

MAESTRI DEI SECOLI XIII, XIV E XV



MAESTRO OLIVETANO (LOMBARDIA)

Iniziale ritagliata da corale con
La comunione degli Apostoli
(Iniziale *Cibavit eos*)

1439
365 × 318 mm



MAESTRO DEL SENECA (BOLOGNA)

Foglio proveniente da corale con
Cristo e le Vergini
(Iniziale *Veni sponsa Christi*)
primi anni del XIV secolo
603 × 417 mm



MINIATORE ANONIMO DELL'ITALIA CENTRALE

Foglio proveniente da graduale con

Lapidazione di santo Stefano
(Iniziale *E [t enim] sederunt*)
ultimo quarto del XIII secolo
484 × 340 mm



MAESTRO DELLE DECRETALI DI LUCCA (BOLOGNA)

Frammento miniato proveniente
da codice giuridico con *L'elevazione
dell'Ostia*
1270-1275
103 × 80 mm



NERIO (BOLOGNA)

Iniziale ritagliata da graduale
con *La Resurrezione di Cristo*
(Iniziale *Resurrexi*)
inizi del XIV secolo
280 × 183 mm



MINIATORE FIORENTINO

Iniziale ritagliata da graduale
con *La lapidazione di santo Stefano*
(Iniziale *C*)
fine del XV secolo



MINIATORE ABRUZZESE

Iniziale ritagliata da Antifonario
Proprio del Tempo con
*Cristo in Maestà con santi
e profeti*
(Iniziale *Aspiciens a longe*)
fine del XIII secolo
287 × 368 mm



MAESTRO DEL LATTANZIO RICCARDIANO (FIRENZE)

Iniziale ritagliata da graduale
con *La Resurrezione di Cristo*
(Iniziale *Resurrexi*)
1460-1465
265 × 232 mm



MINIATORE PERUGINO DELL'ATELIER DEL MAESTRO DEI CORALI DI SAN LORENZO

Ritagli da una Matricola di un'Arte di Perugia con *Porta San Michele Arcangelo, Porta Santa Susanna, Porta Sole* secondo quarto del XIV secolo
89 × 72 mm; 87 × 51 mm;
86 × 69 mm

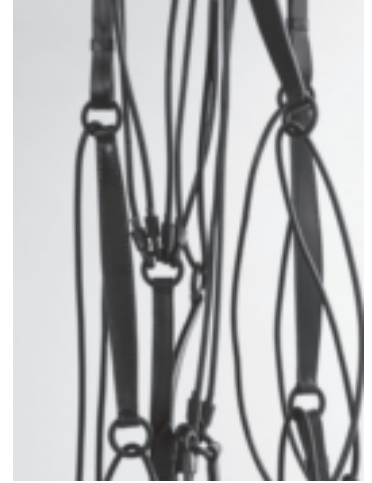
Fondazione Giorgio Cini, Istituto di Storia dell'Arte, Venezia

Provenienti da libri di coro o da manoscritti giuridici ritagliati, foglietti e capolettera coprono un periodo che va dall'XI al XIV secolo e testimoniano di differenti scuole, geografie e stili

di miniatura. I frammenti derivano dalla trasformazione della funzione del manoscritto miniato dopo il 1810, quando Napoleone I, reduce dalla vittoriosa campagna d'Italia e dal conseguente vandalismo e saccheggio, sopprime gli ordini monastici. Privati della loro utilità, antifonari, gradualia e salteri vengono smantellati e sono razziate le biblioteche ecclesiastiche in cui si trovano, come accade alla Biblioteca Vaticana nel 1798, i cui frutti del saccheggio saranno venduti da Christie's nel 1825. Le parti illustrate, immagini o capolettera, spesso oggetto di un "collage" che ricomponne le pagine, finiscono allora sul mercato. Nella separazione dal testo acquistano un valore nuovo.

Ci sono altre ragioni a questa «dignità figurativa» del frammento. La storica dell'arte Ada Labriola ha mostrato che il fascino per il libro stampato, la passione per le rovine e la rifioritura della storiografia nel XVIII secolo sono il cuore pulsante della collezione dello storico dell'arte britannico William Young Ottley, iniziatore della moda del *cutting* nella cultura anglosassone. I ritagli "su misura" vengono ricomposti secondo uno schema determinato dalle scelte e dai gusti dei collezionisti.

La vastissima collezione appartenente alla Fondazione Giorgio Cini proviene in massima parte dal collezionista e mercante svizzero Ulrico Hoepli (1847-1935), che nel 1870 apre a Milano l'omonima casa editrice e una libreria antiquaria dove, nel 1939 e 1940, il conte Vittorio Cini effettua due acquisti di gruppi di miniature, di cui farà poi dono alla Fondazione.



RANDOM INTERSECTIONS #4

2009-2012

RANDOM INTERSECTIONS #12

2015

RANDOM INTERSECTIONS #13

2015

RANDOM INTERSECTIONS #14

2015

Dimensioni variabili

Cuoio

Courtesy Leonor Antunes

e Air de Paris

Leonor Antunes ha iniziato la sua serie di opere nel 2007, quando stava lavorando a una mostra intitolata *Dwelling place* per lo spazio dell'Associazione Barriera di Torino. Durante la pianificazione di quella mostra, Antunes condusse alcune ricerche sulle opere dell'architetto Carlo Mollino, a cui si deve la ristrutturazione degli interni del famoso Teatro Regio di Torino. L'artista racconta di avere scoperto che Mollino era stato invitato a intraprendere il progetto non solo in virtù delle sue competenze (che all'epoca non avevano ottenuto molto riconoscimento), ma anche perché un altro suo progetto, la Società Ippica Torinese, era stato demolito poco tempo prima. Esaminando la documentazione relativa alla Società Ippica, Antunes scoprì alcuni collage prodotti da Mollino, in cui i cavalli – bardati con i finimenti completi – galoppavano nei terreni

NAIRY BAGHRAMIAN

della scuola di equitazione. Antunes trasse ispirazione in particolare dalle briglie dei cavalli e decise di replicare le diverse versioni che aveva trovato nei documenti dell'architetto, pur non ricorrendo al metallo e non necessariamente in scala 1:1. Dal 2007, l'artista ha raccolto finimenti prodotti in diverse nazioni e ne ha realizzate delle repliche, ognuna delle quali con caratteristiche uniche, pur appartenendo alla stessa serie. Di recente Antunes ha trascorso un periodo a Città del Messico, dove in precedenza aveva prodotto *random intersections #6* per una mostra tenutasi nel 2011, e si è imbattuta in un finimento nuovo e particolarmente vistoso, che ha riprodotto per questa mostra, intitolandolo *#14*; si tratta della sola versione intrecciata presentata qui. *random intersections #4* è stato modellato sulla scorta di una briglia che l'artista ha trovato in Portogallo. Le altre due in mostra sono repliche di finimenti in diversi stili occidentali, che secondo l'artista si possono ricondurre a origini francesi, spagnole o portoghesi. In assenza di cavalli che ne mantengono la forma, le briglie restano illusori contorni di corpi assenti. I finimenti vengono appesi insieme verticalmente, in modo tale che il loro peso e materiale ne determini la forma e ne incrementi il grado di astrazione.



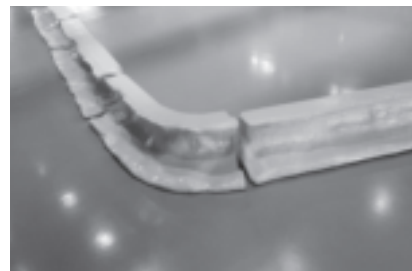
RETAINER

2013

Fusione di alluminio, silicone, policarbonato, metallo cromato, stampa, metallo dipinto, gomma
Dimensioni variabili
Collezione privata

L'opera *Retainer* (il cui titolo in italiano significa apparecchio per i denti) è stata prodotta per un vasto spazio espositivo, lo Sculpture Center di Long Island City, a New York. Si compone di sedici elementi di silicone colorato, pressato su una "schiena" in policarbonato. Ogni pannello è montato per mezzo di placche cromate su un sottile treppiede di alluminio anch'esso cromato che tiene in posizione verticale queste forme, più o meno rosa e più o meno traslucide, proprio come un cavalletto mantiene dritti i quadri. I pannelli, di cui alcuni collegati tra loro da uno stelo cromato, sono disposti uno accanto all'altro secondo una curva che mostra il lato convesso. Parallelamente alla costruzione dei pannelli è stato realizzato un modellino, che serviva all'artista per pensare a ciò che si stava producendo nella realtà dello spazio espositivo. *Retainer* non vuole evocare una bocca munita di dentiera, ma piuttosto indagare l'interno della bocca "come spazio", o piuttosto come spazi, al plurale, di estensione diversa a seconda che la mascella sia aperta o chiusa e che la bocca parli o ascolti. Dopo un primo sopralluogo allo Sculpture Center, Nairy Baghramian è tornata a Berlino, dove vive e ha il suo studio, per costruire le forme e i rispettivi cavalletti metallici. La gamma di colorazione del silicone va dal rosa

al glauco. Le forme di policarbonato e il supporto in alluminio cromato sono stati prodotti in una piccola fabbrica e curvati a mano secondo un processo produttivo che fonde l'industriale e il manuale. Ciascuna delle placche che consentono di fissare le forme al supporto metallico è stata realizzata *ad hoc* in sostituzione di viti e bulloni. L'artista ha assistito a tutto il processo di fabbricazione. La bocca nella sua organicità appare come uno strumento che «piega lo spazio» e la struttura cromata come una protesi «correttrice» dell'edificio: non perché diventi più bello – secondo la funzione di un apparecchio dentistico –, ma per rendere visibile il momento di «bruttezza» che precede il compimento della correzione, con tutto il potenziale immaginario che ne consegue.



FRENCH CURVE

2014

Fusione di alluminio, resina epossidica, polistirolo, cemento, pittura
1700 x 550 x 56 cm ca.
Courtesy Galerie Buchholz,
Berlino/Colonia e kurimanzutto,
Città del Messico

Il termine inglese *French curve* indica lo strumento tecnico di cui si servono i disegnatori per ottenere una curva netta, che non può essere eseguita a mano libera. La linea elegante così prodotta acquista spessore in quest'opera tridimensionale, orizzontale e curva. L'orizzontalità ci ricorda anzitutto che il suo primo contesto espositivo, la vasta terrazza dell'Art Institute di Chicago, con la spettacolare vista dello *skyline*, in realtà ha sempre ispirato agli artisti sculture verticali. Ma la curva vuole anche porsi come elemento collegato al corpo femminile: in questo senso, si tratta di un elemento esterno alla narrazione canonica dell'arte minimalista, introdotto

da un'artista proveniente a sua volta dall'esterno degli Stati Uniti. Con il suo profilo basso (arriva circa all'altezza del ginocchio), a formare una curva a gomito di 17 metri di lunghezza, *French Curve* è una metafora, una presenza che mette in evidenza le assenze in seno al movimento minimalista.

L'opera è costituita da una serie di segmenti disposti uno accanto all'altro. Dapprima l'artista li ha costruiti in studio in scala 1:1, poi gli stessi elementi sono serviti a fabbricare industrialmente i calchi d'alluminio che ne costituiscono il guscio. Di nuovo in studio, l'artista ha colato a mano cemento al polistirolo (un materiale di riempimento).

A seconda che si guardi il lato convesso o il lato concavo della curva, le superfici rivelano materiali e consistenze differenti: l'alluminio fuso e la resina epossidica suscitano sensazioni opposte, «come il midollo e le vertebre». Sul lato in resina infatti lo spessore del cemento è cavo, come se fosse stato svuotato del midollo spinale. La relazione più personale, più intima, che instauriamo sempre con ciò che si presenta come un elemento viscerale, è sottolineata dal materiale lucido e livido che riveste la scultura nella sua convessità. Il lato concavo invece, quello che guarda verso la città, verso l'esterno, presenta una pelle di alluminio opaco e grigio, unico materiale visibilmente prodotto in fabbrica.

adiacente alla terrazza su cui era contemporaneamente esposto *French Curve*. Il luogo ospitava una vetrina con alcuni oggetti in vetro appartenenti alla collezione di arti decorative del museo. Nairy Baghramian ha chiesto di poterne disporre temporaneamente. «Ho collocato le sculture che compongono *Slip of the Tongue* come oggetti che evocano la mancanza di verticalità di cui soffrono. Le sculture hanno bisogno del muro, della vetrina, altrimenti non stanno in piedi» spiega. «Io concedo loro un momento di riposo». In questo modo le sculture flaccide, dalla verticalità incerta, evocano in negativo questioni di potere che sarebbero legate alla scultura in quanto elemento «eretto». Sormontate da fusioni di silicone, le otto sculture di *Slip of the Tongue* sono fatte dello stesso materiale di *French Curve*, con le prime che riutilizzano il cemento al polistirolo scavato dagli elementi della seconda.



**TESTA DEL REDENTORE.
PICCOLO ALBERO E
CARTIGLIO. FRAMMENTI
DI UNA TRASFIGURAZIONE**
XV secolo (1500-1505)
Olio su tavola
33 × 22 cm (testa del Redentore)
e 31 × 22 cm (piccolo albero
e cartiglio)
Gallerie dell'Accademia, Venezia



SLIP OF THE TONGUE

2014

Gomma, resina epossidica, cemento polistirolo, pittura

8 sculture, dimensioni variabili

Courtesy Galerie Buchholz,

Berlino/Colonia e kurimanzutto,

Città del Messico

Gli elementi di *Slip of the Tongue* sono stati presentati per la prima volta nel ristorante dell'Art Institute di Chicago

Una delle tre rappresentazioni della Trasfigurazione di Cristo dipinte da Giovanni Bellini esiste solo sotto forma di due frammenti, uno dei quali raffigura il busto del Cristo, l'altro la firma dell'artista, contenuta in un cartiglio in *trompe l'œil*, con la seguente formulazione: «IOANNES BELLINI/NUS MEPINXIT». La composizione che riunisce i due frammenti, così come l'identificazione del soggetto e dell'autore, sono il risultato di un certo numero di operazioni che un documento permette in parte di circoscrivere: si tratta di una lettera del settembre 1899 scritta da Giulio Cantalamessa, direttore dell'Accademia, al suo ministro di competenza. Cantalamessa racconta che dopo aver staccato dal muro un quadro del Cristo Redentore attribuito alla «scuola di Giovanni Bellini», danneggiato e ritoccato nel corso dei secoli, scopre sul retro «il disegno di un piccolo cartiglio, sospeso a un alberello senza foglie, con un'iscrizione» contenente la firma dell'artista.

CONSTANTIN BRANCUSI

Scopre anche che il piano del quadro è formato da due spessori di legno incollati insieme e ne conclude che si tratta di due frammenti della stessa tavola così come era stata conservata nella collezione Contarini di Venezia prima di approdare al museo dell'Accademia. Gli elementi iconografici, cioè il vestito bianco del Cristo, l'espressione del volto e le gemme sull'albero, consentono al direttore del museo di avanzare anche l'ipotesi di una Trasfigurazione (in cui il Cristo si presenta come *lux mundi*, luce del mondo). È lui stesso a proporre di incorniciare («in stile rinascimentale») i due frammenti costituiti dalla faccia anteriore e posteriore del vecchio quadro in una struttura a scatola, scelta mantenuta dal 1902 a oggi.



LA MUSE ENDORMIE

Prova tra il 1917 e il 1922
Stampa fotografica all'argento
montata su supporto cartonato
Timbro del fotografo
(in basso a sinistra sull'immagine
e sul montaggio)
Bollo a inchiostro rosso
«Henri Pierre Roché» (sul verso)
32,6 × 39,8 cm
Pinault Collection

La fotografia presenta, in basso a sinistra dell'immagine e del montaggio, il timbro a secco dello scultore di origine rumena Constantin Brancusi. Sul verso si trova un bollo a inchiostro rosso dello scrittore Henri-Pierre Roché, collezionista che insieme all'artista Marcel Duchamp fu «agente» di Brancusi negli Stati Uniti. La fotografia venne successivamente acquistata dalla galleria Zabriskie di Parigi. Il tema della musa addormentata e le varie versioni della scultura di Brancusi, moltiplicata dalle fotografie stampate in numerosi esemplari, permettono di farsi un'idea del metodo di lavoro di uno scultore moderno all'inizio del XX secolo. Brancusi, tra l'altro, è uno scultore che fotografa i propri lavori. Ne documenta il processo e le diverse illuminazioni. Le sue fotografie sono caratterizzate anche da una dimensione sociale: permettono di comunicare i lavori ai collezionisti, di pubblicarli sulle riviste, e funzionano anche come «moneta di scambio» o regalo. La baronessa Renée Irana Frachon posa per lui dal 1908 al 1910. All'origine del primo stadio della *Muse endormie* ci sono alcuni studi oggi perduti. Lo scultore sostituisce il busto tradizionale, in cui il collo sostiene la testa verticalmente, con una testa priva

di ogni attacco, senza collo e senza capigliatura, caratterizzata da semplici incisioni parallele nella materia. Il ritratto si fa sfumato e passa dallo specifico al generale. «Ciò che colpisce in maniera sorprendente nella *Muse endormie* è il fatto che, essendo adagiata di fianco, è decisamente orizzontale e delicatamente in equilibrio sulla guancia». Il catalogo delle collezioni del Musée national d'art moderne (2007) spiega: «Sostituendo al busto la testa coricata, posata come una maschera, e cancellando i lineamenti del viso per concentrarsi sulla forma ovoidale, lo scultore «astrae» un oggetto dalla risonanza ancora umana». Nel corso delle successive produzioni il viso è sempre più sfumato, come si vede da questa fotografia. Tra il gesso originale, il marmo (versione del 1909-1910), l'alabastro (versione del 1917-1918) e le copie in bronzo, Brancusi introduce minuscole differenze di dimensioni, simmetria e superficie, lavorando ogni volta sul metallo o sui gessi intermedi eseguiti dopo le colate in bronzo. Così, inavvertitamente, da *La Muse endormie* si passa a *La Muse endormie II*. Nel catalogo *Le portrait? La serie et l'oeuvre unique* (Parigi, Centre Pompidou, 2002) la storica dell'arte americana Ann Temkin, oggi conservatrice capo del MoMA, elabora un inventario di tutte le versioni della *Muse endormie* di cui l'Atelier Brancusi al Centre Pompidou conserva le tirature in gesso (che rimpiazzavano gli originali man mano che l'artista se ne separava) nonché del fondo fotografico (560 negativi e 1250 stampe). Secondo lei il negativo all'argento su lastra di vetro della *Muse endormie*, versione in alabastro del 1917-1918, ha dato luogo a sette stampe ai sali d'argento di cui farebbe parte questa fotografia. In seguito ne è stata ritrovata un'ottava, non montata, ma firmata e con dedica a inchiostro in basso a destra dell'immagine: «Alla signora Lebherz. Bel ricordo del venerdì santo». Si tratta di Marthe Lebherz, amante di Brancusi fino al 1928, che aveva conservato il regalo fino alla morte. Anche il montaggio su cartone della stampa indica la vicinanza di Brancusi ai fotografi, che utilizzavano questa tecnica alla fine del XIX secolo.

MARCEL BROODTHAERS

Del resto, dopo averlo conosciuto nello studio di Rodin, lo scultore è stato amico del fotografo americano Edward J. Steichen, vissuto principalmente a Parigi tra il 1900 e il 1924.

Quest'ultimo ha fotografato numerose opere di Brancusi e le ha anche esposte nel 1914 alla Little Gallery, diventata poi 291 Gallery, che Steichen dirigeva insieme al collega Alfred Stieglitz.

Intorno al 1921 Brancusi chiede a un altro fotografo, Man Ray, di aiutarlo a procurarsi il materiale necessario e dargli qualche consiglio sulla pratica della fotografia. Si recano insieme a comprare una macchina fotografica e un cavalletto e lo scultore, che desidera stampare da sé le proprie foto, costruisce una camera oscura in un angolo dello studio. Le stampe inventariate nello studio dopo la sua morte erano state prodotte dai negativi in almeno due esemplari e non più di venti.



ARMOIRE DE CUISINE

1966-68

Armadio in legno dipinto pieno di oggetti vari; cesto di ferro dipinto pieno di gusci d'uovo
232,8 × 119,9 × 49,8 cm

Pinault Collection

Questo armadio da cucina ricorda i "gabinetti delle curiosità" del XVI e XVII secolo, tagliati o dipinti secondo le esigenze di collezionisti curiosi che vi riponevano piante e animale esotici, *naturalia*, strumenti scientifici e oggetti prodotti dall'intervento umano: non un deposito di scarti, ma una serie di chiavi, liste e luoghi che schiudevano molteplici territori del sapere.

Come oggetto da collezione, questo armadio conserva "cose" che potrebbero apparire strane in una cucina, se non fosse quella di un artista e dunque legata ai segreti del mestiere. Le uova, per esempio, sono materiali pittorici («Torno alla materia. Ritrovo la tradizione dei primitivi. Pittura all'uovo. Pittura all'uovo», Marcel Broodthaers, *Invitation*, galleria Cogeime, 1966). Broodthaers ce le ha servite in tutte le salse: sotto forma di gusci, come rivestimenti di poltrone, impilate in una coppa (1967), piazzate in cinque vasi con i pulcini (1966), chiuse in una gabbia o in scatole di plastica o di cartone. «Tutto è uova. Il mondo è uova. Il mondo è nato dal grande tuorlo, il sole. Gusci d'uovo pestati, la luna. Polvere di uova, le stelle. Tutto, uova morte» (Marcel Broodthaers, «Evolution ou l'œuf film», *Phantomas*, dicembre 1965).

Una provvista di materiali – numerosi gusci d'uovo sui portauovo, nei piatti, in scatole – si trova così all'esterno e all'interno dell'armadio da cucina, dove sono presenti anche elementi de *La Tour Visuelle* (1966), vasi di vetro contenenti ognuno un'identica immagine di un occhio.

GIOVANNI BUONCONSIGLIO DETTO IL MARESCALCO



I SANTI BENEDETTO, TECLA E DAMIANO

1497

Olio su tavola

82 × 68 cm

Gallerie dell'Accademia, Venezia

Originario di Vicenza, Giovanni Buonconsiglio detto il Marescalco, soprannome che gli deriva dal padre maniscalco, vive a Venezia nel 1494 e 1495 (poi dal 1513 fino alla morte, avvenuta tra il 1530 e il 1537), dove riceve l'incarico di realizzare un retablo destinato alla cappella a sinistra dell'altare maggiore della chiesa dei Santi Cosma e Damiano, alla Giudecca di Venezia, commissionato da Gabriele Morosini dalla Sbarra, padre di una religiosa di nome Cecilia entrata in convento nel 1495. La data di consegna dell'opera è il 1497.

Nel 1648 il pittore e scrittore Carlo Ridolfi ne dà una descrizione abbastanza dettagliata: «Tavola particolare. La Madonna è seduta in alto con il Bambino Gesù in braccio, sotto una volta ornata da belle incisioni; sui lati ci sono i santi Cosma e Damiano in abito ducale nonché i santi Benedetto, Tecla ed Erasmo. Pittura dallo stile delicato e ancora giovane...». Ridolfi nota inoltre la firma dell'artista, sotto il trono della Vergine.

Alla metà del XVIII secolo si rileva che il retablo è scomparso dalla chiesa: è probabile che sia stato rimosso in seguito ai danni provocati da un incendio nel 1700. Ma dato che l'opera non è andata interamente distrutta è

possibile salvarne due frammenti che, ritagliati, vengono messi in vendita. I suddetti frammenti figurano nel catalogo della collezione veneziana del conte Algarotti (dopo il 1776). Uno, che raffigura «la Vergine Maria fino alle ginocchia con il Bambino Gesù in braccio» fa oggi parte della collezione della Banca Popolare Vicentina. L'altro, dopo essere entrato a far parte della collezione Manfrini, viene acquistato dall'arciduca Ferdinando Massimiliano d'Austria per l'Accademia nel 1856. Gli viene aggiunta una firma simile a quella descritta da Ridolfi.

HUBERT DUPRAT



CASSÉ-COLLÉ

1991-1994

Calcare

102 × 173 × 100 cm

Courtesy dell'artista e Art :

Concept, Parigi

Rocce moreniche di età giurassica pesanti parecchie tonnellate, trovate tali e quali e non tagliate dalla montagna, vengono sollevate e trasportate in una cava con una gru a portale (apparecchio di sollevamento che serve alla movimentazione). Dopo aver deciso quale sarà la base (cioè la parte che poggerà a terra) il masso viene perforato e nel buco vengono inseriti elementi metallici che permettono di spezzarlo in due, poi di rinnovare la frattura in ciascuna delle parti ottenute, e procedere così di seguito (ostacolando talvolta il gesto perché la rottura si verifichi al contrario dello sfaldamento naturale) fino a che la pietra non sia aperta al massimo del frazionamento. Quello è il limite a partire dal quale prende inizio l'operazione inversa, che consiste nel reincollare tra loro le parti, tenute l'una contro l'altra da tiranti. L'unità viene così scomposta e ricomposta, seppure imperfetta, dal momento che presenta una lacuna rispetto all'unità del taglio diretto. Il retroterra di queste operazioni è costituito dai lavori di François Daleau, insigne studioso della preistoria, paleontologo e collezionista della Gironda della metà del XIX secolo, che ricostituiva la morfologia delle selci reincollando intorno a un nucleo decine di piccoli pezzi e componendo così un oggetto ibrido. Tre lavori sono stati composti così. Il titolo è al participio passato.



TRIBULUM

2013

Schiuma di poliuretano, selce

Dimensioni variabili

Courtesy dell'artista e Art :

Concept, Parigi

Il *Tribulum* è un pannello di legno rettangolare armato di schegge di selce, utilizzato in passato in tutto il bacino del Mediterraneo per la battitura e la trebbiatura dei cereali. Utensile appartenente ai primordi dell'agricoltura, al giorno d'oggi non è altro che un oggetto decorativo.

Un parallelepipedo di schiuma – in grado di assorbire molta acqua e usato in genere per le composizioni floreali – viene utilizzato come pannello in cui sono piantati pezzi di selce che impediscono, a distanza, la visione della schiuma e mettono in risalto la trasparenza della pietra.

Le selci non sono reperti archeologici, ma sono state recuperate tra i detriti del laboratorio di uno specialista di archeologia che studia tutte le tecniche primitive, ivi compresa la tecnica della lavorazione della selce.

Tagliate con una "competenza preistorica", le lamelle rigorosamente identiche sono contemporanee, sottili, luminose.

Data la fragilità della schiuma, l'opera viene ricostruita in occasione di ogni mostra, con la disposizione delle selci fissata da una scheda tecnica (fotografie e istruzioni).



CORAIL COSTA BRAVA

1994-1998

Corallo, mollica di pane, colla

25 x 25 x 25 cm

Courtesy dell'artista e Art :

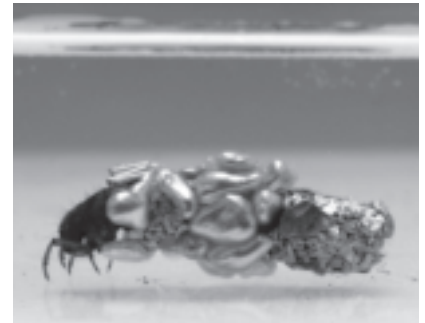
Concept, Parigi

Quest'opera fa eco al grande ramo di corallo rosso pescato sul fondo del Mediterraneo che orna la *Dafne* (1570-75) dell'artista orafo Wenzel Jamnitzer, esposta al Musée National de la Renaissance, a Château d'Ecouen. Con la sua corona di corallo, la scultura materializza la metamorfosi mitologica della ninfa Dafne (una bella fanciulla trasformata in alloro) nell'istante stesso della sua trasformazione vegetale.

