



M.J. Anderson
Ut sculptura poësis

Essay by Paolo Nerbi

*For my son, Cedar.
You have made me
a better artist.*

This catalog is made possible
with funding from the Oregon Arts Commission
and The Ford Family Foundation.



M.J. Anderson
Ut sculptura poësis

© 2011
Società Editrice Apuana, Carrara, Italia

© 2011
M.J. Anderson

UT SCULPTURA POESIS
M.J. Anderson
Essay by Paolo Nerbi

Essay / Testi critici
Paolo Nerbi

Photography / Fotografie
Antonio Cozza, Loren Nelson, Paolo Nerbi

Graphics / Progetto grafico
Luca Galeazzi

Translation into English / Traduzione
Katherine Hutton

Società Editrice Apuana

Migrating to Carrara, Italy on an annual basis from the Oregon coast, I carve marble at SGF Scultura, a studio just a short bike ride up the hill towards the village of Torano. For the majority of my career I have shipped "roughed out" work home to Oregon where I resolve and finish polishing each sculpture for gallery exhibition and have taken advantage of the skill and resources of the studio to help with fabrication of larger works such as liturgical and public art commissions. Fortunate to have been invited this year to show a body of finished sculptures at SGF Scultura as well as Marble Week

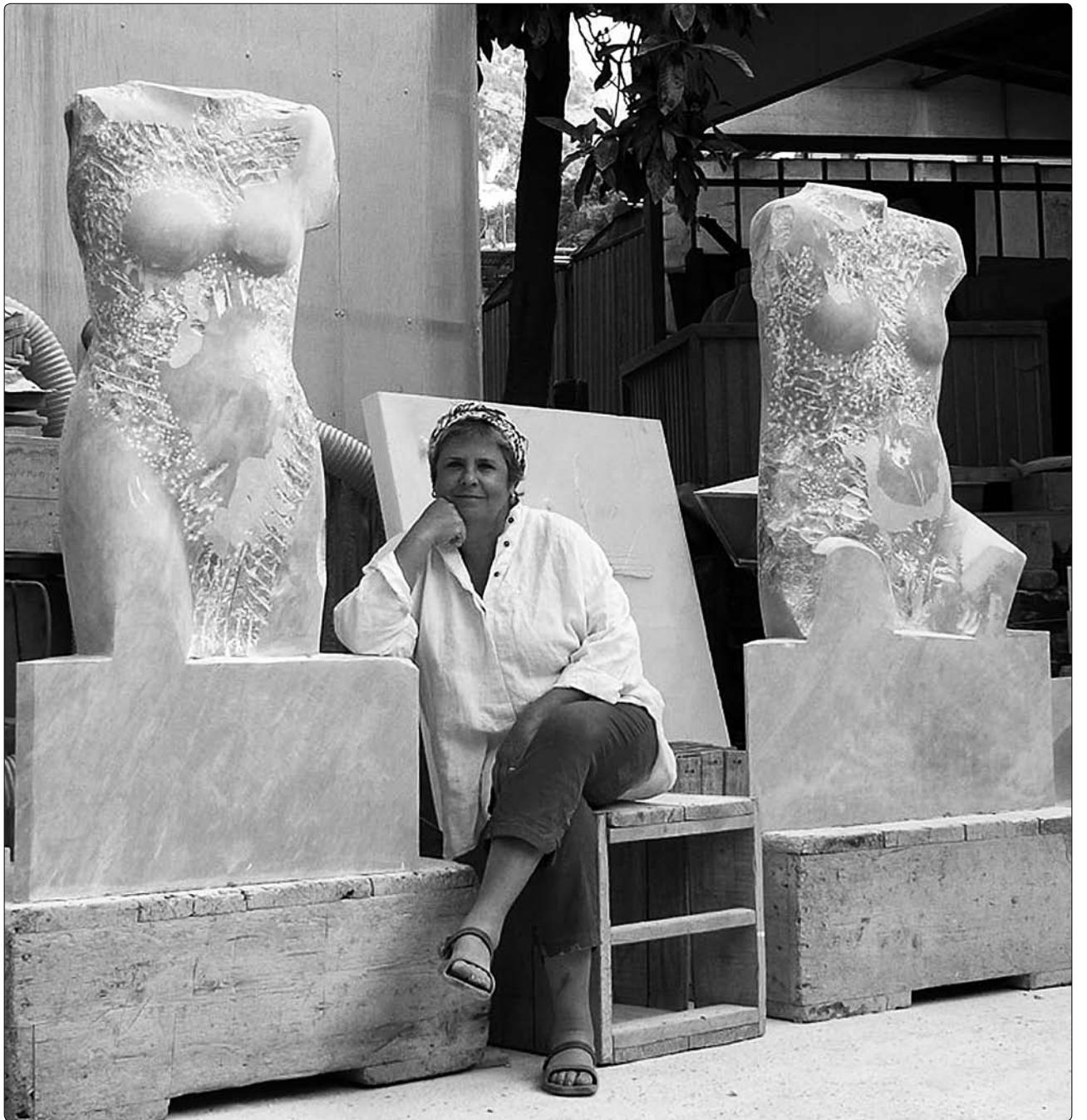
in Carrara, I worked to complete sculpture in Italy and this catalog is a glimpse into the Italian half of my double life. I am grateful to SGF Scultura- in particular, Silvio Santini, Paolo Grassi and Mario Fruendi who have been excellent co-conspirators in making much of my work. I have deep respect for my many colleagues, sculptors from Italy and all over the world, who work here in Carrara and continue to inspire me to stay on my path.

M.J. Anderson



M.J. Anderson *Ut sculptura poësis*

by Paolo Nerbi
(as translated into English by Katherine Hutton)

