





**WINFRED GAUL**

*MARKIERUNGEN*

*opere 1972 – 1977*

*13 aprile – 25 maggio 2024*

*Questo catalogo è stato pubblicato in occasione della mostra presso **VV8artecontemporanea**, Reggio Emilia*

60



WINFRED GAUL

MARKIERUNGEN

opere 1972 - 1977

VV8artecontemp

## **CON AMORE**

*Il disegno come frammento della memoria.*

*Disegni dell'estate 1979 a Sant'Andrea di Rovereto, Chiavari*

I giorni erano come un dolce fluire nella luce. L'azzurro del cielo era una certezza che sembrava inviolabile. Avevo la sensazione inspiegabile ma insistente, che quell'estate fosse qualcosa di particolare, un dono unico, qualcosa di definitivo, irripetibile.

Per un breve periodo la vita era così come l'avevo sempre sognata, come forse era stata nella mia infanzia quando giravo per i boschi. I problemi, le preoccupazioni, le ambizioni, le frustrazioni, le paure erano spariti. Ero felice, sereno e tranquillo. Mi sentivo avvolto dalla luce e dal caldo. Allo stesso tempo sapevo che quell'estate non sarebbe tornata mai più. E così cominciai a disegnarla. A Firenze avevo comprato cinquanta fogli di un cartone di grande formato la cui superficie era compatta e liscia e fresca al tratto come la pelle di una giovane. Avevo comprato quella carta perché mi affascinava e non perché l'avessi collegata a determinate intenzioni artistiche.

Avevo appena terminato una serie di disegni molto piccoli su una leggera carta brunastra, all'incirca dello stesso color marrone della tela di lino belga che da anni usavo per i miei quadri. Mentre lavoravo su questi minuscoli "pezzi" di carta, meno grandi del palmo di una mano, mi veniva spontaneo pensare a tutte le "croste giganti" che in quel momento venivano dipinte in tutto il mondo. Riflettevo anche sul fatto che la natura non fa nessuna differenza fra il minuscolo e il gigantesco. Quante volte avevo osservato seduto con un libro all'ombra di un olivo, il mondo brulicante di insetti e coleotteri nell'erba sotto di me o sulla corteccia di un albero. E ogni volta ero rimasto colpito dalla ricchezza di vita sconosciuta che esiste – inosservata- sotto ai nostri piedi.

Pensavo anche a Van Gogh, sudato sotto il cielo di Arles in un campo di grano e intento a esprimere col colore ciò che non si può esprimere con le parole, dando un colpo di pennello dopo l'altro come a voler ricreare per mezzo del colore a olio e della trementina il caldo e l'odore del grano maturo.

L'intonaco sbiadito delle case liguri mi ricordava il giallo, l'ocra e il blu sbiaditi, i grigi cretacei e indefinibili degli affreschi di Arezzo che avevano lasciato un riflesso sul soffitto della mia casa. A Sant'Andrea non avevo uno studio. Avevo requisito una stanza della casa per il mio lavoro. Mi ritirai in quella stanza. Dal falegname del paese mi ero fatto fare un piano da disegno con due cavalletti, inoltre disponevo di alcuni gessi come quelli che avevamo usato da bambini, e di un pezzo di grafite. Avevo l'indescrivibile sensazione di essere nel flusso.

E così non ce la feci più a resistere alla tentazione: aprii l'imballaggio e misi il primo foglio sul mio tavolo da disegno. Contrariamente al solito questa volta non avevo fatto nessun progetto e non avevo fissato i parametri del mio lavoro. Tutto si svolse quasi da sé. Cominciai a metà luglio e il 9 settembre, quando lasciammo Sant'Andrea, avevo utilizzato tutti i 50 fogli. A differenza della mia pittura degli ultimi anni (che si limita all'uso di elementi non-verbali) le carte di questa serie contengono indicazioni verbali: singole parole come "casa, cielo, terra, paesaggio, sole, silenzio, sentimento" servono da catalizzatori per associazioni di idee che si formano nella mente dell'osservatore. Ciò che non'è raffigurato viene indicato con parole. Oppure uso delle parole per definire, chiarire o – al contrario- oscurare con le indicazioni verbali il disegno e il colore. Per esempio, quando alludendo a Magritte, chiamo due rettangoli una volta paesaggio e una volta natura morta, oppure quando attribuisco due disegni identici; uno a Giotto e l'altro a Picasso. I fogli hanno per argomento il ricordo: il ricordo di sensazioni, il ricordo della storia dell'arte, il ricordo della mia storia. Ricordo nome che nel corso della mia vita hanno avuto importanza per me. Ricordo metodi, per esempio il mio, di definire lo scrivere e il disegnare come due versioni di una sola attività-un metodo che ho usato spesso negli anni cinquanta ed in particolare nella serie dei "Poèmes visibles"-Oppure viene ricordato il metodo di Magritte, il quale ci ha fatto notare la discrepanza fra percezione e sapere, tra figura e segno.

Viene ricordato inoltre quanto siano imprecise le immagini forniteci dalla nostra memoria, e come alle impressioni di ieri si sovrappongano quelle di oggi, prima che siano cancellate da quelle di domani.... Tutto questo succedeva contemporaneamente, mentre la mia mano scivolava sulla carta ed esercitava quelle funzioni che nessuno le poteva imporre, che però dovevano essere eseguite

precisamente in quel modo e in quell'ordine per far assumere finalmente alle carte quella forma che adesso hanno. Tutto questo succedeva quindi mentre la mia mano prendeva delle matite, le riponeva, tracciava linee, scriveva delle parole e le cancellava, scarabocchiava, tratteggiava, strofinava e sfumava. Citavo delle frasi che ascoltavo alla radio mentre lavoravo: parti di canzoni, di spot pubblicitari, di discorsi, con i quali più tardi, quando fosse passata, si sarebbe parlato di questa estate. Pensavo quanto mutevoli sono le nostre sensazioni e imprecise le nostre osservazioni, e così scrivevo anche questo nei miei disegni. E su un certo numero di fogli scrivevo le parole "CON AMORE ".

*Winfred Gaul*

## PER LA PITTURA

*“Parte dell'importanza della sua arte è che non la si può definire... bisogna guardarla”*

*Mel Bochner: on Malevich, cit. da Artforum, giugno 1974*

### 1. Critica

Quando oggi viene messo in circolazione lo slogan “nuova pittura”, la prima cosa che gli artisti dovrebbero fare è tenersi a distanza. E ciò per i seguenti motivi:

- 1) esiste il grave sospetto che in questo caso si voglia impiegare nuovamente la vecchia tattica di manipolare l'arte, infilandola nella camicia di forza di uno stile;
- 2) il termine “nuova pittura” è talmente insignificante che vi si possono comprendere opposti interessi;
- 3) il termine “nuova pittura” implica logicamente la esistenza di una “vecchia pittura”. Dove però dovrebbe cominciare l'una e terminare l'altra: con Malevich, Pollock, Newman o Ryman? Oppure contrapponendo il nuovo al vecchio vogliono portarci al punto di ricadere nel dualismo storico che divide e impera, ma che non ci avvicina di un solo passo alla verità ?

