

IMI KNOEBEL IN VENTISETTE MOSSE

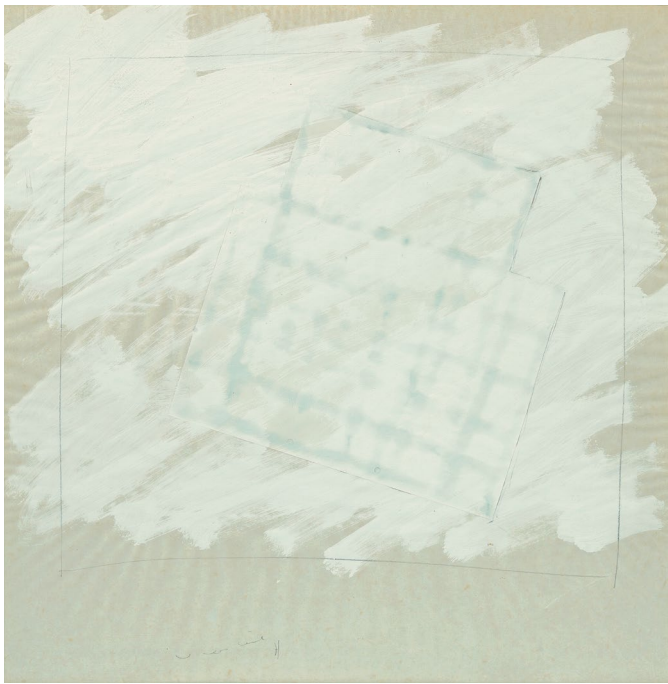
Giorgio Verzotti



Anima Mundi 5-5,
2010
acrilico su alluminio |
acrylic on aluminum,
5 elementi | parts,
37 x 225 x 5,8 cm
(37 x 29 x 5,8 cm
cad | each)

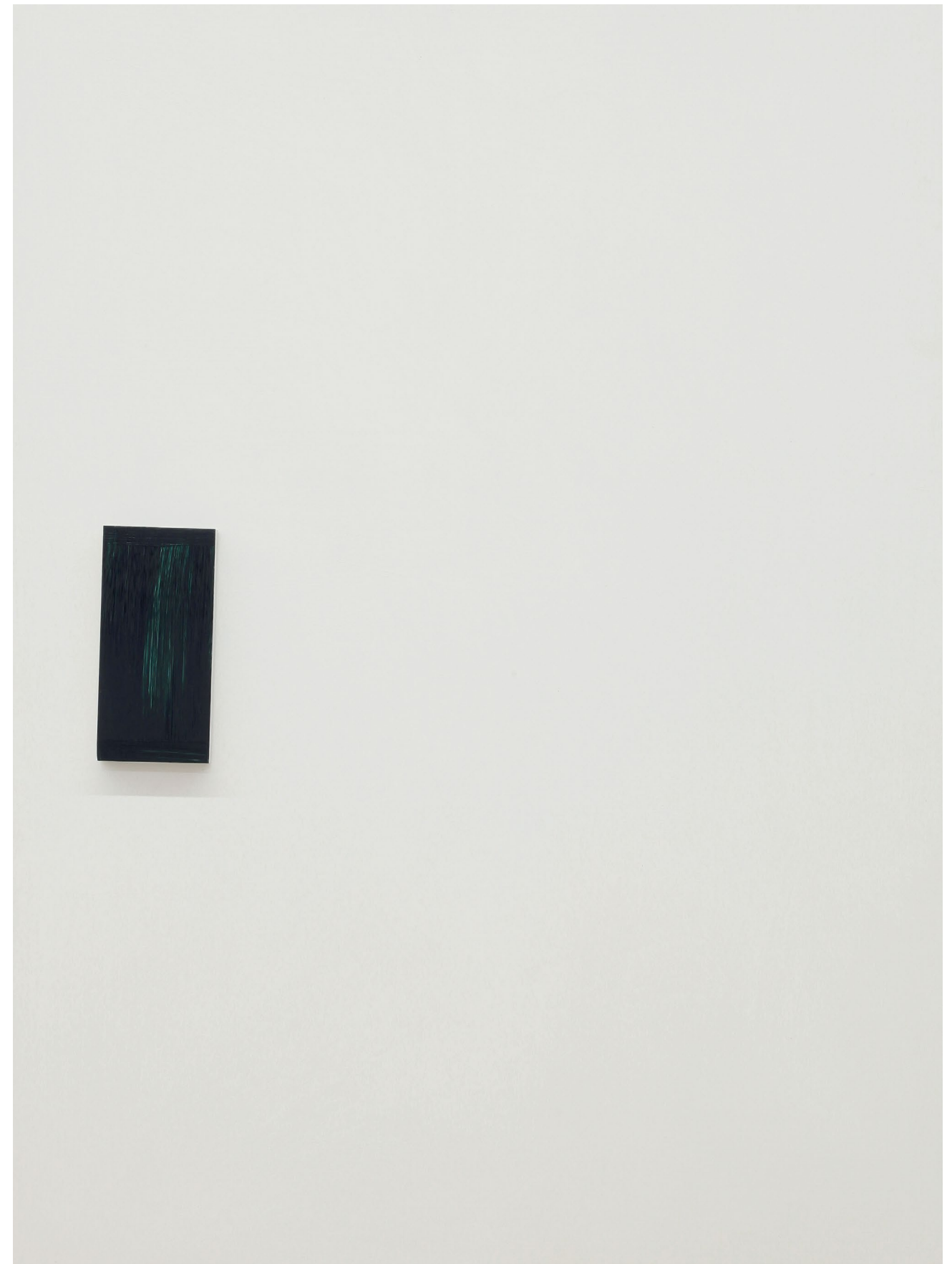
Fin dall'inizio Imi Knoebel si è posto il problema della relazione fra l'opera e lo spazio, e noi italiani pensiamo subito alla lezione di Lucio Fontana, che in Germania si è propagata anche grazie ai rapporti fra il maestro italiano e il gruppo ZERO. Tra i riferimenti dichiarati da Knoebel infatti Fontana c'è, insieme a Yves Klein e Piero Manzoni, dunque il campo dell'astrazione più radicale, scelto e frequentato fin dai tempi dell'Accademia a Düsseldorf insieme all'artista sodale Imi Giese, scomparso nel 1974. Lavoravano insieme, grati al loro professore Joseph Beuys per il suo incoraggiamento, anche se il maestro tedesco riconosceva che la propria ricerca aveva ben poco a che fare con la loro. Lavoravano da autodidatti, arrivati all'arte senza sapere bene cosa fare, racconta oggi Knoebel, ma sapendo bene in quale genealogia collocarsi. Il punto di partenza era Kazimir Malevič, il suo *Quadrato nero* del 1915, una stella polare, un orientamento. Nel 1968 Knoebel realizza la sua *Schwarzes Kreuz*, la croce nera, risultante dall'assemblaggio di quattro diversi monocromi neri. Tutto parte un po' da qui, e anche dalla *Raum 19*, come vedremo.

