

L'ILLUSIONE DELLA LUCE
THE ILLUSION OF LIGHT
L'ILLUSION DES LUMIÈRES

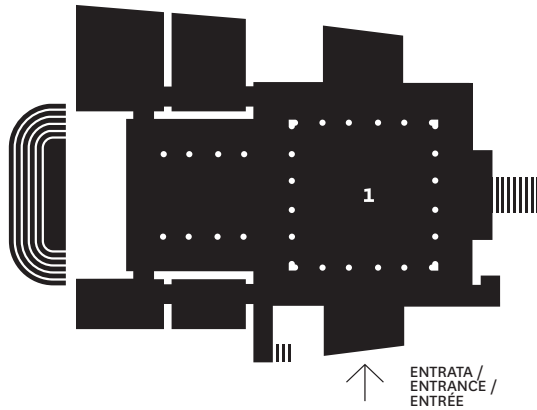
**PUNTA
DELLA
DOGANA**
FRANÇOIS PINAULT
FOUNDATION

**palazzo
grassi**
FRANÇOIS PINAULT
FOUNDATION

PINAULT COLLECTION

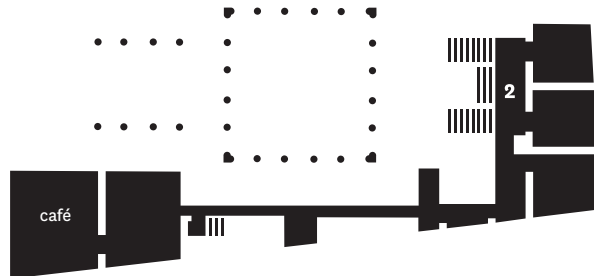
L'ILLUSIONE
DELLA LUCE /
THE ILLUSION
OF LIGHT /
L'ILLUSION
DES LUMIÈRES

VENEZIA,
PALAZZO GRASSI
13.04.2014 -
31.12.2014



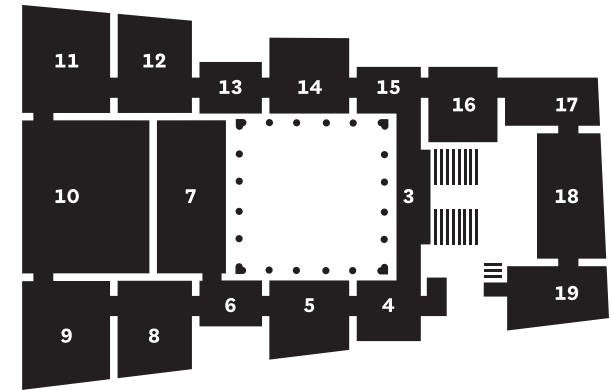
PIANO TERRA /
GROUND FLOOR /
REZ-DE-CHAUSSÉE

- 1. Doug Wheeler**
D-N SF 12 PG VI, 2012



MEZZANINO /
MEZZANINE /
ENTRESOL

- 2. Philippe Parreno**
Marquee, 2013



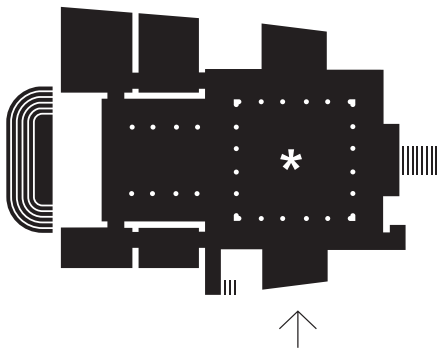
PRIMO PIANO /
FIRST FLOOR /
PREMIER ÉTAGE

- 3. Vidya Gastaldon**
Escalator (Rainbow Rain), 2007
- 4. Marcel Broodthaers**
Le Salon Noir, 1966
- 5. Dan Flavin**
Monument for V. Tatlin, 1964
- 6. Antoni Muntadas**
Diálogo, 1980
- 7. Eija-Liisa Ahtila**
Anne, Aki and God, 1998
- 8. Julio Le Parc**
Continuel Lumière Cylindre, 1962-2012
- 9. Troy Brauntuch**
Criminal, 2013
State Trooper, 2013
Mark's Camera 2, 2013
- 10. Danh Vo**
Autoerotic Asphyxiation, 2010
- 11. Latifa Echakhch**
À chaque stencil
une révolution, 2007
Fantôme (Jasmin), 2012
- 12. David Claerbout**
Oil workers (from the Shell
company of Nigeria)
returning home from work,
caught in torrential rain,
2013
- 13. Robert Whitman**
Untitled (Light Bulb),
1994-1995
- 14. Bruce Conner**
CROSSROADS, 1976
- 15. Gilbert & George**
Dead Boards No.11, 1976
- 16. Bertrand Lavier
Sturtevant**
Stella Die Fahne hoch!,
1990
- 17. Robert Irwin**
#8 x 8' Fourfold, 2010
- 18. General Idea**
White AIDS #1 (red), 1993
White AIDS #2 (green), 1993
White AIDS #3 (blue), 1993
- 19. Claire Tabouret**
Les Veilleurs, 2014

L'illusione della luce si apre con un'opera di **Doug Wheeler** per l'atrio di Palazzo Grassi, in cui la luce diventa materia e ridefinisce lo spazio e il tempo cancellando i riferimenti percettivi del visitatore. La *Marquee* di **Philippe Parreno** sovverte vertiginosamente il sistema di segni su cui si fonda il mondo dello spettacolo, evocandone al tempo stesso l'immediatezza, la vacuità e l'irresistibile potere di attrazione. Utilizzando materiali modesti, *Escalator (Rainbow Rain)* di **Vidya Gastaldon** rappresenta un contrappunto delicato e gioioso a queste installazioni monumentali. Le opere di **Marcel Broodthaers** e **Gilbert & George**, presentate simmetricamente rispetto alla pianta di Palazzo Grassi, parlano delle nostre paure fondamentali – anzitutto la paura della morte – ma anche delle strategie di resistenza di fronte a queste angosce. La luce è un segno di vita che si contrappone al terrore delle tenebre. **Dan Flavin** si riallaccia alla storia delle avanguardie. I suoi neon sono collocati di fronte al video di **Bruce Conner** che mostra i test atomici sull'atollo di Bikini nel 1946: la prima opera parla di un'utopia possibile, la seconda della violenza umana. **Antoni Muntadas** e **Robert Whitman** – allo stesso modo collocati simmetricamente lungo il percorso della mostra – trasfigurano un oggetto banale, una lampadina, materializzandone la dimensione onirica. Tra sogno e realtà, l'opera di **Eija-Liisa Ahtila** evoca la necessità di gettare nuova luce sulla propria storia personale. **Julio Le Parc** gioca sulla potenzialità ipnotiche e cinetiche della luce. **Troy Brauntuch** sonda i limiti stessi del visibile per evocare il desiderio di vedere ogni cosa, l'ossessione visiva che permea la nostra società. L'installazione di **Danh Vo** gioca sul visibile e sull'invisibile, per illuminare una parte della nostra storia, in particolare la vicenda coloniale, e mette in luce il passato di Palazzo Grassi scoprendone le pareti. **Latifa Echakhch** propone una riflessione sulla primavera araba ed evoca la difficoltà di “fare” la storia. Ancora luci e ombre, ma su una storia collettiva, sono quelle di **David Claerbout**, che illustra le sfide contemporanee dell'accesso all'acqua e al petrolio. Le opere di **Sturtevant** e **Bertrand Lavier**, che instaurano qui un dialogo ravvicinato, sono accomunate da un medesimo riferimento storico-artistico all'artista americano Frank Stella ed esplorano la dialettica oscurità/luce. Con un approccio più minimale, anche **Robert Irwin** trasforma lo spazio mediante la luce, utilizzando tubi di neon e lasciando ciascuno libero di scegliere l'illuminazione che preferisce. Giocando sulle potenzialità accecanti del bianco, **General Idea** con la serie *White AIDS* ci mette nella singolare condizione di vedere senza vedere, riflettendo forse l'atteggiamento della società di fronte al dramma dell'epidemia. **Claire Tabouret**, infine, la più giovane tra gli artisti in mostra, si riallaccia a Paolo Uccello proponendosi di evocare in uno stesso dipinto una pluralità di luci, dal giorno alla notte.

The Illusion of Light opens with a work created by **Doug Wheeler** specifically for Palazzo Grassi's atrium. In Wheeler's hands, light itself becomes a medium, which the artist uses to redefine space and time by dissolving the visitor's points of reference. The bright lights of **Philippe Parreno's** *Marquee* point to the world of show business, highlighting both its emptiness and its power of seduction. Using modest, fragile materials, **Vidya Gastaldon** adds a delicate, lighthearted note to these monumental installations. The works of **Marcel Broodthaers** and **Gilbert & George**, opposite one to another, look to our greatest fears—first and foremost of which, of course, is death—but also to the coping mechanisms that allow us to confront these. In the face of darkness, light becomes a sign of life. **Dan Flavin's** work is narrowly connected to the history of artistic avant-gardes. His fluorescent neons are placed opposite to **Bruce Conner's** video, footage of the nuclear test conducted at Bikini Atoll in 1946: the one describes a possible utopia; the other speaks of human violence. In another pairing, **Antoni Muntadas** and **Robert Whitman** address light's hypnotic power, but they chose to focus on the simplest, most modest form of light: the electric light bulb. By transfiguring this banal object, they successfully draw out its oneiric qualities. **Eija-Liisa Ahtila** evokes our need to shed light on our own psyche, our own past, while **Julio Le Parc** plays on light's hypnotic, kinetic potential. **Troy Brauntuch's** black paintings look to the very heart of darkness, to evoke contemporary society's compulsive desire to see everything, this obsession with sight. **Danh Vo** evokes the visible and the invisible—that which we refuse to see, which we must seek out in order to understand our own past, in this case the history of colonialism. He also sheds light on Palazzo Grassi's past by revealing its walls. **Latifa Echakhch** suggests a new take on the Arab Spring, affirming that it is still too early to determine the full extent of its reach. She evokes history's "ghosts," describing the difficulty involved in "making" history. **David Claerbout** casts light and shadow on a different aspect of our collective history in his powerful illustration of current disputes over access to water and oil. Playing on a dialectic of light and darkness, **Sturtevant** and **Bertrand Lavier** discuss a shared art historical reference—in this instance, the work of American artist Frank Stella. **Robert Irwin** uses light in a more Minimalist manner, in order to transform space, the setting, through light, giving each visitor the power to alter the work by changing the way in which it is lit. **General Idea** focuses on the blinding power of the color white, inviting us into to consider this paradoxical position: of looking without really seeing, perhaps an apt recreation of contemporary attitudes towards this AIDS, tragic epidemic. Finally, **Claire Tabouret** looks back to the Renaissance painter Paolo Uccello and attempts to depict the full range of light, from day into night, on a single canvas.