L'argento della statuetta muta in corallo, considerato nel Rinascimento una specie strana, né del tutto vegetale né del tutto minerale. I rami di corallo sono stati fascettati in argento.

Il volume rizomico e cespuglioso di *Corail Costa Brava* è strettamente subordinato alla struttura articolata dei rami vermigli. La sua irregolarità originale è stata forzata. Il corallo forma un intreccio punteggiato da anelli di palline di mollica, materia collegata alla ruminazione, che dissimulano il collage dei frammenti minuziosamente giuntati.

Il titolo indica l'origine mediterranea del materiale, in contrasto con un precedente lavoro di Duprat che utilizza l'ambra ed è chiamato *Nord*.



LARVE DI TRICOTTERO CHE COSTRUISCONO IL FODERO

1980-2015

Oro, perle, turchesi

Lunghezza del fodero 2,5 cm

Courtesy dell'artista e Art :

Concept, Parigi

Le larve acquatiche, raccolte nei corsi d'acqua di mezza montagna (Cevenne e Pirenei), sono trasportate vive nello studio, messe in un acquario con acqua ossigenata alla temperatura di 4°C, estratte dal vecchio fodero di sabbia e sassolini e depositate su un letto di pagliuzze d'oro e pietre preziose, dove gli organismi si mettono subito al lavoro per costruire un nuovo fodero. «Il bozzolo, che in genere consente di nascondersi, diventa una macchia di luce che rompe il mimetismo». Alle pagliuzze d'oro utilizzate nel 1979 sono stati gradualmente aggiunti cabochon di turchesi, opali, lapislazzuli, corallo, rubini, zaffiri, diamanti, perle semisferiche e barocche e piccoli steli d'oro. Se si rompe il fodero in un punto qualsiasi, l'animale lo riparerà accumulando materiale nel punto esatto della rottura. L'esperienza, ripetuta più volte, ha dato luogo nel 1983 al deposito di un brevetto presso l'Institut National de la Propriété Industrielle (n. 83.02.024). Nel frattempo l'artista ha messo insieme una documentazione che va dal Giappone a Perugia, dagli entomologi francesi Pictet e Fabre fino alla britannica E.M. Smeed, che già nel 1863 realizzava esperimenti *in vitro* in un ecosistema di acqua fresca reso possibile dalla moda degli acquari in seguito alla costruzione del Crystal Palace a Londra. Così è nata l'impressionante, ossessiva "trichopteroeca", presentata per la prima volta al pubblico da Hubert Duprat con il titolo di *Dernière Bibliothèque* nel giugno 2012 al LiveInYourHead, spazio espositivo della HEAD-Ginevra.

ELMGREEN & DRAGSET



VOLOS

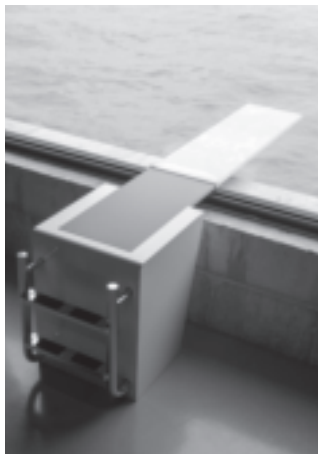
2013

Lama di ascia in giada imperiale
levigata, panetto d'argilla,
plastica

56 x 20 x 7 cm

Courtesy dell'artista e Art : Concept,
Parigi

Volos è un'isola greca della Tessaglia nel cui museo archeologico è conservata un'opera precicladica che rappresenta un torace in terracotta con un'ascia levigata al posto della testa. Trovato nel laboratorio didattico di un museo e regalato a Duprat dalla conservatrice, un panetto di argilla avvolto nella plastica viene analogamente sormontato da un'ascia neolitica di proprietà dell'artista. Duprat la conficca nel panetto di argilla fresca a cui è stata tolta solo l'etichetta adesiva e il cui involucro di plastica produce effetti epidermici di condensazione e piegatura. Considerata un "prototipo", la scultura è rinnovabile (con altre asce levigate e altri panetti d'argilla), ma non declinabile (in variazioni più piccole o più grandi).



POWERLESS

STRUCTURES, FIG. 13

2015

MDF, gomma, alluminio, vetro

73,3 x 56 x 230 cm

Courtesy degli artisti

Il titolo generico di *Powerless Structures* descrive una serie di "figure" di Michael Elmgreen e Ingar Dragset che riorganizzano uno spazio dato nelle sue molteplici funzioni. Prendendo a prestito il titolo da una «erronea lettura» del filosofo e storico francese Michel Foucault, queste opere esplorano i rapporti tra il soggetto e il potere che lo governa, quei meccanismi di assoggettamento che, lungi dall'essere esterni agli individui, li costituiscono come soggetti. Questi ultimi possono accettarli, ma possono anche resistere o alterarli. È proprio questa trasformazione creativa delle strutture che i due artisti vogliono mettere in luce nel loro gioco con e contro le istituzioni artistiche: «I nuovi musei e McDonald's sono le forme più standardizzate di oggi. Il loro problema è che non sono flessibili». Elmgreen e Dragset si ostinano così a rendere «più flessibili» un negozio, la burocrazia dell'assistenza sociale, un parco, un ospedale, una galleria d'arte o una prigione in ognuna delle «Figure» che costituiscono la serie delle *Powerless Structures*.

Nel 1997, al Louisiana Museum of Modern Art di Humlebaek (Danimarca), *Powerless Structures, Fig. 11* proponeva un trampolino con tanto di base che passava da parte a parte una vetrata panoramica del museo, un invito al

fantasma del «Grand Splash» omoerotico formulato dal pittore inglese David Hockney nei suoi quadri di piscine californiane con giovanotti che si tuffano. Il trampolino, così com'era materializzato al Louisiana Museum, affacciava sul mare, poiché il museo è costruito su un promontorio non lontano dal Mare del Nord, invitando al sogno... e al suicidio. Forse è necessario tornare al contesto di questo trampolino per capire alcuni dei materiali intellettuali e storici all'opera. Per Elmgreen & Dragset essere artisti interessati alla «critica istituzionale» nell'Europa degli anni novanta corrispondeva a vivere in un contesto, quello successivo al 1989, in cui il ruolo dello stato assistenziale stava per diventare uno dei maggiori temi del dibattito europeo. Un argomento su cui si rifletteva in termini tanto di flessibilità quanto di rischio, oltre che di sicurezza. *Powerless Structures, Fig. 13*, realizzata per Punta della Dogana a Venezia, arriva dopo la spettacolare occupazione dei padiglioni svedese e danese durante la Biennale del 2009. I padiglioni nazionali erano stati trasformati nelle proprietà private di due collezionisti vicini: una famiglia e uno scapolo. Nella piscina dello scapolo galleggiava un personaggio annegato...



TAMERLANO

1968

Bronzo dorato

20 × 16 × 15 cm

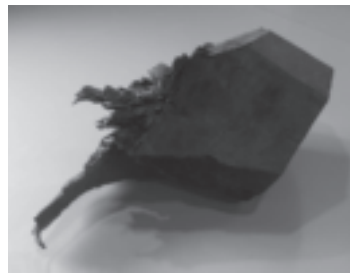
Pinault Collection

«Tamerlano. Né un volto né una maschera: l'esterno di un calco, il rimando a ciò che è dietro, come se il calco fosse un po' trasparente. I due steli di bambù che escono sono stati lasciati per accentuare il legame tra esterno e interno: sono loro che permettono al modello di respirare. Se respira vuol dire che è vivo. Anche la corona dorata è determinante in questo senso. L'immagine stessa mi ha invitato a chiamarla Tamerlano. Tamerlano è lo stesso che ha distrutto intere città, intere civiltà, e che ha trasformato Samarcanda in un paradiso dell'arte»¹. Nel 1968, tra le mostre collettive dell'Arte Povera alla Triennale di Milano, c'è il *Nuovo Paesaggio*. Lo scultore italiano Luciano Fabro, invitato, ha proposto ad alcuni giovani artisti di realizzare ambienti all'aria aperta sul territorio italiano. Tuttavia i luoghi della Triennale, come del resto quelli della Biennale di Venezia dello stesso anno, subiscono l'occupazione dei movimenti di contestazione studentesca. Fabro, insieme alla critica d'arte Carla Lonzi, scrive un testo contro l'occupazione, co-firmato dall'artista e amico Giulio Paolini, in cui traccia i limiti dell'impegno politico dell'artista. «In questo periodo ho rimesso in discussione la forma, con un nuovo significato. La forma non è più una categoria estetica, ma la conseguenza di un'azione».

Quell'anno Luciano Fabro realizza *Tamerlano*, una fusione in bronzo dorato della parte esterna del calco in gesso di un viso, nonché i primi modelli in gesso di vari progetti che troveranno attuazione negli anni successivi.

Questi lavori sono una «celebrazione della ricchezza materiale e tecnica delle arti decorative, una rivisitazione meravigliata del Barocco e del Rinascimento» in cui l'artista, come spiega Carla Lonzi, attinge alla «mobilità di tutti i valori di elasticità e leggerezza». Così le prime *Italie*, in cui si profila la morfologia delle carte stradali, o i primi *Piedi*, sculture in cui a una gamba di tessuto è associato un piede di marmo, cristallo o bronzo. Fabro progetta anche di realizzare un'opera intitolata *Aspettando la pioggia*: l'impronta del suo corpo nudo col sesso in erezione e i palmi delle mani tesi verso il cielo... La maschera di bronzo è un'impronta sulla carne viva. Ma, contrariamente alle impronte dei calchi che in genere non svelano niente del processo di contatto attraverso cui sono state portate a somigliare per esempio a un viso, questa conserva il momento critico del contatto, quello in cui il gesso si inspessisce, si indurisce, si chiude come un involucro intorno a un corpo che continua a vivere, con il cuore che batte e i polmoni che funzionano. Nel processo i movimenti organici producono leggeri scarti in cui la somiglianza prende le forme della vita e in cui la vita cerca di mantenere il proprio ritmo opponendosi al soffocamento. Qui il conflitto è messo a nudo fino alla superficie del metallo indurito che orienta il respiro: ispirazione ed espirazione vitali che continuano così ad animarlo. Il fare e la vita sono qui due "qualità" della catena tecnica che permette la materializzazione della forma e rimpiazzano l'identificazione, cioè la somiglianza della maschera a una persona precisa.

¹ L. Fabro, *Vade-mecum*, trad. Machet, Luciano Fabro, 1963-86, Paris, art édition, 1987, p. 178.



UNTITLED (TREE STUMP)

2005

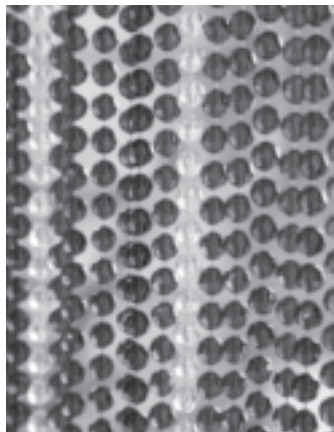
Poliuretano fuso nero

105 × 165 × 114 cm

Pinault Collection

Il poliuretano è una materia plastica rigida o morbida, non riciclabile, utilizzata nella vita di tutti i giorni per l'isolamento degli edifici, l'imbottitura dei mobili, i rivestimenti, le suole, l'industria automobilistica (sedili, poggiatesta, braccioli, volante, guarnizioni interne, cruscotti, tavolineti ribaltabili posteriori, fondi di pavimento e di bagagliaio), l'abbigliamento sportivo (in particolare il nuoto) e la decorazione (finte travi, scenografie, sculture ecc.). Qui viene utilizzato come materiale da scolpire. Fin dagli anni ottanta Fischli & Weiss hanno prodotto alcuni «ready-made simulati» in poliuretano somiglianti a gomma nera, repliche di oggetti finiti (un armadio, un portaposate) o di elementi naturali (radici), talvolta dipinti in grigio. A partire dal 2005, in congiunzione con la retrospettiva *Flowers & Questions* (Londra, New York, Amburgo, Zurigo e poi Parigi), Fischli & Weiss hanno aggiunto due grandi radici d'albero alla loro serie di oggetti da replicare: una piccola e compatta, l'altra più grande, pesante circa 200 chilogrammi, crepata da una parte e tagliata con la sega dall'altra. La replica in poliuretano è stata prodotta nel laboratorio specializzato della Kunstgiesserei di Argau e installata nel 1994 sul bordo della Sittertal a San Gallo, in Svizzera. Sono stati fabbricati negativi in silicone dei due ceppi, poi fusi in poliuretano nero, una procedura complicata nel caso della seconda radice, la più grande, per via della superficie sfilacciata. Il cuore è costituito di «vetro cellulare» (*foam glass*), un materiale da isolamento ultraleggero che, in contrasto con le schiume sintetiche, non si restringe e non produce reazioni chimiche. «Si possono fare cuscini come montagne» avrebbe detto David Weiss, «possiamo anche fare radici in gomma».

FELIX GONZALEZ-TORRES



“UNTITLED” (BLOOD)

1992

Perline di plastica, asta di metallo
Dimensioni variabili con l'installazione
Pinault Collection

Quest'opera di Felix Gonzalez-Torres cambia configurazione a seconda dell'esposizione in cui è presentata. Secondo le intenzioni dell'artista, deve coprire completamente il vano di una porta o estendersi da una parete all'altra di una sala espositiva, in modo tale da costituire una soglia visiva, una membrana, che i visitatori sono costretti ad attraversare fisicamente. Poco importano la forma o la dimensione dello spazio che la ospita, la tenda deve occupare tutta l'altezza, dal pavimento al soffitto, e tutta la larghezza dell'ambiente in cui è appesa, creando un piano ininterrotto. Il passaggio attraverso l'opera, fisica e concettuale, cancella il confine tra questi due registri di esperienza.

“Untitled” (Blood) è un pezzo unico, ma la sua unicità non è definita dai materiali di cui è costituito. È definita dalla proprietà, nel senso che può esistere in diversi luoghi contemporaneamente senza che questa unicità (o i diritti di proprietà) venga compromessa. Come in altri lavori dell'artista, “Untitled” (Blood) sviluppa e approfondisce il dibattito sui concetti di originalità, di proprietà e di materialità dell'opera d'arte. Qui l'opera è accompagnata da un certificato d'autenticità e di proprietà che elenca nel dettaglio i parametri specifici e tuttavia aperti del lavoro e del ruolo svolto dai proprietari o dai curatori nella sua presentazione al pubblico. I materiali

specifici che costituiscono l'opera possono cambiare nel tempo per favorirne l'esposizione.

Gonzalez-Torres ha spesso intitolato le sue opere “Untitled”, e in molti casi il titolo prevede anche un'aggiunta tra parentesi.

Le parole all'interno delle parentesi – è il caso di “Untitled” (Blood) – mettono l'accento sulla variabilità dell'esperienza personale e del vissuto individuale. L'artista sperava che i suoi titoli chiamassero in causa e sottolineassero la dimensione autoritaria del linguaggio come noi la percepiamo. Per lui l'esperienza delle sue opere da parte di ciascun osservatore rappresentava la fonte primaria del loro significato.



“UNTITLED” (PORTRAIT OF JULIE AULT)

1991

Pittura murale
Dimensioni variabili con
l'installazione
Collezione Julie Ault, New York

Conformemente alle intenzioni dell'artista, “Untitled” (Portrait of Julie Ault) può essere diverso a seconda della manifestazione e del luogo in cui si svolge, non solo in base al contesto espositivo, ma anche secondo l'interpretazione che viene attribuita. Questa opera è costituita da parole e date scelte tra eventi pubblici e privati e ricordi che Julie Ault ha proposto a Felix Gonzalez-Torres nel processo di creazione del suo ritratto. L'artista ha preso in esame le informazioni fornite e ha stabilito parole e date da includere nel ritratto. Ha scelto inoltre la sequenza della versione originale del testo. Questa composizione “comune”, realizzata al tempo stesso dall'autore e dal soggetto del ritratto, affronta la questione della paternità dell'opera, interrogando aspetti come la natura dell'individualità e della soggettività.

Le parole e le date incarnano eventi determinanti che articolano un racconto sviluppato nel tempo, da considerare contemporaneamente personale e collettivo, misterioso e pubblico. Secondo le intenzioni dell'artista, “Untitled” (Portrait of Julie Ault) può variare da un allestimento all'altro. La sua prima installazione, stabilita da Gonzalez-Torres, recitava: *David 1989 Aunt Jo's Kitchen 1963 Tier 3 1980 Tootsie Pop 1973 Democracy 1988 Skunk 1967 Some Love 1978*. I ritratti di Gonzalez-Torres superano le tradizionali considerazioni sul ritratto e sulla persona, sconfinando nella vita del soggetto e del futuro proprietario dell'opera. Julie Ault, come altri proprietari di ritratti simili, può decidere di aggiungere o eliminare parole e date in occasione di una mostra e il proprietario può estendere temporaneamente questo diritto a una terza persona, per esempio il curatore della mostra (o qualsiasi potenziale proprietario). Dal 1991 “Untitled” (Portrait of Julie Ault) ha subito numerose trasformazioni, tra cui una che lo ha completamente ristrutturato. In un'altra occasione Julie Ault ha chiesto alla propria madre, telepatica, di scegliere gli elementi per mezzo di un pendolo. Per l'allestimento a Punta della Dogana, è Roni Horn, amica di Ault, che li ha selezionati e organizzati. Invitando Roni Horn a diventare “autrice” del ritratto, Ault ha fatto sì che l'opera ripercorresse le tappe del loro dialogo e della loro rispettiva amicizia con Gonzalez-Torres. Il ritratto – come un tutto e in ogni presentazione pubblica – assolve al tempo stesso la funzione di immagine e di didascalia, di processo e di oggetto. L'archiviazione di ogni presentazione è un elemento essenziale per preservare la storia delle trasformazioni del ritratto, al fine di rappresentare la natura mutevole dell'opera e nell'opera.



HILDEGARD

2013

Scheletro di metallo verniciato di bianco, testa in polistirolo espanso, vestito, borsetta, uccello artificiale, panchina in legno dipinto e struttura di metallo

150 x 160 x 80 cm

Pinault Collection

In origine l'opera qui esposta è stata concepita per il video *Das Loch* (27 minuti, 2010)¹.

Das Loch era proiettato nella sala interna della Isabella Bortolozzi Galerie a Berlino (16 dicembre 2011 - 4 febbraio 2012) come accompagnamento alla retrospettiva postuma di un personaggio fittizio chiamato Johannes, prolifico pittore la cui opera comprendeva centoventi lavori di piccolo formato montati nella galleria su espositori singoli. Questo personaggio, la moglie Hildegard e il loro amico Fritz, realizzatore di video, erano i tre protagonisti di *Das Loch*. Ognuno vi compariva sotto forma di un manichino con la testa di polistirolo, vestito e dotato di capelli, che parlava con una voce sintetica composta al computer.

¹ Per vedere un estratto del film: <http://ensembles.mhka.be/items/4234/assets/14758>.



SI OKARINA E RUNIKUT

2015

SI OKARINA E RUNIKUT

2015

SI OKARINA E RUNIKUT

2015

SI OKARINA E RUNIKUT

2015

Rame, ocarina di terracotta, pietra

Dimensioni variabili

Courtesy l'artista, kamel mennour,

Parigi e Chert, Berlino

BOURGEOIS HENS

2015

Matita su carta

Dimensioni variabili

Courtesy l'artista, kamel mennour,

Paris e Chert, Berlino

FRIENDS OF BIRDS

2015

Installazione sonora

Courtesy l'artista, kamel mennour,

Parigi e Chert, Berlino

L'ocarina è uno strumento musicale a fiato di forma ovoidale che somiglia un po' a una testa d'oca, da cui il nome. Si suona soffiandoci dentro. L'esistenza di un condotto aereo ne rende l'uso più agevole dato che, al contrario di altri flauti, non richiede che lo strumentista posizioni in maniera precisa bocca e labbra in funzione della nota da emettere. Analoghi strumenti di terracotta esisterebbero fin dal Neolitico. In Europa l'ocarina è stata integrata nella musica classica verso il 1860 da Giuseppe Donati. Fatte di argilla e di rame, «un po' oggetti e un po' sculture» (per citare la mostra del 2005 *Part Object, Part Sculpture*),

le ocarine presentate qui sono del 2015. Sono state modellate e poi rimodellate dall'artista che, per questa installazione, ha appreso la tecnica da uno degli ultimi fabbricanti di ocarine del Kosovo, Shagir Hoti. Una serie di ocarine figurava nella mostra *Yes but the sea is attached to the Earth and it never floats around in space. The stars would turn off and what about my planet* (galleria kamel mennour, Parigi, 2014).

Alla Biennale di Venezia del 2013, in cui Petrit Halilaj inaugurava la prima partecipazione del Kosovo (con il titolo *I'm hungry to keep you close. I want to find the words to resist but in the end there is a locked sphere. The funny thing is that you're not here, nothing is*), il padiglione era stato trasformato in un nido. Solo la superficie esterna era visibile a visitatrici e visitatori che, attraverso un buco, potevano anche scorgere gli occupanti: due canarini vivi.

La vecchia bandiera del Kosovo rappresenta un'aquila a due teste, ma l'uccello che dà il nome al paese è il *kos*, o *Turdus merula*, il comune merlo nero eurasiatico. Seicento esemplari di uccelli, su un totale di 1812 animali impagliati, erano stati prodotti e conservati al museo di storia naturale di Pristina, divenuto istituzione autonoma tra il 1956 e il 1964. Alcuni sono andati persi durante la guerra in Jugoslavia, quando il contenuto del museo è stato trasferito a Belgrado. Alla sua riapertura, dopo la guerra, è stato necessario tradurre l'inventario dal serbo all'albanese e al latino scientifico. Nel 2001 il contenuto del museo è stato di nuovo spostato. Alienati gli uccelli che si deterioravano rapidamente, un progetto di museo etnografico del Kosovo, più folkloristico e nazionalista, prendeva il posto del museo di storia naturale.

Poisoned by men in need of some love, la mostra di Halilaj al WIELS di Bruxelles, ha documentato alcuni uccelli e animali del museo perduto. A partire da fotografie dai colori saturi sono nate ricostruzioni in terra, paglia, escrementi, colla e fil di ferro montate sulle installazioni elettriche, sul pavimento, nell'angolo di una finestra o in equilibrio su tubi di rame. *Bourgeois Hens* è una serie di disegni spillati su legno da costruzione e muniti di cornice. Ognuno raffigura galletti e galline che si pavoneggiano.

DAVID HAMMONS

Petrit Halilaj ha usato più volte il titolo *They Are Lucky to Be Bourgeois Hens* (sono fortunati a essere polli borghesi): in occasione della sua partecipazione alla mostra *Art Is My Playground* (Istanbul, 2008), per la personale alla galleria Chert di Berlino (2009) e per la mostra *Back to the Future* (Pristina, 2009). A ognuno di questi titoli corrispondono pollai e/o video degli stessi, ad esempio il video che documenta il pollaio costruito da amici e vicini di Runik (Kosovo), convinti da Halilaj: è a forma di missile, mezzo di trasporto che porta a immaginare viaggi in spazi diversi e la possibilità di librarsi nell'aria per volatili che non sono in grado di staccarsi dal suolo.

L'installazione *Friend of Birds* nella caffetteria di Punta della Dogana è una raccolta di richiami per uccelli emessi da amici e conoscenti dell'artista.



CENTRAL PARK WEST

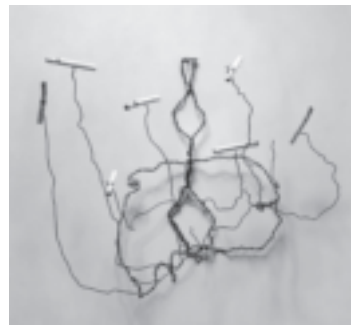
1990

Bicicletta, vestiti, cartello segnaletico, altoparlanti portatili
Dimensioni variabili
Pinault Collection

Due elementi scandiscono lo stesso frammento di uno dei paesaggi urbani più significativi di Manhattan. Il cartello «Central Park West» con tanto di palo, segnale stradale recuperato, è attaccato a fianco di una bicicletta con la ruota davanti bucata. Il palo è a terra e la bicicletta sembra tenerlo come una lancia puntata verso il basso o, più strutturalmente, utilizzarlo come bilanciere. Originariamente l'installazione prevedeva anche un elemento sonoro: il classico *Central Park West* del sassofonista John Coltrane.

Una *Jambox* ne permetteva la diffusione continua durante l'esposizione. Il Central Park West affaccia sia su luoghi di passeggiate e spostamenti, sia su quartieri storici come Harlem in cui risiedevano le popolazioni nere e ispaniche e la segregazione razziale era molto sentita. Gli indumenti appesi all'attaccapanni, composto da bicicletta, palo e altoparlanti portatili, sono neri, in differenti sfumature.

Nel 1990 *Central Park West* fa parte della prima mostra di David Hammons nel cubo bianco della galleria di Jack Tilton, a Manhattan. Con il cartello a terra e la ruota della bicicletta bucata, l'installazione concretizza l'interruzione del movimento operata dalla sosta in galleria. A poca distanza viene presentata l'opera *Death Fashion*, un sostegno a cui sono appesi vestiti neri, il colore del lutto indossato dalla popolazione del mondo dell'arte. In questo modo David Hammons include tra i suoi materiali la specificità del sito in cui espone.



CIGARETTE HOLDER

1990

Filo metallico, sigarette Lucky Strike fumate a metà
53,3 × 43,2 × 43,2 cm
Pinault Collection

La capigliatura dei neri «preparata, tagliata e pettinata da mani umane», la bottiglia di vino molto economico marca Night Train o Thunderbird, le sigarette Lucky Strike che hanno toccato «labbra nere»: sono questi gli oggetti da cui parte David Hammons per rendere tangibile lo stile di vita di un afroamericano che vive in città. Si tratta di elementi che «reincarnano» le impronte corporee (*body prints*) che negli anni settanta l'artista, spalmandosi di margarina parti del corpo, capelli e vestiti, stampava premendosi addosso fogli di cartoncino. Allo stesso modo, questi «bocchini» dai fili metallici flessibili e dalle ombre intricate costituiscono con i mozziconi di sigaretta altrettanti blasoni del corpo afroamericano.



FLIES IN A JAR

1994

Vaso di vetro, chiusure lampo, piante
25,4 × 15,2 × 15,2 cm
Pinault Collection

RONI HORN

Chiuso in un vaso di vetro, il rebus visivo dell'artista gioca sul doppio senso della parola «flies», plurale di «fly», termine che indica sia la mosca che si cerca di acchiappare, sia la chiusura lampo della patta dei pantaloni. Qui il materiale di base è il linguaggio, racchiuso e isolato in un vaso di vetro e reso concreto dall'associazione delle zip e dei rametti che servono da sostegno e da sistema di presentazione.

