



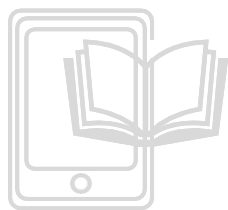
ART NOW VOL 4

Una cuidada selección de los artistas
más apasionantes de hoy

Un catalogo aggiornato degli artisti più interessanti di oggi

Uma cuidada selecção dos artistas contemporâneos mais interessantes

TASCHEN



BASE LEGAL PARA DIGITALIZACIÓN DE LIBROS CON DERECHOS DE AUTOR

El Sistema Integrado de Bibliotecas de la Universidad Central del Ecuador, digitalizará su acervo bibliográfico siempre y cuando sea para fines educativos y de investigación. No se permite la reproducción y distribución para la comercialización directa e indirecta del mismo.

La digitalización del material bibliográfico se lo realiza de acuerdo al Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación Art. 212 numeral 9, Literal ii “(...) Una biblioteca o archivo podrá, además, realizar los siguientes actos (...) La reproducción electrónica y comunicación pública de obras de su colección para ser consultadas gratuita y simultáneamente hasta por un número razonable de usuarios, sólo en terminales de redes de la respectiva institución o para usuarios de esa institución bajo su control, en condiciones que garanticen que no se puedan hacer copias electrónicas de esas reproducciones” y literal vii “La reproducción, adaptación, traducción, transformación, arreglo, distribución y comunicación de una obra protegida por derechos de autor o una prestación protegida por derechos conexos, en uno o más formatos accesibles para el uso exclusivo de personas con discapacidad”.

Este material se considera un producto intelectual a favor de su autor; por tanto, la titularidad de sus derechos se encuentra protegida por el Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación. La violación a dichos derechos constituye un delito que será responsabilidad del usuario.

Este libro está disponible físicamente en:

BIBLIOTECA	Biblioteca Facultad de Artes	PISO	
		ESTANTE	02
		BANDEJA	02
CONVENIO INTERINSTITUCIONAL		UNIVERSIDAD	

El quién es quién en el arte contemporáneo

Algo así como una visita guiada por las galerías, museos y exposiciones de arte contemporáneo más importantes del mundo es lo que ofrece este compendio, que transmite lo que hay que saber aquí y ahora sobre el tema. A la luz de los ejemplos de más de un centenar de artistas descubrimos cómo ha cambiado el arte desde 2008 y las magníficas obras que se han creado en estos años. Ordenados alfabéticamente podemos encontrar tanto a artistas consagrados como a talentos noveles que se han dado a conocer últimamente. Los textos introductorios sobre cada artista nos conducen por un mundo de imágenes del arte actual con pinturas, esculturas y videos recién salidos de los estudios, con vistas de exposiciones de densa atmósfera e instalaciones provocadoras. Un anexo ilustrado con los datos de contacto de las galerías y algunos resultados significativos de diversas subastas redondean esta visita.

Aparte de ello, este volumen tiene una particularidad: presenta en un apéndice especial el auge de la emergente región artística del este asiático, con ensayos sobre el mundillo del arte contemporáneo en Pekín y Shanghái, y los movimientos vanguardistas de China, Japón y Corea. En sendas entrevistas con comisarias de Tokio y Seúl se abordan los avances en curso en estos dos países. Una guía de arte con secciones especiales dedicadas a las metrópolis de la región muestra los lugares recomendados para viajeros aficionados y navegantes virtuales.

En esta cuarta edición, *ART NOW* sigue siendo indispensable para todos aquellos que quieran saber en qué dirección se mueve el arte contemporáneo.

Hans Werner Holzwarth es diseñador independiente de libros y editor residente en Berlín. Su historial abarca numerosas publicaciones sobre arte contemporáneo y fotografía. Para TASCHEN ha editado los volúmenes titulados *Jeff Koons*, *Christopher Wool*, *Albert Oehlen*, *Neo Rauch*, *Arte moderno* y *ART NOW Vol 3*.

Una guida alla scoperta dell'arte contemporanea

Un compendio per approfondire la conoscenza dell'arte contemporanea sotto forma di un viaggio attraverso le gallerie, i musei e le mostre più importanti al mondo dedicati a questo tema alla scoperta delle opere di oltre cento artisti, che testimoniano come si sia evoluta l'arte contemporanea dal 2008 a oggi e quali imponenti risultati abbia prodotto in questo lasso di tempo. In ordine alfabetico artisti già noti sono presentati a fianco di nomi emergenti impostisi all'attenzione di un pubblico più ampio solo negli ultimi tempi. Le presentazioni dei singoli artisti ci conducono attraverso un mondo di immagini dell'arte contemporanea con dipinti, sculture e video appena ultimati, mostre cariche di atmosfera e installazioni provocatorie. Completano l'opera un'appendice illustrata con gli indirizzi delle gallerie e i risultati delle principali aste.

In più, questo catalogo si arricchisce di uno 'speciale' dedicato all'Asia orientale, regione che sta vivendo un vero e proprio boom artistico, attraverso saggi che presentano l'arte contemporanea di Pechino e Shanghai e i movimenti d'avanguardia di Cina, Giappone e Corea. Le interviste con importanti curatori di Tokio e Seul illustrano gli attuali sviluppi in questi paesi. Una guida sul mondo dell'arte che, ponendo particolare enfasi sulle metropoli, segnala le tappe più importanti al viaggiatori interessato all'arte e a chi naviga su Internet.

Giunto ormai alla quarta edizione, *ART NOW* è e resta un riferimento irrinunciabile per tutti coloro che desiderano sapere in che direzione sta andando l'arte contemporanea.

Hans Werner Holzwarth è un illustratore e curatore indipendente di Berlino, autore di numerose pubblicazioni sull'arte contemporanea e sulla fotografia. Per TASCHEN ha pubblicato *Jeff Koons*, *Christopher Wool*, *Albert Oehlen*, *Neo Rauch*, *Arte moderna* e *ART NOW Vol 3*.



ART NOW VOL 4



TASCHEN

Índice — Sommario

7	Prólogo	98	Chuck Close	202	Arturo Herrera
8	Prefazione	102	George Condo	206	Charline von Heyl
9	Introdução	106	Tacita Dean	210	Thomas Hirschhorn
12	Adel Abdessemed	110	Nathalie Djurberg	214	Damien Hirst
16	Ai Weiwei	116	Peter Doig	218	David Hockney
20	Doug Aitken	120	Marlene Dumas	224	Corsten Höller
24	Allora & Calzadilla	124	Olafur Eliasson	228	Thomas Houseago
28	Dorren Almond	130	Elmgreen & Dragset	232	Gary Hume
34	David Altmejd	134	Urs Fischer	236	Anish Kapoor
38	Francis Alÿs	138	Fischli & Weiss	240	Mike Kelley
42	Cory Arcangel	142	Walton Ford	246	Ellsworth Kelly
46	Tauba Auerboch	146	Günther Förg	250	Jeff Koons
52	John Baldessari	152	Tom Friedman	256	Barbara Kruger
56	Matthew Barney	156	Katharina Fritsch	260	Klara Lidén
60	Georg Baselitz	160	Cyprien Gaillard	264	Brice Marden
64	Karla Black	164	Theaster Gates	268	Marepe
68	Cosima von Bonin	168	Luis Gispert	272	Beatriz Milhazes
72	Monica Bonvicini	172	Douglas Gordon	278	Takashi Murakami
76	Cecily Brown	176	Mark Grotjahn	282	Bruce Nauman
80	Glenn Brown	180	Subodh Gupta	286	Ernesto Neto
86	André Butzer	186	Andreas Gursky	292	Tim Noble & Sue Webster
90	Cai Guo-Qiang	190	Rachel Harrison	296	David Noonan
94	Maurizio Cattelan	194	Mona Hatoum	300	Albert Oehlen
		198	Richard Hawkins	306	Chris Ofili



310	Gabriel Orozco	414	Janaina Tschäpe	496	China Japón Corea: Una historia de tres vanguardistas
314	The Otolith Group	418	Luc Tuymans	501	Cina Giappone Corea: Una storia di tre avanguardie
318	Jorge Pardo	422	Keith Tyson	507	China Japão Coreia: Uma história de três vanguardas
324	Philippe Parreno	426	Piotr Ukiński	514	Interview Art Now Japón — Giappone — Japão
328	Raymond Pettibon	430	Adrián Villar Rojas	522	Interview Art Now Corea del Sur — Coreia do Sul
332	Elizabeth Peyton	434	Danh Vo	528	Agradecimientos — Ringraziamenti — Agradecimentos
336	Richard Phillips	438	Kara Walker	529	Guía práctica — Guida pratica — Guia prática
340	Richard Prince	442	Jeff Wall		
344	Michael Raedecker	446	Rebecca Warren		
348	Neo Rauch	450	Pae White		
352	Anselm Reyle	454	Christopher Wool		
356	Gerhard Richter	460	Yang Fudong		
362	Sterling Ruby	464	Haegue Yang		
366	Ed Ruscha	468	Zeng Fanzhi		
372	Mark Ryden		Special Feature		
376	Anri Sala		Eastern Asia		
380	Wilhelm Sasnal	477	Art Now China: Reinventando el juego del arte		
384	Cindy Sherman	483	Art Now Cina: La reinvenzione del gioco dell'arte		
390	Simon Starling	489	Art Now China: Reinventar as regras do jogo da arte		
394	Rudolf Stingel				
398	Thomas Struth				
402	Mickalene Thomas				
406	Wolfgang Tillmans				
410	Gert & Uwe Tobias				

Prólogo

ART NOW nos acompaña a dar una vuelta por el mundo del arte actual. Junto a artistas ya consagrados como John Baldessari, David Hockney y Cindy Sherman, la cuarta edición de este compendio presenta obras de Klara Black, Theaster Gates o Haegue Young, que se han dado a conocer más ampliamente en los últimos tiempos. Los ejemplos de más de un centenar de artistas nos muestran cómo ha evolucionado el arte contemporáneo desde que se publicó el último tomo en 2008 y qué grandes obras se han creado en este periodo. Algunos trabajos actuales recién salidos de los estudios acompañan a panorámicas de exposiciones y fotografías de instalaciones monumentales, que incluyen pinturas y esculturas, acciones artísticas y videos.

En 2013 se celebra el centenario de la fecha en que Marcel Duchamp «produjo» el primer *readymade*, montando la rueda delantera y la horquilla de una bicicleta en posición invertida sobre un taburete. En este libro se puede apreciar hasta qué punto sigue presente en las obras actuales: el *readymade* en todas sus variantes se ha convertido en una técnica diríase que clásica, con la que los artistas introducen el mundo de sus vivencias en el espacio artístico, y cuenta desde hace tiempo con su propia iconografía.

En las primeras páginas ya nos encontramos con sendos ejemplos de ello: el artista argelino Adel Abdessemed con sus aviones retorcidos como serpientes y Ai Weiwei, quien no solo utiliza esta técnica cuando desnaturaliza (o destruye) obras artesanas tradicionales, sino también cuando aborda temas de su vida privada o de la política de su país. Al artista chino sin duda más influyente de nuestro tiempo el *readymade* le sirve de contacto directo con el mundo real.

No importa de qué rincones de nuestra vida globalizada procedan los trabajos; la técnica y los medios empleados parecen prácticamente idénticos. A pesar de todo, las obras están profundamente arraigadas en circunstancias locales y en la evolución histórica de una modernidad distinta. ART NOW examina por primera vez este arraigo y dedica una sección especial a una región: Asia oriental. En más de 50 páginas mostramos qué está cambiando en China, Japón y Corea del Sur, y presentamos una región que en los últimos años llama cada vez más la atención del mundo del arte globalizado y en la que asumen una función importante nuevos mercados como Hong Kong, y ahora incluso Singapur. En sus ensayos, Karen Smith nos guía por el arte contemporáneo en Pekín y Shanghái, y Colin Chinnery compara la evolución histórica del arte en los tres países vecinos. Además, en dos entrevistas preguntamos a las conservadoras Sunjung Kim de Seúl y Mami Kataoka de Tokio por las creaciones más recientes. En la parte dedicada a servicios hemos añadido páginas informativas sobre los principales centros de la región, a modo de pequeña guía artística para utilizar sobre el terreno o en línea.

Un compendio como ART NOW refleja siempre las opiniones de quienes participan en el proyecto. El criterio decisivo para nosotros, que tratamos con amigos del arte, conservadores, colegas, críticos y galeristas, era mostrar una panorámica lo más actual y amplia posible de las obras que en los últimos años han aportado a nuestro juicio la materia de debate más interesante. Queremos dar las gracias a todas las personas que han contribuido con su esfuerzo a la tarea.

Merecen especial gratitud John Beeson, Angélique Campens, Erica Cooke, Lutz Eitel, Dietmar Elger, Ruba Katrib, Dominikus Müller, Kito Nedo, Graham Sanford, Julia Gwendolyn Schneider, Karen Smith, John C. Welchman y Katrin Wittneven por sus introducciones a las obras de los artistas, y Colin Chinnery, Mami Kataoka, Sunjung Kim y Karen Smith por sus contribuciones a la sección especial y por su osadía de pisar con nosotros terreno nuevo. También quiero agradecer a Angie Baecker, Eike Stratmann, Doretta Lau, Betty Kim y Jeremy Fenton que hayan aportado datos sobre las ciudades de Pekín, Shanghái, Hong Kong, Tokio, Seúl, Singapur y Taipei.

Mil gracias también al personal de las galerías y los estudios que nos han ayudado con información y material gráfico. El mayor agradecimiento, como siempre, es para los artistas cuyo compromiso ha enriquecido el proyecto de muchas maneras; espero que sus trabajos conviertan el libro en puro deleite para los lectores, en una fuente de descubrimientos y estímulos.

Hans Werner Holzwarth
Berlín, primavera de 2013

Prefazione

ART NOW vuole essere un viaggio nell'attuale mondo dell'arte. Accanto ad artisti di fama come John Baldessari, David Hockney e Cindy Sherman la quarta edizione di questo compendio presenta anche nomi nuovi – tra gli altri Klara Black, Theaster Gates o Haegue Young – che si sono imposti di recente all'attenzione del grande pubblico. Oltre 100 artisti che testimoniano come si sia evoluta l'arte contemporanea dalla pubblicazione dell'ultimo volume nel 2008 e quali imponenti opere abbia prodotto in questo lasso di tempo. Opere appena terminate accanto a lavori già noti e fotografie di installazioni monumentali, la pittura fianco a fianco con la scultura e la creazione su supporto audiovisivo.

Nel 2013 si celebra il centenario dell'uscita del primo *readymade* di Marcel Duchamp: la ruota anteriore di una bicicletta, inclusa la forcella, montata a testa in giù su uno sgabello. Il volume dimostra chiaramente quanto ciò abbia influenzato le opere del nostro tempo. Il *readymade* in tutte le sue forme è diventato una tecnica addirittura classica che consente agli artisti di trasferire il mondo reale nello spazio artistico, e ha ormai una sua iconografia.

Gli esempi sono numerosi fin dalle prime pagine: da Adel Abdessemed, l'artista algerino che trasforma gli aerei in serpenti allacciati tra loro, ad Ai Weiwei, che si serve di questa tecnica non soltanto per straniare (o distruggere) le arti decorative tradizionali, ma anche per presentare avvenimenti della sua vita privata o della vita politica del suo paese. Per l'artista cinese senza dubbio più influente del nostro tempo il *readymade* rappresenta il contatto diretto con il mondo reale.

E qualunque sia la provenienza delle opere nel nostro mondo globalizzato, la tecnica e il mezzo sembrano spesso quasi identici. Nondimeno, le opere sono profondamente radicate nelle circostanze locali e nello sviluppo, con riferimento alla storia dell'arte, di un altro spirito moderno. Per la prima volta ART NOW tiene conto di tale radicamento dedicando una rassegna speciale all'Asia orientale. Più di 50 pagine per illustrare come sono cambiati la Cina, il Giappone e la Corea del Sud e presentare una regione che negli ultimi anni è sempre più alla ribalta nel mondo dell'arte globale e che ha un ruolo importante nei nuovi mercati come Hong Kong o Singapore. Un saggio di Karen Smith ci accompagna in un viaggio attraverso l'arte contemporanea di Pechino e Shanghai, mentre Colin Chinnery mette a confronto l'evoluzione della storia dell'arte in questi tre paesi confinanti. Inoltre, abbiamo voluto saperne di più sulle figure emergenti in due interviste con le curatrici Sunjung Kim di Seoul e Kataoka Mami di Tokio. Abbiamo completato il volume con informazioni sui centri più importanti della regione, una piccola guida sull'arte del posto o nel web.

Un compendio come ART NOW rende sempre merito a coloro che partecipano al progetto. Nel confronto con artisti, curatori, colleghi, critici e titolari di gallerie è stato per noi fondamentale dare un quadro quanto più attuale e ampio possibile sulle opere che negli ultimi anni hanno fatto più discutere. Siamo profondamente grati a tutti coloro che hanno condiviso con noi il loro pensiero.

Un ringraziamento particolare va a tutti gli autori: John Beeson, Angelique Campens, Erica Cooke, Lutz Eitel, Dietmar Elger, Ruba Katrib, Dominikus Müller, Kito Nedo, Graham Sanford, Julia Gwendolyn Schneider, Karen Smith, John C. Welchman e Katrin Wittneven per le presentazioni delle opere degli artisti, come pure a Colin Chinnery, Kataoka Mami, Sunjung Kim e Karen Smith per aver contribuito a realizzare la rassegna speciale e per averci aperto le porte di un mondo ancora inesplorato. La nostra gratitudine va anche a Angie Baecker, Eike Stratmann, Doretta Lau, Betty Kim e Jeremy Fenton, che ci hanno fornito le informazioni sulle metropoli di Pechino, Shanghai, Hong Kong, Tokio, Seoul, Singapore e Taipei.

Un grazie di cuore va ai collaboratori delle gallerie e degli atelier degli artisti per averci fornito notizie e materiale fotografico. Tuttavia, il ringraziamento più profondo va come sempre agli artisti: il loro impegno ha arricchito il progetto da molti punti di vista e ci auguriamo che le loro opere contribuiscano a rendere la lettura di questo libro un piacere ricco di scoperte e di stimoli per tutti i suoi lettori.

Hans Werner Holzwarth
Berlino, primavera 2013

Introdução

ART NOW leva-nos a fazer um percurso pelo mundo atual da arte. Para além de artistas consagrados, como John Baldessari, David Hockney e Cindy Sherman, a quarta edição deste compêndio apresenta as obras de Klara Black, Theaster Gates ou Haegue Young, que recentemente têm vindo a ocupar um lugar de destaque mais amplo. Esta seleção de mais de 100 artistas demonstra como a arte contemporânea se alterou desde a publicação do último volume, assim como as grandiosas obras que foram criadas neste período. Trabalhos atuais, acabados de sair do atelier, encontram-se ao lado de opiniões sobre exposições e fotografias de instalações monumentais, a pintura segue-se à escultura, a performance aos trabalhos de vídeo.

Em 2013 celebram-se os 100 anos desde que Marcel Duchamp «produziu» o primeiro *readymade* ao montar uma roda dianteira e uma forqueta de uma bicicleta inversamente sobre um banco. O modo como, através desta criação, o artista está tão presente nas obras atuais, é uma constante ao longo de todo este livro. O *readymade*, em todas as suas variantes, tornou-se numa técnica quase clássica através da qual os artistas trazem o seu mundo da vida para o interior do espaço artístico e que, desde há muito, tem uma iconografia própria.

Encontramos alguns exemplos logo nas primeiras páginas, quer através do artista argelino Adel Abdessemed com os seus aviões emaranhados em forma de serpente, quer através de Ai Weiwei, que trabalha com esta técnica, não só quando pretende alienar (destruir) a obra artesanal tradicional, mas também quando recorre a acontecimentos da sua vida pessoal ou da política do seu país. O *readymade* serve de contacto direto com o mundo real para o artista chinês, sem dúvida o mais influente do nosso tempo.

Independentemente de que canto da nossa vida globalizada provêm os trabalhos, a técnica e os meios parecem muitas vezes quase idênticos. No entanto, as obras estão profundamente enraizadas em circunstâncias locais e no desenvolvimento da história da arte de um outro Modernismo. Pela primeira vez, ART NOW persegue esse enraizamento e dedica uma secção especial a uma região: a Ásia Oriental. Em mais de 50 páginas mostramos aquilo que mudou na China, no Japão e na Coreia do Sul, apresentamos uma região que, nos últimos anos, tem vindo a ocupar um lugar de destaque cada vez mais relevante no mundo artístico global, assumindo uma função importante nos novos mercados, como Hong Kong ou, entretanto também, Singapura. Num ensaio, Karen Smith guia-nos através da arte contemporânea em Pequim e Xangai, e Colin Chinnery compara os desenvolvimentos da história de arte nos três países vizinhos. Além disso, em duas entrevistas questionamos as curadoras Sunjung Kim de Seul e Kataoka Mami de Tóquio sobre as tendências mais recentes. Complementamos a nossa parte da tarefa com páginas informativas sobre os centros mais importantes da região enquanto pequeno guia de viagem no local ou online.

Uma compilação como ART NOW espelha sempre as vozes daqueles que participaram no projeto. Para nós foi decisivo apresentar, a partir dos debates com amigos de artistas, curadores, colegas, críticos e galeristas, uma visão geral o mais atual e abrangente possível sobre os trabalhos que, na nossa opinião, forneceram os temas de discussão mais fascinantes nos últimos anos. Queremos agradecer sinceramente a todos aqueles que aqui participaram ativamente.

Um especial agradecimento vai para os autores John Beeson, Angelique Campens, Erica Cooke, Lutz Eitel, Dietmar Elger, Ruba Katrib, Dominikus Müller, Kito Nedo, Graham Sanford, Julia Gwendolyn Schneider, Karen Smith, John C. Welchman e Katrin Wittneven pelas suas introduções às obras dos artistas, bem como para Colin Chinnery, Kataoka Mami, Sunjung Kim e Karen Smith pelas suas contribuições para a secção especial e pelo facto de, connosco, terem desbravado uma nova área. Finalmente, agradeço a Angie Baecker, Eike Stratmann, Doretta Lau, Betty Kim e Jeremy Fenton, que contribuíram com informações sobre as metrópoles de Pequim, Xangai, Hong Kong, Tóquio, Seul, Singapura e Taipé.

O meu grande agradecimento vai para os colaboradores das galerias e dos ateliers dos artistas, que nos apoiaram com informações e imagens. Contudo, o agradecimento mais importante dirige-se, como sempre, aos artistas pelo seu empenho, que enriqueceu o projeto com diversidade e na esperança de que os seus trabalhos transformem o livro num magnífico prazer artístico repleto de descobertas e estímulos para todos os leitores.

Hans Werner Holzwarth
Berlim, primavera de 2013

Ai Weiwei, Circle of Animals/Zodiac Heads, 2010 (detail), bronze, 12 pieces, dimensions variable. Installation view, Pulitzer Fountain, New York, 2011





ARTISTS

Adel Abdessemed

1971 born in Constantine, Algeria, lives and works in Paris, France

El artista cuelga cabeza abajo de un cable bajo un helicóptero en pleno vuelo, pasa rozando peligrosamente el suelo y trata a duras penas de plasmar un dibujo. El esfuerzo técnico, económico y físico desplegado en pos de una obra es el mensaje propiamente dicho; así funciona hoy el arte en muchos casos, como en el de Adel Abdessemed, quien para sus instalaciones puede trenzar avionetas o aplastarlas hasta que adquieren el tamaño de un bolso. El número del helicóptero tiene sus variantes, para las que el artista ha contratado a actores discapacitados, personas sin brazos o sin piernas. Esto muestra el lado provocador de Abdessemed, cuyos videos suscitan las protestas de protectores de animales porque documentan sin palabras cómo se sacrifica ganado en un matadero mexicano o se organizan peleas en patios traseros entre dos perros. La ausencia de comentarios es importante, pues al artista le interesa la mirada o, por dudoso que sea el término, la verdad. Es consciente de la problemática: «Si tengo que deformar la verdad para tocarla, lo hago y ya está». A menudo procede con sutileza, como demuestra la escultura de resina sintética y poco espectacular titulada *Coup de tête* (2011-2012), que representa el cabezazo que le propinó el célebre futbolista francés Zinedine Zidane a un contrincante italiano en la final de la Copa del Mundo, acto que a él le valió la expulsión y a su equipo, la derrota. Quien conoce la escena ve múltiples verdades: héroe nacional e hijo de inmigrantes, fracasado indisciplinado y víctima de una provocación. Pero esto también es una lucha cuerpo a cuerpo como en el patio trasero, elevada a la categoría de monumento de una forma curiosamente directa y casi cómica, que a su vez dice mucho sobre lo que puede llegar a hacer el arte hoy en día.

Appeso a testa in giù a una corda sotto un elicottero in volo, l'artista sorvola pericolosamente il terreno, cercando con fatica di portare a termine un disegno. In questo caso la vera dichiarazione riguarda lo sforzo tecnologico, finanziario e fisico che viene investito in un'opera: è così che oggi funziona spesso l'arte, anche nel caso dello stesso Adel Abdessemed, che per le sue installazioni usa aerei privati che intesse a mo' di treccia o comprime in forma di borsetta. L'opera con l'elicottero è stata proposta anche in varianti per cui l'artista ha ingaggiato attori disabili, privi di braccia e di gambe. Ciò illustra il lato provocatorio di Abdessemed, i cui video si sono attirati le proteste degli animalisti: è il caso del film muto che documenta il massacro in un macello messicano, o combattimenti tra cani. La mancanza di un commento è determinante: per l'artista si tratta di guardare, per quanto questo termine possa essere discutibile, la verità. Si rende conto del problema: «Se devo piegare la verità per arrivare ad essa, lo farò». Il fatto che spesso proceda in questa direzione in modi molto sottili è evidenziato dalla scultura in resina piuttosto poco spettacolare *Coup de tête* (2011-2012), che raffigura la testata inferta dalla stella del calcio francese Zinedine Zidane a un suo avversario italiano in finale di Coppa del Mondo, che gli costò la squalifica e la sconfitta della sua squadra. Chiunque abbia familiarità con la scena, vede una serie di verità: eroe nazionale, figlio di immigrati, atleta indisciplinato e vittima di una provocazione. Come nei combattimenti da pollaio, anche qui c'è un duello, che è trasformato in monumento in un modo curiosamente diretto, quasi comico, che la dice lunga su ciò che l'arte può dare oggi.

O artista está suspenso por uma corda de cabeça para baixo sob um helicóptero a voar, toca perigosamente sobre o chão e, com muito esforço, tenta realizar um desenho. O esforço, que aqui é técnica, financeira e fisicamente efetuado em virtude de uma obra, corresponde à verdadeira afirmação: é assim que muitas vezes a arte funciona na atualidade, também no caso do próprio Adel Abdessemed, que para as suas instalações faz uma trança a partir de aviões privados ou comprime-os em forma de carteira. O trabalho com o helicóptero existe também em variações para as quais o artista contratou representantes com deficiência física, ou seja, sem braços ou pernas. Tal mostra o lado provocador de Abdessemed, cujos vídeos suscitam protestos por parte de protetores de animais, uma vez que documentam em silêncio como se abatem animais num matadouro mexicano ou lutas em saguões entre cães. A ausência de uma voz comentadora é importante, pois ao artista interessa o olhar para a verdade, mesmo sendo este termo questionável. O artista tem consciência da problemática: «Se tenho de deformar a verdade para chegar a ela, então faço-o.» O facto de Abdessemed proceder frequentemente de modo subtil comprova-se através da escultura em resina sintética pouco espetacular *Coup de tête* (2011-2012). Esta obra representa a cabeçada que a estrela de futebol francesa Zinedine Zidane infligiu ao seu adversário italiano na final do Mundial de futebol, pelo que foi expulso e a sua equipa perdeu o jogo. Quem conhece a cena vê inúmeras verdades: ídolo nacional e filho de emigrantes, falhado indisciplinado e vítima de uma provocação. Trata-se aqui também de um duelo como aquele no saguão, declarado monumento de uma forma estranhamente direta, quase cómica que, por sua vez, diz muito sobre aquilo que a arte pode proporcionar hoje em dia.

L. E.



SELECTED EXHIBITIONS →

2012 Adel Abdessemed *Je suis innocent*, Centre Pompidou, Paris
Decor Adel Abdessemed, Musée Unterlinden, Colmar
Intense Proximity, La Triennale, Paris
2010 Adel Abdessemed *Silent Warriors*, Parasol unit, London
Normadic Resident Adel Abdessemed - *The Future of Decor*, Ontario College of Art & Design, Toronto
2009 Adel Abdessemed *Les ailes de dieu/Le ali di dio*, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turin
2008 Adel Abdessemed *Situation and Practice*, List Visual Art Center, Cambridge

SELECTED PUBLICATIONS →

2012 Adel Abdessemed *Je suis innocent*, Centre Pompidou, Paris; Steidl, Göttingen
Adel Abdessemed Decor, Xavier Barral, Paris
Adel Abdessemed *Entretien avec Pier Luigi Tazzi*, Actes Sud, Arles
2011 Adel Abdessemed *The Power to Act*, JRP Ringier, Zurich
2010 Adel Abdessemed *Silent Warriors*, Parasol unit, London; Walther König, Cologne
2009 Adel Abdessemed *Les ailes de dieu*, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turin
2008 Adel Abdessemed *Situation and Practice*, List Visual Arts Center, MIT Press, Cambridge



- 1 **Helikoptère (I)**, 2007, video, colour, sound, 3 min (loop)
- 2 **Coup de tête**, 2011–2012, resin, 224.8 x 157.5 x 95.3 cm
- 3 **Jump and jolt**, 2007, inkjet print, 47 x 62.9 cm

«Non lavoro sulla cicatrice, non riparo nulla. Sono solo un indicatore.
Mi getto nel vuoto.»

- 4 **Telle mère tel fils**, 2008, airplanes, felt, aluminium, metal, 27 x 4 x 5 m.
Installation view, David Zwirner, New York, 2009

«Não trabalho com a cicatriz, não emendo nada. Sou apenas um detector.
Salto para o vazio.»

**«No trabajo sobre la cicatriz, no remiendo nada. No soy más que un detector.
Me lanzo al vacío.»**





3



Ai Weiwei

1957 born in Beijing, lives and works in Beijing, China

Desde el momento en que saltó la noticia, el 22 de junio de 2011, de la puesta en libertad de Ai Weiwei tras 81 días de detención en China, la percepción que tiene el mundo de su persona cambió irremisiblemente. Antaño calificado de artista con veleidades políticas, Ai pasó a ser un activista político que invocaba la expresión artística para combatir la injusticia. Su detención se convirtió en el prisma a través del cual ahora se relee su arte, afirmando que Ai ha sido siempre un maestro del gesto sublime, y sin duda lo fue con *Dropping a Han Dynasty Urn* (literalmente) en 1995, y después haciendo una peineta a la autoridad política y cultural con la serie de fotografías que tituló *Study of Perspective*, también iniciada en 1995. Pero en 2009, con la exposición individual «So Sorry» en la Haus der Kunst de Múnich, el gesto sublime se había convertido en protesta, desde el mismo título que dio a las obras expuestas: «Cuánto lo sentimos» es la expresión que Ai destiló de la respuesta inicial del Gobierno al terremoto que asoló la provincia de Sichuán, donde murieron casi 90.000 personas, en su mayoría niños, cuya lista de nombres integró Ai Weiwei en una obra en 2010. Un elemento central de su estrategia es la noción del individuo, de la expresión como un derecho fundamental. De ahí la fuerza del proyecto *Sunflower Seeds* que lanzó en la Turbine Hall de la Tate Modern de Londres en octubre de 2010, que compera un objeto sencillo con la masa anónima de la humanidad. Las pipas estaban hechas de porcelana de Jingdezhen para que el espectador pudiera caminar sobre ellas. Hoy en día, Ai Weiwei se ha apartado en gran medida de los planteamientos del arte en un sentido convencional, pero dentro de este nuevo parámetro sigue presionando los límites de la práctica artística.

A partire dal momento in cui si è avuta la notizia del rilascio di Ai Weiwei dopo 81 giorni di detenzione in Cina, il 22 giugno 2011, il modo in cui il mondo considerava questo artista è cambiato in modo irreversibile. In precedenza descritto come un artista con sfumature politiche, Ai è diventato un attivista politico che fa ricorso all'espressione artistica per sfidare l'ingiustizia. La detenzione è diventata un prisma attraverso cui la sua arte viene oggi riletta, affermando che Ai è sempre stato un maestro del gesto sublime: nel modo più evidente con *Dropping a Han Dynasty Urn* nel 1995; in seguito, mandando metaforicamente a quel paese le autorità politiche e culturali con la serie di fotografie chiamate *Study of Perspective*, anch'essa iniziata nel 1995. Tuttavia nel 2009, con la mostra individuale 'So Sorry' alla Haus der Kunst di Monaco di Baviera, il gesto sublime si trasforma in protesta, a cominciare dal titolo delle opere esposte: «Davvero spiacente» era infatti la frase che Ai aveva distillato dalle prime reazioni del governo al disastro causato dal terremoto nella provincia di Sichuan, che aveva causato la morte di quasi 90.000 persone, per la maggior parte bambini. Nel 2010 Ai Weiwei trasforma l'elenco completo dei nomi delle vittime del sisma in un'opera d'arte. Un elemento centrale della sua strategia è l'idea di individuo, della libertà di espressione come diritto civile fondamentale. Da qui deriva l'impatto del progetto *Sunflower Seeds*, lanciato alla Turbine Hall della Tate Gallery nell'ottobre 2010, che mette in rapporto un oggetto umile con una massa anonima di umanità. Il pavimento su cui cammina lo spettatore viene cosparso dei semi, riprodotti in porcellana a Jingdezhen. Oggi, Ai Weiwei si concentra soprattutto sull'arte in senso convenzionale, ma nell'ambito di questo nuovo parametro continua a tentare di spingersi oltre i confini dell'atto artistico.

O modo como o mundo via Ai Weiwei mudou, irremediavelmente, a partir do momento em que houve notícia, a 22 de junho de 2011, da sua libertação, após uma detenção de 81 dias na China. Anteriormente descrito como um artista com um pendor político, Ai tornou-se num ativista político que invocou a expressão artística para desafiar a injustiça. A detenção do artista tornou-se num prisma através do qual, atualmente, se relê a sua arte, afirmando que Ai Weiwei sempre foi um mestre do gesto sublime, de forma evidente em *Dropping a Han Dynasty Urn* em 1995 e, depois, a mostrar o dedo do meio esticado à autoridade política e cultural nas séries de fotografias que intitulou de *Study of Perspective*, também iniciadas em 1995. Contudo, em 2009, com a exposição individual «So Sorry» na Haus der Kunst em Munique, o gesto sublime tinha sido transformado em protesto, do título da exposição para as obras expostas. A frase «so sorry» (lamentamos muito) foi a que Weiwei retirou e reteve da resposta inicial do governo à catástrofe que foi o terramoto na província de Sichuan. Morreram quase 90.000 pessoas, a maior parte crianças, e Ai Weiwei compilou os seus nomes numa lista, numa obra de 2010. A noção do individual e da expressão enquanto um direito civil básico é fulcral para se entender a estratégia de Weiwei. Dai que o poder do projeto *Sunflower Seeds*, no qual sementes de girasol foram lançadas no chão da Turbine Hall da Tate Modern de Londres, em outubro de 2010, tenha estabelecido um paralelo entre um objeto humilde e a massa anónima da humanidade. As sementes foram reconstituídas em porcelana, em Jingdezhen para os visitantes andarem sobre elas. Atualmente, é pouca a atenção que Ai Weiwei dedica à arte num sentido convencional, porém, tendo em conta este novo parâmetro, continua a alargar os limites da prática artística.

K. S.



SELECTED EXHIBITIONS →

2012 Ai Weiwei: *According to What?*, Hirshhorn, Washington, DC; Ai Weiwei, Magasin 3, Stockholm. **2011–2012** Ai Weiwei: *Circle of Animals/Zodiac Heads*, Pulitzer Fountain, Grand Army Plaza, New York; Somerset House, London; LACMA, Los Angeles; Taipei Fine Arts Museum, Taipei; Hirshhorn, Washington, DC. Ai Weiwei, Louisiana, Humlebæk. **2011** Ai Weiwei: *Art/Architecture*, Kunsthau Bregenz. **2010** *The Unilever Series: Ai Weiwei*, Tate Modern, London. **2009** Ai Weiwei: *So Sorry*, Haus der Kunst, Munich.

SELECTED PUBLICATIONS →

2012 Ai Weiwei: *According to What?*, Hirshhorn, Washington, DC; Prestel, Munich. Ai Weiwei: *Fairytale: A Reader*, JRP Ringier, Zurich. Herzog & De Meuron/Ai Weiwei: *Serpentine Gallery Pavilion 2012*, Walther König, Cologne. **2011** Ai Weiwei: *Art/Architecture*, Kunsthau Bregenz; Walther König, Cologne. Ai Weiwei's Blog: *Writings, Interviews, and Digital Rants: 2006–2009*, MIT Press, Cambridge. **2010** Ai Weiwei: *Sunflower Seeds*, Tate, London. **2009** Ai Weiwei: *So Sorry*, Haus der Kunst, Prestel, Munich. Ai Weiwei, Phaidon, London.



- 1 **Very Yao**, 2009, 90 Forever bicycles, each 36 x 60 cm
- 2 **WeiweiCam**, 2012, four web cameras streaming to www.weiweicam.com
- 3 **Remembering**, 2009, backpacks, metal structure, approx. 920 x 10605 cm. Installation view, Haus der Kunst, Munich, 2009
- 4 **Sunflower Seeds**, 2010, 100 million sunflower seeds made from porcelain, paint. Installation view, Tate Modern, London, 2010

«Ho dedicato la maggior parte dei miei sforzi a liberarmi dall'essere artista per diventare un vero essere umano.»

«Empreendi a maior parte dos meus esforços para me libertar da condição de artista e me tornar num ser humano verdadeiro.»

«He dedicado la mayor parte de mis esfuerzos a librarme de ser un artista para convertirme en un ser humano real.»





Doug Aitken

1968 born in Redondo Beach (CA), lives and works in Los Angeles (CA), USA

La especular videoinstalación multicanal *Black Mirror* (2011) de Doug Aitken imita la vida globalizada de la jet set. «Check in, check out» reza el lema bajo el que la protagonista anónima, interpretada por la actriz Chloë Sevigny, navega de un lado para otro. Atrapada en tierra de nadie, con largos pasillos, habitaciones de hotel, aeródromos abandonados y terminales de aeropuertos, desarrolla al mismo tiempo una actividad febril. En avión, en coche o a pie está realizando un viaje inexplicable por países como Nicaragua, México y EE.UU., sin llegar jamás. Ha perdido el sentido del ahora y existe dentro de un flujo de tiempo que no quiere terminar. Las vistas caleidoscópicas en los espejos negros de la instalación proyectan continuamente a la protagonista sobre sí misma y crean una imagen de aislamiento que se prolonga hasta el infinito. Aitken se ocupa una y otra vez de cuestiones que tienen que ver con la relación entre espacio y tiempo, entre naturaleza y cultura. *Sonic Pavilion* (2009) plantea una perspectiva diametralmente opuesta a la desubicación de *Black Mirror*. En la selva tropical brasileña ha creado una estación de descubrimiento sónica que permite escuchar a la Tierra misma: a lo largo de un barranco de 200 m de profundidad registra en el fondo del mismo, con geomicrofonos sumamente sensibles, el movimiento de las placas tectónicas. Unos amplificadores de alta tecnología transforman los sonidos grabados en el pabellón de paredes de vidrio construido encima en material sonoro audible y generan una alternancia imprevisible de sonidos armoniosos y fuertes ruidos. Según Aitken: «El *Sonic Pavilion* es una experiencia sumamente hipnotizadora, penetrante y desestabilizadora. Es una obra sin fin porque está unida a algo vivo».

La videoinstallazione multicanale a specchi *Black Mirror* (2011) di Doug Aitken riproduce la vita del jet-set internazionale. «Check in, check out» è il motto in base al quale la protagonista senza nome, interpretata dall'attrice Chloë Sevigny, si muove nell'ambiente. Intrappolata in una terra di nessuno fatta di lunghi corridoi, stanze d'albergo, aeroporti abbandonati e terminali aeroportuali, è in preda a una febbrile attività. Sevigny fa un inspiegabile viaggio in aereo, in auto e a piedi attraverso paesi come il Nicaragua, il Messico e gli Stati Uniti, senza mai arrivare in nessun luogo. Ha perso il senso del qui-e-ora, ed esiste in un flusso di tempo che non giunge mai a compimento. Le immagini riflesse dallo specchio nero dell'installazione, come in un caleidoscopio, costringono la protagonista a tornare continuamente su se stessa e creano un quadro di isolamento che si protrae all'infinito. Aitken si occupa anche di interrogativi sul rapporto tra spazio e tempo, natura e cultura: *Sonic Pavilion* (2009) è caratterizzato da una prospettiva diametralmente opposta alla mancanza di localizzazione di *Black Mirror*. Aitken ha realizzato una stazione di rilevamento sonar nella foresta pluviale brasiliana da cui si può udire la Terra stessa: sul fondo di un pozzo di 200 m, il movimento delle placche tettoniche viene registrato grazie a geomicrofoni sensibilissimi. Sofisticati amplificatori situati in un padiglione di vetro costruito sopra il pozzo trasformano i suoni così registrati in suoni udibili, creando un'interazione imprevedibile tra suoni armoniosi e terribili rumori. Secondo Aitken: «*Sonic Pavilion* genera un'esperienza ipnotica, inquietante e destabilizzante. E' un lavoro infinito, perché è collegato a qualcosa di vivo».

A instalação de vídeo multicanal espelhada, *Black Mirror* (2011), de Doug Aitken simula a vida globalizada do jet-set. «Check in, check out» é o lema sob o qual a protagonista anónima, representada pela atriz Chloë Sevigny, percorre o ambiente. Detida numa terra de ninguém composta por corredores compridos, quartos de hotel, pistas e terminais de aeroportos ao abandono, ela é simultaneamente impulsionada por uma atividade febril. De avião, de carro e a pé, a protagonista encontra-se numa viagem inexplicável através de países como Nicarágua, México ou EUA, sem nunca lá chegar. Perdeu o sentido do momento presente e existe num fluxo temporal que parece não querer ter fim. As perspetivas caleidoscópicas nos espelhos pretos da instalação projetam a protagonista sempre de volta a si própria e criam uma imagem de isolamento, que se perpetua no infinito. Aitken interessa-se repetidamente por questões relacionadas com o espaço e o tempo, a natureza e a cultura. No entanto, *Sonic Pavilion* (2009) contém uma perspetiva absolutamente contrária à do «não lugar» de *Black Mirror*. Aitken criou na floresta tropical brasileira uma estação de deteção sonar, que permite a perceção da própria Terra: através de um poço de 200 m de profundidade, o artista desenha no seu fundo o movimento das placas tectónicas com microfones geológicos muito sensíveis. Amplificadores de alta tecnologia transformam os ruídos registados em material sonoro audível no pavilhão envidraçado erigido por cima do poço e permitem a criação de uma mistura imprevisível de sons harmoniosos e um imenso sussurrar. Como diz Aitken: «O *Sonic Pavilion* desencadeia uma experiência muito hipnotizante, penetrante e destabilizadora. Trata-se de uma obra infinita, porque está relacionada com algo que vive.»

J. G. S.



SELECTED EXHIBITIONS →

2012 Doug Aitken: *Song 1*, Hirshhorn, Washington, DC 2011–2012 Doug Aitken: *Altered Earth*, Serpentine Gallery, London, LUMA Foundation, Aries 2011 Doug Aitken: *Black Mirror*, Deste Foundation Project Space, Hydra Doug Aitken: *Mirror*, Seattle Art Museum, Seattle 2010 Doug Aitken: *The Moment*, Matadero, Madrid 2009–2010 Doug Aitken: *migration (empire)*, Saint Louis Art Museum, St. Louis, Princeton University Art Museum, Princeton, Sammlung Goetz, Munich 2009 Doug Aitken: *Sonic Pavilion*, Inhotim, Brumadinho

SELECTED PUBLICATIONS →

2012 Doug Aitken: *Song 1*, Hirshhorn, Washington, DC Doug Aitken: *Black Mirror*, Deste Foundation, Athens Doug Aitken: Rizzoli, New York 2010 Doug Aitken: *The Idea of the West*, LA MOCA, Los Angeles JRP Ringier, Zurich 2009 200 Artworks 25 Years, Artists' Editions, Parkett, Parkett, Zurich





1/2 **Black Mirror**, 2011, video projection, Barge performance views, Hydra, 2011
 3 **Sonic Pavilion**, 2009, Pavilion rendering, Instituto Inhotim, Brumadinho

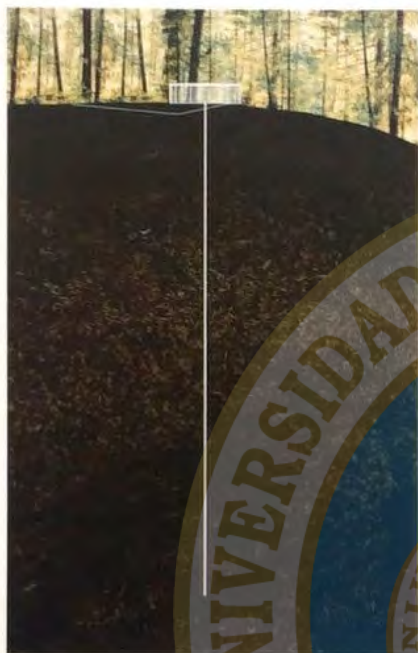
«Mi piace quando le cose si muovono in modo rapido e intuitivo. Mi ritrovo a fare opere spinto dalla necessità di avvicinarmi a una comprensione, oppure a usare il processo artistico per approfondire una questione, per entrare in qualcosa che mi appare elusivo ed evasivo.»

4/5 **Sonic Pavilion**, 2009. Site-specific installation, Instituto Inhotim, Brumadinho

6/7 Installation views, Doug Aitken: *House*, Regen Projects, Los Angeles, 2010

«Gosto quando as coisas se movem rápida e intuitivamente. Acabo por fazer obras pela necessidade de chegar mais perto de um entendimento ou por utilizar a arte para aprofundar uma questão, algo que seja elusivo e evasivo para mim.»

«Me gusta que las cosas se muevan rápida e intuitivamente. Me veo a mí mismo realizando obras por necesidad de acercarme a una comprensión o utilizando el arte para ahondar en una cuestión; en una cosa que me elude y se me escapa.»



3



4



5



Allora & Calzadilla

Jennifer Allora, 1974 born in Philadelphia (PA), USA, and Guillermo Calzadilla, 1971 born in Havana, Cuba; live and work in San Juan, Puerto Rico

En la Bienal de Venecia de 2011, la instalación de seis piezas de Jennifer Allora y Guillermo Calzadilla convirtió el pabellón de EE.UU. en un lugar para volver a imaginar hoy el espíritu de una nación. A la entrada, un tanque militar volcado, provisto de una cinta de andar sobre su oruga, servía de monstruoso pedestal para atletas estadounidenses uniformados que corrían durante 15 minutos cada hora, mientras las ruedas del tanque giraban inútilmente y traqueteaban sin cesar. En consonancia con la investigación recurrente de los artistas sobre la dimensión social del sonido, el barullo ofensivo de *Track and Field* reverberaba en todos los pabellones nacionales. Desde el interior respondía un sonido distinto, pues el dúo había instalado allí un órgano de tubos que en vez de teclado tenía un cajero automático. *Algorithm* invitaba a los visitantes a introducir su tarjeta de crédito y activar el órgano, que acompañaría la transacción monetaria de una música aleatoria. En espacios adyacentes, dos réplicas de madera meticulosamente talladas de asientos de avión de primera clase con insignias de empresas estadounidenses expresaban el mito del «pobre que se hace rico» de la vida de este país: la libertad de viajar como rito iniciático para los que ascienden en la escala social. Los artistas ampliaron el significado de *Body in Flight* al reorientar estas esculturas de modo que sirvieran de barra fija y de potro para gimnastas profesionales en una coreografía idiosincrásica de movimientos que desafiaban la gravedad. Allora y Calzadilla realizan esculturas que actúan, y desmienten efectivamente toda interpretación homogénea por el hecho de que cada contexto y cada intérprete introducen matices que estiran la mente del espectador como un cuerpo durante el entrenamiento.

Alla Biennale di Venezia del 2011, l'installazione in sei parti di Jennifer Allora e Guillermo Calzadilla trasforma il padiglione degli Stati Uniti in un palcoscenico per promuovere il rinnovamento dell'immagine attuale di nazionalità. All'entrata del padiglione, un carro armato militare capovolto con un tapis-roulant sui cingoli diventa un mostruoso piedistallo per atleti americani in tenuta sportiva, che ogni ora iniziano una corsa di 15 minuti, mentre i cingoli del carro armato girano a vuoto e cigolano emettendo rumori metallici senza sosta. In linea con l'indagine ricorrente degli artisti sulla dimensione sociale del suono, il fracasso di *Track and Field* riverbera attraverso i padiglioni nazionali. Un suono diverso echeggia dall'interno del padiglione dove i due artisti installano un organo a canne, sostituendo la tastiera con un bancomat. *Algorithm* invita gli spettatori a inserire le proprie carte di credito per attivare l'organo, che accompagna le loro transazioni monetarie gratificandoli con una scelta musicale di brani in ordine casuale. Nelle stanze attigue, due copie di sedili di aereo di business-class in legno meticolosamente intagliato con le insegne aziendali di società americane sillabano a gran voce il mito dello srotolare il tappeto rosso ai ricchi, tipico dello stile di vita americano: libertà di viaggiare come rito di passaggio per la mobilità sociale verso l'alto. Gli artisti ampliano il significato di *Body in Flight* riposizionando queste sculture in modo che servano da trave di equilibrio e cavallo per ginnasti professionisti in una coreografia idiosincratca di movimenti che sfidano la gravità. Allora & Calzadilla realizzano sculture performative che rifuggono da qualsiasi interpretazione omogenea dato che ogni contesto e ogni performer aggiunge sfumature che estendono la mente dello spettatore come succede ai muscoli del corpo durante un allenamento.

Na Bienal de Veneza de 2011, a instalação em seis peças de Jennifer Allora e Guillermo Calzadilla converteu o pavilhão norte-americano num palco para reimaginar a identidade nacional na atualidade. Na entrada, um tanque militar, virado ao contrário e envergando uma passadeira de corrida sobre os rastros, tornou-se num pedestal monstruoso para atletas norte-americanos em uniforme correrem durante 15 minutos por hora, enquanto as lagartas do tanque rodavam sem destino e rengiam implacavelmente. Em linha com a recorrente investigação da dimensão social do som, levada a cabo pelos artistas, o barulho ensurdecedor do missil de *Track and Field* ecoava pelos pavilhões nacionais. Um som diferente ressoava do interior, onde a dupla tinha instalado um órgão de tubos, substituindo as teclas por um terminal de multibanco. *Algorithm* convidava os visitantes a inserir os respetivos cartões de crédito e, assim, a ativar o órgão, que premiaria a transação monetária com uma música aleatória. Em salas contíguas, duas réplicas, meticulosamente esculpidas em madeira, de assentos de avião da classe executiva com insignias corporativas de empresas sediadas nos EUA explicitavam o mito da ascensão social da vida norte-americana: liberdade para viajar como um ritual de passagem para quem ascende socialmente. Os artistas ampliaram o significado de *Body in Flight* ao reorientar estas esculturas para servirem de trave olímpica e de cavalo com arções para ginastas profissionais numa coreografia idiosincrática de movimento que desafia a gravidade. Allora & Calzadilla criam esculturas performativas que negam, convenientemente, interpretações homogêneas, na medida em que cada contexto e cada artista recolhe matizes que alargam a mente do espetador como o corpo em treino.

E. C.

SELECTED EXHIBITIONS →

2012 Allora & Calzadilla. Kaldor Art Projects, State Library of Victoria, Melbourne. Allora & Calzadilla. *Body in Flight (Delta) & Vieques Series*, Indianapolis Museum of Art, Indianapolis. Documenta 13, Kassel. **2011** Allora & Calzadilla. Gloria. U.S. Pavilion, 54th Venice Biennale, Venice. 11 Rooms, Manchester Art Gallery, Manchester. **2010** Performance 9. Allora & Calzadilla. MoMA, New York. **2009** Allora & Calzadilla. Temporäre Kunsthalle, Berlin. Allora & Calzadilla. Museum Haus Esters, Krefeld. Allora & Calzadilla. Nasjonalmuseet, Oslo.

SELECTED PUBLICATIONS →

2012 Allora & Calzadilla. *Vieques Videos 2003-2010*, Lisson Gallery, London. **2011** Gloria, Indianapolis Museum of Art, Indianapolis. Prestel, New York. **2010** Allora & Calzadilla. JRP Ringier, Zurich. Allora & Calzadilla & Etcetera, Temporäre Kunsthalle, Berlin. Walther König, Cologne. Allora & Calzadilla. Verlag für moderne Kunst, Nürnberg. **2009** Allora & Calzadilla. *Stop, Repair, Prepare*, Walther König, Cologne.





- 1 **Algorithm**, 2011, ATM, pipe organ, computer, 589.3 x 304.8 x 149.9 cm. Installation view, U.S. Pavilion, 54th Venice Biennale, Venice, 2011
- 2 **Half Mast\Full Mast**, 2010, HD 2-channel video, colour, silent, 21 min 11 sec
- 3 **Body In Flight (Delta)**, 2011, stained wood, gymnasts (Sadie Wilhelmi, USA Gymnastics, depicted), dimensions variable. Installation view, U.S. Pavilion, 54th Venice Biennale, Venice, 2011

- 4 **Track and Field**, 2011, tank, treadmill, runner (Dan O'Brien, 1996 Olympic Decathlon Gold Medalist, depicted), 762 x 365.8 x 304.8 cm. Installation view, U.S. Pavilion, 54th Venice Biennale, Venice, 2011

«Come artisti, siamo interessati a pratiche che mettono in primo piano la natura materiale del senso e collocano il corpo al centro di forme pubbliche di soggettività legate all'organizzazione del potere.»

«Enquanto artistas, interessam-nos as práticas que colocam a natureza material do sentido em primeiro plano e o corpo no âmago das formas públicas de subjetividade ligadas à organização de poder.»

«Como artistas, nos interesan las prácticas que destacan la naturaleza material del sentido y sitúan el cuerpo en el centro de las formas públicas de subjetividad asociadas a la organización del poder.»





Darren Almond

1971 born in Wigan, lives and works in London, United Kingdom

La instalación cinematográfica de seis canales de Darren Almond, titulada *Sometimes Still* (2010), está dedicada, con enigmáticas tomas nocturnas, a los monjes Kaihōgyō japoneses. En una ceremonia de siete años de duración, estos monjes recorren un total de más de 38.000 km. Permanecen sin dormir durante una semana, sin comer ni beber, y se agotan hasta el borde de la muerte. Desde 1585, únicamente 46 candidatos han superado esta prueba. A Almond le fascinan extremos estrafalarios como este: momentos dilatados y de largo recorrido, rutinas en las que el paso del tiempo se percibe lentamente y el espacio comienza a ensancharse. El propio Almond también dedica un esfuerzo sostenido a su serie *Fullmoon*, iniciada en 1998, para la que fotografía paisajes en noches de luna llena en cualquier rincón del mundo, ajustando en la cámara una exposición de 15 minutos de duración. Con la pálida luz obtiene imágenes afligidas, ligeramente borrosas, de aspecto irreal. En el marco fijo de la larga exposición, es posible que el tiempo mismo deje su huella, aunque los trabajos resultantes parecen ajenos a su paso. Una imbricación similar entre intemporalidad e historia se encuentra en *Anthropocene: The Prelude* (2010), para cuya realización Almond se trasladó a Norilsk, en Siberia, la gran ciudad más septentrional del mundo. Norilsk no solo es, con sus refineries y sus minas, uno de los lugares más contaminados del planeta, sino también el sitio que acogió en tiempos un temible gulag. Historia y memoria se cuelan a hurtadillas en un paisaje aparentemente intemporal; la apacible naturaleza del mar helado que filmó Almond en aquel paraje se ve interrumpida por imágenes de una vía de tren; aparecen personas, incluso sin ser vistas, como si fueran fantasmas.

L'installazione filmica a sei canali di Darren Almond *Sometimes Still* (2010) è costituita da misteriose riprese notturne dei monaci giapponesi Kaihōgyō. In una cerimonia che dura sette anni, i monaci devono percorrere una distanza di oltre 38.000 km. Restando svegli anche per una settimana di seguito, senza mangiare e bere, si stancano fino quasi alla morte. Dal 1585, solo 46 candidati sono riusciti a superare questa prova. Sono estremi come questo, che affascinano Almond: tempi dilatati, lunghi cammini, routine in cui il trascorrere del tempo emerge lentamente e lo spazio inizia ad espandersi. Almond sta portando avanti con grande perseveranza anche la serie *Fullmoon*, iniziata nel 1998, per la quale si serve di un'esposizione di poco meno di 15 minuti per riprendere paesaggi immersi nella luce della luna piena in tutti gli angoli del mondo. La luce pallida crea immagini surreali e leggermente sfocate. Anche le rigide condizioni della lunga esposizione danno l'idea che perfino il tempo lasci la sua traccia: tuttavia le opere che ne derivano sembrano sottratte al fluire del tempo. Un groviglio molto simile di storia e atemporalità si ritrova in *Anthropocene: The Prelude* (2010), per la quale l'artista si è recato a Norilsk, in Siberia, la grande città più settentrionale del mondo. Norilsk, con le sue raffinerie e miniere, non è solo uno dei luoghi più inquinati del pianeta, ma è stata anche sede di un famigerato gulag. Storia e memoria si insinuano in un paesaggio apparentemente privo di tempo, e il silenzio della natura artica che Almond filma viene interrotto da immagini di una linea ferroviaria: la gente appare, anche se non è visibile, come se si trattasse di fantasmi.

A instalação filmica em seis canais, de Darren Almond, *Sometimes Still* (2010) dedica-se a misteriosas imagens noturnas dos monges nipônicos Kaihōgyō. Numa cerimônia de corrida prevista para sete anos, estes monges percorrem mais de 38.000 km. Mantêm-se acordados durante uma semana inteira, sem comer nem beber, até quase morrerem de exaustão. Desde 1585, apenas 46 candidatos concluíram com êxito esta missão. São extremos como estes, do mundo, que fascinam Almond: momentos de longa duração e de caminhos extensos, rotinas nas quais o passar do tempo se deteta lentamente e o espaço começa a alargar-se. Com prolongada perseverança, o próprio Almond dá continuidade à série *Fullmoon*, iniciada em 1998 e para a qual regista 15 minutos de exposição de paisagens à lua cheia, em todos os cantos possíveis do mundo. Devido à luz pálida surgem imagens que parecem assombradas, algo indistintas e surreais. Nos limites estirados da prolongada exposição, até o tempo pode deixar a sua marca, mas as obras daí resultantes parecem alheadas da passagem do tempo. Encontramos um cruzamento, muito similar, entre intemporalidade e história na obra *Anthropocene: The Prelude* (2010), para a qual Almond viajou para Norilsk, na Sibéria, a cidade mais a norte do mundo inteiro. Norilsk, com as refinarias e minas, não só é um dos locais mais poluídos do planeta, como foi também localização de um famoso campo de concentração soviético. A história e a memória percorrem furtivamente uma paisagem supostamente intemporal; a calma natureza glacial que Almond aí filmou é interrompida por imagens de vias-férreas; há pessoas que emergem, mesmo sem que as vejamos, quase como fantasmas.

D. M.



SELECTED EXHIBITIONS →

2012 Darren Almond: *Sometimes Still*, Site Festival, Stroud. Darren Almond: *Fullmoon/Night+ Fog*, Domaine de Chaumont-sur-Loire. **2011** Darren Almond: *Between here and the surface of the moon*, FRAC, Clermont Ferrand, FRAC, Sotteville-lès-Rouen. Darren Almond: *Nocturne*, Villa Merkel, Esslingen am Neckar. Darren Almond: *L'Accaye de la Chaise Dieu*. Darren Almond: *Landscape with Path, The High Line*, New York. **2009** *Altermodern*, Tate Triennial, London.

SELECTED PUBLICATIONS →

2012 Darren Almond: *Nocturne*, Villa Merkel, Esslingen am Neckar, Snoeck, Cologne. **2011** Darren Almond: *Between here and the surface of the moon*, FRAC, Clermont-Ferrand. **2010** *What Good is the Moon? The Exhibitions of the Trussardi Foundation*, Fondazione Nicola Trussardi, Milan, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern. **2009** *Altermodern*, Tate Triennial 2009, Tate, London.

BETWEEN

HERE

AND THE

SURFACE

OF THE

MOON

1 **Between Here and the Surface of the Moon**, 2011, cast bronze, 86 x 62 cm
 2/3 Installation views, *Darren Almond: Nocturne*, Villa Merkel, Esslingen, 2011
 4/5 **Anthropocene: The Prelude**, 2010, 3-channel HD video, audio (original
 score by Max Richter), 40 min 20 sec. Installation views, White Cube,
 London, 2010

6 **Fullmoon@The North Sea**, 2009, C-print, face-mounted onto perspex,
 270.7 x 382.1 cm

«Trovarmi in un territorio e in circostanze a me ignoti mi rende vulnerabile;
 è una situazione in cui aumenta la consapevolezza di tutti i sensi.»

«Encontrar-me em território e circunstâncias não familiares gera em mim
 um grau de vulnerabilidade; um ponto em que a consciência de todos os
 sentidos aumenta.»

«El hecho de hallarme en un territorio y en circunstancias desconocidos me hace vulnerable; es una situación en la que aumenta la conciencia de todos los sentidos.»

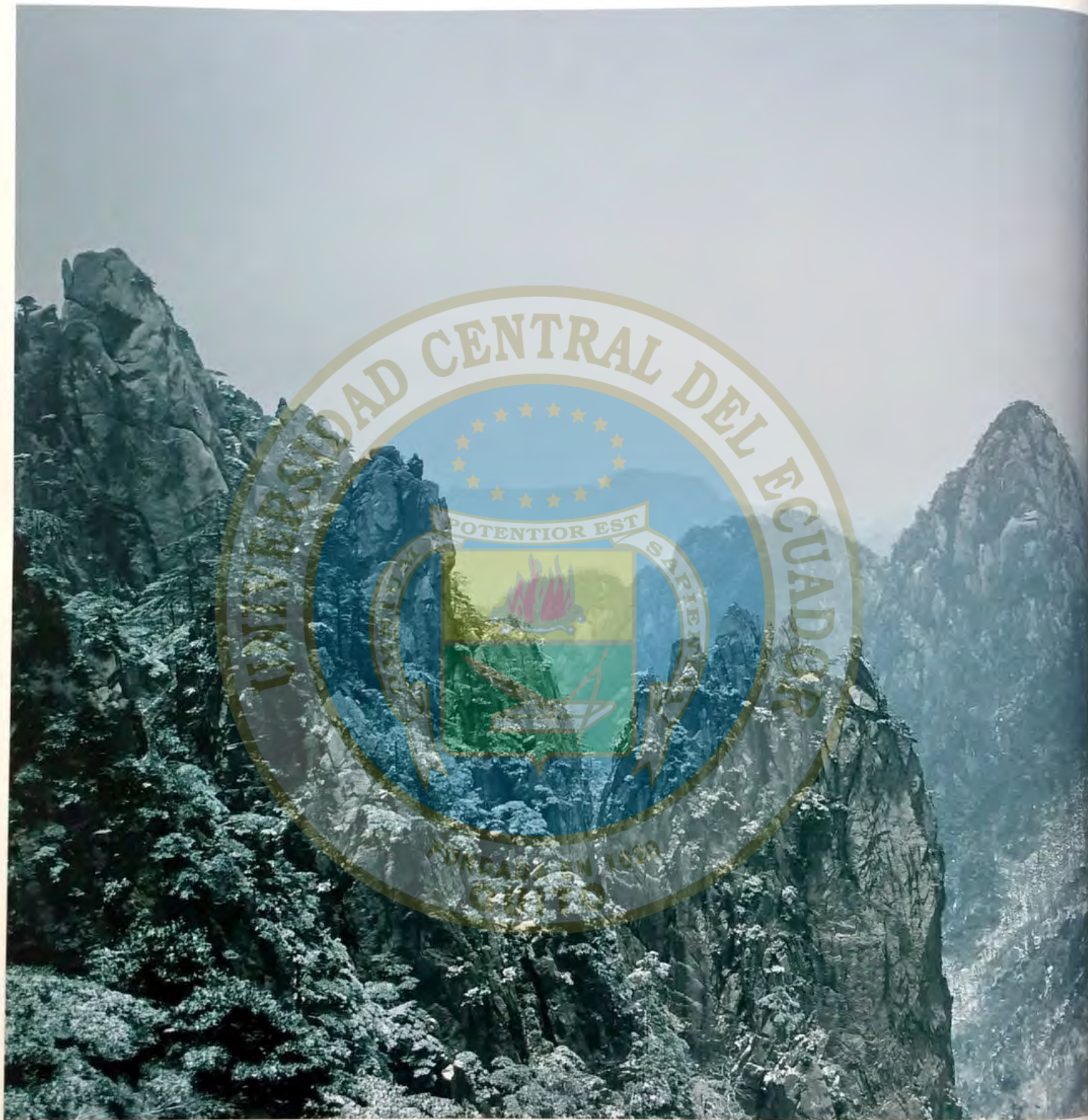
2

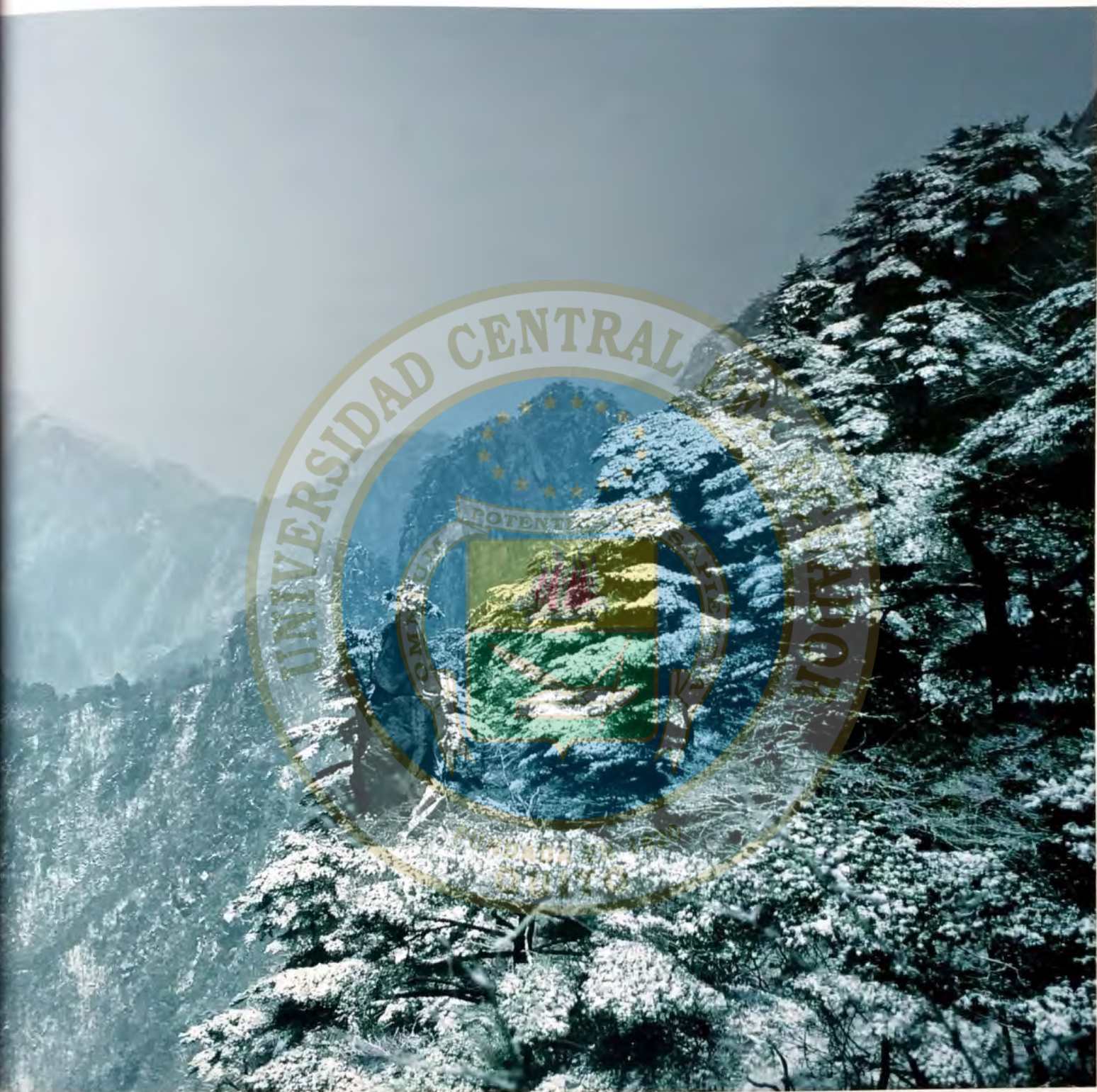


3









David Altmejd

1974 born in Montreal, Canada, lives and works in New York (NY), USA

Las esculturas de David Altmejd de los últimos años revelan un proceso de desmaterialización. En *L'air* (2010), Altmejd todavía combinó materias orgánicas con materiales industriales duros y fríos para tratar de trascender, con las figuras de fantasía sobredimensionadas que creaba, el límite entre el ser humano y la materia. Ahora parece que los límites de sus objetos se difuminan a marchas forzadas. Junto a sus trabajos más bien figurativos, Altmejd presenta cada vez más a menudo unas cajas de plexiglás de gran tamaño en las que dispone ensamblajes confusos y frágiles. Para *The Vessel* (2011), por ejemplo, conformó con finos hilos brillantes, manos de yeso, alambres y toda clase de materiales unas extrañas figuras, a medio camino entre una bandada de cisnes, un sistema nervioso y un esqueleto de dinosaurio. En el caso de *La gorge* (2012), con sus cocos partidos en dos de los que parece fluir pintura sobre unos finos conductos de plexiglás, se diría que la propia vitrina es un cuerpo transparente cuya fantástica vida interior queda a la vista. Lo «orgánico» se presenta en las esculturas de Altmejd principalmente en forma de «organización» bien como metaorganismo, bien como flujo de energía abstracto o como extraño dispositivo experimental, que Altmejd siempre materializa a modo de sistema absurdo, reacomplado de manera opaca. En 2011, el artista colaboró con el músico y compositor Pierre Lapointe para escenificar en una galería de Montreal el *Conte crépusculaire* (2011), un cuadro operístico en vivo. Los espectadores podían acceder al escenario, cuya decoración tenía un aire míticamente extasiado, y de este modo pasaban a formar parte de la «organización orgánica». Así, en las frágiles, semipermeables y etéreas instalaciones de Altmejd aparecieron de pronto también personas de verdad, organismos de carne y hueso.

Le sculture degli ultimi anni di David Altmejd rispecchiano un processo di smaterializzazione. Nel suo *L'air* (2010), l'artista coniugava ancora materiali organici con materiali industriali duri e freddi per creare figure fantastiche di grandi dimensioni, al confine tra uomini e materia. Da allora, tuttavia, sembra che superi sempre più i limiti del corpo. In aggiunta alle sue opere più figurative, Altmejd ora presenta scatole sempre più grandi di plexiglass in cui dispone assemblaggi fragili e indeterminati. Per *The Vessel* (2011), ad esempio, usa stringhe sottili, fili metallici, mani di gesso e ogni sorta di materiale per creare strutture a metà strada tra uno stormo di cigni, un sistema nervoso e uno scheletro di dinosauro. *La gorge* (2012), con le sue noci di cocco tagliate a metà da cui sembra che il colore fluisca lungo sottili corsie di plexiglass, dà l'impressione che la vetrina stessa sia un corpo trasparente di cui possiamo vedere la fantastica vita interiore. L'«organico» in queste sculture di Altmejd è soprattutto inteso come «organizzazione»: che si tratti di un meta-corpo, di una corrente di energia astratta o di uno strano esperimento, Altmejd lo organizza sempre come sistema assurdo e non trasparente di feedback sul posto. Nel 2011 Altmejd collabora con il musicista e compositore Pierre Lapointe a *Conte crépusculaire* (2011), un tableau operistico allestito in una galleria di Montreal. Gli spettatori possono assistere alla costruzione del palco, che appare avvolto in un'aura mistica, entrando così a far parte dell'«organizzazione organica». In tal modo, persone reali, organismi di carne e ossa, fanno improvvisamente il loro ingresso nei fragili, eterei dispositivi semi-permeabili di Altmejd.

As esculturas de David Altmejd, dos últimos anos, testemunham um processo de desmaterialização. Na obra *L'air* (2010), Altmejd ainda combinou materiais orgânicos com materiais industriais rijos e frios, com vista a trabalhar, a partir das figuras imaginárias sobredimensionadas resultantes, o esbatimento das fronteiras entre humano e matéria. Desde então, os limites dos respetivos corpos parecem esbater-se cada vez mais. Além dos trabalhos figurativos anteriores, Altmejd apresenta agora, cada vez mais frequentemente, caixas em plexiglas de grandes dimensões, nas quais dispõe frágeis e intrincadas composições. Em *The Vessel* (2011), com filamentos finos e cintilantes, mãos de gesso, arame e todo o tipo de materiais, criou figuras invulgaes algures entre bandos de cisnes, o sistema nervoso e um esqueleto de saurio. Em *La gorge* (2012), com as metades de coco, de onde parece fluir cor através de estreitas calhas em plexiglas, é como se o próprio expositor fosse um corpo translúcido, cuja fantástica vida interior nos fosse permitido observar. Nestas esculturas de Altmejd, o fator «orgânico» surge essencialmente como «organização»: sejam metacorpos, fluxos energéticos abstratos ou disposições experimentais invulgaes, Altmejd implementa-os sempre como uma espécie de absurdo, como um sistema imperscrutável de retorno. Em 2011, Altmejd colaborou com o músico e compositor Pierre Lapointe na encenação conjunta, numa galeria em Montreal, de *Conte crépusculaire* (2011), uma pintura viva operática. Aqui, os espetadores podiam entrar no cenário de abstração mítica e tornar-se, dessa forma, parte da «organização orgânica». Nas estruturas frágeis, meio transparentes e etéreas de Altmejd encontravam-se, assim subitamente, também pessoas, organismos de carne e osso.

D. M.



SELECTED EXHIBITIONS →

2012 *Inside Out and from the Ground Up* MOCA, Cleveland
2011 David Altmejd, Brant Foundation, Greenwich, David Altmejd with Pierre Lapointe, *Conte crépusculaire*, Galerie de l'UQAM, Montreal
2010 David Altmejd, *Colossi*, Vancouver Art Collection, British Columbia, *Contaminating the Void*, Guggenheim Museum, New York, Alpha Omega, Brant Foundation, Athens, *Visceral Bodies*, Vancouver Art Gallery, Vancouver
2009 David Altmejd, *Le Magasin*, Grenville, *Emporte-moi*, Musée National des Beaux-Arts, Québec

SELECTED PUBLICATIONS →

2011 *Art of Flying*, Les nouveaux horizons de l'art, Éditions Assemblée, Paris
2010 Alpha Omega, Works from the Dakis Joannou Collection, Deste Foundation, Athens, *Visceral Bodies*, Vancouver Art Gallery, Vancouver, *Visionaire 57*, Visionaire, New York
2009 *Emporte-moi*, Sweep Me Off My Feet, Musée National des Beaux-Arts, Québec



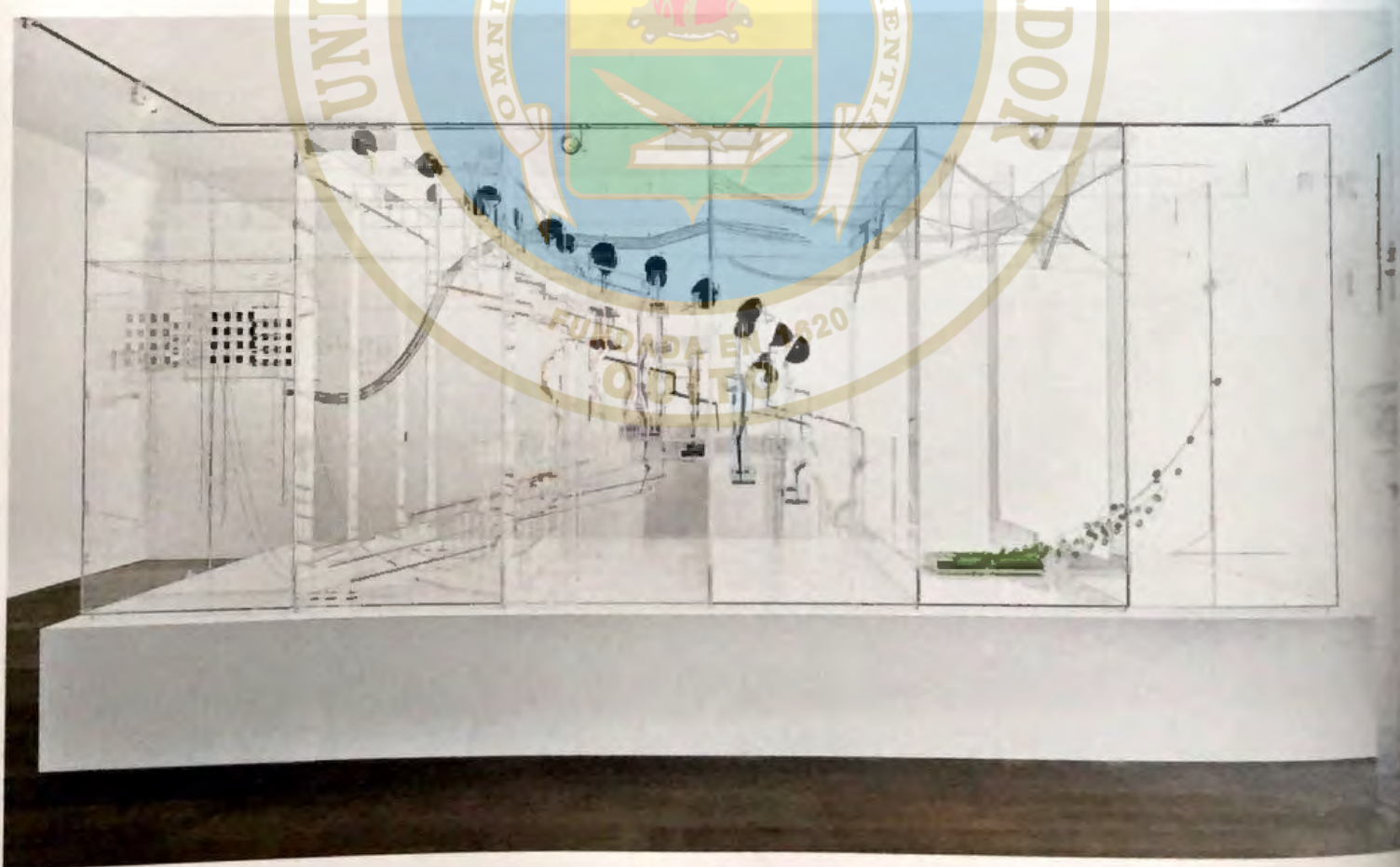
- 1 **The Vessel**, 2011. Plexiglas, chain, plaster, wood, thread, wire, acrylic paint, epoxy resin, epoxy clay, acrylic gel, granular medium, quartz, pyrite, assorted minerals, adhesive, wire, pins, needles, 260.4 x 619.8 x 219.7 cm
- 2/3 **La gorge**, 2012. Plexiglas, resin, thread, metal wire, acrylic paint, acrylic gel, epoxy clay, coconut shells, 231.1 x 177.2 x 457.2 cm. Installation views, Stuart Shave | Modern Art, London, 2012

- 4 **L'air**, 2010. Plexiglas, chain, metal wire, thread, acrylic paint, epoxy clay, acrylic gel, 363.2 x 132.1 x 100.3 cm. Installation view, The Brant Foundation Art Study Center, Greenwich, 2011–2012

«Vorrei, in effetti, che tutto fosse visibile. Vorrei che anche l'energia e la vitalità e il potenziale di trasformazione fossero visivamente evidenti.»

«Gostaria mesmo que tudo fosse visível. Gostaria que até a energia e o vigor e o potencial de transformação fossem visualmente evidentes.»

«Realmente me gustaría que todo fuera visible. Quisiera que incluso la energía y la vitalidad y el potencial de transformación fueran visualmente evidentes.»





Francis Alys

1959 born in Antwerp, Belgium, lives and works in Mexico City, Mexico

Durante años estuvo saliendo Francis Alys a los campos de las afueras de Ciudad de México, donde esperaba hasta ver una nube amenazante de arena y polvo levantados por el viento. Era su objetivo: corría detrás del torbellino para alcanzarlo. En *Tornado* (2000-2010), el artista filmado desde el exterior desaparece en el polvo y la arena, mientras él mismo capta la situación, con su cámara de mano, desde la perspectiva del viento arremolinado. Se trata de una fantástica búsqueda del punto sereno en el interior del tornado, un instante grandioso, que florece brevemente y se apaga de nuevo con rapidez. Desde que comenzó su carrera artística, Alys se dedica con tenacidad a la representación de actos absurdos. Así, una vez empujó un bloque de hielo por las calles hasta que se derritió (*Paradox of Praxis*, 1997). En otras obras, Alys combina poesía y política, sin pretender hacer de ello una declaración directa; más bien se trata para él de introducir distancia poética en una situación política, para contemplarla desde fuera, desde un punto de vista nuevo. *Reel/Unreel* (2011), una obra creada en el contexto de la Documenta 13, lo consigue de una forma impresionante. En una carrera por el accidentado casco antiguo de Kabul, dos niños empujan, en vez de un aro con un palo, dos bobinas de celuloide unidas entre sí, cuya cinta se arrastra sobre el suelo polvoriento hasta que se rompe. Al final del video de Alys nos enteramos de que el 5 de septiembre de 2001 los talibanes requisaron miles de bobinas de cine de la filmoteca afgana para quemarlas. Sin embargo, no sabían que en gran parte solo les habían dado copias. En un astuto juego de palabras, lo «real» se convierte en ree» (bobina en inglés) o se desbobina (unreel) irrealmente.

