COLLOQUIUM. GÜNTER UMBERG E L'ARTE ITALIANA

ISBN 978-88-32161-03-8

A ARTE INVERNIZZI

COLLOQUIUM

GÜNTER UMBERG E L'ARTE ITALIANA

COLLOQUIUM

GÜNTER UMBERG E L'ARTE ITALIANA

Questo volume è stato pubblicato in occasione della mostra
Colloquium. Günter Umberg e l'arte italiana

A arte Invernizzi Milano 19 settembre - 13 novembre 2019

Progetto grafico
Tiziana Invernizzi, Milano

Traduzione
Simon Turner, Imperia

Fotografie
Bruno Bani, Milano

Fotolito
Graphic & Digital Project s.r.l., Milano

Stampa
Graphic & Digital Project s.r.l., Milano

© 2019 A arte Invernizzi, Milano
Tutti i diritti riservati

Video
Francesco Castellani, Roma

Si ringrazia
Mauro Casotto, Nicoletta Gaetani, Daria Ghirardini, Luigi Sansone, Silvio Vancini

COLLOQUIUM

GÜNTER UMBERG E L'ARTE ITALIANA

RODOLFO ARICÒ
CARLO CIUSSI
GIANNI COLOMBO
DADAMAINO
RICCARDO DE MARCHI
PIERO DORAZIO
LUCIO FONTANA
MARIO NIGRO
ANGELO SAVELLI
SALVATORE SCARPITTA
NELIO SONEGO
EMILIO VEDOVA

A ARTE INVERNIZZI
VIA D. SCARLATTI 12 20124 MILANO TEL. FAX 02 29402855
INFO@AARTEINVERNIZZI.IT WWW.AARTEINVERNIZZI.IT

Paolo Bolpagni
Colloquium. Günter Umberg e l'arte italiana
Composizione per orchestra di opere d'arte

Günter Umberg è un artista *sui generis*. Occorre in qualche modo definirlo, perché questo è il compito della critica, ma comprenderlo richiede strumenti metodologici che esulano da quelli canonici, dalle principali categorie invalse. Discutere sulla sua modernità, anti-modernità o post-modernità sarebbe fuorviante. Ricorrere al concetto di stile, nelle varie accezioni che esso copre e implica, è del tutto inappropriato. Piuttosto, è necessario sviluppare un'attitudine all'*incontro* e all'ascolto, metaforicamente inteso. Ove tale disposizione sia messa in pratica da parte di chi guarda e percepisce, di fronte alle opere di Umberg nascerà un'esperienza, differente a seconda della persona, del luogo, del momento, dell'interazione che si sarà creata in quella data combinazione di elementi. I suoi monocromi posseggono, in qualche modo, proprietà relazionali, e al contempo sono strutture ellittiche, che vivono di per se stesse ma che vanno "completate" da coloro che entrano con esse in contatto.
La parola scelta come titolo per questa mostra, *colloquium*, esprime il carattere dialogico dell'operazione, nella quale Umberg quasi si ritrae, per dar vita a un ambiente unitario, da lui ideato, nel quale i suoi lavori sono posti in rapporto con quelli di alcuni dei protagonisti dell'arte italiana dalla fine degli anni Quaranta a oggi: Rodolfo Aricò, Carlo Ciussi, Gianni Colombo, Dadamaino, Riccardo De Marchi, Piero Dorazio, Lucio Fontana, Mario Nigro, Angelo Savelli, Salvatore Scarpitta, Nelio Sonego ed Emilio Vedova.
È un itinerario espositivo concepito come un luogo da percorrere, all'interno del quale le opere entrano in relazione tra di loro e con gli spazi che le circondano, in virtù del valore fisico dei materiali stessi che le costituiscono. L'obiettivo dichiarato è di instaurare riflessioni e rimandi visivi e concettuali. La mostra testimonia, peraltro, la profonda comprensione che Günter Umberg sviluppò della scena artistica italiana fin dagli anni Settanta, conoscendo, anche grazie al tramite di Klaus Honnef, i testi e le idee di critici come Filiberto Menna e Giulio Carlo Argan e la produzione di esponenti - in particolare, ma non esclusivamente - della pittura italiana e delle sue origini e scaturigini. Ciò che soprattutto lo colpì, già delle ricerche aniconiche dell'immediato dopoguerra, fu il carattere lirico e poetico dell'atteggiamento degli italiani (con l'eccezione di Scarpitta, che però era in realtà nato e cresciuto negli Stati Uniti), unito alla loro attenzione alla materia quale elemento espressivo. Per Umberg sarà poi importante la "scoperta" degli statunitensi (fondamentale un soggiorno a New York negli anni Ottanta): in artisti come Donald Judd e Carl Andre trovò libertà, concretezza e un'attitudine completamente lontana da ogni pretenziosità, che rappresentò una lezione di solidità e ordine. Queste differenti suggestioni si sono condensate in una visione personalissima, fortemente speculativa ma al contempo ancorata alla corporeità della tecnica pittorica, che raggiunge in lui vertici di virtuosismo che lo possono avvicinare ai maestri tardo-medievali che tanto ama, tuttora studiati e meditati con passione, forse addirittura presi a modello in alcune loro peculiarità: dalla scelta del supporto all'esiguità delle misure (tipica dei piccoli quadri devozionali del Tre-Quattrocento fiammingo).

In effetti, se si eccettua una serie di opere eseguite attorno alla metà degli anni Settanta su carta trasparente con cera e paraffina, Umberg predilige perlopiù la tavola (in legno, in MDF, in polivinile), di dimensioni contenute. Il formato privilegiato è quello rettangolare, ma, non di rado, con minime differenze tra la base e l'altezza. Anche quando il dipinto si sviluppa in verticalità, suggerendo implicitamente la modularità del doppio quadrato, in realtà si conferma il permanere del lieve scarto, giacché il lato lungo di solito misura poco più o poco meno di quello corto moltiplicato per due; e già qui si ravvisa una tendenza alla frustrazione di ciò che sarebbe prevedibile e scontato.
La tavola è spesso smussata nei bordi interni, così da produrre l'effetto di distanziare la superficie sagomata dalla parete. I margini dell'opera, insomma, non aderiscono al muro retrostante, ma restano sollevati e aggettanti, perché l'area posteriore del supporto che viene a contatto con esso è più piccola - ma concentrica - rispetto a quella della faccia anteriore, su cui è steso il pigmento.

