

## Tra le cose L'atto pittorico di Beatrice Meoni

Elena Bordignon

Beatrice Meoni non si limita a dipingere dei frammenti di cose, dei cocci, degli scarti di stoviglie; non opera una semplice mimesi degli oggetti reali. Piuttosto questi stessi oggetti - elevati alla dignità di cose rappresentabili - sembrano preservare un mistero incondizionato, irriducibile al livello immediato della significazione naturalistica. Scartata l'idea della natura morta – a cui l'artista si avvicina come attitudine alla contemplazione - Meoni va oltre questo genere pittorico per compiere la semplice azione di “porsi dinnanzi” alle cose. Di sostanziale importanza, dunque, si rivela l'etimologia della parola “oggetto” /o'dʒ:et:o/ s. m. [dal lat. mediev. obiectum, neutro sost. di obiectus, part. pass. di obicere “porre innanzi”; propr. “ciò ch'è posto innanzi (al pensiero o alla vista)”].

Prima di iniziare l'atto del dipingere o, se vogliamo, di finalizzare la sua pratica, l'artista si approssima agli oggetti con un'attitudine contemplativa, dipingendo molto più di ciò che è visibile: l'artista racconta l'evoluzione della materia che, trasformata in oggetto con una funzione ben precisa – piatti, bicchieri, teiere, tazze ecc. – ritorna a farsi “materia” sottratta al mondo dell'utile per diventare un altro tipo di materia viva.

*“Una volta arrivati nel mio studio, gli oggetti, i cocci, i frammenti stazionano in varie posizioni. Diventano parte dello studio stesso, stanno su dei tavoli, diventano o tornano ad essere in alcuni casi contenitori, porta pennelli o semplici resti che attendono nello spazio. Stazionano fino a quando, senza premeditazioni, inizio a maneggiarli per costruire delle pile instabili. Sommo gli oggetti o parti di essi andando a costruire dei mucchi instabili e improbabili. Eludendo la forza di gravità, trovando degli equilibri che possano stare o che evitino di cadere, gli oggetti a un certo punto si fermano. Inizialmente non cerco di bloccarli con colla o quant'altro. Questo fa sì che, una volta fatta una composizione essa possa cambiare con il passare del tempo. A volte capita che inizio a dipingere una pila e, il giorno dopo, è già diversa. Mi piace ritrarre questo processo provvisorio di accrescimento. Ne dipingo l'evoluzione o meglio seguo la trasformazione dei vari elementi nel loro cadere.”*

## Facing things

### Beatrice Meoni and the act of painting

*Elena Bordignon*

Beatrice Meoni does not limit herself to painting fragments of things, scraps of crockery, ceramic shards; she does not make mere imitations of real objects. Such objects instead – elevated to the dignity of things worthy of representation – seem to retain an unconditioned mystery irreducible at the immediately evident level of naturalistic significance. Discarding the idea of still life – to which the artist comes close in her spirit of contemplation – Meoni goes beyond the genre to perform the simple action of “placing herself in front of things”. The etymology of the word “object” /oˈdʒɛt.o/ masculine noun [from the Medieval Latin *obiectum*, neuter noun form of *obiectus*, past participle of the verb “*obicere*” or “placing before”; proper noun. “something positioned in front (of the mind or the eyes)”] therefore assumes substantial importance. Begin beginning the act of painting, or in other words, concluding the act of painting, the artist approaches her objects in the spirit of contemplation, painting much more than what can be seen: the artist narrates the evolution of the material, which after its transformation into an object with a clearly-defined function – plates, glasses, teapots, cups, etc. – returns to being “material” subtracted from the world of the useful in order to become another type of living material.