Fragile? La mostra collettiva nello spazio Le Stanze del Vetro, sull'isola di San Giorgio Maggiore a Venezia, nel 2013, ha associato *Flies in a Jar* a *Air de Paris* (1919-1939), l'aria parigina incapsulata in una provetta farmaceutica da Marcel Duchamp, nonché a *Dust to Dust* (2009) dell'artista cinese Ai Weiwei, che imprigiona in un'urna di vetro la polvere di un vaso neolitico.



UNTITLED

2007

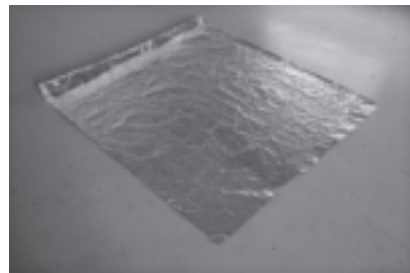
Plastica

325,1 × 226,1 cm

Pinault Collection

Costituita da un telone di plastica bucato, quest'opera senza titolo è stata esposta nel 2011 nello spazio *uptown* di L&M Arts (galleria specializzata nell'espressionismo astratto storico, quello di Willelm de Kooning, Jackson Pollock e Franz Kline), in cui David Hammons ha la sua seconda mostra. Vi espone un insieme di pitture composte da sacchi della spazzatura disfatti, teloni di plastica, vecchie coperte o tovaglioli usati che coprono parzialmente

o completamente le tracce astratte dipinte sulla tela. L'utilizzo di elementi industriali o di cantiere corrisponde a un gesto che è insieme protettivo (i teloni si usano per proteggere, le coperte per riscaldare) e violento (la copertura impedisce di vedere; la contemplazione degli elementi pittorici sottostanti è possibile solo ai margini, attraverso i buchi e gli interstizi). Il sipario di plastica appeso, che attraverso i buchi lascia apparire il muro dietro, non nasconde un altro dipinto. Nella mostra di New York, questo *readymade* drappeggiato sulla parete operava una conflagrazione tra il pubblico della galleria e quello dei senza fissa dimora ospitati in un centro d'accoglienza poco lontano.



GOLD FIELD

1980-1982

Oro puro

124,5 × 152,4 × 0,002 cm

Collezione dell'artista

Sono stati prodotti tre *Gold Field*, il primo nel 1980-1982 e gli altri due nel 1994. Ognuno di essi è un tappeto d'oro di 122 × 152 cm con uno spessore più sottile di un capello. Il primo, esposto qui, è stato messo a punto insieme a un ingegnere della compagnia Engelhard Precious Metals (la più grande compagnia americana specializzata in metalli preziosi). Questa collaborazione ha consentito di produrre una foglia d'oro puro al 99,999%, con un peso che non supera i 13 chilogrammi, che può essere collocata a terra e restare in posizione senza bisogno di colle, cornici o protezioni. L'oro è stato lavorato mediante un processo di riscaldamento che ha permesso di ammorbidire il metallo in modo da poterlo plasmare più facilmente. La FedEx l'ha recapitato allo studio dell'artista in forma di rotolo, e lì è stato fabbricato il tappeto d'oro. L'artista ha impiegato due anni a trovare i mezzi per produrlo. Alla voce «Gold Field», che figura tre volte, con quattro fotografie, nell'indice del catalogo della sua retrospettiva (*Roni Horn aka Roni Horn*, Tate Publishing, 2009), l'artista, a proposito dei materiali di riferimento del suo lavoro, specifica di avere conosciuto l'oro in forma di monete o gioielli nella bottega di pegni del padre. Horn dice di aver voluto semplicemente «riportare l'oro alla sua essenza». Tra le sue motivazioni cita anche il desiderio di un rapporto più stretto col sole. Le pieghe e le increspature del piano d'oro, sempre più rugoso a ogni mostra, producono ulteriori effetti solari, e anche il modo di presentazione del *Gold Field*, con un'estremità ripiegata, è dovuto alla

PETER HUJAR

volontà di ottenere «ancora più luce». Nel 1990 l'incontro tra *Gold Field*, Felix Gonzalez-Torres e l'amante di quest'ultimo, Ross Laycock, mentre l'opera di Roni Horn era esposta, per la prima volta negli Stati Uniti, al MOCA di Los Angeles, ha sprigionato una nuova luce. González-Torres ha scritto un testo magnifico a proposito di quell'incontro, avvenuto nel periodo in cui Laycock stava morendo di AIDS. Poi ha conosciuto Roni Horn ed è nata un'amicizia. «Associava sempre Ross e la sua esperienza del *Gold Field*. Ho subito sentito la forza di quel triangolo. Non ho mai conosciuto Ross. Era morto. Poi Felix ha realizzato "*Untitled*" (*Placebo – Landscape – For Roni*) nel 1993: un tappeto di centinaia di caramelle con l'involucro dorato.

Nel 1994 gli ho risposto con *Paired Gold Mats. For Ross and Felix*».

Due tappeti d'oro, uno sopra l'altro. La storia di queste opere ha dato luogo a varie mostre collettive. *Gold Field* e "*Untitled*" (*Placebo – Landscape – For Roni*) sono stati esposti insieme nel 2005 nella galleria Andrea Rosen di New York, e *Gold Field* è stato anche esposto con una tenda d'oro di Felix Gonzalez-Torres ("*Untitled*" [*Golden*]) al Solomon R. Guggenheim Museum di New York (2009-2010).



PALERMO CATACOMBS #2

1963

Stampa alla gelatina d'argento
(firma, titolo e data dell'artista
sul verso)

50,8 × 40,6 cm

PALERMO CATACOMBS #4

1963

Stampa alla gelatina d'argento
(firma, titolo e data sul verso)

50,8 × 40,6 cm

PALERMO CATACOMBS #5

1963

Stampa alla gelatina d'argento
(timbro The Peter Hujar Archive
sul verso)

50,8 × 40,6 cm

PALERMO CATACOMBS #8

1963

Stampa alla gelatina d'argento
(timbro The Peter Hujar Archive
sul verso)

50,8 × 40,6 cm

PALERMO CATACOMBS #10

1963

Stampa alla gelatina d'argento
(timbro The Peter Hujar Archive
sul verso)

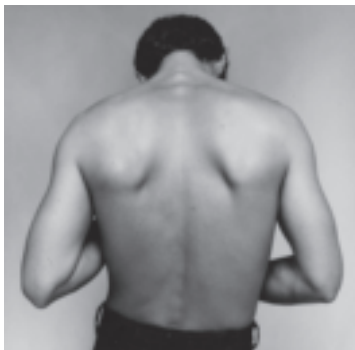
50,8 × 40,6 cm

The Estate of Peter Hujar. Courtesy
Fraenkel Gallery, San Francisco e
Pace/MacGill Gallery, New York

«Con la fotografia entriamo nella morte piatta» scrive l'intellettuale francese Roland Barthes. Durante un viaggio in Italia nell'estate del 1963 Peter Hujar raggiunge a Roma

Paul Thek, suo compagno e amante. Trascorrono i mesi d'estate e autunno del 1963 a Palermo su invito di Topazia Alliata, la responsabile della galleria Trastevere. Durante quel soggiorno Hujar e Thek visitano le catacombe dei Cappuccini a Palermo, dove il primo fotografa il secondo in mezzo ai cadaveri che lo attorniano in ranghi serrati. Costruite nel XVI secolo per l'inumazione dei frati, le catacombe ospitano circa ottomila corpi sepolti soprattutto durante l'Ottocento, quando la cripta venne aperta alla borghesia siciliana, e fino al 1920, data in cui ebbe luogo l'ultima inumazione, quella di una giovane donna, Rosalia Lombardo. Dopo un lungo processo di disidratazione i corpi venivano imbalsamati e lasciati all'aria, in piedi, o deposti in bare talvolta munite di vetrine laterali, prima di essere allineati lungo i muri per categorie di genere, età ecc. Durante la sua visita Hujar scatta con la Rolleiflex numerose fotografie di formato quadrato, poi è lui stesso a eseguire le stampe, che sono il frutto di numerosi tentativi e presentano tutte le stesse piccole imperfezioni (un angolo inferiore destro che non è perfettamente ad angolo retto ecc.). Quindici anni dopo, nel 1976, per la pubblicazione del suo libro *Portraits in Life and Death* Hujar limita la serie a dodici fotografie inclusa la copertina, uno scatto delle catacombe che raffigura parzialmente tre corpi in piedi contro un muro su cui la luce proietta ombre vegetali. Le dodici immagini non mostrano mai una panoramica delle catacombe, ma si concentrano sui corpi, sulle diverse forme in cui si presentano – in una bara aperta dotata lateralmente di griglie o vetri, su vari livelli, in piedi o stesi – e sulle indicazioni scritte che li accompagnano, in particolare l'etichetta che ogni mummia porta al polso con il nome e le date di nascita e di morte.

La presenza teatrale, la bellezza della disintegrazione e la forza ornamentale dei corpi sono individualizzate e dettagliate. In *Portraits in Life and Death* i ventinove ritratti di amici in vita e dei corpi nelle catacombe sono messi sullo stesso piano per indicare l'interdipendenza e l'entropia tra uno stato e l'altro.



ANDREW'S BACK

1973

Stampa alla gelatina d'argento (firma, titolo e data dell'artista sul verso)

50,8 × 40,6 cm

PAUL'S LEGS

1979

Stampa vintage alla gelatina d'argento (firma, titolo e data dell'artista sul verso)

50,8 × 40,6 cm

DRAPED MALE NUDE (I)

1979

Stampa vintage alla gelatina d'argento (timbro The Peter Hujar Archive sul verso)

50,8 × 40,6 cm

PASCAL: SCARRED ABDOMEN

1980

Stampa vintage alla gelatina d'argento (timbro The Peter Hujar Archive sul verso)

50,8 × 40,6 cm

DRAPED MALE NUDE (III)

1979

Stampa vintage alla gelatina d'argento (timbro The Peter Hujar Archive sul verso)

50,8 × 40,6 cm

CHUCK GRETSCH (IV)

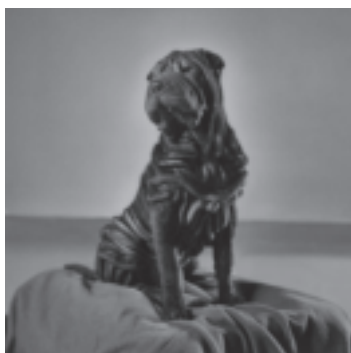
1981

Stampa vintage alla gelatina d'argento (timbro The Peter Hujar Archive sul verso)

50,8 × 40,6 cm

The Estate of Peter Hujar. Courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco e Pace/MacGill Gallery, New York

Che si tratti di esseri umani o di animali, la maggior parte dei ritratti fatti dopo il 1975 è stata realizzata nel loft di Peter Hujar al 189 di Second Avenue, a Manhattan. Il luogo, che gli è stato lasciato dalla "superstar" transgender Jackie Curtis, traslocata altrove, è allo stesso tempo intimo e professionale. Hujar vi crea il vuoto, in linea con la storia della pratica fotografica classica del ritratto in studio, tradizione che nel frattempo si è sbarazzata di tutte le quinte e scenografie che nell'Ottocento erano in uso da Parigi a Johannesburg. Il loft è praticamente vuoto, arredato solo con un letto, un tavolo e alcune sedie che all'occorrenza servono da accessori. Sebbene Hujar, formatosi nella fotografia di moda, sembri qui aver optato per una forma classica – nella composizione, nell'inquadratura, nell'illuminazione, nel contrasto – il suo rapporto con i corpi di fronte all'obiettivo non ha niente di canonico. Anche quando è Caravaggio a ispirarlo, come nel *Nu Drapé (I)* che dorme svelando il sesso, il modello, lasciato libero di muoversi a suo piacere, è dotato di autonomia. «Per Hujar non c'erano mostri e non c'era possesso», osserva uno dei suoi amici, il critico di fotografia Vince Aletti.



WILL: CHAR-PEI

1985 (stampa 2014)

Stampa al pigmento (timbro The Peter Hujar Archive sul verso)

50,8 × 40,6 cm

GREAT DANE

1981

Stampa alla gelatina d'argento (timbro The Peter Hujar Archive sul verso)

50,8 × 40,6 cm

BOUCHE WALKER (REGGIE'S DOG)

1981

Stampa alla gelatina d'argento (timbro The Peter Hujar Archive sul verso)

50,8 × 40,6 cm

DOG HELD BY PETER'S HAND

1980

Stampa vintage alla gelatina d'argento (timbro The Peter Hujar Archive sul verso)

50,8 × 40,6 cm

BEAUREGARD'S DOG

1983

Stampa alla gelatina d'argento (timbro The Peter Hujar Archive sul verso)

50,8 × 40,6 cm

SNAKE ON A BRANCH, BAXTER-FOREMAN FARM, GERMANTOWN, NEW YORK

1985

Stampa vintage alla gelatina d'argento (firma, titolo e data sul verso)

50,8 × 40,6 cm

SKIPPY ON A CHAIR (I)

1985

Stampa vintage alla gelatina d'argento (timbro The Peter Hujar Archive sul verso)

50,8 × 40,6 cm

The Estate of Peter Hujar. Courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco e Pace/MacGill Gallery, New York

A 13 anni, quando riceve la sua prima macchina fotografica, Peter Hujar ha vissuto la maggior parte della vita nella fattoria dei nonni. Pare che abbia sviluppato lì un forte legame con gli animali, che si tratti dei cani degli amici, di vacche o di serpenti. Spesso disponendo solo dell'indicazione spaziale della linea che separa il suolo dal muro, i ritratti in bianco e nero, di formato quadrato, sono centrati sull'animale come lo sono sulla persona. Le immagini molto contrastate sottolineano la materialità dei corpi, le loro pieghe, le loro rughe, i loro peli, i loro anelli. La profondità di campo è ridotta. L'inquadratura crea una prossimità fisica con il modello.

TETSUMI KUDO

Più ancora dell'umano, l'animale deve nutrire fiducia per lasciarsi avvicinare tanto. La leggenda vuole che Peter Hujar abbia regalato una stampa di *Will: Char-Pei* a ciascuno dei sette medici che lo curarono dopo che gli venne comunicata la diagnosi di pneumocisti (malattia legata all'AIDS) la notte di Capodanno del 1986.



CYBERNETIC ART

1963

Tecnica mista: palline da ping-pong, vasi di vetro, chiodi e collage in scatola di legno dipinto con coperchio 77 x 49,6 x 10,2 cm
Pinault Collection

Arrivato a Parigi nel 1962, il giapponese Tetsumi Kudo costruisce varie scatole di legno dentro le quali colloca oggetti di recupero o attrezzi (non ha né studio né mezzi per produrre) e di cui talvolta trasforma segnandole come quelle di un dado (*Your Portrait*, terza Biennale di Parigi, 1963). Ne esistono due, dipinte di blu, che racchiudono più o meno lo stesso dispositivo di gioco. Una si chiama *Your Portrait, Your Game* (1962-1963) e appartiene alla collezione del Fonds National d'Art Contemporain. L'altra scatola, dipinta in azzurro, porta la scritta «Cybernetic Art». Kudo Co. Ltd.

In essa la dicitura «arte cibernetica» è accostata a una società a responsabilità limitata. Analogamente l'impresa Kudo firma «Instant Sperm. Kudo Co. Ltd». *Instant Sperm* è uno dei prodotti "spacciati" dall'artista: un preservativo pieno di liquido biancastro che viene servito come cocktail al pubblico del Workshop de la Libre Expression (1964, Centre américain des artistes de Paris, e 1966, Théâtre de la Chimère, Parigi). Viene anche prodotto come multiplo, e in questo caso dotato di un nastro rosa o azzurro.

Il coperchio della scatola *Cybernetic Art*

si apre tramite due cerniere. All'interno c'è un biliardino, una specie di flipper, ma senza il circuito elettrico che anima il tragitto della pallina.

La leva di lancio, senza molla, è un piccolo fallo in resina. Se la palla potesse essere tirata percorrerebbe dapprima un circuito con motivi a forma di spermatozoi per arrivare poi a un fregio composto da due vulve accostate. Il terreno di gioco del biliardino è una scacchiera punteggiata da occhielli e piccoli chiodi messi per deviare l'ipotetico itinerario della pallina che va a cadere in uno dei cinque vasi di vetro, non senza prima avere compiuto un percorso fiancheggiato da file di *badges* che esibiscono in maniera ripetuta collage di immagini di corpi palestrati. Ciascun coperchio con l'etichetta «Instant» è avvitato, e all'interno di ogni vaso c'è una pallina da ping-pong. Altri recipienti in vetro che racchiudono, comprimendole, alcune bambole hanno il titolo di *Bottled Humanism. Cybernetic Art. Kudo Co. Ltd*, 1962 e sono stati anch'essi distribuiti da Kudo al Workshop de la Libre Expression nel 1964.



SANS TITRE

intorno al 1970

Materia plastica composita, resina, peli, plastilina
7 x 25 x 2 cm
Pinault Collection

Fabbricate in materia plastica, resina e plastilina, a cui sono stati aggiunti peli o crini e pigmenti iridati, queste forme falliche sono appiattite, come si vede in una performance in cui Hiroko Kudo, moglie dell'artista, utilizza un ferro da stiro per schiacciare quattro opere durante l'happening *Souvenir of Moulit* nel quadro della mostra *Happening & Fluxus* alla Kunsthalle di Colonia, nel 1970.

Questo almeno è quanto indicato da Tetsumi Kudo nella didascalia della foto dell'azione.



SANS TITRE

1975

Tecnica mista e gabbia

18 × 11,5 × 9 cm

Pinault Collection

Tetsumi Kudo ha mescolato personalmente i materiali delle sue impronte di piedi, mani, bocca e frammenti di viso senza rivelare i segreti della fabbricazione. La loro fragilità è solo apparente; l'aspetto quasi sfaldato e la consistenza molle nascondono in verità durezza e resistenza alle ingiurie del tempo. Il fiore, uno stelo di mugheretto, è di plastica. Kudo fuma molto e, come testimoniano documenti fotografici e video, accende numerose sigarette che non termina. I documenti spesso lo mostrano mentre infila nelle bocche sigarette ancora accese. E quando si tratta di un volto intero, a volte si vede il fumo uscire dagli occhi.



VOTRE PORTRAIT

1970-1975

Plastica e legno dipinti, schiuma vegetale e resina dipinte, oggetti in plastica, fili metallici, transistor e resistenza elettrica

30 × 42 × 21 cm

Pinault Collection



PORTRAIT OF ARTIST IN CRISIS, PORTRAIT OF EUGÈNE IONESCO

1976

Gabbia, piuma, resina, pezza, termometro, specchio e tecnica mista

32 × 35 × 22 cm

Pinault Collection



PARADISE

1979

Metallo e legno dipinti, fibre vegetali e resina dipinta, plastica e medicine

38 × 31 × 21 cm

Pinault Collection

«Per vivere possiamo fare a meno delle scatole. Nasciamo in una scatola (utero), viviamo in una scatola (appartamento) e dopo la morte finiamo in una scatola (bara)» scrive Kudo nel 1976. *Votre Portrait*, così come *Portrait of the Artist in Crisis*, sono tra i titoli con cui più frequentemente Tetsumi Kudo etichetta quelle particolari scatole che sono le gabbie per uccelli o gli acquari domestici con pesci, scenografia di plastica e termometro per tenere sotto controllo la temperatura. Kudo imprigiona nella gabbia o nell'acquario impronte in resina che rappresentano parti di corpo in pezzi staccati: bulbi oculari, nasi, orecchie, bocche con la sigaretta, falli (secondo Kudo, simboli della «decomposizione

della dignità umana»), mani, organi interni (tipo un cervello di plastica) e addirittura escrementi. Le impronte appaiono anche a brandelli, come fossero resti della muta di un serpente. Tutte queste «immagini in rilievo», come le definisce il critico Alain Jouffroy, sono dipinte in colori pastello e fluorescenti, talvolta fosforescenti, per manifestare lo stato di mutazione di un corpo-artefatto. La faccia esterna di un viso in poliestere modellato viene tuffata nell'acquario o accostata a esso, o ancora confinata in una gabbia. Certe volte è dotata di mani sottili che sembrano reggere lo spazio costretto tra le sbarre o il plexiglass. Talvolta sotto il viso vengono inseriti i due emisferi di un cervello, visibili soltanto da dietro. Il viso sembra evocare l'artista in quanto fumatore.

Dal 1976 compaiono i lineamenti e il nome di Eugène Ionesco, il celebre autore teatrale di origine rumena che vive a Parigi. Pare che lui e Tetsumi Kudo abbiano avuto una pessima intesa quando Kudo è stato chiamato a fare il direttore artistico del film *Mire* (1970) basato su un lavoro di Ionesco. Il titolo *Portrait of the Artist in Crisis. Portrait of Eugène Ionesco* coniuga queste ipotesi. Tuttavia sulla targhetta della gabbia verde fluorescente c'è soltanto *Portrait of Artist*. Con la forma fallica un po' flaccida fissata sulla testa, la materia ruvida e arruffata e gli occhi rossi, Ionesco non è affatto riconoscibile. Alcune monete nella gabbia indicano una specie di culto reso all'autore, concentrato a dipingere con il pennello in una mano e uno stronzo nell'altra. Sulla scena incombono anche tre gabbiette, all'interno della gabbia, due con uccelli e una con un cuore.



GABRIEL GAVEAU

1981

Pianoforte a coda, vernice acrilica

Liquitex

151 × 200 × 104 cm

Pinault Collection

Gabriel Gaveau è il primo pianoforte dipinto da Bertrand Lavier per la mostra *5 pièces faciles* alla galleria Éric Fabre, nel 1981 a Parigi. L'artista, non avendo uno studio proprio, ha utilizzato il locale della vecchia galleria Éric Fabre al 34 di rue de la Seine, e sempre il gallerista ha pagato per l'acquisto dello strumento musicale effettuato in un negozio specializzato del mercato delle pulci. «Gabriel Gaveau» è una «pianola», cioè un pianoforte tradizionale con l'aggiunta di un meccanismo integrato che gli consente di suonare da solo. Dopo l'intervento dell'artista, lo strumento continua a funzionare, come tutti gli oggetti dipinti da Bertrand Lavier: il mantenimento della funzionalità differenzia il piano da una replica.

La pittura che lo ricopre non è gel trasparente né catrame, ma uno strato dello stesso colore dell'oggetto: così sono stati dipinti il rivestimento esterno del pianoforte, i tasti bianchi, i pedali color argento e la targhetta dorata con il nome *Gabriel Gaveau*. Lavier all'epoca ha intitolato il suo gesto ostentato e manifesto, quasi un cliché di pittura moderna, «il tocco di Van Gogh»: la materia come forza sia attrattiva sia dimostrativa.

Alla mostra di Éric Fabre il *Gabriel Gaveau* è stato acquistato da Herman Daled, che con la moglie Nicole, in Belgio, aveva cominciato a riunire una delle più famose collezioni di arte concettuale degli anni sessanta e settanta. Derogando per un certo tempo alla regola che si era dato di non esporre niente a casa propria, Daled ha collocato il *Gabriel Gaveau* nella sala da musica disegnata da Henry Van De Welde, al posto del pianoforte che figura nelle foto degli anni trenta. In seguito l'ha prestato al

Centre Pompidou, poi al Palais des Beaux-Arts di Bruxelles, e infine l'opera è andata a integrare la Pinault Collection.



MANUBELGE

1982

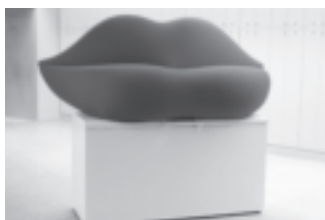
Armadietto da farmacia, vetro,

metallo, vernice acrilica Liquitex

165 × 74 × 35 cm

Pinault Collection

Per la sua personale alla galleria Michèle Lachowsky di Anversa, Bertrand Lavier ha comprato un armadietto da farmacia da un rigattiere di Bruxelles e l'ha presentato insieme a una serie di oggetti dipinti (un punching-ball, una scala, un classificatore). L'armadietto è stato dipinto in galleria, per l'occasione usata come studio. Forse è stato l'aspetto «paramedico» dell'oggetto a colpire particolarmente il collezionista Herman Daled, medico radiologo, che l'ha acquistato. Si nota per la prima volta l'utilizzo di un «gel médium transparent» che viene adoperato per i vetri o sugli specchi (nonché sulle finestre del Friedericianum a Kassel in occasione della mostra Documenta 7, nel 1982, per la quale, come testo critico sull'artista, è stata pubblicata la scheda tecnica della Liquitex, ditta produttrice del gel).



LA BOCCA / BOSCH

2005

Divano su congelatore

85 × 212 × 87 cm (divano)

86 × 157 × 70 cm (congelatore)

Courtesy dell'artista e Kewenig,

Berlino e Palma di Maiorca

Nel 2005, alla galleria Xavier Hufkens di Bruxelles, è stata esposta *La Bocca sur Zanker*, ovvero un congelatore da famiglia sormontato da un divano a forma di bocca gigante tratto da un disegno di Salvador Dalí. In una mostra precedente alla galleria Patrick Seguin di Parigi un congelatore era servito da base per un quadro di Jean Prouvé. All'interno delle mostre di Bertrand Lavier, in cui sono presenti elementi di design contemporaneo, spesso c'è prima l'oggetto e la base viene dopo. Nel caso de *La Bocca* è successo il contrario. Le proporzioni sembravano confacenti e, una volta ordinato e ricevuto in studio il congelatore, l'ipotesi ha potuto essere verificata. Tale è la legge del readymade, che impone la sua forma. *La Bocca / Bosch* è una variante di una «tiratura» di tre pezzi. Ogni opera ha un congelatore di marca diversa.

Nel 2005 *La Bocca / Bosch* è stata esposta nella Kewenig Gallery di Colonia: il titolo della mostra era *Lumières d'étoiles* e l'opera era collocata in una sala del seminterrato. Le labbra hanno toccato altri territori: per esempio a Mosca, per la mostra *Afternoon* del 2010, l'opera era all'ultimo piano del grande magazzino Tsum, all'arrivo di una scala mobile da cui si scopriva l'opera poco a poco. A Parigi è stata presentata al Grand Palais nella mostra *La Force de l'Art* del 2006, e poi alla mostra *Bertrand Lavier, depuis 1969* al Centre Pompidou. Dopo il trasloco della galleria Kewenig a Berlino, è stata esposta alla mostra *Bertrand Lavier: Medley* nel 2014.

Nel 2006 una versione in porcellana del divano, concepita dall'artista per la mostra *Contrepoint 2, de l'objet d'art à la sculpture* al Louvre, è stata realizzata dalla Manufacture Nationale de Sèvres in coproduzione con il Musée du Louvre e la Caisse des Dépôts.

