

Sequence 1
Pittura e Scultura
nella Collezione François Pinault

Sabato 5 maggio – Domenica 11 novembre 2007

Sommario

- I/ Sequence 1. Pittura e Scultura nella Collezione François Pinault
Palazzo Grassi inaugura una nuova serie espositiva dedicata all'arte contemporanea
Pittura
Scultura
Nuove opere su commissione e progetti speciali
Elenco completo delle opere
Catalogo della mostra

- II/ Palazzo Grassi: la storia, gli avvenimenti.
Palazzo Grassi, una storia veneziana
Da Gianni Agnelli a François Pinault
Il Consiglio d'amministrazione
Il Comitato d'onore
Gli interventi di Tadao Ando
Gli orientamenti culturali di Palazzo Grassi
Punta della Dogana

- III/ Schede biografiche
François Pinault
Jean-Jacques Aillagon
Alison M. Gingeras
Gli artisti di Sequence 1
Tadao Ando

- IV/ Informazioni pratiche

- V/ Ufficio stampa

- VI/ Elenco delle opere sul cd per la stampa

I / Sequence 1. Pittura e Scultura nella Collezione François Pinault

Palazzo Grassi inaugura una nuova serie espositiva dedicata all'arte contemporanea

Palazzo Grassi inaugura una nuova mostra intitolata ***Sequence 1. Pittura e Scultura nella collezione François Pinault.***

Come il titolo suggerisce, la mostra è la prima esposizione di una sequenza dedicata ai segni distintivi e ai punti di forza della collezione di arte contemporanea di François Pinault.

A partire da questa primavera, le mostre *Sequence* saranno infatti appuntamenti regolari del calendario di Palazzo Grassi e daranno testimonianza della passione e del profondo impegno di François Pinault collezionista nei confronti degli artisti contemporanei. Gli importanti insiemi monografici che caratterizzano la collezione Pinault saranno il cuore delle diverse esposizioni.

A cura di Alison M. Gingeras, *Sequence 1* presenta le opere di sedici artisti selezionate nell'ambito della collezione François Pinault, proponendo lavori in cui viene messo in luce il principio di artigianalità nell'arte contemporanea, attraverso tutti i tradizionali generi creativi.

Internazionali e appartenenti a diverse generazioni, gli artisti in mostra sono tutti veri e propri creatori di opere d'arte, il cui talento si esprime in larga misura in pittura o in scultura. Sfuggendo all'approccio tematico o narrativo, *Sequence 1* ci ricorda che gli artisti contemporanei non hanno mai abbandonato queste discipline apparentemente "tradizionali", scegliendo invece di modificarle con costanti revisioni concettuali e tecniche in continua evoluzione.

"Gli artisti selezionati per *Sequence 1* sono tutti risoluti produttori" - afferma Alison Gingeras - "Se la tecnica dell'arte contemporanea è stata influenzata in modo irreversibile dalla duplice eredità del *ready-made* duchampiano e dell'insistenza minimalista sulla fabbricazione industriale, le opere della mostra mettono in luce la presenza della 'mano' dell'artista presentando una gamma eterogenea di artisti che si basano ancora su varie espressioni di 'craft art' ampliando il campo tradizionale della pittura e della scultura con nuove interpretazioni originali e invenzioni."

Pittura

I pittori inclusi in *Sequence 1* evidenziano molteplici approcci diversi, che spaziano liberamente dal "tradizionale" olio e/o acrilico su tela a revisioni sperimentali del "pittorico".

In rappresentanza dello schieramento "tradizionale", varie gallerie sono dedicate a opere emblematiche di Martial Raysse, Laura Owens, Marlene Dumas e Richard Prince. Nonostante le tecniche più "convenzionali", ciascuno di questi artisti rivisita con un'autoriflessione varie pietre di paragone della storia della pittura illustrando l'enorme ricchezza di possibilità tuttora offerta dalla raffigurazione pittorica.

Sul versante sperimentale, artisti come Rudolf Stingel esplorano "l'idea" della pittura attraverso una sintesi di installazione ambientale, *process art*, e "dipinti" convenzionali. Una generazione più giovane di artisti, qui rappresentati da Kristin Baker e Roberto Cuoghi, adottano tecniche decisamente poco ortodosse e un uso innovativo dei materiali per creare "opere pittoriche" in bilico tra astrazione e figurazione. Infine, Urs Fischer e Anselm Reyle, più conosciuti per le loro opere scultoree, utilizzano nei loro "dipinti" una gamma di metodi di collage e assemblaggio tridimensionale esplorando ulteriormente le preoccupazioni formali e concettuali che sono il tema centrale del loro lavoro bi e tridimensionale.

I/

Scultura

Come per la selezione di dipinti, *Sequence 1* mette in luce gli approcci polivalenti alla scultura contemporanea contemplati dalla Collezione François Pinault.

Gli assemblaggi di oggetti di scarto di David Hammons trascendono i confini stabiliti dalla storia dell'arte, e coniugano riferimenti sociologici e una visione poetica della vita urbana con il retaggio del dadaismo, dell'Arte Povera e della Pop Art. Analogamente, si potrebbe usare l'etichetta "Pop Povera" per descrivere le opere basate su oggetti di Urs Fischer, che fonde materiali umili, fatti a mano, oggetti trovati, e una sapiente padronanza della dimensione per produrre sensazionali sculture come la monumentale *Jet Set Lady*, 2000–5, che dominerà l'atrio di Palazzo Grassi.

Artisti come Mike Kelley e Robert Gober usano banali oggetti della vita quotidiana — trovati o fabbricati con cura — per sondare le profondità del nostro inconscio collettivo, oltre che la loro psiche personale. Sebbene meticolosamente fatte a mano, le sculture di Gober sono realizzate in modo da sembrare più "reali" possibile; l'insistenza sulla riproduzione di oggetti collegati al suo passato intensifica la carica emozionale e psichica delle sue sculture e delle sue ossessive installazioni ambientali. Come Gober, Kelley si serve di oggetti per raccontare una storia, anche se spesso estende le sue intense opere scultoree nel regno della performance, come nel lavoro fondamentale *Extracurricular Activity Projective Reconstruction #1 (Domestic Scene)*, 2000.

Nel lavoro di Franz West e Anselm Reyle, si scorge l'eredità scultorea del formalismo europeo e del primo modernismo. West, uno degli artisti più anziani della mostra, si avvicina alla scultura in reazione all'azionismo viennese e all'astrazione europea del dopoguerra. Le sue caratteristiche sculture in papier-mâché, collocate su basi, piedestalli, o tavoli, coniugano forme antropomorfe tridimensionali e colorata pittura astratta gestuale. Oltre che per queste "autonome" sculture, West è famoso per i suoi pezzi di arredamento, destinati a offrire al pubblico uno spazio in cui sedersi, contemplare, o semplicemente oziare.

Debitore a West, nonché a un eclettico ordine di astrazionisti del ventesimo secolo come Blinky Palermo, Ellsworth Kelly, Richard Tuttle e Otto Freundlich, Anselm Reyle cerca di resuscitare un intero repertorio di stili associati al primo modernismo. Che usi campi monocromatici di colore, sgocciolature gestuali, bronzo colorato intensamente laccato, tubi al neon, o pigmenti fluorescenti, le sue sculture e i suoi dipinti futuristici, post-punk, raccolgono senza vergogna l'eredità del formalismo. *Sequence 1* presenterà una sintetica rassegna del variegato lavoro artistico di Reyle.

Nuove Opere su Commissione e Progetti Speciali

Per integrare le opere della Collezione François Pinault, sono state commissionate nuove opere a svariati artisti, appositamente per la mostra **Sequence 1** di Palazzo Grassi.

Unica eccezione al tema della mostra sulla pittura e la scultura, la prima galleria presenta in anteprima un nuovo lavoro della fotografa concettuale **Louise Lawler**. Per documentare la manipolazione, la movimentazione e la collocazione di varie opere d'arte, Lawler ha realizzato queste spiritose e improbabili fotografie dietro-le-quinte di Palazzo Grassi durante l'allestimento della mostra inaugurale *Where Are We Going?* nella primavera 2006. Immagini come *Adolf, Install 8 inches above the floor*, 2006

I /

— una fotografia che ritrae la famigerata figurina in cera di Hitler che prega, realizzata da Maurizio Cattelan, ancora nella sua cassa di spedizione — rappresentano un prologo autoriflessivo per questa seconda esposizione al pubblico della Collezione François Pinault.

Nella pubblica piazza davanti a Palazzo Grassi, Campo San Samuele ospita un lavoro collaborativo di **Rudolf Stingel** e **Franz West** dal titolo *Untitled (Kiosk)*, 2006. Quest'opera raramente esposta si compone di una struttura simile a un padiglione il cui tetto fa da supporto a una grande scultura di West intitolata *Lemure*, 1992 (che significa testa di fantasma) e il cui interno accoglie una stanza rivestita di pannelli argento e un lampadario di Stingel. Questa struttura a gazebo si presta come padiglione d'entrata per Palazzo Grassi.

Franz West espone un nuovo insieme di sedute scultoree intitolato *Oasis*, 2007 appositamente ideato per Palazzo Grassi. Collocato in una galleria che si affaccia sul Canal Grande, questo pezzo interattivo presenta mobili realizzati in un intricato reticolo di metallo e sovrastati da materassi pneumatici. In collaborazione con **Tamuna Sirbilaze**, *Oasis* comprende anche un dipinto murale appositamente commissionato che trasformerà il cubo bianco della galleria in uno spazio più invitante in cui il visitatore potrà indugiare.

I due artisti più giovani presentati in *Sequence 1* — la newyorchese **Kristin Baker** e il milanese **Roberto Cuoghi** — porteranno a Venezia un nuovo corpus.

Cuoghi presenta una nuova serie intitolata *The Axis of Evil*, 2006–7. Quest'opera pittorica, realizzata nell'inconfondibile tecnica del chiaroscuro utilizzata da Cuoghi per i dipinti/disegni, si compone di nove "carte geografiche": Corea del Nord, Bielorussia, Turkmenistan, Myanmar, Cuba, Siria, Sudan, Libia e Iran. Combinando matita, inchiostro, carboncino, pastello, marker, vernice spray e lacca, ognuna delle immagini geografiche di Cuoghi "emerge" dalla sovrapposizione di numerosi fogli semitrasparenti di acetato e carta da ricalco, che sono poi incorniciati dietro un vetro. Frammenti della "carta" di ogni paese si accumulano progressivamente a formare il tutto. Il gioco di materiali opachi e trasparenti crea un effetto ottico sovranaturale, che richiama le qualità spettrali dei dagherrotipi.

Baker presenta la sua ultima opera, *Flying Curve*, 2007. Ispirata a *Large Glass* di Duchamp e ai manifesti estetici dei futuristi italiani, Baker ha creato un dipinto semiastratto su plexiglas trasparente, montato su un'armatura ricurva autoreggente lunga più di nove metri. Il scenografico caleidoscopio di forme e di colori dell'opera evoca la fascinazione dell'artista per lo spettacolo delle auto da corsa lanciate a tutta velocità, riaffermando il piacere ottico delle immagini dipinte.

Sequence 1 presenta anche nuove opere di **Rudolf Stingel**, **Urs Fischer** and **Anselm Reyle** appositamente realizzate per la mostra, che andranno ad aggiungersi ai vasti fondi già presenti nella collezione.

Urs Fischer ha creato per la mostra *Sequence 1* una nuova serie di lavori allestiti in cinque sale al secondo piano. Intitolata *Verbal Asceticism* (2007), quest'opera realizzata in bianco e nero su carta da parati riproduce a grandezza naturale le immagini di alcune opere presenti nelle due mostre precedenti, "Where Are We Going?" e "Picasso, La Joie de Vivre 1945 – 1948", che si sono tenute a Palazzo Grassi nel corso del 2006. Intervenendo nelle sale dedicate ai lavori di altri artisti di *Sequence 1*, Fischer ha voluto creare un dialogo tra le opere "reali" qui presenti e la memoria di quelle esposte precedentemente.

