



Marthe

Keller



GALLERIA MICHELA CATTAI  
Via Brera 4  
Milano

# Pittura Plurale

*Testi* Elisabetta Longari, Marthe Keller

*Fotografie* Steven Harris

*Progetto grafico* Bradford Ensminger

*Traduzioni* Marta Maria Nicolazzi, Maria Antonella Pelizzari



9 Ottobre –22 Novembre, 2019

© immagini Marthe Keller

© testo Elisabetta Longari

GALLERIA MICHELA CATTAI

Milano Via Brera 4  
+39 02 3651 1840  
galleria@michelacattai.it  
www.michelacattai.it

# Marthe Keller





## Elisabetta Longari **La Pittura Plurale di Marthe Keller**

I dipinti di Marthe selezionati per l'occasione espositiva milanese hanno una gestazione lunga che a volte dura anche parecchi anni. La maggior parte di essi nasce dalla combinazione e dalla ripresa degli scarti trovati di alcuni brani di pittura lasciati in studio a respirare. Questi lavori sui quali l'artista può intervenire nuovamente con il pennello, o che a volte vengono anche letteralmente fatti a pezzi con un taglierino, sono poi posti in dialogo con altri dipinti recenti a creare un nuovo contesto strutturale. Keller così disloca quindi la pittura su diversi strati e supporti che rendono le pennellate quasi staccate ed autonome - in certi casi paiono perfino sospese, come "auroreggenti". Queste vanno a combinarsi in una sommatoria percettiva molto sensibile ai fattori situazionali ma moderatamente volubile, proponendo un'esperienza visiva

come supporto. Un'ampia gamma che va dalla più tradizionale tela di lino, per lo più lasciata però libera anche di sfrangiarsi ai lati, a nuovi materiali plastici il cui grado di trasparenza o la cui possibilità di assorbimento del colore sono fattori decisivi del testo pittorico. I vari supporti si rivelano particolarmente funzionali ad esaltare le pennellate che stendono il colore in modo semplice, quasi elementare, spesso creando strisce con un movimento dall'alto in basso, staccate fra loro, come se fossero le prove di colore fatte da un bimbo che segue una sorta di ritmo affine a quello delle aste.<sup>2</sup>

Lilly Wei in un testo del 2008 elenca la varietà dei materiali e degli strumenti e ben descrive alcuni dei procedimenti tra cui quello delle aste: «< Keller, attualmente, con ispirata nonchalance [...] spesso ricicla quello che ha a portata di mano,

*"Il nostro io è costituito dalla sovrapposizione delle nostre condizioni successive. Ma questa sovrapposizione non è immutabile come la stratificazione di una montagna. Avvengono continuamente stravolgimenti che fanno affiorare in superficie strati più antichi."*<sup>1</sup>

particolarmente significativa. La curiosità sperimentale di Marthe nei confronti delle possibilità di organizzazione di un testo pittorico e dell'ampiezza di relazione delle pennellate di colore - non esiterei a parlare di composizione-, traspare, oltre che dalla scelta di abbandonare il telaio che inchioderebbe alla parete e congelerebbe su un solo piano teso e rigido ogni avvenimento pittorico, anche dall'impiego di svariati materiali

come tende da doccia, lenzuola, scampoli di stoffa o di altri materiali avanzati da opere precedenti.[...] Come parte del suo improvvisato arsenale, Marthe Keller mette insieme degli ingegnosi strumenti da pittura, alcuni prodotti utilizzando dei porta-gessetti originariamente usati per disegnare le righe del pentagramma su una lavagna. A questi Marthe Keller attacca i pennelli, inserendoli in numero e in spessore variabili, al posto dei gessetti. Poi li intinge nel colore e li passa su e giù e/o a destra e sinistra sul supporto dell'opera in modo ripetitivo, più

*Of the stuttering hand V, 178cm x 145cm, (70" x 57.5")  
Acrylic on vinyl, acetate, canvas, linen, grommets, tape stitching, 2007*