*“Once they reach my studio, the objects, shards, and fragments take up various positions. They become part of the studio itself, standing on tables, becoming or returning to being containers, brush holders, or mere remnants waiting in space. They stay there until I start handling them with the purpose of building tottering piles without much premeditation. I tally the sum of the objects or their parts, and stack them in unsteady, unlikely piles. Eluding the force of gravity, they find balances that hold or at least keep them from falling, the objects come to a stop at a certain point. Initially I don’t try to lock them in place with glue or anything else. In this way, once a composition has been made, it can change with the passage of time. When I begin painting a pile, I know the next day it might already be different. I like to paint this growing process. I paint its evolution, or perhaps follow the transformation of the various elements during their falling.”*

It would be wrong to think that her pictorial research is limited to formally depicting the elements and their accumulation when her research, in fact, goes much further, in an existential extension in which modern man contemplates today’s things that become tomorrow’s scrap in a very short time. Ordinary, random things at first sight, but looking closer – and the artist knows how to do this very well – these are things that have impressed into their “faces”, as it were, what they will become in a very short time, all the more so when she’s contemplating only the parts, fragments or remains of these objects. In pieces,

Erroneamente si potrebbe pensare che la sua ricerca pittorica sia circoscritta all'elaborazione formale degli oggetti, al loro accumulo e poi rappresentazione. In realtà la sua indagine spazia ben più lontano, in una deriva esistenziale dove l'uomo contemporaneo contempla le cose di oggi che, in pochissimo tempo, diventano gli scarti di domani. Cose e cose, che a ben guardare – e l'artista lo sa fare in modo molto intenso – hanno impresso, come fossero volti, quello che diventeranno in poco tempo. A maggior ragione, se degli oggetti se ne contemplan solo delle parti, dei frammenti o dei resti. A pezzi, essi perdono la loro funzione, diventando una sorta di fantasmi di se stessi. A nobilitarli allora, c'è la pennellata, il suo assorbire e diffondere luce, il suo tornire le forme, ma anche nasconderle, ignorarle o semplicemente, raccontarle: carezzevole come uno sguardo, impietosa come un giudizio, totalizzante come un'ammissione "nero su bianco".

Questo processo parte dal luogo in cui l'artista lavora, il suo studio, lontano pochi passi dal luogo dove vive. Questa prossimità si rivela significativa nel momento in cui gli oggetti passano da una dimensione in cui il loro senso era legato alla loro funzione, alla perdita di quest'ultima per acquisire, intensificato, un nuovo senso.

*"E' di fondamentale importanza, nella mia ricerca, definire e prendere atto della questione dello spazio in cui vivo e lavoro. Il mio studio è molto vicino agli spazi dove abito, sono collegati da un piccolo balcone. Nel tempo questo passaggio è diventato sia un luogo di transito che di "apertura". In questo passaggio, molto spesso, gli oggetti si trasferiscono – tazze, teiere, cocci – da qui a lì e viceversa. In alcuni casi arriva un bicchiere, che magari faceva parte di una serie, che però è rimasto solo. Giunge in studio e, da bicchiere qual era, diventa un porta pennelli o un contenitore su cui mettere altre cose, per poi diventare altro ancora."*

Ingannevoli, gli oggetti che stazionano, si accumulano, cadono e si evolvono. L'artista scopre e prende consapevolezza di questa fallacia, in due momenti.

*"Penso agli oggetti come detentori di molti significati e funzionalità. Gli oggetti si trasformano e diventano altro. E' come accade nel gioco dei bambini: un bicchiere può essere l'elmo di un cavaliere, una macchinina, qualunque cosa. L'immaginario dei bambini, infatti, ha le potenzialità per creare veri e propri mondi. Queste aperture sono assolutamente interessanti e molto ironiche. La possibilità di creare altro da un oggetto reale e quotidiano mi ha sempre affascinato. (...) Nel mio lavoro mi piace ritrarre il processo instabile di accrescimento. Ne dipingo l'evoluzione o meglio seguo la trasformazione dei vari elementi nel muoversi dell'accumulo."*

Un primo momento, dunque, è dato dalla comprensione che nulla è definitivo e certo – e qui siamo nell'ordine del significato – come nell'immaginario dei bambini dove una forchetta è una lancia e una tovaglia un mantello. C'è poi un secondo momento – e qui entriamo nel campo di pertinenza del significante – in cui la materialità stessa delle cose diventa portatrice di ben altri contenuti: questa seconda fase è vissuta dall'artista nel momento in cui gli oggetti, o parti di essi, diventano pittura, compiono un ulteriore passaggio diventando racconto su tavolo dove, anziché perdersi nella certezza del linguaggio, diventano appan-

they lose their function, becoming ghosts of themselves. They are then granted nobility by the brushstroke, its absorption of light and its spreading of light, shaping of forms, but also its concealing, ignoring, or simple narration of forms: caressing them like a gaze, as ruthless as a judgment, as all-encompassing as a hand-written confession.