I /

Elenco completo delle opere (in ordine alfabetico per artista)

Kristin Baker

Flying Curve, Differential Manifold, 2007

Acrilico su acrilico con polveri, struttura in alluminio a sbalzo auto-portante

243,8 x 914,4 x 455,3 cm

Ecole Bourguignonne

Philippe Pot priant la Vierge et l'Enfant, 1480 circa

Olio su pannello di quercia

60 X 42 cm

Roberto Cuoghi

Senza titolo (Corea del Nord), 2005

Smalto, spray, pastello a cera, emulsione alcolica, burro cacao, grafite, pennarello, china, incisione su specchio e vetro

53 x 53 cm

Roberto Cuoghi

Senza titolo (Bielorussia), 2006

Smalto, resina, plastificante, spray, emulsione alcolica, penne da disegno Pantone®, burro cacao, retini, china, incisione su vetro, specchio e acetato

53 x 53 cm

Roberto Cuoghi

Senza titolo (Cuba), 2007

Acrilico, inchiostro, pennarelli, spray, tempera su acetato e vetro

53 x 53 cm

Roberto Cuoghi

Senza titolo (Syria), 2007

Vetrificante, opacizzante, impermeabilizzante, smalto, spray, marcatori, penne da disegno Pantone®, grafite, burro cacao, lacca, inchiostro, pastelli, punta di diamante su vetro

53 x 53 cm

Roberto Cuoghi

Senza titolo (Myanmar), 2007

Grafite, smalto, spray, penne da disegno Pantone®, marcatori, retini, lacca, pastelli su vetro, cartoncini su vetro

83 x 43 cm

Roberto Cuoghi

Senza titolo (Turkmenistan), 2007

Grafite, pennarello su carta, resina, pastelli a cera, polvere da rilievo, burro cacao, biacca, incisione su vetro e Plexiglas

28 x 28 cm

Roberto Cuoghi

Senza titolo (Iran), 2007

Specchio, smalto acrilico, emulsione alcolica, polvere di carbone, grafite su vetro e Plexiglas

53 x 53 cm

I /

Roberto Cuoghi

Senza titolo (Sudan), 2007

Marcatori, lattice, retini, smalto, pastelli a cera, grafite, spray, pennarello, polvere da rilievo su vetro
63 x 53 cm

Roberto Cuoghi

Senza titolo (Libia), 2007

Specchio, resina, smalto acrilico, emulsione alcolica, grafite, polvere da rilievo su vetro e Plexiglas
53 x 53 cm

Marlene Dumas

Gelijkenis I & II, 2002

Olio su tela in due parti

Due tele, 60,5 x 229,9 cm ciascuna

Urs Fischer

Jet Set Lady, 2000-05

Ferro, duemila disegni incorniciati (stampe laser a colori), cornici di legno, ventiquattro tubi fluorescenti
900 x 700 x 700 cm

Opera commissionata e prodotta dalla Fondazione Nicola Trussardi, Milano

Urs Fischer

Nach Jugendstiel kam Roccoko, 2006

Motore elettrico, cavo, asta di carbonio, elastico, filo, pacchetto di sigarette vuoto
Raggio 400 cm, altezza variabile

Urs Fischer

Office theme / addiction / mhh camera, 2006

Legno, aludibond, imprimitura, pittura a olio, acrilici, colla per carta, cartone, polimero epossidico, vernice, stampa Epson a getto d'inchiostro ultrachrome su tela e Somerset velvet fine art paper
245,3 x 183 x 8,3 cm

Urs Fischer

Pop the glock, 2006

Calco in nickel argentato, preparazione a gesso, pittura a olio
12,7 x 5 x 7,5 cm

Urs Fischer

Verbal Asceticism, 2007

Carta da parati (stampa a inchiostro su carta)
Dimensioni variabili

Urs Fischer

Untitled, 2007

Calco in nickel argentato, preparazione a gesso, pittura a olio
Topolino con violino, 6 x 12,5 x 4 cm
Topolino con coda, 6 x 3,5 x 5 cm

Urs Fischer

Untitled, 2007

Calco in nickel argentato, preparazione a gesso, pittura a olio
13 x 13 x 5 cm

I /

Urs Fischer
Untitled, 2007
Calco in nickel argentato, preparazione a gesso, pittura a olio
8,5 x 8 x 5,5 cm

Robert Gober
Untitled, 1991
Cera d'api, peli umani, pelle, cotone, legno
34 x 18 x 96,5 cm

Robert Gober
Door with Lightbulb, 1992
Porta di metallo con cornice, dodici pacchi di giornali avvolti nello spago, porta lampada in porcellana con lampadina rossa e lampadina bianca incandescente
244 x 305 x 81 cm

Subodh Gupta
Very Hungry God, 2006
Struttura in acciaio inossidabile coperta con utensili da cucina
360 x 280 x 330 cm

David Hammons
A Cry From the Inside, 1969
Pigmento su carta dorata
103,5 x 74,9 cm

David Hammons
I Dig the Way This Dude Looks, 1971
Pigmento su carta
89,5 x 59,1 cm

David Hammons
Black Mohair Spirit, 1971
Pigmento, spago, ciuffi di scopa per pavimenti, perline, piume e ali di farfalla su carta nera
56,5 x 39,4 cm

David Hammons
Untitled (Body Print), 1976
Pigmento su carta
73 x 58,4 cm

David Hammons
Untitled, 1989
Parabrezza d'automobile, asta d'acciaio, materiali vari
383,5 x 106,7 x 52,1 cm

David Hammons
Central Park West, 1990
Bicicletta, abiti, segnale stradale, registratore, canzone *Central Park West* di John Coltrane
424 x 73 x 129 cm circa

I /

David Hammons
Rockhead, 1999
Capelli, pietra e supporto in metallo
40 x 30 cm

David Hammons
Untitled (B-ball Drawing), 2001
Carboncino su carta, valigia
290,8 x 123,8 cm

David Hammons
Untitled (B-ball Drawing), 2004
Carboncino su carta, valigia
304,8 x 121,9 cm

David Hammons
Which Mike Would You Like To Be Like, 2003
Tre microfoni vintage
144.8 x 62.2 x 47 cm

Mike Kelley
Red Stain, 1986
Acrilico su cotone con nappe
190,5 x 213,4 cm

Mike Kelley
Extracurricular Activity Projective Reconstruction #1 (Domestic Scene), 2000
Tecnica mista e video
304,5 x 874,8 x 731,5cm

Mike Kelley
Double Contour With Side Bars, 2000
Tavolo 1: legno, carta pesta, acrilico, spray, pittura, statuette, cavalletti
203 x 488 x 122 cm
Tavolo 2: legno, polistirolo, pittura, fibra di vetro, cavalletti
159 x 488 x 122 cm
Tavolo 3: legno, polistirolo, pittura, cavalletti
99 x 244 x 122 cm
Tavolo 4: tavolo di legno, romanzi in edizione economica, vetro, vaso, cianfrusaglie
110,5 x 189 x 109 cm

Mike Kelley
Memory Ware flat 17, 2001
Tecnica mista su legno

Louise Lawler
Hoof, 2006
Cibachrome montato su alluminio, compensato
47,6 x 29,5 cm

I /

Louise Lawler
Adolf (Must be installed 8 inches from the floor), 2006
Cibachrome montato su tavola
73 x 57,5 cm

Louise Lawler
Wiggle, 2006
Cibachrome montato su tavola
76,2 x 63,5 cm

Louise Lawler
Pills, 2006
Cibachrome montato su compensato
38,7 x 49,5 cm

Louise Lawler
Not the way you remembered (Venice), 2006
Cibachrome montato su tavola
73,7 x 73,7 cm

Louise Lawler
Why Take a Man Apart, 2006-07
Cibachrome montato su alluminio
79,4 x 61,6

Louise Lawler
Drums First, 2006-07
Cibachrome montato su alluminio
96,5 x 121,3

Louise Lawler
Google: Egypt, 2006-07
Cibachrome e passepartout
26 x 32,1

Laura Owens
Untitled, 1998
Acrilico e smalto su tela
243,8 x 304,8 cm

Laura Owens
Untitled, 1999
Acrilico su tela in due parti
310 x 152,4 cm ciascuno

Laura Owens
Untitled, 2004
Olio e acrilico su tela
223 x 234 cm

I /

Laura Owens
Untitled, 2006
Acrilico, olio e feltro su lino
109,2 x 116,8 cm

Laura Owens
Untitled, 2006
Acrilico e olio su tessuto di lino
213,4 x 243,8 cm

Laura Owens
Untitled, 2006
Acrilico e olio su tessuto di lino
274 x 365 cm

Laura Owens
Untitled, 2006
Olio, feltro e acrilico su tessuto di lino
125,7 x 88,9 cm

Richard Prince
Untitled (Entertainers), 1983
Dodici fotografie Ektacolor
221 x 45,4 cm ciascuna

Richard Prince
I'll Fuck Anything that Moves, 1991
Acrilico e serigrafia su tela
457,2 x 228,6 cm

Richard Prince
Why Did the Nazi Cross the Road?, 1991
Acrilico e serigrafia su tela
457,2 x 228,6 cm

Richard Prince
Sampling the Chocolate, 1991
Acrilico e serigrafia su tela
457,2 x 228,6 cm

Richard Prince
Good Revolution, 1991
Acrilico e serigrafia su tela
457,2 x 228,6 cm

Martial Raysse
Le miroir, 1961
Assemblaggio di materiali vari
60 x 36 cm

I /

Martial Raysse

Seventeen (Titre journalistique), 1962

Acrilico, assemblaggio e *glitter* su base fotografica applicata su tavola

182 x 130 cm

Martial Raysse

Made in Japan, 1963

Collage fotografico, olio e legno su tela

125 x 192,5 cm

Martial Raysse

Portrait of an Ancient Friend, 1963

Olio e collage su tela

151 x 96,5 cm

Martial Raysse

Sur 3 roses, 1963

Materiali vari su tavola

32 x 21 cm

Martial Raysse

Nu jaune et calme, 1963

Olio, fotografia e collage su tela

97 x 130 cm

Martial Raysse

Conversation printanière, 1964

Olio e collage di materiali vari montato su tela

228,5 x 127 cm

Martial Raysse

Belle des nuages, 1965

Floccaggio e vernice fluorescente su tela

146 x 114 cm

Martial Raysse

Sans Titre, 1965

Tempera e collage fotografico su carta montata su tela

30 x 22 cm

Martial Raysse

Noon Mediterranean Landscape, 1966

Acrilico, floccaggio su tela, neon su Plexiglas

203 x 192 x 5 cm

Martial Raysse

4 pas dans les nuages, 1966

Plexiglas blu, neon bianco, ferro dipinto

205 x 235 x 60 cm

I /

Anselm Reyle
Untitled, 2006
Neon, catene, cavo, trasformatori
Dimensioni variabili

Anselm Reyle
Harmony, 2006
Bronzo, vernice smaltata cromata, base impiallacciata (legno di Makassar)
170 x 170 x 75 cm circa
Base: 54 x 160 x 78 cm

Anselm Reyle
Untitled, 2006
Materiali vari su tela, acrilico, vetro
300 x 200 x 20 cm

Anselm Reyle
Untitled, 2006
Acrilico su tela, cornice in acciaio inossidabile
273,5 x 222,5 x 15 cm

Anselm Reyle
Black Earth, 2007
Tecnica mista su tela, cornice di metallo
314 x 214 x 8 cm

Anselm Reyle
Black Earth, 2007
Tecnica mista su tela, cornice di metallo
314 x 214 x 8 cm

Anselm Reyle
New Yellow, 2007
Pittura acrilica giallo neon
Dimensioni variabili

Tamuna Sirbiladze
Wall in Wall, 2007
Gesso, pigmenti
Dimensioni variabili

Rudolf Stingel
Louvre (after Sam), 2006
Olio su tela in cinque parti
Cinque tele 38 x 52 cm ciascuna

Rudolf Stingel
Untitled (1631), 2007
Resina Poliestere rinforzata con vetro, pittura poliuretanica
291 x 646 x 15,3 cm

I /

Rudolf Stingel
Untitled (Sarouk), 2006
Stampa su moquette
Dimensioni variabili

Rudolf Stingel
Untitled, 2006
Legno, pannelli isolanti Celotex, alluminio, Plexiglas, lampadario, quattro pali di acciaio
250 x 400 x 400 cm circa

Franz West
Lemure, 2006
Alluminio verniciato
383 x 220 x 115 cm circa

Franz West
The Header, 2007
Stampa digitale, pittura, montato su tela
290 x 200 cm

Franz West
La Sagna, 2007
Stampa digitale, pittura, montato su tela
250 x 200 cm

Franz West
Worktable and Workbench, 2006
Cartapesta e tecnica mista in cinque parti su due tavole
473,7 x 125,1 x 203,8 cm

Franz West
Almanach, 2003-06
Quattordici elementi, cartapesta, pittura acrilica, metallo, vetrina in vetro acrilico
Dimensioni variabili

Lincoln Pyramide (models for the Lincoln Center 1), 2004
Metallo, gesso, garza, cartapesta e acrilico, vetrina in vetro acrilico
42 x 52 x 82 cm

Lincoln Pyramide (models for the Lincoln Center 2), 2004
Metallo, gesso, garza, cartapesta e acrilico, vetrina in vetro acrilico
71 x 52 x 98 cm

Lincoln Pyramide (models for the Lincoln Center 3), 2004
Metallo, gesso, garza, cartapesta e acrilico, vetrina in vetro acrilico
45 x 52 x 90 cm

Untitled (Model I), 2005
Carta pesta, pittura acrilica, metallo, vetrina in vetro acrilico
46 x 81 x 41 cm

I /

Doppelring III (Model), 2004

Gesso, metallo, pittura a spruzzo, vetrina in vetro acrilico
63 x 54,4 x 30 cm

System (Model), 2004

Gesso, metallo, pittura acrilica, vetrina in vetro acrilico
41 x 69 x 45,5 cm

Untitled (Model IV), 2006

Pluriball, garza, pittura spruzzo, metallo, vetrina in vetro acrilico
66 x 80 x 49 cm

Flora (Model), 2006

Cartapesta, garza, metallo, pittura a dispersione, vetrina in vetro acrilico
38 x 80 x 48 cm

Untitled (Model VI), 2005

Cartapesta, garza, metallo, pittura a dispersione, vetrina in vetro acrilico
64 x 64 x 64 cm

Untitled (Model VII), 2005

Cartapesta, garza, pittura a dispersione, vetrina in vetro acrilico
42 x 60 x 42 cm

Untitled (Model VIII), 2005

Cartapesta, garza, metallo, pittura a dispersione, vetrina in vetro acrilico
34 x 53 x 53 cm

Corona (Model), 2004

Metallo, gesso, garza, pittura acrilica, cartapesta, vetrina in vetro acrilico
66,5 x 111,5 x 60 cm

Untitled (Model X), 2005

Cartapesta, metallo, pittura acrilica, vetrina in vetro acrilico
57 x 99 x 45 cm

Centripetale (Model), 2003

Cartapesta, garza, metallo, pittura a dispersione, vetrina in vetro acrilico
71 x 102 x 72 cm

Franz West

Oasis, 1997-2007

Cinque divani con materassi gonfiabili, metallo, strato di silicone, foglio di PVC, video

95 x 140 x 147 cm

75 x 157 x 173 cm

37 x 114 x 161 cm

44 x 92 x 205 cm

44 x 133 x 345 cm

I /

Franz West
Sammelwand/Collecting Wall, 2007
Trenta disegni e collages in materiali vari, 1972 -2007
Dimensioni variabili

Catalogo della mostra

Sequence 1. Pittura e Scultura nella Collezione François Pinault

Con un originale approccio editoriale, il catalogo della mostra *Sequence 1* presenta una eccezionale raccolta iconografica, che documenta le opere della collezione, ed oltre cinquanta immagini inedite, che riportano l'allestimento delle opere all'interno dello spettacolare scenario espositivo di Palazzo Grassi, a cura del noto fotografo Santi Caleca. Questa importante antologia fotografica si propone di rappresentare l'essenza del rapporto fra l'arte contemporanea, gli storici spazi del palazzo e gli interventi architettonici di Tadao Ando. Realizzato dal grafico milanese Christoph Radl, questo volume include anche saggi approfonditi su ciascuno degli artisti in mostra, scritti dalla curatrice Alison M. Gingeras.