*The heart of fanciulla*  
73.5 x 73.5cm, (29" x 29")  
Acrylic and acetate on linen with knots  
2019

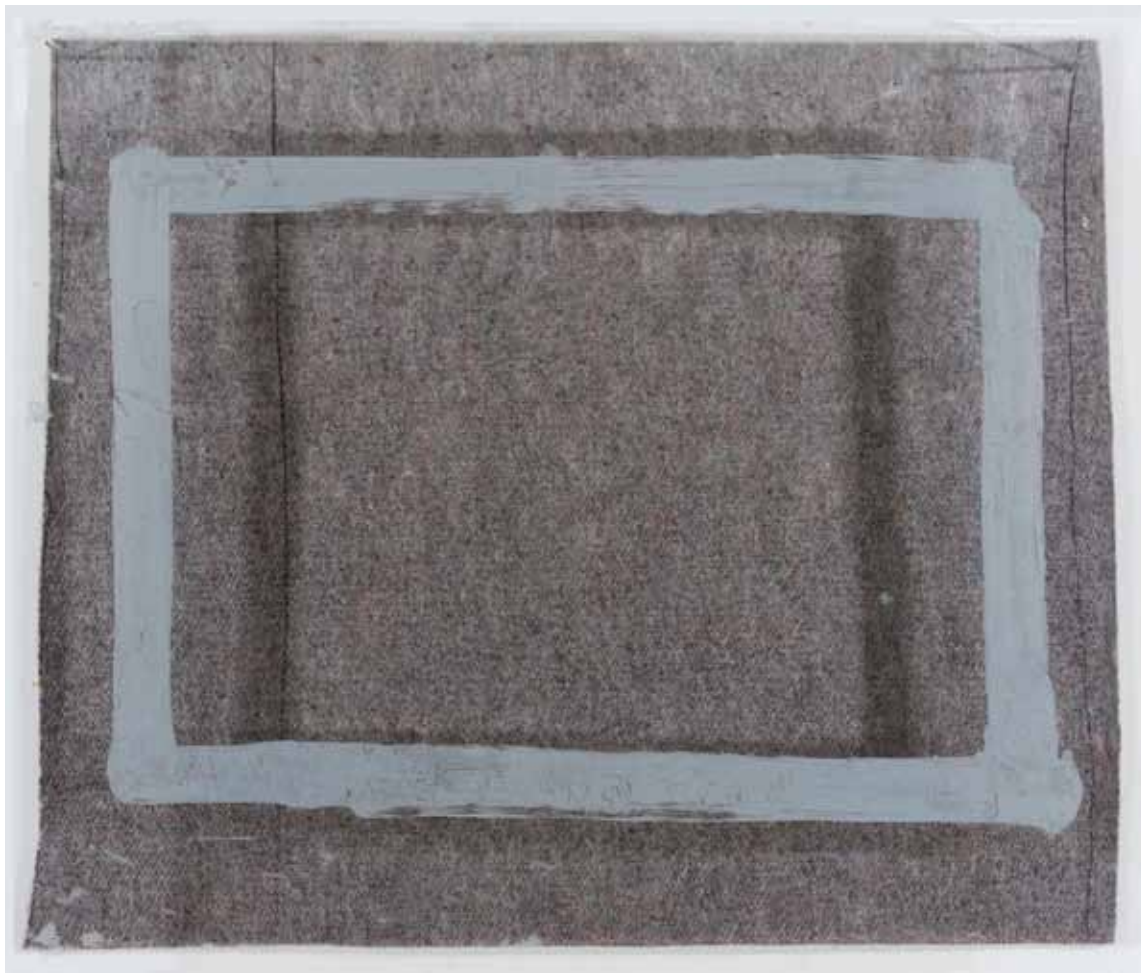


*Schwitters schmitters II*  
58cm x 46cm, (23 x 18")  
canvas, linen, acrylic, foam, stitching  
2004