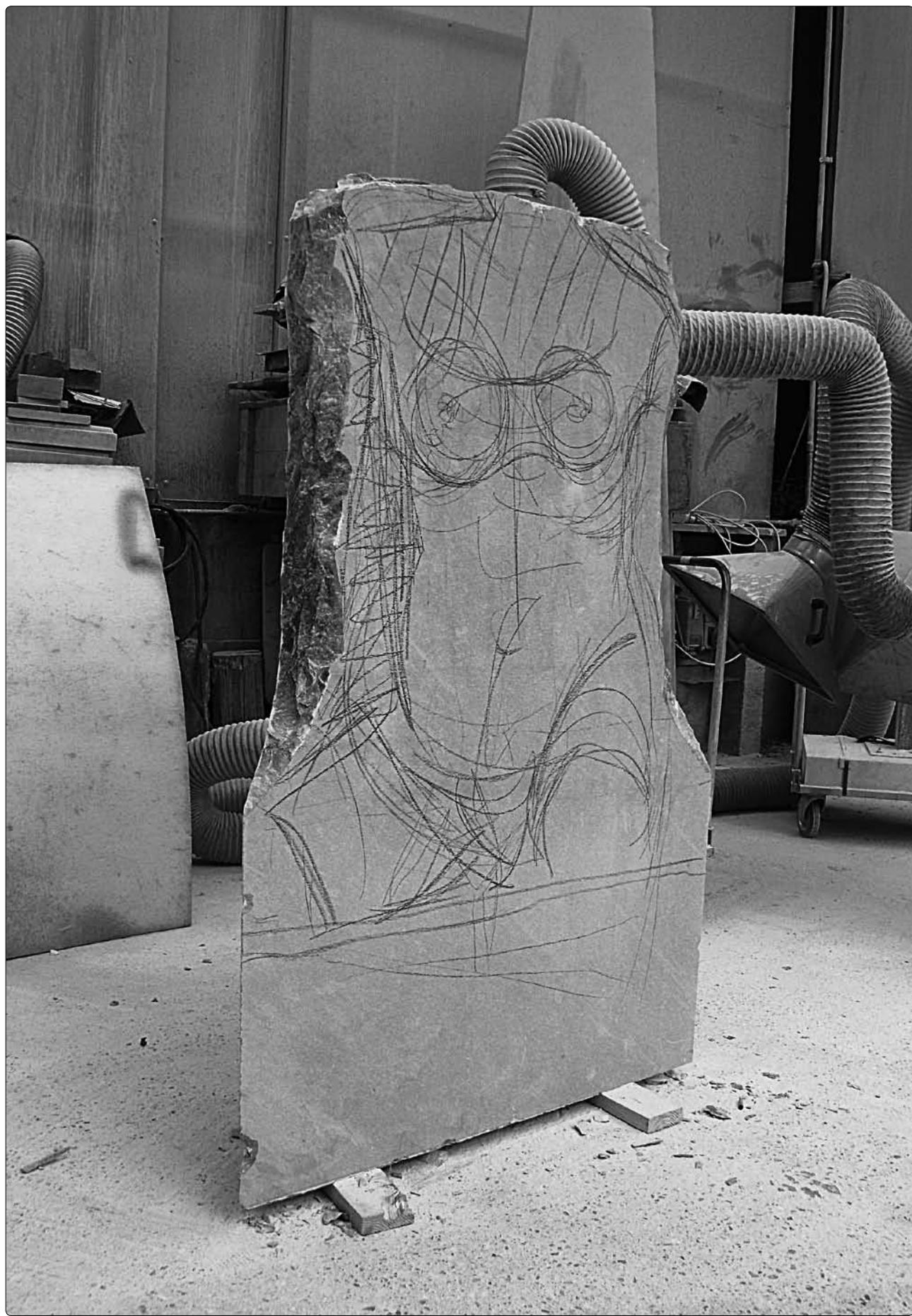


My first encounter with M.J. Anderson's sculpture, at the S.G.F. Scultura studio in Torano, (a village above Carrara, Italy) took place entirely by accident. I'm talking about her smaller pieces, placed on a counter in the midst of tools and electrical cables. They were placed there in such a harmonious way that seemed the result of some invisible solidarity, so much so that I immediately wanted to move one of them and look at it again formally displayed, but such a gesture on my part would have compromised their shared sense of balance, individual pieces though each of them were. It was that aspect that had so impressed me from the start.

These sculptures were small female torsos, and being headless, they at once distanced themselves from any common perception of portraiture. Yet it was their very corporeality, the attitudes they assumed that gave them their emotion, their pathos. Their poses reflected their feelings, as 'poses of the soul.' They went beyond the day to day, the constraints of time where feeling has to be an emotion attached to something, like a mere portrait, which is both imitation and event. Their double meanings placed them in chronological time as well as outside it; each of them was essentially monad, exiled from time, freed from society and its conventions. Each seemed ready to enter into dialogue with the others, in a rediscovered common sense of an interior rhythm, which in its sacredness, is the source of immutable values such as the instinct for truth and simplicity. One wants almost to possess them as an indispensable condition of being able to understand them. Their beauty lies in their femininity and their solidity; they are made from a material that has existed longer than there has been the impulse to create. For Sculpture is exactly

that: form, material. It grants us a tactile experience, and the sculptor herself seems to want to remind us of this, urging us not to overlook in our search the important clues that the raw material itself provides in defining Form. One can immediately see that to understand the work itself one must understand the process of its creation, of the strategies that the sculptor employs to bring her work to fruition.

Spending time in her studio I was able to understand the deliberate criteria by which Anderson made her choices, or to be more precise, in her use of material, predominantly the marble of Carrara. Often for her smaller works the sculptor chooses apparently shapeless stones whose accidental shape acts as catalyst to her imagination. The freedom of her approach is the same criterion she applies in her larger works which usually start not from a random piece of stone but from a squared block of conventional measurements, just as in the productions of the marble workshops. Certainly it isn't the geometric form that provides the spark of creativity. It's the material itself, revealed in its nakedness, its truth, its corporal shape, which inspires the sculptor, the material that shows itself in its veining, like traces of color, a constituent part of the most disparate marbles, and which sometimes bring sculpture closer to painting. Every work of sculpture has its own creative process, an individuality which stems from an unplanned course of events. The final form is not the result of a plan based on an idea, translated into a design, to be followed like a formal rule. Recently I had the opportunity to observe the sculptor as she drew a rough sketch in colored chalk on a block of bardiglio marble; on the opposite side a friend of hers, also a sculptor, had written her a



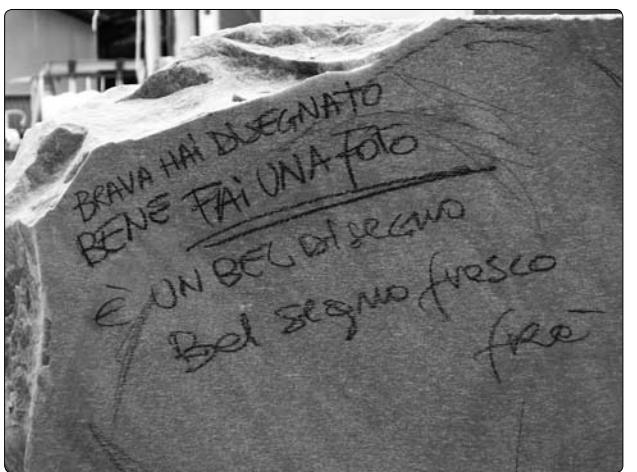
message to express her admiration for that instinctive drawing: 'all in one breath', the outcome of a lightning inspiration.

She does not attempt to hoodwink us for there is no rule; hers is instead an empathetic process by which the sculptor establishes her relationship with her material. The material is not treated as though it is an inanimate, inert element, natural certainly but unable by itself to develop into a form. That which seems casual accident, the nature of the material itself, extraneous, elusive, chaotic in character, is transformed by Anderson into its opposite: chaos is that confusion from whence flows form. Apparent inertness is enlivened by accident. Form starts to take shape starting with itself, a process of clinamen that subverts the inert nature of the material itself. The realization of the entire work proceeds with the guidance of an interpreter, the Subject, and the Material itself. In order that this process is not debased into mere craftsmanship through the conventionality of the foreseen, the interpreter must see the material being interpreted as another being in itself, an equal collaborator in the realization of the Form. And as the material is developed through a series of events, it escapes the domino effect of chaos changed through accident. This can be thought of as a living organism, which cannot be frozen or imprisoned in symmetric systems. Thus it can be thought of as a living organism which cannot be restricted by notions of conventional symmetry. Nature itself permits the material to follow unforeseen channels. The sculptor makes no assumptions about a preconceived form or image to which her work must adapt. As she carries out her work Form is made clear and developed as a process of continuous discovery.

This coherence shapes the choice of un-worked stone as a fortuitous discovery of the kind that happens when one

wanders amongst the muddle of stones on the floor of a studio. This meeting is the first act, or spur or suggestion towards the finished work. This figurative event, however it is ultimately resolved, reveals the nature of the material from which it is made in its naked truth, shape and natural equilibrium. The raw material is not thought through, nor yet is it an antithesis to the finished work. It can be seen as a transfiguration of its current form and thus is a metaphor for the spirit. From Anderson's way of working thus two aspects emerge. The first is the attention the sculptor pays to the accidental suggestions made by the material itself, in understanding that in its unpredictable way, its Ctonian, submerged nature can emerge. A symptom of this is her readiness to be guided by an unexpected vein of color in the material; this shows respect for and appreciation of the unpredictability of the structure of the material, accidental encounters which add to its poetry, events which are welcomed and recognized as signs of freedom.

The second aspect that emerges from this approach is the work seen as it is experienced, as a *tranche de vie*. The sculptor emerges here as central to the production of





the figure. Her sculptures do not emerge as the result of a mournful wandering amongst classical forms for they are the result of a freedom which is not hidebound by the rules of classical and Renaissance tradition. Yet one cannot deny that making torso-like forms is a typology that evokes classical forms, archaeological remains. Yet the issue of time exists and is a characteristic of all these figures not resolved in a yearning for lost horizons so much as that ideal of the Parthenon and where rapport and equilibrium follow laws of harmony. Anderson's figures do not live in the shadow of these classical shadows yet nor do they hide as in Mitoraj, in the silence of a presence that is itself absence, irreconcilably separated from the contemporary. Their existence and their being is simply being. Anchored in the present, their tension makes reference to the past, but without expressing regret for the loss of beauty that cannot be regained. Their relationship with the past is a more complex one; whilst they are united, each work is an entity in itself, proud of its place in contemporary culture. They have a diversity which consciously exiles itself from a society that produces, even in an artistic context, works that cancel even the memory of a primordial condition of innocence and ingenuousness, a memory relived in classical poetry (such as the Homeric odes) always in sympathy with nature and thus with the sun, the moon, flora, an intimate gathering together in profound contemplation. It is this that Anderson's figures never lose sight of, with an air of sacredness which renders them immune from the deconsecration that even art cannot escape from in the current day. These are not literary reinventions of some Persephone (as one reads of in Homer's ode to Demeter) for we must not lose sight of Homer as Demeter's daughter is carried off to Hades. It is the earth in its sacredness which inspires these verses:

*From that root burst forth one hundred flowers
And from that fragrant eruption all the wide sky above
And all the earth smiled
And the salty fruits of the sea.*

Anderson's figures also derive from a specific, marble provided by nature and revealed by light. I think here of the last two compositions that I saw in front of the studio. The marble was bardiglio grey and the light that day was changeable, as happens when clouds cross the sky, enlivening the stone through reflection, bringing in the blue of the sky. Thus they do not simply reproduce the forms of antiquity, which since the beginnings of German romanticism have appeared in contrast to modernism. F. Schlegel in his essay *A Study of Greek Poetry*, whilst he considered the break with antiquity a dramatic one, saw that it was inevitable.

