

WHAT  
PRES  
ENCE

# WHAT PRESENCE

JOHN ARMLEDER

IAN DAVENPORT

MARK FRANCIS

PETER HALLEY

ALEXIS HARDING

JONATHAN LASKER

JOSEPH MARIONI

CARMENGLORIA MORALES

PETER SCHUYFF

DANIEL STURGIS

LUCA  
TOMMASI  
ARTE CONTEMPORANEA

# WHAT PRESENCE

15 febbraio - 13 aprile 2024  
15<sup>th</sup> February - 13<sup>th</sup> April 2024

LUCA  
TOMMASI  
ARTE CONTEMPORANEA

Luca Tommasi  
Via Cola Montano, 40  
20159 Milano

*Testi / Text*  
Alex Bacon

*Foto / Photos*  
Fabio Mantegna

Per/for John Armleder,  
Courtesy l'artista/the artist e/and MASSIMODECARLO

Per/for Jonathan Lasker,  
Courtesy l'artista/the artist e/and Greene Naftali, New York

Per/for Peter Schuyff,  
Courtesy l'artista/the artist e/and MASSIMODECARLO

*Ringraziamenti speciali a /special thanks to:*  
John Armleder Studio, Genève  
Peter Halley Studio, New York

*Stampa / Print*  
Arti Grafiche Meroni, Lissone  
© Luca Tommasi, Milano

## QUALE PRESENZA?

Alex Bacon

Pur mettendo in mostra il lavoro degli ultimi due decenni, questa mostra esamina gli artisti di tre generazioni, che sono maturati artisticamente tra gli anni '70 e '90 e che esplorano vari approcci analitici alla pittura. Analitico qui non significa arido, poiché scopriamo una serie di strategie che includono di tutto, dagli elementi della manualità, ai riferimenti umoristici alla storia della pittura. Le superfici variano dalle campiture monocromatiche di Joseph Marioni e Carmengloria Morales, alle geometrie a griglia storicamente referenziali di Peter Halley e Daniel Sturgis, alle colate processuali di John Armleder e Ian Davenport. *What Presence* traccia l'evoluzione della dialettica pittorica radicale dalla ripresa del monocromo come grado zero che, negli anni '70, ha permesso l'apertura di nuovi approcci al mezzo, fino alle appropriazioni degli anni '80 che hanno riesaminato (spesso in modo ironico) l'eredità delle forme delle avanguardie storiche e delle neoavanguardie, concludendo con la più recente rilettura che va dagli approcci processuali alle narrazioni suggestive ma astratte, come modi per mettere in discussione il primato della produzione di contenuti nella società contemporanea.

A molti negli anni '70 sembrava che la pittura fosse stata messa all'angolo e resa obsoleta, incapace di trascendere o trasmutare sufficientemente il suo status di tutto, da risorsa primaria a dispensatrice di uno spazio illusionistico. Anche se molti artisti si sono rivolti ad altri mezzi, è emersa una nuova generazione di pittori che non ha rilevato una discrepanza tra la pittura e le sue recenti critiche. Una di queste, Marcia Hafif, ha riassunto l'orientamento di questa generazione in un influente articolo di Artforum del 1978 come quello del "ricominciare nuovamente". La tabula rasa che artisti come Hafif ha adottato è stata quella del monocromo. Dipingere con un solo colore era un modo non solo per riassumere un format storico e neoavanguardista, ma soprattutto per isolare le potenzialità della pittura come materiale e la sua applicazione, e gli effetti che ne derivano, come risultato di particolari processi.

Carmengloria Morales e Joseph Marioni sono stati due artisti che hanno sviluppato il loro approccio alla pittura in questo contesto, rispettivamente in Europa e in America. Sono partiti da una convinzione nelle possibilità della pittura, ma si sono anche trovati di fronte all'apparente vicolo cieco della pittura astratta in quel momento. Nel 1970 Morales è arrivata a un formato dittico in cui abbina tele vuote con quelle dipinte, consentendo un'analisi comparativa di dualità e antinomie. Il recente lavoro incluso in questa mostra dimostra come Morales continui a trovare nuovi usi per questo formato, anche se le superfici compatte si sono scomposte in pennellate visibili di diversi colori. Tuttavia, questi usi sono altrettanto analitici, proponendo domande sulla pennellata come strumento essenziale dell'espressione pittorica, così come il colore unico aveva sollevato questioni sulla natura e il carattere del pigmento.

## WHAT PRESENCE?

Alex Bacon

While showcasing work from the past two decades, this exhibition surveys artists from three generations, who came of age artistically between the 1970s and the 1990s, and who explore various analytical approaches to painting. Analytical here does not mean dry, as we discover a range of strategies that include everything from elements of the handmade, to humorous references to painting's history. Formats vary from the monochromatic fields of Joseph Marioni and Carmengloria Morales, to the historically referential gridded geometries of Peter Halley and Daniel Sturgis, to the process-based pours of John Armleder and Ian Davenport. *What Presence* tracks the evolution of the radical painting conversation from the (re)turn to the monochrome as a zero degree that, in the 1970s, enabled the opening up of new approaches to the medium, through to the appropriations of the 1980s that re-examined (often in a tongue-in-cheek way) the legacy of the forms of the historical and neoavantgardes, finishing with the more recent taking up again of everything from process-based approaches to suggestive yet abstract narratives as ways to question the primacy of content production in contemporary society.

