

Ryman / Schifano

Standard / Variations

1960-1970

improvvisazioni controllate
dal modale al monocromo

controlled improvisations
from modal to monochrome

A cura di Nicola Ricciardi
Direttore Artistico di miart

Curated by Nicola Ricciardi
Artistic Director of miart

Negli anni Sessanta, tra New York e Roma, due pratiche apparentemente lontane — la pittura e il jazz — condividono un'urgenza comune: rifondare il linguaggio dall'interno, senza distruggerlo. Non si tratta di azzerare la storia, ma di spostarne i pesi, di ridurre i presupposti, rendere visibili le condizioni del fare, e trovare nella ripetizione il punto esatto in cui la forma smette di essere formula e torna a essere ricerca. È in questo campo di forze che il progetto *Standard / Variations* mette in relazione il lavoro di Robert Ryman (1930 – 2019) e Mario Schifano (1934 – 1998), assumendo l'evoluzione del jazz modale — e in particolare la svolta di Miles Davis (1926 – 1991) — come chiave di ascolto e come modello operativo.

Il jazz modale nasce quando la progressione armonica tradizionale — la catena di accordi che

In the 1960s, between New York and Rome, two seemingly disparate practices—painting and jazz—shared a common urgency: to reinvent their language from within, without destroying it. It's not about erasing history, but about shifting the balance, reducing preconceptions, making the conditions of creation visible and finding the exact point in which form ceases to be formula and goes back to being being exploration in repetition. It is within this field of forces that the *Standard / Variations* project creates a relationship between the work of Robert Ryman (1930 – 2019) and Mario Schifano (1934 – 1998), using the evolution of modal jazz — and particularly the turning point marked by Miles Davis (1926 – 1991) — as the key to listening and as an operational model.

guida l'improvvisazione — si rarefa, lasciando spazio a uno o due modi stabili: una struttura essenziale che non prescrive, ma abilita. In *Kind of Blue*, il seminale album del 1959, spesso considerato il primo album modale della storia del jazz, così come nelle ricerche coeve, Davis inaugura un'idea di libertà che non coincide con l'eccesso, bensì con il respiro. Qui la micro-variazione, l'intensità distribuita nel tempo, l'attenzione al timbro e alla qualità dell'attacco chiedono all'ascoltatore di avvicinarsi, di accettare che "quasi niente" possa essere "molto". Seppur oggi considerati appartenenti a contesti critici molto differenti — Ryman vicino al minimalismo americano, Schifano alla Pop Art e al post-informale europeo — la loro pittura, in quegli stessi anni, operava una trasformazione analoga. Lo studio e l'applicazione della monocromia per entrambi non era un punto d'arrivo né un gesto di neutralizzazione, quanto piuttosto la scelta di una grammatica ridotta per rendere leggibili le differenze minime, le decisioni di superficie, i margini di possibilità. In entrambi, il quadro si riconfigurava come un campo temporale, dove ciò che conta non è cosa questo rappresentava, ma come *accadeva*. Per Ryman, la scelta del bianco — già stabilizzata dalla fine degli anni Cinquanta — è un dispositivo di concentrazione, che gli permette di portare in primo piano gli elementi costitutivi della pittura: supporto, grana, spessore, densità, sovrapposizione delle stesure, rapporto fisico con la parete. Il dipinto non è finestra ma un oggetto: per lui, "l'immagine è il colore, il procedimento, il pennello, il modo in cui il quadro è fatto"¹. Questo principio è particolarmente leggibile nei tre lavori provenienti dalla Collezione Luigi e Peppino Agrati, esposti nel caveau delle Gallerie d'Italia di Milano, e tutti e tre *Untitled* (1961, 1962, 1963). Tele di lino non addomesticate dalla preparazione tradizionale, bordi che lasciano affiorare la tela grezza, differenze tra stesure compatte e rarefatte, inserti cromatici minimi (un azzurro di gesso, un arancio o un grigio che emergono come accenti). Ogni quadro è una variazione su un set di condizioni quasi costanti, come un chorus modale attraversato da

Modal jazz emerged when the traditional harmonic progression—the sequence of chords that guides improvisation—became increasingly rare, giving way to one or two stable modes: an essential structure that enables rather than dictating. In *Kind of Blue*, the seminal album released in 1959, often considered the first modal album in the history of jazz, and in his other work from the same period, Davis introduces a concept of freedom that is not about excess, but about breathing. Here, micro-variation, intensity distributed over time, and attention to timbre and the quality of the opening notes invite the listener to draw closer, to accept that "almost nothing" can be "a lot".