Per anni, Francis Alys è andato nella campagna fuori da Città del Messico, aspettando finché ha visto una nube minacciosa formata da una spirale rotante di sabbia e polvere: il suo obiettivo era il tornado, e l'artista l'ha rincorso per catturarlo. In *Tornado* (2000-2010) l'artista, filmato dall'esterno, scompare nel turbine di sabbia, e allo stesso tempo cattura la situazione dalla prospettiva interna della tempesta con la sua macchina fotografica portatile: una ricerca fantastica dell'occhio del ciclone, un momento sublime che fiorisce brevemente e scompare subito. Sin dall'inizio della sua carriera di artista, Alys si occupa con grande determinazione di rappresentare azioni assurde. Così, ad esempio, spinge un blocco di ghiaccio per le strade finché si scioglie (*Paradox of Praxis*, 1997). In altre opere combina poesia e politica, evitando volutamente dichiarazioni dirette: ciò che gli interessa è piuttosto introdurre una distanza poetica in una situazione politica, per vedere quest'ultima da fuori, da una prospettiva totalmente nuova. *Reel/Unreel* (2011), un lavoro creato nell'ambito di Documenta 13, fa la stessa cosa in un modo che colpisce particolarmente. Due ragazzi attraversano il borgo antico di Kabul, spingendo con un bastone non una ruota, come si fa di solito giocando in strada, bensì due rulli cinematografici fissati tra loro, la cui pellicola si srotola sul terreno polveroso finché si spezza. Alla fine del video di Alys veniamo a sapere che il 5 settembre 2001 i talebani hanno sequestrato migliaia di rulli cinematografici dall'archivio filmico afgano, per poi bruciarli; tuttavia, non sapevano che la maggior parte dei film che erano stati loro consegnati erano solo copie. Il 'reale' diventa reel (che in inglese significa bobina), e l'irreale diventa unreel, letteralmente svolgere, sbobinare.

Ao longo de vários anos, Francis Alys deslocou-se em direção aos campos situados fora da Cidade do México e esperava até avistar uma nuvem ameaçadora de areia e pó em remoinho. A nuvem era o seu objetivo. O artista corria atrás do remoinho avistado para certamente o apanhar. Na obra *Tornado* (2000-2010), o artista filmado do exterior desaparece no turbilhão de areia e pó, ao mesmo tempo que capta a situação a partir da perspectiva da tempestade com a sua câmara portátil: uma busca fantástica pelo instante tranquilo no interior do tornado – um momento de sublimação, que se abre num instante e desaparece rapidamente de novo. Desde o início da sua carreira como artista que Alys se ocupa de modo bastante obstinado com as representações de ações absurdas. Neste sentido, empurrou, por exemplo, um bloco de gelo ao longo das ruas até este se derreter (*Paradox of Praxis*, 1997). Noutras obras, Alys une o poético e o político, sem conscientemente fazer disso uma afirmação direta. Ao artista interessa-lhe sobretudo introduzir uma distância poética numa situação política, de modo a vê-la do exterior sob uma nova perspetiva. Na obra *Reel/Unreel* (2011) criada no âmbito da Documenta 13, tal é alcançado de uma forma surpreendente. Numa excursão através do relevo accidentado da cidade de Kabul, duas crianças brincam, não com uma roda enfiada num pau conforme acontece nas brincadeiras de rua, mas sim com duas bobinas unidas, cuja fita se arrasta pelo chão poeirento até finalmente se rasgar. No final do video de Alys, ficamos a saber que os talibãs apreenderam a 5 de setembro de 2001 milhares de bobinas do arquivo de filmes afegão, que depois queimaram. No entanto, não sabiam que, em grande parte, lhes tinham sido entregues apenas cópias. O «real» transforma-se em «reel» (bobina em inglês) ou irrealmente desenrolado («unreel»).

J. G. S.



SELECTED EXHIBITIONS →

2012 Francis Alys: *The Moment Where Sculpture Happens*, Davis Museum, Wellesley. **Documenta 13**, Kassel. **2010–2011** Francis Alys: *A Story of Deception*, Wiels, Brussels; Tate Modern, London; MoMA, New York. **2009–2013** Francis Alys: *Fabiola*, National Portrait Gallery/DIA, New York; Monasterio de Santo Domingo de Silos; Schaulager, Basle; Museo de Arte Italiano, Lima; Fundação Joaquim Nabuco, Recife; Museo Amparo, Puebla; Fundação Eva Klabin, Rio de Janeiro; Pinacoteca, São Paulo.

SELECTED PUBLICATIONS →

2011 Francis Alys: *Fabiola*, Schaulager, Schwabe, Basle. Francis Alys: *Sign Painting Project*, Schaulager, Basle, Steidl, Göttingen. **2010** Francis Alys: *In a Given Situation*, Cosac Naify, São Paulo. Francis Alys: *Le temps du sommeil*, IMMA, Dublin; Charta, Milano. Francis Alys: *Postcards*, MoMA, New York. Francis Alys: *A Story of Deception*, Tate, London. Francis Alys: *Silencio*, Flipbook, Bonnefontenmuseum, Maastricht.



- 1 **Silencio**, 2003–2010, 575 rubber mats, each 47.8 x 61 cm. Installation view, Bonnefanten Museum, Maastricht, 2010. In collaboration with Daniel Toxqui Martinez, Francisco Ramirez Cortez and Jesus Iniguez Rodriguez
- 2 **Watercolor**, 2010, single-channel video, colour, sound, 1 min 19 sec

- 3 **Tornado**, 2000–2010, single-channel video, colour, sound, 38 min 6 sec. In collaboration with Julien Devaux and Felix Blume
- 4 **Real/Unreal**, 2011, video, 20 min. In collaboration with Julien Devaux and Ajmal Maiwandi

«Tutte le opere che ho fatto provengono dall'osservazione. Il più delle volte non ricreano situazioni riscontrabili, ma usano ingredienti tratti da scene osservate molto specifiche.»

«Todas as obras que fiz têm origem na observação. A maior parte das vezes, não recriam situações descobertas, mas os ingredientes vêm de cenas muito específicas observadas.»

«Todas mis obras provienen de la observación. En la mayoría de los casos no recrean situaciones en las que me haya encontrado, pero los ingredientes proceden de escenas observadas muy concretas.»





Cory Arcangel

1978 born in Buffalo (NY), lives and works in New York (NY), USA

Como la tecnología avanza cada vez a mayor velocidad, nuestras imágenes, videos y otros artefactos culturales tienen un carácter más perecedero y efímero. Esa condición temporal es parte esencial de la obra de Cory Arcangel. El artista suele manipular aparatos tecnológicos de consumo y programas de ordenador para poner de relieve los límites a los que están sometidos en nuestra cultura, pero también para estudiar la futilidad en el rostro del progreso que examina. Por ejemplo, su actual serie aún en desarrollo, *Photogradients*, toma prestados los títulos de las obras de los parámetros en Photoshop usados para crear el efecto que presentan. Los títulos se convierten así en instrucciones para su creación, y también en descripciones de cómo se hicieron. Las llamativas impresiones parecen ser fotografías abstractas, y sin embargo han sido diseñadas con un simple programa de consumo de masas. En una nueva serie, Arcangel ha pirateado varios juegos de ordenador y los ha programado para que jueguen por sí solos. El objetivo en *Self-Playing Bowling Games* (2011) no es ganar, sino hacer que el jugador tire una serie infinita de bolas que se salen de la pista. La alteración de Arcangel es en principio humorística, pero después de un buen rato de contemplación, esos fallos repetidos convierten el juego en algo inquietante. Arcangel también reacciona a los memes de Internet como un medio que refleja una cultura contemporánea más vasta. Su video *Drei Klavierstücke op. 11* (2009), es una interpretación de una composición de Arnold Schönberg del año 1909, considerada una de las primeras piezas de la música atonal. Arcangel tomó la partitura y la reinterpretó usando únicamente secuencias de gatos tocando el piano en YouTube. La cantidad de tales videos colgados en la red permitió al artista recrear una pieza de música vanguardista.

La tecnologia si sviluppa a velocità sempre maggiore, e le nostre Immagini, video e altri manufatti culturali invecchiano sempre più in fretta. Questa condizione contemporanea è un elemento centrale del lavoro di Cory Arcangel. L'artista esegue spesso interventi su dispositivi tecnologici e programmi informatici destinati al consumo di massa, sia per svelare quanto essi siano radicati nella nostra cultura, sia per analizzarne l'inutilità rispetto al progresso percepito. Ad esempio la sua serie *Photogradients*, ancora in corso, è formata di opere i cui titoli individuali sono tratti dalle impostazioni di Photoshop utilizzate per creare l'effetto che ciascuna di esse presenta. I titoli sono quindi istruzioni per ricrearli, oltre che la loro descrizione tecnica. Queste stampe a colori vivaci assomigliano a fotografie astratte, ma sono state tutte realizzate con un semplice programma destinato al grande pubblico. In una nuova serie, Arcangel ha modificato diversi giochi per computer, riprogrammandoli perché giochino contro se stessi. L'obiettivo di *Self-Playing Bowling Games* (2011) non è battere il gioco, ma costringere il giocatore a lanciare una serie infinita di palle che mancano i birilli. Inizialmente, la modifica di Arcangel sembra divertente, ma dopo un po' i continui fallimenti diventano inquietanti. Arcangel si occupa anche dei meme di Internet, che considera un riflesso di una più ampia cultura contemporanea. Il suo video *Drei Klavierstücke op. 11* (2009) è un'interpretazione della composizione di Arnold Schönberg del 1909, considerata uno dei primi brani di musica atonale. Arcangel ha realizzato lo spartito usando esclusivamente filmati di gatti che suonano il pianoforte trovati su YouTube: la quantità di video di questo tipo caricati online ha permesso all'artista di ricreare un brano musicale d'avanguardia.

À medida que a tecnologia avança a ritmos cada vez mais rápidos, os nossos vídeos, imagens, vídeos e outros artefactos culturais tornam-se mais datados, mais efêmeros. Este contexto contemporâneo é uma parte fulcral do que informa o trabalho de Cory Arcangel. Muitas vezes faz intervenções em dispositivos tecnológicos de consumo e programas informáticos para revelar até que ponto eles estão arreigados na nossa cultura, mas igualmente para perscrutar a futilidade face ao progresso conseguido. A série em execução de *Photogradients*, por exemplo, pega nos títulos individuais das respetivas configurações usadas no Photoshop para criar o efeito que apresentam. Os títulos tornam-se instruções para a criação, além de serem já descrições do modo de execução. Os padrões vibrantes assemelham-se à fotografia abstrata, mas todos foram criados com um simples programa para o consumidor final. Numa nova série, Arcangel pirateou diversos jogos de computador e programou-os para se jogarem sem intervenção do utilizador. O objetivo de *Self-Playing Bowling Games* (2011) não é derrotar o jogo, mas fazer com que o jogador atire uma série interminável de bolas para a canaleta. De início, as mudanças de Arcangel são humorísticas, mas depois de uma observação prolongada, o fracasso torna-se inquietante. Arcangel dá igualmente resposta a memes de Internet enquanto meio para refletir uma cultura contemporânea mais abrangente. O vídeo *Drei Klavierstücke op. 11* (2009) consiste numa interpretação da composição de 1909 de Arnold Schönberg, considerada uma das primeiras peças de música atonal. Arcangel pegou na partitura e realizou-a apenas com cliques do YouTube de gatos a tocar piano. A quantidade de vídeos desse tipo carregados online permitiu que o artista recriasse uma peça musical vanguardista.

R. K.

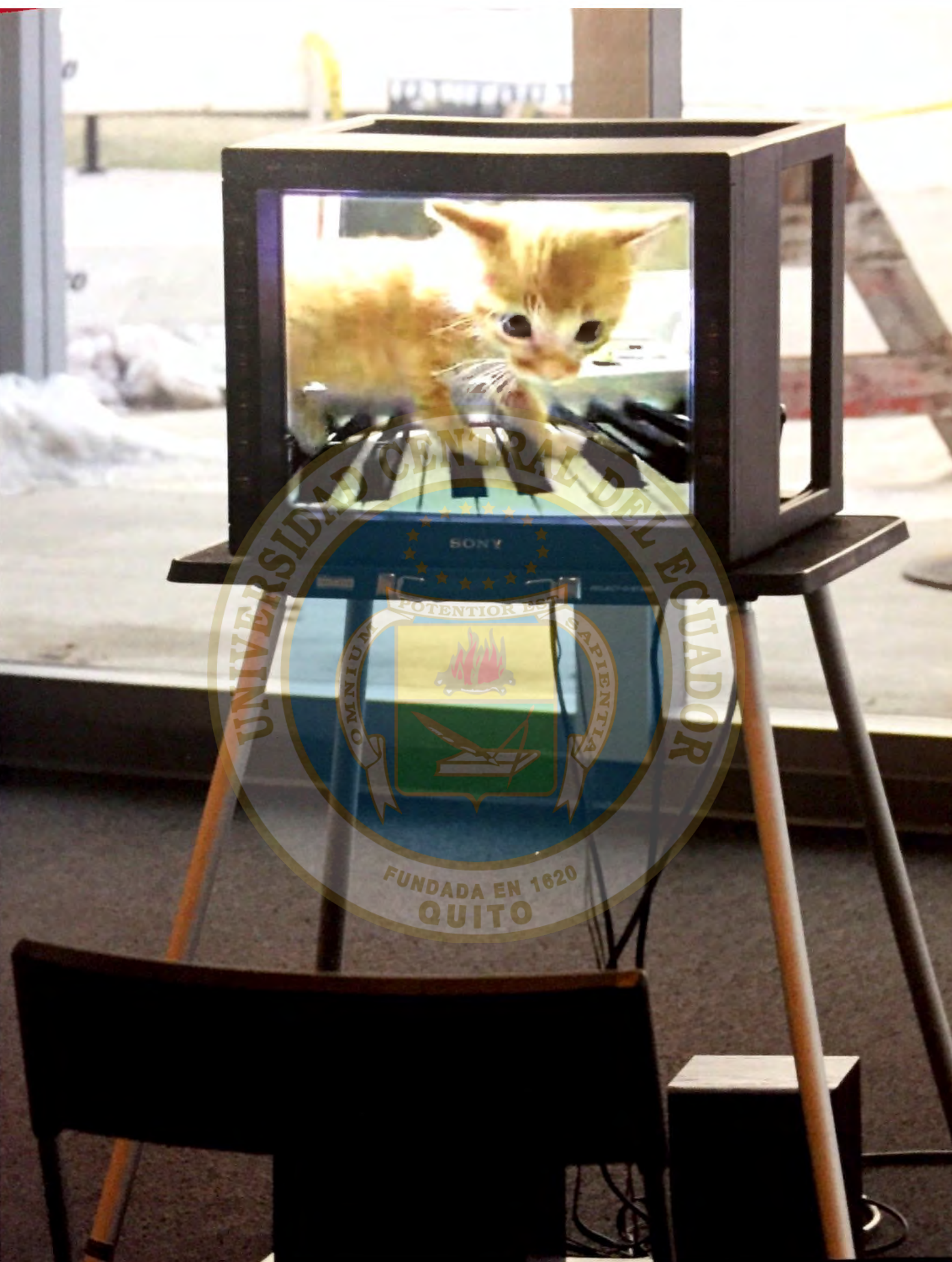


SELECTED EXHIBITIONS →

2012 Cory Arcangel, *Masters*, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh
2011 Cory Arcangel, *Pro Tools*, Whitney Museum, New York; Cory Arcangel, *Bear the Champ*, The Barbican Centre, London
2010 Cory Arcangel, *Here Comes Everybody*, Hamburger Bahnhof, Berlin
 Cory Arcangel, *The Sharper Image*, MOCA, Miami
 Cory Arcangel, University of Michigan Museum of Art, Ann Arbor
2009 Cory Arcangel, *Decrepitoid*, Montevideo, Amsterdam; *Younger than Jesus*, New Museum, New York

SELECTED PUBLICATIONS →

2013 Cory Arcangel, *Working on My Novel*, Penguin, London
2010 Deterioration, *They Said*, Migros Museum, JRP Ringier, Zurich
 Cory Arcangel, *The Sharper Image*, MOCA, Miami
2009 Cory Arcangel, *Creative Pursuits*, University of Michigan Museum of Art, Ann Arbor
Younger than Jesus, New Museum, New York; Steidl, Göttingen



- 1 **Drei Klavierstücke op. 11**, 2009, single-channel video, 15 min 58 sec. Installation view, *Creative Pursuits*, University of Michigan Museum of Art, Ann Arbor, 2010
- 2 **Masters**, 2011, hacked Qmotions Indoor Golf Simulator, PlayStation video game console, Tiger Woods '99 PGA Tour Golf game disk, golf clubs, commissioned by Whitney Museum, New York. Installation view, *Pro Tools*, Whitney Museum, New York, 2011. Photo Sheldan Collins

«A volte mi diverto a cancellare i confini dell'alto e del basso, e a osservare come si mescolano, soprattutto oggi che, a causa di Internet, qualsiasi confine che abbiamo mai conosciuto si è disintegrato.»

- 3 **Various Self-Playing Bowling Games**, 2011, hacked video game controllers, game consoles, cartridges, disks, video, co-commissioned by Whitney Museum, New York, and Barbican Art Gallery, London. Installation view, *Beat the Champ*, The Curve at the Barbican Centre, London, 2011. Photo Eliot Wyman. All artworks © Cory Arcangel

«Por vezes, gosto muito de deslocar as fronteiras do alto e baixo e apenas ver como se misturam, especialmente agora, porque os limites, ou o que quer que seja, da Internet que conhecíamos se desintegraram.»

«A veces disfruto diluyendo los límites entre la formas de cultura elevada y de cultura popular, y ver cómo se mezclan, especialmente ahora que con Internet se han desintegrado todas las líneas divisorias que conocíamos.»





Tauba Auerbach

1981 born in San Francisco (CA), lives and works in New York (NY), USA

Donde más claramente se pone de manifiesto el método artístico de Tauba Auerbach es sin duda en las llamadas «fold paintings», para las que primero pliega y arruga el lienzo, después lo extiende y lo rocía de pintura y solo al final lo sujeta en un marco. Dado que en los pliegues se acumula más pintura, estos se conservan a modo de trazas pictóricas, perfectamente ilusionistas. Lo tridimensional se hunde en lo bidimensional, lo figurativo se convierte en antirrepresentativo. En vez de remitir a la maestría de una artista, la producción conscientemente automatizada de las obras de Auerbach se aproxima a las técnicas de la fotografía analógica clásica. Algo parecido se puede decir de su serie de «woven canvases» (lienzos tejidos), para los que Auerbach corta el lienzo en tiras estrechas y después las vuelve a entretejer siguiendo un dibujo geométrico. Con sus libros objeto también consigue sugestivamente no solo tematizar contradicciones, sino resolverlas en buena parte gracias a los pliegues artísticos. Su *RGB Colorspace Atlas* (2011), por ejemplo, es, como objeto cúbico con franjas de color continuas, mitad cubo, mitad libro, mitad escultura abstracta y mitad índice cromático legible; su libro desplegable *[2,3]* (2011) contiene esculturas de papel en miniatura, complicadamente encajadas, geométrico-abstractas, que se elevan al aire tan pronto como se abre el libro. El procedimiento de Auerbach, por tanto, también se caracteriza, entre otras cosas, por el hecho de combinar sus conceptos fríos y estrictamente analíticos, sus referencias históricas del *colorfield painting*, con la pintura clásica de trampantojo o el *op art*, así como las referencias a la teoría de la percepción o la topología, con un acceso intuitivo y directo al material. ¿O habría que decir que pliega magistralmente unas en otras?

Il processo artistico di Tauba Auerbach emerge nel modo più evidente nei suoi 'fold paintings', per i quali l'artista prima piega e stropiccia le tele, poi le riapre e vi distribuisce il colore, e solo alla fine le tende su un telaio. Poiché la parte piegata raccoglie una maggiore quantità di colore, ciò lascia tracce pittoriche che creano un'illusione perfetta. La tridimensionalità collassa nel bidimensionale, il figurativo in antfigurativo. Invece di dimostrare l'abilità della pittrice, il procedimento volutamente automatizzato delle opere di Auerbach si avvicina alle tecniche della fotografia analogica classica. Lo stesso vale per la sua serie di 'woven canvases', per la quale Auerbach taglia le tele in strisce sottili e le ricompone in base a motivi geometrici. Anche con i suoi libri-oggetto l'artista non solo usa come tematica alcuni oggetti reali, ma si spinge ancora più in là grazie alla sua elaborata tecnica di pieghettatura. In *RGB Colorspace Atlas* (2011), per esempio, l'oggetto cubico con colori che sfumano gli uni negli altri è in parte dado, in parte libro, in parte scultura astratta e in parte indice di colori semi-leggibile; il suo libro rovesciato *[2,3]* (2011) contiene minuscole sculture di carta astratte e geometriche, create con pieghettature complesse, che si dispiegano nello spazio quando si apre il libro. L'approccio di Auerbach è caratterizzato non da ultimo dal fatto che coniuga le sue concezioni fortemente e freddamente analitiche, i suoi riferimenti alla storia dell'arte, al *colorfield painting*, al classico *trompe l'oeil* e all'*op art*, nonché le sue allusioni alla teoria della percezione o alla topologia con un approccio intuitivo e diretto al materiale. O forse, più che 'coniuga', sarebbe più opportuno dire: 'ripiega l'uno sull'altro'?

O método criativo de Tauba Auerbach é seguramente mais perceptível nos chamados «fold paintings», nos quais a artista começa por dobrar e preguear a tela, que depois abre e borrija de cor e que só no final é esticada sobre a estrutura de madeira que a suportará. Como acaba por se acumular mais tinta nas dobras, estas mantêm-se como rastros criativos e de um ilusionismo perfeito. A tridimensionalidade tação conscientemente automatizada das obras de Auerbach aproxima-se mais de técnicas clássicas da fotografia analógica. E, de forma similar, na série de «woven canvases» (telas entrançadas), Auerbach corta as telas em tiras estreitas e depois entrelaça essas tiras em nova sionante, como os leva mais além graças às engenhosas dobras. O *RGB Colorspace Atlas* (2011) é como um objeto cúbico com traços de cor geométrico-abstractas e empilhadas, em miniatura, de papel, que se elevam no espaço assim que se abre o livro. O procedimento de Auerbach acaba por se caracterizar em grande parte pelo facto de a artista combinar os seus rigorosos conceitos analíticos e isentos, os indícios de História da Arte na *colorfield painting*, na pintura clássica *trompe l'oeil* ou na *op art*, bem como as referências à teoria da percepção ou à topologia, com um acesso intuitivo e direto ao material. Ou deveremos dizer antes: criativamente (entre)dobrado?

D. M.



SELECTED EXHIBITIONS →

2012 The Painting Factory, MOCA, Grand Avenue, Los Angeles.
2011–2012 Tauba Auerbach, Tetrachromat, Bergen Kunsthall, Bergen, Malmö Konsthall, Malmö. **2010** Tauba Auerbach, Quarry, Whitney Museum, Construction Site, New York. Tauba Auerbach, New Year, Western Bridge, Seattle. Whitney Biennial, Whitney Museum, New York. Greater New York, MoMA PS1, New York. **2009** Tauba Auerbach, Here and Now/And Nowhere, Deitch Projects, New York. Younger than Jesus, New Museum, New York.

SELECTED PUBLICATIONS →

2012 The Painting Factory, MOCA, Los Angeles, Skira Rizzoli, New York. **2011** Tauba Auerbach, Folds, Bergen Kunsthall, Bergen, Sternberg, Berlin. **2010** Tauba Auerbach, Book, Eastside Projects, Birmingham. **2009** Tauba Auerbach, Chaos, Deitch Projects, New York. Tauba Auerbach, Art and Text, Black Dog, London. Younger than Jesus, New Museum, New York. Steidl, Göttingen.



- 1 **Slice I**, 2012, woven canvas on wooden stretcher, 152.4 cm x 114.3 cm
 2 **Untitled (Fold)**, 2012, acrylic on canvas on wooden stretcher, 152.4 x 114.3 cm

- 3 **Untitled (Fold)**, 2012, acrylic on canvas on wooden stretcher, 152.4 x 114.3 cm
 4 Installation view, *Tauba Auerbach: Tetrachromat*, Bergen Kunsthall, Bergen, 2011

«Solo qualche volta penso che il mio lavoro sia astratto. Credo che sia più ambiguo di così.»

«Por vezes apenas considero o meu trabalho como abstrato. Penso que é mais ambíguo do que isso.»

«Solo a veces pienso que mi obra es abstracta. Creo que es más ambigua que eso.»









John Baldessari

1931 born in National City (CA), lives and works in Santa Monica (CA), USA

Galardonado con el León de Oro por su carrera profesional en la Bienal de Venecia de 2009, John Baldessari partió de una serie de exposiciones titulada *Noses & Ears, Etc.* (2006-2008) con el objetivo de culminar sus recientes investigaciones sobre las condiciones de la representación facial en una ambiciosa instalación específicamente concebida para el lugar de muestra, *Brick Bldg. Lg Windows w/ Xlent Views, Partially Furnished, Renowned Architect* (2009) en el museo Haus Lange de Krefeld. En la exposición, las formas materiales del rostro se ven integradas en un conjunto de nuevas relaciones junto con elementos propios de la arquitectura, ingeniosamente detalladas y abreviadas en el formato de un anuncio de alquiler de un periódico. Al empapelar las ventanas interiores con fotografías panorámicas de escenarios de California, del tamaño de cartelera de cine, Baldessari redirigió las «vistas» del edificio a una serie de proyecciones interiores. La obra de Baldessari producida durante la retrospectiva y posteriormente, «Pure Beauty», se desarrolló en diversas direcciones: la serie *Sediment* (2010) presentaba recuerdos formales conjugados de forma extraña, seleccionados de la colosal colección de fotografías del artista; en las 18 *Giacometti Variations* (2010), Baldessari «vestía» una serie de esbeltas figuras de bronce de 4,5 m de altura para crear un espectáculo híbrido de instalación escultural y de moda, animado por referencias a películas de Hollywood; mientras que la serie *Double Bill* (2011-2012) transforma adecuadamente la práctica de la apropiación en una clase magistral del arte del homenaje: las impresiones con chorro de tinta montadas en lienzos reproducen fragmentos de una pintura (por ejemplo, de Paul Cézanne o David Hockney) en relación con un motivo o elementos de otra (Giorgio de Chirico o Max Ernst).

Premiato con il Leone d'oro alla carriera alla Biennale di Venezia del 2009, John Baldessari prende le mosse dalla sua serie di mostre dal titolo *Noses & Ears, Etc.* (2006-2008) per far culminare la sua recente analisi di come viene rappresentato il volto nell'ambito di un'ambiziosa installazione specifica al sito, *Brick Bldg. Lg Windows w/ Xlent Views, Partially Furnished, Renowned Architect* (2009), allestita alla Haus Lange, a Krefeld. Qui le forme materiali del viso sono fuse in una serie di nuove relazioni con gli elementi dell'architettura stessa, argutamente descritti nello stile degli annunci di affitti sul giornale, usando le stesse abbreviazioni. Tappezzando l'interno delle finestre con fotografie formato poster di paesaggi californiani, Baldessari devia la «vista» dell'edificio in una serie di proiezioni verso l'interno. Le opere prodotte durante e dopo la sua retrospettiva «Pure Beauty» si sviluppano in diverse direzioni: la serie *Sediment* (2010) presenta strani abbinamenti di residui formali filtrati dal colossale archivio di fotografie dell'artista; nelle sue 18 *Giacometti Variations* (2010) «veste» una serie di figure rivestite di bronzo alte 4,5 m, creando un ibrido tra scultura, installazione e sfilata di moda, animato da riferimenti a film di Hollywood; la serie *Double Bill* (2011-2012) trasforma opportunamente la pratica dell'appropriazione in una lezione avanzata sull'arte dell'omaggio: le sue stampe a getto d'inchiostro montate su tela mettono in relazione alcune sezioni riprodotte di un dipinto (di Paul Cézanne o David Hockney, ad esempio) con un motivo o alcuni elementi tratti da un altro dipinto (Giorgio de Chirico o Max Ernst).

Distinguido com o Leão de Ouro de Carreira na Bienal de Veneza em 2009, John Baldessari criou uma série de exposições intituladas *Noses & Ears, Etc.* (2006-2008) para levar a sua recente procura das condições da representação facial até um clímax numa instalação ambiciosa criada especificamente para o local intitulada *Brick Bldg. Lg Windows w/ Xlent Views, Partially Furnished, Renowned Architect* (2009) na Haus Lange, em Krefeld. Aqui, as formas materiais da face conheceram um conjunto de novas relações com os elementos arquitetónicos: espi-rituosamente pormenorizados e abreviados no formato de um anúncio de arrendamento num jornal. Ao forrar o interior das janelas com panorâmicas fotográficas de paisagens californianas, à escala de painéis publicitários, Baldessari reencaminhou a «vista» do edifício para uma série de projeções interiores. O trabalho produzido durante e após a retrospectiva «Pure Beauty» de Baldessari desenvolveu-se em diversas direções: a série *Sediment* (2010) apresentou restos formais conjugados de forma excêntrica filtrados do espólio fotográfico do artista, nas 18 *Giacometti Variations* (2010) Baldessari «vestiu» uma série de estátuas de bronze com 4,5 m de altura para criar um espetáculo escultórico híbrido de instalação com moda, animado por referências a filmes de Hollywood, ao passo que a série *Double Bill* (2011-2012) transformou ade-quadamente o prática da apropriação numa master class sobre a arte da homenagem: as impressões a jato de tinta montadas em tela estabele-eceram relações entre secções reproduzidas de um quadro (como, por exemplo, de Paul Cézanne ou David Hockney) e um motivo ou elemento de um outro quadro (Giorgio de Chirico ou Max Ernst).

J. C. W.



SELECTED EXHIBITIONS →

2009–2012 John Baldessari: A Print Retrospective, Legion of Honor, San Francisco; MoCP Chicago; Palm Springs Art Museum, Palm Springs; MOCA SD La Jolla; San Diego **2010** John Baldessari: The Giacometti Variations, Fondazione Prada, Milan **2009–2010** John Baldessari: Pure Beauty, Tate Modern, London; LACMA, Los Angeles; Metropolitan Museum, New York **2009** John Baldessari: Brick Bldg. Lg Windows w/ Xlent Views, Partially Furnished, Renowned Architect, Museum Haus Lange, Krefeld

SELECTED PUBLICATIONS →

2012 John Baldessari: Catalogue Raisonné, vol. One, 1960–1972 Yale University Press, New Haven; John Baldessari: The More You Want to Know, Vols. 1 & 2, JRP Ringier, Zurich **2010** John Baldessari: A Print Retrospective, Jordan Schnitzer Family, Fine Arts Museum, San Francisco; John Baldessari: Raised Eyebrows, Arrowed Foreheads, Marian Goodman, New York; John Baldessari: Brick Bldg. Lg Windows w/ Xlent Views, Partially Furnished, Renowned Architect, Museum Haus Lange, Krefeld; Kerber, Bielefeld



... AND MANET

- 1 **Double Bill: ...And Manet**, 2012, varnished inkjet print, acrylic and oil paint on canvas, 152.4 x 152.4 cm
- 2 Installation views, John Baldessari: *Brick Bldg. Lg Windows w/ Xlent Views, Partially Furnished, Renowned Architect*, Museum Haus Lange, Krefeld 2009

- 3 **Brain/Cloud**, 2009. Installation view, Tate Modern, London
- 4 **The Giacometti Variations**, 2010 (detail), 9 sculptures, steel armatures, roto-cast hybrid polyurethane resin, cold ceramic clear coat, height 457.2 cm. Installation view, Milan, 2010

steel
bronze,
foundation,

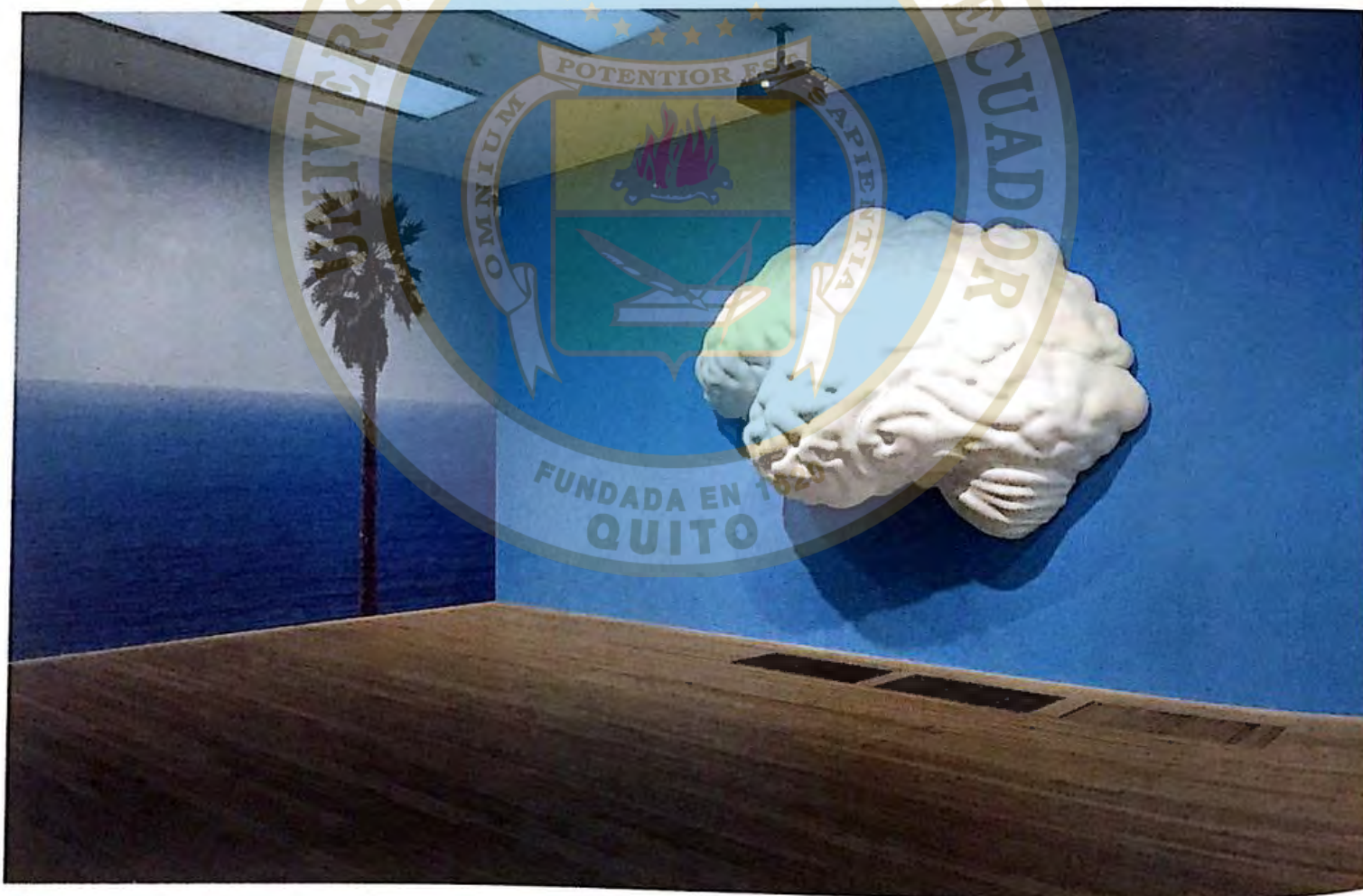
«Mi resulta difficile guardare le cose singole.»

«É-me difícil olhar para coisas singelas.»

«Tengo dificultades para ver las cosas por separado.»



2



3



Matthew Barney

1967 born in San Francisco (CA), lives and works in New York (NY), USA

Comenzando con el film *REN*, escenificado en mayo de 2008 en un concesionario de Chrysler simulado al sur de Los Ángeles, esta serie de Barney, aún en desarrollo, es una colaboración con el compositor Jonathan Bepko basada en la novela *Noches de la antigüedad* escrita por Norman Mailer en 1983. Las enmarañadas meditaciones recurrentes del artista sobre la industria estadounidense, la estilización del art déco y el orgullo artístico desmesurado se reflejan en los objetos simbólicos de tres automóviles Chrysler, uno de ellos un Chrysler Crown Imperial de 1967, asimismo motivo central de *Cremaster 3* (2002). En diciembre de 2009, el segundo acto, titulado *SEKHEM*, comenzaba como un estudio forense en una iglesia católica abandonada cerca de la planta de depuración de aguas residuales de Detroit y terminaba con un Pontiac Firebird Trans-Am dorado de 1979 que chocaba contra el pretil del puente Belle Isle y caía al río. El tercer acto (KHU, octubre de 2010) estaba también localizado junto a los ríos Rouge y Detroit y sus alrededores con una obertura en una fábrica de pegamento abandonada, un encuentro entre los dioses Isis y Set en la antigua acería McLouth y un extraordinario final en el foso de colada de la fundición, donde aparecía representado un conjunto de trabajadores siderúrgicos y cinco personificaciones doradas del artista James Lee Byars, además de percusionistas tocando contenedores de basura, intérpretes de instrumentos de cuerda, un contralto, una mezzosoprano e incluso un buitre. Una parte de las 25 t de hierro fundido producido por los trabajadores llenaba un molde situado en el foso de colada para hacer la escultura *DJED*, que, con la forma básica del chasis de un automóvil Crown Imperial, imitaba el signo jeroglífico «djed» o símbolo similar a una columna con connotaciones de estabilidad asociadas a Osiris, la diosa egipcia de la vida del más allá, el averno y la muerte.

A partire da *REN*, allestita nel maggio 2008 presso una falsa concessionaria Chrysler a sud di Los Angeles, il lavoro in serie che Barney sta attualmente svolgendo è una collaborazione con il compositore Jonathan Bepko basata sul romanzo di Norman Mailer *Antiche Sere*, del 1983. L'artista inserisce in modo ricorsivo meditazioni sull'industria americana, la stilizzazione art déco e l'arroganza creativa su oggetti simbolici costituiti da tre automobili Chrysler, tra cui una Chrysler Imperial Crown 1967, un motivo centrale anche di *Cremaster 3* (2002). Nel dicembre 2009, *SEKHEM*, il secondo atto, inizia con un'indagine giudiziaria in una chiesa cattolica abbandonata nei pressi dell'impianto di depurazione delle fognature di Detroit e si conclude con una Pontiac Firebird Trans-Am del 1979 che precipita attraverso i guard-rail del Belle Isle Bridge e affonda nel fiume. Anche il terzo atto (KHU, ottobre 2010) ha come scenario i fiumi Rouge e Detroit e i loro dintorni: l'ouverture si svolge in una fabbrica abbandonata di colla, ed è seguita da un incontro tra le divinità Isis e Set negli impianti in abbandono delle acciaierie McLouth e da un finale straordinario nella fossa di colata della fabbrica, con un insieme di operai siderurgici e cinque ritratti placcati oro dell'artista James Lee Byars, insieme a percussionisti che suonano bidoni di rifiuti, suonatori di strumenti a corde lunghe, un contralto, un mezzo-soprano e persino un avvoltoio. Una parte delle 25 t di metallo fuso prodotte dagli operai siderurgici riempiva uno stampo nella fossa inferiore, formando la scultura *DJED*, un incrocio tra la forma di base del telaio della Crown Imperial con accenni al geroglifico «djed», un simbolo a forma di colonna che denota la stabilità associata a Osiride, il dio egizio della vita dopo la morte, del mondo sotterraneo e dei morti.

Começando com *REN*, encenada em Maio de 2008 num concessionário simulado da Chrysler a sul de Los Angeles, a série ainda inacabada de Barney consiste numa colaboração com o compositor Jonathan Bepko, inspirada no romance *Noites Antigas* de Norman Mailer, de 1983. As meditações recursivamente enredadas do artista sobre a indústria norte-americana, a estilização art déco e a arrogância criativa acionam os objetos simbólicos de três automóveis Chrysler, incluindo um Chrysler Crown Imperial de 1967, que é também um motivo central na obra *Cremaster 3* (2002). Em dezembro de 2009, *SEKHEM*, o segundo ato, iniciou-se como uma investigação forense numa igreja católica abandonada perto da ETAR de Detroit e terminou como um Pontiac Firebird Trans-Am dourado de 1979 que colidiu contra as proteções da ponte Belle Isle e se despenhou no rio. O terceiro ato (KHU, outubro de 2010) também se situou nos rios Rouge e Detroit e suas imediações, com a abertura numa fábrica de cola em ruínas, um encontro entre os deuses Ísis e Set na fábrica de aço abandonada McLouth e um extraordinário final no poço de fundição da fábrica, apresentando um conjunto de trabalhadores do ferro e cinco personificações revestidas a ouro do artista James Lee Byars, juntamente com percussionistas em contentores de lixo, tocadores de *long string* (um instrumento longo de corda), um contralto, uma meio-soprano e um abutre. Uma parte das 25 t de metal fundido produzido pelos trabalhadores do ferro enchia um molde localizado na parte inferior do poço, para fazer a escultura *DJED*, que cruza a forma básica do chassi do Crown Imperial com citações do sinal hieroglífico «djed», um símbolo semelhante a um pilar, conotando a estabilidade associada a Osiris, o deus egípcio da vida eterna e dos mortos.

J. C. W.

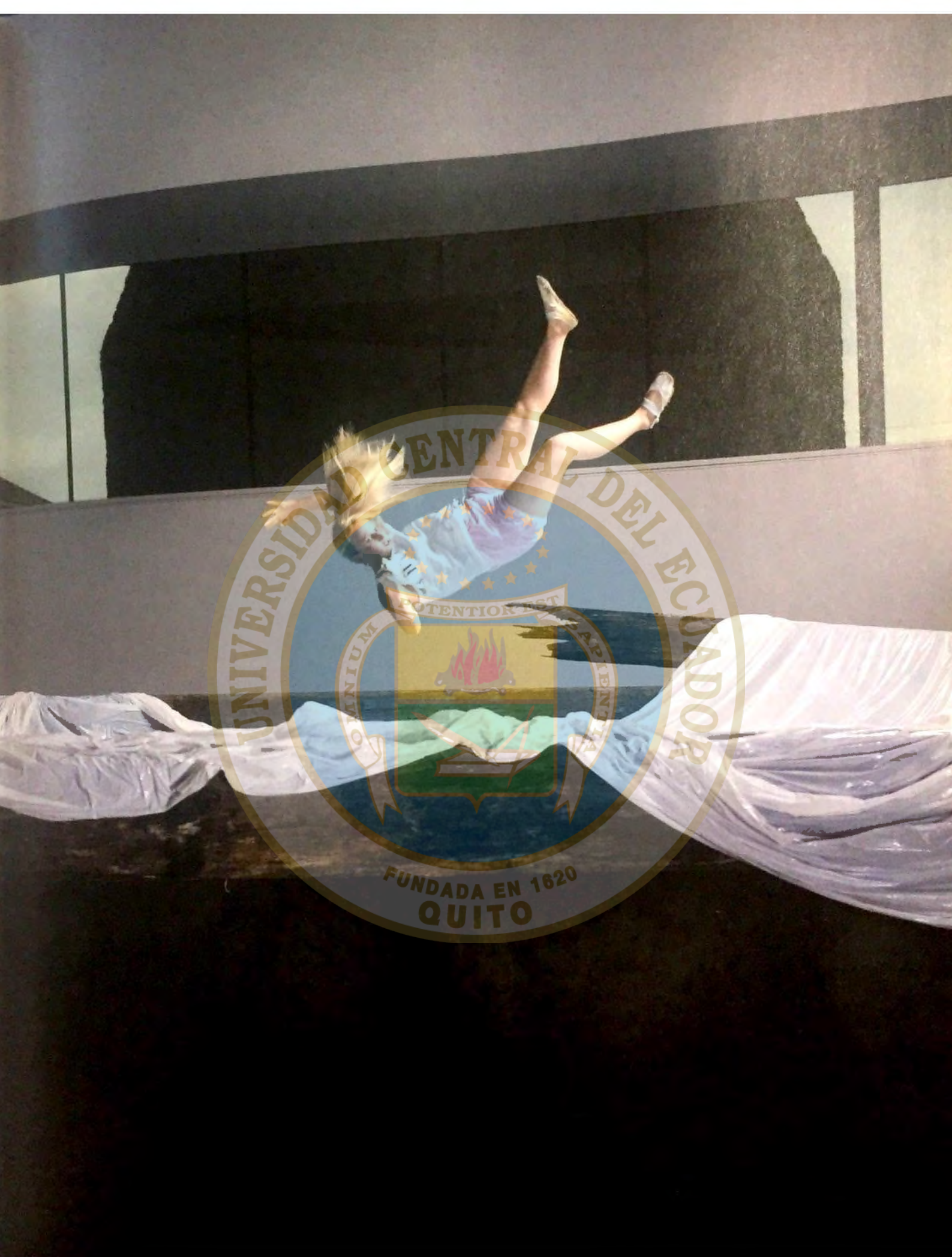


SELECTED EXHIBITIONS →

2012 Der nackte Mann, Lentos Kunstmuseum, Linz **2011** Staging Actor, Performance in Photography, since 1960, MoMA, New York, The Luminous Interval, Guggenheim Bilbao **2010** Matthew Barney, Prayer Sheet with the Wound and the Nail, Schaulager, Basle, The Modern Myth, Drawing Mythologies in Modern Times, MoMA, New York **2009** Matthew Barney & Elizabeth Peyton, Blood of Two, Deste Foundation, Hydra **2008** Matthew Barney, Contemporary Mythologies, Fondazione Merz, Turin

SELECTED PUBLICATIONS →

2012 Matthew Barney, Conversation Series, Walter König, Cologne, The Luminous Interval, Guggenheim Bilbao **2010** Matthew Barney, Prayer Sheet with the Wound and the Nail, Schaulager, Laurent Foundation, Basle, Matthew Barney, Drawing, Leonard, Volume 1, Schaulager, Basle **2009** Matthew Barney & Elizabeth Peyton, Blood of Two, Deste Foundation, Hydra, Matthew Barney, Contemporary Mythologies, Fondazione Merz, Hirtzheim, Turin



1 **Drawing Restraint 17**, 2010, production still

2 **DJED**, 2009–2011, cast iron and graphite block, 50.2 x 1031.2 x 1013.5 cm
Installation view, Gladstone Gallery, New York, 2011

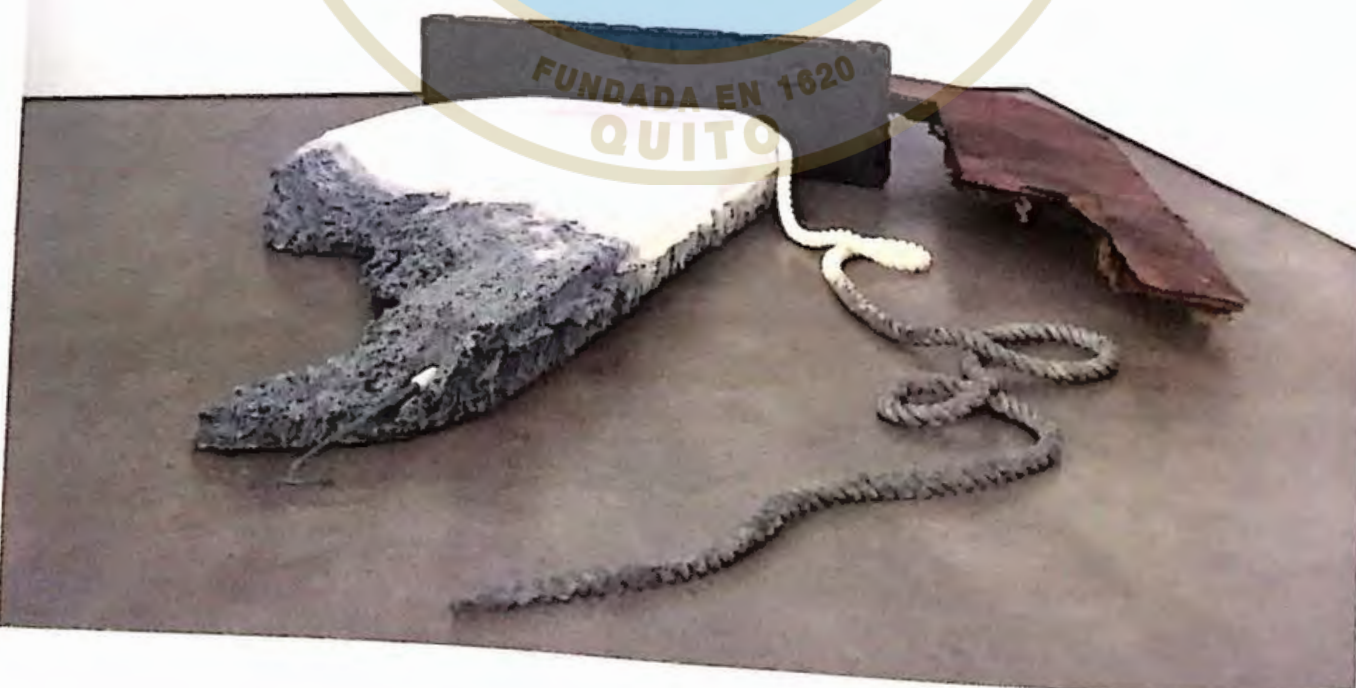
3 **Secret Name**, 2008–2011, cast lead, polycaprolactone, copper, zinc,
55.2 x 454.7 x 326.4 cm Installation view, Gladstone Gallery, New York, 2011

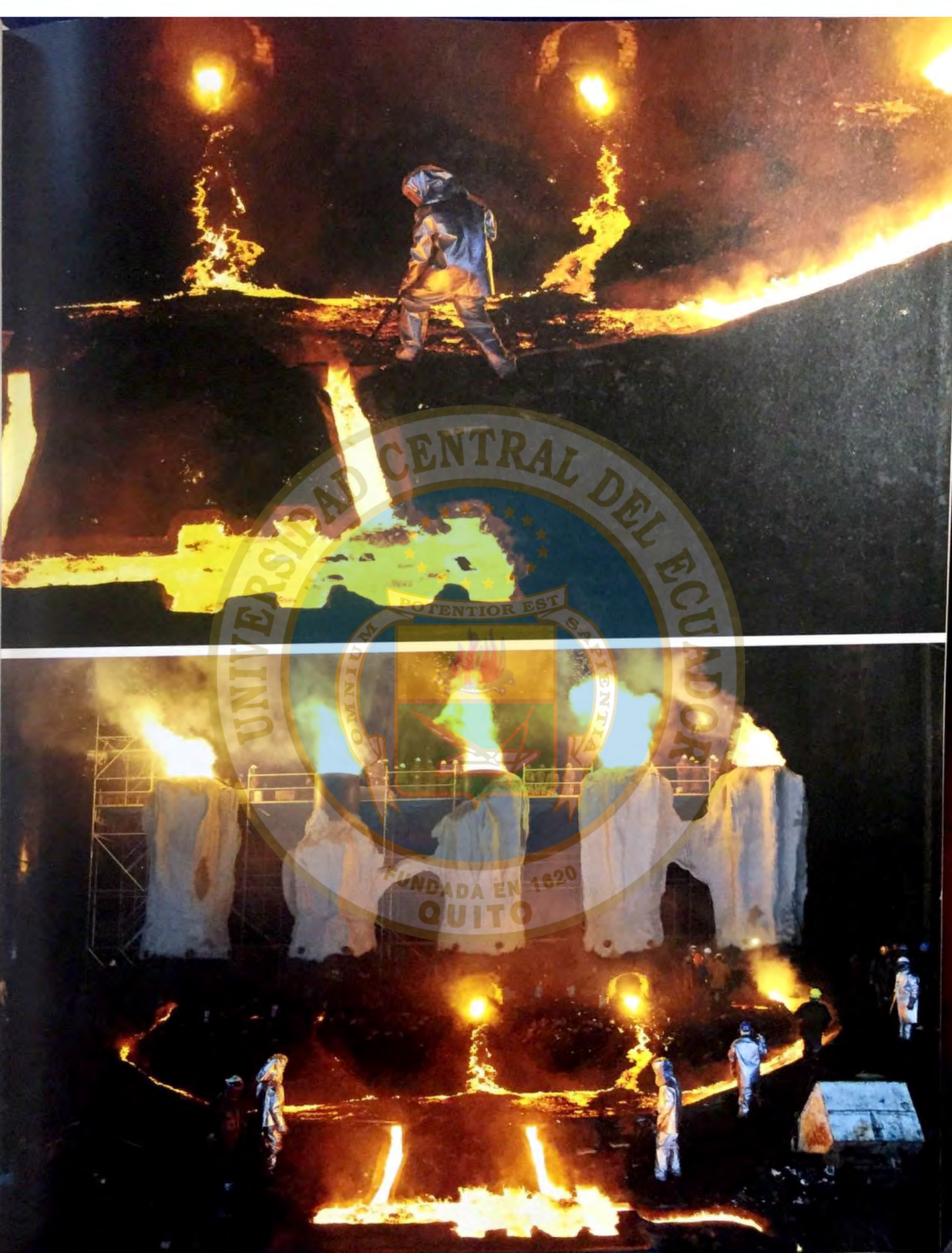
4 **KHU**, 2010, performance stills in collaboration with Jonathan Bepler

«Non ci sono liquidi infiammabili residui nel motore. Non c'è bisogno di preoccuparsi. Devo ricordarle che questa è una questione di sicurezza nazionale.»

«Não ficam líquidos inflamáveis no motor. Não há motivo para preocupação. Devo lembrar que se trata aqui de uma questão de segurança nacional.»

«En el motor ya no quedan líquidos inflamables. Así que no tienes que preocuparte. Tengo que recordarte que es una cuestión de seguridad nacional.»





Georg Baselitz

1938 born in Deutschbaselitz, lives and works at Lake Ammersee, Germany, and in Imperia, Italy

«Un pintor de Alemania.» Con esta autodefinición circunscribe Georg Baselitz su obra, profundamente arraigada en la historia de su país y en su patrimonio cultural. A finales de la década de 1960 comienza a poner sus temas cabeza abajo, con lo que abstrae el contenido de sus cuadros neoexpresivos. Desde 2005, Baselitz retoma antiguos temas pictóricos suyos y los reinterpreta en sus *Remixen*. La gravedad de sus pastosos cuadros tempranos se sustituyen por pinceladas ligeras y rápidas, y colores muy líquidos en tonos transparentes y brillantes. La postura de la mujer en *Ach, Mädchen schön* (2010) se asemeja mucho a la del cuadro que le sirvió de modelo, *Akt Elke* (1974), pero en la nueva versión los colores parecen fluir. El amarillo linda con el rosa, con un azul llamativo y con blanco, que sube disparado en la parte izquierda del lienzo. A pesar de su gran libertad creativa y su espontaneidad, Baselitz sigue unas normas: si en el modelo aparecía la figura oscura en un espacio amarillo, ahora el artista invierte los colores, como en un negativo fotográfico. Al igual que cuando invierte de posición sus temas, así aparecen a la vista temas que antes estaban ocultos. También el remix *Der Brief von der Front* (2012) es un negativo cromático de obras de los años 1998 y 1999. En aquel entonces, Baselitz utilizó como modelo un cuadro de 1947 de Alexander Ivánovich Laktionov, un representante soviético del realismo socialista. Temas como el del niño radiante que lee a sus padres la carta del frente dejaron su impronta en Baselitz durante su infancia en la antigua RDA. Si en su primera versión ya había desconstruido el positivismo propagandístico, en la de 2012 las figuras ya no son más que sombras: pintura pura, que flota entre pasado y presente, entre devenir y desaparecer.

«Un pittore tedesco.» Con questa autodescrizione, Georg Baselitz indica che il suo lavoro è strettamente collegato con la storia e il patrimonio culturale del suo paese. Alla fine degli anni Sessanta, l'artista ha iniziato a ribaltare i suoi stessi motivi pittorici, per estrarre il contenuto delle sue immagini neoespressioniste. Dal 2005 in poi, Baselitz riprende soggetti di quadri precedenti e li reinterpreta ex novo nella sua serie *Remixen*. Una pennellata leggera e svelta e colori fluidi in tonalità trasparenti e luminose contrastano con il tocco pesante e pastoso dei quadri anteriori. La posizione della donna in *Ach, Mädchen schön* (2010) è molto simile a quella dell'antecedente *Akt Elke* (1974), ma sembra che i colori fluiscono l'uno nell'altro: il giallo si perde nel rosa, nell'azzurro e nel bianco che emerge nella parte sinistra del quadro. Nonostante una maggiore libertà e spontaneità nelle immagini, Baselitz segue una linea concettuale: se nel quadro usato come antecedente la figura appariva scura su sfondo giallo, qui ne inverte i colori come in un negativo fotografico. Analogamente a tale inversione di motivi, appaiono anche forme nascoste: dal punto di vista cromatico, *Der Brief von der Front* (2012), ad esempio, è il negativo di lavori degli anni 1998 e 1999. All'epoca, Baselitz aveva usato come antecedente un dipinto del 1947 di Alexander Ivanovic Laktionov, un esponente sovietico del realismo socialista: motivi come lo splendido ragazzo che manda una lettera dal fronte alla sua famiglia influenzano Baselitz sin dall'infanzia, trascorsa nell'ex RDT. Se già nella prima versione l'artista aveva decostruito il positivismo propagandistico di immagini come questa, nella versione del 2012 le figure si distinguono appena, come ombre. Diventano pura pittura, altalenante tra passato e presente, tra l'essere e lo scomparire.

«Um pintor da Alemanha.» Com esta autodenominação que Georg Baselitz caracteriza o seu trabalho, o qual está profundamente enraizado na história da pátria e na herança cultural do artista. Em finais dos anos 60, Baselitz começa a inverter as temáticas com que trabalha, abstraindo o conteúdo das suas pinturas neoexpressivas. Desde 2005 que Baselitz retoma sujeitos de pinturas anteriores e os reinterpreta nos seus *Remixen*. A severidade das pinturas pastosas antigas rende-se, então, às pinceladas suaves e rápidas e às cores muito fluidas em tons transparentes e luminosos. Todos identificam a grande semelhança entre a postura da mulher de *Ach, Mädchen schön* (2010) e o modelo *Akt Elke* (1974), mas as cores afiguram-se agora fluidas. O amarelo sobrepõe-se ao rosa, ao azul garrido e ao branco que sobressai do lado esquerdo da pintura. Apesar da grande liberdade e espontaneidade criativa, Baselitz segue conceitos: no modelo, a figura surgia a escuro num espaço amarelo; agora Baselitz inverteu as cores, como se de um negativo fotográfico se tratasse. De forma semelhante, em termos de motivos, figuras que antes estavam ocultas são agora visíveis. Igualmente o remix *Der Brief von der Front* (2012) consiste num negativo cromático de obras dos anos de 1998 e 1999. Nessa altura, Baselitz usava como modelo uma pintura de 1947 de Alexander Iwanowitsch Laktionow, um representante soviético do Realismo Socialista. Motivos como o jovem radiante que lê à família a carta recebida da frente impregnaram a infância de Baselitz na ex-RDA. Embora, na primeira versão, Baselitz tenha já desconstruído o Positivismo propagandista, na versão de 2012 as figuras apenas são reconhecíveis como sombras: pura pintura, flutuando entre passado e presente, entre evolução e decomposição. K. W.



SELECTED EXHIBITIONS →

2012 Georg Baselitz: *Romanischer Kapitell*, Stiftung Moritzburg, Halle (Saale); Georg Baselitz: *Berliner Jahre*, Villa Schöninggen, Potsdam
2011 Baselitz: *Sculpteur*, Musée d'Art Moderne, Paris
2010 Georg Baselitz: *Recent Paintings*, Estação Pinacoteca, São Paulo
2009 Georg Baselitz: *Dresdner Frauen*, Galerie Neue Meister, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden; Georg Baselitz: *50 Jahre*, Museum Frieder Burda, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden

SELECTED PUBLICATIONS →

2012 Georg Baselitz: *New Paintings and a Sculpture*, Gagosian Gallery, New York
2011 Georg Baselitz: *Between Eagles and Pioneers*, White Cube, London; Baselitz: *Sculpteur*, Musée d'Art Moderne, Paris; Museums, Paris
2010 Georg Baselitz: *Collected Writings and Interviews*, Ridinghouse, London
2009 Georg Baselitz: *Gemälde und Skulpturen 1960-2008*, DuMont, Cologne; Georg Baselitz: *Skulpturen*, Catalogue raisonné, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden; Distanz, Berlin



- 1 **Der Brief von der Front**, 2012, oil on canvas, 265 x 207 cm
 2 Installation view, Georg Baselitz: *New Paintings and a Sculpture*, Gegosian Gallery, New York, 2012

- 3 **Ach, Mädchen schön**, 2010, oil on canvas, 250 x 200 cm

«In questi quadri tutto è citato, raccolto da frammenti o aggregato dalle mie riserve»

«Nestes quadros tudo é citação, junção de fragmentos ou conglomeração. Do meu espólio.»

«En estos cuadros todo son citas de mis reservas, que he juntado a partir de fragmentos o conglomerado.»





Karla Black

1972 born in Alexandria (Scotland), lives and works in Glasgow, United Kingdom

No se trata «tanto de la imaginación como cuerpo», dijo Karla Black en 2011 en una entrevista con motivo de su candidatura al premio Turner. Y esos cuerpos —de polvo de yeso de color pastel o de tierra, de hojas de papel o plástico arrugadas, casi siempre pintadas o tratadas con barra de labios, pasta de dientes o bronceador— se hallan consecuentemente en estados de transición: entre pintura y escultura, entre forma y antiforma, entre abstracción y figuración. Sus esculturas acentúan siempre lo evolutivo, lo escurridizo. Black cuelga una vez, como en su obra *Help Is Not Appealing* (2010), pedazos de papel pintados en algún lugar de la sala, híbridos entre pintura y móvil, y otra vez coloca —como en su trabajo para el premio Turner de 2011— una voluminosa escultura de papel espolvoreado con tiza en medio del local, protagonista al mismo tiempo de una presencia contundente y una fragilidad efímera. Cuelga del techo con hilos invisibles unas hojas de celofán o polietileno, apretujadas aparentemente con desidia y pintadas con laca de uñas o con tiza, como espíritus de cuerpos sólidos, o se remite, con grandes montones de capas peligrosamente sueltas de compost, arena o grava, al minimalismo y al land art. Después reinventa con un guiño de complicidad, mediante esculturas de tarta y caramelo, la escultura en forma de «pastelería» (con un toque feminista). Sin embargo, aunque sus obras se refieren claramente a temas de historia del arte o feministas, Black siempre rechaza enérgicamente cualquier lectura unilateral de sus trabajos. A fin de cuentas, el significado de estos permanece siempre vinculado a la múltiple materialidad y al juego frágil de sus objetos, tan efímeros como provisionales y siempre inmersos en el devenir y el perecer.

Per lei non si tratta «tanto dell'immaginazione, quanto del corpo», ha detto Karla Black nel 2011 in un'intervista sulla sua nomination per il premio Turner. E quei corpi, fatti di polvere di gesso o terra color pastello, di carta stropicciata o pellicola di plastica sgualcita, di solito verniciate o trattate con rossetto, dentifricio o spray abbronzante, restano costantemente a cavallo tra pittura e scultura, tra forma e antiforma, tra astrazione e figurazione. Le sue sculture sottolineano sempre ciò che è processuale e irrimediabile. Come nel suo *Help Is Not Appealing* (2010), Black appende pezzi di carta dipinta che oscillano tra dipinto e *mobile*; altre volte, come per il suo contributo al premio Turner nel 2011, appende una grande scultura di carta impolverata di gesso nel mezzo della sala, dando prova sia di presenza massiccia, sia di fragilità transitoria. Con apparente noncuranza, appende al soffitto usando fili invisibili fogli di cellophane o di polietilene dipinti con il gesso o con lo smalto per unghie, come fantasmi di corpi solidi, oppure allude all'arte minimalista e alla land art con massicce montagne precariamente stratificate di compost, sabbia per costruzioni e ghiaia. Poi con una strizzata d'occhio, reinventa attraverso sculture di torte e caramelle, la scultura sotto forma di 'dolciumi' (con un tocco femminista). Anche se molte delle sue opere fanno riferimento alla storia dell'arte e alle questioni femministe, la Black le ha difese più volte e con veemenza contro una lettura unilaterale. Alla fine, il loro significato è sempre legato alla materialità e all'interagire ricco e delicato dei suoi corpi, effimeri quanto in costante crescita e decadimento.

Não se trata «tanto de imaginação, mas mais de corpos» afirmou Karla Black, em 2011, numa entrevista aquando da sua nomeação para o prémio Turner. E estes corpos (em terra ou pó de gesso em tons pastel, em papel amarrutado ou películas plásticas amarfanhadas, sobretudo pintados ou trabalhados com batom, dentífrico ou spray bronzeador) encontram-se, consequentemente, em estados transitórios: entre pintura e escultura, entre forma e antiforma, entre abstração e concretismo. As suas esculturas realçam sempre o aspeto processual e infixável. Por vezes, como em *Help Is Not Appealing* (2010), Black pendura pedaços de papel à solta pelo espaço, oscilando entre pintura e móveis; outras vezes, como no contributo para o prémio Turner 2011, apresenta uma escultura estatelada em papel empoeirado no meio da sala, que testemunha tanto uma presença imponente como uma fragilidade efémera. Black pendura no teto, de forma aparentemente descuidada, películas plásticas enrugadas e pintadas com verniz das unhas ou giz, como fantasmas de corpos sólidos, em fios invisíveis; ou remete, com volumosos montes de adubo, areia ou gravilha, perigosamente soltos, para o Minimalismo ou a land art. Mais tarde, a artista volta a descobrir a escultura como um processo de «cozedura» vacilante (e transposto de modo feminista) com esculturas de bolos de camadas e guloseimas. Porém, pese embora os seus trabalhos fazerem uma referência clara a motivos feministas e de História da Arte, Black opõe-se, assertiva e reiteradamente, a uma interpretação unívoca das suas obras. O significado das obras, no final, jaz sempre na variegada materialidade e no jogo frágil dos corpos — tão efémero como transitório e num permanente devir e perecer.

D. M.



SELECTED EXHIBITIONS →

2012 Karla Black, Gallery of Modern Art, Glasgow; Concentrations 56, Karla Black, Ullrich Museum of Art, Dallas **2011** Karla Black, Scotland x Venice Art, Venice Biennale, Venice; Turner Prize, Baltic Centre for Contemporary Art, Gateshead; Frauenzimmer Museum, Morsbroich Leverkusen **2010** Karla Black, Ten Sculptures, Kunsthaus Nürnberg **2009** Karla Black, Modern Art Oxford; Karla Black, Kunstverein, Hamburg; Karla Black, Migros Museum, Zurich; Karla Black, Inverleith Museum, Edinburgh

SELECTED PUBLICATIONS →

2011 Karla Black, Scotland x Venice, Palazzo Pisani (S. Maria), Venice; Fruitmarket Gallery, Edinburgh; Frauenzimmer Museum, Morsbroich, Leverkusen; Kerper, Bielefeld; Arts & Anzale, Concordia Museum, Reggio Emilia; Frankfurter Kunstverein, Frankfurt am Main; OMA, Milan **2010** Karla Black, Inverleith, The Counts and Baroness, Zurich



- 1 **For Another Purpose**, 2012, cellophane, sellotape, paint, plaster powder, powder paint, nail varnish, 160 x 445 cm. Installation view, Schinkel Pavillon, Berlin, 2012
- 2 **Help Is Not Appealing**, 2010, sugar paper, chalk, spray paint, ribbon, 53 x 54 x 42 cm

«Il mio lavoro non è astratto solo in senso pittorico/figurativo/rappresentazionale, ossia in termini di immagine, ma è anche materialmente astratto, in quanto le sostanze e le strutture che lo formano sono ritardate a uno stato di potenzialità primordiale.»

- 3 Installation view, *Karla Black*, Scotland + Venice, Palazzo Pisani (S. Maria), 54th Venice Biennale, 2011. Curated by the Fruitmarket Gallery, Edinburgh
- 4 Installation view, *BALTIC Presents Turner Prize 2011*, BALTIC Centre for Contemporary Art, Gateshead, 2011

«O meu trabalho não é apenas pictórico/figurativo/representacionalmente abstrato em termos de imagem, é também materialmente abstrato, no sentido em que as substâncias e as estruturas que o constituem se dilatam em estados de potencial primário.»

«Mi obra no solo es pictórica, figurativa y representacionalmente abstracta desde el punto de vista de la imagen, sino también materialmente abstracta porque las sustancias y estructuras que la conforman se retrotraen a estados de potencial primario.»





3



Cosima von Bonin

1962 born in Mombasa, Kenya, lives and works in Cologne, Germany

«Somos muchos.» Así reza el lema, aparentemente simple, que Cosima von Bonin ha tomado prestado del grupo musical alemán Tocotronic para su exposición itinerante cuatripartita «The Lazy Susan Series» (2010-2012). El caso es que la expresión alude al modo de proceder polifacético de Von Bonin: siempre implica a amigos en sus proyectos, a otros artistas, músicos y modistos, cineastas y escritores: en sus exposiciones se remite siempre a predecesores y modelos, y deletrea de este modo la creación artística como proceso social inserido en su contexto. Con respecto a su modo de trabajar, ha comentado recientemente: «Mi cerebro no está para inventarlo todo por su cuenta». Por analogía con la figura circular del bucle, en cada nuevo lugar de exposición de la «Lazy Susan Series» rotaban tanto los espectadores como las obras, que se mostraban en nuevas versiones o se sustituían por otras distintas. Esta forma de colaboración colectiva, estas estrategias de retomar y repetir, también pueden interpretarse como alusiones a los procesos económicos de reciclaje, marcados sobre todo por la creciente autoexplotación y por el imperativo de la creatividad absoluta. En su exposición «The Fatigue Empire», que pudo verse en 2010 en la Kunsthhaus de Bregenz, Von Bonin plasmó en sus obras de un modo especialmente tajante el principio del cansancio, del abatimiento y de la pereza, y les confirió una connotación positiva: escuchando el dub techno del músico Moritz von Oswald aparecen animales de peluche decaídos y agotados, tirados sobre sillas y mesas o delante de sus cabañas. El «imperio fatigado» del que hablaba el título de la exposición aparecía literalmente como la promesa de un estado distendido en plena relajación colectiva, por mucho que el camino para llegar ahí sea probablemente todo menos fácil.

«Siamo in tanti.» Questo è lo slogan, a prima vista molto semplice, che Cosima von Bonin ha preso in prestito dalla band tedesca Tocotronic e adottato come motto per la sua esposizione itinerante in quattro parti «The Lazy Susan Series» (2010-2012). Lo slogan si riferisce alla complessa procedura messa in atto dalla Bonin, che coinvolge sempre nei suoi progetti altri artisti, musicisti e stilisti, registi e scrittori, che nelle sue mostre cita come modelli ispiratori, definendo così l'atto artistico come un processo sociale inserito in un contesto. Riferendosi al suo modo di fare arte, ha detto di recente: «Il mio cervello non ce la fa a immaginare sempre tutto da solo». Analogamente alla figura circolare del loop, ogni volta che la mostra «Lazy Susan Series» raggiunge una nuova località, cambiano sia i partecipanti, sia i lavori esposti, che vengono sostituiti con opere diverse o nuove versioni delle stesse. Questo tipo di opera collettiva, queste strategie di acquisizione e ripetizione, si possono anche interpretare come riferimento a possibili opzioni per la ripresa economica fondate soprattutto su un migliore sfruttamento dell'esistente e dalla necessità di una creatività illimitata. Nella mostra «The Fatigue Empire», organizzata nel 2010 alla Kunsthhaus Bregenz, la Bonin si focalizza intensamente sul principio della fatica, del lasciarsi andare e della pigrizia, modificandone la connotazione in senso positivo. Al ritmo della musica techno dub del musicista Moritz von Oswald, animali di peluche penzolano mollemente da sedie, tavoli o strutture sopraelevate. L'«impero della stanchezza» cui fa riferimento il titolo della mostra sembra letteralmente la promessa di uno stato di relax collettivo, anche se il modo per raggiungerlo può sembrare tutt'altro che facile.

«Nós somos muitos» – Cosima von Bonin tomou este slogan, aparentemente muito simples, de empréstimo da banda alemã Tocotronic enquanto lema para a sua exposição itinerante de quatro partes «The Lazy Susan Series» (2010-2012). O slogan explora o modo de procedimento complexo de Bonin: a todos os momentos, a artista liga amigos, outros artistas, músicos e designers de moda, realizadores e autores aos seus projetos; muitas vezes, remete nas suas exposições para antecessores e modelos e expõe o fazer arte enquanto processo social com uma relação contextual. A propósito da sua forma de trabalhar, comentou há pouco tempo: «O meu cérebro não existe para conceber sempre tudo». Analogamente à figura circular do loop, em cada novo local da exposição «Lazy Susan Series», havia uma rotação quer dos participantes, quer também dos trabalhos, que eram substituídos ou mostrados em novas versões. Este género de colaboração coletiva, estas estratégias de assunção e da repetição podem também ser entendidos enquanto alusão a contextos de aproveitamento económicos marcados sobretudo pela crescente autoexploração e a obrigação da criatividade absoluta. Na sua exposição «The Fatigue Empire», que pôde ser vista em 2010 na Kunsthhaus Bregenz, von Bonin tornou o princípio do cansaço, do relaxamento e da preguiça no tema dos seus trabalhos de forma especialmente marcante, conotando-o assim positivamente: ao som de dub-techno do músico Moritz von Oswald, bonecos de peluche frouxos e cansados laureiam sobre cadeiras, mesas ou perante cabanas. O «reino cansado», do qual o título da exposição fala, mostrou-se aqui muito literalmente enquanto promessa de um estado frouxo de relaxamento coletivo – mesmo que o percurso até aí seja tudo menos fácil.

D. M.

SELECTED EXHIBITIONS →

2011 Cosima von Bonin: Character Appropriation, Kemper Art Museum, St. Louis 2010-2011 Cosima von Bonin: The Lazy Susan Series: A Rotating Exhibition, Witte de With, Rotterdam; Arnolfini, Bristol; Musée d'Art Moderne et Contemporain, Genève; Museum Ludwig, Cologne 2010 Cosima von Bonin: The Fatigue Empire, Kunsthhaus Bregenz; Cosima von Bonin: The Idlers Playground, Sculpture International, Rotterdam 2009 Compass at Hand, MoMA, New York

SELECTED PUBLICATIONS →

2011 Cosima von Bonin: Character Appropriation, Kemper Art Museum, St. Louis; Cosima von Bonin: The Lazy Susan Series, 1034, Museum Ludwig, DuMont, Cologne; Cosima von Bonin: Source: Book, Witte de With, Rotterdam; Whitney Museum, New York 2010 Cosima von Bonin: The Fatigue Empire, Kunsthhaus Bregenz; Walther König, Cologne 2009 Compass at Hand, MoMA, New York





- 1 **Idler, Lezzer, Tasspiece**, 2010, steel, fibreglass-reinforced plastic, aluminium, polystyrene, lacquer, 450 x 134 x 179 cm
2 Installation view, *Cosima von Bonin's Far Niente for Witte de With's Sloth Section, Loop #01 of the Lazy Susan Series, a Rotating Exhibition*, Witte de With, Rotterdam, 2010
3 **Wir sind viele (& M's Sound Exploration 4: Köln)**, 2011, cotton, polyfill, wood, corrugated cardboard, lacquer, dimensions variable. Installation view, Museum Ludwig, Cologne, 2011

«Ci sono poche persone al mondo cui mi sento vicina, e questi pochi devono servire a tutto. Li sfrutto, ma li curo anche, li corteggio, tutto insieme.»

«Sinto-me próxima de muito poucas pessoas neste planeta e essas poucas têm de sofrer as consequências. São explorados por mim, mas também cuidados, cortejados, tudo ao mesmo tempo.»

«Me siento cercana a muy pocas personas de este planeta, y esas pocas lo pagan. Las exploto, pero también las cuido y agasajo, todo al mismo tiempo.»





Monica Bonvicini

1965 born in Venice, Italy, lives and works in Berlin, Germany

Como si fuera un iceberg artificial, la escultura *She Lies*, de Monica Bonvicini, navega a la deriva desde 2010 en el fiordo de Bjørvika, frente a la ópera de la capital noruega, Oslo. La estructura de vidrio reflectante, que sobresale hasta 17 m del agua, recuerda al cuadro *El mar de hielo* (1823-1824) de Caspar David Friedrich, que muestra un pecio atrapado en el hielo eterno como símbolo de la relación entre naturaleza y cultura, civilización y fracaso. La escultura de Bonvicini también aborda esta relación: utiliza materiales de la modernidad —acero y vidrio— y señala las estructuras de poder y los significados estético-políticos ocultos tras los gestos arquitectónicos. Como escribe la artista en el texto para el concurso: «La escultura en el agua representa un estado permanente de erección/construcción». También en otras esculturas, videos, textos, collages e instalaciones trata de las relaciones entre espacio, poder, roles de género y representación. Con su deslumbrante escultura colgante de 148 tubos de neón (*Light Me Black*, 2009) exacerbó el momento moderno de la invasión luminosa en el «templo de luz» de Renzo Piano hasta tal punto que los visitantes quedaban cegados por la intensidad de la luz y perdían momentáneamente la orientación. Un uso muy distinto de la luz es el que hace en la escultura *Run* (2012), compuesta de letras de 9 m de altura y que se instaló con carácter permanente en el Parque Olímpico de Londres. Unos diodos luminosos incorporados hacen que las letras reluzcan en la oscuridad y parezcan casi transparentes, mientras que durante el día reflejan el entorno. Por alusión a la música rock de la década de 1970, como *Born to Run* de Bruce Springsteen o *Run, Run, Run* de The Velvet Underground, la escultura puede entenderse como un llamamiento a salir corriendo.

La scultura *She Lies* di Monica Bonvicini galleggia come un iceberg artificiale nel fiordo di Bjørvika di fronte al Teatro dell'Opera di Oslo dal 2010. Questa struttura in vetro riflettente che s'innalza dall'acqua fino a raggiungere 17 m di altezza ricorda il dipinto *Il mare di ghiaccio* (1823-1824) di Caspar David Friedrich, in cui il relitto di un'imbarcazione intrappolata nel ghiaccio eterno simboleggia lo stretto rapporto tra natura e cultura, civiltà e fallimento. Anche l'opera della Bonvicini richiama questo rapporto, e l'uso di materiali tipici dell'architettura moderna e creati dall'uomo, come l'acciaio e il vetro, mette in evidenza le strutture del potere, e i significati estetici e politici che vanno oltre il gesto architettonico e scultoreo. Nelle parole stesse dell'artista: «La scultura sull'acqua è il simbolo del perenne stato di erezione-costruzione». Il tema dei rapporti tra spazio, potere, ruoli legati ai sessi e rappresentazione è ripreso anche in altre sculture, video, testi, collage e installazioni. Con la chiara e luminosa scultura sospesa costituita da 148 tubi al neon (*Light Me Black*, 2009), l'artista mette in risalto il moderno gioco di luci da Renzo Piano, il cosiddetto «tempio di luce», in cui l'effetto che si ottiene è un bagliore talmente accecante che il visitatore perde per un attimo l'orientamento. Molto diverso è il ruolo della luce nella scultura *Run* (2012), un'opera costituita da lettere dell'alfabeto alte 9 m, installata permanentemente all'interno del Parco Olimpico di Londra. Di notte, nei diodi luminosi è possibile leggere le lettere dell'alfabeto, che sembrano quasi trasparenti, mentre di giorno vi si riflette l'ambiente circostante. Richiamandosi a canzoni rock degli anni Settanta, come *Born to Run* di Bruce Springsteen oppure *Run, Run, Run* dei Velvet Underground, la scultura si può interpretare anche come un appello a fuggire via.

Como um icebergue artificial, a escultura *She Lies* de Monica Bonvicini flutua desde 2010 no Fiorde de Bjørvika à frente da ópera na cidade norueguesa de Oslo. A construção de vidro que emerge da água até uma altura de 17 m, refletindo o que a rodeia, lembra a pintura de Caspar David Friedrich *O Mar de Gelo* (1823-1824) que, como símbolo da relação entre a natureza e a cultura, a civilização e o fracasso, mostra os destroços de um navio no gelo eterno. A escultura de Bonvicini também tematiza estas relações: com aço e vidro, a artista utiliza materiais do Modernismo e remete para as estruturas de poder e os significados estético-políticos, que se escondem atrás dos gestos arquitetônicos. Como a artista escreve no texto destinado ao concurso: «A escultura na água representa um estado permanente de "ereção/construção"». Também noutras esculturas, videos, trabalhos textuais, colagens e instalações, Bonvicini recorre a relações de espaço, poder, papéis de género e representações. Com a sua escultura suspensa ofuscantemente clara de 148 tubos de néon (*Light Me Black*, 2009) sobre-exaltou de tal forma o momento moderno da inundação de luz no «templo da luz» de Renzo Piano, que a forte iluminação ofuscava os visitantes ao ponto de perderem momentaneamente a orientação. Na sua escultura de caracteres *Run* (2012) de 9 m de altura, permanentemente instalada no Parque Olímpico em Londres, a artista coloca a luz de uma forma completamente diferente. Diodos de luz integrados fazem com que as letras acendam no escuro, parecendo quase transparentes, enquanto de dia espelham o ambiente circundante. Referindo-se a músicas de rock dos anos 70, como *Born to Run* de Bruce Springsteen ou *Run, Run, Run* dos The Velvet Underground, a escultura pode ser entendida enquanto apelo à fuga.

