

BETWEEN
THE
LINES

TRA
LE
RIGHE

EDITH URBAN

sponsored by



BETWEEN
THE
LINES

TRA
LE
RIGHE

EDITH URBAN

a cura di marcello carriero



GALLERIA MIRALLI
16 ottobre – 4 novembre 2016
viterbo

Non sono del tutto d'accordo su quella «poetica del frammento» sostenuta dalla quasi totalità dei testi critici sul lavoro di Edith Urban¹. Secondo me, infatti, sarebbe più lecito rivolgersi alla natura profonda del testo pittorico più che alle palesi intromissioni della scrittura. Più che la frase citata, di cui pertanto la fonte è essenziale, è la natura pittorica dello scritto, la calligrafia è il graffito, che appartiene all'ontogenesi della disciplina pittorica, particolare declinazione del dipingere, a risultare importante².

TRA LE RIGHE

un percorso semiotico della scrittura pittorica — *Marcello Carriero*

1. In particolare mi riferisco al testo di Tanja Lelgemann, Cosa Credi che vedrei se potessi allontanarmi da me? Scritto per la mostra al Centro Luigi Di Sarro a Roma nel 2015, dove si dice: «Questi frammenti, provenienti dalle fonti più varie, sono inoltre in qualche modo effetto di situazioni casuali e del quotidiano confronto dell'artista con l'ambiente culturale che la circonda». La Lelgemann rileva un aspetto del lavoro di Edith Urban che unisce un'arbitrarietà moderna che rende autonomo il quadro da ogni referente a un controllato prelievo dell'oggetto culturale più propriamente post-moderno.

2. Marcello Faletra, Graffiti Poetiche della rivolta, Postmedia Books, Milano 2015, p. 95.

3. Maria Grazia Messina – Jolanda Nigro Covre, Il cubismo dei cubisti. Ortodossi / eretici a Parigi nel 1912, Officina Edizioni, Roma 1986, p. 318 – 331
4. Ciò si potrebbe estendere al pentagramma e quindi alla posizione della notazione musicale. Alcune sperimentazioni di Sylvano Bussotti e Giuseppe Chiari relativi alla poesia concreta in seno al Gruppo 70 prevedevano l'intervento pittorico nella notazione musicale mischiano i codici visivi. Edith Urban sembra, però, ribaltare radicalmente il problema, come spiegherò più avanti.

5. Fondamentale in tal senso è il saggio di Massimo Carboni, L'ornamentale. Tra arte e decorazione, Jaca Book, Milano 2000. Christine Buci – Glucksmann, Filosofia dell'ornamento, Sellerio, Palermo 2010.

L'idea di scrivere su un testo pittorico ha diverse motivazioni posso ricordarne alcune. Nell'arte antica serviva a accompagnare la figura in modo da commemorare il soggetto rappresentato enumerandone qualità e virtù. La scrittura si rapportava all'immagine assumendo la responsabilità di giustificare le fattezze del soggetto rappresentato qualora risultassero troppo generiche in linea con la gerarchia dei valori formali dell'arte. L'iscrizione, in questo caso, risulterebbe un rafforzativo. In epoca moderna posso ricordare, come esempio anomalo ma eloquente, il vezzo degli umanisti e dei pittori di scrivere il proprio nome sui muri dipinti della Domus Aurea a Roma. Dentro quel motivo decorativo denominato, per la sua natura ctonia, «grottesca», il graffito diventa un caso di in – iscrizione, scrivere dentro un contesto per farne parte. In fine, nel cubismo la scrittura fu una congiunzione tecnica con la pittura come si può constatare specialmente nel periodo analitico. Questa congiunzione avvenne sia per via di frammentazione sia per via di composizione matematico – concettuale che fa del testo un sistema di riferimento al reale, un certificato di realtà.³

Per capire dove collocare la scrittura di Edith Urban partiamo da un primo caso per spiegare il quale mi avvarrò di un esempio tanto banale quanto eloquente: le righe dei quaderni di scuola. I Quaderni hanno varie rigature a seconda della classe a cui sono destinati per accompagnare l'apprendimento progressivo della scrittura. La pagina per prima e seconda elementare viene presentata una riga verticale e delle righe orizzontali di spaziatura diversa. Ogni pagina è costituita da 8 spazi da 22 mm ed al centro di ciascuno spazio vi sono due righe distanti 6 mm che servono da guida per il corpo centrale di scrittura. Per la terza elementare, invece, pur mantenendo i margini verticali, la riga per la scrittura è molto più stretta, 10 spazi da 16,5 mm, mentre lo spazio del corpo della scrittura è di 3 mm. Dalla quarta classe si passa alla riga che accompagnerà la scrittura per tutte le classi superiori, che può essere con margine o senza. In ogni pagina ci sono 12 spazi da 15 mm ed uno spazio per il corpo della scrittura di 2,2 mm⁴. Questi campioni di rigatura ci mostrano quanto per l'impostazione della pagina sia importante non solo la regola e la misura del testo ma anche, in assenza di esso, l'immagine del vuoto. La rigatura è il telaio su cui vengono ripartiti e disposti gli elementi costitutivi della scrittura è, in un certo senso, l'impalcatura dello scritto. Analogamente la pittura ha come supporto la tela che, a sua volta, è tesa sul telaio tanto da avvicinarla concettualmente alla pagina rigata e l'uso del colore alla parola scritta. Questa prossimità è ancor più evidente per via ornamentale.⁵

1. Piccola digressione sull'ornato

È necessaria, vista l'evidenza del caso in molti lavori di Edith, una piccola parentesi sull'ornato.

Per noi storici dell'arte è fondamentale quando si parla di decorazione o di ornato il testo di Alois Riegl, *Stilfragen* che ci indica una chiave interpretativa del cambiamento dello stile nel tempo proprio nella decorazione. Il fatto di essere fuori della figuratività iconica, ma piuttosto in una contesa tra ritmo e direzione, fa della scrittura un particolare motivo decorativo, un fregio che, trascendendo un disegno chiuso, oltrepassa il fine rappresentativo e si pone su un piano non – oggettivo. Questa non oggettività è frutto della combinazione sintattica tra ripetizione e pausa, tra aspettativa di linearità e ansia di digressione. Ciò è ancor più vero nell'arabesco il cui senso, ovverosia il luogo e lo spazio che occupa, coincide con il suo significato che, comunque, emerge dalla lettura di un codice e dalla trasformazione del grafismo in parola. Il leggero velo del ghirigoro disposto sul vuoto, da un lato è destinato a confondersi con lo spazio, dall'altro a costruire il «suo» spazio seguendo una logica o geometrica o calligrafica. La scrittura più s'avvicina a questa natura, più s'allontana dalla figura chiusa e, anche se di quest'ultima può essere commento, didascalia o atto celebrativo, risplende di una forza oscura, poiché condivide con l'ornato una struttura corsiva e aperta scandita dal ritmo dei segni. La decorazione, ad esempio, in ambito medievale visse di vita propria poiché non fu solamente modanatura subordinata all'ordine architettonico, ma partecipava al valore artistico sino, in certi casi, a dichiararsi vincente sull'immagine. La decorazione, una volta abbandonata la funzione di «bordone» di un testo figurativo, diventa nel suo complesso una necessaria soluzione che oltre ad inglobare una forma finisce per rappresentarla. Di qui l'eccesso di ornamentazione finisce per occultare tra spire, volute e cifre il significato dell'immagine. Questo eccesso scatenò le ire di Adolf Loos condensate nel famoso *Ornamento e delitto* del 1908. Loos restituì al vuoto, alla pagina bianca, la dignità di potenziale campo di senso e, grazie alla sua funzione di appoggio sostanziale della parola all'immagine, venne giudicata idonea a sostenere anche l'assenza dell'una e dell'altra. L'immagine esplicita o solamente evocata dipende dall'organizzazione di uno spazio dove tutto è sospeso, cioè dove apparentemente c'è un'inerzia. Lo sfondo, infatti, risulta fondamentale per la decifrazione del significato complessivo della scrittura, *cun – textum* almeno quanto il soffitto del palazzo di Nerone a Roma per i pittori che vi graffiavano la superficie nel XV Secolo. Inserendosi in quella dimensione archeologica, le firma dichiarano l'appartenenza a un tempo altro ma anche a uno spazio altro. Anche la pagina bianca si presenta in modo simile.

6_Adolf Loos, *Le parole nel vuoto*, Adelphi Milano, 1972, p. 219.

7_«Interessante in questo senso la considerazione di George Rimmel che nel 1908 pronuncia relativamente al fregio della cornice che considera, quando è incastonato tra due liste parallele come una corrente che scorre tra due rive di un fiume. Lo scritto, guarda caso dello stesso anno di pubblicazione del polemico saggio di Loos, si aggiunge ad un altro arcinoto libro, uscito l'anno prima, *Astrazione e empatia*, di Wilhelm Worringer dove si mette in risalto il sistema formante dello stile riguardo l'arte ornamentale, considerata l'espressione più pura del volere artistico assoluto e risponde all'esigenza psichica di astrazione.

8_«Per comprendere questo percorso, che va dalla fenomenologia alla linguistica strutturale, posso ricordare il percorso del pensiero critico di Cesare Brandi. Cesare Brandi, *Segno e immagine*, *Aesthetica*, Palermo 2010

Nel piccolo ritratto al museo D'Orsay di Parigi, Stéphane Mallarmé, dipinto da Edouard Manet nel 1883, poggia la mano destra su alcuni fogli bianchi. Per il pittore e per il poeta, quindi, in pittura e nella scrittura si presenta il problema della pagina bianca che proprio Mallarmé vedeva difesa dal suo candore, candore che è la vera sede dell'immaginazione.

La minima indicazione, il segno o la linea che della parola è germe oscuro si presenta come limite e orizzonte perché accenna a ciò che sarà uno scompartimento essenziale nello spazio. La linea è, quindi, il livello di esibizione di un vuoto che, seppur turbato nella sua purezza si mostra come zona di senso, come luogo è pensato logos. Questo vuoto «detto» è esibito e, una volta presentato nella sua misurazione, cioè tra i suoi margini, diventa un'immagine.⁷ La decora-

zione turba pertanto una delle immagini del vuoto come la corrente di un fiume tra le rive, protende verso la scrittura, la linea segue un ritmo dando vita a un »motivo« che dà significato al gesto ripetuto nel segno e alla zona su cui esso si muove creando, appunto, un'immagine »nel« vuoto. Dobbiamo pertanto pensare alle tele di Edith Urban come a un'alternanza di immagini.