This process begins from the place in which the artist works, her studio, just steps away from where she lives. This proximity becomes significant in the moment in which objects shift from the dimension in which meaning depends on function to one in which new, intensified meaning is acquired through the loss of the latter.

*“In my research, it’s extremely important for me to define and taking note of the question of the space in which I live and work. My studio is very close to where I live; there’s a communicating small balcony. Over the years this passageway has become a place of both transit and “aperture”, in the sense that the objects - teapots, cups, pot shards - often ply back and forth across it. Sometimes a glass that was part of a set makes its way over to my studio, and then ends up staying here all alone, subsequently serving as a brush-holder or a container for other things, before turning in to something else again.”*

Deceptively, these parked, accumulated objects fall over and evolve. The artist discovers and gains awareness of this fallacy, in two moments.

*I see these objects as the recipients of many meanings and functions. Objects transform and become something else. As in child’s play, a glass can become a knight’s helmet, a little car, anything at all. The child’s imagination, in fact, has the power to create worlds all its own. These apertures are fascinating and ironical. The possibility to create something else from a real article of daily use has always intrigued me. (...) I like to portray the instable process of growth. I paint the evolution, or even better, follow the transformation of the various elements in the movement of accumulation.”*

The first moment consists in understanding that nothing is certain or definitive – I’m talking about meaning - as in the imaginary world of a child in which a fork becomes a dagger and a napkin is a cloak. In the second moment – and this is the realm of the pertinence of meaning – the materiality itself of things becomes the vector of entirely different content: this second moment is expressed by the artist in the moment in which the object or its parts becomes a painting, takes another step forward to become a story on a board where, instead of losing itself in the certainty of language, it is included in the instability of painting. The process that brought the artist to discern in the world of objects similarities with the entirety of existence is a result of long hours of observation: capturing (nearly) imperceptible change in apparent permanence.

*“I don’t portray permanence; more than anything else, I portray fragments in their becoming. The compositions – referring to them as such for reasons of simplicity - from which I begin are never definitive but move with the passage of time, either because some pieces fall over or because I move them around myself. I don’t establish permanent positions, a strong precariousness always prevails.”*

naggio dell'instabilità della pittura. Il tragitto che ha portato l'artista a scorgere nel mondo degli oggetti delle assonanze con l'esistenza, tutta, è dovuto alle lunghe ore di osservazione: cogliere nella stasi degli impercettibili mutamenti.

*“Non ritraggo la stasi, ritraggo soprattutto i frammenti nel loro divenire. Le composizioni - se vogliamo chiamarle così per semplificare - da cui parto inizialmente non sono mai definitive, ma si muovono con il trascorrere del tempo. O perché alcuni pezzi cadono o perché io stessa ne muovo delle parti. Non stabilisco delle posizioni immutabili, domina sempre una forte precarietà.”*

Accumulare, impilare, spostare, appoggiare: queste sono le azioni che l'artista compie per costruire i suoi 'modelli'. Pile di cocci e frammenti di porcellana, ceramica, maiolica. Quando non utilizza oggetti nella loro integrità, utilizza parti di essi, frutto di rotture, cadute, esiti di disattenzione, inconsce azioni di sbadataggine, piccoli incidenti. Queste spaccature o interruzioni, si fissano nella materia stessa: è come se i frammenti fossero detentori della possibilità di ricordare. Mantengono, nel loro essere, le azioni che ne hanno decretato il loro smettere di essere oggetti con una funzione per diventare degli inutili scarti.