K. W.

SELECTED EXHIBITIONS →

2012 Monica Bonvicini: *Desire Desire Desire*, Deichtorhallen, Hamburg; Museum Apteberg, Mönchengladbach; Monica Bonvicini: *Run*, Olympic Park, London 2011 Monica Bonvicini: *CAC*, Málaga (Illuminations, 34th Venice Biennale, Venice 2010 Monica Bonvicini: *Both Ends*, Kunsthalle Filderichshaus, Kassel 2009 Monica Bonvicini: *Museion*, Bolzano; Monica Bonvicini: *FRAC*, Carquefou; Monica Bonvicini/Tom Burr: *Städtische Galerie im Lenbachhaus & Kunstbau*, Munich; Kunstmuseum, Basle

SELECTED PUBLICATIONS →

2012 Monica Bonvicini: *Disegni*, Museum Apteberg, Mönchengladbach; Deichtorhallen, Hamburg; Distanz, Berlin 2011 Monica Bonvicini: *A Black Hole of Needs, Hopes and Ambitions*, CAC, Málaga 2010 Monica Bonvicini: *Both Ends*, Kunsthalle Filderichshaus, Kassel; Walther König, Cologne 2009 Monica Bonvicini: *This Hammer Means Business*, Museum, Bolzano; Walther König, Cologne; Monica Bonvicini: *Lenbachhaus & Kunstbau*, Munich; DuMont, Cologne





- 1 **She Lies**. 2010, polystyrene, concrete pontoon, stainless steel, reflecting glass panels, glass splinters, anchoring system, size above sea level 1700 x 1600 x 1200 cm. Public sculpture, Bjervika Fjord, in front of the Norwegian Opera Ballet, Oslo 2010
- 2 **15 Steps to the Virgin**. 2011. 4 sculptures, mixed media (1 staircase in three segments, wood, broken mirror tiles, Fomica, PVC, noise insulation mat, rope lights, cables, electrical sockets, 107 x 400 x 450 cm; 2 staircase in three segments, wood, mirrors, neon light tubes, metal grid, plywood, noise insulation mat, cables 118 x 501 x 372 cm; 3 staircase in four segments, mirror-coated wood, black painted wood, screw threads, screw nuts, 169.5 x 566 x 436 cm; 4 wood, silver PVC, 167 x 131 x 222 cm). Installation view, 54th Venice Biennale, Venice, 2011
- 3 **Light Me Black**. 2009, 147 fluorescent lights, white metal fixtures, steel structure, electrical cables, 2 breakers, steel chains, approx 160 x 550 x 140 cm, height variable. **Plastered**. 1998, drywall panels, Styrofoam, variable dimensions. Installation view, The Art Institute of Chicago, 2009
- 4 **Run**. 2010, 12 mm ESG white-glass with inside Ipachrome coating, PVB foil, 10 mm TVG white-glass, Dibond mirror, stainless steel, stainless steel cover (with mirror polished surface), high-performance-LED in plastic cover, each letter 9 x 5 x 1.2 m, total weight 46 tonnes. Public sculpture, Olympic Park, London, 2012

«Decisi di provare l'arte perché era l'unico modo di essere un'intellettuale e una lavoratrice manuale al tempo stesso»

«Decidi tentar, porque era a única forma de ser uma trabalhadora e uma intelectual ao mesmo tempo.»

«Decidí probar con el arte porque era la única manera de ser una trabajadora y una intelectual al mismo tiempo.»





Cecily Brown

1969 born in London, United Kingdom, lives and works in New York (NY), USA

Como promete su título, *The Fox and Geese* (2008-2011) es un aluvión de pintura esparcida en todas direcciones. Se ven montones de tonos grisáceos, algunos rojos amarronados, parches de color, pinceladas sueltas, grandes curvas que parecen indicar que la obra ha cambiado repetidamente de opinión con respecto a su orientación. Se podría formular fácilmente el siguiente juicio: «Aquí no veo más que colores confusamente amontonados y contenidos por una multitud de extrañas líneas que forman un muro de pintura». Esta cita pertenece al clásico relato de Balzac *La obra maestra desconocida*, donde se describe un retrato recién terminado tras diez años de trabajo. Fuera de la mente del pintor, el lienzo no muestra más que caos y un pie perfectamente hermoso que destaca del entorno, todo un milagro que admirar. Hoy, por supuesto, nos gustan, en vez del pie, los colores confusamente amontonados y la profusión de extrañas líneas, que son condenadamente difíciles de pintar si se desea que mantengan el equilibrio entre la falta de sentido y la adopción de una forma, entre el compromiso con la idea de un gesto expresivo y el rechazo moderno, entre la abstracción y la figuración. Según Brown: «Evito a menudo utilizar los términos figuración y abstracción porque siempre he intentado hacerlo de las dos maneras. Quiero que la experiencia de mirar una de mis pinturas sea similar al proceso de realizar la pintura, vas de la visión de conjunto a algo muy intenso y detallado, y después vuelves al conjunto». Esta visión de conjunto sigue siendo incondicionalmente abstracta, pero cuando se entra en ella, las distintas pinceladas reflejan multitud de referencias.

Come si può intuire dal titolo, *The Fox and Geese* (2008-2011), è una ridda confusa di colori che fuggono in ogni direzione. Si vedono molte tonalità grigiastre, alcuni rossi brunastri, macchie di colore, pennellate singole, curve larghe che danno l'impressione che l'opera abbia cambiato opinione un paio di volte sulla direzione che intendeva prendere. Si potrebbe anche giungere alla conclusione che: «Non vedo altro che masse di colore confuse e una moltitudine di linee fantastiche che vanno a creare un muro compatto di colore». Questa frase viene dalla classica storia di Balzac *Il capolavoro sconosciuto*, nel punto in cui descrive un ritratto appena finito dopo un decennio di lavoro. Tranne che nella mente del pittore, la tela non mostra altro che caos, con l'unica eccezione di un piede perfettamente formato che ne sporge, una meraviglia per gli occhi. Oggi, naturalmente, vogliamo le masse confuse di colore e le moltitudini di linee fantastiche, non il piede: tale effetto è maledettamente difficile da dipingere se si desidera mantenere l'equilibrio tra il non avere senso e il coagularsi in una forma, tra l'impegno nel confronti dell'idea di un gesto espressivo e di quella di rifiuto modernista, tra astrazione e figurazione. Secondo Brown: «Mi capita spesso di evitare l'uso dei termini figurazione e astrazione, perché ho sempre cercato di fare entrambe le cose. Voglio che guardare uno dei miei quadri sia un'esperienza simile al processo di creazione del dipinto: si va dal quadro generale a qualcosa di molto intenso e dettagliato, per poi tornare indietro». Il quadro generale resta incondizionatamente astratto, ma quando ci si addentra nel dettaglio, le singole pennellate assumono una moltitudine di riferimenti.

Conforme o título prenuncia, *The Fox and Geese* (2008-2011) é uma agitação de cor fugindo em todas as direções. Veem-se muitas tonalidades acinzentadas, algumas vermelhas acastanhadas, manchas de cor, pinceladas únicas, curvas amplas que parecem como que a obra tivesse mudado algumas vezes de ideias quanto à sua orientação. É muito possível chegar-se à seguinte apreciação: «Não consigo ver origem na narrativa clássica de Balzac, *A obra-prima desconhecida*, que descreve um retrato acabado de ser feito após uma década de trabalho. Fora da mente do pintor, a tela apenas mostra o caos, incluindo um pé perfeitamente belo emergindo, um enigma a contemplar. Atualmente, é evidente que queremos massas confusas de cor e inúmeras linhas fantásticas e não o pé, mas estas são extremamente difíceis de pintar se pretendemos que mantenham o equilíbrio entre o não fazer sentido e o cristalizar numa forma, entre o comprometer-se com a ideia de um gesto expressivo e a recusa modernista, entre o abstrato e o figurativo. De acordo com Brown: «Evito frequentemente utilizar os termos de figurativo e abstrato, porque sempre tentei tê-los das duas maneiras. Quero que a experiência de olhar para uma das minhas pinturas seja semelhante ao processo de fazer a pintura – parte-se da grande imagem para algo muito intenso e detalhado, e depois retrocede-se novamente». Esta grande imagem permanece incondicionalmente abstrata, mas ao penetrá-la, a pincelada única encerra inúmeras referências. L. E.



SELECTED EXHIBITIONS -

2012 Cecily Brown Essl Museum Klosterneuburg, S2R Ausliche Sammlung Eric & Thamaros Werkschad, Leipzig 2011 Collection Platform 1, Circulation, FinchukArtCentre Kiev 2010 Cecily Brown Based on a True Story, Kunstergesellschaft, Hanover, GEM The Hague, Lust und Laster: Die 7 Todsünden von Dürer bis Nauman, Kunstmuseum Bern 2009 Cecily Brown Deconstructing Hamburg Visible Invisible Against the Security of the Real Parasol unit, London.

SELECTED PUBLICATIONS -

2012 Cecily Brown Sammlung Essl, Klosterneuburg, Cecily Brown Rizzoli, New York 2011 Cecily Brown Gagosian Gallery, London 2010 Cecily Brown Based on a True Story, Kunstergesellschaft, Hanover, Snodgrass, Cologne, Lust und Laster: Die 7 Todsünden von Dürer bis Nauman, Kunstmuseum, Bern, Hata Cantz, Ostfildern.



- 1 **The Fox and Geese**, 2008–2011, oil on linen, 63.5 x 55.9 cm
 2 **Wake, Awake, for Night Is Flying**, 2010, oil on linen, 226.1 x 246.4 cm

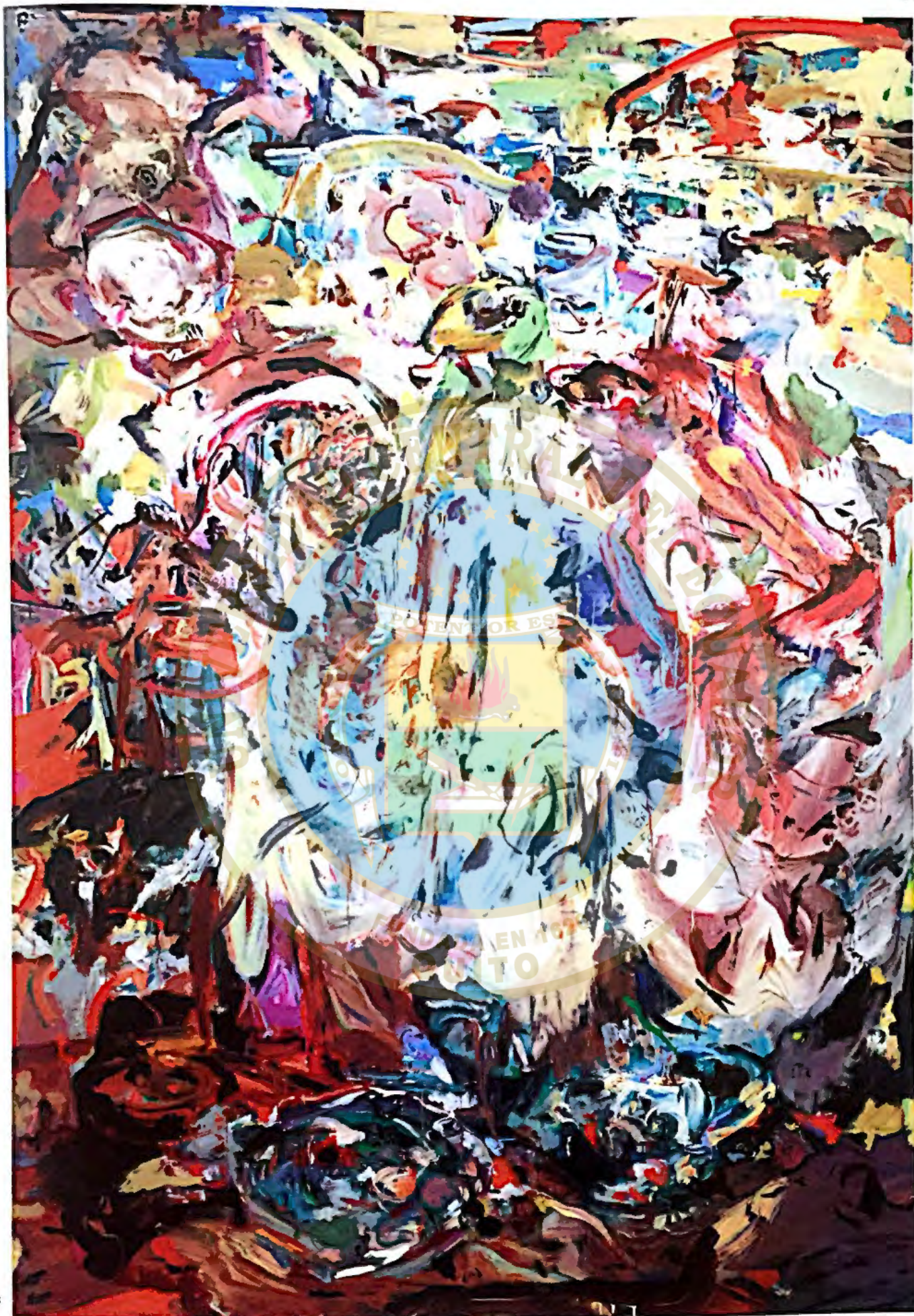
«Lo spettatore è un essere vivente che respira, che si muove nello spazio, e voglio che la pittura venga vissuta in questo modo. Voglio che la mia pittura imiti la vita in questo modo. Voglio che l'esperienza di guardarlo somigli molto all'esperienza di camminare attraverso il mondo.»

- 3 **The Torment of the Tablecloth**, 2006–2010, oil on linen, 195.6 x 139.7 cm

«O observador é um ser que vive e respira e que se move no espaço, e eu quero que a pintura seja experienciada dessa forma. Quero que a minha pintura imite a vida desse modo. Quero que a experiência de olhar para a pintura seja muito semelhante à experiência de andar pelo mundo.»

«El espectador es un ser vivo que respira y se mueve en el espacio y yo quiero que la pintura se viva igual. Quiero que mi pintura imite la vida de esta manera. Quiero que la experiencia de su contemplación sea en gran medida como la experiencia de caminar por el mundo.»





Glenn Brown

1966 born in Hexham, lives and works in London, United Kingdom

Activo durante mucho tiempo en las fronteras de lo experimental en cuanto a la aplicación de pintura se refiere, en un lugar donde la ejecución parece excitante y provocadora, pero en realidad es cuidadosamente medida, Glenn Brown ha iniciado otra ronda de instrucciones en su diálogo furiosamente expansivo con la tradición pictórica, al tiempo que mantiene la efervescencia de las superficies. El resultado es la furiosa propagación de la mezcla de géneros al realinear las categorías académicas de representación (naturalezas muertas, retratos, desnudos, esculturas figurativas) y los estilos e iconografías de los artistas que los pintaron (desde Rembrandt y Fragonard, a Chardin y Van Gogh) con sus formatos y apariencias originales (marcos ovales, las «medallas de oro» al mérito del establishment), combinados con toda la fuerza de los recursos tecnológicos del artista (fotografías, escaneados, recortes, ampliaciones y otras innumerables modificaciones) y vueltos a acoplar a un sistema de conmutación de referencias contemporáneas (a la cultura popular, artistas recientes y *mark-making* abstracto). Para Brown, el ingenio llevado al límite es el disolvente universal que logra que el espacio entre tragedia y farsa desaparezca para siempre. Como dan fe los efectos espaciales vertiginosos de los grumos de pintura en una figurilla de bronce (por ejemplo, *Fée aux Fleurs*, 2011) o la suntuosa reinterpretación de la grisalla en un cuadro como *Carnival* (2011), su seña de identidad —una pintura con una plasticidad de *performance*— está implicada en un diálogo eternamente irresoluto entre la apropiación gestual, el abandono visceral y la restauración conceptual. En este proceso, la pintura es disciplinada, constreñida... y concebida de nuevo en una forma inimitable e inexorable.

Dopo aver operato per tanto tempo ai margini sperimentali della stesura del colore, in un luogo in cui sembra che la fattura frizzi e fomenti, ma in realtà è accuratamente dissimulata, Glenn Brown sviluppa un altro tipo di orientamento nel suo dialogo ferventemente espansivo con la tradizione pittorica, pur mantenendo in ebollizione le superfici. Ne risulta l'effervescente propagazione di una turbolenza generalizzata, mentre le categorie accademiche di rappresentazione (nature morte, ritratti, nudi, sculture figurative) e gli stili e iconografie degli artisti che le hanno create (da Rembrandt e Fragonard a Chardin e Van Gogh) vengono riallineati con il formato e l'aspetto che avevano in origine (cornici ovali, che sono una specie di "medaglia d'oro" al merito concessa dall'establishment), entrano in collisione con tutta la forza delle risorse tecnologiche dell'artista (fotografie, scansioni, ritaglio, allargamento e altre innumerevoli modifiche) e infine vengono abbinati di nuovo con un sistema di riferimenti contemporanei che si intersecano (alla cultura popolare, ad artisti recenti e alla creazione astratta di marchi). Per Brown l'artificio, ai suoi limiti estremi, è il solvente universale in cui si dissolve per sempre lo spazio fra tragedia e farsa. Come testimoniato dagli effetti spaziali vertiginosi creati da fiocchi di vernice su una figurina di bronzo (ad esempio *Fée aux Fleurs*, 2011) o la suntuosa reinterpretazione della *grisaille* in un dipinto come *Carnival* (2011), il suo particolare marchio di pittoricità performativa è stretto in un dialogo infinito e irrisolto tra appropriazione gestuale, abbandono viscerale e rielaborazione concettuale. In questo processo, la pittura è rimproverata, punita... e inimitabilmente e inesorabilmente ripensata.

Tendo agido durante tanto tempo nas margens do experimentalismo com a aplicação de tinta, numa área onde a execução parece efervescer e florescer, mas que na verdade é cuidadosamente trabalhada, Glenn Brown desenvolveu uma nova série de orientações no seu diálogo furiosamente expansivo com a tradição pictórica, mantendo em ebulição as suas superfícies. O resultado é a propagação fervente do turbilhão generalizado à medida que categorias académicas da representação (naturezas mortas, retratos, nus, esculturas figurativas) e os estilos e iconografias dos artistas que as pintaram (de Rembrandt e Fragonard a Chardin e van Gogh) são realinhados com os seus formatos e aspetos originais (molduras ovais, as «medalhas de ouro» do mérito da ordem estabelecida), são confrontados com a plena potência dos recursos tecnológicos do artista (fotografias, digitalizações, redimensionamentos com corte, ampliações e outras incontáveis reformulações) e depois novamente reunidos com um sistema de comutação de referências contemporâneas (à cultura popular, a artistas recentes e ao desenho abstrato a carvão). Para Brown, o artifício produzido nos limites mais extremos constitui o solvente universal onde o espaço entre a tragédia e a farsa é definitivamente superado. Conforme ilustram os vertiginosos efeitos espaciais das pinceladas de tinta sobre uma estatueta de bronze (por exemplo: *Fée aux Fleurs*, 2011) ou a sumptuosa renovação da *grisalha* num quadro como *Carnival* (2011), a sua marca especial de picturalidade performativa está firmada num diálogo eternamente por resolver entre a apropriação gestual, o abandono visceral e a atualização conceptual. Durante o processo, a pintura é disciplinada, punida... e reimaginada, de forma inimitável e inexorável.

J. C. W.



SELECTED EXHIBITIONS →

2012 *Beyond Reality*, Rudolfinum, Prague **2011** *Unsharp*, Nach Gerhard Richter, Hamburger Kunsthalle, Hamburg; *Le Surrealisme, c'est moi*, Kunsthalle, Vienna **2010** *10000 Lives*, 8th Gwangju Biennale, Gwangju; *Seconde Main*, Musée d'Art Moderne, Paris **2009–2010** Glenn Brown, Tate Liverpool; Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turin; Ludwig Museum, Budapest; *Just what it is*, ZKM, Karlsruhe; *Art Now: Beating the Bounds*, Tate Britain, London

SELECTED PUBLICATIONS →

2011 Glenn Brown, Galerie Max Hetzler, Holzwarth, Berlin; *Fanning Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery, London; MIT Press, Cambridge; *Le Surrealisme, c'est moi*, Kunsthalle, Vienna **2010** *The 8th Gwangju Biennale*, 10000 Lives, Gwangju Biennale Foundation, Gwangju **2009** Glenn Brown, Gagosian Gallery, London; Glenn Brown, Tate, London; Glenn Brown, *Etchings (Portraits)*, Ridinghouse, London; *Just what it is*, ZKM, Karlsruhe; *Hatje Cantz Ostfildern*



- 1 **Nigger of the World**, 2011, oil on panel, 172 x 138 cm
 2 **Fée aux Fleurs**, 2011, oil and acrylic on bronze, 51 x 33 x 24 cm

- 3 **Die große Nacht im Elmer**, 2011, oil on panel, 128 x 96 cm
 4 **Carnival**, 2011, oil on panel, 160 x 320 cm

«Ho una tendenza a voler accecare i soggetti che dipingo. Cerco di non farlo, ma spesso vengo portato alla stessa conclusione. Il legame che si verifica tra lo sguardo del soggetto e l'osservatore è troppo forte, troppo esclusivo.»

«Tenho tendência para querer cegar os sujeitos que pinto. Tento não o fazer, mas frequentemente sou levado à mesma conclusão. A ligação que surge entre o olhar do sujeito e o do espectador é demasiado forte, demasiado exclusiva.»

«Tiendo a querer cegar los objetos que pinto. Intento no hacerlo, pero a menudo llego a la misma conclusión. El vínculo entre la mirada del objeto y el espectador es demasiado fuerte, demasiado exclusivo.»









André Butzer

1973 born in Stuttgart, lives and works in Rangsdorf, Germany

Quien titula una exposición «Probablemente el mejor pintor abstracto del mundo», o está muy convencido, o lo hace con intención irónica. Según André Butzer: «La competencia es escasa, pero no se trata tan solo de mí, sino de la historia del arte, un sueño que todavía vale la pena soñar y que yo, por tanto, sueño sin cesar». Si los cuadros más antiguos de Butzer contienen sobre todo referencias a la historia estadounidense y alemana y a la industria del entretenimiento y del consumo, las obras más recientes tratan explícitamente de la historia de la pintura: en ellas encontramos alusiones a Tiziano, Cézanne y Edvard Munch o a Piet Mondrian, Asger Jorn y Albert Oehlen. Las grotescas figuras de cómic de sus trabajos tempranos se han disuelto en estructuras planas, inmatérias, de líneas y formas de colores, como si se hubieran fundido. En 2010 creó *Ich will erstmal 'ne Cola*, el primero de los llamados «cuadros N», que muestran bandas horizontales y verticales pintadas a pulso sobre un fondo gris claro plateado. El tamaño de los rectángulos en proporción al área total del lienzo lo determina Butzer aplicando el factor «N», que es su coordenada de un lugar ficticio en el universo que le sirve de medida artística para calcular lo pictórico. Los cuadros solo parecen minimalistas a primera vista. Igual que en el «Nasaheim», de Butzer, ese lugar de fantasía, inalcanzable, que aparecía una y otra vez en su obra —y uno de cuyos mitos dice que allí están guardados todos los colores—, estos cuadros iridescentes contienen en sutiles matices toda la gama de colores. Butzer condensa sus medios pictóricos y crea una pintura sobre la pintura, que expresa tanto la abundancia como la potencialidad de su obra y al mismo tiempo parece unir en sí misma todos los cuadros que todavía están por venir.

Chiunque intitoli una propria mostra 'Probabilmente il migliore pittore astratto del mondo' è molto sicuro di sé, oppure lo fa con ironia. Secondo André Butzer: «La concorrenza è scarsa. Ma non si tratta di me, si tratta della storia dell'arte, che considero un sogno che vale sempre la pena di sognare, e che pertanto continuo a sognare senza posa». Mentre le opere passate di Butzer presentavano riferimenti alla storia americana e tedesca, e all'industria del tempo libero e del consumo, quelle più recenti parlano in modo esplicito di storia della pittura: vi si trovano riferimenti a Tiziano, Cézanne, Edvard Munch, Piet Mondrian, Asger Jorn e Albert Oehlen. La grottesca comicità delle sue opere precedenti si è dissolta, quasi fondendosi, in superfici sottili, immateriali, in strutture non figurative di linee e forme colorate. *Ich will erstmal 'ne Cola*, del 2010, è il primo dei cosiddetti 'quadri-N' che presentano fasce orizzontali e verticali dipinte a mano su uno sfondo di colore grigio argento. Butzer determina la dimensione dei rettangoli in relazione all'area totale usando il fattore 'N', la sua coordinata che indica un luogo immaginario e che gli serve come metro di misura artistico per il calcolo pittorico. Questi quadri appaiono minimalisti solo a un primo sguardo. Come il 'Nasaheim', un luogo di fantasia irrealizzabile che ricorre nell'opera di Butzer, che ha creato intorno ad esso il mito secondo cui tutti i colori vi sono conservati, questi quadri ricchi di sfumature iridescenti contengono tutta la tavolozza dei colori. Butzer fa appello a tutti i suoi mezzi pittorici per creare una pittura che parli di pittura, e che al tempo stesso sia anche espressione della ricchezza e delle potenzialità del suo lavoro, e che sembra raccolga in sé tutti i suoi quadri, anche quelli futuri.

Quem intitula uma exposição de «Provavelmente o melhor pintor abstrato do mundo», ou é muito autoconfiante ou fá-lo com ironia. De acordo com André Butzer: «Embora a concorrência seja reconhecidamente escassa, nem é tanto por minha causa, mas pela própria História da Arte, um sonho que ainda vale a pena sonhar e que eu sonho incessantemente». Se os primeiros quadros de Butzer produziam sobretudo ligações à história americana e alemã, bem como à indústria do divertimento e do consumo, as obras mais recentes destrincham explicitamente a história da pintura: encontramos referências a Tiziano, Cézanne e Edvard Munch ou a Piet Mondrian, Asger Jorn e Albert Oehlen. Os seres cómico-grotescos das suas primeiras obras desfizeram-se em estruturas planas e incorpóreas de formas e linhas coloridas, como se tivessem sido fundidos. Em 2010 surge *Ich will erstmal 'ne Cola*, o primeiro dos chamados "quadros N", que apresentam tiras horizontais e verticais, desenhadas manualmente, sobre um fundo cinza-claro plateado. Butzer determina a dimensão dos retângulos, em relação à área total, através do fator «N», as suas coordenadas de um local ficcional no espaço, que lhe serve de medida artística para cálculo do que lhe advém da criatividade. Os quadros apenas parecem minimalistas à primeira vista. Tal como no «Nasaheim» de Butzer, o local imaginário inalcançável, que aparece recorrentemente nas suas obras (e a cujo mito pertence a ideia de aí estarem guardadas todas as cores), também estas pinturas iridescentes contêm toda a paleta de cores em delicadas nuances. Butzer condensa os meios pictóricos e cria uma pintura sobre a pintura, que é simultaneamente expressão da plenitude e da potencialidade da sua obra e que parece reunir em si todos os quadros ainda vindouros. K. W.



SELECTED EXHIBITIONS →

2012 *Spüren. Forellen Express Teil 3*, Henry Butzer & Boris Dahlem, Kunstverein Heppenheim
2011 André Butzer, *Der wahrscheinlich beste abstrakte Maler der Welt*, Kunstneregesellschaft, Hannover
 André Butzer, *Kunstneregesellschaft Museum, Treseustempel*, Vienna
2010 André Butzer/Maja Körner, *Kunstverein Heppenheim*
2009 André Butzer, *Viele Tote im Heimatland/Fanta, Sprite, H-Milch, Micky und Donald*, Kunsthalle, Nürnberg

SELECTED PUBLICATIONS →

2012 André Butzer, *Galerie Christine Mayer, Berlin*
 André Butzer, *Guido W. Baudach, Berlin*
2011 André Butzer, *Der wahrscheinlich beste abstrakte Maler der Welt*, Kunstneregesellschaft, Hannover
 Walther König, *Cologne*
2009 André Butzer, *Viele Tote im Heimatland*, Fanta, Sprite, H-Milch, Micky und Donald, Kunsthalle, Nürnberg
 André Butzer, *Galerie Max Hetzler, Galerie Guido W. Baudach, Berlin*



1 **Untitled**, 2010–2011, oil on canvas, 175 x 130 cm

2 Installation view, *André Butzer, Theseus Tempel*, Kunsthistorisches Museum, Vienna, 2011

3 **Untitled**, 2012, oil on canvas, 170 x 120 cm

«N» è il metro di se stesso e non conosce misura o gradazione terrene»

«N» governa-se a si mesmo e não conhece medida nem grau terrenos»

«N» es su propio gobernante y no conoce ninguna medida ni grado terrestre.»





Cai Guo-Qiang

1957 born in Quanzhou, China, lives and works in New York (NY), USA

A lo largo de los últimos años, Cai Guo-Qiang ha seguido produciendo obras de arte explosivas de proporciones cada vez más espectaculares, cuyo tamaño exige la participación de numerosas personas, a menudo voluntarias, para ayudar a los pirotécnicos y al personal del estudio del artista. El arte de Cai siempre ha buscado la especificidad local, pero cada vez se interesa más por el proceso de negociación, por no decir de desafío, entre las culturas. Por ejemplo, sus proyectos más recientes en Oriente Medio y en Ucrania han tomado elementos conocidos de los contextos culturales inmediatos tanto de la ideología artística árabe como soviética para conectar a las comunidades nativas de los lugares de exposición con los antecedentes culturales de Cai. De ahí su colaboración con pintores del realismo socialista para retratar a mineros en Donetsk y la pared de 480 baldosas hechas a mano para el Museo Árabe de Arte Moderno (Mathaf) de Doha, producidas en China pero que reflejan una era de intercambio cultural e influencia mutua que se remonta a siglos atrás; no en vano Cai nació en Quanzhou, el lugar que alberga la mezquita más grande y antigua de China y un asentamiento árabe. La decoración floral mezcla especies botánicas del sur de China y de Catar, y la palabra en árabe, que significa «frágil», se grabó en la superficie mediante una arriesgada explosión. En un intento de capturar la tensa atmósfera de la región, Cai produjo la pieza de fuegos artificiales *Black Ceremony* (2011) para la inauguración de la exposición, y declaró: «Quería ver qué aspecto tendrían las explosiones diurnas en el desierto de Gobi, lanzando nubes de humo teñido de negro por encima de las dunas. Todo ello revela una sensación de inseguridad política».

Nel corso degli anni, Cai Guo-Qiang ha prodotto opere artistiche esplosive di proporzioni sempre più spettacolari. La vasta scala dei progetti richiede un nutrito team di persone, spesso composto da volontari che lavorano fianco a fianco con esperti di pirotecnica e il personale dello studio dell'artista. La specificità del sito ha, da sempre, un'importanza centrale nell'arte di Cai. Tuttavia con il passare del tempo il processo di negoziazione o persino di sfida tra culture è emerso come interesse principale. I recenti progetti in Medio Oriente e in Ucraina, ad esempio, utilizzano elementi familiari provenienti dal contesto culturale non mediato di ideologie artistiche appartenenti sia alla cultura araba che a quella sovietica per mettere in collegamento le comunità native dei luoghi di esposizione con l'eredità e il background culturale di Cai. Da qui scaturiscono la sua collaborazione con alcuni pittori del socialismo reale per eseguire ritratti dei minatori di Donetsk e il muro di 480 piastrelle di ceramica fatte a mano creato per il Museo Arabo d'Arte Moderna (Mathaf) a Doha, prodotte in Cina ma che riecheggiano un'era di scambi culturali e reciproche influenze che risale ai secoli passati: del resto Quanzhou, la città natale di Cai è sede della moschea e dell'insediamento arabo più antico e vasto della Cina. Il design con motivo floreale accosta fioriture botaniche della Cina meridionale e del Qatar, al centro delle quali viene fusa in superficie la parola 'fragile' in arabo in un'esplosione da cardiopalma. Catturando l'atmosfera impregnata di carica esplosiva della regione, Cai ha realizzato un'installazione pirotecnica, *Black Ceremony* (2011), per l'inaugurazione dell'esposizione, affermando: «Volevo vedere che effetto fanno le esplosioni diurne nel deserto del Gobi, lanciando nubi di fumo nero sulle dune. Tutto è impregnato da una sensazione di insicurezza politica».

Durante os últimos anos, Cai Guo-Qiang continuou a produzir obras de arte explosivas de dimensões cada vez mais grandiosas. A enorme escala dos projetos requer uma grande equipa de pessoas, muitas vezes, composta por voluntários para trabalhar ao lado dos pirotécnicos e da equipa do estúdio do artista. A especificidade do espaço sempre constituiu um centro na arte de Cai, mas cada vez mais o processo de negociação, até a concorrência, de culturas emerge enquanto preocupação principal. Recentemente, os projetos no Médio Oriente e na Ucrânia, por exemplo, utilizaram elementos familiares das estruturas imediatas culturais das duas ideologias artísticas, a árabe e a soviética, para ligar a especificidade das comunidades aos espaços das exposições com o próprio fundo cultural e a herança de Cai. Dai a sua colaboração com pintores realistas socialistas para retratar mineiros em Donetsk e o muro de 480 azulejos de porcelana artesanais criados para o Museu Árabe de Arte Moderna (Mathaf) em Doha, que foram produzidos na China, mas que fizeram ressoar uma era de troca cultural e de influência mútua, que remonta a vários séculos, uma vez que o lugar de nascimento de Cai, Quanzhou, se identifica com a mais antiga e maior mesquita da China e a cultura árabe. O motivo de desenho floral misturou flores botânicas do sul da China e do Qatar, através do qual a palavra árabe para «frágil» se fundiu na superfície por meio de uma explosão angustiante. Captando o ambiente tenso da região, Cai produziu a peça de fogo de artifício *Black Ceremony* (2011) para a abertura da exposição porque, conforme disse: «Quería ver como era o aspeto de uma explosão de dia no Deserto de Gobi, atirando nuvens de fumo de cor preta sobre as dunas. Tudo surge com um sentido de insegurança política.»

K. S.



SELECTED EXHIBITIONS →

2012 Cai Guo-Qiang *Sky Ladder* MOCA, Los Angeles **2011** Cai Guo-Qiang *Sarabat* Mathaf Doha **2010** Cai Guo-Qiang *Peasant da Vinci* Redwood Art Museum, Shingnan, Cai Guo-Qiang *Travels in the Mediterranean* MAMAC, Nice **2009** Cai Guo-Qiang *Head On* National Museum of Singapore **2009** Cai Guo-Qiang *I Want to Believe* Guggenheim Bilbao **2009** Cai Guo-Qiang *Hanging Cur in the Museum* Taipei Fine Arts Museum, Taipei **2009** Cai Guo-Qiang *Fallen Blossoms* Philadelphia Museum of Art, Philadelphia

SELECTED PUBLICATIONS →

2012 Cai Guo-Qiang *Ladder to the Sky* Prestel, London **2011** Cai Guo-Qiang *Sarabat* Mathaf Doha Skira, Milan **2010** Cai Guo-Qiang *Travels in the Mediterranean* MAMAC, Nice **2009** Cai Guo-Qiang *Ethereal Flowers* Skira, Milan **2009** Cai Guo-Qiang *Fallen Blossoms* F&W, Philadelphia **2009** Cai Guo-Qiang *I Want to Believe* Guggenheim Bilbao **2009** Cai Guo-Qiang *Hanging Cur in the Museum* Taipei Fine Arts Museum, Taipei



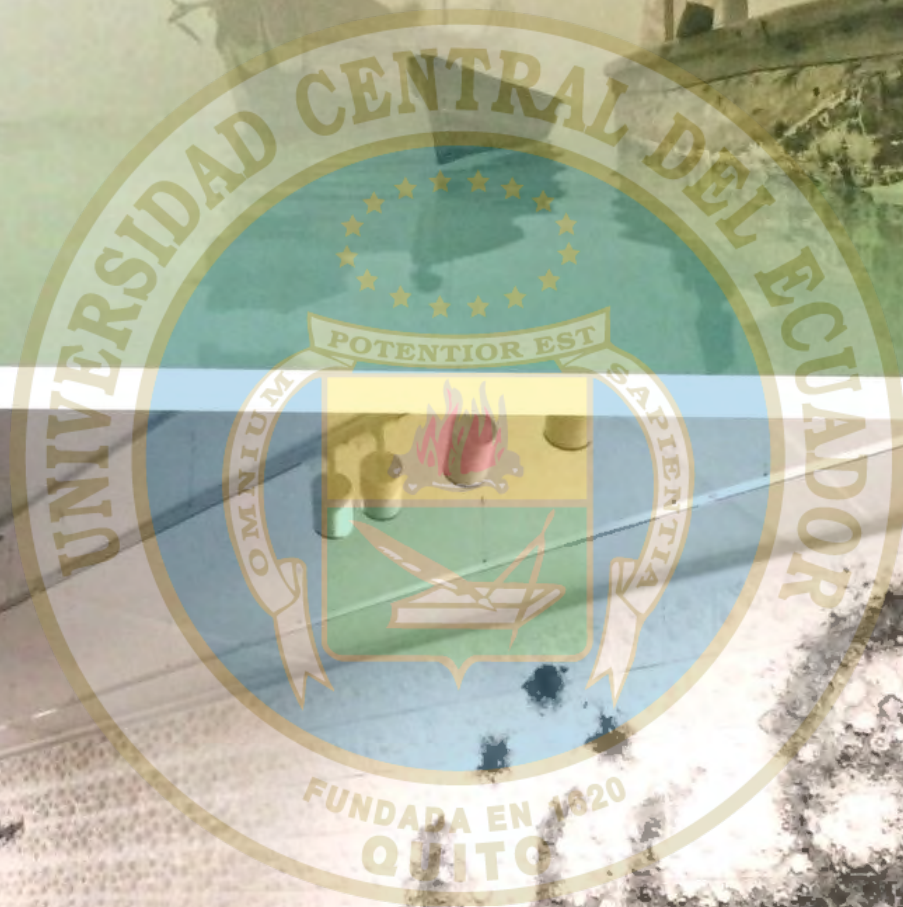
- 1 **Black Ceremony**, 2011, 8300 black smoke shells fitted with computer chips, duration approx. 3 min. Explosion event near Mathaf, Doha; commissioned by Mathaf: Arab Museum of Modern Art, Doha
- 2 **Monuments on Shoulders**, 2011, gunpowder on canvas, coal crystallized salt, mining lamps, dimensions variable. Installation view, Izolyatsia: Platform for Cultural Initiatives, Donetsk, 2011
- 3 **Endless**, 2011, 3 wooden boats, pool of water, wave-making machine, automatic fog machine; Houri boats 620 x 100 x 56 cm each, Chinese boat 800 x 250 x 180 cm. Installation view, Mathaf: Arab Museum of Modern Art, Doha, 2011
- 4 **Fragile**, 2011, gunpowder on 480 panels of porcelain, 318 x 1800 cm. Installation view, Mathaf: Arab Museum of Modern Art, Doha, 2011

«La mia arte è un tunnel spazio-temporale attraverso cui il mondo visibile comunica con l'energia del mondo nascosto.»

«A minha arte é um túnel de tempo/espaco através do qual o mundo visível comunica com a energia do mundo invisível.»

«Mi arte es un túnel espaciotemporal a través del cual el mundo visible se comunica con la energía del mundo oculto.»





Para dejar constancia de su «retiro» del mundo del arte con ocasión de su retrospectiva de 2011 en el Guggenheim neoyorquino, Maurizio Cattelan optó por colgar una selección de su obra pasada en el edificio circular de Frank Lloyd Wright. La obra incluida en la instalación representaba la mayor parte de lo que había producido Cattelan desde 1989. Al reactivar y recontextualizar trabajos realizados hacia más de dos decenios, el artista tergiversó la noción de retrospectiva completa y convirtió la exposición «Maurizio Cattelan: All» en otra obra de arte. La operación embaucadora típica de Cattelan en el Guggenheim complicó la visión y el valor de su obra, al convertir su rechazo perpetuo de la autoridad en un gesto inequívoco de autodenigración. La burla de sí mismo es evidente en toda la obra del artista. Por ejemplo, *We* (2010) consiste en dos efigies de él mismo, vestidas con trajes idénticos, tumbadas codo a codo en su lecho de muerte compartido. Esta obra ejemplifica otros temas actuales de la obra de Cattelan, a saber, la investigación sobre la muerte, la comedia y la desaparición de la tradición de un modo que está muy marcado por la herencia cultural y el catolicismo profundamente arraigado de su Italia natal. Y mientras sus gestos se derivan a menudo de experiencias concretas, Cattelan también se ha dado a conocer por sus críticas de naturaleza más general. En *LOVE* (2010), por ejemplo, una respuesta a la escultura pública y los gestos icónicos, Cattelan instaló un monumental dedo corazón de mármol en el centro de la Piazza Affari en Milán, cerca de la bolsa italiana. El título remite a la famosa escultura de Robert Indiana del mismo nombre, pero la peñirreta de Cattelan parece estar dirigida de manera bastante clara a las estructuras de poder económico del mundo en general.

Per celebrare il suo "ritiro" dal mondo dell'arte, in occasione della retrospettiva organizzata al Guggenheim New York nel 2011, Maurizio Cattelan ha scelto di presentare una selezione del suo lavoro nella rotonda del palazzo di Frank Lloyd Wright. Le opere esposte in questa installazione rappresentano la maggior parte di ciò che Cattelan ha prodotto dal 1989 a oggi. Per riattivare e ricontestualizzare opere realizzate nel corso di più di due decenni, l'artista manda all'aria l'idea di una retrospettiva completa e trasforma la mostra "Maurizio Cattelan: All" in un'altra opera d'arte. Questa operazione di burlesco rovesciamento, caratteristica di Cattelan, complica la visione e il valore della sua opera, trasformando il suo sempiterno rifiuto dell'autorità in un aperto gesto di auto-denigrazione. L'auto-ironia è evidente in tutta l'opera dell'artista. Per esempio, *We* (2010) è costituito da due effigi di se stesso, in abiti identici, sdraiate fianco a fianco su un letto di morte comune. Questo lavoro esemplifica altri temi ricorrenti nel lavoro di Cattelan, e cioè un'indagine sulla morte, la commedia e la scomparsa della tradizione, con modalità fortemente pervase dal patrimonio culturale e dal radicato cattolicesimo della sua patria, l'Italia. E anche se i suoi gesti spesso sono correlati a esperienze specifiche, a volte Cattelan esprime critiche di carattere più generale. In *LOVE*, (2010), ad esempio, Cattelan dà una risposta alla scultura pubblica e ai gesti iconici installando un monumentale dito medio di marmo nel mezzo di Piazza Affari a Milano, vicino alla Borsa. Il titolo fa riferimento alla famosa scultura omonima di Robert Indiana, ma il «fuck you» di Cattelan sembra rivolto, in modo alquanto inequivocabile, alle strutture di potere economico del mondo in generale.

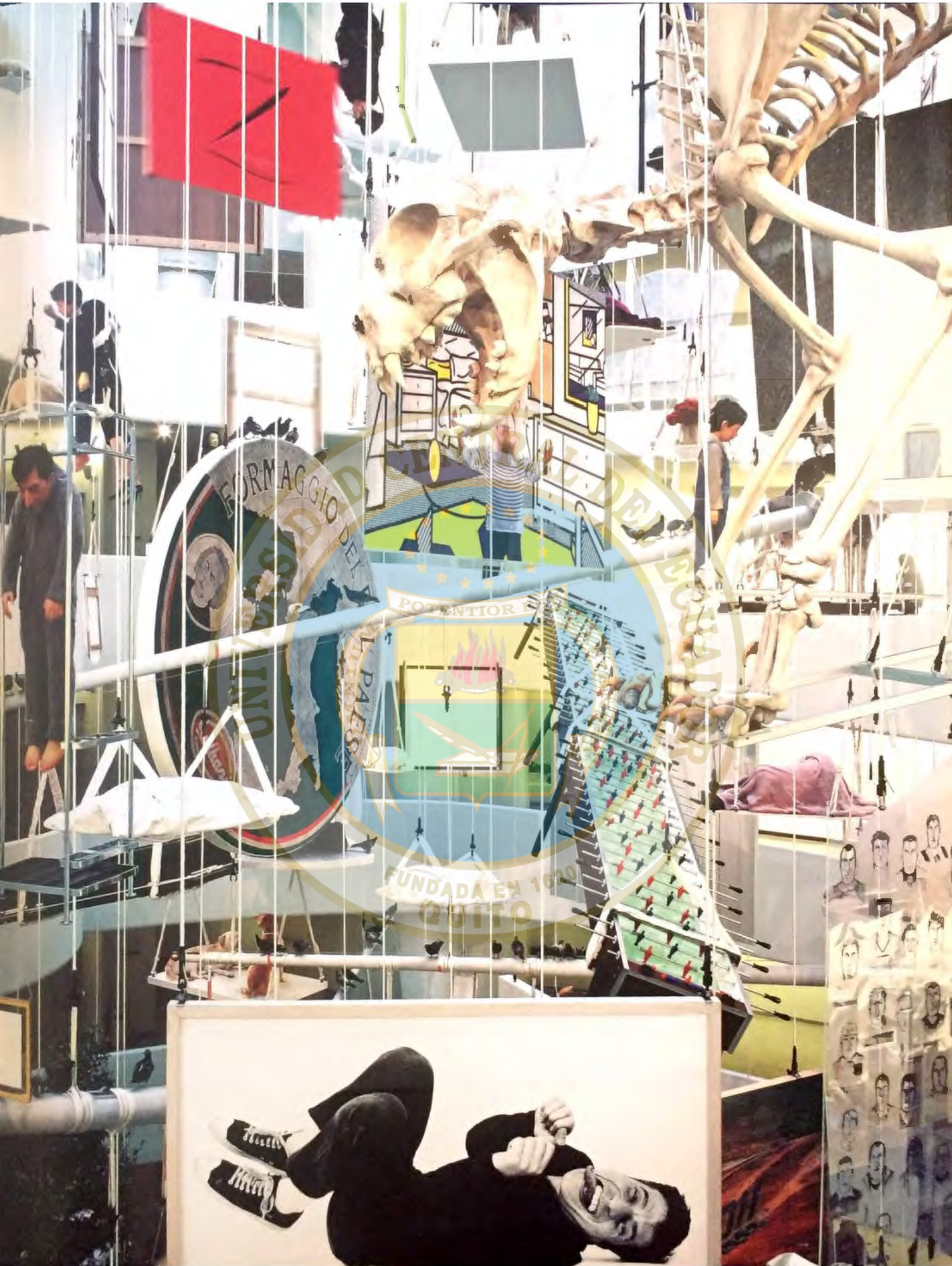
Para marcar a sua «retirada» do mundo artístico, por ocasião da retrospectiva de 2011 do Guggenheim nova-iorquino, Maurizio Cattelan decidiu organizar uma seleção das suas obras na rotunda do edifício de Frank Lloyd Wright. A obra incluída na instalação representava a maior parte do que Cattelan produzira desde 1989. Ao reativar e recontextualizar obras executadas ao longo de mais de duas décadas, o artista ultrapassou a ideia de uma retrospectiva abrangente e transformou a exposição «Maurizio Cattelan: All» numa outra obra de arte. A operação enganadora característica de Cattelan no Guggenheim complicou a contemplação e o valor da sua obra, com a sua eterna rejeição da autoridade a tornar-se numa ação evidente de autodifamação. Ao longo da obra do artista é evidente um autoescarnecimento. Por exemplo, *We* (2010) consiste em duas efígies do próprio, envergando fatos idênticos, deitadas lado a lado num leito de morte partilhado. Esta obra exemplifica outras temáticas recorrentes no trabalho de Cattelan, nomeadamente a investigação sobre a morte, a comédia e o desaparecimento da tradição de uma forma fortemente marcada pela herança cultural e pelo catolicismo profundamente enraizado da sua Itália natal. Embora as suas ações tenham muitas vezes origem em experiências específicas, também se encontra na obra de Cattelan alguma crítica de natureza mais geral. Em *L.O.V.E.* (2010), por exemplo, uma resposta à escultura pública e aos gestos icônicos, Cattelan instalou um monumental dedo do meio, em mármore, no centro da Piazza Affari em Milão, perto da bolsa de valores italiana. O título remete para a famosa escultura homônima de Robert Indiana, mas o «fuck you» de Cattelan parece dirigir-se, sem qualquer ambiguidade, às estruturas do poder económico mundial em geral.



SELECTED EXHIBITIONS

2012 *Maurizio Cattelan Amen*, Ujazdowski Castle, Warsaw
2011 *Maurizio Cattelan All Guggenheim Museum New York*
and *Johns B&W Venice Biennale Venice* **2010** *Maurizio Cattelan*
Requiem for Man, Maurizio Cattelan The Yve - Collection
Houston *Maurizio Cattelan Gift Foundation Project Space Hydra*
Negomanda Defile, King'sley Park, Negomanda man Museum d'Art
Mogence Tain **2009** *Maurizio Cattelan Quadrifoglio di Roma*
Galleria Pirelli e Tate Modern London

SELECTED PUBLICATIONS →
2012 *Maurodo Cartelari: Maurodo Has Left the Building as Distorted*, Dijon
2011 *Maurodo Cartelari: At Guggenheim*, New York, May 20
Cartelari: The Tact of Others, Three Star, Paris, Maurodo Cartelari
Autobiografia per autobiografia, Mondadori, Milan
2010 *Maurodo Cartelari: The Three Cartelari*, Three Star, Paris, Maurodo Cartelari, *Third*
Life before Death, Mori, Collection, Houston, Yale University Press
New Haven, Connecticut, Centre Pompidou, Paris
2009 *Maurodo*
Cartelari, Park, UMI, Springle, Mori, Warner, Koenig, Christie



- 1 **Maurizio Cattelan: All**, 2011, installation view, Guggenheim Museum, New York, 2011
- 2 **We**, 2010, wood, fibreglass, polyurethane rubber, fabric, 100 x 150 x 80 cm. Installation view, Deste Foundation Project Space, Hydra, 2010

- 3 **L.O.V.E.**, 2010, white Carrara marble, roman travertine, 1100 x 470 x 470 cm. Installation view, Piazza degli Affari, Milan, 2010

«Non ero felice, e soprattutto ho cominciato a sentire un distacco dalle cose che stavo facendo, come se fossi sotto qualche forma di anestesia. E poi ho compreso qual era la soluzione, ho visto la luce alla fine del tunnel: ritirarmi. Il mio ritiro sarà una sorta di ulteriore progetto che completerà la retrospettiva.»

«Eu não estava satisfeito e, acima de tudo, começava a sentir uma tal distância do que estava a fazer, como se estivesse sob o efeito de algum tipo de anestesia. E depois veio a solução, vi a luz ao fundo do túnel: retirar-me. Esta "reforma" vai ser uma espécie de projeto extra que irá completar a retrospetiva.»

«No estaba contento, y sobre todo empecé a sentir tanta distancia con respecto a las cosas que estaba haciendo como si de alguna manera estuviera anestesiado. Entonces vino la solución, entonces vi la luz al final del túnel: retirarme. El retiro se convertirá en una especie de proyecto extraordinario que completará la retrospectiva.»





Chuck Close

1940 born in Monroe (WA), lives and works in New York (NY), USA

Como continuación lógica a sus obras con iconos de talla global (*President Bill Clinton*, 2006) e imágenes íntimas de sus propias hijas (2009), Chuck Close ha prolongado su meticulosamente sagaz entrega a los retratos multifocales y autorretratos con una serie de pinturas de gran formato de los artistas Laurie Anderson, Kara Walker y Zhang Huan y con un conjunto de obras de menor tamaño en las que se sirve de una actualización de su característica técnica de pequeñas celdas para representar a la estrella de la música Paul Simon y a la filántropa Agnes Gund, personas importantes para el artista, como rezaba el título de una exposición de 2010: «People Who Matter to Me». Entre sus autorretratos se incluye una imagen neopuntillista de gran intensidad mostrada en 2011 en la exposición de Los Ángeles junto a estos retratos confeccionados con puntos de colores puros. Al mismo tiempo, Close ha experimentado con un amplio espectro de materiales y formatos diferentes que incluye impresiones, alfombras de telar jacquard tejidas en Bélgica, y en un registro completamente diferente, tinta aplicada con tampones de fieltro sobre trozos de papel. Más allá de los lienzos, produjo un video con recuerdos conmovedores para la serie de la CBS *Note to Self*; amplió sus aventuras como fotógrafo de famosos detractor del aerógrafo con sus daguerrotipos de Brad Pitt, Diane von Furstenberg y otros, todos ellos con una estrecha profundidad de campo misteriosamente centrada en los ojos; recibió el encargo de realizar mosaicos permanentes para la estación de la calle 86 del proyecto de la red de metro de la Segunda Avenida en la ciudad de Nueva York; y fue reclutado por el presidente Obama —junto con Yo-Yo Ma— para formar parte de una iniciativa que tenía como objetivo el fomento de la educación artística en las escuelas.

Dopo il suo lavoro con icone globali (*President Bill Clinton*, 2006) e le immagini di tono intimo delle sue figlie (2009), Chuck Close ha portato avanti il suo impegno scrupolosamente pignolo nei confronti dei ritratti multi-focali e degli autoritratti con una serie di grandi ritratti di artisti come Laurie Anderson, Kara Walker e Zhang Huan; e con una serie di opere in scala ridotta che usano una forma aggiornata della sua caratteristica tecnica 'cella per cella' e raffigurano, tra gli altri, il guru della musica Paul Simon e la filantropa Agnes Gund — tutte le «persone che contano per me», come recita il titolo di una sua mostra del 2010: «People Who Matter to Me». I suoi autoritratti comprendono una vigorosa immagine in stile neo-divisionista presentata nel 2011 alla mostra di Los Angeles, dove sono stati esibiti anche i ritratti, creati con punti di colore uniforme e non modificato. Allo stesso tempo, Close ha fatto esperimenti con una vasta gamma di materiali e formati diversi, tra cui stampe, arazzi jacquard fabbricati in Belgio, e in un registro diverso, cuscini di feltro per timbri su pezzi di carta. Per quanto riguarda le opere non su tela, ha prodotto un toccante video ricordo per la serie della CBS *Note to Self*, ha proseguito le sue avventure come fotografo di celebrità antitetico alla tecnica dell'aerografo, eseguendo dagherrotipi di Brad Pitt, Diane von Furstenberg e altri, tutti con una ridotta profondità di campo focalizzato in modo sconcertante sugli occhi, ha ricevuto l'incarico di produrre mosaici permanenti per la stazione 86 del progetto Second Avenue Subway Street a New York ed è stato incaricato dal Presidente Obama di condurre un'iniziativa di educazione artistica nelle scuole insieme a Yo-Yo Ma.

Na sequência do seu trabalho com ícones mundiais (*President Bill Clinton*, 2006) e imagens intimistas das próprias filhas (2009), Chuck Close deu continuidade ao seu labor astucioso até à exaustão de retratos multifocais e autorretratismo com uma série de imagens de grandes dimensões dos artistas Laurie Anderson, Kara Walker e Zhang Huan, e com um conjunto de trabalhos de menores dimensões recorrendo a uma atualização da sua técnica de eleição, o «cell-by-cell», para representar o extraordinário músico Paul Simon e a filantropa Agnes Gund, entre outras, todas elas pessoas que são importantes para o artista, como indica o próprio título de uma exposição de 2010: «People Who Matter to Me». Entre os autorretratos inclui-se uma imagem vigorosa, neopontilhista, presente na exposição de 2011 em Los Angeles, onde os retratos também foram expostos, criada com base num processo dominado pelos pontos sólidos de cor não modificada. Simultaneamente, Close tem vindo a fazer experiências com uma vasta gama de materiais e formatos diferentes, incluindo impressões, tapeçarias Jacquard fabricadas na Bélgica, e, num outro registo, tinta de almofadas de feltro para carimbos sobre pedaços de papel. Fora da pintura, produziu uma pungente reminiscência em vídeo para a série *Note to Self* da cadeia de televisão CBS, promoveu as suas aventuras como um fotógrafo de celebridades em antítese ao aerógrafo, fazendo daguerreótipos de Brad Pitt, Diane von Furstenberg e outros, todos com pouca profundidade de campo sinistramente focada nos olhos, recebeu uma encomenda para fazer mosaicos permanentes para a estação de metro da 86.ª Rua do projeto do Metropolitano da Segunda Avenida na cidade de Nova Iorque e foi recrutado pelo Presidente Obama (juntamente com Yo-Yo Ma) para uma iniciativa educativa no âmbito das escolas de artes.

J. C. W.

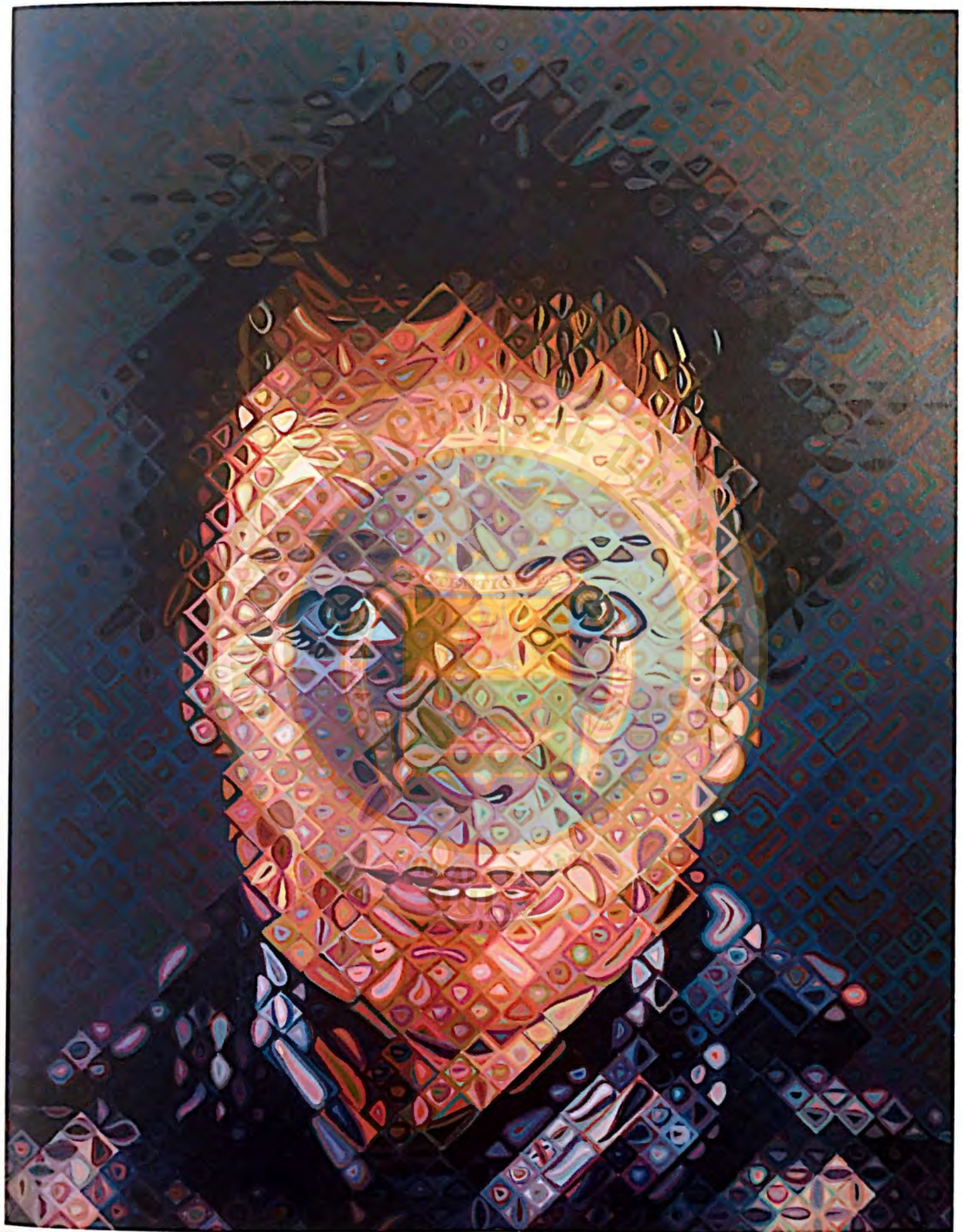


SELECTED EXHIBITIONS →

2012 Chuck Close: Works on Paper 1975–2012 MMA, Monterey
Chuck Close: A Couple of Ways of Doing Something, WAM, Wichita
2009–2012 Chuck Close Prints, San Jose Museum of Art, San Jose
 MACA, Scottsdale, Corcoran Gallery of Art, Washington, Kunsthal
 Rotterdam, Museum der Moderne, Salzburg **2010** Chuck Close
People Who Matter to Me, Virginia Museum of Fine Arts, Richmond
2009 Chuck Close: The Keith Series, Reynolda House Museum of
 American Art, Winston-Salem

SELECTED PUBLICATIONS →

2012 Chuck Close: Facebook, Abrams Books for Young Readers,
 New York **2011** Chuck Close: Photographs, Prints and Tapestries
 A Selection 1975–2010, Galerie de Beileville, Montreal **2010** Chuck
 Close: Drawings of the 1970s, Craig F. Starr Gallery, New York **Chuck
 Close: Life**, Prestel, Munich **Chuck Close: Work**, Prestel, Munich
2009 Chuck Close: Selected Paintings and Tapestries 2005–2009
 Pace, New York



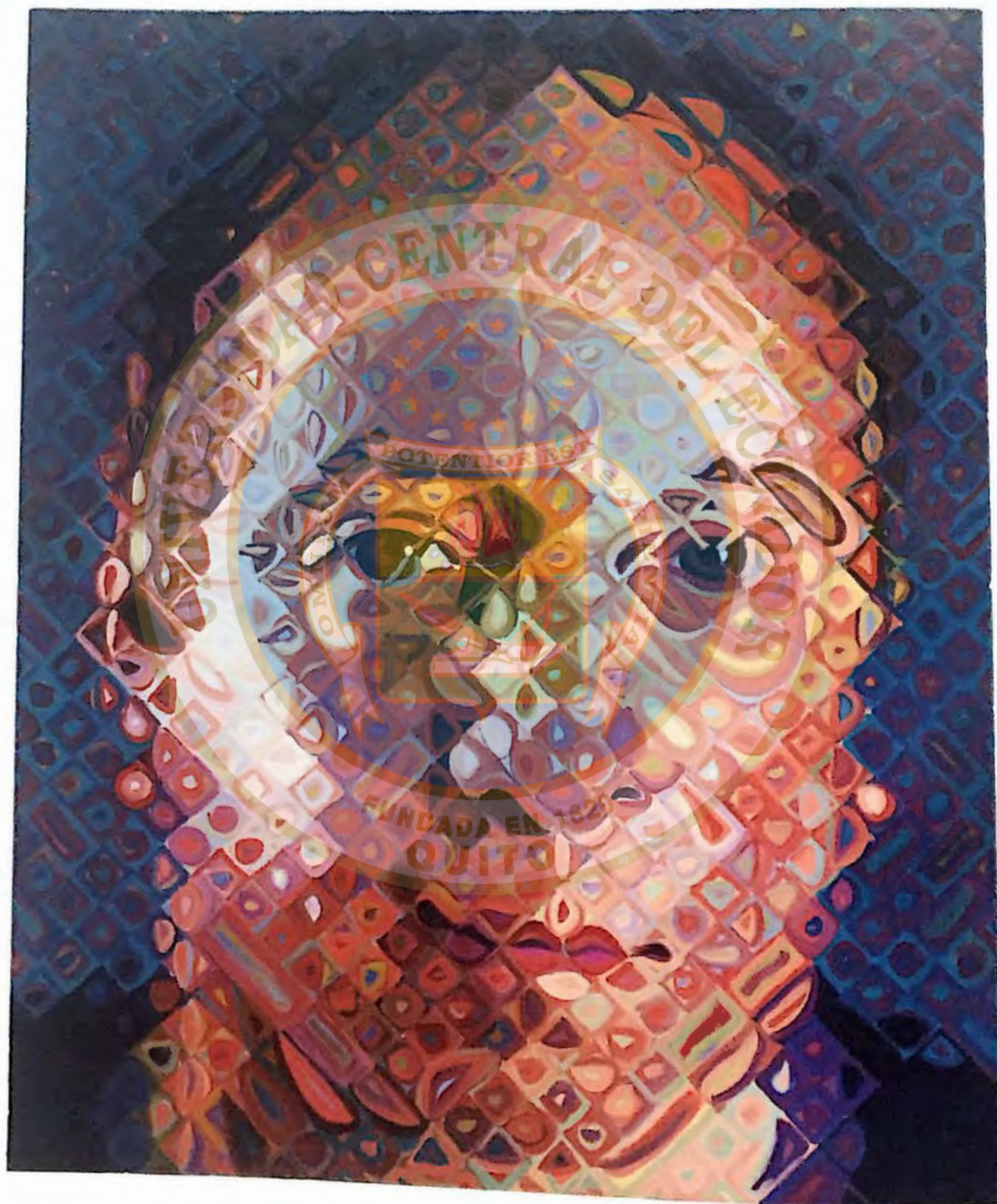
1 Laurie. 2011. oil on canvas. 275.6 cm x 213.4 cm
 2 Paul. 2011. oil on canvas. 91.4 cm x 76.2 cm

3 Kara. 2010. oil on canvas. 276.2 cm x 213.4 cm

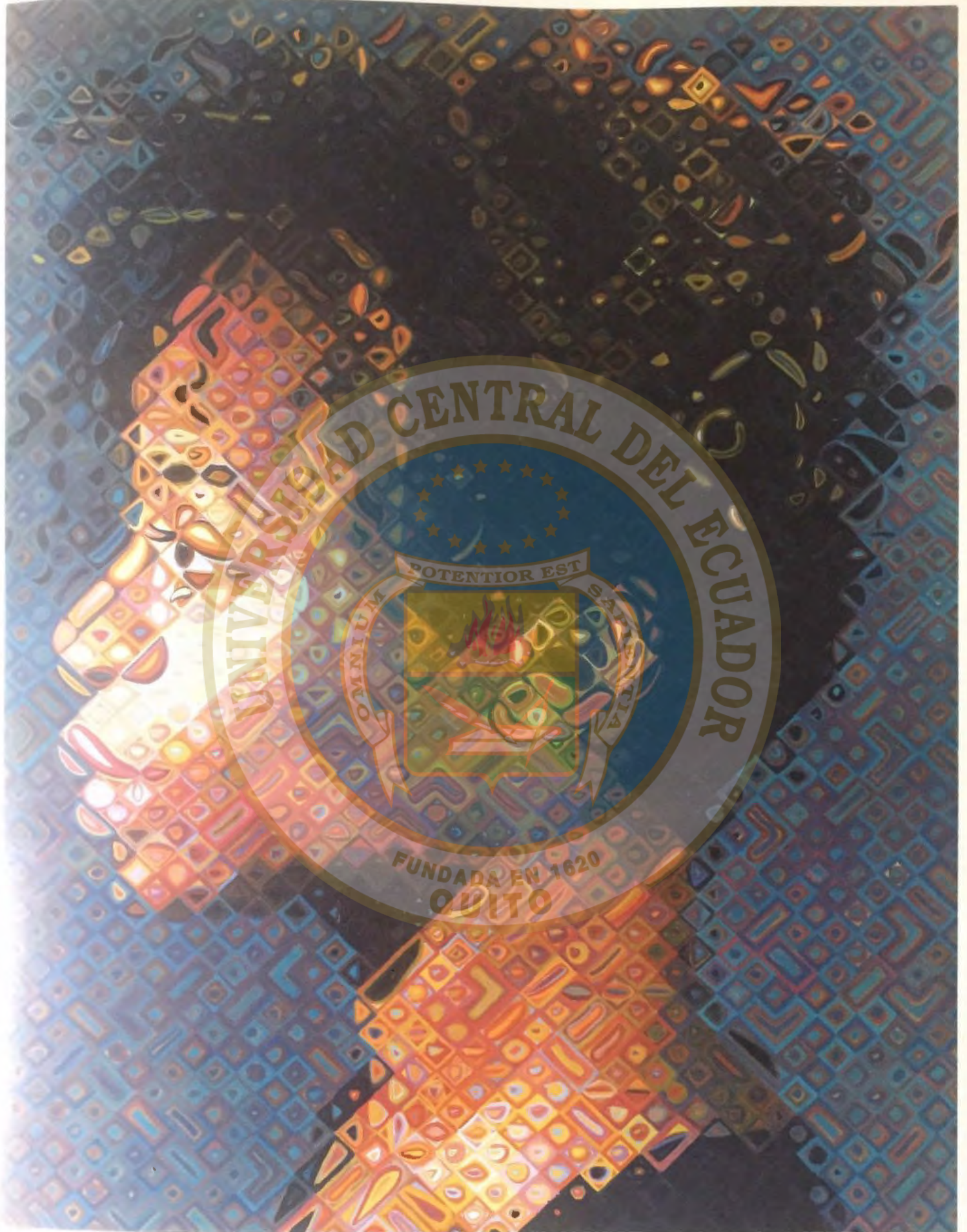
«Non c'è un momento migliore per fare pittura che quando tutti pensano che sia morta.»

«Não há melhor altura para a pintura do que quando toda a gente julga que ela está morta.»

«No hay mejor momento para dedicarse a la pintura que cuando todo el mundo piensa que está muerta.»



2



George Condo

1957 born in Concord (NH), lives and works in New York (NY), USA

George Condo alegoriza los valores envilecidos y el malestar social que acompañan a nuestro afán de ir siempre a más en la era actual de auge y bancarrota. Lienzos como *We Are Who You Think We Are* (2010) identifican arquetipos sociológicos observados por Condo en la vida cotidiana, donde se dedica con celo a aplicar su toque caricaturesco a la clase alta. Señoras por otra parte remilgadas aparecen desnudas con narices de payaso y globos oculares dilatados, mientras mayordomos y niños malcriados son ridiculizados con estigmas atávicos como frentes bajas, mentones prominentes y orejas de soplillo. El trato grotesco que da Condo a temas enrarecidos fue la clave de su salto a la fama a comienzos de la década de 1980, cuando cundía la cultura *underground* en la ciudad de Nueva York. Junto al pícaro populismo de Keith Haring y a la imaginería callejera de Jean-Michel Basquiat, Condo creó su marca propia con una serie de retratos «de falso viejo maestro» que puso este género clásico patas arriba y de cara a la pared. Todavía hoy se apropia de artistas como Picasso y Rembrandt, Bacon y Goya, aunque su versión de la apropiación no alimenta una imaginería específica. En vez de ello, absorbe a estos maestros a través de su vocabulario estilístico e incorpora surrealismo y arte pop para producir su variante posmoderna de cita y caricatura. Varias de estas obras incluyen los retratos psicológicos de su retrospectiva internacional itinerante, pendiente desde hacia tiempo, titulada *Mental States* (2011), un nombre que refleja perfectamente la convicción fisonómica de que los rasgos faciales reflejan el carácter de la persona y acentúan la realidad y la fantasía a partes iguales.

George Condo allegorizza il degrado etico e il malessere sociale che accompagnano la nostra ricerca ossessiva di qualcosa in più nell'attuale epoca di febbrile sviluppo economico. Dipinti come *We Are Who You Think We Are* (2010) identificano gli archetipi sociologici osservati da Condo nella vita di tutti i giorni, in cui tiene particolarmente ad applicare la sua vena vignettistica alle classi più altolocate. Signore solitamente impeccabili appaiono nude, con nasi da clown e bulbi oculari dilatati, mentre maggiordomi e bambini viziati sono marchiati da stigmate ataviche come fronti basse e inclinate, menti sporgenti e orecchie a sventola. Il trattamento grottesco riservato da Condo a soggetti raffinati è stato fondamentale per la sua ascesa alla fama durante gli anni Ottanta, quando la cultura *underground* andava per la maggiore a New York. Accanto al populismo giocoso di Keith Haring e alle immagini tratte dalla strada di Jean-Michel Basquiat, Condo ha lasciato il suo marchio con una serie di ritratti di «falsi antichi maestri» che hanno completamente sovvertito e mandato a gambe all'aria questo genere classico di pittura. Ancora oggi, continua a scippare artisti del calibro di Picasso e Rembrandt, Bacon e Goya, anche se le sue modalità di appropriazione non presentano riferimenti a immagini specifiche. Al contrario, l'artista assorbe questi maestri attraverso il loro vocabolario stilistico e vi incorpora il surrealismo e la pop art per produrre il suo caratteristico filone postmoderno che coniuga citazione e caricatura. Molti di questi lavori comprendono ritratti psicologici, come nella sua indagine itinerante internazionale *Mental States* (2011), che prende il nome dalla convinzione dell'artista che i tratti fisionomici del viso umano siano indice del carattere e accentuino in parti uguali realtà e fantasia.

George Condo interpreta alegoricamente a ética desvirtuada e o mal-estar social que acompanham a nossa busca por mais na era atual marcada por crescimentos rápidos e declínios abruptos. Telas como *We Are Who You Think We Are* (2010) identificam os arquétipos sociológicos observados por Condo na vida do quotidiano, onde se empenha especialmente em aplicar o seu traço cartoonista à classe superior. Noutras ocasiões, senhoras afetadas surgem nuas com narizes de palhaço e pupilas dilatadas, enquanto mordomos e crianças mimadas são amaldiçoados por estigmas atávicos, como testas inclinadas para baixo, queixos proeminentes e orelhas de abano. O tratamento grotesco de temas rarefeitos por parte de Condo constituiu a chave para a sua projeção durante o início da década de 1980 quando a cultura *underground* proliferou na cidade de Nova Iorque. Paralelamente ao populismo lúdico de Keith Haring e ao imaginário baseado nas ruas de Jean-Michel Basquiat, Condo estabeleceu a sua própria marca com a série de retratos de «falsos Velhos Mestres», que viraram o género clássico de pernas para o ar e também ao contrário. Ainda hoje se apropria de obras de pintores como Picasso e Rembrandt, Bacon e Goya, apesar de a sua versão de apropriação não se basear num imaginário específico. Em vez disso, o artista absorve estes mestres através dos seus vocabulários estilísticos e incorpora o Surrealismo e o Pop para produzir a sua marca comercial pós-modernista de citação e de caricatura. Muitas destas obras contêm os retratos psicológicos presentes no seu levantamento itinerante internacional *Mental States* (2011), intitulado de acordo com a convicção fisionómica do artista de que as características faciais atestam o carácter humano e acentuam a realidade e a fantasia em partes iguais. E. C.



SELECTED EXHIBITIONS →

2011–2012 George Condo: *Mental States*, New Museum, New York, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, Hayward Gallery, London, Schirn, Frankfurt am Main **2010** *Collecting Biennials*, Whitney Museum, New York, *Beg Borrow and Steal*, The Rubell Family Collection, Miami **2009** *KölnSkulptur 4*, Skulpturenpark, Cologne George Condo: *La Civilisation perdue*, Musée Maillol, Paris

SELECTED PUBLICATIONS →

2011 George Condo: *Mental States*, Hayward, London, Prestel Munich, George Condo: *Playing Cards*, Hayward, London **2009** George Condo: *La Civilisation perdue*, Musée Maillol, Paris George Condo, Xavier Hufkens, Brussels



- 1 **We Are Who You Think We Are**, 2010, oil on linen, 177.8 x 152.4 cm
 2 **Compression II**, 2011, acrylic, charcoal and pastel on linen, 182.9 x 188 cm

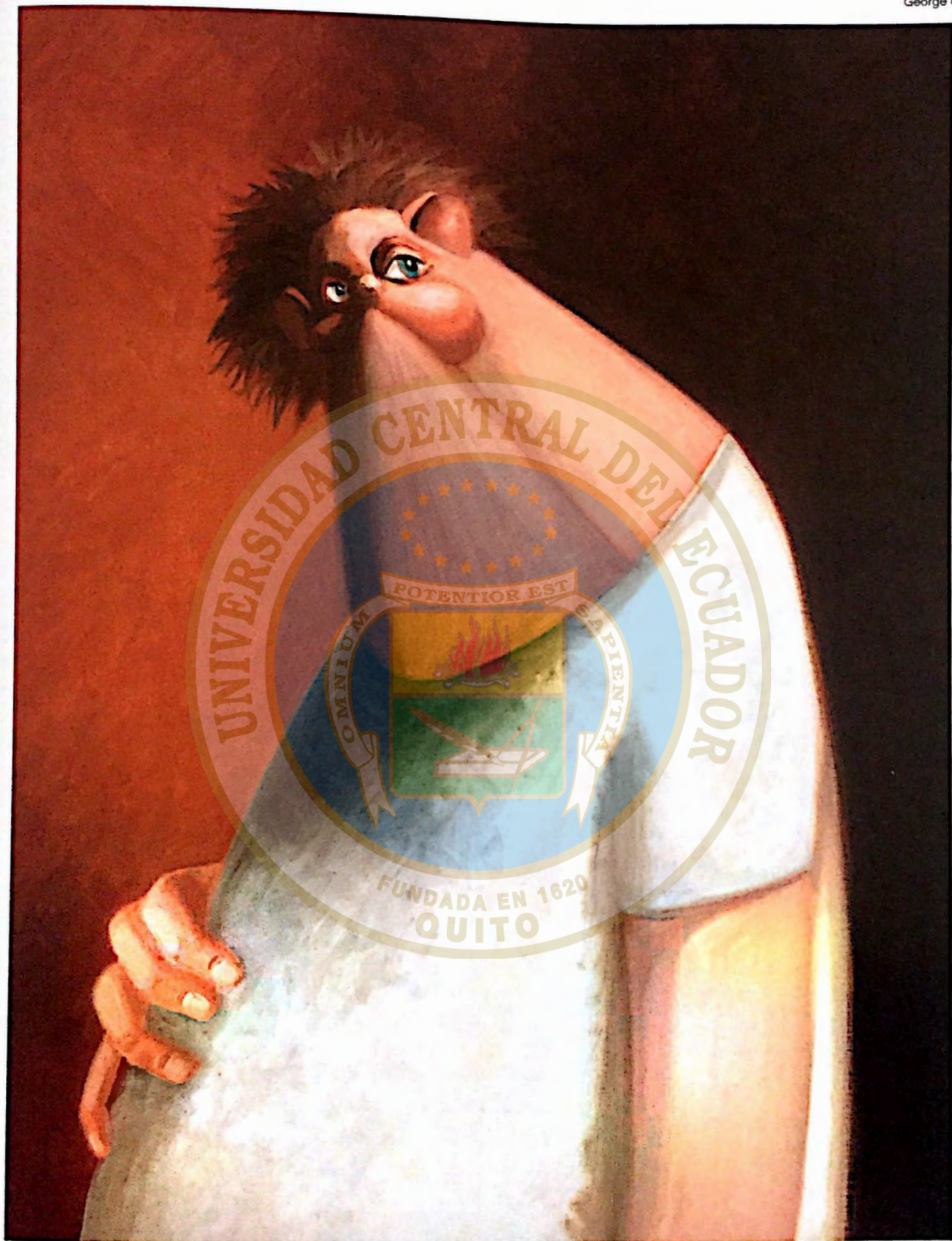
«La topografía del viso consente di trasmettere le emozioni interiori e gli stati interni della mente del soggetto che si sta dipingendo. È un buon esempio di una rappresentazione di stati mentali: forse quello riprodotto non è l'aspetto fisico di una persona, ma è il suo modo di pensare e di sentire.»

- 3 **The Woodsman**, 2009, oil on canvas, 101.8 x 78.2 cm

«Através da tipografia facial é possível transportar as emoções interiores e os estados interiores da mente para o assunto que se está a retratar. Este é um bom exemplo daquilo que significa uma pintura sobre estados mentais – pode não ser essa a aparência de alguém, mas é a forma como pensar, e a forma como sentem.»

«Por la topografía de la cara puedes reflejar las emociones íntimas y los estados de ánimo del sujeto que estás pintando. Este es un buen ejemplo de la esencia de la pintura de los estados mentales: no tiene que ver con el aspecto de una persona, sino con su manera de pensar, su manera de sentir.»





Tacita Dean

1965 born in Canterbury, United Kingdom, lives and works in Berlin, Germany

La obra de Tacita Dean, que retoma aspectos de la realidad y les confiere una expresividad poética, se caracteriza por la elegancia formal y el rigor intelectual. Incluye dibujos, fotografías e instalaciones sonoras, pero sus trabajos más impresionantes son películas de 16 mm. A menudo registra en ellas lo que todavía es a duras penas, como por ejemplo en los retratos de Merce Cunningham y Cy Twombly poco antes de su muerte. Si el cine siempre ha sido fundamental en su hacer, ahora ha homenajeado al propio medio: *Film* (2011) mostró en la Tate Modern la belleza del celuloide amenazado de extinción. El giro del formato apaisado al formato vertical y la integración de las perforaciones del film en la imagen convirtieron la instalación de 13 m de altura en un autorretrato del medio. Y eso que el bucle de 11 minutos recuperaba —con exposiciones múltiples, reflejos, collages, pantallas divididas y llamativos efectos cromáticos— técnicas predilectas de los orígenes del cine. *Film* acentuó la materialidad fotoquímica, el manejo sin parangón de la luz y las sombras que posee el celuloide frente a la competencia digital creando así un excelente símbolo de la temprana vanguardia de la imagen en movimiento. El entorno de la antigua sala de turbinas en que se proyectó *Film* no solo casaba óptimamente con el medio en proceso de extinción, sino que Dean ficcionalizó también la parte de la nave que quedaba oculta tras la elevada pantalla de proyección y retomó el decorado arquitectónico. Las vigas de acero parecían estructurar la composición, mientras que el ventanal alargado recordaba a una cinta cinematográfica. Aunque en *Film* se incluyen tomas naturalistas —entre otras la cumbre de una montaña, asociada al logotipo de los estudios Paramount—, seguramente es su película más abstracta y experimental.