L'illusion des lumières s'ouvre sur une œuvre créée par **Doug Wheeler** pour l'atrium de Palazzo Grassi, où la lumière devient matière en soi, redéfinit l'espace et le temps en abolissant les repères perceptifs du visiteur. La *Marquee* de **Philippe Parreno** renvoie à une mise en abyme du monde du spectacle, évoquant à la fois sa vacuité et sa puissance de séduction. Usant de matériaux modestes, l'arc-en-ciel de **Vidya Gastaldon** propose un contrepoint délicat et joyeux à ces installations monumentales. Les œuvres de **Marcel Broodthaers** et de **Gilbert & George**, se faisant face, traitent de nos peurs essentielles – au premier chef, bien sûr, celle de la mort –, mais aussi de nos stratégies de résistance face à ces frayeurs. La lumière est un signe de vie face à la crainte des ténèbres. **Dan Flavin** s'inscrit dans une relation étroite à l'histoire des avant-gardes. Son néon est placé en vis-à-vis de la vidéo de **Bruce Conner** qui montre le test de la bombe atomique sur l'atoll de Bikini : l'un parle d'une utopie possible, l'autre de la violence humaine. **Antoni Muntadas** et **Robert Whitman**, placés eux aussi en vis-à-vis, parviennent en transfigurant cet objet banal qu'est l'ampoule électrique à matérialiser la dimension onirique de la lumière. Entre rêve et réalité, l'œuvre d'**Eija-Liisa Ahtila** évoque la nécessité d'un changement d'éclairage sur sa propre histoire intime. **Julio Le Parc** joue, quant à lui, avec les potentialités hypnotiques et cinétiques de la lumière. **Troy Brauntuch** va aux limites même du visible, pour évoquer le désir de tout voir, l'obsession visuelle qui imprègne notre société. L'installation de **Danh Vo** joue sur le visible et l'invisible pour éclairer une partie de notre histoire, celle du colonialisme, et « met en lumière » le passé de Palazzo Grassi en mettant ses murs à nu. **Latifa Echakhch** propose une mise en perspective du Printemps arabe. Elle nous parle de fantômes et évoque la difficulté de « faire » histoire. Ombres et lumières sur un autre pan de notre histoire collective avec **David Claerbout**, qui illustre les enjeux contemporains de l'accès à l'eau et au pétrole. Les œuvres de **Sturtevant** et **Bertrand Lavier**, ici mises en dialogue, s'inscrivent dans une même référence à l'histoire de l'art (en l'occurrence Frank Stella), dans une dialectique de l'obscurité et de la lumière. Dans un registre plus minimal, **Robert Irwin** utilise le néon pour transformer l'espace par la lumière, laissant chacun libre de choisir l'éclairage qu'il souhaite. Jouant sur l'aveuglement du blanc, **General Idea** nous invite à la position paradoxale de voir sans voir, qui reflète peut-être l'état de conscience général sur le drame du Sida. **Claire Tabouret**, enfin, se réfère à Paolo Uccello et tente d'évoquer dans un même tableau toutes les nuances de la lumière, du jour à la nuit.

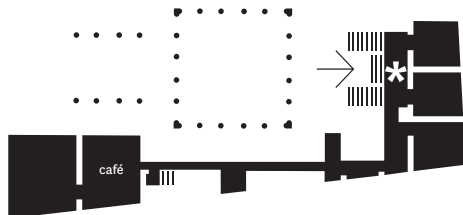


DOUG WHEELER
D-N SF 12 PG VI, 2012

* **Doug Wheeler** nasce nel 1939 a Globe, in Arizona. Vive e lavora tra il New Mexico e la California. Con Robert Irwin e James Turrell è uno dei pionieri del movimento Light and Space, che si sviluppa a Los Angeles a partire dagli anni sessanta. L'artista è da subito influenzato dal senso di precarietà che si sperimenta attraversando i deserti statunitensi, dove la perdita di riferimenti spazio-temporali proietta l'uomo in una dimensione irrealistica. La sua arte quindi è influenzata da un forte interesse per la percezione dello spazio. Dopo un primo periodo di esplorazione della pittura astratta, Wheeler comincia a utilizzare fonti di luce artificiale come medium per creare opere ambientali, in cui lo spettatore è invitato a immergersi. Grazie a strutture complesse, progettate nei minimi dettagli, lo spazio risulta continuo e infinito. Le installazioni mirano ad alterare sensibilmente, in termini percettivi, la dimensione architettonica di angoli, pareti o spigoli, in modo tale che l'osservatore diventi un tutt'uno con lo spazio circostante. Così l'opera presentata in mostra, **D-N SF 12 PG VI** (2012), consiste in un campo luminoso bianco, ipnotico e inconsistente, che genera disorientamento e accresce la consapevolezza della nostra corporeità e dei suoi limiti. [AZ]

* Born in 1939 in Globe, Arizona, **Doug Wheeler** lives and works in New Mexico and California. With Robert Irwin and James Turrell, Wheeler was a pioneer of the Light and Space movement, which flourished in Los Angeles in the 1960s and 1970s. The artist was deeply influenced by the feeling of precariousness he experienced when wandering in the American desert, where the loss of spatial and temporal points of reference creates an impression of vast infinity. After an initial, exploratory phase as an abstract painter, Wheeler began using sources of artificial light as a medium, with which he creates ethereal, experiential "infinity environments." The artist meticulously works out each detail of these complex structures, such that the space they contain seems continuous and infinite. Wheeler devises ways to alter our perception of the architectonics of space, angles, walls and corners: in this way, audience and ambient space form a single whole. The work presented in this exhibition, **D-N SF 12 PG VI** (2012), consists of a white brilliantly lit environment. Hypnotic and tenuous, it increases our awareness of our own physicality and of its limits. [AZ]

* **Doug Wheeler** est né en 1939 à Globe, en Arizona. Il vit et travaille entre le Nouveau Mexique et la Californie. Avec Robert Irwin et James Turrell, il est l'un des pionniers du mouvement Light and Space, qui se développe à Los Angeles à partir des années 60. Wheeler est depuis toujours inspiré par le sentiment de fragilité que tout individu peut ressentir en traversant un désert où, en l'absence de points de repère spatio-temporel, il est projeté dans une dimension irréaliste. Sa pratique artistique est ainsi fortement liée à la perception de l'espace. Après une première période consacrée à l'exploration de la peinture abstraite, Wheeler commence à utiliser des sources de lumière artificielle pour créer des œuvres environnementales dans lesquelles le visiteur est invité à s'immerger. Grâce à ses structures complexes, étudiées dans leurs moindres détails, l'espace est modulé afin de produire une impression de continuité et d'infinité. Ses installations visent à modifier sensiblement la perception de la dimension architecturale – des angles, murs et arêtes – de sorte que le visiteur et l'espace dans lequel il pénètre ne fassent plus qu'un. Ainsi, l'œuvre exposée dans l'atrium, **D-N SF 12 PG VI** (2012), consiste en un champ lumineux blanc, hypnotique et immatériel, capable à la fois de désorienter et d'accroître la perception de notre propre corporalité et de ses limites. [AZ]

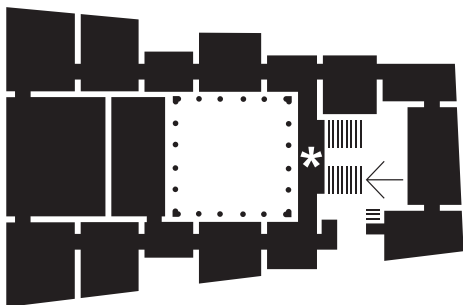


PHILIPPE PARRENO
MARQUEE, 2013

* **Philippe Parreno**, nato nel 1964 a Oran, in Algeria, vive e lavora a Parigi. La sua pratica artistica si distingue per la dimensione collaborativa e l'uso di differenti mezzi espressivi: dalla scultura alla performance, dalle video installazioni alle opere testuali. I suoi film si muovono in uno spazio poetico con forti richiami al mondo della fantascienza, delle scienze occulte, della filosofia e della favola. L'artista è solito sperimentare forme espositive nuove che sorprendono e coinvolgono l'osservatore. Interessato a un approccio dinamico con l'arte, collabora tra gli altri con Douglas Gordon e Dominique Gonzalez-Foerster per un ripensamento radicale del concetto di esposizione. **Marquee** (2013) fa parte di una serie di opere iniziate nel 2006 nelle quali l'artista indaga lo spazio e sperimenta il potere della luce. Gli effetti luminosi della pensilina utilizzata in un contesto artistico giocano sul sistema di segni su cui si fonda il mondo dello spettacolo, evocandone al tempo stesso l'immediatezza, la vacuità e l'irresistibile potere di attrazione. [AL]

* Born in 1964 in Oran, Algeria, **Philippe Parreno** lives and works in Paris. Parreno's work is often collaborative in nature. He relies on a wide variety of expressive means, from sculpture and performance to video installations and text-based works. His poetic films borrow alternately from science fiction, the occult, philosophy or fairy tales. The artist often experiments with new exhibition formats, seeking ways to surprise the visitor and encourage him or her to interact with the work. Together with a number of artists, including Douglas Gordon and Dominique Gonzalez-Foerster, he has significantly contributed to a radical questioning of the concept of the exhibition. **Marquee** (2013) is part of a series of works, begun in 2006, through which the artist explores space and experiments with the power of light. The brightly lit marquee, placed here in an artistic context, is a pointed comment on the world of show business, evoking its immediacy, vacuousness and seductiveness. [AL]

* **Philippe Parreno**, né en 1964 à Oran, en Algérie, vit et travaille à Paris. Sa pratique artistique se caractérise par la nature collaborative de son travail et l'usage qu'il fait de moyens d'expression très variés, de la sculpture à la performance, des installations vidéos aux œuvres textuelles. Ses films s'inscrivent dans un contexte poétique puisant aussi bien dans la science-fiction et les sciences occultes que dans la philosophie et les contes. L'artiste expérimente souvent de nouveaux formats d'exposition qui surprennent le visiteur et le poussent à y prendre part. Suivant une démarche artistique dynamique, il collabore entre autres avec Douglas Gordon et Dominique Gonzalez-Foerster pour reconsidérer radicalement le concept d'exposition. **Marquee** (2013) fait partie d'une série d'œuvres commencées en 2006 avec laquelle l'artiste explore l'espace et expérimente le pouvoir de la lumière. Les effets lumineux de la marquise utilisée dans un contexte artistique se réfèrent au système de codes du monde du spectacle, en évoquant son immédiateté, sa vacuité et son pouvoir d'attraction. [AL]

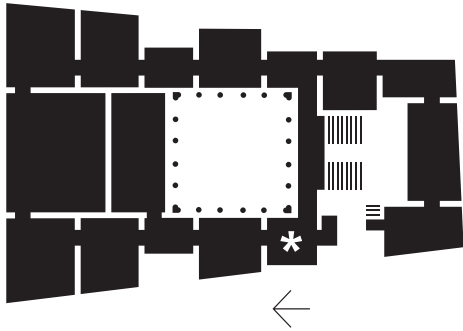


VIDYA GASTALDON
ESCALATOR
 (RAINBOW RAIN), 2007

* **Vidya Gastaldon** è nata nel 1974 a Besançon in Francia e oggi vive e lavora a Ginevra. Nel corso degli anni ha sviluppato un universo artistico vicino all'estetica hippie e psichedelica, utilizzando materiali semplici e tradizionalmente femminili. L'installazione **Escalator (Rainbow Rain)** è un percorso arcobaleno fatto di fili di lana, stoffa e piccoli elementi di plastica. La produzione dell'artista è ispirata in gran parte al culto delle divinità Hindu e all'utilizzo, in tutte le occasioni religiose della comunità, delle ghirlande di fiori intrecciati dette Mala. Questo riferimento si combina con naturalezza a esperienze proprie della cultura europea. Per *Escalator (Rainbow Rain)*, Vidya si è ispirata al celebre romanzo *Il mago di Oz* di L. Frank Baum. La vicenda della protagonista del romanzo, Dorothy, esprime il desiderio di andare oltre l'arcobaleno, limite visibile e incorporeo. Nella scultura di Gastaldon la luce impalpabile si trasforma in una pioggia di ghirlande di lana morbida e carezzevole e la speranza di realizzare il "se potessi..." si materializza, mentre l'opera ci conduce verso una nuova dimensione percettiva. [LT]

* Born in Besançon, France, in 1974, **Vidya Gastaldon** lives and works in Geneva. Over the years she has invented an artistic universe inspired by the hippie and psychedelic aesthetics, using simple materials traditionally associated with feminine creation. Vidya Gastaldon's installation **Escalator (Rainbow Rain)** is a landscape of colored yarn, fabric, and small plastic elements recalling a rainbow. The artist is in large part inspired by the cult of Hindu divinities and the use, in religious functions, of braided flower garlands called Mala. This is subtly combined with references to European culture. For *Escalator (Rainbow Rain)*, the artist was inspired by L. Frank Baum's famous children's novel, *The Wizard of Oz*. Dorothy, the novel's central character, wants to escape, to travel beyond the rainbow, beyond the visible and corporeal limits of the world as she knows it. In Gastaldon's sculpture, light transforms into a rain of soft, bright wool. That elusive "somewhere over the rainbow" seems attainable, as the work leads us to another dimension of perception. [LT]