La croce nera è un corpo plurimo, unificato dalla comune stesura di colore, ed è posta sulla parete in posizione diagonale, così che appaia subito come una forma dinamica. Del resto, è posto in diagonale, in posizione eccentrica rispetto al fondo, anche il *Quadrato bianco su fondo bianco* di Malevič (1918); molte delle forme suprematiste veleggiano nello spazio, come ali, non stanno ferme e fisse, regolarmente allacciate allo sfondo. Nel caso di Knoebel, che ha assimilato Fontana, Klein e Manzoni, la questione del rapporto tra figura e sfondo è superata dall'inizio: subito, i riferimenti sono la parete e il quadro, la parete si fa sfondo, spazio della pittura, e il quadro si fa figura. Figure dinamiche, quindi, e figure multiple, se così si può dire. L'istanza dello spazio reale viene portata all'interno della bi-dimensione, della superficie planare, e naturalmente la destruttura. Come la *Schwarzes Kreuz* è un corpo multiplo, così la maggior parte delle opere a parete sono planarità destrutturata, aperta, disseminata dinamicamente nello spazio. Se invece l'opera appare conclusa in sé è nello stesso tempo svelata, dal momento che le sovrapposizioni sono sempre rese ben visibili, per via di profili che non combaciano o per via di differenze dimensionali. E se non è l'opera stessa a rivelare la sua architettura interna, sarà il colore, per via di bordi lasciati visibili. Lo si vede bene anche in questa mostra, che in sintesi documenta tutto il percorso dell'artista. Ecco *Tag und Nacht III E1-E5* del 1998, elementi a tre strati sovrapposti e cromaticamente distinti, dove appaiono i colori primari più il bianco, scelta molto frequente nell'artista; la serie *Face* (2003-2016), composta da bande pittoriche sovrapposte in una costruttività elementare; la serie *Anima Mundi* (dal 2010), che riprende lo schema di un'altra serie assai famosa, *Grace Kelly* (1989-1995), dove la superficie è articolata in un centro e quattro margini di uguale importanza e quindi trattata in ogni punto con la stessa delicata stesura pittorica. *Kinderstern* (1994) per altri versi richiama le forme geometriche angolose irregolari che, dato il loro spessore, stanno fra pittura e bassorilievo; mentre *Papilio* (2004) ed *Element* (2018) ci mostrano l'espansione del piano per via di partenogenesi. Il primo lavoro è composto da una superficie