Per Günter Umberg, alla base di ogni ideazione artistica vi è un dialogo: con lo spazio, con l'osservatore, con le altre opere (non soltanto proprie, come questa mostra documenta), con il passato e il presente, con il mondo e la realtà, cosicché l'esperienza estetica e percettiva non risulta mai chiusa e conclusa, ma muta, evolve e si anima in una processualità incessante. Un ulteriore fattore essenziale è quello della "costruzione": «*bauen das Werk, bauen den Raum*», «costruire l'opera, costruire lo spazio», in una progressiva strutturazione che trae linfa da innumerevoli spunti. Questa è l'utopia di Umberg: un sogno per il futuro della pittura.

Potrebbe sembrare paradossale che, nel *colloquium* messo in atto per questa mostra, a dominare, dal punto di vista numerico e "quantitativo", siano i lavori di altri autori. Occorre rimarcare che l'atteggiamento non è curatoriale, ma sempre e comunque artistico: scegliendo e accostando, componendo una sorta di partitura visiva quadridimensionale, inserendo - quali discrete ma determinanti presenze - i propri monocromi nel tessuto di un sottile e raffinato ordito, Günter Umberg crea, di fatto, un'opera complessiva che coincide con il percorso espositivo stesso, in cui i singoli elementi sono inglobati non per essere risignificati o traditi, ma trasfigurati in una nuova luce, con rispetto e devota partecipazione. Aricò, Ciussi, Colombo, Dadamaino, De Marchi, Dorazio, Fontana, Nigro, Savelli, Scarpitta, Sonego e Vedova sono coinvolti in un'avventura irripetibile, che dura per il tempo della mostra, ma che resterà nella mente di chi ne avrà fatto esperienza: come particelle quantistiche, opere diverse entrano in interazione e si attivano a vicenda, e Umberg è al contempo attore e regista di questa saga scenica. I pezzi, naturalmente, sono stati individuati in relazione a un luogo ben preciso e alle reciproche rispondenze che potevano generarsi, sulla base di affinità e "parentele" espressive, o - perché no? - di contrasti. Ne nasce un organismo ricco di risonanze, che costruisce l'ambiente e lo definisce; alla stregua di una nota musicale emessa da uno strumento che, in una sala echeggiante, metta in vibrazione ogni cosa, amplificando i propri armonici, producendo oscillazioni e "battimenti".
Umberg, anche in mostre più tradizionali e canoniche, ama favorire l'instaurarsi di un rapporto con gli spazi: non desidera *occuparli*, ma accrescerne il senso di concentrazione.

Qui, in *Colloquium*, riducendo le presenza dei suoi lavori, ne aumenta la densità e la forza espressiva, che diventa impressionante nella serie di diciotto carte *Ohne Titel* del 1973-1974. È un'esperienza percettiva che reca con sé implicazioni filosofiche.
Alcuni nodi concettuali centrali meritano di essere messi a fuoco in maniera specifica. La decisione, un po' inconsueta, è di suddividerli ora in quattro capitoletti, che rispecchiano, almeno in parte, l'andamento un po' rapsodico, ma innervato da una coerenza di fondo, dell'intenso scambio umano e intellettuale instauratosi con Umberg.

Un autentico incontro
Lo sviluppo di questa mostra, in ossequio al suo carattere dialogico, è in effetti legato anche a un'interlocuzione, e il testo che state leggendo è frutto di una lunga conversazione avvenuta a Milano il 1° agosto 2019, delle successive riflessioni che ne sono scaturite e di un'ulteriore e più breve chiacchierata svoltasi il 2 settembre, durante l'allestimento di *Colloquium*. Il metodo fu già sperimentato in occasione di una precedente personale di Günter Umberg, *Pittura come corpo e pensiero*, che si tenne dal 16 maggio al 16 luglio 2013, sempre nella galleria A arte Invernizzi. Non è infrequente che il critico discuta con l'artista, ponendo domande, chiedendo spiegazioni, chiarimenti, per poter poi a sua volta restituire, nel proprio saggio di presentazione, una visione possibilmente compiuta, un'illustrazione, un'interpretazione del lavoro di colui - o di colei - di cui scrive. Con Umberg, però, è avvenuto qualcosa di diverso: la comprensione dell'opera, così complessa, stratificata, eppure dotata di una *cosità* patente, nel suo caso prende le mosse dalla conoscenza preliminare dell'uomo, e si integra con essa. Perciò, il parlare di musica, di Giacinto Scelsi o della nuova incisione del *Concerto per violino e orchestra* di Čajkovskij diretto da Teodor Currentzis, oppure il rievocare alcuni momenti di vita che hanno segnato le tappe del progressivo processo di avvicinamento all'essenza della pittura, che Umberg ha percorso con tenacia per decenni, non costituiscono divagazioni rispetto al tema della mostra, ma concorrono a cogliere quel che sta dietro, ciò che conta, le cose che restano: ossia, oltre agli oggetti artistici, il pensiero, la personalità e l'insieme di esperienze che li hanno generati, di cui le opere sono un'espansione nel dominio del visibile.
Le idee migliori spesso nascono dall'ascolto, dal confronto, dall'incontro. E diventano cultura, nell'accezione più ampia del termine, che comprende anche le espressioni estetiche, in tutte le loro varie sfaccettature. Umberg ne è consapevole, e in lui palpita autenticamente l'aspirazione a trasmettere i risultati di questa ricerca, affinché ciò che è stato conquistato non vada disperso, ma diventi a sua volta materia e oggetto per nuove elaborazioni.