What makes these forms significant today is the witness they bear to the inexhaustible desire for a relationship between instinct and nature, without wiping out the sense of original innocence that each of us experience whenever we think about our own childhood. The first impression these figures produce is one of solitude, so that the wish to establish a synchronistic rapport with the others is understandable, in an attempt to understand that lost experience in its hyper-historical dimension, not yet destroyed by the clash between nature and culture. Anderson's torsos are then a reflective rapport between Form and the Other. This is revealed as the instinct to move towards Truth and Simplicity that Schiller in his *On Ingenuous and Sentimental Poetry* described as that which lies incorrupt and indelible within every human heart.

Following this course one is drawn naturally to reflect on the form of the relationship between these sculptures



and contemporary life, in order to better understand the appeal of those headless, faceless torsos. These figures, resembling deities as they do, do not follow the destiny that diverge but parallel currents of the modern aesthetic experience would mark out for them, paths that would reduce them to mere objects, however seductive. The portrait can be seen as the poetic means of rendering visible an image, one above all can be prized-- the icon. Over time images risk being praised simply for their appearance and thus survive only as empty forms. Preferable to this is the poetic nature of an object that grows with its own evocative power. It is this that speaks to us of times past (of times even before that legendary Golden Age of classical art) and for which we continue to yearn.

This feeling for time is certainly a romantic one, but in its adherence to an ideal image of spirit, it is eternal. This is a feeling that unifies, with all due respect to their uniqueness, Anderson's figures. These ask to be separated from all that is artificial; they are created separately but come together from the desire to re-establish an original simplicity; they seek to bear witness, almost as a spiritual community, to the never satisfied desire to banish every pretense, every arbitrariness, every form of astuteness. Through artistic effort and mythical-poetical power, the sculptor gives life to figures that belong to and participate in history itself, opposed to it in its irrationality, an internal witness of an insuppressible innocence and ingenuousness which in Kantian fashion bursts out with natural, original sincerity of humankind in the face of pretense. And as such they form part of an ideal community that makes everyone, be they near or far, united as citizens of the world.

The condition of solitude to which society seems destined by its laws of convenience is not absolute. No one person is



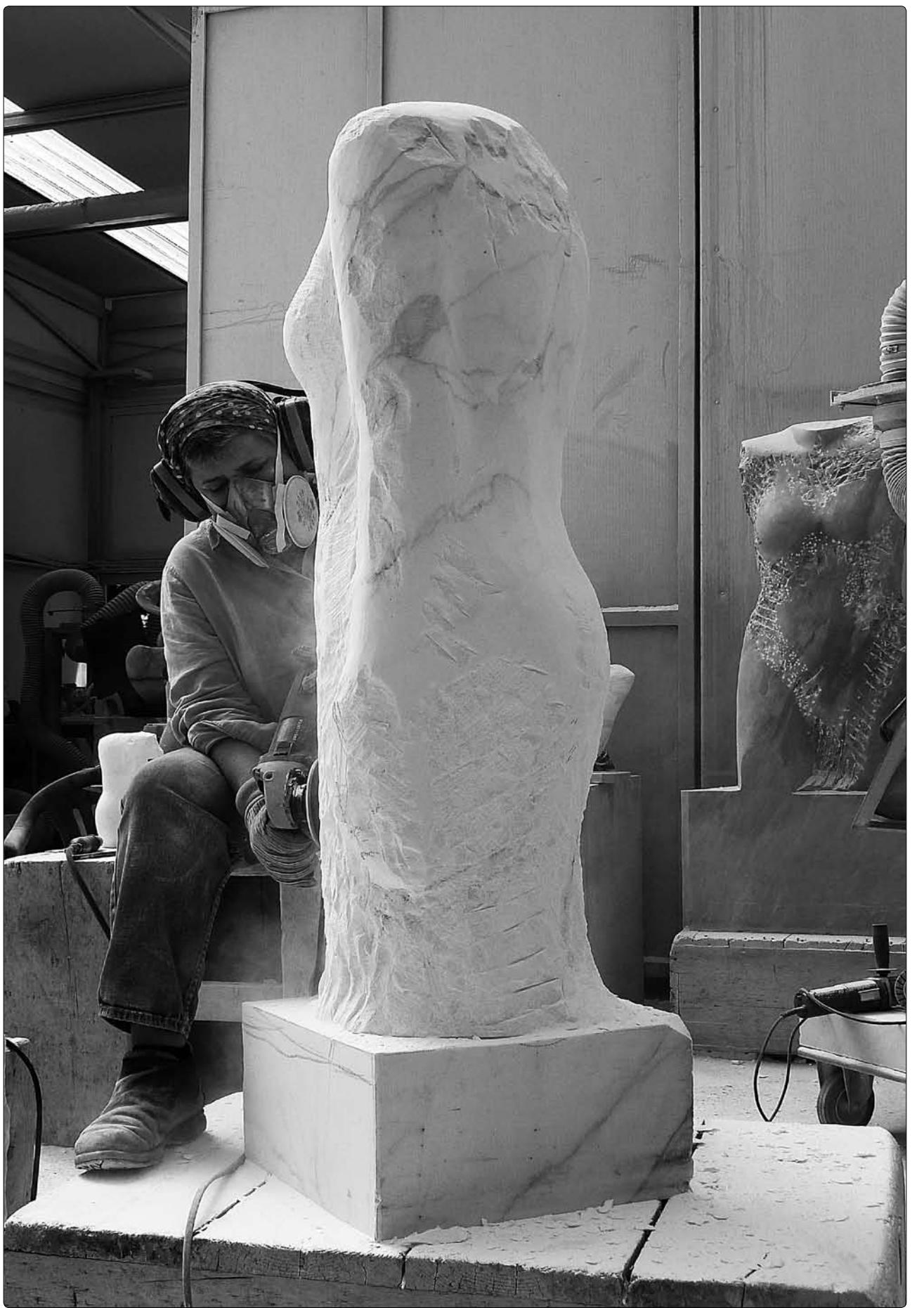
ever identical to himself; when he looks in the mirror he sees himself and has already shattered his own isolation. In that act of self-awareness he looks at himself and sees himself observed by others. Thus is created a reciprocal relationship in which distances are not important, a vital sap uniting them. It is like the ray of sun silently revealing the purity of each single sphere that falls from the sky as rain. Raindrops are reborn on earth as streams which are then lit by the sun. It is an arabesque that weaves together each single, precious component, ransomed from chaos and transformed by light into Form. Thus, no matter how different they are or how distant, these figures reflect a common value united by light, a value which saves them from the commonplace concept of femininity in the flowery metaphor of the eternal feminine, that value that sets itself against seeing femininity as the refuge, relaxation and repose of the warrior (as happens so often at the most critical moments in history, such as wars). Tension and energy instead are transformed into action. Woman through history has expressed her own femininity through *res gestae*, in actions that only she can carry out. In Plutarch's *Lives*, Coriolanus is prevented



from carrying out his foolhardy gesture of attacking Rome, his native city, by the women led by Valeria who 'raised all the other women and went to the house of Volumnia, mother of Martius (*Coriolanus*). Entering, they found her sitting with Virgilia, her daughter-in-law, with the children of Martius in her arms. Valeria called the women who had come with her and said: *Volumnia, and you Virgilia, we come here as women to women, and not under the orders of the senate or the Consuls.*' That same desire to act to change the apparently unalterable course of destiny occurred during World War II when on 7th July 1944 the women of Carrara dared to oppose the invaders, preventing them from occupying the city. The sculptor takes this episode as a model, citing it as part of a dialogue designed to take the theme of femininity beyond conventional limits, valuing a humanity that provides answers, redeeming itself from irrationality, and which no matter how adverse are events, always finds a way to reaffirm a principle, an ideal. And it is this same ideal which is the inspiration guiding her artistic activity. It may seem to come from above, calling on the poet as interlocutor, as Paul Valéry writes in his *Chant de l'idée-maitresse*, saying '*It is I who calls you. I am nothing without you, I, the ideal that can do anything if with you.*' Thus it is also for the sculptor: the ideal can achieve anything, but only if verified in the stone which is its language; it becomes a form of discourse that unambiguously is both within and outside time. When one looks at Anderson's creations, one cannot use a title as a mere description of the occasional, of the instantaneous; nor can one separate them from life by an opposing choice, which places them in the world of symbolism, or as atypical archetypes. Instead it is better to try to evoke her work, to allow it to come alive with words which form themselves into a line of poetry. Her work has the simplicity of verse, of a fragment, not a notion but a suggestion or an emotion, the threshold one is asked to cross, to freely interpret.