Untitled, 1971
tempera, matita e
collage su carta |
gouache, pencil and
collage on paper
59 x 59 cm

Position 20, 2009
acrilico su alluminio |
acrylic on aluminium
115 x 86 x 6.5 cm



nera e lucida, verticale, applicata senza cornice alla parete, accanto a una superficie bianca posta in orizzontale dipinta su una lastra di alluminio e provvista di un certo spessore. *Element 39.1* è invece un quadrato rosso, di non grandi dimensioni, sormontato sul suo angolo superiore destro da un quadrato minore color ocra. Citiamo anche *Twin 4* del 2006 e i piccoli *Tafel* del 2016, dove un piano pittorico si trova appoggiato a un altro, entrambi retti da una mensola metallica. Questi lavori, e molti altri analoghi, ci fanno pensare alla configurazione di punti germinali da cui possono proliferare altre forme, sempre nuove, all'infinito...

A proposito di verticale e orizzontale, va ricordato che per Knoebel queste direttrici spaziali valgono come dei codici: riferendosi alle dimensioni del quadro, verticale è lo spazio del ritratto e orizzontale quello del paesaggio¹. Tutta la sua avventura, è stato detto, è una meditazione sulla pittura, il suo linguaggio, la sua natura: appunto, i suoi codici. La presenza così assidua dei telai insieme alle superfici dipinte lo dimostra. Una meditazione compiuta anche quando la pittura vera e propria non c'è, o quando invece della tela il supporto diventa il piano di alluminio, cosa che accade molto spesso. In questa mostra, comunque sia, la pittura la vediamo bene nel corpo delle pennellate, nella loro direzione e intensità. E ricca è la scelta cromatica, dai toni più sonori a quelli più sommessi. Certo, la pittura intraprende una disamina radicale che intende mutare profondamente i suoi connotati. Knoebel non si limita a esporci quello che la pittura è nella tradizione occidentale, tende anche a ipotizzare quello che potrebbe essere. In fondo, continua a porsi il problema che ha affrontato fin dall'inizio, da studente: come andare avanti, come dire cose nuove quando, apparentemente almeno, tutto è già stato fatto, tutto è stato detto e teorizzato.

Torniamo alla questione dello spazio. Se l'istanza dello spazio arriva a destrutturare l'opera e a sospingerla verso nuove funzioni, lo spazio reale, architettonico, lo spazio insomma dell'esposizione assume da sempre un'importanza non minore. Nel 1968, quindi sempre dall'inizio, alla sua prima mostra personale Knoebel costruisce un ambiente di carta, una struttura cubica (*Papierraum*); nello stesso anno crea in studio *Raum 19*, una scultura e grandi telai, elementi di base per le diverse configurazioni che quest'opera ambientale assumerà nelle successive esposizioni, mutandosi e arricchendosi fino ad includere un grande volume trattato a pittura fluorescente (*Batterie*, 2005). *Genter Raum* poi, nel 1980, ci dà un saggio dell'ars combinatoria di Knoebel, dove palesemente convivono ordine e disordine, materia e



Kinderstern, 2000
acrilico su tavola |
acrylic on wood
38,5 x 42,5 x 9 cm

immaterialità (nel colore), caos e razionalità. I due principi opposti, va detto, emergono continuamente nel corso della sua carriera, come in una dialettica interminabile. Comunque sia, troviamo sempre una corrispondenza e una coerenza nel percorso che va dall’elaborazione della superficie, quel codice da cui è partito, all’elaborazione del rapporto fra opere e architettura, la dimensione dove il codice esplode, si apre, assume nuovi valori.