It seemed to many people in the 1970s like painting had been backed into a corner and rendered obsolescent, not able to sufficiently transcend or transmute its status as everything from a commodity to a purveyor of illusionistic space. Even as many artists turned to other mediums a new generation of painters emerged who did not find a discrepancy between painting and its recent critiques. One of these, Marcia Hafif, summed up the orientation of this generation in an influential 1978 Artforum article as one of "beginning again." The tabula rasa artists such as Hafif took up was that of the monochrome. Making paintings of a single color was a way not simply to recapitulate a format of the historical and neoavantgarde, but more so to isolate the potentiality of paint as material and its application, and the resulting effects, as the result of particular processes.

Carmengloria Morales and Joseph Marioni were two artists who developed their approaches to painting in this context, in Europe and America, respectively. They started from a conviction in the possibilities of painting, but also found themselves up against the apparent dead end of abstract painting in the moment. In 1970, Morales came to a signature diptych format in which she pairs blank canvases with pigmented ones, allowing for a comparative analysis of dualities and antinomies. The recent work included in this exhibition demonstrates how Morales continues to find new uses for this format, even as the solid surfaces have become broken up into visible strokes of different colors. However, these are just as analytical, proposing questions about the brushstroke as an essential tool of painterly expression, just as the single color proposed questions about the nature of pigment and hue.

Marioni ha iniziato a realizzare campiture dipinte in stile Rothko negli anni '70, dove la visibilità del pennello era fondamentale nella creazione di opere che spesso giustapponevano tonalità diverse e di valore ravvicinato, così come trattamenti superficiali tra passaggi opachi e riflettenti. In tali opere in genere una porzione quadrata centrale più scura e riflettente della tela era contrapposta a bordi esterni più chiari. Opere come queste attirarono l'attenzione di artisti come Brice Marden, che lo selezionò per una mostra bipersonale all'Artist's Space di New York nel 1975. Nel corso del tempo il campo centrale diventa il punto focale dell'artista, arrivando al monocromo come veicolo di luce liquida. Il pennello è stato reso secondario quando l'atto di versare è diventato primario. Inverosimilmente, tecniche e schemi di derivazione processuale furono i mezzi di Marioni per accedere alla lunga e ricca tradizione della pittura post-rinascimentale.

L'inclinazione analitica di questi artisti era implicita, piuttosto che esplicita, poiché la scomposizione dei termini pittorici sembrava necessaria a Morales e Marioni al fine di rianimare una tradizione più lunga per un contesto di fine XX secolo. Non sono "minimalisti" nel senso che la loro riduzione dei mezzi non era fatta con lo scopo di ridurre, ma piuttosto per estrarre vene espressive ed evocative che la pittura monocroma rendeva possibili, soprattutto come veicolo per il colore, che intendevano come fondamentale per il mezzo. È stato lasciato a una generazione più giovane, che ha raggiunto la maturità alla fine degli anni '70 e ha prosperato negli anni '80, il compito di capire che un modo possibile per relazionarsi con la storia dell'arte, e con l'astrazione geometrica in particolare, era quello di estrarre le sue diverse convenzioni e forme come segni culturali ricevuti – così simultaneamente carichi di significato, e anche svuotati di potere e specificità dall'uso eccessivo e dalla familiarità, quasi fossero dei ready-made.

Peter Schuyff, Jonathan Lasker, Peter Halley e John Armleder hanno tutti, a differenza di Morales e Marioni, giocato veloci e sciolti con i modelli e le tradizioni dell'astrazione, appropriandosene, giustapponendoli, remixandoli e riutilizzandoli a piacimento, così come sconfinando in altre modalità a loro piacimento. Al posto della purezza distillata che si manifesta nel lavoro di Morales e Marioni, nel lavoro di Schuyff, Lasker e Halley in particolare troviamo un mondo di segni già infiltrati e dotati di molteplici significati dalla loro ubiquità al di fuori dell'arte, come nel mondo del logotipo aziendale, e nel design industriale più in generale.

Schuyff, ad esempio, gioca con la tradizione dell'Op Art. Una delle estensioni logiche di alcuni motivi geometrici, come la striscia e la griglia multicolore, era quella di generare illusioni ottiche. Nell'opera delle avanguardie storiche, come Max Bill o Sophie Taeuber-Arp, tali effetti erano in gran parte incidentali, ma alcuni pittori del dopoguerra videro il potenziale di sfruttarli per stabilire le modalità di intensità dell'esperienza che divenne importante per gli artisti dopo le atrocità della Seconda Guerra Mondiale. Tali sensazioni hanno anche affascinato il pubblico di massa per un breve momento a metà degli anni '60, quando hanno preso il sopravvento su tutto, dalle pagine delle riviste dominanti ai corridoi dei rivenditori di moda. Il loro apogeo fu forse la famigerata mostra *Responsive Eye* del MoMA del 1965, che generò scalpore nella stampa e in un vasto pubblico. Tuttavia, l'interesse iniziale e il potenziale di tale arte divennero rapidamente marginali agli occhi di molti critici e artisti che vedevano i loro "trucchi" come dozzinali e anche irritanti per gli occhi