ZOE LEONARD



UNTITLED

1990/1992

Stampa alla gelatina d'argento
38,5 × 27,7 cm
Pinault Collection



CARNIVORES

1992/97

Stampa alla gelatina d'argento
60 × 45 cm
Pinault Collection

Queste due fotografie in bianco e nero sono state scattate in un museo: *Carnivores*, al museo di storia naturale di New York, dove Zoe Leonard comincia a fotografare nel 1979-1980; *Untitled* in un museo di storia naturale europeo. Al netto di ogni sensazionalismo, queste fotografie di musei affrontano le questioni della presentazione

e della soggettivazione dell'opera nelle istituzioni museali. Tanto il contrasto tra la materialità fisica delle due pellicce animali appese e la loro categorizzazione come «carnivore» quanto la violenza naturalistica dello spettacolo di gatto e topo ci mostrano che le due fotografie parlano di come le cose vengono ordinate, classificate, conservate, descritte e destinate a «apparire belle».

Zoe Leonard ha utilizzato pellicole 35 mm in bianco e nero e ha realizzato le stampe alla gelatina d'argento nella sua camera oscura. La doppia datazione indica il tempo di latenza tra la cattura dell'immagine e la stampa su carta – un lasso che serve all'artista per pensare al motivo che sta alla base delle immagini. In genere i due processi – l'editing, cioè la scelta di un'immagine da un corpus più vasto, e la stampa – derivano da numerose sperimentazioni, che possono durare mesi o anni. L'artista li ha spesso paragonati al processo di scrittura – una produzione su carta come per le immagini, che necessitano anch'esse di una ricerca editoriale. «Abbiamo una massa di immagini che dobbiamo ricondurre all'immagine che riteniamo più importante. Poi dobbiamo fare le stampe, e rifarle, e rifarle, fino a liberarci dagli eccessi, trovando la densità giusta, la carta giusta ecc.» Quali che siano le fotografie, non vengono mai tagliate o riquadrate (tranne quelle legate a una «messinscena» teatrale, tipo la costruzione degli archivi dell'attrice fittizia Fae Richards), come indica il filetto nero del perimetro.

I bordi dell'immagine diventano così l'indice della posizione che occupa l'artista al momento in cui inquadra. Questa etica fotografica, che non nasconde né il luogo né la soggettività della fotografa, necessita spesso di una grossa quantità di pellicola per arrivare a scegliere un'immagine e poi renderla visibile pur rivelando il riferimento della cornice. Senza questo riferimento, spiega l'artista, si tratterebbe di un campo visivo che non rende conto del processo fotografico né del fotografo. Le fotografie sono esposte senza cornice, appese direttamente al muro, e sono protette da una semplice lastra di vetro che espone alla vista la materia fragile della stampa.

FRANCESCO LO SAVIO



SPAZIO LUCE

1960

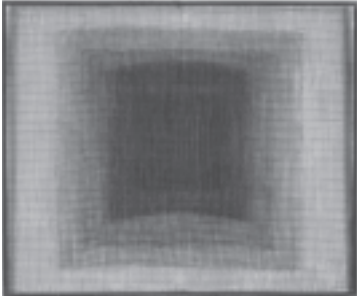
Resina sintetica su tela
170 × 200 cm
Pinault Collection

Francesco Lo Savio definisce le sue pitture monocromatiche «visioni di spettri luminosi nello spazio». Le tele puntano «a mettere in opera un concetto spaziale puro in cui la strutturazione della superficie viene definita unicamente dalla luce, con l'obiettivo di arrivare a un contatto con lo spazio circostante».

Nel catalogo della prima mostra di dipinti di Lo Savio (Leverkusen, Germania, 1961) con il pittore americano Ad Reinhardt e il pittore belga Jef Verheyen, il conservatore tedesco Uto Kultermann notava che «tutti i disegni e i dipinti in mostra partono dalla forma del cerchio e cercano, per mezzo di piccole sfumature di colore, di produrre un movimento di respiro nello spazio. Per mezzo di superfici sovrapposte viene suggerita una zona sospesa che non ha direzione né dimensione ed esiste come unità a sé».

Come attestano i documenti d'archivio, *Spazio Luce* è stato esposto fin dal 1960 nella galleria Christian Stein, per poi approdare alla Biennale di Venezia del 1980. L'opera fa parte della selezione di «monocromi italiani» per la mostra *La couleur seule* al Musée Saint-Pierre d'arte contemporanea di Lione (1988) e integra la selezione della «Collection Christian Stein» esposta al Nouveau Musée de Villeurbanne (1991). Fa anche parte del corpus della mostra *Art Italiani 1945-95: le visible et l'invisible*, presentata in vari musei del Giappone, e della mostra monografica *Lo Savio* al Centro d'arte contemporanea Luigi Pecci, a Prato, nel 2004.

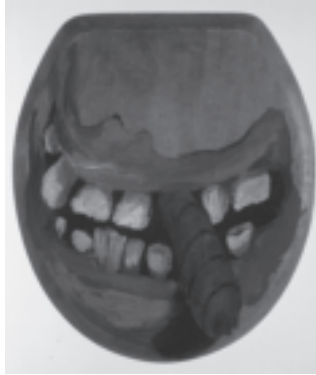
LEE LOZANO



FILTRO E RETE

1962
Reti metalliche sovrapposte,
cornice in ferro
100 × 120 cm
Pinault Collection

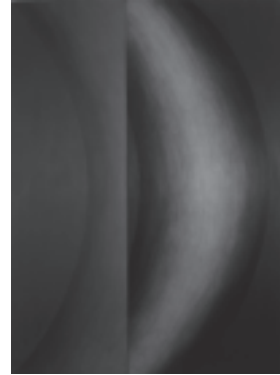
I filtri, attraverso la giustapposizione di diverse superfici semitrasparenti, si fondono con l'ambiente circostante. La tela è sostituita da una serie di tralicci metallici, dei quali due sono tesi su un ferro rettangolare. Tra i due sono sovrapposti altri tralicci quadrati di formato gradualmente decrescente fino al quadrato centrale, la cui trama più stretta, più carica, risulta la più scura. Secondo l'artista il lavoro si colloca «tra spazio teorico e spazio reale». Si tratta di una «situazione di assorbimento cromatico-energetico» creata dalla somma delle superfici con scarso potere di assorbimento luminoso, «cosa che determina una dinamica di intensità cromatica inversamente proporzionale all'azione addizionale dei filtri». L'opera ha fatto parte della collezione Christian Stein.



NO TITLE (TOILET LID)

1962-1963 circa
Olio su tavoletta per water di legno
37,5 × 33,5 × 2 cm
Pinault Collection

La tavoletta da gabinetto è stata probabilmente trovata da Lee Lozano sulle bancarelle della zona di Canal Street, a New York, in cui si recava spesso con gli amici artisti Carl Andre e Hollis Frampton. Oltre alla bocca sorridente con un sigaro al posto di un dente (l'altro canino è aguzzo come quello di un vampiro) disegnata nel 1962, tra i disegni della Lozano intorno al 1963 figurano molti altri sorrisi sdentati. Nei suoi taccuini Lee Lozano annota: *18 maggio 1969*
«Lo smalto dei miei denti va disintegrandosi (quando avevo dodici anni ero una bocca di metallo). I punti in cui lo smalto se ne va diventano marroni. Forse un giorno riuscirò a realizzare un desiderio segreto: platino davanti, con un diamante ficcato in ogni dente. I diamanti li ho, ma non posso permettermi il lavoro dei dentisti». *29 maggio 1969*
«Da Paula Cooper mi sono accorta che molta gente ha i denti scoloriti o marci ("dente di New York"), (Anch'io), e ho tirato fuori la questione dell'incastonare pietre preziose nei denti o dipingerli di vari colori eccetera».



CROOK

1968
Olio su tela
Due parti, 244,4 × 177,8 cm (totale)
Pinault Collection

Oggi, invece di dividere in fasi o in periodi il lavoro di Lee Lozano, tendiamo piuttosto a considerare il fluire dei suoi diversi aspetti, il suo passare dal personale all'artistico e parallelamente da una pratica all'altra, per esempio dalla pittura ai «lavori testuali». Così il titolo *Crook* (curvare), associato al quadro a olio in due parti del 1968, è da mettere in relazione con una lista di verbi provenienti da uno dei suoi taccuini: «Elenco di titoli di dipinti 1964-67 (maggio)». L'elenco comincia con i verbi «FRESARE», «GIRARE», «LASCAR» FILARE» (la corda di un'imbarcazione ecc.), scritti in maiuscole come la maggior parte dei suoi testi, che si rifanno chiaramente al vocabolario degli operai e all'uso di attrezzi o macchine specifiche. La compilazione di verbi applicabili a se stesso fatta dall'artista Richard Serra nel 1967-1968, leggermente posteriore ma molto più famosa di quella della Lozano, verrà definita in un programma che raggruppa le mansioni dello scultore («rotolare, tagliare, lacerare...»). In Lozano i verbi, non privi di connotazioni sadomasochistiche, non descrivono il progetto ma le forme, in questo modo ricondotte al corpo pur essendo astratte. In pittura è l'epoca del confronto tra pittore e operaio, come affermano i contemporanei Frank Stella e Donald Judd. Lee Lozano utilizza pennelli da imbianchino da 7 centimetri (3"). L'applicazione di una vernice a ossidi metallici – i suoi colori hanno la qualifica di «forniture da ufficio»

– concorre a costruire una superficie striata e leggermente riflettente, con una corporeità pienamente sottomessa alla spinta direzionale delle pennellate. Ma la posizione della Lozano nei confronti del lavoro artistico è più ambigua. Per una pubblicazione del 1970 dichiarerà: «NON MI DEFINIREI TANTO UNA LAVORATRICE DELL'ARTE QUANTO UNA SOGNATRICE DELL'ARTE E PARTECIPERÒ SOLTANTO A UNA RIVOLUZIONE TOTALE CHE SIA AL TEMPO STESSO PERSONALE E PUBBLICA».

MASTURBATION INVESTIGATION

1969
Grafite e inchiostro su carta
27,9 × 21,6 cm
The Estate of Lee Lozano.
Courtesy Hauser & Wirth

THINKING OFFER

senza data
Penna su carta pergamenata
15,9 × 21,6 cm
26,1 × 31,2 × 3 cm
The Estate of Lee Lozano. Courtesy Hauser & Wirth

Il 22 gennaio 1971 (l'artista precisa che è un venerdì) Lee Lozano manda a Charlotte Townsend, direttrice della Mezzanine Gallery all'interno del Nova Scotia College of Art di Halifax (Canada), dieci fogli, "disegni" che comprendono nove lavori (dato che *No Grass* si sviluppa su due fogli), nonché lo schema di come vanno attaccati. Si raccomanda di distanziare bene i lavori perché si ripromette di inviarne altri da inserire negli interstizi lasciati vuoti.

Infocfiction è una miniretrospectiva dei lavori testuali («language pieces») dell'artista, ed è la sola presentazione che abbia fatto in vita. Il titolo si avvicina a un'altra istruzione proveniente dai taccuini dell'artista: «L'INFORMAZIONE È CONTENUTO. IL CONTENUTO È FINZIONE. IL CONTENUTO È UN CASINO». Le sue parole sembrano un commento critico sia del titolo sia del contenuto della celebre mostra d'arte concettuale organizzata al Museo d'arte moderna di New York (MoMA) dal conservatore Kyneston McShine, *Information*, nell'estate del 1970. Poche donne erano state selezionate per parteciparvi (Hanne Darboven, Adrian Piper e Christine Koslov, oltre a Yvonne Rainer e Marta Minujin, ma soltanto in catalogo) e la Lozano non era tra quelle.

Lee Lozano è precisa nel fornire le istruzioni per appendere l'insieme costituito da due pezzi: prima *Grass*, poi, a distanza di 7,6 centimetri, *No-Grass* (i cui due fogli devono essere contigui). I lavori sono destinati al muro opposto all'entrata della galleria. La «MAST. INV.» (*Masturbation Investigation*) viene invece posta sul muro

dell'entrata. L'insieme dev'essere appeso in modo che la linea mediana delle opere allineate si trovi a un'altezza di circa 1,45 metri dal pavimento, per renderne confortevole la visione. Data la fragilità dei fogli, che sono talvolta copie carbone, la Lozano si raccomanda anche di utilizzare una cartellina di plastica fissata al muro con nastro adesivo.

Ognuno di questi lavori testuali produce il paradosso di essere sia prescrittivo (sono istruzioni) sia retrospettivo (Lee Lozano ha seguito quelle istruzioni alla lettera e ne ha annotato gli effetti). Così *No-Grass* deve venire immediatamente dopo *Grass*, cioè l'inalazione di una marijuana eccellente in modo da rimanere «stonati» il più velocemente possibile per tutta la giornata e vedere cosa succede, il tutto per sei settimane, dal primo aprile del 1969 al 3 maggio dello stesso anno.

Poi viene *No-Grass*, datato 4 maggio 1969. Il lavoro è durato trenta giorni. Gli effetti della privazione vengono annotati e datati, così come le interruzioni del digiuno. Queste interruzioni sono collegate a un altro lavoro testuale che ha luogo nello stesso periodo: si chiama *Dialogue* e l'artista vi annota le sue conversazioni con John Torreano, La Monte Young, Marian Zazeela e Alan Saret, a partire dalle quali riprende a consumare erba.

Grass e *No-Grass* sono già stati esposti insieme alla galleria Paula Cooper di New York durante la mostra del gruppo Number 7 del maggio 1969, e pubblicati in «End Moments», la rivista autoprodotta dal compagno della Lozano, l'artista Dan Graham.

Masturbation Investigation, «il lavoro più difficile che abbia mai fatto», è datato dal 3 al 5 aprile 1969 e dura tre giorni trascorsi a comparare gli effetti delle fantasticherie e delle immagini, con o senza oggetti. Nel frattempo è in corso il lavoro *Grass*, e anche altri, come ad esempio *Grève Générale* (che consiste nell'evitare di presenziare a riunioni ufficiali o pubbliche legate al mondo dell'arte). La nozione di simultaneità è importante, il lavoro è sempre «ora». «Tutta l'arte che ho fatto è sempre il mio lavoro in corso» scrive la Lozano.

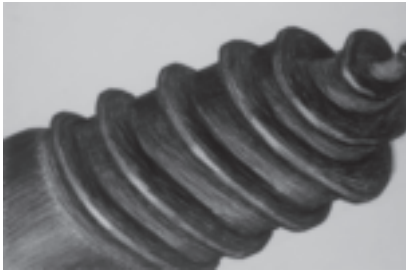
Thinking Offer, opera testuale in cui la Lozano propone di «pensare a qualcosa per qualcuno», non faceva parte di *Infocfiction* e non è datato.



NO-GRASS PIECE

[PART 1 & 2]

1969
Grafite e inchiostro su carta
27,9 × 21,6 cm ciascuno
The Estate of Lee Lozano.
Courtesy Hauser & Wirth



NO TITLE

1964
Grafite su carta
36,5 × 46,5 × 2,5 cm
Pinault Collection

NO TITLE

1962
Grafite e matita su carta camoscio
27,31 × 34,92 cm
Pinault Collection

NO TITLE

1963 circa
Grafite e matita su carta
23 × 24 cm
Pinault Collection

NO TITLE

1963
Grafite e matita su carta
58,5 × 73,8 cm
Pinault Collection

NO TITLE

1964
grafite su carta
21 × 21 cm
Pinault Collection

NO TITLE

1964
grafite su carta
36,5 × 46,5 × 2,5 cm
Pinault Collection

NO TITLE

1964
grafite su carta
28,5 × 34,5 × 2,5 cm
Pinault Collection

I disegni di utensili o di parti di utensili, che intorno al 1964-1965 si trasformano drasticamente per diventare primi piani particolareggiati e iperrealisti, rappresentano gli attrezzi adoperati da chi lavora con le mani: succhielli, trapani,

tubi di gomma. Secondo Barry Rosen, l'esecutore testamentario dell'artista, gli oggetti rappresentati, o le parti di essi, potevano provenire dalle passeggiate che la Lozano faceva con gli amici artisti Carl Andre e Hollis Frampton alla ricerca di materiali lungo Canal Street, nella parte sud di Manhattan, le cui strade erano piene di rivenditori di tutti i tipi, in particolare dei suddetti utensili o di pezzi d'acciaio e ferraglie varie. Paradiso degli ambulanti, negli anni sessanta Canal Street ospitava anche un fiorente commercio di rottami provenienti dallo smantellamento delle navi e dei cantieri navali, in particolare quelli che, sovvenzionati dalla marina militare durante la seconda guerra mondiale e poi durante la guerra di Corea, erano stati successivamente lasciati ai rottamatori che ne vendevano i materiali a peso. Dato che si trattava di un periodo in cui nell'industria degli armamenti erano chiamate a lavorare le donne («We Can Do It!»), è allettante pensare che Lee Lozano abbia in qualche modo riciclato quella ferraglia prodotta da una forza industriale femminile.



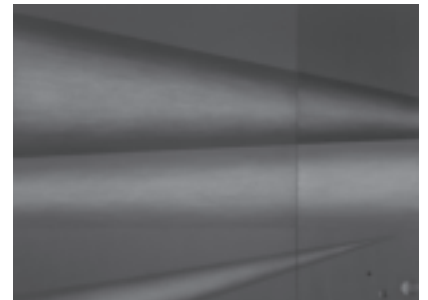
NO TITLE

1962 circa
Olio su tela
91 × 100,5 cm
Collezione privata, Parigi

I simboli della civiltà giudaico-cristiana, la croce e la stella di David, sono oggetto di una serie di pitture in cui questi elementi sono incastonati in un corpo femminile, spesso martoriandolo. In un caso la stella di David è schiacciata tra i denti. In un altro è compressa in una mano dopo che è avvenuta una specie di sanguinosa mutilazione. In un altro ancora due seni sono cancellati dietro due stelle di David, mentre intorno al collo è sospeso un occhio a forma di capezzolo. La stessa

cosa con la croce. Un dipinto illustra «l'ultima stazione della croce» in un'apertura vaginale. In questo caso la croce appesa al collo occupa talmente tanto spazio sul petto da divaricare i seni verso l'esterno e ferirli, come sembrano testimoniare i segni dipinti.

Questi segni, di colore vermiglio diventato scuro come sangue coagulato, indicano anche che «il confine tra la superficie che protegge la pelle e le profondità senza fine dell'interno della ferita presentano una sfida per il bisogno perverso che ha il pittore di penetrarla e godere della dissezione» come sostiene Sabine Folle, un'esegeta della Lozano.



NO TITLE

1965 circa
Olio su tela, 2 parti
Dimensioni totali:
234,3 × 310,3 × 3,9 cm
Pinault Collection

No Title (1965) avrebbe dovuto essere esposto alla Green Gallery di New York, una delle più importanti gallerie d'avanguardia in cui la Lozano aveva già esposto da sola nel 1964 e insieme ad artisti minimalisti. La galleria organizza una nuova mostra nel settembre 1965 e commissiona un testo alla critica Jill Johnston (*Lee Lozano, Green Gallery, 1965*) Lo spazio tuttavia chiude improvvisamente, la mostra salta, resta solo il testo di Jill Johnston, che sarà pubblicato qualche decennio più tardi. Un anno dopo Lozano espone alla Bianchini Gallery di New York. Il cartoncino d'invito, una fotografia in bianco e nero scattata da Hollis Frampton, amica dell'artista e cineasta sperimentale, mostra una «veduta del tavolo da lavoro nello studio di Lee Lozano, la cui opera sarà esposta alla Bianchini Gallery dal 5 al 30 novembre

ROBERT MANSON

1966». Sul tavolo, visti dall'alto, sono posati molti utensili (tenaglie, forbici, bulloni, materiale d'artista), una targhetta di una delle sue opere con il nome della Green Gallery, una scultura di Carl Andre del 1961 intitolata *Cock* (cazzo) e una scatola di fiammiferi del bar Max's Kansas City. Su uno sgabello ci sono delle sigarette e una tazza di caffè, mentre un po' più in là si vedono una cellula fotovoltaica e quattro prove Polaroid della seduta fotografica da cui è scaturita l'immagine. In questa vertigine autoreferenziale le procedure che hanno condotto l'artista alle pitture astratte allora esposte sono tutte rese visibili, dai disegni in bianco e nero fino agli attrezzi, metafore sessuali di cui essi sono le rappresentazioni.

Lee Lozano si è volontariamente ritirata dalla scena artistica nel 1972, optando anche per un boicottaggio generale delle donne, ma secondo il suo complice ed esecutore testamentario Barry Rosen «non ha smesso di fare arte, ha smesso di fare dell'arte un mercato». Anche se ci sono parecchi momenti oscuri nella sua biografia, è oggi assodato che abbia continuato a vivere a New York per una decina d'anni frequentando una libreria d'arte e alcuni spazi alternativi. È stata anche invitata a Documenta 6 (1977), ma ha declinato. Dieci anni dopo il suo ritiro si è stabilita a Dallas, dove ha cambiato il suo nome nella semplice lettera «E». Lozano, forse per la sua decisione di ritirarsi dal mondo dell'arte, è stata quasi completamente dimenticata per vent'anni. Ritrovata tuttavia «all'ultimo minuto» un anno prima della sua morte, avvenuta nel 1999, nel corso del 2006-2007 è apparsa come la riscoperta del XXI secolo, come testimoniano le numerose retrospettive, ultima quella al Moderna Museet di Stoccolma (2010). Nel 2017 le sarà dedicata una mostra dal Centro de Arte Reina Sofia di Madrid.



TRAVAUX DES CHAMPS ET ANIMAUX DE LA FERME

1950 circa
Gruppo di 37 fotografie
25,4 × 19,3 × 1,5 cm
Pinault Collection

SCÈNES DE LA VIE QUOTIDIENNE ET TYPES RURAUX

1950 circa
Gruppo di 32 fotografie
25,4 × 19,3 × 1,5 cm
Pinault Collection

Questo insieme di fotografie è stato acquistato sabato 18 giugno 2011 in una vendita all'asta che comprendeva anche un gruppo di ventuno foto scattate e stampate da Manson e dedicate ai mestieri rurali (apicoltore, maniscalco, panaiolo, lavandaie, cavallari, carbonai di bosco), oltre numerose altre foto dello stesso autore dedicate allo scoutismo.

Non a caso sono proprio i siti e i gruppi scoutistici di discussione on-line a essere i più documentati sul percorso e sull'attività «dell'amico Robert», che «si spostava spesso in bicicletta con la divisa e il cappello da scout». Nato nel 1907, Robert Manson comincia ad affacciarsi sulla scena dello scoutismo intorno al 1924, quando entra nel movimento. Per cinquant'anni registra e allo stesso tempo costruisce l'immagine degli scout d'Europa, nonché i loro calendari e il materiale propagandistico. Un libro fotografico

del 1978, *Robert Manson, photographe du scoutisme*, mostra una selezione della sua produzione. Manson cerca di rappresentarvi le costanti del movimento scout: «tecniche di orientamento (1934 e 1971), aria aperta (1937), gusto del pionierismo (1949 e 1976), forte tonalità religiosa (1952), l'allegria spensierata dei lupetti, la serietà dei giovani esploratori, l'energia dei rover». Il film del regista Georges Ferney dedicato allo scoutismo e intitolato *Les Cent Camarades* si basa visivamente sui reportage fotografici di Robert Manson, che del resto ha accettato di partecipare al film e sullo schermo interpreta il ruolo del maggiordomo. Le fotografie di Manson sono apparse nel giornale e nei calendari della Jeunesse Agricole Catholique e nella rivista femminile «Promesse». I due gruppi da cui sono tratte le foto scelte per la mostra sono una selezione fatta da Manson per la pubblicazione di una «antologia delle felicità contadine» che non ha mai visto la luce.

Va ricordato che il mondo contadino era stato esplorato da altri punti di vista. Nel 1946 Georges Rouquier, con il film *Farrebique*, aveva mostrato l'esistenza quotidiana di una famiglia contadina dell'Aveyron (la sua, nella fattoria Farrebique a Goutrens) con i ritmi delle quattro stagioni. Inoltre fin dal 1937 Georges-Henri Rivière, prima al Musée de l'Homme e poi al Musée National des Arts Populaires di cui viene nominato conservatore nello stesso anno, si era dato come obiettivo il rendere l'etnologia una scienza.

La nozione di folklore era stata intaccata da una forte vicinanza con i valori di Vichy, motivo per cui il Laboratoire d'Ethnographie Française, creato dopo la guerra, sostituirà a queste nozioni quella di civiltà tradizionale rurale.

Il suddetto laboratorio ha l'incarico di raccoglierne gli ultimi fuochi tramite missioni sul campo il cui scopo principale è la ricerca della cultura materiale. Servirà da base di partenza per il Musée des Arts et Traditions Populaires che, fondato su un concetto museologico totalmente nuovo, aprirà i battenti nel 1972.

PIERO MANZONI



ACHROME

intorno al 1962

Rosette e caolino su pannello

18 x 28 cm

Pinault Collection

Con le settanta opere di Manzoni che vanno sotto il titolo di *Achrome* realizzate tra il 1957 e il 1963, anno della sua morte, la «acromatizzazione» diventa il mezzo concettuale attraverso cui l'artista viene a patti con gli interrogativi di forma e composizione, di organizzazione e ordine. Il monocromo si definisce per il suo colore unico. L'acromo è un'opera senza identità cromatica. L'idea è permettere che il materiale, lasciato a se stesso, manifesti la sua «qualità di autodeterminazione»:

il caolino di cui sono imbevute le sue tele, materiale impiegato per la fabbricazione della porcellana, non richiede né di essere applicato a pennello né di essere versato, e agisce durante il processo di asciugatura e fissazione. Il caolino deteriora in particolare le componenti colorate del quadro e vi aggiunge peso.

Questa "oggettualità" del quadro si fa ancora più palpabile con l'inclusione delle rosette. Allora gli *Achrome* esplorano la ripetizione in una griglia regolare di motivi in rilievo ripiegati come petali, prodotti dalla corporeità radicale e silenziosa del cibo costituito da quei panini tipici della tavola italiana. Alcune analisi hanno visto nella presenza bulbosa di quegli oggetti deperibili, accentuata dal gioco d'ombre determinato dal loro rilievo, una sorta di contraddizione o una reazione alla struttura formale a griglia, cioè la declinazione puramente visiva del modernismo. In effetti il volume e la materia di ognuna di quelle "cellule" rivestite di caolino disturbano l'organizzazione predefinita della

superficie. Viene a crearsi così una contaminazione interna della superficie che non è, come spiega lo stesso Manzoni, né paesaggio polare né evocazione di una misteriosa bellezza né simbolo né altro che se stessa, nient'altro che acromo.

Allo stesso tempo *Achrome* e corpo.

La grande attenzione manifestata dall'artista per materiali e tecniche deperibili – certi *Achrome* sono diventati veri e propri «studi approfonditi» per i restauratori dei musei – si traduce anche nella scelta del contenitore. La cornice-scatoletta qui è doppia, con la più grande che riprende le proporzioni di ciò che contiene, e lo spazio tra le due occupato da una zona di velluto blu scuro.

Il velluto non solo produce una profondità, ma distanzia i materiali quotidiani dall'oggetto estetico.