E' come se l'artista raccogliesse le loro memorie e ne continuasse il loro perpetuo cadere: sia nei modelli composti da più frammenti appoggiati o incollati alla meglio, sia nei dipinti. Ed è soprattutto in questi ultimi che meglio si sintetizza la "memoria materiale" dei vari frammenti. Cancellature, stratificazioni, coperture, correzioni: *“Abbandonare e ritornare sugli errori. Queste azioni fanno parte del mio modo di avvicinarmi alla pittura. E' come se procedessi per continue citazioni. Cito il mio sguardo, cito gli oggetti, non li riproduco, ma li cito. Con la mia pittura non racconto in maniera figurativa, non sono interessata a descrivere in modo realistico gli oggetti ma, è come se li citassi, nominando alcune parti dei frammenti.”*

L'artista parla di due diversi tipi di citazioni: il suo sguardo e parti di oggetti. La sua visione dunque non può che essere discontinua, piena di intervalli, di stati e moti, di andate e ritorni. Citare il proprio sguardo significa sovrapporre più visioni della stessa realtà, ma con lievi differenze; significa anche condensare in uno stesso luogo (la pittura) il presente e il passato, accumularne analogie e differenze. A queste citazioni temporali, esito di un lavoro mnemonico, Meoni ne aggiunge anche un altro tipo, tutto presente: quello della realtà che le sta di fronte, ma da cui preleva solo frammenti, parti di parti degli oggetti.

Inevitabile che ovunque, dentro e fuori le superfici pittoriche, tutto diventi instabile, precario e in continuo movimento. A sancire questo moto continuo, la luce, elemento fondamentale per la pittrice, ulteriore non-colore da mischiare con olio e trementina. Dipingendo prevalentemente con luce naturale, Meoni segue e muta il cambiare del colore con il trascorrere delle ore, ma non solo. Per ribadire l'importanza che ha lo spazio del/nel suo studio, l'artista registra i bagliori e le riflessioni che le pareti assorbono. Dalla forte luminosità di un'intensa giornata di sole, ai riverberi della vegetazione che cresce rigogliosa nel cortile davanti allo studio. *“Durante la giornata, gli oggetti assorbono luce, si abbniano, diventano cupi, oppure, alcune loro parti sono così luminose che diventano 'altro' rispetto a*

Accumulate, stack, shift, lay: these are the actions that the artist performs to build her 'models'. Piles of pot shards, bits of china, ceramics, majolica. Whenever not using objects in their integral form, she uses their parts, the products of breaking, dropping, carelessness, accident. These breakages or interruptions are fixed in the material itself, as if the fragments held the possibility to remember. In their being, they preserve the actions that decreed they stop being objects with specific function and become worthless scrap.

It's as the artist gathered their memories together and continued their perpetual falling: both in the "sculptures" composed of numerous fragments piled one atop another or glued together, at best, and in the paintings. And it's above all these latter that best synthesize the "material memory" of the various fragments. Cancellations, layering coverings, corrections: *"Abandon and return to errors. These actions are part of my way of approaching painting. It's as if I were proceeding by continuously quoting. I cite my gaze, I cite the objects, I don't reproduce them, I reference them. In my painting, I don't narrate figuratively; I'm not interested in providing objects with realistic descriptions. It's as if I were merely mentioning them, naming their various parts or fragments."* The artist refers to two types of quotation: her gaze and the parts of objects. Her vision cannot but be discontinuous, disrupted by intervals, change of state, movements, comings and goings. Referencing one's own gaze means juxtaposing various visions of the same reality but with slight differences; it also means distilling the past and the present into one and the same place (painting), accumulating analogies and differences. To these temporal citations, the outcome of a mnemonic exercise, Meoni adds another of different type entirely in the present: the one of the reality that stands before her, of which she takes only fragments, parts of parts of objects.

It's only inevitable that everywhere, inside and outside the painted surfaces, everything becomes instable and precarious, constantly moving. This perpetual motion is sanctioned by light, a fundamental element for the painter, another non-color to be mixed with oil and turpentine. Painting primarily in natural light, Meoni follows and alters the changing of color with the passage of the hours, and then goes even further. To emphasize the importance of space in/of her studio, she records the glow on the walls. From a bright day's sunshine to the reflections from the lush greenery in the courtyard outside her studio. *"During the day, objects absorb light, darken, get gloomy, or else some of their parts are so luminous that they become 'other' than what they are. The sheen of many surfaces contributes to this disintegration of shapes, providing an additional element of transformation and instability."*

If the reflecting surfaces multiply the instable nature of the compositions, on one hand, the artist adds panels in MDF (wood fiberboard) to absorb and block out the light in both her small sculptures and as a backdrops for her paintings.