* **Vidya Gastaldon** est née en 1974 à Besançon; elle vit et travaille à Genève. Elle a développé au fil des années un univers proche de l'esthétique hippie et psychédélique, en utilisant des matériaux souvent simples et féminins. L'installation **Escalator (Rainbow Rain)** est un arc-en-ciel de fils de laine, de tissus et de petits éléments en plastique. La production de l'artiste est inspirée en grande partie du culte des divinités Hindoues et des guirlandes de fleurs tressées – les Mala – utilisées au cours cérémonies religieuses. A cela s'ajoutent avec une grande spontanéité certaines expériences propres à la culture européenne. Pour *Escalator (Rainbow Rain)*, Vidya Gastaldon s'inspire du célèbre roman *Le Magicien d'Oz* de L. Frank Baum. Les aventures du personnage de Dorothy évoquent le désir de partir par delà l'arc-en-ciel qui constitue la limite du visible et de l'immatériel. Dans cette sculpture, la lumière intangible se transforme en une pluie de guirlandes de laine douce et caressante et l'espoir de réaliser le fameux « et si je pouvais » prend forme tandis que l'œuvre nous guide vers une autre dimension de la perception. [LT]

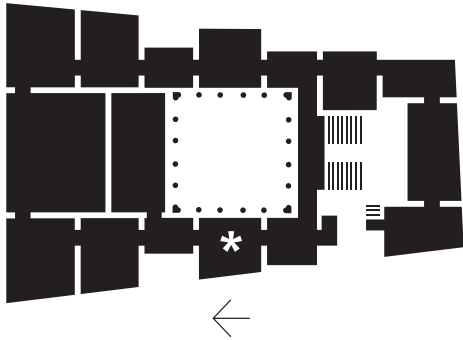


**MARCEL
BROODTHAERS**
LE SALON NOIR, 1966

* L'opera di **Marcel Broodthaers** (1924-1976) comprende film, libri, fotografie, oggetti e ambienti percorribili che si interrogano sul significato stesso dell'arte in quanto rappresentazione. Nato a Saint-Gilles, in Belgio, Broodthaers debutta come poeta alla fine della guerra, manifestando una profonda ammirazione per i paradossi dipinti da René Magritte. Il definitivo slittamento verso le arti visive avviene quando immerge nel gesso cinquanta esemplari della raccolta di poesie *Le Pense-Bête* (1963), che diventano una scultura con cui Broodthaers avvia l'esplorazione dei rapporti artificiosi tra forma e contenuto, tra segno e significato dell'oggetto scrittura. La sua ironia si concentra inoltre sul ruolo normativo dell'istituzione museale, provocatoriamente sovvertito nel celebre *Musée d'Art Moderne* (1968-72), esposizione-opera presentata in occasione di Documenta 5 a Kassel. **Le Salon Noir** (1966) è un omaggio al poeta belga Marcel Lecomte, suo grande amico. L'accostamento surreale degli elementi, in tensione tra il rivelamento e la conservazione, sospende la scena nell'attimo della sua conclusione. In posizione verticale, il feretro prende parte alla veglia, mentre il volto del defunto appare scomposto in negativo e in positivo sui recipienti accanto. L'importanza della visita è segnalata dalla piega del biglietto sul tavolo, parte del corredo simbolico dedicato all'amico scomparso. L'artista tratta gli oggetti come fossero parole, situandoli nello spazio compreso tra il dicibile e il visibile. [FVT]

* The work of **Marcel Broodthaers** (1924-1976) includes films, books, photographs and environments, in which the artist explores the very meaning of art as representation. Born in Saint-Gilles, Belgium, Broodthaers began his career as a poet at the end of the Second World War, penning poems strongly influenced by René Magritte's paintings of visual puns and paradoxes. He announced his definitive shift towards the visual arts by plunging in plaster fifty copies of his volume of poetry, *Le Pense-Bête* (1963). With these books-turned-sculpture, Broodthaers embarked on an exploration of the artificial relationship between form and content, sign and meaning. He also focused his irony on the normative role of the museum as institution, provocatively subverted in his famous exhibition/installation *Musée d'Art Moderne* (1968-1972), presented at Documenta 5 in Kassel. **Le Salon Noir** (1966) is a tribute to his friend, the Belgian poet Marcel Lecomte. The surreal juxtaposition of elements creates a tension between what is revealed and what remains a mystery. Perhaps this is a scene interrupted right before reaching its conclusion. The coffin, propped against the wall, participates in the wake, as Lecomte's face appears in positive and negative on the vases nearby. Broodthaers' dog-eared business card, left lying on the table, suggests that the artist had just paid his friend a visit. Broodthaers treats objects as though they were words, playing on what can be spoken, what can be seen. [FVT]

* L'œuvre de **Marcel Broodthaers** (1924-1976) inclut des films, des livres, des photographies, des objets et des installations qui questionnent la signification même de l'art en tant que représentation. Né à Saint-Gilles en Belgique, Broodthaers débute sa carrière comme poète à la fin de la guerre, en manifestant une profonde admiration pour les paradoxes peints par René Magritte. Il officialise son tournant définitif vers les arts visuels en plongeant dans du plâtre cinquante exemplaires de son recueil de poèmes *Le Pense-Bête* (1963), qui se transforment en une sculpture avec laquelle il entame une exploration minutieuse des rapports artificiels entre forme et contenu, signifié et signifiant de l'écriture. Il s'attaque également avec ironie au rôle normatif de l'institution muséale, qu'il subvertit de façon provocatrice avec le *Musée d'Art Moderne* (1968-1972), une œuvre-exposition présentée à l'occasion de Documenta 5 à Kassel. **Le Salon Noir** (1966) est un hommage à son ami, le poète belge Marcel Lecomte. La disposition des éléments, créant une tension entre ce qui est révélé et ce qui est caché, suspend la scène au moment de sa conclusion. Posé à la verticale contre le mur, le cercueil participe à la veillée funéraire, alors que le visage du défunt apparaît décomposé en positif et négatif dans les pots. La carte de visite cornée posée sur la table marque l'importance de la visite faite à l'ami disparu. L'artiste traite les objets comme s'il s'agissait de mots, en les plaçant dans l'espace compris entre le dicible et le visible. [FVT]

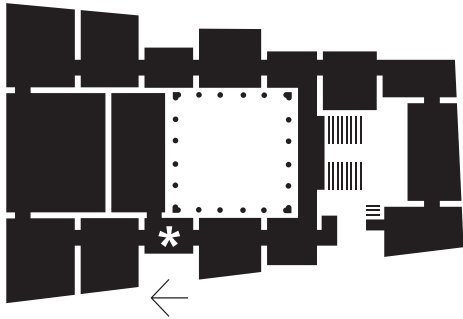


DAN FLAVIN
MONUMENT FOR V. TATLIN,
 1964

* Nato e vissuto a New York, **Dan Flavin** (1933-1996) è un protagonista del minimalismo. Dai primi anni sessanta intraprende una ricerca sistematica dell'arte in relazione a fonti reali di luce: i moduli base dei suoi lavori luminosi sono i tubi al neon fluorescenti di produzione industriale, articolati in combinazioni semplici e simmetriche. Il suo riferimento primario è lo spirito dei *ready-mades* di Duchamp, grazie a cui assume il neon come forma data e come modulo da articolare in serie potenzialmente infinite. L'autore realizza lavori variamente collocabili nell'ambiente e installazioni che instaurano un rapporto critico con lo spazio, nel senso del commento strutturale, della contraddizione, della metamorfosi anche poetica attraverso la luce. **Monument for V. Tatlin** (edition 1/5, 1964), ispirato al *Monument to the Third International* (1920) di Vladimir Tatlin, di cui riprende la dimensione laica ma utopica, si configura come un'installazione di spazio-luce che crea un'atmosfera logica e fredda, ma evocativa di una ricerca spirituale oltre che meramente linguistica. [FS]

* **Dan Flavin** (1933-1996) lived and worked in New York. He was a pioneer of Minimalism. In the early 1960s he began a systematic exploration of art, investigating its relationship to light. The basic units of his works are industrial fluorescent tubes, arranged in simple, often symmetrical compositions. Appropriating the spirit of Duchamp's *ready-mades*, he decided that industrial neon could be used as a basic, modular shape with which he could create a potentially unlimited number of works. The artist creates wall-mounted "monuments" that can be placed anywhere in space and installations that instaurate a critical relationship to the environment. **Monument for V. Tatlin** (edition 1/5, 1964), inspired to the *Monument to the Third International* (1920) by Vladimir Tatlin, is an explicit homage to Constructivism's utopian dimension. The work presented here may at first seem cold and rational, but it evokes a spiritual quest and an exploration of language. [FS]

* **Dan Flavin** (1933-1996) est né et a vécu à New York. Il est considéré comme l'un des artistes emblématiques du minimalisme. Dès le début des années 60, il entreprend une recherche systématique de l'art en relation avec les sources réelles de lumière : les modules à la base de ses œuvres lumineuses sont des tubes de néon fluorescents de production industrielle, disposés en de simples combinaisons symétriques. Il s'inspire principalement des *ready-mades* de Marcel Duchamp qui l'amènent à utiliser le néon comme forme donnée et module à composer en séries potentiellement infinies. Les pièces peuvent être disposées de différentes façons et proposent un rapport critique avec l'espace, allant dans le sens de la théorie structurelle, de la contradiction, de la métamorphose poétique par la lumière. Inspiré du *Monument to the Third International* (1920) de Vladimir Tatlin, dont il reprend la dimension laïque et utopique, **Monument for V. Tatlin** (édition 1/5, 1964), se présente comme une installation d'espace-lumière qui crée une atmosphère à la fois froide et logique, mais qui évoque en même temps une recherche spirituelle et une exploration linguistique. [FS]

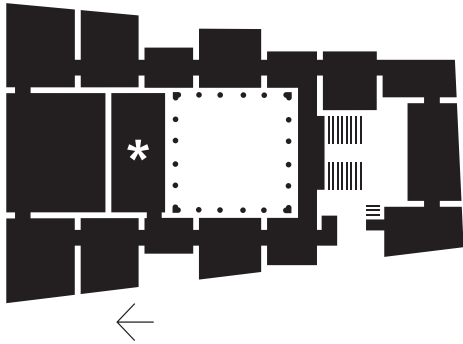


ANTONI MUNTADAS
DIÁLOGO, 1980/2012

* **Antoni Muntadas**, nato nel 1942 a Barcellona, dal 1971 vive e lavora a New York. È stato uno dei pionieri della Media Art e dell'arte concettuale, animato da uno spirito di trasversalità e rottura delle convenzioni. Muntadas indaga sul rapporto tra storia, città e comunicazione di massa, con particolare attenzione alla retorica della politica e alle tecniche di creazione del consenso sia consumistico sia sociale. A tal fine utilizza svariati mezzi espressivi: fotografia, video, progetti in Internet, installazioni e interventi performativi nello spazio urbano. Fin dagli anni settanta pone l'attenzione sui "media landscapes" (mass media, simboli, immagini e slogan) che gli permettono di investigare su fenomeni contemporanei, spaziando dalla critica delle istituzioni artistiche a una disamina più vasta della condizione umana nell'epoca del capitalismo avanzato. Nel light box **Diálogo** (1980) lo spazio tra due fonti di luce – una naturale e una artificiale – prende vita attraverso la giustapposizione di due epoche, due tecnologie e due durate. Ogni rapporto dialogico tuttavia presuppone anche una reciprocità e uno scambio, che in questo caso diventano torsione logica: con il consumarsi della candela che misura e segna il tempo, aumenta il divario tra i due protagonisti della scena. La reciprocità del dialogo visivo avviene in una distanza, ma in questa distanza può anche svanire, quando un elemento non riesce più a illuminare l'altro. [SB]