Edizione Palazzo Grassi – Skira

328 pagine

161 illustrazioni a colori

Prezzo: € 60: copertina rigida - € 35: copertina in brossura, disponibile presso il book-shop di Palazzo Grassi

Introduzione di:

François Pinault, presidente di Palazzo Grassi

Prefazione di:

Jean-Jacques Aillagon, direttore di Palazzo Grassi

Testi a cura di:

Alison M. Gingeras, curatrice della mostra e della Collezione François Pinault

II / Palazzo Grassi: la storia, gli avvenimenti.

Palazzo Grassi: una storia veneziana

L'architettura di Palazzo Grassi è attribuita a Giorgio Massari (1687-1766) che stava ultimando all'epoca Ca' Rezzonico, al di là del Canal Grande. Aveva in precedenza costruito la grande chiesa dei Gesuati, sulla rive delle Zattere e quella della Pietà, sulla riva degli Schiavoni. A lui si deve anche la facciata del museo dell'Accademia.

La famiglia Grassi, originaria di Chioggia, aveva acquistato un terreno situato in splendida posizione, la cui forma trapezoidale aveva il vantaggio di offrire un'ampia facciata sul canale, magnificamente orientata a occidente. Curiosamente, le circostanze precise della costruzione del palazzo sono poco conosciute. Si suppone che possa essere stata intrapresa nel 1740, più probabilmente nel 1748, data in cui un testo segnala lavori di scavo e di preparazione di fondamenta. Potrebbe essere stata ultimata dopo la morte dei committenti, quella di Anzolo Grassi nel 1758, più probabilmente quella del figlio Paolo nel 1772, mentre il decesso di Massari risale al 1766. Fu dunque quasi contemporanea alla seconda tranche di lavori di Ca' Rezzonico. È l'ultimo palazzo che Venezia avrebbe costruito prima della caduta della Repubblica. Dopo la rapida estinzione della famiglia Grassi, e in ogni caso della sua ricchezza, il palazzo andò incontro a una serie di avventure ed entrò a far parte di patrimoni immobiliari più o meno fortunati che ne trasformarono più volte la destinazione.

Nel 1840, sotto il regno dell'imperatore d'Austria Ferdinando Primo, i fratelli Angelo e Domenico Grassi cedettero il palazzo alla Società Veneta Commerciale di Spiridione Papadopoli, che lo rivendette quattro anni dopo al tenore lirico Antonio Poggi, grande interprete del romanticismo italiano. Quasi subito, questi lo cedette al pittore ungherese József Agost Schöffl. Dopo la sua morte, avvenuta nel 1850, la seconda moglie Giuseppina Lindlau vi stabilì per alcuni anni sotto il nome di Hôtel de la Ville uno di quegli alberghi che già cominciavano a moltiplicarsi negli antichi palazzi veneziani.

Nuovo cambiamento di proprietario nel 1857, con l'acquisto da parte di un finanziere greco stabilito a Vienna, il barone Simeone de Sina, che vi introdusse trasformazioni importanti. Per ragioni di stabilità, aggiunse quattro colonne al vestibolo, distrusse una parte dei decori del XVIII secolo, divise la grande sala da ballo del primo piano nobile (e per questo occultò l'affresco di Giambattista Canal *Il trionfo della Giustizia incoronata dalla Gloria*, allora attribuito a Giambattista Tiepolo) per ricavare un'anticamera a volte ogivali, la sala del *Trionfo di Nettuno e Anfritrè*, che il pittore austriaco Christian Griepenkerl illustrò con scene mitologiche e ornamenti rococò.

Mezzo secolo dopo, nel 1908, i suoi eredi vendettero nuovamente il palazzo, questa volta al celebre industriale svizzero Giovanni Stucky, che aveva costruito dopo il 1896 i grandi mulini in mattone rosso della Giudecca e che morì due anni dopo, nel 1910, assassinato davanti alla stazione di Venezia da un suo operaio licenziato. Il figlio Giancarlo introdusse nell'edificio ascensori, elettricità, termosifoni. Risalgono al suo intervento anche alcuni soffitti a cassonetti e cornici di legno dorato. Giancarlo fece trasferire dal salone alla scala l'affresco di Giambattista Canal.

Alla morte di Giancarlo Stucky, nel 1943, il palazzo passò nelle mani di un altro grande industriale e finanziere veneziano, Vittorio Cini che, dopo la morte del beneamato figlio, se ne separò nel 1949. Il palazzo fu allora acquistato da una società immobiliare che, due anni dopo, vi stabilì un Centro internazionale dell'Arte e del Costume, effettuando due interventi essenziali: la copertura del *cortile* con una vetrata, e la sostituzione del vecchio pavimento eroso di lastre in pietra d'Istria con marmi intarsiati e levigati. Il giardino fu distrutto e sostituito da un teatro all'aperto destinato ai ricevimenti e alle sfilate di moda.

II /

Da Gianni Agnelli a François Pinault

Palazzo Grassi viene acquistato nel 1983 dal gruppo Fiat, che ne affida la ristrutturazione all'architetto milanese Gae Aulenti, allora all'apice della notorietà, diventando uno dei centri espositivi più prestigiosi d'Europa. Sotto la guida di illustri direttori (tra cui Pontus Hulten, Paolo Viti ed altri) Palazzo Grassi presenta ambiziose mostre di grande successo, dedicate all'arte e alla storia delle grandi civiltà, tra cui (solo per citarne alcune): una grande retrospettiva nel 1986 dedicata al Futurismo, i Maya nel 1998, gli Etruschi, Andy Warhol. L'ultima mostra dell'epoca Fiat, Dalí, chiude nel febbraio 2005. In seguito alla morte di Gianni Agnelli, il gruppo Fiat decide di separarsi da Palazzo Grassi.

Nel maggio 2005, Palazzo Grassi viene acquistato da François Pinault. Viene costituita una nuova società Palazzo Grassi S.p.A, che abbina François Pinault, azionista di maggioranza (80%) al Casinò Municipale di Venezia, società a economia mista di cui è azionista la Città di Venezia, desiderosa di rimanere associata allo sviluppo delle attività di Palazzo Grassi.

Il consiglio d'amministrazione

François Pinault, Presidente

Jean-Jacques Aillagon, Direttore generale e amministratore delegato

Patricia Barbizet, amministratore

Guido Rossi, amministratore in rappresentanza del Casinò Municipale di Venezia

Isabelle Nahum-Saltiel, amministratore

Il comitato d'onore

- François Pinault, Presidente
- Tadao Ando
- Ruy Brandolini d'Adda
- Frieder Burda
- Teresa Cremisi
- Jean-Michel Darrois
- John Elkann
- Timothy Fok-Tsun-Ting
- Dakis Joannou
- Chairman Lee Kun-Hee
- Alain Minc
- Alain-Dominique Perrin
- Miuccia Prada
- Giandomenico Romanelli
- Ileana Sonnabend
- Jérôme Zieseniss

II /

Gli interventi di Tadao Ando

François Pinault ha chiesto al celebre architetto giapponese Tadao Ando di ristrutturare e modernizzare Palazzo Grassi. Tadao Ando ha adottato uno stile sobrio e minimalista, che rispetta la struttura storica del palazzo portandolo nel XXI secolo. Ha installato per esempio nelle sale espositive cimase bianche, che mascherano le pareti senza toccarle; leur découpe rivela la cornice di marmo delle porte. L'illuminazione – messa a punto con lo studio Ferrara - Palladino srl – è costituita da 1800 faretti, inseriti in travi di alluminio che ospitano anche i dispositivi di sicurezza. La gamma cromatica dominata da bianco e grigio conferisce alle sale l'atmosfera serena necessaria alla contemplazione delle opere esposte. La vetrata dell'atrio è ora ricoperta da un velarium in fibre di vetro, che diffonde una luce chiara e avvolgente, in linea con gli interventi di Tadao Ando. Infine, le reception e gli spazi di servizio sono stati riorganizzati e fluidificati per offrire la massima comodità ai visitatori.

Gli orientamenti culturali di Palazzo Grassi

In linea con la tradizione, Palazzo Grassi rimane fedele alla sua vocazione di luogo di presentazione di grandi mostre temporanee. Alcune si baseranno in tutto o in parte sulle risorse della Collezione François Pinault. Altre faranno ricorso ai prestiti di collezioni pubbliche e private.

La programmazione di Palazzo Grassi si sviluppa lungo tre grandi assi:

- le mostre d'arte contemporanea,
- le mostre d'arte moderna, monografiche o tematiche,
- le mostre dedicate a grandi momenti della storia delle civiltà.

Prossime mostre a Palazzo Grassi

A conclusione di Sequence1, Palazzo Grassi presenterà l'esposizione tematica, archeologica, dedicata a "Roma e i Barbari", (dal 26 gennaio al 20 luglio 2008).

Altre attività della Collezione François Pinault

Lille 3000 presenta la mostra « Passage du Temps – Collection Pinault », dal 19 ottobre 2007 al 13 gennaio 2008 al Tri Postal a Lille. L'esposizione propone un percorso dell'immagine, una storia particolare che prende spunto dalle opere di artisti della Collezione François Pinault, che utilizzano il video, la fotografia e la luce.

Curatrice: Carolina Bourgeois

Produzione: Lille 3000, direzione Didier Fusillier

Curator: Caroline Bourgeois

Production: Lille 3000, under the artistic direction of Didier Fusillier

II /

Contact:
Lille 3000
T : 33(0)3 28 52 30 00
F : 33(0)3 28 52 20 70
www.lille3000.com
Email: contact@lille3000.com
Press : Claudine Colin Communication
T. +33 1 42726001
Email : lille3000@claudinecolin.com

In collaborazione con il PS1, il Contemporary Art Center affiliato al Museum of Modern Art di New York, la Collezione Francois Pinault organizzerà una mostra sull'artista di Los Angeles Jim Shaw. Prima mostra in assoluto di Jim Shaw in un museo di New York, curata dal direttore del PS1 Alanna Heiss con Alison M. Gingeras, quest' esposizione mostrerà uno delle opere più importanti dell'artista, "The Donner Party."

Punta della Dogana

La Punta della Dogana o Dogana de Mar, antichi depositi doganali accanto alla chiesa di Santa Maria della Salute, è stata affidata in concessione alla Città di Venezia dal suo proprietario, lo Stato italiano. Nel 2006, la Città ha indetto una gara d'appalto destinata alla scelta di un partner per l'attivazione nell'edificio di un centro di arte contemporanea. Palazzo Grassi ha presentato un progetto e quindi la sua candidatura. Il 5 aprile 2007, la commissione di esperti incaricata della scelta di un partner per l'attivazione di un centro d'arte contemporanea nel complesso della Punta della Dogana a Venezia ha confermato la candidatura di Palazzo Grassi.

A titolo esplorativo, François Pinault ha già chiesto a Tadao Ando di abbozzare un'ipotesi di occupazione del luogo. La scelta adottata dall'architetto è volta a restituire al luogo la sua logica architettonica strutturata mediante la giustapposizione di capannoni da nord a sud che vanno dal canale della Giudecca al Canal Grande, sempre meno lunghi man mano che ci si allontana dalla Salute e ci si avvicina alla punta di Dorsoduro. L'edificio ha subito nel secolo scorso numerose alterazioni da tenere in considerazione per quanto riguarda i loro effetti sulla qualità e sulla logica dello spazio. Restaurando il ricco potenziale dello storico edificio, Tadao Ando ha intenzione di realizzare un'opera tale da poter tramandare al futuro questo grande emblema di tradizione.

La partnership avrà una durata, rinnovabile, di 30 anni. Palazzo Grassi e la Punta della Dogana sono destinati a costituire un insieme culturale coerente, nel quale ognuno dei due siti svilupperà una propria specifica individualità: la Punta della Dogana ospiterà un centro d'arte contemporanea sostenuto dalla presenza permanente della Collezione François Pinault; Palazzo Grassi conserverà, fedele alla propria tradizione, la propria vocazione di luogo dedicato alla presentazione di grandi mostre temporanee, secondo una programmazione alternata di arte contemporanea, arte moderna del XX secolo e storia delle grandi civiltà.

III / Schede biografiche

François Pinault, presidente di Palazzo Grassi

François Pinault è nato il 21 agosto 1936 a Champs-Géraux, in Bretagna (Côtes-du-Nord). Nel 1963, a Rennes, crea la sua prima impresa nel settore del legname. François Pinault non cesserà in seguito di ampliare e diversificare le sue attività. Nel 1999, il gruppo Pinault-Printemps-Redoute, oggi guidato dal figlio di François Pinault, François-Henri, diventa il terzo gruppo mondiale del settore del lusso e della distribuzione. Tra i grandi marchi che controlla si possono citare: Gucci, Yves Saint-Laurent, Fnac. Nel 1992, François Pinault crea la società Artemis attraverso la quale controlla il vigneto bordolese di Château-Latour, la rivista Le Point e la casa d'aste Christie's. François Pinault è anche proprietario di una squadra di calcio di prima divisione, la Stade Rennais, e del Théâtre Marigny a Parigi.