2. γράφειν

Le tele di Edith intrappolano delle immagini che si presentano all'occhio su due registri: quello del motivo ornamentale, di cui s'è parlato prima, e quelle del soggetto – oggetto grafico. Per grafica dobbiamo qui intendere il segno, la scrittura che, oltre ad evocare immagini, definisce una cornice atmosferica dove la citazione ingaggia una gara analogica con la pittura. Il detto oraziano *ut pictura poësis*, nel contesto pittorico di Edith, si risolve in una forma lineare astratta mantenendo da un lato il rapporto col significato letterario, dall'altro con il fatto pittorico il significante del colore steso a bande, righe e campiture. Sottilmente s'insinua con estrema perizia quale sottotesto pur restando incastrato nel tessuto della pittura, nella copertura di una superficie. Queste lettere o appunti graffiati nel colore, si in – scrivono e disegnano una traiettoria mentale oltre l'apparenza ma, al contempo, la designano. L'ambiguità, della parola scritta o in – scritta nella pittura mette in risalto i limiti e le concessioni della parola all'immagine quei limiti che sono, per dirla con il titolo di un quadro di Magritte, »tradimenti dell'immagine«. Questo tradimento nelle opere di Edith non avviene per via figurativa ma dopo l'assimilazione del segno scritturale nella pittura. René Magritte amava le immagini dal significato oscuro poiché amava vederle quali erano così la scrittura nei quadri di Edith Urban va vista così com'è. »Ciò che vedi è ciò che vedi« di Frank Stella, nei lavori di Edith diventa »ciò che leggi è ciò che leggi«. Ciò che si propone come scritto ha a che fare con *Erlebnis* del filosofo Edmund Husserl, sarebbe a dire con una coscienza vissuta dalla coscienza aperta alle varie modalità del sentire, di conseguenza anche a modi di percepire e, quindi, di apprendere la realtà. Scalzando l'interpretazione dal podio su cui era stata eretta dal pensiero ermeneutico, torna ad essere protagonista l'idea, un'idea presentata ai sensi in quanto esperienza dei sensi. L'idea di Edith sembra essere quella di far convivere i contenuti immediati della sensazione, come se fossero dati passivi, e una pratica intenzionale, sicché, tanto per citare ancora Husserl, ciò che prima ci impressiona in maniera »puramente estetica« poi si rivela essere un simbolo o un segno linguistico⁸. Lo scritto di Edith è sostanzialmente, più che un frammento rapito, un ornamento. In qualità di γράφειν, appunto, è essenza informe della sensazione che ha perso il suo carattere intenzionale legato a un'immagine letterale poiché in – scritto nella pittura. In altre parole, la citazione scritta non è altro che la pittura lineare ribadita. Il fatto è che molto si è detto del frammento che Edith avrebbe usato secondo l'antico concetto dell'εκφρασις, ovvero un discorso descrittivo a sé stante che pone un'oggetto specifico sotto un'altrettanto specifico sguardo. Ciò non avrebbe senso se immerso nel fatto pittorico. Questo scritto, infatti, sta dentro non sopra la pittura almeno quanto i segni e i ghirigori di Cy Twombly.

3. Citazione e Frammento

Per Edith Urban la citazione sollecita una ricostruzione del testo da cui è stata estrapolata, ossia celebra una rappresentazione in quanto omologa l'atmosfera evocata a un contesto più vasto di cui è parte. Prelevata come frase a sé stante questa nota scritta, sebbene indichi nella fonte la sede adatta a una soluzione discorsiva, si propone in pittura come motivo corsivo e adegua il significato alla natura atmosferica del colore. La pittura, per quanto regolata da rigide campi-

ture allineate e sovrapposte, rimane comunque un fatto emotivo, pulsa nei toni e sembra reclamare una luce traslucida oltre i rigidi confini delle partiture a bande. Parimenti la scrittura, che in queste partiture è inscritta, perde la materietà del testo da cui è stata estrapolata per vivere *sub specie pictorica* come soggetto – oggetto. Sebbene sia evidente la collocazione dello scritto nella spaziatura delle linee colorate, questa collocazione non sembra dettare una pausa figurativa o quanto meno un intervallo pittorico, piuttosto sembra essere un modo diverso di presentare la pittura. L'immagine è immersa in una atmosfera letteraria che è come un ponte tra le soluzioni cromatiche che la precedono e la seguono. Riguardo alla natura frammentaria delle scritte devo dire che essa trascende l'interruzione e la parcellizzazione, non più traccia di altro s'addensa con la pasta cromatica. Il frammento mi ricorda sovente Eraclito, filosofo che noi conosciamo attraverso questa forma⁹. Il pensiero della folgore e del moto ha trasceso lo spezzettamento del testo da dove, probabilmente, provenivano le frasi che conosciamo, poiché in esse c'è l'essenza di un tutto. Questa essenza è viepiù presente per via di un'assenza. Il frammento di Edith è così: un'atmosfera che non può prescindere dalla pittura. La frase, il brandello di testo è, quindi, connesso a una privazione a un taglio, a unprelievo, attrae per un attimo l'attenzione fuori dal testo pittorico ma poi lo riporta al contenuto rappresentativo del quadro.¹⁰

4. Oltre la linea

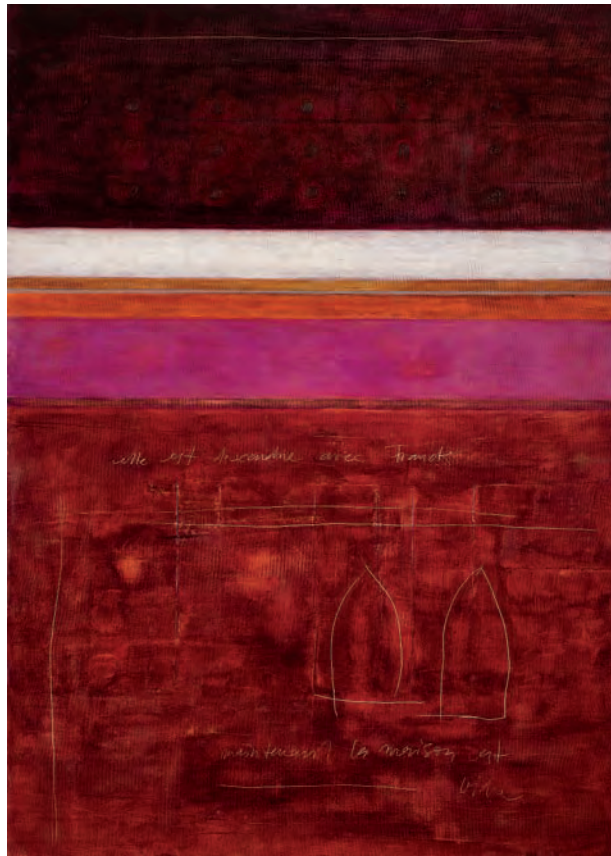
Edith Urban, però non segue sempre un andamento lineare, le macchie che sembrano scendere come neve colorata sul ritmo lineare sono note dinamiche anch'esse atmosferiche, così come i calchi di ricami sono tracce di esistenza appuntata e commentata come se fosse la classificazione di un percorso della memoria che si vuol conservare nella preziosità di una reliquia, quasi un ex voto. Piccoli lavori che concentrano brani e brandelli di esperienze private, come fondi di cassette e ripostigli vengono offerti a uno sguardo che apre e scruta la parte più intima, un'atmosfera domestica.

Oppure troviamo uno schema, una sorta di schizzo architettonico come nell'opera del 2014 *Elle est descendue en ville avec Franck pour faire quelques achats urgents, elle n'as pas précisé lesquels maintenant la maison est vide**. (tecnica mista su tela 140 X 100). Proprio questa opera il cui titolo è tratto da *La jalousie* di Robbe Gillet ha l'aspetto di un foglio volante di un taccuino su cui sono stati schizzati i tratti di un luogo visitato durante un singolare Grand Tour bibliografico. Edith, infatti, sembra trarre dall'esperienza degli appunti di suggestioni nascondendo tra le righe le tappe di un turismo dell'anima. Questo vagare tra libri e colori, tra spazi serrati dall'andamento del pennello e aperti dalla lettura, fa emergere di tanto in tanto un edificio immaginario tra le righe.

La mostra di Viterbo. Nota del curatore

Per questa mostra ho scelto alcune opere di Edith Urban che rispecchiassero questo contenuto estensivo della parola scritta nella pittura. La mia tesi curatoriale parte dal presupposto che lo spazio della Galleria Miralli, il piano Palazzo Caetani – Chigi risalente al secondo '400, presenta già dei segni della scrittura architettonica antica¹¹. Per questa mostra ho scelto pertanto dei quadri che hanno una connotazione araldica, come stemmi a bande orizzontali si dispongono nello spazio alternando evocazione antiquaria a astrazione contemporanea. Cominciamo con il più remoto: *so tonlos, so raumlos. unverändert auf sich nur gestellt, ungefährt wandelt es im kreise / senza tuono, senza spazio. gira nel vuoto, immutato e riferendosi solo a se stesso tao te king (lao-tse)* tecnica mista su tela,

150 x 100, 1998/99 per poi proseguire con lavori del 2013 e più recenti. Tra i dipinti più piccoli c'è da notare il quadretto scuro che a mio avviso reclama un posto autonomo sia per il suo aspetto monocromo sia per il suo sapore di reperto carbonizzato. Queste opere sono state disposte in modo che si possa osservare la continuità e la coerenza del discorso pittorico e letterario a prescindere dal formato dei singoli lavori.



9_Eraclito, Frammenti, Rizzoli, Milano 2013
10_Per «atmosfera letterarie» intendo le suggestioni suscitate dalla lettura di una poesia, di un romanzo, di un saggio che indirizzano l'uso di un colore in una certa composizione, così come recentemente ha dimostrato Marco Tonelli in un audace e rigoroso saggio su Francis Bacon intitolato appunto: Francis Bacon. Le atmosfere letterarie, De Luca Editore, Roma 2014.
11_Simonetta Valtieri – Enzo Bentivoglio, Viterbo nel Rinascimento, G. B. Editori, Roma 2012, p. 467

* Elle est descendue en ville ...

I do not entirely agree with the approach based on the poetics of the fragment proposed in almost all the critical writing on Edith Urban's art¹. In my opinion, it is more legitimate to look at the profound nature of the pictorial text than the evident intrusions of writing. So whilst the source of the phrase cited is essential, more than the phrase itself, what is important is the pictorial nature of what is written, its calligraphy, which is a particular variant of painting. The graffito technique, a form belonging to the ontology of the discipline of painting, gives the writing the status of an

BETWEEN THE LINES

a semiotic exploration of pictorial writing — Marcello Carriero

1_I refer in particular to Tanja Lelgemann's text, Cosa credi che vedrei se potessi allontanarmi da me?, written for the 2015 exhibition at the Centro Luigi Di Sarro in Rome, which states: »These fragments drawn from such varied sources are also in a sense the effect of chance situations and the artist's everyday engagement with the cultural environment that surrounds her«. Dr Lelgemann reveals an aspect of Edith Urban's work that combines a modern arbitrariness that renders the painting independent of any reference point with a controlled sampling of the cultural object that is more strictly post-modern.

2_Marcello Faletta, Graffiti. Poetiche della rivolta, Postmedia Books, Milan 2015.

3_Maria Grazia Messina – Jolanda Nigro Covre, Il cubismo dei cubisti. Ortodossi/eretici a Parigi nel 1912, Officina Edizioni, Rome 1986, p. 153 ff.

4_This could be extended to the stave and therefore to the position of musical notation. Some experiments in concrete poetry conducted by Sylvano Bussotti and Giuseppe Chiari within the Gruppo 70 involved a pictorial intervention in musical notation, mixing the visual codes. Edith Urban, how-ever, seems to radically reverse the issue, as I will explain further on.

