

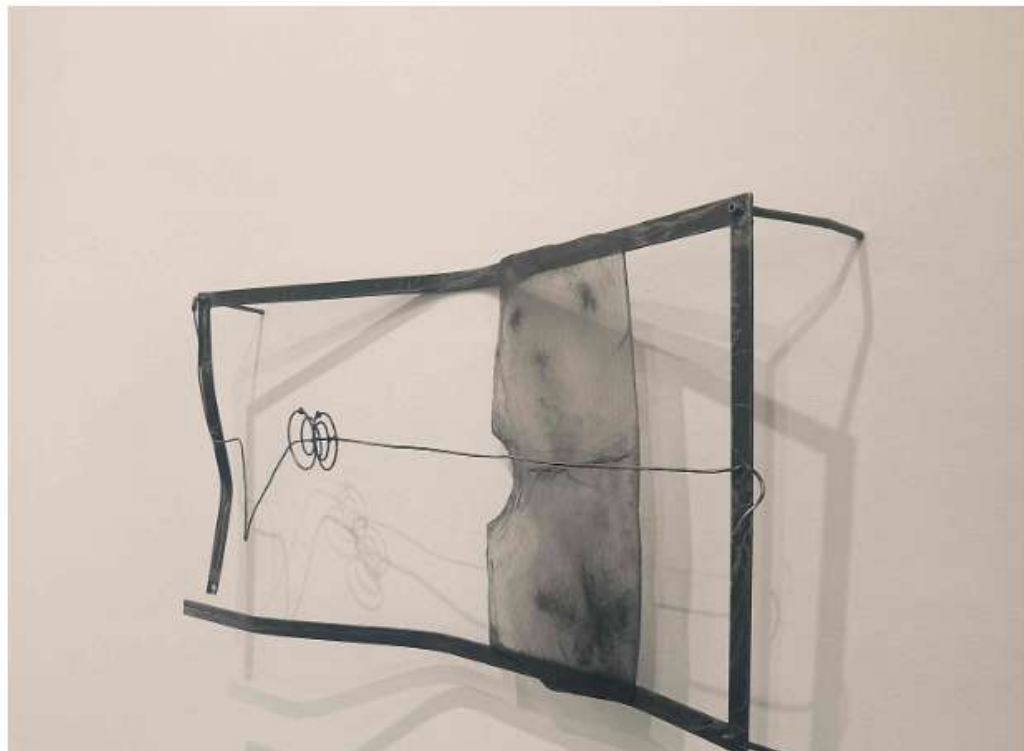
Superficie

N°28 | Gennaio 2023 - Aprile 2023

Numero monografico a cura di Giacomo Biagi

Dal latino *superficies*, composto di *super-* e *facies* "faccia", faccia superiore. La parola indica lo strato esterno di un corpo, che delimita lo spazio da lui occupato rispetto all'ambiente circostante. Quale soglia tra l'ottico e l'aptico, la superficie è anche un luogo di relazioni materiali. A livello visivo, la superficie può produrre effetti e rifrazioni, esaltati da luci e colori, fungendo da spunto per le ricerche artistiche, mentre a livello teorico e della critica d'arte, è stata spesso oggetto di dibattito e di confronto.

From Latin *superficies*, compound of *super-* and *facies* "face," upper face. The word denotes the outer layer of a body, which delimits the space it occupies in relation to the surrounding space. As a threshold between the visual and the tactile, the surface is also a place of material relationships. Optically, the surface can produce effects and refractions, enhanced by lights and colors, which may suggest a cue for artistic research.





La superficie pittorica secondo John D. Graham: il significato ottico e il valore tattile

Camilla Froio

Painting is a creative exploitation

[Leggi](#)



Superfici esperienziali: lo sguardo di Luisa Lambri sull'opera di Donald Judd

Matteo Patelli

Le spectateur, qui tourne autour de la figure, peut choisir cent points de vue différents, excepté le bo...

[Leggi](#)



Cosa c'è in un monocromo nero: note sulle superfici monocrome di Fabio Mauri tra anni Settanta e Novanta

Alice Isabella Leone

È il 1955 quando Pier Paolo Pasolini presenta presso la Galleria L'Aureliana di Roma Fabio Mauri [R...

[Leggi](#)

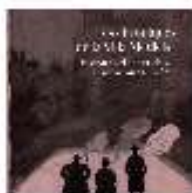


Michel Parmentier al Ponte. Opere e documenti

Virginia Magnaghi

"Pitture su tela libera": fissate in alto da puntine trasparenti, tre grandi tele scendono lungo la parete ...