François Pinault ha iniziato la sua collezione più di trent'anni fa con l'acquisto di un quadro di Paul Sérusier (1864-1927), della scuola di Pont-Aven. Affinando continuamente il suo occhio critico, sempre curioso di ampliare i propri orizzonti e le sue conoscenze estetiche, si interessa progressivamente di arte moderna e contemporanea. La sua collezione, che riunisce oggi più di duemila opere, è stata presentata al pubblico per la prima volta in occasione della mostra «Where Are We Going?» che ha segnato il 29 aprile 2006 la riapertura di Palazzo Grassi. Vi si ritrovano i grandi maestri del Minimalismo, dell'Astrazione e dell'Arte Povera (Rothko, Judd, Ryman, Pistoletto, Fontana...), ma anche della Pop Art (Andy Warhol...). Grazie ai rapporti personali e amichevoli che intrattiene con numerosi artisti, la Collezione François Pinault raggruppa anche le principali opere di grandi artisti contemporanei (Koons, Hirst, Ray...).

Jean-Jacques Aillagon, direttore di Palazzo Grassi

Nato nel 1946 a Metz, Jean-Jacques Aillagon è stato successivamente Vicedirettore dell'Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris (1979-1982), amministratore del Musée national d'art moderne (1982-1985), delegato alle manifestazioni culturali della Città di Parigi (1985-1991), Direttore affari culturali della Città di Parigi (1992-1996), poi presidente del Centre Georges Pompidou (1996-2002). Viene nominato nel maggio 2002 ministro della cultura e della comunicazione, carica che ricoprirà fino al marzo 2004. Nell'aprile 2005, viene eletto Presidente-Direttore generale di TV5 monde e presidente di Transtélé Canal France international (CFI). Lascia queste funzioni nell'aprile 2006 e diventa, su proposta di François Pinault, Direttore generale di Palazzo Grassi.

Alison M. Gingeras, capo curatore della Collezione François Pinault

Trentatré anni, americana, Alison M. Gingeras da novembre 2006 è curatore della Collezione François Pinault. Nel 2006 aveva curato la mostra inaugurale di Palazzo Grassi "Where are we Going. Opere scelte dalla Collezione François Pinault". Storica dell'arte, Alison M. Gingeras sino al novembre dello scorso anno è stata curatrice aggiunta al Guggenheim Museum di New York. Dal 1999 al 2004 è stata Curatrice per l'Arte Contemporanea al Centre Pompidou di Parigi, dove ha diretto numerose mostre ed eventi tra cui "Cher Peintre, peins-moi: la pittura figurativa dopo l'ultimo Picabia (2002; Daniel Buren: il museo che non c'era (2002), oltre a due progetti pubblici con Thomas Hirschhorn: Skulptur Sortier Station (2001) e Le Musée Precarie Albinet (2004). Nell'ambito del programma culturale dei giochi olimpici di Atene durante il 2004 è stata co-curatrice del Monumento To Now della Fondazione Deste.

III /

Alison M. Gingeras è autrice di numerose monografie di artisti e di cataloghi di mostre, come anche di pubblicazioni dedicate al lavoro di Jeff Koons, Martin Kippenberger, Thomas Hirschhorn, Glenn Brown, John Currin e Guy Bourdin.

Inoltre è collaboratrice abituale di Artforum e membro della direzione editoriale della rivista Tate. I numerosi impegni professionali la portano a dividere il suo tempo tra Parigi, New York e Varsavia.

Gli artisti di Sequence 1

Kristin Baker

Americana, nata nel 1975; vive e lavora a New York

Il mondo delle gare automobilistiche è molto affascinante”, spiega la giovane pittrice americana Kristin Baker. “Una pista da corsa è un vasto paesaggio multicolore, di dimensioni enormi, in cui contrastano elementi artificiali e naturali.” Per quanto possa sembrare una scelta singolare, le corse d’auto sono la fonte per la Baker di una pratica artistica unica nel suo genere e che deriva dal suo coinvolgimento personale in questo sport. Realizzati con materiali non convenzionali plastica e colori acrilici stesi su enormi pannelli di PVC con l’ausilio di spatole – i suoi quadri fondono elementi astratti e figurativi per catturare tutta l’intensità dello spettacolo delle corse: piste bruciate dal sole delimitate da recinti di metallo, tribune affollate, cieli striati da gas di scarico e nuvole di fumo, automobili che rimbalzano fuori dalle barriere di recinzione. Accomunare uno sport “proletario” e popolare con l’eredità della pittura americana del dopoguerra può sembrare impensabile, eppure la Baker trova dei convincenti punti di incontro tra i due mondi. Dalle sue opere risulta chiaro che entrambi sono caratterizzati dalla costante lotta tra ordine e caos, tra incidente e controllo. L’impiego di colori vibranti, il senso della composizione e la padronanza del grande formato riflettono perfettamente il dinamismo visivo della pista da corsa, mantenendo al tempo stesso una stretta connessione con l’astrattismo della scuola di New York. La Baker confessa di condividere con i futuristi italiani l’ossessione per la velocità e il progresso tecnologico, e le sue opere stratificate e molto vigorose dal punto di vista formale richiamano alla mente, tra le altre fonti di ispirazione, i contrasti simultanei di Robert Delaunay e le forme organo-meccaniche di Francis Picabia. Eppure, a differenza dei futuristi idealisti e utopici e dei primi modernisti, la Baker ha un atteggiamento ambivalente rispetto al progresso tecnologico e al fascino esercitato dalla violenza sulla società contemporanea. Per questa sua prima mostra in Italia, l’artista espone la sua opera più recente: La Baker ha creato un’opera astratta su pannelli di plexiglas trasparente montati su un supporto libero a sbalzo lungo oltre nove metri. La serie caleidoscopica di colori e forme rispecchia l’attrazione dell’artista per lo spettacolo delle auto in corsa e al tempo stesso crea un’esperienza sensoriale coinvolgente, che trascende la pittura tradizionale. La decisione di costruire la “curva volante” e di dipingere su plexiglas trasparente deriva, secondo le parole della stessa Baker, dal desiderio “di far sembrare che il quadro stia volando via; se l’opera si spinge oltre la visuale periferica dell’osservatore l’esperienza del colore ne risulta enfatizzata, suggerendo al tempo stesso la sensazione di velocità”. A differenza delle opere precedenti, che presentavano riferimenti visibili al mondo delle corse automobilistiche, Flying Curve, Differential Manifold evoca i temi ricorrenti della produzione della Baker – caos, catastrofe, tragedia, trionfo, velocità, collage, frammentazione – senza ricorrere a elementi figurativi. La pittura stessa è il soggetto dell’opera. Spiega l’artista: “In questo lavoro volevo far galleggiare la pittura, ecco perché ho deciso di dipingere sul plexiglas traslucido. Con la pittura galleggiante intendo sottolineare la materialità dei mezzi usati tradizionalmente per rappresentare la realtà”. Grazie alla sua tecnica originale e all’insolito supporto, la Baker espande i parametri convenzionali della pittura

III /

rendendo omaggio al tempo stesso alla ricca storia di quest'arte. Le sue superfici dipinte compendiano le varie scuole dell'astrazione, mentre la "curva volante" rinvia alla pittura ottocentesca di paesaggio. Anche qui, infatti, l'impianto strutturale non può essere scisso dalla pittura, che a sua volta è parte integrante della struttura.

Roberto Cuoghi

Italiano, nato nel 1973; vive e lavora a Milano

Roberto Cuoghi è un vero e proprio camaleonte. Talento italiano tra i più promettenti, ha fondato la propria pratica artistica su un mélange imprevedibile ed eterogeneo di media e di temi, ad esempio trasformandosi in suo padre nel corso di un'epica performance durata sette anni, ma anche realizzando fotografie, disegni e animazioni digitali. Per il suo debutto a Palazzo Grassi, Cuoghi ha creato una nuova serie di opere intitolata *L'asse del male* (2006-2007). Serie eseguita a chiaroscuro con una tecnica mista di pittura e disegno unica nel suo genere, composta di nove carte geografiche dei paesi accusati da George W. Bush di fomentare il terrorismo e/o di nascondere armi di distruzione di massa. Utilizzando una combinazione di matita, inchiostro, gesso, pastello, evidenziatore, bomboletta spray e vernice, Cuoghi ha descritto i territori di Corea del Nord, Bielorussia, Turkmenistan, Myanmar, Cuba, Siria, Sudan, Libia e Iran su fogli di carta lucida e velina disposti a strati. Sovrapponendosi l'uno all'altro, i frammenti di ogni mappa compongono l'immagine cartografica. Il gioco tra materiale opaco e trasparente crea uno strano effetto ottico, che ricorda il carattere spettrale del dagherrotipo. Cuoghi ha già fatto ricorso a questa tecnica estremamente laboriosa per realizzare ritratti e nature morte, ma queste mappe geopolitiche portano al massimo livello la forza metaforica di questo suo metodo così particolare. L'apparenza inquietante prodotta da questo particolare processo di sovrapposizione trasforma la disciplina della cartografia in una sorta di artigianato mistico. La sua tecnica inusuale accentua la seducente aura di "segretezza" e "malvagità" che circonda questi paesi a causa delle dichiarazioni demagogiche di Bush. Cuoghi ci ricorda così che la cartografia non riflette tanto le verità geografiche, ma proietta su terreni "stranieri" finzioni culturali o agende politiche.

Marlene Dumas

Sudafricana, nata nel 1953; vive e lavora ad Amsterdam

"Dipingo perché sono una persona religiosa (credo nell'eternità). Dipingere non congela il tempo. Lo fa circolare e lo ricicla, come una ruota che gira. Chi era il primo può benissimo diventare l'ultimo. Dipingere è un'arte molto lenta, non viaggia alla velocità della luce. È per questo che i pittori morti brillano con tanta intensità." Questa frase, tratta dalle irriverenti riflessioni di Marlene Dumas sulla sua vocazione, aiuta a capire una delle sue opere più iconiche: *Gelijkenis I and II* [Somiglianza I e II]. Appese una sopra l'altra per imitare i corpi in un obitorio, queste due tele strette e orizzontali presentano figure pallide e scheletriche che sembrano le protagoniste di una veglia funebre. Il dipinto in basso è un omaggio al capolavoro di Hans Holbein *Der Leichnam Christi im Grabe* [Cristomorto] (1521), mentre quello in alto si ispira alla famigerata immagine di Michael Jackson addormentato nella sua camera iperbarica (nel tentativo di sfuggire alla propria mortalità). Come ha osservato il critico Dominic van den Boogerd: "Per Marlene Dumas, l'arte è ed è sempre stata una preparazione alla morte." Calcando le orme dei suoi predecessori artisti, la compulsione a dipingere le offre uno strumento di lotta per l'immortalità. Con libere pennellate, prestando un'attenzione particolare ai contorni delle figure, l'artista realizza questi elegiaci ritratti stendendo il colore a olio in strati sottili. Questa tecnica, che è la sua cifra stilistica, intensifica la qualità tormentata dei corpi proni, a grandezza naturale, e crea un effetto

III /

visivo che sta a metà strada fra il realismo autoptico e l'atmosfera intensa della pittura religiosa. La fusione di fonti storico-artistiche e linguaggio della cultura pop – in questo caso, l'evocazione parallela di Cristo e di un'eccentrica pop star – è caratteristica dell'opera della Dumas, che contrappone le qualità senza tempo, "immortali", dell'arte classica alla volgare banalità delle immagini dei mass media per creare un contrasto produttivo. La tensione fra vecchio e nuovo, fra eterno ed effimero, riflette l'interesse dell'artista per il processo di oggettivazione che avviene quando si raffigura un soggetto umano. Questo interesse per l'oggettivazione può essere ricondotto al periodo della formazione della Dumas, avvenuta in Sudafrica, dove ha vissuto negli anni settanta, prima di trasferirsi in Olanda. L'essere cresciuta sotto il regime dell'apartheid e aver assistito alle terribili ingiustizie sociali del suo paese natale ha lasciato una traccia indelebile sulla sua opera. Un'eredità che si riflette nella provocatoria scelta iconografica – coppie miste, donne dai caratteri sessuali fortemente connotati, volti inquietanti – e nel desiderio paradossale di sedurre e al tempo stesso disgustare l'osservatore.

