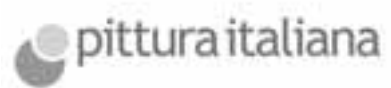


ANDREA MARICONTI

QUIA PULVIS

ANDREA MARICONTI

QUIA PULVIS



via Palermo 5 - 20121 Milano

t. +39 02 87 39 31 13 f. +39 02 700 407 651

www.pitturaitaliana.com

ANDREA MARICONTI

QUIA PULVIS

Galleria Pittura Italiana
Milano, 17 maggio > 30 giugno 2007

PRESENTAZIONE/PROLOGUE

Fabrizio Dentice

INTERVISTA/INTERVIEW

a cura di/curated by Eloisa Montagna

PROGETTO GRAFICO/DESIGN

Marico Factory

TRADUZIONE/TRANSLATION

Spaziolingue, Milano

STAMPA/PRINTED BY

Grafiche ATA, Paderno Dugnano

MEMENTO, HOMO, QUIA PULVIS ES ET IN PULVEREM REVERTERIS

GEN 3,19







QUIA PULVIS

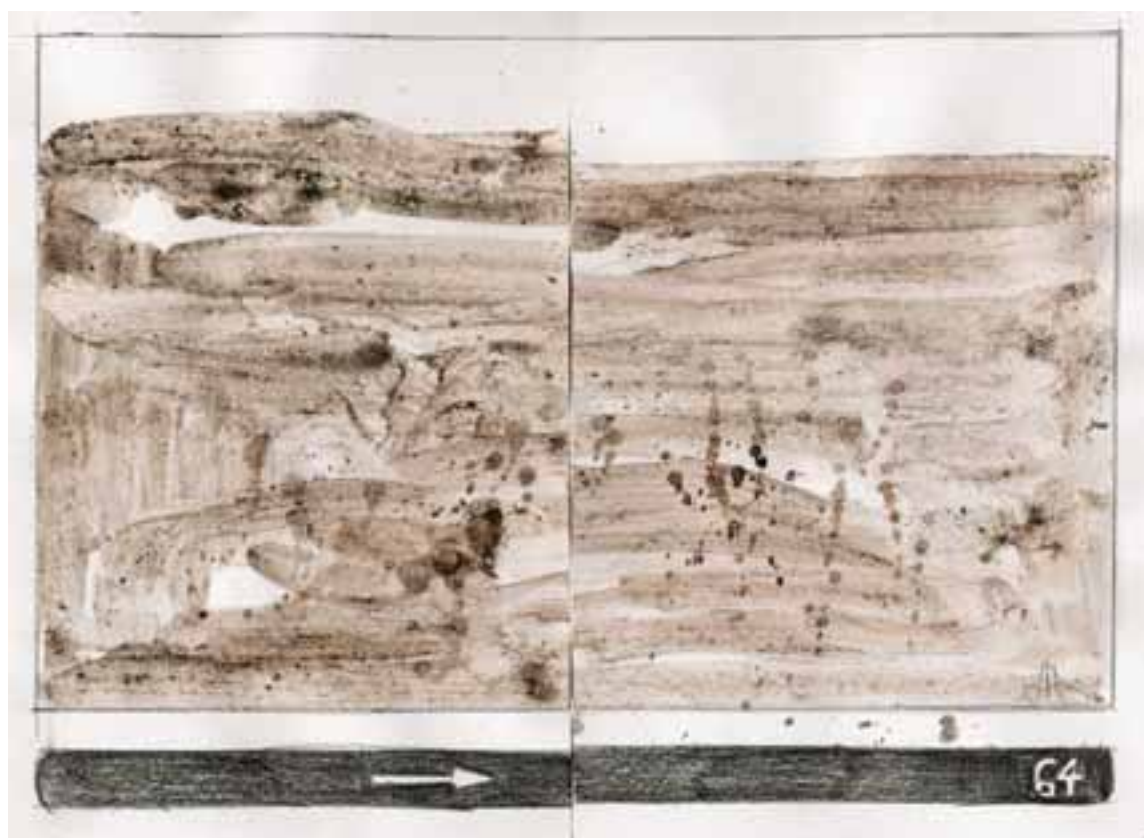
Fabrizio Dentice

C'è chi ha il dono e chi no. Mariconti ce l'ha, e in modo precipuo: è la cosa di lui che più salta agli occhi. Non per niente in poco tempo (ha debuttato venticinquenne, appena quattro anni fa allo Spazio San Fedele) di lui si è scritto parecchio: anche cose sottili e colte. Che essendo già state dette non staremo qui a ripetere. Meglio provare a dire dell'altro; e per questo lasciar parlare, più che il sapere o il gergo critico, gli occhi. Soltanto quelli.

Che cosa dicono gli occhi? Dicono, anche a chi passa distratto tra gli stand di un'esposizione pletorica, che dietro a un quadro che da svagato ti fa attento e costringe a fermarti, c'è un pittore; e nella fattispecie un pittore intero, curioso ed anche amante di quel mistero che è il mondo sensibile: un pittore che legge, viaggia e sente. Per non dire che pensa, anche, come profusamente già scritto da altri.

Quel che mi ha fatto attento di sorpresa e trattenuto per la prima volta davanti al dipingere di Andrea Mariconti è la sua percezione del paesaggio: di tutto quel che di un paesaggio va detto e non va detto perché se ne intenda il senso, la profondità spaziale e fantastica e...; - ma sì, lasciamoci andare - ... il sortilegio. Che in un contesto di natura, a cercarlo (e bastano gli occhi giusti), lo trovi sempre.

Lo stacco di una falesia sul mare, in controluce, è un'emozione primaria. Più ancora un bosco, per come ti si apre davanti e t'offre spazi fra i corpi e le ombre degli alberi perché fantasticando ti addentri, non sai fin dove e a che rischi, nel suo segreto. Se poi in un bosco c'è una



casa, una qualunque, come tante, anche quella, seppure rappresentata al naturale, ha come una persona la sua aura, e si mostra gravida, per non dire altro, di "un non so che".