Marioni started out making Rothko-esque painted fields in the 1970s, where the visibility of the brush was paramount in creating works that often juxtaposed different, close valued tonalities, as well as surface treatments between matte and reflective passages. In such works typically a darker, more reflective central squarish portion of the canvas was set against lighter outer borders. Works like this attracted the attention of artists like Brice Marden, who selected Marioni for a two-person exhibition at Artist's Space in New York in 1975. Over time the central field became the artist's focal point, arriving at the monochrome as a vehicle for liquid light. The brush was rendered secondary as the act of pouring became primary. Unlikely, materialist-derived techniques and format were Marioni's means of accessing the long, rich tradition of post-Renaissance painting.

The analytical bent of these artists was implicit, rather than explicit, as the taking apart of painterly terms seemed necessary to Morales and Marioni so as to reanimate a longer tradition for a late 20th Century context. They are not "minimalists" in the sense that their paring back of means was not for the sake of reduction, but rather so as to mine expressive and evocative veins that monochrome painting made possible, especially as a vehicle for color, which they understood as fundamental to the medium. It was left to a younger generation, coming of age in the late 1970s and flourishing in the 1980s, to understand that one possible way to relate to the history of art, and to geometric abstraction in particular, was to mine its different conventions and forms as received cultural signs - so simultaneously loaded with meaning, and also evacuated of power and specificity by overuse and familiarity, as to almost be ready-mades.

Peter Schuyff, Jonathan Lasker, Peter Halley, and John Armleder have all-unlike Morales and Marioni-played fast and loose with the models and traditions of abstraction: appropriating, juxtaposing, remixing and reusing them at will, as well as straying into other modes as they please. Instead of the distilled purity evinced in the work of Morales and Marioni, in the work of Schuyff, Lasker and Halley in particular we find a world of signs already infiltrated and given multiple meanings by their ubiquity outside of art, such as in the world of the corporate logotype, and in industrial design more generally.

Schuyff, for example, plays with the tradition of Op Art. One of the logical extensions of certain geometric motifs, such as the stripe and the multicolored grid, was how they generated optical illusions. In the work of the historical avant-garde, such as Max Bill or Sophie Taeuber-Arp, such effects were largely incidental, but certain postwar painters saw the potential of harnessing them to establish the kinds of intensity of experience that became important to artists following the atrocities of the Second World War. Such sensations also captivated the mass public for a brief moment in the mid-1960s, when they took over everything from the pages of mainstream magazines, to the aisles of fashion retailers. Their apogee was perhaps MoMA's infamous *Responsive Eye* exhibition of 1965, which caused a stir in the press and a large audience. However, the initial interest and potential of such art quickly became derivative in the eyes of many critics and artists who saw their "tricks" as cheap and also abrasive to eye and mind. Thus, by the end of the 1960s such effects had fallen out of favor in relation to art that presented materials and processes in a straight forward fashion.



Carmengloria Morales nel suo/in her studio, Roma, 1970, Ph. Alessandra Bocchetti

e la mente. Così, alla fine degli anni '60, tali effetti erano già caduti in disgrazia in relazione all'arte che presentava materiali e processi in modo diretto.

Per Schuyff, quindi, (ri)utilizzare alcune delle tecniche dell'Op Art negli anni '80 significava attingere a una cassetta degli attrezzi apparentemente obsoleta di forme e motivi. Tuttavia, gli sviluppi tecnologici degli anni '80, che in un certo senso hanno gettato le basi per la nostra attuale era digitale, hanno reso Op di nuovo rilevante per alcuni artisti, tra cui anche Armleder, che ne ha esplorato punti e obiettivi nel suo lavoro di quel periodo. Il lavoro di Schuyff in questione, e che riprende in *First Nine* (2023), ridistribuisce lo spettro a griglia che gli artisti degli anni '60 avevano iniziato a indagare, da Ellsworth Kelly a Richard-Paul Lohse. In quest'ultimo contesto, l'assalto ottico imbrigliato attraverso le griglie colorate di Schuyff rimanda al bombardamento quotidiano dei sensi piuttosto che alla novità suggerita dalla prima generazione di Op Art.

Le superfici strutturate di Lasker animano le sue geometrie e lo rendono un collegamento logico con la generazione successiva, che non ha paura di abbracciare potenziali referenti figurativi e analoghi per tali forme. L'elemento artigianale è al tempo stesso facilmente visibile e asservito a un amalgama cifrato di segni e simboli, che sembrano parte di un linguaggio privato, ma sono comunque evocativi. Nei suoi dipinti di celle e condotti, Halley seleziona una geometria che evoca i circuiti stampati come riferimento contemporaneo ai cliché della pittura modernista, come il monocromo e la griglia. Il suo uso di colori vivaci Day-Glo e superfici plastiche artificiali come Roll-a-TEX in un'opera come *Purple Prison* (2002) porta l'opera

For Schuyff, then, to (re)deploy some of Op Art's techniques in the 1980s was for him to mine a seemingly obsolescent toolbox of forms and motifs. Yet the technological developments of the 1980s, which in a sense lay the groundwork for our present digital age, made Op relevant again to certain artists, also including Armleder, who explored dots and targets in his work of this period. Schuyff's work in question, and which he reprises in *First Nine* (2023), redeploys the gridded spectrum that artists from the 1960s had begun to investigate, from Ellsworth Kelly to Richard-Paul Lohse. In this later context the optical assault harnessed through Schuyff's colored grids references the daily bombardment of the senses rather than the novelty suggested by the first generation of Op Art.