Eleganza formale e rigore intellettuale sono le caratteristiche distintive delle opere di Tacita Dean, che riprende aspetti della realtà per conferire loro un significato poetico. I suoi lavori comprendono disegni, fotografie e installazioni sonore, ma le opere che colpiscono di più sono i suoi filmati a 16 mm. Spesso, l'artista se ne serve per descrivere il presente, come nei ritratti di Merce Cunningham e di Cy Twombly poco prima della sua morte. Il film è sempre stato centrale per il suo lavoro, tanto che la Dean ha reso omaggio a questo mezzo: *Film* (2011) esposto alla Tate Modern, mostra la bellezza della celluloid, un materiale in via di estinzione. La conversione da grande formato a formato verticale e l'integrazione delle perforazioni sul margine del fotogramma rendono l'installazione, alta 13 m, un autoritratto di questo mezzo. A ciò contribuisce un loop di 11 minuti che illustra le tecniche popolari delle origini del cinema come le esposizioni multiple, i riflessi a specchio, i collage, gli split-screen e accattivanti effetti di colore. *Film* accentua la materialità fotochimica, l'uso esclusivo di luci e ombre caratteristico della celluloid rispetto alla concorrenza digitale, creando così un simbolo eccellente della prima avanguardia delle immagini in movimento. L'ambiente dell'ex Sala delle turbine, in cui *Film* è stato esposto, era ideale per questo mezzo, ma non solo: la Dean ha preso come tematica anche la parte della sala che restava nascosta dallo schermo, occupandosi del contesto architettonico. Così, sembra che le travi in acciaio strutturino la composizione, mentre le finestre allungate ricordano una striscia di pellicola. Anche se nell'opera sono integrate riprese effettuate in natura come la cima di una montagna, associata al logo della Paramount, si tratta di un film estremamente astratto e sperimentale.

A elegância formal e a rigidez intelectual caracterizam as obras de Tacita Dean, que aproveitam aspetos da realidade e lhes conferem uma expressividade poética. Entre elas encontram-se desenhos, fotografias e instalações sonoras, mas os seus trabalhos mais surpreendentes são filmes de 16 mm. Através deles regista frequentemente o momento presente como acontece, por exemplo, nos retratos de Merce Cunningham e Cy Twombly pouco antes de morrerem. Se o filme sempre foi central na sua criação, agora homenageia o próprio meio: *Film* (2011) mostrou na Tate Modern a beleza do celuloide severamente ameaçada de extinção. A alteração de formato largo para alto e a integração de perfurações filmicas na imagem permitiram que a instalação de 13 m de altura se transformasse num autorretrato do meio. Assim, o ciclo de 11 minutos com múltiplas exposições, reflexos, colagens, ecrãs divididos e efeitos de cor marcantes regressou às técnicas preferidas do cinema antigo. A obra *Film* acentuou a materialidade fotomecânica, a manipulação singular da luz e da sombra, que o celuloide possui relativamente à concorrência digital, criando assim uma excelente representação da vanguarda de outrora da imagem em movimento. O ambiente da antiga sala de turbinas, na qual o filme foi apresentado, não foi apenas ideal para este meio em vias de extinção. Dean também ficcionou a parte da sala coberta pela tela de projeção erguida e aproveitou o cenário arquitetónico. Os suportes em aço pareciam estruturar a composição enquanto a comprida frente das janelas produzia um efeito de rolo de filme. Embora a obra *Film* de Dean contenha imagens naturalistas dispersas, entre elas o cume de uma montanha associado ao logótipo dos estúdios da Paramount, trata-se do filme mais abstrato e experimental da artista.

J. G. S



SELECTED EXHIBITIONS →

2012 Tacita Dean: Five Americans, New Museum, New York; Tacita Dean, Norton Museum, West Palm Beach; Documenta 13, Kassel
2011 The Unilever Series: Tacita Dean, Tate Modern, London
 Tacita Dean: The Line of Fate, MUMOK, Vienna **2010** Tacita Dean: The Friar's Doodle, Museo Reina Sofia, Madrid; Tacita Dean, The Common Guild, Glasgow **2009** Tacita Dean Still Life, Fondazione Nicola Trussardi, Milan; Tacita Dean, Australian Centre for Contemporary Art, Melbourne

SELECTED PUBLICATIONS →

2012 Tacita Dean: c/o Jolyon, Documenta 13, Kassel; Walther König, Cologne; Tacita Dean: Five Americans, New Museum, New York
 Tacita Dean: The Conversation Series, Walther König, Cologne
2011 Tacita Dean: The Unilever Series, Tate, London **2010** Tacita Dean: El garabato del fraile, Museo Reina Sofia, Madrid **2009** What Good is the Moon? The Exhibitions of the Trussardi Foundation, Hatje Cantz, Ostfildern



- 1 **Film**, 2011, 35mm, anamorphic film, colour, mute, 11 min. Installation view, Tate Modern, London, 2012
- 2 **The Friar's Doodle**, 2010, 16mm film, colour, mute, 13 min, continuous loop. Installation view, Santo Domingo de Silos Monastery, Burgos (organized by Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid)
- 3 **Edwin Parker**, 2011, 16mm film, colour, optical sound, 29 min
- 4 **Fatigues**, 2012, chalk on blackboard, 6 panels, 230 x 1110 cm; 230 x 557 cm; 230 x 744 cm; 230 x 1110 cm; 230 x 557 cm; 230 x 615 cm. Installation view, Documenta 13, Kassel, 2012

«Il film è il mio mezzo, proprio come i colori ad olio sono il mezzo dei pittori.»

«O filme é o meu meio, tal como a tinta a óleo é o meio dos pintores.»

«La película es mi medio, como el óleo es el medio de los pintores.»





Nathalie Djurberg

1978 born in Lysekil, Sweden, lives and works in Berlin, Germany

Las películas e instalaciones de Nathalie Djurberg vienen de las profundidades de la psique, del mundo de las pesadillas, las psicosis y las coacciones. Sus figuras maleables cobran vida en películas de animación realizadas con la técnica stop motion y van a parar directamente a los abismos de la existencia: una mujer desnuda deja que una rana se pasee por su cuerpo, ambas se lamen, hasta que la mujer entra en una especie de trance (*Untitled*, 2010). Otra mujer saca serpientes de la arena del desierto y ve para su espanto cómo después de jugar un poco se descuartizan mutuamente (*Deceiving looks*, 2011). Éxtasis y transformación, placer y poder, dolor y muerte son temas recurrentes de estas películas que a pesar de la violencia tienen un aire grotesco e infantil. Desde 2007, Djurberg muestra sus películas junto con elementos esculturales en instalaciones que transfieren las figuras de su mundo imaginario a la sala de exposición: objetos transparentes de plástico colado, como cuencos y jarras, acompañan en la exposición «A World of Glass» (2011) a cuatro nuevas películas, en las que unos cuerpos y objetos frágiles chocan con fuerzas indomables. Así, en *Monster* un toro fracasa en su intento de encontrar un vaso del que beber. En *My body is a house of glass*, en cambio, una mujer está sentada con varios animales del bosque en un cuarto de cristal. Juega meditabunda con trampas de dientes gruesos en el suelo hasta que una se cierra de golpe y le arranca un pie, sobre el cual se abalanzan de inmediato los animales. Las escenas surrealistas de Djurberg hacen que las figuras, a pesar de su impulsividad animal y la desesperación de sus actos, también parezcan profundamente humanas, no en vano representan metafóricamente la nostalgia de la naturaleza salvaje e indomable o el deseo de superación de la muerte.

I film e le installazioni di Nathalie Djurberg scaturiscono dalle profondità della psiche, dal mondo degli incubi, delle psicosi e delle coazioni. Le sue figure di plastilina vengono portate in vita in film d'animazione realizzati in stop-motion, e piombano diritte nell'abisso dell'esistenza: una donna nuda lascia che una rana le strisci addosso, e si leccano a vicenda finché la donna cade in uno stato di trance (*Untitled*, 2010). Un'altra donna estrae dalla terra del deserto dei serpenti, che dopo aver giocato un po' si divorano l'un l'altro sotto il suo sguardo colmo d'orrore (*Deceiving looks*, 2011). Estasi e metamorfosi, piacere e potere, dolore e morte sono le tematiche ricorrenti in questi film, che nonostante tutta la loro violenza appaiono infantili e grotteschi. Dal 2007, la Djurberg presenta i suoi film insieme a elementi scultorei, nell'ambito di installazioni che trasferiscono nello spazio espositivo i personaggi e i temi del suo mondo visivo. Oggetti di plastica impalpabili e trasparenti, ad esempio ciotole e brocche, accompagnano la mostra «A World of Glass» (2011), quattro nuovi film in cui corpi e oggetti fragili si scontrano con forze scatenate. Ad esempio, in *Monster*, un toro cerca inutilmente un bicchiere da cui bere. In *My body is a house of glass*, invece, una donna è seduta in una stanza di vetro insieme a diversi animali selvatici. La donna si mette a giocherellare con alcune trappole a ganascia sparse a terra finché una di esse scatta e le strappa via un piede, su cui gli animali subito si avventano. Le messinscène surrealiste della Djurberg conferiscono qualcosa di profondamente umano ai suoi personaggi, a dispetto di tutti i loro istinti animali e delle loro azioni disperate. Essi si fanno così metafora della nostalgia per la natura selvaggia e indomita, o del superamento della morte.

Os filmes e as instalações de Nathalie Djurberg vêm das profundezas da psique, do mundo dos pesadelos, das psicosis e das pressões. As suas figuras moldadas ganham vida em filmes de animação na técnica de stop motion e aterram diretamente nos abismos da existência: uma mulher nua permite que um sapo se arraste sobre ela, os dois lamem-se mutuamente até ela cair numa espécie de transe (*Untitled*, 2012). Uma outra mulher retira cobras do chão do deserto que, após uma breve brincadeira e para seu horror, se dilaceram (*Deceiving looks*, 2011). Éxtase e transformação, prazer e poder, dor e morte são motivos recorrentes nestes filmes apresentados em toda a sua violência grotesco-infantil. Desde 2007 que Djurberg mostra os seus filmes juntamente com elementos esculturais nas instalações, transferindo figuras e temas do seu mundo pictórico para o espaço da exposição: objetos transparentes moldados em material sintético, como taças e jarros, acompanham na instalação «A World of Glass» (2011) quatro novos filmes, nos quais corpos frágeis e objetos se deparam com forças indomáveis. Assim, na obra *Monster*, um touro fracassa na tentativa de encontrar um copo do qual pudesse beber. Contrariamente, na obra *My body is a house of glass*, uma mulher está sentada com vários animais da floresta num quarto de vidro. Pensativa, brinca com armadilhas dentadas no chão até uma a apanhar e lhe arrancar um pé, sobre o qual os animais depois se atiram. Os cenários surrealistas de Djurberg fazem com que as figuras, apesar de todo o seu instinto animalesco e da desesperança dos seus atos também pareçam profundamente humanas, pois representam metaforicamente a nostalgia do selvagem, da natureza indomável ou da superação da morte.

K. W.



SELECTED EXHIBITIONS →

2012 Nathalie Djurberg & Hans Berg, Røda Sten Art Centre, Gøteborg
2011–2012 The Parade, Nathalie Djurberg with Music by Hans Berg, Walker Art Center, Minneapolis; New Museum, New York; Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco
2011 Nathalie Djurberg, A World of Glass, Camden Arts Centre, London
2010–2011 Nathalie Djurberg, Snakes Knows Its Yoga, Kunststiftung, Hannover; Naturhistorisches Museum, Basel; Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam; Kunststiftung, Basel
2009 Nathalie Djurberg, Snakes Knows Its Yoga, Kunststiftung, Basel

SELECTED PUBLICATIONS →

2012 Parant 90, Parkett, Zurich
2011 The Parade, Nathalie Djurberg with Music by Hans Berg, Walker Art Center, Minneapolis
2010 Nathalie Djurberg, Snakes Knows Its Yoga, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam
2009 Nathalie Djurberg, Snakes Knows Its Yoga, Fondazione Prada, Milan



- 1 **Untitled**, 2010, clay animation, video, 6 min 5 sec. Music by Hans Berg. Ed. 4, II
- 2 **Decelving looks**, 2011, clay animation, video, 6 min 8 sec. Music by Hans Berg. Ed. 4, II

«Creo opere su cose che mi interessano davvero, e spesso si tratta di soggetti psicologicamente difficili o ambigui – come le relazioni umane. Per *A World of Glass*, il punto di partenza sono state le diverse forme di fragilità e anche di trasparenza: ciò che si mostra al mondo esterno e ciò che ci si tiene dentro.»

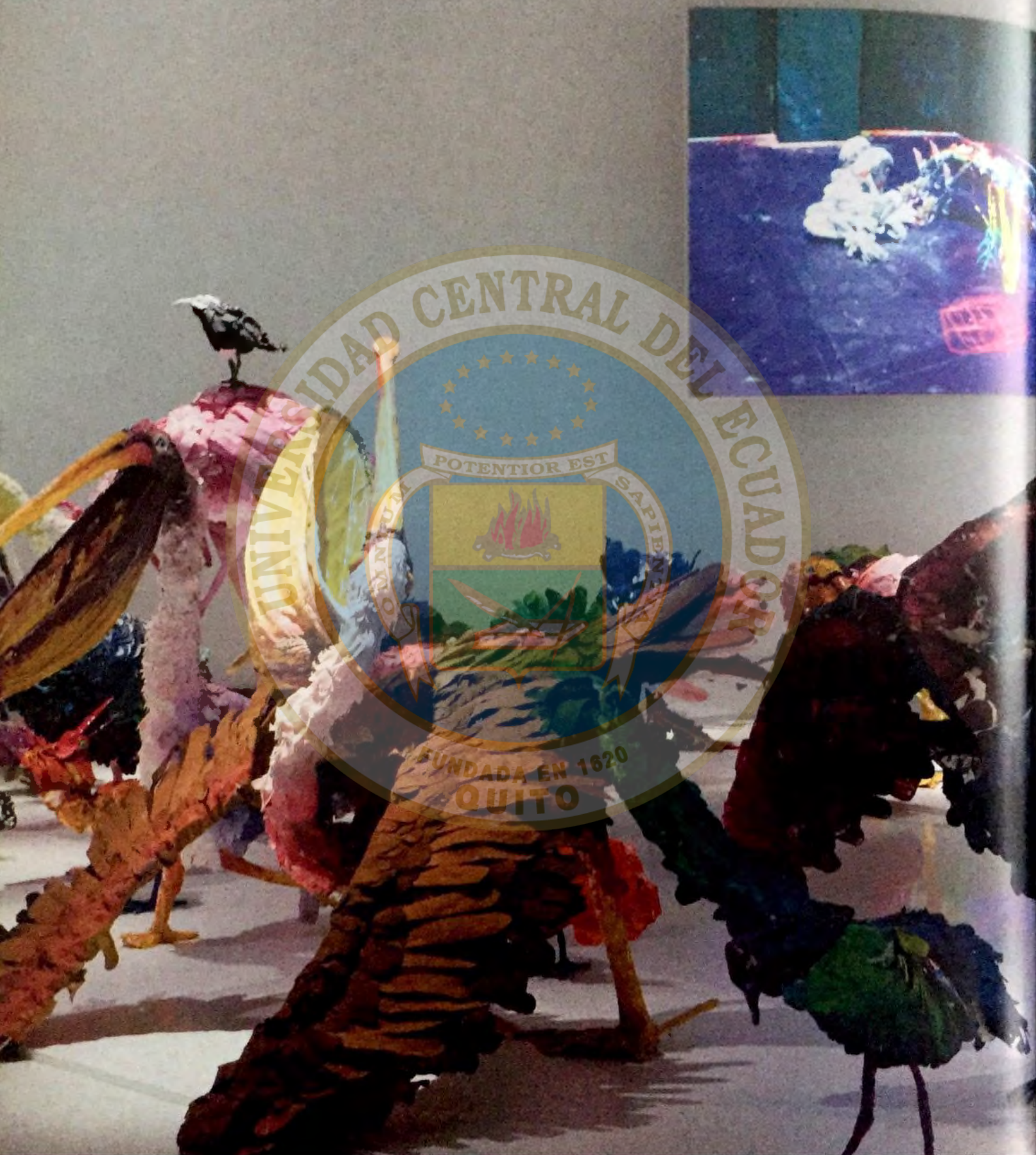
- 3/4 **A World of Glass**, 2011, multi-media installation, 193 polyurethane crystal sculptures, 4 digital videos, dimensions variable. Music by Hans Berg. Installation views, Camden Arts Centre, London, 2011
- 5 Installation view, *The Parade: Nathalie Djurberg with Music by Hans Berg*, Walker Art Center, Minneapolis, 2011

«Trabalho a partir de coisas que efetivamente me interessam, tratando-se, muitas vezes, de assuntos psicologicamente difíceis ou ambíguos, como as relações. O ponto de partida da obra *A World of Glass* constituiu-se a partir de diferentes formas de fragilidade e também de transparência – aquilo que mostramos ao mundo exterior e aquilo que mantemos no interior.»

«Mi obra aborda cosas que me interesan de verdad y a menudo se trata de asuntos psicológicamente difíciles o ambiguos, como las relaciones. El punto de partida de *A World of Glass* fueron diferentes formas de fragilidad y también transparencia: lo que mostramos al mundo exterior y lo que mantenemos en nuestro interior.»









Peter Doig

1959 born in Edinburgh, United Kingdom, lives and works in Port of Spain, Trinidad and Tobago

Aunque la obra de Peter Doig está impregnada de incontables referencias a la pintura del siglo XX —desde los simbolistas Gauguin, Redon y Böcklin, pasando por los expresionistas, hasta llegar a David Hockney—, el artista consigue una sorprendente actualización de sus antecesores pictóricos. En el tratamiento immanente a los medios que da a la pintura, Doig ronda motivos y temas recurrentes, como si él y sus figuras pictóricas estuvieran buscando con ahínco un núcleo, un origen o una supuesta verdad. La solitaria y cambiante persona de *House of Flowers (see you there)* (2007-2009), y el entramado de frondosa y salvaje vegetación con espacios vitales creados por los seres humanos son tópicos presentes en toda la obra de Doig. Para ello, el artista caracteriza los temas de sus cuadros, por lo general de gran formato, con un extraño estado de indefinición: figuras sin rostro que parecen transparentes, entre ser humano, animal y ser fabuloso; paisajes y lugares de banales a exóticos, llenos de colores saturados y brillantes, y situados dentro de composiciones muy esquematizadas. Los espacios pictóricos parecen lugares entrañables, al tiempo que revelan su carácter amenazador: la transparencia y la opacidad, el sueño y el delirio, la belleza y el deterioro están indefectiblemente unidos. A su magistral tratamiento de la pintura se añade el hecho de que Doig siempre logra romper la pesadez amenazadora que acompaña al simbolismo insinuado, sirviéndose de la negación de una narración o de un momento irónico como la figura de pájaro resolutiva e ingenua de la serie *Corbeaux* (2011). Esa tensión, emparejada con la calidad pictórica del color y la forma, y su alusión al campo de referencias de la pintura, son lo que dotan de profundidad a la obra de Doig.

Nonostante nell'opera di Peter Doig si ritrovino innumerevoli riferimenti alla pittura del XX secolo (a partire dai simbolisti Gauguin, Redon e Böcklin, passando per gli espressionisti, fino ad arrivare a David Hockney) l'artista riesce mirabilmente a rendere attuali questi precursori artistici. Nel suo confronto mediaticamente immanente con la pittura, Doig interpreta motivi e temi ricorrenti, come se egli stesso e i suoi personaggi fossero alla ricerca di un'essenza, di un'origine o di una presunta verità. Il viandante solitario di *House of Flowers (see you there)* (2007-2009) e l'intreccio tra vegetazione lussureggiante che cresce spontanea e gli spazi vitali realizzati dall'uomo sono topoi che caratterizzano l'intera opera di Doig. L'artista sposta i soggetti delle sue tavole per lo più di grandi dimensioni in un insolito stato di equilibrio: figure senza volto, evidentemente impressionanti, con sembianze umane, animalesche o fantastiche; paesaggi e luoghi sospesi tra banalità ed esoticità, permeati di colori saturi, luminosi e immersi in composizioni indistinte. Gli spazi pittorici sembrano luoghi agognati e al tempo stesso hanno in sé qualcosa di pauroso: trasparenza e opacità, sogno e delirio, bellezza e degrado sono indissolubilmente legati l'uno con l'altro. Appartiene al magistrale rapporto con la pittura il fatto che Doig rompe sempre l'incombente gravità che si accompagna al simbolismo accennato attraverso il rifiuto di una narrazione o di un momento ironico come, ad esempio, nei rudimentali uccelli che si dileguano nella serie *Corbeaux* (2011). Questa tensione, unita alla qualità pittorica del colore e della forma come anche al rispetto del campo di riferimento della pittura, è ciò che conferisce profondità all'opera di Doig.

Apesar de a obra de Peter Doig ser trespassada por inúmeras referências da pintura do século XX — começando pelos simbolistas Gauguin, Redon e Böcklin, passando pelos expressionistas até David Hockney — o artista consegue proceder a uma atualização impressionante destes precursores artísticos. Nas suas confrontações imanentes com a pintura como meio com a pintura, Doig gira em torno de motivos e temas recorrentes, muito como se o artista e as suas imagens estivessem à procura de um núcleo, de uma origem ou de uma verdade aparente. A pessoa a deambular solitariamente na obra *House of Flowers (see you there)* (2007-2009), por exemplo, e o entrelaçamento da vegetação a irromper de forma selvagem com ambientes vitais feitos pelo homem são temas que se arrastam ao longo de toda a obra de Doig. No entanto, o artista transpõe os temas das suas pinturas, na sua maioria, de grande dimensão, para um estado de suspensão singular: faces impessoais, figuras aparentemente transparentes entre pessoas, animais ou criaturas fabulosas, paisagens e locais entre a banalidade e o exótico, trespassados por cores saturadas e luminosas, e envolvidos em composições esquemáticas. Os espaços pictóricos surgem como locais nostálgicos e encerram igualmente algo assustador — transparência e opacidade, sonho e delírio, beleza e decadência estão inseparavelmente ligados entre si. Do manuseamento magistral da pintura faz parte o facto de Doig quebrar constantemente o peso ameaçador implicado no Simbolismo Indiciado, através da negação de uma narração ou através de um momento irónico como acontece, por exemplo, na forma naïf do pássaro que se dissolve em si na série *Corbeaux* (2011). Esta tensão, a par da qualidade pictórica da cor e da forma, e do apoio sobre o campo de referências da pintura, conferem profundidade à obra de Doig.

K N



SELECTED EXHIBITIONS →

2012 Peter Doig: Imaginary Places, Metropolitan Arts Centre, Belfast
2011 Peter Doig: Siegfried + Poster Project, The Arnold and Marie Schwartz Gallery Met, New York; Peter Doig: Musée d'Art Moderne, Paris
2010 At Home/Not at Home, CCS Bard College and Hessel Museum of Art, Annandale-on-Hudson
2009 Peter Doig and Stephen Hough, Westminster Cathedral, London; Compass in Hand, MoMA, New York
2008–2009 Peter Doig, Tate Britain, London; Musée d'Art Moderne, Paris; Schirn, Frankfurt am Main

SELECTED PUBLICATIONS →

2011 Peter Doig, Rizzoli, New York
2009 Peter Doig: New Paintings, Michael Werner Gallery, Gavin Brown's Enterprise, New York
Compass in Hand, MoMA, New York
2008 Peter Doig, Tate Britain, London; Musée d'Art Moderne, Paris; Schirn, Frankfurt am Main; DuMont, Cologne



1 **Untitled**, 2011, oil on linen, 260 x 200 cm

2 **House of Flowers (see you there)**, 2007–2009, oil on canvas, 300 x 200 cm

3 **Corbeaux (Cyril's Bay)**, 2011, distemper on linen, 195 x 295 cm

4 **Night Painting (North Coast)**, 2012, distemper on linen, 240 x 360 cm

«Devi essere abbastanza romantico per fare ciò che faccio io [...] soccombere al suo cospetto. Se ci pensi troppo, lasci perdere.»

«É preciso ser-se bastante romântico para fazer o que faço [...] para sucumbir a tal. Caso se pensasse muito nisso, parar-se-ia.»

«Hay que ser muy romántico para hacer lo que yo hago [...] para sucumbir a ello. Si uno reflexionara demasiado sobre ello, dejaría de hacerlo.»



3

4



Marlene Dumas

1953 born in Cape Town, South Africa, lives and works in Amsterdam, The Netherlands

Una cabeza de Barbie mira al observador con sus ojos azules marcadamente delineados con lápiz de ojos. A su lado, rostros inexpressivos de modelos, pálidos cuerpos de niños de misterioso aspecto que nos dejan con la incertidumbre de no saber si están durmiendo o en su lecho de muerte. A Marlene Dumas le preocupa sobre todo el rostro humano, que en sus cuadros se convierte en superficie de proyección de temas existenciales. Amor, muerte, sexualidad, nostalgia, violencia y ternura, culpa e inocencia: la dialéctica entre los niveles físico y metafísico impregna todas sus obras. Las imágenes surgen en general en series según modelos fotográficos propios y motivos de periódicos y archivos de diversos medios de comunicación, si bien la realización pictórica no es de ninguna forma documental, sino que viene determinada por un azar calculado: en muchos de sus cuadros, los colores diluidos parecen cobrar vida y forman por iniciativa propia cejas y bocas suavemente difuminadas; en otros casos, las superficies vacías contrastan con gruesas capas de color y partículas brillantes. A través de esas contradicciones pictóricas, Dumas consigue dar forma a diferentes estados anímicos y relaciones entre seres humanos. Así, en el rostro de la anciana de piel oscura de *Obsessive Envy* (2011) se reflejan emociones tan diversas como la rabia, la obsesión o la vulnerabilidad reprimidas. En sus cuadros, Dumas sitúa en un contexto inmediato las preguntas más elementales de la existencia humana. Como dijo en una entrevista: «Pienso que las cosas no se pueden experimentar fuera de contexto. Si no es el artista quien ofrece un contexto, hoy lo hará otra persona por usted a sus espaldas».

Una testa di Barbie fissa l'osservatore con gli occhi blu persi nel vuoto che emergono dietro un tratto pesante di eyeliner. A fianco volti inexpressivi di modelle, corpi pallidi dall'aspetto poco rassicurante, che non si sa se siano addormentati o morti. Marlene Dumas pone in primo piano soprattutto il volto umano, su cui proietta temi esistenziali. Amore, morte, sessualità, nostalgia, violenza e affettuosità, colpevolezza e innocenza: la dialettica del piano fisico e metafisico permea tutte le sue opere. I dipinti nascono prevalentemente in serie da progetti fotografici propri o da motivi tratti da giornali e dagli archivi dei media. Tuttavia, la realizzazione pittorica non è mai documentaria, ma sempre frutto di una coincidenza calcolata: in molte opere i colori fluidi sembrano avere vita propria e formare autonomamente sopracciglia e bocche teneramente disegnate, in altre domina il contrasto tra superfici libere e spessi strati di colore e porporina. Sfruttando questi contrasti pittorici, la Dumas riesce ad esprimere stati d'animo e i rapporti tra gli uomini. Un esempio è il volto dell'anziana donna dalla pelle olivastria di *Obsessive Envy* (2011), dal quale traspaiono le emozioni più diverse: collera repressa, passione, vulnerabilità. Nei suoi quadri l'artista traspone problematiche elementari dell'esistenza umana in un contesto diretto. Come ha dichiarato in un'intervista: «Credo che le cose non possano più vivere senza un contesto. Se non ci pensa l'artista, allora ciascuno lo fa per sé, alle sue spalle».

O olhar vazio de uma cabeça de Barbie de olhos azuis da cor do céu sob um forte traço de eyeliner atravessa o observador. Para além disso, rostos inexpressivos de modelos, corpos de crianças pálidas inquietantes, que nos deixam na incerteza sobre se dormem ou se encontram num leito mortuário fazem parte deste universo. Marlene Dumas interessa-se sobretudo pelo rosto humano, que nas suas pinturas se converte em superfícies de projeção de temas existenciais. O amor, a morte, a sexualidade, a saudade, a violência e a fragilidade, a culpa e a inocência, a dialética do nível físico e metafísico penetram todos os seus trabalhos. As pinturas são sobretudo criadas em séries a partir de bases fotográficas próprias, motivos de jornais e arquivos de média. Porém, a execução pictórica não é de modo algum determinada pela forma de documentário, mas sim pelo acaso calculado: em muitas pinturas, a tinta líquida parece ter uma vida própria, formando através de um impulso individual sobrancelhas e bocas levemente desafiadoras; noutras obras, superfícies livres contrastam com camadas de cor espessas e partículas brilhantes. Através destas contradições pictóricas, Dumas consegue dar forma a estados de alma e a relações entre as pessoas. Assim, no rosto da senhora de idade e de tez escura da obra *Obsessive Envy* (2011) espelham-se emoções tão diferentes como a raiva reprimida, a obsessão e a fragilidade. Nas suas pinturas, Dumas coloca questões elementares da existência humana num contexto imediato. Como formulou numa entrevista: «Julgo que as coisas já não podem ser vividas na ausência de um contexto. Se não é o artista a criar o contexto, então será outro a fazê-lo por ele, atrás das suas costas».

K. W.



SELECTED EXHIBITIONS →

2012 Marlene Dumas: Love hasn't got anything to do with it, Zachęta National Gallery of Art, Warsaw; Marlene Dumas: Sorte, Fondazione Stefania, Milan; **2011** Marlene Dumas: Coming and Going, Moderna Museet, Stockholm; A Terrible Beauty Is Born, 11th Biennale de Lyon; **2010** Tronies, Marlene Dumas und die Alten Meister, Haus der Kunst, Munich; Marlene Dumas: Contra o muro, Museu Serralves, Porto; **2008-2009** Marlene Dumas: Measuring Your Own Grave, MOCA, Los Angeles; The Menil Collection, Houston; MoMA, New York

SELECTED PUBLICATIONS →

2012 Marlene Dumas: Sorte, Silvana, Milan; **2011** Marlene Dumas: Forsaken, Frith Street Gallery, London; **2010** Tronies, Marlene Dumas und die Alten Meister, Haus der Kunst, Munich; Richter, Düsseldorf; Marlene Dumas: Contra o muro, Fundação Serralves, Porto; Marlene Dumas: Against the Wall, David Zwirner, New York; Radius, Santa Fe; **2009** Marlene Dumas: Phaidon, London



- 1 **Obsessive Envy**, 2011, oil on canvas, 50 x 40 cm
2 **IO**, 2008, oil on canvas, 100 x 90 cm

- 3 **The Wall**, 2009, oil on canvas, 180 x 300 cm
4 **Wall Wailing**, 2009, oil on canvas, 180 x 300 cm

«L'arte è un modo di dormire con il nemico.»

«A arte é uma forma de dormir com o inimigo.»

«El arte es una forma de dormir con el enemigo.»





Olafur Eliasson

1967 born in Copenhagen, Denmark, lives and works in Berlin, Germany

El estudio berlinés de Olafur Eliasson es un centro de investigación, producción y enseñanza que no tiene parangón. Incorpora el Instituto de Experimentación Espacial, fundado en 2009, un proyecto científico —impulsado por Eliasson— de la Universidad de Bellas Artes que coopera con especialistas de las más diversas procedencias y ensaya nuevas formas de enseñanza del arte. Según Eliasson, entre cuyos proyectos se incluyen instalaciones espectaculares: «El experimento como método no solo caracteriza mi instituto, sino que también constituye el núcleo de mis obras artísticas». En 2011 hizo construir sobre la azotea del museo de arte AROS de Aarhus, en Dinamarca, un arco iris transitable: *Your rainbow panorama* se denomina la estructura circular de vidrio, de 150 m de perímetro, que parece que flota en el aire. El espectador, interpelado directamente en el mismo título de la obra, se convierte en actor y puede disfrutar, entre el suelo y el cielo, de una vista panorámica de 360° en distintos colores. Eliasson también estudió la relación entre museo y ciudad, entre arquitectura y público, en sus exposiciones «Inner City Out» en Berlín (2010) y «Your Body of Work» en São Paulo (2011), colocando caleidoscopios transitables en las instituciones y paralelamente diversas intervenciones casi invisibles en el espacio urbano, como bicicletas con ruedas de espejo. Luz y agua, espejo y reflejo, movimiento y espacio: las instalaciones ilusionistas de Eliasson aguzan los sentidos y al mismo tiempo se desenmascaran a sí mismas, haciendo visible su propia estructura. Desde proyectos arquitectónicos como la fachada del auditorio Harpa en Reikiavik (2011) hasta la lámpara solar *Little Sun* (2012), creada en colaboración con el ingeniero Frederik Ottesen, Eliasson desarrolla modelos estéticos para comprender el mundo que pretenden influir directamente en la realidad.

L'atelier di Berlino di Olafur Eliasson è un luogo unico di ricerca, produzione e insegnamento. Integrato nell'atelier è l'Istituto per gli esperimenti spaziali, un progetto scientifico dell'Università delle Arti di Berlino, avviato da Eliasson, che collabora con specialisti di diversa provenienza e sperimenta nuove forme di insegnamento artistico. Secondo Eliasson, tra i cui progetti artistici si annoverano installazioni spettacolari: «L'esperimento come metodo non solo impronta il mio Istituto ma costituisce anche il centro delle mie opere d'arte». Nel 2011 sul tetto del museo di arte AROS di Aarhus, Danimarca, costruisce, un anello quasi sospeso di 150 m di vetro multicolore percorribile a piedi chiamato *Your rainbow panorama*. L'osservatore, a cui il titolo dell'opera si rivolge direttamente, diventa protagonista e può sperimentare una visione panoramica a 360° tra terra e cielo attraverso diverse sfumature di colore. La relazione tra il museo e la città, tra l'architettura e il pubblico è oggetto della ricerca di Eliasson anche nelle sue esposizioni «Inner City Out» a Berlino (2010) e «Your Body of Work» a São Paulo (2011), nei caleidoscopi percorribili installati presso strutture istituzionali e nei suoi pressoché impercettibili interventi sullo spazio urbano, come le biciclette con i copertoni delle ruote riflettenti. Luce e acqua, specchio e riflesso, movimento e spazio; le installazioni ilusionistiche di Eliasson acutizzano i sensi ed espongono se stesse rendendo visibili le proprie costruzioni. Eliasson sviluppa modelli estetici per la comprensione del mondo che intendono influenzare direttamente la realtà, dalla facciata della sala da concerti Harpa a Reykjavik (2011) alla lampada solare *Little Sun* (2012) realizzata in collaborazione con l'ingegnere Frederik Ottesen.

O estúdio de Berlim de Olafur Eliasson é um lugar único de investigação, de produção e de aprendizagem. O ateliê integra o Instituto de Experimentação Espacial fundado em 2009, um projeto científico da Universität der Künste iniciado por Eliasson, que coopera com especialistas da mais variada origem e testa novas formas da educação artística. De acordo com Eliasson, de cujos projetos artísticos fazem parte instalações espetaculares: «A experimentação enquanto método não só caracteriza o meu instituto, mas também forma o centro das minhas obras de arte». Em 2011 foi criado sobre a cobertura do museu de arte AROS em Aarhus, na Dinamarca, um arco-íris sobre o qual se podia andar: *Your rainbow panorama* é o nome do círculo de vidro suspenso de quase 150 m de comprimento. O observador, ao qual o título se dirige imediatamente, torna-se ator e pode vivenciar entre o céu e a terra uma vista panorâmica de 360° em diferentes situações de cor. A relação entre museu e cidade, arquitetura e espaços públicos foi também examinada por Eliasson nas suas exposições «Inner City Out» em Berlim (2010) e «Your Body of Work» em São Paulo (2011), ao complementar os caleidoscópios acessíveis que colocou nas instituições com intervenções quase invisíveis no espaço da cidade, tais como bicicletas com rodas espelhadas. Luz e água, espelho e reflexo, movimento e espaço — as instalações ilusionistas de Eliasson apuram os sentidos e desmascaram-se simultaneamente ao tornar a própria construção visível. Desde projetos arquitetônicos, como a fachada da sala de concertos Harpa em Reiquiavique (2011), até à lâmpada solar *Little Sun* (2012) criada com o engenheiro Frederik Ottesen, Eliasson desenvolve modelos estéticos para a compreensão do mundo, que pretendem ter uma influência direta sobre a realidade.

K. W.



SELECTED EXHIBITIONS →

2012 Olafur Eliasson: The Uncertain Museum, Nasher Museum of Art, Dallas; Olafur Eliasson: Little Sun, Tate Modern, London
2011 Olafur Eliasson: AROS Aarhus **2010** Olafur Eliasson: Utopia, Arken, Ishøj; Olafur Eliasson: Innen Stadt Außen, Martin-Gropius Bau, Berlin; Olafur Eliasson: Cars in Rivers, National Gallery of Iceland, Reykjavik; Olafur Eliasson & Ma Yansong: Feelings are facts, Ullens Center, Beijing **2009** Olafur Eliasson: Your chance encounter, 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa

SELECTED PUBLICATIONS →

2012 Olafur Eliasson: Never Tired, Walther König, Cologne; Utopia & Contemporary Art, Arken, Ishøj; Hatje Cantz, Ostfildern **2011** Olafur Eliasson & Ma Yansong: Feelings are facts, Ullens Center, Beijing; Shanghai, Century, Shanghai **2010** Olafur Eliasson: Innen Stadt Außen, Martin-Gropius-Bau, Berlin; Walther König, Cologne; Olafur Eliasson: Your Chance Encounter, 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa; Lars Müller, Zurich



1 **Your new bike**, 2009, bike, mirror, aluminium, plastic, 100 x 575 x 176 cm. Installation view, Tiergarten, Berlin, 2010

2/3 **Microscópio para São Paulo**, 2011, scaffolding, mirror foil, aluminium, dimensions variable. Installation views, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2011

«Un'opera d'arte è strettamente legata all'ambiente che la circonda, al presente, alla società, ai fattori culturali e geografici determinanti. Non solo esamina il mondo circostante, ma può anche cambiarlo.»

4 **Your disappearing garden**, 2011, obsidian, fluorescent lights, projection foil, dimensions variable. Installation view, PinchukArtCentre, Kiev, 2011

5-7 **Your rainbow panorama**, 2006-2011. Installation on the rooftop of the ARoS Aarhus Kunstmuseum, Aarhus

«Uma obra de arte está ligada à sua envolvente, ao seu presente, à sociedade, a determinantes culturais e geográficas. Não só explora o mundo, como também o pode alterar.»

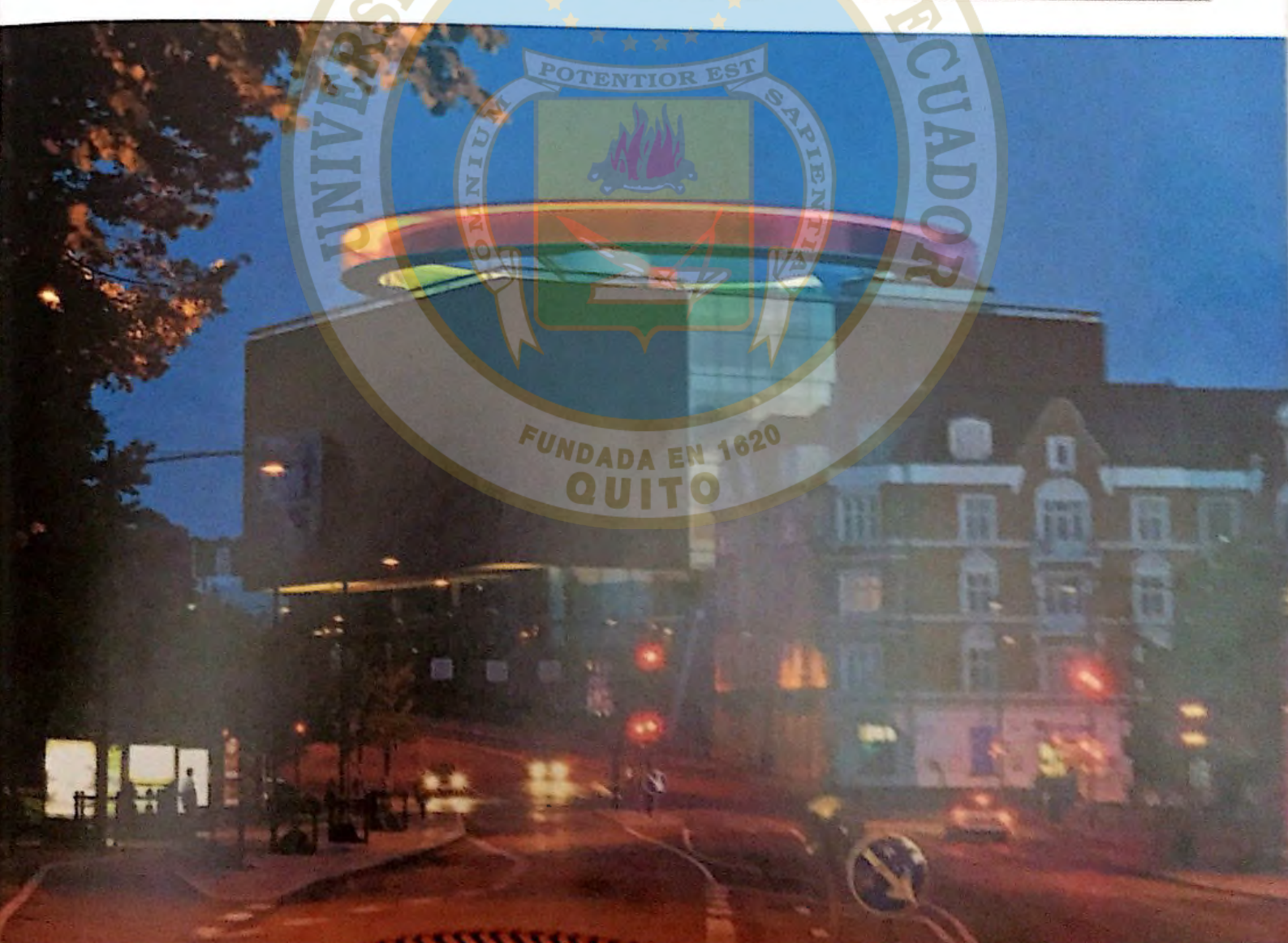
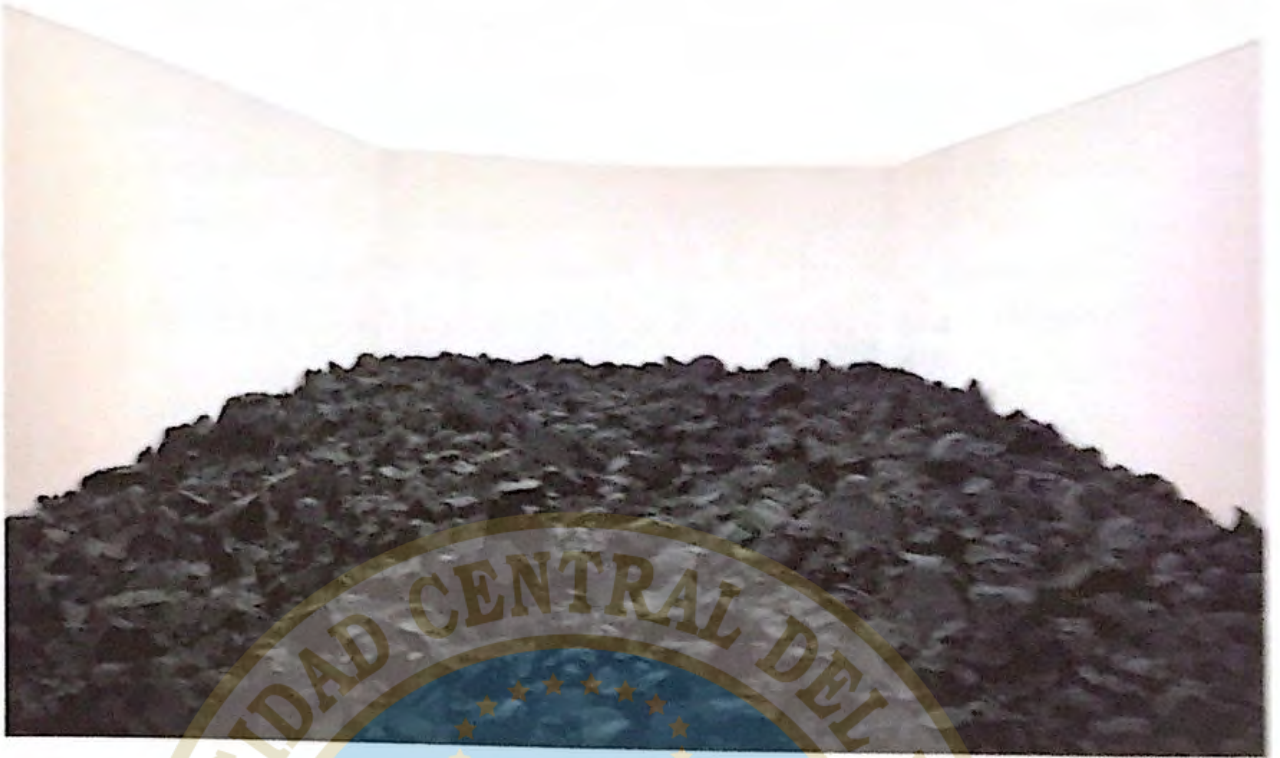
«Una obra de arte está relacionada con su entorno, con su presente, con la sociedad, con los determinantes culturales y geográficos. No solo estudia el mundo, sino que también puede cambiarlo.»



2



3







Elmgreen & Dragset

Michael Elmgreen, 1961 born in Copenhagen, Denmark, and Ingar Dragset, 1968 born in Trondheim, Norway; live and work in Berlin, Germany

Las obras del dúo de artistas Elmgreen & Dragset se caracterizan por ser una crítica subversiva y a menudo satírica de las dinámicas sociales en espacios públicos e institucionales, la estratificación y la marginación social, la cultura de las celebridades y el elitismo insular del mundo del arte. Su proyecto para la Bienal de Venecia de 2009, *The Collectors*, parecía permitir la entrada en esos exclusivos círculos. Los artistas transformaron los pabellones danés y escandinavo en sofisticados escenarios domésticos puestos a la venta de forma ostensible. Un actor que representaba el papel de agente inmobiliario conducía a los visitantes por los hogares. Allí podían contemplar estancias decoradas con un mobiliario escandinavo de líneas puras y una impresionante colección de arte cedida por Wolfgang Tillmans, Tom of Finland y Maurizio Cattelan. Entonces, después de la visita guiada, en la parte trasera de una de las propiedades se topaban con el cadáver del morador (representado por una estatua de cera) que flotaba en la piscina. Por otro lado, la instalación de estos artistas titulada *Celebrity – The One & the Many* (2010-2011) se presentó en un bloque gris típico de la estética urbanística socialista de cuatro pisos, construido en el interior de la nave de la exposición. Los espectadores podían mirar en el interior del edificio a través de las ventanas y observar cómo varios actores representaban su papel de habitantes con una existencia en recluso aislamiento. Al mismo tiempo, en un salón de baile contiguo parecía celebrarse a puerta cerrada una exclusiva fiesta de la que solo se apreciaban las siluetas de los invitados a través de cristales translúcidos y el rumor de su diversión mediante una grabación. De esta forma kafkiana, los artistas regalaban al espectador una mascarada de rechazo y denegación como una especie de codazo para hacerle consciente de las relaciones de poder intrínsecas a las estructuras y situaciones sociales.

Le opere della coppia di artisti Elmgreen & Dragset sono impregnate di una critica provocatoria in tono spesso satirico della dinamica sociale degli spazi pubblici e istituzionali, della stratificazione e dell'emarginazione sociale, della cultura della celebrità e dell'esclusività insulare del mondo artistico. Il progetto che hanno presentato alla Biennale di Venezia del 2009, *The Collectors*, sembra garantire l'accesso a quei nobili circoli. Gli artisti hanno trasformato i padiglioni della Danimarca e dei Paesi Scandinavi in sofisticati ambienti domestici apparentemente in vendita. Accompagnato da un finto agente immobiliare, il pubblico ha potuto visitare le stanze piene di lucidi mobili in stile scandinavo e scoprire un'imponente collezione di opere di artisti vari tra cui Wolfgang Tillmans, Tom of Finland e Maurizio Cattelan. Alla conclusione del tour, dietro una delle abitazioni, si sono poi imbattuti nel cadavere del proprietario, una statua di cera che galleggiava nella piscina. L'installazione *Celebrity – The One & the Many* (2010-2011) rappresenta una grigia residenza di quattro piani costruita all'interno dell'area espositiva. I visitatori possono sbirciare dalle finestre all'interno degli appartamenti dove alcuni attori rappresentano scene di vita in claustrale isolamento. Nell'adiacente sala da ballo si tiene una festa per VIP rigorosamente a porte chiuse. I visitatori possono scorgere le silhouette degli invitati attraverso le vetrate e immaginare dalle voci registrate quanto si stiano divertendo. Rifacendosi ai canoni kafkiani gli artisti pongono i visitatori di fronte al rifiuto sotto forma di invito per richiamare la loro attenzione sulle relazioni di potere intrinseche alle strutture e alle situazioni sociali.

Os trabalhos da dupla de colaboradores Elmgreen & Dragset assentam sobre uma crítica subversiva, amiúde satírica das dinâmicas sociais do espaço público e institucional, da estratificação social e da marginalização, da cultura das celebridades e da exclusividade insular do mundo artístico. O projeto da dupla para a Bienal de Veneza de 2009, *The Collectors*, pareceu granjear-lhes a entrada nestes altivos círculos. Os artistas transformaram os pavilhões dinamarquês e escandinavo em sofisticados ambientes domésticos, ostensivamente à venda. Os visitantes eram conduzidos, pelos lares, por um ator a desempenhar o papel de um agente imobiliário. As divisões das casas estavam repletas de móveis escandinavos lustrosos e uma impressionante coleção de arte obtida a partir das preferências de Wolfgang Tillmans, Tom of Finland e Maurizio Cattelan. Depois da visita guiada, por detrás de uma das propriedades, encontrariam por acaso o cadáver do morador, representado numa painéis monótonos, construído no próprio espaço da exposição. Os visitantes podiam espreitar pelas janelas e ver atores a desempenhar o papel de moradores, fazendo a sua vida num isolamento enclausurado. No salão de baile contíguo, parecia estar a decorrer uma festa para gente importante, por detrás de portas fechadas, vislumbrando-se apenas as silhuetas dos presentes através dos painéis de vidro fosco da sala de convite, aproximando-os de uma consciencialização das relações de poder intrínsecas às situações e estruturas sociais.

G. S.



SELECTED EXHIBITIONS →

2012 Elmgreen & Dragset HAN KUTURVIRTET, Elinore Elmgreen & Dragset, *Powerful Structures*, Fig. 10, The Fourth, Fifth, & Sixth, *Double*, London **2011** Elmgreen & Dragset, *The One & the Many*, Museum Boijmans Van Beuningen, Submarine Wharf, Rotterdam **2010** Elmgreen & Dragset, *Celebrity – The One & the Many*, P.M. Heringburg **2009** Elmgreen & Dragset, *The Collectors*, San V. Marlon and Nordic Pavilion, 53rd Venice Biennale, Venice **Elmgreen & Dragset**, Drama Queens, Centre Pompidou, Paris

SELECTED PUBLICATIONS →

2011 Elmgreen & Dragset, *Trilogy*, Thames & Hudson, London/New York, Elmgreen & Dragset, *Performances 1995–2011*, Walter König, Cologne



- 1 **Death of a Collector**, 2009, mixed media, 100 x 600 x 200 cm.
Installation view, Nordic Pavilion, 53rd Venice Biennale, Venice, 2009
- 2 Installation view, *Elmgreen & Dragset: Celebrity – The One & The Many*, ZKM, Karlsruhe, 2010

«Le uniche opere veramente interessanti sono quelle più intelligenti di noi. Se avessimo un maggior senso del ridicolo, non saremmo così nevrotici.»

- 3 **High Expectations**, 2010, mixed media, 300 x 240 x 90 cm.
Installation view, ZKM, Karlsruhe, 2010

«As únicas obras verdadeiramente interessantes são as obras que são mais inteligentes do que nós. Se todos nos atrevéssemos a ser mais ridículos, não seríamos tão neuróticos.»

«Las únicas obras de verdad interesantes son las obras más inteligentes que uno mismo. Si todos nos atreviéramos a hacer más el ridículo, no estaríamos tan neuróticos.»





Urs Fischer

1973 born in Zurich, Switzerland, lives and works in New York (NY), USA

Deformaciones y distorsiones, decadencia y brutales injerencias arquitectónicas: el arte de Urs Fischer es heterogéneo y contradictorio. Oscila entre objetos blandos y frágiles y otros muy macizos, entre demasiado pequeños y sobredimensionados. Fischer utiliza a menudo objetos de la vida cotidiana como sillas, clavos, camas u ositos de peluche y los deforma, amplía o adultera en una nueva composición. El artista aborda las cuestiones básicas de la escultura: la búsqueda de formas, la masa, la materialidad, la escenificación y el espacio. Un componente elemental de sus exposiciones es el proceso, con frutas y hortalizas que se pudren formando un «bodegón vivo» en la sala y figuras de cera que se derriten para convertirse en amasijos de colores. La escultura de cera sin título que expuso Fischer en la Bienal de Venecia de 2011 medía 6,5 m de altura hasta que fue derriéndose lentamente y se descompuso en una infinitud de fragmentos junto a copias de cera de tamaño natural de su amigo el artista Rudolf Stingel y una silla del estudio. En 2012, Fischer presenta en sendas exposiciones en Viena y Venecia autorretratos de cera. Escenifica la propia figura sentado a una mesa delante de una botella de vino mientras arde por varios pabilos. El artista se quema a sí mismo. No es el primer comentario mordaz de Fischer sobre el arte, que es obra, mercancía y trofeo de coleccionista al mismo tiempo. A pesar de la variopinta simbología propia de las vanidades, Fischer crea obras anárquicas y llenas de humor, que rebosan fuerza y son laxas y poéticas a la vez. Todo es vanidad, parecen murmurar con una sonrisa sardónica los esqueletos de porexpán y figuras de cera de Fischer, que se convierten en símbolos de un mundo artístico sobrerevolucionado y de una sociedad que está a punto de convertirse en cenizas.

Deformazioni e distorsioni, scomposizione e interventi architettonici violenti: l'arte di Urs Fischer è eterogenea e piena di contrasti, in un'alternanza tra oggetti deboli e fragili con altri giganteschi, tra oggetti troppo piccoli e altri sovradimensionati. Spesso l'artista s'ispira alla vita quotidiana, dalla quale attinge sedie, chiodi, letti o orsacchiotti che poi ingrandisce, deformandoli, oppure scompone e organizza in una nuova composizione. La Fischer si occupa dei problemi fondamentali della scultura, di determinazione della forma, massa, materialità, riproduzione e spazio. Elemento fondamentale delle sue esposizioni è il processo: frutta e verdura imputridiscono quali «nature morte viventi» esposte in galleria, mentre le statue di cera si sciolgono in grumi colorati. La sua scultura di cera senza titolo presentata alla Biennale di Venezia del 2011 raggiungeva i 6,5 m di altezza prima di sciogliersi lentamente e di disgregarsi in un numero infinito di frammenti, insieme ad altre copie di cera a grandezza naturale dell'artista e amico Rudolf Stingel e a una sedia da atelier. Nel 2012, in occasione di due mostre in programma a Vienna e Venezia, l'artista espone gli autoritratti in cera in cui riproduce se stesso seduto a tavola davanti a una bottiglia di vino mentre brucia diversi stoppini. L'artista stessa si brucia. E non è il primo commento pungente della Fischer sull'arte, che è al contempo opera, prodotto e trofeo per il collezionista. Nonostante il continuo richiamo simbolico alla vanità, la Fischer crea opere umoristiche e anarchiche, che sono al tempo stesso piene di energia, disinvolute e poetiche. Tutto è vanesio, sembrano bisbigliare sghignazzanti gli scheletri di polistirolo e le figure di cera realizzati dall'artista, che si trasformano nell'icona di un mondo dell'arte surriscaldato e di una società sull'orlo della disgregazione.

Deformações e distorções, desmoronamento e intervenções arquitetônicas violentas: a arte de Urs Fischer é heterogênea e cheia de contrastes. Oscila entre objetos suaves, frágeis e extremamente maciços, entre muito pequenos e sobredimensionados. Fischer pega frequentemente em artigos do cotidiano, tais como cadeiras, pregos, camas ou ursinhos de peluche, que depois transforma, amplia ou aliena num novo formato. Fischer ocupa-se com as questões basilares da escultura, com as determinações da forma, volume, materialidade, encenação e espaço. Um elemento fundamental das suas exposições é o processo: frutos e legumes apodrecem como uma «natureza morta com vida» na galeria, figuras de cera derretem-se, formando montinhos coloridos. Seis metros e meio era a altura do objeto de cera sem título que Fischer apresentou na Bienal de Veneza de 2011, até aí se derreter lentamente e, ao lado de exemplares de cera em tamanho real do artista e amigo Rudolf Stingel, bem como de uma cadeira de ateliê, se desfazer em inúmeros fragmentos. Em 2012 Fischer apresenta autorretratos em cera nas exposições em que participa em Viena e em Veneza. O artista encena a própria figura, sentada à mesa defronte de uma garrafa de vinho, enquanto se reduz a cinzas por vários pontos. O artista incendia-se a si próprio. Este não constitui o primeiro comentário acutilante de Fischer em relação à arte, a qual é simultaneamente obra, produto e troféu de colecionador. Apesar da diversificada simbologia da vanitas, Fischer cria obras humorísticas e anarquistas, que são vigorosas, descontraídas e poéticas ao mesmo tempo. Tudo é vaidade, parecem sussurrar, ironicamente, os esqueletos em poliestireno e as figuras de cera de Fischer, que se tornam em alegoria de um mundo artístico sobreaquecido e de uma sociedade prestes a extinguir-se.

K. W.



SELECTED EXHIBITIONS →

2012 Urs Fischer, Madame Fischer, Palazzo Grassi, Venice
Urs Fischer, Skinny Sunrise, Kunsthalle, Vienna
Urs Fischer, Festival d'Automne, Paris
2011 Urs Fischer, Untitled (Lamp Bear), Seagram Plaza, New York
Illuminations, 54th Venice Biennale, Venice
Modern British Sculpture, Royal Academy of Arts, London
2010 Urs Fischer, Oscar the Grouch, Brant Foundation, Greenwich
2009 Urs Fischer, Marguerite de Ponty, New Museum, New York

SELECTED PUBLICATIONS →

2012 Urs Fischer, Beds & Problem Paintings, Gagosian Gallery, Los Angeles
Urs Fischer, Madame Fischer, Palazzo Grassi, Venice
Kito-San, New York
Urs Fischer, Skinny Sunrise, Kunsthalle, Vienna
Kito-San, New York
Urs Fischer and Georg Herold, Necrophonia, The Modern Institute, Glasgow
Kito-San, New York
2011 Illuminations, Fondazione La Biennale di Venezia, Venice
Urs Fischer, Oscar the Grouch, Brant Foundation, Greenwich
Kito-San, New York
2009 Urs Fischer, Shovel in a Hole, JRP Ringier, Zurich



1 **Untitled**, 2011, wax, pigments, wicks, steel, dimensions variable. Installation view, 54th Venice Biennale, Venice, 2011 (collaboration with students of the Accademia di Belle Arti di Venezia)

2 **Untitled**, 2011–ongoing, unfired clay, dimensions variable. Installation view, Accademia di Belle Arti di Venezia, Venice, 2011

3 **Problem Painting**, 2012, milled aluminium panel, acrylic primer, gesso, acrylic ink, spray enamel, acrylic silkscreen medium, acrylic paint, 360 x 270 x 2.5 cm

«Ritengo che l'arte sia come le persone: non puoi ridurla ad un paio di frasi, è molto più complessa e ricca.»

«Creio que a arte é como as pessoas: não se pode reduzir a um par de frases, a arte é muito mais complexa e rica.»

«Creo que el arte es como las personas: no se puede circunscribir con un par de frases, el arte es mucho más complejo y rico.»





Fischli & Weiss

Peter Fischli, 1952 born in Zurich, lives and works in Zurich, and David Weiss, 1946 born in Zurich, died 2012 in Zurich, Switzerland

Son las cosas cotidianas, las que Peter Fischli y David Weiss tratan con mucho humor en sus obras: objetos sencillos, situaciones y banalidades de la vida. Sus instalaciones, que suelen tener un aire de trabajos manuales, oscilan entre la observación intelectual y la fina ironía. Y muchos motivos se repiten año tras año. Así, en 2009, los dos artistas colgaron del techo a modo de móvil los disfraces de peluche de rata y de oso con los que aparecían en antiguas películas de super-8. Como ya habían hecho anteriormente, les pusieron en la boca, esta vez a través del título, una pregunta tan absurda como filosófica: «Are Animals People?». En el caso de otras obras, es el encumbramiento del objeto acentuadamente imperfecto lo que caracteriza la socarrona e inteligente unicidad de Fischli & Weiss. Sus esculturas de arcilla sin cocer o de poliuretano se esconden tras motivos infantiles, diletantismo de aficionado o formas profanas. Los objetos cotidianos que parecen de verdad tienen, sin embargo, una pega: su completa inutilidad. De ninguna manera se trata de ready-mades; las imitaciones no (solo) representan la «musealización» de lo trivial, sino que son una doble ruptura de las rutinas de la percepción. Fischli & Weiss llevan al extremo este juego de sensaciones y expectativas cuando crean sus réplicas con una estética de casa de muñecas. La supuesta banalidad desemboca en un momento de alienación representativa y arroja cuestiones existenciales: ¿De qué cosas nos rodeamos, qué es lo que nos mueve, en qué mundo vivimos? Cuando David Weiss murió de cáncer en abril de 2012, acabó la colaboración de este dúo internacionalmente reconocido y tremendamente influyente desde el punto de vista estético.

Peter Fischli e David Weiss trattano umoristicamente gli oggetti della vita quotidiana: cose semplici, situazioni e problemi banali della vita. Le loro installazioni, che danno spesso l'impressione di essere un passatempo, oscillano tra riflessione intellettuale e sottile ironia. Molti temi sono stati ripresi più volte con il passare degli anni: ad esempio, nel 2009 i due artisti recuperano i costumi di peluche da topo e orso indossati nei primi filmini formato super 8 e li fanno pendere come pezzi di arredo. Come in passato ripetono una domanda tanto assurda quanto filosofica: «Are Animals People?». In altre opere è l'elevazione dell'oggetto macroscopicamente imperfetto a spegnere la maliziosamente saggia posizione esclusiva di Fischli & Weiss. Le loro sculture in argilla cruda o poliuretano si camuffano dietro temi infantili, un diletantismo da scuola popolare o forme profane. Sugli oggetti ingannevolmente puri della vita quotidiana pesa un difetto: la loro assoluta perdita di funzionalità. Non si tratta di oggetti comuni; le imitazioni non rappresentano (solo) la musealizzazione della banalità, bensì una doppia rottura della routine percettiva. All'apice vi è questo gioco di impressioni sensoriali e aspettative, quando Fischli & Weiss trasformano le loro imitazioni in case delle bambole. La presunta banalità sfocia in un momento nell'alienazione interpretativa e solleva domande esistenziali: di che cosa ci contorniamo veramente, che cosa ci spinge, in quale mondo viviamo? Alla morte di David Weiss avvenuta nell'aprile 2012 a causa di un tumore, si è conclusa improvvisamente la collaborazione tra questi due artisti molto apprezzati a livello mondiale ed esteticamente molto influenti.

Peter Fischli e David Weiss encaram com humor as coisas do cotidiano: objetos simples, situações e questões banais da vida. As suas instalações, às quais se prende a aparência de trabalhos manuais, oscilam entre a observação intelectual e a ironia subtil. Muitos motivos são constantemente retomados ao longo dos anos. Neste sentido, em 2009, os dois artistas suspenderam os disfraces de peluche de ratazana e de urso, com os quais representaram nos antigos filmes super-8, como móveis no espaço. Como anteriormente, colocaram-lhes, desta vez no título, uma questão tão absurda como filosófica na boca: «Are Animals People?». Noutros trabalhos, é a elevação do objeto extremamente imperfeito que constitui a proposta única de valor inteligente e maliciosa de Fischli & Weiss. As suas esculturas em barro cru ou poliuretano disfarçam-se detrás de motivos infantis, do diletantismo universitário ou de formas profanas. Aos objetos aparentemente reais do quotidiano prende-se uma observação: a sua completa ausência de funcionalidade. Não se trata de modo algum de ready-mades. As imitações não (só) representam a musealização do trivial, mas são também uma dupla rutura das rotinas da percepção. Esta exploração das impressões sensoriais e das expetativas atinge o seu máximo na produção de Fischli & Weiss de imitações na estética de casinhas de bonecas. A banalidade autêntica desagua num momento de alienação representacional e coloca questões existenciais: o que é que nos circunda efetivamente, o que é que nos move, em que mundo vivemos? Quando David Weiss morreu, em abril de 2012, na sequência de doença prolongada, a colaboração da dupla internacionalmente admirada e esteticamente influente chegou a um fim súbito.

K. N.



SELECTED EXHIBITIONS →

2012 Peter Fischli & David Weiss: Embodiment Shirts, Kunsthalle Budapest
2011–2012 Never Odd or Even: A Text Spaced Exhibition, Guggenheim Museum, Berlin; Museum of Contemporary Art, Roskilde
2011 Peter Fischli & David Weiss: Questions: the Sausage, Photographs and a Quiet Afternoon, The Art Institute of Chicago
2010 Peter Fischli & David Weiss: Sammlung Goetz, Munich
2009 Peter Fischli & David Weiss: Are Animals People?, Museo Reina Sofia, Madrid

SELECTED PUBLICATIONS →

2012 Peter Fischli & David Weiss: Rock on Top of Another Rock, Serpentine Gallery, London; Peter Fischli & David Weiss: 800 Views of Airports, Walther König, Cologne
2010 Peter Fischli & David Weiss, Sammlung Goetz, Munich; Hatje Cantz, Ostfildern
2009 Peter Fischli & David Weiss: Are Animals People?, Museo Reina Sofia, Madrid



- 1 **Untitled**, 2011, polyurethane, 100 x 100 x 80 cm
- 2 **Untitled (Standing Angle)**, 2011, unfired clay object, 49.3 x 46.9 x 17.3 cm
- 3 **Spazio numero 13**, 2011 (detail), 3 tubes, standing corner and 2 walls; unfired clay, projection, dimensions variable

«Certamente facciamo in modo di mostrare le cose nella loro vera luce, che è anche ciò che le rende interessanti: non vogliamo non averci più nulla a che fare, ma non vogliamo neppure lasciarle come sono [...]»

- 4 Installation view, Peter Fischli & David Weiss: **Sun, Moon and Stars**, Matthew Marks Gallery, New York, 2009
- 5/6 **Rat and Bear (mobile)**, 2008–2009, 2 stuffed dolls with metal skeleton
- structure, painted steel, figure 140 x e 45 cm. Installation view, Punta della Dogana, Venice, 2009

«Com efeito, damos passos para mostrar as coisas sob a sua luz verdadeira. O que também o torna interessante: não nos queremos livrar de tudo ao mesmo tempo, mas também não queremos deixar conforme está [...]»

«Damos pasos para mostrar las cosas en su verdadera luz, que es asimismo lo que las hace ser interesantes: no queremos librarnos de todo, pero tampoco queremos dejarlo como es [...]»





Walton Ford

1960 born in Larchmont (NY), lives and works in Great Barrington (MA), USA

Walton Ford pinta osos, tigres, monos, papagayos y otros animales exóticos con la minuciosidad de un ilustrador de animales naturalista de la época colonial. Casi parece que todos ellos hayan surgido de la mano de John James Audubon, un ornitólogo que se hizo famoso en el siglo XIX sobre todo por sus ilustraciones de aves que hoy en día resultan casi surrealistas. Pero lo que diferencia a Ford de este antiguo maestro es la brutalidad de su escenografía: bestias dominadas por sus instintos que muestran amenazadoras los dientes en situaciones de lucha con una gran carga sexual. Ford encuentra los sujetos para sus motivos en viejos libros o en los museos de ciencias naturales. El artista no se interesa por la fauna salvaje en sí, sino por la imagen mitificada o satanizada que tiene el ser humano de los diversos animales. Pero con sus gigantescos retratos a la acuarela de King Kong expuestos por primera vez en 2011, Ford va un poco más allá. El King Kong de la película de 1933, que no era más que una bestia en estado puro y no la criatura casi adorable de las posteriores interpretaciones, fascinó al pintor desde su más tierna infancia. Se podría definir a King Kong como la quintaesencia del fabuloso mundo del pequeño Ford, ya que esta figura cinematográfica encarna su motivo principal como ningún otro: el temor del ser humano a la naturaleza salvaje, así como la relación entre los deseos sexuales humanos y los instintos plenamente vividos por los animales. Y si embargo, estas obras monumentales dan la impresión de concentrarse más en sí mismas que las antiguas ilustraciones a color de cruel belleza con las que el artista se dio a conocer. Según Ford, con ellas pretendía mostrar el dolor del gigantesco mono, pero también el propio. Por tanto, la atención ya no se centra en la fuerza de la crueldad animal, sino en el tormento del infeliz monstruo enamorado.

Walton Ford dipinge orsi, tigri, scimmie, pappagalli e altri animali selvaggi esotici con l'accuratezza di un illustratore naturalistico dell'epoca coloniale. E sono talmente ben fatti che sembrano quasi realizzati da John James Audubon in persona, un ornitologo del XIX secolo che deve la sua notorietà soprattutto ai suoi impressionanti disegni di uccelli oggi quasi surrealistici. Ciò che distingue Ford dal modello del maestro è la brutalità delle scene: bestie che agiscono d'istinto e che digrignano i denti mentre combattono in situazioni cariche di connotati sessuali. I soggetti dai quali riprende i suoi motivi sono attinti da antichi testi o dai musei di storia naturale. Ford non s'interessa alla fauna della natura selvaggia in sé, bensì al modello trasfigurante o screditante che gli uomini sviluppano dagli animali. Con il gigantesco ritratto ad acquarelli di King Kong che presenta per la prima volta nel 2011 si spinge anche oltre. Il King Kong del film del 1933, che era ancora un essere bestiale e non la creatura quasi amabile delle interpretazioni successive, aveva affascinato l'artista fin dall'infanzia. Si potrebbe definire King Kong come la quintessenza del fiabesco mondo di Ford, perché il personaggio del film incarna come nessun altro i suoi temi principali: la paura dell'uomo di fronte alla ferocia della natura e il rapporto tra il desiderio sessuale dell'uomo e l'istinto vissuto dell'animale. Tuttavia, le opere monumentali sembrano più introspettive dei quadri terribilmente belli e vivaci cui l'artista deve la sua fama. Nelle stesse parole di Ford, egli voleva sottolineare il dolore della scimmia gigante e anche il suo. Al centro dell'attenzione non vi è solo la forza della crudeltà animalesca, ma anche la pena provata dal mostro sfortunato in amore.

Com a exatidão de um ilustrador naturalista de animais dos tempos coloniais, Walton Ford pinta ursos, tigres, macacos, papagaios e outros animais selvagens exóticos. O seu aspeto resulta quase como se tivessem sido desenhados pelo próprio John James Audubon, um ornitólogo que se tornou conhecido, no século XIX, sobretudo pelos seus desenhos de aves que atualmente quase dão uma impressão surrealista. O que distingue Ford do mestre que lhe serve de modelo é a brutalidade dos cenários: bestas dominadas pelos instintos, com os dentes à mostra, em situações de luta com uma carga sexual. O artista encontra os sujeitos, dos quais extrai os seus temas, em livros antigos ou em museus de história natural. Não é tanto a fauna da selva que desperta o interesse de Ford, mas sim a imagem glorificadora ou diabolizante que o Homem faz dos animais. Com o retrato gigante em aguarela do King Kong, apresentado pela primeira vez em 2011, vai ainda mais longe. O King Kong do filme original de 1933, que era ainda a pura besta e não a criação quase adorável de interpretações posteriores, fascinava o pintor já desde muito cedo na infância. Poderíamos caracterizar o King Kong como a quintessência do mundo fabuloso de Ford, já que esta figura cinematográfica incorpora, como nenhuma outra, as principais temáticas do artista: o medo dos homens perante a selvagem da natureza, bem como a conexão entre os desejos sexuais humanos e os instintos experienciados nos animais. Contudo, as obras monumentais acabam por ter um efeito mais delicado do que as pinturas coloridas iniciais, que oscilavam entre o belo e o horrível, e com as quais o artista se tornou conhecido. Ford afirmou pretender mostrar a dor do gorila gigante e a sua própria dor. Não está, portanto, centrado na força da ferocidade animalesca, mas sim no sofrimento do infeliz monstro apaixonado.

K. N.



SELECTED EXHIBITIONS →

2011 *Winged Shadows: Life among Birds*, North Dakota Museum of Art, Grand Forks
2010 *Walton Ford*, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebeck
Walton Ford *Bestiarium*, Hamburger Bahnhof, Berlin
Albertina, Vienna
Humanimal, Portsmouth Museum of Art, Portsmouth

SELECTED PUBLICATIONS →

2009 *Walton Ford: Pancha Tantra*, Taschen, Cologne



- 1 **I don't like to look at him, Jack**, 2011, watercolour, gouache, ink and pencil on paper mounted on aluminium panel, 274.3 x 365.8 x 2.2 cm
- 2 **It makes me think of that awful day**, 2011, watercolour, gouache, ink and pencil on paper mounted on aluminium panel, 274.3 x 365.8 x 2.2 cm
- 3 **On the Island**, 2011, watercolour, gouache, ink and pencil on paper mounted on aluminium panel, 274.3 x 365.8 x 2.2 cm

- 4 **Gleipnir**, 2012, watercolour, gouache, ink and pencil on paper, 175.3 x 302.3 x 1.3 cm
- 5 **Krokodilopolis**, 2010, watercolour, gouache, ink and pencil on paper, 152.4 x 302.9 cm
- 6 **La Reata**, 2010, watercolour, gouache, pencil and ink on paper, 304.8 x 152.4 cm

«Cibò che faccio con i miei dipinti è costruire una sorta di storia culturale del modo in cui vivono gli animali nell'immaginazione dell'uomo.»

«O que eu faço com as minhas pinturas é construir uma espécie de história cultural da forma como os animais vivem no imaginário humano.»

«Lo que hago con mis pinturas es recrear una especie de historia cultural de la forma en la que los animales viven en la imaginación humana.»





Günther Förg

1952 born in Füssen, Germany, lives and works in Colombier, Switzerland

En la obra de Günther Förg subyacen a menudo referencias al minimalismo y al arte moderno, reuniendo sus trabajos en medios tan diversos como cuadros abstractos, murales y fotografías arquitectónicas realizados a lo largo de toda su carrera. Para una reciente exposición en su galería de Berlín colocó una pared bicolor de unos 21 m de longitud, de color granate y azul celeste, que recuerda a sus anteriores cuadros dicromáticos bipartitos. Sobre esta pared colgó una serie de fotografías de 1990 que muestran ejemplos de la arquitectura racionalista de la Città Universitaria, diseñados y contruidos para el gobierno fascista de Roma. Con una perspectiva dirigida de abajo arriba, estas fotografías se centran en un periodo concreto de la década de 1930 y tratan de la desaparición de la ideología utópica de la tradición modernista de la Bauhaus, tras un periodo concreto de la década de 1930 y tratan de la desaparición de la ideología utópica de la tradición modernista de la Bauhaus, por la que sin embargo muestran una clara admiración y melancolía. La instalación de Förg refleja su propia práctica interdisciplinaria, en la que las pinturas parecen sugerir elementos o estructuras arquitectónicas a la vez que incluyen muchas referencias a la historia del arte moderno, desde la pintura *hard edge* y de campos monocromos —con un guiño a Barnett Newman o Ellsworth Kelly—, hasta sus trabajos basados en cuadrículas, tiras y campos que recuerdan a Robert Ryman o Brice Marden. La última serie de pinturas de Förg, iniciada a mediados de la primera década del siglo XXI, se mueve en dos direcciones complementarias. Algunas telas muestran expresivas pinceladas repartidas en filas ordenadas o retales de pintura que parecen muestras diversas de colores de Twombly exprimidas del pincel. Intercalados entre ellas se ven tonos grises cuyas cuadrículas más claras u oscuras ponen a prueba con ánimo lúdico los límites de lo visiblemente ausente y lo ausentemente visible.

Günther Förg è pittore (predilige quadri astratti e murali) e fotografo architettonico, quindi artista poliedrico e versatile nelle cui opere emergono spesso le tracce del minimalismo e del modernismo. Per una recente mostra allestita nella galleria di sua proprietà a Berlino ha realizzato un muro bicolore – rosso scuro e celeste – lungo circa 21 m, che si rifaceva alle precedenti tele bicromatiche suddivise in due elementi, sul quale ha appeso una serie di fotografie scattate dal 1990 in poi aventi come oggetto l'architettura razionalista della Città Universitaria progettata e costruita per il regime fascista a Roma. Viste in prospettiva dal basso verso l'alto, le fotografie mettono a fuoco un periodo specifico degli anni Trenta e rappresentano il tramonto dell'ideologia utopistica della tradizione modernista tipica del Bauhaus, pur lasciando affiorare profonda ammirazione e nostalgia verso questo passato. Dall'installazione di Förg traspare la sua capacità di destreggiarsi tra più discipline, nel senso che le opere pittoriche sembrano presentare elementi o strutture architettonici, ma al tempo stesso includono numerosi riferimenti alla storia dell'arte moderna, dalla pittura *hard edge colour field* – in particolare a Barnett Newman o Ellsworth Kelly – all'uso dei reticoli, delle righe e dei campi di colore, caratteristiche che richiamano Robert Ryman o Brice Marden. Gli ultimi dipinti di Förg, iniziati nella metà del primo decennio del XXI secolo, spaziano tra due direzioni complementari. Alcune opere mostrano pennellate espressive che si succedono una sull'altra, oppure macchie di colore che sembrano campioni variegati dei colori di Twombly appena fuoriusciti dal pennello. A queste si contrappongono tele grigie in cui reticoli giocano sull'alternanza di toni chiari e scuri mettono disinvoltamente alla prova i limiti tra ciò che è visivamente sfuggibile e sfuggibilmente visibile.

Frequentemente, subjazem ao trabalho de Günther Förg referências ao Minimalismo e ao Modernismo, reunindo os seus esforços em suportes tão diversificados como telas abstratas, pinturas murais e fotografias arquitetônicas de toda a sua carreira. Recentemente, a propósito de uma exposição na respetiva galeria berlinense, Günther Förg criou um mural bicromático grená e azul-claro, com cerca de 21 m de comprimento, desenvolvendo as suas anteriores pinturas a duas cores e bipartidas. Nesse mural, pendurou uma série de fotografias de 1990 da arquitetura racionalista da Città Universitaria, concebida e construída para o governo fascista em Roma. A partir de uma perspectiva de baixo para cima, estas fotografias centram-se num período específico dos anos 30 do século XX e versam sobre o desaparecimento da ideologia utópica da tradição modernista Bauhaus, pela qual, não obstante, revelam uma clara admiração e saudade. A instalação de Förg reflete a sua própria prática interdisciplinar, onde as pinturas parecem sugerir estruturas ou elementos arquitetônicos ao mesmo tempo que incluem variadas referências à história da arte modernista, desde a pintura *hard edge* e da paleta monocromática – com uma vénia a Barnett Newman ou a Ellsworth Kelly – até às suas obras em grelha, listras e campos que evocam Robert Ryman ou Brice Marden. A última série de pinturas de Förg, iniciada em meados da primeira década do século XXI, move-se em duas direções complementares. Algumas telas ostentam feixes de pinceladas expressivas em linhas destrincháveis ou remendos de tinta que se assemelham a diversas amostras de cores de Twombly espremidas do pincel. Interpoladas encontram-se outras pinturas, a cinzento, cujos enquadramentos soltos de matizes mais escuros e mais claros testam, de forma jovial, os limites do visivelmente ausente e do ausentemente visível.