* Born in 1942 in Barcelona, **Antoni Muntadas** has lived and worked in New York since 1971. A pioneer in the fields of conceptual and media art, Antoni Muntadas' interdisciplinary work is characterized by a spirit of rupture with convention. Muntadas explores the relationship between history, the urban environment and mass communication, paying close attention to political rhetoric and to consensus-building techniques (both social and commercial). To this end, he uses a variety of media: photography, video, web-based projects, installations and performances in exterior urban spaces. Since the 70s he has critically focused on the "media landscape" (mass media, symbols, images and slogans). Through this lens, he investigates contemporary behaviors, from the critique of art institutions to a broader examination of the human condition in the era of capitalism. In the light box **Diálogo** (1980), the space between two light sources—one natural, one artificial—comes to life through the juxtaposition of a light bulb and a candle, differing strongly in brightness and intensity: two eras, two technologies, two lifespans. The reciprocity of a dialogue is, however, contorted: as the candle disintegrates, keeping a physical record of the passage of time, the distance between the two protagonists grows, until one of the two disappears entirely. [SB]

* **Antoni Muntadas**, né en 1942 à Barcelone, vit et travaille à New York depuis 1971. Il a été l'un des pionniers de l'art media et de l'art conceptuel, animé par un esprit de transversalité et de rupture avec les conventions. Muntadas explore le rapport entre l'histoire, la ville et la communication de masse, avec une attention particulière à la rhétorique de la politique et aux techniques de création du consensus, qu'il soit social ou consumériste. Dans cet objectif il utilise différents moyens d'expression : photographies, vidéos, projets sur Internet, installations et performances dans l'espace urbain. Depuis les années 70, il concentre son attention sur le « paysage médiatique » (mass media, symboles, images et slogans), qui lui permet d'analyser des phénomènes contemporains allant de la critique des institutions artistiques à un examen plus général de la condition humaine à l'époque du capitalisme. Dans le light box **Diálogo** (1980) l'espace entre les deux sources de lumière – l'une naturelle et l'autre artificielle – prend vie grâce à la juxtaposition de deux époques, deux technologies et deux durées. Chaque dialogue toutefois prévoit une réciprocity et un entre-deux, qui se transforme ici en paradoxe : avec la consommation de la bougie, qui mesure et marque le temps, se creuse l'espace entre les deux protagonistes de la scène. La réciprocity du dialogue visuel se manifeste donc dans un espacement, mais c'est aussi dans cet espacement qu'elle peut se perdre, lorsque un élément ne parvient plus à éclairer l'autre. [SB]

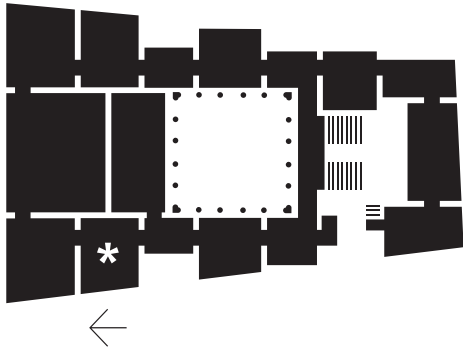


EIJA-LIISA AHTILA
ANNE, AKI AND GOD, 1998

* **Eija-Liisa Ahtila** è nata a Hameenlinna (Finlandia) nel 1959. I suoi video si distaccano da una volontà di verosimiglianza o illusione tipica dell'immagine cinematografica, per assecondare una percezione più emotiva. L'artista stessa li definisce "drammi umani", perché riflettono difficoltà sociali e interpersonali diffuse. Il sistema narrativo amalgama storie vere e storie fittizie, psicologia e politica. Le condizioni di vita descritte da Ahtila sono spesso quelle di persone affette da problemi psichiatrici, ossessionate da paure o autentiche fobie nelle quali presente e passato si confondono. **Anne, Aki and God** (1998) può essere considerata un'opera composta da illusioni che si intersecano secondo traiettorie complesse, delineando una topografia della natura allucinatoria della vita contemporanea. Come spiega l'artista, è basata su una serie di interviste a un uomo che ha vissuto un episodio psicotico. Aki V. ha lasciato il suo lavoro come ingegnere informatico per Nokia Virtuals, è diventato schizofrenico e si è isolato nel suo monolocale. La sua mente sviluppa quindi una realtà autonoma, fatta di suoni e visioni. Il montaggio frammentario, non lineare, come avviene nei sogni, e l'impiego di attori non professionisti contribuiscono a sottolineare la labile linea di demarcazione tra le cose che succedono realmente e la finzione. [SC]

* **Eija-Liisa Ahtila** was born in Hameenlinna (Finland) in 1959. Her videos eschew verisimilitude or illusion—two traditional mechanisms of the cinematic image—to focus instead on communicating emotion. The artist describes her films as "human dramas," because they depict widespread social and interpersonal problems: relationships, sexuality, communication, and identity. Exploring various media (mainly photography and video), she combines truth and fiction, psychology and politics. She often describes the living conditions of people suffering from psychiatric problems, so obsessed with fears or phobias that past and present merge. In **Anne, Aki and God** (1998) illusions combine in a highly complex manner. Ahtila charts the features of contemporary life, drawing out a topology of the hallucinatory. The artist has explained that this film is based on a series of interviews she conducted with a man suffering from psychosis. Aki V. has quit his job as a software engineer at Nokia Virtuals; schizophrenic, he cut himself off from the world. In his mind, he then began to combine sights and sounds to form his own, personal reality. The fragmentary sequence of images, as in a dream, does not tell a linear story. The use of nonprofessional actors further highlights the tenuous line separating fact and fiction. [SC]

* **Eija-Liisa Ahtila** est née à Hameenlinna (Finlande) en 1959. Ses vidéos se détachent de toute volonté de vraisemblance ou d'illusion typique de l'image cinématographique, pour servir une perception émotionnelle. L'artiste elle-même les définit comme des « drames humains », car ils reflètent des difficultés sociales et interpersonnelles communes. Le système narratif amalgame histoires vraies et fiction, psychologie et politique. Les conditions de vie décrites par Ahtila sont souvent celles de personnes souffrant de problèmes psychiatriques, obsédées par des peurs ou de véritables phobies dans lesquelles le passé et le présent se confondent. **Anne, Aki and God** (1998) peut être considérée comme une œuvre où les illusions s'entrecroisent de manière complexe, jusqu'à dessiner une topographie du caractère hallucinatoire de la vie contemporaine. Ainsi que l'explique l'artiste, elle est basée sur une série d'entretiens avec un homme ayant vécu une phase psychotique. Aki V. a démissionné de son poste d'ingénieur informatique chez Nokia Virtuals, est devenu schizophrène et s'est isolé dans son studio. Son esprit commence alors à créer sa propre réalité, à la fois visuelle et auditive. Le montage fragmentaire des images et l'emploi d'acteurs non professionnels permettent de souligner l'infime ligne de démarcation entre ce qui est vraiment en train de se produire et la fiction. [SC]

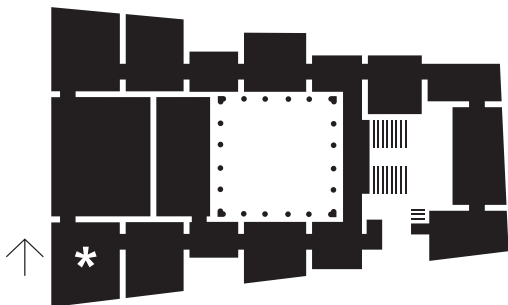


JULIO LE PARC
 CONTINUEL LUMIÈRE
 CYLINDRE, 1962-2012

* **Julio Le Parc**, nato nel 1928 a Mendoza, in Argentina, è stato un fondatore del G.R.A.V (Groupe de Recherche d'Art Visuel) di Parigi e vincitore del primo premio per la pittura alla Biennale di Venezia del 1966. È considerato uno dei più importanti esponenti dell'arte optical e cinetica degli anni sessanta. Le sue opere, lungi dal rivelarsi semplici giochi di forme, richiedono l'interazione fisica dello spettatore, stimolandolo a porsi come presenza attiva. Nei lavori di Le Parc infatti giochi ottici si generano sulla retina del fruitore in virtù del suo stesso spostamento nello spazio. Le Parc crea opere in continua trasformazione, generando imprevedibili pattern di luci e ombre, capaci di dare luogo a un'esperienza estetica immersiva. In **Continuel Lumière Cylindre** (1962-2012) la luce si fa soggetto della sua stessa azione, poiché le posizioni dei raggi luminosi si succedono secondo un ordine casuale, in sequenze sempre differenti. Il risultato sfugge al controllo dell'autore e due spettatori, posti di fronte allo stesso gioco di luce, non fruiranno mai dell'opera in maniera identica. [LP]

* **Julio Le Parc** was born in 1928 in Mendoza, Argentina. Julio Le Parc was a co-founder of the collective G.R.A.V. (Groupe de recherche d'art visuel, or Visual Art Research Group) in Paris, and the recipient of the Grand Prize for painting at the 1966 Venice Biennale. He is considered one of the most important exponents of Op and kinetic art of the 1960s. Distinguishing, consistent features of his work have been a reliance on light, on movement, and on the audience's participation. More than mere plays of light and shapes, Le Parc's works intrinsically require the viewer's active participation and interaction with the work. Optical illusions appear and vanish as the viewer moves around the work. Le Parc creates works in constant transformation, generating unpredictable patterns of light and shadow. In **Continuel Lumière Cylindre** (1962-2012), light becomes the subject of its own action. Light beams move at random, always in different sequences, evading even the artist's control. No two spectators can ever experience his work in the exact same way. [LP]

* **Julio Le Parc**, né en 1928 à Mendoza en Argentine, a été l'un des fondateurs du G.R.A.V. (Groupe de Recherche d'Art Visuel) à Paris et vainqueur du premier prix de peinture à la Biennale d'Art de Venise en 1966. Il est considéré comme l'un des artistes majeurs de l'art optique et cinétique des années 60. Ses œuvres, ne se limitant pas à de simples jeux de formes, requièrent l'interaction physique du spectateur, qui est incité à y prendre une part active. Dans ses installations, Le Parc joue en effet avec des illusions d'optique générées sur la rétine de celui qui les regarde en se déplaçant dans l'espace. Le Parc crée des œuvres en perpétuelle transformation, produisant des motifs de lumières et d'ombres imprévisibles, capables de donner lieu à une expérience esthétique immersive. Dans **Continuel Lumière Cylindre** (1962-2012), la lumière devient le sujet de sa propre action, puisque les rayons lumineux se déplacent au hasard, dans des séquences toujours différentes. Le résultat échappe au contrôle de l'artiste et ne peut être expérimenté de façon identique par deux spectateurs, même s'ils regardent le même jeu de lumière. [LP]

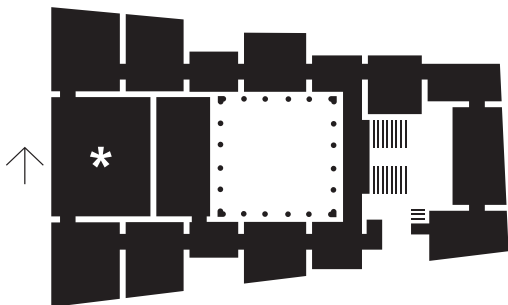


TROY BRAUNTUCH
CRIMINAL, 2013
STATE TROOPER, 2013
MARK'S CAMERA 2, 2013

* Nato in New Jersey nel 1954 e residente ad Austin, Texas, **Troy Brauntuch** è noto soprattutto per la sua attività artistica legata a partire dagli anni settanta alla Pictures Generation, insieme a Jack Goldstein, Sherrie Levine, Richard Prince ecc. Nel suo lavoro più recente l'artista indaga l'intercapedine e la distanza tra le immagini e i loro presunti significati. Utilizzando matita bianca e pigmenti neri su tele di cotone, l'artista produce sottili variazioni di chiaro-scuro creando con immagini apparentemente banali scene criptiche, irreali e fantastiche. Come in una camera oscura, occorre fermarsi e abituare lo sguardo per poter cogliere i dettagli delle opere. In **Mark's Camera 2** (2013) una macchina fotografica è immersa in uno spazio irreali ed evidenzia la sua inutilità, proponendosi come un oggetto passivo e intermedio tra le opere **Criminal** (2013) e **State Trooper** (2013). Ciò genera una sorta di sequenza cinematografica, dove le relazioni tra le diverse scene restano sospese nel nulla. Questi fantasmi visivi sul limitare delle tenebre, come fossero fotografie sottoesposte o scattate nella nebbia, contrastano con le immagini veloci ed esplicite del nostro tempo e rimandano a moti complessi della memoria, assegnandoci il ruolo di voyeur. [MP]