[Leggi](#)



[recensionelibri](#)

Les Chroniques de la Villa Médicis : histoires d'art et de vie à Rome au XIXe siècle. Sara Vitacca ripercorre le vite dei borsisti e direttori dell'Accademia di Francia a Roma

Francesca Romana Posca

Italia preunitaria, 1837: il pittore Dominique Papety, allora borsista di Villa Medici a Roma, scrive un...

[Leggi](#)



[osservatoriotesisimagrale](#)

Tracing Knowledge: Sammy Baloji's Exhibition Hunting & Collecting Unravels the Eurocentric Narrative

Kate Rathman

Estratto dalla tesi "Re/Collection. An Evolution of Institutional Critique in Three Case Studies: Fred ...

[Leggi](#)

n.28 gennaio / aprile 2023**La superficie pittorica secondo John D. Graham: il significato ottico e il valore tattile****di Camilla Froio**

*Painting is a creative exploitation
of the potential value of a plain surface.*

John D. Graham, *System and Dialectics of Art*, 1937

Nell'ottobre 1968, Irving Sandler, con un articolo per "Artforum", commemorava la vita e la carriera di John D. Graham in occasione di una retrospettiva al Museum of Modern Art di New York, intitolata *John D. Graham. Paintings and Drawings*, che contava all'incirca ventisette opere, tra dipinti e disegni.¹ L'intervento di Sandler mirava a storicizzare la figura di Graham, per rimediare all'oblio in cui l'artista era stato confinato nell'ultimo ventennio: si trattava infatti di una operazione non immediata ma ostacolata, da una parte dall'impossibilità di ricostruire una biografia affidabile di Graham, dall'altra, dall'innato plurilinguismo che ne ha caratterizzato l'intero percorso artistico. La traiettoria della sua pittura contava infatti numerosi passaggi stilistici: dopo gli esperimenti astrattisti, preceduti da paesaggi e nature morte di influenza cubista, Graham si era rifugiato in un esilio volontario, coltivando la propria passione per le arti occulte;² questo interesse era presto sfociato in una ritrattistica dal carattere ermetico, di memoria rinascimentale, che al contempo rivisitava la bidimensionalità e certe deformazioni tipicamente ingresiane.³

Intraprendendo un cammino a ritroso, nel suo articolo Sandler collocava la figura di Graham tra la fine degli anni Trenta e i primi anni Quaranta a New York, in quella irripetibile congiunzione di tempo e di luogo che aveva prodotto la prima avanguardia

artistica americana, l'Abstract Expressionism. Il verbo cubista era stato trapiantato nella costa orientale grazie all'intervento di grandi artisti e interpreti di origini europee, come Hans Hofmann e lo stesso Graham: ma se il primo aveva indissolubilmente legato il proprio nome alla sua scuola di pittura, in modo unanime celebrata come la fucina dell'astrattismo americano;⁴ il secondo, negli stessi anni, aveva deciso di guardare al passato, all'arte di Paolo Uccello e di Piero della Francesca, in un momento di declinante interesse per il figurativo.⁵

L'articolo di Sandler proponeva un punto di snodo nella lettura della carriera di Graham focalizzando l'attenzione, anziché sul lavoro pittorico, su quello teorico dell'artista, e sulla sua posizione all'interno del quadro d'evoluzione dell'arte degli anni Sessanta. Il critico si soffermava infatti sulla preveggenza del trattato del pittore, intitolato *System and Dialectics of Art* (1937) [fig. 1],⁶ che anticipava in maniera sorprendente la rinnovata sensibilità per le componenti qualitative dell'oggetto artistico (superficie, struttura materiale, linea e così via), legata alla nuova estetica minimalista. Circa trent'anni prima la mostra *Primary Structures: Younger American and British Sculptors* (1966), Graham si era proclamato fondatore di un movimento, chiamato appunto *Minimalism*, la cui definizione era contenuta nel trattato:

Minimalism is the reducing of painting to the minimum ingredients for the sake of discovering the ultimate, logical destination of painting in the process of abstracting. Painting starts with a virgin, uniform canvas and if one works ad infinitum it reverts again to a plain uniform surface (dark in color), but enriched by process and experiences lived through. Founder: Graham.⁷

Dalle parole di Graham emerge con forza la parentela con uno dei saggi più programmatici di Clement Greenberg, *Verso un più nuovo Laocoonte* (*Towards a Newer Laocoon*, estate 1940), e in modo ancora più lampante, per tornare agli anni Sessanta, con *Pittura modernista* (*Modernist Painting*, 1961).⁸ Graham predefiniva infatti un aspetto decisivo del modernismo, ossia la processualità riduzionista, la cui natura tanto autoreferenziale quanto autoteleutica portava l'inizio, una tela vergine, a combaciare con la fine, una superficie uniforme manipolata dall'artista.