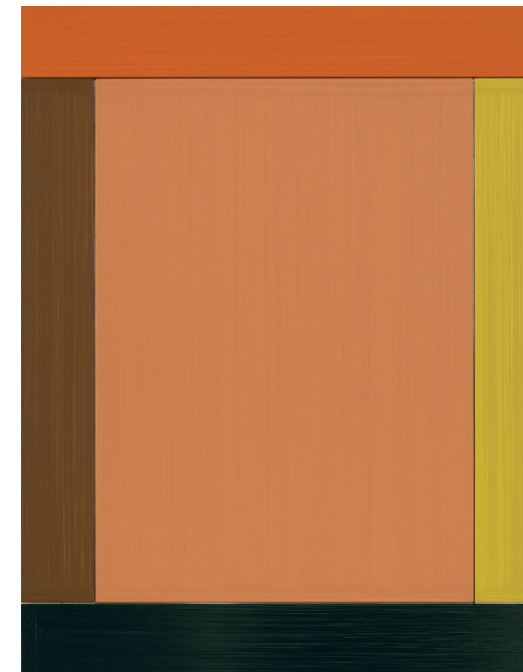
Dunque, cosa ha fatto Imi Knoebel di nuovo rispetto alla tradizione, alla genealogia a cui si è legato fin dall’inizio? Potremmo dire che il suo maggior contributo è consistito nella sistematica trasgressione di alcuni fra gli assiomi ereditati dal Modernismo occidentale. Similmente ad alcuni suoi colleghi europei e americani, da John Armleder (1948) a Peter Halley (1953), Knoebel ha fatto scendere le icone moderniste dal cielo dell’Assoluto alla mera relatività del mondo, alla dimensione quotidiana, all’ambito dei fenomeni. Già Rudi Fuchs aveva detto che la sua geometria non è più “nozionale”, non è più assiomatica: Knoebel sostiene che l’ettagono è la figura più libera², perché con sette lati, lo spiega bene Marco Meneguzzo, “non risponde più a criteri percettivi di regolarità”. Secondo Fuchs, Knoebel fa uscire l’astrazione dalla sua ortodossia, così come dal senso di superiorità morale che emana, e inizia a farla danzare come un burattinaio...

D’altra parte, questa palingenesi si rivela necessaria, pena la non verificabilità degli assiomi di cui sopra: le grandi utopie, comprese quelle disalienanti dell’arte, devono pur servire all’esserci, all’esistenza degli esseri umani, devono pur rispondere ai bisogni della quotidianità.

La posizione di Imi Knoebel in proposito si rivela nell’uso del colore, che compare per la prima volta nel 1975, proprio con un ettagono rosa, ed esplode, se così possiamo dire, nella mostra del 1977 “24 Farben-für Blinky” (24 colori per Blinky) dedicata all’amico e collega Blinky Palermo, scomparso in quell’anno.

Un colore che non segue nessuna teoria, né Goethe né Wittgenstein, ma che tocca dichiaratamente corde emotive. Lo vediamo in questa mostra in opere come *DIN II A1-A4* (1994) o i citati *Tag und Nacht III E1-E5* e i diversi *Anima Mundi*, ma anche nel grande *Lueb Go 1276W* (2013), un ovale irregolare rosa recante barre di colore giallo, azzurro e nero. In molti casi sono utilizzati i colori primari, blu, rosso e giallo, a volte accompagnati dal bianco, la somma di ogni cromia, ma senza nessuno schema teorico, ideologico o mentale a governarne la manifestazione. Knoebel insomma è d’accordo con Barnett Newman, che voleva sottrarre i colori all’ipoteca ideologica imposta dalla grande astrazione modernista, e usarli, proprio i colori primari, blu, rosso e giallo, unicamente nel loro valore

Anima Mundi-2, 2015
acrilico su alluminio |
acrylic on aluminium
37 x 29 x 5,8 cm



espressivo. Del resto, con la croce nera, Knoebel aveva già “desacralizzato” Malevič, per esempio ponendo un quadrato nero sopra una struttura in compensato chiamata “buffet” (*Schwarzes Quadrat auf Buffet*, 1984).

Ecco allora esempi come *Fishing Red I E*. (2007-2009), la congerie di segmenti lineari gialli, azzurri e blu distribuita sopra un fondo rosso vivo, intesa a esprimere nient’altro che vitalità cromatica. Ed ecco soprattutto la citata serie *Anima Mundi*: in questo caso viene abbandonata anche l’aderenza, sia pure liberamente giocata, alla regola dei primari ed eventualmente anche dei rapporti con i complementari. Le relazioni fra i colori che definiscono la parte centrale della superficie (quella che “sta per” il quadro-codice) e i segmenti (che “stanno per” la cornice) sono i più libere e anzi fanno pensare a un gioco di combinazioni casuali. Se il trittico *Anima Mundi 15-3* del 2010 articola un rapporto fra tinte chiare e scure, il dittico *Anima Mundi 34-2* (2011) allinea una superficie di un nero assoluto e perentorio ad una seconda stesa in un rosa perla talmente delicato da sembrare bianco, a seconda dell’incidenza della luce ambientale. Di una delicatezza sorprendente sono anche gli accostamenti cromatici nel trittico *Anima Mundi 106-3* (2019), che giocano fra accordi e disaccordi tonali, fra gradazioni di gialli chiari e di rosa e dissonanze di blu scuri che fronteggiano stesure di un azzurro smorzato.