Urs Fischer

Svizzero, nato nel 1973; vive e lavora a New York

Il neologismo "Pop Povera" si addice perfettamente alla produzione eterogenea di Urs Fischer, giovane artista svizzero che predilige sia la bidimensionalità sia la forma tridimensionale. Nelle sue opere il ricorso frequente a materiali semplici, fatti a mano oppure trovati per caso, tradisce una solidarietà estetica con l'arte povera. Lo stile grafico, a volte fumettistico, e i temi bizzarri rivelano invece un'affinità con il diffuso linguaggio della Pop Art. Benché la Pop Povera non sia un movimento ufficiale, le sue connotazioni coincidono perfettamente con la fattura artigianale dell'opera di Fischer: il suo lavoro si basa infatti su tecniche artistiche tradizionali, evitando gli aspetti retrogradi che tali metodi implicano. Nell'atrio d'ingresso di Palazzo Grassi ci si trova subito di fronte a una delle opere più ambiziose di Fischer. Allo stesso tempo bellissima e orribile, gigantesca e intima, *Jet Set Lady* (2000-2005) rappresenta l'itinerario spirituale dell'artista sotto forma di albero. Un tronco di metallo saldato, alto undici metri, sostiene una fitta rete di rami "fioriti" dai quali pendono oltre duemila riproduzioni di disegni, stampe e dipinti realizzati da Fischer negli ultimi cinque anni. L'artista ha raccontato di aver concepito quest'opera così inusuale ispirandosi al suo studio traboccante di opere, con le pareti completamente ricoperte dai disegni. Punto d'incontro del talento pittorico e scultoreo dell'artista, l'opera rivela una sorprendente continuità tematica rispetto ai disegni dal taglio fumettistico e alle sculture figurative. In *Jet Set Lady* sono presenti le interpretazioni di molti fra i temi preferiti dell'artista: sedie antropomorfe, improbabili nature morte con oggetti d'uso quotidiano, gocce di pioggia surrealiste, teste e bocche cui manca il resto del corpo, pensierose donne nude e un onnipresente gatto domestico. Quest'opera d'arte antologia evidenzia anche l'impegno divertito dell'artista in numerosi generi e l'uso di stili più o meno "nobili": Fischer si diletta infatti a eseguire ritratti, nature morte, vanitates e paesaggi, come pure lavori surrealisti ed espressionisti, caricature e fotomontaggi. Apoteosi del virtuosismo di un artista così versatile, *Jet Set Lady* è una panoplia di immagini che dimostra la straordinaria abilità di Fischer nel trovare una poesia e un significato esistenziale persino nei soggetti più banali.

Robert Gober

Americano, nato nel 1954; vive e lavora a New York

Nell'opera di Robert Gober, oggetti ordinari assumono connotazioni inquietanti. Porte, lampadine elettriche, giornali, candele, letti sono oggetti che popolano normalmente lo sfondo della nostra vita quotidiana, eppure nelle mani di Gober si caricano di significati e di memorie personali, e raggelano

III /

l'osservatore con un senso di premonizione. Gober definisce così questo suo modo di procedere, che ha radici autobiografiche: "Nutrire un'immagine che mi ossessiona e lasciarla crescere nella mia mente. Allora, se ha una risonanza, cercherò di immaginarla formalmente: potrebbe essere una scultura interessante da guardare?" Per le sue opere, Gober non usa mai oggetti trovati, ma dà forma originale alle sculture – ricettacoli delle sue paure e dei suoi desideri –, lavorandole come un artigiano per farle apparire come se fossero state acquistate in un negozio. Soltanto dopo uno sguardo più attento ci si rende conto che le sculture lavabo, per esempio, sono accuratamente modellate in gesso, o che le pile di giornali sono "finte" – con "articoli" scritti dall'artista stesso in realistici caratteri da stampa –, anche se sembrano pronte per il cassonetto del riciclaggio. Osservare le sculture di Gober può essere come esaminare gli indizi sulla scena di un delitto. La sua importante installazione *Door with Lightbulb* [Porta con lampadina] (1992) sembra un corridoio vuoto o un ingresso abbandonato. Varcando quello spazio, si prova una sensazione di allarme vedendo la nuda lampadina rossa (anche questa fatta a mano) che proietta la sua luce sinistra sulla cornice della porta; al tempo stesso, si è attirati all'interno dalla luce che filtra sotto la porta chiusa. Ai due lati della porta sono accatastate pile di giornali, come in attesa di essere buttate via. Per decifrare il significato di tali indizi, l'osservatore è costretto a esaminare attentamente ogni particolare di questo spazio liminale. Come in molte delle installazioni di Gober, un senso di ambiguità, di alienazione e straniamento pervade la scena;

ma non si racconta nessuna storia, né vi è alcun riferimento al mondo reale. Una seconda opera di Gober, altrettanto ossessiva, è esposta in una sala adiacente. *Untitled* [Senza titolo] (1991) è una gamba maschile stranamente realistica, modellata in cera d'api, completamente "vestita" con calzino, scarpa, pantalone, e con veri peli umani impiantati. Dall'arto amputato, surrealisticamente appoggiato sul pavimento, appena sopra il ginocchio spunta una candela. Questa inquietante scultura è stata ispirata dai ricordi d'infanzia dell'artista: "Mi sono ricordato che mia madre faceva l'infermiera in sala operatoria, e quando eravamo bambini ci raccontava storie sull'ospedale. Una delle prime operazioni cui partecipò fu un'amputazione. Tagliarono la gamba e la passarono a lei." Gober ha ricondotto l'origine di quest'opera anche a un'esperienza erotica fatta osservando la gamba scoperta di un compagno di viaggio in aereo. Nel modellare questa scultura perversa, feticistica, l'artista fonde letteralmente ricordo e desiderio, sessualità e mortalità, Eros e Thanatos.

Subodh Gupta

Indiano, nato nel 1964 vive e lavora a New Delhi

"Tutte queste cose facevano parte del mondo in cui sono cresciuto. Vengono usate in riti e cerimonie che hanno fatto parte della mia infanzia. Gli indiani o le ricordano dalla loro infanzia, o vogliono ricordarle." L'arte di Subodh Gupta gioca consapevolmente con le immagini banali della vita quotidiana nel suo paese, l'India. Pur lavorando in diversi campi (performance, fotografia, video, installazioni), è forse più conosciuto per le sue sculture fatte di oggetti quotidiani, come macchinari antiquati e pentole di acciaio inossidabile. Nato nello stato del Bihar, che è considerato la provincia meno sviluppata dell'India, Gupta si ispira agli anni della sua formazione in questo ambiente rurale, evocando lo scontro in atto nel suo paese fra tradizione e modernizzazione, con opere che rimandano in termini comprensibili alla vita contemporanea. *This Side is the Other Side* [Questa parte è l'altra parte] (2002), calco in bronzo e alluminio di una Vespa carica di bidoni per il latte, offre un esempio di questo approccio; e così *Vehicle for the Seven Seas* [Veicolo per i sette mari] del 2004, scultura in alluminio formata da un carrello portabagagli carico di pacchi, che ricorda i carrelli spinti dai poveri delle città. In altre opere, l'artista monumentalizza gli umili oggetti della vita rurale, spesso attraverso citazioni della storia dell'arte occidentale: *Giant Leap of Faith* [Gigantesco passo di fede] (2006), per esempio, trasforma una pila di semplici secchi di alluminio in una massa verticale che ricorda la Colonna senza fine di Brancusi (1918).

III /

Su una piattaforma lungo il Canal Grande di fronte a Palazzo Grassi si può ammirare una delle opere più iconiche di Gupta, *Very Hungry God* [Dio molto affamato] (2006): un enorme teschio umano realizzato tramite un assemblaggio di pentole, contenitori e utensili da cucina d'acciaio inossidabile, un memento mori che sorprende non solo per le dimensioni e la scintillante materialità, ma anche perché riesce così bene a fare di questi oggetti quotidiani un monumento alla caducità della vita umana. Come molte delle opere di Gupta, *Very Hungry God* è una metafora delle forze culturali in contrasto nel suo paese: la propensione dell'artista ad accumulare "cose" suggerisce la vertiginosa accelerazione dell'economia indiana, mentre la povera banalità dei materiali domestici riflette l'estrema miseria delle classi più basse dell'India. Quest'opera è una meditazione sulla nostra mortalità, un'elegia alla rapida scomparsa dei "semplici" stili di vita rurali del subcontinente.

David Hammons

Americano, nato nel 1943; vive e lavora a Brooklyn

"Tragic Magic" è una delle espressioni usate da David Hammons per descrivere il suo lavoro alchemico, dal forte potere evocativo. Maestro nell'arte dell'offuscamento, Hammons ha realizzato un corpus di opere tra i più elusivi, enigmatici e tuttavia influenti nel panorama dell'arte americana contemporanea. Intriso di riferimenti alla cultura afroamericana, il suo lavoro iconoclasta spazia dagli assemblages scultorei pronti per essere esposti in galleria, alle opere su carta realizzate con materiali culturalmente "carichi" – come ciocche di capelli neri raccolte dal pavimento del barbiere, ossa di pollo, bottiglie di vino, palloni da basket sporchi – fino a più effimeri interventi "performativi" negli spazi urbani, come la sua leggendaria vendita di palle di neve a Harlem Street, dal titolo *Bliz-aard Ball Sale* (1983). L'arte di Hammons è il risultato dell'intreccio di differenti legami nei confronti delle avanguardie – l'uso di materiali ready-made e di arguti giochi di parole alla Duchamp, la miscela radicale di politica e poesia tipica dell'arte povera, l'impegno situazionista rispetto alla vita della strada – presentando opere provocatorie che colgono frammenti della Black Experience. A proposito della sua eredità artistica, lo stesso Hammons ha dichiarato: "Ciò che faccio non è nuovo. Utilizzo vecchi oggetti usati dai bianchi per veicolare la mia cultura attraverso la loro, in sostanza noi diffondiamo la nostra cultura attraverso il patrimonio storico europeo." Quelle esposte a Palazzo Grassi sono tra le prime opere, e le meno viste, di Hammons. Alla fine degli anni sessanta, quando viveva a Los Angeles, l'artista ha creato una serie di body prints in cui l'impronta del suo corpo coesiste con pittura e collage. Dopo aver ricoperto di olio e grasso dei fogli di carta e averli cosparsi di pigmenti in polvere, Hammons è riuscito a ritrarre molto dettagliatamente il proprio corpo. Il suo volto e il corpo sono diventati così il fulcro di tableaux satirici che affrontano il tema dell'identità di razza riflettendo il bollente clima politico dell'America degli anni sessanta e settanta. *I Dig the Way This Dude Looks* [Mi piace l'aspetto di questo tipo] (1971) mostra un afroamericano di profilo che afferra tra le braccia una bandiera americana, la bandiera si trasforma letteralmente nel corpo dell'uomo, nascondendo e quindi sostituendone il torso. Hammons commenta così queste sue prime opere: "Sono un artista nero e sento l'obbligo morale di cercare di documentare graficamente il mio sentire sociale."

Negli anni ottanta Hammons si trasferisce a New York e realizza spesso opere collegate al mondo del basket, uno sport che è sinonimo di America nera sia per la sua diffusione nella cultura della strada, sia per le grandi questioni di principio – atleti in prevalenza afroamericani giocano per squadre di proprietà in prevalenza di bianchi. In uno dei suoi celebri interventi negli spazi pubblici, a Brooklyn, Hammons ha trasformato alcuni altissimi pali del telegrafo in canestri da basket. Il titolo dell'opera, *Higher Goals* [Alti obiettivi] (1986), è una pungente allusione all'aspirazione degli afroamericani a diventare professionisti del basket, una delle poche possibilità per i giovani neri di ottenere il successo in breve tempo. Anche la scultura senza titolo del 1989 presentata a Palazzo Grassi ha la forma di un canestro da basket,

III /

il cui pannello di fondo è ricavato dal parabrezza abbandonato di una Datsun e l'asta è coperta di stagnola. Malinconicamente poetico, questo canestro evoca la povertà di molti quartieri afroamericani e allo stesso tempo rende omaggio alla spontaneità delle strutture improvvisate che si trovano per le strade. Sempre coerente con se stesso e con i piedi per terra, Hammons sottolinea l'importanza della strada come fonte di ispirazione per la propria opera: "Il pubblico dell'arte è il peggiore del mondo. Troppo colto, conservatore, sempre pronto a criticare e a non capire, e non si diverte mai. Perché dovrei perdere tempo a fare cose per loro? Il pubblico della strada è molto più umano e la loro opinione viene dritta dal cuore."

Mike Kelley

Americano, nato nel 1954; vive e lavora a Los Angeles

La memoria è un motore dell'opera di Mike Kelley, una sorta di Gesamtkunstwerk (opera d'arte totale) che fonde i media "tradizionali" della pittura e della scultura con la performance, il video, la musica e la scrittura teorica. Figura centrale della comunità artistica di Los Angeles, Kelley è noto per produrre opere che esplorano la memoria personale e collettiva, con una particolare attenzione ai modi in cui la nostra evoluzione psicologica viene plasmata da strutture sociali repressive (famiglia, scuole, religione ecc.). Negli anni ottanta, Kelley ha creato installazioni deliberatamente "artigianali" ispirate all'arte folk utilizzando materiali "regressivi" associati all'infanzia: peluche, cappottini di lana, coperte. In opere quali *Craft Morphology Flow Chart* [Diagramma di flusso di morfologia del mestiere] (1991), ha esposto questi oggetti carichi di ricordi su alcuni tavoli raggruppandoli in insiemi feticistici e pseudo-scientifici, come a volerne recuperare il significato psicosessuale analizzando il loro impatto sulla formazione dell'individuo. In serie più recenti, Kelley è partito dai propri ricordi personali per analizzare problematiche di natura analoga. *Educational Complex* [Complesso educativo] (1995) era costituito da dettagliatissimi plastici basati sui ricordi dei luoghi in cui l'artista aveva vissuto, studiato e lavorato a partire dalla sua infanzia. Più "segno del fallimento della memoria" che testimonianza affidabile della giovinezza di Kelley, *Educational Complex* è diventato per l'artista un laboratorio in cui esplorare uno dei temi a lui più cari, quello della sindrome della memoria repressa, controversa condizione psicologica in cui eventi traumatici dell'infanzia, rimossi dalla memoria cosciente, vengono recuperati attraverso l'ipnosi o la terapia. Da questa significativa opera, Kelley ha tratto ispirazione per il progetto più ambizioso da lui realizzato fino a oggi: un work in progress in 365 parti intitolato *Extracurricular Activity Project Reconstruction* [Ricostruzione di attività extracurricolari]. Utilizzando foto prese dagli annuari di licei americani, Kelley ha cercato di ricostruire scene in cui si vedono adolescenti impegnati in attività extracurricolari di diverso tipo: recite scolastiche, feste di Halloween e funzioni religiose. La prima delle "ricostruzioni" di Kelley viene presentata a Palazzo Grassi. *Extracurricular Activity Project Reconstruction #1 (Domestic Scene)* è una gigantesca scenografia, utilizzata per una rappresentazione teatrale scolastica non meglio specificata, che riproduce l'interno di uno squallido appartamento. L'artista ha scelto questa particolare immagine per via della sua estrema artificiosità: "La scenografia è totalmente priva di senso", ha dichiarato. "I fornelli si trovano nel bel mezzo della stanza e di fronte ai fornelli c'è un letto." Una volta costruito l'apparato scenico, Kelley ha scritto un melodramma alla Tennessee Williams – i protagonisti sono due personaggi maschili che si dibattono con il problema della loro omosessualità – da recitare all'interno di esso. Girato in bianco e nero, il video che documenta la rappresentazione di Kelley mima lo stile ingenuo delle serie televisive americane degli anni cinquanta, creando un netto contrasto estetico con il trauma emotivo analizzato nel soggetto. La drammaticità del video, proiettato su un monitor collocato accanto alla scenografia-scultura, carica di intensità psicologica gli arredi di scena ovviamente finti. Esplorando il potenziale terapeutico dell'arte allo scopo di recuperare la memoria collettiva, Kelley presenta queste *Extracurricular Activity Project Reconstructions* per penetrare "l'inconscio sociale del Midwest americano".