Tutto questo e altro ancora Mariconti sa renderlo evidente con la più sciolta naturalezza e spartana sobrietà di mezzi. Per lui il colore è uno spreco, anzi un disturbo, perché distrae. Gli basta il grigio. Un grigio che non è colore ma una materia (per lo più cenere, altre volte cemento) che gli struttura, anzi modella il quadro e gli dà corpo col variare delle sue stesure e spessori. Bianco e cenere, sprazzi di luce attiva sull'inerzia della materia, ti portano ovunque; e il paesaggio, così tradotto in un'alternativa elementare si fa leggibile come un racconto scritto.

Fra le opere in mostra un buon numero trae spunto dall'Irlanda, che al pittore è congeniale per il contesto di natura e umanità e per lo spirito letterario e poetico. Un'isola che è tutta un po' stregata: terra di fate, lepricauni ed altre creature dello stesso ceppo fantastico, imbevuta come una spugna di leggende e miti. E i paesaggi di Mariconti - in specie gli irlandesi - sono anch'essi in qualche modo *racconti* o piuttosto avvio di racconti che uno poi se li fa in testa da sé. Non poco aiuta il fatto che li dipinga non *sur le motif* ma a memoria, e con la cenere per materia prima: due fattori che convergono nello stesso effetto *sospeso*. Perché come la memoria sbava e rende fluidi i rigidi contorni della realtà, così la cenere - per la dirla con l'artista - è qualcosa "con cui bisogna scendere a compromessi...": una materia che diversamente dagli oli e dagli acrilici "non puoi costringere a corrispondere esattamente a quello che hai in testa..." ma conserva sempre un margine di vitale imprevedibilità.

Paesaggio non vuol dire che Mariconti non abbia altri interessi. Ce li ha, e come!, anche per l'uomo, che dal paesaggio è sempre escluso come una realtà troppo invadente, che rompe il sortilegio: ma è un interesse diverso. Qui il racconto svapora, sopraffatto da un proposito di ricerca molto impegnato, sia formale che esistenziale. È come se tornando da una passeggiata liberatoria nei boschi, l'artista si trovasse all'improvviso nello studio davanti a un altro essere umano (oltretutto nudo), o si guardasse, nudo anche lui, allo specchio. Qui la domanda è: "Chi è costui? ...chi siamo?"; e il portale per la risposta è la compassione. Mariconti la cerca con lucidità e l'inoffuscabile suo dono.

QUIA PULVIS

Fabrizio Dentice

Some have the gift while others do not. Mariconti has the gift and that too in a precise way: it is the element most conspicuous in him. It is no coincidence, in fact, that much has been written about him in little time (he made his debut four years ago at Spazio San Fedele as a twenty-five-year-old): things subtle and learned. And as these have already been said, we will not repeat them in this venue. It would therefore be more useful to say other things; and let the eyes - and only the eyes - do the talking rather than knowledge or critical jargon.

What do eyes say? They say, even to those who walk by inattentive among the stands of a plethoric exhibition, that behind a painting that draws you out from a state of distraction to one of attention, that compels you to stop, there is a painter. And in this specific case a full painter, a painter who is curious and much attracted by that mystery that is a constituent part of the sensitive world: a painter who reads, travels and feels. Who thinks, as others have copiously written. What made me at first become attentive and stop in surprise before an Andrea Mariconti was the painter's perception of landscape: all that which of a landscape is said or not said in order to grasp its sense: the spatial and imaginative depth and - yes, let us say it without qualms - the magic spell. Which in nature, if you look for it (and all you need are eyes), you will always find.

Seen against the light, a cliff cut off from the sea is a primary emotion. And even more so is a wood as it opens before you the spaces between the bodies and the shadows of the trees - a wood into which you slowly enter, enthralled, not knowing where its secret will lead you. And if in the wood there is a home - any home whatsoever - it gains, even if represented in a straightforward way, an aura like a person would, and would appear laden with something unfathomable.

This and much more Mariconti makes evident with a naturalness and soberness of means. For him colour is a waste, rather, a hindrance, because it distracts. Grey is sufficient for him. A grey that is not a colour but a material (mostly ash and sometime cement) that structures or, rather, shapes the painting and gives body with the variations of its thickness. White and ash, flashes of active light on the inertness of matter, will take you anywhere; and the landscape, thus translated in an elementary alternative, becomes readable as if it were a written piece. Among the works shown at the exhibition, a good number is inspired by Ireland, which the author has an affinity with in terms of nature and humanity and of literary and poetic spirit. Ireland is an island that is magical: a land of fairies, leprechauns and other fantastical creatu-



Metafisica, 2006
olio e cenere su tela/oil and ash on canvas, cm 40x40



Moher, 2007
olio e cenere su tela/oil and ash on canvas, cm 40x40

res, a land imbued with legends and tales. And in Mariconti landscapes - especially the Irish ones - are also *tales* or the beginning of tales that you then develop in your head. This depends not little by the fact that he does not paint these landscapes *sur le motif* but on recollection, and with the ash of memory: two factors that converge to create a similar effect of *suspension*. For as memory makes the contours of reality more fluid, thus ash - to quote the artist - is something "with which one must strike a compromise with...": a material that unlike oils and acrylics you can't "make do exactly what you had in mind..."; something that conserves a vital margin of unpredictability.

Landscape does not mean that Mariconti isn't interested in other things. He is indeed! Even for man, who, considered as being too invasive, as someone who breaks the spell, is always left out. His interest for man is of a different nature. Here the tale somehow evaporates, subjugated by a commitment rigorous in formal and existential terms. It is as if, returning from an anti-stress walk in the woods, the artist found himself face to face in his studio with another human being (and that too a naked human being) or looked at himself, naked as well, in the mirror. Here the question would be: "Who is this fellow? ...who are we?"; and the portal for the answer would be compassion. Mariconti quests for it with lucidity: it is the gift of his that does not fade.