A. C.



SELECTED EXHIBITIONS →

2012 Günther Förg: Works from the Collection, Sammlung Grasslin, St. Gallen **2010** Günther Förg: Aufbruch der Farben, Sinclair House, Bad Homburg. Jeder Künstler ist ein Mensch, Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden. Vom Esprit der Gesten, Hans Hartung, Informel und die Folgen, Kupperstuckkabinett Berlin **2009** Günther Förg, Fondation Beyeler, Riehen | Extended ZKM, Karlsruhe

SELECTED PUBLICATIONS →

2012 Günther Förg 1987–2011, Galerie Max Hetzler, Holzwarth, Berlin **2010** Günther Förg: Mostly Landscapes, Alana Kulturstiftung, Bad Homburg. Jeder Künstler ist ein Mensch, Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden **2009** Günther Förg: Aller / Retour, Snoeck, Cologne. Günther Förg, Gunter Herburger: Die Trilogie der Taten, Snoeck, Cologne. Extended, ZKM, Karlsruhe

July 07



- 1 **Untitled**, 2007, acrylic and oil on canvas, 150 x 100 cm
- 2 **Untitled**, 2008, acrylic on lead on wood, 4 parts, each 57 x 37 cm
- 3 Installation view. Günther Förg 1987–2011, Galerie Max Hetzler, Berlin, 2011

- 4 **Untitled**, 2009, acrylic on canvas, 290 x 400 cm
- 5 **Untitled**, 2008, acrylic and oil on canvas, 290 x 400 cm

«Dico spesso ai miei studenti: "Non preoccupatevi delle sgocciolature". Non è più questione se si tratti di pittura o no. Del resto, persino Picasso ha fatto molti pasticci.»

«Digo frequentemente aos meus alunos: "Deixem mas é lá estar um pingo." Já não temos de discutir se isso é pintura. O senhor Picasso também fez muita sujidade.»

«Digo a menudo a mis estudiantes: "Dejad alguna vez una gota intacta". Ya no hace falta discutir si es pintura. El señor Picasso también ha ensuciado mucho.»

2



3

Förg 09





Form 08



Tom Friedman

1965 born in St. Louis (MO), lives and works in Northampton (MA), USA

El objetivo último de Tom Friedman es prolongar nuestro proceso de observación. Usando el contexto del arte para desviar la cultura actual de sobrecarga sensorial, incita al observador a investigar cómo «sabe lo que sabe» con una delicadeza propia de Duchamp. Heredero de los principios del minimalismo, Friedman debe mucho a su descubrimiento del espacio durante sus estudios. Descontento porque tenía que hacer dibujos del estilo de Thomas Hart Benton, vació su estudio, lo pintó de blanco y se dedicó a escudriñar atentamente objetos banales contra esta tabla rasa. Friedman desentraña rutinariamente la naturaleza de materiales y objetos de la vida cotidiana como palomitas de maíz, fuentes para asar pavos, lápices y aspirinas, cuyo significado se da por supuesto. Cuando recientemente hizo tallas en poliestireno que representaban elementos de los dibujos animados y bienes de consumo en todos los tamaños para su espectacular exposición «Up in the Air» (2010), ese material ya no tenía una finalidad utilitarista, sino que retrataba la cultura consumista mayoritaria. La suspensión de estos objetos del techo era una lógica referencia a la incertidumbre comercial que siguió al colapso financiero de 2008, al tiempo que daba fe de la destreza de Friedman para la especificidad cultural, la laboriosidad de trabajo artístico y una hiperconciencia de las perspectivas del espectador. En 2012, Friedman hizo de nuevo gala de este agudo conocimiento al fabricar en madera una cámara de video de tamaño natural y colocarla sobre un trípode a una distancia de la entrada del espectáculo que permitía engañar a los espectadores y hacerles creer que el artista observaba a aquellos que a su vez observaban su trabajo. Los que se acercaban lo suficiente descubrían la trampa y, con ello, constaban lo próximas que están la ilusión y la certeza en nuestras mentes.

L'intento finale di Tom Friedman è di prolungare il processo di osservazione dello spettatore. Sfruttando il contesto dell'arte per deviare l'odierna cultura del sovraccarico sensoriale, l'artista spinge l'osservatore a capire in che modo «sappiamo ciò che sappiamo» con una raffinatezza tipica di Duchamp. Avendo ereditato i principi della minimal art, Friedman deve molto alla sua scoperta dello spazio durante le scuole superiori. Non più soddisfatto dalla realizzazione di disegni che emulano quelli di Thomas Hart Benton, svuota e imbianca lo studio, quindi esamina oggetti banali rispetto a questa tabula rasa. Friedman reinterpreta costantemente materiali come popcorn, teglie per cuocere il tacchino, matite e compresse di aspirina estrapolandole dalla vita di tutti i giorni, in cui il loro significato è dato per scontato. Quando utilizza il polistirolo per scolpire protagonisti dei cartoni animati e beni di consumo di tutte le grandezze per la sua installazione epica 'Up in the Air' (2010), il destino di questo materiale non è più utilitaristico, ma ha lo scopo di rappresentare la principale cultura consumistica. Questi oggetti che pendono dal soffitto sono un chiaro riferimento all'incertezza economica seguita alla crisi finanziaria del 2008, mentre lasciano trasparire il talento di Friedman per la specificità culturale, la realizzazione meticolosa e una consapevolezza esagerata dei punti di vista dell'osservatore. Nel 2012 Friedman ripropone di nuovo questo suo senso acuto di coscienza con la riproduzione su legno di una videocamera a grandezza reale collocata su un tripode abbastanza distante dall'ingresso della mostra per far credere ai visitatori che l'artista li tiene d'occhio mentre esaminano la sua opera. Coloro che si sono avvicinati di più si sono accorti del trucco, scoprendo quanto l'illusione si avvicini alla certezza nella nostra mente.

O objetivo último de Tom Friedman consiste em prolongar o nosso processo de contemplação. Utilizando o contexto da arte para desviar a carga sensorial da cultura atual, o artista estimula os observadores a investigar sobre como «sabemos aquilo que sabemos» com uma sutileza duchampiana. Ao herdar os princípios da arte minimalista, Friedman deve muito à sua descoberta do espaço durante os estudos acadêmicos. Insatisfeito por pintar ao estilo de Thomas Hart Benton, o artista esvaziou o seu estúdio, pintou-o de branco e examinou minuciosamente os objetos banais em contraste com esta tabua rasa. Rotineiramente, Friedman separa do banal, onde o seu significado é tido como garantido, materiais como pipocas, sertãs para assar peru, lapis e aspirinas. Quando o artista recentemente esculpiu esferovite em simulacros de símbolos de cartoon e bens de consumo em todas as dimensões para a sua instalação epica «Up in the Air» (2010), este material passou apenas a servir para retratar a cultura consumista de massas. A suspensão destes objetos do teto fazia efetivamente referência à incerteza comercial que se seguiu ao colapso financeiro de 2008, assim como transmitia o talento de Friedman pela especificidade cultural, o trabalho intensivo manual e a hiperconsciência das perspectivas dos observadores. Em 2012, Friedman expôs esta consciência aguda novamente quando moldou em tamanho real uma câmara de vídeo de madeira e a posicionou num tripé suficientemente longe da entrada da exibição para enganar os visitantes, fazendo-os crer que o artista estava a observar aqueles que observavam o seu trabalho. Quem olhava suficientemente perto descobria o artifício de *trompe-l'œil* e o quão perto a ilusão se avizinha da certeza nas nossas mentes.

E. C.



SELECTED EXHIBITIONS →

2012–2013 *Unlabeled Works*, Princeton Museum of Art, New Orleans; Museum of Art, New Orleans; Museum of Contemporary Art, New York City. **2012** *Unlabeled Works*, New York; London. In *Unlabeled Works*, *Unlabeled Works*, Art Museum, San Francisco. **2010** *Up in the Air*, Museum of Contemporary Art, New York City. **2009** *Up in the Air*, Museum of Contemporary Art, New York City. **2009** *Up in the Air*, Museum of Contemporary Art, New York City. **2009** *Up in the Air*, Museum of Contemporary Art, New York City.

SELECTED PUBLICATIONS →

2011 *Art Now: Experiencing? How Psychodrama Confronts*, *Unlabeled Works*, Art Museum, New York City. **2009** *Tom Friedman: Unlabeled Works*, *Unlabeled Works*, Art Museum, New York City.



1 **Untitled (apples)**, 2012, Styrofoam, paint, ø 172.7 cm; **Untitled (peeing figure)**, 2012, stainless steel, figure 243.8 x 76.2 x 68.6 cm, urine stream: 142.2 x 25.4 x 1.3 cm. Installation view, Tom Friedman New Work, Luhring Augustine, New York, 2012

2 **Circle Dance**, 2011, highly polished stainless steel, 178 x ø 670 cm
3 **Up in the Air**, 2009, mixed media, dimensions variable. Installation view, Magasin 3 Konsthall, Stockholm
4 **Untitled (blue space station)**, 2012 (detail), polystyrene, paint, 269.2 x 50.8 cm

«Non mi preoccupo di costruire un significato. Mi preoccupo di creare un catalizzatore per il pensiero. Il significato è troppo concreto. Voglio che chi osserva pensi in vari modi. Voglio proporre un processo continuo di indagine senza alcuna conclusione.»

«Não penso na construção de um sentido. Penso em criar um catalisador para o pensamento. O sentido é demasiado concreto. Quero que o espectador pense de várias maneiras. Quero propor um processo continuo de investigação sem conclusões.»

«No pienso en la construcción de un significado, sino en la creación de un catalizador para el pensamiento. Quiero que el espectador piense de formas diferentes. Quiero proponer un continuo proceso de investigación sin conclusiones.»



2



3



Katharina Fritsch

1956 born in Essen, lives and works in Düsseldorf, Germany

Las esculturas icónicas, monocromáticas, de temas identificables de Katharina Fritsch, que con el tiempo han ido incluyendo figuras como un elefante, la Virgen María y un tratante de arte, son a un tiempo fantásticas y desconcertantemente familiares. Dado el característico acabado de sus superficies aterciopeladas de un vivo color verde, amarillo, rojo o cualquier otro del arco iris, las formas son claramente abstracciones estilizadas de personas, animales u objetos. Pero como manifestaciones de la imaginaria popular, estas figuras son exactamente del modo en que siempre nos hemos imaginado que son. Tanto en la forma como la función, las esculturas de Fritsch aluden a los bienes producidos en cadena en fábricas modernas y distribuidos por todo el globo. Los espectadores encuentran una resonancia personal en la experiencia de las connotaciones que comúnmente suscitan las formas de Fritsch. Como propuesta para el cuarto plinto de la plaza de Trafalgar de Londres, Fritsch diseñó un gallo que llenara el espacio en el que estaba inicialmente previsto colocar una estatua ecuestre. De un tono azul típico de las obras de Yves Klein, este animal sumamente simbólico, cuya realización está prevista para 2013, divulga una sonora declaración sobre el orgullo apegado a un lugar en la sociedad. Más allá del plinto, la artista ha explorado recientemente nuevas posibilidades de presentación para las obras: así, crea escenarios para sus esculturas con gigantescas impresiones de pantalla o complejas composiciones de objetos de menor escala. Contra un telón de fondo, con una nueva combinación o un nuevo color, sus esculturas ponen de manifiesto con énfasis la misteriosa relación entre el espectador y una figura absolutamente familiar, formalizada hasta el punto de la alienación estética.

Le sculture così emblematiche e monocromatiche di Katharina Fritsch, che riproducono soggetti riconoscibili (tra cui un elefante, la Madonna e un mercante d'arte) sono al tempo stesso fantastiche e tremendamente familiari. Grazie a uno stile molto personale, fatto di superfici vellutate in verde, giallo, rosso o in qualunque altro colore dell'arcobaleno, le forme sono astrazioni evidentemente estetizzate di persone, animali o cose. Tuttavia, come le manifestazioni dell'immaginazione popolare, rappresentano abbastanza fedelmente l'idea che abbiamo di questo o quello. Per forma e funzione, le sculture della Fritsch richiamano i beni di consumo prodotti in massa dalle moderne fabbriche e venduti in tutto il mondo. Gli osservatori individuano un motivo personale nell'esperienza di connotazioni comuni che fanno vivere le forme della Fritsch. Aderendo al bando per realizzare la statua destinata ad occupare il quarto plinto di Trafalgar Square a Londra, originariamente destinato a una statua equestre, l'artista ha progettato un gallo dipinto di un blu che ricorda le opere di Yves Klein. La statua, che ha un valore altamente simbolico, sembra riaffermare l'orgoglio legato al posto che si occupa in società, e dovrebbe essere pronta per il 2013. Oltre al plinto, l'artista ha recentemente considerato nuove possibilità per la presentazione della sua opera: grandi serigrafie o complesse esposizioni di oggetti più piccoli. Su questo sfondo, in una nuova combinazione o in un nuovo colore, le sue sculture alludono, enfaticamente, all'arcano rapporto tra osservatore e oggetto immediatamente familiare, formalizzato fino a farne un'alienazione estetica.

As esculturas icônicas monocromáticas de Katharina Fritsch de temas nomeáveis que, ao longo do tempo, incluíram um elefante, a Virgem Maria e um negociante de arte, são simultaneamente fantásticas e inquietantemente familiares. Dada a sua representação característica com uma superfície aveludada de um verde, amarelo e vermelho vivos ou qualquer outra cor do arco-íris, as formas são claramente abstrações esteticizadas de pessoas, animais ou objetos. Mas, como as manifestações do imaginário popular, as obras são de certa forma exatamente como sempre retrataríamos aquele ou aquele outro. Quer quanto à forma como à função, as esculturas de Fritsch relacionam-se com os bens produzidos em massa em empresas modernas e que circulam no mundo. Os observadores encontram uma ressonância pessoal na experiência de conotações comuns retidas nas formas de Fritsch. Como proposta para o quarto plinto da praça de Trafalgar em Londres, Fritsch desenhou um galo que preenchesse o espaço originalmente destinado a uma estátua equestre. Colorido de um azul que lembra a imagem de marca de Yves Klein, o animal altamente simbólico, cuja realização está agendada para 2013, difunde uma afirmação ressonante sobre o orgulho ligado à posição na sociedade. Para além do pedestal, a artista explorou recentemente novas possibilidades para a apresentação da sua obra: Fritsch prepara o cenário para as suas esculturas com serigrafias de grande escala ou apresentações complexas de objetos de escala mais pequena. Sobre um fundo, numa nova combinação ou nova cor, as suas esculturas indicam, enfaticamente, a estranha relação entre o observador e um assunto imediatamente familiar, formalizado ao ponto do estranhamento estético.

J. B.



SELECTED EXHIBITIONS →

2012 Katharina Fritsch, The Art Institute of Chicago **2011** Illuminations, 54th Venice Biennale, Venice Figure in the Garden, MoMA, New York **MMK** 1991-2011 20 Years of Presence, MMK, Frankfurt am Main **2010** 10'000 Lives, The 8th Gwangju Biennale, Gwangju **2009** Katharina Fritsch, Kunsthhaus Zürich, Deichtorhallen, Hamburg KölnSkulptur 5, Skulpturenpark, Cologne

SELECTED PUBLICATIONS →

2012 Sculpture Now, Hatje Cantz, Ostfildern **2011** Illuminations, Fondazione La Biennale di Venezia, Venice **2010** 10'000 Lives, Gwangju Biennale Foundation, Gwangju Parkett 87, Parkett Zürich **2009** Katharina Fritsch, Kunsthhaus Zürich, Deichtorhallen, Hamburg Hatje Cantz, Ostfildern Museum Brandhorst, Ausgewählte Werke, Prestel, Munich



- 1 **Figurengruppe**, 2006–2008 (fabricated 2010–2011), lacquered bronze, copper, stainless steel, dimensions variable. Installation view, MoMA, New York, 2011
- 2 **6. Stilleben**, 2011, installation of five elements; high speed resin cast, plaster, colour; skull 125 x 180 x 90 cm, St Nicolas 195 x 60 x 50 cm, St Katherina 180 x 60 x 50 cm, egg 141 x 91 x 91 cm, snake 10.2 x 167.6 x 68.6 cm. Installation view, 54th Venice Biennale, Venice, 2011

- 3 **Apple**, 2009–2012, bronze, paint, 77 x 80 x 80 cm
- 4 **Koch**, 2008, polyester, colour, 202 x 76 x 102 cm;
- 5 **6. Foto (Schwarzwaldhaus)**, 2006–2008 silkscreen, plastic, colour, 280 x 375 cm. Installation view, Kunsthau, Zurich, 2008

«Per me il gioco tra realtà e apparizione è molto interessante. Credo che la mia opera oscilli tra questi due estremi.»

«Acho a exploração entre a realidade e a aparência muito interessante. Julgo que o meu trabalho avança e retrocede entre estes dois polos.»

«El juego entre realidad y aparición me parece muy interesante. Creo que mi obra oscila entre estos dos polos.»



3



Cyprien Gaillard

1980 born in Paris, France, lives and works in Berlin, Germany

Impregnada de una fascinación romántica por la destrucción, las ruinas y los monumentos, la obra de Cyprien Gaillard combina elementos de la historia y la cultura contemporáneas para formular notables observaciones sobre una y otra. Como ejemplo característico, *Neon Indian* (2011) articula las ambigüedades del famoso emblema de un equipo de béisbol estadounidense que al mismo tiempo es una referencia directa a los crueles orígenes de EE.UU. La naturaleza absurda del personaje —un indio de neón instalado en el edificio de la Haus der Statistik de Berlín— se amplifica de forma grotesca a raíz de su instalación a modo de enorme icono aislado en medio de un febril entorno urbano europeo, en el que ambos significados originales se han perdido a ojos vistas. Para Gaillard, el presente se ve perseguido por un pasado que la cultura contemporánea redefine continuamente y reincorpora en artículos de consumo y entretenimiento. En *The Recovery of Discovery* (2011), en el KW Institute for Contemporary Art de Berlín, el artista diseñó una gran pirámide con cajas de cerveza turca Efes, cuyo nombre se deriva de una de las ciudades-templo más antiguas de Grecia, Éfeso. La escultura monumental se fue deteriorando durante la exposición, a medida que los espectadores ascendían y descendían por ella y se ponían cómodos para tomarse una cerveza. En todas sus distintas facetas, la obra puede interpretarse como una metáfora del consumo y el desperdicio, del Imperialismo contemporáneo y de la homogeneización. Otras obras de Gaillard mezclan de forma similar iconos e imágenes, creando parejas improbables y reveladoras. Su serie de fotografías Polaroid *Geographical Analogies* (2006-2011), por ejemplo, es un estudio visual de cientos de entornos naturales y urbanos que se comparan ostensiblemente sobre la base de características geográficas particulares.

Con una predilezione romantica per la distruzione, le rovine e i monumenti, l'opera di Cyprien Gaillard coniuga elementi di storia e di cultura contemporanea per formulare osservazioni salienti su entrambi. Ad esempio *Neon Indian*, del 2011, si basa sulle ambiguità del logo di una famosa squadra di baseball statunitense, che è anche un diretto riferimento alle origini crudeli degli Stati Uniti. L'assurdità del personaggio, la figura di un indiano in tubi al neon affisso all'edificio della Haus der Statistik a Berlino, è grottescamente amplificata dalla sua collocazione come enorme icona isolata in un affollato ambiente urbano europeo, nel cui ambito si perdono palesemente entrambi i gruppi di significati originali. Per Gaillard, il presente è infestato dai fantasmi di un passato che la cultura contemporanea ridefinisce continuamente e reincorpora in beni di consumo e intrattenimento. In *The Recovery of Discovery* (2011), al KW Institute for Contemporary Art di Berlino, l'artista presenta una grande piramide di casse di birra turca Efes, che trae il nome da una delle più antiche città sacre della Grecia, Efeso. Questa scultura monumentale viene lentamente smantellata nel corso della mostra, mano a mano che i visitatori si arrampicano su di essa e vi sostano a bere la birra. In tutte le sue sfaccettature, l'opera può essere letta come una metafora del consumismo e dei rifiuti che genera, dell'imperialismo culturale e dell'omogeneizzazione culturale. Anche altre opere di Gaillard fondono icone e immagini, creando abbinamenti tanto improbabili quanto rivelatori. La sua serie di Polaroid *Geographical Analogies* (2006-2011), per esempio, è uno studio visivo di centinaia di luoghi naturali e urbani che vengono apparentemente raffrontati in base a particolari caratteristiche geografiche.

Unindo o fascínio romântico à destruição, ruínas e monumentos, a obra de Cyprien Gaillard combina elementos da história e da cultura contemporânea para fazer observações evidentes sobre ambas. Caracteristicamente, *Neon Indian* (2011) articula as ambigüedades de um famoso emblema caricatural de uma equipa de basebol norte-americana, tratando-se simultaneamente de uma referência direta às cruéis origens dos Estados Unidos. O absurdo da figura – muito literalmente um índio em néon fixado no edifício da Haus der Statistik em Berlim – é grottescamente ampliado através da sua colocação como ícone gigante isolado dentro de um ambiente urbano atribulado, onde os dois conjuntos de sentidos originais claramente se perderam. Para Gaillard, o presente está assombrado por um passado continuamente redefinido e reincorporado pela cultura contemporânea nos produtos e no entretenimento. Na *The Recovery of Discovery* (2011) no KW Institute for Contemporary Art em Berlim, o artista construiu uma pirâmide de grande escala a partir de caixas de cerveja turca Efes, cujo nome tem origem num dos templos gregos mais antigos da cidade de Éfeso. A escultura monumental desmoronou-se lentamente durante a exposição à medida que os visitantes subiam e desciam e descansavam em cima a beber cerveja. Em todas as suas facetas diferentes, a obra pode ser lida enquanto metáfora do consumismo e do desperdício, do imperialismo contemporâneo e da homogeneização cultural. Outros trabalhos de Gaillard fundem de forma idêntica ícones e imagens, criando pares improváveis e reveladores. A sua série de Polaroid *Geographical Analogies* (2006-2011) constitui um estudo visual de centenas de lugares naturais e urbanos, que são ostensivamente comparados numa base de representações geográficas particulares. R. K.

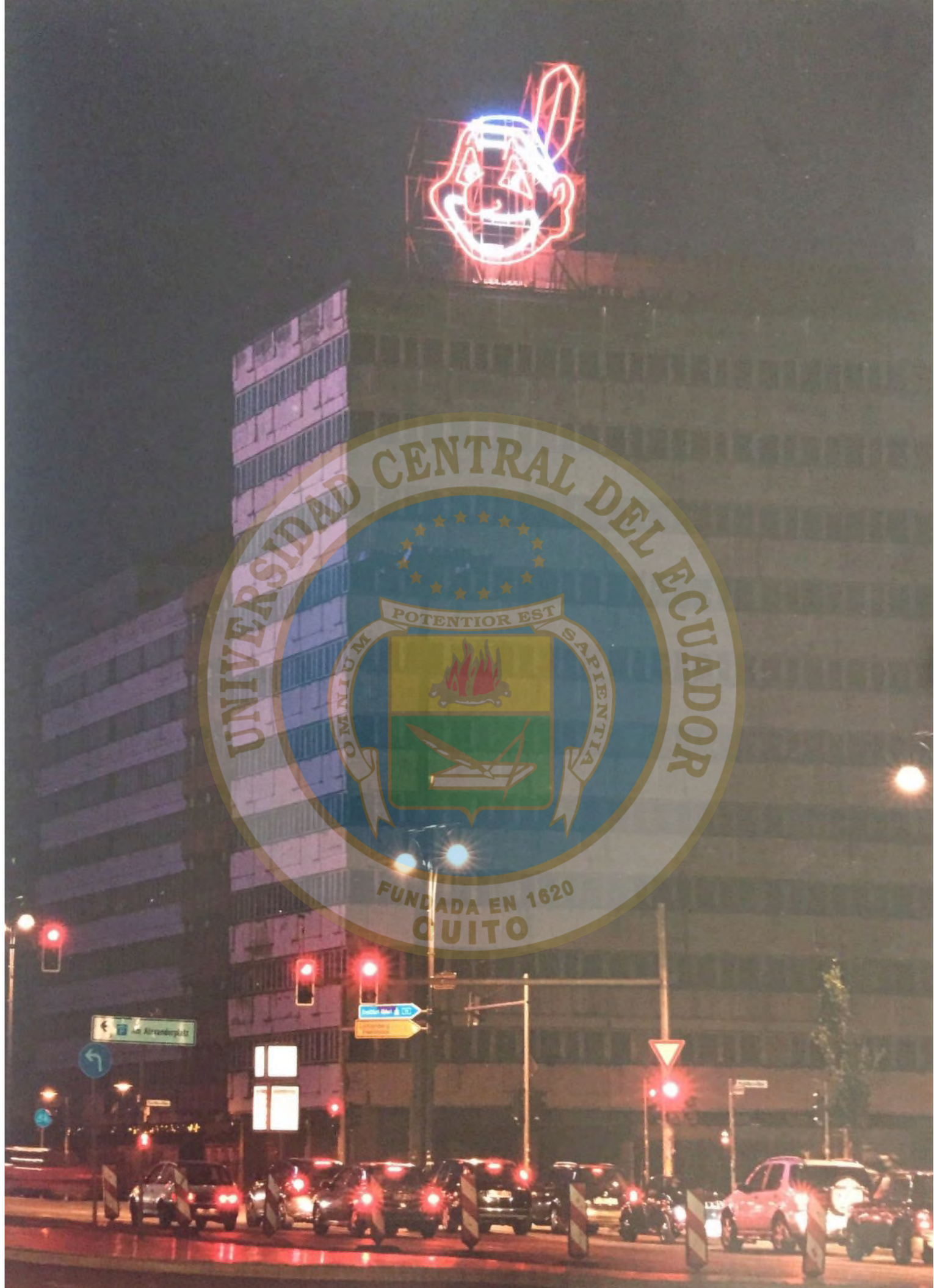


SELECTED EXHIBITIONS →

2013 Cyprien Gaillard, MoMA PS1, New York **2012** Cyprien Gaillard *Rubble and Revelation*, Fondazione Nicola Trussardi, Milan
Cyprien Gaillard, *What It Does to Your City*, Schinkel Pavillon, Berlin
2011 Cyprien Gaillard, *Prix Marcel Duchamp*, Centre Pompidou, Paris *Ausstellung zum Preis der Nationalgalerie für junge Kunst*, Hamburger Bahnhof, Berlin
Cyprien Gaillard *Neon Indian*, Haus der Statistik/DAAD, Berlin
Cyprien Gaillard *The Recovery of Discovery*, KW, Berlin **2010** Cyprien Gaillard, MMK, Frankfurt am Main

SELECTED PUBLICATIONS →

2012 Cyprien Gaillard *The Recovery of Discovery*, KW, Berlin, Walther König, Cologne **2011** Cyprien Gaillard *Geographical Analogies*, JRP Ringier, Zurich **2010** Cyprien Gaillard *Dust Lines*, monokultur, Berlin, *Modernism as a Ruin*, Verlag für moderne Kunst, Nuremberg



- 1 **Neon Indian**, 2011, neon tubes, steel construction, height 10 m.
Installation view, Haus der Statistik, Berlin, 2011
- 2 From the series **Geographical Analogies**, 2006–2011, mixed media,
each 65 x 48 x 10 cm (framed)

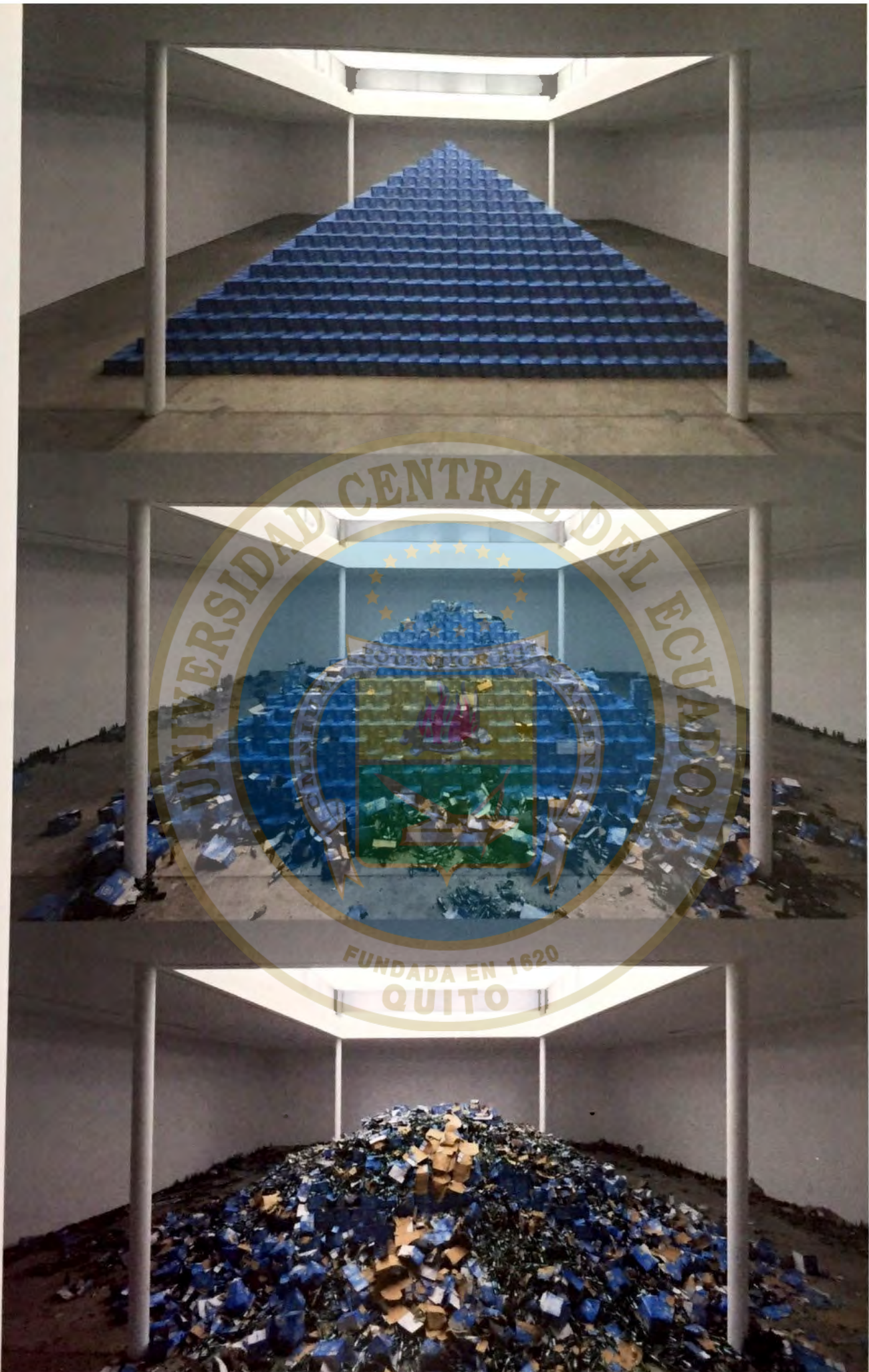
«Attraverso sempre uno stadio di ironia, perché è importante mettere in discussione ciò che si sta osservando; ma una volta che ho compreso bene un luogo supero l'ironia e lo apprezzo. Alla fine, il mio rapporto con questi paesaggi è sempre sincero.»

- 3 **Dunepark**, 2009, site-specific project, excavated German bunker in
Scheveningen/The Hague
- 4 Installation view, **Cyprien Gaillard: The Recovery of Discovery**,
KW Institute for Contemporary Art, Berlin, 2011

«Atravesso sempre uma fase de ironia – é importante questionar aquilo que observas – mas depois de compreender totalmente um lugar, ultrapasso a ironia e aprecio-o. Finalmente, a minha relação com essas paisagens é sempre sincera.»

«Siempre paso por una fase de ironía (es importante cuestionar lo que estás mirando), pero tan pronto comprendo enteramente un lugar, supero la ironía y lo aprecio. Al final, mi relación con esos paisajes siempre es sincera.»





Theaster Gates

1973 born in Chicago (IL), lives and works in Chicago (IL), USA

Theaster Gates transforma edificios abandonados o deteriorados en espacios accesibles para el arte, los conciertos y la educación. Su arte está basado en el objeto y asociado al compromiso, equilibra hábilmente lo pragmático y lo poético y se hace eco de la obra de distintos artistas como Gordon Matta-Clark o Rirkrit Tiravanija, como en sus *Dorchester Projects* en curso, que comenzaron en 2009 con la compra de un antiguo almacén de caramelos en una zona degradada de Chicago. Después de su renovación gradual y su reddecoración con materiales de construcción recuperados, Gates instaló una biblioteca, una vivienda para el artista y una cocina comunal de soul food con ánimo de crear un espacio social al que estaban invitados a participar los artistas, intérpretes y otros visitantes. En su obra *12 Ballads for Huguenot House* (2012), para la Documenta 13 de Kassel, Gates hizo que unos obreros reconstruyeran una mansión burguesa de 1826 destartada, pero en tiempos lujosa, con materiales de un edificio en ruinas de Chicago. El inmueble se convierte en una instalación de arte total a la que pueden acceder los visitantes con la incertidumbre voyeurista de quién es visitante y quién artista. La sala de estar, las habitaciones de trabajo, los dormitorios y la cocina están a la vista del público. Por todas partes aparecen esculturas, desde las lámparas de techo hasta las camas y los grifos de la cocina, objetos colgados de la pared o colocados sobre el suelo. Otras obras combinan madera con pantallas brillantes que muestran videos de conciertos de jazz que han tenido lugar previamente, mientras que el espacio cobra vida mediante debates continuos, actuaciones, comidas y conversaciones. Según Gates: «El trabajo que hago necesita gente, y esto me parece normal y natural».

Theaster Gates trasforma edifici abbandonati o trascurati in spazi utilizzabili per spettacoli e attività formative in campo artistico e musicale. Il suo modo di procedere, basato sugli oggetti e legato all'impegno, raggiunge un abile equilibrio tra pragmatica e poetica, echeggiando l'opera di artisti come Gordon Matta-Clark o Rirkrit Tiravanija. Ne è esempio il suo *Dorchester Projects*, ancora in corso, che è iniziato nel 2009 con l'acquisto di un ex negozio di dolci in una zona disagiata di Chicago. Dopo averlo gradualmente ristrutturato e arredato usando materiali da costruzione di recupero, Gates vi ha installato una biblioteca, la residenza di un artista e una cucina comune che serve piatti tipici del Sud degli Stati Uniti, per creare uno spazio sociale in cui vengono invitati a partecipare artisti, musicisti e tutti i visitatori. Nel suo lavoro *12 Ballads for Huguenot House* (2012), creato per Documenta 13 a Kassel, Gates si è servito di operai per ricostruire una casa del 1826, ormai in rovina ma un tempo orgogliosamente borghese, con materiali ricavati da un edificio crollato di Chicago. L'edificio diventa così un'installazione d'arte totale, in cui i visitatori entrano con una voyeuristica incertezza su chi è un ospite e chi un attore. Salotto, studi, camere da letto e cucina sono tutti aperti al pubblico. Vi sono sculture ovunque, dalle lampade a piantana, ai letti e ai mobili della cucina; si tratta sia di oggetti a parete, che di cose posate sul pavimento. Altre opere coniugano il legno con video coloratissimi che mostrano spettacoli di jazz eseguiti in precedenza, mentre lo spazio è ravvivato da dibattiti, spettacoli, cene e incontri. Come Gates afferma: «Il lavoro che sto facendo richiede persone. Questo sembra originale, naturale, normale».

Theaster Gates transforma edificios abandonados ou descuidados em espaços acessíveis destinados à arte, à representação musical e à educação. A sua prática baseada no objeto e relacionada com o comprometimento, equilibrando habilmente a pragmática e o poético, faz ressoar o trabalho de diferentes artistas, como Gordon Matta-Clark ou Rirkrit Tiravanija, conforme acontece nos seus *Dorchester Projects* em curso, que tiveram início em 2009 com a aquisição de uma antiga loja de doces numa zona negligenciada de Chicago. Seguindo a sua renovação e reddecoração progressivas, utilizando materiais dos edifícios recuperados, Gates instalou uma biblioteca, uma residência de artistas e uma cozinha comum de soul food para criar um espaço social, no qual os artistas, os representantes e todos os outros visitantes eram convidados a participar. Na sua obra *12 Ballads for Huguenot House* (2012) para a Documenta 13 em Kassel, Gates pôs construtores a reconstruir uma casa burguesa de 1826 desmoronada, que outrora se exibia orgulhosamente, utilizando materiais de um edifício deteriorado de Chicago. O edifício transforma-se numa instalação de arte total, onde os visitantes podem entrar com uma incerteza voyeurística sobre quem é visitante ou ator. A sala de estar, as áreas de trabalho, os quartos e a cozinha estão todos abertos aos olhos do público. Esculturas apresentam-se por todo o lado, desde as luminárias de corredor às camas e aos módulos de cozinha, objetos montados na parede e autónomos. Outras obras combinam madeira com ecrãs chamativos nos quais são exibidos vídeos de espetáculos de jazz, que outrora tiveram lugar, enquanto o espaço é reavivado através de discussões, atuações, jantares e conversas contínuas. Como diz Gates: «O trabalho que eu faço precisa de pessoas, e tal parece-me original e natural e normal».

A. C.

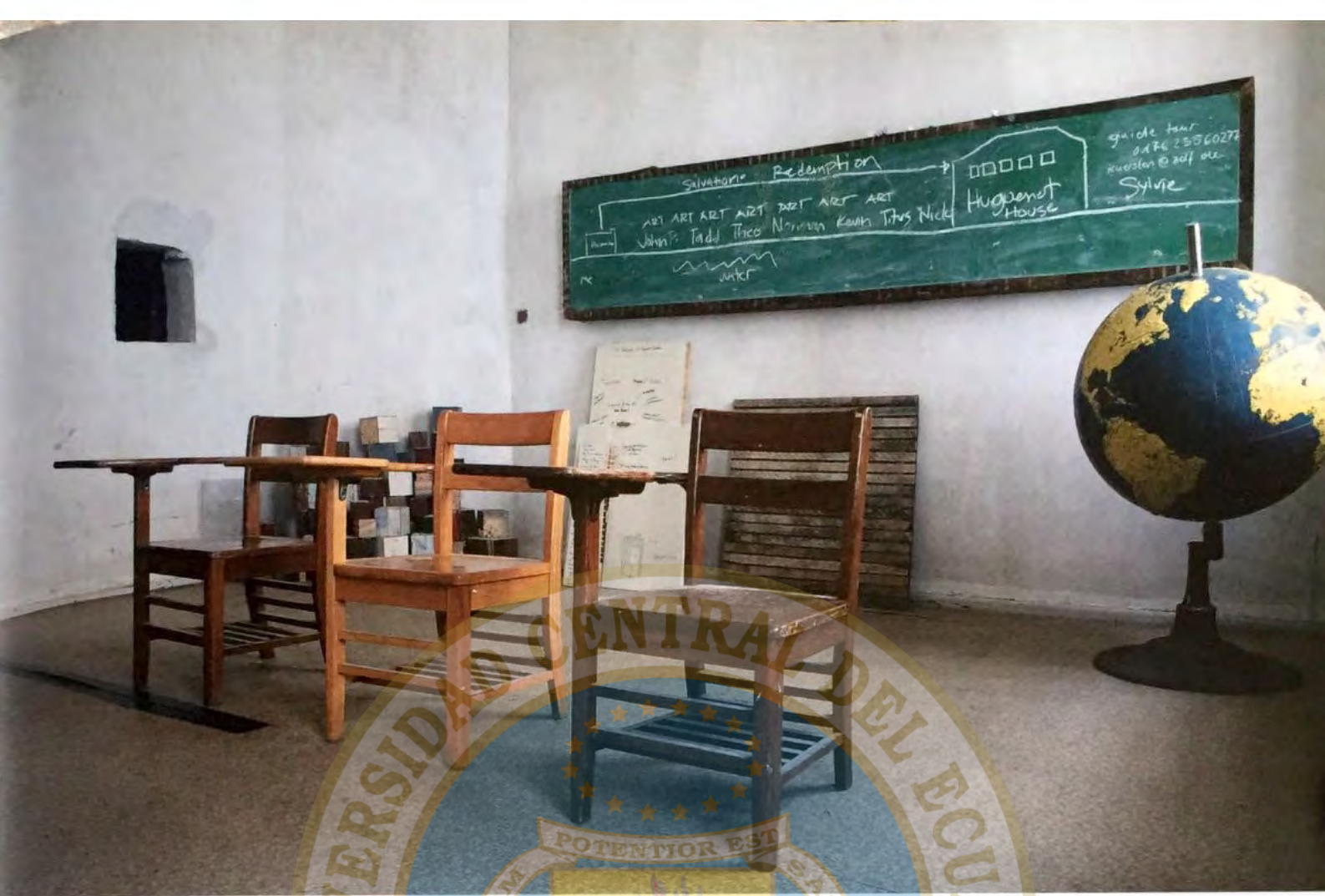


SELECTED EXHIBITIONS →

2012 Documenta 13, Kassel **2011** Theaster Gates: An Epitaph for Civil Rights, LA MOCA, Los Angeles. Theaster Gates: The Listening Room, Seattle Art Museum, Seattle **2010** To Speculate Darkly: Theaster Gates and Dave the Slave Porter, Milwaukee Art Museum, Milwaukee. Theaster Gates: Dry Bones and Other Parables from the North, Pulitzer Museum of Art, St. Louis. Whitney Biennial, Whitney Museum, New York **2009** Theaster Gates: Temple Exercises, Museum of Contemporary Art, Chicago

SELECTED PUBLICATIONS →

2012 Theaster Gates: 12 Ballads, Documenta 13, Kassel. Walther König, Cologne. Theaster Gates, Kavi Gupta Gallery, Chicago/Berlin **2011** Theaster Gates, Kavi Gupta Gallery, Chicago/Berlin **2010** My Name Is Dave: A Hymnal, Milwaukee Art Museum, Milwaukee. Whitney Biennial, Yale University Press, New Haven



1/2 **12 Ballads for Huguenot House**, 2012, classroom, mixed media installation.
Installation views, Documenta 13, Kassel, 2012

3 **In Event of Race Riot XXIII**, 2011, wood, glass, rubber, hose,
106.7 x 90.2 x 12.7 cm

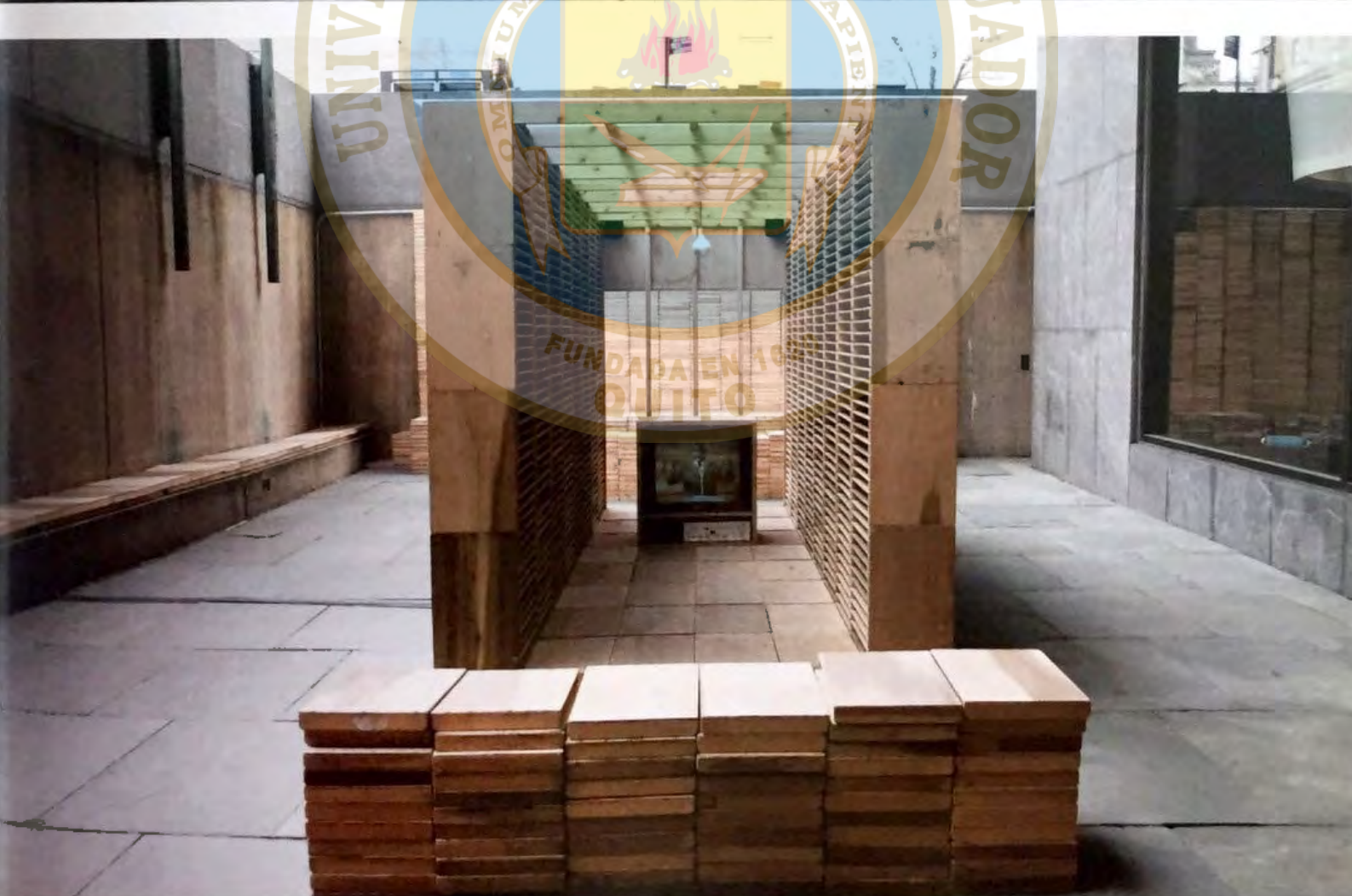
«C'è una formalità nella presentazione dei materiali che fa allineare con il canone, con il regime della storia dell'arte. Alcune cose sono escluse, altre incluse. Mi incuriosisce davvero sapere come i materiali, le cose e i luoghi diventano preziosi, e per chi.»

4/5 **Cosmology of the Yard**, 2010, mixed media installation.
Installation views, Whitney Biennial, Whitney Museum, New York, 2010

«Existe uma formalidade na apresentação dos materiais que nos alinha com o cânone, com o processo da história de arte. Algumas coisas são excluídas, outras incluídas. Tenho muita curiosidade sobre como os materiais, as coisas e os lugares se tornam valiosos – e para quem.»

«Hay una formalidad en la presentación de los materiales que te alinea con el canon, con el régimen de la historia del arte. Algunas cosas están excluidas, otras incluidas. Me intriga realmente cómo los materiales, las cosas y los lugares adquieren valor, y para quién.»





Luis Gispert

1972 born in Jersey City (NJ), lives and works in New York (NY), USA

Al igual que Miami, la ciudad en la que Luis Gispert creció, la obra de este artista es una vibrante mezcla de culturas. Al sondear las raíces de la cultura popular, sobre todo del *hip hop*, y combinar sus descubrimientos con tropos tradicionales del arte elevado Gispert presenta la historia cultural bajo una nueva luz. Su trabajo equipara diversas formas y eras pasadas mediante varios niveles de investigación de las diferentes estéticas del gusto en la moda, la decoración doméstica y los accesorios para coches de la cultura pop, que también pueden ser muy barrocos. Anteriormente, la obra de Gispert se caracterizaba por su atrevido colorido, con un brillo de recubrimiento de caramelo, y se centraba en el simbolismo de marcas y logotipos. Para dar el tratamiento adecuado a los objetos representados, el artista trabajaba con varios medios y hacía un uso coherente de los procesos de alta tecnología, incluyendo la filmación con pantalla azul y el mismo método utilizado para captar eventos deportivos. En fotografías recientes, el artista combina bienes de consumo y referencias sociohistóricas con una sofisticación formal más matizada: grabados clásicos en gelatina de plata reproducen objetos de diseño interiores subvertidos por extraños accesorios, como tapacubos o pelucas rizadas, y para *Narrow Caster* (2012), Gispert clava una caña de azúcar en un coco dorado, asociando referencias colonialistas a una forma moderna digna de Brancusi. El retrato de una mujer vestida con un atuendo hecho por ella misma que copia la famosa marca de moda, *Dios Mio Gabbana* (2011), asimila la inmovilidad reverencial de una pintura renacentista y permite así al sujeto transcender a la novedad de su ropa casera. Estos trabajos reflejan la naturaleza del arte como artículo de consumo y la forma en la que una obra puede funcionar como marca, como estética comercial.

Come Miami, la città in cui è cresciuto, il lavoro di Luis Gispert è una vibrante miscela di culture. Sondando fino in fondo la cultura popolare, con particolare riferimento all'*hip-hop*, e coniugando ciò che ne emerge con i tropi della tradizione delle belle arti, Gispert proietta una nuova luce sulla storia della cultura. La sua opera trova corrispondenze tra diverse forme ed epoche passate, e svolge un'indagine sull'estetica del gusto negli accessori di moda, arredamento e automobile della cultura pop, alcuni dei quali sono decisamente barocchi. In passato, il lavoro di Gispert presentava colori audaci, brillanti come caramelle, e si concentrava sul simbolismo del marchio e del logo. Per trattare adeguatamente i soggetti che raffigurava, l'artista si serviva di diversi media e usava in modo coerente i processi *hi-tech*, tra cui il cinema *blue-screen* e le impostazioni fotografiche usate per immortalare eventi sportivi. Nelle sue fotografie e sculture più recenti, l'artista coniuga i beni di consumo e i riferimenti socio-storici con una sofisticazione formale più ricca di sfumature: classiche stampe alla gelatina d'argento raffigurano elementi di arredo d'interni sovvertiti da accessori bizzarri come coprimozzo o parrucche ricciolute, e in *Narrow Caster* (2012), l'artista inserisce una canna da zucchero in una noce di cocco, collegando riferimenti al colonialismo in una forma modernista degna di un Brancusi. Il ritratto di una donna coperta di accessori firmati contraffatti, *Dios Mio Gabbana* (2011), incorpora la stasi reverenziale di un dipinto rinascimentale, che consente al soggetto di trascendere la pacchianaggine degli indumenti falsificati che indossa. Queste opere presentano una riflessione sulla natura dell'arte come bene di consumo, e sul modo in cui la forma dell'opera d'arte può funzionare come marchio, come estetica commerciale.

Tal como Miami, a cidade onde Luis Gispert cresceu, também o trabalho do artista é uma fulgurante mistura de culturas. Explorando as profundezas da cultura popular, com especial realce para o *hip hop*, e combinando as suas descobertas com os tropos tradicionais da arte elevada, Gispert coloca a história cultural sob uma nova luz. O seu trabalho equaciona diversas formas e eras passadas nivelando uma investigação sobre a estética do gosto na moda, na decoração de interiores e nos acessórios para automóveis da cultura pop, tão barrocos quanto o podem, também, muito bem ser. No passado, a obra de Gispert fora ostensivamente colorida, com um brilho adocicante da realidade, centrada no simbolismo das marcas e logótipos. De modo a tratar devidamente os assuntos representados, o artista trabalhava com vários suportes e recorria, frequentemente, a processos de altatecnologia, incluindo uma realização cinematográfica sobre ecrã azul e a mesma configuração fotográfica utilizada para capturar eventos desportivos. Em fotografias e esculturas recentes, o artista combina bens de consumo e referências socio-históricas com uma sofisticação formal mais matizada: impressões clássicas de prata coloidal retratam objetos de design de interior subvertidos através de acessórios estranhos, como tampões de rodas ou perucas encaracoladas, e para a obra *Narrow Caster* (2012), Gispert coloca uma cana de açúcar dentro de um coco dourado, relacionando referências colonialistas a uma forma modernista digna de um Brancusi. O retrato de uma mulher envergando um fato contrafeito, de autoria e confeção próprias, *Dios Mio Gabbana* (2011), assimila a estase reverencial de uma pintura renascentista, permitindo que o sujeito transcenda a novidade do vestuário fabricado. Essas obras refletem sobre a natureza da arte enquanto mercadoria e o funcionamento de uma obra de arte como uma marca, como uma estética comercial.

J. B.



SELECTED EXHIBITIONS →

2012 *Behold, America!* San Diego Museum of Art, Museum of Contemporary Art and Timkin Museum of Art, San Diego **2011** *Beyond Bling: Voices of Hip-Hop in Art*, Ringling Museum of Art, Sarasota **2009** Luis Gispert, Smother, Salina Art Center, Salina Luis Gispert, MOCA, Miami

SELECTED PUBLICATIONS →

2012 *Behold, America!* San Diego Museum of Art, San Diego *Dzine Nailed: Damiani*, Bologna, Standard Press, Atlanta **2011** *Beyond Bling: Voices of Hip-Hop in Art*, Ringling Museum of Art, Sarasota, Scala, New York **2010** *The Digital Eye: Photographic Art in the Electronic Age*, Prestel, Munich



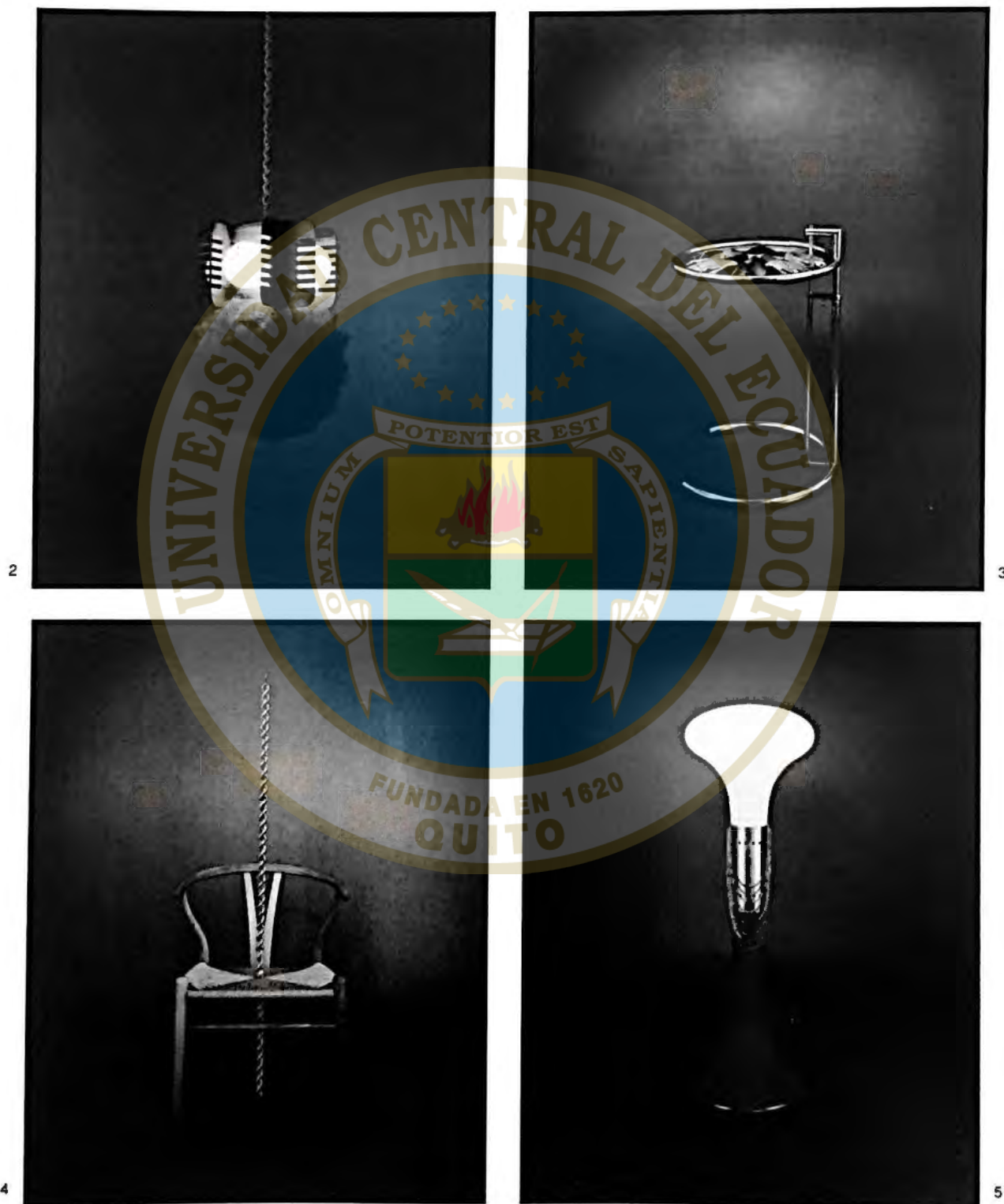
- 1 **Dios Mio Gabbana**, 2011, C-print, 177.8 x 121.9 cm
- 2 **Nappy Light**, 2012, silver gelatin print, 101.6 x 76.2 cm
- 3 **Eileen**, 2012, silver gelatin print, 101.6 x 76.2 cm

- 4 **Wishbone**, 2011, silver gelatin print, 101.6 x 76.2 cm
- 5 **8½**, 2012, silver gelatin print, 101.6 x 76.2 cm
- 6 **Narrow Caster**, 2012, sugar cane, 24 karat gilded coconut, medium-density fibreboard, 195 x 50.8 x 35.5 cm

«Segretamente sono un formalista, ma la mia estetica non è sempre pulita.
Come minimo, il contenuto è sporco.»

«Sou um formalista teórico, mas a minha estética nem sempre é linear.
Quando muito, o conteúdo é maculado.»

«Soy un formalista no declarado, pero mi estética no siempre es limpia.
Muy al contrario, el contenido está mancillado.»





Douglas Gordon

1966 born in Glasgow, lives and works in Berlin, Germany, and Glasgow, United Kingdom

Douglas Gordon dedica una dimensión significativa de su obra a eso que se llama cultura popular: desde la historia del cine hasta la música, pasando por el deporte. Las incursiones del artista en el cine han dado lugar a menudo a proyectos de proporciones bastante épicas. Gordon ha hecho películas extremadamente alargadas en el tiempo (su famosa versión de *Psycho*, de Alfred Hitchcock, de 24 horas de duración) y ha exhibido la mayoría de sus producciones de video al mismo tiempo en todo un arsenal de monitores, impidiendo al público, desde el comienzo hasta el final, contemplar sus obras de la manera en que tradicionalmente veríamos una película. En vez de ello, nos vemos forzados a analizar artísticamente los esfuerzos de Gordon y centrar la atención en la experiencia de la visión y cualesquiera asociaciones que podamos hacer con las imágenes de la pantalla. Estas suelen proponer algo poético y taciturno, lo que conduce al establecimiento de una relación emocional de alto voltaje entre el espectador, la obra y el artista ausente. Con su reciente película *Henry Rebel* (2011), Gordon reflexiona sobre el significado cultural que rodea a la clásica *Rebelde sin causa*, dirigida por Nicholas Ray en 1955. Al colaborar con James Franco y seleccionar como actor a Henry Hopper, cuyo padre, Dennis, había actuado en la producción original, Gordon trabajó dentro de un cuerpo social específico para recrear dos escenas, originalmente eliminadas, que encierran violencia y automutilación. Otra obra en que utiliza a actores alternativos es la videoinstalación *Phantom* (2010). El ojo del cantante Rufus Wainwright todo pintado con rímel mira por encima de un gran piano desde la pantalla, cerrando el pesado párpado con profunda emoción al son de la música del propio cantante, o al menos eso es lo que interpretamos. En estas obras, Gordon pone a prueba el contenido emocional de las asociaciones de la cultura pop en montajes experimentales elegantemente dispuestos.

Douglas Gordon incentra una parte significativa del suo lavoro sulla cultura popolare: dalla storia del cinema, alla musica e allo sport. Le escursioni dell'artista nel cinema generano spesso progetti di proporzioni epiche come film dai tempi estremamente dilatati (la sua famosa versione di 24 ore di *Psycho* di Alfred Hitchcock); inoltre, esibisce simultaneamente la maggior parte dei suoi video su una grande quantità di monitor, impedendo così al pubblico di guardarli come si guarderebbe un film, ossia dall'inizio alla fine, e costringendoci invece ad analizzare le sue opere dal punto di vista artistico, concentrandoci sull'esperienza della visione e sulle associazioni mentali che le immagini sullo schermo possono suscitare in noi. Di solito tali immagini propongono qualcosa di poetico e malinconico, creando un rapporto di forte valenza emotiva tra l'osservatore, l'opera e l'artista assente. Con il suo recente film *Henry Rebel* (2011), Gordon fa una riflessione sul significato culturale del classico del cinema *Gioventù Bruciata*, girato da Nicholas Ray nel 1955. In collaborazione con James Franco e l'attore Henry Hopper, il cui padre Dennis aveva recitato nel film originale, Gordon lavora nell'ambito di uno specifico corpo sociale per ricreare due scene che erano state tagliate nell'originale e che raffiguravano violenza e autolesionismo. Un'altra opera che usa il potere delle star in un modo diverso è l'installazione video *Phantom* (2010). Qui, l'occhio truccato con mascara del cantante Rufus Wainwright guarda un pianoforte a coda dallo schermo, battendo la palpebra con sentimento (o almeno, così ci appare) al ritmo della musica dello stesso cantante. In queste opere, Gordon analizza il contenuto emotivo delle associazioni della cultura popolare nell'ambito di allestimenti sperimentali strutturati con eleganza.

Uma dimensão significativa do trabalho de Douglas Gordon versa sobre material proveniente da cultura popular, desde a história do cinema, à música e aos desportos. As incursões do artista pela arte fílmica resultaram frequentemente em projetos de proporções bastante épicas; fez filmes extremamente longos (a sua famosa versão de 24 horas de *Psico* de Alfred Hitchcock) e exibiu a maior parte das suas produções de vídeo em simultâneo numa plêiade de monitores, impedindo o público de ver as obras como veríamos tradicionalmente um filme – do início ao final. Em vez disso, somos forçados a analisar artisticamente os esforços de Gordon e a centrar-nos na experiência de visualização e em quaisquer associações que possamos fazer a partir das imagens projetadas no ecrã. As imagens propõem habitualmente algo poético e aborrecido, o que conduz à criação de uma relação com grande carga emocional entre o espetador, o trabalho e o artista ausente. Com o mais recente filme *Henry Rebel* (2011), Gordon refletiu sobre o significado cultural do clássico *Fúria de Viver*, realizado por Nicholas Ray, em 1955. Em colaboração com James Franco, e com Henry Hopper, o filho do ator da versão original, Dennis Hopper, como protagonista, Gordon trabalhou dentro de um corpo social específico para recriar duas cenas, eliminadas no original, envolvendo violência e automutilação. Um outro trabalho que recorre ao poder alternativo do estrelato é a instalação de vídeo *Phantom* (2010). O olho com rímel do cantor Rufus Wainwright observa atentamente um imponente piano desde o ecrã, fechando a pesada pálpebra, emotivamente, ao som da própria música do cantor, ou, pelo menos, essa é a leitura que fazemos. Nestas obras, Gordon testa o conteúdo emocional das associações da cultura pop em cenários experimentais dispostos com elegância.

J. B.



SELECTED EXHIBITIONS →

2012 Douglas Gordon: Kathe-Kollwitz-Preis, Akademie der Künste, Berlin. Douglas Gordon: Left is Right and Right is Wrong, IMA, Brisbane. **2011** Douglas Gordon, MMK, Frankfurt am Main. Douglas Gordon: k364, Centre Pompidou, Paris. **2010** Douglas Gordon: 24 Hour Psycho Back and Forth and To and Fro, Tramway, Glasgow. Douglas Gordon, Tate Britain, London. There is always a cup of sea to sail in. 29th São Paulo Biennial, São Paulo. **2009** Douglas Gordon: Blood, Sweat, Tears, DOX Centre for Contemporary Art, Prague.

SELECTED PUBLICATIONS →

2012 Douglas Gordon: Kathe-Kollwitz-Preis, Akademie der Künste, Berlin. **2011** Douglas Gordon, MMK, Frankfurt am Main, Kerber, Bielefeld. Douglas Gordon: k364, Gagosian Gallery, London. **2009** Douglas Gordon: Blood, Sweat, Tears, DOX Centre for Contemporary Art, Prague.



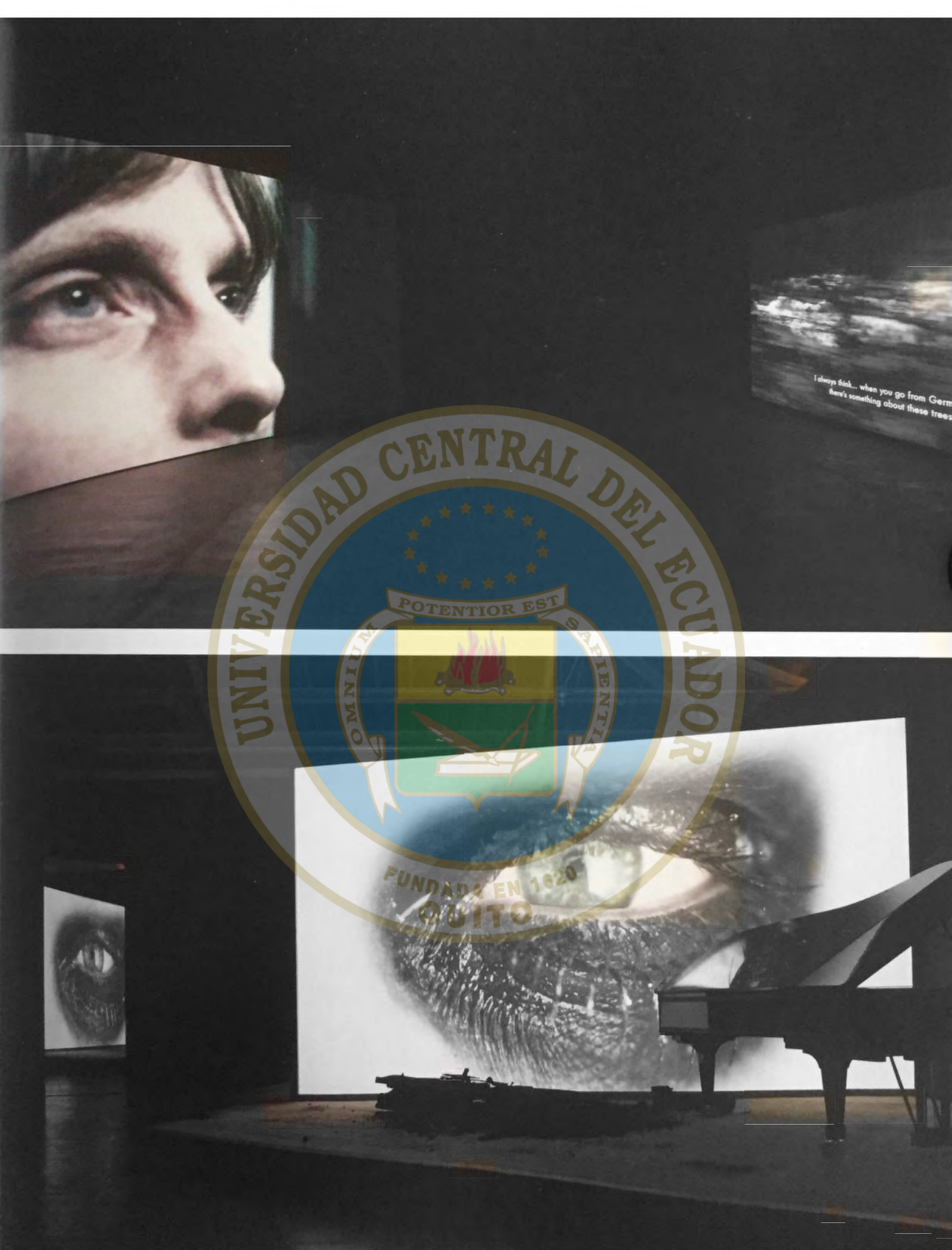
- 1 **Henry Rebel**, 2011, 2 HD video projections, sound, 93 min. Installation view, MMK, Frankfurt am Main, 2011
- 2 **Burnt Scores**, 2011, burnt sheet music, mirror
- 3 **k.364**, 2011, 2 HD video projections, sound, 51 min. Installation view, Gagosian Gallery, London, 2011
- 4 **Phantom**, 2011, HD video projection, 53 min; stage, screen, burnt Steinway piano, black Steinway piano, monitor, dimensions variable. Installation view, Yvon Lambert, Paris, 2011

«C'è un che di fisico e di scultoreo nell'affrontare qualcosa di più grande di quanto ci si aspetta.»

«Há algo de físico e de escultural na confrontação de algo superior às nossas expectativas.»

«Hay algo físico y escultural en el hecho de enfrentarte a algo más grande de lo que esperabas.»





Mark Grotjahn

1968 born in Pasadena (CA), lives and works in Los Angeles (CA), USA

Mark Grotjahn tiene la manía de eludir las expectativas con su remozamiento heterodoxo de las tradiciones de la pintura abstracta. Cada una de sus series o secuencias de obras es producto de un esfuerzo casi obsesivo, que incluye numerosas variaciones menores de un motivo o tema visual y refleja una densa composición creada en un meticuloso proceso de pintura. Con su anterior serie geométrica *Butterflies* en estilo *hard edge*, iniciada a comienzos de la década de 2000, Grotjahn adoptó la fórmula de la abstracción moderna «pura», pero la empujó en una dirección más idiosincrática para crear lienzos de simetrías sesgadas, rotatorias. Su obra ha realizado un giro más orientado a la imagen y más expresionista en su reciente serie pictórica *Faces*, creada a partir de 2004: cada cuadro consiste en haces de filamentos multicolores de pintura al óleo que se arremolinan y derraman sobre el plano, fundiéndose en rasgos faciales zoomorfos, parcialmente ocultos que parecen formar una máscara. Entre las hileras arqueadas de pigmento que cubren la trabajada superficie quebradiza emergen pares de ojos que devuelven la mirada al espectador. Esta máscara o motivo facial se solapa con una serie de esculturas que Grotjahn ha ido creando esporádicamente a lo largo de los últimos 10 años: un grupo de testas de distintas dimensiones construidas con cajas y tubos de cartón, pintadas por el artista una vez moldeadas en bronce. A modo de caprichoso ejercicio de abstracción reduccionista, cada máscara presenta orificios para los ojos y la boca, tubos recortados para formar la nariz y las pestañas, y a menudo el pigmento se aplica de una manera chapucera o se extiende ocasionalmente sobre la superficie con ayuda de los dedos. En algunos casos, Grotjahn ha mantenido intactos los canales de colada para adornar la escultura como un florido tocado arterial.

Mark Grotjahn elude abitualmente le aspettative facendo rivivere in modo non convenzionale le tradizioni della pittura astratta. Ognuna delle sue serie di opere è il prodotto di un lavoro quasi ossessivo, basato sull'introduzione di numerose variazioni, anche minime, su un tema o motivo visivo, ottenendo come risultato fitti intrecci costruiti attraverso un meticoloso processo pittorico. Con la prima serie *Butterflies* in tipico stile *hard edge*, realizzata agli inizi del primo decennio del XXI secolo, l'artista ha adottato la formula dell'astrazione modernista «pura», portandola, tuttavia, ad una dimensione più idiosincratica per creare tele fatte da bizzarre simmetrie fittamente intrecciate. Con la serie *Faces*, iniziata nel 2004, la sua arte ha virato verso l'espressionismo e verso uno stile più orientato all'immagine. Ciascun dipinto è un fitto intreccio di linee multicolore tracciate a olio che, fluttuando sul piano geometrico, confluiscono in immagini seminascode di volti animaleschi. Occhi che fissano dritto l'osservatore sotto sopracciglia arcuate di colore che tagliano la dura superficie manipolata della tela. Il tema delle maschere o volti si sovrappone a una serie di sculture che l'artista ha prodotto ogni tanto nell'arco degli ultimi 10 anni: una serie di teste di varie dimensioni costruite su calchi di cartone e tubi e poi fuse in bronzo e dipinte. In un bizzarro esercizio di astrazione riduttiva, ogni maschera ha due buchi per occhi e bocca, un pezzo di tubo tagliato come naso e palpebre, e il colore è spesso applicato in modo frettoloso, ebboracciato alla meglio, o talvolta letteralmente strisciato sulla faccia con il dito. In alcuni casi, Grotjahn non ha rimosso i canali di colata, che quindi diventano un ornamento molto sofisticato della scultura.

Mark Grotjahn costuma contornar as expetativas com uma reformulação pouco ortodoxa das tradições da pintura abstrata. Cada uma das suas séries ou sucessões de obras é o produto de um trabalho quase obsessivo, envolvendo numerosas variações menores sobre um motivo ou tema visual e exibindo um modo de execução denso, composto por um meticoloso processo de pintura. Com a série anterior *Butterflies*, ao estilo *hard edge*, iniciada no início do século XXI, Grotjahn adotou a fórmula da abstração modernista «pura», mas orientou-a para uma direção mais idiosincrática com vista a criar telas com simetrias enviesadas e retorcidas. Desde 2004, na recente série de pinturas *Faces*, o seu trabalho virou-se mais para a imagem e a abordagem expressionista: cada quadro consiste em aglomerados de filamentos multicolores de tinta de óleo que redemoinham e se espalham pelo plano da imagem, formando feições animalescas, parcialmente ocultadas, como se de máscaras se tratasse. Conjuntos de olhos observam de volta o espetador por entre as linhas onduladas de cor que se espalham pela superfície rude e trabalhada da pintura. Este tema da máscara ou rosto sobrepõe-se a uma série de esculturas que Grotjahn tem produzido esporadicamente ao longo da última década: uma panóplia de cabeças de variadas dimensões construídas em tubos e caixas de cartão, que são depois fundidas em bronze e pintadas pelo artista. Um excêntrico exercício de abstração simplista, cada máscara tem aberturas rasgadas no lugar dos olhos e da boca, tubos cortados formam o nariz e as pálpebras, a cor amiúde aplicada de modo rápido, atabalhoado ou ocasionalmente traçando a superfície em pintura executada com os dedos. Em alguns casos, Grotjahn deixou intactos os relevos da fundição para adornar a escultura como um tocado arterial ornado.

G. S.

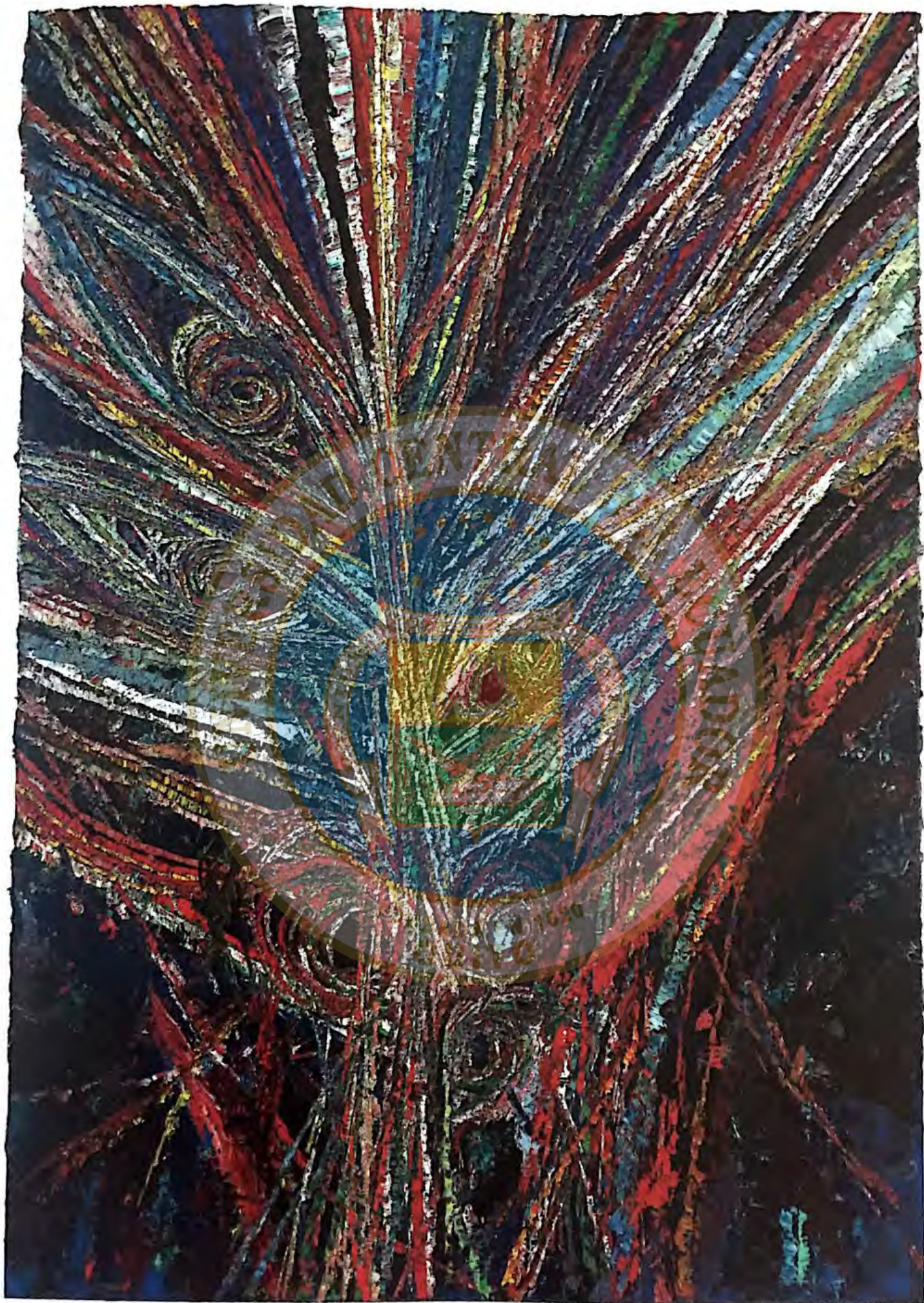


SELECTED EXHIBITIONS →

2012 Mark Grotjahn, Aspen Art Museum, Aspen. *Contemporary Painting, 1960 to the Present*, SFMOMA, San Francisco **2011** *Human Nature: Contemporary Art from the Collection*, LACMA, Los Angeles **2010** Mark Grotjahn, Portland Art Museum, Portland. *The Artist's Museum: Los Angeles Artists 1980-2010*, MOCA, Los Angeles **2009** *Skin Fruit*, New Museum, New York **2009** *Compass in Hand*, MoMA, New York. *Collection: MOCA's First Thirty Years*, MOCA, Los Angeles

SELECTED PUBLICATIONS →

2012 Mark Grotjahn, Aspen Art Press, Aspen **2011** Mark Grotjahn's Paintings, Anton Kern Gallery, New York. Mark Grotjahn, *Three to Five Faces*, Shane Campbell Gallery, Chicago **2010** Mark Grotjahn, *Seven Faces*, Blum & Poe, Los Angeles **2009** Mark Grotjahn, Gagosian Gallery, New York. *Compass in Hand*, MoMA, New York. *Painting Today*, Phaidon, London. *Painting Abstraction: New Elements in Abstract Painting*, Phaidon, London



- 1 **Untitled (Broken Down Beautiful Post Impressionist Face 41.71)**, 2011, oil on cardboard mounted on linen, 184.2 x 132.1 cm
- 2 **Untitled (Top Gates Mask M22.h)**, 2012, bronze with wax seal, 72.4 x 44.1 x 45.7 cm

- 3 **Untitled (Blue and Pink Partial Morgan Mask M21.a)**, 2012, painted bronze, 85.7 x 74.9 x 81.3 cm
- 4 **Untitled (Grey Face 778)**, 2009, oil on cardboard mounted on linen, 152.4 x 121.9 cm

«Ho sempre creduto che l'arte possa essere qualunque cosa tu voglia che sia.» «Sempre acreditei que a arte pode ser aquilo que quisermos que ela seja.»

«Siempre he creído que el arte puede ser lo que uno quiere que sea.»



2



3



Subodh Gupta

1964 born Khageul, lives and works in New Delhi (India)

Subodh Gupta entiende el proceso artístico como un acto de transformación creativa. Su obra, consistente a menudo en grandes objetos deslumbrantes e instalaciones realizadas con artículos domésticos comunes, forma parte de la búsqueda de las ideas universales que subyacen a lo exótico y lo efímero. En muchos casos, Gupta compone las piezas a base de cacharros de acero inoxidable y utensilios de cocina, reunidos y dispuestos de manera que conforman un objeto distinto, mucho más grande, como una nube gigante en forma de hongo o un cráneo enorme, un corazón o un conjunto de huevos que se están incubando al calor de un par de lámparas de araña situadas a baja altura. Mientras que el efecto acumulativo de las superficies resplandecientes de los cacharros genera asociaciones de opulencia, abundancia y consumo masivo, los pequeños elementos constitutivos de cada escultura aluden al carácter sagrado de la cocina en la vida doméstica hindú. Sin embargo, las obras trascienden los contextos específicos de una cultura y sugieren temas más expansivos, relacionados con las desigualdades económicas, las bases del sustento y de la supervivencia humana, así como la persistencia de la cultura y la identidad indígena frente a los cambios impuestos por la modernidad y la globalización. Mientras que estas instalaciones abarcan obras intrincadas y de gran tamaño, la producción más reciente de Gupta describe un giro hacia una tendencia más minimalista, en la que el artista se fija en un único objeto y lo moldea en bronce o acero inoxidable, agrandándolo a un múltiplo de su tamaño original. Del mismo modo que sus recientes pinturas de comida, estos objetos pretenden ser conmemoraciones o monumentos a la naturaleza común de la experiencia humana y la memoria personal, y recordatorios de cómo estas memorias están estrechamente vinculadas a las menudencias accidentales de la vida cotidiana.