Lasker's textured surfaces enliven his geometries, and make him a logical link to the next generation, who are unafraid to embrace potential figurative referents and analogues for such forms. The handmade element is both readily visible and subservient to a cipher-like amalgam of signs and symbols, which feel part of some private language, but are nonetheless evocative. In his cell and conduit paintings, Halley selects a geometry suggestive of circuit boards as a contemporary reference to modernist painting tropes, like the monochrome and the grid. His use of bright Day-Glo colors and artificial plastic surfaces like Roll-a-TEX in a work like *Purple Prison* (2002) brings the work into the context of the time, and sets the stage for his Foucaultian analysis of the surveillance structures of modern Western society.

John Armleder is perhaps the hardest artist of this generation to categorize cycling, as he does, relentlessly through different styles. In the work exhibited here, *Bind II* (2018), he reprises the style of throw paintings pioneered by Larry Poons in the 1970s. Poons's works represented an extension of modernist ideals of expressivity and an optically driven impact on the viewer. Armleder captures some of these elements, but his works more clearly approach the implicitly decorative aspects implicit in such works, planting his tongue firmly in his cheek as opposed to Poons's earnestness, mixing paint with unlikely materials like gummy worms and glitter.

The generation following on Neo-geo, comprising artists like Ian Davenport, Alexis Harding, Mark Francis, and Daniel Sturgis, are characterized by a further breakdown and dispersal of meaning as, by the 1990s, Neo-geo itself became one an established aesthetic strategy. For this group the line between abstraction and figuration had blurred to the point where geometry seems almost anthropomorphized in their hands, or at least filtered through some other lens. For example, the breaks in Davenport's candy-colored poured stripes seems to reference the kinds of glitches brought in by the digital which—at the turn of the millennium—was revolutionizing painting yet again. A similar logic of excess seems to animate Harding's breaking of the painting frame, allowing paint and form alike to deform across the surface of *Dancing Cross* (2016). While Francis and Sturgis find narrative possibility, however vague, in seemingly "simple" arrangements of forms and colors.

Sturgis's *Exist the World 4* (2023), for example, reprises the familiar modernist grid, but populates it with a contemporary decorative color palette, and makes it a glittering, digital background to four circles that extend from the four corners of the canvas, jetting towards its center at slightly different rates. This suggests a kind of abstract narrative that we intuit but cannot fully parse. While Francis's ongoing

nel contesto dell'epoca e pone le basi per la sua analisi foucaultiana delle strutture di sorveglianza della moderna società occidentale.

John Armleder è forse l'artista più difficile di questa generazione da classificare muovendosi, come fa lui, incessantemente attraverso stili diversi. Nell'opera qui esposta, *Bind II* (2018), riprende lo stile della pittura "gettata" introdotto da Larry Poons negli anni '70. Le opere di Poons rappresentavano un'estensione degli ideali modernisti di espressività e un impatto ottico sullo spettatore. Armleder coglie alcuni di questi elementi, ma le sue opere si avvicinano più chiaramente agli aspetti decorativi impliciti in tali opere, con un atteggiamento decisamente più irriverente rispetto alla serietà di Poons, mescolando la pittura con materiali improbabili come vermi gommosi e glitter.

La generazione successiva a Neo-geo, che comprende artisti come Ian Davenport, Alexis Harding, Mark Francis e Daniel Sturgis, è caratterizzata da un'ulteriore rottura e dispersione di significato poiché, negli anni '90, Neo-geo stesso era diventata una strategia estetica consolidata. Per questo gruppo il confine tra astrazione e figurazione si era già assottigliato al punto che la geometria sembrava quasi antropomorfizzata nelle loro mani, o almeno filtrata attraverso qualche altra lente. Ad esempio, le interruzioni nelle strisce colorate color caramella di Davenport sembrano fare riferimento al tipo di glitch introdotti dal digitale che, all'inizio del millennio, stava rivoluzionando ancora una volta la pittura. Una simile logica dell'eccesso sembra animare la rottura della cornice pittorica di Harding, permettendo alla pittura e alla forma di deformarsi sulla superficie di *Dancing Cross* (2016). Mentre Francis e Sturgis trovano possibilità narrative, per quanto indefinite, in disposizioni apparentemente "semplici" di forme e colori.