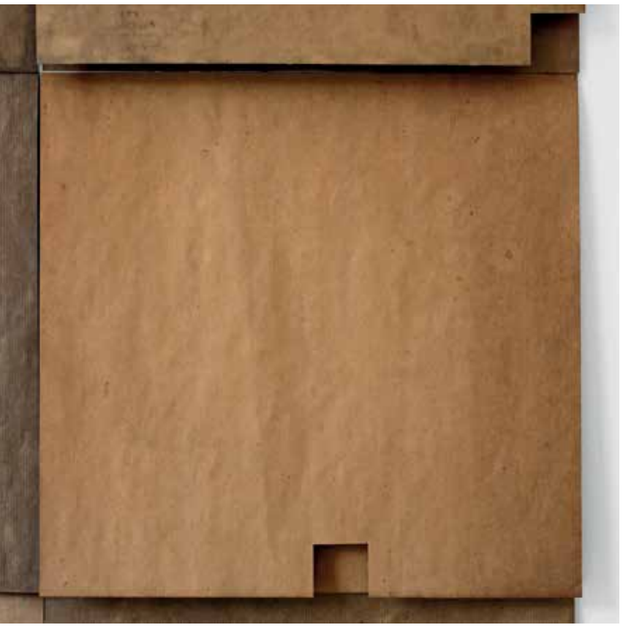
La musica
Secondo Walter Pater (Shadwell, 1839 - Oxford, 1894), «all art constantly aspires towards the condition of music»[1]. È un'idea interessante, ma occorre ricordare che Arthur Schopenhauer, già in precedenza, aveva scritto che «wie die Musik zu werden ist das Ziel jeder Kunst»[2] («l'obiettivo di ogni arte è di diventare come la musica»). Discutere di questo tema con Günter Umberg, i cui colori, pur fatti di pigmenti, hanno qualcosa di incorporeo e impalpabile, e sono trattati, in un certo senso, alla stregua del suono, è davvero stimolante. Avviando il discorso, emerge, da

parte sua, la constatazione che in alcuni generi musicali, per esempio nel *free jazz* (il pianista Cecil Taylor lo affascinò in maniera speciale), non ci siano un inizio e una fine, ma esista come un flusso costante, che, per così dire, si palesa acusticamente per una determinata durata, ma permane sia prima sia dopo. Inoltre la musica è *costruzione* (e l'arte di Umberg, lo si è visto con chiarezza, è fondata in buona misura su questo principio ordinatore), è *struttura* ed è *movimento*: si tratta di fattori che ravvisiamo nei suoi monocromi, che, lui stesso afferma, sono il risultato della progressiva creazione - in avanti e indietro, con moto calibrato e armonico - di un'articolazione interna, paragonabile alle "architetture" che sorreggono e innervano le forme musicali. Un costruire che concerne anche la dimensione più estesa della mostra, dei rapporti ritmici fra gli elementi costitutivi dell'organismo espositivo.
Non è dunque peregrina, per questo *colloquium* instaurato con dodici colleghi italiani di ieri e di oggi, l'adozione della metafora di una "composizione per orchestra di opere d'arte".

La storia dell'arte
Günter Umberg riflette costantemente sul passato, sui grandi maestri del Medioevo, del Rinascimento, della Modernità. All'inizio degli anni Ottanta, già delineato il proprio percorso e metabolizzata la fascinazione esercitata su di lui dalle esperienze analitiche, nella Germania dei *Neuen Wilden* si sentì isolato. Nel 1982, per la prima volta, soggiornò a New York. Pur già bene informato su quel che avveniva là, ed essendo rimasto profondamente colpito, sette anni prima, dalla visita della mostra *Fundamental painting* allo Stedelijk Museum di Amsterdam, gli era restata una sorta di "diffidenza" nei confronti dell'arte d'oltreoceano (o forse, meglio, un'esigenza di distinguersi da essa in quanto europeo). Il viaggio negli Stati Uniti, invece, si rivelò determinante per trovare una direzione, un senso, una via. Altri successivi ne seguirono, ma quello del 1982 è un *unicum*. Sedimentata tale esperienza, nel 1985, allo Städel Museum di Francoforte, elaborò per la prima volta un nuovo modo di concepire una mostra. E fu una svolta: quattro opere, ognuna delle quali possedeva una sua identità, ma non era "chiusa", bensì continuava la propria vita nel colloquio con l'ambiente, con l'osservatore, nelle relazioni instaurate con gli altri pezzi esposti e con il "vissuto visuale" di ogni spettatore.
Qui entra l'importanza della storia dell'arte, del seguitare a confrontarsi con i capolavori lontani nel tempo: con Cézanne, che, secondo Umberg, non vuole dimostrare nulla, se non il valore dell'*esserci* della pittura; con il Cubismo, dove non c'è una prospettiva centrale, un fulcro unitario della composizione, eppure tutto è ordinato, in base a un diverso e nuovo criterio; con Mondrian, con Rubens, con i grandi del Quattrocento...
D'altro canto, Umberg potrebbe apparire un minimalista. Sarebbe un'impressione sbagliata: per Andre e Judd, che pure hanno rappresentato per lui una fonte d'insegnamento e di meditazione preziosa, un pezzo di legno è soltanto un pezzo di legno, non allude a nulla. Non c'è alcuna provocazione in ciò, ma mancano il rimando a un qualcosa di ulteriore e la ricerca di uno spessore filosofico, che invece per Umberg, così europeo, così tedesco, sono essenziali. Peraltro, anche in virtù del rapporto con la storia e con la tradizione, i materiali industriali usati dai Minimalisti non fanno per lui, che mescola i pigmenti come un pittore medievale: un atto nel quale c'è un aspetto emozionale importante, anzi primario, e forse mistico.