Prima di parlare prematuramente di “nuova pittura” dovremmo tentare di stabilire i criteri necessari che ci permettono di definire cos'è realmente la pittura ed in particolare che cos'è la pittura in questo momento.

La difficoltà di una tale definizione non ci deve impedire di tentare.

### 2. Definizione

Dipingere è un metodo specifico, fra altri metodi specifici, di fare arte. La decisione di preferire la pittura ad altre 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 lo stile.

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

Dipingere è la riflessione permanente del pittore sulle possibilità di fare pittura. Dipingere non'è altro che un *modus operandi*, il cui risultato noi 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 dipingo, io accetto consapevolmente i limiti della pittura. Ma all'interno di questi limiti per me non esiste nessun tabù.

### 3. Premesse storiche

Mentre Cézanne credeva ancora di poter creare capolavori nel senso di Poussin, Monet riconosceva che nell'ambito del visuale non vi sono soluzioni definitive. Con la serie dei "pagliai" e delle "cattedrali" per primo impiegò il principio della serie nella pittura e in questo momento non solo rivoluzionò l'estetica vigente 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 stimiamo per la sua preziosa "peinture", ma perché già intorno al 1890 spostava il problema della pittura dalla rappresentazione all'indagine sui mezzi.

Per circa un secolo le idee rivoluzionarie di Monet sono sembrate rimanere senza seguito, tanto più che Mondrian e la sua scuola ci mostrano più interessi agli aspetti metafisici della pittura che a quelli fisici. Soltanto con Pollock, Jasper Johns, Twombly ed altri il discorso interrotto 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 chiaramente a incentrarsi sull'indagine del reale, procedendo contemporaneamente su due livelli: quello teorico (mentale) e quello pratico (sperimentale) .

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 procedimento del dipingere. Dall'altro lato l'intenzione e le scelte sono divenute così incidenti che temporaneamente la pratica – cioè la pittura - è sembrata passare in seconda linea a favore della teoria, cioè della concezione (conceptual art).

Noi oggi vediamo che la conceptual art, pur dovendola rifiutare come eresia in quanto pittori, ha contribuito a chiarire le posizioni ed ha purificato la pittura della zavorra di falsi problemi.

#### 4. Intenzione

Ho detto che all'inizio del dipingere è un *modus operandi*. Questo concetto per me è d'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 diviene intelleggibile nella coniazione di determinate caratteristiche di stile) . Al posto del "capolavoro", dell'opera artistica conclusa in se stessa, subentra l'analisi sui materiali e sul loro impiego operativo.

Così però l'ideologia dello stile come sovrastruttura dell'arte perde ogni base. Se però l'arte non viene intesa come stile- cioè come somma di caratteristiche formali- e non viene neanche intesa come unità stilistica – cioè come un continuo di queste caratteristiche formali – è logico allora che essa non possa più essere valutata in base a questi criteri.

#### 5. Materiali

Per me la pittura è sempre stato un campo sperimentale e non un “mostro sacro” . Molto presto si è sviluppata in me un’avversione contro i cosiddetti colori da artisti e le loro implicazioni di buona “peinture” .

Al posto di questi preferivo dipingere con colori per serigrafie e colori offset, lacche industriali e colori da imbianchino, dunque con materiali che per la loro provenienza da settori non artistici non sono sospettabili di arte. Inoltre l’impiego di materiali che non conoscevo presentava il vantaggio di oppormi resistenza. Invece di rendermi più facile il dipingere, io cercavo di rendermelo più difficile, poiché, impiegando i materiali da me scelti, non potevo rifarmi a valori di esperienza, ma dovevo prima ricercare l’impiego e l’effetto all’interno della pittura.

Anche nel dare il colore procedevo in modo non convenzionale.

Come dopo aver lasciato l’accademia, avevo bandito dallo studio il classico colore ad olio, così avevo lasciato anche lo strumento classico della pittura, il pennello.

Dal 1956 al 1962 per dipingere ho usato i seguenti strumenti: le mie dita, stracci, spatole di gomma, spugne. Oppure usavo colori che sono contemporaneamente strumenti: matite colorate, gessetti, matite a cera, pastelli, lapis. Per quanti materiali diversi impiegassi e per quanto diversi potessero essere i risultati (visti sotto l’aspetto formale), l’intenzione e la maniera di lavorare è sempre stata la stessa, in quanto ho sempre trattato tutti i materiali con uguale rispetto per le loro qualità specifiche. Io ho impiegato ogni materiale non come fine a se stesso, ma secondo le sue possibilità, cioè non ho usato il colore offset, o il colore per serigrafie, o il colore per imbianchini per mostrare cosa si può fare con il colore offset... eccetera..... Forse con un esempio posso spiegare cosa intendo dire. Quando Ryman, che nel suo lavoro ha sperimentato numerosi materiali e il loro impiego, usa per esempio lo smalto, lo usa per dimostrare le sue qualità specifiche. Il risultato di questa operazione è il realizzarsi dello smalto sulla superficie. Quello che io vedo è identico a ciò che io già conosco. L’intenzione e la

realizzazione non sono fasi di un processo, ma sono tautologiche. Ciò è esattamente il contrario di quanto intendo io. “ARTE SENZA AMBIGUITA’ NON E’ ARTE”.

