Avevo bisogno di concentrarmi profondamente sulla struttura del dipinto. La dimensione e il formato sono sempre relazionati a me, agendo – dipingendo – stando verticale di fronte alla tela appesa al muro. Il mio strumento è solo il pennello, che è diventato di una dimensione sempre più uniforme e specifica. Attraverso il colore ero in grado di costruire o distruggere, e le mie pennellate sovrapposte diventarono più intense. Dipingendo un colore alla volta, ho continuato, e continuo ad agire nello spazio prescelto. La dimensione del pennello non cambia.

Più tardi, nel 1986, ho fatto il mio primo tondo. Avevo bisogno di esplorare formati meno assoluti del mio dittico, ma che erano ancora importanti nella storia della pittura. Dopo un lungo periodo di riflessione ed esitazione ho iniziato un dialogo

competitivo con un tondo di Domenico Beccafumi. Durante tutto il processo di pittura ho sempre avuto dialoghi con altri artisti e l'arte. I miei dipinti monocromi in oro dei primi anni '80 erano un distacco dall'oscurità degli anni '70, ma ovviamente quando li ho realizzati ho dovuto pensare all'oro di Lucio Fontana e Yves Klein. Sono sempre più interessata ad analizzare la differenza tra la mia posizione e la loro.

Quando dipingo con oro o grafite, canna di fucile, alluminio, rame e altre possibili polveri metalliche, li mescolo al pigmento secco. Sento un vero senso di libertà dalle forti memorie che il pigmento puro porta con sé.

Carmengloria Morales è nata a Santiago del Cile nel 1942 e vive in Italia dal 1953, con lunghe parentesi a Londra e a New York. Dopo le prime esperienze nell'astrattismo geometrico degli inizi degli anni Sessanta, negli anni Settanta la sua pittura acquista una matrice più concettuale nella serie dei Dittici, costituiti da due tele accostate, una dipinta e l'altra lasciata allo stato naturale, che tendono a rappresentare le infinite potenzialità espressive della pittura. Negli anni Ottanta è cofondatrice della Radical Painting a New York, accentuando nella sua pittura i cromatismi e la stesura materica del colore e aggiungendo alla sua produzione Tondi e Pale come il celebre polittico Entierro.

Carmengloria Morales was born in Santiago del Chile in 1942 and has lived in Italy since 1953, with long parentheses in London and New York. After her first experiences in geometric abstractionism at the beginning of the 1960s, in the 1970s her painting took on a more conceptual matrix in the series of Diptychs, consisting of two canvases placed side by side, one painted and the other left in its natural state, which tend to represent the infinite expressive potential of painting. In the 1980s, she co-founded Radical Painting in New York, accentuating the chromaticism and textural layering of colour in her painting and adding Tondi and Pale to her production, such as the famous Entierro polyp-tych.





Carmengloria Morales, Tondo S 07-06-2, 2007, Pigmenti, polveri metalliche, acrilico su tela / Pigments, metallic powder, acrylic on canvas

Daniel Sturgis è un artista e curatore, nato a Londra nel 1966. Il suo linguaggio pittorico fonde le tradizioni della ricerca visiva e formalista a riferimenti pop contemporanei con una estetica casual. Il suo lavoro propone nuove possibilità per la pittura e le sue disposizioni geometriche insolite rilanciano le qualità ottimistiche e visionarie del modernismo. Le opere di Sturgis promuovono un ponte fra l'eredità dell'astrazione del XX secolo e i valori e la sensibilità del XXI secolo. Come critico, ha curato una serie di mostre che esaminano gli aspetti della pittura contemporanea e la sua eredità storica, tra cui si segnala "The Indiscipline of Painting" allestita alla Tate St Ives e al Warwick Art Center nel 2011/12.

What have you been working on recently Carmen-gloria?

That is an easy and difficult question. I'm doing the same thing I have been doing all my life.

I'm painting on some canvas on a stretcher and also making some paintings on paper. At this very moment I'm working on two canvases that have the format of a double square. Simultaneously I'm painting on paper. There, sometimes the format and size is decided by me, or at other times I just go with the industrial sizes the paper comes in. I don't consider these works as drawings, rather they are paintings on paper. Some years ago, I quit painting on small sized canvases. The thickness of the stretcher was bothering me. I found it strange, that this happened only with the rectangular or square works, but not when I was painting a circular tondo.

