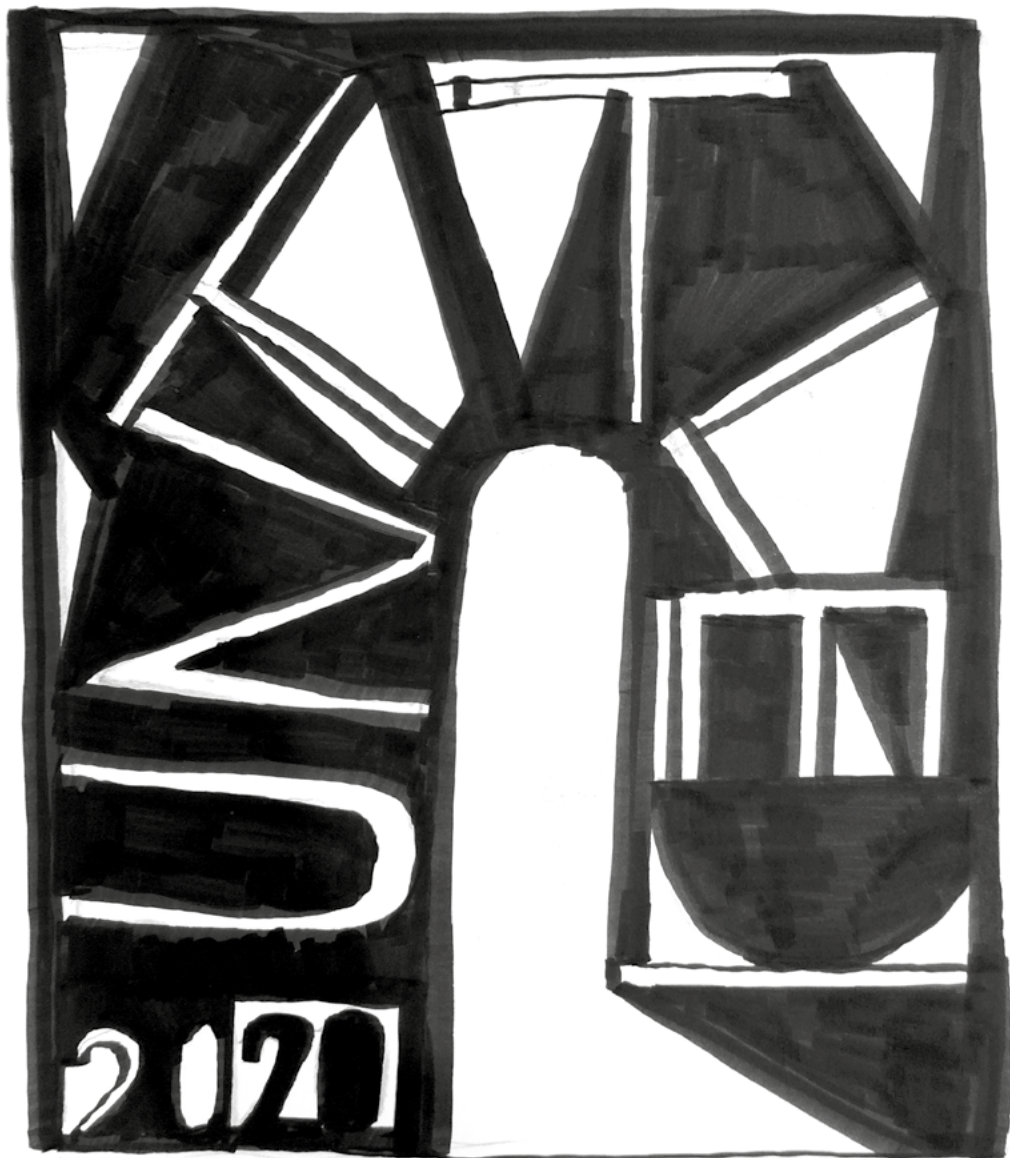
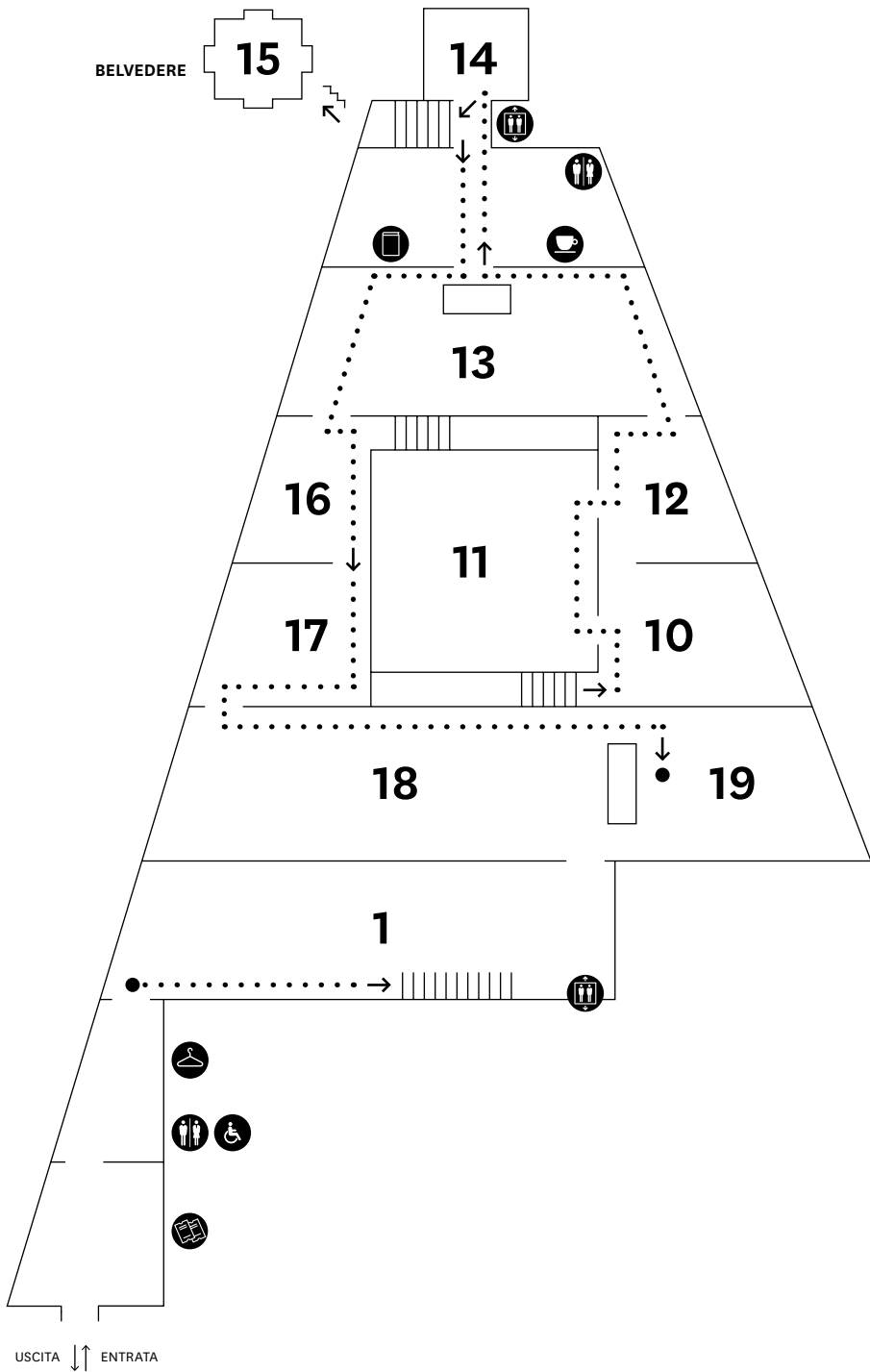


ITALIANO

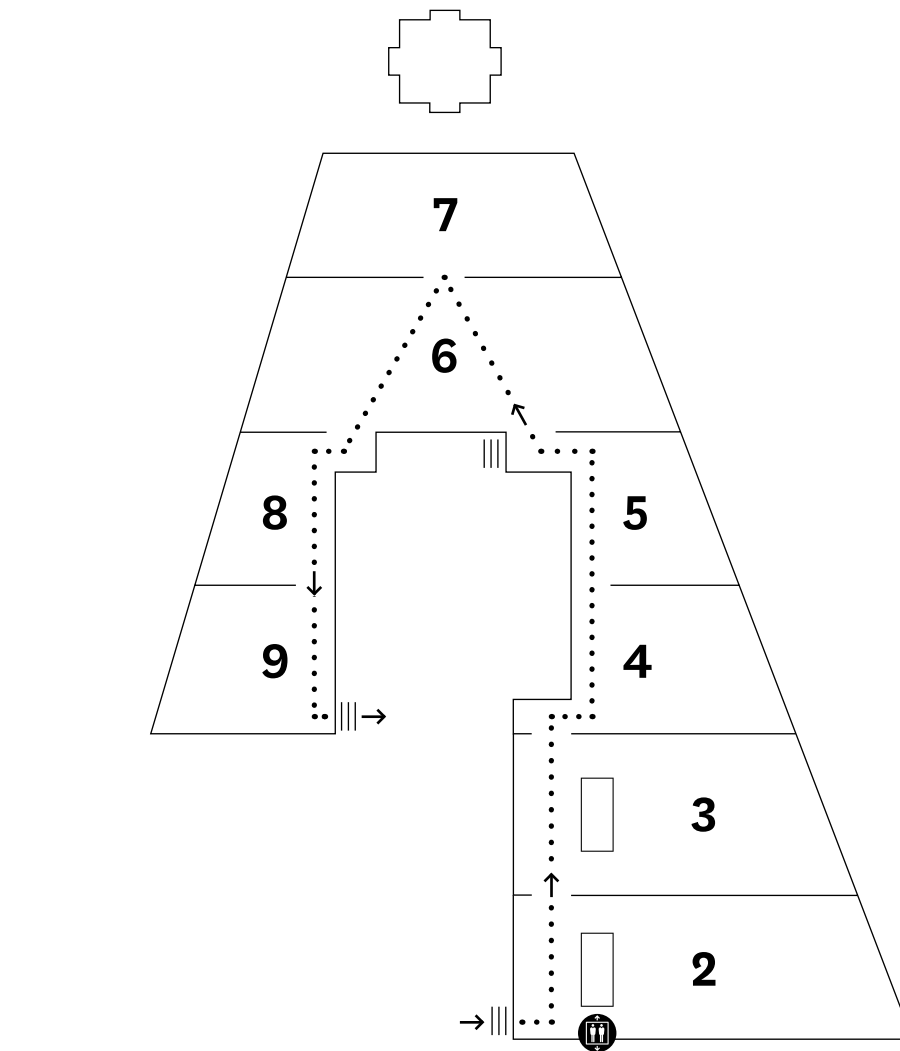


PUNTA DELLA DOGANA
PALAZZO GRASSI
PINAULT
COLLECTION

PIANO TERRA



PRIMO PIANO



-  guardaroba
-  toilettes
-  ascensore
-  caffetteria
-  biglietteria
-  bookshop

NANCY GROSSMAN

1940, New York, NY (Stati Uniti)

T.R., 1968
PELLE SU LEGNO,
CON PORCELLANA E MINUTERIA
43,2 × 22,9 × 19 CM

COLLAGE PASTEL #9, 1976
COLLAGE E PASTELLO SU CARTA
66 × 49,5 CM

COURTESY OF MARC SELWYN FINE ART,
LOS ANGELES

► Le composizioni di Nancy Grossman, elaborate partendo da artefatti buttati via, come il cuoio di un giubbotto da motociclista, di un paio di stivali o il legno di un palo telefonico, riecheggiano quelle degli espressionisti astratti che dominavano la scena newyorchese negli anni Sessanta. Quando utilizza quei materiali, quei coloranti e la moda nelle sue creazioni, l'artista è influenzata da un'infanzia trascorsa a lavorare con i genitori nell'industria tessile. Deciderà poi di partire per l'Europa, ma tornerà due anni più tardi per stabilirsi in un grande studio a Chinatown. Le dimensioni dell'atelier le permettono di realizzare opere di dimensioni importanti e di riflettere sull'utilizzo di nuovi elementi.

Nel 1969 Nancy Grossman espone per la prima volta le sue teste a grandezza naturale, opere che diventeranno una serie proseguita fino a metà degli anni Novanta. Influenzata dalle ricerche di Richard Lindner – suo professore e mentore – sulle donne in tenute da *bondage*, ma anche dai movimenti di liberazione della fine degli anni Sessanta e dalla violenza della guerra in Vietnam, scolpisce quelle teste coperte di cuoio, dotate di protesi dentali, di cerniere lampo, di cinghie o di corna. Mute, legate, con gli occhi bendati da cinghie, queste teste sono come testimoni delle violenze e degli sconvolgimenti sociali contemporanei all'artista e, a dispetto dell'apparente aggressività, sembrano anzi prese in trappola.

DAVID HAMMONS

1943, Springfield, IL (Stati Uniti)

UNTITLED, 2008
MATERIALI VARI
259,1 × 182,9 × 61 CM

COURTESY OF THE GEORGE ECONOMOU
COLLECTION

► Le performance e le sculture di David Hammons, decontestualizzando gli oggetti e il loro status, come nel caso di questo armadio, si interrogano sulla sua stessa identità afroamericana e sulle sue possibilità, su cultura urbana e lotta per i diritti civili e contro il razzismo. Questa presa di posizione politica lo porta, in fin dei conti, a privilegiare marginalità e discrezione rispetto al mondo dell'arte. Per condurre la sua lotta preferisce scendere in strada, nello spazio pubblico urbano, in maniera effimera ma intensa, come nel caso di *Bliz-aard Ball Sale* nel 1983, quando organizza una vendita di palle di neve. Per i suoi assemblaggi raccoglie materiali abbandonati, spesso trovati per strada e legati alla cultura afroamericana – frammenti di metallo e legno, capelli, sigarette, canestri da basket, pietre e tessuti – e li eleva al rango di oggetti d'arte. Le opere di Hammond fanno inoltre riferimento alla cultura della musica jazz e alla sua storia.