Marcia Epstein Allentuck, curatrice della riedizione di *System and Dialectics of Art*, stampata nel 1971, e autrice di un importante saggio introduttivo, primo bilancio organico della vita e dell'opera di Graham, riportava all'attenzione questo filo conduttore che univa l'artista all'estetica minimalista.⁹ Con toni volutamente polemici, Allentuck sottolineava quanto il contributo di Graham all'arte, sia a livello teorico che pittorico, venisse

sottovalutato dalla critica moderna: sintomo ne era la sonora assenza dell'artista nell'allora recente antologia *Minimal Art. A Critical Anthology*, curata da Gregory Battcock, ove si ignorava l'esistenza di una definizione di *Minimalism* antecedente a quella di Richard Wollheim.¹⁰

Sandler e Allentuck non solo rivendicavano in tal senso il ruolo di Graham ma convenivano nel retrodatare l'associazione dell'artista al termine *Minimalism* al 1929: nel marzo di quell'anno, una personale di Graham si era infatti tenuta alla Dudensing Gallery di New York, accompagnata dalla pubblicazione di un catalogo che conteneva contributi di David Burljuk, André Salmon e Ben Hecht. Il primo introduceva con lucidità a quella che un tempo era una nuova fase pittorica per Graham, identificata proprio con l'epiteto di minimalista, perché letteralmente contraddistinta dall'uso del numero minimo di "strumenti operativi" («of operating means»)¹¹. Come scriveva Burljuk, questa radicale riduzione all'essenziale finiva per tramutare il problema pittorico in un problema di natura matematica, in cui la corretta combinazione degli elementi linguistici effettivamente implicava il funzionamento dell'insieme. L'equazione 'contenuto uguale forma' conduceva in maniera logica alla lapidaria conclusione che «Minimalist painting is purely realistic – subject being the painting itself».¹²

A distanza di pochi anni, Graham avrebbe richiamato in causa la definizione di minimalismo elaborata da Burljuk, includendola in un quadro complesso che avrebbe da lì a poco preso la forma organica dell'unico trattato compiuto dall'artista, *System and Dialectics of Art*. L'opera, articolata attraverso una sequenza serrata di domande e risposte, assumeva una qualità spiccatamente euristica e, nella sua missione di comprendere l'origine dello stimolo alla creazione, a partire dalle civiltà primitive, finiva per caricarsi di un significato ulteriore, volutamente esoterico. Facendosi strada tra le ridondanze e le ripetizioni, è possibile enucleare un interrogativo che ci riporta al ruolo centrale da Graham attribuito alla superficie pittorica: «[w]hat is painting?», si chiedeva l'artista, e rispondeva, evitando circonvoluzioni di pensiero, con la massima, «[p]ainting is a creative exploitation of the potential value of a plain surface».¹³ La pittura si definiva così come un processo di sfruttamento creativo del valore potenziale della superficie: le qualità presenti in nuce nel supporto pittorico (dimensione, colore e trama) dirigevano, non determinavano, l'opera, instaurando un rapporto di diretto dialogo con l'artista. Come sarà per Greenberg, la superficie assumeva per Graham un ruolo primario fondamentale per la sua connaturata bidimensionalità: lo spazio operativo («the operating space»)¹⁴ della pittura doveva per necessità distinguersi da quello tridimensionale della scultura poiché non era ammissibile una confusione tra i rispettivi dominî. Questo assunto giustificava così

la profonda e duratura ammirazione di Graham per l'arte di Paolo Uccello, poiché artista capace di contenere le forme all'interno della superficie pittorica, senza contraddirne o dissimularne la bidimensionalità, pur articolando le figure in una spazialità complessa. La tradizione di quella che Graham chiamava «pure painting» seguiva coerentemente la linea tracciata dalla progressione storica dell'arte occidentale: essa trovava il suo inizio nella preistoria, proseguiva poi con l'arte egizia e greca, raggiungeva lo stile pompeiano, culminava con la pittura bizantina poi gotica, e infine si singularizzava nelle personalità di grandi interpreti di questa lunga discendenza, ossia Paolo Uccello, Ingres, Cézanne, Picasso e infine Mondrian.¹⁵