III /

Louise Lawler

Americana, nata nel 1947; vive e lavora a New York

Il lavoro di Louise Lawler va oltre il genere della fotografia documentaria. Celebre per la sua capacità di cogliere immagini “dietro le quinte” dell’arte altrui – che si tratti di foto scattate nei depositi dei musei, nelle gallerie durante la preparazione di mostre, nelle sale d’asta o attraverso le fessure delle porte dei collezionisti privati – la Lawler è alla ricerca di qualcosa che va oltre la mera documentazione di opere d’arte in contesti da “iniziati”. Le sue foto, dalla composizione meticolosa e dal taglio studiato, tentano di cristallizzare i rapporti di potere onnipresenti e tuttavia intangibili, la pesante matrice sociale nella quale l’arte viene prodotta, diffusa, collezionata e presentata al pubblico. Attraverso l’obiettivo, la Lawler osserva la disposizione spaziale degli oggetti d’arte nei loro vari contesti per sottolineare la maniera in cui si creano significato e valore. I suoi tableaux analitici indagano non soltanto la questione del valore monetario dell’arte, ma anche la sua valenza intellettuale e sentimentale. Per realizzare questa nuova serie di lavori, presentata qui per la prima volta, l’artista ha trascorso nella primavera del 2006 molti giorni a Palazzo Grassi circolando liberamente tra le sale con la macchina fotografica e il cavalletto. Ha potuto così ritrarre l’installazione della mostra che ha inaugurato la riapertura del palazzo veneziano, dal titolo “Where Are We Going?”. La foto, intitolata Adolf (Must be install 8 inches from the floor) [Adolf, installato 8 pollici dal pavimento] (2006) immortalava con notevole umorismo la famosa scultura in cera di Maurizio Cattelan Him [Lui] (2001) – un ritratto realistico di Hitler inginocchiato a pregare come un bambino – ancora per metà imballata nella sua cassa. Quasi avesse colto sul fatto un attore fuori dal personaggio, con questa immagine la Lawler stempera il senso di sorpresa e la provocazione che la scultura voleva suscitare. Allo stesso modo, l’artista trasforma un’altra opera che ha suscitato scandalo – la mucca di Damien Hirst, sezionata e posta in recipienti di formaldeide – facendone il soggetto di una foto intitolata Hoof [Zoccolo] (2006). La Lawler non mostra la parte più grande della scultura, ma si concentra invece sulla zampa della mucca che galleggia in maniera inquietante. Il foglio protettivo in plastica che copre parzialmente l’immagine ha una funzione che va ben al di là del mero significato di un’installazione in progress. Con il suo sguardo arguto, l’artista si sofferma su quel foglio di plastica per le sue connotazioni morbide, e collega lo spettro della morte evocato dalla mucca di Hirst con la dimensione elegiaca insita nel conservare, collezionare ed esporre l’arte. Come in tutta l’opera della Lawler, queste fotografie scattate a Palazzo Grassi rivelano tanto senso quanto riescono a generarne.

Laura Owens

Americana, nata nel 1970; vive e lavora a Los Angeles

Lo stile di Laura Owens è di un pluralismo strategico. Il suo eclettismo, l’immaginario bizzarro e il sovvertimento dei generi potrebbero indurre l’osservatore a mettere in dubbio la sua “serietà” di pittrice, eppure la Owens, dal punto di vista storico-artistico è una delle artiste più abili della sua generazione. Con audace irriverenza e scherzosa noncuranza per le categorie estetiche tradizionali, la Owens mutua liberamente i materiali di partenza sia da un eterogeneo canone di arte “alta” sia da forme più quotidiane di cultura visiva. La “palette stilistica” cui attinge comprende i dipinti di Henri Rousseau e di Joan Miró, il pointillisme, la Op Art, il Color Field, gli ukiyo-e giapponesi (stampe realizzate con blocchi di legno), i manoscritti indiani, i paesaggi classici cinesi, i ricami del Settecento, l’arte folk americana, l’illustrazione botanica e il design dei tessuti. Le opere presentate a Palazzo Grassi, realizzate tra il 1998 e il 2006, testimoniano la particolare miscela di riferimenti nella produzione dell’artista – dipinti ispirati alla battaglia di Hastings dell’arazzo di Bayeux, a un rotolo cinese dell’XI secolo in cui compaiono scimmie dal muso irsuto, ai paesaggi giapponesi, alla monumentale La Joie de vivre [La gioia di vivere]

III /

(1905-1906) di Matisse, a motivi tessili raffiguranti uccelli e piante disegnati dall'architetto austriaco Josef Frank. Da questa massa eterogenea la Owens sembra proporre un pantheon profondamente democratico della storia dell'arte. Il critico d'arte Gloria Sutton definisce la sua "una pratica engagé che cerca di imparare da ciò che è trascurato e si impegna a portare in primo piano nell'arte contemporanea ciò che normalmente è sottovalutato". Questi sette dipinti evidenziano un altro tratto caratteristico della pratica di Laura Owens: la diversità delle tecniche formali e concettuali impiegate in ogni opera.

L'artista utilizza, ad esempio, metodi estremamente contrastanti di applicazione del colore: dagli impasti densi agli acquerelli dai colori tenui, dalle pennellate delicate alle coloriture profonde. Queste variazioni tecniche sono tutt'altro che capricciose: Laura Owens sceglie infatti accuratamente ogni "strumento" dal proprio arsenale pittorico con l'intento di rivelare come la pittura agisca da sistema di rappresentazione. In *Untitled [Senza titolo]* (1998) la Owens sfida le tradizionali regole compositive della pittura posttrinitaria. Il paesaggio è dominato da un'area di tela nuda, che cancella del tutto la linea dell'orizzonte che normalmente caratterizza questo genere pittorico. Solo l'indicazione di un ramo sul bordo sinistro della tela e l'accento a un ruscelletto blu nell'angolo inferiore consentono all'osservatore di completare mentalmente il paesaggio. L'approccio pluralista in continua evoluzione rispetto ai meccanismi formali, alle tecniche e ai generi permette all'artista di approfondire il modo in cui i quadri agiscono sia sul piano funzionale sia visivo. Come dichiara la stessa Owens per descrivere il proprio lavoro: "Sono sempre interessata ai possibili effetti di un'opera – e a metterli in discussione."

Richard Prince

Americano, nato nel 1949; vive e lavora a Rensselaerville, New York

Richard Prince è ossessionato dal lato oscuro della cultura pop americana. Utilizza in maniera intercambiabile stili e mezzi espressivi diversi, allo stesso modo in cui incarna vari personaggi che esprimono i suoi temi ricorrenti: un pantheon di antieroi controcorrente scaturiti dal lato oscuro della cultura pop americana. Nei tardi anni settanta, le prime opere di Prince erano considerate un esempio autorevole della scuola di fotografia "appropriazionista" o "postmoderna", una categoria piuttosto ampia che includeva artisti come Jack Goldstein, Louise Lawler e Cindy Sherman. "Ri-fotografando" immagini tratte da riviste e rivendicandole come proprie – come nel caso della celebre serie di *Cowboys*, iniziata nel 1980 e tratta dalle pubblicità delle Marlboro – Prince ha messo in discussione i concetti di paternità artistica analizzando al tempo stesso la politica della rappresentazione e la problematica dell'identificazione di genere. Alla fine degli anni ottanta, Prince ha ampliato il proprio vocabolario artistico fino a comprendere la pittura. In un processo analogo all'appropriazione delle fotografie altrui, ha cominciato a ridisegnare e in seguito a dipingere fumetti e vignette prese da riviste quali "Playboy" e "The New Yorker". Sorprendenti nel loro uso della "mano" al posto dell'obiettivo anonimo della macchina fotografica, i primi dipinti di Prince erano eseguiti con la tecnica della serigrafia che trasferiva i testi dei suoi *Jokes* su tele dipinte monocromatiche. Se il loro aspetto pittorico era senza precedenti, questi *Jokes* erano un materiale ideale per Prince che identificava un umorismo molto specifico: "stile anni cinquanta, Middle America, umorismo stile Borscht Belt [con riferimento alle battute fulminanti e spesso auto-denigratorie, tipiche degli attori che si esibivano in questa zona turistica delle Catskill Mountains di New York frequentata soprattutto da ebrei newyorchesi] che affronta questioni come l'identità sessuale, di classe e di razza". Così come le fonti dei suoi lavori fotografici, anche questi *Jokes* erano (ri)presentati come privi di paternità. Dal punto di vista tematico, affrontavano argomenti sociali "caldi", tabù, e altre questioni spinose, riflettendo i temi proibiti su cui era incentrata la sua pratica (ri)fotografica. Nel 1991, Prince ha creato quattro *Jokes* per un'ambiziosa mostra collettiva dal titolo "Metropolis", organizzata al Martin Gropius Bau poco dopo la riunificazione di Berlino. L'obiettivo dei curatori della mostra era quello di presentare un panorama di artisti internazionali impegnati nella realtà urbana

III /

contemporanea in un momento storico segnato da grandi cambiamenti politici e sociali. La risposta di Prince si concretizzò in quattro monumentali dipinti alti oltre quattro metri. Presentate qui per la prima volta dall'epoca di "Metropolis", dal punto di vista compositivo queste opere sono del tutto eccezionali nella produzione dell'artista. Su uno sfondo dipinto di colore bianco crema, Prince ha sovrapposto a strati frammenti di immagini e testi usando stampe serigrafiche – un processo durato ventiquattr'ore e documentato dallo stesso Prince in un raro filmato d'archivio presente in mostra insieme ai dipinti.

Ogni dipinto è dominato da fotogrammi di pugili colti in varie pose. Rozzi disegni a mano di interni domestici, con lampade, finestre, letti e cornici, si alternano sopra e sotto alle immagini dei pugili, insieme a frammenti di fumetti stile "New Yorker" e fotografie indecifrabili. In basso, su tre delle quattro tele, l'artista ha composto i testi di varie barzellette sconde, prive di ogni rapporto con il contenuto grafico delle opere. Sotto il profilo stilistico la metodologia di questo rebus pittorico ricorda Robert Rauschenberg, pioniere nell'uso di immagini fotografiche di seconda mano mascherate in composizioni apparentemente improvvisate. Come Rauschenberg, inoltre, il bizzarro "campionamento" di immagini e testi dissonanti operato da Prince sembra proporre un insieme codificato di significati. Nella prosa immaginifica che gli è propria, Prince ha scritto che questi dipinti: "erano enormi fumetti. Aggressivi... pantere nere... spia contro spia... opere di protesta... grossi e arrabbiati... caricati, iniettati, imbottiti di droga e fatti passare di contrabbando... avrebbero dovuto essere esposti a Cuba...".