Despite being considered today as belonging to very different critical contexts — Ryman close to American Minimalism, Schifano to Pop Art and European post-Informalism, — their painting underwent a similar transformation around the same time. For both artists, the study and application of monochrome was not an end in itself, nor a gesture of neutralisation, but rather the choice of a simplified grammar to make the slightest differences, the decisions in terms of surface, the margins of possibility, legible. In both cases, the painting was reconfigured as a temporal field, in which what matters is not what it represented, but how it unfolded.

For Ryman, the choice of white — a decision he had already settled on at the end of the 1950s — is a means of concentration that allows him to emphasise the constituent elements of painting: the support, texture, thickness, density, the layering of the paint, and the physical relationship with the wall. The painting is not a window but an object: from his point of view, "the image is the colour, the process, the brush, the way in which the painting is made"³. This principle is particularly evident in the three works from the Luigi and Peppino Agrati Collection, on display in the vault of the Gallerie d'Italia in Milan, all three of which are *Untitled* (1961, 1962, 1963). Linen canvases untamed by traditional preparation, edges that allow the rough canvas to show through, differences between compact and sparse layers of paint, minimal chromatic accents (a chalky blue, an orange or a grey

cambiamenti infinitesimali di fraseggio. Schifano, in un contesto diverso e con un'intensità più esposta, compie una mossa parente: dopo una stagione informale ancora percepibile alla fine degli anni Cinquanta, approda intorno al 1960 a una pittura monocroma (oppure ridotta a due colori), spesso a smalto su carta applicata, con colature e segni che non cancellano la manualità ma la mettono in tensione con l'idea di "schermo". In opere come *Propaganda* (1960) — che simbolicamente apre il percorso del caveau — la superficie sembra costruire una cornice virtuale dagli angoli smussati. È un rettangolo nel rettangolo che evoca cinema, televisione, diapositiva. Non è ancora Pop nel senso iconografico pieno, ma una riflessione antecedente sulle condizioni tecniche e pubbliche dell'immagine, sul modo in cui la pittura può tornare a misurarsi con il mondo esterno senza ricadere nella rappresentazione tradizionale.

Gli anni 1961–1963 — rappresentati in mostra anche da *Senza titolo* (1961) e da lavori su carta in cui la tavolozza si riduce al bianco e nero con minimi innesti cromatici — mostrano Schifano mentre spinge la pittura verso una tautologia produttiva: titoli e scritte (come *Smalto su carta*) che nominano la tecnica e, così facendo, spostano il senso oltre i limiti visivi dell'opera. Il caveau delle Gallerie d'Italia diventa quindi una camera d'ascolto ravvicinata, un ambiente in cui la riduzione non è austerità, ma sensibilizzazione. Da un lato, Ryman affina la pittura come pratica di attenzione: una disciplina dell'*how* ("non è mai una questione di cosa dipingere, ma solo di come dipingere"²). Dall'altro, Schifano trasforma la superficie in un dispositivo di montaggio: dai monocromi e dalle tautologie tecniche, nell'arco di pochi anni si passa agli slittamenti verso paesaggio e scrittura, fino a opere come *Paesaggio anemico* (1965) o *Il vento era il fiato che usciva dagli alberi, composto e salubre* (1965), dove il dato naturale viene mediato e scomposto in frammenti analitici, quasi semiotici, tra descrizione e schematismo. Questa prima sezione del progetto espositivo dialoga poi, nella Sala Manzoni posta al piano superiore rispetto al caveau, con un punto di

emerging as touches of colour). Each painting is a variation on a set of almost constant conditions, like a modal chorus traversed by infinitesimal changes in phrasing.