Questo spiccato interesse per la qualità materica della superficie, oltre a essere chiaro sintomo di una sensibilità fortemente modernista, plasmata dalla assidua frequentazione dei circoli d'avanguardia parigini, può trovare una ulteriore giustificazione nella carriera parallela di Graham, quella da mercante di scultura africana e precolombiana.¹⁶ È proprio in ragione della sua esperienza nel trattare oggetti di varia provenienza e di differenti materiali, che Graham scriverà una voce dedicata al valore tattile, di chiara memoria berensoniana, dell'opera d'arte, ancora una volta contenuta nel trattato: «[w]hat is tactile value? Tactile value concerns the tissue (matiere, sic) and the surface (patine) of matter accessible to a highly developed sense of perception by touch as related to sight».¹⁷ Si incontra qui una divergenza cruciale rispetto al rigido modernismo greenberghiano che non poteva concepire l'opera pittorica se non come superficie bidimensionale percepibile esclusivamente col senso della vista. L'esperienza maturata da Graham nel campo della vendita dell'arte primitiva risaliva ai suoi regolari soggiorni parigini, compresi tra il 1925 e i primi anni Trenta, fase coincidente, da una parte, col suo progressivo avvicinamento all'astrattismo, dall'altra, con la frequentazione di importanti mercanti di *art nègre* come Louis Carré, Charles Ratton e Felix Fénéon. È stato a partire dal 1929 a New York che la fama di Graham si è consolidata, in un momento di veloce sviluppo del collezionismo privato americano, un fenomeno alimentato dalla circolazione di pubblicazioni come "Cahiers d'art", fondata soli pochi anni prima. Il pittore aveva così intercettato una importante direttrice del mercato dell'arte del tempo, divenendo un *trait d'union* tra i galleristi parigini e i maggiori collezionisti americani.

Proprio in questi anni, Frank Crowninshield, *editor* della rivista "Vanity Fair" nonché noto appassionato di arte primitiva, aveva stretto un fortunato sodalizio con Graham, culminato nell'apertura della mostra *African Sculpture from the Collection of Frank Crowninshield and John Graham*, ospitata nel 1930 alla Dudensing Gallery.¹⁸ Dalla curatela di Graham e, più in generale, dal carattere del suo collezionismo, si intravedono già in nuce i limiti

dell'approccio critico dell'artista. Come ha puntualizzato Christa Clarke in un suo contributo sulla collaborazione con Crowninshield, l'interesse di Graham per la scultura africana non ha mai varcato il confine dell'apprezzamento estetico, tagliando completamente fuori ogni riflessione di genere antropologico o etnografico.¹⁹ Questo limite emerge con evidenza in una delle appendici di *System and Dialectics of Art*, intitolata *Negro Art*, in cui si proponeva una rigida canonizzazione e categorizzazione della scultura africana secondo le sue declinazioni stilistiche, le stesse che permettevano al collezionista di definire vagamente una cronologia e circoscrivere l'area geografica di provenienza. In modo perentorio, Graham aveva dichiarato che «Negro sculpture should be considered from the point of view of genuineness, greater or lesser antiquity, rarity and *aesthetic importance*».²⁰ Emerge così come per il critico l'eventuale riconoscimento del valore storico e del significato umano del manufatto artistico non poteva fare altro che contaminare la corretta determinazione della sua cosiddetta 'importanza estetica'. La capacità di osservazione si doveva per necessità unire al tatto, cioè all'individuazione del materiale usato e alla verifica del trattamento della superficie, elementi che avrebbero così guidato verso la definizione del grado di genuinità, antichità e infine rarità dell'esemplare. Tale insistenza di Graham sulla determinazione della qualità formale dell'oggetto artistico, anziché sul suo valore culturale, non faceva altro che riportare alla condizione specifica della superficie in sé: il suo significato, seppur vincolato alla matericità, necessariamente travalicava la soggettività della mano dell'artista, per fare ritorno a una aprioristica condizione di astratta ed estetica purezza.