M.J. Anderson *Ut sculptura poësis*

di Paolo Nerbi



Il mio incontro con le sculture di M. J. Anderson, nel laboratorio S.G.F. in Torano, è stato del tutto casuale. Mi riferisco a quelle di dimensioni più piccole, posate su un ripiano nel caos degli utensili e dei fili elettrici delle macchine di lavorazione. Esse appaiono disposte in un insieme così armonico che lo immagini nato da una loro invisibile solidarietà, tanto che ho subito censurato in me il nascente desiderio di spostarne una e guardarla su un proprio piano di posa; gesto il mio che avrebbe compromesso l'equilibrio del loro stare assieme, pur continuando ad essere così ben individuate; aspetto questo che da subito mi ha affascinato. Queste sculture sono piccoli tori femminili e, così acefali, si distaccano dalla comune nozione di ritratto psicologico. Eppure la loro corporeità, che si traduce in atteggiamento, è tale da fornirci comunque la resa dell'emozione, del pathos. Le loro posture sono chiaro segno del carattere dell'emozione, poiché sono in effetti *posture dell'Anima*. Non è certo possibile riferirle alla quotidianità, allo scorrere dei giorni, limitate in un tempo profano dove il sentire è sentimento di qualcosa, dunque mero ritratto, imitazione e inevitabilmente cronaca. Esse appaiono significative per questa duplicità, che le pone nel e fuori dello scorrere del tempo: Ciascuna è dapprima monade, esiliata, dovendo comunque vivere nel tempo esteriore, profano della società e delle sue convenzioni. Si rivela poi intenzionata a costruire un proprio dialogo con le altre, nella ritrovata forza comune di un tempo interiore che, nella sua sacralità, è depositario di valori irrinunciabili come l'istinto alla verità e semplicità. Sono una comunità ideale nella quale si vorrebbe entrare, farne parte, condizione indispensabile per poterle capire,... quasi spinti dal desiderio di possederle. La loro bellezza e femminilità è corporeità: nascono da una materia che è presente fin dal

primo impulso a creare e nella materia la figura è in-formata. La scultura è appunto corporeità, materia. Di essa si può fare esperienza tattile e l'Autrice sembra volercelo ricordare quasi a suggerire di non trascurare nell'indagine l'indizio importante di un' Opera in cui la materia *non lavorata* partecipa a pieno titolo alla conquista della Forma. Si intuisce subito che la comprensione dell'Opera implica la comprensione della sua genesi, delle strategie che l'Autrice mette in atto per percorrere il tragitto che la porterà ad un risultato compiuto. Frequentando il laboratorio ho avuto la possibilità di capire i criteri intenzionali che guidano la Anderson nella scelta o, con più precisione, nella ricerca dei materiali che sono prevalentemente marmi di Carrara. Spesso per i lavori più piccoli l'Autrice sceglie informi, volumi nei quali l'accidentale è il catalizzatore della fantasia creatrice. Ritengo che questa istintualità, libertà, sia da considerarsi come criterio interiore al quale si affida anche per i lavori più voluminosi che di solito non partono da un informe, ma da un blocco squadrato in forme geometriche convenzionali, proprie del modo di produzione dei laboratori di marmo. Non è certo la Forma geometrica che accende la scintilla della creatività. È piuttosto la Materia, svelata nella sua nudità, verità, corporeità, a coinvolgere l'Autrice, la materia che si mostra attraversata da venature, come tracce di colore, costitutiva dei marmi più disparati, che possa talvolta avvicinare la scultura anche all'evento pittorico. Ogni scultura ha una propria genesi, conquista una individualità frutto di un percorso che non è pre-stabilito. La forma non è conseguenza di una progettazione che si fonda su una idea, tradotta in un disegno, da seguire come regola. Recentemente mi è capitato di osservare che l'Autrice aveva tracciato a gessetto colorato su un blocco di bardiglio uno



schizzo veloce; sul lato opposto la sua amica, anch'essa scultrice, con affetto lasciava un messaggio scritto, comunicando la propria ammirazione per quel disegno istintivo, *tutto d'un fiato*, frutto di immediatezza. Non può trarci in inganno: esso non ha carattere normativo, non è una regola; piuttosto è l'atto empatico con cui l'Autrice stabilisce il suo rapporto con la Materia. Essa non è vissuta come se fosse elemento inintellegibile, inerte, certo naturale ma priva di possibilità di svilupparsi in una Forma. Ciò che si manifesta casuale e costitutivo della materia, che la presenta come estranea, inafferrabile, svelandone il carattere caotico, si converte nella Anderson nel suo opposto: il caotico è quella confusione da cui può scaturire il mondo delle forme; in esso l'inerzia, il ripetersi, è vivificato dal casuale. La Forma inizia a configurarsi partendo da esso inteso come vis che si oppone alla necessità, clinamen che soverte l'ordine inerte della materia stessa. L'esecuzione dell'intera Opera procede sotto la guida di un interprete, il Soggetto, e la Materia che è la cosa da interpretare. Affinché il processo non si svilisca in mera artigianalità, in gesti frutto del previsto e del convenzionale, occorre che l'interprete ritenga l'interpretandum un tu, un altro che collabora attivamente al raggiungimento della Forma; percorso questo che mantiene sempre la propria intima coerenza. La materia, contenendo la possibilità di svilupparsi in accadimenti, è riscattata dal dominio del chaos che si converte nel caso: essa è pensabile come un organismo che vive, che non può essere congelato, imprigionato in sistemi simmetrici. La casualità introdotta come valore fa sì che la materia disponga di spunti imprevedibili ed ineffabili a cui il soggetto che interpreta deve guardare con attenzione. L'Autrice non dispone di una preconcetta forma, *phantasma* a cui adeguare il lavoro che si sta compiendo. È nel fare infatti che la Forma diviene e si sviluppa come continua scoperta. Questa intima coerenza che l'Autrice rivendica può talvolta

essere testimoniata dalla stessa scelta della pietra informe, scoperta fortuita che capita di fare quando ci si muove nel disordine delle pietre posate a terra nel laboratorio. Incontro che è il primo atto con cui l'Autrice acquisisce, introietta, la casualità del sasso, della materia, come initio (spinta, suggerimento) al lavoro che si accinge a compiere. Alla luce di queste considerazioni è spontaneo pensare che l'evento figurativo, comunque si risolva, non può non rivelare la Materia che lo costituisce, nella sua nudità-verità, corporeità e risolversi appunto nella sua equilibrata evidenza. La Materia *non lavorata* non è pensata né si pone come antitetica alla parte finita perché sotto questa luce si configurerebbe come trasfigurazione del corporeo e quindi metafora dello Spirito. In questo modo di fare scultura della Anderson emergono due aspetti. Il primo sottolinea l'attenzione dell'Autrice nell'accettare i suggerimenti, appunto casuali, propri della Materia, nel capire che quel tanto di imprevedibile ed inafferrabile può contenere il caso, può dalla sua natura ctonia, sotterranea, emergere. È sintomo di questo atteggiamento il lasciarsi guidare da una insospettabile vena di colore come una striatura; il rispettare, valorizzare una qualche discontinuità nella struttura omogenea del materiale. Incontri accidentali che alimentano la sua Poetica. Eventi che sono colti, vissuti come segno di libertà, segni del caso che in sé è possibilità ed origine di tutte le leggi.