Milano
Nel 1996 Carlo ed Epicarmo Invernizzi andarono a trovare Günter Umberg a Colonia. Già da molto tempo prima esisteva una sua forte relazione con la scena artistica italiana, come si è visto (vanno almeno ricordati i nomi di Gianfranco Zappettini e di Carmengloria Morales, oltre che del gallerista Roberto Peccolo e dei già citati Argan e Menna, il quale aveva scritto di lui negli anni Settanta), ma da allora cominciò un capitolo nuovo. Non soltanto per le cinque mostre personali realizzate a Milano nell'arco di un ventennio, ma anche per gli incontri con gli artisti gravitanti attorno alla galleria: Dadamaino, per esempio, lo colpì con la propria personalità, con la storia che aveva alle spalle; aveva conosciuto e frequentato Lucio Fontana, il mito; lo affascinò. Con lei era difficile interloquire: parlava con le opere. Secondo Umberg, i suoi lavori degli anni Cinquanta e Sessanta presuppongono un movimento curvilineo, ovale, che riveste un significato filosofico.
Milano, insomma, diventa il terreno per nuovi dialoghi, diretti o "a distanza", di cui *Colloquium* viene a costituire una *summa*. Ma non è che un passaggio nell'incessante procedere dell'arte, della vita e della realtà. Perché, ci insegna Umberg, per capire davvero la pittura non basta osservare, leggere, documentarsi, ma occorre sforzarsi di comprendere la società, l'uomo, il mondo, e soprattutto predisporsi alla comunicazione e all'incontro.

[1] W. Pater, *The school of Giorgione* (1877), in W. Pater, *The Renaissance. Studies in art and poetry*, Macmillan, London - New York, 1888 (4ª ed. - ma io cito dall'edizione Boni and Liveright, New York, 1919, p. 111).
[2] A. Schopenhauer, *Werke*, vol. X, Diogenes, Zürich, 1977, p. 329.



Günter Umberg, *Ohne Titel*, 1973/1974, asfalto e carta, 360x80 cm

Riccardo De Marchi, *Nessun dove*, 2019, plexiglass e acciaio inox a specchio, 70x96x80 cm

A arte Invernizzi, Milano, 2019

Salvatore Scarpitta, *Senza titolo*, 1957, tela estroflessa e tecnica mista, 87x105 cm

Mario Nigro, *Emarginazione*, 1982, acrilico su tela, 209,5x612 cm

A arte Invernizzi, Milano, 2019

Rodolfo Aricò, *Paesaggio orfico*, 1991, tecnica mista su legno, 28x50x30 cm

Gianni Colombo, *Spazio elastico. 5 quadrati*, 1967, metallo, animazione elettromeccanica, 48x48x15 cm

A arte Invernizzi, Milano, 2019

Gianni Colombo, *Superficie in variazione*, 1959, fibra, legno, gommapiuma, animazione meccanica, 28x50x6 cm

Lucio Fontana, *Senza titolo*, 1960-1965, terracotta, 26x39 cm

Secreti di stelle

gettati ioniluce

effimeri

su orizzonti di niente

a perderci

in dissipo senza fine.

Carlo Invernizzi
Morterone 20 giugno 1998

Günter Umberg, *Untitled*, 2010, offset su carta, 27,5x17 cm
Günter Umberg, *Ohne Titel*, 2004, pigmento e resina su tavola, 38x36 cm
Rodolfo Aricò, *Struttura orfica*, 1967, olio su tela, 60x40 cm >
Günter Umberg, *Ohne Titel*, 2018, bolo armeno, pigmento e resina su tavola, 30x26,5 cm >

Nelio Sonego, *Strutturale*, 1980, acrilico e matite colorate su tela, 33x33 cm

Nelio Sonego, *Strutturale*, 1980, acrilico e matite colorate su tela, 50x50 cm

A arte Invernizzi, Milano, 2019

Paolo Bolpagni
Colloquium: Günter Umberg and Italian Art
Composition for an Orchestra of Artworks

Günter Umberg is a singular artist. It is the task of the critic to define him in some way, but a full understanding requires methodological instruments that go beyond the established ones of the prevailing categories. It would be misleading to talk of his modernity, anti-modernity, or post-modernity. Resorting to the concept of style, in the various meanings it includes and implies, would be quite inappropriate. Rather, we need to adopt an approach based on *encounter* and listening, in a metaphorical sense. Where this is put into practice by those who observe and perceive, Umberg's works bring about an experience that varies depending on the particular person, place, and moment, and on the interaction that comes about in that particular combination of elements. In a way, his monochromes possess relational properties and, at the same time, they are elliptical structures with an autonomy of their own but that need to be completed by those who come into contact with them.

Colloquium, the word chosen as the title of this exhibition, expresses the dialogical nature of the operation, in which Umberg almost withdraws himself in order to create a unified setting that he himself has designed. Here, his works enter into a relationship with those of some of the key exponents of Italian art from the late 1940s to the present day: Rodolfo Aricò, Carlo Ciussi, Gianni Colombo, Dadamaino, Riccardo De Marchi, Piero Dorazio, Lucio Fontana, Mario Nigro, Angelo Savelli, Salvatore Scarpitta, Nelio Sonego and Emilio Vedova.

The display is designed as a journey to travel through, in which the works form relationships with each other and with the spaces around them, by means of the physical value of the materials that constitute them. The declared aim is to establish visual and conceptual cross-references and reflections. The exhibition also points to the profound understanding that Günter Umberg acquired of the Italian art scene right from the 1970s when, thanks in part to Klaus Honnef, he found out about the ideas and essays of critics such as Filiberto Menna and Giulio Carlo Argan, and the works of exponents of italian painting in particular - though not only - and of its origins and source. What particularly struck him, right from the aniconic studies of the immediate post-war period, was the lyrical and poetic nature of the Italians' approach (with the exception of Scarpitta, who was however born and raised in the United States), coupled with their focus on materials as expressive elements. Umberg later made his important "discovery" of the Americans, with a stay in New York in the 1980s playing a key role: in artists such as Donald Judd and Carl Andre he found freedom, concreteness and an approach totally alien to any pretentiousness, which was a lesson in firmness and order for him. These different influences came together in a highly personal vision that was extremely speculative but also closely tied to the substantiality of painting technique. He took this to heights of virtuosity that bear comparison with the late-medieval masters he so admires and that he still studies and contemplates with passion. At times, he even takes them as his models for some of their particular characteristics: from the choice of support to the small sizes typically found in devotional paintings of fourteenth- and fifteenth-century Flemish art.