*Exist the World 4* (2023) di Sturgis, ad esempio, riprende la familiare griglia modernista, ma la popola con una tavolozza di colori decorativi contemporanei e la rende uno sfondo digitale scintillante di quattro sfere che si estendono dai quattro angoli della tela, proiettandosi verso il suo centro a velocità leggermente diverse. Questo suggerisce una sorta di narrazione astratta che intuiamo ma che non possiamo analizzare completamente. Mentre il continuo interesse di Francis per la scienza lo ha portato anche alla griglia colorata, ma nel suo lavoro questa griglia vibra e rasenta la dissoluzione attraverso un'evocazione sinestetica delle onde sonore, come suggerisce il titolo di *Reverb Delay* (2023). Per quanto tutti questi artisti, pur appartenendo a epoche diverse, continuino a realizzare opere che rianimano formati modernisti consacrati dal tempo, come quelli della griglia, della striscia e del monocromo, le loro indagini individuali rimangono personali e dimostrano la continua vitalità della pittura astratta, ancorché i loro fini siano sinceri o meno.

interest in science also led him to the colored grid, but in his work this grid vibrates and verges on dissolution through a synesthetic evocation of sound waves, as is suggested in the title of *Reverb Delay* (2023). The fact that all of these artists, while of different ages, continue to make work that reanimates time-honored modernist formats, such as those of the grid, stripe, and monochrome, their individual investigations remain personal and demonstrate the ongoing viability of abstract painting, whether directed to sincere or insincere ends.



*Little Luca*, 2022, olio su tela di lino, oil on linen, 100 x 100 cm



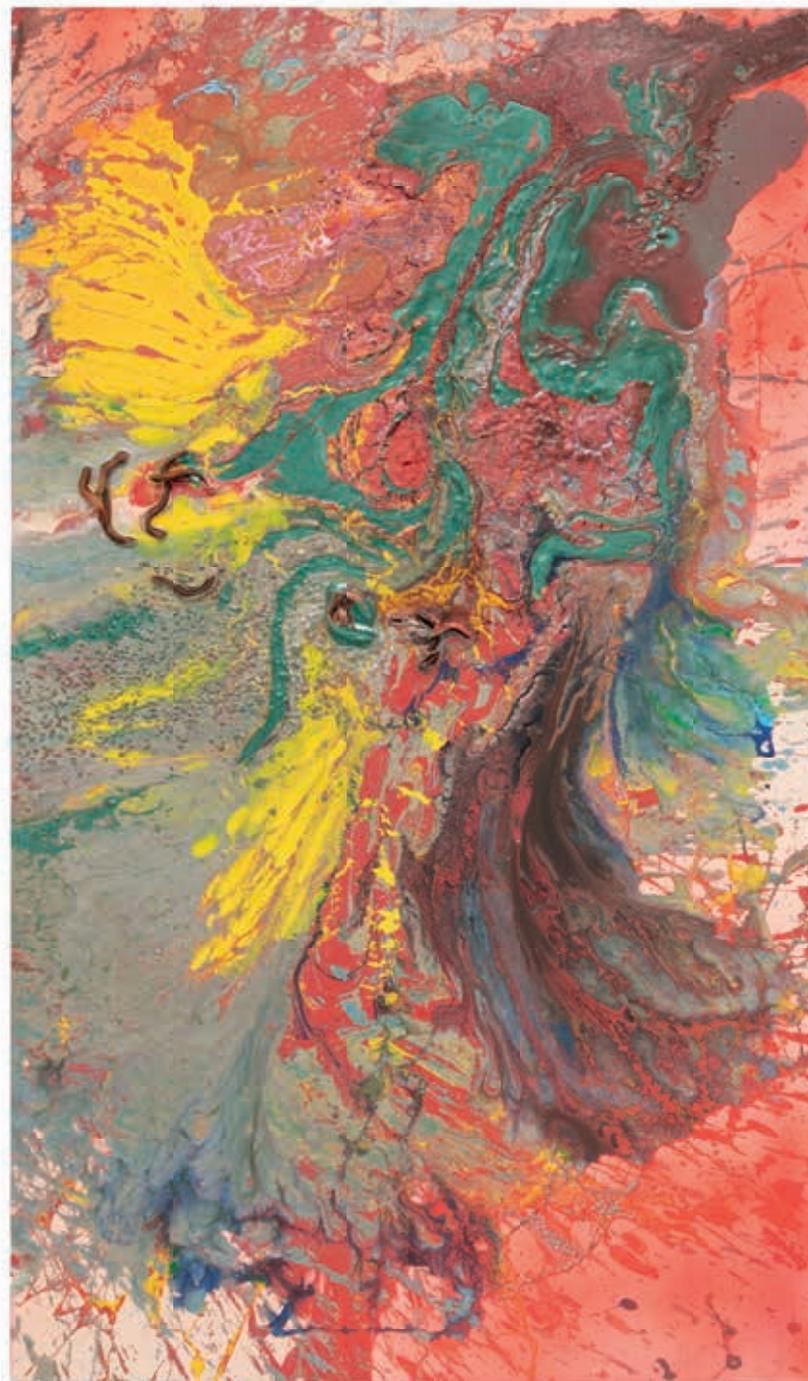
## JOHN ARMLEDER

(Svizzera / Switzerland, 1948)

### Bind II

2018

Tecnica mista su tela / Mixed media on canvas  
170 × 100 cm / 67 × 39 3/8 in.



## IAN DAVENPORT

(Regno Unito / UK, 1966)



### **Mirrored beam**

2021

Acrylic on aluminium / Acrylic on aluminium

103 x 79,8 cm / 31 1/8 x 40 1/2 in.