Con il colore si attua un passo ulteriore, come nota ancora Meneguzzo in relazione al titolo dell’opera: “il colore non rappresenta più sé stesso ma diventa altro da sé, arrivando, se non a rappresentare, a evocare qualsiasi aspetto del reale”. Evocare: Knoebel era partito da un grado zero da cui “qualche cosa emana”, come ha detto nel corso di un’intervista³. Emanazione, evocazione, potremmo dire anche allusione o risonanza, è questo modo di essere, è questo modo di esprimersi, obliquo, indiretto, basato sull’intuizione, che connatura gli artisti.

A volte con forza, a volte con estrema delicatezza.

¹ “I wouldn’t say anything volutarily anyway! Johannes Süttgen in conversation with Imi Knoebel”, in *Imi Knoebel. Works 1966–2014*, Kunstmuseum Wolfsburg, 2014, pp. 14-35.

² Ivi.

³ Ivi.

IMI KNOEBEL IN TWENTY-SEVEN MOVES

Giorgio Verzotti



Papilio, 2004
acrilico su alluminio |
acrylic on aluminum,
104 x 176 x 4,4 cm

From the very beginning, Imi Knoebel considered the issue of the relationship between work and space, and we Italians immediately think of Lucio Fontana's teachings, which were disseminated in Germany as well also thanks to the relations between the Italian master and the ZERO group. Indeed, Fontana is among Knoebel's patent references together with Yves Klein and Piero Manzoni—that is, the most radical wing of abstraction, which he chose and investigated with his mate Imi Giese (d. 1974) since their early years at the Düsseldorf Academy. They worked together, forever grateful to their professor Joseph Beuys for his encouragement, even though the German master recognized that his own research had very little to do with theirs. Today Knoebel says that they were both self-taught and arrived at art without knowing exactly what to do—what they did know well was to which trend they would belong. The starting point was Kazimir Malevich, his *Black Square* of 1915: their polar star and inescapable orientation. In 1968, Knoebel created his *Schwarzes Kreuz*, the black cross, resulting from the assembly of four different black monochromes. Everything started from here and from *Raum 19*, as we will see.

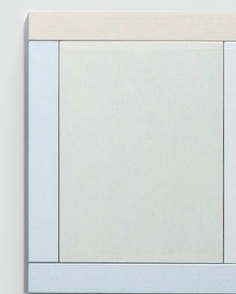
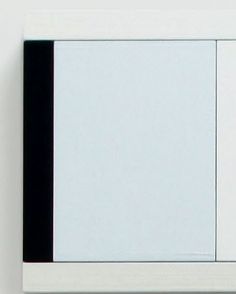
The black cross is a plural body unified by a shared color pattern; it is placed on the wall in a diagonal position, so that it immediately appears as a dynamic shape. Malevich's 1918 *White Square on a White Background* is also placed diagonally, in an eccentric position with respect to the bottom; after all, many of the Suprematist forms sort of sail in space, like wings, they are not still and fixed, not regularly set against a background. In the case of Knoebel, who assimilated the teachings of Fontana, Klein, and Manzoni, the issue of the figure/background relationship is out of the picture from the very beginning, his sole references being the wall and the painting: the wall becomes background, the space of painting, and the painting becomes figure. Therefore, dynamic figures, multiple figures, so to speak. Real space is brought within the bi-dimensional, within the planar surface, and naturally deconstructs it. As much as *Schwarzes Kreuz* is a multiple body, so most of the wall works are unstructured planarity, open and dynamically scattered throughout space. On the other hand, when the work appears closed in on itself, it is revealed nonetheless because the overlaps are always made