Indeed, with the exception of a series of works made towards the mid-1970s on transparent paper with wax and paraffin, Umberg generally prefers to work on small panels in wood, MDF, or polyvinyl. His favourite shape is the rectangle, not uncommonly with only slight differences between breadth and height. Also vertical paintings, which implicitly suggest the modular form of a double square, in reality reveal the persistence of a slight deviation, since the length of the long side is usually slightly more or slightly less than that of the short one multiplied by two. Here we already see a tendency towards the frustration of what should be predictable and taken for granted.
The inner edges of the panel are often rounded, to give the effect of a distancing of the shaped surface from the wall. In other words, the edges of the work do not adhere to the wall behind but project, remaining raised in front of it, since the back of the support, which is in contact with it, is smaller than the front - though of the same shape - which bears the painting.

At the heart of every artistic idea, Günter Umberg sees a dialogue with space, with the viewer, with other works (and not just his own, as this exhibition clearly shows), with the past and the present, and with the world and reality, so that the aesthetic and perceptive experience is never closed and ended, but rather changes, evolves and comes to life in an incessant process. Another key factor is that of "construction": "Bauen das Werk, bauen den Raum" - "build the work, build the space" - in a gradual structuring that draws its lifeblood from innumerable sources. This is Umberg's utopia: a dream for the future of painting.
It might seem paradoxical that, in the *colloquium* created for this exhibition, it is the works of other artists that dominate in terms of number. It should be pointed out that the approach is not curatorial but always purely artistic: by choosing and placing together, composing a sort of four-dimensional visual score and inserting his own monochromes in the fabric of a subtle, sophisticated warp, as discreet but decisive presences, Günter Umberg creates a complex work that coincides with the display installation, in which individual elements are incorporated. This is not so that they can be betrayed or given new meaning but rather so they can be transformed in a new light, with respect and devoted participation. Aricò, Ciussi, Colombo, Dadamaino, De Marchi, Dorazio, Fontana, Nigro, Savelli, Scarpitta, Sonego and Vedova are all involved in a unique adventure, which lasts only for the duration of the exhibition, but that will remain in the minds of those who have experienced it. Like quantum particles, different works interact and bring each other alive, and Umberg is at once an actor and the director of this theatrical saga. The pieces are naturally chosen for a particular place and for the mutual effects they can bring about, on the basis of expressive affinities and relationships or even - why not? - on contrasts between them. This creates an organism with a wealth of resonances that build and define the setting: like a musical note from an instrument that, in an echo chamber, makes everything vibrate, amplifying its own harmonics and producing oscillations and beats.
Also in more traditional, canonical exhibitions, Umberg likes to create relationships with the spaces - without *occupying* them, but augmenting the sense of concentration. Here, in *Colloquium*, by reducing the number of his works, he increases their expressive impact and density, which becomes quite staggering in *Ohne Titel* [*Untitled*], a series of eighteen works on paper of 1973-74. It is a perceptive experience that brings with it philosophical implications.
Some key conceptual aspects are worth focusing on in detail. The somewhat unusual decision here is to divide them into four small chapters, which at least to some extent reflect a trend that is slightly rhapsodic and yet strengthened by an underlying consistency in the intense human and intellectual exchange established with Umberg.

An authentic encounter
In line with its dialogical nature, the structure of this exhibition is also linked to a form of communication, and the essay you are reading is the result of a long conversation that took place in Milan on 1 August 2019. It also includes later considerations that emerged from it, and another, shorter chat on 2 September, while setting up *Colloquium*. The method had already been tried out on the occasion of *Pittura come corpo e pensiero*, one of Günter Umberg's previous exhibitions, which was held from 16 May to 16 July 2013, also at the A arte Invernizzi gallery.
It is not uncommon for critics to talk with an artist, posing questions, and asking for explanations and clarifications, so that in their essay they can convey a possibly compete vision and illustration - an interpretation, at least - of the work of the artist about whom they are writing. With Umberg, however, things went differently: in his case, understanding such a complex, multi-layered work, and yet one with such an obvious *thingness*, started out from a preliminary acquaintance with the man, and the two came together. For this reason, talking about music, about Giacinto Scelsi, or the new recording of Tchaikovsky's *Concerto for Violin and Orchestra* conducted by Teodor Currentzis, or recalling some personal moments that proved to be landmarks in the gradual process of approaching the essence of painting, which Umberg has pursued tenaciously for decades, are by no means digressions from the theme of the exhibition, but help capture what is behind it, what really matters - what remains. In other words, not just the objects but also the thoughts and personality, and all the experiences that have led to them, of which the works are an expansion into the domain of the visible.
The best ideas often come from listening, interacting, and meeting. And they become "culture" in the broadest sense of the term, which also includes aesthetic expressions in all their various aspects. Umberg is well aware of this and he burns with the desire to pass on the results of this research, so that what has been conquered shall not be dispersed, but in turn become material and subject for new formulations.

Music
According to Walter Pater (Shadwell 1839-1894 Oxford), "all art constantly aspires towards the condition of music"[1]. It is an interesting idea, but it is worth recalling that Arthur Schopenhauer had previously written that "wie die Musik zu werden ist das Ziel jeder Kunst"[2] ("to be like music is the aim of every art"). Discussing the matter with Günter Umberg is truly stimulating for, even though they are made of pigments, his colours have something immaterial and impalpable about them and, in a certain sense, he approaches them as if they were sounds. As we begin the discussion, he observes that in some musical genres, such as free jazz (he was particularly

fascinated by the pianist Cecil Taylor), there is no beginning and no end, but rather a constant flow which, so to speak, reveals itself acoustically for a given time, and yet remains both before and after. Music is also *construction* (and, as we have clearly seen, Umberg's art is based to a large extent on this ordering principle), and it is *structure* and *movement*. These are factors that can be seen in his monochromes, which, as he himself says, are the result of a gradual creation - forward and backward, in a carefully calibrated, harmonic motion - of an internal structure that can be compared to the "architectures" that underpin and give support to musical forms. This form of construction can also be seen in the broader scope of the exhibition, and in the rhythmical relationships between the constituent elements and the display organism.
It is therefore by no means strange for this *colloquium*, with twelve Italian colleagues of yesterday and today, to adopt the metaphor of a "composition for an orchestra of works of art".