Nell'installazione *Untitled*, David Hammons confronta il carattere elitario ed esclusivo del mondo dell'arte con quello di una società ai margini, composta da minoranze che cercano di sopravvivere grazie a materiali di seconda mano. Quest'opera fa parte di una serie in cui, seguendo lo stesso principio, l'artista nasconde e copre tele da lui stesso realizzate che rammentano quelle di De Kooning o di Gerhard Richter. Utilizzando teloni industriali o sacchi della spazzatura di plastica nera, li drappeggia a strati successivi sui quadri lasciando che la pittura sia visibile solo ai bordi, oppure attraverso strappi praticati nel tessuto opaco. Con questi gesti Hammons rivolge uno sguardo critico al mondo dell'arte, affascinato dalle tele degli espressionisti astratti, e li mette in contrapposizione con quei materiali volgarmente utilitari che si trovano per la

strada, nei cantieri e che appartengono a chi lavora, suda, dorme e cerca di riscaldarsi, di sopravvivere. Gli oggetti, collocati davanti o sopra le tele, sembrano proteggerle ma, al contempo, renderle parzialmente invisibili, una metafora del trattamento riservato alle minoranze, agli emarginati.

THOMAS HOUSEAGO

1972, Leeds (Royaume-Uni)

BEAUTIFUL BOY, 2019
TUF-CAL, CANAPA, ARMATURA IN FERRO
302,3 × 119,4 × 106,7 CM

COURTESY OF THE ARTIST
AND GAGOSIAN GALLERY

[SI VEDA ANCHE SALA 11]

PAUL MCCARTHY

1945, Salt Lake City, UT (Stati Uniti)

HENRY MOORE BOUND TO FAIL MAQUETTE (STAINLESS STEEL), 2007
ACCIAIO INOSSIDABILE LUCIDATO
154,9 × 101 × 74,9 CM

PINAULT COLLECTION

► L'artista americano Paul McCarthy sviluppa da oltre cinquant'anni un'arte al servizio di un'aspra critica del sistema dominante di valori, avvalendosi di performance, fotografia, video, installazioni, scultura, disegno e pittura. McCarthy pone domande sui valori della società dei consumi e, più in generale, su tabù e gerarchie nel mondo occidentale, e li rimette in discussione. Appropriandosi di icone della cultura popolare e dell'infanzia – come Babbo Natale, i Sette nani, Biancaneve o, più di recente, Donald Trump – l'artista presenta i suoi personaggi con messe in scena brutali ed esplicite volte a destabilizzare lo spettatore.

Henry Moore Bound to Fail riecheggia la prima opera realizzata dall'artista nel 1959 e un'altra con lo stesso titolo creata da Bruce Nauman nel 1967. McCarthy riprende i buchi della scultura del busto di Moore i cui personaggi sono noti nel mondo intero. «Mi approprio del lavoro che ho realizzato negli anni Cinquanta-Sessanta, quando ero un giovane adulto. Riciclo. Un ciclo che attraversa il tempo», afferma. Questo tour de force artistico gli permette di trasformare con umorismo il museo in un piedistallo che accoglie una versione resa più attuale della sua prima opera. Anche l'omonimo lavoro di Nauman del 1967, al quale McCarthy ruba ironicamente il titolo – benché formalmente lontano dal suo – mette il dubbio la nozione di dialogo artistico. Si tratta di un calco in gesso delle sue braccia legate dietro la schiena, prigioniere dell'influenza di artisti affermati come il britannico Henry Moore. Questa versione in acciaio inossidabile verniciato di Paul McCarthy permette in effetti di creare un incontro stupefacente con lo spettatore che, se si avvicina, vede sé stesso deformato dall'esperienza artistica.

HENRY MOORE

1898, Castleford (Regno Unito) –
1986, Much Hadham (Regno Unito)

STUDY FOR "GREY TUBE SHELTER", 1940
ACQUARELLO, GOUACHE,
INCHIOSTRO E GESSO SU CARTA
27,9 × 33,1 CM

SHELTER DRAWING, 1940
ACQUARELLO, GOUACHE,
INCHIOSTRO E GESSO SU CARTA
28,9 × 27,3 CM

THE MOORE DANOWSKI TRUST

► Famoso per le sue sculture moderniste, so-spese tra astrazione e figure umane biomorfe, l'artista britannico Henry Moore è anche autore di numerosi disegni a matita, inchiostro, guazzo, acquerello, tecniche più adatte della scultura per creare in tempo di guerra.

La prima notorietà arriva grazie alla serie degli *Shelter Drawings* (i disegni del rifugio), commissionati dal War Artists Advisory Committee durante la Seconda guerra mondiale ed esposti alla National Gallery di Londra dal 1942. Molto più intimi della sua arte «pubblica», questi schizzi realizzati nei rifugi e rielaborati in atelier rappresentano con forza le centinaia di migliaia di londinesi minacciate dai bombardamenti tedeschi e rifugiate nelle stazioni della metropolitana. Nei suoi scritti Moore ricorda le lunghe code al tramonto davanti a queste stazioni: «Mi affascinava la visione di quelle persone che si accampavano parecchi metri sottoterra. Non avevo mai visto tante file di figure distese e si ritrovavano persino i buchi delle mie sculture. [...] Somigliano al cuore di una tragedia greca, che rievoca una violenza della quale non siamo stati testimoni diretti». I colori cupi della terra contrastano con la freddezza dei corpi privati di umanità, «sepolti» vivi. La stazione, da luogo di passaggio, diventa un vicolo cieco, una tomba che accoglie queste figure umane dall'espressione assente, che somigliano a prigionieri, a cadaveri, a fantasmi. Questi disegni, che anticipano gli orrori dei campi di concentramento, sprigionano una notevole intensità emotiva.

CHARLES RAY

1953, Chicago, IL (Stati Uniti)

TWO BOYS, 2010
FIBRA DI VETRO
279 × 452 × 27 CM

PINAULT COLLECTION

► Charles Ray è noto per le sue sculture e le sue installazioni enigmatiche, attraverso le quali si interroga sullo spazio, la realtà che ci circonda e il modo in cui la percepiamo. La scultura – una disciplina che crea un rapporto privilegiato con lo spazio – si è imposta come il suo mezzo ideale per destabilizzare lo spettatore e fargli perdere i propri punti di riferimento.

Con *Two Boys*, un rilievo monocromo bianco in fibra di vetro, Charles Ray si interessa alla distorsione dei lineamenti dei due fratelli, provocata qui dallo spostamento dello spettatore lungo l'opera. A poco a poco i volti si appianano, si deformano e diventano astratti, una metafora dell'infanzia primitiva ed esitante. Questa scultura in bassorilievo schiacciato sembra prendere spunto dalla tecnica e dall'estetica del classicismo. La fibra di vetro sostituisce qui il marmo e i materiali nobili, mentre la rappresentazione dei due modelli somiglia ai ritratti veristi d'epoca romana. L'artista gioca con i codici della rappresentazione, con il mezzo, le tecniche e le dimensioni per realizzare un'opera senza tempo, che non si sa se definire contemporanea o antica. Emana una «strana familiarità» che s'impone al visitatore con il suo immediato magnetismo. Gli sguardi vuoti dei bambini, privi di pupille, contrastano con i sorrisi e ci impediscono di cogliere la vera espressione di questi due fratelli.

LE OPERE PRESENTATE NELLA SALA 2
POTREBBERO URTARE LA SENSIBILITÀ
DEL PUBBLICO.

SALA 2 – SESSO

Il sesso è sempre
il nostro motore?
Questa sala rimette
in discussione la
nostra società, ancora
profondamente
patriarcale.

CIVILTÀ DELLA VALLE DELL'INDO, BELUCISTAN, MEHRGARTH

STATUETTA FEMMINILE STANTE
STILE VII, 2700-2500 A.C. CIRCA
TERRACOTTA
15 × 6 × 7 CM

COLLEZIONE LIGABUE, VENEZIA

► Questa figura femminile in terracotta – rappresentata con la testa calva, il naso sottile, le spalle larghe, le braccia conserte, i fianchi ampi e gambe dritte e cilindriche – è uno dei rari esempi del genere sopravvissuti intatti sino a oggi.

CULTURA LOCALE, ISOLE FIJI

BASTONE DI COMANDO:
BULLI BULLI
XIX SECOLO
LEGNO INCISO
100,3 CM

COLLEZIONE LIGABUE, VENEZIA

► Bastone di comando finemente decorato proveniente dalle Isole Fiji. Realizzato in legno e intarsiato con denti di capodoglio.

CULTURA LOCALE, ISOLE MARCHESI

BASTONE DI COMANDO: U'U

XVIII-XIX SECOLO
LEGNO INCISO
140 CM

COLLEZIONE LIGABUE, VENEZIA

► Il grosso e pesante bastone di comando apparteneva di sicuro a uno dei più importanti guerrieri della società delle Marchesi e ne rappresentava l'emblema più prezioso. Questi bastoni, squisitamente decorati, sono scolpiti in un legno che i locali chiamano «Toa» e «guerriero». La grande testa è formata da una serie di teste più piccole e di visi disposti in modo da creare un volto, una sorta di scherzo visivo nel quale occhi e naso sono formati da piccole teste. Il bastone di comando dà al suo proprietario una sensazione di potenza e invulnerabilità, non solo in tempo di guerra, ma anche a livello spirituale.

BASTONE DI COMANDO: U'U

XIX SECOLO
LEGNO INCISO
142,9 CM

COLLEZIONE LIGABUE, VENEZIA

► Questo bastone di comando, o cerimoniale, elaborato e maestoso per le finiture, proviene dalla bottega di un artista conosciuto con il nome di «Maestro della Lucertola». La testa del bastone è decorata da sedici rappresentazioni di teste e visi scolpiti. E vi sono anche due lucertole e 42 piccoli *etua* (*tiki* stilizzati con le braccia alzate) all'interno della banda ornamentale che formano il tatuaggio sotto la maschera secondaria «occhio-naso» presente sui due lati.

VALIE EXPORT

1940, Linz (Austria)

AKTIONHOSE: GENITALPANIK, 1969/1994
MANIFESTO IN BIANCO E NERO
79 × 56 CM

COURTESY OF GALERIE THADDAEUS ROPAC,
LONDON / PARIS / SALZBURG

[SI VEDA ANCHE SALA 1]

► Con *Genitalpanik* fa irruzione in un cinema pornografico di Monaco armata di mitraglietta e tutta vestita di cuoio, con i pantaloni aperti all'altezza del pube, dichiarando agli uomini in sala: «Avete a disposizione un sesso vero!» Rovesciando i ruoli e prendendo il controllo sul pubblico maschile, denuncia l'immagine della donna in quel genere di produzione cinematografica, dove è diventata un semplice oggetto sessuale, e inverte in tal modo il rapporto di dominio. Ho sentito che era necessario utilizzare il corpo della donna per creare l'arte. Sapevo che, essendo nuda, avrei incuriosito profondamente il pubblico. Ma non c'era alcun desiderio implicito, nè pornografico, nè erotico-sessuale. Ed è lì che nasceva la contraddizione.

KASIA FUDAKOWSKI

1985, Londra (Regno Unito)

TURNSTILE, 2020
LEGNO DI QUERCIA LACCATO E INTAGLIATO A
MANO DA ÖMER OKUTAN, COSTRUITO DA ÖZKAN
ŞENER E MECCANISMI IN ACCIAIO DIPINTO,
REALIZZATI DA SERHAT ÖZTEMİR A ISTANBUL
C. 120 X 200 X 80 CM

COURTESY OF THE ARTIST AND CHERTLÜDDE

► Kasia Fudakowski propone un sottile umorismo sul tema del sesso, riflettendo al contempo sulla propria posizione rispetto alle influenze, in particolare

quelle dell'artista concettuale Lee Lozano (1930-1999) e dell'umorista americano Andy Kaufman (1949-1984), che hanno un modo di lavorare libero, alla ricerca dell'estremo, dell'azione. Lei ammira le tecniche di recitazione di Kaufman, che lasciano lo spettatore impotente, così come è affascinata dall'opera radicale di Lozano dal titolo *Decide to Boycott Women*. La pratica impegnata di Kasia Fudakowski consiste nel dar forma alle assurdità della vita sociale, delle logiche socialmente accettate, mettendole in evidenza per meglio decostruirle grazie a un umorismo fuori dagli schemi. In tal modo utilizza i meccanismi e i tempi comici come strumenti che le permettono di eludere le attese dello spettatore. Le sue sculture, le performance, le installazioni e i video prendono così la forma di scherzi, spesso ricchi di giochi di parole. «L'umorismo è nello stesso tempo uno strumento di comunicazione e di misura», spiega l'artista, che colloca al centro del proprio percorso la reazione degli spettatori.

Per la mostra *Untitled*, 2020, l'artista ha realizzato una scultura buffa e irriverente, legata al tema della sala, che funziona come un'opera interattiva, proponendo allo spettatore un'esperienza originale: è possibile toccarla e attraversarla. Kasia Fudakowski gioca all'estremo sulla qualità della fabbricazione rievocando, con materiali e forme, i mobili da chiesa, ma anche le porte dei negozi. Un'analogia molto divertente che, con un gesto di umorismo, stabilisce una connessione tra la sfera religiosa e quella commerciale.