In a different context and with a more evident intensity, Schifano makes a similar move: after an informal phase that was still noticeable in the late 1950s, he arrived at a monochrome (or two-colour) style of painting in around 1960, often using enamel on applied paper, with drips and marks that do not erase the manuality but set it in tension with the idea of a "screen". In works like *Propaganda* (1960) — In works such as *Propaganda* (1960) — which symbolically opens the itinerary in the vault — the surface seems to form a virtual frame with rounded corners. It is a rectangle within a rectangle that evokes film, television and slides. It is not yet Pop Art in the full iconographic sense, but an earlier reflection on the technical and public conditions of the image, on the way in which painting can once again engage with the outside world without reverting to traditional representation.

1961–1963 represented in the exhibition also by *Senza titolo* (1961) and works on paper in which the palette is reduced to black and white with minimal accents of colour — show Schifano pushing painting towards a productive tautology: titles and wording (such as *Smalto su carta*) that name the technique and, in so doing, shift the meaning beyond the visual limits of the work.

The vault of the Gallerie d'Italia becomes an intimate listening room, a place where reduction is not austerity, but heightened sensitivity. On one hand, Ryman refines painting as a practice of attention: a discipline of the *how* ("it's never a question of what to paint, but only of how to paint"⁴). On the other, Schifano transforms the surface into a compositional device: from monochromes and technical tautologies, within the space of just a few years, there is a progression towards landscape and writing, culminating in works such as *Paesaggio anemico* (1965) or *Il vento era il fiato che usciva dagli alberi, composto e salubre* (1965), in which natural data is mediated and broken down into analytical, almost semiotic fragments, somewhere between description and abstraction.

massima intensità e chiarezza: la monumentale *Surface Veil IV* di Robert Ryman, proveniente anch'essa dalla Collezione Luigi e Peppino Agrati. Immersa in un tale contesto museale e istituzionale, l'opera rende ancora più evidente che la pittura non è semplicemente un genere o un'immagine, ma un fatto spaziale e materiale, quasi spirituale, in una relazione tra luce, fisicità, gesto e tempo di visione che ne rendono l'esperienza non dissimile da quella dell'ascolto dal vivo del jazz.

Infine, così come il jazz per sua natura tende a scartare dai binari precostituiti, anche questa mostra esce dal proprio standard museale per inserirsi in un altro contesto. Il percorso espositivo continua infatti all'interno di miart, la fiera internazionale d'arte moderna e contemporanea organizzata da Fiera Milano, e in particolare nell'area lounge del Gruppo Intesa Sanpaolo, dove trovano spazio due monocromi puri: il rosso *Analogo* (1961) di Mario Schifano e il bianco *Winsor 20* (1966) di Robert Ryman. Se il caveau mette a fuoco la ricerca come laboratorio, qui si attiva un dialogo coerente con il tema curatoriale della trentesima edizione della fiera, *New Directions*, che assume il jazz non come decorazione concettuale ma come paradigma: stimolare improvvisazioni controllate *dentro* una struttura condivisa, custodire la comprensibilità della forma-fiera ma allo stesso tempo impedirne l'irrigidimento in formula.

D'altronde, nella storia delle avanguardie novecentesche, poche pratiche artistiche hanno incarnato con altrettanta precisione l'idea di modernità quanto il jazz: una forma capace di trasformare la tradizione in laboratorio, di fare della regola un presupposto e della deviazione un metodo. In questa tensione — tra struttura e rischio, tra repertorio e invenzione — si riconosce una matrice feconda anche per l'arte contemporanea, ancora alle prese con la stessa domanda da oltre sessant'anni: come innovare senza recidere le condizioni di intelligibilità, come spingere un linguaggio oltre i propri standard senza dissolverlo. In questo senso, la relazione tra Ryman, Schifano e Miles Davis non è un gioco di analogie, ma una proposta di lettura.