* Born in New Jersey in 1954, **Troy Brauntuch** lives in Austin, Texas. The most recent work of Troy Brauntuch, an artist linked since the 1970s to the Pictures Generation and to artists such as Jack Goldstein, Sherrie Levine, Richard Prince, etc. investigates the gap between images and their putative meaning. Using white pencil and black pigment on cotton canvas, the artist produces subtle chiaroscuro modulations, cryptic, unreal or fantastic images of banal objects. His works require that we take the time to adjust to their darkness, in order to grasp the full extent of rich detail. In **Mark's Camera 2** (2013), a camera floats in an ambiguous space, caught, useless and passive, between the works **Criminal** (2013) and **State Trooper** (2013). Thus arranged, these three works form a kind of cinematic sequence, though the relationships between the different elements remain suspended in the ether. Sunk into an abyss of darkness, like underexposed images taken in the fog, these enigmatic depictions contrast with the fast and explicit images of our era and refer to the complex mechanisms of the memory, putting us in the position of a voyeur. [MP]

* Né en 1954 dans le New Jersey et résident à Austin (Texas), **Troy Brauntuch** est connu pour son activité artistique liée, depuis les années 70, à la Pictures Generation, aux côtés notamment de Jack Goldstein, Sherrie Levine, Richard Prince... Dans ses œuvres plus récentes, l'artiste explore le vide et la distance entre les images et leur signification supposée. À l'aide d'un crayon blanc et de pigments noirs sur des toiles de coton, l'artiste produit des variations subtiles de clair-obscur en créant avec des images apparemment banales des scènes cryptiques, irréelles et fantastiques. Comme dans une chambre noire, il convient de s'arrêter et d'habituer son regard à l'obscurité pour pouvoir saisir les détails des œuvres. Dans **Mark's Camera 2** (2013) un appareil photo est immergé dans un espace irréel, soulignant ainsi son inutilité, qui fait de lui un objet passif et suspendu entre **Criminal** (2013) et **State Trooper** (2013). Ainsi disposées, ces trois toiles forment une sorte de séquence cinématographique où les relations entre les différentes scènes restent suspendues dans le néant. Ces représentations énigmatiques à la limite des ténèbres, comme s'il s'agissait de photo sous-exposées ou prises dans la brume, contrastent avec les images plus explicites et rapides de notre quotidien et renvoient à des mécanismes complexes de la mémoire, tout en nous mettant dans une position de voyeur. [MP]



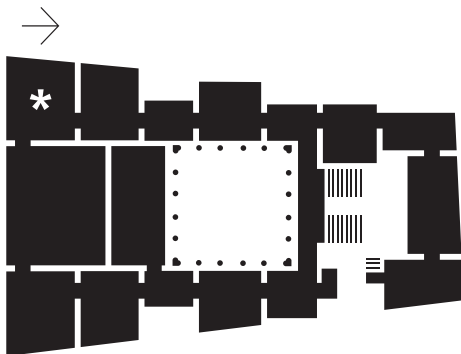
DANH VO
AUTOEROTIC
ASPHYXIATION, 2010

* Nato a Saigon nel 1975, **Danh Vo** fugge dal Vietnam alla volta della Danimarca all'età di quattro anni insieme alla sua famiglia. Attualmente vive e lavora a Berlino. Per Vo la Storia sembra confondersi con le sue storie personali, le questioni universali con i motivi autobiografici. La sua ricerca si muove negli ambiti di una diffusa fragilità e di una costante mutevolezza e si manifesta attraverso un processo di accumulo intenso e collezionismo meticoloso di reperti apparentemente senza memoria: fotografie, ricordi, frammenti, che hanno il valore di testimonianze. I suoi progetti vertono in gran parte su ciò che gli accade attorno, sulla vita privata, i desideri, le ossessioni delle persone, ma prendono in esame anche le dinamiche istituzionali, approfondendo le questioni identitarie e i paradossi della società occidentale. In **Autoerotic Asphyxiation** (2010) l'artista raccoglie in uno stesso spazio le fotografie di giovani vietnamiti scattate negli anni sessanta dal militare americano Joseph Carrier e la riproduzione eseguita dal proprio padre di una lettera scritta nell'Ottocento al padre da un missionario francese condannato a morte in Vietnam, riflettendo sul concetto di colonialismo e sulle modalità con cui questo influenza e ha influenzato la memoria collettiva e individuale, con una particolare attenzione all'aspetto religioso. La chiarezza delle immagini viene messa in dubbio dai tendaggi che creano un cortocircuito tra ciò che è indiscutibilmente evidente e ciò che non vogliamo percepire. [CC]

* Born in Saigon in 1975, **Danh Vo** and his family fled Vietnam, in 1979 settling in Denmark. He currently lives and works in Berlin. In Vo's work, universal questions are examined through the lens of the artist's own autobiography, as History (with a capital H) intersects with his own, personal history. An obsessive collector of fragile but eloquent articles and materials, Vo seeks out objects with previous histories—photographs, souvenirs, and fragments. In his projects, he regularly examines his private life, his desires, his identity (the one he projects, and the one he is saddled with), and the paradoxes of western society, while simultaneously engaging in institutional critique. In **Autoerotic Asphyxiation** (2010), the artist brings together two seemingly disparate elements: photographs of young Vietnamese men taken during the 1960s by Joseph Carrier, an American soldier stationed in Vietnam; and a 19th century letter, written by a French missionary in Vietnam to his own father shortly before his execution, recopied by hand by Vo's father. Through these documents, Vo examines colonialism, the ways in which it has shaped both collective and individual memory and how it continues to do so today, paying close attention to colonialism's religious dimension. The subject of these photographs, dissimulated behind white, lightweight curtains, is difficult to discern, as Vo combines undeniable facts with that which we refuse to see. [CC]

* Né à Saigon en 1975, **Danh Vo** quitte le Vietnam pour se réfugier au Danemark avec sa famille à l'âge de quatre ans. Il vit et travaille actuellement à Berlin. Dans l'œuvre de Vo, l'Histoire semble se confondre avec son histoire personnelle, les questions universelles avec ses expériences autobiographiques. Sa recherche s'inscrit dans le registre de la fragilité et de la mutabilité. Elle se manifeste également par un processus d'accumulation intense et d'un collectionnisme méticuleux d'éléments en apparence sans mémoire : des photographies, des souvenirs, des fragments, qui bien entendu ont une force de témoignage. Ses projets portent en grande partie sur la vie privée, les désirs, l'identité, tout en considérant les dynamiques institutionnelles et en approfondissant les questions identitaires et les paradoxes de la société occidentale. Dans **Autoerotic Asphyxiation** (2010) l'artiste rassemble dans une même salle les photographies de jeunes vietnamiens prises dans les années 60 par le militaire américain Joseph Carrier et la reproduction par son propre père de la lettre qu'un missionnaire français condamné à mort au Vietnam écrit à son père au XIXème siècle. Présentés ensemble, ces éléments questionnent le concept de colonialisme et les modalités avec lesquelles il a influencé, et influence encore, les mémoires collective et individuelle, en portant une attention particulière à la dimension religieuse. Dissimulée par des

voiles, la netteté des images est mise en question, créant ainsi un court-circuit entre ce qui est indéniable et ce que nous refusons de percevoir. [CC]



LATIFA ECHAKHCH
À CHAQUE STENCIL
UNE RÉVOLUTION, 2007
FANTÔME (JASMIN), 2012

* **Latifa Echakhch** è nata nel 1974 a El Khnansa, Marocco, è cresciuta in Francia e oggi vive a Martigny, Svizzera. Attraverso tecniche diverse l'artista indaga questioni socio-politiche e culturali prendendo in esame oggetti carichi di significato simbolico: decontestualizzandoli li immette in uno spazio di possibilità e invita l'osservatore a una lettura attiva. In **À chaque stencil une révolution** (2007) Latifa Echakhch ci invita a riflettere sul valore simbolico della carta carbone, materiale obsoleto che durante le proteste degli anni sessanta e settanta costituiva un importante veicolo di diffusione di idee e informazioni. La lettura dell'opera è lasciata aperta e può variare a seconda della storia e del luogo in cui avviene e dell'età dei fruitori: ognuno può proiettare su di essa le proprie rivendicazioni, le proprie memorie. Il materiale, privato della funzione originale, è iscritto in una dimensione prelinguistica in cui la comunicazione è negata ma comunque presente. Il titolo è una citazione dal leader politico palestinese Yasser Arafat, che si riferiva alla proliferazione dei gruppi rivoluzionari. L'installazione **Fantôme (Jasmin)** (2012) è legata a un ricordo dell'artista: un venditore ambulante di gelsomini a Beirut che, per proteggere il profumo e la freschezza dei fiori, li copre con una camicia, immagine eterea e al tempo stesso simbolo di resistenza sublime al traffico della città. L'artista vede questa scena pochi mesi dopo le rivolte popolari in Egitto: gli

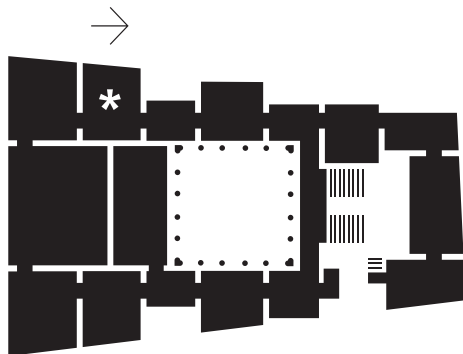
integralisti in quel momento hanno guadagnato terreno e fatalmente si preannuncia un periodo di terrore. Altrettanto fatalmente nell'arco temporale della mostra i gelsomini appassiscono e lentamente rifioriscono. [AF]

* Born in 1974 in El Khnansa, Morocco, and raised in France, **Latifa Echakhch** currently lives and works in Martigny, Switzerland. Echakhch uses a variety of different techniques in order to explore sociopolitical and cultural questions through richly symbolic objects. By placing these objects outside their original context, she creates open-ended scenarios that the audience can interpret in a variety of ways. In **À chaque stencil une révolution** (2007), Echakhch invites us to reassess the symbolic value of carbon paper—a material that was used throughout the 1960s as a central means of disseminating ideas and information, now obsolete. Each visitor will project his or her own demands or memories onto these sheets, according to their age, their opinions on current events, their geographic location and the nature of the space in which the work is presented. Stripped of its original function, this material nonetheless communicates an important message. Its title is borrowed from a phrase spoken by Palestinian leader Yasser Arafat in reference to the increasing number of revolutionary groups. The installation **Fantôme (Jasmin)** (2012) is connected

to a specific memory: driving in Beirut, the artist saw the owner of a flower stall covering his merchandise with his shirt, in the hopes of preserving its freshness and fragrance. This ethereal image is also a celebration of resistance to the frenetic pace of life. The artist witnessed this only a few months after popular uprisings shook Egypt, paving the way for a fundamentalist government. The advent of a climate of terror seemed inevitable, just like the wilting, then blossoming, of the flowers throughout the duration of the exhibition. [AF]