o meno meccanico, producendo delle bande o delle griglie [...]. Alcuni degli altri metodi che lei adotta sono dipingere su una superficie, come ad esempio il vinile, e poi stamparla su un altro, come se creasse un monotipo o una serie di stampe sulle quali può poi effettuare altri interventi>>. Altri dipinti invece presentano una semplicità disarmante (alla Malevic, alla Ryman), si veda il dipinto scelto per la copertina, *The Rag was up* (2018), nato dal riconoscimento della pittoricità dello spazio "fortuito" del supporto. Questo pezzo consistente infatti in un oggetto trovato, un tappetino con una storia personale, con linee di matita già presenti a ribadire i contorni, a sottolinearne i limiti, in modo elementare e minimalista. A proposito dei titoli occorre notare che questi sono a tutti gli effetti parte dell'opera

e vi aggiungono un altro strato di risonanze. Ad esempio, *The Rag was Up* è un titolo di James Joyce che si riferisce alla musica ragtime e alla frase "The jig was up", che significa "la truffa è finita". In ogni caso, che Marthe Keller scelga la via della complessità o quella della semplicità, la pittrice porge un'esperienza memorabile della fragranza della pittura. Questi dipinti, soprattutto quelli articolati in più strati, offrono un invito esplicito a guardare con attenzione, ad addentrarsi nel dipinto, nei suoi diversi strati e interstizi, a fare caso alla loro particolare fisiologia e alla loro fisionomia mutevole. Quello che può apparire a un primo sguardo un ostacolo o una barriera presto si rivela un filtro della composizione che vive della pluralità di piani, della complessità di rimandi e dell'interferenza degli eventi. Gli elementi





*The rag was up I*  
 97cm x 109cm x 10cm, (36" x 42.5" x 3.5")  
 zinc acrylic, vinyl, pencil, rug pad, aluminum spikes  
 2018



*Major and Minor II*  
 41cm x 39cm, (16"x15.5")  
 Acrylic on linen, 2017

sovrapposti l'uno all'altro tramite nastro adesivo, colla e cuciture, vanno a creare una nuova e contemporanea declinazione della tecnica della velatura classica, di cui le più rimarchevoli novità consistono sia nel corpo maggiormente oggettuale degli strati che nella loro possibilità di movimento che introduce sottili slittamenti. Questi cambiamenti apparentemente minuscoli ma sostanziali obbligano chi guarda a un livello di attenzione particolare, rendendolo consapevole del fatto che la visione è faccenda complessa, fatta di addizioni e sottrazioni, relazioni e riverberi continui. Risulta difficile isolare, distinguere e fissare una sola di queste parti pittoriche, estrarle dal flusso, dal continuum, anche se alcune zone più cariche di energia cromatica, spiccano più nette, autoritarie.

Lo sguardo resta agganciato nel vivace gioco di rimandi fatto di contrasti e accordi tra opacità e trasparenza. Differenti sostanze si trovano qui a confronto, come gli echi lontani dei progenitori: per l'America l'esempio di John Cage e la pittura di Lee Krasner, in Europa le esperienze di Fontana, Manzoni e del gruppo francese Supports/Surfaces; riferimenti culturali certi, non a caso Marthe Keller, newyorkese, ha vissuto a lungo a Roma e si reca spesso in Italia. La sua pittura è una pittura plurale, dagli innumerevoli ingressi e dalle precarie vie d'uscita, ricca di interessanti implicazioni. Strati che sono spazi, tempi, luoghi, pensieri estetici e ipotesi sul mondo. Come nella tradizione avanguardistica dell'astrattismo storico, si può vedere facilmente in queste opere anche una relazione con la musica; durante l'osservazione facilmente insorgono paragoni con tastiere cromatiche, partiture e ritmi. Anche nel e per il suo quoziente di impermanenza, il richiamo alla ricerca di John Cage si fa palpabile. "Tout est transitoire. Tout se fait, évolue et se défait devant nos yeux selon la logique particulière du rêve ou la musique."<sup>3</sup> La domanda è: quella di Keller è solo e sempre pittura? In fondo è come se la tela fosse diventata troppo stretta per lei e la sua pittura avesse bisogno di tentacoli e vibrisse che si sporgono lievi nell'ambiente, staccandosi dal piano della parete, come filtri che si sovrappongono gli uni agli altri, come dita mobili di un pianista che catturano gli sguardi.