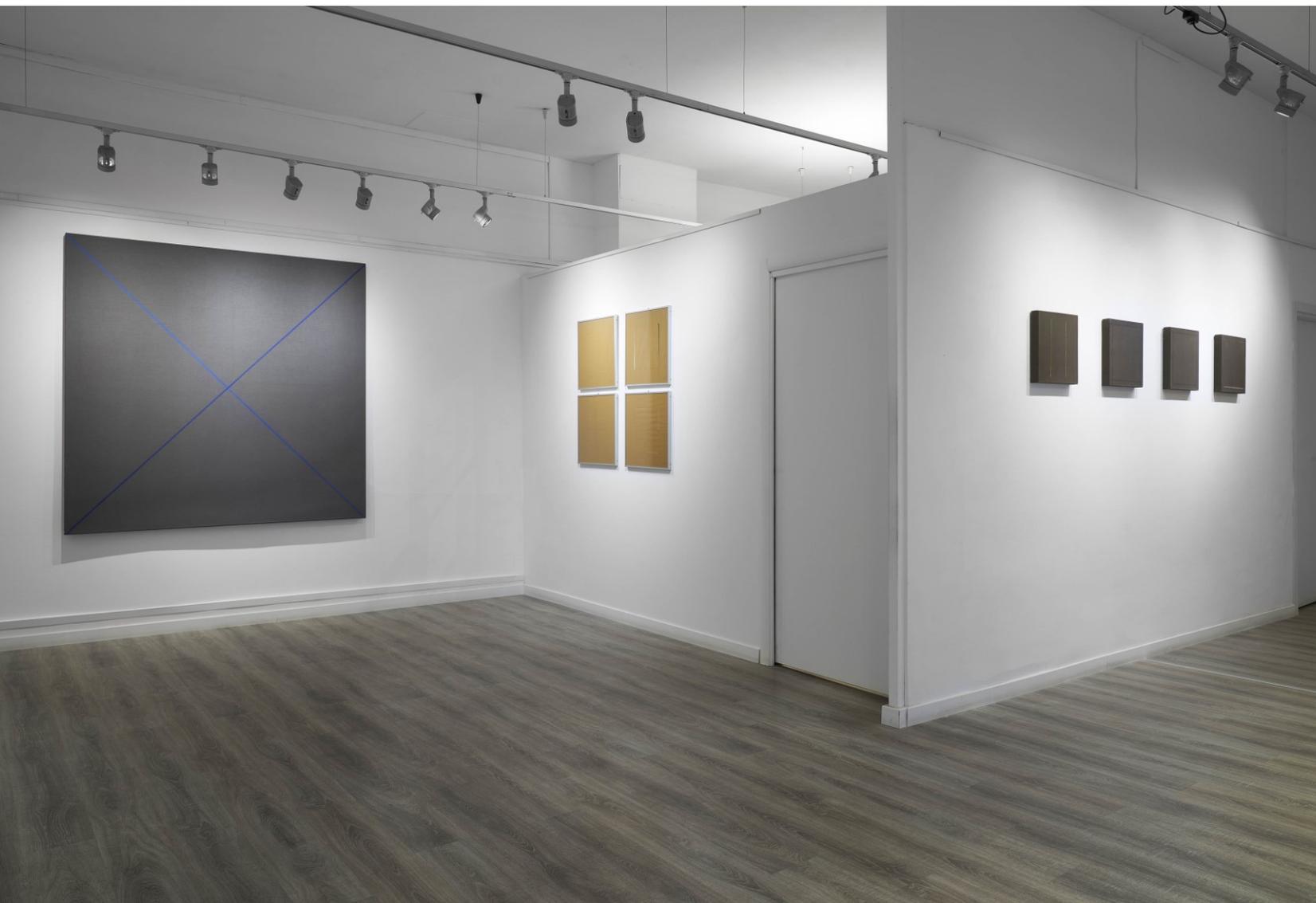
Fra i materiali della pittura non metto soltanto i telai, la tela, il colore e gli strumenti con i quali stendo il colore sulla tela, ma vi aggiungo anche tutte le informazioni che sono a disposizione del pittore durante il lavoro e che influenzano le sue decisioni.

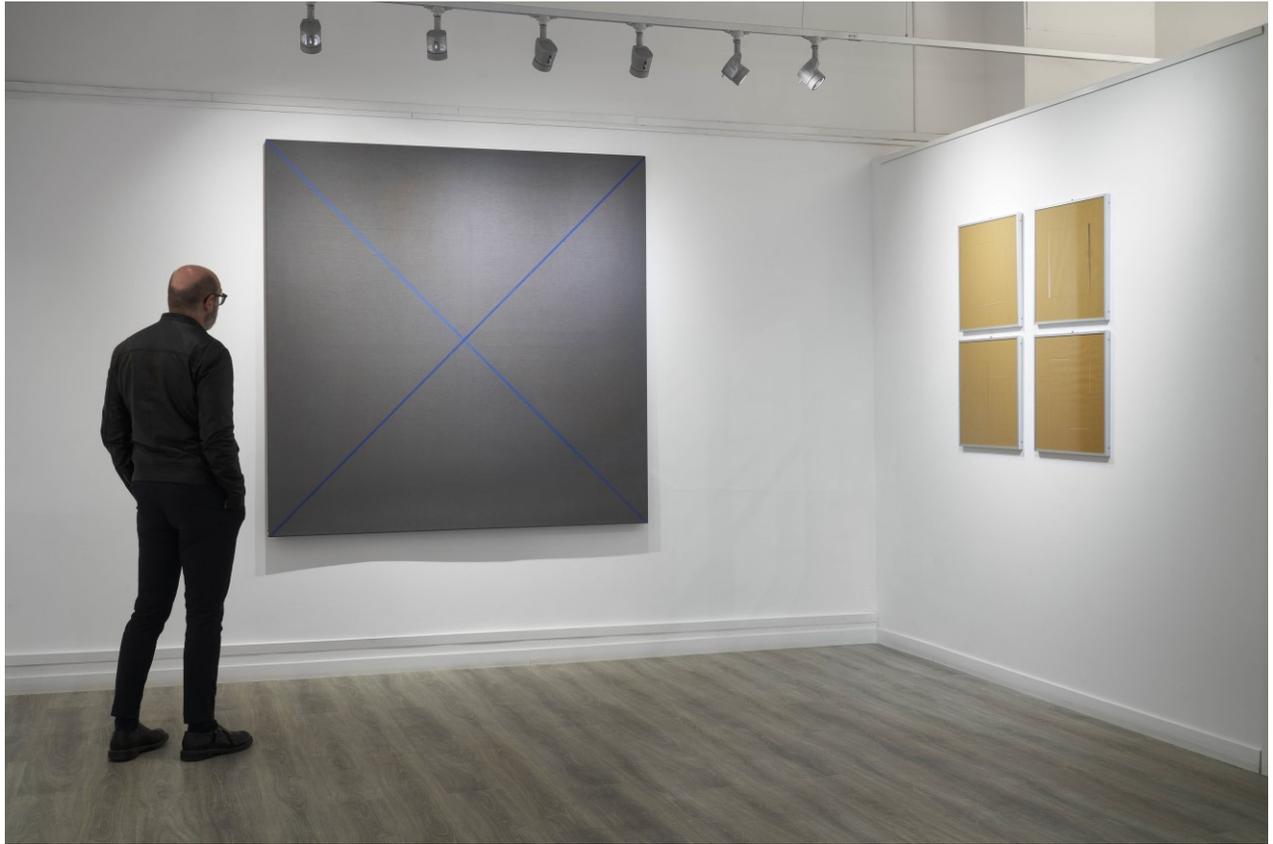
Non ho alcuna preferenza per particolari materiali, per particolari colori, per particolari strategie. Tutti i materiali, tutti i colori e tutte le strategie hanno uguale valore, ma non sono intercambiabili. Tutti hanno caratteristiche specifiche che il pittore deve conoscere per poter scegliere di volta in volta quelli adatti, secondo il suo concetto. Se da alcuni anni preferisco materiali “poveri”, se preferisco dipingere su tela grezza, non preparata, e preferisco ai colori per artisti i colori “economici”, i gessi per lavagna e le matite colorate come quelle usate dai bambini, ciò significa nè più nè meno che il mio interesse si è spostato da una particolare cerchia di problemi ad un’altra. Da un campo di colore alla traccia del colore/ dal determinato all’ambiguo/ dal chiuso all’aperto/ dalla risposta alla domanda/ dal finale all’intenzionale.