## MARK FRANCIS

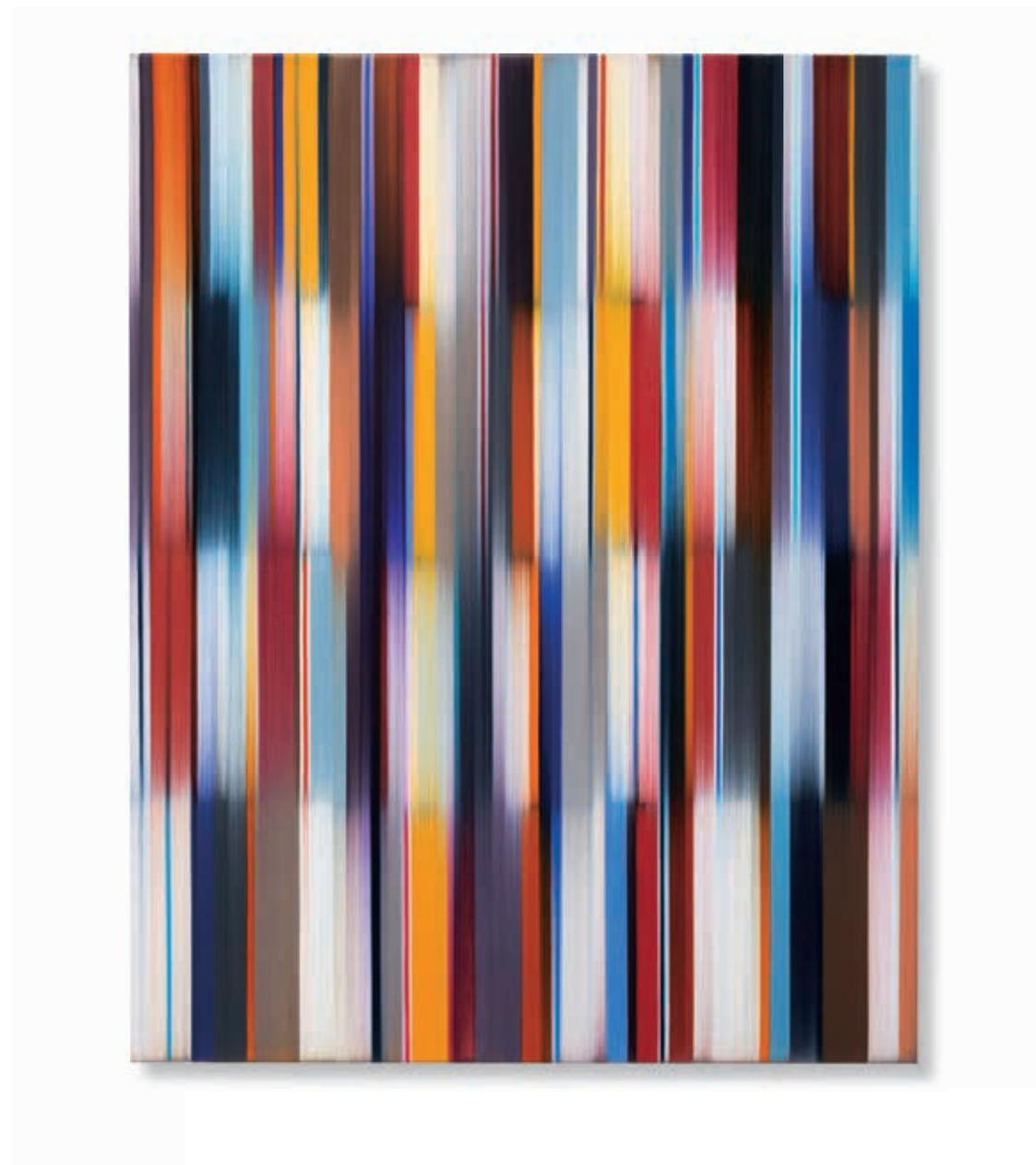
(Regno Unito / UK, 1962)