Subodh Gupta considera il processo artistico come un atto di trasformazione creativa. Le sue opere, che spesso consistono in grandi oggetti abbaglianti e installazioni fatte di oggetti domestici di uso comune, sono parte di un'indagine sulle idee universali che stanno alla base dell'esotico e dell'effimero. In molti casi, Gupta assembla i suoi pezzi con pentole e utensili da cucina di acciaio inossidabile, ammassati e configurati in modo da formare un altro oggetto molto più grande, ad esempio un fungo atomico o un cranio gigante, un cuore o una collezione di uova in attesa di schiudersi sotto la luce di una coppia di lampadari a braccia appesi bassi. Mentre l'effetto cumulativo delle superfici brillanti degli oggetti causa associazioni con l'opulenza, la sovrabbondanza e il consumo di massa, le più piccole parti costitutive di ogni scultura alludono alla santità della cucina nella vita domestica indù. Tuttavia, le sue opere trascendono lo specifico contesto culturale, suggerendo temi più vasti come le disparità economiche, i principi fondamentali del sostentamento e della sopravvivenza umani e la conservazione di culture e identità indigene a fronte dei grandi cambiamenti imposti dalla modernità e dalla globalizzazione. Mentre queste installazioni coinvolgono opere complesse e di grandi proporzioni, una recente variazione nella produzione di Gupta rivela una tendenza più minimalista, in cui l'artista si concentra su singoli oggetti, che vengono riprodotti in bronzo o acciaio inossidabile, ingrandendoli molte volte rispetto al formato originale. Come i suoi recenti dipinti di cibo, questi oggetti sono intesi come commemorazioni o monumenti alla natura comune dell'esperienza umana e della memoria personale, e mirano a rammentare come tali ricordi spesso sono legati alle piccole cose di ogni giorno.

Subodh Gupta encara o processo artístico como um ato de transformação criativa. O seu trabalho, muitas vezes consistindo em enormes e ofuscantes objetos e instalações realizados com artigos domésticos comuns, funciona como parte de uma pesquisa das ideias universais que subjazem ao exótico e ao efêmero. Em muitos casos, Gupta monta as peças com tachos e panelas em aço inoxidável e utensílios de cozinha, amontoados e configurados para formar um outro objeto, muito maior, como uma nuvem gigante em forma de cogumelo ou uma caveira, um coração ou uma coleção de ovos a serem chocados sob a incandescência de um par de candeeiros suspensos a pouca altura. Enquanto o efeito cumulativo das superfícies reluzentes da loiça provoca associações de opulência, excesso e consumo em massa, as partes constituintes de cada escultura aludem à sacralidade da cozinha na vida doméstica hindu. Porém, as obras transcendem contextos culturalmente específicos, sugerindo temas mais expansivos, abordando disparidades económicas, o essencial da sobrevivência e do sustento humano, bem como a persistência da identidade e da cultura indígenas perante as convulsões sociais causadas pela modernidade e pela globalização. Embora estas instalações envolvam grandes e intrincados trabalhos, uma mudança recente na produção de Gupta revela uma tendência mais minimalista, com o artista a centrar-se num único objeto, moldando-o em bronze ou aço inoxidável e ampliando-o para um tamanho muitas vezes superior ao do original. Tal como com as suas recentes pinturas de refeições, estes objetos visam ser comemorações ou monumentos à natureza quotidiana da experiência comum e da memória pessoal, e lembrar como essas memórias estão frequentemente associadas a pormenores incidentais da vida quotidiana. G. S.



SELECTED EXHIBITIONS →

2012 Subodh Gupta: Line of Control, Kiran Nadar Museum, New Delhi **2011** Subodh Gupta, Sara Hildén Art Museum, Tampere **Paris - Delhi - Bombay**, Centre Pompidou, Paris **2010** Subodh Gupta: Et tu, Duchamp, Kunsthalle im öffentlichen Raum, Vienna **Subodh Gupta Faith matters**, PinchukArtCentre, Kiev **Subodh Gupta Take off your shoes and wash your hands**, Tramway, Glasgow **2009** Altermodern, Tate Triennial, London

SELECTED PUBLICATIONS →

2011 Subodh Gupta, Sara Hildén Art Museum, Tampere **Paris - Delhi - Bombay**, Centre Pompidou, Paris **2010** Subodh Gupta: Common Man, Hauser & Wirth, London, JPR Ringier, Zurich **Subodh Gupta Gandhi's Three Monkeys**, Jack Shainman Gallery, New York **2009** Subodh Gupta, Galleria Continua, San Gimignano **Altermodern Tate Triennial 2009**, Tate, London



- 1 **Untitled**, 2008, stainless steel, 500 cm x e 270 cm. Installation view, Art and the City, Zurich, 2012
- 2 **Untitled**, 2011, oil on canvas, 160 x 198 cm
- 3 **Family Nest No. 2**, 2012, stainless steel cabinet, stainless steel utensils, found old aluminium and brass utensils, enamel coated steel utensils, wood, 149.9 x 124.5 x 63.5 cm
- 4 **Incubate**, 2010, 25 stainless steel eggs, 5 chandeliers, dimensions variable. Installation view, Tramway, Glasgow, 2010

«Gli artisti rispecchiano per forza la propria cultura e la propria società, ma il linguaggio dell'arte è lo stesso in tutto il mondo.»

«Os artistas vão refletir a sua cultura e a sua sociedade, mas a linguagem da arte é a mesma em todo o mundo.»

«Los artistas reflejarán su propia cultura, su propia sociedad, pero el lenguaje del arte es el mismo en todo el mundo.»







Andreas Gursky

1955 born in Leipzig, lives and works in Düsseldorf, Germany

Una fotografia de águas escuras, com cores como de óleo, la veta de un reflejo brillando en la superficie en una línea temblorosa que cruza de arriba abajo, y a modo de contrapeso, un parche de color rosa sucio en la parte inferior derecha, quizás una bolsa de plástico, que pone un acento de color en la oscuridad junto con otras partículas de basura flotantes que salpican la imagen. Y sin embargo hay algo que no encaja. Algunos trozos de basura están delimitados demasiado claramente, algunas de las sombras casi negras junto al reflejo serpentean en una línea demasiado ornamental. Tales imágenes nos abruman con la sensación de que todos sus elementos contienen demasiada realidad como para ser, en verdad, reales. Por el contrario, las nuevas obras son mucho más calmadas. Las escaleras de la estructura exterior del estadio olímpico de Pekín, el llamado «nido de pájaro», se muestran desde una perspectiva neutra, con la reducción justa para que parezcan ser una maqueta. Y donde antaño Gursky utilizara perspectivas ligeramente alzadas que le permitían coreografiar las masas, ahora el punto de mira desciende desde alturas increíbles en su serie *Ocean*, en la que ha utilizado fotografías de satélite. En estas imágenes se aprecian océanos oscuros y opacos y masas terrestres esculpidas con cuidado en las que claramente se identifican las líneas costeras de varios continentes, incluso aunque el artista haya aprovechado la deriva continental con fines de composición. La imagen de la Antártida resulta completamente familiar para cualquiera que haya examinado alguna vez un atlas, pero en la obra de Gursky está representada con detalles tan extrañamente nítidos que uno espera detectar la pequeña mancha de algún explorador perdido en la blanca inmensidad. Y sin embargo, esas recientes imágenes parecen profundamente deshabitadas.

Una fotografia che raffigura acque scure, dall'aspetto quasi oleoso, solcate da una scia riflessa che illumina la superficie creando una linea tremula dall'alto verso il basso; il tutto controbilanciato da una chiazza di rosa sporco in basso a destra, forse un sacchetto di plastica, che punteggia il buio insieme ad altri rifiuti alla deriva sparsi per tutta l'immagine. Tuttavia, c'è qualcosa che non quadra. Una parte dei rifiuti è troppo ben definita, alcune ombre nere sopra il riflesso creano una linea troppo ornamentale. Tali immagini sopraffacevano, perché davano l'idea di contenere troppa realtà per essere davvero reali. Le sue nuove opere, al contrario, presentano una certa calma. Le scale della struttura esterna dello stadio olimpico di Pechino, soprannominato 'nido d'uccello', sono viste da una prospettiva neutra, ripulita fino ad assomigliare a un modellino. E mentre un tempo Gursky usava prospettive rialzate da cui coreografare le masse, ora lo sguardo cade da punti incredibilmente alti: nella sua serie *Ocean*, ha elaborato foto satellitari che mostrano oceani scuri e opachi e masse di terraferma scolpite con cura in cui si riconoscono chiaramente le coste dei diversi continenti, anche dove l'artista ha applicato la deriva dei continenti per motivi compositivi. L'immagine dell'Antartide è del tutto familiare a chiunque abbia osservato con attenzione un atlante, ma nell'opera di Gursky il dettaglio è reso in modo così stranamente acuto che una parte dell'osservatore si aspetta di scoprire un puntino minuscolo che segna la presenza di un esploratore sperduto in quel deserto bianco. Eppure, le immagini recenti di Gursky sono profondamente disabitate.

Um fotógrafo de águas turvas, com tonalidades de crude, vestígios de um reflexo a iluminar a superfície numa linha vacilante de cima a baixo. Isto é contrabalançado por uma mancha rosa-sujo no canto inferior direito, possivelmente um saco de plástico, pontuando a escuridão a par de outros pedaços de lixo à deriva, que conspurcam a imagem. Contudo, algo não bate certo. Parte do lixo está delineado de forma demasiado evidente, algumas das sombras quase pretas sobre o reflexo serpentelam numa linha excessivamente ornamental. Essas fotografias eram avassaladoras, na medida em que tudo o que nelas estava contido incluía demasiada realidade para ser, de facto, real. Pelo contrário, as novas obras apresentam uma calma. As escadas da estrutura exterior do Estádio Nacional de Pequim, o «Ninho de Pássaro», são vistas a partir de um ponto de observação neutro, apenas desimpedidas até se assemelharem a uma maqueta. E onde Gursky antes usava perspectivas elevadas, de onde coreografaria as massas, o olhar recai agora das mais impossíveis alturas, na série *Ocean*, para a qual trabalhou fotografias de satélite. Estas apresentam oceanos escuros e opacos, e massas terrestres cuidadosamente esculpidas, onde se conseguem identificar com clareza as linhas costeiras de vários continentes, mesmo onde o artista aplicou algum desvio continental em prol da composição. A imagem da Antártida é perfeitamente familiar a qualquer pessoa que tenha estudado um atlas, mas na obra de Gursky está representada de modo tão estranhamente pormenorizado que quase se espera detetar alguma pequena partícula de pó de um explorador perdido na aridez branca. E, todavia, estas imagens recentes da autoria de Gursky permanecem profundamente desertas.

L. E.



SELECTED EXHIBITIONS →

2012 Andreas Gursky: Bangkok, Museum Kunstpalast, Düsseldorf; Andreas Gursky, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk
2010 Quadriennale: Auswertung der Flugdaten, K21, Düsseldorf
Realismus: das Abenteuer der Wirklichkeit, Courbet – Hopper – Gursky, Kunsthalle in Emden
2008–2009 Andreas Gursky: Works 80–08, National Gallery of Victoria, Melbourne, Museum Haus Lange, Museum Haus Esters, Krefeld, Vancouver Art Gallery, Vancouver, Moderna Museet, Stockholm

SELECTED PUBLICATIONS →

2012 Andreas Gursky: Bangkok, Museum Kunstpalast, Düsseldorf; Steidl, Göttingen; Andreas Gursky at Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk; Hatje Cantz, Ostfildern
2011 Die Konstitution der Dinge: Phänomene der Abstraktion bei Andreas Gursky, Transcript, Bielefeld
2010 Andreas Gursky: Gagosian Gallery, Rizzoli, New York; *Realismus: das Abenteuer der Wirklichkeit*, Kunsthalle in Emden; Hirmer, Munich
2008 Andreas Gursky: Werke 80–08, Hatje Cantz, Ostfildern



- 1 **Bangkok I**, 2011, inkjet print, 307 x 237 x 6.2 cm
 2 **Ocean I**, 2010, C-print, 249.4 x 348.4 x 6.4 cm

«Non pratico un surrealismo digitale. Con l'aiuto dell'informatica, faccio confluire in una sola opera diversi punti di vista, e anche diversi momenti. Ciò corrisponde a una procedura di tipo cinematografico, ma non è meno rispondente alla realtà. Piuttosto, si tratta di un addensamento della realtà.»

- 3 **Antarctic**, 2010, C-print, 249.4 x 347.4 x 6.4 cm
 4 **Beijing**, 2010, C-print, 307 x 213 x 6.2 cm

«Não exploro nenhum Surrealismo digital. Com o auxílio do computador junto várias imagens, ou seja, vários momentos, numa obra. Tal corresponde a um modo de procedimento fílmico, mas não é menos verdadeiro. É, acima de tudo, uma poetização da realidade.»

«No me dedico al surrealismo digital. Con ayuda del ordenador junto varias tomas, es decir, varios instantes, en una misma obra. Esto obedece a un modo de proceder fílmico, pero no es menos verdadero. Es una condensación de la realidad.»





Rachel Harrison

1966 born in New York (NY), lives and works in New York (NY), USA

Encima y entre figuras multicolores y pedestales de museo de formato estándar, ambos hechos a mano con papel maché, Rachel Harrison muestra múltiples y peculiares bienes de consumo producidos en cadena: sillas, electrodomésticos, revistas, muñecas y máscaras, por nombrar solo algunos. Aunque las estructuras están orgullosamente presentadas como formas discretas en posturas abiertas, no por ello pierden el control sobre la ocultación o revelación de sus complejos detalles, y las diversas partes constituyentes de las construcciones provocan a los observadores con sus connotaciones tanto literales como figurativas. En su obra, la artista juega con la posibilidad de que el mundo contemporáneo o sus temas puedan representarse por medio de objetos culturales, dado que estas referencias materiales están presentes en nuestro entorno y las interacciones que establecemos con esos referentes materiales influyen en nuestra persona. Obras recientes como *All in the Family* (2012), que incorpora una aspiradora vieja, enfatizan la forma en la que viene mediatizada nuestra relación con los artículos de consumo por las características de la exposición. De hecho, existe una similitud básica entre el mercado de bienes de consumo y el arte contemporáneo, ambos usan las formas del objeto y sus posicionamiento para lograr, cuando menos, una inversión de atención. Además, las formas humanoides y los recipientes que incluye la artista no solo revelan que la gente suele adoptar los mismos comportamientos, sino también que el emplazamiento del producto puede compararse a la exposición de tales comportamientos. La estratificación de esos puntos de referencia permite a Harrison entablar intimidad con el espectador picando su curiosidad y sorprendiéndole sobremedida cuando camina a través de los bosques extáticos de sus obras expuestas.

Nelle opere di Rachel Harrison masse di cartapesta a tinte vivaci realizzate a mano e forgiate organicamente e piedistalli del formato museale standard si trovano fianco a fianco o sopra a beni di consumo di massa quali sedie, elettrodomestici, riviste, bambole, maschere, ecc. Nonostante le strutture siano mostrate orgogliosamente come forme separate in posture aperte, al tempo stesso mantengono il controllo sul celare o svelare i loro complessi dettagli. Le parti costituenti delle costruzioni provocano gli spettatori con le loro connotazioni letterali e figurative. Strada facendo, l'artista gioca con la possibilità che il mondo contemporaneo o gli oggetti che ne fanno parte potrebbero essere rappresentati da oggetti culturali, dato che permeano il nostro ambiente e risentono delle nostre interazioni con questi referenti materiali. Le opere recenti, tra cui, ad esempio, *All in the Family* (2012) in cui è inserito un vecchio aspirapolvere, evidenziano il modo in cui il nostro rapporto con gli oggetti è mediato soprattutto attraverso i gesti di ostentazione. In realtà, vi è un'analogia di fondo tra il consumismo e l'arte contemporanea: entrambi usano le forme degli oggetti e il loro posizionamento per richiamare quanto meno la nostra attenzione. Inoltre, le forme umanoidi e i contenitori introdotti dall'artista non solo evidenziano che le persone assumono gli stessi comportamenti, ma anche che la posizione dei prodotti può essere paragonata all'esibizione di tali comportamenti. Mettendo sullo stesso piano tali punti di riferimento, l'artista riesce a stabilire un contatto intimo con gli spettatori stimolando la nostra curiosità e al tempo stesso lasciandoci stupefatti mentre attraversiamo la foresta estatica delle opere in esposizione.

Sobre e entre os volumes organicamente modelados, multicoloridos e artesanais de papel machê e os pedestais típicos de museu em dimensão normalizada, Rachel Harrison juxtapõe interessantes e peculiares bens de consumo produzidos em massa: cadeiras, utensílios domésticos, revistas, bonecas, máscaras, apenas para referir alguns. Apesar de as estruturas estarem orgulhosamente dispostas enquanto formas discretas em posturas abertas, elas mantêm simultaneamente o controle sobre a ocultação ou a revelação dos seus detalhes complexos. Cada parte constituinte das construções desafia os observadores através dos seus sentidos, literais ou figurados. Neste percurso, a artista explora a possibilidade de que também o mundo contemporâneo ou os seus assuntos poderiam ser representados através de objetos culturais, uma vez que estes invadem o nosso meio e que somos influenciados pelas nossas interações com estes referentes materiais. As obras recentes, como *All in the Family* (2012), que incorpora um aspirador antigo, salientam o modo como a nossa relação com os bens é largamente mediada através de gestos reveladores. Na verdade, existe uma semelhança básica entre o mercado de consumo e a arte contemporânea: ambos utilizam as formas de objetos e o seu posicionamento da modo a solicitar um investimento da nossa atenção, se não mais. Além disso, as formas humanoides e os recipientes que a artista inclui não revelam apenas o facto de que as pessoas assumem os mesmos comportamentos, mas também que o posicionamento do produto se assemelha à exibição de tais comportamentos. Ao igualar estes pontos de referência, Harrison consegue estabelecer uma intimidade com os visitantes, porque atrai a nossa curiosidade, assim como nos surpreende ousadamente enquanto atravessamos a floresta extática dos seus trabalhos em exposição.

J. B



SELECTED EXHIBITIONS →

2012 Les Dérives de l'imaginaire, Palais de Tokyo, Paris **2011** Rachel Harrison: Conquest of the Useless, Whitechapel Gallery, London **2010–2011** The Original Copy: Photography of Sculpture, 1839 to Today, MoMA, New York, Kunsthaus, Zurich **2009** Rachel Harrison: Haycation, Portikus, Frankfurt am Main, Rachel Harrison: Consider the Lobster, CCS Hessel Museum, Bard College, Annandale-on-Hudson, Altermodern, Tate Triennial, London, Compass in Hand, MoMA, New York

SELECTED PUBLICATIONS →

2010 Rachel Harrison: Museum with Walls, Walther König, Cologne **The Original Copy: Photography of Sculpture, 1839 to Today**, MoMA, New York **2009** Altermodern, Tate Triennial, Tate, London, Compass in Hand, MoMA, New York



- 1 **All in the Family**, 2012, wood, polystyrene, cement, chicken wire, acrylic, Hoover vacuum cleaner, 236.2 x 86.4 x 86.4 cm
 2 **The Spoon Bender**, 2011, wood, polystyrene, cement, acrylic, felt, canvas, steel chair, plastic doll, eyeglasses, 135.9 x 149.9 x 195.6 cm

- 3 Installation view, Rachel Harrison: *The Help*, Greene Naftali, New York, 2012
 4 **HOJOTOHO**, 2012, wood, polystyrene, cement, acrylic, auger, 241.3 x 58.4 x 63.5 cm

«Forse comincio a pensare che le opere d'arte debbano svelarsi lentamente nel tempo all'interno dello spazio reale in modo da contrastare la distribuzione e la circolazione in tempo reale delle immagini divenute ormai così familiari per noi.»

«Talvez comece a pensar que as obras de arte necessitam de se desdobrar lentamente ao longo do tempo no espaço real para contestar a distribuição instantânea e a circulação de imagens que se tornaram tão familiares aos nossos olhos.»

«Quizás esté empezando a creer que la obra de arte necesita revelarse lentamente con el tiempo en el espacio real para responder a la distribución y circulación instantáneas de imágenes a las que nos hemos acostumbrado tanto.»





Mona Hatoum

1952 born in Beirut, Lebanon, lives and works in London, United Kingdom, and Berlin, Germany

La obra de Mona Hatoum consiste en una tenaz exploración de las contradicciones y complejidades del mundo actual. Sus esculturas e instalaciones socavan el lenguaje racional del minimalismo mediante referencias subliminales a temas políticamente traumáticos. A base de contraposiciones inesperadas de distintas formas y materiales crean planos de significado paradójicos y generan más bien asociaciones que no declaraciones estrictas. En *Hot Spot III* (2009), por ejemplo, en un globo terráqueo de alambre destacan los contornos de los continentes mediante una cinta de tubos fluorescentes rojos. En la sala de exposición oscurecida, la escultura luminosa resulta indudablemente atractiva, pero al mismo tiempo las alusiones a un globo «electrificado» adquieren un carácter alarmante; las referencias asociativas van desde el calentamiento global hasta la expansión de las guerras y focos de conflicto. También *Kapan* (2012) genera sus planos de significado mediante una interacción de elementos hábilmente seleccionados. Cinco jaulas de encofrado verticales, más o menos del tamaño de una persona, como suelen encontrarse en obras de construcción inacabadas, están colocadas al azar en la sala. En vez de estructuras de refuerzo para un edificio, recuerdan irremisiblemente a trampas. En su interior hay encerrados unos objetos de vidrio rojos y amorfos que parecen órganos aplastados. En la combinación del enrejado geométrico y la forma orgánica, de solidez y fragilidad, resuena la vulnerabilidad de un cuerpo humano, amenazado, encarcelado y controlado por estructuras de poder. Son diseños de este tipo los que dotan a las obras de Hatoum de connotaciones inquietantes y transmiten a veces una sensación de exilio interior.

Il lavoro di Mona Hatoum è un'esplorazione continua delle contraddizioni e complessità che emergono nel mondo odierno. Le sue sculture e installazioni sovvertono il linguaggio razionale del minimalismo attraverso riferimenti subliminali a tematiche politicamente traumatiche. Accostando in modo inaspettato forme e materiali diversi, esse producono livelli di significatività paradossali e generano più associazioni che dichiarazioni rigorosamente strutturate. In *Hot Spot III* (2009), per esempio, un globo di rete d'acciaio presenta i contorni dei continenti tracciati da una fascia di tubi rossi fluorescenti. Nello spazio espositivo buio, la scultura luminosa attira inevitabilmente l'attenzione, ma al contempo le allusioni a un mondo «elettrificato» hanno carattere allarmante, in quanto associate a riferimenti che vanno dal riscaldamento globale alla diffusione delle guerre e dei focolai di conflitto. Anche *Kapan* (2012) genera i propri significati mediante una combinazione di elementi sapientemente selezionati. Cinque colonne verticali di rete di acciaio, del tipo che di solito si trova nei cantieri ancora in corso, e delle dimensioni approssimative di una figura umana formano un gruppetto informale nello spazio. Tuttavia, anziché svolgere il ruolo di strutture per rafforzare gli edifici ed erigerli, ricordano una caduta, perché racchiudono tra i loro tralicci oggetti amorfi di vetro rosso che evocano organi interni schiacciati. La combinazione tra griglie geometriche e forme organiche, forza e fragilità, evoca la vulnerabilità del corpo umano, che è minacciata, limitata e controllata da strutture di potere. Sono costruzioni di questo tipo a dare sfumature inquietanti alle opere della Hatoum, e a volte a trasmettere la sensazione di esilio interiore.

A criação de Mona Hatoum é uma indagação persistente das contradições e complexidades que surgem no mundo atual. As suas esculturas e instalações infiltram-se na linguagem racional da Arte Minimalista através de referências subliminares relativamente a temas políticos traumáticos. Com confrontações inesperadas de formas diferentes e materiais, estas criam níveis de significado paradoxais e geram, sobretudo, associações na forma de afirmações estritamente definidas. Em *Hot Spot III* (2009), por exemplo, desenham-se num globo produzido com quadriculado cartográfico em aço os contornos dos continentes através de uma banda de tubos de lâmpadas vermelhas. No espaço escuro da exposição, a escultura luminosa produz um efeito muito atraente, sendo as explorações de um globo «elettrificado» simultaneamente de caráter alarmante, pois as referências associativas vão desde o aquecimento global até à propagação de guerras e zonas de conflito. De igual modo, *Kapan* (2012) produz os seus níveis de significado através da interação de elementos habilmente seleccionados. Cinco armações verticais engradadas de dimensão humana em rede metálica, como habitualmente se encontram em obras por terminar, estão dispostas num grupo solto no espaço. Em vez de serem estruturas de reforço de um edifício, fazem forçosamente lembrar armadilhas. Entre as barras da grade, detêm-se objetos em vidro vermelhos e amorfos, que parecem órgãos esmagados. Na combinação de armações engradadas geométricas e de forma orgânica, de resistência e fragilidade, oscila a vulnerabilidade do corpo humano, que é ameaçado, encarcelado e controlado por estruturas de poder. São construções deste género que conferem às obras de Hatoum tonalidades inquietantes e que, por vezes, aarretam consigo um sentimento de exílio interior.

J. G. S.



SELECTED EXHIBITIONS →

2012 Mona Hatoum: Projecció, Fundació Joan Miró, Barcelona
Mona Hatoum: You Are Still Here, Arter, Istanbul **2011** Mona Hatoum: Sammlung Goetz, Munich **2010** Mona Hatoum: Le Grand Monde, Fondation Marcelle Botin, Santander, Mona Hatoum: Käthe Kollwitz-Preis 2010 Akademie der Künste, Berlin Mona Hatoum: Witness, Beirut Art Center, Beirut **2009** Mona Hatoum: Interior Landscape, Fondazione Querini Stampalia, Venice Mona Hatoum: Measures of Entanglement, UCCA, Beijing

SELECTED PUBLICATIONS →

2012 Mona Hatoum: Shift, Galerie Max Hetzler, Holzwarth, Berlin
Mona Hatoum: Projecció, Fundació Joan Miró, Barcelona
Mona Hatoum: You Are Still Here, Arter, Istanbul **2011** Mona Hatoum: Sammlung Goetz, Munich, Hatje Cantz, Ostfildern, Mülra Hatoum: Bellagio Center/Rockefeller Foundation, New York **2010** Mona Hatoum: Le Grand Monde, Fundación Botín, Santander, Mona Hatoum: Käthe Kollwitz-Preis, Akademie der Künste, Berlin
2009 Mona Hatoum: Interior Landscape, Charta, Milan/New York



- 1 **Hot Spot III**, 2009, stainless steel, neon tube, 234 x 223 x 223 cm. Installation view, Fondazione Querini Stampalia, Venice, 2009
- 2 **Kapan**, 2012, mild steel, glass, 156 x 300 x 330 cm. Installation view, Arter, Istanbul, 2012

«Dai miei lavori filtra decisamente una consapevolezza politica, ma cerco sempre di farlo attraverso la forma del lavoro, non seguendo un'agenda politica»

- 3 **Bunker**, 2011, 22 mild steel tubing structures, dimensions variable. Installation view, White Cube, London, 2011
- 4 **Suspended**, 2011, high pressure laminate, metal chains, dimensions variable. Installation view, White Cube, London, 2011

«Existe definitivamente uma consciência política filtrada através da minha obra, mas tento sempre fazê-lo através da forma do trabalho, não como agenda política»

«No cabe duda de que mi obra rezuma conciencia política, pero siempre trato de hacerlo a través de la forma de la obra, no como programa político.»

2



3





Richard Hawkins

1960 born in Mexia (TX), lives and works in Los Angeles (CA), USA

Entremezclando la cultura pop de masas con referencias históricas y subculturales, las pinturas y esculturas de Richard Hawkins crean escenas que parecen extractos de un film de horror campy, de un cómic o de un cartel de película de la serie B. Sus duros temas, que a menudo incluyen imágenes de mazmorras o prisiones, callejones sórdidos o clubs de sexo *underground*, adquieren un aspecto familiar y conocido y, por lo tanto, resultan fácilmente digeribles al primer intento. Pero las obras de Hawkins bordean la fina línea que separa la absurdidad teatral, la sinceridad absoluta y el carácter grotesco de los dibujos animados, y todo esto logra desarmar al espectador. Sus pinturas recientes resultan cómicas y no siniestras. Sin embargo, sus temas son todo menos ridículos: plantean por lo general cuestiones complejas acerca de la homosexualidad y las celebridades venidas a menos, y proponen una reflexión histórica. Hawkins aplica a menudo técnicas de collage para combinar los estereotipos sexuales de masculinidad con imprevistos niveles de asociación. Según Hawkins: «Considero el collage como un párrafo que tengo que leer, que luego conduce a otros muchos collages, y luego a un capítulo de otro libro, y tal vez a un par de pinturas». Mientras que sus cuadros suelen ofrecer representaciones clásicas y contemporáneas del cuerpo masculino, sus reproducciones de residencias victorianas a escala de casa de muñecas, a primera vista tan infantiles e inocentes, están plagadas de narrativas fantasmales y significado histórico. De un modo cómico y lúdico, y dejando sistemáticamente un rastro de cuerpos a lo largo del camino, las oscuras asociaciones de Hawkins fuerzan al espectador a reflexionar y reconsiderar las diversas formas en la que suele presentarse la cultura.

I dipinti e le sculture di Richard Hawkins nascono dal connubio tra cultura popolare tradizionale e riferimenti storici e subculturali, creando in questo modo scene che sembrano tratte da leziosi film dell'orrore o dai fumetti o dalle locandine di film di serie B. Il tema macabro, che spesso si esprime attraverso immagini di prigionieri sotterranei, vicoli squallidi o sex club clandestini, sembra familiare ed è per questo facilmente digerito a prima vista. Tuttavia, le opere di Hawkins sono al limite tra l'assurdità teatrale, la sincerità esplicita e il grottesco dei cartoni animati, e in quanto tale hanno anche un effetto disarmante sull'osservatore. I suoi dipinti più recenti alla fine risultano comici, anziché macabri. Tuttavia, i suoi temi sono tutt'altro che ridicoli: propongono interrogativi complessi sull'omosessualità, su celebrità decadute e, in generale, stimolano una riflessione storica. Hawkins spesso applica la tecnica del collage per combinare stereotipi sessuali di mascolinità con inaspettati strati di associazione. Secondo Hawkins: «Il collage mi ricorda un passo che devo leggere, il che mi porta poi a vari altri collage, e quindi a un capitolo di un altro libro, e forse a un paio di dipinti». Mentre i suoi quadri propongono spesso rappresentazioni classiche e contemporanee del corpo maschile, le riproduzioni in scala delle case vittoriane come case di bambole, a prima vista così infantili e innocenti, sono cariche di significati narrativi evanescenti e di richiami storici. In modo giocoso e umoristico, e lasciandosi costantemente dietro una scia di corpi, le cupe associazioni di Hawkins costringono l'osservatore a riflettere e a riconsiderare il modo in cui la cultura, nelle sue molteplici forme, è di solito presentata.

Ao misturar a cultura pop convencional com as referências históricas e subculturais, as pinturas e as esculturas de Richard Hawkins criam cenas que parecem ter sido extraídas de um filme de terror exagerado, de um livro de banda desenhada ou de um cartaz de um filme B. Os seus assuntos pavorosos – incluindo, muitas vezes, imagens da masmorras ou prisões, becos miseráveis ou clubes de sexo secretos – parecem familiares e, portanto, facilmente digeridos num primeiro momento. Porém, as obras de Hawkins pisam uma linha tênue entre o absurdo teatral, a sinceridade manifesta e o grotesco em forma de cartoon e, como tal, produzem também um efeito desarmante sobre o observador. As suas pinturas recentes surgem como cómicas e não sinistras. Porém, os seus temas são tudo menos ridículos, colocando questões complexas que envolvem a homossexualidade, figuras célebres decadentes e reflexões históricas no geral. Hawkins aplica com frequência técnicas de colagem para unir estereótipos sexuais da masculinidade a sobreposições de associações inesperadas. De acordo com Hawkins: «A colagem faz-me lembrar um parágrafo que tenho de ler, que depois leva a várias outras colagens e posteriormente a um capítulo de outro livro, e talvez a algumas pinturas». Apesar de as suas pinturas apresentarem frequentemente representações clássicas e contemporâneas do corpo masculino, as reproduções de casas vitorianas à escala de uma casa de bonecas, infantis e inocentes num primeiro relance, estão cravadas de narrativas fantasmagóricas e de significado histórico. De um modo lúdico e humorístico, e deixando consistentemente um rasto de corpos ao longo do caminho, as associações obscuras de Hawkins forçam o observador a refletir e a reconsiderar a forma como a cultura se apresenta habitualmente sob as suas várias feições.

R. K.



SELECTED EXHIBITIONS →

2012 Whitney Biennial, Whitney Museum, New York *Utopia/Dystopia*, Museum of Fine Arts, Houston **2010–2011** *Richard Hawkins Third Mind*, The Art Institute of Chicago, Hammer Museum, Los Angeles **2009** *Compass in Hand*, MoMA, New York *Bag Borrow and Steal*, The Rubell Family Collection, Miami

SELECTED PUBLICATIONS →

2012 *Utopia/Dystopia*, Museum of Fine Arts, Houston **2010** *Richard Hawkins Third Mind*, The Art Institute of Chicago, Hammer Museum, Los Angeles, Yale University Press, New Haven **2009** *Richard Hawkins Of Two Minds. Simultaneously*, Walther König, Cologne *Compass in Hand*, MoMA, New York *Bag Borrow and Steal*, The Rubell Family Collection, Miami



1. **Dungeon door: 4 heads** 2011, oil on canvas, acrylic on panel 198 x 132 cm
 2. **Salome Painting: Smoke, Smoke** 2012, oil on canvas 991 x 826 cm
 3. **Installation view Richard Hawkins: Smoke-Smoke** Salome Galerie Buchholz, Cologne 2011

«Io condivido l'irritante vecchia posizione femminista secondo cui "lo che è personale è politico" ma potrei modificarla in "il desiderio è inevitabilmente radicale"»

Eu assumo a antiga e irritante postura feminista de que "o pessoal é o político" mas posso modifica-la para dizer que "o desejo é inevitavelmente radical"»

«Tomo la vieja y dura postura feminista de que "lo personal es lo político", pero puedo cambiarla y decir "el deseo es inevitablemente radical".»





Arturo Herrera

1959 born in Caracas, Venezuela, lives and works in Berlin, Germany

El catálogo de imágenes de las que se nutren los collages de Arturo Herrera parece ilimitado: libros de cuentos y para colorear, cartillas escolares y programas de óperas, cómics, fotografías de arquitectura y libros de confitería profesional antiguos. De la misma forma que un compositor combina, repite y entretiene las notas para formar una obra musical, Herrera agrupa fragmentos visuales. Usa formas positivas y negativas, recorta, multiplica y superpone los distintos fragmentos y después pega, pinta e imprime una nueva capa encima, hasta que los motivos originales apenas se reconocen entre sí. Solo de forma aislada aparecen en las finas estructuras lineales elementos reconocibles como una bota, la greca de un papel pintado o una flor de dibujos animados. Al desarraigar, transformar y colocar en un contexto nuevo estos motivos, Herrera supera la contradicción entre pintura figurativa y abstracción. Sus cuadros crean un cierto estado de ingravidez entre el reconocimiento y la suposición, entre el recuerdo y la imaginación, y con ello alcanzan también el nivel del subconsciente. Los murales de Herrera concebidos para un lugar específico, como la obra *Band* (2011) para el Fort Lauderdale Museum of Art, reflejan y contrastan en sus vibrantes estructuras visuales elementos del lenguaje formal tanto de la modernidad clásica como de la cultura pop. Como en una coreografía, el dibujo, la arquitectura y el entorno entablan un diálogo. De acuerdo con Herrera: «El collage es nuestro retrato de la vida, ordenada y clasificada de forma novedosa». Esto no solo se puede decir de sus trabajos bidimensionales como obras sobre papel y murales, sino también de sus objetos-libro, sus esculturales recortes de fieltro, esculturas de acero, fotografías y filmaciones, que en algunas de las exposiciones de Herrera aluden visualmente a los collages con los que comparten el espacio.

Le immagini a cui si ispirano i collage di Arturo Herrera affiorano sempre: libri di fiabe e album da colorare, quaderni e programmi dell'opera, fumetti, fotografie di opere architettoniche e libri specializzati di pasticceria. Come un compositore arrangia, ripete e combina i suoni fino a produrre un'opera musicale, così Herrera combina frammenti visivi. Fissa particolari, utilizza forme positive e negative, seziona, moltiplica e sovrappone i singoli frammenti e quindi li incolla, li dipinge e vi pone sopra un nuovo strato, fino a che è quasi impossibile riconoscere i motivi originali. Solo sporadicamente emergono nelle delicate composizioni di linee elementi riconoscibili come uno stivale, un motivo di tappeto o il disegno di un fiore. E così facendo, stradicando questi motivi, trasformandoli e trasferendoli in un altro contesto, Herrera annulla la contrapposizione tra oggettività e astrazione. I suoi quadri lasciano l'osservatore sospeso tra certezza e sospetto, ricordo e immaginazione, e in tal modo raggiungono anche i livelli del subconscio. I dipinti murali realizzati appositamente per determinati siti, come, ad esempio, l'opera *Band* (2011), realizzata per il Fort Lauderdale Museum of Art, rispecchiano e contrastano con le loro vibranti strutture visive elementi derivanti dal linguaggio formale dello stile moderno classico, come la cultura pop. Come in una coreografia si amalgamano disegno, architettura e ambiente. Secondo Herrera: «Il collage sono il nostro ritratto della vita, disposto e selezionato in modo nuovo». Ciò vale non solo per le opere bidimensionali come i lavori su carta e i dipinti murali, ma anche per libri, 'ritagli' scultorei di feltro, sculture di acciaio, fotografie e film, che in alcune mostre dedicate a Herrera si collegano visivamente nello spazio ai collage.

O fundo pictórico a partir do qual são criadas as colagens de Arturo Herrera parece não ter fim: dele constam livros de contos e de pintura, cadernos de escola e programas de ópera, banda desenhada, fotografias de arquitetura e livros técnicos históricos de pastelaria. Tal como um compositor combina, repete e reúne notas numa obra conjunta musical, também Herrera agrupa fragmentos visuais. O artista utiliza formas positivas e negativas, diseca, multiplica e sobrepõe os fragmentos individuais, e, sobrepondo, cola, pinta e pressiona uma nova camada até ser quase impossível reconhecer os motivos originais. Nas suaves estruturas de linhas surgem apenas isoladamente elementos reconhecíveis, como uma bota, o padrão de um tapete ou uma flor de banda de desenhada. Ao desenraizar, transformar e recontextualizar estes motivos, Herrera evidencia a oposição entre a materialidade e o abstrato. As suas pinturas produzem um estado de suspensão entre o reconhecimento e a suposição, entre a memória e a imaginação, alcançando assim também níveis do inconsciente. As pinturas murais de Herrera para um local concreto, como o trabalho *Band* (2011), criado para o Fort Lauderdale Museum of Art, refletem e contrastam com as suas estruturas visuais ondulantes, simultaneamente elementos da linguagem das formas do Modernismo clássico, e da cultura pop. Como numa coreografia, os desenhos, a arquitetura e o ambiente circundante surgem num diálogo. De acordo com Herrera: «As colagens são o nosso retrato da vida, recomposta e reorganizada». Tal não se aplica apenas às suas obras bidimensionais, como trabalhos sobre papel e pinturas murais, mas também a objetos em forma de livro, cutouts esculturais em feltro, esculturas em aço, fotografias e filmes que, em algumas exposições, se associam visualmente a colagens no espaço.

K. W.



SELECTED EXHIBITIONS →

2011 Arturo Herrera: *Band*, Museum of Art, Fort Lauderdale Arturo Herrera: *Les Noces/The Wedding*, Americas Society, New York. *A Terrible Beauty Is Born*, 11th Biennale de Lyon **2010** Arturo Herrera: *Home*, Haus am Waldsee, Berlin *On Line: Drawing through the Twentieth Century*, MoMA, New York **2009** Arturo Herrera, Sala TAC, Caracas *Compass in Hand*, MoMA, New York *Screaming and Listening*, 7th Mercosul Biennial, Porto Alegre

SELECTED PUBLICATIONS →

2012 Arturo Herrera: *Series*, Corbett vs Dempsey, Chicago, Thomas Dane Gallery, London, Sikkema Jenkins & Co., New York, Holzwarth, Berlin **2011** Arturo Herrera: *Les Noces/The Wedding*, Americas Society, New York **2010** Arturo Herrera: *Home*, Haus am Waldsee, Berlin, Walther König, Cologne **2009** *Compass in Hand*, MoMA, New York



- 1 **Victory**, 2010, collage, mixed media on paper, 152,7 x 111,8 cm
 2 **Sunday (2 elements)**, 2012, collage, mixed media on paper, each 41,9 x 59 cm

- 3 **Band**, 2012, mural. Installation view, Museum of Art, Fort Lauderdale, 2012

«Il collage fa comprendere l'essenza delle relazioni. Fino a che punto ci riusciamo dipende direttamente dalla nostra storia e dal nostro rapporto con i frammenti che costituiscono l'immagine. Il collage rafforza la contraddizione e la discontinuità, e la sua non linearità è fondamentale per l'osservatore.»

«A colagem é a apreensão das relações. Como o conseguimos fazer está diretamente relacionado com a nossa história e a ligação aos fragmentos que constituem a imagem. A colagem reforça a contradição e a discontinuidade e a sua não linearidade é essencial para o observador.»

«El collage consiste en tratar de aprehender las relaciones. La forma en la que lo hagamos estará directamente relacionada con nuestra historia y conexión con los fragmentos que constituyen la imagen. El collage refuerza la contradicción y la discontinuidad, y su carácter no lineal es esencial para el observador.»





Charline von Heyl

1960 born in Mainz, Germany, lives and works in New York (NY), USA

La obra de Charline von Heyl se basa en el acto básico de mirar. Al ofrecer imágenes que provocan sorpresa e intriga, sus pinturas se emplazan a sí mismas exclusivamente en el ojo, incitando al observador a una segunda mirada o un escrutinio más atento. Von Heyl crea todas sus pinturas trabajando sin imágenes preconcebidas ni bocetos preparatorios, y sirviéndose de una serie de superposiciones y yuxtaposiciones, inversiones y destrucciones intuitivamente improvisadas, y del uso de técnicas variadas. La artista juega con inestabilidades pictóricas sutiles al combinar rasgos incongruentes o conflictivos: elementos amorfos que se unen en una abstracción gestual geométrica o angular, superpuestos o intercalados con elementos o motivos decorativos contundentes; desorden y claridad compitiendo por un armonioso equilibrio y la dominancia espacial. Esa contraposición deliberada de opuestos entra en juego en una pintura como *Woman #2* (2009), en la cual los rombos de arlequin rigidamente planos se contraponen a la masa curvilínea de la figura que supuestamente adorna. La paleta limitada y las marcadas contradicciones visuales de algunas obras recientes de Von Heyl como *Catch Mad Wreck* (2011) tipifican un giro hacia la simplificación y los fuertes contrastes: el fondo meramente esbozado, las siluetas similares a llamas y una especie de marco central que parece potenciar la esencia de las llamas revelan un motivo decorativo de cuadros similares a los del movimiento *op art* en un indeciso estado fluido. *Feo* (2010) ofrece una composición de similar estratificación, si bien con una profundidad representada de manera ambigua por una serie de formas retorcidas que parecen emanar ondeantes de una red de incisiones.

L'approccio alla pittura dell'opera di Charline von Heyl è fondamentalmente un sogno ad occhi aperti. Proponendo immagini che suscitano stupore e meraviglia, i suoi quadri stimolano esclusivamente la vista, sollecitando lo spettatore a non fermarsi al primo sguardo, ma a degnarli di un secondo, più approfondito esame. L'artista non utilizza modelli né bozzetti. Ogni quadro nasce da una serie di schizzi e sovrapposizioni creati di getto, provando e riprovando, utilizzando varie tecniche. Si diverte sfruttando le tenui instabilità pittoriche e combinando caratteristiche incongrue o conflittuali: elementi amorfi che si fondono con altri geometrici o angolari, astrazione gestuale che si sovrappone o intreccia con modelli o motivi decorativi rigorosi, disordine e chiarezza che rincorrono un equilibrio armonico e il dominio nello spazio. Questi scontri intenzionali sono protagonisti di un'opera come *Woman #2* (2009), in cui al motivo arlecchinesco rigidamente piatto si oppone il corpo sinuoso della donna che dovrebbe presumibilmente addobbare. La limitata scala cromatica e le forti contraddizioni visive di un dipinto come *Catch Mad Wreck* (2011) indicano una svolta verso la semplificazione e i forti contrasti in alcune delle opere più recenti dell'artista: su uno sfondo appena abbozzato, disegni simili a fiamme stilizzate e la riproduzione di una cornice interna che, proponendo all'apparenza un ingrandimento dell'essenza delle fiamme, rivela un motivo a scacchi dell'*op art* in un non meglio precisato stato di flusso. Anche *Feo* (2010) propone una composizione altrettanto stratificata, ma la sua profondità è resa ambigua da una serie di forme che si contorcono al punto da sembrare accavallate a una rete di incisioni.

A obra de Charline von Heyl assenta no ato básico de olhar. Ao oferecer imagens que não permitem surpresas e intrigas, as suas pinturas dirigem-se exclusivamente à visão, estimulando um segundo olhar ou uma outra observação por parte do espectador. Trabalhando sem uma imagem pré-concebida ou esboços preparatórios, von Heyl cria cada uma das suas pinturas através de uma série de sobreposições intuitivamente improvisadas e justaposições, regressões e desconstruções, bem como técnicas variadas. A artista explora instabilidades pictóricas subtis, combinando figuras incongruentes ou incompatíveis – elementos amorfos fundindo-se com o geométrico ou angular, a abstração do gesto sobrepondo-se ou entrelaçando-se com padrões e motivos decorativos de contornos marcados, a desordem e a clareza competindo pelo equilíbrio harmonioso e o domínio espacial. Estas oposições deliberadas são exploradas numa pintura como *Woman #2* (2009), em que o padrão de arlequim rigidamente plano envolve o volume curvilíneo da figura que supostamente adorna. A paleta limitada e as contradições visuais audaciosas de uma pintura como *Catch Mad Wreck* (2011) tipificam uma mudança no sentido da simplificação e dos absolutos contrastes em alguns dos recentes trabalhos de von Heyl. Com a sua base incompleta, as formas delineadas que fazem lembrar uma chama e o artifício indeciso de fluxo. A obra *Feo* (2010) oferece uma composição identicamente estratificada, embora neste caso, com uma profundidade que se torna ambígua através de um conjunto de formas retorcidas, que parecem aumentar a partir de uma rede de incisões.

G. S.



SELECTED EXHIBITIONS →

2012 Charline von Heyl, *Now or Else*, Tate Liverpool, Kunsthalle, Nuremberg, Bonner Kunstverein, Bonn. Charline von Heyl, ICA, Boston. **2011** Charline von Heyl, ICA, Philadelphia. **2010** Charline von Heyl, Worcester Art Museum, Worcester. **2009** Charline von Heyl, *Le Temps de boire est arrivé*, Le Consortium, Dijon. *Compass in Hand*, MoMA, New York.

SELECTED PUBLICATIONS →

2012 Charline von Heyl, *Now or Else*, Kunsthalle, Nuremberg, Kerber, Bielefeld. Charline von Heyl, ICA, Boston, University of Pennsylvania Press, Philadelphia. **2011** Parkett 89, Parkett, Zurich. **2010** Charline von Heyl, *Paintings 1990-2010*, Les Presses du Réel, Dijon. *Compass in Hand*, MoMA, New York.



1 **Woman #2**. 2009, acrylic, oil and charcoal on canvas, 208.3 x 198.1 cm

2 **Fao**. 2010, acrylic and oil on canvas, 208.3 x 186 cm

«Voglio che le mie opere siano ambivalenti, con spazi e velocità paradossali, ciascuna a rappresentare un universo silenzioso soddisfatto di sé.»

3 **Catch Mad Wreck**. 2011, acrylic on linen, 152.4 x 127 cm

«Quero que as minhas obras sejam ambivalentes, com espaços e velocidades paradoxais, cada uma como uma espécie de universo silencioso satisfeito consigo mesmo.»

«Quiero que mis pinturas sean ambivalentes, con espacios y velocidades paradójicos, que cada una de ellas constituya una especie de universo silencioso autocomplaciente.»





Thomas Hirschhorn

1957 born in Berne, Switzerland, lives and works in Paris, France

La instalación creada por Thomas Hirschhorn en 2009 en su galería neoyorquina parece una cámara de tortura medieval hecha con cartones, paneles de chapa de madera y cinta adhesiva. *Universal Gym* se consagró a un lugar contemporáneo de autoflagelo, distracción y narcisismo: el gimnasio. Junto a unos aparatos contruidos de cualquier manera, el artista colocó balones gimnásticos, globos terráqueos, televisores, botellas de agua, modelos humanos anatómicos y maniquies cuyo pecho estaba perforado a la altura del corazón. Según Hirschhorn, que siempre pone el dedo en la llaga: «*Universal Gym* es un lugar de agotamiento, para mantenerse prestos, erguidos y en forma mientras el mundo se rompe en pedazos». La injusticia social, la guerra, el capitalismo y la globalización son los temas de sus collages hechos con distintos materiales y sus desbordantes panoramas tridimensionales. En 2011, Hirschhorn transformó el pabellón suizo de la Bienal de Venecia en una laberíntica gruta de cristal. En el punto de encuentro del arte, la filosofía, la estética y la política, *Crystal of Resistance* contrastaba la belleza y el carácter místico del cristal con un montón de residuos de la civilización como botellas de plástico, teclados de ordenador y teléfonos móviles, aparatos de gimnasio, sillas de plástico, maniquies y muñecas Barbie. Hirschhorn afirmaba una vez más la autonomía y universalidad del arte al juntar y equiparar estos objetos para crear referencias cruzadas que proliferan como rizomas. Como él mismo asegura: «El arte es resistencia». Al integrar en su amalgama fotografías y videos estremecedores de muertos y heridos sin añadir ningún comentario, puso el espejo delante de un público voyeurista que mira y aparta indiferente la mirada y creó en la laguna veneciana una zona de conflicto irresoluble.

Una sala di tortura medievale realizzata con scatole di cartone, compensato e nastro da imballaggio: così si presenta l'installazione che Thomas Hirschhorn ha realizzato nella sua galleria di New York. *Universal Gym* è dedicata a un luogo contemporaneo di autoflagellazione, distrazione e narcisismo: la palestra. Oltre alle estemporanee attrezzature da fitness l'artista ha collocato palloni, globi, televisori e bottiglie d'acqua, oltre a modelli anatomici e manichini con il torace perforato in corrispondenza del cuore. Secondo Hirschhorn, la cui attenzione vira sempre sui mali che affliggono la società «*Universal Gym* è uno spazio per faticare, per passare il tempo, per tenere alto il morale e per tenersi in forma mentre il mondo cade a pezzi». Ingiustizia sociale, guerra, capitalismo e globalizzazione sono gli argomenti dei suoi collage e dei suoi eccessivi panorami tridimensionali. Nel 2011 Hirschhorn trasforma il padiglione della Svizzera della Biennale di Venezia in una labirintica grotta di cristallo. Situada nel punto di incontro tra arte, filosofia, estetica e politica, *Crystal of Resistance* oppone la bellezza e la mistica del cristallo a un ripieno di rifiuti della civiltà quali bottiglie di PET, tastiere da computer, telefoni cellulari, attrezzature da fitness, sedie di plastica, manichini e Barbie. Hirschhorn rivendica ancora una volta un'autonomia e un'universalità assoluta dell'arte creando riferimenti incrociati che crescono in base a modelli rizomatici di equa coesistenza e cooperazione. Come lui stesso afferma: «L'arte è resistenza». Integrando nel suo agglomerato fotografie e video drammatici di persone defunte o ferite senza alcun commento, ha teso lo specchio a un pubblico che ha guardato con gusto voyeuristico per poi distogliere lo sguardo e volgerlo con noncuranza altrove e ha creato una zona di conflitto irrisolvibile nel cuore della laguna di Venezia.

A instalação que Thomas Hirschhorn construiu em 2009 na sua galeria em Nova Iorque parece uma câmara de tortura de cartolina, contraplacado e fita-cola. *Universal Gym* era dedicada a um local contemporâneo da autoflagelação, da distração e do narcisismo: o ginásio. Para além de aparelhos de fitness montados temporariamente à pressa, o artista colocou bolas de ginástica, globos, televisões, garrafas de água, assim como modelos humanos anatómicos e manequins de montra, cujo peito estava perfurado na zona do coração. De acordo com Hirschhorn, cujo olhar se fixa precisamente naquilo que causa dor: «*Universal Gym* é um espaço da extenuação, para manter a perseverança, o equilíbrio e a forma enquanto o mundo se estilhaça». Desigualdade social, guerra, capitalismo e globalização são os temas das suas colagens de materiais e panoramas tridimensionais exuberantes. Em 2011, Hirschhorn transformou o pavilhão suíço na Bienal de Veneza numa gruta de cristal labiríntica. No ponto de comunicação entre arte, filosofia, estética e política, *Crystal of Resistance* contrastava a beleza e a mistica do cristal com uma abundância de lixo civilizacional, como garrafas PET, teclados de computador e telemóveis, aparelhos de fitness, cadeiras de plástico, manequins e Barbies. Mais uma vez, Hirschhorn afirmou uma autonomia e universalidade da arte ao criar prolíficas referências cruzadas, como rizomas, numa coexistência e numa contiguidade marcadas pela equivalência. Como diz Hirschhorn: «Arte é resistência». Ao integrar fotografias comoventes e vídeos de mortos e feridos sem comentários na sua coleção, o artista mostrou um espelho a um público, que voyeuristicamente olhava para a obra e com indiferença desviava o olhar novamente, criando uma zona de conflito insolúvel na Lagoa de Veneza. K. W.



SELECTED EXHIBITIONS →

2012 Thomas Hirschhorn: *Timeline. Work in Public Spaces*, Dia Chelsea, New York; *Intense Proximity*, La Triennale, Palais de Tokyo, Paris. **2011** Thomas Hirschhorn: *Kurt Schwitters Preis*, Sprengel Museum, Hannover; Thomas Hirschhorn, *Swiss Pavilion*, 54th Venice Biennale, Venice; Thomas Hirschhorn: *It's Burning Everywhere*, Kunsthalle Mannheim. **2010** Thomas Hirschhorn: *Too Too Much Much*, Museum Osnabrück; *Deurle*, 10000 Lives, The Bn Gwangju Biennale, Gwangju.

SELECTED PUBLICATIONS →

2012 *New Relations in Art and Society*, JRP Ringier, Zurich. **2011** Thomas Hirschhorn: *Unter Kontrolle*, Kurt Schwitters Plattform, Sprengel Museum, Hannover; *Walther König*, Cologne; Thomas Hirschhorn: *Establishing a Critical Corpus*, JRP Ringier, Zurich. Thomas Hirschhorn: *It's Burning Everywhere*, Kunsthalle Mannheim. **2010** Thomas Hirschhorn: *Exhibiting Poetry Today*, Manuel Joseph, Xavier Barral, Paris; Thomas Hirschhorn: *Bataille Monument*, VDM Verlag, Saarbrücken.



- 1 **Crystal of Resistance**. 2011. Exhibition view, Swiss Pavilion, 54th Venice Biennale, Venice, 2011
- 2 **Universal Gym**. 2009. Exhibition view, Gladstone Gallery, New York, 2009

«Brucia ovunque, brucia in lontananza, brucia nel mio quartiere, brucia nella zona di guerra, la mia casa brucia, io stesso sto bruciando, non c'è via di scampo perché la zona di conflitto sono io stesso.»

- 3/4 **Too Too-Much Much**. 2010. Exhibition views, Museum Dhondt-Dhaenens, Deurle, 2010

«Há ardor em todo o lado, ardor ao longe – ardor na minha vizinhança, ardor na zona de conflito, a minha casa arde, eu próprio ardo, não existe escape, pois eu sou a zona de conflito.»

«Arde por todas partes, arde en la lejanía, arde en mi vecindario, mi casa está ardiendo, yo mismo estoy ardiendo, no hay escapatoria porque yo soy la zona de conflicto.»





Damien Hirst

1955 born in Bristol, lives and works in Devon and London, United Kingdom

«Siempre trabajas con lo que te rodea, y lo que me rodeaba era dinero.» Así describió Damien Hirst la inspiración que le llevó a crear su infausta calavera humana salpicada de diamantes, *For the Love of God* (2007). Esta obra le situó en el epicentro de todos los debates sobre el arte contemporáneo y el negocio, aunque no conviene considerar cínicas sus palabras. No existe hoy en día ningún artista que ofrezca una reflexión similar sobre el estado de la obra de arte, a caballo entre trofeo premiado y valor espiritual. La exposición «End of an Era» (2010) demuestra las capas de significado que hay detrás de la exposición no apologética que hizo Hirst del «bling». El espectáculo se centró en una escultura epónima de 2009 que muestra una cabeza de toro dentro de un depósito de formaldehído colocado sobre un pedestal de mármol. De telón de fondo sirvió una vitrina de oro de unos 9 m de longitud que contenía 30.000 diamantes sintéticos. En contraste con ello, el mismo artista inaugurará en 2012 una exposición de unas 35 sencillas pinturas al óleo realizadas por él mismo. En su mayoría eran naturalezas muertas de flores y vasos de agua, loros y cotorras colocados encima de mesas, parcialmente cubiertas de una rejilla de puntos blancos que recordaba a vitrinas anteriores y pinturas de puntos. Entre otras referencias al pasado había cráneos, quijadas de tiburones y embriones humanos conservados en tarros de vidrio: temas de vanitas acordes con la reputación que tiene Hirst de ser «el tipo de la muerte». Mientras que las pinturas están completamente logradas como expresión personal, el hecho de que hayan sido realizadas por la mano de un artista que suele contar con 100 ayudantes que llevan a cabo sus ideas en varios estudios las convierte en un complejo gesto conceptual.

«Il lavoro viene sempre tratto da ciò che si ha intorno, e intorno a me c'erano i soldi.» Così Damien Hirst spiega come si è ispirato per il suo famigerato teschio umano tempestato di diamanti *For the Love of God* (2007), un'opera che lo ha scaraventato al centro di ogni dibattito sull'arte contemporanea e il commercio. Tuttavia, le sue parole non vanno lette come cinismo: al giorno d'oggi nessun artista propone una riflessione paragonabile a quella da lui presentata sullo stato dell'opera d'arte a cavallo tra ambizioso trofeo e valore spirituale. La mostra 'End of an Era' (2010) dimostra che vi sono strati di significato dietro il suo impenitente mettere in mostra oggetti 'bling'. Lo spettacolo si incentrava sulla scultura omonima creata nel 2009, in cui una testa di toro galleggia in una vasca di formaldeide collocata su un basamento di marmo. L'opera era collocata sullo sfondo di un armadio d'oro di circa 9 m, che conteneva circa 30.000 diamanti sintetici. In netto contrasto con tutto ciò, nel 2012 l'artista apre una mostra formata da 35 semplici dipinti ad olio di sua mano. La maggior parte sono nature morte di fiori e bicchieri d'acqua, pappagalli e gazze disposte su tavoli, su cui in parte si sovrappone una griglia di punti bianchi che rievoca i precedenti armadi-contenitori e i dipinti eseguiti in loco. Altri riferimenti al passato comprendono teschi, mandibole di squalo ed embrioni umani conservati in bocce di vetro: questi motivi del filone 'Vanitas' si addicono alla reputazione di Hirst, che viene indicato spesso come «il tizio della morte». Anche se i dipinti sono efficacissimi come forme di espressione personale, il fatto che sappiamo che sono stati prodotti dalla mano di un artista che di solito fa realizzare le proprie idee da 100 assistenti in diversi studi li trasforma in un gesto concettuale complesso.

«O trabalho é sempre feito a partir daquilo que nos rodeia e o dinheiro rodeava-me.» Foi deste modo que Damien Hirst descreveu a inspiração para a sua controversa caveira humana cravejada de diamantes, *For the Love of God* (2007). A obra colocou-o no centro de toda e qualquer discussão sobre a arte contemporânea e o comércio, embora as suas palavras não devam ser lidas com cinismo. Atualmente não existe nenhum outro artista que ofereça uma reflexão comparável sobre o estatuto da obra de arte entre o troféu valorizado e o valor espiritual. A exposição «End of an Era» (2010) comprova as sobreposições de significado subjacentes à exibição pouco apologética de Hirst relativamente ao estilo «bling». A exposição centrava-se numa escultura epónima de 2009, na qual uma cabeça de um touro descansa num reservatório com formol sobre uma base em mármore. Como pano de fundo serviu um mostruário dourado com cerca de 9 m repleto de aproximadamente 30.000 diamantes sintéticos. Num contraste absoluto, o mesmo artista abriu uma exposição em 2012 com cerca de 35 pinturas a óleo simples da sua autoria. A maior parte consistia em naturezas mortas com flores e copos de água, papagaios e corvos rajados, dispostos sobre mesas, parcialmente sobrepostos com uma malha de pintas brancas que faziam ressoar os interiores mostruários e as telas com bolinhas. Entre outras referências ao passado incluíam-se caveiras, mandíbulas de tubarões e embriões humanos preservados em garrafas de vidro: os motivos da vaidade adequam-se à reputação que Hirst tem de «homem da morte». Apesar de as suas pinturas serem um êxito total enquanto expressão pessoal, o facto de sabermos que são feitas pela mão de um artista, que normalmente conta com 100 assistentes em vários estúdios para realizar as suas ideias, transforma-as num gesto conceptual complexo.

L. E.

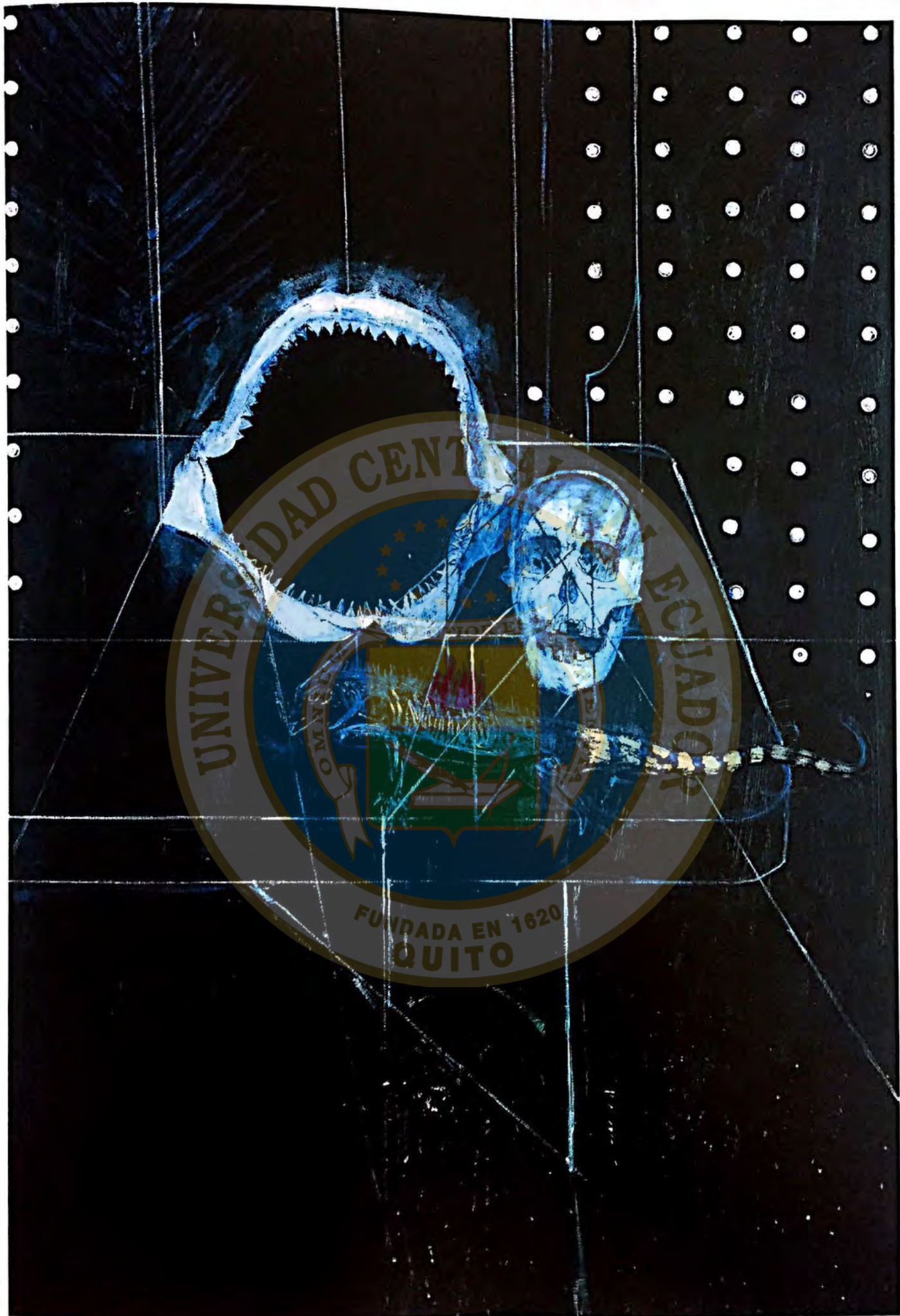


SELECTED EXHIBITIONS →

2012 Damien Hirst: Two Weeks One Summer, PinchukArtCentre, Kiev
 Damien Hirst, Tate Modern, London **2011–2012** Damien Hirst: New Religion, The National Art Gallery of Bulgaria, Sofia; Benaki Museum, Athens, Macedonia; Museum of Contemporary Art, Thessaloniki
 Damien Hirst: Donation, Arken, Ishøj **2010** Damien Hirst: Cornucopia, Musée océanographique de Monaco; Other Criteria, London
2009 Damien Hirst: No Love Lost, The Wallace Collection, London; Damien Hirst: Requiem, PinchukArtCentre, Kiev

SELECTED PUBLICATIONS →

2012 Damien Hirst, Tate, London; Damien Hirst: For Heaven's Sake, Gagosian Gallery, Hong Kong **2011** Damien Hirst: Poisons and Remedies, Gagosian Gallery, London **2010** Damien Hirst: Cornucopia, Musée océanographique de Monaco; Other Criteria, London **2009** Damien Hirst: Arken, Ishøj; Damien Hirst: Nothing Matters, White Cube, Other Criteria, London; Damien Hirst: No Love Lost/The Blue Paintings, The Wallace Collection; Other Criteria, London
 Damien Hirst: Requiem Volume I & II, PinchukArtCentre, Kiev



- 1 **Shark's Jaw, Skull and Iguana on a Table**, 2008, oil on canvas, 167.6 x 114.3 cm
 2 **Dead Babies and Red Birds**, 2010, oil on canvas, 167.6 x 114.3 cm

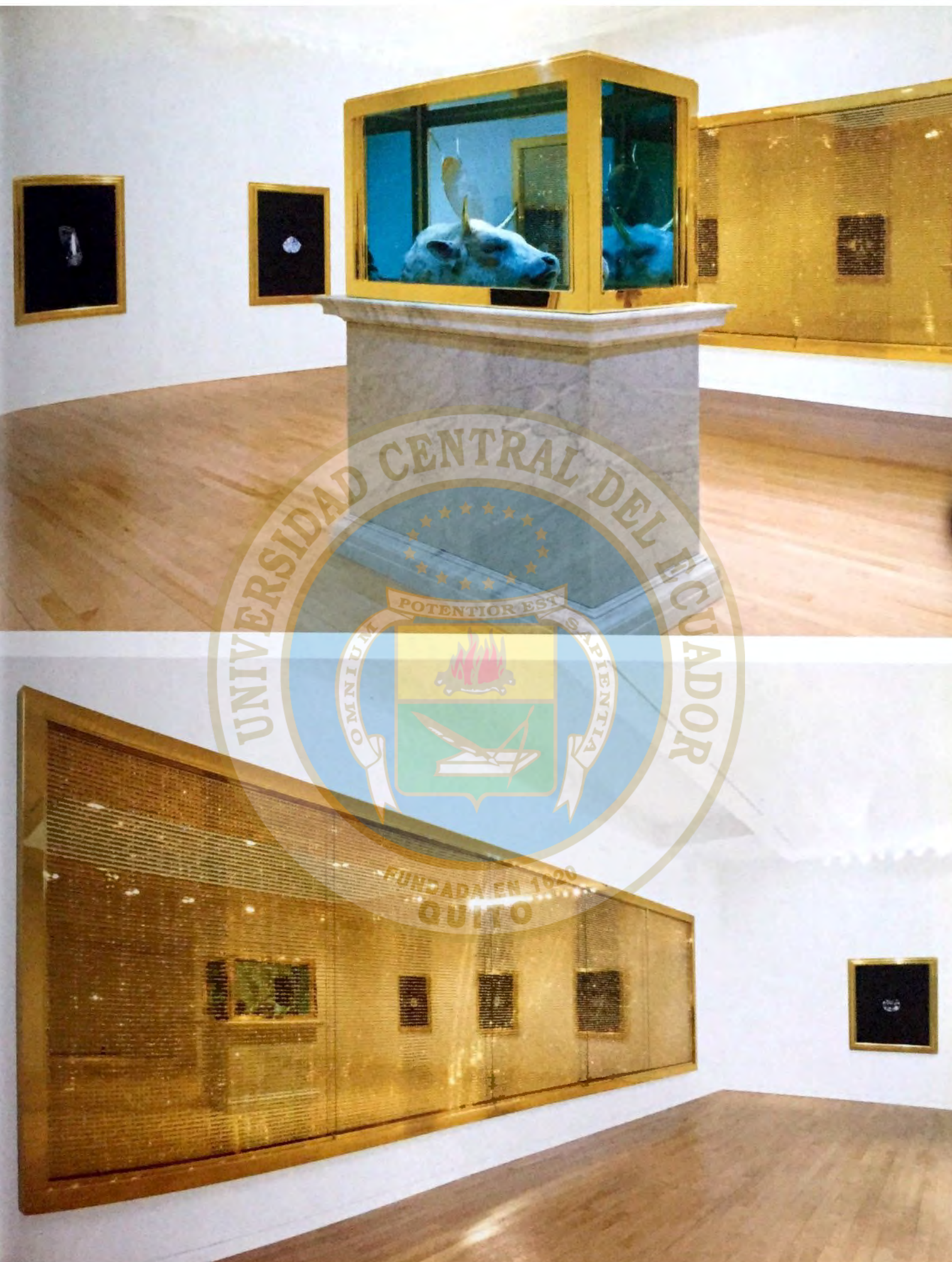
- 3 Installation views, **Damien Hirst: End of an Era**, Gagosian Gallery, New York, 2010

«Voglio fare arte, creare oggetti che avranno significato per sempre. È una grande ambizione, una verità universale, ma qualcuno deve pur farlo.»

«Quero fazer arte, criar objetos que terão para sempre um significado. É uma grande ambição, verdade universal, mas alguém terá de o fazer.»

«Quiero hacer arte, crear objetos que tengan significado para siempre. Es una gran ambición, la verdad universal, pero alguien tiene que hacerlo.»





David Hockney

1937 born in Bradford, lives and works in Bridlington and London, United Kingdom

La exposición de David Hockney en la Royal Academy de Londres (2012), compuesta por más de 150 pinturas, algunas de ellas creadas durante los últimos cinco años, son testimonio del trabajo de uno de los más temibles y certeros artistas de los últimos tiempos. Los polípticos de gran formato compuestos por varios lienzos, como *Winter Timber* (2009) o *More Felled Trees on Woldgate* (2008), ofrecen el impresionante recorrido plenairista de Hockney desde los relucientes y soleados paisajes del sur de California a las más obstinadamente pintorescas vicisitudes de East Yorkshire: caminitos, tierras arenosas y troncos. Pero el gesto de intercambiar una infinidad de piscinas por charcos de lodo no se compró con un simple billete de ida. Y es que cuatro decenios de luz solar de Los Ángeles han marcado esos paisajes estacionales nortños con una intensidad cromática, cuyas tonalidades, acumulaciones y yuxtaposiciones son cuando menos sorprendentes, y en el mejor de los casos están presentes de forma recursiva «ahí», en este entorno de desfavorable meteorología en el que nació y creció el artista. Otro signo de la transformación de Hockney de joven contemporáneo a un retornado del otro lado del Atlántico renacido se deduce de su incursión en 2008 en la creación de imágenes usando el lenguaje tecnológico del iPhone, y en 2010 del iPad, que el artista desarrolló con una serie actual de naturalezas muertas y otras imágenes hechas con los dedos y la aplicación *Brushes* de estos aparatos portátiles, ampliadas y luego impresas en papel. Con exposiciones en el Royal Ontario Museum (2011), entre otros, Hockney también ha usado el iPad para hacer su primer «retrato» de la realeza: una estampa de la reina y el duque de Edimburgo de espaldas bajo la lluvia en una barcaza durante el desfile con motivo del jubileo de diamante celebrado en junio de 2012.

La mostra di oltre 150 dipinti di David Hockney alla Royal Academy di Londra (2012), che comprendeva molte opere eseguite negli ultimi cinque anni, rappresenta una delle più clamorose storie di successo degli ultimi tempi. I suoi grandi polittici formati da più tele, come ad esempio *Winter Timber* (2009) o *More Felled Trees on Woldgate* (2008), presentano una forte deviazione nei lavori all'aria aperta di Hockney, che lascia le vedute vibranti e soleggiate della California del Sud per concentrarsi sugli aspetti più ostinatamente suggestivi dello Yorkshire orientale: sentieri, argilla e legno. Ma il baratto tra le piscine a sfioro e le pozzanghere melmose non è un percorso a senso unico: quasi quarant'anni di sole losangelino conferiscono ai paesaggi nordici stagionali dell'artista un'intensità cromatica le cui tonalità che si accumulano e si giustappongono sono sempre sorprendenti, pur restando in modo ricorsivo nei luoghi meteorologicamente più difficili in cui l'artista è nato e cresciuto. Un altro segno della trasformazione di Hockney da giovane contemporaneo a immigrante transatlantico di ritorno è arrivato nel 2008, quando l'artista si è concentrato sul linguaggio tecnologico della creazione di immagini con l'iPhone e, dal 2010, con l'iPad, che usa per una serie ancora in corso di nature morte e di altre immagini create con indice e pollice su questi dispositivi mobili grazie all'app *Brushes*, e poi ingrandite e stampate su carta. Come si è visto nella mostra al Royal Ontario Museum (2011) e in altre occasioni, Hockney ha usato l'iPad anche per eseguire il suo primo «ritratto regale»: la regina e il duca di Edimburgo di spalle, sulla loro chiatte inzuppata di pioggia, durante il corteo sul fiume organizzato nel corso delle celebrazioni per i 60 anni di regno di Elisabetta II, nel giugno 2012.

A exposição de David Hockney na Royal Academy londrina (2012), com mais de 150 quadros, muitos dos quais pintados durante os últimos cinco anos, testemunha um dos mais fenomenais sucessos artísticos dos tempos modernos. Os polípticos em grande escala de múltiplas telas, tais como *Winter Timber* (2009) ou *More Felled Trees on Woldgate* (2008), proporcionam um desvio surpreendente das realizações em *plein air* de Hockney envolvendo paisagens radiosas, banhadas pelo sol do sul da Califórnia, para as vicissitudes mais obstinadamente pitorescas do condado de East Yorkshire: vielas, saibro e madeiras. Porém, o ato de trocar piscinas de horizonte infinito por poças lamacentas não foi comprado com um bilhete só de ida. Cerca de quatro décadas de iluminação sob o sol de Los Angeles conferiram a estas paisagens nortenhas sazonais uma intensidade cromática cujas tonalidades, acumulações e justaposições nunca são menos que impressionantes, ao passo que, no seu melhor, continuam recursivamente «ali» no ambiente marcado por condições meteorológicas mais instáveis onde o artista nasceu e foi criado. Outro sinal da transformação de Hockney de um *Young Contemporary* para um retornado transatlântico renascido chegou com a sua rendição, em 2008, ao vernáculo tecnológico de criação de imagens do iPhone e, desde 2010, do iPad, que o artista tem aplicado numa série contínua de naturezas mortas e outras pinturas feitas com indicador e polegar na aplicação *Brushes* nos dispositivos portáteis e, seguidamente, ampliadas e impressas em papel. Presente em exposições no Royal Ontario Museum (2011), entre outros locais, Hockney usou igualmente o iPad para fazer o seu primeiro «retrato» da realeza: a Rainha e o Duque de Edimburgo, vistos de costas, na sua embarcação encharcada da chuva, durante o cortejo do Jubileu de Diamante, no Tamisa, em junho de 2012.

J. C. W.



SELECTED EXHIBITIONS →

2012–2013 David Hockney: *A Bigger Picture*, Royal Academy of Arts, London, Guggenheim Bilbao, Museum Ludwig, Cologne
2011–2012 David Hockney: *Bigger Trees Near Watter*, York Art Gallery, York, Ferens Art Gallery, East Yorkshire, Cartwright Hall Art Gallery, Bradford
2011 David Hockney: *Me Draw on iPad*, Louisiana, Humlebaek
2010–2011 David Hockney: *Fresh Flowers*, Fondation Pierre Bergé-Yves Saint Laurent, Paris, Royal Ontario Museum, Toronto
2009 David Hockney: *Just Nature*, Kunsthalle Würth, Schwäbisch Hall

SELECTED PUBLICATIONS →

2012 David Hockney: *A Bigger Picture*, Royal Academy of Arts, London, Thames & Hudson, London/New York
2011 David Hockney: *My Yorkshire*, Enitharmon, London, *A Bigger Message: Conversations with David Hockney*, Thames & Hudson, London/New York
Hockney: The Biography Volume I: 1937–1975, Century, London
2009 David Hockney: *Just Nature*, Kunsthalle Würth, Schwäbisch Hall, Swindoff, Künzelsau, David Hockney: *Recent Paintings*, Pace, New York



- 1 **The Second Totem Tree**, 2008, oil on canvas, 152.4 x 121.9 cm
 2 **The Arrival of Spring in Woldgate, East Yorkshire in 2011 (twenty eleven)**
 – 18 March (one of a 52-part work), iPad drawing, 144.4 x 108.3 cm

- 3 **The Arrival of Spring in Woldgate, East Yorkshire in 2011 (twenty eleven)**
 – 31 May, No. 2 (one of a 52-part work), iPad drawing, 144.4 x 108.3 cm
 4 **More Felled Trees on Woldgate**, 2008, oil on two canvases, each
 152.4 x 121.9 cm, total 152.4 x 243.8 cm

«Quando si smette di fare qualcosa, non vuol dire che si sta rifiutando il lavoro precedente.»

«Lá por se deixar de fazer algo, isso não significa que se está a rejeitar a obra antecedente.»

«Cuando dejas de hacer algo, no significa que reniegues de la obra anterior.»









Carsten Höller

1961 born in Brussels, Belgium, lives and works in Stockholm, Sweden

La obra artística de Carsten Höller mantiene estrechos lazos con las ciencias naturales, pero este antiguo experto en estrategias de comunicación olfatorias de los insectos dedica ahora sus energías a las percepciones sensoriales, a la experiencia del comportamiento y la participación de los espectadores del museo público. Para su reciente exposición individual «Experiencia», en el New Museum de Nueva York (2011), Höller creó uno de sus famosos toboganes espirales, que en este caso desciende literalmente a través de tres plantas del edificio. Las obras con carruseles marcaron la influencia de los parques de atracciones, junto con otros experimentos que cuestionaban la experiencia habitual de los museos. Como ha comentado recientemente el artista, estos experimentos corren a cargo de «los propios visitantes», pues no existe ninguna «autoridad "objetiva" que tome medidas». Su exposición individual «Soma», en la Hamburger Bahnhof de Berlín (2010), por ejemplo, remite a una poción utilizada por los nómadas védicos del norte de la India en el segundo milenio a. C. para sus rituales chamánicos. Los etnomicólogos y filólogos suponen que el hongo llamado falsa oronja (*Amanita muscaria*) era el principal elemento psicoactivo de la mezcla; Höller teje alrededor un experimento hipotético, creando un *tableau vivant* que combina arte, ciencia de laboratorio y sueño, además de 12 renos, 24 canarios, ocho ratones y dos moscas. La interacción y la percepción del público siguen siendo cruciales: una plataforma circular que preside el espacio de exposición alberga un hotel en que los visitantes del museo pagan 1.000 euros para pernoctar y vivir de lleno el mundo de «Soma». Según Höller: «Una función del museo consiste en ofrecer un espacio para la experimentación y el ensayo de ideas, que podrían realizarse a escala más amplia fuera del museo».

Le opere d'arte di Carsten Höller mantengono forti legami con le scienze naturali, ma questo ex specialista delle strategie di comunicazione olfattiva degli insetti oggi dedica le sue energie alle percezioni sensoriali, all'esperienza comportamentale e alla partecipazione da parte del pubblico museale. Nella sua recente personale 'Experience', al New Museum di New York (2011), Höller ha creato uno dei suoi famosi scivoli a spirale, che in questo caso attraversa ben tre piani dell'edificio. Opere con giostrine girevoli sviluppavano l'idea del Luna Park, e insieme ad altri esperimenti rappresentano una sfida alla consueta esperienza museale. Come l'artista ha osservato di recente, questi esperimenti sono «condotti dagli stessi visitatori», in quanto «non vi è alcuna autorità "oggettiva" ad effettuare misurazioni». La sua personale 'Soma' alla Hamburger Bahnhof di Berlino (2010), per esempio, prende il nome da una pozione usata da nomadi vedici dell'India settentrionale del II millennio a. C. per i loro riti sciamanici. Gli etnomicologi e i filologi ipotizzano che il principale ingrediente psicoattivo di questa miscela fosse il fungo *Amanita muscaria*; Höller tesse un ipotetico esperimento intorno ad esso, creando un *tableau vivant* che coniuga arte, scienza di laboratorio e sogno, e utilizza 12 renne, 24 canarini, otto topi e due mosche. L'interazione e la percezione del pubblico restano elementi fondamentali: una piattaforma circolare che domina lo spazio espositivo ospita una stanza d'albergo in cui gli ospiti del museo possono pernottare per 1.000 euro, vivendo appieno il mondo di 'Soma'. Secondo Höller: «Una funzione del museo sia quella di spazio per la sperimentazione e per testare idee, che potrebbe eventualmente essere realizzata su scala più vasta fuori dal museo».