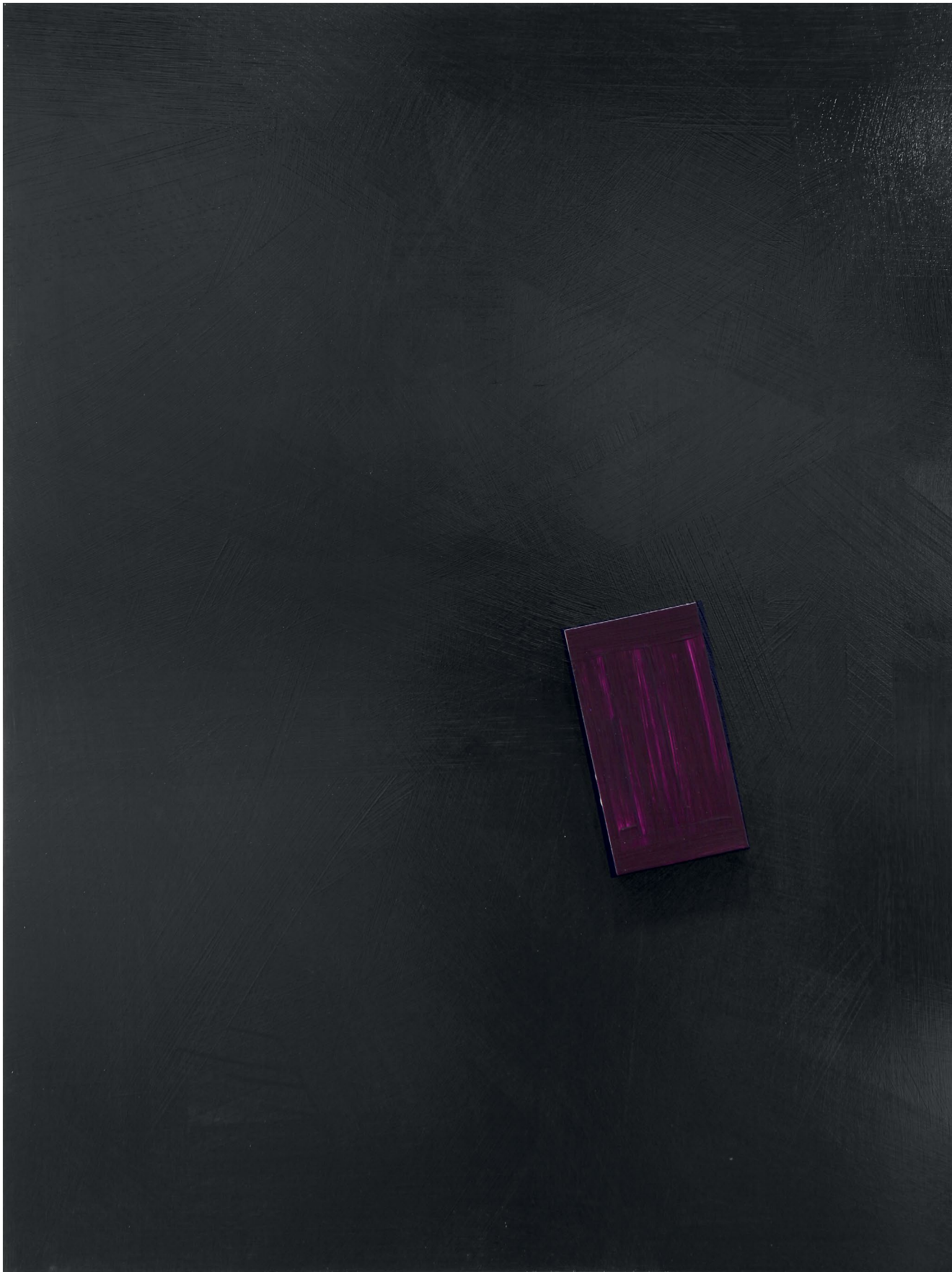


Schief und schräg,
2016
edizione di 5 |
edition of 5
acrilico su strisce di
plastica, collage |
acrylic over plastic
strips, collaged,
38,5 x 58 cm