SADAMASA MOTONAGA



WORK

1961

Smalto e resina a olio sintetica

su tela

92 x 118 x 4 cm

Pinault Collection

La prima grande mostra del gruppo giapponese Gutai (che si può tradurre con "concreto", integrando la nozione di utensile, di materiale e di corpo) viene organizzata nel 1958 alla Martha Jackson Gallery di New York dal capofila del movimento, Yoshihara Jiro, e dal critico francese Michel Tapié. Vi si viene a sapere che il lavoro di Motonaga è ispirato «dai suoi lavori nel teatro Gutai, in cui utilizza [un cannone per ottenere] volute e cerchi di fumo producendo effetti drammatici». Nonostante venga ben pubblicizzata, quella mostra collettiva è un fiasco. Forse perché non è abbastanza giapponese? «Gutai non pratica l'orientalismo» precisa Tapié. E il modernismo di Gutai viene troppo in fretta interpretato come una derivazione dell'arte informale europea o dell'espressionismo astratto newyorkese. La pittura di Motonaga incoraggiava specificamente un parallelo con gli artisti americani Morris Louis e Sam Francis. Eppure, malgrado il riscontro negativo della mostra, Martha Jackson prende nella sua galleria sia Jiro sia Motonaga, con cui nel 1960 firma un contratto e a cui dedica una personale nel 1961.

Nel suo uso della pittura smaltata Motonaga sembra essere stato ispirato dalla tecnica tradizionale *tarashikomi*. Da principio applica della vernice nera molto diluita o una mano di colore, e prima che lo strato iniziale si asciughi completamente ne aggiunge altri di colori temperati o versa inchiostro nero per creare effetti di aggregazione dalle forme e dai limiti indefiniti.

«Usavo vernice a olio. Così, se mescolavo

JEAN-LUC MOULÈNE

molto olio ai pigmenti, la vernice diventava molto liquida. E la versavo. Ho scoperto che i pigmenti più pesanti vanno più velocemente a fondo e quelli più leggeri restano più a lungo in superficie, [...] ogni colore ha il proprio peso. Ad esempio il rosso è abbastanza pesante. A forza di tentativi ed errori ho scoperto [...] “Ah, questo colore cola così” mi dicevo, oppure “Ti prego, cola così!”. Allora ho capito che non dovevo guardare i colori, e la sera uscivo a bermi un bicchiere. Quando tornavo avevo un capolavoro. Era necessario che uscissi a bere per fare quel genere di dipinto¹.

¹ Intervista a Motonaga Sadamasa condotta da Kato Mizuho e Ikegami Hiroko, 9 dicembre 2008.



TRONCHE / MOON FACE (PARIS, MAY 2014)

2014

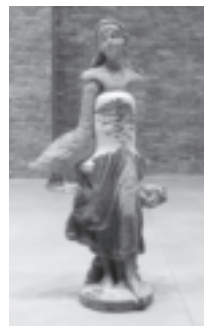
Cemento levigato, coperta blu
26 × 18 × 22 cm
Pinault Collection

Tronche fa parte di un corpus di ventiquattro opere a cui se ne aggiungono tre supplementari (queste ultime intitolate *Bush Family*). Vengono elaborati a partire da quelle maschere in silicone o gomma in cui si infila tutta la testa, figure carnevalesche comprate in negozi di Los Angeles, Parigi, New York o in Messico, anche se l'origine comune è probabilmente «Made in China», e ispirate a mostri cinematografici di ogni genere (alieni, zombie ecc.) o a personalità politiche, come il presidente messicano Enrique Peña Nieto. Gli occhi e tutti gli orifizi vengono cuciti, poi le maschere sono rivoltate come guanti, in modo da utilizzare la superficie esterna come interna. Una sagoma che si regge su quattro piedini è dotata di un foro in cui viene infilato il collo della maschera rivoltata, che si ritrova così con la testa in basso.

A questo punto l'artista versa all'interno il cemento testando le funzioni di resistenza del materiale e continuando fino al limite di una rottura d'equilibrio. Se la rottura si produce, la maschera riempita cade a terra, come è stato per *Tronche / Moon Face*, titolo assegnato a posteriori a una maschera da zombie. Il peso delle teste di cemento è così indice della resistenza messa alla prova durante il processo di riempimento: alcune *Tronche* arrivano a pesare anche 40 chilogrammi.

Per l'artista l'azione del cemento che riempie la maschera fino al limite del possibile traduce nel linguaggio

della scultura ciò che fa il monocromo in pittura. Le opere vengono messe ad asciugare all'aria aperta. Una volta tolte dallo stampo, pulite e incerate acquistano un aspetto come di pelle incartapecorita. Vengono presentate su una coperta da trasporti che funge da base, una protezione che rimanda anche al panier delle teste mozzate.



LA TOUPIE

2015

Cemento
147 × 93 × 67 cm
Courtesy dell'artista e Galerie
Chantal Crousel, Parigi

ROTOR

2015

Cemento
151 × 77 × 42 cm
Courtesy dell'artista e Galerie
Chantal Crousel, Parigi

Con *L'Aigle*, *Haendel et la Pucelle* l'artista e la sua squadra di artigiani incaricati della fabbricazione hanno messo a punto la tecnica di produzione di opere realizzate con l'interazione di tre (o due) sculture da giardino in calcestruzzo che, sfregandosi una contro l'altra, si logorano. Qui l'utensile che serve al taglio di una statua è anch'esso una statua, animata grazie all'energia fornita dal movimento regolare di una betoniera. Per quanto riguarda la prima della serie, l'interazione è la seguente: la testa di Haendel gira su se stessa e penetra all'interno del corpo del modello femminile, a sua volta logorato a croce dal movimento dell'aquila. I materiali, una miscela di cemento e calcestruzzo, corroborano il fatto che si tratta di statue da giardino. La loro interazione è stata determinata in anticipo da test con bambole e pezzi di legno. Una volta

HENRIK OLESEN

stabilizzata, la triplice figura viene posata in equilibrio direttamente a terra. La seconda opera, quella esposta in questa mostra, rimette in gioco l'interazione tra tre statue da giardino, ma con un movimento diverso. La fontana e il suo bacino sono posati al contrario, e il corpo dell'animale, messo in azione, taglia la vasca abbastanza in profondità da intaccarla. Quando l'interazione si stabilizza nel posto giusto, il bacino viene collocato secondo un asse verticale, ritrovando il centro della vasca, e il corpo dell'aquila vi viene infilato e poi messo in rotazione.



TÊTE-À-CUL (PARIS, SPRING 2014)

2014
Ossa di cinghiale e capriolo,
palloncino, resina epossidica
42 x 30 x 20 cm
Pinault Collection

Jean-Luc Moulène riceve in dono dal suo gallerista messicano due ossa, una mascella di cinghiale e un bacino di capriolo. Rimangono sei mesi nell'atelier dell'artista che, dopo averli manipolati a lungo, decide di fissarli uno dentro l'altro, in una configurazione "testa-culo". Il palloncino pieno d'aria che riempie le fessure all'interno della struttura ossea somiglia a un'escrescenza, a una vescica gonfia. L'insieme viene fissato con resina epossidica. Le due ossa, pur non essendo incollate una all'altra, sono stabilizzate in un contatto saldo. L'oggetto viene ricoperto da una vernice di "color giallastro" ed è poi sospeso all'altezza del volto dell'osservatore mediante una grucciona piegata.



A PORTRAIT

2014
Legno, metallo
196 x 15 x 3 cm
Pinault Collection

I due elementi di legno sono così esposti: la parte bassa del pezzo più lungo è attaccata verticalmente a 10 centimetri dal suolo, con la zona più chiara del legno in basso e quella più scura in alto. Quest'area nerastra è affiancata alla parte scura del secondo pezzo di legno, più corto, che è appeso parallelamente e sale poco più su sul muro. Nel 2009 lo stesso tipo di tavola, avanzata da una mostra precedente allo Studio Voltaire di Londra, viene utilizzata a più riprese per un ritratto dei genitori, talvolta con all'incirca le stesse proporzioni tra la corta e la lunga, altre volte con diverse misure. In *Portrait of my Father* del 2010 i due elementi di legno sono uno sopra l'altro, sormontati da una patata. La sommità di *Portrait of my Father* del 2009 è costituita da un vasetto di marmellata vuoto. *Portrait of my Mother* è una tavola dritta, un pezzo unico. Il legno al posto del corpo o il legno senza il corpo? L'arcaismo suggerito dalla materialità del legno, almeno quando vengono a sostegno i riferimenti storici o antropologici (totem), qui è impiegato con un doppio fine: da una parte rafforzare la corporeità, dall'altra separarsene dando comunque al mondo dell'arte, che ne costituisce il pubblico, qualcosa da mettere sotto i denti. La terna convenzionale padre-madre-

figlio è solitamente descritta come un triangolo. Lo sforzo di certi artisti, almeno da Louise Bourgeois in poi, consiste nel fornire una biografia «abbastanza positiva» per dare luogo a un'interpretazione psicoanalitica di base come nodo (e qui si torna al legno) tra la vita e l'opera. Quando si serve di un pezzo di legno avanzato da una mostra e vi scarabocchia caratteri infantili «per scrivere la forma più corta di un possibile ritratto del padre [...]», Olesen, secondo l'artista-scrittore Joseph Strau, si emancipa dicendo al tempo stesso «non sono emancipato».



UNTITLED #03

2011
Viti, chiodi, tela
165 x 165 cm
Pinault Collection



UNTITLED #04

2011
Viti, chiodi, tela
165 x 165 cm
Pinault Collection

PABLO PICASSO



UNTITLED #05

2011

Viti, chiodi, tela

165 × 165 cm

Pinault Collection

Queste opere sono state concepite per la mostra monografica di Henrik Olesen alla galleria Franco Noero (2011).

Ognuna era appesa al muro con otto chiodi infilati in buchi fatti nella tela.

In questo modo ogni tela, a causa del proprio peso, produce pieghe differenti quando è appesa al muro, e ciò fa parte di un processo, di una trasformazione fisica accettata dall'artista. In effetti la presentazione dell'opera non è condizionata dalla preoccupazione di una sobrietà formale o narrativa di tipo minimalista. Sembra al contrario motivata dal rischio in cui incorre una produzione che non sia né formale né narrativa, quanto piuttosto organizzata come un'esperienza matematica, un'enumerazione.

Come dice l'accademica americana Peggy Phelan, «la produzione e la riproduzione della visibilità fanno parte del lavoro di riproduzione del capitalismo». Come far(si) un corpo che sfugge a questo lavoro di riproduzione? Nel lavoro di Henrik Olesen ritroviamo viti e cacciavite in rapporto alla domanda «come fabbricarmi un corpo?», mentre è in corso la doppia retrospettiva dell'artista alla Konsthall di Malmö e al Musée d'Art Contemporaine di Basilea (2011), che smonta il tropismo della famiglia attraverso il caso del brillante matematico britannico omosessuale Alan Turing (1912-1954).

Possiamo anche associare la disposizione delle viti a quella delle lettere materializzate, ad esempio, nella poesia concreta. Olesen indica inoltre un

parallelo con la produzione dei suoni nei brani di musica techno, basata su sequenze binarie di 0 e di 1. L'artista ha parlato spesso del proprio interesse verso questa musica e la «dialettica del padrone e dello schiavo».

COMPANION SPECIES

2015

Acrilico e stampa a getto d'inchiostro su tela

220 × 1000 cm

Courtesy dell'artista e Galerie Buchholz, Berlino/Colonia



BAIGNEUSE AU BALLON

metà settembre 1929

Olio su tela

187 × 128 cm

Collezione privata, courtesy Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte

Durante l'estate del 1929 a Dinard, in Francia, dove Picasso conduce la moglie Olga e, clandestinamente, la giovanissima amante Marie-Thérèse Walther, l'artista realizza molti disegni su un taccuino e su un foglio piegato in quattro che raffigurano bagnanti con la palla. *Baigneuse au ballon*, una grande tela a olio alta circa 2 metri, è stata probabilmente dipinta a Parigi tra la fine di settembre e l'ottobre 1929, subito prima del crac delle Borse. È un quadro scuro, un velo uniforme di grigi scuri con qualche tocco di bianco, bruno, beige e nero passato indistintamente sulla figura e sullo sfondo, così ciò che distingue la figura di fondo non è il colore, ma una spessa linea di contorno nera. Picasso circo-scrive la testa sollevata della bagnante, la cui bocca spalancata è incisa da piccoli tratti come denti, all'altezza degli occhi. Situata nell'angolo superiore sinistro del quadro, la testa è raddoppiata in contrappunto a una forma che si slancia sulla destra, con un braccio teso come uno stelo e l'altro che raccoglie una palla da terra. Il gioco di lanciare e ricevere la palla è forse l'allusione a un gioco sessuale. In senso più ampio, il gioco è anche la costante di un lavoro che, spesso sotto forma di scommessa rivolta all'altro, impegna ad avanzare i propri pezzi.

SIGMAR POLKE

Ciò che qui viene anticipato è il passaggio dalla pittura alla scultura, dalla tela al metallo da tagliare.

Il proposito scultoreo di quest'opera pittorica è molto marcato in ognuno dei disegni, evocatore di un volume tramite striature o ombre ingrigite o annerite a matita. La monocromia grigia vuole forse evocare lo scuro granito bretone, materiale di tetti, dolmen e menhir visti a Quimper in occasione di un soggiorno presso l'amico Max Jacob? Comunque sia, sotto alle gambe e alla palla è tracciata una linea del suolo che corrobora la verticalità della figura, aggiustata grazie al triangolo ritagliato al livello del sesso, che spezza la frontalità e produce l'illusione di un rilievo, ancora una volta, in uno spazio che non è più pittorico.

Due altri dipinti, molto vicini, precedono l'installazione di Picasso al Château de Boisgeloup e l'esplosione scultorea che vi si svolge. Nate quindi dalla pittura, le sculture del 1929-1930 segneranno «un'altra svolta nella storia della scultura» e informeranno a loro volta tutti gli ulteriori dipinti del 1932. L'amico e collega Julio Gonzalez non si fa ingannare. Secondo lui «pittura, disegno e scultura diventano una cosa sola in Picasso» che, scrive anche, «vede tutto da scultore...» anche se immagina da pittore la plasticità delle sue figure.

Sebbene il crac borsistico non lo danneggi minimamente (ha già una fortuna considerevole) Picasso è probabilmente sensibile all'assurdità del mondo del denaro. Il mercante Rosenberg deciderà di annullare la sua mostra monografica prevista per il 1930 e, per tutta la durata della crisi, Kahnweiler non vedrà nessuno nella sua galleria. Eppure nel 1929 si apre il museo di Abby Aldrich Rockefeller, Mary Quinn Sullivan e Lillie P. Bliss, il Museo d'arte moderna di New York, il cui direttore, Alfred Barr, ha come primo progetto una mostra di Picasso. Picasso tiene questa *Baigneuse au ballon* per sé. Viene ritrovata nell'inventario delle opere fatto dopo la sua morte, nel 1973.



OBJEKT KARTOFFELHAUS

1967-1990

Legno, metallo, patate

252 x 200 x 200 cm

Pinault Collection

La struttura in legno è assemblata mediante viti. I tre lati esterni delle pareti a griglia sono disseminate di punte metalliche destinate a ospitare delle patate: trecento circa, di taglia media, bianche o gialle, da sostituire regolarmente quando germogliano. Polke utilizza l'immagine della patata nel suo quadro del 1965 *Potato Heads (Mao & LBJ)*, in cui i due leader politici della Cina popolare e degli Stati Uniti, il presidente Mao e Lyndon B. Johnson, hanno teste dai contorni di patata. Anche nella sua autobiografia fa della patata l'oggetto di una ricerca "scientifica": «Sul punto di abbandonare l'indagine che avevo progettato, per l'apparente assenza di un adeguato soggetto di studio, è capitato che un giorno sono andato in soffitta e ho finalmente trovato quello che cercavo, l'incarnazione stessa di tutto ciò che la critica artistica e l'educazione immaginano come soggetto gioiosamente innovatore e spontaneamente creatore: la patata».

La patata in quanto oggetto di ricerca, spiega Polke nel seguito della sua auto-iconto-biografia (*Influenze precoci e conseguenze tardive, o Come hanno fatto le scimmie a entrare nel mio lavoro?* e altre domande iconto-biografiche, pubblicata sotto lo pseudonimo di Friedrich Wolfram Heubach), rappresenta ciò che spunta, come l'ispirazione. La patata germoglia spontaneamente e, senza trarne

la minima ferezza d'autore, genera forme e colori sorprendenti, dal lilla al bianco pallido al verdastro.

La costruzione del modello sperimentale della *Kartoffelhaus* secondo Polke è frutto di un incrocio tra un armadio per le patate e la scatola organica di Wilhelm Reich. Quest'ultimo, medico e propugnatore di un metodo terapeutico alternativo fondato sull'energia biologica di ogni individuo, aveva costruito una scatola, o accumulatore di organi, che avrebbe permesso la canalizzazione degli stessi (finché fu arrestato dalla Food and Drugs Administration e incarcerato per affermazioni false). Protettrice e protetta, *Kartoffelhaus* costruisce il suo potenziale innovativo, spiega l'artista, su ogni patata inserita in orizzontale, i cui poteri energetici dovrebbero trasferirsi su ogni persona che entri nella costruzione fisica e mentale, materializzata e fantasmatica. Naturalmente il fatto che se ne esca indenni precipita l'esperimento in un'ironia di cui si rende complice l'espressione artistica, che gioca sulla duplicità dell'approccio.

CAROL RAMA



BRICOLAGE

1967

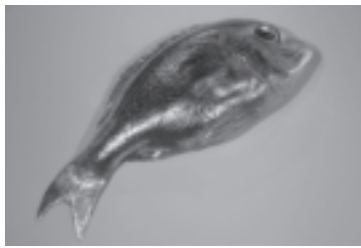
Tecnica mista, occhi di bambola, perline su tavola
28 x 45 cm
Pinault Collection

Nell'appartamento-studio in cui Carol Rama vive da settant'anni a Torino si trovano «un'incudine da calzolaio, decine di tendiscarpe, i suoi acquerelli e lavoretti mischiati a opere d'arte regalate da Man Ray, Picasso o Warhol, una maschera africana, una collezione di occhi, unghie e capelli da tassidermista, un ammasso di camere d'aria di ruote di bicicletta (elementi ricorrenti nel suo lavoro fin dal 1970) che pendono mollemente da una sbarra e pile di saponette così vecchie che con il tempo somigliano a blocchi di grasso animale. L'appartamento è un archivio organico della sua opera in decomposizione»¹.

Nella serie dei *Bricolage* degli anni sessanta, Carol Rama combina sulla tela o sulla carta coagulazioni di materia pittorica e scarti colorati informali con cose (tappi, unghie di animali, pelliccia, riso, cannule da clistere, occhi di bambola in porcellana, perline), cifre o parole di cui trasferisce la presenza in superficie in modo da comporre una zona di colore che «gratta», come dice il poeta e critico letterario Edoardo Sanguineti (1962). È stato lui a definire «bricolage» le sue opere, prendendo il termine da *Il pensiero selvaggio* dell'etnologo francese Claude Lévi-Strauss, secondo cui il bricolage intellettuale è la forma caratteristica del pensiero del mito.

La presenza di un'imponente cornice ricorda che i lavori di Carol Rama, lungi dall'essere composti unicamente in una frenesia del fare, si rivolgono al pubblico, agli amici, ad altri diversi da lei invitati alla contemplazione.

CHARLES RAY



FISH

2011

Argento sterling
18 x 95 x 39 cm
Courtesy dell'artista e Matthew Marks Gallery, New York

Da vent'anni l'intenzione scultoria di Charles Ray si concretizza in oggetti figurativi che tuttavia perseguono una tradizione astratta e modernista. La valutazione della superficie è diventata per lui il terreno in cui si legano e si rilegano eventi scultorei, la cui messa a punto può passare dal molto preciso al leggermente vago. Tra i materiali utilizzati da Charles Ray per le sue sculture troviamo l'alluminio, l'acciaio inossidabile e la fibra di vetro. Il suo pesce è in argento, in scala leggermente superiore a quella reale. Ogni opera è il prodotto di una «intenzionalità» (termine usato dallo storico dell'arte Michael Fred a proposito delle sculture di Charles Ray), cioè di un investimento scultoreo in ogni rapporto interno all'opera, in ogni dettaglio, in ogni istante del processo inclusa la scelta del mezzo di fabbricazione, fusione o taglio. Il processo può partire da una fotografia, passare attraverso la modellatura in argilla e svilupparsi, grazie a uno scanner 3D, per arrivare alla sagoma di un modello in schiuma ricoperto poi d'argilla e di nuovo scansionato prima che una macchina ne scolpisca la forma per esempio in un blocco solido di metallo. Le tappe di fabbricazione della scultura sono distribuite nel tempo e prevedono un lavoro di squadra, insieme ad assistenti e tecnici specializzati. Della settimana lavorativa, l'artista si riserva sempre il venerdì per considerare da solo i lavori in corso d'opera. Ogni centimetro quadrato è pensato anche nel suo grado di finitura, per procrastinare un incontro con la scultura figurativa come immagine, altro tropismo che *Fish* cerca di evitare. La scultura del pesce è posata direttamente sul suo supporto, così come le trote di Gustave Courbet (1872 e 1873) sono posate, tra la vita e la morte, direttamente sull'argine del fiume.

AUGUSTE RODIN



IRIS MESSAGÈRE DES DIEUX

1890-1891

Gesso originale
86 x 76 x 36 cm
Pinault Collection

Questa figura senza testa e con il braccio sinistro mancante sembra essere stata ispirata a Rodin da una ballerina di cancan che avrebbe posato per lui. Quanto meno è l'ipotesi di Albert Elsen, storico dell'arte specializzato in Rodin, quando la associa alla ginnastica viscerale della posa, lacerata, che denuncia la persona abituata a praticare un'attività fisica e a esporre un corpo sessuato. Il dinamismo atletico della figura che con un braccio si prende un piede suggerisce inoltre i movimenti del cancan. Numerosi schizzi e disegni di Rodin attestano il suo modo di collocare i modelli in pose inconsuete, considerate più erotiche che accademiche. Nella fattispecie, per questa Iris la modella era probabilmente sdraiata sulla schiena con le gambe ampiamente divaricate. La schiena è appena modellata. Rodin l'ha raffigurata senza testa, come una rappresentazione interamente assorta nel proprio movimento, senza la consapevolezza di essere guardata. È probabile del resto che mentre posava nello studio l'artista l'abbia protetta dalla vista di visitatori importuni. In sostegno a queste ipotesi il deposito dei gessi di Auguste Rodin a Meudon mostra una serie di variazioni e di ingrandimenti sul motivo della ballerina di cancan, forse anch'esse ispirate alla *Iris messagère des dieux* che ne costituirebbe la figura originaria. La prima concezione dell'opera si situa verso il 1890-1891 e pare che Rodin vi abbia lavorato per fare da corona al *Monument à Victor Hugo*. Dotata di ali, quasi in volo sullo scrittore commemorato, figura anche nella seconda versione del *Monument à Victor Hugo*,

¹ Paul B. Preciado: <http://lemagazine.jeudepaume.org/blogs/beatrizpreciado/2013/05/27/carol-rama-for-ever-suite-et-fin/>

CAMERON ROWLAND

detta anche *Apothéose de Victor Hugo*, del 1897. Ne esistono quindi due versioni, una senza testa e un'altra più piccola con la testa.

Dal 1894, tuttavia, ingrandita da Henri Lebossé che lavorava per Rodin, la figura viene sbarazzata dei connotati mitologici, almeno nel titolo, diventato semplicemente *Étude de femme aux jambes ouvertes*. La troviamo fotografata verso il 1896-1898 davanti a *La Porte de l'Enfer*: la statua è di nuovo priva di ali, di testa e di un braccio, e tende l'altro braccio verso l'alto. Nel 1900, quando Rodin monta una propria retrospettiva di sculture e disegni nel padiglione di sua proprietà in place de l'Alma a Parigi, presenta la figura di Iris come *Autre voix, dite Iris*. Come spesso capita con Rodin, questo gesso originale è un intermediario, una fabbricazione postuma realizzata per procedere alla fusione dei bronzi sotto la supervisione del Musée Rodin (tra il 1902 e il 1965). Undici di essi sono stati prodotti tra il 1935 e il 1951 dal fonditore Eugène Rudier sotto l'etichetta delle fonderie parigine del padre Alexis Rudier, poi da Georges Rudier tra il 1951 e il 1965. Questo gesso, realizzato probabilmente al tempo della seconda guerra mondiale, secondo gli esperti sembra essere stato ottenuto da uno stampo per esemplari, tecnica utilizzata già nell'Ottocento per riprodurre i gessi a partire dai modelli in creta dell'artista. Così sulla schiena del gesso c'è scritto «grande Iris Tanguy, gesso originale, altezza 90 cm (circa), provenienza Eugène Rudier». L'opera è in effetti passata per le mani di Eugène Rudier e poi di Jean Mayodon, ceramista ed esecutore testamentario di Rodin. Il reimpiego delle pose, delle posture, addirittura dei frammenti di corpo – piedi, mani ecc. – è tipico del modo di fare di Rodin, il cui metodo di lavoro procedeva anche per delega. All'apice della sua celebrità l'artista aveva infatti una cinquantina di collaboratori, uomini e donne, alcuni dei quali specialisti. Alcuni facevano i calchi in gesso, altri tagliavano il marmo, assistevano al margottare, lavoravano con le fonderie (Rodin non ci andava mai di persona), facevano la patina, e altri ancora, soprattutto, creavano gli ingrandimenti e le riduzioni necessarie al mantenimento finanziario di uno studio di quelle dimensioni.



LOOT

2014

Pezzi di rame, sacco di tela plastificato

47 × 43,2 × 38,1 cm

Opera in affitto

Pinault Collection

Il motivo per cui in certi periodi le risorse di base come elettricità e acqua sono controllate dallo Stato è la loro forte dipendenza dalle infrastrutture pubbliche. Sempre più spesso questi flussi sono gestiti da grandi imprese private. Piccole quantità di ferraglie vengono vendute a ferrivecchi. I rottamatori dividono il metallo in pezzi destinati ai compactatori. I pezzi vengono imballati o venduti a rottamatori più grandi che li assemblano in balle. Qualcuno ha venduto a un piccolo ferrivecchi questi pezzi di rame messi dentro un sacco. Non sono stati tagliati perché erano già frammentati. La funzione del materiale, sebbene da un punto di vista fisico esso rimanga inalterato, cambia una volta che viene venduto come ferraglia. I pezzi sono stati ricomprati nello stato in cui erano, in quello stesso sacco. Rimettendo il materiale sul mercato, il ferrivecchi se ne assume la responsabilità, perché il metallo entra spesso in contatto con materiali da costruzione tossici. Gli unici depositi di ferraglia disposti a rivendere sono di piccole dimensioni e vengono spesso riforniti da singoli individui.