DAVID HOCKNEY

1937, Bradford (United Kingdom)

IAN AND ME II, 1983
MATITA SU CARTA
76,2 × 57,2 CM

IAN AND ME III, 1983
MATITA SU CARTA
76,2 × 57,2 CM

IAN AND ME IV, 1983
MATITA SU CARTA
76,2 × 57,2 CM

IAN AND ME V, 1983
MATITA SU CARTA
57,2 × 76,2 CM

IAN AND ME VI, 1983
MATITA SU CARTA
57,2 × 76,2 CM

IAN AND ME VII, 1983
MATITA SU CARTA
57,2 × 76,2 CM

© DAVID HOCKNEY
COLLECTION THE DAVID HOCKNEY FOUNDATION

► David Hockney, personaggio fondamentale del movimento pop art degli anni Sessanta e dell'iperrealismo, è uno dei pittori britannici più influenti del ventesimo secolo. Noto per i suoi quadri dai colori aciduli e attraenti, David Hockney dipinge ritratti e paesaggi dove si mescolano pittura e fotografia. Nel 1966 David Hockney dà inizio a una serie di disegni per illustrare le poesie di Konstantinos Kavafis che evocano senza tabù il desiderio omosessuale. In quello stesso anno si reca a Beirut, in Libano. Le scene intime e di amori tra uomini, presentate in mostra, sono state realizzate con modelli, ma anche da fotografie e vecchi disegni. Se la narrazione non è esplicita, gli arredi da albergo schizzati dall'artista fanno pensare a incontri effimeri ed evocano una certa nostalgia per l'erotismo. Quei disegni a matita, presentati molto raramente, assumono una dimensione soprattutto poetica e politica, in particolare in questa sala; ma rammentano anche il suo impegno per la causa omosessuale, e sono molto lontani dalla sua ossessione pittorica per gli scenari delle piscine californiane. David Hockney, grande esploratore delle innovazioni tecniche e fine conoscitore della storia dell'arte, non ha mai smesso di esplorare nuovi territori della pittura, e in particolare quello della prospettiva, che ha contribuito a rivoluzionare. Per lui «noi non contempliamo il mondo da lontano: ci siamo dentro, ed è così che lo percepiamo». Per questo motivo, lui non si accontenta «di osservare dal buco della serratura» e sceglie di immergere lo spettatore nelle scene che ha creato, confrontandolo in questo modo con una molteplicità di punti di vista.

TETSUMI KUDO

1935, Osaka (Giappone) –
1990, Tokyo (Giappone)

UNTITLED, C. 1970

MATERIA PLASTICA COMPOSITA,
RESINA, PELI, PLASTILINA
7 × 25 × 2 CM

VOTRE PORTRAIT, 1970-75

PLASTICA E LEGNO DIPINTI, SCHIUMA VEGETALE
E RESINA DIPINTE, OGGETTI DI PLASTICA, FILI
METALLICI, TRANSISTOR E RESISTENZA ELETTRICA
30 × 42 × 21 CM

UNTITLED (LA BOUCHE DANS LA CAGE), 1975

MATERIALI VARI E GABBIA
18 × 11,5 × 9 CM

PARADISE, 1979

METALLO E LEGNO DIPINTI, FIBRE VEGETALI
E RESINA DIPINTA, PLASTICA E MEDICINALI
38 × 31 × 21 CM

PINAULT COLLECTION

► Profondamente segnato dal trauma della bomba atomica, Tetsumi Kudo non ha smesso di mettere in discussione il progresso, il consumo, la dignità umana e la violenza, senza dubbio eredità della guerra e degli attacchi nucleari americani a Hiroshima e Nagasaki.

Alle pareti e al soffitto dello spazio sono sospesi falli artificiali, oppure piccole ampolle che fanno le veci del liquido seminale. Questa onnipresenza del sesso maschile, come nelle opere presentate qui, è per Tetsumi Kudo l'avvento di un universo post-sessuale. Scienziato e artista al contempo, utilizza materie plastiche composite, resina, peli, pasta per modellare, fibre, schiume vegetali e ogni genere di fili elettrici. L'artista colloca all'interno di gabbie metalliche o di acquari dei frammenti di corpo in plastica, sessi, maschere, bocche, mani o seni mescolati a strumenti da laboratorio, e comunica una visione post-apocalittica della civiltà umana, malata e mutante, che in seguito definisce «nuova ecologia». Le sue opere riflettono con sarcasmo gli

stili di vita delle società contemporanee, isolate e controllate: «Non si può fare a meno della "scatola" per vivere. Si nasce in una scatola (matrice), si vive in una scatola (appartamento) e si finisce dopo la morte in una scatola (bara)», scrive Kudo nel 1976. Con *Untitled (La bouche dans la cage)* l'artista chiude in una gabbia per uccelli lo stampo della propria bocca che tiene tra le labbra una sigaretta consumata. Un ramo di mughetto esce da questo spazio chiuso, creando l'apparenza ingannevole – il fiore è di plastica – di una presenza naturale. Tetsumi Kudo crea universi artificiali che mettono in discussione le metamorfosi e gli sconvolgimenti della società contemporanea.

Con *Votre Portrait* il visitatore si trova di fronte a un essere umano dallo sguardo disincarnato che lo fissa e le cui mani, come corrose dall'acido, ci rimandano a un momento post-apocalittico dell'umanità. Questa creatura sembra prigioniera del proprio destino, a immagine dell'ecosistema prigioniero dell'acquario sul quale si appoggia.

LEE LOZANO

1930, Newark, NJ (Stati Uniti) –
1999, Dallas, TX (Stati Uniti)

NO TITLE, 1962

PASTELLO CONTÉ E MATITA SU CARTA
29,9 X 45,5 CM

NO TITLE, C. 1963

MATITA E GRAFITE SU CARTA
23 x 24 CM

NO TITLE, C. 1963

MATITA E GRAFITE SU CARTA
44 x 57 CM

PINAULT COLLECTION

► Figura centrale della scena artistica new-yorchese tra il 1960 e il 1972, nel corso di tutta la sua carriera Lee Lozano ha avuto un motto: «Cercate l'estremo, è lì che troverete l'azione». Artista sovversiva, a metà strada tra minimalismo e arte concettuale, Lee Lozano ha realizzato

numerossimi disegni che rappresentano ferramenti (viti, chiodi, bulloni) e attrezzi (martelli, chiavi inglesi), non privi di un certo erotismo e di un carattere fallico a simboleggiare il predominante potere virile. La serie di disegni presentata in mostra emana una certa violenza, nel tratto vigoroso così come nella scelta dei motivi rappresentati: denti e acciaio, un dito medio che si trasforma in un pene minaccioso, o ancora un sedere che sputa aguzzi elementi metallici. Questi disegni si trasformano progressivamente verso il 1964-65 per diventare primi piani molto ravvicinati di utensili trovati durante spedizioni lungo Canal Street, nella zona sud di Manhattan. All'epoca quel quartiere era il paradiso degli ambulanti e del commercio di pezzi provenienti dallo smantellamento delle navi della Marina militare in servizio nella Seconda guerra mondiale, poi nella guerra di Corea. Nell'opera di Lozano sono presenti anche alcuni motivi della civiltà giudaico-cristiana, come la croce o la stella di David, in particolare in questo disegno del 1963, dove il simbolo giudaico è prigioniero di una bocca inquietante, circondata da elementi estranei come un seno, e da quello che si indovina essere un aereo. L'artista, fortemente segnata dalla predominanza maschile in campo artistico, non ha mai smesso di sovvertire i principi del patriarcato presentando scene violente, tra il cannibalismo e la penetrazione. Con una gestualità aggressiva e colori vistosi, Lee Lozano mette in scena «ibridazioni tra parti del corpo e utensili nei movimenti di reciproca penetrazione».

OTTO MÜHL

1925, Grodnau (Austria) –
2013, Moncarapacho (Portogallo)

COSINUS ALPHA, 1964

FOTOGRAFIA IN BIANCO E NERO
29,5 × 23,5 CM

COSINUS ALPHA, 1964

FOTOGRAFIA IN BIANCO E NERO
24 × 18 CM

PENISAKTION, 1964

FOTOGRAFIA IN BIANCO E NERO
23,5 × 17,5 CM

JOKER, 1985

ACQUARELLO
100 × 70 CM

O.T. (PENISVARIATION, ROT-ORANGE), 1985

ACQUARELLO
100 × 70 CM

PINAULT COLLECTION

► Otto Mühl è una figura centrale del *Wiener Aktionsgruppe*, l'azionismo viennese. A diciotto anni entra nell'esercito tedesco e partecipa all'offensiva delle Ardenne nel 1944. Segnato per tutta la vita da quell'esperienza di guerra e di morte, pubblicherà le sue riflessioni nell'autobiografia *Weg aus dem Sumpf* («Uscire dal pantano»). All'inizio degli anni Sessanta fonda l'azionismo viennese con gli artisti Hermann Nitsch, Günter Brus e Rudolf Schwarzkogler, una corrente artistica estrema che cerca di protestare in maniera creativa e liberatoria contro il conformismo, le leggi e le regole sociali, per ritrovare l'autenticità dell'esperienza.

Questi due acquerelli di Otto Mühl, intitolati *Joker* e *o.T. (Penisvariation, rot-orange)*, realizzati nel 1985, rappresentano sessi maschili e femminili che si confondono, si demoltiplicano, si trasformano e si attivano lasciando sfuggire dei fluidi. Burleschi e osceni al contempo, questi organi agitati sono resi in colori vivaci – rossi, arancioni o blu – mutanti, così come la figura umana che emerge in *Joker* e incarna la liberazione catartica del corpo, fulcro del percorso dell'artista e, più in generale, dell'azionismo viennese che cerca attraverso il corpo la sovversione dell'arte.

Realizzati nel novembre 1964 a Vienna, *Penisaktion* e *Cosinus Alpha* mettono in scena rispettivamente il sesso dell'artista e sua moglie in un ruolo lesbico. Tra action painting e body art, queste esperienze rituali esaltano un ordine di distruzione, una rivolta assoluta. Con l'ausilio di alimenti, fango, liquidi come vomito, urina o sangue versati su corpi ridotti alla loro bestialità, Otto Mühl mette in scena azioni del corpo sempre più provocatorie, prendendo direttamente di mira la società benpensante e pudica del dopoguerra. All'artista non interessa tanto la distruzione in sé, ma il fatto di distruggere l'arte

come istituzione, come comfort zone. Distruggendo tutto quello che l'accademia rappresenta e ritiene sacro, Otto Mühl – attraverso l'azionismo viennese – sostituisce al quadro l'uso del corpo, che diventa un catalizzatore, uno strumento di liberazione.

SER SERPAS

1995, Los Angeles, CA (Stati Uniti)

UNTITLED, 2018
OLIO SU LEGNO
61 × 61 CM

COLLEZIONE PRIVATA

UNTITLED (FROM THE TBILISI SERIES), 2019
OLIO SU TELA
36,5 × 46,5 CM

COURTESY OF THE ARTIST AND THE COLLECTION
OF OLIVIER REYNAUD-CLÉMENT, ORC INC.

► Ser Serpas lavora a partire da oggetti trovati, «disgustosi, effimeri, maltrattati» carichi di un'energia e una storia loro proprie. Attraverso assemblaggi all'apparenza caotici interroga il quotidiano, lo reinterpreta e lo riconfigura, cercando di riflettere attraverso le opere una certa armonia, fra desideri e timori. Il suo processo creativo presenta similitudini con gli interventi musicali nello spazio: «Considero ogni sessione di lavoro come fosse un videoclip. Per me l'installazione è più importante di ogni singolo pezzo preso a sé».

Parallelamente a sculture e installazioni, Ser Serpas si interessa da non molto alla pittura a olio, un processo che comporta una nuova temporalità e lunghe ore di lavoro. Come i suoi disegni, le tele di Ser Serpas mostrano corpi nudi, particolari anatomici (mani, genitali, seni), personaggi in pose lascive il cui erotismo è in fieri. Artista trans, le sue opere testimoniano l'interesse per le questioni legate a identità, sessualità e alla loro rappresentazione nella nostra epoca, in particolare attraverso Internet.

ALINA SZAPOCZNIKOW

1926, Kalisz (Polonia) –
1973, Parigi (Francia)

SEIN ILLUMINÉ, 1967
RESINA, LAMPADINA,
FILO ELETTRICO E METALLO
46 × 28 × 17 CM

SCULPTURE-LAMPE IX, 1970
RESINA DI POLISTIRENE COLORATA,
FILO ELETTRICO E METALLO
127 × 42 × 33 CM

FIANCÉE FOLLE BLANCHE, 1971
RESINA DI POLISTIRENE, TESSUTO,
BASE IN PLEXIGLASS
46 × 30 × 30 CM

PINAULT COLLECTION

► Nata in Polonia nel 1926, Alina Szapocznikow conosce, durante la Seconda guerra mondiale, l'orrore dei campi di concentramento, poi i ghetti di Pabianice et Łódź. Dopo Rodin, e alla vigilia della body art, incarna una svolta essenziale della rappresentazione del corpo a fianco di artiste come Louise Bourgeois, Eva Hesse o ORLAN.

A furia di smembramenti e disarticolazioni, le sculture di Alina Szapocznikow in resina colorata – di seni, bocche, mani deformate – rendono visibile la fragilità del corpo, la sua profondità, la sua memoria. Nel retaggio dei surrealisti, l'artista propone un'introspezione coraggiosa, femminista e poetica. Organico, sessuale, vivo – anche effimero – sono altrettanti temi che esplora, fino all'ideazione di oggetti come la *Lampe-bouche* (1966-1968) o il *Sein illuminé*. Manifestando un'ossessione per la distruzione fisica, il suo lavoro colpisce per l'intensità. È difficile non ritrovare nelle sue sculture e nei suoi disegni – dove i corpi (il suo corpo) vengono dilaniati – un segno profondo della sua storia.

SALA 3 – GLI INIZI DELLA PITTURA

Che cosa
rappresentare e come
liberare lo spirito?