The history of art

Günter Umberg constantly reflects on the past - on the great masters of the Middle Ages, of the Renaissance, as well as of Modernity. In the early 1980s, he had already traced his own route and he had processed his fascination with analytical experiences, which meant that he felt isolated in the Germany of the *Neuen Wilden*. He went to New York for the first time in 1982. He was already well informed about what was going on there and, seven years earlier, had been greatly impressed by the *Fundamental Painting* exhibition at the Stedelijk Museum in Amsterdam, and yet he had remained slightly distrustful of American art (or perhaps, better, as a European he felt a need to distance himself from it). However, this first trip to the United States proved to be decisive for finding a direction, a meaning, a way. He returned a number of times but the 1982 trip was like no other. At the Städel Museum in Frankfurt in 1985, when this experience had fully sunk in, he worked for the first time on a new way of conceiving an exhibition. And it was a turning point, with four works, each of which had its own identity but without being closed in on itself. Rather, each one continued its life in a conversation with the setting and with the viewer, forming relationships with the other pieces on display and with the visual experience of each viewer.
Here we see the importance of the history of art, of continuing to interact with the masterpieces of a distant past: with Cézanne, who in Umberg's view, has nothing to prove other than the value of the existence of painting; with Cubism, in which there is no central perspective but rather a unified focus of the composition, and yet with everything in order, based on a different, new criterion; with Mondrian, with Rubens, and with the great names of the fifteenth century...
On the other hand, Umberg may appear to be a minimalist. But that would be a mistaken impression: for Andre and Judd, who were also a precious source of teaching and inspiration for him, a piece of wood is just a piece of wood - it does not allude to anything. There is no provocation in this, but it lacks any reference to something greater, nor is there any search for some philosophical truth, which is essential for Umberg, who is so European, so German. Indeed, partly because of his relationship with history and tradition, the industrial materials used by the Minimalists are not for him, for he still mixes pigments like a medieval painter: there is an important, indeed primary, and possibly even mystical, emotional aspect to this practice.

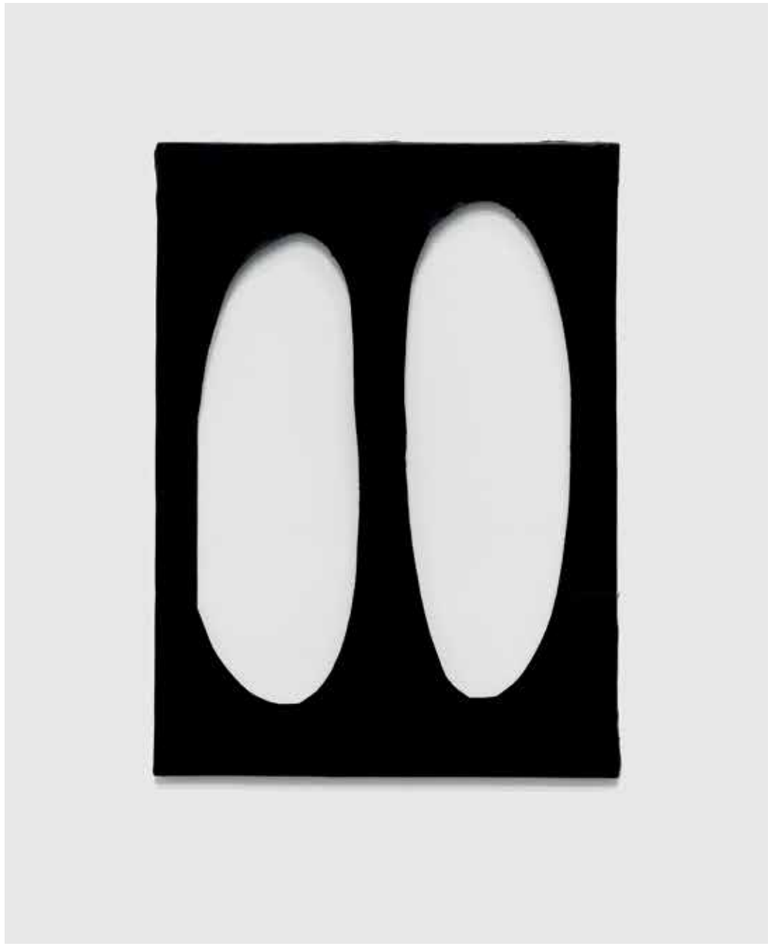
Milan

In 1996 Carlo and Epicarmo Invernizzi went to visit Günter Umberg in Cologne. He had already built up close ties with the Italian art scene, as we have seen (it is worth mentioning Gianfranco Zappettini and Carmengloria Morales, as well as the gallery owner Roberto Peccolo and, as we have seen, Argan and also Menna who had written about him in the 1970s), but on this occasion a new chapter began. Not just for the five solo exhibitions put on in Milan over a space of twenty years, but also for his encounters with the artists who gravitated around the gallery: Dadamaino, for example, struck him for her personality, and for her life story. She had met and frequented a legend, Lucio Fontana, who was fascinated by her. It was hard to converse with her, so he spoke with her works. According to Umberg, her works of the 1950s and 1960s presuppose a curvilinear, oval movement with philosophical undertones.
In other words, Milan became a place for new interactions, either direct or at a distance, of which *Colloquium* captures the essence. But it is only one shift in the incessant progress of art, life, and reality. Because, as Umberg teaches us, if we really want to understand painting, it is not enough just to observe, interpret, and read up, for we must also strive to understand society, man, the world and, more than anything, we must be prepared for communication and interaction.