Fabrizio Dentice







Intervista con Andrea Mariconti

di Eloisa Montagna

Eloisa Montagna: *Prima di tutto, cosa significa per te dipingere? Cosa ti spinge a farlo?*

Andrea Mariconti: Dipingere è, innanzitutto, una necessità della persona, una necessità espressiva: ci sono persone che comunicano con la musica, con la scrittura, io comunico col mio lavoro. Principalmente è pittura ma non escludo che possa aprirsi ad altro. Diciamo che il lavoro del pittore si può considerare a tutto tondo, con tutte le aperture possibili, per cui la pittura in senso più aperto è prima di tutto una necessità, è un bisogno di comunicare ed entrare in relazione con le cose che ci circondano.

Il principale dono che la pittura fa al pittore è quello di imparare ad osservare, ed è una cosa molto importante: osservare le cose non solo nell'apparenza ma anche in relazione con te stesso e con le cose che ti circondano. Per cui il mio rapporto con la pittura è un dialogo continuo, che nel mio caso avviene attraverso i materiali, il canale attraverso il quale io entro in dialogo con le immagini e con le cose che vedo, che mi circondano. E' principalmente una modalità di relazionarsi alle cose.



***E.M.** A proposito dei materiali, a me ha sempre colpito l'uso sperimentale che ne fai, considerando soprattutto la simbologia che si nasconde dietro di essi; mi facevi prima l'esempio della cenere.*

A.M. Esiste una simbologia legata ai materiali, però parlare di simbologia è sempre parlare ad un livello metafisico. Quello che io sento dei materiali è che sono un simbolo vivo, cioè un simbolo manipolabile. Io non parlo di solito di simboli: se vogliamo usare un termine parliamo di energie (anche se è un termine un po' abusato tante volte), per questo è vero che i materiali hanno una loro storia. Poco tempo fa ho sentito un'intervista a Giuseppe Uncini (scultore che amo molto), e anche lui, che lavora principalmente con il cemento, parlava del suo materiale negli stessi termini in cui intendo io: diceva che il cemento è il quinto elemento, che al di là dei quattro elementi naturali ne esiste un quinto con il quale l'uomo ha costruito tutte le opere del suo ingegno, ha costruito la realtà che lo circonda.

Lavorare col cemento è, per me, entrare in contatto con il primo vero materiale e materia delle opere dell'uomo. Di conseguenza il cemento ha nel mio caso una sua storia. Nella cenere è ancora più evidente: essa nasce tramite la purificazione del fuoco, per cui conserva dentro di sé una memoria del legno combusto. Ha una forza storica, personale, molto significativa. Senza dovere andare a ossessionarsi sulla provenienza del legno (ed anche lì si potrebbero dire migliaia di cose), già soltanto in sé, questa purificazione, questo materiale, che tramite il fuoco è assolutamente senza batteri, è una delle materie più pure che esistano.

Nella nostra tradizione la cenere veniva usata nei modi più impensati, come fare il bucato o concimare i campi. È legata ad una nostra tradizione di usi e costumi. E l'idea della cenere che conserva la memoria del legno è quella che mi ha portato a concepire la cenere come elemento principale di un lavoro sulla memoria (quello che sto attualmente portando avanti con *The strange house in the wood*), per cui per me il materiale è un canale vivo, che conserva in sé già delle storie, con il quale io entro in relazione.

Bisogna scendere a compromessi con la cenere: diversamente dagli oli e dagli acrilici che ti consentono un controllo totale, essa ha in sé un'ostruzione che non ti permette di controllarla in modo esatto, o a farla corrispondere precisamente a quello che tu hai in testa. E questo, se inizialmente può sembrare un ostacolo, in un secondo momento diventa un vantaggio. Lo può



*Vanitas, 2000
carboncino su carta/charcoal on paper
cm 15x21*

capire molto bene chi usa l'acquarello, poiché è una materia che, paradossalmente, si avvicina molto a quello che faccio io, pur essendo così diafana. Non lo puoi governare più di tanto: questo è compito dell'acqua e della carta (i due elementi principali), quindi gli effetti, le frangiture e le creste di colore che si creano non sono controllabili. In più, lo puoi osservare solamente una volta che è asciugato, ed è completamente diverso da come l'hai posto all'inizio. Per cui sono soprattutto i materiali che ti impongono dei compromessi. Il risultato è un dialogo tra la realtà del materiale e l'intuizione che il pittore ha.

E.M. *Il dialogo col materiale di cui tu parli, si vede molto, secondo me, nel risultato finale delle tue opere...*

A.M. Ci sono due modi di affrontare l'immagine. Noi siamo circondati da immagini piatte, come le immagini pubblicitarie, che sono pellicole, assolutamente prive di materia: in questo caso l'unica cosa che ci viene comunicata è l'immagine bidimensionale. Con la pittura (e con la pittura materica come nel mio caso) emerge anche il materiale, ossia il corpo che compone quelle immagini.



Andrea Mariconi, 2006

Questo è un modo diverso di affrontare l'immagine, perché da una parte abbiamo un'immagine con un corpo e dall'altra una senza corpo, immagine che, se vogliamo, è anche apparenza, poiché io non riesco a concepire un'immagine senza un corpo, nel senso di corpo come materia delle immagini.

Per questo la pittura è molto più vicina alla vita, poiché il modo con cui ti relazioni alle immagini è molto vicino a quello che fai con ciò che è vivo intorno a te, con gli esseri umani, con la natura, diversamente dall'immagine puramente fotografica, pubblicitaria, che è solo una silhouette di quel corpo. E la materia spessa dei miei quadri non è voluta, nel senso che inevitabilmente lavorando con certi materiali viene; è una stratificazione di memoria, di materie, di velature, che alla fine rende questa materia un corpo dell'immagine che emerge dalla tela. Non si può slegare ciò che è materia da ciò che è immagine.