clearly visible through profiles that do not match or through dimensional differences. And if the work does not immediately reveal its internal architecture, the task is left to the color, since the edges are left visible. This is quite evident in this exhibition, which synthesizes the whole path of the artist. See for instance *Tag und Nacht III E1-E5* (1998), which is made of three chromatically distinct overlapping layers of primary colors with the addition of white (a very frequent choice for this artist); the *Face* series (2003–16), composed of overlapping pictorial bands arranged according to an elementary constructiveness; the *Anima Mundi* series (since 2010), which takes up the scheme of another very famous series, *Grace Kelly* (1989–95), where the surface is articulated in a system where the center and the four margins have equal importance and, therefore, feature the same delicate pictorial treating at every point. In other respects, *Kinderstern* (1994) recalls the irregularly angular geometrical shapes that, due to their thickness, lie between painting and bas-relief, while *Papilio* (2004) and *Element* (2018) expand their surfaces by way of parthenogenesis: the former is composed of a vertical, glossy, frameless black surface applied to the wall next to a white horizontal surface painted on an aluminum plate of a certain thickness; the latter is instead a red square, not large, surmounted on its upper right corner by a smaller ochre square. We also draw attention to *Twin 4* (2006) and the small *Tafels* (2016), where one pictorial surface is leaning against another, both supported by a metal shelf. These works, and many other like them, make us think of the configuration of germinal points, from which other forms can proliferate, always new, endlessly... As regards vertical and horizontal, it should be pointed out that to Knoebel these spatial trajectories count as codes: with reference to the dimensions of the painting, the vertical is the space of the portrait, the horizontal is that of the landscape.¹ It has been said that his whole artistic adventure is a meditation on painting, its language, and its nature—in fact, its very codes, the assiduous presence of the frames together with the painted surfaces being proof of this. A meditation that is carried out even when the actual paint is not there, or when instead of the canvas, the support is an aluminum surface, which happens very frequently. In this exhibition, however, we do see the painting in the very nature of the brushstrokes, the direction and intensity of which are

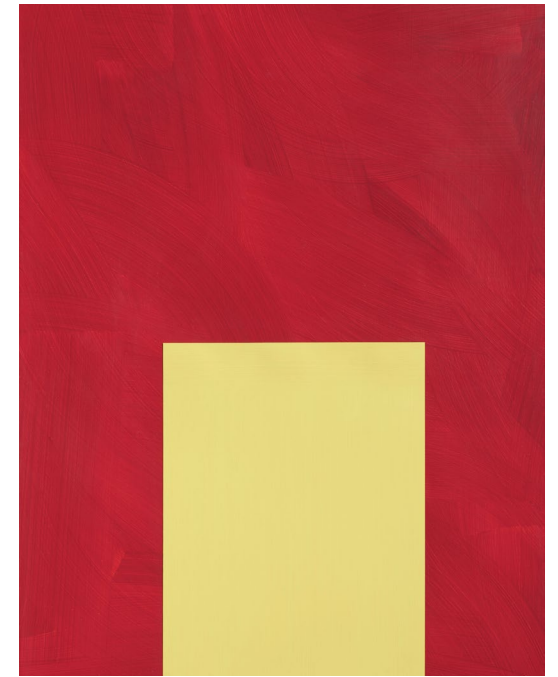
Anima Mundi 35-3,
2013
acrilico su alluminio |
acrylic on aluminum,
3 elementi | parts,
29 x 98,4 x 4,8 cm





Position 32, 2010
acrilico su alluminio |
acrylic on aluminium
115 x 86 x 6,5 cm

Pure Freude E4 04-2,
2001
su carta plastificata |
acrylic on plastic
paper, 103 x 74 cm



made clearly visible, and in the always rich chromatic choices—from the boldest to the most subdued tones. Of course, painting here undergoes a radical examination with the aim of profoundly transmuting its connotations. Knoebel does not just expose to us what painting actually is in the Western tradition, he also tends to conjecture what it could be. After all, he continues to deal with the issue he faced from the beginning, as a student: how to move forward, how to say new things when, apparently, everything has already been said and done, everything has been theorized.

Let us return to the topic of space. If the action of space on the artwork deconstructs it and pushes it toward new functions, it means that the real, architectural space—in short, the space of the exhibition—has always been crucial. In 1968 (therefore again from the beginning), at his first solo exhibition Knoebel built a paper environment, a cubic structure (*Papierraum*); in the same year, he created in his workshop *Raum 19*, consisting in a sculpture and some large frames, the basic elements for many different arrangements in subsequent exhibitions: always morphing and enriching itself, in the end the work came to include a large volume treated with fluorescent paint (*Batterie*, 2005). Created in 1980, *Genter Raum* gives us an example of Knoebel's *ars combinatoria*, whereby order and disorder, matter and immateriality (in color), chaos and rationality clearly coexist. It must be said that the two opposing principles emerge continuously throughout his career in an endless dialectic. In any case, there's always a correspondence and a coherence in the evolution from the elaboration of the surface (the code from which he started) to the elaboration of the relationship between works and architecture, the dimension where the code explodes, opens, and takes on new values.

So, what did Imi Knoebel do that is brand new, compared to tradition and to the trend to which he linked himself from the beginning?