*Major and Minor III*  
 41cm x 39cm, (16"x15.5")  
 Acrylic on linen, 2017

1 Marcel Proust, *Remembrance of Things Past Vol. 2*, Wordsworth Edition, 2006.

2 Calligraphic learning method used in schools consisting in the repetition of linear elements in order to acquire the skill of writing legibly.

3. *Graffiti de Brassai*. Les éditions du temps, Paris 1961, p.28.



*Slipdiptych*  
22cm x 171cm,  
(48" x 67.25")  
Acrylic, cotton, grommets  
tulle, pins, stitching,  
2013



## The Plural Painting of Marthe Keller

Elisabetta Longari

Marthe Keller's paintings selected on the occasion of the Milanese exhibition share a long gestation period that sometimes lasts for several years. Most of them come from combining and replicating found scraps of painting that remain still 'alive' in the studio. These pieces, on which the artist may intervene again with the brush, or sometimes cut apart, are then re-joined in dialogue within a current painting creating a new context. Keller thus re-locates painting onto different layers and supports. Brushstrokes seem almost detached and autonomous - in some cases suspended like 'self-holding' stockings. These combine in a visual summation that is sensitive to the shifting environment offering a specific experience of painting as a changeable form.

Given Marthe's experimental curiosity about the possibility of organizing a painting into layers of pictorial events and her interest in exploring the spatial relationships between colored brushstrokes - I would not hesitate to call it composition. Indeed, new relationships emerge from the choice to use diverse materials as supports and abandon the stretcher that would nail each visual incident to the wall and freeze it in a single rigid surface. Her materials include traditional linen and canvas, hanging free or frayed at the edges, as well as assorted plastics whose degree of transparency and color absorption become decisive factors in the pictorial text. The various supports enhance the brushstrokes that distribute



*Schwitters schmitters III*  
38cm x 41cm (15"x16")  
Acrylic, linen, acetate, T pin  
2004

*Mottu propprior*  
135.25cm x 122.55cm, (53.25" x 48.25" )  
Acrylic, PVC (rubber), linen, acetate, stitching, grommets  
brass rods, 2013



*La Tavoleta di Smeraldo*  
80cm x 80cm, (31.5" x 31.5"), Linen, acrylic and vinyl  
2019



the color in a simple, almost elementary way, creating moving strokes in a top-down motion as if they were the evidence of a child's rhythmic penmanship practice<sup>2</sup>. In a 2008 essay, Lilly Wei lists the variety of materials and tools used by the artist and well describes some of her creative processes including the 'penmanship': "Keller, for instance, with inspired nonchalance [...] often re-cycles what's at hand, like shower curtains, bed sheets, remnants of fabric or others materials left over from previous projects. [...] As part of her improvisation, Keller cobbles together ingenious painting implements, some from chalk holders originally meant to draw the bars for scoring music on a blackboard. To these, she attaches brushes, inserting them in place of the chalk, varying in number and thickness. Then she loads them with paint and strokes them down and/or across the support in a receptive, more or less mechanical manner, making bands or grids. [...] Other methods she employs include painting one surface, such as vinyl, then imprinting it on another, as if making a monotype or a series of prints which she

chance from a rectangle of paint layered on vinyl that emphasizes the most basic minimalist limits.

Regarding the titles, it should be noted that these are in effect part of the work and add another layer of resonances. *The Rag was Up* is a title appropriated from James Joyce that refers to ragtime music and the phrase "The jig is up".