Martial Raysse

Francese, nato nel 1936; vive e lavora in Dordogne

Anticipando l'opera dei colleghi del Pop americano, Martial Raysse ha cominciato la sua carriera realizzando quadri innovativi e assemblages scultorei ispirati alla pubblicità e agli oggetti di consumo. Benché siano esposte a Palazzo Grassi le opere più antiche di Raysse, questi primi lavori sono in perfetta sintonia con quelli dei suoi colleghi più giovani. Datati tra il 1962 e il 1966, i ritratti in mostra stupiscono ancora oggi per il loro apporto inventivo alla tecnica della pittura convenzionale. In quegli anni Raysse si concentrava esclusivamente su soggetti femminili, appropriandosi di anonimi stereotipi tratti dalla pubblicità e da fonti appartenenti alla storia dell'arte – Ingres, Tintoretto e Lucas Cranach. *Seventeen* (Titre journalistique) [Diciassette (Titolo giornalistico)] (1962) esemplifica il suo metodo esclusivo di pittura/assemblage: l'opera è costruita applicando collage e pittura dai colori sgargianti sulla fotografia di una "bella" donna, con l'aggiunta successiva di un oggetto tridimensionale sulla superficie del quadro – in questo caso una cornice verde che circonda l'occhio sinistro della modella, truccato con vero make-up luccicante. *Portrait of an Ancient Friend* [Ritratto di un vecchio amico] (1963), *Made in Japan* [Eseguito in Giappone] (1963) e *Conversation Printanière* [Conversazione primaverile] (1964) sono anch'essi un mélange di pittura, collage e assemblage; tuttavia, qui le donne sono "volgarizzazioni" tratte da capolavori molto noti. Raysse ha affermato che la motivazione concettuale di questi lavori sta nella ricerca della bellezza: "La bellezza è cattivo gusto. L'ipocrisia va condotta fino al suo limite estremo. Il cattivo gusto è il sogno di una bellezza troppo desiderata." L'uso sistematico dei tubi al neon è un'altra caratteristica distintiva dei primi lavori di Raysse, evidente in *Noon Mediterranean Landscape* [Paesaggio mediterraneo a mezzogiorno] (1966) e nella grande scultura *Quatre pas dans les nuages* [Quattro passi fra le nuvole] (1966). Raysse è attratto dal neon – sia in quanto fonte di luce intensa sia per la palette di colori brillanti e corrosivi – per la sua ovvia artificialità e per il suo stretto legame con gli ambienti urbani. "Il neon è l'espressione più fedele della vita moderna", dichiarò. In *Noon Mediterranean Landscape* i tubi arancioni a forma di L evocano il sole della Costa Azzurra e con la stessa evidenza il semplice uccellino di neon dietro la nuvola di plexiglas blu evoca un cielo "dei sogni" – tutto ciò senza ricorrere alla rappresentazione naturalistica. Grazie all'uso innovativo dell'assemblage e all'introduzione di materiali non convenzionali come il neon e il flocking, Raysse

III /

continua ad avere grande influenza sulla generazione di artisti successiva alla sua. A Palazzo Grassi la sua opera è esposta in due sale, accanto ai quadri e alle sculture del giovane artista tedesco Anselm Reyle. Sebbene il lavoro di quest'ultimo sia più astratto, egli cita Raysse come una delle sue grandi fonti di ispirazione, in particolare per l'uso del neon – caratteristico dell'inizio della carriera dell'artista francese – come significante del “moderno” per eccellenza. In questo dialogo tra due generazioni, le opere di Raysse risalenti agli anni sessanta risultano altrettanto vitali di quelle di Reyle eseguite tre anni fa. Si tratta quindi del giusto omaggio reso a un artista autenticamente visionario.

Anselm Reyle

Tedesco, nato nel 1970; vive e lavora a Berlino

L'arte di Anselm Reyle si fonda sulla fede nel potere del cliché. Nei suoi dipinti e nelle sue sculture, eseguiti in una grande varietà tecnica e stilistica, Reyle “cita” deliberatamente i segni più noti dell'arte astratta – il dripping, le macchie del gestuale, la ripetizione seriale, le forme africaneggianti, le strisce dai bordi spessi, i campi di colore monocromatici – nell'appassionato tentativo di resuscitare linguaggi del passato. Con una fiducia tenace e ottimistica nel formalismo, l'artista prende in prestito i tropi visivi dalla storia del modernismo per recuperare, a suo dire, “lo stereotipo e infondergli nuova vita”. Ne risulta un utilizzo ben amalgamato di mezzi formali che rende omaggio a una cerchia canonica di artisti del Novecento, da Blinky Palermo a Ellsworth Kelly, da Otto Freundlich a Richard Tuttle. Reyle tratta le sue fonti storico-artistiche come fossero *objets trouvés*, mescolandole e associandole secondo le sue necessità. Il vocabolario formale dei giganteschi monocromi neri esposti a Palazzo Grassi, ad esempio, rivela numerose radici: l'espansa e purista pennellata nera ricorda le tele suprematiste di Kazimir Malevič oppure il nero su nero di Ad Reinhardt degli anni sessanta, mentre la consistenza granulosa della pittura evoca le tele informali di Tàpies e Fautrier, che aggiungevano al colore sabbia o altri materiali organici arricchendo così la “sostanza” del loro impasto pittorico. Reyle esamina attentamente questi residui metaforici della pittura modernista e trasforma “brandelli” stilistici in una forma completamente nuova di pittura. Nelle opere tridimensionali, Reyle prende alla lettera questo approccio da “riciclatore”. L'installazione scultorea *Untitled [Senza titolo]* (2006) consiste in un accumulo di tubi al neon dai colori brillanti, sospesi in una stanza come un disegno astratto fluttuante nel vuoto. Per i materiali, l'artista è ricorso a fabbricatori di neon berlinesi che gli hanno gentilmente fornito centinaia di tubi avanzati provenienti dai loro laboratori. Con questi pezzi, Reyle ha orchestrato una costellazione lirica di luci e colori che evoca l'idea generica di uno scarabocchio espressionista disegnato nell'aria. Reyle attribuisce la propria attrazione per il neon (sia in quanto materiale sia come palette di colori) all'ammirazione per l'artista Martial Raysse, esponente del *Nouveau Réalisme*. Per rendere omaggio a questo legame tra diverse generazioni, Palazzo Grassi mette in mostra accanto alle opere di Reyle una selezione della produzione giovanile di Raysse, databile agli anni sessanta, caratterizzata da un uso pionieristico dell'immaginario pop, dell'assemblage e del neon. Le opere esposte a Palazzo Grassi, così diverse dal punto di vista stilistico, eppure molto affascinanti, ci ricordano – per quanto oggi possa apparire banale – la necessità di apprezzare il piacere visivo e di credere nell'eterna vitalità dell'esperienza estetica.

Tamuna Sirbiladze

Georgiana, nata nel 1971; vive a Vienna e Tbilisi

III /

Rudolf Stingel

Italiano, nato nel 1956; vive e lavora a New York e Merano

L'idea della pittura è centrale nell'opera di Rudolf Stingel, anche se non sempre le sue creazioni assumono la forma di un dipinto. Le riflessioni dell'artista sul medium assumono una molteplicità di forme e impiegano un'ampia varietà di materiali, spesso provenienti da fonti industriali. Ad esempio, coprendo un pavimento con null'altro che un tappeto colorato, Stingel allude tanto alla pittura monocroma modernista quanto alle composizioni all'over degli espressionisti astratti. Per una serie senza titolo di opere montate a parete, realizzate con pannelli isolanti in polistirene, Stingel ha "scolpito" le superfici in un ritmico disegno astratto, oppure ha punteggiato i pannelli di motivi regolari composti di cerchi e ovali. Queste manipolazioni della superficie evocano gli esperimenti pittorici irriverenti e "distruttivi" di Alberto Burri, Lucio Fontana e Piero Manzoni. Ricordando l'arte performativa del gruppo Gutai negli anni cinquanta o le Antropometrie di Yves Klein (impronte di corpi nudi femminili su tela) dei primi anni sessanta, Stingel ha anche realizzato "dipinti" con orme lasciate su ampie lastre di polistirene bianco o motivi casuali di impronte prodotte dal passaggio di cani su mattoni di argilla fresca (Untitled [Senza titolo], 2000; 1000 Bricks [1000 mattoni], 2000). Quando applica il colore sulla tela – con scopi sia figurativi che astratti – Stingel codifica i propri gesti in un processo rigoroso. Per i suoi primi dipinti "astratti", l'artista ha pubblicato un accurato manuale di Instructions [Istruzioni] (1989) in cui spiegava dettagliatamente come stendere su una tela un colore a olio rosso, giallo o blu e come ricoprire il campo di colore spruzzando vernice argentata attraverso un tulle per produrre la propria cifra distintiva, ovvero una spettrale superficie minimalista. Di recente, l'artista ha usato un analogo processo serigrafico per realizzare dipinti monocromi – in oro, argento o nero – poi ricoperti da un motivo ripreso dalle antiche tappezzerie damascate. In questi dipinti Stingel fonde due tradizioni visive opposte: i monocromi e le arti decorative. Lo sfondo rende omaggio all'austerità del minimalismo, mentre il motivo floreale ripetuto, di origine cinquecentesca, celebra gli sfarzosi e decadenti interni di palazzi e saloni europei. Adottando un approccio sorprendentemente nuovo, Stingel ha di recente colmato il divario ideologico che contrappone astrazione e figurazione, realizzando una serie di autoritratti foto-realistici. Nelle sale che fiancheggiano il rilievo monocromatico nero, Stingel ha installato una serie di cinque dipinti pressoché identici dal titolo Louvre (after Sam) [Louvre (secondo Sam)] (2006). Ispirandosi a un ritratto fotografico realizzato dall'artista Sam Samore nel 2005, Stingel si ritrae di profilo, con indosso un'elegante giacca gessata; sullo sfondo, un'elaborata cornice dorata allude velatamente alla sua estetica rococò. La consapevolezza critica del proprio mutamento stilistico è segnalata da numerosi indizi formali e narrativi. Stingel ha inoltre scelto di dipingere la stessa immagine su cinque tele distinte. Questa ripetizione implica una progressione narrativa, come in una serie di fotogrammi, sebbene le piccole variazioni da una tela all'altra rivelino che le immagini non sono riprodotte meccanicamente mediante un apparecchio fotografico bensì dipinte a mano. Stingel ha affermato di essere stato attratto da questa particolare immagine di partenza per la sua "natura malinconica ed esistenziale". Ha anche osservato che la creazione di questi insoliti autoritratti è stata in parte ispirata dai film di Michelangelo Antonioni, che indagano sulla mancanza di certezze e l'analisi interiore. Pur rappresentando una svolta assolutamente originale nel percorso di Stingel, questi dipinti figurativi sono analiticamente introspettivi tanto quanto le opere astratte dell'artista che affrontano criticamente l'idea di pittura.

III /

Franz West

Austriaco, nato nel 1947; vive e lavora a Vienna

Cresciuto nel vivace ambiente dell'avanguardia artistica della capitale austriaca, Franz West è arrivato a personificare la risposta giocosa e critica al Wiener Aktionismus (il principale movimento dell'arte austriaca del dopoguerra, i cui esponenti erano famosi per le loro performance viscerali, in cui mischiavano sessualità e rituali pseudoreligiosi). Esordendo nel 1974, West ha avviato la sua carriera con una serie di sculture intitolate *Paßstücke* [Adattabili]. Brutte, intenzionalmente "schifose" – realizzate con scarti di legno e fil di ferro ricoperti di cartapesta e dipinti di bianco –, queste sculture erano fatte per essere manipolate, persino indossate, dall'osservatore. West le considerava delle protesi, che avrebbero attivato il corpo in maniera comica ma significativa. Con il loro assortimento infinito di forme biomorfe, i *Paßstücke* provocavano contorsioni del corpo maldestre, inorganiche, trasformando l'osservatore, normalmente passivo, in un partecipante attivo. West sosteneva che queste contorsioni rendevano "visibili le nevrosi" dell'osservatore. Verso la fine degli anni ottanta, dagli interessi formali e concettuali delle prime opere sono nati i più complessi ambienti scultorei di West – la trasformazione di materiali umili, "ingegnosi", in sculture che esplorano gli interstizi del corpo, della psiche e dei comportamenti sociali. In mostra a Palazzo Grassi, *Worktable and Workbench* [Tavolo da lavoro e banco da lavoro] (2006) illustra questo filone dell'opera matura di West. Sculture libere in cartapesta, poggiate su piedistalli che sono i veri mobili dello studio dell'artista, nel loro antropomorfismo richiamano i *Paßstücke* – le protuberanze, gli avvallamenti e le ditate sulla superficie evocano appendici corporee. Con il loro cromatismo esuberante e il colore sgocciolato, queste opere variopinte rivelano anche la scaltrita conoscenza di West della storia della pittura moderna: gli impasti espressionistici sulle superfici rimandano a una varietà di stili dell'astrattismo europeo, da Fautrier a Wols, da Dubuffet a Giacometti. Un altro aspetto importante dell'opera di West è presentato a Palazzo Grassi nella forma di un'opera appositamente commissionata. Negli ultimi vent'anni, l'artista ha realizzato i "mobili-scultura" – installazioni funzionali che offrono al visitatore del museo un posto per riposare, per sedersi, addirittura sdraiarsi. Alludendo al passato lussuoso e gaudente del palazzo e sfruttandone la posizione sul Canal Grande, West ha creato un nuovo ambiente intitolato *Oasis* [Oasi] (2007). Ha realizzato cinque nuove forme di mobili, utilizzando intricate strutture di metallo sormontate da materassi gonfiabili. Il rifugio scultoreo di West offre un antidoto radicale al modo convenzionale di visitare i musei camminando. Spiegando l'origine dei suoi mobili-scultura, l'artista ha detto: "Se entrando in un museo e osservando questi oggetti cominciate a non sentirvi tanto bene, potrete sempre sdraiarvi o mettervi seduti; ma lo stare seduti è noiosissimo, a meno che non si integri in un'opera d'arte... così ora potete integrare voi stessi nell'arte".

Tadao Ando

Nato a Osaka nel 1941, Tadao Ando è un autodidatta dell'architettura. Dopo un lungo viaggio in Europa dove studia in particolare l'opera di Le Corbusier, ritorna in Giappone e apre nel 1969 il suo primo studio. Minimalismo, leggerezza, spiritualità sono i tratti distintivi del suo lavoro, con cui si impone rapidamente in patria e all'estero come uno degli architetti di maggior talento della sua generazione. Nel 1995, viene insignito del Pritzker Prize.

III /

Principali realizzazioni di Tadao Ando

Casa Ishihara a Osaka (1978)
Complesso residenziale Rokko I & II a Hyogo (1983-93)
Cappella del monte Rokko (1983)
Caffè Old and New a Kobe (1987)
Padiglione del Giappone all'Esposizione universale di Siviglia (1992)
Museo Naoshima di arte contemporanea a Kagawa
Museo dei bambini a Hyogo
Museo della Foresta delle tombe a Kumamoto

IV / Informazioni pratiche

Palazzo Grassi

Campo San Samuele, 3231

30124 Venezia

Fermate di vaporetto: San Samuele (linea 82), Sant' Angelo (linea 1)

Tel: +39 (0)41 523 16 80

Fax: +39 (0)41 528 62 18

Sito web: www.palazzograssi.it

Orario d'apertura

La mostra *Sequence 1. Pittura e Scultura nella Collezione François Pinault* è aperta tutti i giorni, dalle 10.00 alle 19.00. Chiusura casse alle ore 18.00.