U66

2013

Metallo con finiture standard

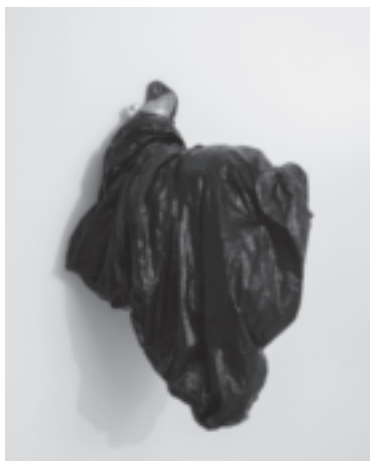
167,6 × 4,76 × 6,35 cm

Pinault Collection

Dal 1957 la compagnia Lozier ha venduto un'infinità di variazioni di scaffalature con sistema «a gondola», che si fissano senza viti né bulloni. Dato che il sistema costituisce uno standard industriale per la circolazione e l'organizzazione della vendita al dettaglio, la fiducia accordatagli ha prodotto un mercato parallelo. Questi elementi già utilizzati, recuperati da imprese chiuse di recente, vengono stoccati in magazzini dove aspettano di essere rivenduti ad altre che per il proprio approvvigionamento dipendono da questo mobilio di seconda mano. Come altri sistemi industriali, il sistema «a gondola» si fonda su una serie di elementi standardizzati. Una volta usate, le scaffalature si vendono raramente in pezzi singoli, si preferisce mantenerle come unità d'inventario. Isolato dall'unità, il singolo elemento non è riconoscibile, perché la sua coerenza visiva si basa sulla contingenza strutturale. La separazione di un elemento gli preclude la facoltà di comporre un'unità. Tentativi di riorganizzare l'escluso si fanno spesso tramite l'incorporazione economica. Nel 1968 Cora Walker e altre leader locali hanno fondato il supermercato cooperativo dei consumatori del fiume Harlem per reindirizzare il loro potere d'acquisto.

ANDRES SERRANO

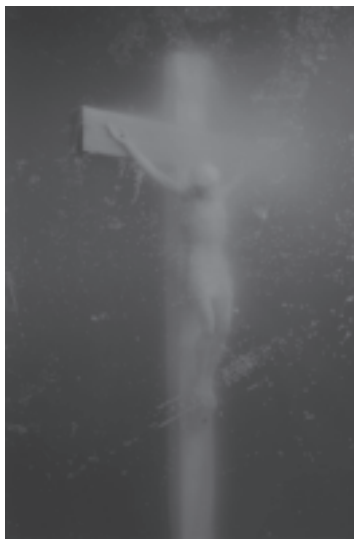
Da allora, le variazioni su questo modello di sviluppo economico comunitario sono proliferate in tutti gli Stati Uniti. Lanciato spesso da compagnie di sviluppo comunitario (CDC), il modello viene riprodotto a partire da nozioni di valore preesistenti.



90, 45, 15
2014

Marmitta catalitica, sacco
dell'immondizia
45,72 x 30,48 x 25,40 cm
Collezione privata

Tra i pezzi di ricambio delle automobili, le marmitte catalitiche sono quelli che valgono di più. È illegale vendere o riutilizzare marmitte catalitiche usate. Contengono diverse forme di rodio, platino e palladio, metalli che tendono a strapparsi dai loro supporti per essere espulsi insieme ai gas di scarico. Ogni modello di marmitta ha un valore diverso. Queste tre marmitte catalitiche sono state valutate in gruppo 155-175 dollari dall'autore del *Libro dei numeri* (un indice anonimo di stime delle marmitte catalitiche) e 10 dollari da uno sfasciacarrozze. Sono state comprate in un unico lotto per 255 dollari. Le leggi che in ogni Stato regolano le emissioni di gas a effetto serra ne limitano la rivendita perché contengono scarti del filtraggio dei gas di scarico. Quando le marmitte catalitiche vengono vendute da uno Stato all'altro, le leggi sulla riduzione delle emissioni di gas a effetto serra sono più difficili da far rispettare. Questa marmitta catalitica è stata spedita a New York dal Michigan.



PISS CHRIST

1987
Cibachrome, silicone, plexiglass,
cornice in legno
152,4 x 101,6 cm
Pinault Collection

Quando appare quest'immagine, Serrano lavora già con fotografie immerse in fluidi corporei. Prova a versare del sangue in un contenitore di latte scattando contemporaneamente una foto (*Blookstream*, 1987). Realizza immagini monocrome di sangue, latte o urina come "pigmenti puri" (*Blood, Milk, Piss*). Costruisce recipienti in plexiglass e conserva i materiali, in particolare la propria urina, in bottiglie di latte vuote posate nel bagno del piccolo appartamento in cui vive. Nel tentativo di produrre qualcosa che sia allo stesso tempo un'astrazione e una rappresentazione – un colore e una sostanza – Serrano studia inquadrature che non mostrino i bordi dei recipienti. I temi della scala e della monumentalità compaiono quando comincia a immergere nei liquidi figurine in miniatura: figure iconiche, come *Il pensatore* di Rodin o una Venere di gesso, o figure religiose trovate nei negozi di Santeria Botanica a East Harlem, o nel Lower East Side di New York, o ancora crocifissi acquistati ai mercati delle pulci o in negozi di antichità. Le pareti del bagno si ricoprono di statue sacre. Una di queste, un crocifisso di 27 centimetri di plastica bianca con la croce di legno, è oggetto

della prima immersione. L'artista la depone in un recipiente di plexiglass colmo della propria urina, orchestrando le luci in modo tale che la materia del liquido acquisti una tonalità calda. L'immagine, realizzata con una pellicola 35 mm, ha un titolo freddamente descrittivo: *Piss Christ*.

La serie delle *Immersiones* è stata dapprima esposta alla Stux Gallery di New York, poi è partita in tournée con la mostra *Awards in the Visual Arts 7*, dedicata a dieci artisti, tra cui Serrano, che avevano ricevuto la sovvenzione assegnata dal centro d'arte contemporanea di Winston-Salem (SECCA). La mostra è passata al LACMA (Los Angeles) e alla Carnegie-Mellon University Art Gallery, poi a Richmond, al museo delle belle arti della Virginia. E in Virginia, due mesi dopo la fine della mostra, i giornali pubblicano una lettera di protesta dell'American Families Association. L'AFA si impadronisce della cosa e spedisce una riproduzione di *Piss Christ* a ogni membro del Congresso (cosa che con tutta probabilità la rende l'opera d'arte contemporanea più famosa del Campidoglio, a Washington). Si scatena allora una campagna virulenta contro Serrano – e contro il fotografo Robert Mapplethorpe – che darà vita a una delle controversie più accese di fine Novecento, riguardo i generi artistici e le pratiche artistiche autorizzate a beneficiare dei fondi federali. Dalla fine degli anni ottanta *Piss Christ* ha continuato a essere un mostro dormiente, regolarmente attaccato in quanto blasfemo, come nel 1997 in occasione di una retrospettiva di Serrano alla National Gallery of Victoria a Melbourne, nel 2011 alla Collection Lambert di Avignone (dove l'opera ha subito un attacco con martello e cacciavite), nel 2012 alla galleria Edward Tyler Nahem di New York e, nel 2014, durante una vendita della fotografia da Sotheby. Dopo l'attentato del 7 gennaio 2015 contro il giornale satirico francese *Charlie Hebdo*, l'agenzia americana Associated Press ha ritirato dalla sua biblioteca on-line l'immagine di *Piss Christ*.



CRI DU CŒUR

2005

Stampa a mano su carta montata
su popelin di poliestere
83,2 × 4893,1 cm

Courtesy The Estate of Nancy Spero
e Galerie Lelong, New York

Cri du Cœur è un fregio orizzontale di carta dalle dimensioni che sfiorano i 50 metri di lunghezza (160 pollici) in cui si sviluppa una processione che scorre lungo la parte bassa del muro, a livello del pavimento. Colorata e stampata a mano, asegmenti, nello studio dell'artista, l'opera è stata montata per la prima volta lungo le pareti della galleria Lelong di New York. Raffigura la stessa immagine stampata e talvolta ritagliata un numero incalcolabile di volte su fogli di carta dipinti, macchiati, multicolori: il profilo di una prefica egiziana che si lamenta. La Spero si è ispirata a una scena dipinta proveniente dalla tomba di Ramose, visir di Tebe intorno al 1370 a.C., che rappresenta la processione funebre di una comunità femminile verso il sarcofago del defunto, situato più in alto, per accompagnare il passaggio dalla vita all'immortalità. L'immagine apparteneva già al lessico che formava l'enciclopedia viva da cui Nancy Spero attingeva per i suoi disegni. La ripetizione di quell'unico motivo riprodotto e ricorrente forma una folla, un coro che non è omogeneo. Le sagome appaiono in modo più o meno

denso, la loro processione è guidata da ritmi diversi. Le forme sono variamente circoscritte, certe volte si sovrappongono in uno "staccato" o spiccano intatte. Si stagliano, impongono il proprio formato irregolare alla carta o si fondono nell'ambiente colorato. Adottando un senso di lettura, da destra a sinistra, vediamo come il fregio ci invita a percepire i cambiamenti di tinta, densità e colori, che vanno dal chiaro allo scuro, dal vivido al terreo, dal pallido all'esplosivo fino al limite, il monocromo, in cui le sagome diventano ombre in un ambiente di ceneri o inchiostro.

Questo movimento, questa forma di lettura dell'opera che obbliga lo spettatore ad avvicinarsi fisicamente, è frutto di un lento processo che comincia con la stampa manuale del disegno, tratto da un motivo fotocopiato in studio, alterato e fatto suo dalla Spero e poi mandato a una ditta. Ottenuto il trasferimento dell'immagine su una lastra di zinco, l'artista può stampare la figura variando la quantità di inchiostro, l'attrezzo, la pressione, l'angolo, il supporto e la resistenza... Oltre al processo di stampa, anche l'applicazione dei colori sulla carta, la scelta degli stessi e la loro organizzazione sequenziale e orizzontale hanno richiesto molto tempo, tanto più che la Spero, date le esigue dimensioni dello studio, non ha mai potuto vedere l'opera nella sua interezza fino a che non è stata esposta. L'artista aveva preso l'abitudine di lavorare di notte, rendendo indistinti i limiti del diurno e del notturno, come tra la vita e la morte.

Leon Golub, marito di Nancy Spero, artista e suo partner nell'attivismo per cinquantatré anni, è morto mentre lei lavorava a quest'ultima monumentale installazione: il lutto intimo e privato si fonde con la consapevolezza del dolore degli altri, funestati dai disastri delle guerre americane in Afghanistan e Iraq e dalle devastazioni dell'uragano Katrina a New Orleans.

I metodi di applicazione al muro sembrano avere conosciuto un'evoluzione. Un anno prima della mostra alla galleria Lelong, il Centro Galego de Arte Contemporanea (Santiago de Compostela, Spagna),

con il titolo *Weighing the Heart Against a Feather of Truth*, aveva esposto una diversa versione di *Cri du Cœur* stampata su velo. Nella prima installazione di *Cri du Cœur* alla galleria Lelong, nel 2005, pare che il fregio sia stato fissato al muro con l'aiuto di un ferro da stiro passato su minuscoli e numerosi punti d'attacco muniti di biadesivo la cui colla agisce con il calore. La difficoltà di maneggiare carta incollata direttamente al muro ha portato a inserire gli adesivi in diciotto pannelli intermedi che sono stati utilizzati per l'installazione dell'opera oltre che per la sua conservazione.



**ARTAUD PAINTINGS –
YOU BEAR THE STIGMA...**

1969

Acrilico, inchiostro e collage su carta
72 × 59 × 4 cm

Courtesy The Estate of Nancy Spero
e Galerie Lelong, Parigi

**ARTAUD PAINTINGS –
FORMING GOD IN THE SLIMEY**

1969

Gouache et collage peint sur papier
74,5 × 61,5 × 3,5 cm

Courtesy The Estate of Nancy Spero
e Galerie Lelong, Parigi

**ARTAUD PAINTINGS –
LES CHOSES N'ONT
PLUS D'ODEUR**

1970

Gouache e collage dipinto su carta
75,5 × 64 × 3,5 cm

Courtesy The Estate of Nancy Spero
e Galerie Lelong, Parigi

**ARTAUD PAINTINGS –
ALL WRITING IS PIGSHIT,
ARTAUD**

1970
Calligrafia e pittura su carta
74,5 × 61,5 × 3,5 cm
Courtesy The Estate of Nancy Spero
e Galerie Lelong, Parigi

**ARTAUD PAINTINGS –
FINALLY I HATE**

1969
Gouache su carta
74,5 × 61,5 × 3,5 cm
Courtesy The Estate of Nancy Spero
e Galerie Lelong, Parigi

**ARTAUD PAINTINGS –
I WISH THAT YOUR LAW...**

1969
Gouache su carta
68,9 × 55,9 × 3,2 cm
Courtesy The Estate of Nancy Spero
e Galerie Lelong, New York

**ARTAUD PAINTINGS –
JE NE TOUCHE PLUS...**

1970
Gouache e collage dipinto
a mano su carta
71,2 × 59 × 3,2 cm
Courtesy The Estate of Nancy Spero
e Galerie Lelong, New York

**ARTAUD PAINTINGS –
LA COUPURE...**

1970
Gouache, inchiostro e collage
dipinto a mano su carta
61 × 49,5 cm
Courtesy The Estate of Nancy Spero
e Galerie Lelong, New York

Queste gouache fanno parte della serie degli *Artaud Paintings*, e utilizzano brevi citazioni estrapolate dal loro contesto.

Alla fine degli anni sessanta, Nancy Spero ha adottato gli scritti arrabbiati del teorico del teatro e "letterato" francese Antonin Artaud nel momento in cui negli Stati Uniti era un fenomeno culturale al culmine. Nel 1969 compra un'antologia in inglese curata da Jack Hirschman e pubblicata da City Lights (1965), che il figlio Philip Golub le legge in inglese e le traduce in francese. Tra il 1969 e il 1970 vengono

prodotte circa novanta opere dipinte su carta, di formato più o meno simile. Alle citazioni di Artaud, trascritte con la mano sinistra (e passando dall'inglese al francese nel corso della serie) si aggiungono collage di figure e simboli dipinti a gouache su carta fatta a mano e incollati su carta giapponese, che ingiallisce e si piega. Tutte le citazioni sono firmate Artaud tranne una. Gli *Artaud Paintings* sono precedenti al *Codex Artaud*.



CODEX ARTAUD

1971-72
26 pannelli
Collage di carte ritagliate,
pittura e testo dattiloscritto
su carta
Dimensioni variabili

CODEX ARTAUD I

1971
Collage di carte ritagliate,
pittura sintetica e testo
dattiloscritto su carta
58,4 × 226,1 cm
Centre national des arts
plastiques (CNAP), in deposito
al Musée national d'art moderne -
Centre Pompidou (MNAM-CCI),
Parigi

CODEX ARTAUD III

1971
Collage di carte ritagliate,
pittura e testo dattiloscritto
su carta
50,8 × 193,1 cm
Collezione Peter Schjeldahl e
Brooke Alderson, New York

CODEX ARTAUD V

1971
Collage su carta, testo dattiloscritto
e gouache
53,3 × 365,8 cm
Colección MACBA.
Fundació Museu d'Art
Contemporani de Barcelona,
Barcellona

CODEX ARTAUD VI

1971
Collage di carte ritagliate,
pittura e testo dattiloscritto
su carta
52,1 × 316,2 cm
Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía, Madrid

CODEX ARTAUD VII

1971
Collage e pittura su carta:
testo dattiloscritto, pittura,
stampa su carta
52 × 381 cm
Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía, Madrid

CODEX ARTAUD IX

1971
Testo dattiloscritto e collage
di pittura su carta
63,5 × 314,96 × 5,08 cm
Los Angeles County Museum
of Art, acquistato con il sostegno
di Alice e Nahum Lainer;
Hansen, Jacobson, Teller,
Hoberman, Newman, Warren,
Sloane & Richman; Sharleen
Cooper Cohen
e Martin L. Cohen, M.D.

CODEX ARTAUD XIA

1971
Collage, testo dattiloscritto
e gouache su carta
53,3 × 213,4 cm
Courtesy The Estate of
Nancy Spero e Galerie Lelong,
New York

CODEX ARTAUD XIB

1971
Collage, testo dattiloscritto
e gouache su carta
351,9 × 41,9 cm
Courtesy The Estate of Nancy Spero
e Galerie Lelong, New York

CODEX ARTAUD XII

1971
Testo dattiloscritto e gouache
su carta
487,7 × 61 cm
Collezione Stephen Golub

CODEX ARTAUD XIII

1972
Collage su carta, testo dattiloscritto
e gouache
130,2 × 62,2 cm
Colección MACBA.
Fundació Museu d'Art
Contemporani de Barcelona,
Barcellona

CODEX ARTAUD XV

1972
Collage, testo dattiloscritto
e gouache su carta
274,3 × 61 cm
Collezione privata, Londra

CODEX ARTAUD XVI

1972
Collage, testo dattiloscritto
e pittura su carta
114,3 × 45,7 cm
Collezione Max e Marie Warsh

**CODEX ARTAUD XVIII
E CODEX ARTAUD XIX**

1972
Testo dattiloscritto e gouache,
collage su carta
Dittico: 355,6 × 40,6 cm ciascuno
Collezione Paul Golub

CODEX ARTAUD XXIII

1972
Carte ritagliate e incollate,
testo stampato, gouache,
pitture metalliche, inchiostro,
timbro, gessetto su carta
giapponese
61 × 292,3 cm
The Museum of Modern Art,
New York. Dono di Agnes Gund,
R.L.B. Tobin e Jo Carole
e Ronald S. Lauder, 1993

CODEX ARTAUD XXV

1972
Inchiostro, pittura e collage su carta
61 × 487,7 cm
Williams College Museum of Art,
Williamstown (MA). Acquistato grazie
al sostegno del Kathryn Hurd Fund

CODEX ARTAUD XXVII

1973
Collage di carte ritagliate, pittura
e testo dattiloscritto su carta
108 × 42,5 cm
Collezione Philip Golub

**CODEX ARTAUD XXVIII
E CODEX ARTAUD XXVIII B**

1972
Collage, testo dattiloscritto
e gouache su carta
Dittico: 212,1 × 31,8 cm ciascuno
Collezione Stephen Golub

CODEX ARTAUD XXIX

1972
Collage, testo dattiloscritto
e gouache su carta
212,1 × 31,8 cm
Collezione Paul Golub

CODEX ARTAUD XXX

1972
Collage di carte ritagliate, pittura
e testo dattiloscritto su carta
127 × 31,8 cm
Collezione Paul Golub

CODEX ARTAUD XXXI

1972
Collage di carta ritagliata, pittura
e testo dattiloscritto su carta
127 × 31,8 cm
Collezione Paul Golub

CODEX ARTAUD XXXII

1972
Collage di carta ritagliata, pittura
e testo dattiloscritto su carta
56 × 208,3 cm
Collezione Philippe Golub

CODEX ARTAUD XXXIII

1972
Pittura e collage su carta giapponese:
testo dattiloscritto, pittura e stampa
su carta
71 × 289,6 cm
Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofia, Madrid

CODEX ARTAUD XXXIII B

1972
Pittura e collage su carta giapponese:
testo dattiloscritto, pittura e stampa
su carta
71,1 × 203,2 cm
Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofia, Madrid

CODEX ARTAUD XXXIII C

1972
Collage e gessetto su carta giapponese:
testo dattiloscritto e stampa su carta
62,5 × 295 cm
Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofia, Madrid

Il *Codex Artaud* è una serie di trentasette collage su tavola composti da fogli di carta incollati uno accanto all'altro in modo da formare strisce orizzontali o verticali conservate dall'artista in rotoli.

I collage, realizzati in due anni, tra il 1971 e il 1972, sono numerati da I a XXXIII C; tre sono dittici. La numerazione non rispetta rigorosamente l'ordine cronologico di esecuzione. Christopher Lyon, autore della monografia *Nancy Spero: The Work* (München, Prestel, 2010), individua una suddivisione per gruppi: «due sequenze, le opere I-XXI e XXII-XXXI, comprendono ciascuna alcuni pannelli orizzontali seguiti da altri verticali. Esiste poi un blocco finale di pezzi orizzontali, XXXII e XXXIII». La scelta dei formati – lunghe strisce irregolari orizzontali o verticali – contrasta fortemente con il consueto rettangolo in cornice che caratterizza la tradizione pittorica occidentale. Anche se oggi è incorniciato, ogni rotolo invita a una «visione periferica», come ha spiegato l'artista nel 2004.

Altrettanto notevoli sono il materiale – carta giapponese – e il processo di materializzazione di ognuno degli elementi dei “rotoli”.

Le strisce di carta, in realtà, servono da supporto a elementi aggiunti a collage. La parte testuale e le immagini di tipo figurativo danno vita a un confronto e a uno scambio costante tra il verbale e il visivo. I testi sono stati battuti a macchina in lettere maiuscole e strappate o ritagliate prima di essere incollate

sulla fragile base di carta. Le figure dipinte a gouache – a volta con l'aggiunta di altri *media* – sono state anch'esse ritagliate e incollate sullo stesso supporto. Così, in ogni sua occorrenza, il *Codex Artaud* è fatto di tre tipi diversi di carta. Ciascun pannello scardina il rapporto eroico con la pittura intesa come espressione diretta, come corpo a corpo con la tela, affermando allo stesso tempo il carattere manuale, artigianale e non meccanico di tutti gli elementi a gouache e inchiostro (comprese le increspature provocate dalla colla nel processo di applicazione e asciugatura).

I testi dattiloscritti sono tutti costituiti da citazioni dello scrittore, teorico, performer e artista francese Antonin Artaud. Sono state trascritte da Nancy Spero nel francese originale e tratte dalla sua opera completa (*Ceuvres Complètes d'Antonin Artaud*, voll. 1, 4, 8, 9, Paris, Gallimard, 1971).

Nel video girato da Patsy Scala nel 1973, in cui Spero srotola alcune parti del *Codex Artaud* sul pavimento del suo studio di New York a La Guardia Place, si sente il figlio dell'artista, Philip Golub, che legge una lettera di Artaud a Jacques Rivière mentre la madre, al suo tavolo, ascolta e scrive a mano su fogli di carta. È Golub l'autore della traduzione inglese dei testi per la prima esposizione del *Codex Artaud* alla A.I.R. Gallery nel 1973.

Le citazioni presenti sui diversi pannelli del *Codex* non seguono la sequenza cronologica della produzione scritta di Artaud e creano, attraverso la frammentazione linguistica, una geografia relazionale autonoma. Le centoquaranta citazioni presenti nell'opera di Spero sono riportate nella pubblicazione di Julie Ault che accompagna l'opera in occasione dell'esposizione *Slip of the Tongue*.

Il *Codex Artaud* fu esposto per la prima volta nel 1973 per la mostra inaugurale della galleria cooperativa A.I.R. Gallery in Wooster Street, a SoHo (New York), aperta nel 1972 da un collettivo di artiste. Spero era tra le socie fondatrici. Il *Codex Artaud* fu esposto anche al Douglass College,

Rutgers University, New Brunswick (New Jersey) nel 1974.

Benché le due mostre fossero intitolate *Codex Artaud*, presentavano in realtà solo parti dell'opera. Non ci sono prove che il *Codex Artaud* sia mai stato esposto in pubblico nella sua totalità.

STELLA THE MARRIAGE OF REASON AND SQUALOR (FIRST VERSION)

1990

Pittura laccata nera su tela
229,5 × 328 cm

Estate Sturtevant, Parigi. Courtesy
Galerie Thaddaeus Ropac,
Parigi-Salisburgo

La serie degli *Stella* di Sturtevant (*Stella Tomlison*, *Stella Getty Tomb*, *Stella Club Onyx*, *Stella Seven Steps*, *Stella Arbeit Mach Frei*, *Stella Bethlehem Hospital*, *Stella the Marriage of Reason and Squalor*, *Stella Die Fahne Hoch*) è stata esposta alla galleria Rhona Hoffman di Chicago nel 1990.

La mostra metteva a fuoco il decennio degli anni ottanta, prima che Sturtevant partisse per l'Europa e Parigi, dove ha vissuto fino al 2014, anno della sua morte.

Con gli *Stella* l'artista ha affrontato le questioni programmatiche e tecniche sollevate da questa serie di dipinti neri totalmente astratti nella misura in cui sfidano ciò che nell'astrazione resta figurativo: il rapporto tra figura e sfondo, la gerarchia che privilegia certe parti all'interno del piano pittorico, la contrapposizione tra interno ed esterno. Questi elementi figurativi sono quindi sostituiti dall'uso della ripetizione e della simmetria. Ora, quando Frank Stella rifiuta l'arte intesa come «una registrazione incessante della personalità» per sostituirla con l'impersonale tautologia «what you see is what you see», il nome di Stella è ancora lì. La firma rimane per «riconoscere» l'autore e la sua autorità su quel dipinto, per quanto si rivendichi che è «buono» quanto quello di un imbianchino, né più né meno. Ma quando la paternità di Stella scompare, cosa resta?

ALINA SZAPOCZNIKOW

Dipingendo *Stella the Marriage of Reason and Squalor (First Version)* Sturtevant non si appropria di niente, nel senso che non mette niente in conto a se stessa, non aggiunge e non toglie.

Qual è il suo metodo? «È imperativo che io veda, conosca e fissi visivamente nel mio cervello ogni opera a cui lavoro. Non scatto fotografie, e utilizzo i cataloghi solo per verificare le dimensioni e la scala. L'opera viene realizzata principalmente a memoria, facendo ricorso alle stesse tecniche, facendo gli stessi errori che da allora si producono negli stessi punti». Salvo il fatto che non è uno Stella.

Su un foglio di provini fotografici senza didascalia pubblicato tra i documenti di laboratorio che figurano nel catalogo della mostra di Sturtevant *The Brutal Truth* (Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main, 2004), si vede l'artista dipingere strisce nere su tele bianche. Una foto, circondata di rosso e quindi isolata, è scattata da un'angolatura che fa vedere più la tela che l'artista, molto vicina al quadro che sta terminando. L'indagine fotografica sulle procedure di Sturtevant autentica in maniera paradossale il metodo descritto sopra. La fotografia registra la piega equivoca presa da una pratica pittorica che resta al servizio di una costruzione biografica, come mostra il "ritratto" fotografico di Frank Stella scattato dal fotografo Ugo Mulas e riprodotto nel suo libro *New York: The New Avant-Garde*.



SCULPTURE-LAMPE IX 1970

Resina di poliestere colorata,
filo elettrico, metallo
127 × 42 × 33 cm
Pinault Collection

«È un calco della mia bocca» spiega Alina Szapocznikow al regista Jean-Marie Dro, che gira *Journal de Voyage. En Pologne* (1969) per la televisione francese. Partita da un calco della propria gamba, l'artista si dedica a una consistente produzione di fiori-bocche, seni e pance. Queste impronte parziali del corpo si incastrano in figure costituite di materiali industriali, cemento o cemento plastico, e si incarnano nei colori vivi del poliestere, una materia sintetica il cui uso innovativo permette effetti di traslucidità e luce. La Szapocznikow realizza nel 1966 una prima serie di «seni illuminati» e di «lampade-bocca» in resina di poliestere. Le impronte di bocche carnose che vi sono incastrate sono la sua, quella di Ariane Raoul-Duval – compagna dello scrittore Roland Topor con cui la Szapocznikow ha stretto amicizia – e quella dell'attrice inglese Julie Christie. Filiformi e policrome, le lampade-bocca si aprono come fiori sul loro gambo slanciato dentro cui passa un filo elettrico collegato a una lampadina che, accesa, rende la forma delle labbra quasi fosforescente.