5_A fundamental source here is Massimo Carboni's essay, L'ornamentale. Tra arte e decorazione, Jaca Book, Milan 2000. Christine Buci-Glucksmann, Filosofia dell'ornamento, Sellerio, Palermo 2010.

inscription². There can be various reasons for idea of writing on a pictorial text, some of which I shall mention here. In ancient art, the purpose of writing was to accompany an image in order to commemorate its subject by enumerating that person's qualities and virtues. In its relationship to the image, writing assumed the responsibility of authenticating the subject's features if they were too generic, in accordance with the hierarchy of the formal values applied to art. The function of the inscription in this case was one of reinforcement. From the modern era, I can cite the unusual but eloquent example of humanists and painters writing their own names on the painted walls of the Domus Aurea in Rome. Within these decorative motifs termed »grotesques« due to their subterranean nature, their graffiti was an example of in-inscription, writing within a context in order to become part of it. Finally, in Cubism, writing combined technically with painting, as can be seen in the analytical period in particular. This combination occurred both through fragmentation and through mathematical-conceptual composition that made the text a system for referring to the real world, a certificate of reality³.

To understand where to locate Edith Urban's writing, we shall begin with the first instance, for which I will take an example that is as banal as it is eloquent, namely the lines in school exercise books. In Italy, the lines in these exercise books vary according to the school year for which they are intended, to accompany the gradual process of learning to write. Pages for the first and second years of primary school have a vertical line and horizontal lines with differing spacing. Each page consists of eight spaces measuring 22 mm, at the centre of which are two lines 6 mm apart to serve as a guide for the central body of the letters. For the third year of primary school, on the other hand, whilst the vertical margins remain, the lines for writing are much narrower, with 10 spaces measuring 16.5 mm, whilst the space for the body of the letters measures 3 mm. From the fourth year onwards, pupils move on to the line format that will be used for writing in all the upper years, with or without margins. Each page contains 12 spaces 15 mm wide and a space for the body of the letters measuring 2.2 mm⁴.

These examples of line spacing show us the importance not only of the rules governing the text and its size in laying out a page, but also, in their absence, the image of empty space. The lines are the framework upon which the elements making up the writing are distributed and arranged. In a sense, they are the structure of the writing. In the same way, painting uses a canvas support, which in turn is stretched on a frame, so as to make a conceptual connection with the lined page and between the use of colour and the written word. This proximity is even more evident when it comes to the ornamental aspect⁵.

1. *A short digression on ornamentation*

Given its evidence in many of Edith's works, it is necessary to include a short parenthesis on ornamentation.

*For art historians such as myself, a fundamental point of reference when discussing decoration or ornamentation is the text by Alois Riegl, *Stilfragen*, which provides a key to interpreting changes in the style of decoration over time. The fact of lying outside iconic figurative representation, and existing more as a contest between rhythm and direction, makes writing a particular decorative motif, a frieze that by transcending the closed image, goes beyond the function of representation to occupy a non-objective plane. This non-objectivity is the result of the syntactic combination of repetition and pause, between the expectation of linearity and the fear of digression. This is even more true of arabesques, where meaning derives from the place and the space that they occupy, or rather coincides with the meaning that emerges from the reading of a code and the transformation of graphic marks into words. The light veil of curlicues arranged over the empty space is destined to merge into the space on the one hand, but on the other hand to construct its »own« space on the basis of a logic that is either geometric or calligraphic. The more writing approaches this state, the further it departs from the closed image, and even if it is a comment, caption or celebration of the image, it shines with an obscure power, because of the cursive, open structure, articulated by the rhythm of its signs, that it shares with ornamentation. Decoration in the medieval period, for example, had a life of its own because it went beyond ornamentation subordinated to the architectural order, to play its part in the artistic value of the artwork, to the extent of becoming more important than the image in certain cases. Once decoration has abandoned its function as a border to a figurative text, as a whole it becomes a necessary solution that more than simply encompassing a form, ultimately comes to represent it. As a result, excessive ornamentation, with its spirals, scrolls and emblems, ends up obscuring the meaning of the image. It was this excess that aroused the anger of Adolf Loos in his famous 1908 essay *Ornament and Crime*⁶. Loos restored the dignity of a potential field of meaning to empty space, the white page, and thanks to its function as a concrete support for words and images, it was also deemed able to support the absence of one or the other. An image, whether explicit or merely evoked, depends upon the organisation of a space in which everything is on hold, in other words apparently in stasis. And the background becomes fundamental in deciphering the overall meaning of the writing, *cum-textum*, at least to the same extent as the ceiling of Nero's palace in Rome for the painters who carved their names into its surface in the 15th century. By being inserted into that dimension, their signatures were declaring their belonging not just to another time but to another space. And the blank page also functions in a similar way.*

6_ Adolf Loos, *Le parole nel vuoto*, Adelphi, Milan, 1972, p. 219.

7_ It is interesting to look here at George Rimmel's 1908 discussion, in which he compares a cornice frieze enclosed between two parallel bands to a current flowing between two banks of a river. In addition to this essay, which strangely enough was published in the same year as Loos' polemical piece, we can think of another extremely well-known book published the year before, *Willhelm Worringer's Abstraction and Empathy*, which looks at the system responsible for the style of ornamental art, which he saw as the purest expression of absolute artistic volition, responding to the psychic need for abstraction.

In the small portrait at the Musée d'Orsay in Paris, Stéphane Mallarmé, painted by Edouard Manet in 1883, is resting his hand on several blank sheets. Both the painter and the poet, in painting and writing, are faced with the issue of the blank page.

For Mallarmé, the page was protected by its whiteness, a whiteness that is the true domain of imagination.

The smallest indication, sign or line constituting the obscure seed of the word presents itself as a limit and a horizon because it hints at what will be an essential subdivision within the space. So the line constitutes the extent to which an empty space is exhibited, a space that in spite of the disturbance of its purity, emerges as an area of meaning, a place existing in thought or logos. This »spoken« empty space is exhibited and once presented within its dimensions, in other words between its margins, becomes an image⁷. Like the current of a river between its banks, decoration disturbs one of the images of the empty space, tending towards writing, as its line moves in rhythm,

giving rise to a »motif« that gives meaning to the repeated gesture within the sign and to the area in which it moves, creating an image »within« the void. We must therefore consider Edith Urban's paintings as alternations of images.

2. γράφειν

Edith's paintings trap images that present themselves to the eye on two levels: that of the ornamental motif we have already discussed, and that of the graphic subject-object. By graphic here was must understand the sign, the writing that in addition to evoking images, defines an atmospheric frame in which the quotation enters into an analogical contest with the painting. In the context of Edith's paintings, Horace's phrase ut pictura poësis is resolved in an abstract, linear form that maintains the relationship to the literary meaning on the one hand, and on the other hand, to the pictorial aspect, the source of meaning deriving from the colour laid out in bands, lines and fields. It subtly and very skilfully insinuates itself as a subtext, whilst remaining embedded in the fabric of the painting, in the coverage of the surface. These letters or notes etched into the colour in-scribe themselves, simultaneously representing and referring to a mental trajectory beyond external appearance. The ambiguity of the word written or in-scribed into the paint highlights the word's limits and concessions with regard to the image, limits that we can describe in the words of one of Magritte's titles as »treacheries of the image«. In Edith's works, this treachery does not occur through figurative means but after the assimilation of the written sign into the painting. René Magritte liked images with obscure meanings because he liked to see them as they were, and similarly, the writing in Edith Urban's paintings is to be seen as it is. In Edith's works, Frank Stella's »what you see is what you see« becomes »what you read is what you read«. What is presented as writing relates to the philosopher Edmund Husserl's concept of Erlebnis, in other words an awareness experienced by a consciousness open to the different means of feeling, and consequently also the ways of perceiving and therefore apprehending reality. By removing interpretation from the pedestal that hermeneutic thinking has placed it upon, the idea once again becomes the protagonist, an idea presented to the senses as an experience of the senses. Edith's idea seems to be to create a cohabitation between the immediate elements of sensation, as if they were passive data, and an intentional practice, so that, to quote Husserl once more, what first strikes us in »purely aesthetic« terms then reveals itself to be a symbol or a linguistic sign⁸. In substance, Edith's writing, more than a stolen fragment, is an ornament. As γράφειν, it is the formless essence of the sensation that has lost its intentional character linked to a literal image by dint of being in-scribed into the painting. In other words, the written quotation is nothing other than a reiteration of the linear painting. Much has been said about Edith using fragments on the basis of the ancient concept of ΕΚΦΡΑΣΙΣ, in other words a descriptive account in its own right that shows a specific object from an equally specific viewpoint. This would not make sense if it was immersed in the painting, and the writing does indeed lie within, rather than on top of the painting, at least to the same extent as Cy Twombly's signs and curlicues.

8_To understand this development, which ranges from phenomenology to structural linguistics, I would remind readers of the development of the critical thinking of Cesare Brandi. Cesare Brandi, *Segno e immagine, Aesthetica*, Palermo 2010.

9_Eradito, Frammenti [Heruditus, Fragments], Rizzoli, Milan 2013.

10_By »literary atmospheres« I mean the impressions evoked by reading a poem, a novel or an essay that direct the use of a colour in a certain composition, as was recently demonstrated by Marco Tonelli in his audacious and rigorously argued essay on Francis Bacon entitled: Francis Bacon.

Le atmosfere letterarie [Francis Bacon. Literary Atmospheres], De Luca Editore, Rome, 2014.

11_Simonetta Valtieri – Enzo Bentivoglio, *Viterbo nel Rinascimento*, G. B. Editori, Rome, 2012, p. 467.

3. Quotation and fragment

For Edith Urban, the quotation encourages a reconstruction of the text from which it has been extrapolated, in other words it enhances its representation by conforming the atmosphere evoked to a broader context to which it belongs. Extracted as a phrase in its own right, this written note, whilst indicating its source as the appropriate domain for a discursive solution, presents itself in the painting as a cursive motif and adapts its meaning to the atmospheric nature of the colour. The painting, even though it is governed by rigid fields that are aligned and superimposed, nevertheless remains an emotional creation, pulsating in its tones, which seems to lay claim to a translucent light beyond the rigid limits of the division into bands. In the same way, the writing,

which is inscribed into these divisions, loses the parentage of the text from which it was extrapolated, to exist *sub specie pictorica* as a subject-object. Although the placement of the writing within the spacing of the coloured lines is clear, this placement does not seem to dictate a figurative pause and less still a pictorial interlude, but rather seems to be a different way of presenting the painting. The image is immersed in a literary atmosphere that functions like a bridge between the chromatic solutions that precede and follow it. In my opinion, the fragmentary nature of the written elements transcends interruption and division: the fragment is no longer a trace of something and comes together with the substance of the colour. The fragment often reminds me of Heraclitus, the philosopher we know through this form⁹. His ideas of lightening and motion transcended the fragmentation of the text from which the phrases we recognise probably came, because they contain the essence of a whole, an essence that is all the more present through the absence. This is the nature of Edith's fragments: an atmosphere that cannot be isolated from the painting. So the phrase, the fragment of text, is linked to a deprivation, a cut or a removal, attracting our attention momentarily outside of the pictorial text but then returning it to the representative content of the painting¹⁰.