*Winfred Gaul*



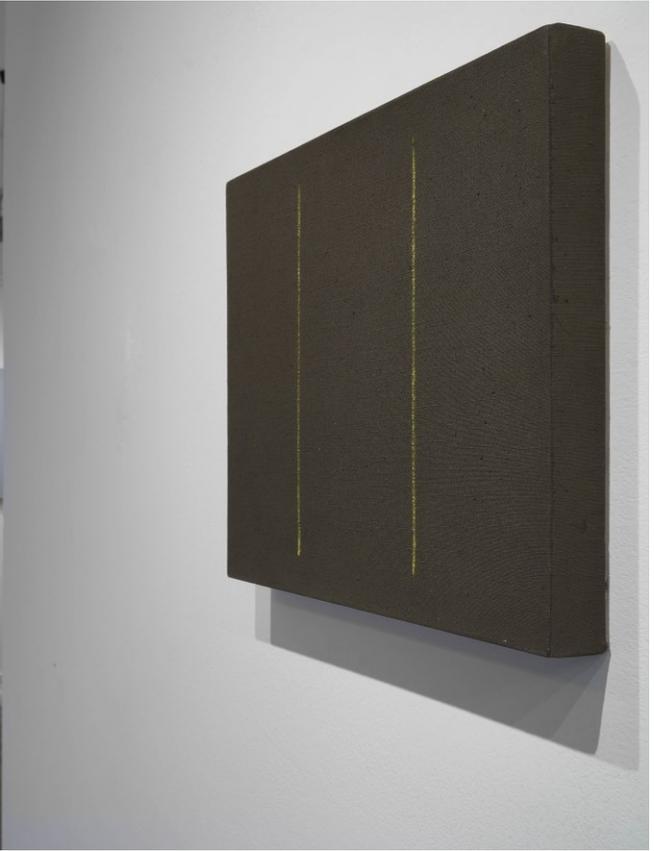
**ALLESTIMENTO**











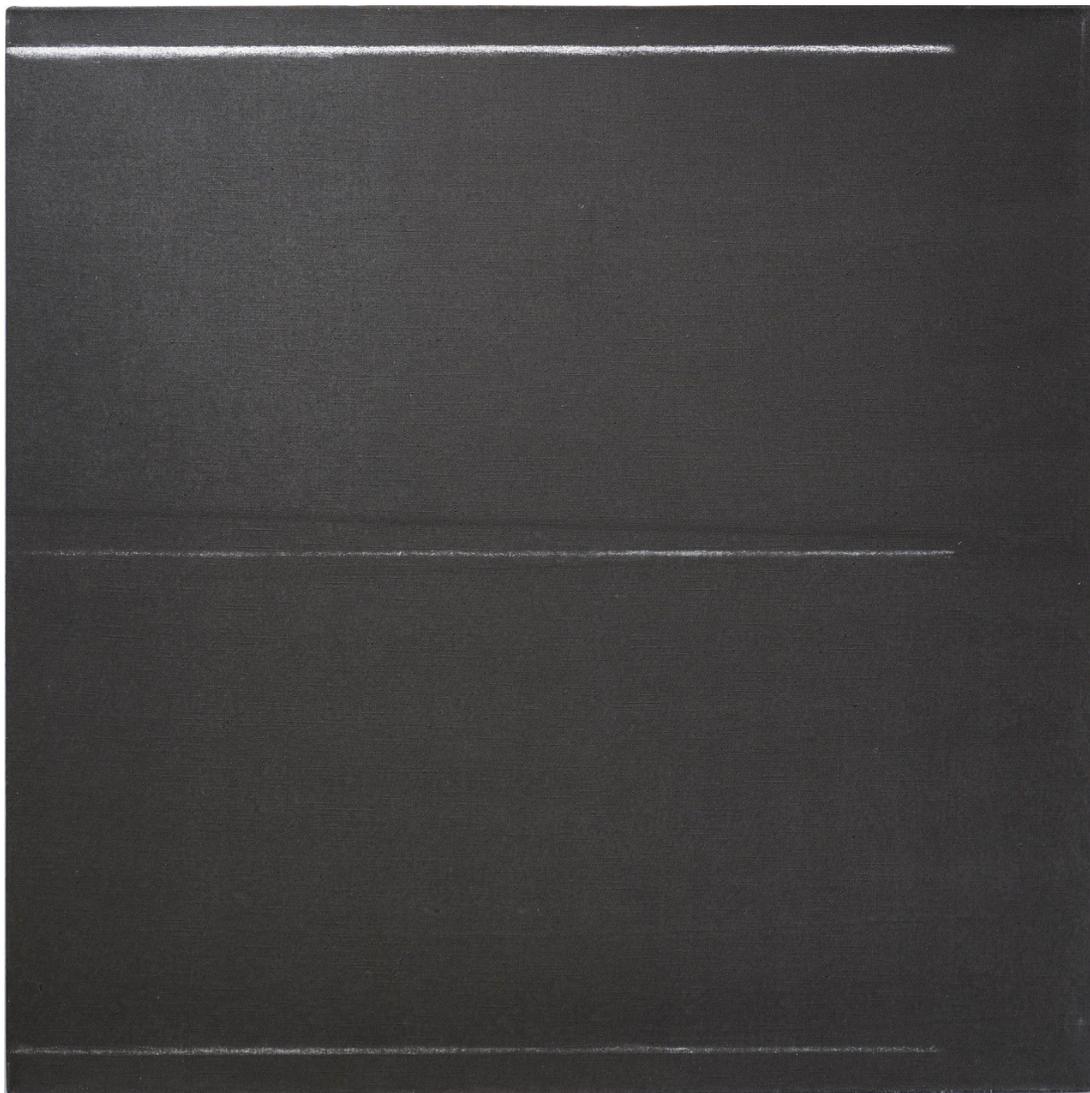




**OPERE**

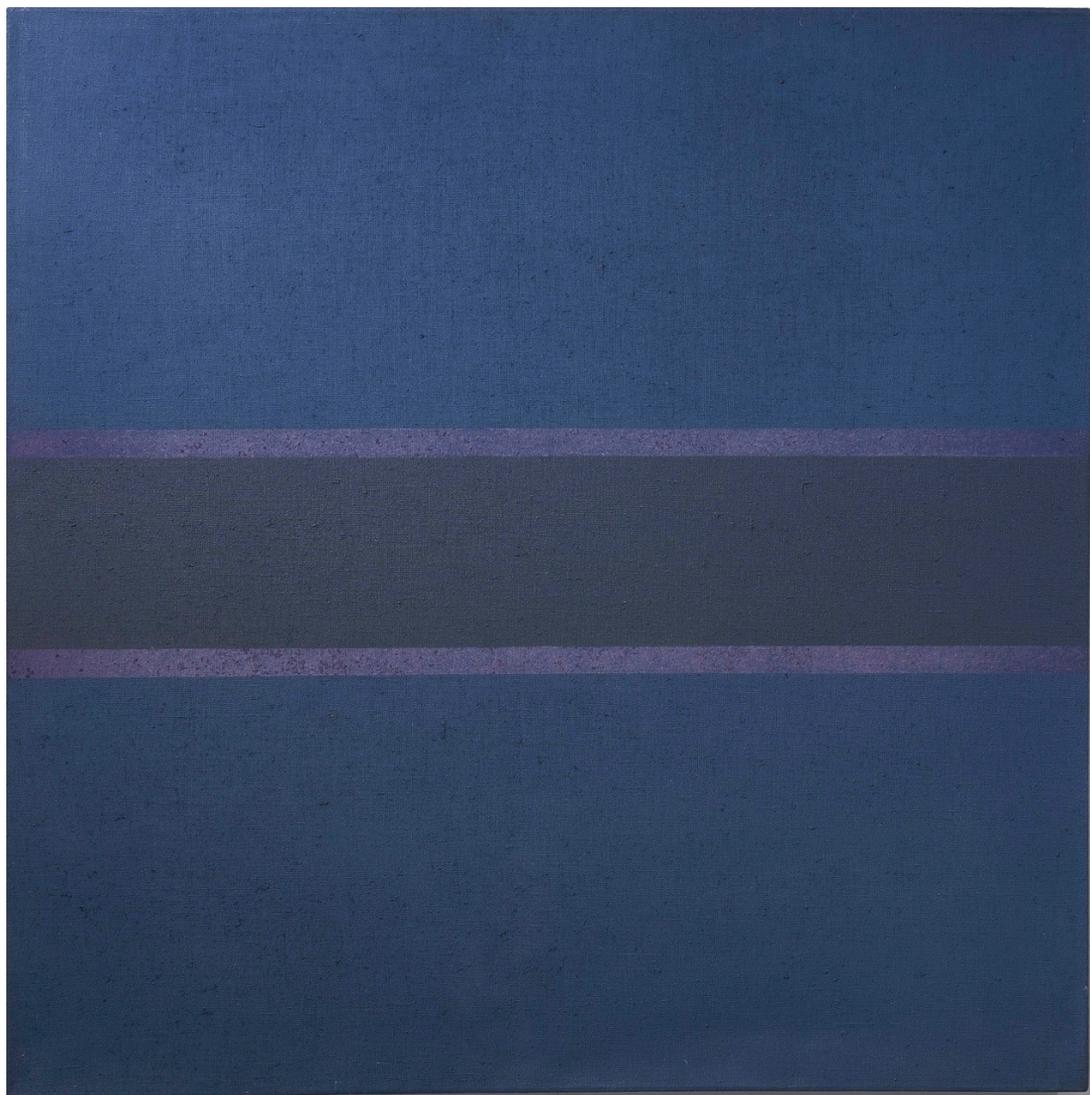