ENRICO DAVID

1966, Ancona (Italia)

SENZA TITOLO, 2012
ACRILICO SU TELA
293 × 209 CM

PINAULT COLLECTION

ROOM FOR SMALL HEAD (NADIA), 2013
21 × 147 × 28 CM
BRONZO

COURTESY OF THE ARTIST
AND MICHAEL WERNER GALLERY,
NEW YORK AND LONDON

► L'opera di Enrico David è attraversata da riferimenti a filosofia, antropologia, psicologia e sessualità. Con un'estetica vicina a quella del surrealismo contemporaneo, rappresenta corpi in metamorfosi e la loro dissoluzione, a immagine di un'arte moderna che tende all'astratto, che il mezzo scelto sia un quadro o la scultura.

Enrico David torna sempre al corpo come punto di partenza. Nella figura umana vede una metafora della trasformazione, che considera implicita nell'atto creativo, sia nelle forme, sia nell'opportunità di creare possibili significati. Mantenendo la coerenza del linguaggio visivo, attinge a una grande varietà di tecniche, utilizza il bronzo, ma anche la jesmonite, un materiale dimenticato fatto di gesso e resina acrilica. I suoi soggetti antropomorfi, che oscillano fra delicatezza e brutalità, non sono completamente formati: si sviluppano e suggeriscono a volte malinconia, incertezza o dolore.

HÉLÈNE DELPRAT

1957, Amiens (Francia)

PLUIE BATTANTE, FLEURS ROSES ET UN PAPILLON EN TUBE QUI PASSE PAR LÀ, 2016

PIGMENTO E ACRILICO
SU TELA MONTATA SU TELAIO
211 × 245 CM

PINAULT COLLECTION

► Nel 1995 Hélène Delprat decide di ritirarsi dal mondo dell'arte e dedicarsi alla scrittura, alla realizzazione di video o di scenografie teatrali, arricchendo il tal modo il suo universo fantastico e sconcertante. Nel suo atelier realizza disegni «radiofonici» ascoltando la radio e, dal 2004, tiene un blog, *Days*. Organizza anche un «museo dei titoli», di cui è conservatrice capo e dove elenca i titoli di quadri della storia dell'arte molto sofisticati, a immagine dei suoi, come *Pluie battante, fleurs roses et un papillon en tube qui passe par là*.

Si tratta di un'artista singolare che, nelle sue mostre svela un «guazzabuglio», come lei stessa definisce la propria opera, che attinge a riferimenti a cinema, letteratura, storia dell'arte e alla cultura popolare. Volendo destabilizzare lo spettatore, l'artista apre una riflessione sul pessimo gusto ricordando le parole di Shakespeare nel *Macbeth* – «Brutto è il bello e bello il brutto» – dichiarando così la sua ammirazione per il *période vache* di Magritte. Con i suoi quadri carichi di lustrini dove sfilano creature magiche prossime alla metamorfosi, buffe e terrificanti al contempo, l'opera di Hélène Delprat oscilla tra vita e teatro in una sorta di illusione comica. «A parte l'atelier dove lavoro, uno dei posti dove mi sento meglio è il palcoscenico di un teatro, oppure un palco o, ancora, il set di un film», confida l'artista. La messa in scena è il fulcro del suo lavoro che si interroga tanto su identità, segreti e una camera tutta per sé, quanto sul processo creativo e lo status dell'artista in generale.

ALICE KETTLE

1961, Winchester (Regno Unito)

LOUKANIKOS THE DOG AND THE CAT'S CRADLE, 2015

FILO SU TELA DIPINTA E STAMPATA
CON INSERTI IN VETRO E RAME, CORDA
217 × 520 CM

COURTESY OF ALICE KETTLE
AND CANDIDA STEVENS GALLERY

► L'artista britannica Alice Kettle, nata in una famiglia di sarti, è nota per le sue opere figurative di grande formato realizzate in tessuto, che abbinano a un meticoloso lavoro di ago grandi tocchi colorati.

Loukanikos the Dog and the Cat's Cradle, un'opera cucita, rappresenta Loukanikos, un riferimento esplicito a questo cane, diventato celebre per essersi «opposto» alle forze dell'ordine tra il 2008 e il 2012 in occasione delle manifestazioni contro l'austerità in Grecia, e la cui morte, avvenuta nel 2014, aveva suscitato viva emozione. Alice Kettle dipinge avvenimenti contemporanei nella maniera di un racconto, attingendo per i riferimenti alla storia dei tessuti figurativi e dell'arazzeria monumentale narrativa.

Per Alice Kettle utilizzare l'ago è «liberatorio» perché non è un lavoro «obbligato dalla forma, dal formato o della superficie e si può giocare con la luce e le diverse qualità dei filati: è un dialogo permanente tra filo e tessuto». L'artista sperimenta in continuazione tecniche diverse, con filati di diverse qualità, spessore, tipo e mescolanze che le permettono di affinare forma, dimensioni e superficie. Le opere di Alice Kettle prevedono quasi sempre una dimensione narrativa legata ai suoi molteplici progetti.

ELLEN GALLAGHER

1965, Providence, RI (Stati Uniti)

PARADISE SHIFT, 2020
MATERIALI MISTI SU TELA
202 × 188 CM

© ELLEN GALLAGHER
COURTESY OF THE ARTIST
AND HAUSER & WIRTH

► Nata da madre americana di origine irlandese e padre afroamericano, Ellen Gallagher si confronta ben presto con il razzismo latente e l'idea di appartenenza, che la spingeranno a interrogarsi nelle sue opere sulla storia post-coloniale e sui problemi di identità razziale, classe sociale e genere.

Frugando nella storia e nei miti dei neri americani, attira la nostra attenzione sulle rappresentazioni caricaturali, le discriminazioni del passato e quelle che vengono imposte ancora oggi alle comunità nere. Negli anni Duemila comincia a lavorare partendo da pubblicità di prodotti di bellezza, tratte da riviste destinate al mercato afroamericano, pubblicate tra gli anni Trenta e gli anni Settanta (*Ebony*, *Sepia*, *Tan*, *Black Obsession...*). Sono dedicate, tra le altre cose, alla depigmentazione della pelle e allo stiramento dei capelli, e l'artista le sfrutterà come materia prima tagliando e riutilizzando testi e immagini per denunciare le aggressioni della pubblicità. Il tema della trasformazione, della metamorfosi, è onnipresente nella sua opera. Gallagher utilizza prodotti molto fluidi come l'inchiostro, l'acquerello o la tecnica della tempera per creare personaggi eterei che non si capisce più se siano realmente umani o frutto di una metamorfosi. Figure ibride, create dalla contaminazione dell'inchiostro sulla carta, queste visioni dell'artista sono il simbolo delle mitologie africane. Coltivando l'ambiguità, le opere di Ellen Gallagher sono simili a sogni, nei quali personaggi derivati dalla mitologia afroamericana sono a stretto contatto con forme organiche, acquatiche. Benché irreali, le sue visioni sono ricche di ricordi dolorosi. Per la mostra ha

realizzato *Paradise Shift*, un'opera carica nella quale colori, sovrapposizioni e forme ci conducono più verso l'astrazione, un universo onirico.

MARKUS LÜPERTZ

1941, Reichenberg (Repubblica Ceca)

HELM I, 1970
TEMPERA SU TELA
235 × 189,5 CM (INCORNICIATO)

PINAULT COLLECTION

► La prolifica produzione di Markus Lüpertz attinge a una moltitudine di riferimenti alla storia, ai miti e ai grandi personaggi della storia dell'arte. Si colloca tra figurazione e astrazione, semplifica la forma e ingrandisce i particolari dei motivi che rappresenta – provenienti da registri e periodi diversi – su tele di formato molto grande.

All'inizio degli anni Settanta Markus Lüpertz realizza una serie di quadri dominati da motivi tratti dalla storia tedesca, in particolare uniformi, insegne militari ed elmetti dell'esercito nazista, come in questo *Helm I* del 1970. La collocazione centrale della forma, che rende il motivo assurdo, alimenta una tensione tra contenuto e contenitore e invita lo spettatore a posare uno sguardo nuovo sulla storia. Lüpertz lavora con grande libertà stilistica su temi declinati in serie. Di fronte al fatto che la rappresentazione di quegli accessori militari non fosse privata di senso e, al contrario, potesse turbare, egli spiega la propria scelta narrando l'aneddoto di un episodio avvenuto in Italia. Mentre guardava un film di guerra al cinema, gli elmetti d'acciaio sullo schermo gli sono apparsi come un «fenomeno visivo». Per sottolineare il proprio ruolo di pittore astratto, all'inizio degli anni Settanta l'artista ha ripetuto un certo numero di sue opere, tra cui *Helmets* (per quattro volte), allo scopo di indebolire l'importanza del soggetto e interrogarsi sulla sua unicità.

SALA 4 – MORTE

Ciò che tutti
ci troviamo di fronte

KARON DAVIS

1977, Reno, NV (Stati Uniti)

THE BIRTH OF HORUS, 2018
GESSO, FOGLIA D'ORO A 24 CARATI, BULBI
OCULARI DI VETRO, PITTURA ACRILICA BIANCA,
CANAPA, ACCIAIO
122 × 92 × 53 CM

COURTESY OF THE ARTIST
AND WILDING CRAN GALLERY

► Realizzate in gesso bianco, fil di ferro, tubi di plastica e carta, le sculture di Karon Davis sono incomplete ma delicate. Le armature sono volutamente visibili, e associano in tal modo la forza interiore alla fragilità esteriore. Grazie al mezzo espressivo e a questi personaggi, Karon Davis cerca di cogliere un tempo perduto, dimenticato, un'emozione, e di mummificarla perché continui a vivere. Gli Egizi erano i guardiani del loro retaggio, e Davis si inserisce in questo filone. Secondo lei il gesso ha la capacità di «ricostruire le anime infrante» e le ricorda il procedimento degli antichi imprenditori di pompe funebri che preparavano il corpo per l'aldilà.

Karon Davis scolpisce ciò che conosce, ciò che sa e, se si tratta di dolore, usa la propria arte come catarsi per liberare lo spirito da quella paura, da quella tristezza. Avvolge tali sentimenti all'interno delle opere, assumendo così la posizione di osservatrice, di soggetto di quei traumi. Attraverso il suo lavoro esplora il proprio lutto, ma anche dolori più universali, interessandosi a soggetti come le migrazioni provocate da incendi, inondazioni, catastrofi naturali che ha dovuto affrontare anche in occasione del recente incendio Thomas in California nel 2017.

MARLENE DUMAS

1953, Città del Capo (Sudafrica)

GELIJKENIS I & II (LIKENESS I & II), 2002
OLIO SU TELA
60 × 230 CM CIASCUNA

LONG LIFE, 2002
OLIO SU TELA
80 × 70 CM

PINAULT COLLECTION

► Nata nel 1953 a Città del Capo, in Sudafrica, da oltre quarant'anni Marlene Dumas vive e lavora ad Amsterdam. Sotto il brutale regime dell'apartheid decide di lasciare il paese dove è cresciuta e studia belle arti per stabilirsi nel 1976 nei Paesi Bassi. Personaggio importante della pittura figurativa contemporanea, esplora con grande forza temi esistenziali e profondamente intimi come la morte, la violenza, l'infanzia, la sessualità.

Marlene Dumas si ispira a immagini tratte dai giornali, ai capolavori della storia dell'arte, a video o Polaroid da lei realizzati di amici, amanti o familiari, in particolare della figlia Helena. Questo approccio le consente di mettere in tensione i miti della storia e l'attualità. La sua produzione si basa sulla consapevolezza che l'infinito flusso di immagini, che ci investe ogni giorno, interferisce sulla percezione che abbiamo di noi stessi e sul nostro modo di vedere il mondo. Le sue figure – liquide e fredde – non sono tanto personaggi, quanto emozioni, ed è proprio in queste tensioni che si inseriscono le opere presentate qui, tra dolore e bellezza, tra eros e thanatos.

In *Long Life* rappresenta un uomo morto nei toni del viola e del blu, allungato in un alone di luce bianca e grigia. Il viso pacato comunica una sensazione di silenzio e serenità, e al contempo una certa emozione. Il dittico *Gelijkenis I & II (Likeness I & II)*, dipinto nel 2002, è ispirato al capolavoro del pittore olandese Hans Holbein il giovane (1497-1543), che raffigura il Cristo nel momento tra la deposizione

dalla croce e la resurrezione con un realismo crudo e morboso. In questo dittico, dipinto con una tavolozza di toni di grigio, verde e marrone, Marlene Dumas intreccia riflessioni sulla morte, la redenzione e la storia dell'arte.

VALIE EXPORT

1940, Linz (Austria)

VERKREUZUNG, 1972
MATITA COLORATA
SU FOTOGRAFIA IN BIANCO E NERO
58,5 × 39 CM

COURTESY GALERIE THADDAEUS ROPAC,
LONDON / PARIS / SALZBURG

[SI VEDA SALA 1]

MERET OPPENHEIM

1913, Berlino (Germania) – 1985, Basilea (Svizzera)

RÖNTGENAUFNAHME DES SCHÄDELS M.O. / X-RAY OF M. O.'S SKULL, 1964
STAMPA AI SALI D'ARGENTO PER CONTATTO
DALL'ORIGINALE LASTRA RADIOGRAFICA
74,6 × 61 CM

PETER FREEMAN AND LLUÏSA SARRIES,
NEW YORK

► L'artista e poetessa svizzera Meret Oppenheim è una delle figure più importanti del surrealismo e autrice di opere libere e proteiformi. Dal disegno alla scultura, passando per la pittura e il collage, realizza lavori che sono astratti e figurativi, crea strani oggetti, come il suo *Déjeuner en fourrure* (1936), divenuto un'icona: una tazza, il piattino e il cucchiaio completamente rivestiti di pelliccia.