Whether Marthe Keller chooses the path of complexity or of simplicity, the painter presents a striking experience of the audacity of painting. These works, especially the ones articulated in layers, offer an explicit invitation to look carefully, to penetrate the various levels and interstices, to pay attention to particular mechanics and changing appearance. What may appear at first glance to be an obstacle or a barrier soon turns out to be a filter occupied by a remarkable wealth of planes, references and intrusive events. Adhesive tape, glue and stitching superimpose the parts on each other creating a contemporary variation on the classic veiling technique. What is notable is that an object of embodied levels of painting, also has

*"Our ego is composed of the superimposition of our successive states.*

*But this superimposition is not unalterable like the stratification of a mountain.*

*Incessant upheavals raise to the surface ancient deposits."*

can then further work."

Some of Marthe's paintings instead of complex layering, present a disarming simplicity as in a Malevich or a Ryman. One example of this is the painting chosen as the catalogue's cover, *The Rag was Up*, (2018). The actual rag, the bottom layer of the artwork is a 'found' object, a carpet pad with a personal history and pencil lines preciously marked on it. It was born by

the possibility of movement, and that it introduces subtle slippages. These seemingly tiny but actually substantial changes force the observer to pay particular attention and realise that vision is a complex affair made up of addition and subtraction, of continuous relationships and reverberations.

It is difficult to extract pictorial parts from the flow, to isolate them from the



continuum, to distinguish or fix them, even if some areas are charged with chromatic energy and clearly stand out with more authority. The gaze stays hooked in the lively game of references made of contrasts and agreements between opacity and transparency.

Particular substances are associated here, like distant echoes of ancestors like John Cage, Lee Krasner, Lucio Fontana, Piero Manzoni and the French group Supports/Surfaces. These cultural references are deeply related to the artist's biography as she is a New Yorker who lived in Rome for a long time and travels to Italy annually. Keller's is a plural painting full of interesting implications made of countless entrances and precarious exits. Her works are composed by layers that carry spaces, times, places, aesthetic thoughts and

hypotheses on the world. As in the avant-garde tradition of historical abstraction, these works have a strong relationship with music: comparisons with chromatic keyboards, scores and rhythms can easily emerge while observing the paintings. Even within his impermanence quotient, the reference to John Cage's research is palpable. "Tout est transitoire. Tout se fait, évolue et se défait devant nos yeux selon la logique particulière du rêve ou la musique."<sup>3</sup> The question is: is Keller's work solely painting? At the end, it feels like the canvas has become too narrow for her and her painting needs tentacles and vibrissae protruding from the wall while stretching towards the environment; just like filters overlapping each other or like the fingers of a performing pianist capturing the eyes of the public.

1 Marcel Proust, *Remembrance of Things Past Vol. 2*, Wordsworth Edition, 2006.

2 Calligraphic learning method used in schools consisting in the repetition of linear elements in order to acquire the skill of writing legibly.

3. *Graffiti de Brassai*. Les éditions du temps, Paris 1961, p.28.

*Dressy*

160cm x 99cm (63" x 39"), Acrylic, vinyl, tape, stitching grommets, netting, 2010



*Major and Minor I*  
42.5cm x 44.5cm, (17"x17.5")  
Acrylic on linen, 2017



*The rag was up II*, 99cm x 68cm x 2cm, (39"x27"x.5")  
Acrylic on vinyl, nails, 2018