O trabalho artístico de Carsten Höller mantém laços fortes com as ciências naturais, mas este antigo especialista em estratégias de comunicação olfativa de insetos dedica agora as suas energias às percepções sensoriais, à experiência comportamental e à participação da audiência por parte dos visitantes do museu. Na sua recente mostra individual, «Experience», no New Museum em Nova Iorque (2011), Höller criou um dos seus escorregas em espiral mais famosos, descendo e atravessando literalmente os três andares do edifício. Trabalhos com carrrosséis abrangeram a influência de parques de diversões, a par de outras experimentações que desafiam a experiência habitual do museu. Conforme o artista recentemente comentou, estas experiências são «conduzidas pelos próprios visitantes», uma vez que «não existe uma autoridade "objetiva" a tomar medidas». A sua mostra individual «Soma» no Hamburger Bahnhof em Berlim (2010), por exemplo, foi nomeada a partir de uma poção utilizada por índios védicos nómadas do norte no segundo milénio e.C. para os seus rituais xamãs. Etnomicologistas e filologistas põem a hipótese de que a componente principal psicoativa da mistura era constituída pelo cogumelo agário-das-moscas (*Amanita muscaria*); Höller tece uma experimentação hipotética em seu redor, criando um quadro vivo que une a arte, a ciência laboratorial e o sonho, assim como 12 renas, 24 canários, oito ratos e duas moscas. A interação e a percepção do público continuam a ser a chave: uma plataforma circular com vista sobre o espaço da exposição alberga um quarto de hotel, no qual os visitantes do museu podem pernoitar por 1000 euros e experienciar plenamente o mundo de «Soma». De acordo com Höller: «Uma função do museu enquanto espaço de experimentação e de testar ideias, que poderia acabar por ser realizada numa escala maior no exterior do museu».

A. C.



SELECTED EXHIBITIONS →

2011 Carsten Höller. *Double Carousel with Zöllner Stripes*, MACRO Rome. Carsten Höller. *Experience*, New Museum, New York.
2010 Carsten Höller. *Soma*, Hamburger Bahnhof, Berlin. Carsten Höller. *Divided Divided*, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam. 10,000 Lives. The 8th Gwangju Biennale, Gwangju.
2009 Carsten Höller. *Double Slide*, Museum of Contemporary Art, Zagreb. *Making Worlds*, 53rd Venice Biennale, Venice.

SELECTED PUBLICATIONS →

2012 Carsten Höller, La Fabbrica, Madrid. **2011** Carsten Höller. *Experience*, New Museum, New York. Carsten Höller. *The Double Club*, Progetto Prada Arte, Milan. **2010** Carsten Höller. *Black Canary*, Hatje Cantz, Ostfildern. Carsten Höller. *Soma*, Staatliche Museen zu Berlin, Hatje Cantz, Ostfildern. Carsten Höller. *2001-2010 184 Objects, Experiments, Events*, Staatliche Museen zu Berlin, Hatje Cantz, Ostfildern. **2009** *Making Worlds*, Fondazione La Biennale di Venezia, Venice.



1 **Untitled (Slide)**, 2011. Installation view, New Museum, New York, 2011
 2 **Animal Group**, 2011 (detail). Installation view, New Museum, New York, 2011

3/4 **Soma**, 2010. Installation views, Hamburger Bahnhof, Berlin, 2010

«Quello che sto facendo non è certamente scienza, ma forse non è nemmeno arte: è una via di mezzo, una terza cosa.»

«Aquilo que faço não é certamente ciência, mas talvez também não seja arte; é algo entre ambos, uma terceira coisa.»

«Sin duda lo que hago no es ciencia, pero puede que tampoco sea arte; es algo intermedio, una tercera cosa.»





Thomas Houseago

1972 born in Leeds, United Kingdom, lives and works in Los Angeles (CA), USA

Las figuras del escultor Thomas Houseago destacan por su imponente presencia y el uso de materiales brutos. Houseago suele trabajar con materiales sencillos o tradicionales como el yeso industrial, el bronce, la arcilla y la madera, ya que aprecia su plasticidad y sus cualidades táctiles, y las diversas maneras en las que revelan la mano del artista, la labor y los procesos aplicados en la elaboración de cada pieza. Sus figuras pesadas y toscas ponen de manifiesto una inspiración artística y visual de amplio espectro, a veces proveniente por igual de la cultura popular y de la historia del arte. Una obra como *Baby* (2010) puede evocar un tótem mítico ancestral fusionado con una de las esculturas inconclusas de los Esclavos de Miguel Ángel, que porta la máscara de Darth Vader. Houseago fragmenta sus figuras abriéndolas. Todas ellas presentan una combinación de cambios estilísticos abruptos: marcados contrastes entre formas tridimensionales y planas, entre la solidez del hormigón y el impreciso esbozado. A menudo suele dejar expuestos los armazones, que parecen esqueletos, y las barras de refuerzo, lo que produce la impresión de que la disyuntiva y la fragmentación estructural de la escultura son los únicos elementos que le dan unidad. Por muy bastas que puedan parecer sus figuras, Houseago afirma que lo que más le fascina de ellas es la compasión que inspiran y declara que sus esculturas son «un monumento a la fragilidad del cuerpo, su dinamismo, su relación con la gravedad y el tiempo». Aunque sus figuras pueden parecer sobre todo imponentes, reafirman en última instancia la precariedad y la persistencia de la existencia humana. Como el propio artista parafraseó en el título de su reciente exposición en Berlín: «En todo hay alguna grieta, así es como penetra la luz».

Le opere figurative dello scultore Thomas Houseago colpiscono per la fisicità e per la scabrosità dei materiali. Houseago utilizza prevalentemente materiali semplici o tradizionali della scultura quali gesso, bronzo, argilla e legno, che preferisce per le loro caratteristiche tattili e strutturali, per il modo in cui rivelano la mano dell'artista, il lavoro e i processi necessari per ottenere il risultato finale. Le goffe figure che sembrano bozzetti o sculture non finite fanno pensare che abbia attinto da varie fonti di ispirazione artistica e visiva, talvolta attingendo in egual misura dalla cultura popolare e dalla storia dell'arte. Una scultura come *Baby* (2010) potrebbe evocare un antico totem mitico fuso con uno degli Schiavi incompiuti di Michelangelo con la maschera di Darth Vader. Houseago apre le sue figure e le scompone. Ciascuna esprime un continuo gioco di scarti stilistici tra forme volumetriche e forme piane, tra ciò che è finito e ciò che è solo abbozzato. Spesso sono visibili i supporti di acciaio rinforzato e sembra quasi che la disgiuntura strutturale e la frammentazione della scultura siano le uniche cose che la tengono unite. Nonostante l'aspetto rozzo delle sue opere, Houseago si dice più affascinato dalla loro tenerezza e afferma che le sue sculture sono «un monumento alla fragilità del corpo, al suo dinamismo, al suo rapporto rispetto alla forza di gravità e al tempo». Nonostante possano apparire imponenti, le sue figure sono in fondo l'espressione della precarietà e della persistenza dell'esistenza umana. Per dirla con le parole dell'artista che fungono da titolo a una sua mostra tenutasi di recente a Berlino: «Vi è una fessura in ogni cosa, è così che entra la luce».

As obras figurativas do escultor Thomas Houseago são notáveis pela fisicalidade simples e a presença material rude. Houseago trabalha sobretudo com materiais simples ou tradicionais, como gesso industrial, bronze, barro e madeira, preferindo estes materiais pelas respetivas qualidades táteis e texturais; as formas pelas quais revelam a mestria do artista, o labor e os processos envolvidos na feitura de cada peça. As figuras pesadas de corte tosco sugerem uma variedade de fontes de inspiração artística e visual, por vezes oriundas em simultâneo da cultura popular e da história da arte. Uma obra como *Baby* (2010) pode evocar um totem mítico antigo fundido com uma das esculturas dos Escravo inacabadas, de Miguel Ângelo, envergando a máscara de Darth Vader. Houseago decompõe as suas figuras, abrindo-as. Cada uma é uma combinação de oscilações estilísticas abruptas: contrastes ousados entre formas volumétricas e planares, entre o que é solidamente real e o que é apresentado em forma de esboço. Frequentemente, os cordoames e os vergalhões estruturais são deixados à vista, ficando a parecer que a fragmentação e a disjunção estrutural da escultura eram a única coisa a mantê-la intacta. Por mais brutais que as figuras possam parecer, Houseago diz-se mais fascinado pelos aspetos simpatéticos, afirmando que as suas figuras são «um monumento à fragilidade do corpo, ao dinamismo, à relação que trava com a gravidade e o tempo». Embora as figuras possam parecer impositivas, elas acabam por ser afirmações da precariedade e persistência da existência humana. Nas palavras do artista, ao batizar a sua recente exposição em Berlim: «Há uma fissura em todas as coisas, é assim que a luz penetra».

G. S.



SELECTED EXHIBITIONS →

2012 Thomas Houseago *Where the Wild Things Are*, Sainsbury Centre for Visual Arts, Norwich **2009–2011** Thomas Houseago *What Went Down*, Modern Art Oxford, Ashmolean Museum of Art & Archaeology, Oxford, The Centre International d'Art et du Paysage de l'Île de Vassivière, Museum Abteiberg, Mönchengladbach **2011** Thomas Houseago *The Bear of the Show*, Inverleith House, Royal Botanic Garden, Edinburgh **2010** Whitney Biennial, Whitney Museum, New York

SELECTED PUBLICATIONS →

2012 Thomas Houseago, Walther König, Cologne **2011** Thomas Houseago *Statuesque*, Public Art Fund, New York Thomas Houseago *What Went Down*, Modern Art Oxford, Lund Humphries, London **2010** Thomas Houseago *The Moon and the Stars and the Sun*, Michael Werner Gallery, New York Thomas Houseago *All Together Now*, L&M Arts, Los Angeles **2009** Thomas Houseago *There is a Crack in Everything, That's How the Light Gets In*, Contemporary Fine Arts, Berlin



1 **L'Homme pressé**, 2010–2011, bronze on steel, 808 x 157 x 381 cm.
Installation view, Palazzo Grassi, Venice, 2011

2 **Baby**, 2009–2010, Tuf-Cal, hemp, iron rebar, wood, graphite, charcoal,
260 x 229 x 206 cm

3 **Hermaphrodite**, 2011, bronze, 320 x 137.2 x 109.2 cm

«Non ho paura di provare a dare a un'opera una potente energia. Credo che l'arte possa essere potente senza essere pomposa o possente, e non tutto deve necessariamente sfociare nell'ironia.»

«Não tenho receio de tentar incutir uma energia poderosa numa obra. Acredito que a arte pode ser poderosa sem ser bombástica ou machista. E nem tudo tem de acabar por conter ironia.»

«No temo intentar dotar a mi obra de una gran energía. Creo que el arte puede tener mucha fuerza sin por ello resultar rimbombante ni excesivamente masculino, y no todo tiene que terminar siendo irónico.»





Gary Hume

1962 born in Kent, lives and works in London, United Kingdom, and Accord (NY), USA

No parecen precisamente alegres, las pinturas de Gary Hume. Sus colores son un poco grisáceos, aplicados en un espeso esmalte pastel sobre una base de aluminio. Pero tienen un aire de tranquila complacencia: pop relajado en pequeños detalles perfectos de la gran vida de los objetos, seres e ideas. Su magistral sutileza de temas simples no viene de hoy: Hume comenzó con los Young British Artists (YBA) a principios de la década de 1990, pintando puertas de tamaño natural que eran como enormes pictogramas que indicaban sombríamente la entrada de un hospital o el pasillo de un tanatorio. La realización práctica de estas obras conceptuales era laboriosa y no dejaba espacio para la expresión, de modo que Hume optó pronto por temas más pictóricos. Amplió su paleta buscando en el arcén de una autopista y mezclando sus colores según la basura que había recogido. Y descubrió el aluminio como soporte de la imagen, un material cuyo brillo inexpresivo era bello, pero poco atractivo. Siendo el más callado de los YBA, un grupo asociado a un llamativo estilo de vida, Hume casi parece sentir la necesidad de justificar la calma de su obra: «En mi vida el silencio es lo más espantoso». Esto ayuda a acercarnos más al sentido de desasosiego que pende incluso sobre un cuadro de flores surgido de su pincel. Muchos temas son deprimentes a su manera: chicas con las caras pintadas en un tono oscuro o pájaros de color azul celeste sobre un fondo sucio de color rosa que levantan la cabeza en una postura que delata un cuello fracturado. Pero la dualidad de estas pinturas entre estética y desasosiego se expresa tal vez más directamente en *Bad Tooth* (2011), un diente con el empaste roto y el relleno negro aglomerado debajo: una forma hermosa, perfectamente delineada, monumento silencioso a un temor muy familiar.

Non sembrano proprio felici, i dipinti di Gary Hume. Hanno colori un po' ingrigiti, intonacati in una lacca densa sullo sfondo di alluminio. Tuttavia presentano una sorta di calma soddisfazione: è una pop art un po' dimessa, che parla di piccoli dettagli tratti dalla vita degli oggetti, degli esseri e delle idee. La magistrale raffinatezza dei motivi semplici che li caratterizza ha avuto una lunga gestazione: Hume inizia nei primi anni Novanta con gli Young British Artists (YBA), dipingendo porte a grandezza naturale che sono come enormi pittogrammi indicanti cupamente l'ingresso in ospedale o corridoi d'ufficio a fondo cieco. Realizzare queste opere concettuali è faticoso e non offre grande spazio di espressione, e Hume si dirige presto verso temi più pittorici. Decide di espandere la sua tavolozza frugando ai margini di un'autostrada e miscelando i colori in base alla spazzatura che vi raccoglie. Scopre così l'alluminio come supporto dell'immagine, un materiale la cui vuota lucentezza è bella ma non invitante. Il più tranquillo degli YBA, un gruppo associato con uno stile di vita decisamente vibrante, sembra quasi sentire il bisogno di giustificare la calma del suo lavoro: «Nella mia vita, il silenzio è la cosa più spaventosa». Queste parole possono contribuire a comprendere il senso di disagio che emerge persino da dipinti di fiori usciti dal suo pennello. Molti motivi sono nettamente tristi: ragazze dal viso dipinto di scuro, uccelli azzurri su uno sfondo rosa fangoso con la testa che ciondola in una posa tale da suggerire un collo spezzato. Ma la dualità tra estetica e disagio che caratterizza queste opere trova forse la sua espressione più diretta in *Bad Tooth* (2011), uno spaccato di dente con la piombatura nera agglomerata in basso: una forma bella e perfettamente delineata, un monumento tranquillo a un terrore a tutti ben familiare.

As pinturas de Gary Hume não parecem precisamente alegres. As suas cores são um pouco acinzentadas, afagadas num verniz pastel espesso sobre uma superfície de alumínio. Porém, têm uma certa autossatisfação tranquila: um downbeat pop em pequenos detalhes perfeitos da grandiosa vida dos objetos, seres e ideias. A sua sutileza magistral de motivos simples tem vindo a ser criada há muito tempo: Hume começou com o grupo Young British Artists (YBA) no início dos anos 90, pintando portas de dimensão real, que pareciam gigantescos pictogramas, representando sombríamente a entrada em hospitais ou corredores de escritórios sem vida. A verdadeira pintura dessas obras conceptuais era laboriosa e não oferecia espaço algum para a expressão, e Hume cedo se voltou para temas mais pictóricos. O artista abriu a sua paleta ao procurar a linha lateral de uma autoestrada e ao misturar as cores de acordo com os resíduos que recolhia, e descobriu o alumínio como portador de imagem, um material cujo brilho branco era belo, apesar de não convidativo. Enquanto o mais calmo do movimento YBA, um grupo associado ao seu estilo de vida fremente, Hume quase que sente a necessidade de justificar a tranquilidade da sua obra: «Na minha própria vida, o silêncio é a coisa mais assustadora». Tal ajuda-nos a aproximar mais do sentido de inquietação que reside até numa pintura de flores saída do seu pincel. Muitos motivos são claramente taciturnos: raparigas com os rostos cobertos de uma tonalidade escura ou pássaros azul-claros sobre uma superfície rosa turva, projetando as cabeças em poses que remetem para pescoços partidos. Mas a dualidade das pinturas entre a estética e a inquietação encontra-se talvez mais diretamente expressa na obra *Bad Tooth* (2011), com a sua massa fissurada e o enchimento preto aglomerando por baixo: uma bela forma, perfeitamente delineada, uma memória serena de um medo muito familiar.

L. E.



SELECTED EXHIBITIONS →

2012-2013 Gary Hume: Flashback, Leeds Art Gallery, Leeds, Wolverhampton Art Gallery, Wolverhampton, Jerwood Gallery, Hastings, Aberdeen Art Gallery, Aberdeen **2012** Gary Hume: Beauty, PinchukArtCentre, Kiev Royal Academy Summer Exhibition, Royal Academy of Arts, London **2010** Gary Hume: New Work, New Art Centre, Salisbury **2009** We Are the World: Figures & Portraits, Fisher Landau Center for Art, New York

SELECTED PUBLICATIONS →

2012 Gary Hume: Flashback, Hayward Publishing, London **2010** Gary Hume: Yardwork, Matthew Marks Gallery, New York **2009** Gary Hume: White Cube, Other Criteria, London



- 1 **Big Bird**, 2010, gloss paint on aluminium panel, six parts,
each 198 x 193 cm, total 594 x 386 cm
- 2 **Four Ponytails**, 2009, enamel on aluminium, 120 x 265 cm

- 3 **Two Girls**, 2009, enamel on aluminium, 97 x 150 cm
- 4 **Bad Tooth**, 2011, gloss paint on canvas, 61.2 x 46.5 cm

«Cerco di fare cose che creano una pausa di riflessione, per consentire l'orrore reale che sei tu.»

«Tento fazer coisas que criem uma pausa para permitir o horror real que és tu.»

«Trato de hacer cosas que dan que pensar para reconocer el verdadero horror que eres.»



2



3



Anish Kapoor

1954 born in Bombay, India, lives and works in London, United Kingdom

La obra de Anish Kapoor mantiene un equilibrio perfecto entre la invención formal y la interacción con un público más amplio. Orbit, un híbrido de mirador y escultura de 115 m de altura, construido en colaboración con el ingeniero de estructuras Cecil Balmond para el Parque Olímpico de Londres 2012, es una obra maestra por su forma dinámica. Una pasarela espiral circunvala la columna central y permite ascender gradualmente hasta la plataforma panorámica, espectacularmente rodeada de volutas formadas con tubos de color rojo. Por su estructura metálica diáfana recuerda las famosas torres de Eiffel y Tatlin, pero su tamaño hace pensar en la torre de Babel. Según Kapoor: «Expresa una especie de sentido medieval con ese intento de alcanzar el cielo, de construir lo imposible. Es una larga espiral que se enrosca, una locura que aspira a subir incluso por encima de las nubes y tiene un aire místico». Para Kapoor, el arte escultórico es «una participación activa [...] Estamos hablando de algo que es suficientemente lento para ser una especie de proceso contemplativo». La inmersión contemplativa debió de ser fácil para los visitantes de Leviathan, engullidos en un espacio de la altura de una catedral formado por una cubierta translúcida de PVC de color rojo oscuro como en el útero de un animal gigante. La luz misteriosa y cuatro enormes aberturas redondas en lo alto ofrecían profundas vistas sobre dimensiones que escapaban a toda exploración física. En el exterior de la estructura, la impresión cambiaba totalmente: un organismo en forma de globo que trata de hincharse hasta donde le permite el viejo palacio de cristal, como un gigantesco ser extraño que se cría a sí mismo. De acuerdo con el artista: «La noción de cosas que se hacen a sí mismas es una ficción muy útil sobre la génesis del objeto y su contenido».

Le opere di Anish Kapoor realizzano un perfetto equilibrio tra invenzione formale e capacità di coinvolgere un vasto pubblico. Orbit, un'archi-scultura alta 115 m, in parte torre di osservazione, in parte opera d'arte, costruita in collaborazione con l'ingegnere strutturale Cecil Balmond per il Parco Olimpico di Londra 2012, è un capolavoro di forma dinamica. Una scala a chiocciola gira tutt'intorno alla struttura fino alla terrazza panoramica, avvolta da spettacolari spire di tubi di metallo rosso. La struttura metallica aperta ricorda altre torri famose quali quelle di Eiffel e Tatlin, mentre la scala può essere una reminiscenza della torre di Babele. Secondo Kapoor: «Vi è un qualcosa che si rifà all'aspirazione medievale di costruire templi sempre più alti per portarli quanto più vicino possibile al cielo, costruendo l'impossibile. È una lunga spirale: una cosa folle che vuole spingersi oltre le nuvole, avendo in sé un non so che di mistico». Per Kapoor, la scultura è «parte attiva [...] si tratta di qualcosa abbastanza lento da costituire una sorta di processo contemplativo». Immergersi in un'esperienza contemplativa è stato facile per i visitatori del Leviathan nel momento in cui si ritrovano all'interno di uno spazio alto quanto le navate di una cattedrale costituito da una membrana trasparente di PVC rosso scuro. L'impressione è di stare nell'utero di una bestia gigantesca. La luce misteriosa e le quattro enormi aperture circolari in alto trasportano in una dimensione che va al di là dell'esplorazione fisica. Diversa è l'impressione dall'esterno: un organismo sferico che sembra crescere come in una vecchia serra, come un gigante in via di sviluppo. Secondo l'artista: «Il principio degli oggetti in divenire è un'utile rappresentazione dell'oggetto e del suo contenuto».

O trabalho de Anish Kapoor alcança um equilíbrio perfeito entre a invenção formal e o envolvimento com um público mais amplo. Orbit, em parte uma torre de observação de 115 m de altura, em parte uma escultura construída em colaboração com o engenheiro de estruturas Cecil Balmond para o Parque Olímpico de Londres 2012, é uma obra de arte de forma dinâmica. Uma passagem em espiral circula o núcleo, permitindo uma subida gradual até à plataforma panorâmica espetacularmente envolta em curvas de tubo metálico vermelho. A construção aberta de metal faz recordar as famosas torres de Eiffel e Tatlin, enquanto a escala poderá relembrar a Torre de Babel. De acordo com Kapoor: «Existe uma espécie de sentido medieval ao querer alcançar o céu, construindo o impossível. É uma longa espiral sinuosa: uma tolice, que até aspira ir além das nuvens e envolve algo mítico». Para Kapoor, a escultura é «uma participação ativa [...] estamos aqui a falar sobre algo que é suficientemente lento para ser uma espécie de processo contemplativo». A imersão contemplativa tornou-se fácil para os visitantes da obra Leviathan. Quedavam-se imersos num espaço com o pé-direito de uma catedral, criado numa película em PVC translúcido vermelho-escuro, como no ventre de um monstro gigante. A luz misteriosa e quatro grandes aberturas redondas na parte superior ofereciam panoramas profundos para o interior de dimensões situadas para além da exploração física. No exterior da estrutura, a impressão mudava completamente – um organismo em forma de balão, tentando estender-se o máximo possível permitido pela estrutura de vidro do edifício, como um ser gigante em crescimento. De acordo com Kapoor: «A noção de objetos que se fazem a eles mesmos é uma ficção útil sobre a criação do objeto e do seu conteúdo».

A. C.



SELECTED EXHIBITIONS →

2012 Anish Kapoor, PinchukArtCentre, Kiev. Anish Kapoor, MCA, Sydney
2011–2012 Flashback, Anish Kapoor, UK touring exhibition **2011** Anish Kapoor, Monumenta, Grand Palais, Paris **2010** Anish Kapoor, National Gallery of Modern Art, Delhi. Anish Kapoor, Turning the World Upside Down, Kensington Gardens, London **2009–2010** Anish Kapoor, Royal Academy, London, Guggenheim Bilbao **2009** Anish Kapoor, Shooting into the Corner, MAK, Vienna. Anish Kapoor, Memory, Guggenheim Museum, New York, Deutsche Guggenheim, Berlin

SELECTED PUBLICATIONS →

2011 Anish Kapoor, Flashback, Hayward, London. Anish Kapoor, Flammarion, Paris. Anish Kapoor, Monumenta, Grand Palais, Paris. Anish Kapoor, Dirty Corner, Skira, Milan **2010** Anish Kapoor, Turning the World Upside Down, The Royal Parks, London, Serpentine Gallery, London; Walther König, Cologne. Anish Kapoor, Guggenheim Bilbao **2009** Anish Kapoor, Phaidon, London. Anish Kapoor, Shooting into the Corner, MAK, Vienna; Hatje Cantz, Ostfildern. Anish Kapoor, Memory, Guggenheim, New York



- 1 **Orbit**, 2009–2012, height 115 m. Public sculpture, Olympic Park, London, 2012. In collaboration with Cecil Balmond, Arup AGU
- 2 **Grayman Cries, Shaman Dies, Billowing Smoke, Beauty Evoked**, 2008, cement, dimensions variable. Installation view, Royal Academy of Arts, London, 2009

3/4 **Leviathan**, 2011, PVC, 33.6 x 99.9 x 72.2 m. Installation views, Monumenta, Grand Palais, Paris, 2011

«Gli artisti non creano oggetti, gli artisti creano mitologie, ed è attraverso queste che noi leggiamo l'oggetto.»

«Os artistas não fazem objetos, os artistas fazem mitologias e é através das mitologias que lemos o objeto.»

«Los artistas no crean objetos, sino mitologías, y es a través de las mitologías que leemos el objeto.»





Mike Kelley

1954 born in Detroit (MI), died 2012 in Los Angeles (CA), USA

Los años que precedieron a la triste y prematura muerte de Kelley en enero de 2012 fueron sumamente productivos. Dos exposiciones —«Hermaphrodite Drawings» (Londres, 2007) y «Horizontal Tracking Shots» (Nueva York, 2009)— nos recordaron sus rotundos compromisos con el color y la caricatura, asociados a mediaciones sobre puntos de vista y fantasía lasciva. Asimismo, un par de exposiciones en Los Ángeles (2010) y Londres (2011) mostraron un acercamiento inesperado entre dos proyectos a largo plazo: *Kandor* (iniciado en 1999) y la notable serie *Extracurricular Activity Projective Reconstructions*, basada en una investigación a lo largo de toda una carrera de las memorias reprimidas y reanimadas, centrada en *Educational Complex* (1995) e inaugurada con *EAPR # 1* en 2000. Concebido en 2005 en colaboración con Artangel (Londres), el primer y último proyecto de arte público de Kelley, *Mobile Homestead*, se inauguró en el Museum of Contemporary Art de Detroit (MOCAD) en septiembre de 2010 con el descubrimiento de una autocaravana que reproducía la casa del extrarradio en la que se crió el artista. En el verano de 2012 comenzó la obra de construcción de una réplica fija de la casa en un lugar cercano al MOCAD. La casa se utilizará para albergar exposiciones, proyectos comunitarios y el departamento de enseñanza del MOCAD. En mayo de 2012 se mostraron en primicia, en la Bienal de Whitney (que estuvo dedicada a Kelley) tres videos que documentan los viajes de la caravana desde su «camión canguro» a lo largo de la étnicamente diversa Michigan Avenue de Detroit. En diciembre de 2012 se inaugura una retrospectiva de la obra de Kelley en el Stedelijk de Ámsterdam, que después viajará al Centre Pompidou de París, al PSI de Nueva York y al MOCA de Los Ángeles.

Gli anni prima della morte tristemente prematura di Mike Kelley, avvenuta nel gennaio 2012, sono stati riccamente produttivi. Due mostre, 'Hermaphrodite Drawings' (Londra, 2007) e 'Horizontal Tracking Shots' (New York, 2009), ci hanno ricordato il suo impegno nei confronti del colore e della caricatura, coniugati con meditazioni sui diversi punti di vista e con fantasie pruriginose. Mentre un paio di mostre a Los Angeles (2010) e Londra (2011) hanno offerto un riavvicinamento inaspettato tra due progetti a lungo termine: *Kandor* (iniziata nel 1999), e la notevole serie *Extracurricular Activity Projective Reconstructions*, fondata su un'indagine sui ricordi rimossi e su quelli resuscitati che è durata tutta la sua carriera, a cominciare da *Educational Complex* (1995) e continuando con *EAPR # 1* (2000). Ideato nel 2005, in collaborazione con Artangel (Londra), il primo e l'ultimo lavoro di arte pubblico di Kelley, *Mobile Homestead*, è stato inaugurato al Museum of Contemporary Art di Detroit (MOCAD) nel settembre 2010, con l'apertura di una casa mobile che riproduceva quella in cui Kelley era cresciuto. I lavori di costruzione di una replica permanente della casa in un terreno adiacente al MOCAD, sono iniziati nell'estate 2012. La casa sarà utilizzata per mostre e progetti della comunità e sarà la sede del dipartimento attività didattiche del MOCAD. Tre lungometraggi che documentano i viaggi delle *Homestead* da e verso la 'nave madre' lungo la Michigan Avenue di Detroit, con la sua popolazione etnicamente variegata, sono stati proiettati per la prima volta nel maggio 2012 alla Biennale di Whitney, che è stata dedicata a Kelley. Una retrospettiva del lavoro di Kelley si aprirà al museo Stedelijk di Amsterdam nel dicembre 2012, e verrà poi trasferita al Centre Pompidou di Parigi, al PSI di New York e al MOCA di Los Angeles.

Os anos que precederam a triste e inesperada morte de Kelley, em janeiro de 2012, foram extremamente produtivos. Duas exposições em galerias, «Hermaphrodite Drawings» (Londres, 2007) e «Horizontal Tracking Shots» (Nova Iorque, 2009), relembra-nos os seus notáveis compromissos com a cor e a caricatura ligados a mediações relativamente a pontos de vista e à fantasia sensual. Por outro lado, duas exposições, uma em Los Angeles (2010) e outra em Londres (2011), ofereceram uma reaproximação inesperada entre dois projetos de longa data: *Kandor* (iniciado em 1999) e a espantosa série *Extracurricular Activity Projective Reconstructions*, baseada numa investigação ao longo de toda a carreira sobre memórias reprimidas e reanimadas, que se centra na obra *Educational Complex* (1995) e foi inaugurada com *EAPR # 1* em 2000. Concebido em 2005 em colaboração com a Artangel (Londres), o primeiro e último projeto de arte pública, *Mobile Homestead*, foi inaugurado no Museum of Contemporary Art, em Detroit (MOCAD), em setembro de 2010 com a revelação de uma casa móvel modelada a partir da casa suburbana na qual Kelley cresceu. O trabalho numa réplica permanente da casa situada num local junto do MOCAD foi iniciado no verão de 2012. A casa será utilizada para exposições, projetos comunitários e enquanto casa destinada ao departamento educacional do MOCAD. Três vídeos de longa-metragem, que documentam as viagens familiares para e do «navio-mãe» ao longo da etnicamente diversa Michigan Avenue em Detroit, estrearam em maio de 2012 na Bienal do Whitney dedicada a Kelley. Uma retrospectiva do trabalho de Kelley terá início no Stedelijk, Amsterdão, em dezembro de 2012, passando depois pelo Centro Pompidou em Paris, o PSI em Nova Iorque e o MOCA em Los Angeles.

J. C. W.



SELECTED EXHIBITIONS →

2012 Mike Kelley, Stedelijk Museum Amsterdam. *A Tribute to Mike Kelley*, MOCA, Los Angeles. Whitney Biennial, Whitney Museum, New York. **2011** Mike Kelley, *Day Is Done*, UMMA, Ann Arbor. Mike Kelley *Kandors*, Museum Haus Lange/Haus Esters, Krefeld. **2010** Mike Kelley, Schinkel Pavilion, Berlin. *10,000 Lives*, The 8th Gwangju Biennale, Gwangju. **2008–2009** Mike Kelley *Educational Complex Onwards*, 1995–2008, Wiels, Brussels, Museion, Bolzano.

SELECTED PUBLICATIONS →

2012 Mike Kelley, Stedelijk Museum Amsterdam, Prestel, Munich. *Destroy All Monsters: Return of the Repressed*, PRISM, Los Angeles. PictureBox, New York. **2011** Mike Kelley, *Exploded Fortress of Solitude*, Rizzoli, New York. Mike Kelley, *Arenas*, Skarstedt Gallery, New York. Mike Kelley *Kandors*, Hirmer, Munich. **2009** Mike Kelley *Educational Complex Onwards*, 1995–2008, JRP Ringier, Zurich.



- 1 **Kandor 18B**, 2010, mixed media, 221 x 91.4 x 121.9 cm
- 2 **Harem Night Scene**, 2010, mixed media, dimensions variable; lenticular 93.3 x 118.1 x 8.9 cm
- 3 **Naked Majas (Bettelheim's Genital)**, 2008–2009, acrylic on canvas, wood, enamel; 18 paintings, overall 179.1 x 487.7 x 15.2 cm

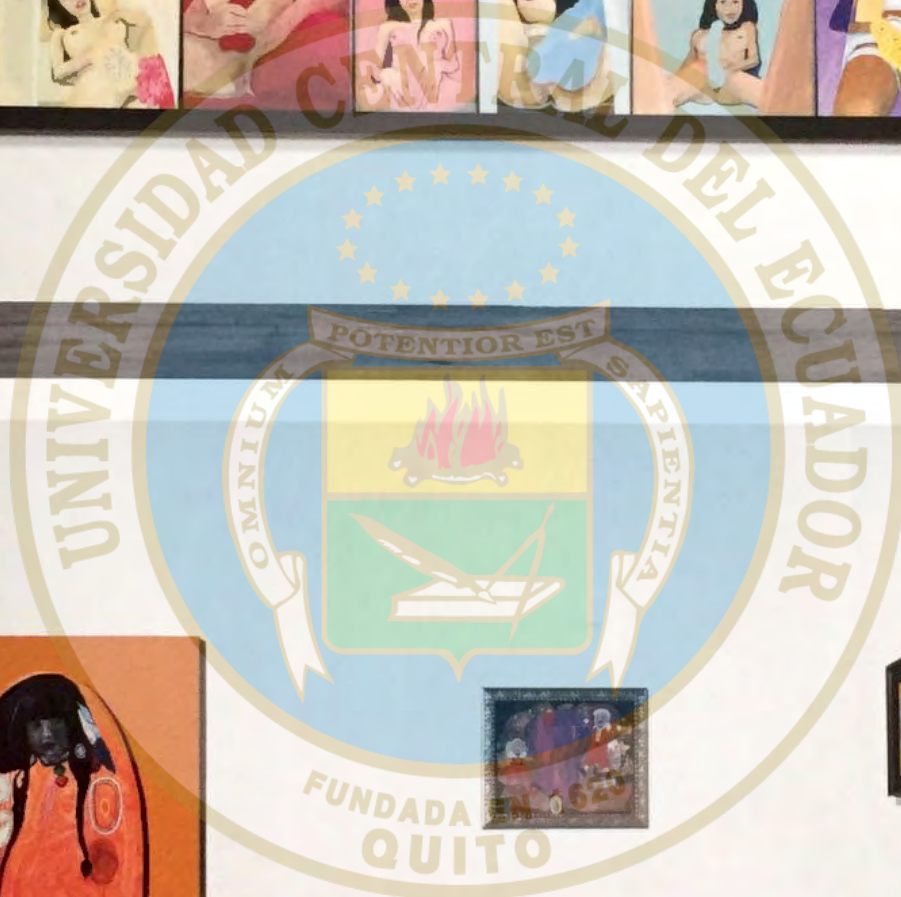
- 4 Installation view, **Mike Kelley: Horizontal Tracking Shots**, Gagosian Gallery, New York, 2009
- 5 **Mobile Homestead**, 2010, in front of the abandoned Central Train Station, Detroit, 2010

«Forse il fallimento del progetto di *Mobile Homestead*, dopo essere stato filtrato dalle istituzioni del mondo dell'arte e dei servizi per la comunità, ha successo come modello della mia convinzione che l'arte pubblica è sempre destinata a fallire a causa della sua fondamentale natura passivo/aggressiva.»

«Talvez o fracasso do projeto *Mobile Homestead*, depois de filtrado através das instituições mundiais artísticas e dos serviços comunitários, terá sucesso como modelo da minha própria convicção de que a arte pública estará sempre condenada ao insucesso devido à sua natureza básica passiva/agressiva.»

«Tal vez el fracaso del proyecto *Mobile Homestead*, después de haber sido filtrado a través de las instituciones del mundo del arte y los servicios comunitarios, triunfa como modelo de mi convicción de que el arte público siempre está condenado al fracaso debido a su naturaleza pasiva/agresiva básica.»









Ellsworth Kelly

1923 born in Newburgh (NY), lives and works in Spencertown (NY), USA

Durante unos notables setenta y tantos años, Ellsworth Kelly ha ido ajustando poco a poco la esencia de la pintura: el color, la línea, la forma y el tamaño. Perteneciente a su reciente serie de dipticos, *Orange Relief with Blue* (2011) está compuesta por una única figura de marcada curvatura en color naranja brillante que destaca sobre un lienzo cuadrangular de un azul luminoso. La pintura se proyecta literalmente desde la pared como si fuera un relieve escultural, cuya tridimensionalidad es intensificada por el carácter gráfico de su silueta. Kelly suele ser asociado con el minimalismo y la pintura *hard edge*, pero sus abstracciones son en última instancia idiosincrásicas y están inspiradas en la observación del mundo natural. Una larga estancia en París gracias a las medidas de la ley G. I. en favor de los veteranos de la Segunda Guerra Mundial en la década de 1950 inspiró sus primeros experimentos con la extracción de detalles del entorno en su obra. El estudio cuidadoso de la naturaleza ha sido la principal inspiración del arte de Kelly, como ponen de manifiesto sus dibujos de plantas tratadas no como especímenes genéricos, sino como personalidades botánicas representadas por medio de su silueta. Como testamento de su amplia influencia interdisciplinaria actual, 2012 vio la primera exposición dedicada a los dibujos de plantas de Kelly, mientras que una escultura exterior, concebida especialmente para su emplazamiento, fue inaugurada en un nuevo edificio de la Barnes Foundation de Filadelfia. Kelly creó una escultura de acero inoxidable de 12 m de altura, cuya superficie tratada por proyección con chorro de microesferas de vidrio contrasta con la piedra caliza del museo y el bronce del exterior. Con las dos columnas unidas que se yerguen hacia el cielo, *Barnes Totem* (2012) recalca los principios geométricos de las formas naturales, salvando así el abismo entre la figuración y la abstracción.

Per più di 70 anni Ellsworth Kelly ha lavorato per affinare i piastri della pittura: colore, tratto, forma e dimensioni. Appartenente alla sua serie recente di dipinti costituiti da due pannelli, *Orange Relief with Blue* (2011) è composto da una tela di colore arancio a forma di ellissi poggiata su una tela rettangolare di colore azzurro. Il quadro si proietta letteralmente dalla parete come un rilievo scultoreo la cui tridimensionalità è accentuata dalla forma grafica. Kelly è spesso associato al minimalismo e all'*hard edge painting*, ma le sue astrazioni sono idiosincratiche, risultato dell'osservazione del mondo naturale. Un lungo soggiorno a Parigi, che poté effettuare negli anni Cinquanta usufruendo dei benefici riconosciuti dalla legge G. I. a favore dei veterani della Seconda Guerra Mondiale, fu la fonte di ispirazione per i primi esperimenti di estrapolazione dei dettagli ambientali. L'attento studio della natura sono rimasti il motivo centrale dell'arte di Kelly, come dimostrano i disegni delle piante non come campioni generici, ma come personalità botaniche viste di profilo. A testimonianza della sua vasta influenza in più campi oggi, il 2012 ha visto la prima mostra dedicata ai dipinti di piante, mentre la scultura esterna realizzata appositamente per un sito è stata inaugurata presso la nuova sede della Barnes Foundation a Filadelfia. Si tratta di un'opera in acciaio alta 12 m la cui superficie patinata è in contrasto con la facciata di pietra calcarea e bronzo del museo. Con le due colonne unite che s'innalzano verso il cielo, l'opera *Barnes Totem* (2012) mette in evidenza i principi geometrici delle forme naturali, riducendo la distanza tra rappresentazione e astrazione.

Com uma idade notável, acima dos 70 anos, Ellsworth Kelly tem vindo gradualmente a aperfeiçoar os elementos essenciais da pintura: cor, traço, forma e dimensão. A sua recente série de pinturas em dois painéis, a obra *Orange Relief with Blue* (2011), é composta por uma tela única delineada em cor de laranja resplandecente, representando uma curva sensacional fixada sobre uma tela retangular de um azul luminoso. A pintura projeta-se literalmente da parede como um relevo escultural, cuja tripla dimensão é intensificada pelo seu contorno gráfico. Kelly é frequentemente associado ao Minimalismo e à pintura de contorno marcado, mas as suas pinturas abstratas são, em última instância, idiossincráticas, obtendo informação através da observação do mundo natural. Uma estadia prolongada em Paris nos anos 50, ao abrigo da lei dos G.I., a favor dos veteranos da Segunda Guerra Mundial, inspirou as suas primeiras experiências, extraindo detalhes do meio ambiente para o seu trabalho. O estudo cuidadoso da natureza continua a ser uma inspiração central da arte de Kelly, como evidenciam os seus desenhos de plantas, não como espécies genéricas, mas como personalidades botânicas expressas no contorno. Como testemunho da sua influência atual de largo alcance e multidisciplinar, em 2012 realizou-se a primeira exposição dedicada aos desenhos de plantas de Kelly, enquanto a sua escultura de exterior para um local concreto foi revelada no novo edifício da Barnes Foundation em Filadélfia. Kelly produziu uma escultura de 12 m de altura em aço inoxidável, cujo acabamento contrasta com a pedra calcária e o bronze exterior do museu. Com as duas colunas unidas, que parecem alcançar o céu, a obra *Barnes Totem* (2012) faz sobressair os princípios geométricos das formas naturais, ultrapassando assim o abismo entre o figurativo e o abstrato.

E.C.



SELECTED EXHIBITIONS →

2012 Ellsworth Kelly: Prints and Paintings, LACMA, Los Angeles; Ellsworth Kelly: Sculpture for a Large Wall, MoMA, New York
2011–2012 Ellsworth Kelly: Plant Drawings, Pinakothek der Moderne, Munich; Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek; Metropolitan Museum, New York
2011 Ellsworth Kelly: Black & White, Haus der Kunst, Munich; Museum Westhafen, Ellsworth Kelly: Wood Sculpture, Museum of Fine Arts, Boston
2010 Ellsworth Kelly: Drawings 1954–62, Irma, Maddestrough; Hugh Lane Gallery, Dublin

SELECTED PUBLICATIONS →

2011 Ellsworth Kelly: Plant Drawings, Pinakothek der Moderne, Schirn Kunstmuseum, Munich; Ellsworth Kelly: Black & White, Haus der Kunst, Munich; Herta and Paul Amirian; Ellsworth Kelly: Wood Sculpture, Museum of Fine Arts, Boston; Ellsworth Kelly: Papers 2004–2010, Matthew Marks Gallery, New York
2009 Ellsworth Kelly: Plumbing through the Folded, Walter König, Cologne; Ellsworth Kelly: Diagrams, Matthew Marks Gallery, New York



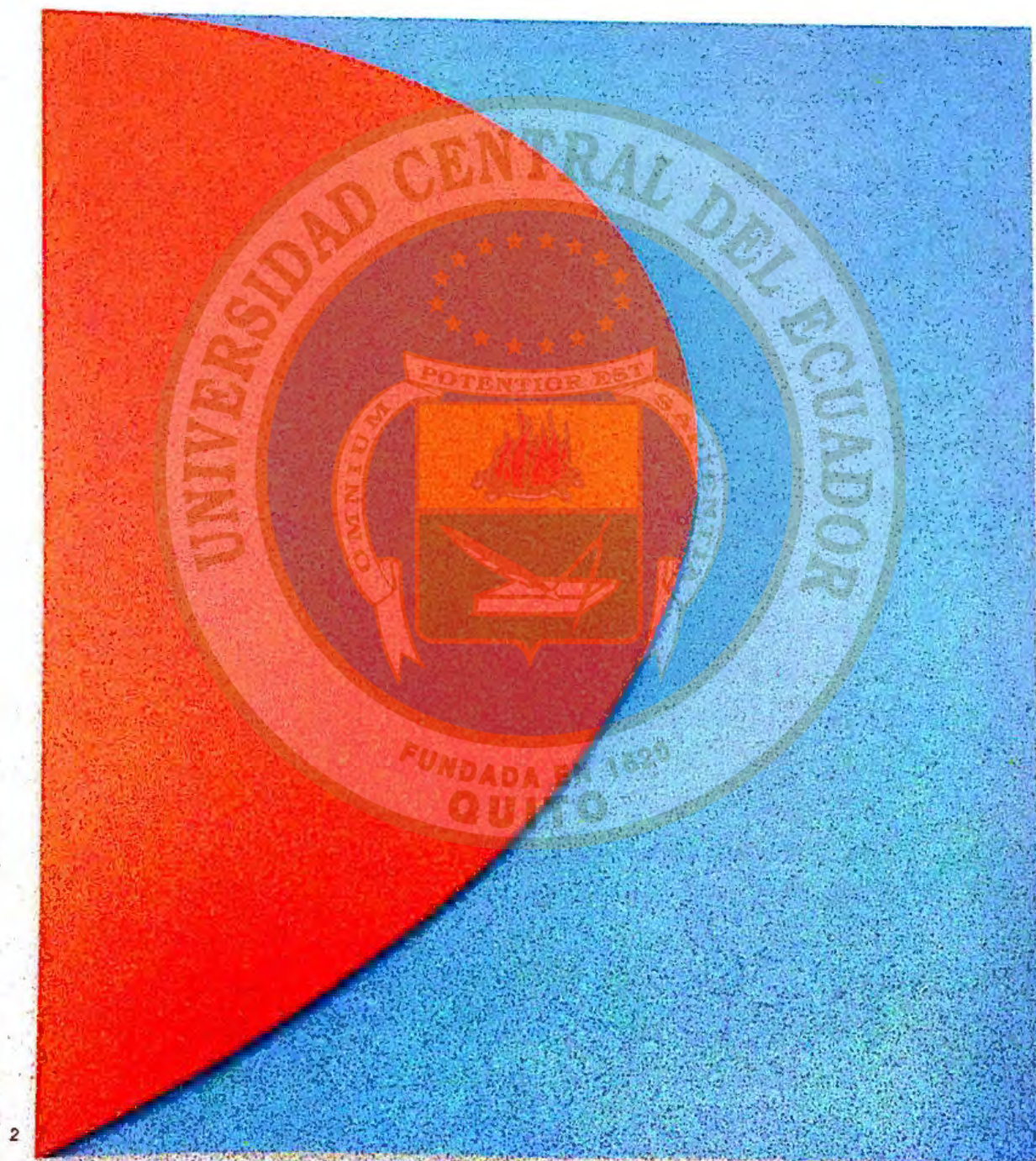
- 1 **Yellow Relief with White**, 2011, oil on canvas, 2 jointed panels, 203.2 x 127.6 x 6.7 cm
 2 **Orange Relief with Blue**, 2011, oil on canvas, 2 jointed panels, 177.8 x 158.1 x 6.7 cm

- 3 **Barnes Totem**, 2011, stainless steel, 1219 x 203 x 51 cm.
 Site-specific installation, The Barnes Foundation, Philadelphia

«Quando dipingo, non penso mai che poi potrò dire "Questo l'ho fatto io". Non ho mai voluto comporre, né ho mai voluto dire "Faccio le curve in questo modo, e faccio di questo un quadrato e di quest'altro un rettangolo".»

«Quando pinto, quero tirar o "eu fiz isto" da pintura. Nunca quis compor. Não queria dizer "faço curvas deste modo e fiz disto um quadrado e daquilo um retângulo".»

«Cuando pinto, quiero prescindir del "yo lo hice". No quiero componer. No quiero decir: "Aquí dibujo una curva, aquí un círculo, y aquí un rectángulo".»





Jeff Koons

1955 born in York (PA), lives and works in New York (NY), USA

Hasta ahora, Jeff Koons ha cosechado sus mayores éxitos con grandes esculturas de acero inoxidable pulido: globos con forma de perro, corazones con lazos y otros motivos aptos para todos los públicos, en su mayoría ya concebidos a mediados de la década de 1990 para la serie *Celebration* y solo realizados posteriormente. La creación posterior *Balloon Swan* (2004-2011) surgió del mismo espíritu, pero incorpora el aspecto escultural casi clásico de la posibilidad de contemplarla desde diferentes perspectivas: vista de lado domina la elegancia y la redondez del cuello de la figura de un cisne; contemplada por delante, la obra es un falo monumental. En la serie *Antiquity*, Koons se remonta aún más lejos, hasta los inicios de la historia. Así, reinterpreta en acero inoxidable, para *Balloon Venus (Magenta)* (2008-2012), una de sus obras favoritas, la *Venus de piedra* de Willendorf. En medio de los tesoros grecorromanos de la Liebieghaus de Fráncfort, la beldad exuberante de Koons reflejaba como un espejo, en imágenes de color, las figuras de mármol que la rodeaban y pudo parecer a primera vista un intruso molesto, hasta que el visitante recordaba que en la Antigüedad muchas esculturas de mármol estaban pintadas efectivamente a todo color. En los cuadros parecidos a un collage de esta serie, Koons incorpora referencias a su propia obra y a la historia del arte, y dibujos a mano alzada con connotaciones eróticas. Esculturas de desnudos de la Antigüedad ante artificiales puestas de sol con un aspecto muy similar a los fondos de la famosa serie *Made in Heaven*, así como imágenes de una sesión de fotos con Gretchen Mol como idolo pin-up femenino sobre un delfín hinchable, con el esbozo de un barquito pintado encima, que también podría representar una vulva... La selección de los motivos está llena de insinuaciones, y casi se podría hablar de una obra madura en la que convergen todos los hilos si no se tratara, más allá de las referencias histórico-artísticas, de lo mismo de siempre.

Jeff Koons, con le sue grandi strutture di acciaio inossidabile lucido (palloni gonfiabili a forma di cane, cuori appesi a fiocchi e altri motivi familiari, concepiti già intorno alla metà degli anni Novanta per la serie *Celebration* e realizzati solo in seguito) è oggi all'apice del successo. L'opera più recente, *Balloon Swan* (2004-2011), condivide lo stesso spirito, con in più, però, l'aspetto quasi classicamente scultoreo della molteplicità dei punti di vista: di profilo prevale l'elegante sinuosità del collo del cigno, mentre frontalmente l'opera diventa un gigantesco simbolo fallico. Nella serie *Antiquity* Koons si spinge fino alla protostoria, reinterpretando in acciaio per *Balloon Venus (Magenta)* (2008-2012) una delle opere a lui care, la *Venere di Willendorf* del periodo paleolitico. Tra i tesori dell'arte greco-romana custoditi presso la Liebieghaus di Francoforte, le statue di marmo circostanti si riflettono nella bellezza pacchiana delle opere di Koons come in quadri a specchio, e parrebbero quasi degli intrusi se non ci si ricordasse che nell'antichità le sculture erano spesso dipinte in colori vivaci. Nei quadri realizzati come collage che compongono la serie, Koons inserisce citazioni tratte dalla sua stessa opera e dalla storia dell'arte, oltre a disegni ingranditi con sfumature erotiche. Antiche sculture di nudi davanti ad artistici tramonti, che sembrano lo sfondo della famigerata serie *Made in Heaven*, con immagini tratte da una sessione fotografica con Gretchen Mol in veste di pin-up su un delfino gonfiabile, con sopra scarabocchiata una barchetta che potrebbe essere anche una vulva... La scelta del motivo è piena di allusioni, e se si volesse parlare di opera matura in cui tutto si sintetizza, non si tratterebbe - oltre ai riferimenti alla storia dell'arte naturalmente - sempre solo di quella.

Jeff Koons alcançou o enorme êxito atual com grandes e resplandcentes esculturas em aço inoxidável, como balões em forma de cão, corações em laços e outros motivos familiares, concebidas muitas vezes já em meados dos anos 90 para a série *Celebration* e produzidas apenas mais tarde. A obra que surgiu mais tarde, *Balloon Swan* (2004-2011), ainda foi criada a partir do mesmo espírito, embora integre o aspeto escultural quase clássico da perspetiva múltipla: de um lado, domina a elegância da curvatura do pescoço do cisne; de frente, a obra torna-se num símbolo fálico monumental. Na série *Antiquity*, Koons expande o âmbito até à Pré-História. Assim, para a sua obra *Balloon Venus (Magenta)* (2008-2012), o artista reinterpreta uma das suas obras de arte preferidas, a *Vénus de Willendorf* da Idade da Pedra, em aço inoxidável. Entre os tesouros greco-romanos da Liebieghaus em Frankfurt, a beleza arredondada das obras de Koon refletia as figuras em mármore circundantes em imagens espelhadas coloridas, pretendendo enquanto intruso penetrante mostrar-se até o observador se lembrar que as esculturas em mármore na Antiguidade eram efetivamente pintadas com cor. Nas pinturas ao estilo de colagem da série, Koons compôs citações oriundas da própria obra, da história da arte e ampliou desenhos manuais com matizes eróticos. Nus da Antiguidade perante ocasos artificiais, que muito se assemelham aos panos de fundo da mal-afamada série *Made in Heaven*, incluindo imagens de uma sessão fotográfica com Gretchen Mol como idolo pin-up em cima de um golfinho insuflável, sob os gatafunhos de um barquinho, que também poderia ser uma vulva... A seleção dos motivos está repleta de alusões, e quase se poderia falar de uma obra madura, na qual todos os caminhos se encontram caso não se tratasse, além das referências de história da arte, sempre do mesmo.



SELECTED EXHIBITIONS →

2012 Jeff Koons: The Painter, Sculptor, Frankfurt am Main, Jeff Koons: The Sculptor, Liebieghaus, Skulpturensammlung, Frankfurt am Main, Jeff Koons, Fondation Beyeler, Riehen 2011 Moustache by Jeff Koons, High Museum of Art, Atlanta, Artist Rooms, Jeff Koons, National Galleries of Scotland, Edinburgh, Picasso to Koons: Artist as Jeweler, Museum of Arts and Design, New York 2010 Jeff Koons: Cracked Egg (fetus), Wadsworth Atheneum, Connecticut, Rye, New York 2009 Jeff Koons: Ampel Series, Serpentine Gallery, London

SELECTED PUBLICATIONS →

2012 Jeff Koons: The Painter and the Sculptor, Schirn, Liebieghaus, Frankfurt am Main, Hatje Cantz, Ostfildern, Jeff Koons: Founders, Beveler, Riehen, Hatje Cantz, Ostfildern, Picasso to Koons: Artist as Jeweler, Museum of Arts and Design, New York 2010 Jeff Koons: Muck & Eggs, Gagosian Gallery, London, Jeff Koons: Galerie Max Hertzler, Holzwand, Berlin 2009 Jeff Koons: Pop Art Series, Serpentine Gallery, London



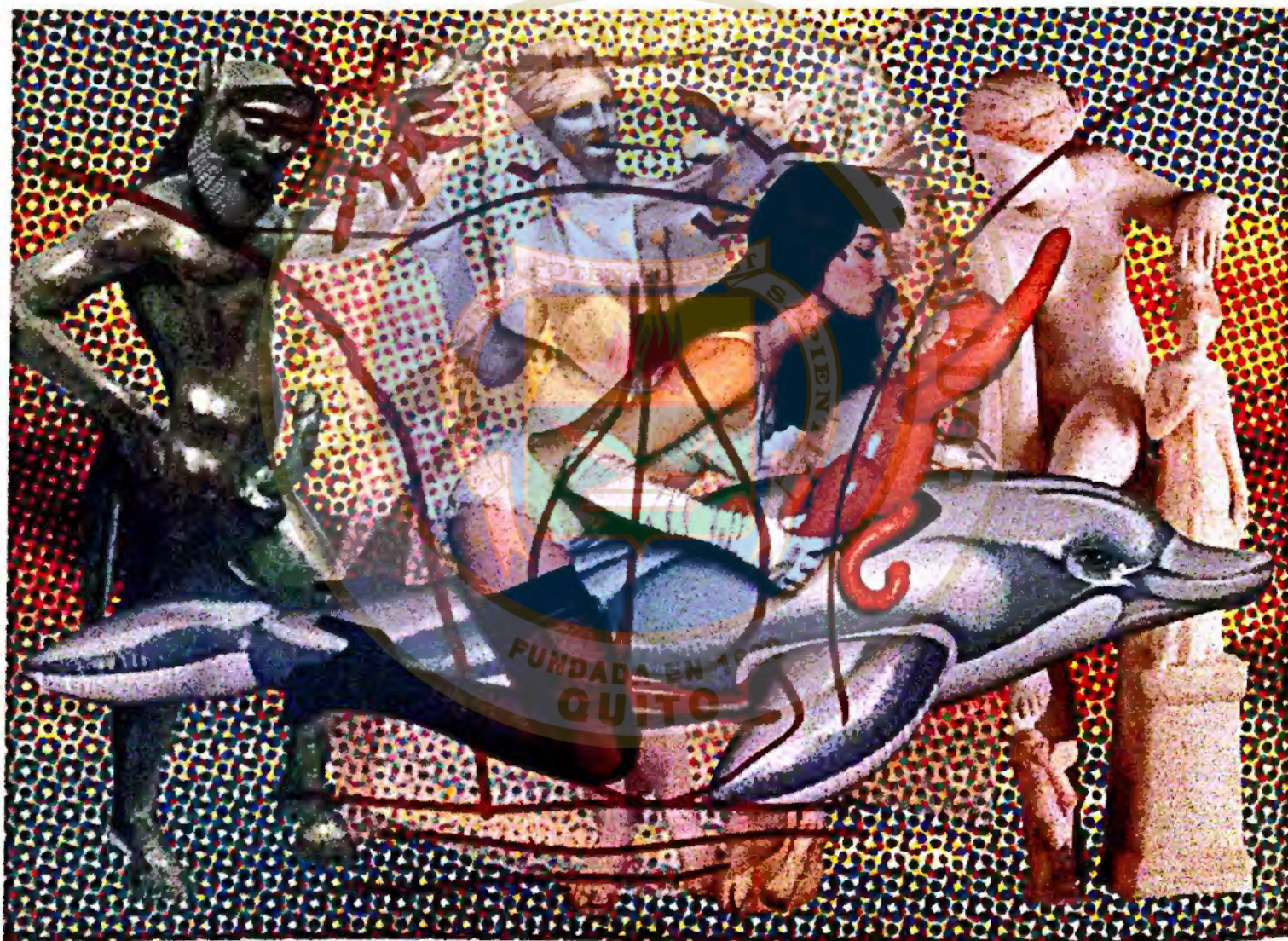
- 1 **Balloon Swan (Magenta)** 2004–2011, mirror-polished stainless steel with transparent colour coating. 350.5 x 302.3 x 238.8 cm. Installation view, Fondation Beyeler, Riehen, 2012
- 2 **Antiquity 2 (Dots)** 2009–2012, oil on canvas. 2591 x 350.5 cm

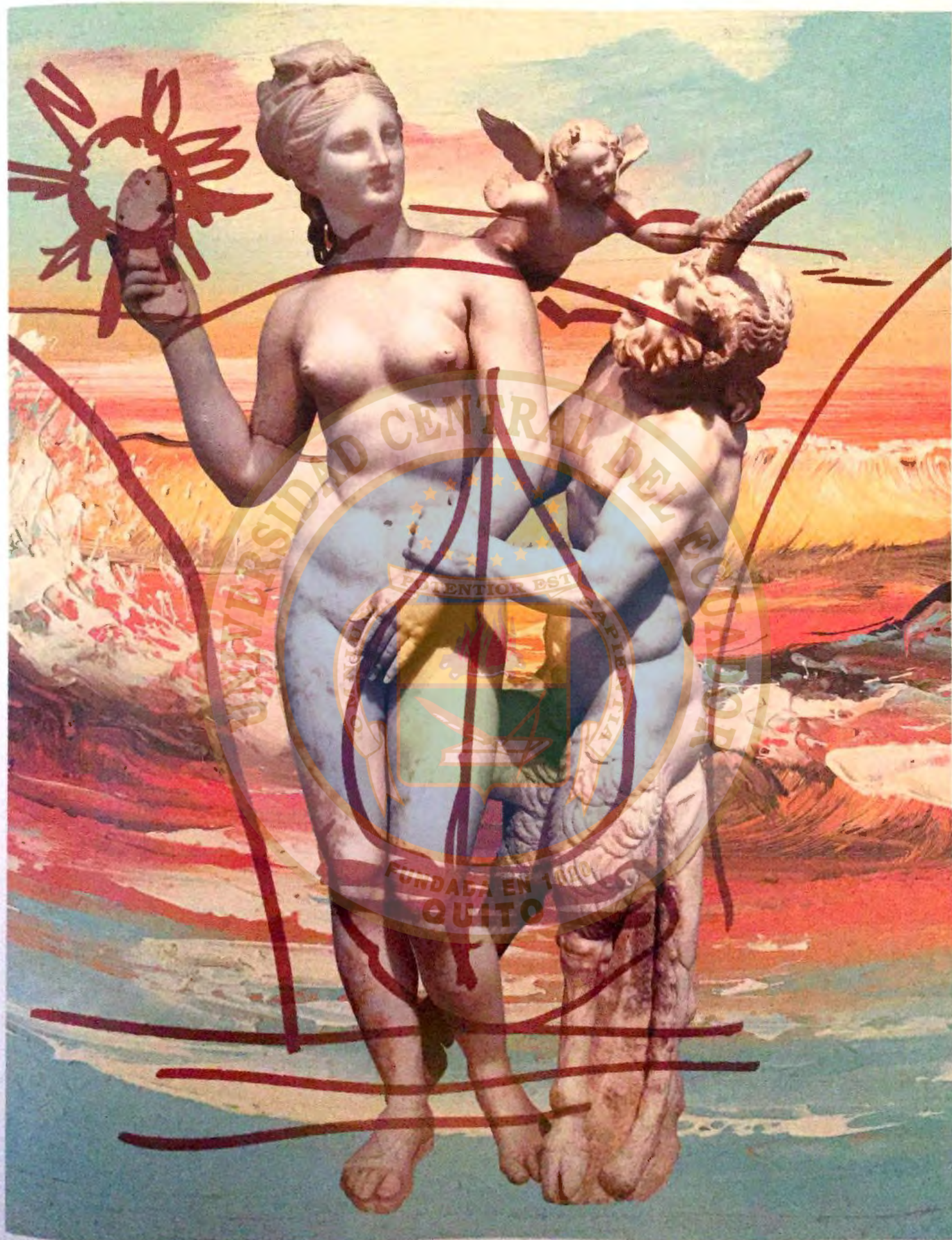
«Se vedo qualcosa che mi eccita, e penso che s'inscriva in un certo vocabolario di lavoro, voglio farla mia»

- 3 **Antiquity 1**, 2009–2012, oil on canvas. 274.3 x 213.4 cm
- 4 **Balloon Venus (Magenta)**, 2008–2012, mirror-polished stainless steel with transparent colour coating. 2591 x 121.9 x 127 cm. Installation view, Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main

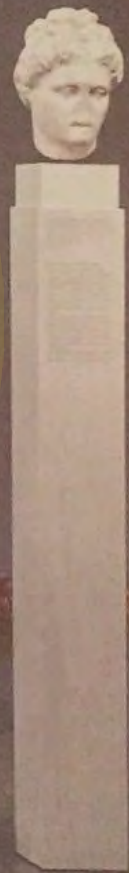
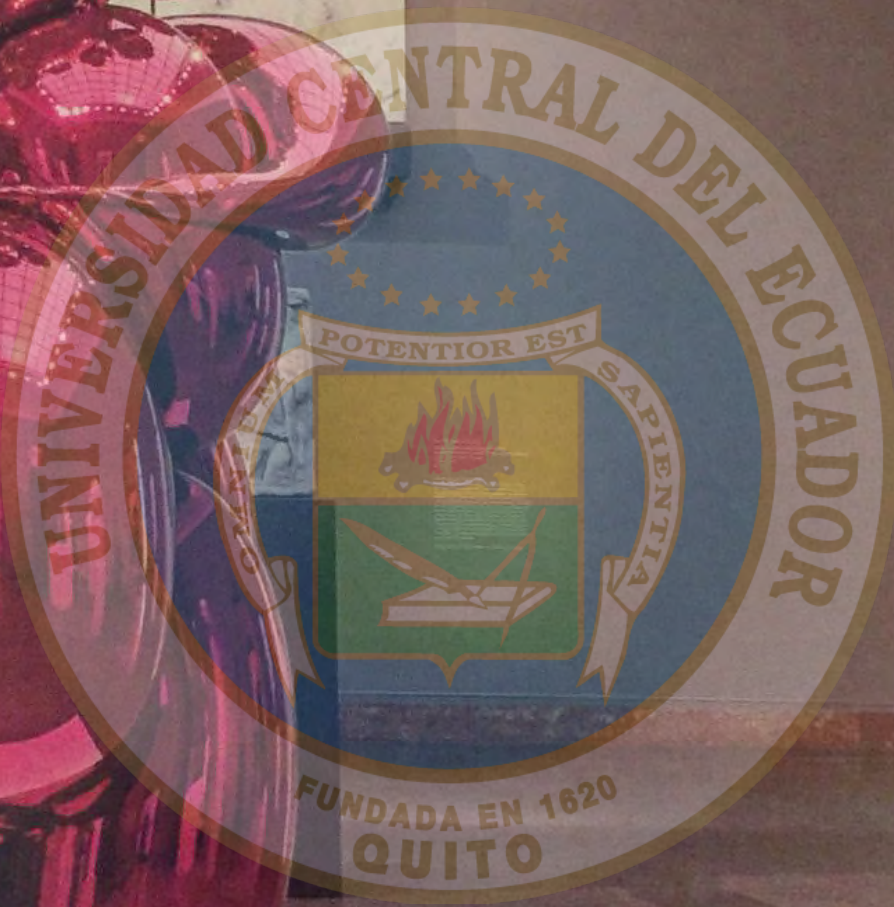
«Se vejo alguma coisa que me entusiasma e penso que acrescenta um certo vocabulário de trabalho, quero abraçá-la e integrá-la.»

«Si veo algo que me entusiasma y pienso que aumenta el vocabulario de la obra, me gusta aprovecharlo e incorporarlo a ella».









Barbara Kruger

1945 born in Newark (NJ), lives and works in New York (NY) and Los Angeles (CA), USA

El arte de Barbara Kruger refleja su actitud: un gran descontento con el estado de cosas y la convicción de que toda conversación y todo acto son políticos, pero también de que «fuera del mercado no hay nada: ni un poco de pelusa, ninguna chaqueta de punto, ninguna mesita de té ni ningún ser humano», como dijo la artista una vez. Esta antigua maquetista y redactora gráfica ya manifiesta desde la década de 1970 su crítica —siempre inclinada del lado feminista— al capitalismo en forma de contundentes montajes de texto e imagen que hurta al sector publicitario y a los medios de comunicación no solo su material gráfico, sino también los modos insistentes de dirigirse al público. Los trabajos de Kruger tienen un insólito carácter directo, casi vociferante: se refieren a ti y te dicen cosas a la cara como «I shop therefore I am», «Your body is a battleground» o, recientemente, «Can money buy you love?». Con *The Globe Shrinks* (2010) amplía esta forma del collage perfeccionada a lo largo de los años hasta convertirla en una videoinstalación multicanal de virtuoso montaje. Los comentarios de Kruger sobre la convivencia, las cuestiones de identidad, la explotación y la exclusión los expresan ahora unos «bustos parlantes» sobredimensionados, interrumpidos una y otra vez por secuencias de imágenes de multitudes o un combate de boxeo de cariz agresivo. Conversan entre sí por encima de distintas proyecciones, se dirigen al espectador y crean una sofisticada red de relaciones e interpelaciones. Así, este trabajo, tal vez el más importante de los últimos años, no solo refleja la conciencia política de Kruger, sino también su buena mano para montar las escenificaciones —pensadas hasta el último detalle y llenas de intención política— de sus instalaciones artísticas.

L'arte di Barbara Kruger parla di un rigoroso atteggiamento di non-soddisfazione per come stanno le cose e della convinzione che ogni discorso e ogni azione abbiano natura politica, ma anche che non ci sia «niente fuori dal mercato: né un batuffolo di polvere né un golfino, né un tavolino da caffè, né un essere umano», come lei stessa ha detto una volta. Ex esperta di layout e photo editor, fin dagli anni Settanta l'artista crea potenti montaggi di testo e immagini, sempre impregnati di femminismo e di critica al capitalismo, che mutuano dalla pubblicità e dai mass media non solo le illustrazioni, ma anche le modalità di espressione aggressive. Le opere della Kruger sono di rara, quasi urlata immediatezza: si rivolgono all'osservatore e gli dicono in faccia cose come: «I shop therefore I am», «Your body is a battleground» oppure, più di recente, «Can money buy you love?». Con *The Globe Shrinks* (2010), l'artista amplia questa forma di collage perfezionata nel corso degli anni fino a creare una brillante videoinstallazione multicanale. I commenti della Kruger sulla coesistenza, le questioni di identità, lo sfruttamento e l'emarginazione oggi vengono espressi da enormi teste parlanti, continuamente interrotte da sequenze di folle o da incontri di boxe che trasmettono l'idea di aggressività. Le teste parlano tra di loro in diverse proiezioni, per poi rivolgersi direttamente al pubblico e creare una complessa rete di riferimenti e connessioni. In questo modo, quella che è forse l'opera più significativa dell'artista degli ultimi anni non solo rispecchia la coscienza politica della Kruger, ma anche la sua volontà di creare installazioni artistiche accurate e mirate fino all'ultimo dettaglio.

A arte de Barbara Kruger é expressa pela postura: uma insatisfação constante com o estado das coisas e a convicção de que cada conversa e cada ação são políticas, mas também de que «não há nada para lá do mercado: nenhum pequeno fio, nenhum casaco de malha, nenhuma mesa de centro e nenhum ser humano» como, certa vez, a artista o verbalizou. Já desde os anos 70 do século passado que esta ex-designer gráfica e editora fotográfica apresenta, constantemente, a sua crítica, também de pendor feminista, às relações capitalistas, sob a forma de poderosas montagens de imagem e texto, que não só se apodera do material imagético da indústria da publicidade e da comunicação como também da abordagem agressiva dessa indústria. As obras de Kruger são de uma franqueza rara, quase gritante: referem-se a ti e dizem-te na cara coisas como «I shop therefore I am», «Your body is a battleground» ou, mais recentemente, «Can money buy you love?». Com *The Globe Shrinks* (2010) amplia esta forma de colagem, aperfeiçoada ao longo de anos, numa instalação de vídeo em vários canais montada com mestria. Os comentários de Kruger sobre a coabitação, questões de identidade, exploração e exclusão são verbalizados por talking heads sobredimensionadas – e constantemente interrompidos por sequências de imagens de multidões ou de uma agressiva luta de boxe. Vão conversando entre si sobre diversas projeções, dirigem-se diretamente ao espetador e estabelecem uma engenhosa rede de relações e discursos. É, desta forma, também esta obra, provavelmente a mais significativa dos últimos anos, não só evidencia a consciência política de Kruger, como também a sua intuição para encenações minuciosamente concebidas e orientadas das instalações artísticas.

D. M.

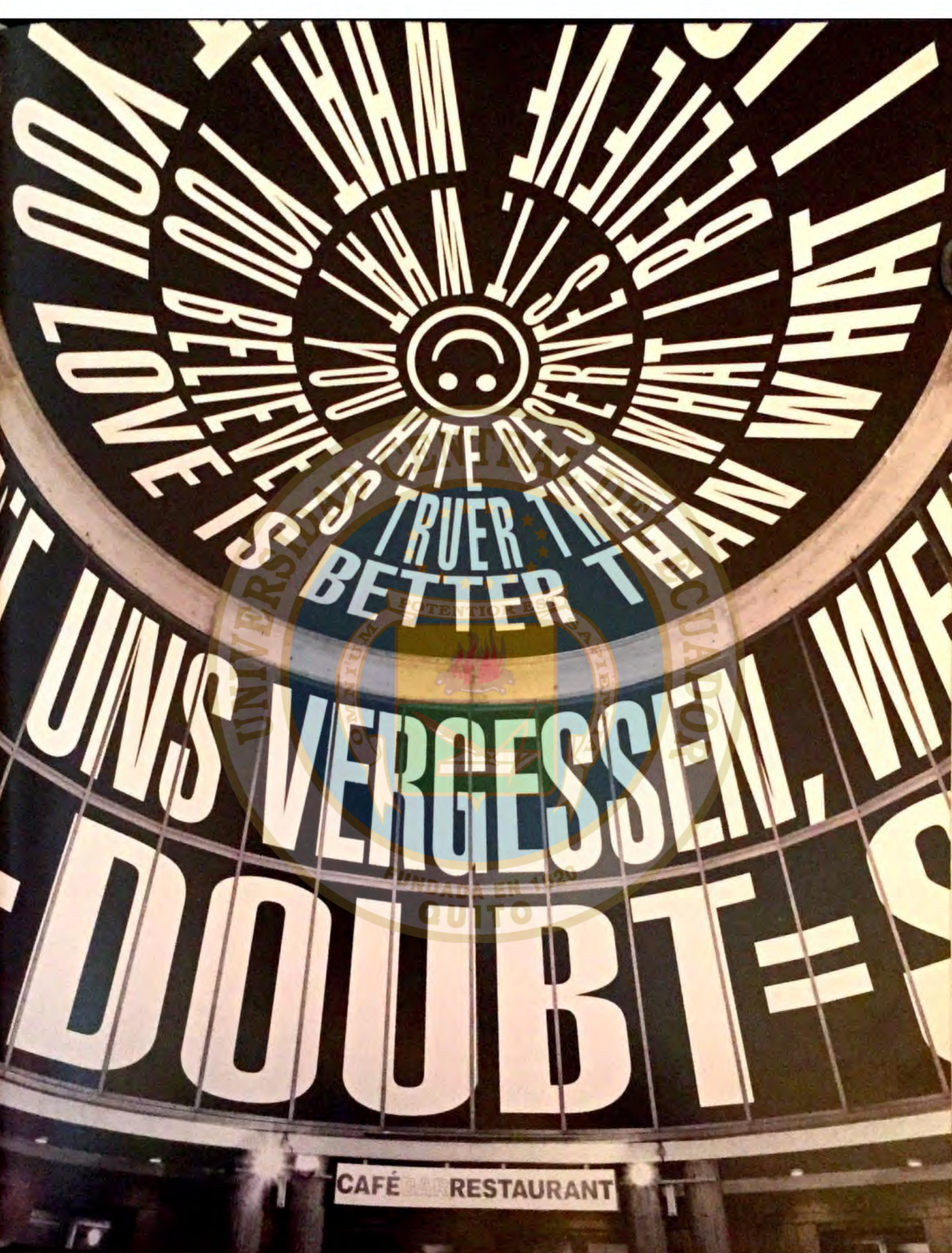


SELECTED EXHIBITIONS →

2012 Barbara Kruger: Questions, Anselmianmer Vienna, Barbara Kruger: Doves/Quail, Hershhorn, Washington, DC **2011** Barbara Kruger: (Im)mobile, der Moderne, Munich, September 11 MoMA PSY New York **2010** Barbara Kruger: Circus, Schirn, Frankfurt am Main, Barbara Kruger: Plenty, Guild Hall, East Hampton **2009** Barbara Kruger: Between Being born and Dying, Lower House, New York, The Future Generation, Metropolitan Museum, New York

SELECTED PUBLICATIONS →

2011 Barbara Kruger: Circus, Schirn, Frankfurt am Main, Walter König, Cologne **2010** Barbara Kruger: Plenty, New York, Barbara Kruger: Money Talks, Skulptur, Fine Art, New York **2009** The Pictures Generation, Metropolitan Museum, New York, Yale University Press, New Haven



1 **Circus**, 2010. Site-specific installation, Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main, 2010

2 **Is there life without pain?**, 2011, print on paper, 84 x 129.8 cm

«Il tema centrale del mio lavoro è: in che modo ci rapportiamo gli uni con gli altri? Le strutture politiche e le gerarchie, il potere e il suo abuso, nonché il culto e tutte le sfumature intermedie si basano sul modo in cui ci comportiamo gli uni con gli altri, che è spesso segnato dalle convenzioni.»

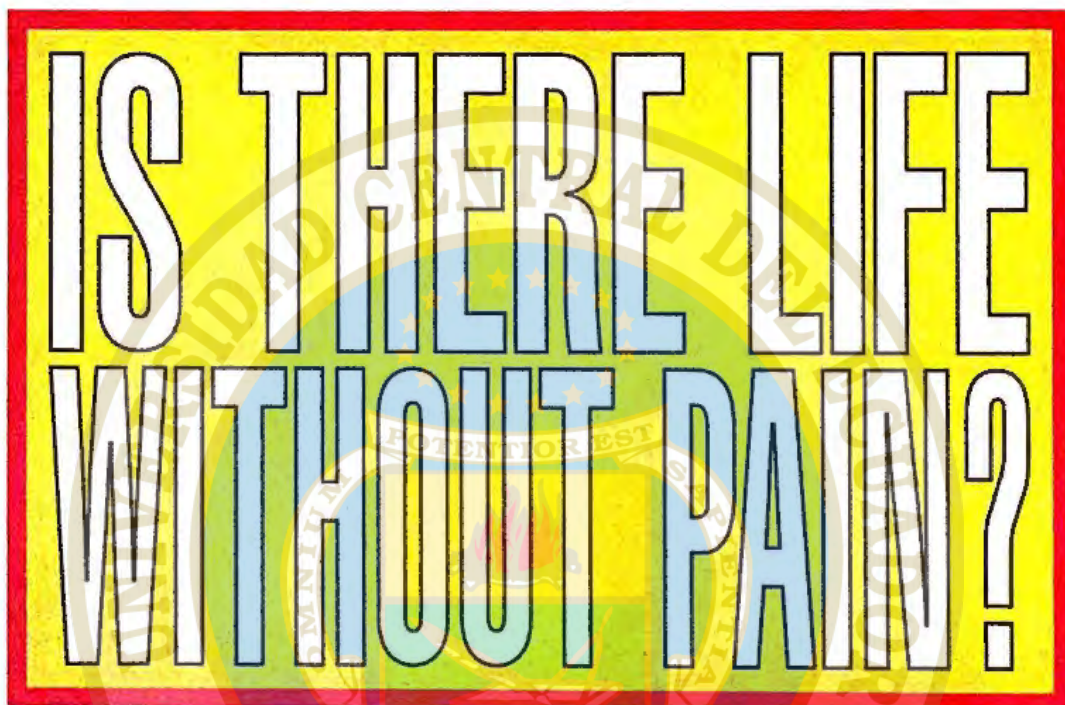
3 **Can money buy you love?**, 2011, print on paper, 84 x 129.8 cm

4 **The Globe Shrinks**, 2010, 4-channel projection, 13 min. Installation views, Sprüth Magers, Berlin, 2010

«O tema central da minha obra é: como lidamos uns com os outros? Estruturas políticas e hierarquias, poder e abusos, bem como respeito e tudo o que de permeio se baseia no nosso comportamento uns com os outros, frequentemente prenhe de convenções.»

«El tema central de mi obra es: ¿cómo nos tratamos mutuamente? Las estructuras políticas y las jerarquías, el poder y los abusos, así como la admiración y todo lo que hay entre medio se basan en nuestro comportamiento mutuo, muchas veces marcado por los convencionalismos.»

2



3





Klara Lidén

1979 born in Stockholm, Sweden, lives and works in Berlin, Germany

Al negociar un paso a través de los residuos de la vida urbana, Klara Lidén usurpa y evita los materiales y referencias que rebusca. En su serie *Untitled (Poster Painting)* (2007-2010), por ejemplo, Lidén presenta paquetes de carteles encolados como los que solemos encontrar pegados unos encima de otros en nuestros entornos urbanos. Los diversos anuncios, que suelen referirse a un acto temporal como el estreno de una película o la celebración de un concierto, quedan desdibujados por el apilamiento y la pintura blanca opaca aplicada a la superficie de cada paquete. Lidén oculta el significado promocional de su material conectándolo con una historia de abstracción y de arte de vanguardia. Ocasionalmente coloca los carteles a modo de puerta que el espectador omite fácilmente, sugiriendo un pasadizo secreto fuera de la sala de exposición, demasiado familiar. Las zonas ocultas que se abren detrás de las superficies visibles obedecen a distintos objetivos. A veces sirven de cuartos oscuros para fiestas y éxtasis colectivos, pero también pueden ser salas de cine, como en su exposición individual en la Serpentine Gallery de Londres en 2010. Para su exposición «Pretty Vacant» (2012) en Nueva York, Lidén creó dentro de la galería un espacio visible, pero discreto, repleto de árboles de Navidad desechados, reflejando el despilfarro del consumo de masas que se genera anualmente cuando los abetos, ya privados de su aura festiva, abarrotan las aceras de toda la ciudad. Las acumulaciones masivas de residuos y detritos que caracterizan gran parte de la obra de Lidén crean fantásticos encuentros con los elementos aparentemente inocuos de la vida urbana contemporánea.