*"I chose this material because of its porosity and the way it reacts to painting's various stratifications. Although it's not an easy support material to use, in time and by degree, it gives*

*quello che sono. Contribuisce a questo sfaldamento delle forme lo smalto di molte superfici, ulteriore elemento di trasformazione e instabilità.”*

Se da una parte le superfici riflettenti moltiplicano la natura instabile delle composizioni, a bloccare e assorbire la luce l'artista aggiunge delle parti in MDF (pannelli di fibra di legno), materiale utilizzato dall'artista sia nei piccoli modelli scultorei, che come supporto per i suoi dipinti.

*“Ho scelto questo materiale per la sua porosità, per come reagisce alle varie stratificazioni della pittura. E' un supporto faticoso che però, nel tempo e per gradi, restituisce una grande libertà. Mi piace il processo di entrare lentamente (nella pittura); all'inizio la pennellata è faticosa sulla superficie ruvida, pennellata che diventa più fluida mano a mano che il colore si stratifica. Questo materiale è molto presente nel mio studio, sia trattato per accogliere i miei dipinti, che grezzo, magari tagliato in piccoli pezzi che utilizzo nei modelli. A volte lo utilizzo per 'appunti', prove colore; questi appunti si uniscono agli oggetti, per cui la bidimensionalità della pittura diventa parte di un oggetto tridimensionale. Sono tutti pezzi storti. Molto spesso hanno delle geometrie non definite, sono pezzi segnati a mano, sghembi. Mi piace questo passaggio, come se questi bilanciassero gli accumuli.”*

La ricerca dell'equilibrio, l'investigare con lo sguardo le superfici, la tensione – tutta spaziale – tra bi- e tridimensionalità ha come esito lo sfaldamento del piano sia pittorico che compositivo. Se concentriamo la nostra attenzione sugli sfondi, comprendiamo come l'artista racconti “il farsi e disfarsi” degli oggetti mediante il continuo spostamento dei piani. La con-fusione tra “avanti” e “dietro”, tra sfondo e primo piano è leggibile e si risolve mediante l'utilizzo delle stesse tonalità: è come se lo sfondo entrasse nella materia degli oggetti o, per l'inverso, è come se gli oggetti (che per comodità continuiamo a chiamare tali quando in realtà sono diventati puri tocchi di colore, senza peso e profondità) si sfaldassero sullo sfondo. Questo continuo andirivieni è evidente in “Dribs and drabs #3”, (p.39), dove la materia grigia penetra nelle forme e ne frantuma la linearità, così anche in “Dribs and drabs #2”, (p.35) e “Adalgisa scura”, (p.27). In quest'ultima opera, come fosse una strana luce densa e colorata, lo sfondo si adagia nella superficie di quella che potrebbe sembrare l'accozzaglia di una grande zuppiera, un coperchio, un vassoio in frantumi o ciò che ne rimane. Mentre in queste opere l'artista rispetta la centralità del soggetto principale, nelle altre opere dai toni più chiari - penso a “Plissè”, (p.25) e “Portata”, (p.33) – le composizioni escono sia dalla superficie quadro che dallo sfondo.