**WINFRED GAUL**

***Markierungen 71***, 1974, Acrilico, pastelli e gesso su tela, cm 80x80



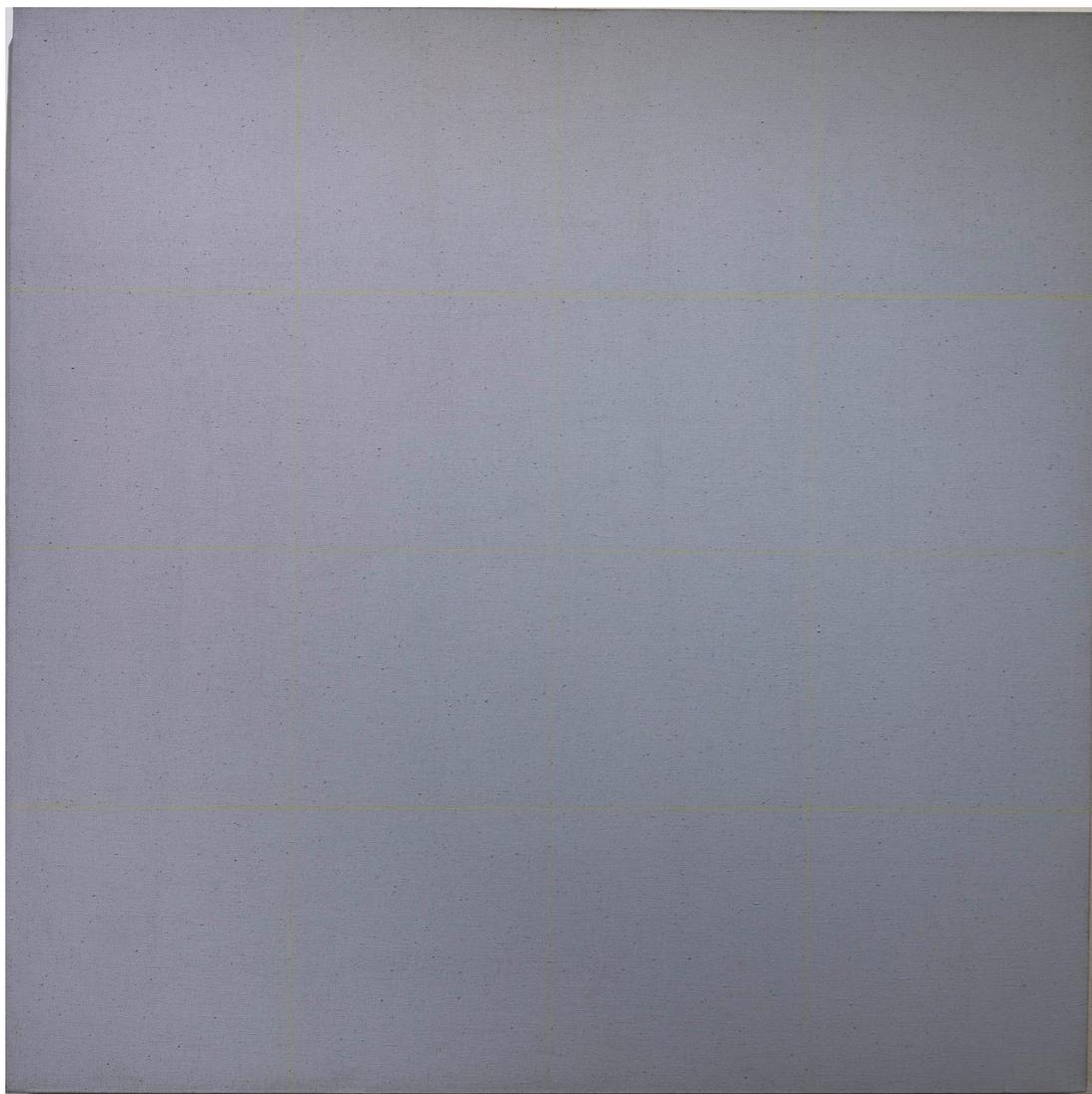
**WINFRED GAUL**

***Markierungen 51***, 1973, Acrilico su tela, cm 80x80



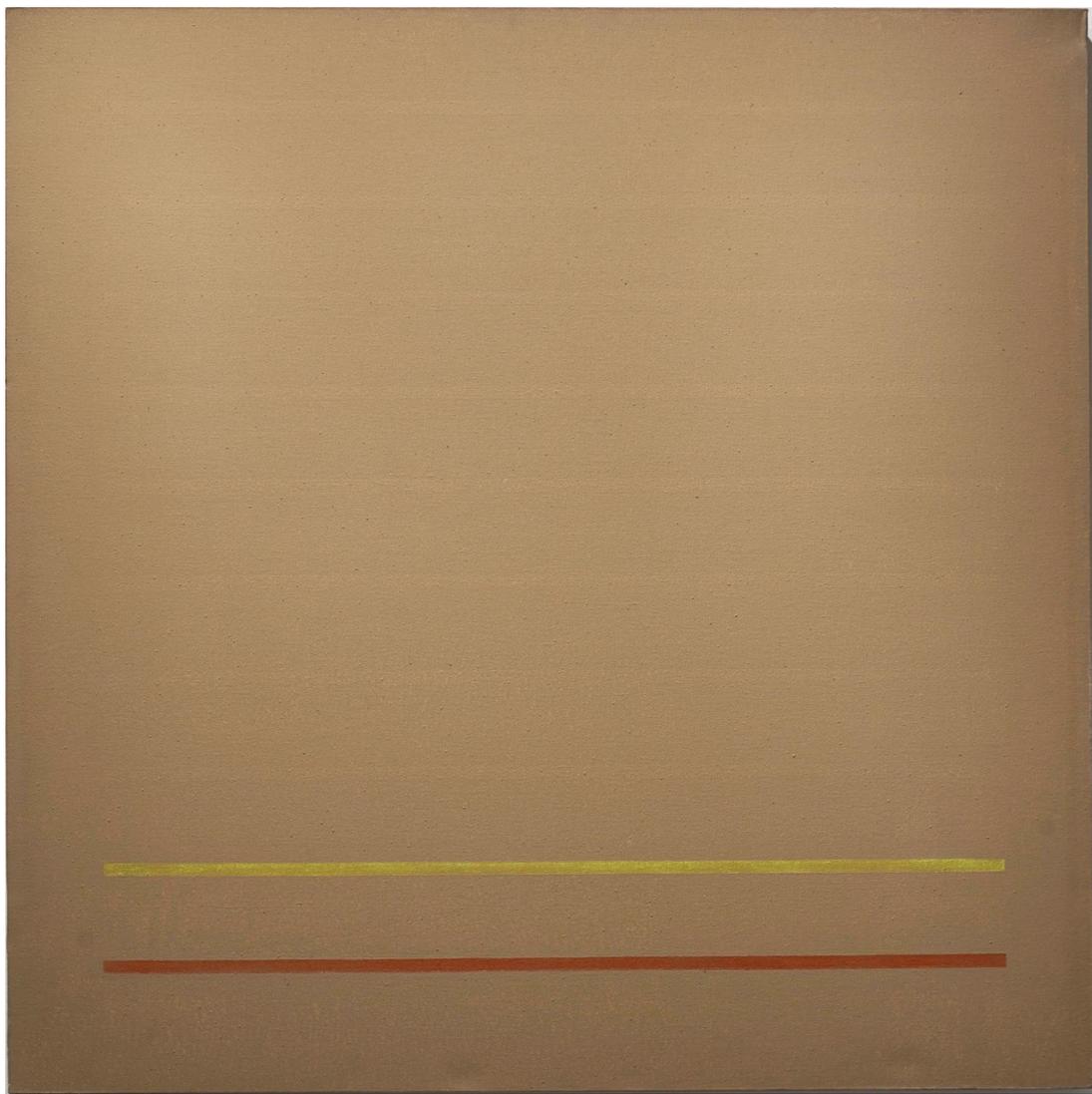