* **Latifa Echakhch** est née en 1974 à El Khnansa, Maroc, et a grandi en France. Elle vit aujourd'hui à Martigny, en Suisse. Elle emploie différentes techniques grâce auxquelles elle explore des questions sociopolitiques et culturelles par le biais d'objets riches de symboles : en les sortant de leur contexte, elle les place dans un vaste champ de possibles et invite le visiteur à en faire une lecture active. Dans **À chaque stencil une révolution** (2007) Latifa Echakhch nous invite à réfléchir sur la valeur symbolique du papier carbone, un matériau obsolète qui, pendant les protestations des années 60, constituait l'un des principaux vecteurs d'idées et d'informations. La lecture de l'œuvre est laissée à la libre interprétation de chaque visiteur, qui peut y projeter ses propres revendications, ses propres souvenirs. Le matériau, privé de sa fonction première, s'inscrit

dans une dimension prélinguistique dans laquelle la communication, même si elle est empêchée, reste malgré tout présente. Le titre est une citation du leader politique palestinien Yasser Arafat se référant à la prolifération de groupes révolutionnaires. L'installation **Fantôme (Jasmin)** (2012) est, quant à elle, liée à un souvenir de l'artiste : celui d'un vendeur ambulante de jasmin à Beyrouth qui, pour protéger le parfum et la fraîcheur de ses fleurs, les couvrait d'une chemise. Cette image éthérée constitue également un symbole sublime de résistance au chaos de la ville. L'artiste assiste à cette scène quelques mois après les révoltes populaires en Egypte durant lesquelles les intégristes ont gagné du terrain. L'installation d'un climat de terreur semble alors une fatalité, tout comme le flétrissement puis l'éclosion des fleurs de jasmin tout au long de l'exposition. [AF]

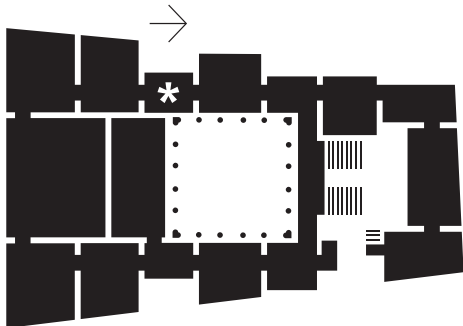


DAVID CLAERBOUT
*OIL WORKERS (FROM
 THE SHELL COMPANY OF
 NIGERIA) RETURNING HOME
 FROM WORK, CAUGHT IN
 TORRENTIAL RAIN, 2013*

* **David Claerbout** è nato nel 1969 a Kortrijk, in Belgio. La sua pratica artistica è caratterizzata da una continua sperimentazione di tecniche e medium diversi quali il video, la fotografia, il suono, l'arte digitale e le videoinstallazioni. Nelle sue opere il tema centrale è il trascorrere del tempo; egli, infatti, utilizza quest'ultimo come un medium vero e proprio, ponendoci interrogativi sulla sua percezione. Manipolando le immagini attraverso tecniche digitali, l'artista in particolare cancella la linea di demarcazione tra fotografia e video, tra spontaneo e costruito. Nel video ***Oil workers (from the Shell company of Nigeria) returning home from work, caught in torrential rain*** (2013) è raffigurato un gruppo di lavoratori nigeriani che cercano riparo dalle piogge monsoniche. Attraverso l'utilizzo di tecniche 3D, Claerbout contrappone alla staticità dei soggetti della fotografia il movimento dell'acqua, mettendo a confronto due elementi primari e vitali per i protagonisti di quest'opera: l'acqua, in un continente dove la siccità costituisce uno dei fenomeni più drammatici, e il petrolio, fonte di guadagno per alcuni e oggetto di sfruttamento per altri. [CF]

* **David Claerbout** was born in 1969 in Kortrijk, Belgium. Throughout his career, David Claerbout has consistently experimented with a broad variety of techniques and media, including video, photography, sound, digital art and video installations. His works often make the audience vividly aware of the passage of time. By digitally manipulating images, the artist eliminates the line separating photography and video, between what is spontaneous and what is artificially built. In ***Oil workers (from the Shell company of Nigeria) returning home from work, caught in torrential rain*** (2013), a group of Nigerian workers gathers under a bridge, seeking shelter from the monsoon. Using 3D techniques, Claerbout contrasts the stillness of the workers with the movement of water, highlighting two of his protagonists' primary, vital concerns: water, in a continent that suffers from a dramatically dry climate; and oil, source of income for some and of abuse for others. [CF]

* **David Claerbout** est né en 1969 à Kortrijk, en Belgique. Sa pratique artistique se caractérise par une expérimentation constante de techniques et mediums divers parmi lesquels la vidéo, la photographie, le son, l'art digital et les installations vidéos. Dans ses œuvres le thème central est le temps qui passe : il va jusqu'à l'utiliser comme moyen d'expression en nous interrogeant sur sa perception. En manipulant des images au moyen de techniques digitales, l'artiste élimine la ligne de démarcation qui sépare photographie et vidéo, ce qui est spontané et ce qui est construit. Dans ***Oil workers (from the Shell company of Nigeria) returning home from work, caught in torrential rain*** (2013) un groupe de travailleurs nigériens est représenté alors qu'il se met à l'abri de la pluie de mousson. A l'aide de techniques 3D, Claerbout crée un contraste entre l'immobilité des personnages de la photographie et le mouvement de l'eau, en mettant en relief deux éléments primaires et vitaux pour les protagonistes de cette œuvre : l'eau, dans un continent souffrant d'un climat de sécheresse dramatique, et le pétrole, source de revenus pour certains et d'exploitation pour d'autres. [CF]

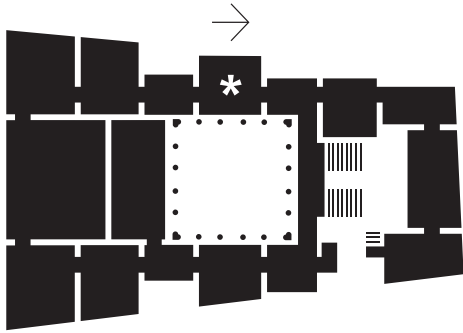


ROBERT WHITMAN
UNTITLED (LIGHT BULB)
 1994-1995

* **Robert Whitman** nasce nel 1935 a New York, dove a partire dagli anni sessanta dà vita a *happenings* e *performances* connotati dalla riflessione sul tempo, dall'utilizzo di nuove tecnologie e dal coinvolgimento del pubblico. Realizza negli stessi anni i *cinema pieces*, una serie di installazioni fatte di spazi e oggetti domestici che anima con video da 8mm proiettati in loop. In queste opere il tempo effimero della proiezione associato alla materialità degli oggetti crea una forma ibrida in cui risulta difficile determinare cosa è vero e cosa è fittizio. Whitman ci invita a riflettere sui mass media, sulla loro onnipresenza e immediatezza, parallelamente alle teorie di Marshall McLuhan che, negli anni sessanta, prevede il declino del cinema. La videoinstallazione *Shower* (1964), in particolare, può essere considerata l'antecedente di **Untitled (Light Bulb)** del 1994-1995, opera in equilibrio tra finzione e realtà. Se *Shower* si ispira esplicitamente al film *Psycho* di Alfred Hitchcock (1960), *Untitled (Light Bulb)* è priva di elementi filmici ma contiene le potenzialità cinematografiche della rappresentazione di una tragedia: il pavimento diventa un palcoscenico sul quale da un momento all'altro potrebbe verificarsi un disastro; dall'alto pende una lampadina da cui cola quella che sembrerebbe acqua, in realtà olio minerale; la luce alterna a cicli di 3 minuti una luminosità forte a una fioca, dando vita a una sequenza infinita di allarmi e premonizioni. [AF]

* Born in New York in 1935, **Robert Whitman** began organizing happenings and performances in his hometown in the 1960s. Over that same period, he created "cinema pieces," a series of installations focusing on everyday objects and domestic scenarios, filmed in 8mm and projected on a loop. In these works, the ephemeral nature of time is contrasted with the materiality of objects, creating a hybrid form in which it is difficult to distinguish reality from fiction. Whitman invites us to meditate on the power of the mass media, their omnipresence and immediacy. In that, he could be seen to espouse the theories of Marshall McLuhan. The video installation *Shower* (1964), in which he artist explicitly quotes Alfred Hitchcock's *Psycho* (1960), can be considered the precursor to **Untitled (Light Bulb)** (1994-1995). Though stripped of images, *Untitled (Light Bulb)* is clearly a set for a tragedy. The ground becomes a stage on which a drama could take place at any moment. A single light bulb hangs from the ceiling, leaking what seems to be water but is actually mineral oil. The light goes from bright to dark over the space of three minutes, giving life to an infinite sequence of alarms and premonitions. [AF]

* **Robert Whitman** est né en 1935 à New York où, à partir des années 60, il organise des *happenings* et des performances proposant une réflexion singulière sur le temps, en utilisant des nouvelles technologies et en faisant participer le public. Il réalise au cours des mêmes années les *cinema pieces*, une série d'installations faites d'espaces et d'objets domestiques qu'il anime avec des vidéos 8mm projetées en boucle. Dans ces œuvres, le temps éphémère de la projection associé à la matérialité des objets crée une forme hybride dans laquelle il devient difficile de distinguer réalité et fiction. Whitman nous invite à réfléchir au pouvoir des mass media, leur omniprésence et leur immédiateté, parallèlement aux théories de Marshall McLuhan qui, dans les années 60, prévoyait le déclin du cinéma. L'installation vidéo *Shower* (1964) peut être considérée comme le précurseur de **Untitled (Light Bulb)**, 1994-1995, en équilibre entre fiction et réalité. Si *Shower* s'inspire explicitement du film *Psycho* de Alfred Hitchcock (1960), *Untitled (Light Bulb)*, même si elle est privée d'images, contient néanmoins la richesse cinématographique de la représentation d'une tragédie: le sol devient une scène sur laquelle pourrait survenir à tout instant un drame, tandis que du plafond pend une ampoule de laquelle coule en apparence de l'eau – en réalité de l'huile minérale. La lumière passe d'une intensité forte à une luminosité ténue par cycles de trois minutes, donnant vie à une séquence infinie d'alarmes et de prémonitions. [AF]

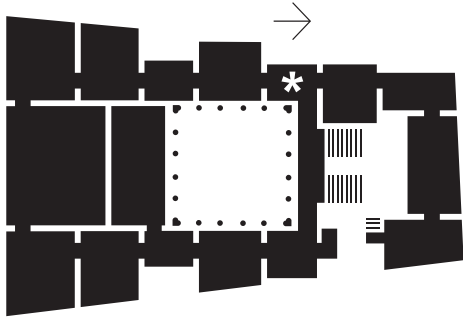


BRUCE CONNER
CROSSROADS, 1976

* Nato a McPherson, in Kansas, **Bruce Conner** (1933-2008) si trasferisce nella San Francisco *beat* di fine anni cinquanta. Le sue rappresentazioni partono da immagini e oggetti perduti: brandelli di bambole, calze di nylon, fotografie e sequenze cinematografiche che mettono in discussione la percezione della donna e il potere dei media. Il suo stile frammentario, veloce, mitragliante, verrà ripreso dall'amico Dennis Hopper nel montaggio cinematografico della scena dell'*acid trip* in *Easy Rider*. Nel caso di **CROSSROADS** (1976), la riflessione prende il posto dell'azione. Appropriandosi delle riprese desecretate dei test atomici effettuati dall'esercito americano nel 1946 sull'atollo di Bikini, il film genera una meditazione lirica sulla bomba atomica. L'immersione nella potenza distruttiva trasforma il fungo nucleare in una forza cosmica universale, una manifestazione del Sublime alta tredici chilometri, registrata a distanza da 500 telecamere. L'armonia minimale della musica di Patrick Gleeson e Terry Riley dilata lo spazio e il tempo di una contemplazione che intende anche suggerire una coscienza della Storia. [FVT]