È per questo anche che ho scelto di fare un lavoro più gestuale, meno 'pettinato', grazie al quale nell'esecuzione è il tuo corpo di essere umano che riesce a entrare in un'ampia relazione gestuale con la superficie (io poi adoro lavorare sulle grandi dimensioni). L'action painting è questo, questo è il suo segreto: richiamare il corpo biologico del pittore nel processo creativo.



***E.M.** Per come sta andando l'arte adesso, con questa grande diffusione di video arte, performance, elaborazioni grafiche, a me sembra che la tua pittura si ponga quasi come un'eccezione...*

A.M. In realtà c'è molta gente che dipinge. C'è n'è meno che presti attenzione ai materiali. Comunque in genere la pittura si oppone alle nuove tecnologie, non in maniera polemica, ma conservando in sé quella che è la tradizione. E' una voce legata a questo mondo. Sia che si dipinga in maniera seicentesca, sia in altro modo. La pittura ti impone un legame con quello che è stato prima di te.

***E.M.** Quello della tradizione è per te un punto importantissimo. Una volta mi hai parlato di Rembrandt come uno dei tuoi modelli preferiti, proprio come modo di dipingere.*

A.M. Rembrandt è un pittore in cui, prima di altri, la materia è strettamente connessa all'immagine.

Un esempio: in suo quadro con una tavolata i piatti creano delle ombre, che coincidono con le ombre reali che la materia pittorica, i grumi di pittura, illuminati dall'alto, creano sulla tela. Per cui vi è una perfetta analogia tra l'ombra finta, dipinta, e l'ombra reale. Osservando i suoi quadri dal vero, mi sono accorto che pone un'attenzione sulla materia che in altri pittori non c'è. In altri pittori come Ribera vi è invece una materia sporca all'interno della pasta pittorica, che anche in quel caso rimanda ad altro: pezzettini di carbone, semini, polveri, ditate, piccoli segni che rimandano ad altro e che non sono voluti.

Oppure, ancora prima, basta pensare alle pitture fiamminghe del Quattro-Cinquecento, quando per esempio si usavano ali di farfalla vere all'interno delle nature morte, o petali veri, materiali, insomma, che indicano una direzione esterna alla pittura, qualcosa che non finisce nel quadro.

***E.M.** Oltre a Rembrandt, a quali artisti più ti riferisci?*

A.M. Nella tradizione Ribera, Caravaggio, che è un animale sacro perché tutto viene da lui. Nel contemporaneo mi piacciono molto gli scultori proprio perché hanno un'attenzione per i materiali che di solito i pittori non hanno: per cui Anselm Kiefer, che è un pittore a metà, personag-

gio da scoprire continuamente; Christian Boltanski, William Congdon, pittore che ha avuto molta attenzione per i materiali (lo smog di San Babila, la sabbia del Sahara..).

Ancora, Daniel Roth, quando l'ho visto a Basilea mi ha incuriosito molto e quello che ho imparato da lui è un "senso degli indizi", cioè una composizione all'interno di una stessa teca, plexiglass, che vede insieme più elementi, che possono spaziare dalla pittura alla fotografia al disegno.

E.M. Invece, l'influenza della letteratura nelle tue opere? Più che altro, quella dei poeti irlandesi.

A.M. Principalmente una serie di opere sull'Irlanda, che ho fatto e che proseguo tuttora, hanno tutte titoli tratti da stralci delle poesie di Yeats, poeta appunto irlandese di inizio secolo che amo molto. I quadri non hanno a che fare con Yeats se non indirettamente poiché tante volte sono paesaggi irlandesi, però la sua poesia è estremamente densa di tradizione. Inoltre tante volte mi capita di dare dei nomi a dei quadri che non hanno niente o che hanno poco a che fare con l'oggetto rappresentato, per cui se raffigurerò una mela non chiamerò il quadro "Mela", ma mi piace pensare ai rumori della stanza in cui quella mela è stata dipinta, oppure le voci, i racconti delle persone che quella mela l'hanno vista, mangiata, assaggiata. Per cui il titolo di un quadro, secondo me, per portare fuori la pittura dalla cornice di una tela, deve rimandare a qualche cosa di esterno.

E.M. Questo è un po' il discorso che facevi all'inizio, del fatto che il lavoro del pittore è un lavoro a tutto tondo...

A.M. Esatto! Se la pittura ti restituisce l'immagine, il titolo deve rimandare al suono, deve rimandare a un rumore, a un'agente esterno che non ha nulla a che fare con l'oggetto dipinto, per far circolare quell'immagine in una totalità. E la poesia di Yeats mi permette di fare questo, poiché è una poesia evocativa: nasce dal simbolismo, e anche se prosegue in altre direzioni, del simbolismo conserva appunto questo: soltanto citando una frase rimanda ad altro.

Oltre che evocativo, l'immaginario della mia pittura è molto legato alla tradizione; in più non usando altri colori all'infuori dei colori dei materiali stessi ottengo alla fine delle immagini per



Covoni
fotografia/photo

lo più monocromatiche, che hanno lo stesso effetto vellutato che riesce a dare un'incisione a puntasecca.