Nel 1964 Meret Oppenheim realizza un autoritratto con la tecnica della radiografia, che rammenta la *rayografia* di Man Ray. L'artista aggiunge il titolo, *M.O. 1913-2000*, alludendo così a una rappresentazione postuma di sé. Gioca con il genere dell'autoritratto eliminando qualsiasi tratto identificativo: in tal modo lo spettatore vede soltanto il cranio, le ossa cervicali, le spalle e la mano destra alzata. Si presenta più che nuda ma, paradossalmente, non lascia trapelare alcuna emozione. A priori, lo spettatore non può sapere se si tratta di un uomo o di una donna, ma la presenza dei gioielli, indice di femminilità, toglie l'incertezza e fa pensare ad attributi mortuari di distinzione. Questa macabra fotografia rammenta anche il genere delle vanità del Diciassettesimo secolo olandese, rappresentazioni allegoriche del rapido trascorrere del tempo e della morte.

AUGUSTE RODIN

1840, Parigi (Francia) – 1917, Meudon (Francia)

IRIS, MESSAGÈRE DES DIEUX, 1890-91

GESSO

86 × 76 × 36 CM

PINAULT COLLECTION

► Nessuno scultore dopo Canova ha avuto tanta influenza in Europa quanto Auguste Rodin: ha legittimato il non finito, grazie al quale è riuscito a ottenere delicati effetti estetici; ha trasformato la durezza del marmo in carne morbida; ha saputo far emergere, come per miracolo, l'erotismo della pietra conferendole un raffinato realismo.

Inizialmente ideata come allegoria per coronare il *Monument à Victor Hugo* (1897), questa figura mitologica è una delle sculture più audaci di Auguste Rodin, per il suo consapevole erotismo, ma anche per la posa dinamica e anticonvenzionale. Disposta in origine per essere vista dall'alto, con una testa, un braccio destro e un paio d'ali, venne privata di questi attributi ed eretta in verticale per chiudere la composizione sull'anatomia di Iris e sul movimento del corpo. Ispirata da una ballerina di can-can

che pare abbia fatto da modella, qui la divinità viene presentata con le gambe aperte, che svelano la sua sessualità in maniera esplicita, e la posizione centrale della sua anatomia non può che rammentare il celebre quadro di Gustave Courbet *L'origine du monde* (1866).

La statua rivela quanto lo studio dei movimenti affascinasse Rodin, ma anche la capacità dello scultore di far emergere dalla pietra forme espressive e carnali. Il trattamento irregolare del materiale e i segni evidenti della fusione creano un gioco di luci e ombre sulla muscolatura, invitando lo spettatore a girare intorno all'opera per meglio apprezzarne le sfumature.

HENRY TAYLOR

1958, Ventura, CA (Stati Uniti)

DON'T HATE HAITIANS, 2016

ACRILICO SU TELA

91,5 × 91,5 CM

PINAULT COLLECTION

UNTITLED (LIZ GLYNN), 2019

ACRILICO SU TELA

188 × 121,9 CM

© HENRY TAYLOR

COURTESY OF THE ARTIST AND

BLUM & POE LOS ANGELES / NEW YORK / TOKYO

► Henry Taylor è un pittore afroamericano le cui opere enigmatiche sono strutturate intorno a ritratti dei suoi pazienti (quando era infermiere in un reparto di psichiatria), degli amici, dei famigliari, di vicini senz'altro, drogati, mendicanti, vittime di violenze della polizia, ma anche di celebrità come Vanessa Williams o Nick Drake, e di protagonisti del mondo dell'arte. Che siano o meno privilegiati, tutti i suoi soggetti ricevono lo stesso trattamento, un tocco rapido e pesante di colori quasi sempre vivaci. Il suo lavoro è fortemente segnato dall'appartenenza alla comunità nera di Los Angeles, per la quale è una figura fondamentale.

Dipinti su tela di formato molto grande, ma anche su scatole di cereali, pacchetti di sigarette o valigie, i personaggi di Henry Taylor hanno un'aria familiare ed estranea al contempo. I suoi ritratti non si limitano soltanto alle persone rappresentate, ma suggeriscono, come fossero poesie, tutta una narrazione, un universo nel quale vengono poste le domande sociali e politiche che toccano la comunità afroamericana. Il pittore californiano documenta la vita intorno a sé: «I miei quadri sono ciò che vedo intorno a me... Sono le mie tele di paesaggio».

JAMES «SON FORD» THOMAS

1926, Eden, MS (Stati Uniti) –

1993, Greenville, MS (Stati Uniti)

UNTITLED, 1986

SCULTURA

26,7 CM

UNTITLED, 1987

SCULTURA

22,8 CM

SKULL, 1988

SCULTURA

16,1 × 11,4 × 17,8 CM

COLLECTION OF SOULS

GROWN DEEP FOUNDATION

► James "Son Ford" Thomas è uno scultore e musicista di delta blues americano. A dodici anni realizza i primi crani per spaventare il nonno, che ha paura dei fantasmi. È ancora bambino quando lo zio gli insegna a suonare la chitarra e a scolpire con l'argilla «gumbo» rossa, una miscelazione di sabbia, materia organica e finissime particelle d'argilla che recupera sugli argini del fiume Yazoo. In seguito dirà che, dopo la morte, «torniamo tutti all'argilla». È con questo materiale che James Thomas crea i suoi giochi: cani, cavalli e trattori della Ford, quelli che gli valgono il soprannome "Son Ford". Crani e busti, ritratti di membri della sua comunità

o semplicemente immaginari, costituiscono gran parte della sua produzione plastica. Li dipinge e vi aggiunge veri denti umani e frammenti di capelli, ma anche qualche accessorio come un paio di occhiali. Questi oggetti, che si possono utilizzare come posacenere o ciotole, dimostrano l'ossessione dell'artista per la morte. Ma realizza anche uccelli, serpenti, scoiattoli e pesci che rammentano sia le specie selvagge del Mississippi, sia il loro simbolismo nello Hoodoo, la tradizione folcloristica afroamericana di questa regione del delta del Mississippi. Queste credenze, molto importanti per l'artista, sono un'eredità degli schiavi venuti dall'Africa occidentale. Alcune opere evocano questo passato doloroso e le perduranti disuguaglianze razziali.

LUC TUYMANS

1958, Mortsel (Belgio)

TWENTY-SEVENTEEN, 2017

OLIO SU TELA

94,7 × 62,7 CM

PINAULT COLLECTION

► Luc Tuymans sceglie immagini d'archivio provenienti dai media, dal cinema o trovate su Internet, che poi fotografa con lo smartphone o la Polaroid, una tappa che gli consente di cancellare determinati dettagli e di modificarne i colori. Ciò che dipinge in seguito appare sempre più enigmatico, misterioso, come sospeso nel tempo. L'artista ha un rapporto complesso con le tonalità dei suoi quadri, dove ottiene la sfumatura mescolando i colori: questo gli permette di creare profondità e una luce affascinante.

Il titolo dell'opera presente in mostra, *Twenty Seventeen*, riecheggia direttamente l'anno della sua creazione. Rappresenta il viso irrigidito di una donna spaventata, ma non è un vero ritratto. Questa tela rappresenta un personaggio della serie televisiva distopica brasiliana intitolata 3%, nella quale la società è divisa tra i privilegiati e gli altri. Alcuni dei più poveri possono partecipare a un concorso,

SALA 6 – ELEMENTARE

Gli elementi naturali
riecheggiano
l'emergenza climatica.

EDUARDO CHILLIDA

1924 – 2002, San Sebastian (Spagna)

PROYECTO PARA UN MONUMENTO, 1969
FERRO
36 × 41 × 42 CM

MAQUETA PARA HOMENAJE A HOKUSAI, 1991
ACCIAIO
22 × 43,8 × 28 CM

SALUDO A GIACOMETTI, 1992
ACCIAIO
112,5 × 16 × 16,2 CM

SALUDO A BRANCUSI, 1993
ACCIAIO
11,5 × 21,7 × 13,2 CM

LURRA M-35 (HOMENAJE A BACH), 1996
CHAMOTTE
37 × 29 × 15 CM

COURTESY OF THE ESTATE OF EDUARDO CHILLIDA
AND HAUSER & WIRTH

► Le sue prime opere sono influenzate da cubismo e astrattismo, ma mostrano qualità formali uniche, che combinano vuoti e volumi. «Avevo la sensazione che il gesso, così come le mie visite al Louvre, mi portassero verso la luce bianca della Grecia [...]. Vengo da un paese dove la luce è nera: l'Atlantico è scuro». Con grande maestria tecnica elogia le qualità formali e il dinamismo di quei materiali puri. Lo spettatore può cogliere l'aria e lo spazio che sono il fulcro della scultura e che, molto spesso, rappresentano una sfida alla gravità.

Nel corso di tutta la sua carriera, costellata di esposizioni nel mondo intero, Eduardo Chillida esegue serie di sculture in legno, ferro, granito, ma anche in cemento e acciaio Corten. Chillida si ispira alla tradizione degli artigiani baschi del ferro per lavorare con semplicità e autenticità. Le sue opere, tutte con titoli poetici, hanno anche doti acustiche. «Mi piacciono [...] quei silenzi o quei vuoti [...]

in cui la forma può vibrare. Nei miei si può ritrovare un ricordo della musica basca, di quelle arie che modulano incessantemente dalle tonalità maggiori a quelle minori, al punto che chi ascolta è libero di intenderle in un modo o nell'altro», confida l'artista. Le opere scelte qui rammentano il suo lavoro che riecheggia in particolare la storia della scultura, come fossero un omaggio ai suoi predecessori. Ogni artista arriva da un luogo...

VALIE EXPORT

1940, Linz (Austria)

BODY CONFIGURATION / ZUDRÜCKUNG, C. 1972-76
FOTOGRAFIA IN BIANCO E NERO
52 × 80 CM (INCORNICIATO)

COLLEZIONE PRIVATA

EINARMUNG, 1972
FOTOGRAFIA IN BIANCO E NERO
42 × 62 CM

EINPASSUNG, 1972
FOTOGRAFIA IN BIANCO E NERO
41 × 61 CM

OHNE TITEL, 1976
FOTOGRAFIA IN BIANCO E NERO
42 × 60,5 CM

VERDOPPELUNG, 1976
CONCELLATURA SU FOTOGRAFIA
IN BIANCO E NERO
39,8 × 44,2 CM

COURTESY GALERIE THADDAEUS ROPAC,
LONDON / PARIS / SALZBURG

[SI VEDA SALA 1]

GEORG HEROLD

1947, Jena (Germania)

GELANDETE HORIZONTE, 1996
ASSI PER TETTI, TRUCIOLATO, VETRO,
CONTENITORI IN VETRO,
ACQUA DISTILLATA, PIETRA POMICE
164 × 270 × 39 CM

GRÄSSLIN COLLECTION, ST. GEORGEN

► Come gli artisti dell'arte povera, o come Joseph Beuys, Georg Herold utilizza semplici materiali da costruzione come legno, mattoni, tela, vetro, fili elettrici, ma anche specchi d'acqua. Vicino a un approccio concettuale, respinge l'idea di sublime e preferisce porsi domande sul linguaggio grazie ai giochi di parole visivi contenuti nei suoi titoli e nei suoi testi. «Ho intenzione di raggiungere uno status che sia ambiguo e consenta ogni tipo di interpretazione», spiega. Le sue opere, che sfidano l'equilibrio così come l'ordine, rendono conto di una tensione che riecheggia un energico procedimento creativo. Accanto agli artisti tedeschi Albert Oehlen, Martin Kippenberger, Werner Büttner, o anche Günther Förg, Herold appartiene a una generazione di artisti provocatori che si inserisce nel movimento punk e antiborghese.

L'opera presentata in mostra, *Gelandete Horizonte*, riecheggia l'acqua che circonda Punta della Dogana; la sua forma, così come il titolo, permettono all'artista di mettere in dubbio la percezione dello spettatore e il materiale associato. Nelle sue opere, spesso critiche e ironiche, si avvale di materiali semplici come doghe, mattoni e altri oggetti della vita quotidiana per mettere meglio in dubbio le forme tradizionali di espressione della pittura murale e della scultura.

REI NAITO

1961, Hiroshima (Giappone)

PILLOW FOR THE DEAD, 1997

ORGANZA DI SETA E FILO, VETRINA SU MISURA

5,6 × 4,5 × 2,5 CM

COURTESY OF THE COLLECTION

OF OLIVER RENAUD-CLÉMENT, ORC INC.

UNTITLED, 2017/2018/2020

FIORE, ACQUA, VASO DI VETRO

Ø 7,5 × H 11,4 CM

DIMENSIONI VARIABILI RAPPORTATE ALLE

DIMENSIONI DEL FIORE

COURTESY OF THE ARTIST

AND TAKA ISHII GALLERY

► Fin dai suoi esordi Rei Naito non ha smesso di osservare e analizzare la condizione umana. Preferisce le «cose morbide e deboli», e dunque utilizza materiali famigliari come tessuto, pezzi di legno, perle o conchiglie e un'illuminazione particolare che trasforma l'esperienza del visitatore in un momento propizio a raccoglimento e contemplazione.

Nel marzo del 2011 il terremoto, seguito dall'incidente nella centrale nucleare di Fukushima, fa tornare il ricordo di una catastrofe ancora più antica, sepolta in lei: quella della bomba atomica sganciata il 4 agosto 1945 sulla sua città natale. Assente fino a quel momento dalle riflessioni dell'artista, il doloroso passato di Hiroshima – che lei non osava toccare – diviene l'asse centrale delle sue ricerche future. Rimette in discussione il proprio modo di percepire il mondo e il nostro rapporto con esso, e lavora su vuoto, spazio, assenza, forme di vita delicate, insignificanti, come la polvere e la luce. Attraverso le sue installazioni, per quanto discrete, Rei Naito ci parla delle cose più violente, della morte, dell'inesprimibile. Le sue piccole sculture antropomorfe, esposte talvolta accanto alle sue opere, non sono esseri umani, ma figure che l'artista ha investito di una missione: credere nella speranza. Un altro elemento ricorrente nell'opera di Rei Naito è l'acqua. Versata sui fiori presenti nelle sue installazioni, l'acqua si presenta anche sotto forma di gocce,

che possono mettersi in movimento, congiungersi per formare infine un rivolo, poi una pozzanghera. Mostrandoci quell'acqua, quel fiore, quell'organismo vivente, oppure il suo cuscino d'aria, l'artista ci presenta la vita, onnipresente nella sua opera e nuovamente simbolo di speranza.