Il secondo aspetto che questo procedere comporta è il qualificare l'Opera come un vissuto, un *tranche de vie*. L'Autrice assume come centro di attrazione e produzione del suo universo figurativo il proprio io. Le sue figure non nascono da un sia pur malinconico vagheggiare le forme della classicità; da queste si discostano perché nate da una libertà che non ha bisogno di darsi come regola i canoni elaborati dalla tradizione classica e rinascimentale. Eppure non si può negare che il configurarsi sotto forma di *torsi* risponda ad un tipologia che



evoca il gusto classicheggiante del reperto archeologico in virtù del quale chiedono di essere spostate nel tempo. Ma se il problema del tempo esiste nella sua problematicità e serpeggia in tutte le figure, anzi le unifica, esso non si risolve nel desiderare un orizzonte perduto, tantomeno quello ideale del Partenone ove le forme sono manifestazioni dell'essere e dove i rapporti, gli equilibri, sono quelli stabiliti da un occhio che raccorda le parti alla luce di leggi che inseguono una Armonia insuperabile. Le forme della Anderson non vivono all'ombra di queste e neppure nascono, come in Mitoraj, nel silenzio di una presenza che è assenza, a testimoniare l'irreparabile divorzio con la contemporaneità, poiché sono comunque presenze ed il loro essere è pur sempre un esserci. Ancorate al presente riferiscono la loro tensione al passato e da questo non riemergono come rimpianto, eco di una Bellezza alla cui perdita non so rassegnarmi. Il loro rapporto con il passato si struttura in una più complessa problematicità: sia pur nel loro essere unite, ciascuna reca il segno di una propria distinzione che è qualificata dall'orgoglio con cui vive, senza disorientarsi, la presente condizione di diversità dalla cultura contemporanea; diversità che si costruisce sulla consapevolezza di essere esiliata, diversa da una società che esprime, anche nell'arte, opere, frutto di un pensiero che cancella perfino la memoria della, pur perduta, primordiale condizione di innocenza ed ingenuità. Condizione che la memoria ci permette di rivivere attraverso la Poesia degli Antichi in cui, come negli inni Omerici, si vive sempre il rapporto con la Natura e quindi con il Sole, la Luna, i fiori, in raccoglimento intimo e profonda contemplazione. È dunque quell'aura di sacralità che le figure della Anderson non intendono aver perso ed, in questa intenzionalità, sono immuni dalla de-sacralizzazione a cui nella contemporaneità pare non sfuggire neppure l'Arte. Esse non sono reinvenzioni letterarie di una qualche Persefone (si rileggano i versi Omerici

nell'inno a Demetra), poiché di essa, del suo aspetto leggiadro non sono nostalgiche. Ciò che non deve essere perso, che comunque deve in noi essere salvato è lo sguardo di Omero nel comporre il contesto nel quale la figlia di Demetra è rapita da Ades. È la Terra nella sua sacralità di madre che anima i versi...

*Dalla sua radice erano sbocciati cento fiori
all'effluvio fragrante tutto l'ampio cielo, in alto,
e tutta la terra sorrideva, e i salsi frutti del mare.*

Anche le figure della Anderson nascono percepite in e da un contesto, la materia, il marmo, che vive animato dalla natura e dalla luce che lo di-svela. Penso alle due ultime composizioni che vedo nel piazzale del laboratorio. Il marmo è il bardiglio e la luce mutevole, come accade nel passar di nuvole nel cielo, anima la pietra del suo intimo potere di specchiarci, respirando l'azzurro del cielo. Non si tratta dunque di far rivivere le Forme dell'Antico, poiché fin dal primo Romanticismo tedesco esse apparivano, se confrontate con la modernità, porsi di fronte ad essa con gli occhi vuoti. F. Schlegel nel suo saggio *Sullo studio della poesia greca*, pur considerando il distacco dall'Antico drammatico, lo riteneva inevitabile. Ciò di cui le Forme oggi devono essere significative è l'essere capaci di testimoniare l'aspirazione, mai esaurita nel tempo, ad un rapporto unitario fra Istinto e Natura, di non lasciare che sia cancellato quel sentimento dell'innocenza originaria che ciascuno di noi recupera talvolta nella memoria rivolgendosi alla propria infanzia.

Se dunque questa aspirazione giustifica la prima impressione di solitudine di ciascuna figura, è poi comprensibile il volersi completare nello stabilire con le altre un comune rapporto. Rapporto sincronico che si struttura nella dimensione interiore del tempo, quando siamo capaci di guardarci dentro. Solo con questo sguardo è possibile intuire ciò che



nell'animo perdura, che vive in una dimensione sovra-storica, che non è logorato dal confronto fra Natura e Cultura. I *Torsi* della Anderson costituiscono una rete di significanti che sottendono all'origine un significato configurato come rapporto speculare di una Forma con l'Altra. Esso si rivela come quell'istinto verso la Verità o Semplicità che già Schiller nel suo *Sulla poesia ingenua e sentimentale* qualificava come ciò che *giace incorruttibile e incancellabile in tutti i cuori umani*. Incamminati in questa strada è spontaneo riflettere ancora sul tipo di rapporto che queste sculture hanno con la contemporaneità, capire meglio il fascino di questi torси, figure acefale private di un volto.

Un volto che non poteva giungerci dal passato poiché per noi, nell'attualità, il loro sguardo non avrebbe potuto porsi come specchio dei nostri smarrimenti; tanto meno avrebbe potuto avere un volto dell'OGGI impossibilitato, come tale, a significare un valore originario e sovra-storico. Non potevano queste figure che, pur nel loro esserci, si percepiscono prossime a Deità, subire il destino a cui diversi ma confluenti percorsi dell'esperienza estetica della Modernità le avrebbero destinate; percorsi da cui dover dissentire per non reificarsi, diventare meri oggetti, sia pur pieni di seduzione. Il ritratto, a ben vedere, è la norma di una poetica che si apre al visibile, all'immagine e, sia pur potendo scegliere fra un numero infinito di forme, scegliendone una fra tutte, la privilegia, istituendola come icona. Come tale nel tempo storico rischia di essere vanificata nel suo contenuto e sopravvivere come vuota forma. È preferibile a questa una Poetica del suggerire, la Poetica appunto del Reperto che si alimenta di un suo specifico potere evocativo. Esso ci parla di un tempo trascorso (antecedente alla sia pur mitica età d'oro della classicità) al quale continuiamo ad appartenere. Questo sentimento del Tempo è certo Romantico ma, nel suo appartenere ad una categoria ideale dello Spirito, eterno. Sentimento che unifi-

ca, pur rispettandone la singolarità, le figure della Anderson. Esse ci chiedono di divorziare da ciò che è artificioso: nascono singole e si uniscono per voler ristabilire una semplicità originaria; vogliono testimoniare, quasi appartenenti ad una comunità spirituale, la volontà mai sopita di bandire ogni finzione, ogni arbitrio, ogni astuzia. Attraverso il fare artistico ed il suo potere mitopoietico, l'Autrice dà vita a figure che sentiamo esemplari. Esse appartengono e partecipano alla storia, opponendo ad essa, alla sua irrazionalità, l'interiore testimonianza di una insopprimibile innocenza ed ingenuità che è Kantianamente l'eromtere della originaria sincerità naturale dell'umanità contro l'arte della finzione. Seppur nate ad appartenere ad una comunità ideale, conquistano uno statuto che è cosmopolita che le rende, distanti o vicine, unite come cittadine del mondo. La condizione di solitudine a cui pare destinarle la società con le sue leggi della convenienza, non è definitiva. Ciascuna non è mai solo identica a se stessa; nell'istante in cui si specchia, che vede di vedersi, ha già infranto il suo sia pur significativo isolamento. È l'atto di autocoscienza in cui guarda e si vede guardata dalle Altre. Nasce un rapporto in cui le distanze non sono importanti, fondato sulla reciprocità, che è la linfa vitale che le unifica. È come il raggio di luce che sonorità silente svela la purezza delle singole sfere che cadono dal cielo come pioggia; in breve l'una si compenetra nell'altra; rinascono a terra in rivoli che si adombra per riaccendersi al sole. È l'arabesco che intrecciato dai suoi singoli, preziosi elementi, si riscatta dal caos e si rivela modificato allo sguardo della luce come Forma. Così, sia pur diverse e per quanto distanti, le figure riflettono un valore comune che, illuminandole, le unifica; quel valore che le riscatta dal luogo comune di una femminilità spiegata con la ridondante metafora dell'eterno femminino; quel valore che si oppone al pensare la femminilità (come spesso accade nei frangenti più critici della Storia come le



guerre) come rifugio, distensione e riposo del guerriero. È piuttosto tensione, energia che può talvolta tradursi in azione. È infatti capace la donna, nel corso della Storia, di una risposta precipua della propria femminilità che si esprime in *res gestae*, azioni che solo lei poteva compiere.