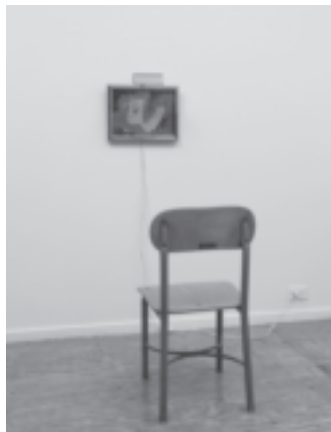
Due lampade-bocca scure figurano sulla copertina del catalogo ideato dal critico francese Pierre Restany e realizzato nel 1967 dal grafico Roman Cieslewicz (che è anche il suo

secondo marito) per la galleria parigina Florence Houston-Brown.

Nel 1970 la Szapocznikow continua a produrre e vendere lampade-bocca e anche gioielli, ad esempio anelli con calchi di labbra incastonati e cuscini-pancia. Queste sculture-oggetti-corpi sono pensate secondo una strategia di moltiplicazione, nel rispetto della loro funzionalità. Convertiti in "gadget", come si diceva negli anni sessanta, tradiscono la volontà dell'artista di «declassificare» e «degradare» la scultura. È anche l'effetto che l'artista ricerca nelle *Photo-sculptures di chewing-gum masticato*, quindi ancora una volta fabbricate con la bocca (1971-2007).

Celebrate in Polonia finché Szapocznikow era viva (muore nel 1973, anno della sua prima mostra monografica al Musée d'art moderne de la Ville de Paris) e coronate nel 1975 con una retrospettiva che ha girato otto città della Polonia, le sue opere sono state esposte sempre meno.

Il purgatorio dura fino agli anni Duemila, in cui dalla Polonia parte un'azione di riscoperta che passa per Documenta 12 a Kassel (2007) e varie gallerie (Gisela Capitain, Broadway 1602, e la Galerie Loevenbruck, a cui il figlio dell'artista affida la successione) prima di arrivare alla mostra monografica che ha luogo tra il 2011 e il 2013 al WIELS di Bruxelles, all'Hammer Museum di Los Angeles, al Wexner Arts Center di Columbus e al MoMA di New York.



**TOWARDS AN ABSTRACT
ICON**

1980

Acrilico su tela con cornice dell'artista
e lampada

23 x 30,2 cm

Collezione privata

Nel 1980, mentre è a New York impiegato come uomo delle pulizie in un ospedale, Paul Thek scrive a Franz Deckwitz che sta lavorando «a piccole tele, molto piccole, 9 x 12", tutte di stili e soggetti diversi, anche se penso molto a Kandinsky, Klee, Moreau e Niki de Saint Phalle».

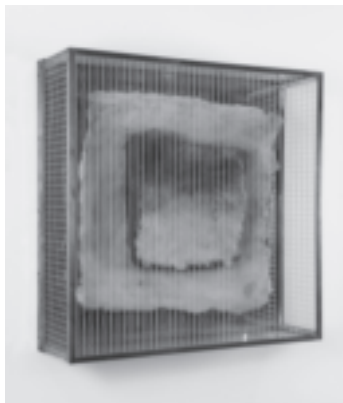
Diciotto di questi dipinti, tutti provvisti di cornici dorate su cui è stato incollato il titolo, e di una lampada a collo di cigno, vengono esposti con il titolo *Small Paintings* alla Brooks Jackson Iolas Gallery di New York nel 1980 (poi con il nome di *Petites Peintures* da Samy Kinge a Parigi, nel 1982). La luce delle lampade a collo di cigno che ornano ogni cornice conferisce all'allestimento una dimensione drammatica. Qualche sedia dorata è collocata davanti all'uno o all'altro quadro, oltre che in mezzo alla sala, al centro della quale troneggia una composizione di orchidee. Richard Flood, che nel maggio 1980 commenta la mostra su «Artforum», descrive quanto questi quadri, che convogliano molti luoghi comuni, siano in realtà un attacco alla «figura avvelenata della scuola artistica postmodernista».

I quadri fanno parte dell'installazione *Where Are We Going*, presentata da Paul Thek alla Biennale di Venezia nel 1980.

Al centro della sala si trova una torre di Babele di sabbia, con terra o sabbia e giornali sospesi intorno, mentre sulle

pareti è attaccato un gran numero di dipinti.

Non ci sono *installation views* di questo quadro, ma è probabile che sia stato esposto alla galleria Samy Kinge di Parigi nel 1982. La cornice è originale e il quadro ha conservato la striscia composta con Dymo che ne costituisce la targhetta. La sedia non fa parte dell'opera, ma costituisce semmai una caratteristica del modo di esposizione, così come l'altezza a cui è attaccata al muro: piuttosto in basso, come se i quadri fossero o potessero essere visti da una sedia. Nell'ultima mostra che ha montato nel 1988 alla galleria Brooke Alexander Inc. di New York, Paul Thek si è servito di una sedia di scuola, elemento ripreso anche nella mostra postuma *Diver* organizzata dal Whitney Museum e dal Carnegie Museum of Art di Pittsburgh.



UNTITLED

1964-1965

serie *Technological Reliquaries*

Cera, metallo, legno, vernice, peli,
corda, resina, vetro

61 x 61 x 19 cm

Watermill Center Collection,
courtesy Alexander and Bonin,
New York

Il titolo *Meat pieces* (pezzi di carne) sta a indicare tre gruppi di lavori di Paul Thek. Il primo, che comprende *Untitled* del 1964-1965, è più crudo, in particolare per l'uso di peli, tesi a produrre repliche convincenti di pezzi di pelle e di carne fresca e fibrosa, inseriti in scatole in vetro di cui molte con motivi serigrafati e giunture di metallo.

Secondo una restauratrice che per motivi di servizio ha aperto un (altro)

reliquiario, la carne è costituita da più strati successivi di cera d'api e modellata in maniera tradizionale. A caldo, la cera è stata mescolata con colori a olio in modo da evocare il sangue e le fibre, oltre che il grasso giallastro e incartapecorito. Il contrasto tra l'aspetto deperibile della carne e la vetrina continua nel secondo gruppo di pezzi di carne, che per i contenitori si serve di plexiglass colorato e formica.

Il terzo gruppo comprende parti anatomiche in vetrine di plexiglass trasparente, con alcune indentazioni sul coperchio. Questi lavori sono concomitanti a *The Tomb* (la tomba), il primo dei lavori di Thek in cui l'artista, con l'aiuto dell'assistente Neil Jenney, crea un calco integrale del proprio corpo. Tra i materiali visivi generalmente citati come punti di riferimento ci sono le fotografie delle catacombe dei Cappuccini a Palermo scattate dal suo compagno Peter Hujar durante un viaggio insieme in Sicilia nell'estate del 1963 e presenti qui in mostra. Secondo Paul Thek «L'innocenza delle cripte barocche in Sicilia, [...] ottomila cadaveri – non scheletri, corpi – che arredano i muri, e corridoi pieni di bare vetrate [...]. Trovavo delizioso che dei corpi potessero essere utilizzati per decorare una stanza, come i fiori».

Tutti i pezzi di carne sono stati fatti a New York. Come confermerà Paul Thek nel 1969: «C'era la tendenza al minimale, al non-emozionale, addirittura all'anti-emozionale. Tanto che volevo dire qualcosa di nuovo sull'emozione, sul lato brutto delle cose. Volevo restituire l'arte alle caratteristiche crude della carne umana. La gente ha pensato che fosse una cosa sadomasochista. A me non è neanche venuto in mente, ma se vogliono vederla così per me è okay: il sadomasochismo, almeno, è una caratteristica umana, non è fatto da una macchina. Quando mi sono accorto che la gente mi vedeva come "l'uomo della carne" ho smesso».

Il primo gruppo è stato esposto alla Stable Gallery di New York, la galleria di Eleanor Ward in cui esponevano anche Robert Indiana, Cy Twombly e Andy Warhol.

È il gruppo di cui fa parte *Untitled*. La scatola di vetro e metallo, percorsa da linee gialle, è un chiaro riferimento

SCUOLA DI TIZIANO

a *Hommages au Carré* del pittore Josef Albers. Nell'intervista di Gene Swenson per «Artnews» nell'aprile del 1966 Thek spiega: «Mi piace la dissonanza tra le due superfici, il vetro e la cera. Una è trasparente, brillante e dura. L'altra è tenera e vischiosa. Cerco di armonizzarle senza congiungerle, o il contrario. Da principio la vulnerabilità fisica della cera esige le scatole. Ora le scatole sono sviluppate in modo da aver bisogno della cera. Sono scatole serene. La loro precisione è come quella dei numeri, ragionevole». Molte mostre espongono i pezzi di carne, in particolare quella organizzata da Gene Swenson nel 1966, *The Other Tradition*, a Philadelphia, nell'università della Pennsylvania, e Documenta 9 di Kassel (Germania) nel 1968. Tuttavia il termine *Technological Reliquaries* sotto cui appaiono oggi le opere viene utilizzato solo dopo il 1977.



UNTITLED (MEAT CABLES) 1969

A: cera su cavo d'acciaio con due agganci
4,5 x 4 x 450 cm

B: cera su cavo d'acciaio con anello, aggancio, bullone
6 x 6,5 x 940 cm

Collezione privata, courtesy Alexander and Bonin, New York

Nel gennaio del 1969 Paul Thek partecipa a una mostra di gruppo alla Galerie 20 di Amsterdam con gli artisti olandesi Woody van Amen, Daan van Golden e Wim T. Schippers. Per la sua prima apparizione sulla scena artistica di Amsterdam installa un certo numero di cavi d'acciaio che incorporano pezzi di carne in cera e resina. I cavi, su cui sono sospesi anche fogli di giornale, sono tesi con la loro "carne" da una parete all'altra della galleria, esattamente come nel suo studio.

MASCHERONE DI SATIRO

Metà anni quaranta del XVI secolo
Olio su tavola

59 x 58 cm

Gallerie dell'Accademia, Venezia

Nei primi quarant'anni del Cinquecento la Scuola Grande di San Giovanni Evangelista, a Venezia, che nel 1369 aveva ricevuto una reliquia della Santa Croce dalle mani di Philippe de Mezières, gran cancelliere del regno di Cipro, si amplia con la costruzione della nuova Sala dell'Albergo: le pitture del soffitto sono affidate a Tiziano e alla sua bottega. Nel 1809, per decreto di Napoleone, la Scuola è soppressa e il patrimonio passa in parte è venduto. Cinquant'anni dopo viene ricomprato da un gruppo di cittadini veneziani. I grandi dipinti di Gentile Bellini, Vittore Carpaccio e altri, che erano stati smontati, sono rimasti a Venezia e figurano tra le collezioni delle Gallerie dell'Accademia. L'elemento centrale del soffitto della Sala dell'Albergo, la *Visione di san Giovanni Evangelista a Patmos* di Tiziano si trova oggi alla National Gallery of Arts di Washington, mentre i frammenti rimanenti del soffitto, caratterizzati come «opere di bottega» (putti, grottesche, simboli degli evangelisti e questo mascherone di satiro) sono conservati alle Gallerie dell'Accademia.

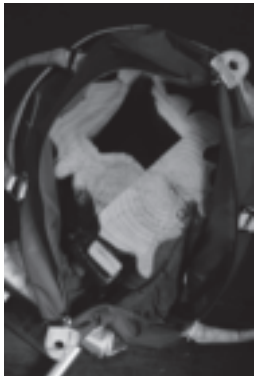
DANH VO



IF YOU WERE TO CLIMB THE HIMALAYAS TOMORROW 2007

Orologio Rolex, accendino Dupont,
anello militare americano con sigillo
527,81 x 618,24 x 440,44 cm
Courtesy dell'artista
e Isabella Bortolozzi Galerie, Berlino

Vetrina contenente oggetti acquistati dall'artista al padre, Phung Vo: un orologio Rolex acquistato da Phung, il cui oro venne tolto alla vigilia della fuga della famiglia dal Vietnam; un accendino Dupont acquistato con i primi guadagni di Phung in Danimarca; un anello militare americano con sigillo. Per questi oggetti, l'artista corrispose al padre una somma pari al costo delle "versioni migliorate", che Vo senior acquistò in seguito. Phung possiede ancora le seconde versioni e indossa quotidianamente l'orologio e l'anello. Nel 2011, ha firmato un testamento – con la moglie, Hao Nguyen, come testimone – in cui lascia queste ultime (o le seconde versioni) al Walker Art Center di Minneapolis, a fronte della restituzione della sua lapide a Copenaghen. La lapide in questione è un'opera presente nella Walker Collection, *Tombstone for Phung* (2010), acquisita nel 2011. Dopo la convalida del testamento, la pietra tombale sarà consegnata in cambio dell'orologio, dell'accendino e dell'anello attualmente in possesso di Phung.



UNTITLED

2008

Valigia con rotelle, legno di albero da frutto

64 × 53 × 25 cm

Collezione privata, Torino

Valigia contenente una porzione di sei sezioni di una scultura medioevale tedesca che ritrae san Giuseppe, acquisita intera nel 2008. L'artista ha tagliato la scultura in sei parti e ha sistemato ciascun pezzo in una valigia scelta in base alle norme della compagnia aerea europea low-cost Easyjet sulle dimensioni del bagaglio ammesso in cabina.



OMA TOTEM

2009

Televisore Philips da 26", lavatrice Gorenje, frigorifero Bomann, crocifisso di legno, pass d'ingresso a un casinò

Collezione privata, Torino

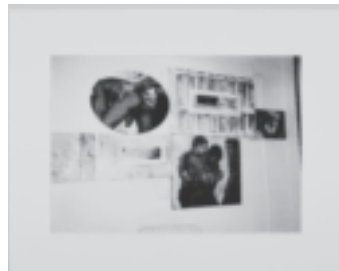
Frigorifero, lavatrice e televisore: questi oggetti fanno parte di un dono ricevuto

dalla nonna materna dell'artista, Nguyen Thi Ty, dall'Immigrant Relief Program (Programma di sostegno agli immigrati) quando la donna arrivò in Germania negli anni settanta. Il crocifisso è un dono della chiesa cattolica. Il pass per l'ingresso a un casinò è un acquisto personale.

Nguyen emigrò in Germania e trascorse il resto della vita ad Amburgo (anziché in Danimarca come l'artista), perché non si trovava a bordo dell'imbarcazione capitanata da Phung Vo, ma di un altro natante intercettato in mare.

La famiglia aveva infatti deciso di separarsi nella convinzione che questo avrebbe dato alla "stirpe" maggiori possibilità di sopravvivenza.

Oma Totem venne esposto per la prima volta alla Galleria Zero di Milano nell'ambito della mostra *Last Fuck* (2009).



IMUUR2

2012

Fotoincisione a colori su carta

44 × 52 cm

Courtesy dell'artista

Incisione prodotta da una stampa cromogenica dell'artista Martin Wong (1946-1999) e unico documento superstite di un'installazione realizzata con dipinti eseguiti durante la detenzione a Riker's Island. La figura principale di queste opere trae ispirazione dall'amico di Wong, l'artista di graffiti Aaron "Sharp" Goodstone. Dopo aver trovato questo fotogramma nel fondo «Martin Wong Papers» della Fales Library di New York, Vo è andato alla ricerca dei vari elementi dell'installazione, scoprendo che un dipinto appartiene al curatore Adam Putnam, un altro era coperto da un'altra opera in una galleria. Nel 2013, in occasione della Hugo Boss Prize Exhibition del Guggenheim, Vo ha presentato la raccolta di cimeli prodotti da Wong con la madre Florence. Goodstone ha incontrato Vo grazie a questo progetto (realizzato dopo che Vo aveva prodotto l'incisione),

e ha spiegato di aver preso i due dipinti che lo ritraevano nudo e di averli distrutti conservandone solo un brandello.

Estratto di un'e-mail di Aaron Goodstone, 31 marzo 2013

«Sono stato fortunato a trovare un brandello della tela in questione, della famigerata serie di Riker's Island di Martin. Sai, quando il dipinto è comparso sullo schermo al Guggenheim mentre conversavi con Julie Ault e Peter Broda, è stato sconvolgente, perché non lo vedevo da quando l'avevo distrutto. A posteriori, era un dipinto stupendo dal punto di vista della creatività artistica [...] curioso come, all'epoca, non sia stato capace di apprezzarne il merito artistico, dato che si trattava di una qualche oscura e abissale fantasia di Martin [...] è stata dura, per me, assorbire questa serie. Ripensandoci è come una lettera d'amore, è una straordinaria resa dell'espressione creativa. Le cose del cuore sono tutte pure. Forse l'amore non corrisposto e non ricambiato è il più puro, perché non comporta alcun contatto umano. Ad ogni modo, ripensavo a quando mi chiedesti perché ho conservato quel brandello del dipinto: capisco di averlo tenuto perché era la parte in cui non mi mostravo "nudo", ma suppongo di averlo fatto anche perché quel dipinto mi piaceva, quindi non aveva senso distruggerlo tutto. In fin conti, questo fa parte del contorto lessico del rapporto artista-confidente-collezionista-amico...».



UNTITLED

2012

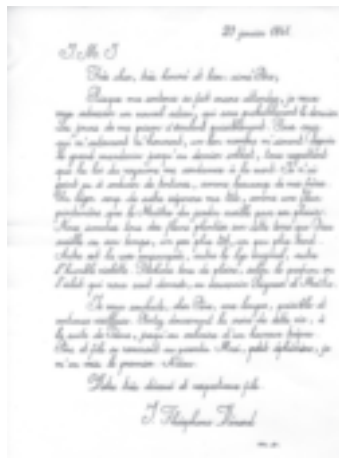
Capelli biondi di una bambina di dieci anni

95 × 10 cm

Collezione privata

Capigliatura appartenente a una compagna di classe dei nipoti dell'artista ai quali Vo aveva chiesto di recuperare capelli biondi di una bambina (con il consenso dei genitori), pagati al centimetro. Questo materiale, specie se proveniente da bambine, è uno dei più efficaci per prevedere il grado di umidità in un ambiente chiuso.

Gli igrotermografi contemporanei impiegano fibre sintetiche (con risultati meno precisi), ma vengono preferiti i capelli di giovani donne bionde, perché sono in grado di espandersi e allungarsi in presenza di livelli di umidità anche minimi. Come ha affermato l'artista: «Ho un esercito di nipoti, quindi ho pensato di attivarli un po' offrendo loro 100 dollari se trovavano qualche compagna di classe disposta a vendere i propri capelli... Alle ragazzine piacciono i soldi, a molte di loro, quantomeno. Ma sono anche affezionate ai loro capelli, quindi ho offerto loro una certa somma per centimetro, affinché fossero più disponibili al sacrificio. È sempre interessante vedere quali scelte fanno».



02.02.1861

2009-
inchiostro su carta
29 x 21 cm
Courtesy dell'artista

L'ultima lettera scritta da san Giovanni Teofane Venard (Théophane Vénard) al padre prima di essere decapitato e copiata dal padre di Danh Vo, Phung Vo. Ciascun testo manoscritto viene recapitato per posta, in busta chiusa, direttamente dal padre dell'artista al compratore.

Questo è il primo testo che l'artista fece scrivere al padre per quella che divenne una serie continuativa di progetti calligrafici.



BEAUTY QUEEN

2013
Legno
22 x 50 x 32 cm
Pinault Collection

Scultura lignea del XVII secolo raffigurante Cristo; precedentemente in legno policromo, realizzata in Francia, nella zona dello Champagne nelle Ardenne, tagliata e collocata in una confezione in legno di latte condensato. Prodotta presso il Porto Culturgest, in Portogallo, per la mostra *Gustav's Wing*, 2013. Altri elementi della stessa scultura raffigurante Gesù appaiono nell'opera *Log Dog*.



CHRISTMAS, ROME, 2012

2013
Elementi in velluto
Dimensioni variabili
Pinault Collection

Pezzi di velluto usati nelle esposizioni, trovati dall'artista mentre era in vacanza con la famiglia in Italia. I motivi sul tessuto sono dovuti ai pezzi del museo installati sopra di essi e all'esposizione alla luce nel corso del tempo.



SELF-PORTRAIT (PETER)

2005
Courtesy dell'artista

Documento emesso dall'Accademia Reale danese quando Vo, non ancora laureato, frequentava la scuola. Lettera con cui il pittore ed ex professore danese Peter Bonde raccomanda a Vo di smettere di dipingere. Vo inserì il documento nel portfolio artistico che presentò al professor Tobias Rehberger per l'ammissione alla Staedelschule di Francoforte. La sua domanda venne accolta. Quest'opera è esposta alle Gallerie dell'Accademia di Venezia per tutta la durata della mostra.



BYE BYE

2010
Fotoincisione in bianco e nero
su carta
65 x 52 cm
Pinault Collection

Fotografia dei missionari T. Vénard, G. Goulon, J. Perrier, J. Lavigne e J. Theurel in partenza da Parigi alla volta dell'Asia il 19 settembre 1852. In seguito, Théophile Vénard – decapitato in Indocina nel 1861 – fu canonizzato. Il missionario è autore della lettera di addio ricopiata da Phung Vo, *02.02.1861* (2009-) e inserita in questa mostra.



LOG DOG

2013

Rami, catene e uncini di ferro arrugginito, sculture in legno
Dimensioni variabili
Pinault Collection

Rami raccolti a Città del Messico e nei dintorni, su cui si innestano sculture lignee a tema religioso provenienti da diverse zone d'Europa. Installati con "piantole" – strumenti costituiti da catene e uncini, reperiti nel Nordest degli Stati Uniti e usati per trascinare i pesanti tronchi d'albero – e frammenti di una figura di Cristo in quercia realizzata in Francia nel XVII secolo. Il busto della figura fa parte di un'altra opera della mostra, *Beauty Queen* (2012).

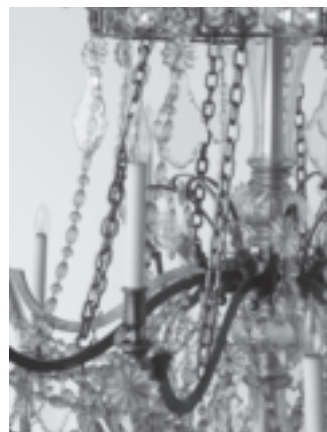


WE THE PEOPLE (DETAIL)

2011-2013

rame martellato
40 × 330 × 60 cm
Pinault Collection

Riproduzione in scala 1:1 del rivestimento in rame della Statua della Libertà di Frédéric August Bartholdi, prodotta in circa 250 esemplari vicino a Shanghai per essere esposta da sola o in piccoli gruppi di frammenti. Una fonte di ispirazione per questo progetto viene da un dipinto di Martin Wong, *The Statue of Liberty* (1997 circa, presente in questa mostra), che ritrae la Statua della Libertà sezionata a metà e con un'architettura immaginaria al suo interno.



08:03, 28.05

2009

Lampadario del tardo XIX secolo, proveniente alla sala da ballo dell'ex Hotel Majestic, Avenue Kleber, Parigi
Dimensioni variabili
Statens Museum for Kunst, Copenhagen

Durante l'occupazione tedesca della Francia nella seconda guerra mondiale, l'hotel era il quartier generale dell'alto comando militare del Reich. In seguito ospitò gli uffici dell'UNESCO, prima di diventare la sede del Ministero francese degli Affari esteri. Nelle sue stanze vennero siglati i trattati di Parigi e il piano in nove punti finalizzato a garantire la pace in Vietnam nel 1973. L'edificio ha ospitato anche i negoziati di pace sul Kosovo, sulla Costa d'Avorio e su diversi altri conflitti internazionali. L'hotel venne poi venduto e oggi è la sede del primo Peninsula Hotel in Europa.



GUSTAV'S WING

2013
bronzo
Dimensioni variabili
Pinault Collection

Scultura di una figura umana a grandezza naturale, realizzata in sei frammenti fusi nel bronzo, e basata su un calco del corpo di Gustav, l'allora undicenne nipote dell'artista. L'ispirazione per l'opera viene da una foto della scapola sporgente del ragazzo, che lui stesso chiamava la sua «ala».



UNTITLED

2009
anello d'oro, lettera scritta
a mano da Hao Nguyen
2 x 2 cm
Collezione Stefania Morellato
e Emilio Giorgi

«Una mossa sbagliata. Questa è una storia che non mi ricapiterà mai più nella vita. Lo ricordo bene, era il 1969, l'anno in cui mi sposai. Circa tre mesi

dopo il matrimonio andai al mercato e vidi una folla di gente accalcata. Incuriosita mi avvicinai e notai che al centro c'era un gruppetto di giocatori affacciati intorno a tre carte da gioco. Una regina e due carte bianche. La posta in gioco era alta, perciò mi fermai a guardarli per un bel po' di tempo. Volevo puntare anch'io, ma non avevo denaro.

Che fare? A quel tempo portavo la fede nuziale. Decisi di togliermela e di giocare quella. Vedevo benissimo dov'era la regina, ma all'improvviso uscì una carta bianca. Avevo perso l'anello.

Ero terrorizzata e lo rivolevo indietro. Corsi a casa, presi la fede di mio marito e la puntai nella speranza di recuperare la mia. Alla fine le persi entrambe.

Non sapevo proprio cosa fare. Temendo che mio marito lo scoprisse, comprai altri due anelli. Ho tenuto per me questa storia fino al 1998. La prima persona a cui la raccontai fu mia madre. Le feci giurare di non ripeterla a nessuno, ma lei non ci fece caso e la riferì a mio marito. Mio marito si mise a ridere, era passato talmente tanto tempo.

Non si arrabbiò né mise il muso. Questa è la storia delle mie due fedeli nuziali».

Hao Thi Nguyen
8-06-09



UNTITLED

2007
Legno, tela
111 x 295 x 265 cm
Fonds National d'Art Contemporain,
Parigi

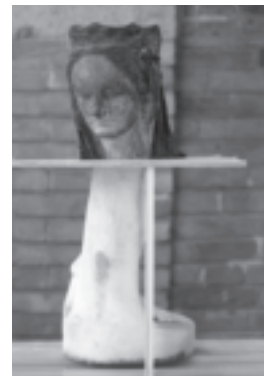
Quattro sculture tombali di Jarai, circa 1954: *Legionnaire*, *Crying/Angry Woman*, *Monkey*, *Man* (legionario, donna piangente/arrabbiata, scimmia, uomo). Paio di guanti bianchi, carta da pacco, quattro casse.



18.10.1860

2013
Fotoincisione su carta
54,5 x 42,5 cm
Pinault Collection

L'immagine ritrae uno dei cinque cani cinesi catturati durante la razzia perpetrata alla vigilia del decreto di Lord Elgin (figlio del VII conte di Elgin, noto per i "marmi di Elgin", ovvero i fregi del Partenone), che il 10 ottobre 1860 ordinò di radere al suolo il Palazzo d'Estate di Pechino. Questo cagnolino in particolare fu trovato accucciato in un guardaroba e un ufficiale inglese lo portò con sé in Gran Bretagna per offrirlo in dono alla regina Vittoria, che lo chiamò Looty ("bottino").



YOUR MOTHER SUCKS COCKS IN HELL

2015
Frammento marmoreo di bambino, artigiano romano, I-II secolo d.C.; Madonna con Bambino in legno di quercia policroma, primo gotico francese 1280-1380; compensato 53,3 x 39,6 x 35,1 cm
Pinault Collection

Titolo tratto da una battuta pronunciata dal demonio nel film *L'esorcista*; sceneggiatura di William Peter Blatty, regia di William Friedkin, con Mercedes McCambridge, Linda Blair. Warner Bros., 1973.