DANIEL STEEGMAN MANGRANÉ

1977, Barcellona (Spagna)

PHASMIDES, 2008-12

FILM 16 MM TRASFERITO

SU VIDEO HD A COLORI, MUTO

22 MIN. 41 SEC.

PINAULT COLLECTION

ESPAÇO AVENCA, 2020

RAMI DI CAPELVENERE INTRECCIATI

58 × 41 × 30 CM

COURTESY OF THE ARTIST

► La natura è il cuore dell'opera dell'artista catalano Daniel Steegmann Mangrané. A suo parere la relazione con l'altro – umano, vegetale, animale, oggetto – si esamina a partire da una cultura comune e, in fin dei conti, tutto è umano. L'artista fa così dello spazio espositivo un ecosistema a pieno titolo, immersivo, dove i viventi e l'ambientazione tropicale irrigano le sue installazioni. Cerca con ogni mezzo di riunire opera e spettatore in un'unità organica, priva di qualsiasi concezione gerarchica del mondo, e lavora con disegno, scultura, fotografia e video. «Confondere interno ed esterno», rompere le pareti della sede espositiva, è un atto fondamentale.

Le due opere presentate in mostra narrano la riflessione ecologica di Daniel Steegmann Mangrané, in particolare attraverso la figura dei fasmidi, insetti simili a rametti o foglie, il cui nome deriva dal latino

phasma, che significa «fantasma». Gioca con l'apparizione e la sparizione di questi esseri sensibili, maestri del mimetismo che, secondo la percezione, diventano quasi vegetali. Nel video *Phasmides* riprende dei fasmidi che si evolvono contemporaneamente in costruzioni geometriche, umane, e in natura. In occasione di una delle sue visite al Museu do Açude, a Rio, l'artista avrebbe visto fuggacemente uno di quegli insetti sulla superficie di una piscina svuotata. La rapida sparizione dell'animale lo ha spinto a ripensare allo status dell'immagine, una riflessione che declina qui con la cellulosa, una componente organica della pellicola dei film. Opere come *Growing Economies* (2013) e *Espaço Avenca* (2014) mettono in rilievo le composizioni organiche e geometriche di rami la cui finezza e purezza rammentano anche i fasmidi.

SALA 7 – URLARE

Urlare è la sola opzione che resta di fronte alle crescenti disuguaglianze, al razzismo e così via?

LLYN FOULKES

1934, Yakima, WA (Stati Uniti)

UNTITLED (BLOODY HEAD), 1975

MATERIALI VARI

23,5 × 20,2 CM

PORTRAIT IN A-FLAT, 1977

MATERIALI VARI: OLIO SU GESSO, TESSUTO,

FOTOGRAFIA, CAPELLI, LEGNO

147,5 × 82,5 CM

DAY DREAMS, 1991

MATERIALI VARI

91,4 × 121,9 CM

THE RAPE OF THE ANGELS, 1991

MATERIALI VARI

152,4 × 264,2 CM

TO ELVIS WITH LOVE, 1994

VERNICE, COLLAGE E CAPELLI

35,9 × 30,2 CM

UNTITLED (INVEST IN ART), 2001

MATERIALI VARI SU LEGNO

65 × 52,5 CM

DELIVERANCE, 2007

MATERIALI VARI

185,5 × 244 CM

JOIN THE CLUB, 2007-2011

MATERIALI VARI

34,9 × 30,5 CM

PINAULT COLLECTION

► Llyn Foulkes vive e lavora a Los Angeles dal 1957. L'artista viene ben presto conosciuto per le sue opere macabre, e utilizza in maniera sovversiva le icone americane per aprire la strada a una critica quasi sistematica del mito nazionale, di Hollywood e del mondo dell'imprenditoria, come Walt Disney. Llyn Foulkes lavora con tutte le tecniche, ma si inserisce anzitutto nella tradizione della pittura figurativa americana, che sviluppa in maniera molto singolare. Nei suoi quadri, la cui estetica ricorda

a volte il surrealismo, attinge all'iconografia e alla cultura popolare – Disney, i fumetti, le cartoline – che lo riavvicina ai suoi inizi nella pop art. Ritratti e tele narrative esplorano con ironia i temi della crudeltà e della manipolazione.

Dai fumetti, Llyn Foulkes prende a prestito il disegno e l'utilizzo delle nuvolette, come nelle opere del 1991 *Day Dreams* e *The Rape of the Angels*. I soggetti, così come i motivi, sono più o meno esplicitamente brutali grazie alla presenza di una pistola o perché suggeriscono una violenza psicologica. Spesso rappresentati in interni cupi, che si aprono verso l'esterno su un panorama urbano o selvaggio, i suoi personaggi sembrano sfiniti, tormentati per non dire torturati. Topolino, presente in gran parte delle sue opere, come in *Untitled (Invest in Art)* e *Deliverance* è il simbolo di quel «Lalaland» distruttore. In *Deliverance* l'artista si rappresenta dopo aver sparato un colpo di pistola fatale all'eroe della Disney. Il titolo, quindi, parla da sé: Disney e Topolino, secondo Foulkes, sarebbero delle minacce esistenziali. A partire dagli anni Settanta Llyn Foulkes realizza una serie di ritratti, *Bloody Heads*, nei quali raffigura celebrità come Elvis Presley – *To Elvis with Love* – oppure uomini d'affari – *Portrait in A-Flat* e *Untitled (Bloody Head)* – o religiosi, come in *Join the Club*. Resi quasi anonimi, con il viso mutilato, sfigurato e sanguinante, mostrano un'immagine cupa e tragica dell'essere umano.

BETYE SAAR

1926, Los Angeles, CA (Stati Uniti)

DOG SKULLS, 1965

INCHIOSTRO, PASTELLO

E GOUACHE SU CARTA, MONTATA

SU SUPPORTO PER ILLUSTRAZIONE

IMMAGINE: 25 × 28 CM

CARTA: 30,5 × 40,6 CM

ANIMALS-LIONS-DOGS, 1968

QUADERNO DI SCHIZZI

10,2 × 15,2 × 0,6 CM

OASIS, 1984

NEON

61 × 91,4 × 7,6 CM

LOST DIMENSIONS OF TIME, 1988

COLLAGE DI MATERIALI VARI

36,2 × 19,1 × 2,5 CM

INDIGO ILLUSIONS, 1991

COLLAGE DI MATERIALI VARI CON NEON

44,4 × 29,2 × 12,7 CM

KINGDOM OF THE SPIRITS, 1991

ASSEMBLAGGIO DI MATERIALI VARI

15,2 × 25,4 × 12,7 CM

PAUSE HERE – SPIRIT CHAIR, 1996

ASSEMBLAGGIO DI MATERIALI VARI CON SEDIA

METALLICA DA GIARDINO E NEON

80 × 62,2 × 52,1 CM

DUBL-HANDI (RED), 1998-2014

MATERIALI VARI SU ASSE DA BUCATO

54,6 × 22,2 × 3,8 CM

THE DESTINY OF LATITUDE & LONGITUDE, 2010

ASSEMBLAGGIO DI MATERIALI VARI

137,2 × 109,2 × 52,1 CM

RED ASCENSION, 2011

ASSEMBLAGGIO DI MATERIALI VARI

44,5 × 245,1 × 8,3 CM

FLIGHT OF THE TRICKSTER, 2012

COLLAGE DI MATERIALI VARI SU CARTA NERA

REALIZZATA A MANO

176,5 × 104,1 × 2,5 CM

DARK TIMES, 2015

MATERIALI VARI SU ASSE DA BUCATO VINTAGE

54 × 21,6 × 6,3 CM

COURTESY OF THE ARTIST AND ROBERTS

PROJECTS, LOS ANGELES

► Betye Saar utilizza oggetti trovati e crea opere simili a reliquiari, cariche di riferimenti culturali e storici, intimamente legati alla sua identità plurima. Sotto forma di un rituale creativo erige

altari magici, carichi di energia, che pongono le domande sociali, culturali e politiche che sono al fulcro del suo percorso. Politicamente impegnata, ha vissuto le rivolte di Watts nel 1965, che videro la comunità afroamericana confrontarsi con i crimini della polizia, e l'assassinio di Martin Luther King nel 1968 a Memphis, che radicalizzò il suo progetto artistico.

Le opere presentate in mostra vogliono essere rappresentative dell'evoluzione, negli ultimi cinque decenni, del suo lavoro pionieristico che continua a ispirare nuove generazioni di artisti. In quanto donna e afroamericana, si colloca all'incrocio di diversi movimenti di rivendicazione e, nelle sue opere, ironizza sia sugli stereotipi razziali sia su quelli di genere. Lo spettatore vi può trovare riferimenti al partito anticapitalista di liberazione afroamericana Black Panther, alle violenze della polizia, ai versi del poeta Langston Hughes del Rinascimento di Harlem negli anni Venti, alla città di Memphis, al Congo... Betye Saar si interessa agli oggetti che evocano l'oppressione e la violenza verso la comunità afroamericana, profondamente legata alla storia degli Stati Uniti, in particolare allo schiavismo e al rifiuto dei diritti civili.

SALA 8 – SESSO, ROCK & ROLL

Una fonte
di ispirazione
per numerosi
musicisti e artisti

MIKE KELLEY

1954, Detroit, MI (Stati Uniti) –
2012, Los Angeles, CA (Stati Uniti)

PINK CURTAIN, 2005
MATERIALI VARI CON PROIEZIONE VIDEO E
FOTOGRAFIA
370 × 172 × 146 CM

PINAULT COLLECTION

► Mike Kelley è una figura dell'arte freak e grottesca, impossibile da ignorare, che ha influenzato un'intera generazione di artisti. Scultore, curatore, musicista e scrittore, la sua opera multimediale è radicale, ironica, poetica e profondamente autobiografica. Prende spunto dalla controcultura americana prima di imporsi nel mondo dell'arte contemporanea. L'interesse per le controculture si riflette nella sua arte fatta di assemblaggi e appropriazioni, segnata da riferimenti molteplici dell'immaginario popolare. Nelle sue installazioni multimediali si avvale di teatralità e violenza, del genere che deriva dall'orrore che ispira disgusto e riso al contempo, e utilizza materiali cosiddetti «abietti» oppure, per esempio, animali impagliati, per aprire una riflessione critica sulla società americana.

Partendo da fotografie tratte dai suoi album del liceo, i cosiddetti *yearbook*, Mike Kelley ricostruisce le attività che costellano il ciclo scolastico americano, in particolare quelli che lui considera «rituali di devianza socialmente accettati». L'artista classifica le immagini in categorie – «Rappresentazioni religiose», «Criminali», «Ballo», «Hick e Hillbilly», «Halloween e gotico», «Satanico», «Mimi» ed «Eventi equestri» – e utilizza personaggi ricorrenti che fanno vivere l'universo carnevalesco e inquietante che lui mette in scena con macchinari motorizzati e proiezioni video. Con *Pink Curtain*, in mostra, il visitatore si trova di fronte alla silhouette ondeggiante di una danzatrice che si deforma man mano che la tenda si sposta. L'opera, sensuale e fantomatica al contempo, mette in discussione il desiderio e la sessualità.

SALA 9 – IMPEGNO

Si può ancora
fare qualcosa?
A che scopo?

ABIGAIL DEVILLE

1981, New York, NY (United States)

TALISMÁN, 2015
PORTA DI LEGNO, QUATTRO MANICI DI SCOPIA
200 × 85 × 20 CM

PINAULT COLLECTION

► Con una formazione in pittura all'università di Yale e al New York Fashion Institute of Technology, Abigail DeVille realizza sculture e installazioni in parte arcaiche, in parte afro-futuriste con l'aiuto di scarti e oggetti trovati, come la porta in legno e le quattro scopette che compongono *Talismán*, proseguendo la tradizione dell'assemblaggio negli Stati Uniti e in Europa. Secondo l'artista, la storia è registrata in questi oggetti, che provengono spesso dall'uso quotidiano e racchiudono voci perdute. Quando parla del proprio lavoro ricorda l'ottimismo incrollabile delle comunità afroamericane di fronte al fardello del passato e cita con piacere l'ultimo discorso di Martin Luther King: «Somehow, only when it's dark enough can you see the stars» («In un certo senso, solo quando è buio riusciamo a vedere le stelle»).

Le sue opere, tra forme arcaiche e simboli afro-futuristi, pongono domande sulle questioni dell'assenza, dello spazio, delle migrazioni forzate e della memoria. La porta bianca di *Talismán* sembra possedere virtù magiche, il potere di proteggere. Ma racchiude anche segreti, storie passate sotto silenzio, tanto quanto incarna la possibilità di aprirsi su futuri possibili.

VALIE EXPORT

1940, Linz (Austria)

AKTIONHOSE : GENITALPANIK, 1969/1994
MANIFESTO IN BIANCO E NERO
79 × 56 CM

COURTESY OF GALERIE THADDAEUS ROPAC,
LONDON / PARIS / SALZBURG

[SEE ALSO SALA 1]

DEANA LAWSON

1939, Rochester, NY (Stati Uniti)

DAUGHTER, 2007
STAMPA A PIGMENTO
88,9 × 111,8 CM

COURTESY OF THE ARTIST AND SIKKEMA
JENKINS & CO., NEW YORK

► Deana Lawson si interessa molto presto alle condizioni sociali della diaspora africana e della comunità afroamericana. Nativa di Rochester, la città dove venne fondata la Kodak, Deana Lawson è cresciuta tra un padre fotografo e una madre che colleziona album di famiglia, cosa che ha profondamente influenzato la sua pratica. Le sue opere, che attengono sia all'estetica del documentario, sia alla fotografia vernacolare, sono caratterizzate da una meticolosa messa in scena dove interagiscono le modelle – spesso nude o svestite – che l'artista incontra per caso e invita a posare per lei.