Narra Plutarco nelle sue *Vite parallele* che Coriolano fu fermato dalla sua folle impresa di rivolgere le armi contro Roma, sua patria, dalle donne guidate da Valeria che ...fece alzare tutte le altre donne e si diresse alla casa di Volumnia, la madre di Marcio (*Coriolano*). Entrando la trovò seduta insieme a Virgilia, sua nuora, con i bambini di Marcio in braccio. Valeria chiamò attorno a sé le donne che l'avevano seguita e disse: Volumnia e tu Virgilia, noi veniamo qui da donne a donne, non per delibera del senato o ordine dei Consoli. La stessa volontà di agire per mutare un destino che si poneva come ineluttabile animò, durante la seconda guerra mondiale, anche le donne carraresi che il 7 luglio 1944, osarono sfidare l'invasore, impedendo lo sfollamento della città. L'Autrice



ritiene questo episodio esemplare, lo cita all'interno di un dialogo rivolto a comprendere il tema della femminilità oltre ogni limite convenzionale, avvalorando una umanità che elabora delle risposte riscattandosi dall'irrazionale e che, pur travolta dalla negatività degli eventi, trova sempre la strada per riaffermare la forza di un convincimento, di una idea. È la stessa idea, l'ispirazione che guida il fare artistico. Per quanto essa sembri provenire dall'alto e chiamare il suo Poeta che è il suo interlocutore, essa, come scrive Paul Valéry nel suo *Chant de l'idée-maitresse*, si qualifica in questo modo ... *sono io che ti chiamo. Io che non posso nulla senza di te, io, l'idea che può tutto insieme con te.* Così anche per l'Autrice l'idea può tutto, ma solo se inverata nella pietra in cui si materializza come linguaggio; diventa forma di un discorrere che, senza porsi come ambiguo, è però ambivalente nel suo stare nel e al di sopra del tempo. Quando poi si rivolge alle sue creazioni, non può elaborare un titolo come mera trascrizione dell'occasionale, dell'istantaneo; né può esiliarle dalla vita con una scelta opposta, che le vincoli alla sfera del simbolico, o dell'Archetipo a-temporale. Piuttosto si rivolge ad esse scegliendo di evocarle, farle vibrare con la parola che si fa frase, che può appartenere ad un brano di Poesia. Oppure ha la semplicità del verso, del frammento...che non è mai nozione, ma che è suggerimento, emozione, comunque soglia che invita il fruttore ad oltre-passare, per costruire l'intreccio di libere associazioni con cui scoprirsi interprete.