### Reverb Delay

2023

Olio su tela / Oil on canvas

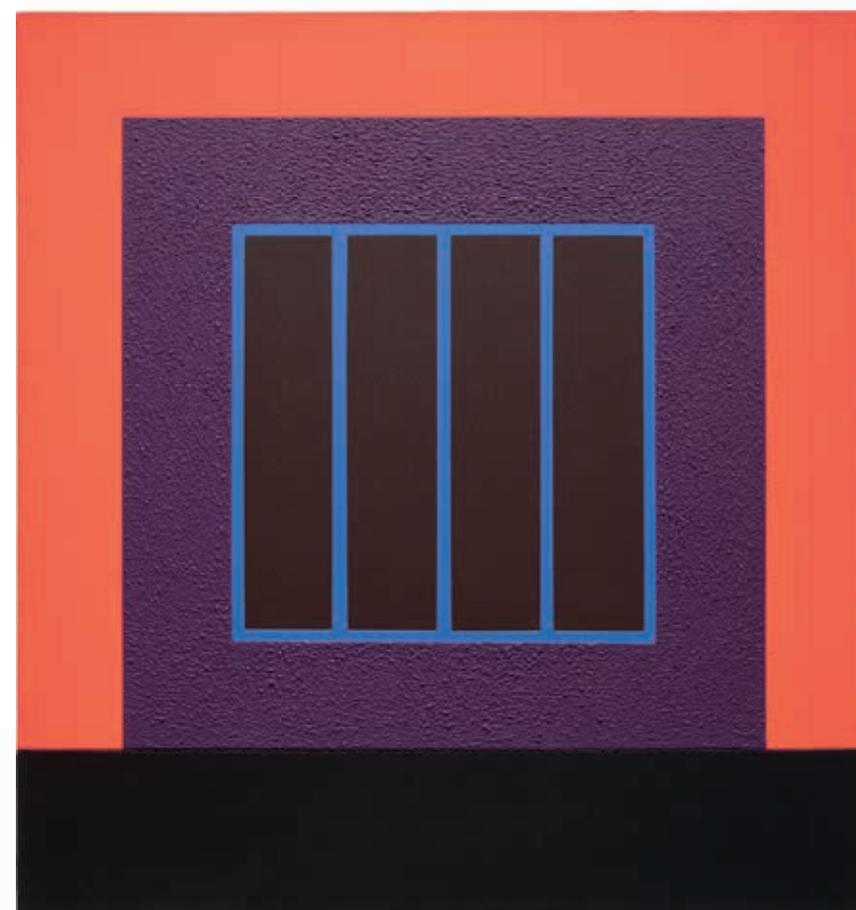
107 x 84 cm / 42,12 x 32,67 in.





## PETER HALLEY

(Stati Uniti / USA, 1953)



### Purple Prison

2002

Acrilico fluorescente e Roll-a-Text su tela /  
Fluorescent acrylic and Roll-a-Text on canvas  
119,4 x 111,7 cm / 47 x 44 in.

## ALEXIS HARDING

(Regno Unito / UK, 1973)

### Dancing Cross

2016

Olio e smalto su MDF / Oil and gloss on MDF

160 x 112 cm / 63 x 43,3 in.



## JONATHAN LASKER

(Stati Uniti / USA, 1948)



**The Church going family**

2018

Olio su tela di lino / Oil on linen

30,5 x 40,6 cm / 12 x 16 in.



**Landscape with Crucifix, Holy Ghost and Seascape Quadrant**

2022

Olio su tela di lino / Oil on linen

30,5 x 40,6 cm / 12 x 16 in.



## JOSEPH MARIONI

(Stati Uniti / USA, 1943)

### Red

2012

Acrilico e lino su telaio / Acrylic and linen on stretcher  
120 x 100 cm / 47,24 x 39,37 in.



## CARMENGLORIA MORALES

(Cile / Chile, 1942)

### Dittico S 18-03-1

2018

Pigmenti, metalli e acrilici su tela /

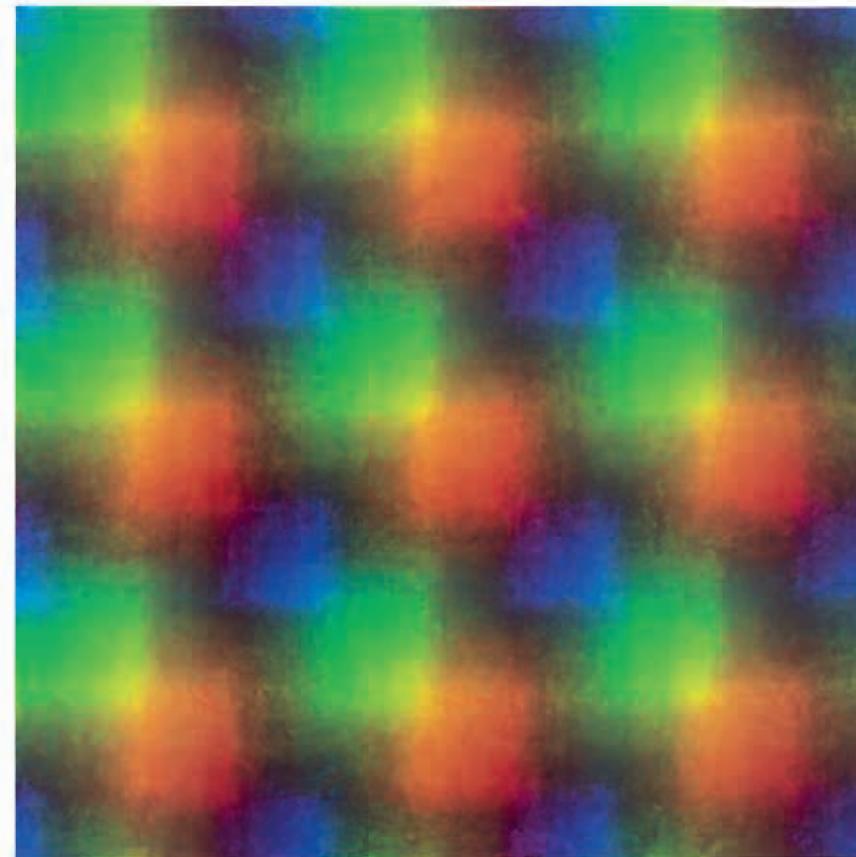
Pigments, metals, acrylics and canvas

(70 x 2) x 140 cm / (21,55 x 2) x 55,11 in.