Attraverso queste messe in scena accuratamente studiate e un'apparente intimità, Lawson mette lo spettatore a confronto con una visione complessa dell'identità nera. Mostra la capacità del corpo di «canalizzare le storie personali e sociali» facendo leva sui diversi linguaggi formali della fotografia.

In *Daughter* la composizione è incentrata su due donne nere, una in piedi, nuda, l'altra seduta e vestita con in braccio un neonato. L'impassibilità delle due donne sorprende accanto alla nudità e al pianto del bambino. A poco a poco lo spettatore si guarda intorno e scopre numerosi particolari, come le foto appoggiate sulla destra o la tenda a buon mercato che ostruisce la visuale verso l'esterno, due particolari che contribuiscono alla narrazione della fotografia. Nelle composizioni di Deana Lawson le tende sono elementi importanti perché delimitano lo spazio fotografato e ci isolano dal mondo esterno. Si crea in tal modo uno spazio privato, una sorta di santuario nel quale i corpi si liberano e ritrovano la bellezza originale. Le immagini sovradimensionate trasformano gli esigui spazi domestici in scenari sorprendenti e sembrano elevare i soggetti al di sopra del quotidiano, delle origini, dando loro nuova dignità e un'aura quasi divina.

JOAN JONAS

1936, New York, NY (Stati Uniti)

MIRROR PIECES INSTALLATION II, 1969-2004
FILM DI PERFORMANCE SU DVD, TRE SPECCHI,
DUE ABITI
360 × 172 × 146 CM
3 MIN. 20 SEC IN LOOP

PINAULT COLLECTION

► Nata nel 1936 a New York, alla fine degli anni Sessanta Joan Jonas viene spesso considerata una pioniera della performance e della videoarte. Con una formazione in storia dell'arte e scultura, viene ben presto influenzata dalle sue frequentazioni della scena sperimentale newyorchese.

I *Mirror Pieces* fanno parte delle prime performance di Joan Jonas, in occasione delle quali lei recita testi di Jorge Luis Borges sul tema dello specchio. Nel 1969, dopo un viaggio con Richard Serra in Giappone nel quale acquista un Portapak, il primo videoregistratore portatile commercializzato da Sony, aggiunge il video. La interessa l'immediatezza delle nuove video-immagini, che le offrono la possibilità di un'arte diretta e realmente presente. Artista femminista, Joan Jonas vede nello specchio e nei video un mezzo per turbare la percezione dello spazio che ha il visitatore, negandogli in tal modo ogni posizione di stabilità e sicurezza. Gli interpreti della performance, in gran parte donne, si spostano con movimenti lenti trasportando davanti a sé pesanti specchi. Secondo l'artista «gli specchi creano uno spazio, cambiano lo spazio, e possono infrangersi. Le persone davanti a uno specchio si sentono spesso a disagio quando si vedono riflesse. Il primo accessorio che ho utilizzato era uno specchio». Si interroga così su rappresentazione e finzione, realtà e illusione, tempo, introspezione, narcisismo, e privilegia un rapporto con l'opera d'arte che sia tanto fisico quanto intellettuale.

SENGA NENGUDI

1943, Chicago, IL (Stati Uniti)

R.S.V.P. WINTER 1976, 1976-2003
NYLON, RETE,
GOMMA DI BICICLETTA, CORDA
91,4 × 66 × 26 CM

PINAULT COLLECTION

► Senga Nengudi cresce tra Los Angeles e Pasadena dove, negli anni Settanta, diventa un'artista che non si può ignorare nella cerchia dell'avanguardia afroamericana.

Crea assemblaggi con materiali trovati, presi dalla vita quotidiana, quindi economici e facili da procurarsi, in particolare le calze di nylon, che per lei riflettono al meglio la flessibilità del corpo umano. L'artista si interessa ai cambiamenti del corpo femminile, ma anche a quelli dello spirito e alla loro influenza sul fisico. Talvolta riempie di sabbia queste calze di nylon per creare forme sensuali, quasi astratte, a volte le estende nello spazio, disegnando tele di ragno o sessi, tra forza e vulnerabilità. Durante le performance, le sculture vengono attivate con danze rituali improvvisate che fanno dialogare influenze diverse, dai rituali africani Yoruba al teatro Nō, passando per il jazz e l'arte degli aborigeni australiani. Nella speranza di ritrovare quell'energia nella sua arte, Senga Nengudi incoraggia anche il dialogo con lo spettatore e lo invita a partecipare, con il titolo *Répondez S'il Vous Plaît*, mettendo il movimento al centro della sua pratica. Con i materiali e le forme che utilizza, l'artista esplora e mette in discussione le nozioni di razza, la schiavitù, il sesso, il corpo femminile, la prigionia, la servitù, la violenza, la sensualità, la pelle, la fertilità, il corpo sfruttato.

CAMERON ROWLAND

1988, Filadelfia, PA (Stati Uniti)

U66, 2013
ACCIAIO CON FINITURA DI BASE
167,6 × 4,7 × 6,3 CM

PAYROLL, 2016
DUE PIANI DI TAVOLO, BASI, FERRAMENTA
66 × 48,3 × 114,3 CM

PINAULT COLLECTION

► Artista impegnato, Cameron Rowland sviluppa un'arte nella quale la ricerca concettuale prevale sull'estetica degli oggetti, ma pensa comunque alla loro presentazione nello spazio.

Le opere di Cameron Rowland sono attraversate da riflessioni economiche e sociali, affrontano argomenti politici come la privatizzazione e il controllo delle risorse – acqua, elettricità, metalli – o il razzismo legato al passato schiavista. Si immerge nelle origini e nelle fonti sistemiche di una storia tragica, rese invisibili dal quotidiano, e interpreta a suo modo un'arte di riparazione. Le sue sculture prendono la forma del ready-made e contengono una storia, esplicitata nei testi o nei titoli. Questi oggetti racchiudono in sé realtà economiche, disuguaglianze che coincidono con discriminazioni razziali. Il suo lavoro si affianca con continuità a quelli di Betye Saar, David Hammons o Kara Walker, in un'arte in cui linguaggio e forma sono intimamente legati. L'artista ha acquistato questi tavoli dall'amministrazione che gestisce le paghe, il NYC Office of Payrolls, in occasione di una vendita del surplus di arredi.

Con *U66*, il visitatore si trova davanti all'elemento verticale di un sistema di scaffali a incastro (creato nel 1957) esposto da solo contro la parete. Così isolato, questo pezzo verticale è difficilmente riconoscibile e il suo senso viene completamente alterato: non ha alcuna funzionalità senza l'altra parte, mancante.

SALA 14 – GHIACCIO

Quest'opera illustra in maniera brillante le difficoltà che incontra la donna nera vivendo in una società dominata dai bianchi.

LORNA SIMPSON

1960, New York, NY (Stati Uniti)

WOMAN ON A SNOWBALL, 2018
POLISTIROLO,, COMPENSATO, GESSO, ACCIAIO,
RIVESTIMENTO EPOSSIDICO
276,9 × 209,9 CM

© LORNA SIMPSON
COURTESY OF THE ARTIST AND HAUSER & WIRTH

► Lorna Simpson appartiene alla generazione di artisti che negli anni Ottanta si è impadronita delle questioni legate alla politica identitaria, lavorando sulle comunità marginali per sensibilizzare il pubblico sui problemi con i quali si dovevano e si devono sempre confrontare. Le sue opere sono veri e propri enigmi, complessi quanto i soggetti che affrontano, e possiedono una dimensione visiva e verbale al contempo. Nei suoi ultimi lavori, Lorna Simpson integra immagini di archivio, che reinventa inserendo sé stessa come soggetto. «Il tema verso il quale tendo più spesso è il ricordo. Al di là di questo soggetto, il filo conduttore comune è il mio rapporto con il testo e le idee della rappresentazione».

Woman on a Snowball è ispirato a uno dei quaranta collage creati da Lorna Simpson per la serie *Unanswerable* (2018). Realizzati partendo da documenti d'archivio, presentano donne mescolate a elementi architettonici, animali o ancora elementi naturali per ricreare scenari suoi. Partendo da questi collage, Lorna Simpson immagina una scultura che rappresenta una palla di neve di enormi dimensioni sulla quale è collocata, in maniera precaria, una piccola figura femminile bicromatica. La scultura faceva parte di una serie più ampia che utilizzava il tema degli elementi naturali – e più in particolare il ghiaccio – come metafora dell'ambiente carcerario, con riferimento all'espressione *on ice*, che significa «in prigione», ma anche all'opera dell'attivista Eldridge Cleaver, *Soul on Ice*, scritta nel 1968 mentre era detenuto nel penitenziario di Folsom. Qui il ghiaccio rappresenta l'isolamento dalla società, ma anche la resistenza. I personaggi di Lorna Simpson, un riferimento diretto alla comunità dei neri americani e alla loro storia, devono lottare per sopravvivere.

SALA 15 – TORRINO

THOMAS HOUSEAGO

1972, Leeds (Regno Unito)

OWL ON WOOD I, 2014
BRONZO
170,2 × 73,7 × 73,7 CM

COURTESY OF THE ARTIST

► Thomas Houseago prende ispirazione dalla propria vita, da quello che lo circonda, ovvero i principi attivi del suo processo creativo. Alcuni motivi ritornano regolarmente nelle sue sculture, come ad esempio la civetta, qui presentata in una versione in bronzo. Emblema della sua città natale, nome del suo studio (Owl Studio, lo studio della civetta), simbolo di saggezza, l'artista ne scolpì una prima versione su richiesta di una delle sue figlie. Poi questo animale e la sua rappresentazione sono diventati un'ossessione, un elemento del vocabolario della sua opera che ritroviamo costantemente in differenti materiali e forme.

SALA 13 – AMERICANI

La definizione
di una nazione
con tutte le sue
contraddizioni

ROBERT COLESCOTT

1925, Oakland, CA (Stati Uniti) –
2009, Tucson, AZ (Stati Uniti)

AL MAHDI, 1968-70
ACRILICO SU LINO EGIZIANO
200,7 × 149,2 CM

BOMBS BURSTING IN AIR, 1978
ACRILICO SU TELA
212,7 × 167,3 CM

CULTURAL EXCHANGE, 1987
ACRILICO SU TELA
231 × 292 CM

PINAULT COLLECTION

► Ispirati alla pop art e ai fumetti, i quadri di Colescott testimoniano il suo grande interesse per la politica e la storia contemporanea. Giocando con gli stereotipi, le sue opere propongono una lettura critica della società americana e delle sue contraddizioni e denunciano in modo ironico il razzismo e il sessismo onnipresenti.

I tre quadri in acrilico che vengono presentati qui sono testimoni dell'evoluzione stilistica di Colescott nel suo approccio alla figurazione. Con *Al Mahdi*, letteralmente «colui che mostra il cammino», l'artista si interessa alla rappresentazione storica della guerra. Dieci anni dopo dipinge le donne che cantano l'inno nazionale americano sotto un cielo da Apocalisse, i cui vivaci colori rammentano quelli della bandiera vietnamita. Lo intitola *Bombs Bursting in Air*, riprendendo in maniera ironica le parole dell'inno e riecheggiando i bombardamenti della guerra in Vietnam. L'opera si interroga sulle nozioni desiderio e di potere, di distruzione e di sesso. Con *Cultural Exchange*, una tela carica di riferimenti attraverso i motivi della società dei consumi, la pubblicità, i mass media o ancora le arti dell'Africa, Colescott offre una visione critica del multiculturalismo, sfidando la nozione di scambio tra le diverse figure maschili (il marinaio, l'uomo d'affari, lo scultore) e femminili (la musa, la casalinga e la bagnante).

SALA 16 – UTOPIA

Pensare all'utopia
verso e contro
tutti è una forma
di resistenza.

GUSTAV METZGER

1926, Norimberga (Germania) –
2017, Londra (Regno Unito)

**RECREATION OF FIRST PUBLIC DEMONSTRATION
OF AUTO-DESTRUCTIVE ART 1960, 1960/2020**
RIPRODUZIONE DA PARTE DELLA SUCCESSIONE
DELL'ARTISTA, 2019
VETRO, NYLON, ACIDO CLORIDICO, ACCIAIO,
SACCO DELLA SPAZZATURA
300 × 250 × 100 CM

GUSTAV METZGER FOUNDATION

► Nato del 1926 a Norimberga da una famiglia ebrea di origine polacca, e morto nel 2017 a Londra, Gustav Metzger è noto sia per i suoi sviluppi del concetto di arte autodistruttiva, dalla fine degli anni Cinquanta, sia per le sue prese di posizione ecologiste e anticapitaliste. È l'incontro con lo scultore britannico Henry Moore a convincerlo a studiare belle arti.

Gustav Metzger invita a pensare l'arte non in termini di spazio o di oggetto, ma di evento, di effimero. Non si tratta di un'arte che può essere conservata, collezionata, ma di un'arte-proclama. Alla fine degli anni Cinquanta si impegna contro la guerra e le armi nucleari creando, insieme al filosofo Bertrand Russell, il «Committee of 100» (Comitato dei 100) e finisce anche in carcere per disobbedienza civile. Diffida di istituzioni e gallerie e, nell'arco di tutta la sua carriera, rifiuta di essere rappresentato da una galleria d'arte. Si allontana dalla pittura e dalla scultura classiche per sviluppare, a poco a poco, il suo concetto di arte autodistruttiva. Redige diversi manifesti e, nel 1961, realizza una prima performance di una certa portata, la stessa che viene ricreata in mostra. Protetto da una maschera antigas, lancia dell'acido su teli di nylon, e questo gli permette di trasformare la visione dello spettatore. La violenza dell'azione e delle sostanze tossiche ricorda la violenza della storia personale e collettiva. Per Metzger, tuttavia, arte autodistruttiva significa non lasciare alcuna traccia dell'opera, poiché questa è destinata a perire o disgregarsi, e consentendogli di creare altre cose.

poiché l'artista parte sempre dal principio che le sue opere devono adattarsi al luogo. Il cambiamento di dimensioni accentua l'estraneità di questi oggetti, biomorfi e meccanici al contempo, e suscita nel visitatore un insieme di sensazioni che variano tra l'attrazione estetica e l'angoscia.