Chiuso il martedì da luglio a novembre.

Ingresso

Intero: 10 euro

Ridotto: 6 euro

Gruppi: 8 euro

Prenotazioni

(Circuito Vivaticket by Charta)

Telefonicamente, da lunedì a venerdì dalle 8.00 alle 20.00 (servizio a pagamento)

- dall'Italia: 899 666 805

- dall'estero: tel: +39 0424 600458 / fax : +39 0424 464191)

Sito internet: www.vivaticket.it (elenco punti vendita)

Commissione di prenotazione: 1 euro

Prenotazione obbligatoria per gruppi scolastici

Visite guidate

Palazzo Grassi ha attivato una partnership con le associazioni *Codess* e *Cooperativa guide turistiche autorizzate Venezia* per proporre ai visitatori un servizio di visite guidate. I visitatori sono invitati a contattare direttamente queste associazioni per prenotare la visita.

- Codess Cultura (tel: 041 52 40 119 - fax: 041 72 30 07 - prenotazioni@codesscultura.it

www.codesscultura.it)

- Cooperative Guide Turistiche Venezia (tel: 041 52 09 0385 - fax: 041 52 10 762 - guide@guidevenezia.it

- www.guidevenezia.it)

Servizio didattico

Palazzo Grassi propone un'importante offerta didattica, concepita con approccio innovativo per i bambini, per i ragazzi delle scuole superiori e per gli studenti universitari. La sezione didattica interna di Palazzo Grassi è costituita da giovani storici dell'arte moderna e contemporanea con ampia esperienza nel campo della didattica museale. Le visite scolastiche guidate sono proposte da Palazzo Grassi come veri e propri momenti formativi interdisciplinari da inserire all'interno del percorso scolastico, non solo con approfondimenti dello studio dell'artista in mostra e del relativo contesto storico-culturale, ma soprattutto come laboratorio di idee attraverso esercizi metodologici di lettura e analisi dell'immagine artistica.

Per maggiori informazioni relative alle visite guidate per le scuole, gli insegnanti sono invitati a contattare la Sezione Didattica di Palazzo Grassi al +39 (0)41 2401345, da lunedì a venerdì, dalle 9.00 alle 13.00, oppure tramite email: scuole@palazzograssi.it

IV /

Il Bookshop, situato al piano terra di Palazzo Grassi, è affidato a Skira e propone un' ampia selezione di libri d'arte e design, nonché un vasto assortimento di esclusivo merchandising.

Il Palazzo Grassi Café, situato al primo piano mezzanino, è gestito dal celebre ristorante veneziano *Al Vecio Fritolin*. Offre una vista incomparabile sul Canal Grande e un'ampia selezione di specialità veneziane.

Palazzo Grassi: un abbecedario

In occasione della mostra "Sequence 1. Pittura e Scultura nella Collezione François Pinault", Palazzo Grassi propone un originale allestimento grafico negli spazi del Palazzo Grassi Café progettati da Tadao Ando. "Palazzo Grassi: un abbecedario" racconta attraverso un sintetico dizionario la storia dello splendido palazzo sul Canal Grande.

Il progetto del grafico triestino Leonardo Sonnoli traduce alcuni dei "lemmi" più significativi in modo esclusivamente tipografico, interpretandoli di volta in volta, usando e disegnando le lettere, con colori e materiali inusuali per ripercorrere le tappe fondamentali e gli episodi più significativi della storia di Palazzo Grassi.

Leonardo Sonnoli

Curriculum Vitae

Leonardo Sonnoli (Trieste, 1962) è partner della Tassinari/Vetta srl assieme a Paolo Tassinari.

Diplomato presso l'ISIA-Istituto Superiore Industrie Artistiche di Urbino, con la sua attività di designer si occupa di identità visiva per istituzioni pubbliche e culturali e di editoria d'arte e architettura. È conosciuto soprattutto per il suo lavoro sperimentale con lettere e alfabeti. Dal 2000 è membro dell'AGI-Alliance Graphique Internationale, l'esclusiva associazione internazionale che accoglie i migliori graphic designer del mondo. Vive e lavora fra Rimini e Trieste, tenendo regolarmente workshop e conferenze in Italia e all'estero. È docente all'Università Iuav di Venezia e all'Istituto Superiore per le Industrie Artistiche di Urbino.

Progetto grafico:

Tassinari/Vetta

Leonardo Sonnoli

Paolo Tassinari

Francesco Nicoletti

Francesca Paladini

Allestimento: Gruppo Fallani

V / Ufficio stampa

Direttore della Comunicazione
Carolina Profilo
carolina.profilo@palazzograssi.it

Contatti per la stampa:

Italia e corrispondenti
Bondardo Comunicazione
Corso di Porta Nuova 14
20121 Milano
+39 (0)2 290 05 700
contatto: Paola Manfredi
p.manfredi@bondardo.com

Europa
Claudine Colin Communication
5 rue Barbette F-75003 Paris
tel: +33 (0)1 42 72 60 01
fax: +33 (0)1 42 72 50 23
contatto: Anne Landréat
annouchka@claudinecolin.com

in collaborazione con:

Beate Barner (Germany and Austria)
Holsteiner Ufer 34, D-10557 Berlin
Tel: +49 30 398 00 96 07
Fax: +49 30 398 00 96 09
contatto: Beate Barner
beatebarner@gmx.net

Bolton & Quinn Ltd (UK)
10 Pottery Lane, Holland Park, London W11 4LZ
Tel: +44 207 221 5000
Fax: +44 207 221 8100
contatto: Jane Quinn
jq@boltonquinn.com

USA
Blue Medium
20 West 22nd Street #411 - New York NY 10010
Tel. +1 212 675 1800
Fax. +1 212 675 1855
contatto: Lucy Toole
lucy@bluemedium.com

VI / Elenco delle opere sul cd per la stampa*

***Termini generali per l'utilizzo delle immagini**

Queste immagini sono utilizzabili solo nell'ambito della promozione della mostra Sequence 1 e non possono essere alterate in nessun caso senza il previo consenso dell'artista. Si prega di menzionare il credito fotografico così come indicato.

1. Marlene Dumas

"Gelijkenis I & II" (Likeness I & II), 2002

Olio su tela in due parti

60.5 x 229.9 cm, ciascuna

60.5 x 469.9 cm, insieme

001_MD

2. Urs Fischer

Jet Set Lady, 2000/2005

Ferro, 2000 disegni incorniciati (stampe laser / a colori), cornici di legno, 24 tubi fluorescenti

900 x 700 x 700 cm

© Urs Fischer

Originariamente commissionata e prodotta dalla Fondazione Nicola Trussardi, Milano

Installazione presso l'istituto dei Ciechi, Milano

Foto: Stefan Altenburger, Zurich.

002_UF

3. Urs Fischer

Office Theme / Addiction / Mhh Camera, 2006

Legno, mestica, pittura a olio, acrilici, stucco, cartone, polimero epossidico, lacca, stampa Epson ultrachrome ad inchiostro su tela e su carta velvet per belle arti prodotta da Somerset

245.3 x 183 cm

© Urs Fischer

foto: Stefan Altenburger, Zurich

006_UF

4. David Hammons

Black Mohair Spirit, 1971

pigmento, corda, fili di straccio, perline, piume e ali di farfalle

su carta nera

56.5 x 39.4 cm

© David Hammons

011_DH

5. David Hammons

Central Park West, 1990

Bicicletta, abiti, segnale stradale, registratore che suona 'Central Park West' di John Coltrane

424 x 73 x 129 cm circa.

© David Hammons

foto: Beth Phillips

014_DH

6. Mike Kelley

Red Stain, 1986

Acrilico su cotone con fiocchi

190.5 x 213.4 cm

© Mike Kelley

017_MK

VI /

7. Mike Kelley

Extracurricular Activity Projective Reconstruction #1 (Domestic Scene), 2000

Tecnica mista con video

304.5 x 874.8 x 731.5cm

© Mike Kelley

018_MK

8. Louise Lawler

Adolf, (must be install 8 inches from the floor), 2006

cibachrome montato su scatola da 2,54 cm

73 x 57,5 cm

© Louise Lawler

021_LL

9. Louise Lawler

Pills, 2006

Stampa cibachrome su alluminio, 1 / 2" legno compensato

38,7 x 49,5 cm

© Louise Lawler

023_LL

10. Takashi Murakami

727-272, 2006

Acrilico su tela

300 x 450 x 5 cm

© 2006 Takashi Murakami/Kaikai Kiki Co, Ltd.

Tutti i diritti riservati

027_TM

(Annullato)

11. Laura Owens

Untitled, 2006

Acrilico, olio e feltro su lino

109.2 x 116.8 cm

courtesy Laura Owens

031_LO*

12. Laura Owens

Untitled, 2006

Olio e acrilico su lino

274 x 365 cm

Courtesy Laura Owens

033_LO#

13. Richard Prince

Sampling the Chocolate, 1991

Acrilico e serigrafia su tela

15 x 7 1 / 2 feet

180 x 90 inches

457.2 x 228.6 cm

© Richard Prince

foto: David Regen

037_RP

VI /

14. Richard Prince
Good Revolution, 1991
Acrilico e serigrafia su tela
15 x 7 1 / 2 feet
180 x 90 inches
457.2 x 228.6 cm
© Richard Prince
photo: David Regen
038_RP

15. Martial Raysse
Seventeen (Titre journalistique), 1962
Acrilico, assemblage e glitter su base fotografica applicata su tavola
182 x 130 cm
© Martial Raysse
040_MR

16. Martial Raysse
Nu jaune et calme, 1963
Olio, fotografia, collage su tela
97 x 130 cm
© Martial Raysse
044_MR

17. Anselm Reyle
Untitled, 2006
neon, cavo, trasformatori
dimensioni variabili
© Anselm Reyle
foto: Matthias Kolb
050_AR

18. Rudolf Stingel
Louvre (after Sam), 2006
Olio su tela in cinque parti
38 x 52 cm (ciascuna)
© Rudolf Stingel
053_RS

19. Franz West
Workingtable and Workbench, 2006
cartapesta e tecnica mista in cinque parti su due tavoli
473.7 x 125.1 x 203.8 cm
© Franz West
060_FW (1)
060_FW (2)

VI /

20. Roberto Cuoghi

Senza titolo, 2006

Smalto, spray, pastello a cera, emulsione alcolica, burro di cacao, o graffite, penna da disegno, china, incisione su specchio, vetro

53 x 53 cm

062_RC

21. Robert Gober

Untitled, 1991

Cera d'api, capelli, cotone, legno, pelle

34 x 18 x 96.5 cm

© Robert Gober

065_RG

22. Anselm REYLE

Harmony, 2006

Bronzo, cromo, vernice a smalto, basamento impiallacciato (legno makassa)

ca. 170 x 170 x 75 cm,

basamento: 54 x 160 x 78 cm

© Anselm Reyle

066_AR

23. Kristin Baker

Flying Curve, Differential Manifold, 2007

Acrilico su PVC

274 x 423 x 732 cm

Kristin Baker, studio view, January 2007,

Photo © Tom Powel Imaging

069_KB

Crediti fotografici per le opere di Laura Owens

* La riproduzione delle opere di Laura Owens non è libera da diritti. Le immagini contenute in questo cdrom sono soggette alla normativa di cui alla Legge sul Diritto d'Autore n.633/41. Per l'utilizzazione delle opere di Laura Owens si dovrà interpellare la Sadie Coles Gallery, Sadie Coles Gallery _ 35 Heddon Street London W1B4BP UK.

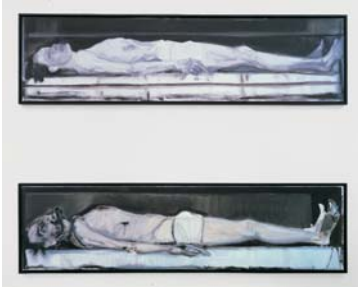
Tel: 0044 (0) 20 743 2227 fax: 0044 (0) 20 7434 2228 www.sadiecoles.com

La riproduzione delle opere di Laura Owens non è libera da diritti. Le immagini contenute in questo cdrom sono soggette alla normativa di cui alla Legge sul Diritto d'Autore n.633/41. Per l'utilizzazione delle opere di Laura Owens si dovrà interpellare Gavin Brown Gallery

Gavin Brown Gallery_ 620 greenwich street, New York 10014 USA. Tel: (212) 627 5258 fax: (212) 627 5261 www.gavinbrown.biz

Vi preghiamo di osservare con attenzione i due diversi crediti per le immagini delle opere di Laura Owens, così come segnalati nella lista delle didascalie del cdrom (i segni che li evidenziano sono i seguenti: * e #)

1_001_MD.JPG



2_002_UF.JPG



3_006_UF.JPG



4_011_DH.JPG



5_014_DH.JPG



6_017_MK.JPG



7_018_MK.JPG



8_021_LL.JPG



9_023_LL.JPG



10_027_TM.JPG



11_031_LO.JPG



12_033_LO.JPG



13_037_RP.JPG



14_038_RP.JPG



15_040_MR.JPG



16_044_MR.JPG



17_050_AR.JPG



18_053_RS.JPG



19_060_FW1.JPG



19_060_FW2.JPG



20_062_RC.JPG



21_065_RG.JPG



22_066_AR.JPG



23_069_KB.JPG



1.JPG



2.JPG



3.JPG



4.JPG



5.JPG