We could say that his greatest contribution consisted in the systematic transgression of some of the "truths" inherited from Western Modernism. Like some of his European and American colleagues, from John Armleder (1948) to Peter Halley (1953), Knoebel pulled modernist icons down from the sky of the Absolute and into the

mere relativity of the world, into the dimension of the everyday, the realm of phenomena. Rudi Fuchs said that Knoebel’s geometry is no longer “notional”, no longer axiomatic: indeed, the artist maintains that the heptagon is the freest of figures² because, with its seven sides—as art critic Marco Meneguzzo explains—“it no longer meets perceptual criteria of regularity”. According to Fuchs, Knoebel brings abstraction out of its orthodoxy, out of that sense of moral superiority it emanates, and starts to make it dance like a puppeteer would do...

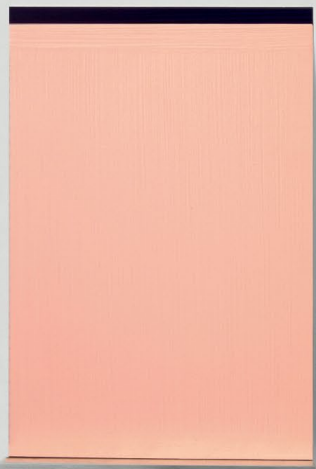
On the other hand, this palingenesis reveals itself to be necessary, otherwise the axioms mentioned above would not be verifiable: the great utopias, including the disalienating ones of art, should also be there for the very existence of human beings, to respond to the needs of everyday life.

Imi Knoebel’s position in this regard is revealed by his peculiar use of color, which appeared for the first time in 1975 on a pink heptagon and went on to explode, so to speak, in the 1977 exhibition *24 Farben-für Blinky* (24 colors for Blinky), which was dedicated to his friend and colleague Blinky Palermo who died in that very year. Knoebel’s color does not follow any theory, neither Goethe nor Wittgenstein, but openly touches emotional strings. Within our exhibition, we can see this in works such as *DIN II A1-A4* (1994), or the previously mentioned *Tag und Nacht III E1-E5*, and the pieces of the *Anima Mundi* series, as well as in the large *Lueb Go 1276W* (2013), a pink irregular oval with yellow, blue, and black bars. In many cases primary hues are chosen—blue, red, and yellow, sometimes accompanied by white, the sum of all colors, but with no theoretical, ideological, or mental schemes to direct their manifestation. In short, Knoebel agrees with Barnett Newman, who strived to free colors from the ideological chains of the modernist tradition of abstraction and use them, precisely the primary colors, blue, red and yellow, solely in their expressive value. Indeed, Knoebel had already “desacralized” Malevich with his black cross, for instance by placing a black square on top of a plywood structure called “buffet” (*Schwarzes Quadrat auf Buffet*, 1984). Here are examples such as *Fishing Red I E.* (2007–09), with its mass of yellow, light blue, and blue linear segments distributed over a lively red background, intended to express nothing but chromatic vitality. Here is, above all, the mentioned *Anima Mundi* series, where the compliance (albeit freely interpreted) to the rule of the primaries, and possibly also to the relationships with the complementary colors, is decidedly abandoned. The relationships between colors that define the central part of the surface (which “stands for” the code-painting”) and the segments (which “stand for” the frame) appear liberated and indeed suggest a game of random combinations. If the triptych *Anima Mundi 15-3* (2010) articulates a relationship between light and dark colors, the diptych *Anima Mundi 34-2* (2011) aligns a surface of an absolute and peremptory black with a second surface painted pearl pink, so delicate as to seem white, depending on the incidence of ambient light. The chromatic combinations in the triptych *Anima Mundi 106-3* (2019) are also of surprising delicacy, as they play between tonal consonance and dissonance, between gradations of light yellows and pinks and discordant dark blues that face areas of a subdued light blue.

With color a further step is taken, as Meneguzzo remarks in reference to the relationship with the title of the work: “color no longer represents itself but becomes something else, until it manages to evoke any aspect of reality”. To evoke: Knoebel started from a zero degree from which “something emanates”, as he said in an interview.³ Emanation, evocation, we might call it allusion, or resonance: it is a way of being, a way of expressing oneself, oblique and indirect, based on intuition, which characterizes artists.

Sometimes with force, sometimes with extreme delicacy.

*An Meine Grüne
Seite B 07-8, 2007,
acrilico su alluminio |
acrylic on aluminum,
20 x 14,5 cm*



¹ “I wouldn’t say anything volutarily anyway! Johannes Süttgen in conversation with Imi Knoebel”, in *Imi Knoebel. Works 1966–2014*, Kunst-museum Wolfsburg, 2014, pp. 14–35.

² Ibid.

³ Ibid.