This first section of the exhibition project then interacts, in the Manzoni Room on the floor above the vault, with a point of maximum intensity and clarity: Robert Ryman's monumental *Surface Veil IV*, also from the Luigi and Peppino Agrati Collection. Set within a museum and institutional context like this, the work makes it even clearer that painting is not simply a genre or an image, but a spatial and material, almost spiritual, fact, existing in a relationship between light, physicality, gesture and viewing time that makes the experience not unlike that of listening to a live jazz performance.

Lastly, just as jazz, by its very nature, tends to stray from established paths, this exhibition too breaks away from the usual museum format to step into a different context. The exhibition itinerary continues within miart, the international fair of modern and contemporary art organised by Fiera Milano, and specifically in the Intesa Sanpaolo Group lounge area, where two pure monochromes are on display: Mario Schifano's red *Analogo* (1961) and Robert Ryman's white *Winsor 20* (1966). While the vault focuses on research as a laboratory, here we see a coherent exchange with the curatorial theme of the thirtieth edition of the fair, *New Directions*, which treats jazz not as a conceptual embellishment but as a paradigm: to stimulate controlled improvisations *inside* a shared framework, to preserve the comprehensibility of the fair format while preventing it from becoming a stiff formula. After all, in the history of the twentieth-century avant-garde, few artistic practices have embodied the idea of modernity as precisely as jazz: a form capable of turning tradition into a laboratory, of making the rule a premise and deviation a method. In this tension—between structure and risk, between repertoire and invention—we recognise a fertile ground also for contemporary art, which continues to grapple with the same question after more than sixty years: how to innovate without severing the conditions of intelligibility, how to push a language beyond its standards without dissolving it. In this sense, the relationship between Ryman, Schifano and Miles Davis is not a game of analogies, but a suggested interpretation.

C'è, infine, un dettaglio biografico che vale la pena citare, e che trasforma il parallelismo in contiguità reale: Ryman arriva a New York nel 1952 proprio con l'ambizione di diventare sassofonista jazz, portando poi nella pittura quella forma di "improvvisazione strutturata", fatta di variazioni calibrate e gesti misurati. Anche per Schifano, che concepiva spesso il gesto pittorico come un'azione visiva in dialogo con il suono, l'interesse per la musica era tutt'altro che marginale, come dimostrano la band da lui fondata nella seconda metà degli anni Sessanta — *Le Stelle di Mario Schifano* — e le frequenti collaborazioni con la scena sperimentale italiana, a partire dagli Stormy Six. Questo progetto, nel suo complesso, ci chiede di riconoscere che la modernità non coincide con il nuovo a ogni costo, ma con la capacità di trasformare la regola in un campo di sperimentazione. Nelle sale delle Gallerie d'Italia di Milano, così come nello spazio all'interno di miart, le tele di Ryman e di Schifano celebrano lo standard non come gabbia, ma come soglia. È questo il punto fermo di *Standard / Variations* e l'aspetto che lo rende attuale: in un ecosistema come quello odierno dell'arte, attraversato da costanti trasformazioni economiche, tecnologiche e generazionali, le opere di questi artisti ci ricordano come la scintilla dell'innovazione spesso la si possa trovare lavorando non "contro" la struttura, ma "dentro", trasformando un linguaggio dall'interno e facendo del limite una risorsa.

Finally, it is worth mentioning one biographical detail that transforms this parallelism into a real connection: Ryman arrived in New York in 1952 to pursue his ambition of becoming a jazz saxophonist, subsequently transposing that form of "structured improvisation" made up of calibrated variations and measured gestures into his painting. For Schifano too, who often conceived the gesture of painting as a visual action interacting with sound, his interest in music was far from marginal. Proof of this lies in the fact that he founded a band — *Le Stelle di Mario Schifano* — in the second half of the 1960s, and in his frequent collaborations with the Italian experimental scene, starting with Stormy Six.

Overall, this project invites us to acknowledge that modernity does not necessarily equate to the new at all costs, but rather to the ability to transform convention into a field of experimentation. In the rooms of the Gallerie d'Italia in Milan, and in the space inside miart, Ryman and Schifano's canvases celebrate the standard not as a cage, but as a threshold. This is the key point of *Standard / Variations* and the aspect that makes it relevant today: in an artistic ecosystem such as today's, characterised by constant economic, technological and generational transformations, the works of these artists remind us that the spark of innovation can often be found not by working "against" the structure, but "inside" it, transforming a language from within and turning a limit into a resource.