MARIA BARTUSZOVÁ

1936, Praga (Repubblica Ceca) –
1996, Košice (Slovacchia)

UNTITLED, 1985
GESSO, LEGNO
53,5 × 63 × 9,5 CM

UNTITLED 15, 1985
GESSO, LEGNO
10 × 41 × 28 CM

THE ESTATE OF MARIA BARTUSZOVÁ.
COURTESY OF ALISON JACQUES GALLERY,
LONDON

► Figura emblematica della scultura in Europa centrale nella seconda metà del Ventesimo secolo. Le prime opere di Maria Bartuszová sono realizzate partendo da materiali come gesso, bronzo e alluminio. Le sue sculture invitano il visitatore a toccarle e possiedono risonanze al contempo materne ed erotiche, pur inserendosi nel quadro di una ricerca spirituale. A partire dal 1979 Bartuszová integra elementi naturali sulla superficie delle sue opere in gesso: rami, pietre o sabbia. Opere di un bianco puro, fragili e segnate dall'impermanenza, raggiungono la dimensione metafisica che caratterizza l'avventura plastica di Bartuszová.

Mezzo prediletto di Maria Bartuszová, il gesso è per propria natura impermanente e conferisce alle sue opere un carattere provvisorio ed effimero. Quando l'artista usa materiali più pesanti, lo fa per scalzare la materialità delle opere, giocare su forme, proporzioni e materia. A partire dagli anni Ottanta i suoi lavori sono dominati da forme ovoidali, pure, la cui

perfezione subisce deformazioni, realizzate partendo dalla tecnica dello «stampo pneumatico», ovvero stampi creati partendo da palloni di gomma elastica. Legate con corde, schiacciate, sovraccaricate, queste opere – formalmente astratte – sembrano organismi viventi animati da una forza liberatrice.

STANLEY BROUWN

1935, Paramaribo (Suriname) –
2017, Amsterdam (Paesi Bassi)

THIS WAY BROUWN, 1964
PENNARELLO SU CARTA, TAVOLA E DUE
CAVALLETTI
2 FOGLI, 21 × 29,5 CM CIASCUNO

COLLEZIONE PIERRE HUBER

► Nel corso di tutta la sua carriera, Stanley Brouwn è stato un artista discreto, che ha rifiutato interviste o fotografie, che si trattasse di suoi ritratti o scatti delle sue opere, che riteneva avessero soltanto il significato che mostrano. Il suo personaggio è circondato dal mistero, così come la sua arte. Artista concettuale vicino alla performance, si interessa al rapporto soggettivo con il mondo, all'astrazione e alla cancellazione dell'artista stesso. Distrugge tutte le sue opere anteriori al 1959 e frequenta gli artisti del gruppo Fluxus (un movimento degli anni Sessanta che promuove l'idea «tutto è arte», per poi mettere in discussione in proprio ruolo con la nozione di anti-arte e di non-arte).

Quando Stanley Brouwn comincia la serie dal titolo *This way brouwn* – che proseguirà fino al 1964 – chiede ai passanti di disegnare su un foglio di carta le indicazioni per due luoghi diversi, dando così la priorità alla rappresentazione mentale e soggettiva dello spostamento, dello spazio vissuto. Questi disegni vengono poi timbrati con le parole «THIS WAY BROUWN». «*This way brouwn* è il ritratto di un infimo pezzo della Terra fissato dalla memoria di un passante», riassume l'artista. Il suo processo creativo è come una regola-metodo che ha

una grande coerenza interna e nasce da un'idea a priori assurda. Il suo punto di partenza, la banale azione di camminare, diventa un'esperienza strana e del tutto nuova. A partire dal 1971 esplora metodi diversi per pensare alla distanza, alle misure dello spazio, e classifica i propri spostamenti mediante campioni come la lunghezza del suo piede o del suo gomito, fino a creare l'«unità brouwn» e affermare: «Sono diventato una distanza».

JAMES LEE BYARS

1932, Detroit, MI (Stati Uniti) –
1997, Il Cairo (Egitto)

SELF PORTRAIT, C. 1959
LEGNO DIPINTO, PANE
165 × 33 × 199,5 CM

MICHAEL WERNER GALLERY,
NEW YORK AND LONDON

► L'artista concettuale americano James Lee Byars è noto per le performance, le opere sul disegno e le monumentali installazioni contraddistinte dalla filosofia (tra le altre quella buddista). Nel corso di tutta la sua carriera Byars abbina forme geometriche e materiali di pregio come marmo, legni preziosi, rose rosse e, soprattutto, foglia d'oro, il cui colore è per lui simbolo di eternità, bellezza e perfezione.

Realizzato nel 1959, *Self Portrait* fa parte delle opere create da James Lee Byars durante il periodo giapponese. In questo delicato autoritratto in legno, allungato come uno scheletro, si può vedere l'uomo nella sua forma più primitiva, ma anche in tutta la sua modestia di fronte alla fragilità della vita.

BRUCE CONNER

1933, McPherson, KS (Stati Uniti) –
2008, San Francisco, CA (Stati Uniti)

CROSSROADS, 1976
FILM 35 MM IN BIANCO E NERO, SUONO
(MUSICA ORIGINALE DI PATRICK GLEESON
E TERRY RILEY)
36 MIN.

PINAULT COLLECTION

► Le opere di Bruce Conner, dai video alla pittura, passando per l'assemblaggio, il disegno, la fotografia, la performance e la danza, pongono domande su temi legati alla società americana del dopoguerra, come la cultura del consumo, i mass media, la percezione della donna o ancora la minaccia nucleare legata alla guerra fredda.

Negli anni Settanta Conner decide di realizzare *CROSSROADS*, un film-assemblaggio nel quale, con l'aiuto di una semplice giuntatrice, riutilizza le immagini – fino a quel momento classificate top secret – di un test nucleare sull'atollo di Bikini compiuto nell'estate del 1946, e filmato da angolazioni diverse da 500 cineprese militari. Con l'aiuto della dissolvenza, di stacchi e del rallentatore, mette in scena la deflagrazione atomica che investe in pieno le navi da guerra americane. Il montaggio, che presenta un'esplosione frammentata fra esperienza psicotropa e apocalisse nucleare, è completato da due fonti sonore: una, lievemente differita, ideata da Patrick Gleeson, riprende il canto degli uccelli, i motori degli aerei così come le detonazioni, l'altra è una composizione ipnotica di Terry Riley. Conner svela in tal modo uno spettacolo al contempo terrificante e affascinante, ma che gioca anche sulla connotazione erotica del bikini. Il fungo atomico è un motivo ricorrente nell'opera di Bruce Conner.

Inserita nel contesto della guerra fredda, questa estetica drammatica, che lascia sconcertato lo spettatore, consente a Bruce Conner di prendere posizione contro la politica del suo paese. Oggi è considerato come uno dei pionieri del cinema sperimentale.

JAN DIBBETS

1941, Weert (Paesi Bassi)

PAESTUM PANORAMA, 1980
COLLAGE DI 13 FOTOGRAFIE FUJI CRYSTAL
ARCHIVE MONTATE SU SUPPORTO OPACO
244,5 × 55,5 CM

COLLEZIONE PRIVATA, LOS ANGELES

► Jan Dibbets vive e lavora ad Amsterdam. Famoso per il suo percorso legato all'arte concettuale, e talvolta associato alla land art, si è formato inizialmente come pittore prima di dedicarsi soltanto alla fotografia. Negli anni Settanta si interessa alla nozione di orizzonte e realizza panorami che contrappongono diversi scatti, dove ciascuna foto è ruotata di 30°: in tal modo trasforma la percezione delle distanze e crea una sorta di spazio illusorio.

Il fulcro di questa serie, *Paestum Panorama*, rappresenta le antiche colonne dei templi greci nel parco archeologico situato a sud di Napoli. Le rovine di Paestum, esplorate da Mark Rothko nel 1959, erano una tappa Grand Tour, quello che gli artisti europei percorrevano nel Diciottesimo secolo per istruirsi e ispirarsi ai classici. Qui Jan Dibbets trasforma il paesaggio con un gioco di prospettive, facendo apparire ritmi geometrici e rimettendo in gioco la simmetria architettonica all'antica.

Nel 1969 realizza una serie di fotografie con le «prospettive corrette» nei parchi, nei giardini e sulle spiagge. Fa in modo che la posizione e l'angolo dell'obiettivo invertano o annullino l'effetto prospettico della fotografia. Modifica così la percezione dello spettatore e sfuma i confini fra astrazione e realtà.

DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER

1965, Strasburgo (Francia)

RAINING (SOUND PIECE), 2012
TRACCIA AUDIO E ALTOPARLANTE
25 × 25 CM
3 MIN. 1 SEC. IN LOOP

PINAULT COLLECTION

► Negli anni Novanta Dominique Gonzalez-Foerster si fa conoscere per i suoi ritratti e le sue «stanze», interni che pongono al centro della sua arte la costruzione di scenari biografici o distopici. L'artista non è interessata tanto alla creazione di oggetti, quanto ad ambienti o messe in scena all'incrocio tra letteratura, cinema e architettura. Le sue mostre sono un viaggio nei territori dell'intimità e un'esperienza fantascientifica collettiva dalla scenografia molto curata – dove dialogano video, installazioni, citazioni, suoni e luci – che invitano lo spettatore a un'esperienza aperta e a una vera riflessione sulle frontiere dell'identità. Alla ricerca di sensazioni dell'arte e dell'esistenza, l'artista gioca sugli spazi tra interno ed esterno e propone un'esplorazione del tempo per creare «una nuova forma di opera», come la definisce lei stessa.

Nel 2008 Dominique Gonzalez-Foerster è la prima francese – e la prima artista donna – invitata a esporre nella Turbine Hall della Tate Modern di Londra. Dato il periodo di crisi, decide di farne un rifugio. Vi crea una sorta di faglia temporale verso un futuro possibile, nel 2058, quando una pioggia eterna cadrà sulla città a seguito del cambiamento climatico. Lo spettatore viene così proiettato in questo spazio, divenuto luogo di rifugio per gli abitanti, un riparo di fortuna con i suoi letti da campo. Nel cuore dell'installazione *TH.2058*, che ospita sculture giganti di libri e film, l'opera sonora *Raining* rammenta il picchiettare ininterrotto delle gocce di pioggia, al contempo discreto e ossessionante, monotono e minaccioso. L'opera, molto misurata, interroga il visitatore, crea una sensazione e lascia libera la sua immaginazione.

LAUREN HALSEY

1987, Los Angeles, CA (Stati Uniti)

UNTITLED, 2020
GESSO INCISO A MANO SU LEGNO
120,7 × 121,3 × 4,8 CM

COLLEZIONE CHARA SCHREYER

UNTITLED, 2020
GESSO INCISO A MANO SU LEGNO
121 × 121,3 × 5,1 CM

COLLEZIONE RALPH SEGRETI

UNTITLED, 2020
GESSO INCISO A MANO SU LEGNO
121,3 × 121,3 × 5,1 CM

COLLEZIONE PRIVATA

COURTESY OF DAVID KORDANSKY GALLERY,
LOS ANGELES

► Nelle sue opere Lauren Halsey incrocia i riferimenti storici dell'antico Egitto a quelli più recenti degli Stati Uniti, dalla lotta per i diritti civili alla battaglia per la giustizia economica e la visibilità, alle immagini legate alla cultura popolare hip-hop, a fantascienza, funk e afro-futurismo, in particolare con Sun Ra e le estetiche nere post-psichedeliche dei Parliament/Funkadelic. Fenomeno molteplice, che riunisce elementi della cultura afroamericana, dell'hip-hop, di psichedelia, fantascienza e misticismo in una filosofia alternativa, l'afro-futurismo si esprime altrettanto bene nelle arti visive e nella musica, in letteratura o al cinema. All'incrocio tra architettura, pittura e scultura, Lauren Halsey crea installazioni immersive in rapporto diretto con la sua città natale, Los Angeles, dove resta molto impegnata. Esplora le problematiche sociopolitiche dei quartieri meridionali e si oppone alla gentrificazione in corso. Le sue prese di posizione sono legate al movimento Black Lives Matter e denunciano la politica di Donald Trump su scala locale. Il suo percorso artistico mira a restituire il potere ai singoli della comunità. Per esempio, i geroglifici contemporanei che realizza allo Studio Museum

documentano questo quadro di sofferenze e traumi della comunità afroamericana.

«Mi interesso alla capacità narrativa dei geroglifici e all'incisione come esercizio collettivo per lasciare un segno. È qualcosa che possiamo fare tutti», spiega l'artista. E aggiunge: «Io sono una donna nera *queer*, che costruisce uno spazio nero in un mondo pieno di apparato e di disordine. Non ho alcun interesse a non dare priorità alla *blackness* in tutto ciò che faccio». Affascinata dall'architettura e dai valori legati alla comunità, Lauren Halsey realizza in primo luogo progetti su Photoshop, disegni di definizione in tre dimensioni che somigliano a fotomontaggi di spazi fantastici (tra cui le serie presentate qui) e come quelli inventati negli anni Settanta dall'agenzia italiana di architettura Superstudio. Lì incrocia già le immagini di Los Angeles e quelle dell'Egitto di Cleopatra.

THOMAS HOUSEAGO

1972, Leeds (Regno Unito)

MACHINE WALL, 2019
TUF-CAL, CANAPA,
BARRE D'ARMATURA IN FERRO
259,1 × 914,4 × 63,5 CM

COURTESY OF THE ARTIST,
GAGOSIAN GALLERY AND XAVIER HUFKENS

[SI VEDA ANCHE SALA 11]