Didascalie immagini:

1. John D. Graham, *System and Dialectics of Art*, prima edizione a stampa, 1937.

- 1 Irving Sandler, "John D. Graham: The Painter as Esthetician and Connoisseur", *Artforum*, n. 2, ottobre 1968, pp. 50-53.
- 2 Cfr. Hayden Herrera, "John Graham: Modernist Turns Magus", *Arts Magazine*, n. 51, ottobre 1976, pp. 100-105.
- 3 Per uno sguardo complessivo sulla evoluzione stilistica di Graham nel corso dei decenni, vedi Alicia G. Longwell (a cura di), *John Graham. Maverick Modernist*, (catalogo della mostra, Water Mill, Parrish Art Museum, 7 maggio-30 luglio 2017), Delmonico Books, Munich-Londra-New York, 2017; Eleanor Green (a cura di), *John Graham. Artist and Avatar*, (catalogo della mostra, Washington D.C., The Phillips Collection, 9 luglio-4 settembre 1988), The Phillips Collection, Washington D.C., 1987. Sulla riscoperta della pittura di Ingres in America negli anni Trenta e sulla sua influenza su Graham, cfr. Melvin P. Lader, "Graham, Gorky, de Kooning and the 'Ingres Revival' in America", in Ellen G. Landau (a cura di), *Reading Abstract Expressionism. Context and Critique*, Yale University Press, New Haven-Londra, 2005, pp. 346-361.
- 4 Sulla vita, la carriera e infine il pensiero di Hans Hofmann, vedi Camilla Froio, "Lo spazio pittorico come spazio cosmico. Le origini, le influenze e gli sviluppi di *Das Malerbuch* di Hans Hofmann", *Letteratura & Arte*, n. 20, 2022, pp. 101-122.
- 5 Eila Kokkinen, "John Graham During the 1940s", *Arts Magazine*, n. 51, novembre 1976, pp. 99-103.
- 6 *System and Dialectics of Art* era stato originariamente stampato nel febbraio 1937 a Parigi per i tipi della Imprimerie Crozatier, sotto la supervisione di Jacques Povolsky; nello stesso anno, il trattato venne ripubblicato a New York dalla Delphic Studios.
- 7 John D. Graham, *System and Dialectics of Art*, Delphic Studios, New York, p. 33.
- 8 Sulla critica d'arte di Clement Greenberg, in particolare sulla genesi e scrittura del saggio *Verso un più nuovo Laocoonte*, vedi Camilla Froio, *Verso un Laocoonte modernista. Temi, immagini e contesti del Laocoonte di Clement Greenberg*, Angelo Pontecorboli Editore, Firenze, 2020; *Eadem*, "An Unreleased *Laocoon*: the First Draft of Clement Greenberg's *Towards a Newer Laocoon*", *Getty Research Journal*, n. 13, 2021, pp. 203-217.
- 9 Marcia Epstein Allentuck, "Introduction", in John D. Graham, *System and Dialectics of Art*, The John Hopkins Press, Baltimora-Londra, 1971, pp. 1-84.
- 10 Cfr. *ivi*, pp. 25-26.
- 11 David Burljuk, "Introduction", in *John Graham*, (catalogo della mostra, New York, Dudensing Gallery, marzo 1929), Dudensing Gallery, New York, 1929, s.n.p.
- 12 *Ibidem*.
- 13 Graham, *System and Dialectics of Art*, op. cit., p. 22.
- 14 *Ivi*, p. 23.
- 15 «The Byzantines and Ucello [*sic*] painted flat. Giotto misunderstood Byzantine paintings' precepts and Piero de la Francesca [*sic*] misunderstood Ucello's. The history of pure painting can be expressed as follows: Prehistoric, Greco-Egyptian, Pompeian, Byzantine, Gothic, Ucello, Ingres, Cezanne [*sic*], Picasso and Mondrian». *Ivi*, p. 24.
- 16 Necessario è collegare l'attività di Graham come mercante ed esperto di arte primitiva alla pubblicazione di un suo importante saggio, di larga diffusione e influenza tra gli artisti americani degli anni Quaranta, intitolato *Primitive Art and Picasso*, apparso nell'aprile 1937 sulle pagine di "Magazine of Art".
- 17 *Ivi*, p. 42.
- 18 Sulla carriera di Graham da mercante d'arte e sulla sua collaborazione con Crowninshield, cfr. Christa Clarke, "John Graham and the Crowninshield Collection of African Art", *Winterthur Portfolio*, n. 1, primavera 1995, pp. 23-39. Si segnala anche la mostra, sempre curata da Graham, intitolata *Exhibition of Sculptures of Old African Civilization*, che ha avuto luogo alla Jacques Seligmann Gallery nel gennaio 1936. L'anno successivo, la collezione di Graham sarà venduta all'asta presso le Rains Galleries di New York.
- 19 Cfr. Clarke, "John Graham and the Crowninshield Collection of African Art", op. cit., p. 31.
- 20 Graham, *System and Dialectics of Art*, op. cit., p. 134.