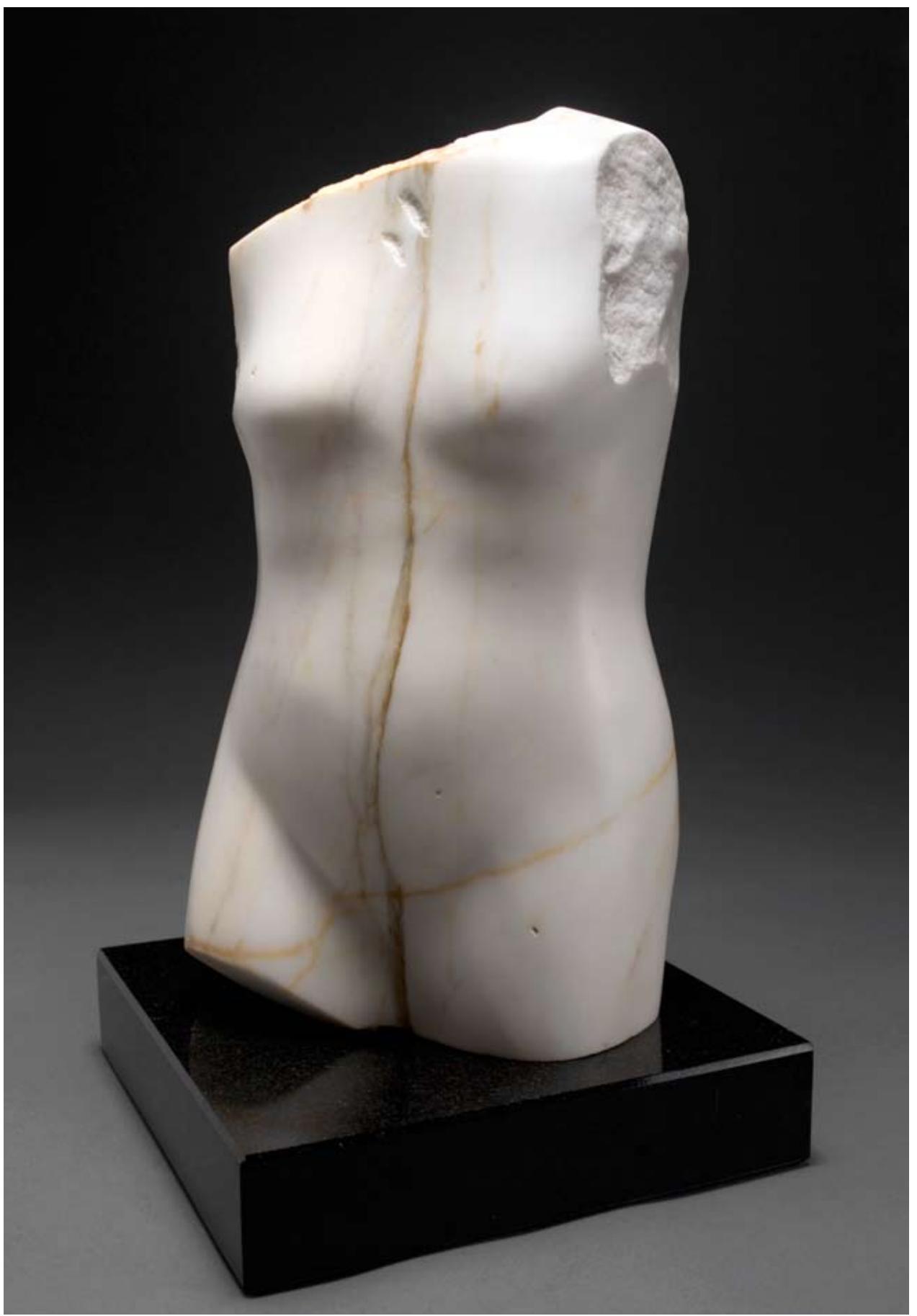


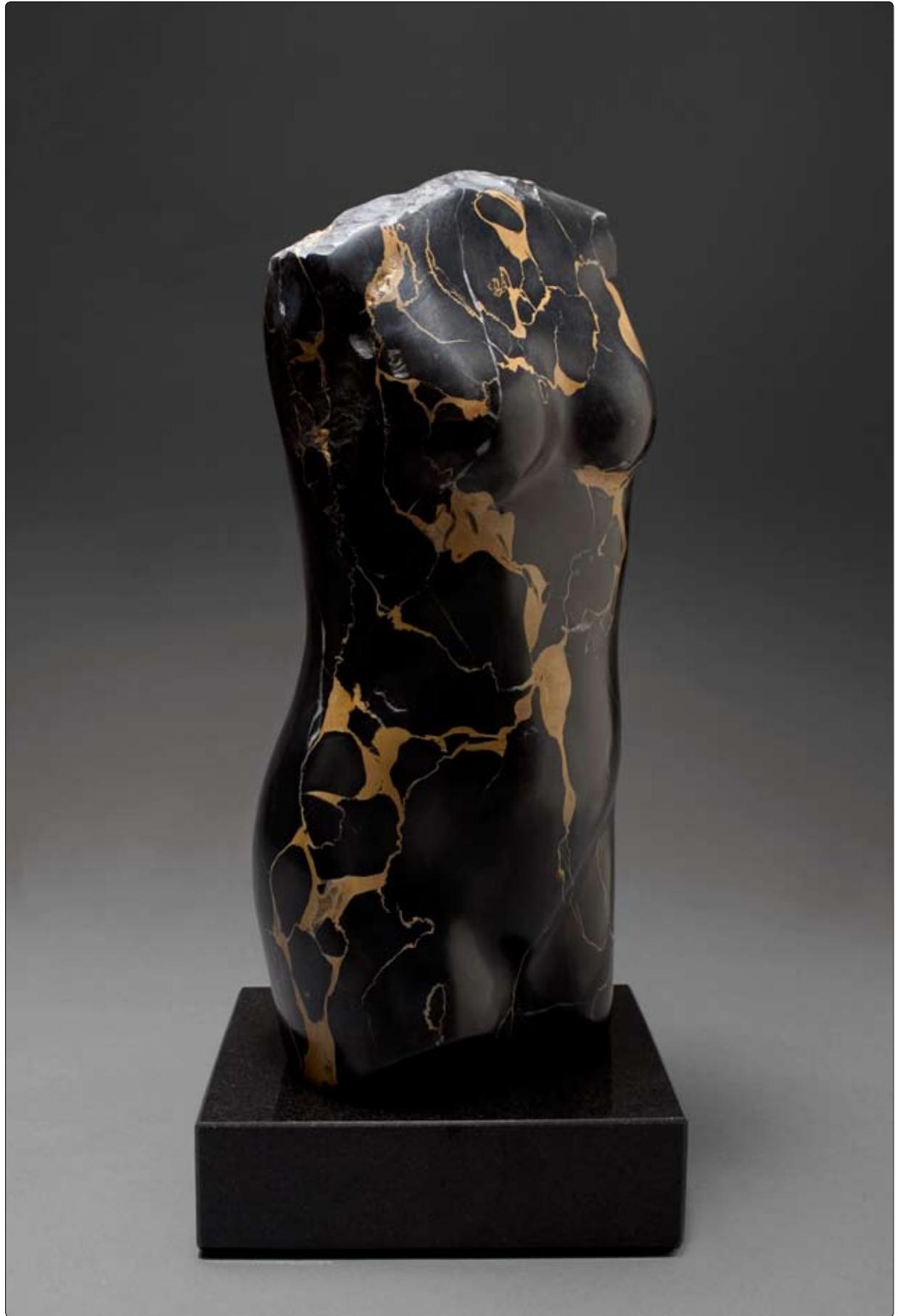






























Biography



To Scale the Scales of Justice, Oregon Arts Commission Percent for Art Project for the Justice Center, Salem, Oregon 2010

M.J. Anderson selects her stone from quarries and stone yards of Carrara, Italy. She brings her sculptures to fruition in her studios in Carrara and on the Oregon Coast. In addition to her personal figurative and abstract work for gallery exhibition, M.J. works with designers and architects on public art commissions as well as liturgical commissions.

EDUCATION

- 1977 Portland State University, B.A. with Honors

SELECTED COMMISSIONS

- 2010-2011 Noosa Botanic Gardens Stone Sculpture Bequest, Queensland, Australia
2009-2010 Justice Center, Oregon Arts Commission Percent for Art, Salem, OR
2006 Wellspring Medical Center, Silverton Hospital, Woodburn, OR
2004-2005 Church of the Resurrection, Solon, Ohio "Witness: Women of the Resurrection"
2000 Seattle University School of Law, Sculpture Commission for the Law Library
1998/1999 Regional Children's Center, Outdoor Sculpture Elements, RACC project, Troutdale, OR
1994 Commission of Altar Panels, St. James Cathedral, Seattle, WA
1994 Consultant to St. James Cathedral & Bumgardner Architects for a marble immersion baptismal font, font restoration and flooring, Seattle, WA

PROJECTS & AFFILIATIONS

- 2005 Invited Artist, International Sculpture Symposium, Maroochy Regional Bushland Botanic Garden, Queensland, Australia Sept23 - Oct 9
2000 Presenter, Gender Symposium, Lewis & Clark College, March 2000
1999, 2000 Presenter/Sculptor for ARTBEAT, Portland Community College, 3 campuses
1999 Choosing the Next Stone, Book of Poetry by Marion Kimes, based M.J. Anderson's sculpture
2002-2006 Sound Transit Artist Roster, Seattle, WA
1999-2013 Design Roster Member for Regional Arts & Culture Council, Portland, OR
1994 Arts Alive! Residency, Lewis & Clark College, Portland, OR

Lavora contemporaneamente nella costa dell'Oregon e in Italia presso lo studio di scultura SGF in Torano, vicinanze di Carrara, dal 1989, apprendendo con passione le tecniche tradizionali di lavorazione del marmo. Ha insegnato scultura e disegno a Marylhurst University, Sitka Center for Art&Ecology, and Northwest Stone Sculptors Summer Symposium.

AWARDS

- 2011 Career Opportunity Grant from the Oregon Arts Commission and The Ford Family Foundation
Jordan Schnitzer Printmaking Residency, Sitka Center for Art & Ecology October 2011
- 2007 All Oregon Art Annual, Oregon State Fair, Second Award Professional
- 2006 Individual Artist Fellowship Award from the Oregon Arts Commission
Bene Award & Best of Show, Ministry & Liturgy Magazine
St. Mary's Academy Award for Art Achievement, Portland, OR
- 2003 Fellowship to research in Civita di Bagnoregio, Italy through NIAUSI:
The Northwest Institute of Architecture & Urban Studies in Italy
- 1996 Bene Award for Liturgical Art, Altar, St. James Cathedral, Seattle
- 1993 Pollock-Krasner Foundation Grant & "Money for Women" Barbara Deming Memorial Fund

SELECTED SOLO EXHIBITIONS

- 2011 SGF Scultura, *Ut Sculptura Poesis*, Torano, Italy
- 2009 Davidson Galleries, *The Probability of Resemblance*, Seattle, WA Summer 2009
- 2007, 2005 Davidson Galleries, *Seeking Equilibrium & Recent Sculpture*, Seattle, WA
- 2005, 2003 Alyisia Duckler Gallery, *Geology of Gender, Duet Between Figure & Form*, Portland, OR
- 2003 Northwest Museum of Art, *Five Part Invention*, La Conner, WA
- 2001 The Art Gym, Marylhurst University, *The Skin of the Stone*, Marylhurst, OR
- 2000 Froelick Adelhart Gallery, *Passion & Penance*, Portland, OR
- 1999 Olga Dollar Gallery, San Francisco, CA
- 1998 Davidson Galleries, *Passion & Compassion*, Seattle, WA
Paris Gibson Square Museum of Art, Great Falls, MT
Lane Community College, Art Gallery, Eugene, OR

SELECTED GROUP EXHIBITIONS

- 2011 *Velocity*, Museum of Northwest Art, Summer Group Exhibition
Il Linguaggio della Materia, Carrara Marble Week, Carrara, Italy
Il Cuore per la Vita in Giappone, Museo dell'Arte Contemporanea, Carrara, Italy
Life Still Life, Sculpture with Paintings by John VanDreal, Western Oregon University, Monmouth, OR
- 2009 *Eroticamente*, Mostra d'arte contemporanea, curated by Filipo Rolla, Torano, Italy
- 2007 *Embodyed*, Group Figurative Show, Columbia Art Gallery, Hood River, OR
- 2005 Int'l Exhibition of Small Monuments in Stone, Donkersvoort, Holland & Belgium
- 2005 Westcott Bay Reserve, 5th Outdoor Sculpture Invitational, San Juan Island, WA
- 2004 *Survey in Stone*, Portland Community College, (Sylvan campus), Portland, OR
- 2005-01 Arts Downtown, outdoor sculpture exhibit, Lake Oswego, Oregon
- 2007, 02, 98 Clackamas Community College Sculpture Invitational Exposition, Oregon City, OR
- 2006, 04, 00, 99 *Torano, Notte e Giorno*, il paese degli artisti, Carrara, Italy
- 2000 Millennium show, Olga Dollar Gallery, San Francisco, CA
- 1999 *Frauensicht: Mannsbilder*, Babenhausen, Darmstadt, Germany
Finter Bank Zurich, Sculpture di Piccolo Formato, Chiasso & Lugano, Switzerland
Newport Biennial of Oregon Artists 1999, Newport, OR
- 1998 *Elements*, Olga Dollar Gallery, San Francisco, CA
Juror's Award, Whatcom Museum, NW International Art Competition, Bellingham, WA
- 1997-2010 Sitka Invitational, Western Forestry Center, Portland, OR
- 1997 Port of Seattle Gallery, Davidson Galleries exhibition, Sea-Tac International Airport
Artspace Gallery, Bay City, OR

TEACHING

- 2003, 2004 Marylhurst University, Art Faculty, Sculpture and 3-D Design
- 1999 -2010 Sculpture Workshops, Sitka Center for Art & Ecology, Oregon Coast
- 2003, 2005 Northwest Stone Sculptors Summer Symposium, Camp Brotherhood, WA
- 1998, 1999 Haystack Summer Session, Portland State University, Cannon Beach, OR
- 1995-1996 Oregon Stone Sculptors Symposium, Silver Falls, OR
- 1986 Contemporary Crafts Assoc. Artist in Education
- 1982 Oregon School of Arts & Crafts, Instructor, Fiber Department
- 1980-77 Oregon Arts Commission, Artist in the Schools