4. Beyond the line

Edith Urban does not always follow a linear path, however. The marks that seem to fall like coloured snow onto the linear rhythm are dynamic notes that also share an atmospheric value, in the same way as the embroidery-like forms are traces of existence with annotations and commentaries, as if they represented the classification of a journey through memory that someone wanted to preserve within the precious confines of a reliquary, almost as an *ex-voto*. Small works that accumulate excerpts and fragments of private experiences, like the bottoms of drawers or closets, are offered up to a gaze that opens up and scrutinises the most intimate domestic atmosphere. Or else we find a diagram, a sort of architectural sketch of the sort seen in her 2014 work *Elle est descendue en ville avec Franck pour faire quelques achats urgents, elle n'as pas précisé lesquels maintenant la maison est vide.* (mixed media on canvas, 140 x 100). This work, with its title taken from Robbe-Grillet's *La jalousie*, resembles a loose leaf from a notebook on which the features of a place visited on a singular bibliographic Grand Tour have been sketched. Edith seems to draw notes of impressions evoked by her experience, concealing between the lines the calling points of her tourism of the soul. This wandering between books and colours, between spaces enclosed by the passage of the brush and opened up by reading, occasionally reveals an imaginary edifice between the lines.

The exhibition in Viterbo. Curator's note For this exhibition, I chose a number of works by Edith Urban that reflect this extensive property of the word written into the painting. My curatorial hypothesis starts from the presumption that the space occupied by the Galleria Miralli, the ground floor of the Palazzo Caetani-Chigi dating from the second half of the fifteenth century, already carries the traces of historic architectural writing. So for the exhibition I chose paintings with heraldic connotations, which are arranged within the space like shields with horizontal stripes, alternating evocation of the past with contemporary abstraction. We begin with the oldest: so tonlos, so raumlos. unverändert auf sich nur gestellt, ungefährdet wandelt es im kreise / senza suono, senza spazio. gira nel vuoto, immutato e riferendosi solo a se stesso tao te king (*lao-tse*) mixed media on canvas, 150 x 100, 1998/99, and then continue with works dating from 2013 and beyond. Amongst the smallest works, I would like to highlight the small dark painting that in my opinion merits an autonomous position both for its monochrome appearance and for its evocation of an igneous artefact. These works have been arranged so that visitors can observe the continuity and coherence of the pictorial-literary discourse irrespective of the format of the individual works.

Die Mehrzahl der Kritiken, die sich mit der Arbeit Edith Urbans beschäftigen, beziehen sich auf die Poetik des Fragments – damit bin ich jedoch nicht ganz einverstanden.¹ Meiner Meinung nach sollte man sich vielmehr mit der eigentlichen Natur ihrer Malerei beschäftigen als mit dem offensichtlichen Einfluss des Geschriebenen. Denn mehr noch als dem Text selbst, dessen Quelle natürlich eine wichtige Rolle spielt, kommt der malerischen Natur der Schrift, der Kalligraphie als Ausdrucksform der Malerei, große Bedeutung zu. Die Schrift entstammt der Wandmalerei, die wiederum zur Ontogenese der malerischen Ausdrucksformen gehört, und ist deshalb als *Inscript* zu betrachten.²

ZWISCHEN DEN ZEILEN

ein semiotischer pfad zwischen schrift und malerei __ Marcello Carriero

1 *Ich beziehe mich insbesondere auf den Text von Tanja Lelgemann, What do you think I'd see if I could walk away from me?, der 2015 für die Ausstellung im Centro Luigi di Sarro in Rom verfasst wurde, in dem es heißt: »Diese Fragmente, die aus den unterschiedlichsten Quellen stammen, sind auch das Ergebnis zufälliger Begebenheiten und der alltäglichen Interaktion mit dem kulturellen Umfeld der Künstlerin. Lelgemann hebt einen Aspekt der Produktion Urbans hervor, der eine moderne Willkür, die das Bild von jedem Bezug löst, mit der gezielten Entnahme eigentlicher postmoderner Objekte verbindet.*
2 *Marcello Faletta, Graffiti Poetiche della rivolta, Postmedia Books, Milano 2015*
3 *Maria Grazia Messina – Jolanda Nigro Covre, Il cubismo dei cubisti. Ortodossi / eretici a Parigi nel 1912, Officina Edizioni, Roma 1986, S. 153 ff.*
4 *Dies trifft auch auf das Notensystem zu, also auf die Anordnung der musikalischen Notierung. Einige Versuche von Sylvano Bussotti und Giuseppe Chiari bezüglich der konkreten Poesie innerhalb der Gruppe 70 sahen den malerischen Eingriff in die musikalische Notierung, durch die Vermischung verschiedener visueller Ausdrucksweisen. Allerdings scheint Edith Urban das Problem auf den Kopf stellen zu wollen, wie ich im weiteren Verlauf erklären werde.*
5 *Von wesentlicher Bedeutung ist dazu das Essay von Massimo Carboni, L'ornamentale. Tra arte e decorazione, Jaca Book, Milano 2000. Christine Buci – Glücksman, Filosofia dell'ornamento, Sellerio, Palermo 2010.*

Für das Schreiben auf Malereien gibt es verschiedene Begründungen; ich möchte hier nur einige davon nennen: In der antiken Kunst diente es als Begleitung für das Bild, um das abgebildete *sujet* zu benennen und dessen Eigenschaften und Tugenden aufzuzählen. Die Schrift ergänzte das Bild, wenn das abgebildete *sujet* zu undeutlich geriet, man folgte somit der Hierarchie der formalen Werte: die Schrift diente als Verstärkung der Abbildung. Für die Frühmoderne erinnere ich an das ausgefallene, aber dennoch bezeichnende Beispiel der Humanisten und Künstler, die ihre eigenen Namen auf die Fresken der Domus Aurea in Rom schrieben. Bei diesem dekorativen Motiv, das aufgrund seiner chthonischen und »grotesken« Natur als graffito bezeichnet wurde, handelt es sich um eine In-schrift, bei der man seinen Namen in einen Kontext setzt, um ein Teil davon zu werden. Im Kubismus schließlich wurde die Schrift zu einem technischen Verbindungsglied zur Malerei, was besonders ausgeprägt in der analytischen Phase zu beobachten ist. Diese Verbindung entstand einerseits durch Zerstückelung, andererseits durch mathematische und logische Zusammensetzung: erst der Text schafft den Bezug zur Realität und wird damit quasi zu einem Zertifikat.³

Um das Geschriebene, die Schrift, in Edith Urbans Arbeit zu verorten, will ich mit einem banalen, aber vielsagenden Beispiel beginnen: mit den Zeilen eines Schulhefts. Diese Hefte haben unterschiedliche Zeilenabstände für die verschiedenen Schuljahre, während derer sie die Fortschritte der Schüler bei ihrem Lernprozess begleiten. Auf den Seiten für Erst- und Zweitklässler findet man eine senkrechte Linie und mehrere waagrechte Linien mit variierenden Zwischenräumen. Jede Seite besteht aus acht 22 mm hohen Zwischenräumen, und in der Mitte von jedem befinden sich zwei Zeilen, die 6 mm auseinander stehen und für den zentralen Schriftkörper gedacht sind. Für Schüler der dritten Klasse gibt es denselben senkrechten Rahmen, doch ist die mittlere, zum Schreiben gedachte Zeile deutlich schmaler, zehn Zwischenräume von jeweils 16,5 mm, während der Schriftkörper nur noch 3 mm misst. Ab der vierten Klasse gibt es dann die Zeile, die während der gesamten Oberstufe die Schrift begleiten wird, und die einen Rand haben kann oder auch nicht. Auf jeder Seite befinden sich 12 Zwischenräume von 15 mm und ein Abstand von 2,2 mm für den Schriftkörper.⁴

Diese Beispiele zeigen, wie für das *Layout* einer Seite nicht nur der Rahmen und der Zeilenabstand wichtig sind, sondern auch und gerade die Leere dazwischen. Die Linierung bildet sozusagen den Rahmen für die »Bausteine« der Schrift, also das Gerüst für den Text. Eine aufgespannte Leinwand entspricht sozusagen einer linierten Seite, während die aufgetragene Farbe, die Malerei, sich als das Geschrie-

bene verstehen lässt. Diese Entsprechung drückt sich deutlicher noch in der Ornamentik aus.⁵

1. Kleiner Exkurs zur Ornamentik

Angesichts der Rolle, die sie in vielen Arbeiten Edith Urbans spielt, ist an dieser Stelle eine kurze Abschweifung zur Ornamentik angebracht. Wenn es um Dekoration oder Ornamentik geht, ist für uns Kunsthistoriker der Text *Stilfragen* von Alois Riegl ein grundlegendes Werk, das uns einen Schlüssel zur Interpretation des Stilwandels speziell in der Dekoration liefert. Da sich jede Schrift »an sich« grundsätzlich außerhalb des Gegenständlichen befindet und eher in einem Spannungsfeld zwischen Rhythmus und Richtung angesiedelt ist, wird sie zu einem sehr speziellen dekorativen Motiv, das über seine Funktion als Bedeutungsträger hinaus eine nicht-objektive Dimension beinhaltet. Dieses Fehlen von Objektivität resultiert aus der syntaktischen Kombination von Wiederholungen und Pausen, von Linearität und Ausbruch. Dies ist besonders deutlich im Fall der Arabeske, bei der Ort und Raum mit ihrer Bedeutung übereinstimmen, die sich aus der Interpretation einer Art »Geheimsprache« und der Verwandlung vom Zeichen zum Wort ergibt. Der in die Leere gesetzte Schnörkel verbindet sich einerseits mit dem Raum, schafft sich jedoch andererseits seinen »eigenen Raum« nach geometrischen oder kalligrafischen Regeln. Je mehr sich eine Schrift dieser Charakteristik angleicht, desto weiter entfernt sie sich von einer fest definierten Darstellung, und auch wenn sie als Kommentar, als Bildunterschrift, als »Zelebrierung« fungiert, strahlt sie eine suggestive Kraft aus, die aus der offenen und kursiven Struktur der Ornamentik rührt, die dem Rhythmus der Schriftzeichen folgt. So besaß die Dekoration beispielsweise im Mittelalter eine eigenständige Bedeutung, nach der sie nicht mehr als der Architektur untergeordnet gesehen wurde, sondern einen eigenen künstlerischen Wert hatte, der in einigen Fällen die des Bildes sogar übertraf. Dient die Dekoration nicht mehr nur der »Verzierung« eines bildlichen Textes, wird sie zu einem unbedingten, zu einem notwendigen Element, das die Form nicht nur einrahmt, sondern letztendlich in ihrer Gesamtheit darstellt. Dies führt dazu, dass die Üppigkeit der Dekoration die Bedeutung des Bildes mit ihren Windungen, Kurven und Schnörkeln verstellt. Dieser Exzess löste die Empörung Adolf Loos' aus, die er im berühmten Pamphlet *Ornament und Verbrechen* aus dem Jahre 1908 zum Ausdruck brachte.⁶ Loos gab der Leere, dem weißen Blatt die Würde als potentieller Bedeutungsträger wieder zurück, das auch die Abwesenheit sowohl von Wort als auch von Bild erträgt. Das explizite oder nur angedeutete Bild hängt von dem Umgang mit dem Raum ab, in dem alles unentschieden ist, in dem also auf den ersten Blick eine gewisse Unbewegtheit herrscht. Der Untergrund wird so entscheidend für die vollständige Entzifferung der Bedeutung der Schrift, *cum-textum*, ähnlich wie die Decke von Neros Palast in Rom für die Künstler, die im XV. Jahrhundert ihre Namen dort einritzten. Mit ihren Unterschriften drückten sie ihre Zugehörigkeit nicht nur zu einer anderen Zeit, sondern auch zu einem anderen Raum aus. Die leere Seite präsentiert sich auf ähnliche Weise.