UNTITLED

2015

Oro, cartone, diversi attrezzi agricoli in ferro e legno
Dimensioni variabili
Pinault Collection

Scatole di cartone americane che illustrano il motivo di brand utilizzati nella vita quotidiana, come: dentifricio Colgate, cereali Kellog's, candeggina Clorox e acqua Poland Springs. All'interno di ciascuna scatola è disegnato lo schema originale della bandiera americana a 13 stelle, che rappresenta ciascuna delle 13 colonie fondatrici. L'installazione conta 27 bandiere in totale, una per ciascun cambiamento subito dalla bandiera nel corso dei decenni (è stata aggiunta una stella per ogni nuovo Stato).



UNTITLED

2015

Testa di cherubino in legno di quercia policromo, XVII secolo
11,8 x 17 x 16,5 cm
Collezione privata



**SHOVE IT UP YOUR ASS,
YOU FAGGOT**

2015

Madonna col Bambino in legno di quercia policromo, primo gotico francese 1280-1320; busto marmoreo di Apollo, scuola romana, I-II secolo d.C.; acciaio
154,2 x 50 x 50 cm
Courtesy dell'artista e Marian Goodman Gallery, New York

Titolo tratto da una battuta pronunciata dal demonio nel film *L'esorcista*; sceneggiatura di William Peter Blatty, regia di William Friedkin, con Mercedes McCambridge, Linda Blair. Warner Bros., 1973.



UNTITLED

2007

Arco e frecce Montagnard, ascia di cacciatori Rhade di elefanti, poggiatesta pieghevole di bambù Montagnard, spada di guerriero Rhade con moneta tardo ottocentesca montata sull'elsa, scatola di cartone, 14 documenti, certificato
Dimensioni variabili
Johann e Lena König, Berlino



UNTITLED

2007

Antico fucile da caccia francese a percussione della tribù H Mong, cintura con corno di bufalo e fibbia in corno di muntiacus, borsa ricavata da una t-shirt militare francese con chiusura a pressione contenente un tubo di capsule a percussione, borsa di cartucce e proiettili di piombo da moschetto, ascia da lavoro in legno e impugnatura di bastone di *mahout*, tubo per mescolare i medicinali e pestello/mestolo in bambù e recipiente per medicinali di zucca, cuscino tessuto a telaio, strumento musicale in bambù, pettine in osso con decorazione con animale essiccato, due campane da elefante in gabbia di bambù, scatola di cartone con coperchio
Dimensioni variabili
Collezione Mackert

UNTITLED

2015

Calligrafia di Phung Vo
Dimensioni variabili
Courtesy dell'artista

*Break my face in was the kindest touch you
Ever gave*

*Wrap my dreams around your thighs and
Drape my hopes upon the chance to touch your
arm*

*Fabulous Muscles
Cremate me after you cum on my lips
Honey boy place my ashes in a vase beneath
your workout bench*

DAVID WOJNAROWICZ

*No romance, no sexiness but
A star filled night
Kneeling down before now familiar flesh of
your deformed penis
Wigging out before the unfamiliar flesh of my
broken neck*

*Fabulous Muscles
Cremate me after you cum on my lips
Honey boy place my ashes in a vase beneath
your workout bench*

*Fabulous Muscles
Cremate me after you cum on my lips
Honey boy place my ashes in a vase beneath
your workout bench*

Stewart, Jamie. "Fabulous Muscles."
Fabulous Muscles. Lyrics. Perf. XiuXiu.
5 Rue Christine, 2004.



UNTITLED (BUFFALOS)

1988-1989
Stampa alla gelatina d'argento
102,87 × 121,92 cm
Collection of Annie Leibovitz,
Courtesy of the Estate of David
Wojnarowicz e P.P.O.W. Gallery,
New York

Nel 1988-1989 David Wojnarowicz lavora alla mostra *Weight of the Earth*, composta di due parti comprendenti ognuna quattordici fotografie e un piccolo disegno, considerate «film per la vita, che fanno sentire una nota particolare, come ogni parola che costruisca una frase». Le foto possono rimanere autonome, ma insieme descrivono qualcosa di ancora più enigmatico. *Weight of the Earth* tratta della «cattività in tutto ciò che ci circonda». Nei suoi appunti Wojnarowicz descrive la mostra come il «peso della gravità, la trazione sulla superficie della terra di tutto ciò che cammina, striscia o rotola su di essa» e la «pesantezza dell'esistenza preinventata in cui siamo spinti».

Nella sua prima selezione di trentacinque o quaranta immagini possibili c'è *Untitled (Buffalos)*, chiamata anche *Untitled (Falling Buffalos)*. Questa fotografia proviene da una visita al museo nazionale di storia naturale di Washington, dove Wojnarowicz ha fotografato il particolare di un diorama che illustra i metodi di caccia al bisonte degli indiani d'America, consistenti nell'inseguire gli animali fino a farli cadere da un dirupo. Vi si vede un bisonte che cade, mentre un altro sta perdendo l'equilibrio e un terzo si avvia sulla stessa strada. L'artista ha descritto questa fotografia come «un'immagine metaforica per il titolo della mostra, dotata del senso di una collisione imminente che implica l'accelerazione della velocità nelle strutture della civiltà». Wojnarowicz porta il negativo della foto

al laboratorio Schneider-Erdman che dal 1984 sviluppa le sue pellicole e stampa i provini in cambio di occasionali tirature. Lo stampatore, Gary Schneider, aveva precedentemente assistito l'amico Peter Hujar – «padre, fratello», occasionalmente amante e mentore – di Wojnarowicz. Quest'ultimo occupa il loft di Peter Hujar dopo la sua morte e conterà a viverci, nonostante i tentativi di sfratto, fino al 1991.

Untitled (Buffalos) è ormai un'immagine «iconica», una delle risposte artistiche più ossessive in rapporto all'epidemia di AIDS. Un particolare è servito per la copertina del libro di David Wojnarowicz *Closet to the Knives*, e anche la band degli U2 ha utilizzato un dettaglio del bisonte per la copertina del singolo *One* (1992) e per un video che Wojnarowicz, morto di AIDS il 22 luglio 1992, non avrà probabilmente visto.

MARTIN WONG



VOICES

1981

Acrilico su tela

184 x 122 cm

Pinault Collection

Tenements sono case popolari in mattoni, abbastanza strette e generalmente poco elevate (da cinque a sette piani), costruite su piccoli lotti di terreno nel quartiere del Lower East Side, che hanno costituito i primi alloggi degli immigrati affluiti nell'Ottocento. Nel 1900 i due terzi degli abitanti di New York City vivevano in edifici di questo genere. L'allineamento serrato, l'assenza d'aria e di luce, l'esiguità degli spazi e la densità delle condizioni d'esistenza sono state fotografate dal giornalista Jacob Riis nel 1890.

A partire dagli anni sessanta e settanta, una parte del Lower East Side diventa luogo d'affermazione dell'esistenza di una cultura portoricano-newyorchese, da cui il termine *Loisada*, derivato dalla pronuncia anglo-ispánica di Lower East Side, per designare il quartiere decrepito in cui all'inizio degli anni ottanta si sono trasferite famiglie latinoamericane e afroamericane nonché artisti, poeti, musicisti, *writers*, *b-boys*, *rappers* e anche spacciatori e «brutti ceffi». È in questo quartiere, nell'appartamento 9 del 141 di Ridge Street, all'angolo di Stanton Street, che Martin Wong, residente dal 1978 a New York, dipinge senza requie appoggiando le tele sul pavimento e usando pennelli pieni di incrostazioni di vernice.

La finestra a saliscendi, di cui sono generalmente dotati questi stabili popolari, è allo stesso tempo l'oggetto dipinto e la sua cornice, come testimonia

la scritta «Voices» (voci) dipinta in trompe-l'œil che decora la cornice della finestra semiaperta come decorerebbe quella di un quadro. Il vetro è dipinto di bianco: «La vista dalla finestra è anche una vista della finestra» (catalogo della mostra *Martin Wong* a Exit Art, dal 5 novembre al 23 dicembre 1988). Questa vista affaccia su un muro di mattoni, gli stessi «fottuti» mattoncini che Martin Wong dipinge uno per uno nei diciotto anni in cui vive nel Lower East Side.



INRI

1984

Acrilico su tela

91,44 x 91,44 cm

Collezione privata

Esistono due dipinti che rappresentano lo stesso personaggio maschile di schiena, con le spalle muscolose messe in risalto da una canottiera sotto cui si intravede un tatuaggio dorsale che rappresenta allo stesso tempo un calvario e una crocifissione corredate da nome e cognome: Pepe Turcel.

Inri, del 1984, dipinto ad acrilico e olio, ha un formato quadrato. Schiena e nuca del personaggio sono visti frontalmente. In *Sacred Shroud of Pepe Turcel* (1990), anch'esso ad acrilico, lo spesso collo lascia vedere una piccola parte del viso, un po' girato verso sinistra, e le sbarre di prigione verso cui è rivolto il personaggio. L'ortogonalità dell'inferriata, quella della prigione, ha probabilmente spronato l'artista a inventare un formato ottagonale per il suo quadro (questioni che Martin Wong probabilmente conosceva, visto che aveva avuto tra le mani un disegno di Mondrian, venduto nel 1989 per finanziare il suo museo di Graffiti Art). Il personaggio, fantasia omoerotica che evoca quelle letterarie di un Jean Genet, sembra essergli stato ispirato dai racconti, scritti e recitati, del poeta portoricano-newyorchese Miguel Piñero sulle proprie

esperienze di carcere. Miguel Piñero era il cantastorie adorato, il poeta fuorilegge di Loisaida. Martin Wong lo conosce nel 1982 all'inaugurazione della mostra *The Crime Show* alla galleria ABC No Rio, nel Lower East Side. Passano insieme un anno e mezzo e collaborano a opere verbali e pittoriche attingendo dal linguaggio ibrido della strada e rivolgendosi alla strada. La passione di Martin Wong per i codici di comunicazione minoritari (lingua dei segni, simboli astrologici, graffiti, calligrafia, tatuaggi, codici di riconoscimento sessuale) si sposa con le sue inclinazioni erotiche, che si leggono anche nella raffigurazione di uomini forti (carcerati, poliziotti, pompieri) trasformati in supereroi della propria cultura visiva.



UNTITLED (WITH BRICK IN BRICK)

1988

Olio su tela su compensato

122 x 86 cm

Pinault Collection

Questo quadro figura nella mostra *Vertigo* del 1989, in cui Martin Wong occupa un'intera sala all'interno dello spazio alternativo Exit art. Presentato senza cornice, si avvale tuttavia di due cornici antiche interne alla composizione, che circoscrivono due ulteriori zone di mattoni. L'artista spiega di avere immaginato questi mattoni comprando un giocattolo raffigurante una stazione a Canal Street, da una di quelle bancarelle di oggetti vari situate nella stessa via di Pearl Paint, il famoso negozio di forniture per artisti in cui Wong lavorava durante il

giorno (nel reparto tele e telai).
«Ognuno delle centinaia o addirittura migliaia di mattoni di un dipinto di Wong è realizzato individualmente, non ci sono scorciatoie impressioniste, nessun trucco di prospettiva aerea per ovviare all'esigenza del dettaglio. Se aggiungiamo il contenuto di ossido di ferro rosso all'intensità manuale che comporta un compito del genere, cominceremo a vedere il progetto di Wong come un'opera muraria. Wong costruisce i quadri così come dipinge gli edifici» scrive Barry Blinderman nel 1998.



STATUE OF LIBERTY

intorno al 1997

Olio su tela di lino

152,5 × 152,5 × 5 cm

J.K. Brown e Eric Diefenbach,
New York

L'armatura di ferro (poi d'acciaio) di cui è composto lo scheletro della Statua della Libertà e le placche di rame che la rivestono sono sostituite, nei numerosi quadri che Martin Wong le dedica, né più né meno che da mattoni dipinti. Il trasferimento dal materiale scultoreo alla pittura di mattoni propone una concezione letteralmente "murale" della Statua della Libertà. Che si tratti di scoprirne l'interno o la superficie esterna, di comprimerne un frammento nel formato circolare di un tondo, di variane i punti di vista o di farla scoppiare in lacrime dopo la repressione del 1989 in piazza Tienanmen, Martin Wong si pone sotto lo sguardo di «Miss Liberty». Questo dipinto della Statua della Libertà aperta in due, contenente al proprio interno un'architettura immaginaria, è stata una delle fonti di ispirazione al progetto di Danh Vo *We the People* esposta in questa stessa mostra.

Referenze fotografiche

Maestri dei secoli XIII, XIV e XV dalla Fondazione Cini di Venezia: © Fondazione Giorgio Cini, Venezia. Foto Matteo De Fina
Leonor Antunes: Courtesy dell'artista e Air de Paris
Nairy Baghramian: © Palazzo Grassi e Heinz Peter Knes
Giovanni Bellini: © Gallerie dell'Accademia di Venezia
Constantin Brancusi: Courtesy Pinault Collection
Marcel Broodthaers: © The Estate of Marcel Broodthaers / Courtesy Michael Werner Gallery, New York. Foto Andy Keate
Giovanni Buonconsiglio detto il Marescalco: © Gallerie dell'Accademia di Venezia
Hubert Duprat: *Cassé-Collé* (Courtesy Art : Concept, Parigi. Foto Frédéric Magnoux); *Tribulum* (Courtesy Art : Concept, Parigi. Foto Rémi Chauvin); *Conail Costa Brava* (Courtesy Art : Concept, Parigi. Foto Rémi Chauvin); *Larve di tricottero che costruiscono il foderò* (Courtesy Art : Concept, Parigi. Foto Frédéric Delpech); *Volos*, 2013 (Courtesy Art : Concept, Parigi. Foto Rebecca Fanuele)
Elmgreen & Dragset: © Palazzo Grassi e Heinz Peter Knes
Luciano Fabro: Courtesy Galleria Christian Stein, Milano
Fischli & Weiss: © Palazzo Grassi e Heinz Peter Knes
Felix Gonzalez-Torres: Courtesy The Felix Gonzalez-Torres Foundation / Courtesy of Andrea Rosen Gallery, New York / © Foto Palazzo Grassi e Heinz Peter Knes
Jos de Gruyter e Harald Thys: Courtesy degli artisti, Galerie Isabella Bortolozzi, Berlino / Foto Christine Clinckx / M HKA
Petrif Halilaj: Courtesy dell'artista e kamel mennour, Parigi. Foto Fabrice Seixas
David Hammons: *Central Park West* (Courtesy dell'artista. Foto Palazzo Grassi e Heinz Peter Knes); *Cigarette Holder* (© Santi Caleca per Palazzo Grassi Spa); *Flies in a Jar* (Courtesy dell'artista e Pinault Collection); *Untitled*, 2007 (Courtesy dell'artista. Foto Palazzo Grassi e Heinz Peter Knes)
Roni Horn: © Foto Roni Horn Studio
Peter Hujar: © The Estate of Peter Hujar; Fraenkel Gallery, San Francisco e Pace/MacGill Gallery, New York
Tetsumi Kudo: *Cybernetic Art; Sans titre*, intorno al 1970; *Sans Titre*, 1975 (Courtesy Galerie Christophe Gaillard. Foto Rurik Dmitrienko); *Votre Portrait* (Courtesy Galerie Albert Benamou, Paris); *Portrait of Artist in Crisis; Portrait of Eugène Ionesco* (Foto Maurice Aeschmann, Onex); *Paradise* (Courtesy Galerie Albert Benamou, Paris. Foto Bernard Saint-Genes)
Bertrand Lavier: *Gabriel Gaveau* (© Foto André Morin); *Manuberge* (© Foto André Morin); *La Bocca / Bosch*, 2005 (© Palazzo Grassi e Heinz Peter Knes)
Zoe Leonard: © Zoe Leonard
Francesco Lo Savio: Courtesy Galleria Christian Stein, Milano
Lee Lozano: Tutte le foto (© The Estate of Lee Lozano); *No-Grass Piece [Part 1 & 2]; Masturbation Investigation; Thinking Offer* (© The Estate of Lee Lozano. Courtesy Hauser & Wirth)
Robert Manson: Courtesy Pinault Collection
Piero Manzoni: Courtesy Archivio Opera Piero Manzoni, Milano
Sadamasa Motonaga: Foto Maurice Aeschmann, Onex
Jean-Luc Moulène: *Tronche / Moon Face (Paris, May 2014)* (© Palazzo Grassi e Heinz Peter Knes); *La Toupie* (© Palazzo Grassi e Heinz Peter Knes); *Tête-à-Cul (Paris, Spring 2014)* (Courtesy dell'artista e Miguel Abreu Gallery, New York. Foto Jeffrey Sturges)

Henrik Olesen: *A Portrait* (Foto Steve Bishop); *Untitled #03; Untitled #04; Untitled #05* (Courtesy Galleria Franco Noero, Torino. Foto Sebastiano Pellion di Persano)
Pablo Picasso: © FABA. Foto Eric Baudouin
Sigmar Polke: © The Estate of Sigmar Polke. Courtesy Michael Werner Gallery, New York
Carol Rama: Foto Gianni Ingrosso, Torino
Charles Ray: Courtesy dell'artista.
© Palazzo Grassi e Heinz Peter Knes
Auguste Rodin: Courtesy Pinault Collection
Cameron Rowland: Courtesy Essex Street, New York
Andres Serrano: © Andres Serrano. Courtesy dell'artista e Paula Cooper Gallery
Nancy Spero: *Cri du Cœur* (© Palazzo Grassi e Heinz Peter Knes); © The Nancy Spero and Leon Golub Foundation for the Arts. Courtesy Galerie Lelong, New York); *Artaud Paintings* (© The Nancy Spero and Leon Golub Foundation for the Arts. Courtesy Galerie Lelong, Paris); *Codex Artaud XXX* (© The Nancy Spero and Leon Golub Foundation for the Arts. Courtesy Galerie Lelong, New York. Foto Fabrice Gibert); *Codex Artaud XXXI* (© The Nancy Spero and Leon Golub Foundation for the Arts. Courtesy Galerie Lelong, New York. Foto Michael Bodycomb)
Sturtevant: © Estate Sturtevant, Parigi. Courtesy Galerie Thaddaeus Ropac, Parigi-Salisburgo
Alina Szapocznikow: © Palazzo Grassi e Heinz Peter Knes
Paul Thek: *Towards an Abstract Icon* (© The Estate of George Paul Thek; courtesy Alexander and Bonin, New York. Foto Joerg Lohse); *Untitled*, 1964-1965 (© The Estate of George Paul Thek; courtesy Alexander and Bonin, New York. Foto Lance Brewer); *Untitled (meat cables)*, 1969 (© The Estate of George Paul Thek; courtesy Alexander and Bonin, New York. Foto Joerg Lohse)
Danh Vo: *If you were to climb the Himalayas tomorrow* (Courtesy dell'artista); *Untitled*, 2008 (Courtesy dell'artista); *Oma Totem* (Courtesy dell'artista. Foto Cosimo Pichierri); *IMUUR2*, 2012 (Courtesy dell'artista); *Untitled*, 2012 (Courtesy dell'artista); *02.02.1861* (Courtesy dell'artista); *Beauty Queen* (Courtesy dell'artista. Foto Charlotte du Genestoux); *Christmas, Rome*, 2012 (Courtesy dell'artista. Foto Charlotte du Genestoux); *Self-portrait (Peter)* (Courtesy dell'artista); *bye bye* (Courtesy dell'artista e Niels Borch Jensen. Foto Jørgen Strüwing); *Log Dog* (Courtesy dell'artista e kurimanzutto, Città del Messico. Foto Estudio Michel Zabé, 2013); *We The People (detail)*, 2011-2013 (Courtesy dell'artista); *08:03, 28.05* (© Statens Museum for Kunst, Copenhagen); *Gustav's Wing* (Courtesy dell'artista e Galerie Buchholz, Berlino / Colonia); *Untitled 2009* (Courtesy dell'artista); *Untitled*, 2007 (Courtesy dell'artista); *18.10.1860* (Courtesy dell'artista e Niels Borch Jensen. Foto Jørgen Strüwing); *Your mother sucks cocks in Hell*, 2015; *Untitled*, 2015; *Untitled*, 2015; *Shove it up your ass, you faggot*, 2015 (Courtesy dell'artista e Marian Goodman, New York. Foto Peter White)
David Wojnarowicz: Courtesy of the Estate of David Wojnarowicz e P.P.O.W. Gallery, New York
Martin Wong: *Voices; Untitled (with brick in brick)* (Courtesy Galerie Buchholz, Berlino/Colonia); *Inri; Statue of Liberty* (© Palazzo Grassi / Foto Fulvio Orsenigo)

Palazzo Grassi Spa è a disposizione per gli eventuali aventi diritto

SLIP OF THE TONGUE

Venezia, Punta della Dogana
12 aprile - 31 dicembre 2015

Mostra a cura di

Danh Vo
in collaborazione con
Caroline Bourgeois

Assistenza ai curatori - ricerche

Danh Vo: Marta Lusena, Amy Zion
Caroline Bourgeois: Julia Séguier

Testi

Elisabeth Lebovici

Testi per Danh Vo e Leonor Antunes

Amy Zion

Progetto Grafico

Leonardo Sonnoli
(Tassinari/Vetta)

Fotografie (installation views)

Heinz Peter Knes

Traduzioni

Contextus srl, Pavia
(Sara Crimi, Francesca Scala)

Altre ricerche

Andrew Blackley

Realizzazione editoriale

Marsilio Editori* Spa in Venezia

Redazione

legaudiose.studioeditoriale, Venezia

© Constantin Brancusi;
Marcel Broodthaers; Hubert Duprat;
Elmgreen & Dragset; Fondazione
Piero Manzoni, Milano; Tetsumi Kudo;
Bertrand Lavier; Sigmar Polke;
Nancy Spero; Alina Szapocznikow,
Succession Picasso, by SIAE 2015

© 2015 by Palazzo Grassi Spa, Venezia

Prima edizione aprile 2015

Stampato da

Grafiche Veneziane, Venezia
per conto di Marsilio Editori* Spa in Venezia

Si ringraziano

Gli artisti

Leonor Antunes
Julie Ault
Nairy Baghramian
Jos de Gruyter e Harald Thys
Hubert Duprat
Elmgreen & Dragset
Fischli & Weiss
Petrit Halilaj
David Hammons
Roni Horn
Bertrand Lavier
Zoe Leonard
Jean-Luc Moulène
Henrik Olesen
Carol Rama
Charles Ray
Cameron Rowland
Andres Serrano
Danh Vo

Le successioni

Constantin Brancusi: The Estate
of Constantin Brancusi
Marcel Broodthaers: The Estate
of Marcel Broodthaers
Luciano Fabro
Felix Gonzalez-Torres: The Felix
Gonzalez-Torres Foundation / Courtesy
of Andrea Rosen Gallery, New York
Peter Hujar: The Estate of Peter Hujar,
Pace/McGill Gallery, New York
e Fraenkel Gallery, San Francisco
Tetsumi Kudo
Francesco Lo Savio
Lee Lozano: The Estate of Lee Lozano /
Hauser & Wirth, Zurigo - Londra -
New York
Robert Manson
Piero Manzoni: Archivio Opera
Piero Manzoni, Milano
Sadamasa Motonaga
Pablo Picasso: Fundación Almine y
Bernard Ruiz-Picasso para el Arte, Bruxelles
Sigmar Polke: The Estate of Sigmar Polke,
Colonia
Auguste Rodin: Musée Rodin, Parigi
Alina Szapocznikow
Nancy Spero: The Nancy Spero and
Leon Golub Foundation for the Arts /
Galerie Lelong, New York
Sturtevant: Estate Sturtevant / Galerie
Thaddaeus Ropac, Parigi - Pantin
Paul Thek: The Estate of George Paul Thek
David Wojnarowicz: The Estate of David
Wojnarowicz / P.P.O.W. Gallery, New York
Martin Wong: The Estate of Martin Wong
/ P.P.O.W. Gallery, New York

Le istituzioni

Centre national des arts plastiques, Parigi;
Yves Robert, direttore
Fondazione Giorgio Cini, Istituto di
Storia dell'Arte, Venezia: Giovanni Bazoli,
presidente, Luca Massimo Barbero,
direttore
Gallerie dell'Accademia, Venezia:
Giulio Manieri Elia, direttore
Los Angeles County Museum of Art,
Los Angeles: Michael Govan, direttore
MACBA, Museu d'Art Contemporani
de Barcelona: Bartomeu Marí, direttore
MNAM - Centre Pompidou, Parigi:
Alain Seban, presidente, Bernard Blistène,
direttore
Museo Correr, Venezia: Andrea Bellieni,
direttore
Museo Nacional Centro de Arte Reina
Sofía, Madrid: Manuel Borja-Villel,
direttore
Statens Museum for Kunst, Copenhagen:
Mikkel Bøgh, direttore
The Museum of Modern Art, New York:
Glenn D. Lowry, direttore
Williams College Museum of Art,
Williamstown: Christina Olsen, direttrice

I prestatori privati

J.K. Brown e Eric Diefenbach
Paul Golub
Philip Golub
Stephen Golub
Johann e Lena König
Annie Leibovitz
Stephanie e Jan L. Mackert
Stefania Morellato e Emilio Giorgi
Peter Schjeldahl e Brooke Alderson
Max e Marie Warsh

Le gallerie

Miguel Abreu Gallery, New York
Air de Paris, Parigi
Alexander and Bonin Gallery, New York
Art : Concept, Parigi
Galerie Albert Benamou, Parigi
BFAS Blondeau Fine Art Services, Ginevra
Isabella Bortolozzi Galerie, Berlino
Gavin Brown's Enterprise, New York
Galerie Buchholz, Colonia - Berlino
Chert, Berlino
Galerie Chantal Crousel, Parigi
Essex Street, New York
Fraenkel Gallery, San Francisco
Marian Goodman Gallery, New York -
Parigi - Londra
Hauser & Wirth, Zurigo - Londra -
New York
Xavier Hufkens, Bruxelles
kamel mennour, Parigi
Kewenig Galerie, Berlino e Palma
di Maiorca
kurimanzutto, Città del Messico
Yvon Lambert, Parigi
Galerie Lelong, Parigi - New York
Dominique Lévy, New York - Londra
Galerie Loevenbruck, Parigi
Matthew Marks Gallery, New York -
Los Angeles
Mnuchin Gallery, New York
Murray Guy, New York
Galleria Franco Noero, Torino
Pace/MacGill, New York
Galerie Perrotin, Parigi - New York -
Hong Kong
P.P.O.W. Gallery, New York
Galerie Eva Presenhuber, Zurigo
Galerie Almine Rech, Parigi
Andrea Rosen Gallery, New York
Fondazione Sardi per l'Arte, Torino
Galerie Pietro Sparta, Chagny
Sprüth Magers, Berlino - Londra -
Los Angeles
Galerie Micheline Szwajcer, Bruxelles
Michael Werner Gallery, New York -
Londra
White Cube, Londra - Hong Kong
Galleria Zero, Milano

*E tutti coloro che hanno preferito
restare anonimi*



palazzo
grassi
FRANCIS PINAULT
FOUNDATION

PINAULT COLLECTION