## Marthe Keller **Plurabilities**<sup>1</sup>

Un critico in America ha parlato del mio lavoro come di una ribellione contro la tradizione. Ma quale tradizione? - mi chiedo. Mi interessa un tipo di pittura che vive a cavallo delle tradizioni e che si interroga sulla differenza e su relazioni complesse. Questo critico si riferiva alla mia resistenza "post-modern" che ha voluto prendere le distanze dal modernismo di New York e dai suoi valori formali. Grandi gesti in vasti spazi venivano incoraggiati in un tempo passato ma l'illusione spaziale doveva essere evitata. Americani sembrano ancora legati a una ricerca che si poneva la questione, come fare un grande dipinto astratto? La pittura astratta esprime la memoria tanto quanto quella realistica. I vecchi confini rimangono ma oggi sono più flessibili e questo è un fatto esilarante. Per me una rete di lino intrecciata è una struttura essenziale, anche quando è penzolante e i suoi fili sono sciolti e solleticano il muro. Il mio lavoro pone in discussione questi confini seppure parta da una posizione che ha rispetto per le regole. Una delle mie strategie consiste nell'uso di uno strumento quasi meccanico che mi aiuta a formare una struttura e controllare la superficie con tratti pittorici paralleli. Come artista, lascio che le idiosincrasie del mio corpo creino uno squilibrio tra il gesto pittorico e lo spazio. Per chi guarda questo lavoro, le fessure tra i gesti pittorici sembrano quasi pornografiche, come una trasgressione verso l'illusione. Vivo a New York e lavoro in Italia dagli anni Sessanta, assorbendo l'influenza da entrambe queste sponde. Mentre in America l'estetica dominante è stata purista, in Europa si è sviluppato un

rapporto diverso nei confronti della pittura. Qui gli artisti hanno interrogato la pittura in rapporto al suo contesto, la sua presenza e spessore, sul muro o non. La vera domanda per molti artisti europei non era come essere astratti ma piuttosto, quali fossero i limiti dell'arte astratta. Agli inizi degli anni Sessanta gli artisti dell'Arte Povera e gli artisti francesi del gruppo Supports/Surfaces si impegnarono a smantellare la sfera puramente estetica e visiva, lasciando che la pittura si riformasse partendo dalle sue qualità puramente materiali. Già dalla mia prima mostra in Italia, a Palermo, nel 1982, ho capito che il contesto dell'arte europea era profondamente stratificato e coinvolgente. Questo è successo quando ho inserito minimalismo americano e giochi d'azzardo provenienti da John Cage in un ambiente antico. Un'onda sinusoidale rosa e blu fluttuava davanti ad una tappezzeria barocca di dio Nettuno; tali dinamiche sorprendenti mi hanno trasmesso una sinergia inaspettata, lontana dalle sterilizzate gallerie "white box" di New York. Nella mia continua ricerca nella differenza che crea spazio nell'interno della pittura, la mia tela "Diva" del 1996, con strisce orizzontali create in Italia nel corso di due estati, abbracciava e fissava nella cera il rapporto complesso tra due sponde. La terra di Siena bruciata e la grafite industriale di Brooklyn creavano un equilibrio tra uniformità di superficie secca e illusione trasparente. "Diva" oggi si trova a New York nelle collezioni del Metropolitan Museum of Art. Il mio lavoro di pennellate ed impronte è

stato mostrato accanto a quello dell'artista francese Christian Bonnefoi, che esplora la pittura attraverso il collage<sup>2</sup>, e l'artista italiano Antonio Scaccabarozzi, che usa materiali effimeri di uso quotidiano<sup>3</sup>. Questi confronti sono stati portati a New York in modo da introdurre artisti europei e mettere in luce le differenze di queste due facce della medaglia. Un'altra mostra collettiva in Italia, Dialoghi D'Accanto<sup>4</sup>, mi ha dato l'opportunità di mostrare il mio lavoro in un contesto europeo. Gli strati della mia pittura erano sospesi nella mostra vicino i rilievi disposti ritmicamente delle tele di Enrico Castellani e i dittici di Carmengloria Morales. Per Morales la tela bianca è già pittura e di conseguenza ogni gesto pittorico sull'altra tela dimostra la condizione stessa di pittura. Per Castellani la griglia di rilievi nel campo monocromo attiva e trasforma la tela in uno spazio concreto. Gli strati luccicanti della mia opera attraggono e respingono una visione singolare della pittura; oggetto e immagine, sempre plurale.