* Born in McPherson, Kansas, **Bruce Conner** (1933-2008) moved in the late 1950s to the San Francisco of the Beat generation. Conner's work stems from lost pictures and objects: pieces of dolls, nylon stockings, photographs and film sequences open debates around the perception of women and the power of the media. Conner's friend Dennis Hopper borrowed his fragmented, fast, bombastic style when editing the acid strip scene of his film *Easy Rider* (1969). **CROSSROADS** (1976) is a more reflective work. Borrowing declassified footage from "Operation Crossroads," the American military's 1946 test sequence of two atomic bombs in the Bikini Atoll, the film is a powerful, lyrical meditation on the destructive power of the nuclear weapons. The mushroom cloud turns into a universal cosmic force, a manifestation of the Sublime, recorded at a distance by 500 separate cameras. The minimalist score by Patrick Gleeson and Terry Riley expands the space and duration of this contemplation, awakening a historical consciousness. [FVT]

* Né à McPherson, dans le Kansas, **Bruce Conner** (1933-2008) part à San Francisco à la fin des années 50 en plein mouvement *beat*. Ses représentations partent d'images et d'objets perdus : des morceaux de poupées, des bas de nylon, des photographies ou des séquences de film mettant en discussion la perception de la femme et le pouvoir des médias. Son style fragmentaire, rapide, impitoyable, sera repris par son ami Dennis Hopper dans le montage de la scène de l'*acid trip* dans *Easy Rider*. Dans le cas de **CROSSROADS** (1976), la réflexion remplace l'action. En s'appropriant des images des essais nucléaires effectués par l'armée américaine en 1946 sur l'atoll de Bikini, le film incite à une méditation lyrique sur la bombe atomique. L'immersion dans cette puissance destructive transforme le champignon nucléaire en une force cosmique universelle, une manifestation du Sublime haute de treize kilomètres, enregistrée à distance par 500 caméras. L'harmonie minimale de la musique de Patrick Gleeson et Terry Riley étend l'espace et le temps de la contemplation, pour une vraie prise de conscience de l'Histoire. [FVT]

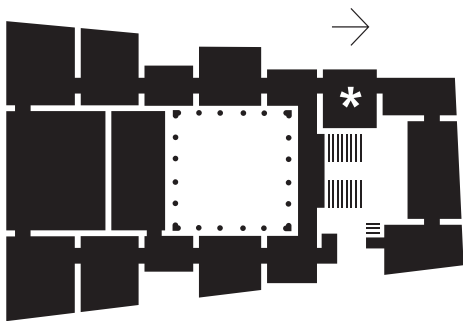


GILBERT & GEORGE
DEAD BOARDS NO.11, 1976

* Conosciutisi nel 1967 alla Saint Martins School of Art di Londra, **Gilbert & George** iniziano subito a collaborare firmando insieme i propri lavori. Il sodalizio dura tuttora, ispirato al fondamentale principio dell' "Art For All", arte per tutti, per il quale la rappresentazione artistica non deve escludere nessun aspetto della condizione umana. La loro produzione artistica ha sempre mostrato una forte impronta sociale, tentando di evidenziare le contraddizioni della società contemporanea e proponendo il superamento di tabù culturali, religiosi e sociali. Il loro lavoro, trattando temi quali i problemi razziali, il sesso, la religione e l'identità dell'individuo, si concentra sul dialogo tra arte e vita. I due artisti, rigorosamente vestiti allo stesso modo, sono spesso i soggetti dei propri lavori. **Dead Boards No.11** (1976) è un autoritratto intimo all'interno della loro casa-studio a Fournier Street, a Londra. Come nella serie fotografica precedente, *Dusty Corners* (1975), anche in quest'opera possiamo osservare un lavoro di studio sugli interni, quasi specchio degli abitanti, che sembrano interpretare da vivi la loro stessa morte. [CF]

* After meeting in 1967 at Saint Martins School of Art in London, **Gilbert & George** immediately began creating and signing their works together. To this day, they continue to work as a duo, fueled by their fundamental belief in "Art For All": for these artists, artistic representation must include all aspects of the human experience. Their artistic production consistently testifies to their strong social convictions, as they try to highlight the contradictions inherent in contemporary society and propose various means of overcoming cultural, religious and social taboos. Their work, dealing with issues such as race, sex, religion, and the identity of the individual, focuses on the dialogue between art and life. The two artists, always dressed exactly alike, are often present in their own work. **Dead Boards No.11** (1976) is an intimate self-portrait, showing the interior of their home and studio on Fournier Street, London. As in their previous photographic series, *Dusty Corners* (1975), the artists reflect on the gesture of presenting their studio as a kind of mirror of its occupants: isolated, lonely individuals in decadent, empty rooms, they seem to be interpreting their own death. [CF]

* **Gilbert & George** se sont connus en 1967 à la Saint Martins School of Art à Londres et ont tout de suite commencé à collaborer en signant ensemble leurs œuvres. Le duo est encore actif aujourd'hui, inspiré par le principe fondamental de *l'Art for All*, l'art pour tous, selon lequel la représentation artistique ne doit exclure aucun aspect de la condition humaine. Leur production artistique a toujours témoigné d'un fort engagement social, en cherchant à mettre en évidence les contradictions de la société contemporaine et en proposant le dépassement des tabous culturels, religieux et sociaux. Leur travail, traitant de thèmes tels que les problèmes raciaux, le sexe, la religion et l'identité de l'individu, se concentre sur le dialogue entre art et vie. Les deux artistes, toujours habillés de la même façon, sont souvent les sujets de leurs propres œuvres. **Dead Boards No.11** (1976) est un autoportrait intime à l'intérieur de leur maison-atelier de Fournier Street, à Londres. Comme dans leur précédente série de photographies intitulée *Dusty Corners* (1975), l'intérieur, aux pièces vides et décadentes, est un reflet de ses habitants qui semblent interpréter de leur vivant leur propre mort. [CF]



STURTEVANT
STELLA DIE FAHNE HOCH!,
 1990

BERTRAND LAVIER
IFafa III, 2003

* Il *remake* è una peculiarità dell'estetica postmodernista, le cui intenzioni variano dal ribaltamento dell'identità alla parodia, dalla citazione colta all'analisi dei processi di stratificazione del significato. Il lavoro di **Sturtevant**, nata nel 1930 a Lakewood (Ohio), è interamente improntato alla ripetizione di opere preesistenti, tanto da mettere in crisi i concetti di originalità e autorialità. Trasferitasi a New York, negli anni sessanta, Sturtevant replica le bandiere di Jasper Johns e i fiori di Andy Warhol, per poi concentrarsi, tra gli altri, sulle azioni di Beuys e i *ready-mades* di Duchamp. Rifiutando la tensione verso il nuovo, le copie indagano l'essenza del fare artistico alla ricerca degli archetipi della contemporaneità. Tratto dalla serie dei *Black Paintings* (1958-60) di Frank Stella, protagonista delle tendenze analitico-riduzioniste che anticipano il minimalismo, **Stella Die Fahne hoch!** (1990) è una riflessione sull'apparenza e sul tempo dell'arte. La ricostruzione, affidata al ricordo, dà vita a un riflesso. Il presupposto iniziale del quadro è stravolto: ciò che vediamo (non) è ciò che vediamo.

Se Sturtevant mira al confronto e al recupero del potere di trasmissione dell'opera, **Bertrand Lavier** usa il modello di partenza come uno spartito musicale. Nato nel 1949 a Châtillon-sur-Seine (Francia), Lavier è un virtuoso dell'ibridazione tra diversi linguaggi. Attratto dalle potenzialità del *ready-made*, l'artista ricopre di vernice macchine da corsa, elettrodomestici e

mobili di design, ribaltando il principio duchampiano dell'indifferenza visiva.

In questo caso, appropriandosi di un'altra tela di Stella, in *Ifafa III* (2003) sostituisce la materia pittorica con i tubi al neon. La nuova superficie rivendica l'autonomia dell'oggetto rispetto all'originale, ma il gioco di rimandi ne arricchisce l'interpretazione. [FVT]

* The remake occupies a unique position in the postmodernist aesthetic, its intentions varying from appropriation, quotation, parody, and institutional critique. **Sturtevant** (born 1930 in Lakewood, Ohio) has dedicated her career to the reproduction of existing works, radically calling into question preexisting notions of originality and authorship. After moving to New York, Sturtevant began copying Jasper Johns' flags and Andy Warhol's flowers, before moving on to Beuys' actions and Duchamp's readymades, amongst many others—she consistently sought out archetypes of the present day. Unaffected by the pressure to be novel, her copies explore the very essence of the artistic gesture. Taken from the *Black Paintings* series (1958-1960) by Frank Stella, whose analytical and reductionist tendencies paved the way for Minimalism, **Stella Die Fahne hoch!** (1990) is a reflection on the appearance and the durability of art. Painting from memory, Sturtevant creates a reflection rather than a copy. Stella's famous dictum is reversed: in this case, what we

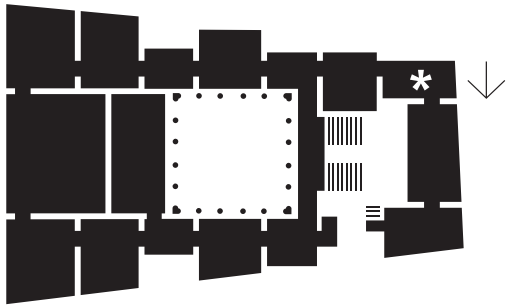
see is precisely not what we see.

While Sturtevant confronts and attempts to seize control of a work, **Bertrand Lavier** (born in 1949 in Châtillon-sur-Seine, France) interprets the initial model like he might interpret a piece of sheet music, deftly combining different languages. Intrigued by the potential of the readymade but undermining Duchamp's principle of visual indifference, the artist paints over racecars, home appliances, and designer furniture. In the work presented here, *Ifafa III* (2003), he appropriates another work by Stella, but substitutes paint for neon lights. The new surface created questions the object's autonomy in relation to the original, while the game of echoes enriches its significance. [FVT]

* Le *remake* est une particularité de l'esthétique postmoderniste, dont les intentions varient du bouleversement de l'identité à la parodie, de la citation à l'analyse des procédés de stratification du sens. Le travail de **Sturtevant**, née en 1930 à Lakewood (Ohio), est entièrement consacré à la répétition d'œuvres déjà existantes, questionnant ainsi les concepts d'originalité et de paternité de ces dernières. Une fois installée à New York, Sturtevant réplique les drapeaux de Jasper Johns et les fleurs d'Andy Warhol, pour ensuite se consacrer, entre autres, aux actions de Beuys et aux *ready-mades* de Duchamp. Refusant l'obsession pour la nouveauté, ses copies explorent l'essence même du

geste artistique à la recherche des archétypes de la contemporanéité. Issu de la série des *Black Paintings* (1958-60) de Frank Stella, figure majeure des tendances analytiques et réductionnistes qui ont ouvert la voie au minimalisme, **Stella Die Fahne hoch!** (1990) est une réflexion sur l'apparence et sur le temps de l'art. La reconstruction, confiée au souvenir, donne vie à un reflet. Le principe initial du tableau est renversé : ce que l'on voit (n')est (pas) ce que l'on voit.