[1] W. Pater, "The school of Giorgione" (1877), in W. Pater, *The Renaissance. Studies in art and poetry*, Macmillan, London - New York, 1888 (4th ed. - but I am quoting from the Boni and Liveright edition, New York, 1919, p. 111).
[2] A. Schopenhauer, *Werke*, vol. X, Diogenes, Zürich, 1977, p. 329.

Angelo Savelli, *"Ropeact"*, 1972, (Springtown PA.), poliestere su tela e corda, 38x31 cm

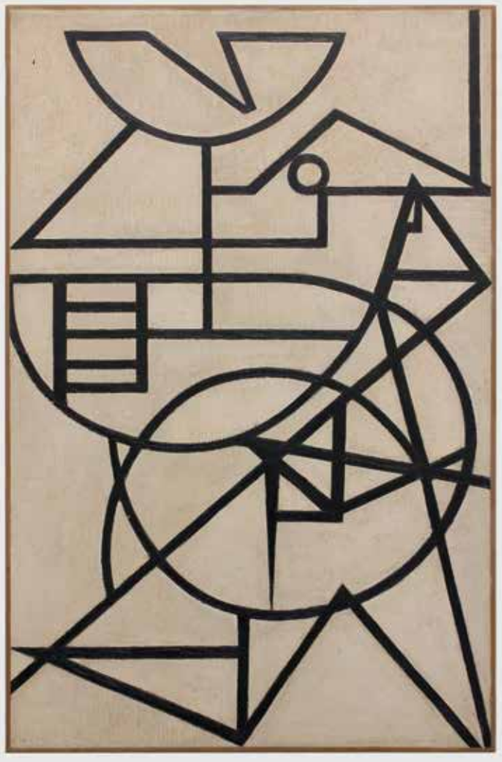
Lucio Fontana, *Concetto spaziale,* 1960-1965, terracotta, 26,5x42 cm



Dadamaino, *Volume*, 1958, tempera su tela forata, 70x50 cm

A arte Invernizzi, Milano, 2019

Carlo Ciussi, *Senza titolo*, 1966, olio e tecnica mista su tela, 90x90 cm

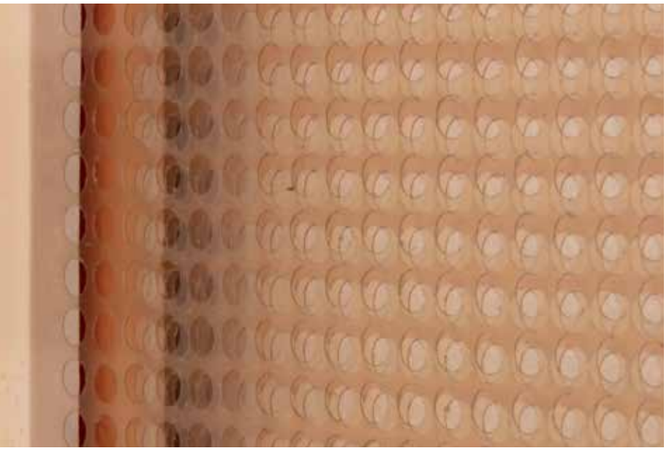


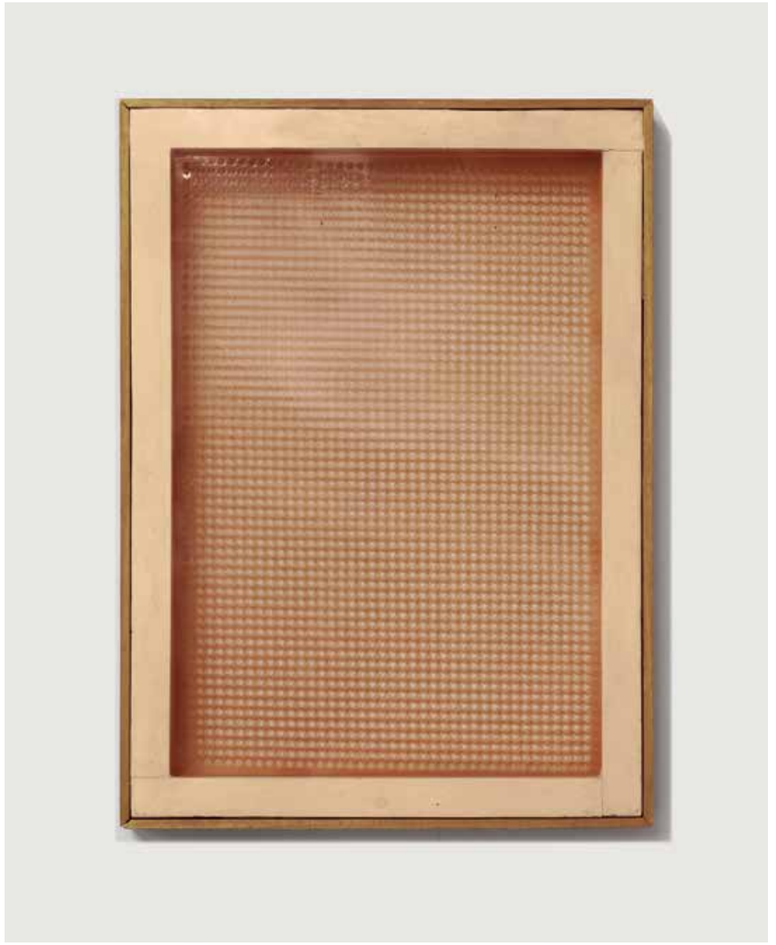
Emilio Vedova, *Reticolati*, 1946-1951, olio su tela, 88x58 cm

Salvatore Scarpitta, *Senza titolo*, 1957, tela estroflessa e tecnica mista, 80x64,5 cm

A arte Invernizzi, Milano, 2019

Günter Umberg, *Ohne Titel*, 1996, bolo armeno, pigmento e resina su tavola, 57x31,5 cm
Günter Umberg, *Ohne Titel*, 1999, pigmenti e resina su tavola, 2 elementi, 35x38 cm ognuno