## PETER SCHUYFF

(Paesi Bassi / Netherlands, 1958)



### First Nine

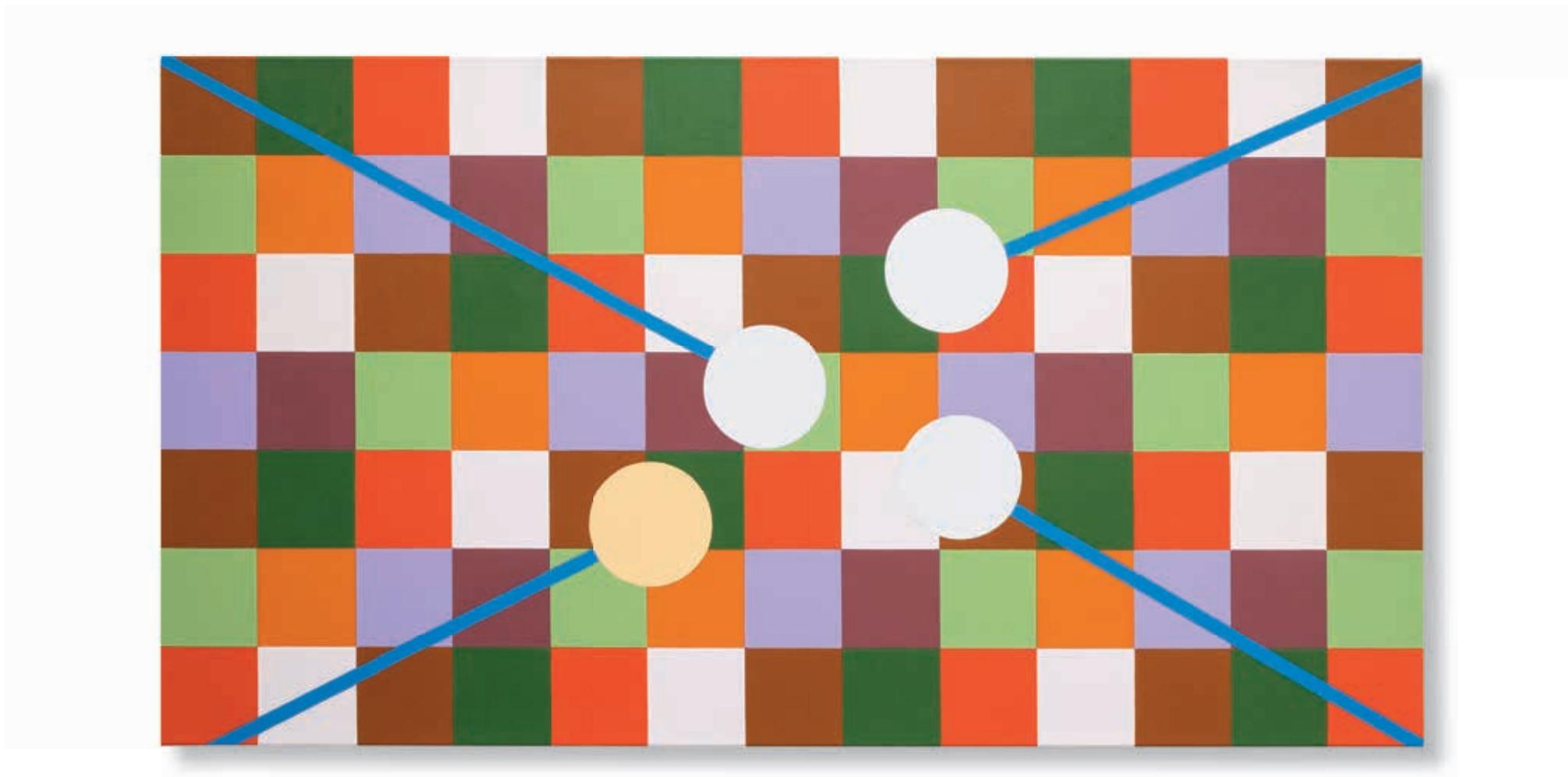
2023

Olio su tela di lino / Oil on linen

100 × 100 cm / 39 3/8 × 39 3/8 in.

## DANIEL STURGIS

(Regno Unito / UK, 1966)



### Exist the world 4

2023

Acrilici su tela / Acrylic on canvas  
70 x 130 cm / 27,55 x 51,18 in.





A molti negli anni '70 sembrava che la pittura fosse stata messa all'angolo e resa obsoleta, incapace di trascendere o trasmutare sufficientemente il suo status di tutto, da risorsa primaria a dispensatrice di uno spazio illusionistico. Anche se molti artisti si sono rivolti ad altri mezzi, è emersa una nuova generazione di pittori che non ha rilevato una discrepanza tra la pittura e le sue recenti critiche.

It seemed to many people in the 1970s like painting had been backed into a corner and rendered obsolescent, not able to sufficiently transcend or transmute its status as everything from a commodity to a purveyor of illusionistic space. Even as many artists turned to other mediums a new generation of painters emerged who did not find a discrepancy between painting and its recent critiques.

*Alex Bacon*