E.M. *Come vivi il tuo rapporto con l'opera? Dal momento in cui la concepisci fino alla sua dipartita? Non ti dispiace lasciarla?*

A.M. Qui vorrei citare una frase di Davide Benati che diceva: "L'opera non ti appartiene più nel momento in cui l'hai finita". Per cui l'ultima pennellata è quella che determina la dipartita dell'opera dal pittore. L'opera è tua finché la stai eseguendo, nel momento in cui è finita non ti appartiene più. Sebbene sia una cosa paradossale e difficile da comprendere, dopo un po' di anni sono riuscito in realtà a capirla. La riprova, la dimostrazione del fatto che questa cosa è valida, è che dopo poco

tempo che è terminata, l'opera non mi convince più fino in fondo. Alcuni lavori a distanza di anni mantengono ancora una certa forza, ciononostante per il pittore questa forza si perderà, è come se il pittore fosse sempre proiettato all'opera successiva. È un sentiero. Fortunatamente non si ha una gratificazione totale dalle proprie opere, perché sennò la ricerca si ferma. Quando si viaggia, quello che conta non è la destinazione, ma il viaggio stesso. Il pittore ama il viaggio, non ama la destinazione.



Interview with Andrea Mariconti

by Eloisa Montagna

Eloisa Montagna: *First of all, what meaning does painting have for you? What is it that drives you to paint?*

Andrea Mariconti: Painting is, first of all, a personal need, an expressive necessity: there are persons who communicate through music, through writing; I communicate with my work. My work is principally painting, though I do not exclude the possibility that other avenues could open up. We can consider the work of the painter as being all-round, containing all possible openings, to the extent that painting, in the broadest sense, is above all a need - a need to communicate and to come into contact with the things that are around us. The biggest gift painting gives to the painter is that of learning how to observe. Now, this is the key aspect: to observe things not only as they appear but also how they relate to yourself and to everything else around. In this way my relationship with painting becomes a continuous dialogue that, as far as I am concerned, occurs through materials - the channel that allows me to enter into a dialogue with the images and the things I see and surround me. Painting is principally a means to relate with things.



But I grow old away dreams
olio e cenere su tela/oil and ash
on canvas, 2006
cm 100x180

E.M.: *Talking about materials, I've always been struck by the experimental way you utilise them, and especially by the way you highlight the symbology that lies behind them. You were citing earlier the example of ash...*

A.M.: There is a symbology linked to materials, but when you focus on symbols, though, you are always talking at a metaphysical level. I feel that materials are a living symbol: in other words, that they are a symbol that can be manipulated. I don't generally speak about symbols: If we were to use a term, I would rather use "energy" (a term somewhat misused!) meaning that materials do indeed have their story to tell. Not long ago I heard an interview with Giuseppe Uncini, a sculptor I admire a lot. Well, he too spoke about his material - he mainly works with cement - in the same way I do: he said that cement was the fifth element, for beyond the four natural elements there is a fifth with which man has constructed all the works of his intellect, with which man has created the reality that is around him. For me, working with cement is coming into contact with the first, true, material and matter of man's works. Thus, as far as I'm concerned, cement has a history of its own. In ash, this aspect is even more evident: it originates through purification by fire, so that it conserves within itself the memory of combusted wood. It is charged with a historical force - a personal force - that is truly significant. Without having to go at obsessive length into the question regarding the provenance of the wood (something that could be expanded infinitely), already in itself this purifica-



A strange house in the wood, 2007
olio e cenere su tela/oil and ash on canvas, cm 80x80



Metafisica, 2007
olio e cenere su tela/oil and ash on canvas, cm 80x80

tion, this material, that thanks to fire is absolutely devoid of bacteria, is one of the purest that exist. In our tradition, ash was utilised in totally unexpected ways, such as to wash clothes or to fertilise land. Ash is linked to our traditions and customs. The notion of ash that conserves the memory of wood is the one that led me to conceive ash as the principal element of a work focusing on memory (the work I'm currently developing with "*The strange house in the wood*"). Material thus becomes for me a living channel that already contains within itself narrative matter, which I come into contact with. One must strike a compromise with ash: unlike oils and acrylics that allow you to maintain total control, ash contains within itself an impediment that will not allow you to control it in an exact manner, or to make it do exactly what you had in mind. Now, if this may seem initially an obstacle, it successively becomes an advantage. It is something that someone who uses watercolours can understand well, for watercolours come paradoxically very close to what I do, despite the fact that they are so diaphanous. You can't really have full control over watercolours - that is a task reserved to the water and the paper (which are the two main elements) - which means that the colour fringes and crests cannot really be governed. And even more poignantly, you can actually observe the work only when it is dry, which is completely different from how you had arranged the watercolours at the outset. In other words, it is the materials that actually impose compromises on you. The outcome is a dialogue between the reality of the material and the painter's intuition.



Interferenze 029
olio e cenere su tela/oil and ash
on canvas, 2003
cm 170x140

E.M. That dialogue with materials you are talking about, is, I believe, very clearly visible in your finished works...

A.M. There are two way to tackle the image. We are surrounded by flat images, like advertisement images, which are films absolutely devoid of matter: in this case, the only thing that gets communicated to us is the bi-dimensional image. With painting - in my case, with material painting - what also emerges is the material, or the body that makes up those images. This is a different way to tackle the image, because on one hand we have an image with a body and on the other an image without a body - one that we could also affirm is appearance, for I simply cannot conceive an image without a body (a body, that is, intended as the material of the images). That's why painting is that much closer to life, because the way you relate to images is very close to what you do with what is alive around you, with human beings, with nature, unlike images exquisitely photographic or from advertisements, which are but the silhouettes of that body. The thickness of materials in my painting is not done on purpose, in the sense that it is unavoidable when working with certain materials; it is a stratification of memory, materials, veiling, that at then end turns this material into the body of the image that emerges from the canvas. It is impossible to untie the material from that which constitutes the image.

It is for this reason that I opted to do a kind of work that relied more on gestures than on a "tidier" approach, thanks to which it is actually your human being body that during the execution of the work succeeds to come into a broader relationship of gestures with the surface (and consider also that I simply adore working large scale). That's what action painting is all about - that's its secret: to recall the biological body of the painter into the creative process.

E.M. Observing the direction art is taking today, with this wide diffusion of videoart, performance art, graphic design, it does seem to me that your painting almost acts as an exception...