BIBLIOGRAPHY

- 2004 Allan, Lois, ISC SCULPTURE, Review, May , pp. 77-78
- 2002 Oregon Art Beat, Oregon Public Broadcasting Television, replayed as a "favorite!"
- 1999 Kangas, Matthew, ISC SCULPTURE, Review, March, p. 74-75
- 1998 Kangas, Matthew, Two Sculptors Show Off Possibilities in Stone, Seattle Times, October 19
- 1996 Allan, Lois, Artweek, May, p29
- 1995 Kangas, Matthew, ISC SCULPTURE, Review, January/February, p50
- 1994 Timeless Goddess, Marble & Architectural Stone Quarterly, Summer, pp. 78-80

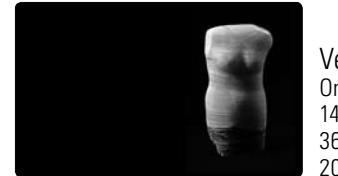
SELECTED COLLECTIONS

- Mr. Bill Gates
Veterans Administration Women's Clinic, Portland, OR
Hallie Ford Museum, Salem, OR
Noosa Botanic Gardens, QLD. Australia
Maroochydore Bushland Botanic Gardens, QLD. Australia
Town of La Conner, Washington
Museum of Northwest Art, La Conner, WA
Emanuel Hospital, Portland, OR
Providence Hospital, Portland, OR
Nordstrom Administration Headquarters, Seattle, WA

GALLERY REPRESENTATION IN THE UNITED STATES

- Davidson Galleries, Seattle, WA
Murdoch Collection, Portland, OR
Portland Art Museum Rental Sales Gallery, Portland, OR
Coast Gallery, Manzanita, OR
Julie Nester Gallery, Park City, UT

Image details



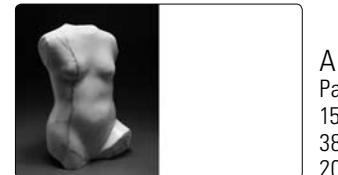
Vestito da sera
Onyx / Onice
14 x 8 x 6 "
36 x 20 x 14 cm
2011



La Sirenetta
Paonazzo Marble
14 x 17 x 6 "
36 x 44 x 15 cm
2011



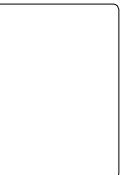
Flesh and Stone
Portuguese Marble
12 x 12 x 6 "
30 x 30 x 15 cm



A Fine Line
Paonazzo Marble
15 x 10 x 7 "
38 x 25 x 18 cm
2010



Silhouette of Poise
Paonazzo Marble
14 x 8 x 6 "
36 x 20 x 15 cm
2011



Dolcezza
Paonazzo marble
11 x 5 x 4 "
28 x 13 x 10 cm
2011



Illuminazione
della notte
Black Belgian Marble
13 x 10 x 6 "
33 x 25 x 15 cm
2011



Currents Coursing
Portoro Marble, 2009
14 x 6 x 6 "
36 x 15 x 15 cm
Portofino
Portoro Marble, 2010
14 x 8 x 4 "
36 x 20 x 10 cm



Drawing
Conclusions
Bardiglio Marble
24 x 12 x 9 "
61 x 30 x 23 cm
2009



Karenina
Suriya Travertine
17 x 7 x 5 "
43 x 18 x 13 cm
2010



Skin Deep
Portuguese Marble
25 x 12 x 12 "
64 x 30 x 30 cm
2011



La Teresa
Paonazzo Marble
55 x 20 x 16 "
140 x 50 x 40 cm
2011



La Nunzia
Paonazzo Marble
10 x 6 x 4 "
25 x 15 x 10 cm
2011



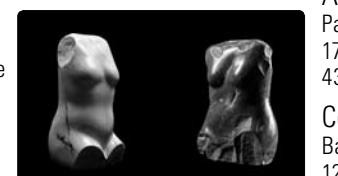
Orario
Bardiglio Marble
17 x 8 x 7 "
43 x 20 x 18 cm
2010



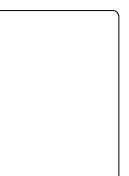
La Vittoria
Paonazzo Marble
55 x 24 x 24 "
140 x 60 x 60 cm
2011



Annalisa
Carrara Statuario Marble
Marquina Marble Base
16 x 9 x 6 "
40 x 22 x 15 cm
2011



Attend Paziente
Paonazzo Marble, 2011
17 x 9 x 7 "
43 x 22 x 17 cm
Come l'ha trovata
Bardiglio Marble, 2011
12 x 9 x 5 "
30 x 22 x 10 cm

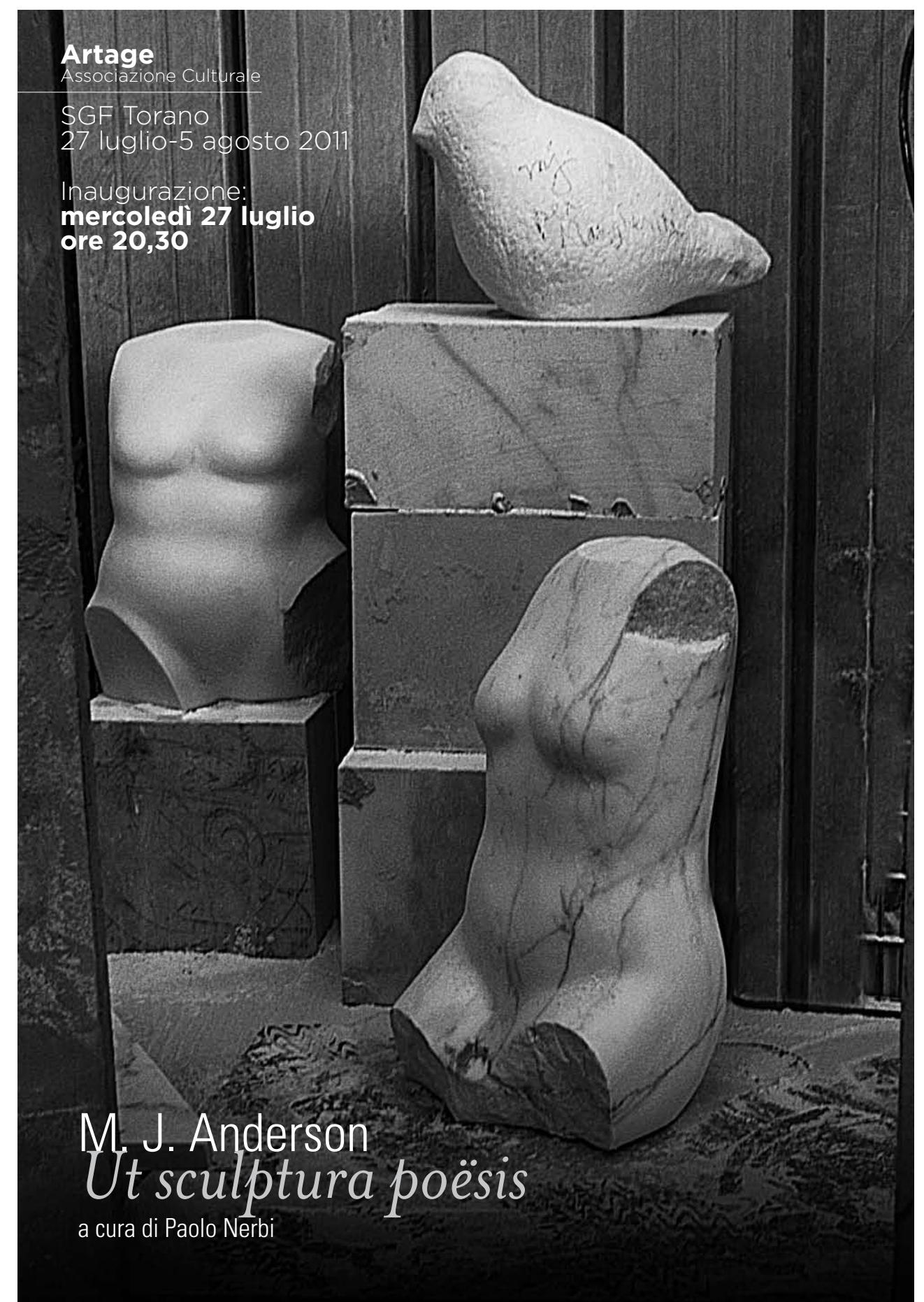


Sirena serena
Bardiglio Marble
36 x 60 x 14 "
90 x 150 x 36 cm
2011

Artage
Associazione Culturale

SGF Torano
27 luglio-5 agosto 2011

Inaugurazione:
mercoledì 27 luglio
ore 20,30



M. J. Anderson
Ut sculptura poësis
a cura di Paolo Nerbi

Società Editrice Apuana
Carrara



Printed in Italy
on 7th September 2011