*“Non sempre il fondo è un fondo. A volte ci sono così tanti passaggi che il fondo, smette di essere tale per diventare altro. Ad esempio nel quadro “Adalgisa scura”. Tutto il lavoro è smaterializzato, lo sfondo 'entra' nel soggetto e viceversa. Ho cambiato i tempi pittorici facendo sì che lo sfondo si completasse in tempi diversi, mutando anche di significato. Lo sfondo diventa cancellazione e smette di essere superficie su cui si 'poggiano' le cose.”*

Quest'idea di continuo e instabile movimento, la sfaldatura anche temporale della creazione stessa si evince anche e soprattutto nei titoli:

*you a great deal of freedom in return. I like the process of slow penetration (in painting); the brush slides slowly over the rough surface at first, but becomes smoother as the layer of color begins thickening. I have a lot of MDF in my studio, I use it to welcome my paintings. I also use it 'rough', cut into small chunks that I use in my sculpture. Sometimes I use it for color samples; and these samples becomes parts of the subject, allowing painting's two-dimensionality to become part of a three-dimensional object. All these pieces are crooked. Their shapes are very often undefined; they're marked by hand, angled. I like this passage, which in some way offsets the stacked material."*

The search for balance, the investigation of surfaces, tensions – entirely spatial – between two- and three-dimensionality with the use of the gaze produces as result the disruption of both the pictorial and compositional plane. If we focus our attention on the backgrounds, we may easily understand how the artist narrates “the making and unmaking” of objects by continuously shifting planes. The con-fusion between “forward” and “backward”, between background and foreground is legible, and is resolved by using the same color: it’s as if the background had entered into the material of the object or conversely, it’s as if the objects (which for sake of argument we will continue to refer to as such when instead they have become weightless, depthless daubs of pure color) were to delaminate on the background. This continuous coming and going is plain to see in “Dribs and drabs #3”, (p.39), where the gray material penetrates into the shapes and shatters the linearity, similarly in “Dribs and drabs #2”, (p.35) and “Adalgisa scura”, (p.27). In this latter, as if in a strange, dense, colored light, the background lay on in the surface of what might be the mishmash of a large tureen, a lid, or a tray in its fragments or whatever is left of it. In other works, the artist respects the centrality of the main subject, such as those done in lighter colors, “Plisse” (p.25) and “Portata” (p.33), where the compositions flow out of both the surfaces of the painting and the background.

*“The background is not always a background. Sometimes there are so many passages that the background ceases to be such in order to become something else. In the painting entitled “Adalgisa scura” (bm16-07), 2016, for example, the entire work is dematerialized; the background ‘enters’ the subject and vice-versa. I changed the times of painting so that the background was completed in different times, changing its meaning in the process. The background becomes cancellation and stops being the surface on which objects are laid.”*

This idea of continuous and instable motion, this even temporal disintegration of creation itself, can be noted also and - above all - in the titles:

*Dribs and drabs*

*Tra qui è lì/ Between here and there*

*In movimento/ In motion*

*In attesa/ Waiting*

*Senza Peso/ Weightless*



*Dribs and drabs* (Un po' alla volta)

*Tra qui è lì*

*In movimento*

*In attesa*

*Senza Peso*

Indici di una sorta di intermezzi, i titoli scelti dall'artista descrivono il vuoto tra le cose, uno stare di mezzo; né qui né lì, un essere in continuo movimento.

Anche il titolo "In attesa", significa che si aspetta che qualcosa accada o si medita sull'accaduto che aspetta una giustificazione. "Senza Peso", invece, in relazione al quadro, rivela la mancanza di fisicità ma anche l'assenza di gravità.

Ecco, allora, che ritorna la forza ineliminabile che attira gli oggetti al suolo, l'azione che li ha fatti cadere e li ha ridotti in pezzi.

Ritorna, ribadito, il moto perpetuo, senza possibilità di riscatto.

La pittura di Beatrice Meoni, fatta di cancellature, aggiustamenti, correzioni, rivela l'imperfezione di un mondo irrimediabilmente nell'atto di cadere.

Indicative of some sort of intermezzo, the titles chosen by the artist describe the emptiness between things, an inbetween-ness, neither here nor there, a being in continuous motion. Also the title “Waiting” means that someone is waiting for something to happen or is meditating on a happening that demands justification. “Weightless”, instead, reveals the absence of both physicality and also gravity, the return of the irresistible force that attracts objects to the ground, the action that made them fall and shatter into pieces in the first place. Perpetual motion returns, reconfirmed, with no chance for denial. The painting of Beatrice Meoni, consisting largely of deletions, adjustments, and corrections, reveals the imperfection of a world caught in the irreparable act of falling.