A.M. In reality, while there are lots of people who paint, only very few focus on materials. Generally speaking, though, painting contrasts new technologies not in a polemical way but by conserving within itself tradition. Painting is a voice tied to this world. Be that you paint in the 17th century manner, be that you paint in other ways, painting imposes on you a relationship with what came before you.



Studio, 2000
carboncino su carta/charcoal on paper
cm 20x30

E.M. Tradition is a key issue for you. You once told me that Rembrandt is one of your favourite models, especially in the way he painted.

A.M. Rembrandt is a painter for whom, well before others, the material is strictly connected to the image. An example: in a painting of his the plates on a laid out table create shadows that coincide with the real shadows that the stuff of painting - the clots of paint illuminated from above - create on the canvas. There is thus a perfect analogy between the fake, painted, shadow with the real shadow.

Observing in real life his paintings, I realised that Rembrandt pays greater attention on the material than other do. In other painters, Ribera for example, the pictorial paste contains rough materials that also somehow refer to other things: small pieces of coal, seeds, powders, finger marks, small signs that unwittingly refer to other things.

Or, earlier, consider the Flemish paintings of the 15th or 16 centuries, when real butterfly wings or real flower petals - materials, in other words - were utilised in still-lives, almost as if the intention were to give an external direction to painting: something that does not finish in the painting.

E.M. Besides Rembrandt, which other painters do you refer to?

A.M. As part of the tradition Ribera and Caravaggio, who is a sacred animal because everything comes from him. In the contemporary scene, I very much like sculptors because they show that degree of attention for materials that painters fail to do: Anselm Kiefer, who is half painter as well as a figure to be continuously discovered; Christian Boltanski; William Congdon, a painter who focused greatly on materials (the smog of San Babila, the sand of the Sahara...). And also Daniel Roth, who really whetted my curiosity when I met him at Basle and from whom I learned a "sense for clues", that is, a composition within the same frame or Plexiglas combining several elements ranging from painting to design.

E.M. And what about the influence of literature in your works? More specifically that of the Irish poets.

A.M. A series of works dedicated to Ireland I did, and am continuing, all have titles drawn from the poems of Yeats, the Irish poet of the early 20th century who I greatly admire. Though these paintings depict Irish landscapes, they are connected only indirectly to Yeats, whose poems, however, are dense with tradition. It may also occur that I give names to paintings that have little or nothing to do with the object represented. So it may happen that if I paint an apple I will not call it "Apple" but will instead focus on the noises in the room where that apple was drawn or on the voices and stories of who saw, ate and tasted that apple. Thus, for me, the title of a painting must refer to something external in order to bring the painting outside the frame of the canvas.

E.M. This is something you said at the beginning, about the work of the painter as being all-round...

A.M. That's right! If painting gives you back the image, the title must, on the other hand, refer to the sound, it must refer to a sound, to an external agent that is unrelated to the object painted, in order circulate that image within a totality.

Yeats' poetry allows me to do this, because it is an evocative poetry that originates from symbolism; and even if that poetry ultimately heads in other directions, it is a poetry that conser-



A Strange house in the wood
olio e cenere su tela/oil and
ash on canvas, 2007
cm 40x40

ves a key tenet of symbolism: all you need is phrase to recall something else. Besides being evocative, the imagery of my painting is very much tied to tradition; and by not using other colours besides those of the materials I ultimately succeed in achieving mostly single-coloured images that have the same velvet-like effect produced by dry-point.

***E.M.** How do you live your relationship with your work? From the moment you conceive it to its final departure. Do you regret parting with it?*

A.M. I would like, here, to quote something Davide Benati said: "The work no longer belongs to you the moment you finish it". Thus, the last brushstroke is the one that signals the work's departure from the painter. The work is yours as long as you are doing it, but the moment you finish it, it no longer belongs to you. Although it is something paradoxical and difficult to understand, I finally understood it after many years. And a demonstration of the validity of this statement lies in the fact that, a short time after the work is finished, it no longer convinces me fully. Some works continue to maintain their force even many years later, but that potency will ultimately ebb, almost as if the painter were projected towards the next work. It is a path. Fortunately, you are never fully gratified by your works, for otherwise the quest would cease. When you travel, what matters is not the destination but the voyage itself. The painter loves the voyage, he doesn't love the destination.