¹ Robert Ryman intervistato da Achille Bonito Oliva, "Domus", Milano, n. 519, febbraio 1973

² Robert Ryman, in *Art in Process*, Fich College Museum of Art, New York, 1969

³ Robert Ryman interviewed by Achille Bonito Oliva, "Domus", Milan, no. 519, February 1973

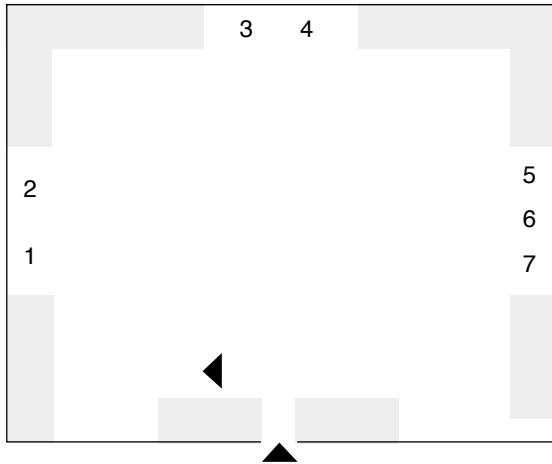
⁴ Robert Ryman, in *Art in Process*, Fich College Museum of Art, New York, 1969

Opere in mostra / Exhibited works

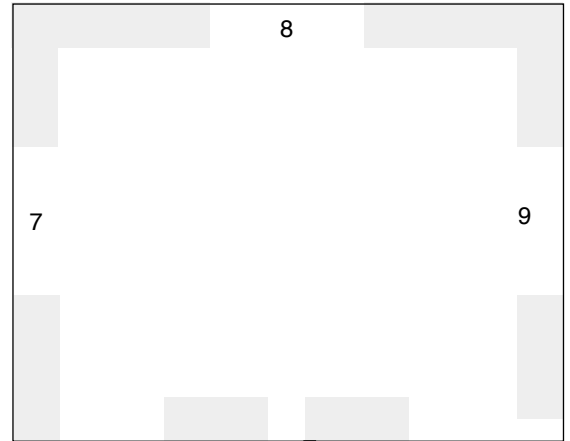
Gallerie d'Italia Milano

■ Caveau

piano superiore / upper floor



piano inferiore / lower floor



- 1 Mario Schifano, *Propaganda*, 1960, Collezione Luigi e Peppino Agrati - Intesa Sanpaolo
- 2 Robert Ryman, *Untitled*, 1961, Collezione Luigi e Peppino Agrati - Intesa Sanpaolo
- 3 Mario Schifano, *Senza titolo*, 1961, Collezione Luigi e Peppino Agrati - Intesa Sanpaolo
- 4 Robert Ryman, *Untitled*, 1963, Collezione Luigi e Peppino Agrati - Intesa Sanpaolo
- 5 Mario Schifano, *Smalto su carta*, 1962, Collezione Intesa Sanpaolo
- 6 Robert Ryman, *Untitled*, 1962, Collezione Luigi e Peppino Agrati - Intesa Sanpaolo
- 7 Mario Schifano, *Con anima*, 1963, Collezione Intesa Sanpaolo
- 8 Mario Schifano, *Il vento era il fiato che usciva dagli alberi*, composto e salubre, 1965, Collezione Intesa Sanpaolo
- 9 Mario Schifano, *Paesaggio anemico*, 1965, Collezione Intesa Sanpaolo

■ Salone Manzoni

Robert Ryman, *Surface Veil IV*, 1971-1972, Collezione Luigi e Peppino Agrati - Intesa Sanpaolo

MIART

Robert Ryman, *Winsor 20*, 1966, Collezione Luigi e Peppino Agrati - Intesa Sanpaolo

Mario Schifano, *Analogo*, 1961, Collezione Luigi e Peppino Agrati - Intesa Sanpaolo