**WINFRED GAUL**

***Markierungen XXXI***, 1973, Acrilico e pastello su tela, cm 80x80



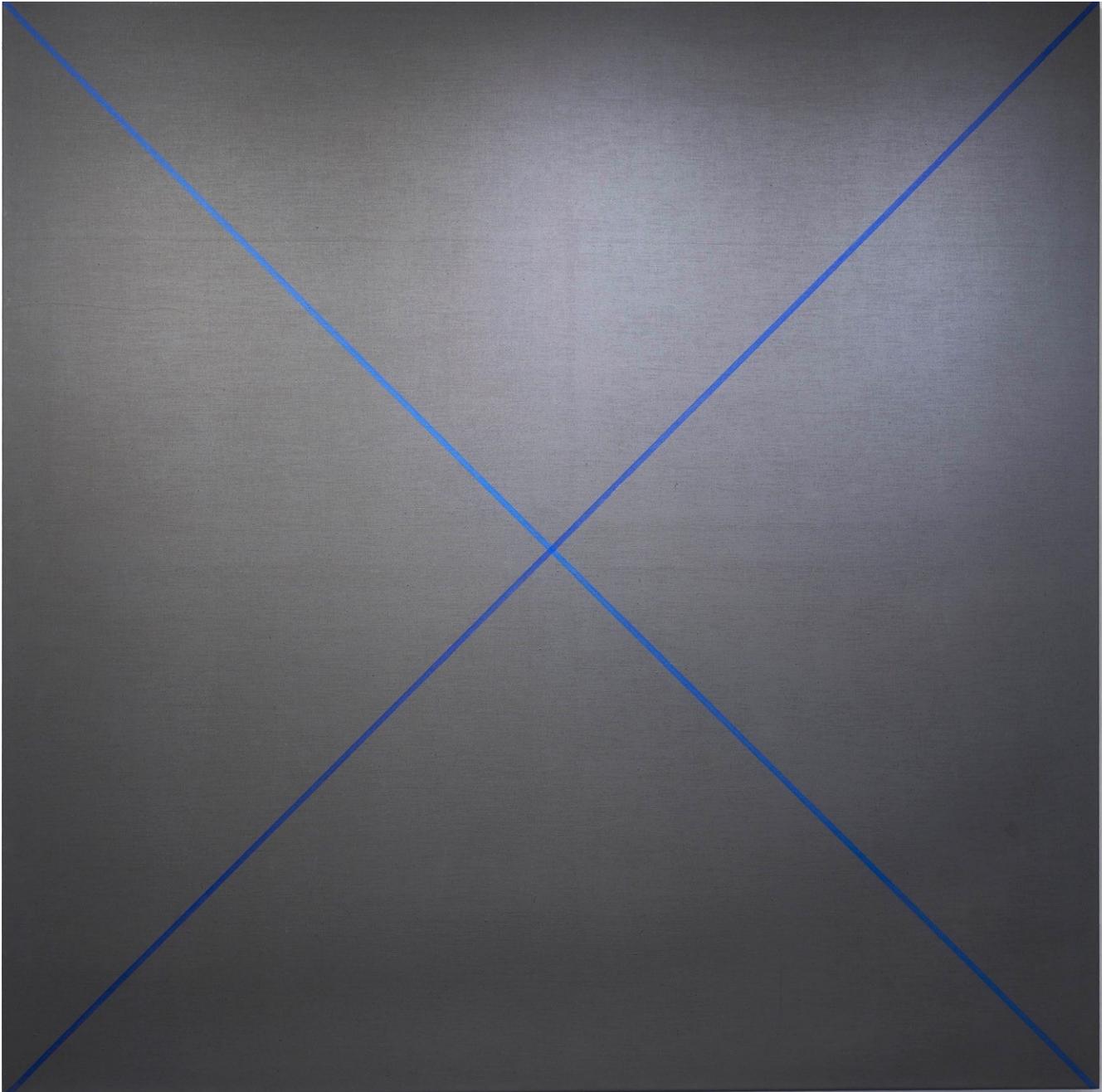
**WINFRED GAUL**

***Markierungen XXV***, 1973, Pastello e