6. Adolf Loos, *Le parole nel vuoto*, Adelphi, Milan, 1972, p. 219.

7. In diesem Sinne ist der Gedanke interessant, den George Rimmel 1908 in Bezug auf den Fries eines Rahmens ausdrückt. Er bezeichnet ihn, wenn er zwischen zwei parallelen Linien eingefasst ist, wie eine Strömung die zwischen zwei Flüssen fließt. Der Text, der ausgerechnet im gleichen Jahr erschienen ist wie das Essay von Loos, schlägt in die gleiche Kerbe wie das berühmte Buch Abstraktion und Einfühlung von Wilhelm Worringer, das im vorherigen Jahr erschienen ist und das stilbildende System in Bezug auf die dekorative Kunst hervorhebt, die als reinsten Ausdruck des absoluten künstlerischen Willens gilt, und eine Antwort auf das psychische Bedürfnis nach Abstraktion darstellt.

In dem kleinen Portrait aus dem Musée d'Orsay in Paris legt Stéphane Mallarmé, dargestellt von Edouard Manet im Jahre 1883, die rechte Hand auf einige weiße Blätter. Für den Künstler und den Dichter stellt sich in der Kunst wie in der Poesie das Problem der leeren Seite, dessen Reinheit Mallarmé als wahren Hort der Vorstellungskraft verteidigte.

Der kleinste Hinweis, ein Zeichen oder ein Strich, die den verborgenen Keim eines Wortes bilden, präsentiert sich zugleich als Grenze und als Horizont: er verweist auf etwas, das zu einem wesentlichen Element des Raums wird. Die Linie ist also die Darstellung einer Leere, die sich, wenn auch in ihrer Reinheit gestört, als Bereich des Bewusstseins zeigt, als Ort des Denkens, als *logos*. Diese »sprechende« Leere wird quasi innerhalb ihrer Begrenzungen, der Ränder, präsentiert, wird zum Bild.⁷ Die Dekoration unterbricht folglich eine Abbildung der Leere wie der

Strom eines Flusses zwischen den Ufern, sie drängt zur Schrift, die Linie bewegt sich in einem Rhythmus, aus dem ein »Motiv« hervorgeht, das der im Zeichen wiederholten Geste und dem Bereich, in dem sie sich bewegt, Bedeutung verleiht und dadurch ein Bild »in« der Leere erzeugt.

2. γράφειν

Edith Urbans Arbeiten fangen »Bilder« ein, die sich dem Betrachter auf zwei verschiedenen stilistischen Ebenen präsentieren: sowohl die des ornamentalen Motivs, von dem bereits die Rede war, als auch die des graphischen Subjekt-Objekts. Unter Graphik verstehen wir hier das Zeichen, die Schrift, die nicht nur Bilder hervorruft, sondern auch einen atmosphärischen Rahmen vorgibt, in dem das Zitat eine Art Wettkampf mit der Malerei ausficht. In Ediths Malerei findet die Forderung Horaz' *ut pictura poësis* eine Umsetzung in Gestalt einer abstrakten linearen Form, die den Bezug zur wörtlichen Bedeutung der Schrift bewahrt, aber gleichzeitig auch die in Streifen, Linien und Flächen aufgetragene Farbe einbezieht. Sie schleicht sich äußerst geschickt als Subtext ein, bleibt dabei aber immer an die Textur, an die Abdeckung einer Oberfläche gebunden. Die in die Farbe eingeschriebenen Buchstaben und Notizen be-schreiben und be-zeichnen einen über den bloßen Anschein weit hinausweisenden mentalen Horizont. Die Zweideutigkeit des geschriebenen oder be-zeichneten Wortes zeigt deutlich, wo die Grenzen und die Zugeständnisse der Worte gegenüber der Bildlichkeit liegen, Grenzen, die nach dem Titel eines Bildes von Magritte, den »Verrat der Bilder« darstellen. In Ediths Arbeiten erfolgt dieser Verrat nicht figurativ, sondern durch die Verwendung schriftlicher Zeichen. So wie René Magritte Bilder liebte, die keine eindeutige Bedeutung haben, da er sie am liebsten als das betrachtete, was sie waren, so sollte man auch in Ediths Arbeiten die Schrift »an sich« betrachten, ohne unbedingt auf ihre Bedeutung einzugehen. »Was du siehst, ist was du siehst« von Frank Stella wird in Ediths Arbeiten zu »Was du liest, ist was du liest«. Was sich hier als Text präsentiert, hat mit dem *Erlebnis* des Philosophen Edmund Husserl zu tun, also mit einem Bewusstsein, das von dem Bewusstsein erlebt wird und offen ist gegenüber den verschiedenen Möglichkeiten, die Wirklichkeit wahrzunehmen. Im Gegensatz zum hermeneutischen Gedanken, bei dem die Interpretation idealisiert wurde, wird hier die Idee selbst wieder zum Protagonisten und zur sinnlichen Erfahrung. Ediths Absicht ist es offensichtlich, die unmittelbaren Inhalte der Empfindung wie passiv erlebte Eindrücke mit einer bewussten Absicht in Einklang zu bringen, so dass wir, nach Husserl, das, was uns zuerst auf »rein ästhetische« Weise beeindruckt, in einem späteren Moment als Symbol oder als linguistisches Zeichen erkennen.⁸ Die Textfragmente Ediths sind daher weniger verwendete Fragmente als Ornamente. Gerade in ihrer Eigenschaft γράφειν sind sie der formlose Inbegriff einer Empfindung, die ihre ursprüngliche Absicht aufgegeben hat, jene Bedeutung, die der Malerei »ein-geschrieben« wurde. Man könnte auch sagen, dass das geschriebene Zitat nichts anderes ist als umgekehrte lineare Malerei. Es ist viel gesagt worden über das Fragment, das Edith nach dem antiken Prinzip der *ἔκφρασις* verwendete – also als einen eigenständigen, beschreibenden Prozess, bei dem ein spezifisches Objekt aus einer neuen, ebenso spezifischen Perspektive beleuchtet wird. In einem malerischen Kontext macht dies allerdings wenig Sinn. Diese Texte stehen nämlich *im* Gemälde und nicht darüber, ebenso wie die Zeichen und Schnörkel eines Cy Twombly.

8_ *Um diesen Werdegang, der von der Phänomenologie bis hin zur strukturellen Linguistik reicht, zu verstehen, möchte ich an den kritischen Gedanken Cesare Brandis erinnern. Cesare Brandi, Segno e immagine, Aesthetica, Palermo 2010.*

9_ *Eracito, Frammenti, Rizzoli, Milano 2013*

10_ *Mit literarischen Stimmungen meine ich die Eindrücke, die bei der Lektüre eines Gedichts, eines Romans, oder eines Essays entstehen und die Verwendung einer Farbe in einer bestimmten Komposition leiten, wie vor kurzem Marco Tonelli in seinem gewagten und präzisen Essay über Bacon bewiesen hat, mit dem Titel: Francis Bacon. Le atmosfere letterarie, De Luca Editore, Roma 2014.*

11_ *Simonetta Valtieri – Enzo Bentivoglio, Viterbo nel Rinascimento, G. B Editori, Roma 2012, S. 467*

3. Zitat und Fragment

Für Edith Urban ist das Zitat eine Anregung zur Öffnung des Textes, dem es entnommen wurde. Es verstärkt sozusagen eine Bedeutung, einen »Sinn«, indem es die heraufbeschworene Stimmung einem breiteren Kontext zuordnet. Das entthobene Textfragment verweist zwar auf eine Quelle, die als Ort für eine diskursive Lösung denkbar ist, präsentiert sich jedoch in ihrer Malerei als kursives Motiv, das seinen Inhalt der Farb Stimmung anpasst. Obwohl ihre Malerei von strengen, aneinandergereihten und überlagerten Flächen beherrscht wird, bleibt sie doch immer emotional, mit pulsierenden Tönen und einer überraschenden

Transparenz, jenseits der strengen Grenzen und Streifen. Auf die gleiche Weise verliert die Schrift, die in diesen Zeilen ein-geschrieben ist, die Zugehörigkeit zu dem Ur-Text, um sich *sub specie pictorica* als Subjekt-Objekt zu behaupten. Die Arbeit ist in eine literarische Atmosphäre getaucht, die als Brücke zwischen den vorherigen und den nachfolgenden chromatischen Lösungen dient. Was die bruchstückhafte Natur der Fragmente anbelangt, so weisen sie weit über das Herausbrechen und Aufsplitten hinaus: Die Fragmentierung erinnert an Heraklit, einen Philosophen, dessen Texte uns nur in dieser Form überliefert sind.⁹ Seine Idee des »blitzhaften Erkennens« transzendiert die Zersplitterung des Textes, dessen einzelne Sätze vermutlich nur deshalb überliefert wurden, weil jeder einzelne den Kern eines Ganzen beinhaltet. Dieser Kern ist uns gerade durch die Abwesenheit des Kontextes umso mehr gegenwärtig. So sind auch Ediths Fragmente: Stimmungen, die auf die Malerei nicht verzichten können. Jeder Satz, jeder Textsplitter, ist also mit einem Verzicht verbunden, mit einer Zäsur, mit der die Aufmerksamkeit für einen Moment jenseits der malerischen Textur gelenkt wird, um dann wieder zum Inhalt des Bildes zurückzuführen.¹⁰

4. Jenseits der Linie

Edith Urban folgt nicht immer einem linearen Verlauf. Die im regelmäßigen Rythmus erscheinenden Farbkonzentrationen sind dynamisch-atmosphärische Akzente, wie Abdrücke von Stickereien oder Spuren einer dokumentierten, durch Aufzeichnungen belegten Existenz: sie sind die Klassifizierung von Erinnerung, die man einer wertvollen Reliquie zuordnen will, eine Art *Ex voto*. Kleine Arbeiten, bezogen auf private Erfahrungen, werden dem Betrachter preisgegeben wie der Inhalt einer Schublade und erlauben den Blick in eine persönliche, geradezu intime Sphäre. Oder wir finden ein Schema, eine Art architektonische Skizze wie im Werk *Elle est descendue en ville avec Franck pour faire quelques achats urgents, elle n'as pas précisé lesquels, maintenant la maison est vide* (Mischtechnik auf Leinwand, 140 x 100 cm) von 2014. Gerade diese Arbeit, deren Titel aus *La jalousie* von Robbe-Grillet stammt, erinnert an ein loses Blatt aus einem Notizheft, die Skizze eines Ortes, der während einer literarischen Grand Tour besucht wurde. Denn es scheint, als würde Edith aus ihrer Erfahrung Eindrücke verarbeiten und diese dann entlang der Etappen eines »Tourismus der Seele« durchscheinen lassen. Durch dieses Schweifen zwischen Texten und Farben, zwischen vom Pinselstrich verschlossenen und durch die Lektüre geöffneten Räumen, taucht zwischen den Zeilen immer wieder die Vision einer inneren »Befindlichkeit«, eines imaginären Seelenzustandes auf.