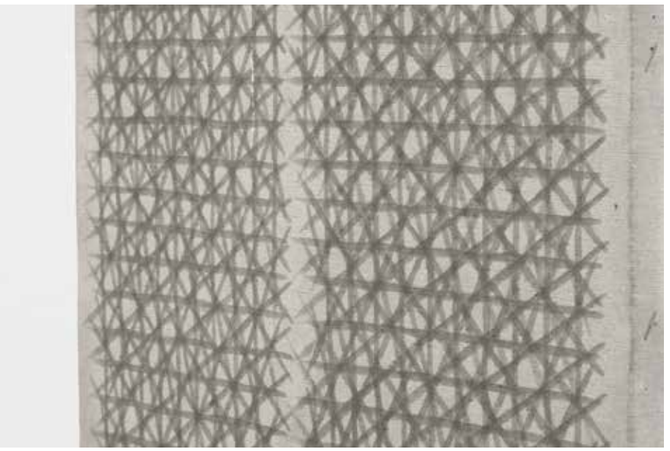




Dadamaino, *Volume a moduli sfasati*, 1961, plastica fustellata, 70x50 cm

A arte Invernizzi, Milano, 2019

Angelo Savelli, *Cosmic Matter*, 1978, acrilico su tela, liquitex e corda, 40x30 cm



Piero Dorazio, *BRIX+X=X+X+X+X+X (des surprises infinies)*, 1963, olio su tela, 46x38 cm

A arte Invernizzi, Milano, 2019

Mario Nigro, *Vibrazione modulata*, 1963-64, tempera e collage su tela, 162x98 cm

Rodolfo Aricò, *Cuore di Apollo*, 1999, tecnica mista su legno, 32x72x37 cm

Rodolfo Aricò, *Dimora orfica 2*, 1991, tecnica mista su legno, 58x25x24 cm

A arte Invernizzi, Milano, 2019

Elenco opere esposte

Günter Umberg
Ohne Titel, 1973/1974
asfalto e carta
360x80 cm
p. 13

Ohne Titel, 1996
bolo armeno, pigmento e resina su tavola
57x31,5 cm
p. 65

Ohne Titel, 1999
pigmenti e resina su tavola
2 elementi, 35x38 cm ognuno
p. 65

Ohne Titel, 2004
pigmento e resina su tavola
38x36 cm
p. 35

Untitled, 2010
offset su carta
27,5x17 cm
p. 35

Ohne Titel, 2017-2018
bolo armeno, pigmento e resina su tavola
35,5x30,5 cm
p. 41

Ohne Titel, 2018
bolo armeno, pigmento e resina su tavola
30x26,5 cm
p. 37

Rodolfo Aricò
Struttura orfica, 1967
olio su tela
60x40 cm
p. 36

Paesaggio orfico, 1991
tecnica mista su legno
28x50x30 cm
p. 24

Dimora orfica 2, 1991
tecnica mista su legno
58x25x24 cm
p. 81

Cuore di Apollo, 1999
tecnica mista su legno
32x72x37 cm
p. 79

Carlo Ciussi
Senza titolo, 1966
olio e tecnica mista su tela
90x90 cm
p. 57

Gianni Colombo
Superficie in variazione, 1959
fibra, legno, gommapiuma, animazione meccanica
28x50x6 cm
p. 29

Spazio elastico. 5 quadrati, 1967
metallo, animazione elettromeccanica
48x48x15 cm
p. 25

Dadamaino
Volume, 1958
tempera su tela forata
70x50 cm
p. 53

Volume a moduli sfasati, 1961
plastica fustellata
70x50 cm
p. 67

Riccardo De Marchi
Nessun dove, 2019
plexiglass e acciaio inox a specchio
70x96x80 cm
p. 15

Piero Dorazio
BRIX+X=X+X+X+X+X (des surprises infinies), 1963
olio su tela
46x38 cm
p. 73

Lucio Fontana
Senza titolo, 1960-1965
terracotta
26x39 cm
p. 31

Concetto spaziale, 1960-1965
terracotta
26,5x42 cm
p. 51

Mario Nigro
Vibrazioni nello spazio totale: struttura con variazione modulata, 1962-63
tempera e collage su tela
162x97 cm
p. 27

Vibrazione modulata, 1963-64
tempera e collage su tela
162x98 cm
p. 77

Emarginazione, 1982
acrilico su tela
209,5x612 cm
pp. 20-21

Angelo Savelli
"Ropeact", 1972
(Springtown PA.)
poliestere su tela e corda
38x31 cm
p. 49

Cosmic Matter, 1978
acrilico su tela, liquitex e corda
40x30 cm
p. 71

Salvatore Scarpitta
Senza titolo, 1957
tela estroflessa e tecnica mista
87x105 cm
p. 19

Senza titolo, 1957
tela estroflessa e tecnica mista
80x64,5 cm
p. 61

Nelio Sonego
Strutturale, 1980
acrilico e matite colorate su tela
33x33 cm
p. 38

Strutturale, 1980
acrilico e matite colorate su tela
50x50 cm
p. 39

Emilio Vedova
Reticolati,1946-1951
olio su tela
88x58 cm
p. 59

Note biografiche

Rodolfo Aricò (Milano, 1930 - 2002)

Carlo Ciussi (Udine, 1930 - 2012)

Gianni Colombo (Milano, 1937 - Melzo, 1993)

Dadamaino (Milano, 1930 - 2004)

Riccardo De Marchi è nato a Mereto di Tomba nel 1964. Vive e lavora a Flaibano.

Piero Dorazio (Roma, 1927 - Perugia, 2005)

Lucio Fontana (Rosario di Santa Fé, 1899 - Varese, 1968)

Mario Nigro (Pistoia, 1917 - Livorno, 1992)

Angelo Savelli (Pizzo Calabro, 1911 - Brescia, 1995)

Salvatore Scarpitta (New York, 1919 - 2007)

Nelio Sonego è nato a Sion nel 1955. Vive e lavora a Concordia Sagittaria.

Günter Umberg è nato a Bonn nel 1942. Vive e lavora a Colonia e Corberon.

Emilio Vedova (Venezia, 1919 - 2006)