Si Sturtevant vise la confrontation et la reprise du pouvoir de transmission d'une œuvre, **Bertrand Lavier** utilise le modèle de départ comme une partition de musique. Né en 1949 à Châtillon-sur-Seine (France), Lavier est un virtuose du croisement de différents langages. Attiré par la potentialité du *ready-made*, l'artiste couvre de peinture des voitures de course, des robots ménagers et des meubles de design, en renversant le principe duchampien de l'indifférence visuelle. Dans l'œuvre présentée ici, *Ifafa III* (2003), il s'approprie une autre toile de Stella et substitue la peinture par des tubes de néon. La nouvelle surface revendique l'autonomie de l'objet par rapport à l'original mais le jeu de renvois successifs en enrichit l'interprétation. [FVT]

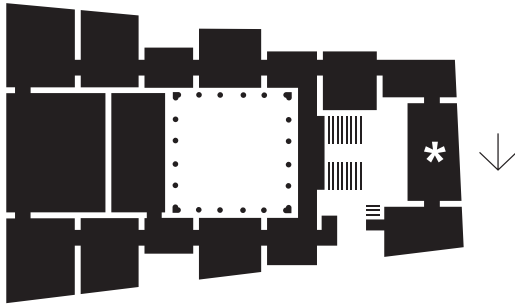


ROBERT IRWIN
#8 X 8' FOURFOLD, 2010

* **Robert Irwin** nasce nel 1928 a Long Beach, California. Influenzato dall'espressionismo astratto, inizia la sua carriera come pittore per approdare a un nuovo stile e a una diversa sensibilità che lo conducono all'osservazione dei fenomeni percettivi. Nei primi anni sessanta diventa un pioniere del movimento californiano Light and Space e sperimenta le qualità percettive della luce giocando con il ritmo, la densità, la temperatura e i rapporti cromatici. Le sue installazioni fluorescenti portano a un'arte che non indirizza lo spettatore verso gli aspetti materiali e visibili, ma verso la propria consapevolezza dello spazio. **# 8 x 8' Fourfold** (2010) è una cortina luminosa che invade e modella l'ambiente attraverso neon di diverse tonalità. Un'atmosfera potente e disorientante avvolge il visitatore che, immerso in un campo energetico di luci, ombre e riflessi, sceglie le combinazioni dei colori premendo un interruttore. L'uso del neon crea un dialogo tra il mondo di chi osserva e quello dell'opera osservata: in base alla propria esperienza il visitatore mette in discussione ciò che sta realmente vedendo e instaura un nuovo rapporto con lo spazio che lo circonda. [VC]

* Born in 1928 in Long Beach, **Robert Irwin** lives and works in San Diego, California. Initially influenced by Abstract Expressionism, Irwin began his career as a painter, eventually coming to adopt a new approach and espouse a different sensibility: a focus on perceptual phenomena, an interest he shared with other participants in the Los Angeles-based Light and Space movement. Along with these artists, in the early 1960s Irwin began experimenting with the perceptual qualities of light—its rhythm, density, temperature, and tonalities. In his fluorescent installations, the viewer's gaze is not directed towards material, visible elements; instead, Irwin emphasizes our spatial awareness. **# 8 x 8' Fourfold** (2010) is a curtain of lights of different colors; wall-mounted, it invades and shapes the environment in which it is placed. A powerful and disorienting atmosphere envelops the visitor, who, surrounded by an energetic field of light, shadows and reflections, can control the combinations of colors by pressing a switch. The use of neon creates a dialogue between the esoteric world of the observer and that of the observed work: according to their individual experience, the visitors question what they are actually seeing and learn to see the qualitative aspects of the surrounding space. [VC]

* **Robert Irwin** est né en 1928 à Long Beach, Californie. Influencé par l'expressionnisme abstrait, il débute sa carrière comme peintre pour aboutir à un nouveau style et à une sensibilité qui le conduit à l'observation des phénomènes de perception. Au début des années 60, il devient le pionnier du mouvement californien Light and Space et il expérimente les qualités perceptives de la lumière en jouant avec le rythme, la densité, la température et les rapports chromatiques. Ses installations fluorescentes visent à emmener le spectateur non pas vers des aspects matériels et visibles mais vers sa propre conscience de l'espace. **# 8 x 8' Fourfold** (2010) est un rideau lumineux qui envahit et modèle la pièce grâce à des néons de différentes tonalités. Une atmosphère puissante et déstabilisante enveloppe le visiteur qui, immergé dans un champ énergétique de lumières, d'ombres et de reflets, choisit sa propre combinaison de couleurs en appuyant sur un interrupteur. L'usage du néon crée un dialogue entre le monde de l'observateur et celui de l'œuvre observée : selon sa propre expérience, le visiteur s'interroge sur ce qu'il est vraiment en train de voir et instaure un nouveau rapport avec son espace. [VC]

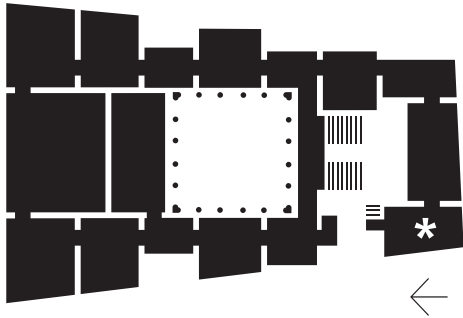
**GENERAL IDEA**

WHITE AIDS #1 (RED), 1993
WHITE AIDS #2 (GREEN),
 1993
WHITE AIDS #3 (BLUE), 1993

* Il collettivo canadese **General Idea**, formato da Felix Partz, Jorge Zontal e AA Bronson, si forma a Toronto nel 1968 ed è attivo fino al 1994. Dopo una prima fase caratterizzata da riflessioni che tendono al sovvertimento delle forme proprie della cultura popolare, come gli spettacoli televisivi, i padiglioni fieristici e i negozi, si concentra, dal 1987 fino allo scioglimento nel 1994, sul tema dell'AIDS, prendendo in esame in particolare l'atteggiamento di stigmatizzazione con cui il governo statunitense affronta il dramma dell'epidemia. La forza destabilizzante del lavoro di General Idea sta nella volontà di diffondere la consapevolezza della malattia normalizzando l'uso della parola AIDS. Rifacendosi a LOVE (1970) dell'artista Robert Indiana, un'opera entrata nell'immaginario collettivo della cultura popolare, ne crea una nuova versione sostituendo la parola originale con "AIDS" e realizzandone cartoline, sculture in metallo e dipinti che esplorano combinazioni tra colori complementari. Nella serie **White AIDS** (1993) il collettivo mette in evidenza i contorni delle lettere dipinte in bianco su uno sfondo altrettanto bianco come per rappresentare il silenzio che avvolge la malattia. Il bianco dunque non è più luce pura che rischiara ma bagliore accecante. [FL]

* **General Idea** was a Canadian collective of three artists, Felix Partz, Jorge Zontal and AA Bronson, active from 1968 to 1994. After an initial period during which they created works ironically subverting popular culture (TV shows, fair booths and stores), the artists focused on the theme of AIDS from 1987 until their dissolution in 1994. They explored in particular the American government's stigmatizing attitudes in the face of this terrible epidemic. The destabilizing force of General Idea's work is engrained in works that aim to strengthen awareness of the disease by normalizing the use of the word itself. Borrowing Robert Indiana's LOVE (1970), then a collective reference in popular culture, they created a new version, replacing the original word with "AIDS" in a series of postcards, metal sculptures and paintings of different combinations of complementary colors. In the series **White AIDS** (1993), General Idea emphasizes the contours of letters painted in white on a white ground, as though to depict the silence that surrounds the disease. Here, white is no longer a source of pure light but the color of blindness. [FL]

* Le collectif canadien **General Idea**, formé par Felix Partz, Jorge Zontal et AA Bronson, naît à Toronto en 1968 et demeure actif jusqu'en 1994. Après une première phase caractérisée par la subversion des formes propres à la culture populaire, comme les shows télévisés, les stands de foire et de magasins, il se concentre à partir de 1987 et jusqu'à sa dissolution en 1994, sur le thème du SIDA, en explorant en particulier l'attitude de stigmatisation que le gouvernement américain adopte face à cette épidémie. La force déstabilisante du travail de General Idea réside dans la volonté de développer une prise de conscience de la maladie en normalisant l'usage du mot AIDS (SIDA). S'inspirant de l'œuvre LOVE (1970) de Robert Indiana, ancrée dans l'imaginaire collectif de la culture populaire, il en crée une nouvelle version en substituant le mot d'origine par « AIDS » et en réalisant des cartes postales, des sculptures de métal et des peintures dans différentes combinaisons de couleurs complémentaires. Dans la série des **White AIDS** (1993), le collectif met en évidence les contours des lettres peintes en blanc sur un fond blanc comme pour représenter le silence qui enveloppe cette maladie. Le blanc n'est plus une lumière pure qui éclaire, mais la couleur de l'aveuglement. [FL]



CLAIRE TABOURET
LES VEILLEURS, 2014

* **Claire Tabouret**, nata nel 1981, vive e lavora a Parigi. La sua ricerca, fortemente influenzata dal tema della memoria, parte da immagini che appartengono al passato, come fotografie e ricordi d'infanzia. Appassionata di pittura storica, l'artista conferisce ai dipinti un alone di mistero e di inquietudine: i soggetti e i paesaggi raffigurati, caratterizzati da atmosfere suggestive, sembrano appartenere a un'altra dimensione spazio-temporale. L'artista pone l'accento sulla relazione tra realtà e finzione, giocando su un rapporto di ambiguità tra l'opera e lo spettatore: questi non si riconosce in nessuno dei personaggi raffigurati, ma allo stesso tempo li sente familiari. In **Les Veilleurs** (2014) Tabouret ritrae un gruppo di bambini di cui nome, età e condizione rimangono indefiniti. Impugnando aste di un bianco quasi luminescente che come nella *Battaglia di San Romano* di Paolo Uccello definiscono la composizione, i bambini fissano l'osservatore con piglio severo. Immersi in un'atmosfera cromatica fredda e irrealista, siamo disorientati. L'elemento portante, infatti, è la luce verde, glauca, che sembra provenire dall'interno delle figure e che permea tutto lo spazio del quadro congelando il tempo in un istante inquietante.

[VC, AL]

* **Claire Tabouret**, born in 1981, lives and works in Paris. The theme of memory is important to the artist, coinciding with a fascination with history painting. Tabouret begins each painting with a search for images belonging to the past, such as photographs or images of childhood. She surrounds her works with an aura of mystery and anxiety: the enigmatic subjects and landscapes depicted seem to belong to a distant world and era. The viewer experiences an uncanny sensation: he or she does not identify with any of the figures depicted on the canvas, and yet they all seem familiar. In this way, the artist emphasizes the relationship between fact and fiction. In **Les Veilleurs** (2014), Tabouret depicts a group of children but does not reveal their name, age, or situation. They stare severely at the audience, holding white luminescent lances like those depicted in Paolo Uccello's *Battle of San Romano*. Immersed in a cold, fictional atmosphere, they have a destabilizing effect on the viewer. The central element of the painting is this green, sinister light that seems to come from within each figure and invades the space of the canvas, immobilizing time in this one disquieting moment. [VC, AL]

* **Claire Tabouret**, née en 1981, vit et travaille à Paris. Sa recherche, fortement influencée par le thème de la mémoire, part d'images appartenant au passé, comme des photographies ou des souvenirs d'enfance. Passionnée de peinture historique, l'artiste enveloppe ses tableaux d'une aura de mystère et d'inquiétude: les sujets et les paysages représentés, caractérisés par une atmosphère énigmatique, semblent appartenir à une autre dimension spatio-temporelle. L'artiste met l'accent sur la relation entre réalité et fiction en jouant sur un rapport d'ambigüité entre l'œuvre et le spectateur: ce dernier ne se reconnaît dans aucun des personnages représentés mais il les trouve néanmoins familiers. Dans **Les Veilleurs** (2014), Tabouret peint un groupe d'enfants dont le nom, l'âge et la condition restent indéfinis. Tenant des bâtons d'un blanc luminescent qui rythment la composition à l'instar de *La Bataille de San Romano* de Paolo Uccello, les enfants fixent l'observateur d'un œil sévère. Immergés dans une atmosphère chromatique froide et irréelle, ils nous désorientent. L'élément central de l'œuvre est en effet la lumière verte, sinistre, qui semble provenir de l'intérieur des personnages et qui envahit l'espace du tableau en figeant le temps en un instant inquiétant. [VC, AL]

L'ILLUSIONE DELLA LUCE
THE ILLUSION OF LIGHT
L'ILLUSION DES LUMIÈRES

VENEZIA, PALAZZO GRASSI
13.04.2014 – 31.12.2014

esposizione a cura di /
exhibition curated by /
commissaire de l'exposition
Caroline Bourgeois

informazioni, documentazione e immagini
della mostra sono disponibili su /
information, documentation and images
of the exhibition are available on /
informations, documentation et images
de l'exposition sont disponibles sur

www.palazzograssi.it