Once the format and size are decided I start. I make the colours by myself. I always use the same pigments and the same metallic powder. But when I mix them with the acrylic medium they never come out identically. Sometimes I fight the discrepancy in the colour, but often the colour wins, and I must accept and adapt myself to it.

It interests me that in your painting process Carmen-gloria, you are very focused on the physical nature of your paintings - on the thickness of the supports, on the size of each canvas, and on the consistency of your paint. Can you say something about how these physical and material characteristics interact with the way you manipulate paint on the canvas, and of course with your diptychs what happens when you partner a painted and unpainted canvas together?

In 1970 I arrived at a position. To save painting from the heavy theory of its death, I had to focus on the essentials: the act of painting and the act of thinking about painting. Through this was born my diptych: on the left-hand side a space filled just through the action of paint, on the right-hand side a blank canvas - just the territory of all painting: its memory and its immanence.

Through a radical reduction I was rebuilding and rediscovering painting. Size, format, tools, mediums were all under investigation. I was also learning how all these things were influential and correlated with the mo-

vement of my hand, arm and body. The action was the most natural possible. I rejected form and composition and chose just the free movement of my arm: a diagonal gesture to underline that I was just painting.

With respect to the blank canvas, I must say, in a more unconscious way, that I had empty spaces in my previous work. From the very beginning (in the early 60s) I began to leave in my work some spaces free from colour and form. When I did ask myself about it, why emptiness was giving breath to painting, I realized that the same absence was in many paintings and drawings by Cezanne or Matisse, and with less evidence also in Picasso. I became aware that emptiness and distance belonged to my culture.

I agree, the emptiness in canvas on the right of the diptychs, is about possibility and history, not just in the immediate 'studio-moment', but also in a longer reflection about lineages within paintings' histories. The emptiness I see in some works by Cezanne and Matisse I think of in respect to the brightness of Mediterranean light - the way light can bleach colour and visibility. Tell me, am I right in thinking that metallic pigments and colours in the diptych's painted canvases - and indeed the subtle graphite markings on the monochrome surfaces of the very first ones - also connect at times to thinking through the painting of others?

It is interesting to think about light bleaching colour and visibility. It reminds me of a conversation I had in Asilah, Morocco, with a Moroccan artist, who told me that he was unable to use any color, only black and white because of the strength of the light. I remember looking out from the window in Morocco and realizing that his words made perfect sense.

So maybe emptiness has to do with light, but for me it has another meaning as well. It's more about coolness, detachment, and emotional control. The lack of drama. When I paint the left part of my diptychs, they are my personal side. I'm dealing with the absolute of all possibilities, and that must be in dialogue with the blank right side.

It was between 1980 and 1982 that my painting became more gestural. I needed to focus deeply into the structure of a painting. The size and format always related to me, acting - painting - being vertical in front of the canvas hanging on the wall. My tool was just the brush, which became a more uniform and specific size. Through color I was able to build or to destroy, and my overlapping brush strokes became more intense. By painting

Daniel Sturgis is an artist and curator, born in London in 1966. His pictorial language fuses the traditions of visual and formalist research with contemporary pop references and a casual aesthetic. His work proposes new possibilities for painting and his unusual geometric arrangements revive the optimistic and visionary qualities of modernism. Sturgis' works promote a bridge between the legacy of 20th century abstraction and 21st century values and sensibilities. As a critic, he has curated a series of exhibitions examining aspects of contemporary painting and its historical legacy, most notably 'The Indiscipline of Painting' at the Tate St Ives and Warwick Art Centre in 2011/12.

one colour at the time I kept, and I still keep, acting in the chosen space. The size of the brush doesn't change.

Later, 1986, I did my first tondo. I needed to explore less-absolute formats than my diptych, but ones that were still important in the history of painting. After a long period of reflection and hesitation I started a competitive dialogue with a Domenico Beccafumi tondo.

Throughout the process of painting I have always had dialogues with other artists and art. My mono-

chrome gold paintings from the early 1980's were a move out from the darkness of the 1970's, but of course when I did that I had to think of the gold of Lucio Fontana and Yves Klein. I'm always more interested in analyzing the difference between my position and theirs.

When I paint with gold or graphite, gunmetal, aluminum, copper, and the other possible metallic powders, I mix them from dry pigment. I feel a real sense of freedom from the strong memories that pure pigment carries with it...