Die Ausstellung in Viterbo. Anmerkungen des Kurators

Für diese Ausstellung habe ich einige Arbeiten Edith Urbans ausgewählt, bei denen die Reflexion des geschriebenen Wortes in der Malerei besonders deutlich zu sehen ist. Meine kuratorische These beruht auf der Annahme, dass die Räume der Galleria Miralli, die Etage Palazzo Caetani-Chigi aus der zweiten Hälfte des XIII Jahrhunderts, bereits ebenfalls frühe Spuren einer antiken architektonischen Schrift aufweisen.¹¹ Für diese Ausstellung habe ich aus diesem Grund vor allem Arbeiten ausgewählt, die wie Wappen mit waagerechten Streifen den Raum füllen und so die Suggestion der Antike mit zeitgenössischer Abstraktion verbinden, beginnend mit der ältesten Arbeit: *so tonlos, so raumlos. unverändert auf sich nur gestellt, ungefähret wandelt es im Kreise* [tao te king »lao-tse«, Mischtechnik auf Leinwand, 150 x 100 cm, 1998/99], an die sich Arbeiten ab 2013 anschließen. Aus der Gruppe der kleineren Arbeiten sticht besonders das dunkle Gemälde hervor, das meiner Meinung aufgrund seines monochromen Charakters nach einen eigenständigen Platz verlangt, aber auch wegen der Ähnlichkeit mit einem magmatischen Fundstück, etwa aus einem Vulkan. Diese Arbeiten wurden so gehängt, dass die Kontinuität und Konsequenz des malerischen und literarischen Diskurses unabhängig vom Format der einzelnen Arbeiten deutlich zu erkennen sind.

La presenza di testi – in genere frammenti di poesie ritagliati e incisi nel corpo del colore – è costante e caratterizzante nella produzione di Edith Urban. Ma qual è, nelle sue opere, il rapporto tra pittura e poesia? Il puro accostamento, il nesso non sostanziale tra immagine e testo, è in genere il rischio maggiore e il limite costante di operazioni artistiche che tentano la relazione tra testo immagine.

EDITH URBAN: IMMAGINE DELLA POESIA, POESIA DELL' IMMAGINE__ *Sonia Gentili*

Ciò che rende i lavori di Edith Urban molto particolare è appunto la creazione di un nesso sostanziale e generativo tra poesia e immagine: l'artista riesce a creare un unico organismo in cui la parola assume una plasticità di tipo figurativo e materico, mentre la pittura rinuncia ad ogni tentazione oggettivistica dell'immagine per abbracciare la dimensione soggettiva del paesaggio psichico proprio della poesia.

La pittura di Edith Urban nasce attorno ad un nocciolo testuale in genere costituito da un frammento di uno o due versi, che è esso stesso un »ritratto« della natura della poesia e del suo darsi per illuminazioni, per lampi, per intuizioni. Questo lampo che illumina un pezzo di realtà isolandolo in quanto frammento, cioè mantenendone la singolarità ma decontestualizzandola per sospenderla in uno spazio indeterminato dell'universo è la sostanza del linguaggio della poesia. Il testo stesso non è che frammento, scheggia di specchio che riflette un pezzo di realtà per sospenderla nel vuoto e farne un'immagine isolata e assoluta: un mondo, insomma, una totalità in sospensione nel mistero di un universo che lo abbraccia senza svelarsi. E poiché il paradossale coincidere di parzialità e universalità è il tratto più tipico della poesia – essa stessa frammento di verità emerso per improvvisa illuminazione dal buio della realtà – ridurre il testo a un suo frammento significa ridurlo alla sua radice essenziale, e al contempo moltiplicarne la potenza in modo esponenziale: l'organismo poetico, ridotto a uno o due versi sospesi nel vuoto, rivela con più forza il suo essere scheggia del mondo che diviene specchio di tutto il mondo.

Da questa radicalizzazione ed essenzializzazione della poesia parte la costruzione dell'immagine di Urban: essa si trasferisce all'immagine, dove diventa un denudarsi, un essenzializzarsi, un ridursi della realtà a tre elementi: 1) poche linee di forza, in genere orizzontali o verticali; 2) una dialettica cromatica essenziale che oppone vuoti e pieni, cioè trasparenze a rossi oppure neri; 3) momenti di compressione delle forme affidati a quelle piccole palline, vere bombe di colore e di materia, che popolano, come soggetti-oggetti in perenne moltiplicazione e ripetizione di se stessi, i paesaggi psichici e poetici di quest'artista. Come in poesia, infatti, nell'immagine-paesaggio di Urban ogni gerarchia tra le cose – l'elemento che forma e tiene insieme la realtà

convenzionalmente intesa – è posto in crisi: le forme, le relazioni, i ruoli si dissolvono contraendosi in se stessi (attraverso la compressione materica, cromatica, o di linee orizzontali che schiacciano e chiudono) oppure annunciano la propria sparizione (nella trasparenza e nella ripetizione delle forme, insomma in una dimensione di eco e progressiva dissolvenza).

L'immagine così trasformata è cosmogonia di un nuovo mondo, nudo e policentrico, in cui tutto è soggetto e oggetto. Questo nuovo mondo non è che la vera immagine del mondo, ed è l'immagine-limite, quella che precede di un istante la dissoluzione dell'immagine stessa.

Il processo alchemico di distruzione, riduzione all'essenza e nuova cosmogonia che Urban attua sulla poesia frammentandola, e poi trasferisce all'immagine semplificandola in linee essenziali che annullano ruoli, poteri, centralità e responsabilità, approda al lampo ultimo, all'illuminazione finale, alla verità estrema dell'immagine del mondo prima del suo dissolversi nel buio, nell'assenza di forme e di linee. Questo corteggiare e costeggiare l'abisso della dissoluzione in un lampo finale di conoscenza è la vocazione vera del linguaggio poetico, e l'artista riesce nel miracolo di sdoppiare questo fenomeno gnoseologico in parola e immagine: le sue immagini, come la poesia, sono pienezza di vita, movimento vitale proprio in quanto si spingono al loro limite, al loro margine estremo. Come l'immagine di Urban, la poesia è, sempre e per statuto, epifania della verità del tempo umano, istante stretto tra il buio prenatale e il buio della morte, e questa verità appare all'uomo dissolvendosi e rivelando che la sostanza umana è votata alla dissoluzione. Per questo le immagini di Urban sono sempre desertiche, svuotate, nude, e al contempo esplosive, cromaticamente intensissime, compresse: cariche di energia come polvere da sparo o come una stella sul punto di esplodere. Le immagini di Urban, come la poesia, vivono e rivelano la verità nuda dell'energia vitale, dell'intensità cromatica, insomma la forza atomica del nucleo vitale (rappresentata con quelle piccole, compresse palline di cui si è detto prima) stretta tra il nulla dell'inizio e il nulla della dissoluzione.

The presence of texts – generally fragments of poetry extracted and inscribed into the body of the colour – is a constant and defining feature of Edith Urban's art. But what is the relationship between painting and poetry in her works? Generally, simple juxtaposition and an insubstantial connection between image and text is the greatest risk and constant limit affecting artistic practices that attempt to relate text and image.

EDITH URBAN: IMAGE OF POETRY, POETRY OF THE IMAGE__ *Sonia Gentili*

What makes Edith Urban's works so unique is precisely her creation of a substantial and fruitful connection between poetry and image: she is able to create a single organism, in which words assume a figurative, textural plasticity, whilst the painting abandons any temptation towards objectiveness to embrace the subjective dimension of the psychic landscape that is the domain of poetry.

Edith Urban's painting develops around a kernel of text, generally consisting of a fragment of one or two lines, which is itself a »portrait« of the nature of poetry and the way it reveals itself in illuminations, flashes and intuitions. This flash that illuminates a piece of reality by isolating it as a fragment, in other words maintaining its uniqueness but decontextualizing it to suspend it in an indeterminate space within the universe, is the substance of poetic language. The text itself is simply a fragment, a shard of mirror reflecting a piece of reality in order to suspend it in the void, as an isolated and absolute image: a world, in essence, an entirety suspended within the mystery of a universe that embraces it without revealing itself. And since the paradoxical convergence of partiality and universality is the most typical feature of poetry – which itself is a fragment of truth that emerges through sudden illumination from the darkness of reality – to reduce a text to a fragment of itself is to reduce it to its essential root, and at the same time multiply its power exponentially: the poetic entity, reduced to one or two lines suspended in the void, more powerfully reveals its essence as a shard of the world that becomes a mirror held up to the whole world.

So this radicalisation and distillation of the essence of poetry forms the starting point from which Urban constructs her image: the same approach is transferred to the image, as a process of stripping back and reduction to its essence, a condensation of reality into three elements: 1) a few structural lines, generally horizontal or vertical; 2) a fundamental chromatic dialectic opposing solids and voids/positives and negatives, in other words areas of transparency set against reds or blacks; 3) occasional points at which forms are compressed, translated by the little spheres – like bombs composed of colour and matter – that populate the artist's psychic and poetic landscapes like subject-objects perennially multiplying and repeating themselves.

As in poetry, in Urban's image-landscape, any hierarchy between things – the element that shapes and holds together reality as we conventionally

understand it – is thrown into crisis: forms, relationships and roles dissolve as they contract into themselves (through the compression of matter and colour, or horizontal lines that compress and contain) or announce their own disappearance (through transparency and the repetition of forms, in other words a dimension of echoes and progressive dissolving).

Transformed in this way, the image becomes a cosmogony of a new world, naked and polycentric, in which everything is subject and object. This new world is simply the true image of the world, an image on the limit, capturing the instant before the image itself dissolves.

So Urban fragments poetry in an alchemical process of destruction, reduction to its essence and the creation of a new cosmogony, then transfers this process to the image by simplifying it into essential lines that cancel out roles, powers, centrality and responsibility. The result is the final flash, the final illumination, the ultimate truth of the image of the world before it dissolves into the dark, into an absence of forms and lines. This act of courting and skirting the abyss of dissolution in a final flash of knowledge is the true vocation of poetic language, and the artist is able to perform the miracle of doubling up this gnoseological phenomenon in words and images: her images, like poetry, are full of life, with their own vital movement in the way that they push themselves to their ultimate limits. Like Urban's images, poetry is always and by its own rules an epiphany of the truth of human time, a fleeting instant between the prenatal darkness and the darkness of death, a truth that appears to us as it dissolves, revealing that human substance is destined for dissolution. This is why Urban's images are always desert-like, emptied, stripped bare, but at the same time very chromatically intense, explosive and compressed: laden with energy like gunpowder or a star about to explode. Like poetry, Urban's images live and reveal the naked truth of vital energy and chromatic intensity, the atomic force of the vital nucleus (represented by the little, compressed spheres we mentioned earlier) caught between the void of the beginning and the void of dissolution.