gesso su tela, cm 80x80



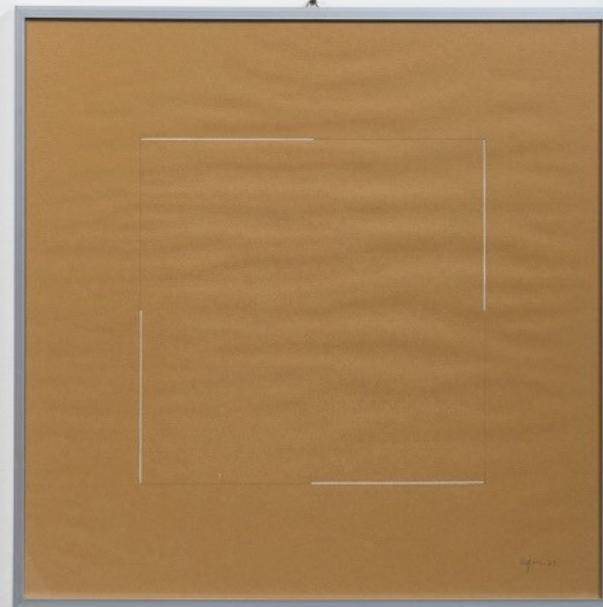
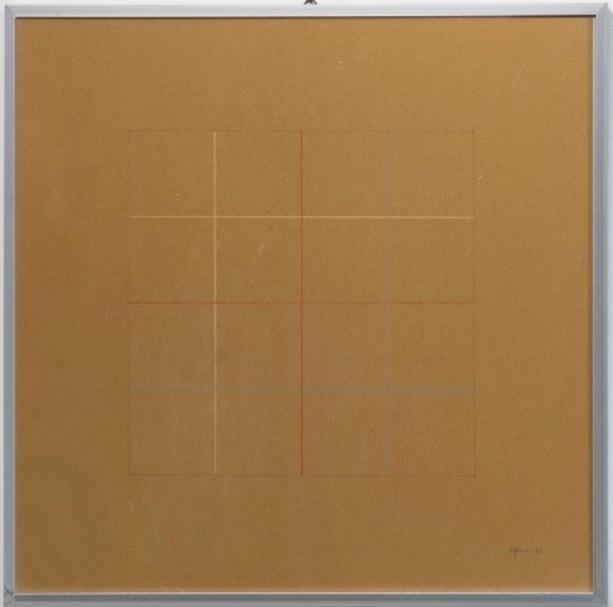
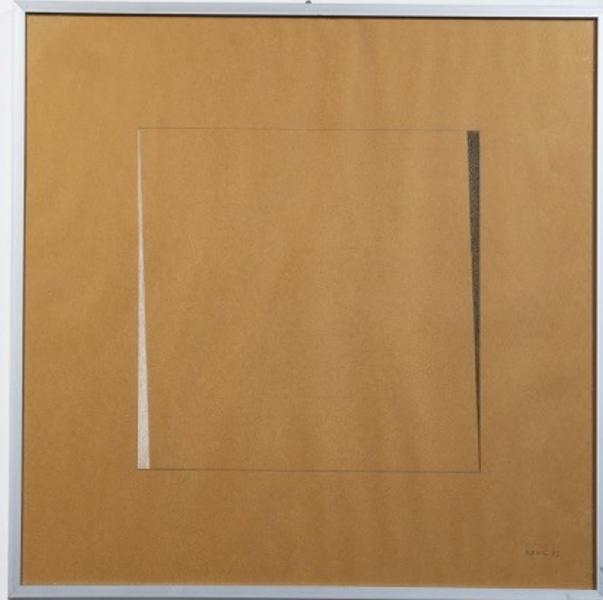
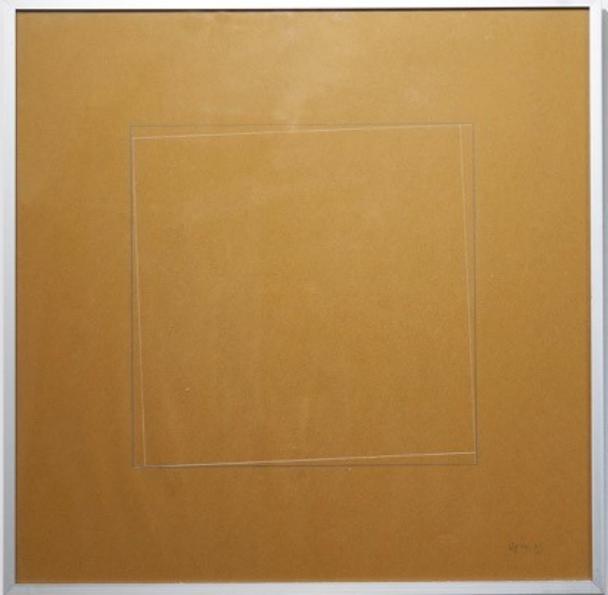
**WINFRED GAUL**