OPERE

MOHER OF ASHES

olio e cenere su tela/oil and ash on canvas , 2006
cm 170x200



FOR WHO CAN FORETOLD THAT THE HEART GROWS OLD

olio e cenere su tela/oil and ash on canvas, 2006

cm 170x200



YET PRAISE THE WINTERS GONE

olio e cenere su tela/oil and ash on canvas, 2007
cm 180x200



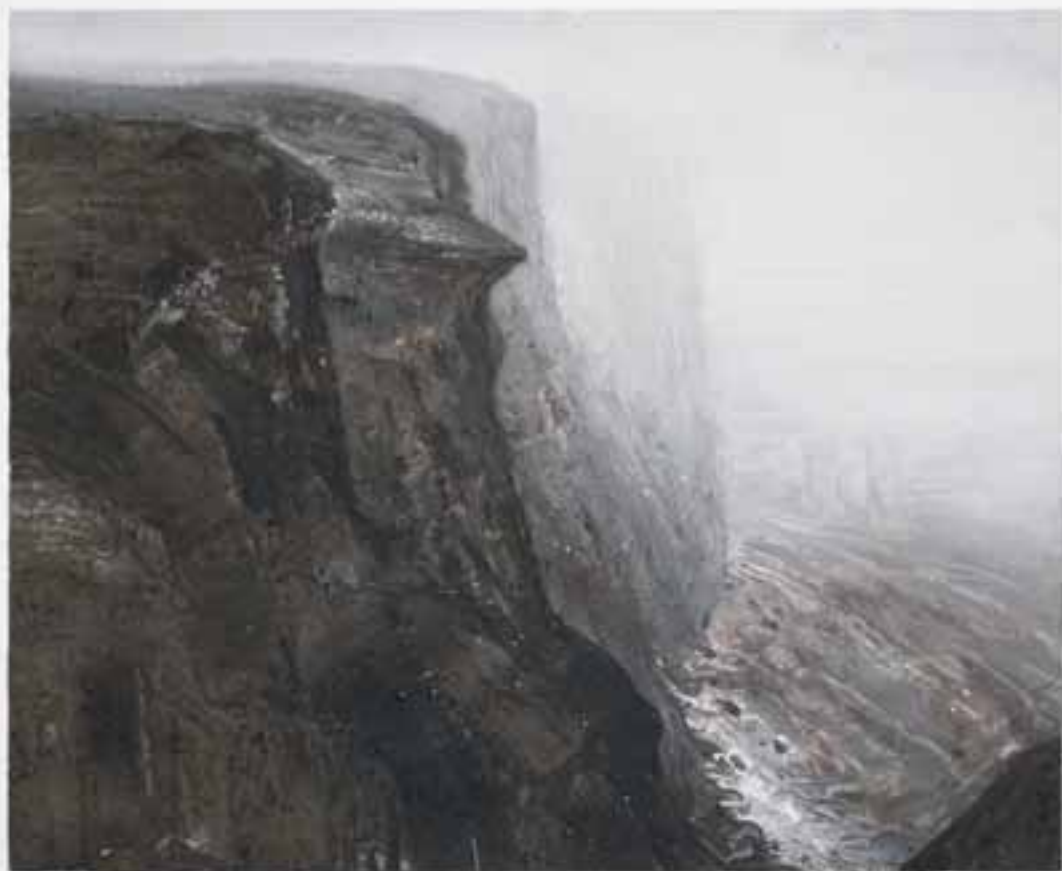
MOHER

olio e cenere su tela/oil and ash on canvas, 2007
cm 85x140



WHERE STONE IS DARK UNDER FROTH

olio e cenere su tela/oil and ash on canvas, 2007
cm 80x80



GREY CONNEMARA CLOTH

olio e cenere su tela/oil and ash on canvas, 2006
cm 60x80







SEEING HOW BITTER IS THAT WIND

olio e cenere su tela/oil and ash on canvas, 2006
cm 80X80



THE STRANGE HOUSE IN THE WOOD

olio e cenere su carta/oil and ash on paper, 2007

cm 70x70



THE STRANGE HOUSE IN THE WOOD

olio e cenere su carta/oil and ash on paper, 2007
cm 70x70



THE STRANGE HOUSE IN THE WOOD

olio e cenere su carta/oil and ash on paper, 2007
cm 70x70



THE STRANGE HOUSE IN THE WOOD

olio e cenere su carta/oil and ash on paper, 2007
cm 70x100



THE STRANGE HOUSE IN THE WOOD

olio e cenere su tela/oil and ash on canvas, 2007
cm 100x100



THE STRANGE HOUSE IN THE WOOD

olio e cenere su tela/oil and ash on canvas, 2007
cm 100x100



THE STRANGE HOUSE IN THE WOOD

olio e cenere su tela/oil and ash on canvas, 2007
cm 100x100



THE STRANGE HOUSE IN THE WOOD

olio e cenere su tela/oil and ash on canvas, 2007
cm 130x110



THE STRANGE HOUSE IN THE WOOD

olio e cenere su tela/oil and ash on canvas, 2007
cm 180x200



THE STRANGE HOUSE IN THE WOOD

olio e cenere su tela/oil and ash on canvas, 2007
cm 180x200



THE STRANGE HOUSE IN THE WOOD

olio e cenere su tela/oil and ash on canvas, 2007
cm 180x100







FRAMES

olio e cenere su tela/oil and ash on canvas, 2007
cm 40x40 ognuno



I MUST ENDURE THE TIMID SUN

olio e cenere su tela/oil and ash on canvas, 2006

cm 180x200



I HAVE NOT LOST DESIRE BUT THE HEART THAT I HAD

olio e cenere su tela/oil and ash on canvas, 2007

cm 100X100



FRAME

olio e cenere su tela/oil and ash on canvas, 2007
cm 100x100



FRAME

olio e cenere su tela/oil and ash on canvas, 2007
cm 80x80



FLEURS

olio e cenere su carta/oil and ash on paper, 2007
cm 40X40







BIOGRAFIA

BIOGRAFIA

Nato a Lodi nel 1978, vive e lavora a Milano.

Si laurea nel 2001 presso l'Accademia di Belle Arti di Brera, indirizzo Arti Visive, e nel 2006 in Scenografia e Discipline dello Spettacolo, e nel 2003 viene nominato assistente alla cattedra di Tecniche pittoriche e Anatomia presso la Nuova Accademia di Belle Arti a Milano. Nel 2005 è invitato a curare la realizzazione di scene e costumi per il *Flauto Magico* di W.A. Mozart rappresentato al Suntory Hall di Tokyo nel 2006. Soggiorna in Kosovo nel 2005 e nel 2006 per un progetto di arte terapia per bambini affetti da traumi psichici di guerra, ed è docente del laboratorio teatrale nel corso per allievi disabili presso il CFP di Lodi. Sempre nel 2005 partecipa ad un workshop tenuto da Anselm Kiefer in occasione della preparazione dell'installazione presso l'Hangar Bicocca *I Sette Palazzi Celesti*. Del 2003 è la prima personale a Milano e dal 2004 viene presentato regolarmente nelle più importanti fiere di arte contemporanea.