*Sonia Gentili, essayist and poet
(winner of the 2016 Premio Viareggio)*

Texte – meist literarische Fragmente, aus ihrem Kontext gelöst und in die Bildfläche eingeschrieben – sind ein wiederkehrendes Element in der Arbeit Edith Urbans. Doch in welcher Beziehung stehen in Edith Urbans Arbeit Malerei und Poesie? Das Fehlen eines tieferen Bezuges zwischen von Wort und Bild ist oft ein Hindernis bei künstlerischen Versuchen, Bild und Text miteinander zu verbinden.

EDITH URBAN: IMMAGINE DELLA POESIA, POESIA DELL' IMMAGINE__ *Sonia Gentili*

Was die Arbeiten von Edith Urban an dieser Stelle unterscheidet, ist eine Verknüpfung von Poesie und Bild: der Künstlerin gelingt es, einen einzigen Organismus zu erschaffen, in dem das Wort eine bildliche, konkrete Plastizität annimmt, während die Malerei auf jede Versuchung verzichtet zu vergegenständlichen und sich stattdessen in eine subjektive psychische Landschaft begibt – das eigentliche Terrain der Poesie.

Urbans Malerei geht von einem Textkern aus, in der Regel einem Fragment, das aus einem oder zwei Zeilen besteht und das an sich schon »en miniature« das Wesen der Poesie enthält, die sich ja immer als blitzartige »Erleuchtung«, als Intuition offenbart. Dieser »Blitz«, der einen Ausschnitt der Realität beleuchtet und ihn als Fragment isoliert – ihn also unter Wahrung seiner Einzigartigkeit aus dem Kontext löst, um ihn an einem »unbestimmbaren Ort des Universums« auszusetzen – bildet die Essenz jeder poetischen Sprache.

Der Text selbst ist daher nichts anderes als ebenfalls ein Fragment, eine Art »Spiegelscherbe«, die ein Realitätsmoment reflektiert, um es dann als isoliertes und gleichzeitig absolutes Bild einer »Leere« auszusetzen: es entsteht eine »eigene Welt«, ein Art Mikrokosmos im Mysterium des Universums, das ihn umgibt ohne sich zu offenbaren. Und da das paradoxe Zusammentreffen von Unvollständigkeit und Universalität ohnehin das typischste Merkmal von Poesie ist – denn Poesie selbst ist ein Fragment: Fragment einer Wahrheit, die sich plötzlich und unverhofft wie eine Erleuchtung im Dunkel der Realität offenbart – so bedeutet das Reduzieren eines Textes auf ein Fragment nichts weiter als eine Beschränkung auf dessen wesentlichen Kern und damit gleichzeitig eine exponentielle Steigerung seiner Intensität: wird das poetische Gebilde (also ein Text) auf ein oder zwei im leeren Raum schwebende Verse reduziert, so zeigt sich umso stärker seine Ureigenschaft als »Bruchstück der Welt«, in dem sich gleichzeitig die Welt als Ganzes spiegelt.

Urbans Arbeiten reflektieren diese radikale poetische Reduktion – auch die Bildfläche beschränkt sich auf das Essentielle, indem sich die Bild-Sprache auf drei Elemente konzentriert: 1) wenige, kräftige

Linien, senkrecht oder waagrecht, 2) eine minimalistische, chromatische Dialektik, die Leere und Fülle gegenüberstellt, Transparenzen gegenüber Rot- und Schwarztönen 3) komprimierte Formen, wirbelartig verdichtete Linien, Farb- und Materialkonzentrationen, die wie Subjekte-Objekte die Oberflächen ihrer Arbeiten strukturieren, sich vervielfältigend und sich selbst wiederholend.

In Edith Urbans Arbeiten wird jegliche Hierarchie der Dinge (die ja die herkömmlich verstandene Wirklichkeit formt und zusammenhält) in Frage gestellt: durch Verdichtungen der Materie, der Farbtöne oder der waagerechten Linien verschwimmen Formen und Proportionen, ziehen sich zusammen oder kündigen in der Transparenz und Wiederholung das eigene Verschwinden an: wie in einem Echo, das nach und nach verklingt.

Die auf diese Weise gestaltete Bildfläche wird so zur Genesis einer »neuen Welt«, pur und polyzentrisch, in der alles gleichzeitig Subjekt und Objekt ist. Diese »neue Welt« ist nichts anderes als das Abbild der echten Welt – und sie definiert gleichzeitig auch die Grenze, an der die Auflösung des Abbildes unmittelbar stattfindet. Der Prozess von »Zerstörung«, Reduzierung auf das Wesentliche und Neuschöpfung, durch den Urban die (poetischen) Texte fragmentiert, führt zu einer Art endgültiger Erkenntnis, zu einer visuellen Wahrheit, zu einer Spiegelung von Welt. Auf die Bildfläche in Form von vereinfachten Linien übertragen, werden so Rollen, Macht, Positionen und Zuständigkeiten außer Kraft gesetzt – ehe sie sich in dunklen Flächen auflösen, in der Abwesenheit von Formen und Linien. Ein fast schon sehnsüchtiges Umkreisen der Auflösung, wie ein letztes Aufblitzen des Bewusstseins, ist die wahre Essenz jeder poetischen Sprache – und der Künstlerin gelingt das Wunder, dieses gnoseologische Phänomen in Wort und Bild aufzuspalten: ihre Arbeiten sind poetische Verweise auf pralles Leben, sind existenzielle Äußerungen, die bis an ihre äußerste Grenze reichen.

Poesie ist immer und von Natur aus Epiphanie der Wahrheit des menschlichen Lebens in der Zeit – ein Augenblick, eingezwängt zwischen der vorgeburtlichen Finsternis und der Dunkelheit des Todes – und diese Wahrheit zeigt sich dem Menschen in ihrer Auflösung und kündigt gleichzeitig von der Auflösung des menschlichen Wesens. Aus diesem Grund sind Urbans Arbeiten immer zen-artig entleert, pur und zugleich explosiv-intensiv-komprimiert: wie Sprengstoff oder wie ein Himmelskörper kurz vor der Implosion. Wie die Poesie selbst »leben« und offenbaren Urbans Arbeiten die Unmittelbarkeit jeder Lebensenergie, sind chromatische Intensität, atomische Kraft – zwischen der Leere des Ursprungs und der Leere der Auflösung.

Sonia Gentili, Essayistin und Lyrikerin
(Preisträgerin des Premio Viareggio 2016)

EDITH URBAN
opere / works

IL CIELO MI LASCIA
MA NON MI ABBANDONA__sonia gentili »viaggio mentre morivo«
[2016 | mixed media on canvas | 140 x 100]



EACH MORNING AS SHE WOKE
SHE HOPED IT WOULD COME THAT DAY__michael cunningham »the snowqueen«/flaubert
ogni mattina si svegliò sperava che sarebbe arrivato quel giorno
[2016 | mixed media on wood | 30 x 20]





IL CIELO MI LASCIA
MA NON MI ABBANDONA__sonia gentili «viaggio mentre morivo»
[2015 | mixed media on wood | 20 x 40]



VIAGGIO MENTRE MORIVO
ERO ASSENTE O FORSE SOLO SOLA__sonia gentili »viaggio mentre morivo«
[2015 | mixed media on wood | 20 x 40]

EACH MORNING AS SHE WOKE
SHE HOPED IT WOULD COME THAT DAY__michael cunningham »the snowqueen«/flaubert
ogni mattina si svegliò sperava che sarebbe arrivato quel giorno
[2015 | mixed media on wood | 30 x 20]



EACH MORNING AS SHE WOKE
SHE HOPED IT WOULD COME THAT DAY__michael cunningham »the snowqueen«/flaubert
ogni mattina si svegliò sperava che sarebbe arrivato quel giorno
[2016 | mixed media on wood | 20 x 40]





SO WE BEAT ON BOATS AGAINST THE CURRENT
BORNE BACK CEASELESSLY INTO THE PAST__scott fitzgerald »the big gatsby«
così remiamo, barche controcorrente, risospinti senza sosta nel passato
[2016 | mixed media on wood | 30 x 20]



IL CIELO NON MI ABBANDONA
MA MI UCCIDE__sonia gentili »viaggio mentre morivo«
[2016 | mixed media on canvas | 140 x 100]

Il cielo non mi abbandona
Con lui, eccolo



HOW MANY BREATHS A HUMAN BEING
TAKES IN A DAY__lee young-lee »book of my nights«

Italienische Übersetzung

2014 [mixed media on wood | 30 x 25]

how many breaths



a human being takes in
a day?

how many breaths

HEISS HEISS HURENATEM__georg büchner »woyzeck«

un fiato caldo caldo di puttana

2013 [mixed media on canvas | 150 x 100]



WWW.EDITHURBAN.COM

EDITH URBAN

CURRICULUM

Edith Urban, nata in Germania nel 1956, dal 2003 vive e lavora a Roma. Il suo lavoro si colloca ai «confini» fra pittura, letteratura e ritmo, avvalendosi dell'impiego di frammenti di testi decontestualizzati per comporre serie di quadri nella loro più profonda essenza monocromatica. Ha elaborato questo suo peculiare approccio studiando arte con Hermann Nitsch, presso l'Accademia di Belle Arti »Städel« di Francoforte (1995-97) nella quale l'artista viennese era professore di Arte interdisciplinare. Nei suoi studi letterari (ha ottenuto un Master in filologia tedesca ed economia), Edith Urban è sempre stata fortemente affascinata dall'interfacciarsi di pittura e ritmo. Le tracce testuali (che 'sopravvivono' nei suoi quadri) sono della più varia natura, spaziando da brevi enunciati, versi di poesie, allusioni, pensieri e dialoghi fino a interi brani letterari precedentemente musicati o anche il singolo verso tratto da una canzone pop. Questi frammenti strappati al loro contesto originale sono utilizzati come se si trattasse di mantra, trascritti ripetutamente sulla pittura ancora fresca in molteplici strati. Nel fare ciò essi inevitabilmente diventano nel quadro degli elementi grafici dotati di una propria rilevante funzione estetica: a volte si tratta di lettere ben visibili che occupano ampio spazio, ma altre volte di lettere che nelle loro minuscole dimensioni mostrano una più discreta presenza.



- 1974 - 81 Studia filologia tedesca, economia e filosofia all'Università Johannes-Gutenberg di Magonza, in Germania (borsa di studio della tedesca »Hans-Böckler-Stiftung«)
- 1981 Ottiene un Master in germanistica ed economia
- 1982-2003 Insegna letteratura ed economia in un college d'indirizzo economico, per il governo dello stato dell'Assia
- 1989 Inizia sua carriera pittorica, basandosi anche sui precedenti studi letterari e filosofici
- 1995-97 Studia arte presso l'Accademia delle Belle Arti (Städel) di Francoforte con Hermann Nitsch
- 2003 Si trasferisce a Roma dove attualmente vive e lavora, mantenendo al contempo uno studio e stretti rapporti di lavoro con la Germania

CURRICULUM

Edith Urban, born in Germany in 1956, lives and works in Rome since 2003. Working at the »borders« of painting, literature and rhythm, she uses decontextualized fragments of texts to compose series of essentially monochromatic paintings. She developed this approach studying fine arts with the Viennese artist Hermann Nitsch at the Academy of Fine Arts »Städel« in Frankfurt am Main (1995–97) where Nitsch held the professorship for interdisciplinary art.