La mia lotta è con le relazioni. Il gesto diretto esprime il mio corpo in tensione e in contatto, mentre l'impronta del gesto emerge indirettamente sulla superficie, come un'immagine di se stesso. E come legare questa struttura pittorica? Tale amalgama, comunque sia - dipinto, macchiato, stampato, incollato, piegato, graffiato, cucito, appuntato o inchiodato - è profondamente espressivo. Con la creazione di questi rapporti posso lavorare con le possibilità della pittura astratta, sostenere le differenze, ed essere aperta a contingenza e indeterminatezza.

(1) James Joyce, *Finnegan's Wake*, page 104:2, New York, The Viking Press, 1945. Anna Livia Plurabelle, il personaggio universale femminile di Joyce prende molti nomi ed è descritto in un capitolo a lei dedicato come "Portatore di Pluribilità".

(2) Steven Melville, *Marthe Keller Christian Bonnefoi*, published by Rosenberg Kaufman Fine Art, NY 1998.

(3) *SeeingThrough/VedereAttraverso*, Casa Italiana Zerilli Marimò NYU, NY 2017, a cura di Elisabetta Longari.

(4) *Dialoghi D'Accanto*, Studio Fontaine e Magazzini di Palazzo Gatti, Viterbo, Italy, a cura di Federico Sardella, 2009.

## Marthe Keller Plurabilities<sup>1</sup>

Recently an American critic called me a rebel against tradition. I wonder which tradition? Painting that interests me straddles traditions, proposing questions of difference and complex relationships. The critic was referring to my resistance to New York modernism that values flatness and visuality, and my post-modern response. It seems that Americans cannot escape the question, how to make a great abstract painting? Grand gestures in vast space had been encouraged but all spatial illusion had to be avoided.

Abstract painting contains as much memory as Realism does. Old boundaries are still there, but they have become elastic in ways which I find exhilarating. I understand a woven linen grid as an essential structure, even when it is dangling and its threads are pulled loose to tickle the wall. Respect for rules are the grounds upon which I question them. One method is my quasi-mechanical tool used to structure and hold the plane with parallel strokes. As a maker, I let the idiosyncrasies of my body destabilize the balance between stroke and space. As a viewer, the slits between paint strokes seem pornographic, transgressing into illusion. Based in NY and working in Italy since the 60's, I acknowledge influences on both shores. While purist aesthetics dominated in the USA, a different relationship to the condition of painting developed in Europe. Artists questioned painting's relationship to its situation, its actual presence and thickness, on or off the wall. The question was not, how to be abstract, but rather what were the limits of abstract art? Beginning in the 60's, Italian Arte Povera and French Supports/ Surfaces artists

worked to dismantle the commercial and bourgeois from the history of art, releasing its material from the picture.

I learned that the European art context is deeply layered and all-consuming in my first major exhibition in Palermo in 1982, when I introduced American color fields and Cagian games of chance into an antique setting. A pink and blue sine wave painting flowed into a baroque tapestry of king Neptune, an unexpected synergy experienced far outside of the sterile white box galleries of NY.

Holding difference, *Diva*, a painting of horizontal bands that I made in Italy over two summers, embraced and fixed in wax the complex relations between two shores. Burnt sienna from Siena and industrial graphite from Brooklyn balance dry flatness and transparent illusion. *Diva* is now in New York at the Metropolitan Museum.

I have exhibited with the French artist, Christian Bonnefoi, who examines painting through collage<sup>2</sup>, and the Italian artist, Antonio Scaccabarozzi, who used ephemeral common materials<sup>3</sup>. These pairings were brought to NY to introduce the Europeans and highlight differences on two sides of the coin.