ESPOSIZIONI PERSONALI

2007

Quia Pulvis, a cura di Fabrizio Dentice, Galleria Pittura Italiana, Milano

2006

Andrea Mariconti, a cura di Maurizio Sciaccaluga, Galleria Pittura Italiana, Milano

Silenzi, a cura di Flaminio Gualdoni, Galleria L'Ariete, Bologna

2004

Nozzechimiche, a cura di Galleria Pittura Italiana, Spazio Cailan'd, Milano,

Rumore bianco, a cura di Francesco Gesti e Antonio Spadaro, Galleria Arturarte, Nepi (VT)

Ri-trarre, a cura di Paolo Klun, Home Gallery, Napoli

2003

Interferenze, Spazio S. Fedele, a cura di Antonio Spadaro e Rodolfo Balzarotti, Milano

ESPOSIZIONI COLLETTIVE

2007

Landscape, a cura di Stefano Castelli, Galleria 35, Rieti

L'ombra del dubbio, a cura di Maurizio Sciaccaluga, Galleria Novato, Fano

2006

Per le Strade, a cura di Emma Gravagnuolo e Franco Migliaccio, Hotel Delle Arti, Cremona

Vertigini: il fantastico oggettuale, a cura di Silvia Pegoraro, XXXIX Premio Vasto, Palazzo d'Avalos, Vasto

2005

Città di Carta: da Sironi ai contemporanei, a cura di Sandro Fusina, Galleria Pittura Italiana, Milano

Premio Morlotti 2005, a cura di Giacomo Pellegrini, Imbersago

Europe Project, a cura di Gianluca Marziani, Hart Diest Gallery, Diest (Belgio)

Nuovo romanticismo, Galleria Studio Vivo, Cremona

2004

Sacro, a cura di Silvano Petrosino, Centro S. Fedele, Milano

Premio La Fenice, Venezia, (secondo premio)

Salon di scenografia 2004 - il mestiere dello scenografo, Accademia di Brera, Milano (primo premio)

2003

Caleidoscopio di Brera, a cura di Andrea Del Guercio, Collegio Cairoli Università degli Studi, Pavia

Naturarte 2003, Lodi

(S)paesaggi e dintorni, Galleria Pittura Italiana, Milano

2002

Ritorno ad Itaca, a cura di Andrea Dall'Asta, Centro S. Fedele, Milano

Premio CDZ 2002, a cura di Elena Pontiggia, Galleria Ponte Rosso, Milano

2000

SALON I 2000, Museo della Permanente, Milano

La riscoperta dell'immagine di Virgilio nell'autenticità e sensibilità odierna, Museo Diocesano Tridentino, Trento (primo premio)

NewCentury presents, Aoyama Skydoor Artplace, Tokio (Japan)

BIOGRAPHY

Andrea Mariconti was born in Lodi in 1978. He lives and works in Milan.

He graduated at the Accademia di Belle Arti di Brera, major in visual arts in 2001 and in scenography in 2006. In 2003 he has been appointed assistant professor at NABA - Nuova Accademia di Belle Arti - of Milan.

In 2005 he designed the stage setting and the costumes of *The Magic Flute*, written by W.A.Mozart, for the Suntory Hall of Tokyo. Between 2005 and 2006 he has been several time in Kosovo to teach art therapy to childs victims of war traumas, and he has been teacher to a disabled student school of drama.

In 2005 he attend to a Anselm Kiefer workshop in Milan, during the setting up of the *Sette Palazzi Celesti* at the Hangar Bicocca in Milan.

SOLO EXHIBITION

2007

Quia Pulvis, curated by di Fabrizio Dentice, Galleria Pittura Italiana, Milano

2006

Andrea Mariconti, curated by Maurizio Sciaccaluga, Galleria Pittura Italiana, Milano

Silenzi, curated by di Flaminio Gualdoni, Galleria L'Ariete, Bologna

2004

Nozzechimiche, curated by Galleria Pittura Italiana, Spazio Cailan'd, Milano,

Rumore bianco, curated by Francesco Gesti e Antonio Spadaro, Galleria Arturarte, Nepi (VT)

Ri-trarre, curated byPaolo Klun, Home Gallery, Napoli

2003

Interferenze, Spazio S. Fedele, curated by Antonio Spadaro e Rodolfo Balzarotti, Milano

GROUP SHOW

2007

Landscape, curated by Stefano Castelli, Galleria 35, Rieti

L'ombra del dubbio, curated by Maurizio Sciaccaluga, Galleria Novato, Fano

2006

Per le Strade, curated by Emma Gravagnuolo e Franco Migliaccio, Hotel Delle Arti, Cremona

Vertigini: il fantastico oggettuale, curated by Silvia Pegoraro, XXXIX Premio Vasto, Palazzo d'Avalos, Vasto

2005

Città di Carta: da Sironi ai contemporanei, curated by Sandro Fusina, Galleria Pittura Italiana, Milano

Premio Morlotti 2005, curated by Giacomo Pellegrini, Imbersago

Europe Project, curated by Gianluca Marziani, Hart Diest Gallery, Diest (Belgio)

Nuovo romanticismo, Galleria Studio Vivo, Cremona

2004

Sacro, curated by Silvano Petrosino, Centro S. Fedele, Milano

Premio La Fenice, Venezia, (second prize)

Salon di scenografia 2004 - il mestiere dello scenografo, Accademia di Brera, Milano (first prize)

2003

Caleidoscopio di Brera, curated by Andrea Del Guercio, Collegio Cairoli Università degli Studi, Pavia

Naturarte 2003, Lodi

(S)paesaggi e dintorni, Galleria Pittura Italiana, Milano

2002

Ritorno ad Itaca, curated by Andrea Dall'Asta, Centro S. Fedele, Milano

Premio CDZ 2002, curated by Elena Pontiggia, Galleria Ponte Rosso, Milano

2000

SALON I 2000, Museo della Permanente, Milano

La riscoperta dell'immagine di Virgilio nell'autenticità e sensibilità odierna, Museo Diocesano Tridentino, Trento (first prize)

NewCentury presents, Aoyama Skydoor Artplace, Tokio (Japan)