As a former literature student (she holds a Master's degree in Economy and German philology) Edith Urban has always been fascinated by the interface of painting, text and rhythm: how a phrase that she turns over repeatedly and rhythmically in her mind triggers the process of »composing« a painting. The text fragments consist of everything from short statements, allusions, lines of poetry, reflections and dialogues to a line from a pop-song. She uses these fragments stripped from their original context like mantras, repeatedly writing them into the wet paint, in multiple layers. Doing this, they inevitably become aesthetically important graphic elements in the painting: sometimes bold letters occupying ample space, sometimes letters that are small and almost apologetic.



- 1974–81 *studied German philology, economics and philosophy at the Johannes-Gutenberg-University in Mainz, Germany (scholarship of the German »Hans-Böckler-Foundation«)*
- 1981 *Master's Degree*
- 1982–2003 *taught literature and economics at a college specialized in economics for the State Government of Hessen*
- 1989 *started her career as a painter building on her prior exposure to literature and philosophy*
- 1989 *studied fine arts at the State University of Fine Arts (Städel) in Frankfurt am Main with Hermann Nitsch*
- 2003 *moved to Rome where she now lives and works, maintaining a studio and close working relationships in Germany*

LITERATURE

tanja lelgemann: what do you think I'd see if I could walk away from me?, catalogo, ed. centro luigi di sarro, roma, 2015

paolo luigi finizio: mito sepolto, catalogo, ed.: rubbettino srl, cosenza, 2015

ulrich meyer-busmann: io sono un'altra, e rosa pierno: donne.voci, catalogo, ed.: galleria la nube di oort, roma, 2013

sbara wasserman: the silent space between and around words, catalogo, ed.: temple gallery, roma, 2009

rosa pierno: insieme non disgiunti, catalogo, ed.: galleria la nube di oort, roma, 2009

pia candinas: il mondo orizzontale di edith urban, catalogo, ed.: galleria tiepoli 38, roma, 2008

rosa pierno: tangenze. edith urban, in pagine d'arte, libretto no.12, 2008

works, in: anterem, rivista di ricerca letteraria, no. 77, 2008

duemilla 03/04, catalogo, ed.: kommunale galerie und kulturamt darmstadt, 2004

peter herbstreuth: vorbild-nachbild, catalogo, ed.: cranach-stiftung wittenberg, 2003

bessiale 2002, catalogo, ed.: volker bunte gießen

INDIVIDUAL SHOWS AND GROUP-SHOWS

selection from 2000 to now

- 2016__ *diversamente concettuali*, spazio OGA, roma
the sound of silence, palazzo sacchetti, roma
- 2015__ *what do you think I'd see if I could walk away from me?*,
progetto con lucio gregoretti, galleria luigi di sarro, roma [c] [i]
side by side, galleria monti, roma [i]
il mito sepolto, museo dei brettii, cosenza [c]
- 2013__ *io sono un'altra/maria e marie*, galleria la nube di oort, rome [c] [i]
and galleria vertigo, cosenza
- 2012__ *maria und marie*, kunstverein germersheim [i]
second edition, colonia 210, spinnerei leipzig [i]
diary-projects_november, diaryprojects.net
casaconvista, [15 artists in 15 houses] rome [i]
- 2010__ *transformation*, galerie im landtag rheinland-pfalz, mainz [i]
- 2009__ *denken-fühlen-sein*, katholische akademie, trier [i]
the silent space between and around words, temple gallery, rome [c] [i]
insieme non disgiunti, galleria la nube di oort, rome [c]
fra le 4 pareti domestiche - BIS, progetto di 8 artisti in una casa vuota, rome
al di là delle parole, galleria studio tiepolo38, rome [c] [i]
- 2008__ *fra le 4 pareti domestiche*, progetto di 4 artisti in una casa vuota, rome
ampliamento della percezione, galleria studio tiepolo38, rome
leben am ende des lebens, bellevue-saal, wiesbaden [c]
- 2007__ *psyche says*, kommunale galerie schlangenbad, wiesbaden [i]
tolleranza/intolleranza, galleria vagabonda, lodz, polen
giancarlo sciannella - edith urban, galleria liart, villa borghese, rome [i]
- 2006__ *elegies*, galleria studio pratt, rome [i] [c]
- 2005__ *100 werke...*, bellevue-saal, wiesbaden
o.t., atelier neun, mainz
- 2004__ *eli eli lama asabthani - art in religious settings 2*, sankt-jacobi-kirche,
hamburg [i]
arte dei due mondi, ambasciata venezuelana, rome e l'aquila [c]
resumee, kommunale galerie darmstadt [c]
- 2003__ *eli eli lama asabthani - art in religious settings 1*, hamburg [i]
vorbild-nachbild, premio lukas cranach, cranach-höfe wittenberg [c]
under cover, orangerie darmstadt [c]
malen/übermalen/nichtmalen, kommunale galerie darmstadt [i]
- 2002__ *hessiale*, kunsthalle gießen und installationen im stadtraum, gießen [c]
passagen und poetische zeichen, galerie im thalhaus, wiesbaden [i]
conjunction-works, hilton frankfurt [c]
- 2001__ *works on canvas*, kommunale galerie schlangenbad, wiesbaden [i]
marie-louise-fleißer-prize, harder-bastei, ingolstadt
- 2000__ *5 of 7*, kunsthau wiesbaden
the first look and the last, wiesbaden [i]

[c] catalogue [i] individual show or 2-person-show

MARCELLO CARRIERO

CURRICULUM

Marcello Carriero (1965) si laurea in conservazione dei beni culturali all'Università della Tuscia nel 1998 dove studia con docenti come Francesco Negri Arnoldi, Michele Cordaro, Simonetta Lux e stringe un particolare rapporto con il filosofo Gianni Carchia. A Siena, dove frequenta la scuola di specializzazione condotta da Enrico Crispolti alla Certosa di Pontignano, si forma con la nuova generazione di curatori e storici dell'arte quali Marco Tonelli, Andrea Bruciati e Andrea Bellini entrando in contatto con le realtà della svolta globale dell'arte di fine secolo. Partecipa come cronista alle manifestazioni di Arte all'Arte, segue la vicenda del Palazzo delle Papesse e intanto scrive il suo primo libro *Oltre il muro magico* (ed. Settecittà, Viterbo 2000) che presenta a Siena nel 2000. Nel 2001 è a Roma e frequenta la Fondazione Archivio Eugenio Battisti diretta da Giuseppa Saccaro del Buffa. Insieme al sociologo Manuel Anselmi raduna tutti gli scritti di Battisti relativi al giardino e al paesaggio che poi saranno pubblicati con il titolo *Iconografia e iconologia del giardino e del paesaggio* (Olshi, Firenze 2004). Presso il MLAC (Museo Laboratorio Arte Contemporanea della Sapienza) segue un master in cura critica e installazione museale sotto la direzione della sua docente della Tuscia Siminetta Lux durante il quale cura la mostra di Mariano Rossano e Cloti Ricciardi. Per l'Università di Tor Vergata mette in ordine il Fondo Battisti e, più tardi presso la stessa, condurrà dei corsi sul rapporto tra arte e moda, da cui scaturirà la biografia del futurista Volt (*Volt*, ed. Settecittà, Viterbo 2009). A Viterbo dirige la prima edizione della fiera d'arte contemporanea Vitarte e cura la mostra *La testa tra le Nuvole* nel 2008, una riflessione sul ruolo dell'immaginazione creativa al tempo della crisi finanziaria. Intanto, è uscito il suo secondo libro che ironicamente ragiona sui paradossi dell'arte contemporanea dal titolo *Iperluogo e altri luoghi, una riflessione sul percorso artistico di Pasquale Altieri* (King editore, Viterbo 2007). Attualmente si occupa di teoretica dell'arte e di semiologia delle arti visive e insegna Storia dell'arte all'accademia di Belle arti di Palermo. A maggio 2016 un suo testo ha aperto il catalogo della mostra di Mustafà Sabbagh allo ZAC.

CURRICULUM

Marcello Carriero (1965) graduated in cultural heritage conservation in 1998 from the Università della Tuscia, where he was taught by the likes of Francesco Negri Arnoldi, Michele Cordaro and Simonetta Lux, and forged a particular connection with the philosopher Gianni Carchia. In Siena, where he attended the specialisation school run by Enrico Crispolti at the Certosa di Pontignano, he trained with the new generation of curators and art historians, such as Marco Tonelli, Andrea Bruciati and Andrea Bellini, coming into contact with the realities of the new globalisation of art at the turn of the century. He participated in the events of the Arte all'Arte project as a reporter and followed developments at the Palazzo delle Papesse at the same time as writing his first book, Oltre il muro magico (Edizioni Sette Città, Viterbo 2000), which he presented in Siena in 2000. In 2001, he was in Rome, at the Fondazione Archivio Eugenio Battisti run by Giuseppa Saccaro del Buffà. Alongside the sociologist Manuel Anselmi, he collected together all of Battisti's writings on the garden and the landscape, which were subsequently published under the title Iconografia e Iconologia del giardino e del paesaggio (Olski, Florence 2004). At La Sapienza's Museo Laboratorio Arte Contemporanea (MLAC), he followed a master's course in critical curatorship and museum installation under his former Università della Tuscia professor Simonetta Lux, during which he curated the exhibition of the work of Mariano Rossano and Cloti Ricciardi. He organised the Battisti archive for the Università di Tor Vergata, and went on to teach courses on the relationship between art and fashion at the same university. These inspired his biography of the futurist writer Volt (Volt, Edizioni Sette Città, Viterbo 2009). In Viterbo, he ran the inaugural Vitarte contemporary art fair and curated the 2008 exhibition La testa tra le Nuvole, which reflected on the role of the creative imagination during the economic crisis. Meanwhile, he published a second book, ironically discussing the paradoxes of contemporary art, entitled Iperluogo e altri luoghi (King Editore, Viterbo 2007). He is currently working on art theory and the semiology of the visual arts, and teaches History of Art at the Accademia di Belle Arti in Palermo. In May 2016, he provided the introductory text for the catalogue of Mustafa Sabbagh's exhibition at the ZAC contemporary arts space.

GALLERIA MIRALLI

*portico della giustizia
via san lorenzo 57, 01100 viterbo
tel. 0761 340820 /- 3490968679
alberto.miralli@gmail.com
www.galleriamiralli.com
www.facebook.com/galleriamiralli*

CURATORE

marcello carriero

TRADUZIONI

*inglese: alan tharwley
tedesco: adrian de carolis*

FOTOGRAFIA

olmo amato

STAMPERIA

*henrich druck + medien gmbh
frankfurt am main*

LAYOUT

idealclima – frankfurt am main