***Markierungen XXIV***, 1973, Acrilico su tela, cm 180x180



**WINFRED GAUL**

***O.T. 10-11-13-14 W.G. Markierungen***, 1973, tecnica mista su carta, cm 48x48



**WINFRED GAUL**

***Markierungen 92***, 1974, polymer e gesso su tela, cm 35x35

***Markierungen 83***, 1974, Acrilico e gesso su tela, cm 35x35

***Markierungen 84***, 1974, Acrilico e gesso su tela, cm 35x35

***Markierungen 85***, 1974, polymer e gesso su tela, cm 35x35



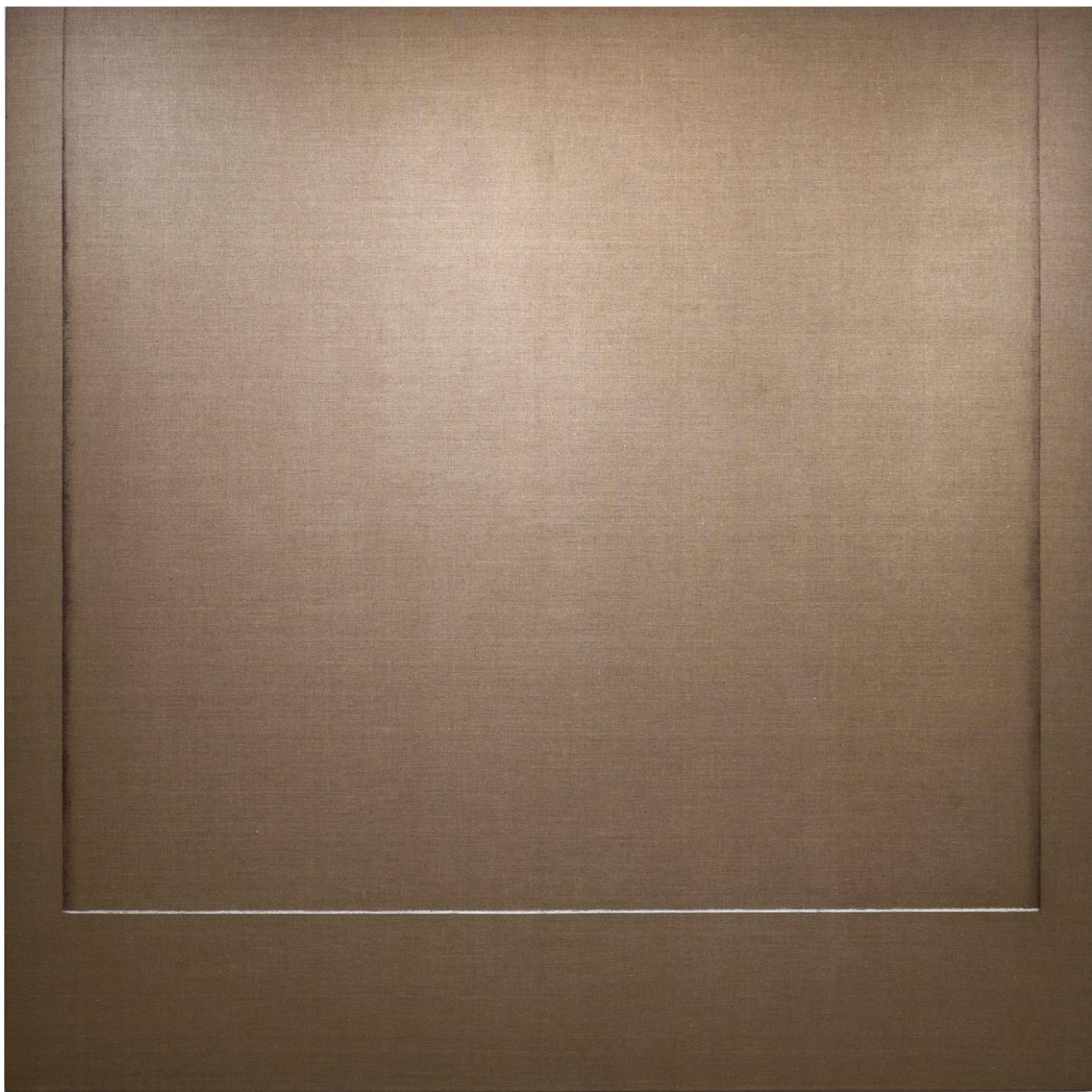
**WINFRED GAUL**

***Markierungen XXXVII***, 1973, Acrilico, pastelli su tela, cm 180x180



**WINFRED GAUL**

***Markierungen XXXV***, 1973, pastelli e gesso su tela, cm 180x180



## **BIOGRAFIA**

**WINFRED GAUL**, Nasce il 9 luglio 1928 a Dusseldorf.

1954 Insieme allo scrittore J.Ruber fa un primo viaggio a Napoli, Pompei, Positano, dove soggiorna tre mesi a dipingere.

1961 Per oltre un anno vive e lavora a Roma dove dipinge la serie "Oggetto romano", Oggetto di Contemplazione" ed i "quadri bianchi" che diventano il punto culminante del suo lavoro degli anni'50. Con le carte cinesi del 1957 i "Wischbilder" del 1959-60 ed i "quadri bianchi" del 1961 si conclude un arco di lavoro che era stato determinante per la sua radicalità concettuale e per la riproduzione del linguaggio pittorico ai suoi dati essenziali.

La serie "Oggetto romano" segna il passaggio tra la produzione degli anni cinquanta e quella degli anni sessanta. Da quadri quasi monocromi Gaul passa a quadri bicromi e policromi, dall'all over simmetria alla Gestalt. Individua l'iconografia dei segnali stradali quale arte "concretamente" inserita nel paesaggio urbano; scoperta che lo stimola e che aprirà una nuova evoluzione nella sua attività artistica. A Roma si incontra con Burri, Dorazio, Franchina, Novelli, Perilli, Schifano, Scialoja, Rotella e Twombly.

1965 La rivista italiana Marcatrè (all'epoca diretta da Eugenio Battisti) pubblica un suo testo: "Le poetiche, Cartelli indicatori e Segnali", nel quale viene ipotizzata l'integrazione dell'arte nel paesaggio urbano.

1969 Vive la prima parte dell'anno a Genova dove dipinge una serie di quadri che sono in relazione col "Kolner-Ambiente" del 1967-68 e che hanno come tema la divisione sistematica del quadrato.

1972 Inizia la serie di "Markierungen". Espone i quadri dipinti durante un breve soggiorno a Terracina nella sua prima mostra personale a Livorno. Lavora nell'estate di quell'anno e negli anni seguenti in Liguria. Una regione di cui ama in particolare il clima e la luce. Tanto che dal 1975 e per 15 anni affitterà una casa vicino a Chiavari dove passare l'estate per lavorare.

1973-74 Continua la serie dei "Markierungen". La riflessione sui materiali e sulle funzioni primarie del fare pittura: il disegnare e il dipingere, lo stimolano a portare avanti il suo lavoro, simultaneamente su due binari paralleli. Nella serie "Zeichenmarkierungen" si impegna esclusivamente ad analizzare i diversi

*modi e metodi di tracciare una linea su di una superficie. Nella serie "Farbmarkierungen" si impegna esclusivamente ad analizzare i diversi modi e metodi di dare e distribuire il colore sulla superficie.*

*1978 – 1979 Si dedica esclusivamente al lavoro su carta . Fa una serie di acquerelli e pastelli su mini-formati e una serie di acrilici su carte di grande formato. Nele serie "Recycling" comincia ad usare cartoni provenienti da scatole da imbalaggi, preferendo quelli dalla tonalità grigio.*

*1982 La Pinacoteca di Macerata gli organizza un ampia mostra antologica di opere dal titolo "W.Gaul: segno, disegno, traccia, pittura, memoria" opere 1955-1982 a cura di Enrico Crispoldi e Filiberto Menna .*

*1983-1985 con il quadro "Vista a Giverny" (cm 180x440) inizia una numerosa serie di quadri singoli, dittici, trittici, polittici nei cui titoli è palese il suo omaggio alla pittura di Claude Monet .*

*1992 Palazzo Martinengo di Brescia espone la mostra "Frammenti di una retrospettiva" opere 1962-1992 dove il trentennale lavoro pittorico di W.Gaul è riassunto con significative opere su tela ed una panoramica di opere su carta.*

*2003 per una neoplasia polmonare muore il 3 dicembre . La salma viene tumolata nel piccolo cimitero di Kaiserswerth.*



## **Catalogo N. 4**

Stampato in 100 copie

### **WINFRED GAUL *Markierungen* - opere 1972-1977**

Testi di Winfred Gaul

In collaborazione con Roberto Peccolo, Livorno

Dal 15 aprile al 25 maggio 2024

Crediti fotografici: Fabrizio Cicconi

Creazione grafica: VV8artecontemporanea

A dark grey square logo containing the text "VV8artecontemporanea" in a light grey, sans-serif font.

VV8artecontemporanea

#### **VV8artecontemporanea**

Via dell'Aquila 6c/6d

42121 Reggio Emilia - Italy

Telefono +39 0522 432103

[www.vv8artecontemporanea.com](http://www.vv8artecontemporanea.com)



620  
80x80  
GALL. MARZI

mani dello stesso  
una mano di steno tra parentesi

opera esposta alla  
galleria la Polena Genova (Italia) 24 largo XII ottobre  
mostra numero 120: Gai  
dal 7 novembre  
al 3 dicembre 1974