In a group show *Dialoghi D'Accanto* in Italy<sup>4</sup>, I had another opportunity to exhibit in a European context. Near Enrico Castellani's grid of actual bumps, and Carmen Gloria Morales's diptych, my hanging layers of brush strokes had been placed. For Morales, the white canvas placed on the left is already painting, as such, each successive paint stroke on the right canvas only emphasizes its condition as painting. For Castellani the grid of bumps

in the monochrome field energizes painting as a spatial object.

For me, shiny plastic layers both invite and repel a singular view of painting— it doubles as both object and image. My struggle is with these relationships. Direct gesture articulates my body's reach and touch, but a printed brush stroke comes to the surface indirectly, as the image of itself. How should painting bind itself together? Whether I paint, stain, print, tape, fold, staple, glue, sew, pin or nail, the jointure is profoundly expressive. In these relationships

## Marthe Keller Nota Biographica

Marthe Keller viveva a Roma negli anni '60 e torna ogni anno da New York per lavorare in Italia. Ha studiato pittura con Sal Scarpitta all'Istituto del Maryland e ha lavorato facendo wall drawings per Sol Lewitt. Le prime mostre significative di Keller sono state a New York e a Palermo in Sicilia nel 1982 cui sono seguite più di 22 mostre personali da allora, tra cui Corso Ricorso, in tournée in Italia, Germania e USA dal 2008 al 2011. Le opere di Keller sono in collezioni tra cui il Museo MET, MOMA, Whitney Museum e British Museum. Ha vinto borse di studio da istituzioni come la NEA, la NYFA e la MacDowell Colony. Marthe ha co-fondato ed è stato presidente delle arti BAU Institute residenza. È professore a contratto presso il Hunter College di New York. [www.marthe Keller.com](http://www.marthe Keller.com)

I can engage abstract painting's ability to sustain difference and hold itself open to contingency and indeterminacy.

(1) James Joyce, *Finnegan's Wake*, page 104:2, New York, The Viking Press, 1945. Anna Livia Plurabelle, Joyce's universal female character has a long list of names, among them, "the Bringer of Plurabilities."

(2) Steven Melville, *Marthe Keller/Christian Bonnefoi*, published by Rosenberg+Kaufman Fine Art, NY 1998.

(3) *SeeingThrough, VedereAttraverso*, Casa Italiana Zerilli Marimo'NYU, NY 2017, curated by Elisabetta Longari.

(4) *Dialoghi D'Accanto*, Studio Fontaine e Magazzini di Palazzo Gatti, Viterbo, Italy, curated by Federico Sardella, 2009.

## Marthe Keller Biography

Marthe Keller lived in Rome in the 1960's and she returns every year from New York to work in Italy. She studied painting at the Maryland Institute with Sal Scarpitta and worked for Sol Lewitt making wall drawings. Her first significant exhibitions were in New York and Palermo, Sicily in 1982. Those were then followed by more than 22 personal exhibitions, including Corso Ricorso on tour in Italy, Germany and the USA from 2008 to 2011. Keller's works are in collections such as the MET Museum, the MOMA, the Whitney Museum and the British Museum. She has won fellowships from the NEA, NYFA and the MacDowell colony among others. Marthe co-founded and has been president of the BAU Institute arts residency. She is a professor at Hunter College of New York. [www.marthe Keller.com](http://www.marthe Keller.com)





## **Michela Cattai**

Michela Cattai inizia la propria attività di gallerista nel 1991. La prima sede milanese è in via Manzoni, 40 e la programmazione artistica si caratterizza nella ricerca tra arredo d'autore a confronto con opere pittoriche partendo dal secondo Novecento. La galleria intende prevalentemente mostrare artisti di ricerca svincolati dalle logiche convenzionali del mercato e privilegiare la qualità dell'opera senza appartenere necessariamente ad un'unica o principale categoria artistica.

Michela Cattai began her activity as a gallery director in 1991. Her first gallery in Milan was located in Via Manzoni 40. The artistic programming was focused on late Twentieth century painting and design. The gallery continues to exhibit artists whose work is unconventional and non-commercial, focusing on pieces that don't fit conventional artistic disciplines.