Nello scavarsi un percorso attraverso i detriti di vita urbana, Klara Lidén usurpa e rende persistenti i materiali e i riferimenti che seleziona. Nella sua serie *Untitled (Poster Painting)* (2007-2010), per esempio, la Lidén presenta cumuli dei tipici manifesti incollati con colla di frumento affissi nei nostri ambienti urbani. Le diverse pubblicità, che normalmente si riferiscono a eventi temporanei come l'uscita di un film o la promozione di un concerto, vengono offuscate dal fatto di essere impilate e dalla vernice bianca opaca stesa sulla superficie di ogni cumulo. La Lidén cela il significato promozionale del suo materiale e lo collega a una storia di astrazione e di arte d'avanguardia. Occasionalmente, inoltre, usa i poster come porte che è facile che il pubblico non noti, suggerendo passaggi segreti che portano fuori dallo spazio fin troppo familiare della mostra. Le zone nascoste che si aprono dietro le superfici visibili hanno vari scopi. A volte servono come camere oscure per ospitare feste ed estasi collettive, ma possono anche essere teatri di posa, come nella sua personale alla Serpentine Gallery di Londra nel 2010. Per la sua mostra «Pretty Vacant» (2012) a New York, la Lidén ha creato uno spazio visibile ma discreto all'interno della galleria e lo ha affollato di alberi di Natale scartati, rispecchiando lo spreco consumistico che si verifica ogni anno quando gli abeti, privati del loro alone di festa, vengono stipati sui marciapiedi in tutta la città. Gli accumuli massicci di spreco e di residui che caratterizzano buona parte del lavoro della Lidén generano incontri fantastici con elementi apparentemente innocui della vita urbana contemporanea.

Negociando um caminho por entre os detritos da vida urbana, Klara Lidén usurpa os materiais e referências que, minuciosamente, percorre e opõe-lhes resistência. Na série *Untitled (Poster Painting)* (2007-2010), por exemplo, Lidén apresenta pilhas de cartazes publicitários encolados, com que frequentemente nos deparamos nos nossos ambientes urbanos. Os anúncios individuais, normalmente para um evento transitório, como a estreia de um filme ou um concerto, estão obstruídos, não só por estarem empilhados, como pelo facto de o primeiro cartaz da pilha estar pintado com tinta branca opaca. Lidén oculta, por um lado, o significado promocional do material e, simultaneamente, relaciona-o com uma história de abstração e criação artística vanguardista. Por vezes os cartazes são inclusivamente expostos como portadas que são facilmente ignoradas pelo espectador, sugerindo passagens secretas para sair do espaço demasiado familiar da exposição. As zonas ocultas que se abrem por detrás das superfícies visíveis servem diversos propósitos. Por vezes funcionam como salas escuras para festas e éxtase coletivo, mas também podem ser salas de projeção, como acontece na sua exposição individual na Serpentine Gallery em Londres em 2012. Para a sua exposição «Pretty Vacant» (2012), Lidén criou um espaço discreto, ainda que visível, dentro da galeria, que sobrelotou de árvores de Natal usadas e deitadas fora, refletindo o desperdício massificado do consumismo que se repete todos os anos, quando os pinheiros, já desprovidos da sua aura festiva, se amontoam nos passeios por toda a cidade. As acumulações massificadas de lixo e detritos que caracterizam muitas das obras de Lidén geram encontros fantásticos com os elementos aparentemente inocuos da vida urbana contemporânea. R. K.



SELECTED EXHIBITIONS +

2012 Klara Lidén *Bodies of Society*, New Museum, New York
The New Public Museum, Bolzano 2011 *Illuminations*, 54th Venice Biennale, Venice 2010–2011 Klara Lidén Serpentine Gallery, London, Moderna Museet, Stockholm 2010 Klara Lidén *Rumpfächchen und Rumpferständerchen*, Kunstverein Bonn Klara Lidén *Always Be Miserable*, Jeu de Meubles, Paris 2009 Klara Lidén *Never Come Back*, Kunsthaus Fregene, Berlin, Kunsthaus, Klara Lidén *The Teenage Room*, Nordic Pavilion, 53rd Venice Biennale, Venice

SELECTED PUBLICATIONS +

2012 Klara Lidén *Bodies of Society*, New Museum, New York
The New Public Museum, Bolzano, Walter König, Cologne
2011 Klara Lidén *Rumpfächchen und Rumpferständerchen*, Kunstverein Bonn, Kerber Bielefeld, Illuminations, Fondation La Biennale di Venezia, Venice 2010 Klara Lidén Serpentine Gallery, London
Moderna Museet, Stockholm, Walter König, Cologne



1 **Unheimlich Manöver**, 2007, installation of everything in the artist's apartment, dimensions variable, installation view, Moderna Museet, Stockholm, 2010

2/3 **Pretty Vacant**, 2012, installation views, Reena Spaulings Fine Art, New York, 2012

4 **Der Mythos des Fortschritts (Moonwalk)**, 2008, video, colour, sound, 4 min

5 **Untitled (Poster Painting) series**, 2010, installation view, Serpentine Gallery, London, 2010

«Una parte di me è come una ballerina dilettante o una performer che vuole restituire idee di ritmo all'attività del costruire [...] La questione del riappropriarsi di spazi urbani privatizzati inizia sempre in qualche modo dal corpo, dal suo modo di muoversi e dalle temporalità che esso mette in gioco quando lavora o si apre spazi di non-lavoro all'interno del lavoro»

«Parte de mim é aquela bailarina ou interprete amadora, que pretende devolver as ideias de ritmo à atividade de criar [...] A questão sobre a reapropriação do espaço urbano privatizado começa sempre, de algum modo, com o corpo, as formas de movimentação e as temporalidades que este assume quando vai para o trabalho ou abre espaços de não-trabalho no trabalho»

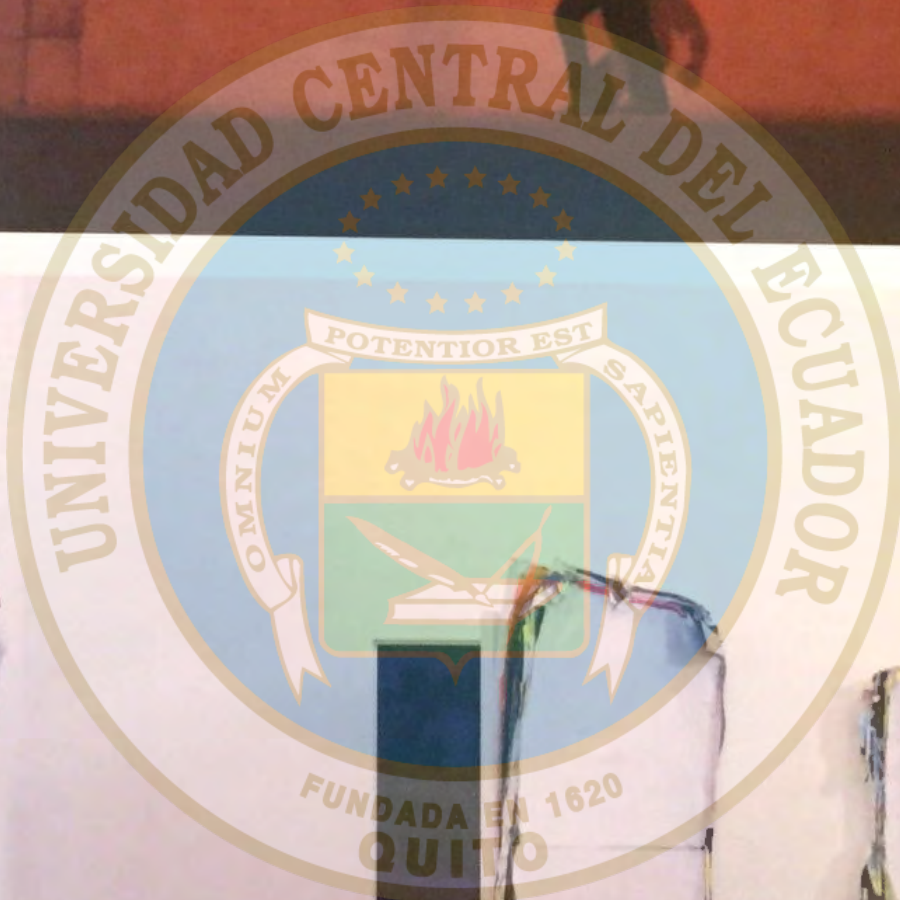
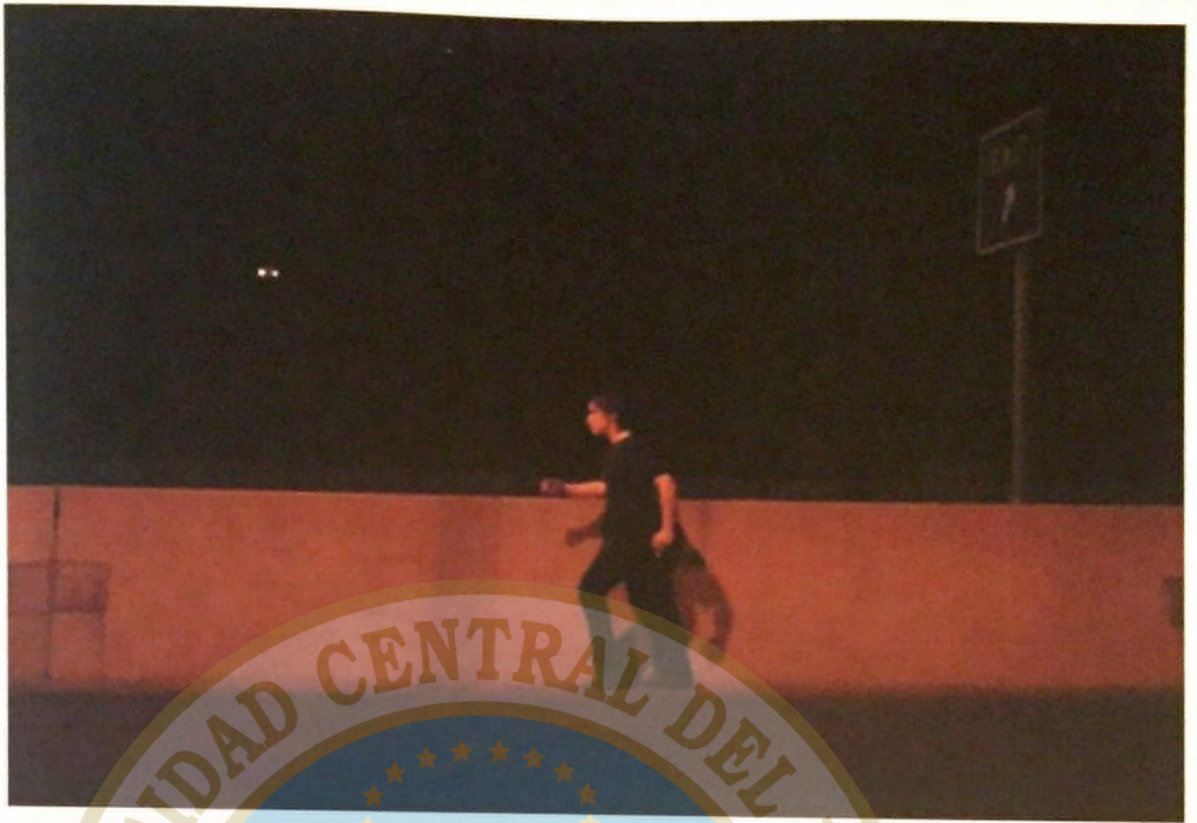
«Una parte de mí es esa bailarina o artista aficionada que quiere reintroducir ideas de ritmo en la actividad constructora [...] La cuestión de reapropiarse del espacio urbano privatizado comienza siempre, de alguna manera, con el cuerpo, sus modos de moverse y la temporalidad en que se inserta cuando va al trabajo o abre espacios de no trabajo en el trabajo.»

2



3





Brice Marden

1938 born in Bronxville (NY), lives and works in New York (NY), USA

A lo largo de su carrera, los cuadros de Brice Marden han ido incorporando muchos rasgos diferentes, pero sobre todo la atmósfera de la luz mediterránea, y el arte y la cultura asiáticos han sido hasta hoy importantes influencias. Ambas, con un colorido intensificado y gestos caligráficos, muestran que el artista se ha alejado del minimalismo estricto, estilo que en su día marcó de forma tan impactante su técnica pictórica monocroma. Las pinturas actuales al óleo sobre mármol surgieron en la isla griega de Hydra. Los colores luminosos reflejan la luz del Mediterráneo y producen interesantes tensiones entre el material utilizado y la superficie pictórica. Las placas de mármol de Marden presentan reducidos campos de color y líneas a lápiz, con lo que las vetas naturales del material forman parte de las composiciones geométricas. Su fluida aplicación del óleo relaciona la técnica pictórica con la geología de las formaciones de piedra, mientras que el material rememora la escultura griega. Asimismo, sus trabajos también presentan rasgos contemporáneos como es el caso de la pintura sobre mármol *For Blinky* (2011) o *Polke Letter* (2010-2011), una de las famosas abstracciones lineales caligráficas de Marden, homenaje a su colega contemporáneo fallecido. La parte central de esta serie de óleos sobre lienzo titulada *Letter* está cubierta asimismo por entre dos y cuatro formaciones lineales de diversos colores entrecruzadas, mientras que los márgenes izquierdo y derecho están enmarcados por una franja vertical gris. Estas composiciones se inspiraron en un poema chino del siglo XI, cuya caligrafía queda enmarcada por Marden con bordes verticales monocolors. La alusión al arte asiático antiguo enmarca la movilidad visual del resto de la pintura sin menoscabar por ello la fluidez de las líneas y el atractivo juego visual de los diversos grupos cromáticos.

Nel corso della sua carriera Brice Marden ha introdotto nei suoi dipinti vari riferimenti, ma sono soprattutto le atmosfere luminose del Mediterraneo e l'arte e la cultura asiatiche ad avere ancor oggi un ruolo importante. Emergono nella marcata cromaticità e nei giochi di linee che si distaccano nettamente dallo stretto minimalismo e dalla monocromia del primo periodo. Gli oli su marmo di oggi sono nati nell'isola greca di Hydra. I colori luminosi richiamano la luce dell'isola mediterranea e creano interessanti tensioni tra materiale e superficie pittorica. Nelle tavole di marmo di Marden la presenza del colore e dei tratti di matita è ridotta al minimo, integrando nelle composizioni geometriche le venature naturali del marmo. I delicati colori a olio creano un legame tra pittura e geologia, mentre il materiale richiama alla mente le sculture greche. Non mancano, però, i riferimenti contemporanei, come ad esempio in *For Blinky* (2011) o in *Polke Letter* (2010-2011), una delle sue astrazioni lineari più famose, che rappresentano un omaggio ai contemporanei defunti. La parte centrale di questa serie di dipinti a olio su tela è costituita da un intreccio di linee di colori diversi, contornato a destra e a sinistra da una fascia grigia. La loro origine è da ricondursi a una poesia cinese dell'XI secolo che Marden aveva visto trascritta incorniciata da bordi verticali a tinta unita. Il riferimento all'antichità orientale completa la vivacità visiva del dipinto, ma non interferisce con la fluidità delle linee e con l'intreccio otticamente affascinante dei vari colori.

As pinturas de Brice Marden adotaram várias referências ao longo da carreira do artista, compondo, sobretudo, a disposição da luz do espaço mediterrâneo e a arte e a cultura asiáticas, as influências principais até hoje. Estas apresentam-se na cor reforçada e nos gestos caligráficos, muito distanciados do estricto Minimalismo que tão surpreendentemente marcou o modo de pintar monocromático do período inicial de Marden. As atuais pinturas a óleo sobre mármore foram criadas na ilha grega de Hydra. Com cores luminosas, refletem a luz da ilha mediterrânica e produzem tensões interessantes entre o material e a superfície pictórica. As placas de mármore de Marden contêm campos de cores minimalistas e linhas a lápis, pelo que os veios naturais tornam-se parte das composições geométricas. A tinta a óleo aquosa relaciona a prática pictórica com a geologia das formações das pedras, enquanto o material remete para as esculturas gregas. No entanto, também é possível encontrar referências atuais, como na pintura sobre mármore *For Blinky* (2011) ou na obra *Polke Letter* (2010-2011), uma das conhecidas abstrações de linhas caligráficas de Marden, que honra os contemporâneos falecidos. A parte central da série *Letter*, pintada a óleo sobre tela, está respetivamente coberta por um enredado de duas ou quatro cores diferentes, enquanto a esquerda e à direita a obra é emoldurada por uma faixa cinzenta. As composições foram criadas imitando um poema chinês do século XI, cuja caligrafia Marden viu ser composta com margens verticais de uma só cor. A referência à Antiguidade asiática envolve agora a movimentação visual da restante pintura sem, no entanto, interferir no fluxo das linhas e na sugestiva mudança visual entre as diferentes redes de cor.

J. G. S.



SELECTED EXHIBITIONS

2012 *Contemporary Painting: 1960 to the Present*, SFMOMA, San Francisco; *Immense Immensity*, The Hammer Museum, Los Angeles; *Museum of Contemporary Art San Diego* 2011 *Surface Support*, Pirelli, The 100th Motorhome in the Guggenheim Collection, Guggenheim Museum, New York 2010 *Calder to Warhol*, SFMOMA, San Francisco / 2009 *Compass in Hand*, MoMA, New York

SELECTED PUBLICATIONS

2012 *Brice Marden*, Thomas Anthony Fine Art, Tübingen 2010 *Brice Marden: Letters*, Matthew Marks Gallery, New York 2009 *Compass in Hand*, MoMA, New York



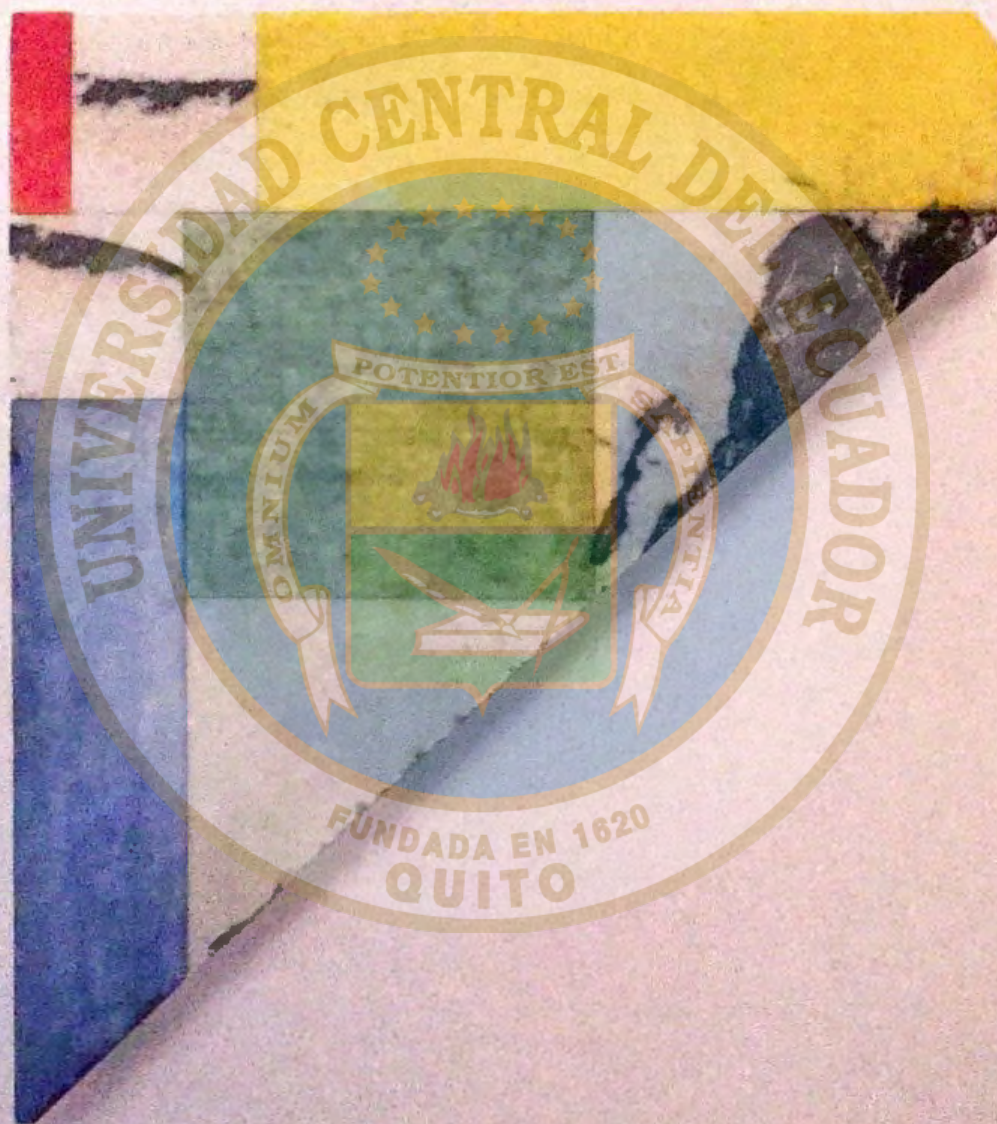
- 1 #10, 2011, oil and graphite on marble, 60 x 40 cm
 2 Formal Marble, 2011, oil and graphite on marble, 72 x 64 cm

«È difficile ammirare i quadri, perché sollecita la mente, l'immaginazione e il corpo. Richiede, insomma, un coinvolgimento totale.»

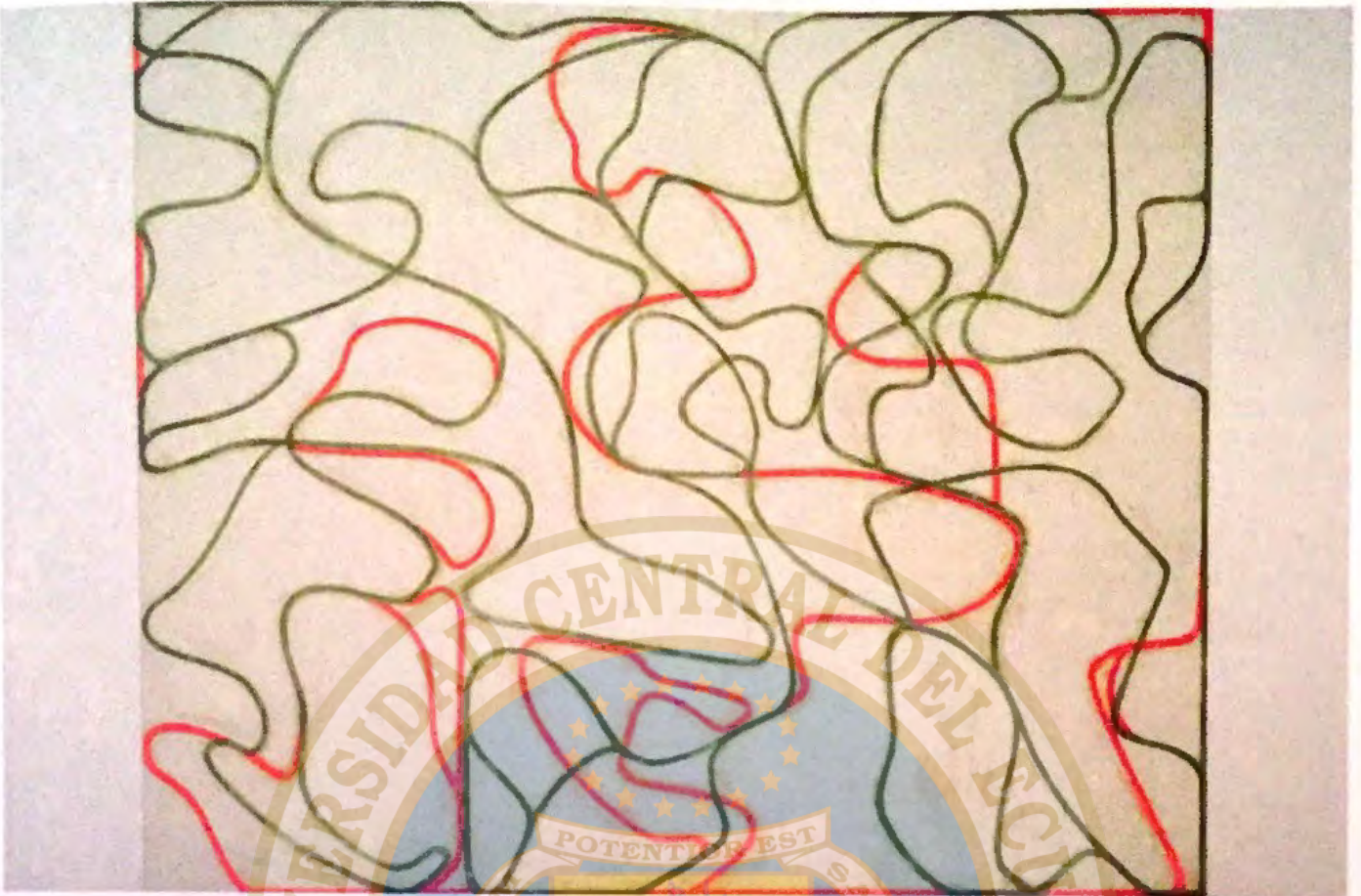
- 3 Summer Letter, 2010, oil on linen, 244 x 366 cm
 4 Third Letter, 2006–2009, oil on linen, 244 x 366 cm

«É difícil olhar para as pinturas. Deve-se ser capaz de harmonizar todo o tipo de coisas existentes na mente, na imaginação, em todo o corpo.»

«Es difícil observar cuadros. Hay que ser capaz de aunar todo tipo de cosas en la mente, en la imaginación, en todo el cuerpo.»



3



4



Marepe

1970 born as Marcos Reis Peixoto in Santo Antônio de Jesus, lives and works in Santo Antônio de Jesus, Brazil

En lugar de sentirse desanimado por la tensión irreconciliable entre lo local y lo global, Marepe emprende el proceso opaco de introducir su práctica cultural localizada, con base en Bahia, en el noreste de Brasil, en un mercado de arte globalizado. Antes de su primera exposición individual en una galería neoyorquina dijo: «No conozco EE. UU., así que veo esto como una especie de descubrimiento mutuo». La filosofía del artista de aprender a través de la interacción social, casi como sus predecesores neoconcretistas Lygia Clark y Hélio Oiticica, es inherente a una obra que requiere la participación del espectador para considerarse completa. La pieza emblemática de Marepe, *Embutido Recôncavo* (2003), divide una vivienda de tamaño natural en cuatro partes iguales colocadas sobre ruedas, invitando a los espectadores a reconfigurar la arquitectura casera y emulando a las personas de su región natal que se las ingenian para resolver con sus propias manos la crónica escasez de viviendas. El tema resurge a menudo en su obra, pero más en forma de fragmentos, como un tejado o un hueco de ventilación, donde la notable ausencia de morada refleja las crecientes desigualdades de la globalización. Mientras el tesoro de objetos populares del interior brasileño del que se ha apropiado el artista se alinea con el concepto del *ready-made* de Duchamp, Marepe, quien califica sus esculturas de «necesarias», redirige artículos producidos industrialmente hacia su existencia social heterogénea. Además de cambiar el contexto, las esculturas manipulan las formas físicas del objeto con re combinaciones características que añaden el capricho a la familiaridad, como una fila de lavabos colocados de costado que parece una oruga.

Invece di sentirsi scoraggiato della tensione inconciliabile tra locale e globale, Marepe aderisce al processo opaco di introdurre il suo modo di fare arte culturalmente localizzato nello stato di Bahia, nel nord-est del Brasile, in un mercato dell'arte globalizzato. Alla vigilia della sua prima personale in una galleria di New York ha detto: «Non conosco l'America, e quindi la vedo come una sorta di esplorazione reciproca». La sua filosofia dell'apprendimento attraverso l'interazione sociale, che somiglia a quella dei suoi antecedenti neo-concretisti Lygia Clark e Hélio Oiticica, è intrinseca a un lavoro che chiede di considerare completa la partecipazione degli spettatori. Il pezzo più tipico di Marepe, *Embutido Recôncavo* (2003) suddivideva un'unità abitativa di dimensioni reali in quattro parti uguali su ruote, richiedendo agli spettatori di riconfigurare questa architettura fai-da-te, un po' come la gente della regione natale di Marepe ricorre all'artigianato innovativo per risolvere la cronica mancanza di alloggi. Questo tema riemerge spesso nel suo lavoro, ma in frammenti, come un tetto o un pozzo di ventilazione solitario, in cui la lampante assenza di una dimora correlata mette in evidenza le ineguaglianze acute dalla globalizzazione. Mentre gli oggetti popolari dell'entroterra del Brasile appropriati dall'artista sono il linea con il concetto di *ready-made* di Duchamp, Marepe (che considera le sculture «necessarie»), reindirizza prodotti industriali verso la loro eterogenea esistenza sociale. Oltre a spostare il contesto degli oggetti, le sue sculture ne manipolano le forme fisiche ricombinandole in un modo caratteristico che dà un tocco di stravaganza al familiare, come nel caso di una fila di lavabi sovrapposti di lato, che ricorda un bruco.

Em vez de se sentir desencorajado pela tensão irreconciliável entre o local e o global, Marepe adota o processo opaco de introduzir a sua prática cultural localizada, situada na Bahia, no nordeste do Brasil, no mercado globalizado da arte. Antes da sua primeira mostra individual na galeria de Nova Iorque, o artista disse: «Não conheço a América, portanto vejo-a como uma espécie de exploração mútua». A filosofia do artista de aprender através da interação social, muito como os seus antecessores neoconcretistas, Lygia Clark e Hélio Oiticica, é intrínseca ao trabalho que requer a participação do observador para ser considerada completa. A obra emblemática de Marepe, *Embutido Recôncavo* (2003), unia uma unidade habitacional em escala real em quatro secções iguais sobre rodas, solicitando aos observadores que reconfigurassem a arquitetura «faça você mesmo» e imitassem a forma como as pessoas na sua região de origem recorrem ao trabalho artístico inovador para solucionar o problema crónico de falta de habitação. O tema ressurge frequentemente na sua prática, mas essencialmente em fragmentos, como um telhado ou uma coluna de ventilação autónoma, onde a notória ausência de habitação corresponde às desigualdades acentuantes de globalização. Enquanto a coleção de objetos populares apropriados pelo artista do interior do Brasil se alinha com o conceito de *ready-made* de Duchamp, Marepe – que se refere às suas esculturas como «indispensáveis» – reencaminha os itens industrialmente produzidos em direção à sua existência social heterogênea. Para além de se desviarem do contexto, as esculturas manipulam as formas físicas dos objetos com recombinações características que acrescentam o capricho à familiaridade, como uma fila de lavatórios alinhados como lagartas.

E. C.



SELECTED EXHIBITIONS →

2011 Marepe: A Boca, Inhotim, Brumadinho, A Giant By Thine Own Merit, FIAM Valencis
2009–2011 Investigations of a Dog Works from the FACE Collection, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turin
La Maison Rouge, Paris, Elipse Foundation Art Centre, Cascais, Magasin 3, Stockholm, Deste Foundation, Athens
2009 After Utopia: A View on Brazilian Contemporary Art, Centro Luigi Pecci, Prato
2008–2011 Mexico: Expected/Unexpected, La Maison Rouge, Paris
MOCAA, Long Beach

SELECTED PUBLICATIONS →

2011 Investigations of a Dog, FACE, JRP Ringier, Zurich
2009 After Utopia: A View on Brazilian Contemporary Art, Centro Luigi Pecci, Prato
2008 Mexico: Expected/Unexpected, Page, Lyon



- 1 **A Bica**, 1999–2011, steel wire, iron structure attached to the roof, 600 x 600 x 600 cm. Site-specific installation, Instituto Inhotim, Brumadinho
 2 **Construção 1**, 2010, iron, wood, 70 x 40 x 80 cm

«Sono un artista che usa le mani e mi piacciono le cose fatte con le mani: il muratore che costruisce la casa, la sarta che fa i vestiti. Tutto questo è fatto a mano.»

- 3 **Metamorfose**, 2010, aluminium basins, wood, 70 x 380 x 70 cm
 4 Installation view, *Marape: Os últimos verdes*, Galeria Luisa Strina, São Paulo, 2010

«Sou um artista da mão e gosto de coisas feitas manualmente: o pedreiro que constrói a casa, o alfaiate que faz as roupas. Tudo isto é feito à mão.»

«Soy un artista manual y me gustan las cosas hechas a mano: el albañil que construye la casa; el sastre que confecciona la ropa. Todo esto se hace a mano.»





Beatriz Milhazes

1960 born in Rio de Janeiro, lives and works in Rio de Janeiro, Brazil

Las pinturas abstractas de Beatriz Milhazes, rebosantes de colores, flores y solanas tropicales inspiradas en su Rio de Janeiro natal, ensalzan, en vez de denigrar, la decoración como finalidad del medio. Mientras que los temas proceden a menudo de la observación directa de la naturaleza, están fuertemente filtrados, en consonancia con la historia de «canibalismo cultural» brasileño, a través de lecciones de color, temporalidad y espacio aprendidas de su linaje moderno nativo, como Tarsila y Hélio Oiticica, y sus colegas europeos, como Henri Matisse, Piet Mondrian y Bridget Riley. Las imágenes de Milhazes están creadas sin utilizar directamente el pincel: la artista pinta los temas sobre film transparente, espera que se sequen y acto seguido las traslada al lienzo a modo de calcomanía, separando el plástico de la pintura una vez esta se ha fijado. El film, que retiene restos de pintura, se vuelve a utilizar para otros cuadros, de manera que cada superficie moteada da la impresión, a pesar de sus colores brillantes y la precisión casi industrial de sus formas, de ser vieja como una valla publicitaria ajada, como se ve en los patrones de pétalos psicodélicos estratificados de *Gamboa Seasons* (2010), sus cuatro telas dedicadas a los cambios estacionales brasileños. Recientemente, Milhazes ha realizado incursiones en la arquitectura y la escultura: en 2009 pegó recortes de vinilo de sus temas típicos en las paredes de vidrio de la Fondation Cartier, filtrando la luz del día a través de su paleta de colores y resaltando los efectos inmatrimales del diseño de Jean Nouvel. En 2010 experimentó con el vidriado de baldosas hechas a mano para crear un suelo cerámico para Art Basel y en 2011 presentó su primera obra escultórica en la Fondation Beyeler: un móvil formado por adornos de las carrozas del desfile de carnaval de Río.

I quadri astratti di Beatriz Milhazes, ricchi di colori tropicali, fiori e luce solare ispirati dalla sua Rio de Janeiro, sostengono, anziché denigrare, gli scopi decorativi del mezzo pittura. Anche se spesso i motivi provengono dall'osservazione in prima persona della natura, essi, in linea con la storia di «cannibalismo culturale» del Brasile, sono spesso pesantemente filtrati attraverso lezioni di colore, temporalità e spazio sia del suo retaggio autoctono modernista, da Tarsila a Hélio Oiticica, sia dei loro colleghi europei come Henri Matisse, Piet Mondrian e Bridget Riley. Le immagini della Milhazes sono costruite senza pennellata diretta: dipinge i motivi su una pellicola di plastica trasparente, attende che si asciugano e poi li applica alla tela con il metodo della decalcomania, asportando infine la pellicola. Quest'ultima, che conserva tracce di vernice, viene poi riutilizzata per altri dipinti, in modo che ogni superficie, nonostante i suoi colori vivaci e la precisione quasi industriale delle forme, appare invecchiata come un cartellone pubblicitario che si sta scrostando. Lo si può vedere nei motivi psichedelici e stratificati dei petali di *Gamboa Seasons* (2010), le sue quattro tele dedicate ai cambiamenti stagionali in Brasile. Recentemente, l'attività della Milhazes si è estesa in esplorazioni architettoniche e scultoree: nel 2009 fissa forme ritagliate in vinile con i suoi motivi caratteristici sulle pareti di vetro della Fondation Cartier, diffondendo la luce in entrata con la sua tavolozza di colori e accrescendo così l'effetto immateriale del progetto di Jean Nouvel. Nel 2010, fa esperimenti con piastrelle smaltate a mano per creare un pavimento in ceramica per Art Basel, e nel 2011 presenta il suo primo lavoro scultoreo alla Fondation Beyeler: un mobile composto da ornamenti provenienti da carri allegorici usati per il Carnevale di Río.

As pinturas abstratas de Beatriz Milhazes, concebidas a partir de cores tropicais, flores e raios de sol, inspiradas no seu Rio de Janeiro natal, em lugar de denegrir, defendem o decorativo como o propósito do meio. Apesar de os motivos advirem frequentemente da observação original da natureza, eles estão, atinhados com a história do Brasil do «canibalismo cultural», fortemente filtrados através dos ensinamentos sobre a cor, a temporalidade e o espaço, quer a partir da sua linhagem de origem modernista, como Tarsila e Hélio Oiticica, quer da sua cultura europeia, com Henri Matisse, Piet Mondrian e Bridget Riley. As imagens de Milhazes são construídas sem a utilização direta do pincel: a artista pinta motivos sobre uma folha de plástico transparente, espera que estes sequem e depois aplica-os sobre tela através de transferência por decalque, removendo a folha da pintura depois de estarem fixados. A folha, que retém traços de tinta, é novamente utilizada para outras pinturas e, portanto, cada superfície manchada, não obstante as suas cores brilhantes e a precisão quase industrial relativamente às formas, parece envelhecida como um cartaz comercial a descascar – como se verifica nos padrões sobrepostos psicodélicos de pétalas na obra *Gamboa Seasons* (2010), as suas quatro telas dedicadas às mudanças sazonais no Brasil. Recentemente, Milhazes desviou-se para as explorações arquitetónicas e escultóricas. Em 2009 fixou autocolantes de vinil dos seus motivos distintivos sobre as paredes de vidro da Fondation Cartier, difundindo a luz de entrada com a sua paleta de cores e engrandecendo os efeitos imateriais do design de Jean Nouvel. Em 2010, a artista fez uma experiência com azulejos artesanais vidrados para criar um chão cerâmico para a Art Basel e, em 2011, apresentou a sua primeira obra escultural na Fondation Beyeler – um móvel que integra a ornamentação dos carros dos desfiles no Carnaval do Rio. E. C.



SELECTED EXHIBITIONS →

2012 Beatriz Milhazes, *Luxury, Calm and Voluptuousness*, Malba – Fundación Círculo, Buenos Aires. Beatriz Milhazes, *Four Seasons*, CAM, Dubai. **2011** Beatriz Milhazes, Fondation Beyeler, Riehen. Beatriz Milhazes, *Screenprints 1996–2011*, Whitechapel Art Gallery, London. **2010** Beatriz Milhazes, *Gravuras*, Museu de Arte do Espírito Santo, Vitória. **2009** Beatriz Milhazes, Fondation Cartier, Paris. Matisse hoje, Pinacoteca do Estado, São Paulo.

SELECTED PUBLICATIONS →

2012 Beatriz Milhazes, *Now in the Tropics*, Minhoeddel Electa, Milan. Beatriz Milhazes, Fundação Calouste Gulbenkian, CAM, Lisboa. Herta e Paul Amirian, Beatriz Milhazes, Galeria Max Havelaar, Holzwarth, Berlin. *Vestígios de Brasil*, Santander Cultural, Porto Alegre. **2011** Beatriz Milhazes, *Screenprints 1996–2011*, Whitechapel Art Gallery, London. **2009** Beatriz Milhazes, Fondation Cartier, Paris, Thames & Hudson. London/New York. Matisse hoje, Pinacoteca do Estado, São Paulo.



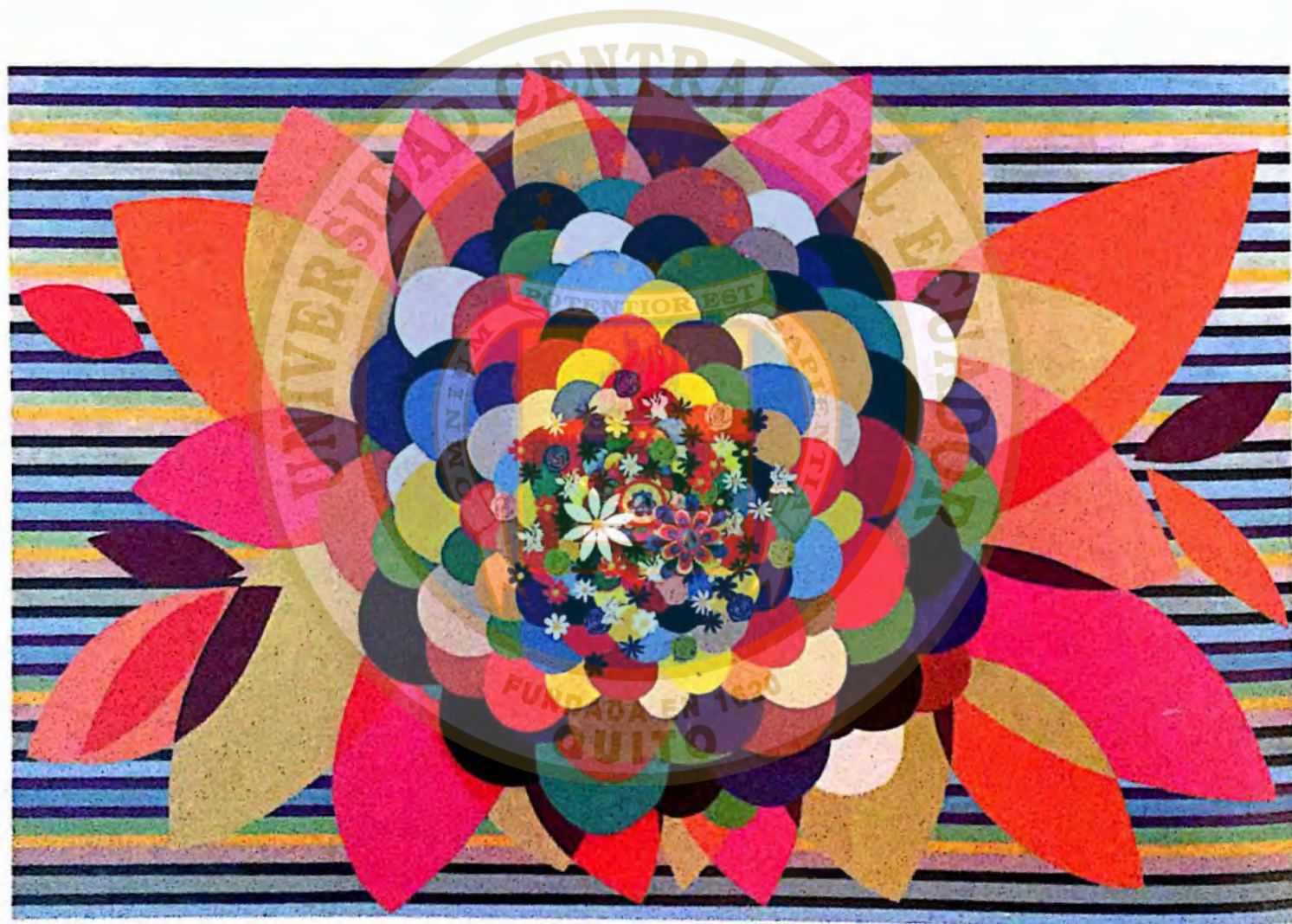
- 1 **Gamboa Seasons: Winter Love**, 2010, part 3 of 4, acrylic on canvas, 300 x 200 cm
- 2 **Gamboa Seasons: Spring Love**, 2010, part 4 of 4, acrylic on canvas, 300 x 450 cm
- 3 **Gamboa Seasons: Summer Love**, 2010, part 1 of 4, acrylic on canvas, 300 x 500 cm

- 4 **Gamboa Seasons: Autumn Love**, 2010, part 2 of 4, acrylic on canvas, 300 x 350 cm
- 5 **Gamboa**, 2010, mobile, 470 x 510 x 164 cm. Installation view, Galerie Max Hetzler, Berlin, 2011

«Ho sperimentato molto perché ho sempre voluto fare la pittrice, ma non mi è mai piaciuto il gesto dell'artista o la pennellata che mostra il processo pittorico.»

«Experimentei muito, porque sempre quis ser pintora, mas nunca gostei do gesto de um artista ou da pincelada que mostra o processo pictórico.»

«He experimentado mucho porque siempre quise ser pintora, pero nunca me gustó el gesto del artista ni la pincelada que muestran el proceso pictórico.»





3







Takashi Murakami

1962 born in Tokyo, lives and works in Tokyo, Japan, and New York (NY), USA

Son contados los artistas que se han creado de forma tan sistemática una imagen de marca como Takashi Murakami. Y menos aún los que han reflejado este proceso de un modo consecuente y lo han incorporado a la propia obra: Murakami ha creado Kaikai Kiki, una empresa que se dedica a la gestión y el merchandising de objetos de arte. Sus cuadros y esculturas de abundantes colores chillones y que oscilan continuamente entre la exageración infantil y la hipersexualización se nutren tanto de la subcultura japonesa del manga y el otaku como de la historia del arte occidental. En su obra ya no cabe distinguir desde hace tiempo entre «alta cultura» y «cultura popular». Murakami califica este estilo de *superflat*, refinándose a la naturaleza llana o superficial, tanto estética como de contenido, de la cultura japonesa de posguerra, acertadamente acondicionada para el espectador occidental. En 2010 contrapuso sus coloridas figuras manga, con gran eco mediático, a los tapices de brocado, los candelabros dorados y los salones de espejos del barroco palacio de Versalles. El año siguiente se dedicó de una manera más sutil al intercambio cultural: para una exposición en su galería londinense mostró una serie de trípticos más bien mansa, realizada en colaboración con dibujantes de manga, que hace referencia a una obra del pintor japonés Kuroda Seiki, que dio a conocer en Japon, alrededor de 1900, teorías del arte occidentales. Lo que en ella ya se insinúa —una referencia creciente al arte tradicional japonés— alcanza su apogeo momentáneo en el cuadro monumental, de unos 100 m de largo, *The 500 Arhats* (2012), en el que Murakami emplea el clásico estilo japonés *nihonga* para reflejar, en innumerables pequeñas escenas, la catástrofe provocada por el terremoto, el tsunami y el accidente nuclear en Japon en 2011.

Pochi artisti si sono costruiti un'immagine con tanta deliberazione quanta ne ha usata Takashi Murakami. Ancora meno, del resto, hanno riflettuto in modo tanto coerente su questo sviluppo e lo hanno inserito nel proprio lavoro: Murakami ha costituito un'azienda, Kaikai Kiki, che si dedica alla gestione e commercializzazione di opere d'arte. I suoi quadri e sculture dai colori squillanti, che oscillano costantemente tra eccitabilità infantile e ipersessualità, si servono della sottocultura giapponese manga e otaku, così come della storia dell'arte occidentale. Qui, 'high' e 'low' sono diventati già indistinguibili. Murakami chiama questo stile *superflat*, riferendosi alla piatezza dell'estetica e dei contenuti della cultura giapponese del dopoguerra, sapientemente curata per occhi occidentali. Nel 2010 ha riscosso grande eco da parte dei media quando ha fatto scontrare i suoi colorati personaggi manga con il broccato delle tappezzerie, l'oro dei lampadari e le sale a specchio del castello barocco di Versailles. L'anno successivo, si è sottilmente adoperato nello scambio culturale: per una mostra tenuta nella sua galleria a Londra ha esposto anche una tranquilla serie di trittici realizzati in collaborazione con alcuni artisti di manga. Tali dipinti si riferivano all'opera del pittore giapponese Kuroda Seiki, che intorno al 1900 fece conoscere in Giappone le teorie artistiche occidentali. Ciò che già è accennato qui, un riferimento sempre crescente all'arte tradizionale giapponese, trova il suo culmine nel dipinto monumentale lungo circa 100 m *The 500 Arhats* (2012). Qui Murakami si serve del classico stile *Nihonga* giapponese per illustrare in innumerevoli piccole scene il disastro creato dal terremoto, dallo tsunami e dalla catastrofe nucleare che hanno colpito il Giappone nel 2011.

Poucos artistas construíram uma imagem de marca de tal modo consciente como Takashi Murakami. Menos ainda, conseguiram também refletir esta evolução de forma consequente e integrá-la na própria obra: Murakami criou a Kaikai Kiki, uma empresa que se dedica à gestão e ao marketing da arte. As suas pinturas e esculturas gritantemente coloridas, que oscilam permanentemente entre o excesso de excitação infantil e a hipersexualização, servem-se da subcultura japonesa Manga e otaku, bem como da história da arte ocidental. Já há muito que o high e o low são indistinguíveis aqui. Murakami chama a este estilo *superflat*, referindo-se com isso à planura estética e de conteúdo da cultura japonesa do pós-guerra, preparada com mestria para a visão ocidental. Em 2010 e sob um grande eco mediático, o artista fez com que as suas coloridas figuras Manga sobressaíssem entre os tapetes de brocado, os lustres dourados e as salas de espelhos do barroco Palácio de Versalhes. De modo subtil, ocupou-se no ano seguinte do intercâmbio cultural, para uma exposição na sua galeria londrina mostrou também uma série de trípticos certamente mais tranquila realizada em conjunto com artistas Manga. Esta série refere-se a uma obra do pintor japonês Kuroda Seiki, que em cerca de 1900 deu a conhecer as teorias da arte ocidentais no Japão. Aquilo que aqui é, desde logo, insinuado — uma referência crescente a arte tradicional japonesa — encontra o seu climax provisório na pintura monumental de cerca de 100 m de comprimento *The 500 Arhats* (2012). Nesta obra, Murakami serve-se do estilo clássico japonês do *Nihonga* com o intuito de refletir as inúmeras pequenas cenas da catástrofe do terramoto, do tsunami e do acidente nuclear que abalou o Japão em 2011.

D. M.

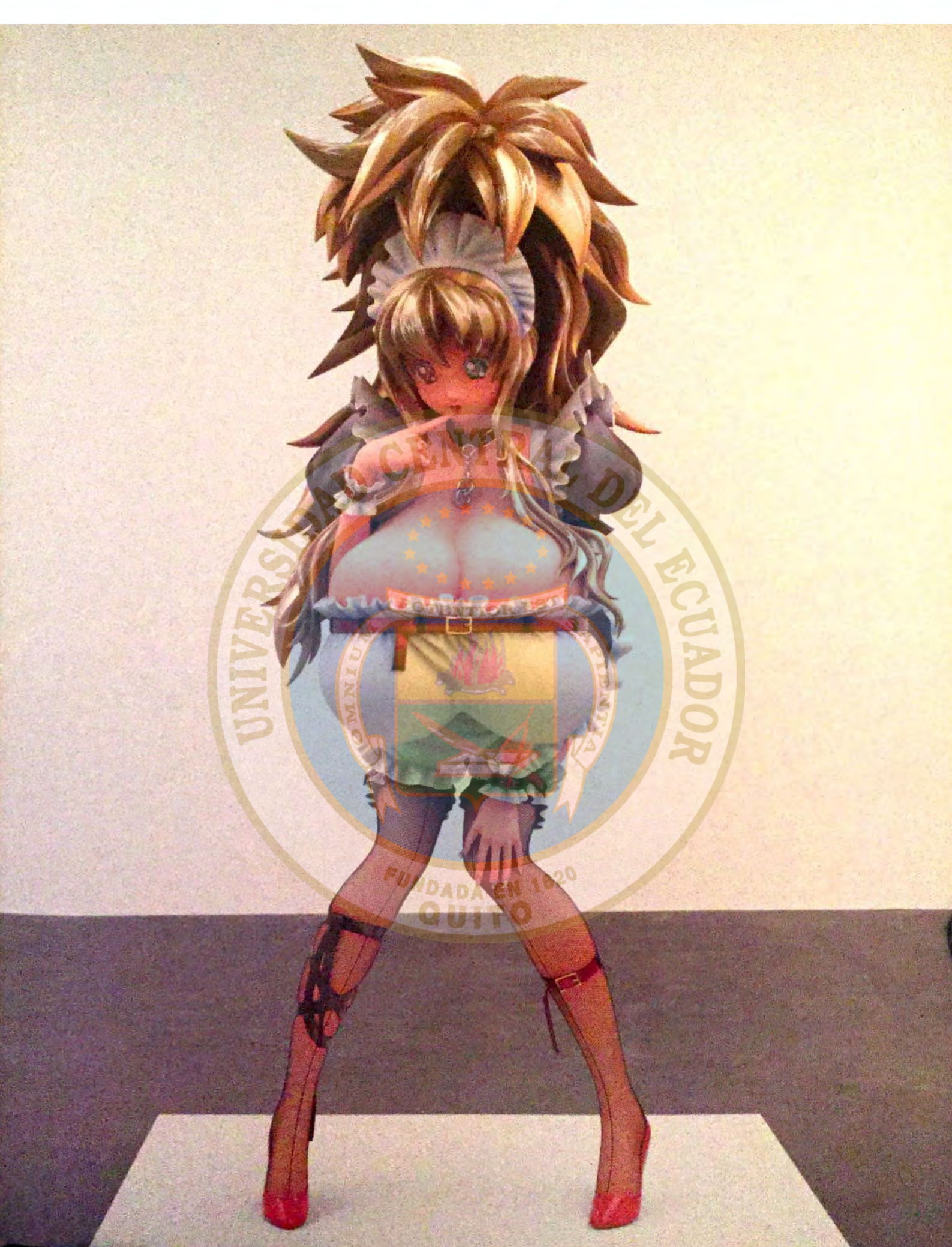


SELECTED EXHIBITIONS →

2012 Murakami: ego. Art-Rwag, Doha. 2011 The World Belongs to You, Palazzo Grassi, Venice. 2010 Murakami Versalles, Château de Versailles, Tokyo. 2010 Murakami, Frick Art Center, New York. 2009 Selections from the Oka Joannou Collection, New Museum, New York. 2009 Pop Life: Art in a Material World, Tate Modern, London. 2007–2009 @MURAKAMI, MOCA, Los Angeles, Guggenheim Bilbao.

SELECTED PUBLICATIONS →

2012 Murakami: ego. Art-Rwag, Doha. Serra Pizzoli, New York. 2011 The World Belongs to You, Palazzo Grassi, Venice. Electa, Rome. 2010 Murakami Versalles, Edition Xavier Bardal, Paris. 2007 @MURAKAMI, MOCA, Los Angeles, Pizzoli, New York.



1 **3m Girl**, 2011, fibreglass-reinforced plastic, steel, 270 x 97 x 120 cm
(original rendering by Seiji Matsuyama, modelling by BOME
and Genpachi Tokimura, full-scale sculpture by Lucky-Wide Co., Ltd.)

2 **Who's Afraid of Red, Yellow, Blue and Death**, acrylic on canvas
mounted on aluminium frame, 300 x 234 x 51 cm
3/4 Installation views, Murakami-Ego, Al-Riwaq, Doha, 2012

«Il mio tema principale è quello del mostro sociale. Si dà il caso che questo mostro possa assumere un aspetto erotico.»

«O meu tema principal é o do monstro social. Acontece que este monstro pode assumir uma aparência erótica.»

«Mi tema principal es el del monstruo social. Ocurre que este monstruo puede adoptar una apariencia erótica.»





Bruce Nauman

1941 born in Fort Wayne (IN), lives and works in Galisteo (NM), USA

Con la presentación de *Venice Fountains* en la Bienal de Venecia de 2007 y un miniestudio, *Topological Gardens*, repartido entre el pabellón estadounidense, la Ca' Foscari y la Universidad de Venecia durante la edición de 2009, el trabajo reciente de Nauman ha restablecido el diálogo con obras características tempranas como *Self-Portrait as a Fountain* (1966) incorporando las cuestiones que surgen a intereses de antaño, por ejemplo la confrontación y agrupamiento a modo de racimo de la cabeza humana (como en *Three Heads Fountain*, 2005), y las formas y las texturas del sonido. La premisa del par de «obras corales accidentales» de Nauman *Days* y *Giorni* (ambas de 2009), es aparentemente simple: la recitación de los días de la semana por siete personas diferentes tanto en inglés como en italiano. Pero el efecto de la repetición crea un sorprendente espacio acústico en el cual la combinación y la potencial cacofonía se aligeran por medio de contrapuntos y una caracterología calculada, al tiempo que la inexpresividad queda extrañamente filtrada por la vislumbre de un pandemonio. De forma algo similar al lenguaje por señas que podría interpretar las palabras sonoras de *Giorni*, la instalación de video/sonido *For Beginners (all the combinations of the thumb and fingers)* (2010), que forma parte de la exposición «*For Children / For Beginners*», resume la capa superficial de carácter confiadamente sugerente de las simples repeticiones y el discurso descriptivo o instructivo de Nauman. Su alquimia con lo «básico» también se extiende tanto a la cita de la propia obra —como es el caso *Studio Mix* (2010), en el que se volvieron a montar los tres obras características de *For Children* formando un cuarto trabajo sincopado—, como a la crítica etérea, por ejemplo, en *Untitled (Leave the Land Alone)* (1969-2009), en el que Nauman realizó un espectáculo público de escritura aérea sobre el cielo de Pasadena para el Armory Center for the Arts en septiembre de 2009.

Con la partecipazione alle edizioni 2007 e 2009 della Biennale di Venezia, rispettivamente con l'opera *Venice Fountains* e con la mini-rassegna dal titolo *Topological Gardens* allestita contemporaneamente presso il padiglione americano, la Ca' Foscari e l'Università di Venezia, l'opera più recente di Nauman ha avviato un dialogo con i primi lavori emblematici quali *Self-Portrait as a Fountain* (1966), oltre a riprendere i temi legati ad altri interessi di vecchia data, tra cui i confronti e i gruppi di teste (come in *Three Heads Fountain*, 2005), e le forme e le composizioni di suoni. Il presupposto della coppia di opere che nascono dalla casuale combinazione corale di voci, *Days* e *Giorni* (ambidue del 2009), è ingannevolmente semplice: la ripetizione dei nomi dei giorni della settimana da parte di sette persone diverse in inglese e in italiano. Tuttavia, gli effetti della registrazione creano un singolare spazio sonoro in cui l'effetto corale e la potenziale cacofonia sono abbinati in contrappunto e permeati di proiettata caratterologia; e l'espressione compassata è stranamente filtrata da un velo di pandemonio. L'installazione *For Beginners (all the combinations of the thumb and fingers)* (2010), che appare vagamente come un linguaggio dei segni che potrebbe interpretare le parole sonore di *Giorni*, inclusa nella mostra «*For Children / For Beginners*», rappresenta la sovrapposizione baldanzosamente provocante di Nauman in cui convivono semplici iterazioni seriali e un linguaggio descrittivo o educativo. La sua alchimia con ciò che è «fondamentale» si estende anche all'autocompendio, come nel caso di *Studio Mix* (2010), che riunisce le tre opere emblematiche in *For Children* sotto forma di un quarto sincopato, e alla critica etérea, come in *Untitled (Leave the Land Alone)* (1969-2009), il progetto di skywriting realizzato da Nauman a Pasadena per l'Armory Center for the Arts nel settembre 2009.

Ao apresentar *Venice Fountains* na Bienal de Veneza em 2007 e um pequeno estudo, *Topological Gardens*, no pavilhão americano, na Ca' Foscari e na Universidade de Veneza para a edição de 2009, o trabalho recente de Nauman entrou em diálogo com obras anteriores da sua autoria como, por exemplo, *Self-Portrait as a Fountain* (1966) e cruzou assuntos decorrentes de outros interesses de longa data, incluindo a confrontação e a junção da cabeça humana (como em *Three Heads Fountain*, 2005), e as formas e texturas do som. Os dois «trabalhos corais acidentais» de Nauman, *Days* e *Giorni* (ambos de 2009), assentam numa premissa ilusoriamente simples: são declamações dos dias da semana feitas através de sete pessoas diferentes em inglês e italiano. Porém, os efeitos de playback criam um espaço sonoro contido, no qual a combinação e a potencial cacofonia se desenvolvem com o contraponto da caracterologia projetada, e o humor seco é estranhamente filtrado através de um vislumbre de desordem. À semelhança de uma linguagem gestual, que poderá interpretar as palavras emitidas em *Giorni*, a instalação de vídeo/som *For Beginners (all the combinations of the thumb and fingers)* (2010), que é uma parte da exposição «*For Children / For Beginners*», resume a sobreposição sugestiva e confiante de Nauman, de simples repetições em série e de discurso descriptivo ou instructivo. A sua alquimia com os «básicos» estende-se tanto ao resumo, por exemplo, em *Studio Mix* (2010), que reuniu na forma de uma quarta sincopada as três peças de assinatura *For Children* e à crítica sublime, como em *Untitled (Leave the Land Alone)* (1969-2009), o projeto público de escrita no céu de Nauman realizado sobre Pasadena para o Armory Center for the Arts, em setembro de 2009.

J. C. W.



SELECTED EXHIBITIONS →

2012 Bruce Nauman: *White Angel, Red Danger, Yellow Fear, Black Death*, MoMA, New York; Bruce Nauman: *Portland Art Museum, Portland*; Bruce Nauman: *Days*, ICA, London; 2011 Bruce Nauman: *Der wahre Künstler*, Kunstraum Mannheim; 2010 Bruce Nauman: *Works*, Musée d'Art Contemporain Lyon; Bruce Nauman: *Days*, MoMA, New York; Bruce Nauman: *Dream Passage*, Hamburger Bahnhof, Berlin; 2009 Bruce Nauman: *Topological Gardens*, 53rd Venice Biennale, Venice.

SELECTED PUBLICATIONS →

2012 Bruce Nauman: *Going Solo*, Eugenia F. Cooley Memorial Art Gallery, Reed College, Portland; 2011 Bruce Nauman: *On the Relation of Art to the Condition Humaine*, Skira, Milan; 2010 Bruce Nauman: *Live or Die*, DuMont, Cologne; Bruce Nauman: *Ein Leben*, DuMont, Cologne; Bruce Nauman: *Topological Gardens*, Fondazione La Biennale di Venezia, Venice; Yale University Press, New Haven.

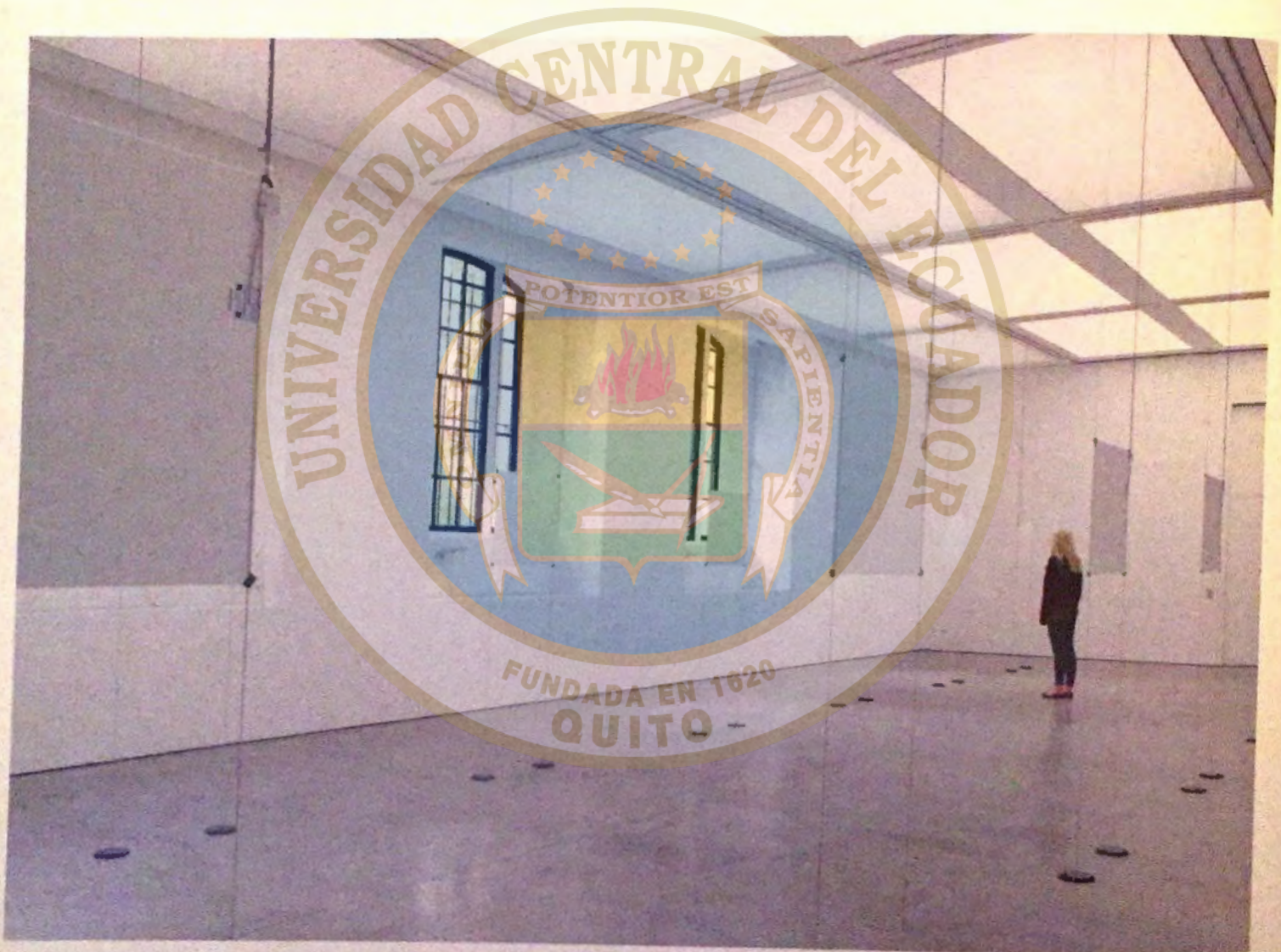


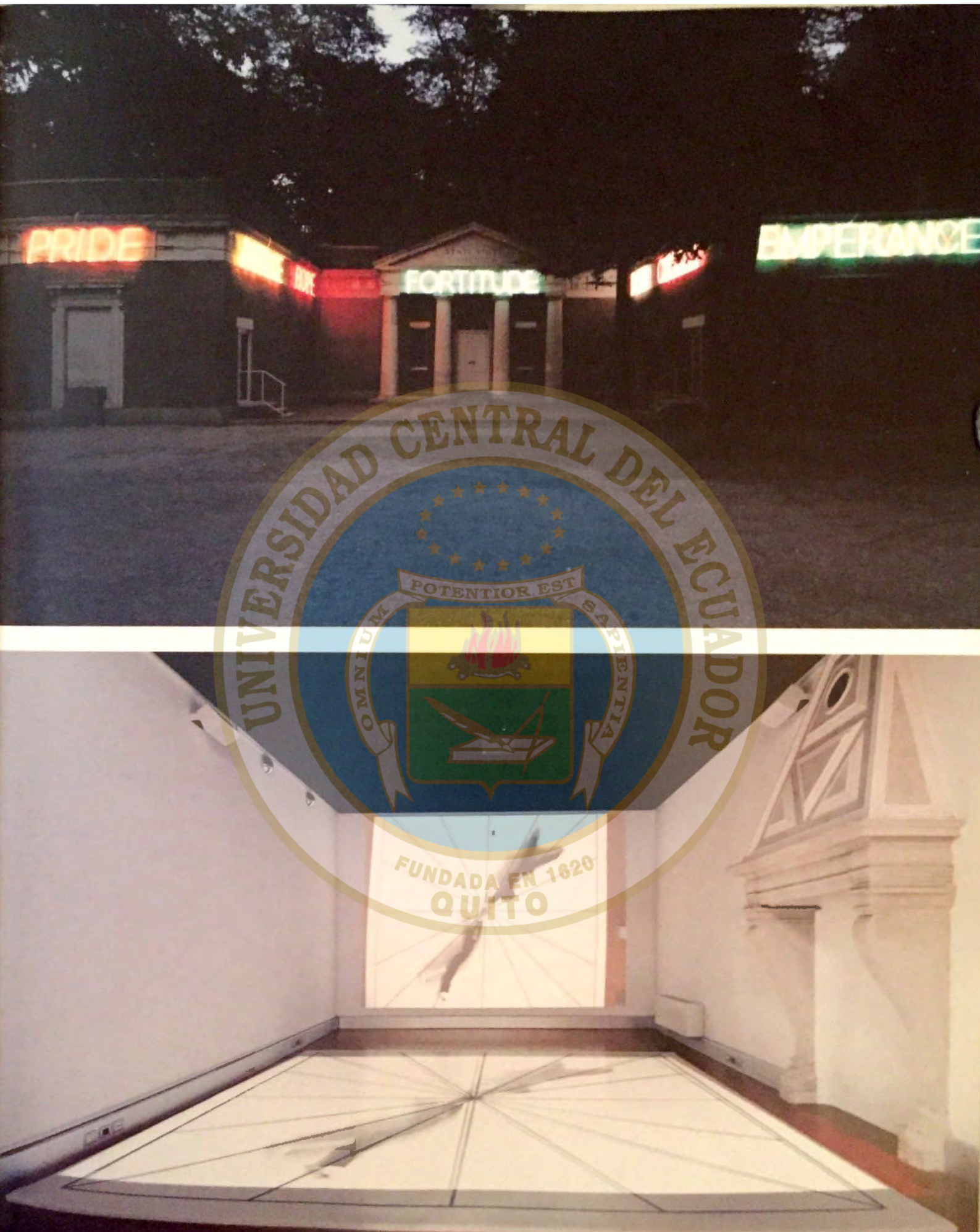
- 1 **For Beginners (all the combinations of the thumb and fingers)**, 2010, HD video installation, colour, stereo sound, continuous play, 2 HD video sources, 2 HD video projectors, 4 speakers, dimensions variable
- 2 **Days**, 2009, 1 audio source consisting of 7 stereo audio files, 14 speakers, 2 amplifiers and additional equipment, dimensions variable. Installation view, ICA, London, 2012
- 3 **Vices and Virtues**, 1983–1988, neon and clear glass tubing mounted on aluminium support grid. Installation view, U.S. Pavilion, 53rd Venice Biennale, 2009
- 4 **Untitled**, 1970/2009, video, colour, stereo sound, continuous play, 1 video source, 2 video projectors, 1 stereo amplifier, 2 stereo speakers, 4.6 x 4.6 m rubber mat, tape, dimensions variable. Installation view, Università Ca' Foscari, 53rd Venice Biennale, Venice, 2009. Performance conducted and recorded in situ in February 2009

«Non devi guardare tutto in modo da poter acquisire la consapevolezza di ogni cosa.»

«É preciso não ter visto nada para se estar consciente de tudo.»

«No debes mirar nada, de modo que puedas ser consciente de todo.»





Ernesto Neto

1964 born in Rio de Janeiro, lives and works in Rio de Janeiro, Brazil

Un componente central en el trabajo del artista brasileño Ernesto Neto es la idea neoconcretista de que una obra de arte solo tiene éxito en la medida en que implique al observador como participante interactivo. Aunque Neto se considera a sí mismo sobre todo escultor, se ha hecho famoso por sus ambientes de grandes dimensiones cubiertos de baldaguines, que alteran la dinámica de los espacios arquitectónicos interiores y estimulan la experiencia sensorial. Esos ambientes (o «naves», como él los llama), están compuestos por extensas membranas de licra suspendidas del techo que forman amplias cámaras y pasajes translúcidos. A menudo, esas membranas se ven contrapesadas por formas uvulares llenas de especias aromáticas como azafrán, comino, cúrcuma y clavo molido, que penden desde varios puntos dentro de la propia estructura. Pero los cambios y variaciones son un factor constante en la obra de Neto, y en los últimos años el artista ha variado tanto el tamaño como el material de sus esculturas y ha incrementado el uso del color, que ahora es mucho más vivo. La obra de grandes dimensiones *O Bicho Suspenso na Paisagem* (2011) es una especie de malla enorme y brillante, parecida a un tejido de ganchillo, que cuelga del techo del espacio de exposición y forma un pasaje sinuoso. La parte inferior está formada por un almohadillado relleno de bolas de plástico que dan peso. En algunos casos, Neto crea obras más íntimas y acogedoras para los visitantes, como por ejemplo *This Island Bird* y las otras estructuras colgantes de su instalación *Slow is Good* (2012), que sirven tanto para jugar como para relajarse. Para Neto, estos trabajos pretenden transformar y reocupar el espacio común, y cambiar la tradicional experiencia artística como contemplación pasiva y deferente para transformarla en una actividad corporal y multisensorial.

L'opera di Ernesto Neto, artista di origini brasiliane, ruota intorno al concetto tipico del neoconcretismo secondo cui un'opera d'arte è tale solo nella misura in cui coinvolge attivamente l'osservatore. Benché Neto si consideri innanzitutto uno scultore, deve la fama alla creazione di grandi ambienti 'avvolgenti' che alterano la dinamica degli spazi architettonici interni simulando l'esperienza sensoriale. Tali ambienti, che l'artista chiama con il termine portoghese 'nave', sono grandi strutture realizzate in tessuti traslucidi di lycra, sospese e manipolate a formare ampi spazi e passaggi. Da tali strutture pendono spesso lunghe 'calze' piene di erbe aromatiche tra cui zafferano, cumino, curcuma e chiodi di garofano macinati. Tuttavia, l'opera di Neto non è mai uguale a se stessa, tanto che recentemente ha messo in evidenza nuovi materiali e proporzioni, come anche un uso più frequente del colore, con toni più vivaci. Una grande installazione come *O Bicho Suspenso na Paisagem* (2011) è costituita da reti realizzate all'uncinetto in colori vivaci. L'installazione è attraversabile ed è agganciata al soffitto dell'area espositiva, mentre la base è costituita da una sorta di cuscino appesantito da palline di plastica. Talvolta Neto crea strutture più raccolte in cui il visitatore si sente 'accolto', come *This Island Bird* e le varie strutture che pendono dall'installazione *Slow is Good* (2012), che a seconda del caso costituisce uno spazio giochi o un luogo appartato in cui riposare e rilassarsi. Per Neto queste opere hanno la funzione di trasformare e recuperare uno spazio comune, di far vivere al visitatore un'esperienza artistica non più passivamente contemplativa e deferente, ma tangibile e sensoriale.

A concepção neoconcretista de que uma obra de arte só é bem sucedida se envolver o observador enquanto participante interactivo é central no trabalho do artista brasileiro Ernesto Neto. Embora se considere essencialmente um escultor, o artista tornou-se famoso por elaborar enormes ambientes cobertos, que modificam a dinâmica dos espaços arquitetônicos interiores e estimulam a experiência sensorial. Estes ambientes, ou «naves» como o artista lhes chama, são feitos a partir de vastas extensões membranosas de licra, suspensas e montadas com o objetivo de formar câmaras e passagens enormes e transparentes. Com frequência, estes são compensados através de pendentes uvulares, cujo interior é preenchido com ervas aromáticas, tais como açafrão, cominho, açafrão-da-terra e cravinho moído, que balançam em vários pontos dentro da estrutura. Mas as mudanças e as variações são uma constante no trabalho de Neto e, nos últimos anos, as suas esculturas experimentaram alterações de material e de escala, assim como uma maior e mais viva utilização da cor. Uma obra de grande escala como *O Bicho Suspenso na Paisagem* (2011) é construída a partir de uma rede tricotada e tingida com brilho, que forma um caminho sinuoso suspenso no topo do espaço da exposição, tendo como base uma almofada revestida e pesada com pequenas bolas de plástico. Em alguns casos, Neto cria estruturas mais intimistas e aconchegantes para os visitantes, como *This Island Bird*, e as diversas estruturas suspensas da sua instalação *Slow is Good* (2012), que fornece à vez um cenário de espaço lúdico ou um confortável lugar de repouso e relaxamento. Para Neto, estes trabalhos relacionam-se com a transformação e a recuperação do espaço comum, com o desviar do enfoque da experiência da arte de uma contemplação passiva e condescendente para uma atividade física e multissensorial.

G. S.



SELECTED EXHIBITIONS →

2012 Ernesto Neto, *O Bicho Suspenso na Paisagem*, Estação Leopoldina, Rio de Janeiro. Ernesto Neto, *Quadrille on the Tightrope*, Nashell Sculpture Center, Dallas. 2011 Ernesto Neto, *Ernesto's Tongue*, MACBA, Monterrey, Mexico. Coleção de São Francisco, Mexico City. Ernesto Neto, *White Netting Hiccupers*, MACBA, Rome. 2010 Ernesto Neto, *Nakedness*, MoMA, New York. Ernesto Neto, *Dancing Allowed*, MAC, Cincinnati. 2009 Ernesto Neto, *A Gupa*, Cidade Museu des Beaux Arts, Nantes.

SELECTED PUBLICATIONS →

2012 Ernesto Neto, CAC, Cincinnati. 2010 Ernesto Neto, *The Edges of the World*, Hayward, London. Ernesto Neto, *Anthropodino*, Gregory R. Miller & Co, New York.



- 1 **Kink**, 2012, aluminium, crocheted polyester, polypropylene rope, polypropylene balls, air, wood, felt, rubber, 36.3 x 167.6 x 33 cm. Installation view, Nasher Sculpture Center, Dallas, 2012
- 2 **Tambor**, 2010, crochet, lava stones, piano, pedras de rio, Afro-Brazilian drums and snare drums, 380 x 1000 x 1000 cm. Installation view, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010

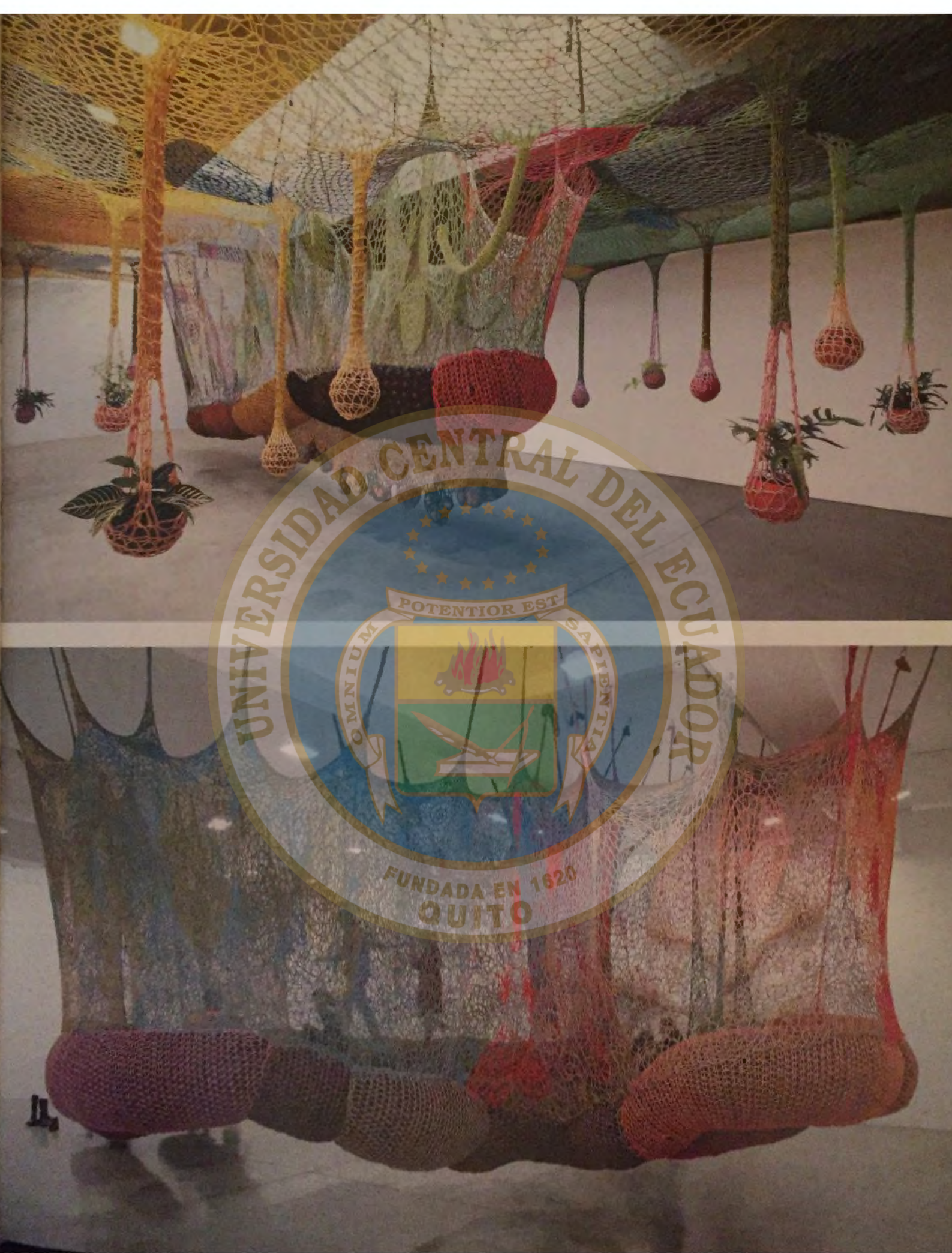
- 3/4 **The Sun Lits Life, Let the Son**, 2012, polypropylene and polyester rope, plastic balls, plants, terra cotta, black pepper, tumeric, cumin, cloves, 348 x 711 x 1242 cm. Installation views, Tanya Bonakdar Gallery, New York, 2012
- 5 **O Bicho Suspenso na Paisagem**, 2011 (detail), crochet, plastic balls, stones, 735 x 446.5 x 214.5 cm. Installation view, Faena Arts Center, Buenos Aires, 2011

«L'oggettività occidentale è talvolta troppo per me e forse per i Brasiliani in generale. Non mi piace essere così schietto. Preferisco la soggettività, la seduzione [...]»

«A objetividade ocidental é por vezes excessiva para mim e para os brasileiros em geral. Não gosto de ser tão direto. Gosto da subjetividade da sedução [...]»

«A veces la objetividad occidental me sobrepasa a mí y a los brasileños en general. No me agrada ser tan directo. Me gusta la subjetividad, la seducción [...]»









Sus esculturas de sombras les han hecho famosos. La pareja de artistas Tim Noble y Sue Webster crea bultos esculturales sirviéndose de cadáveres de animales disecados, basura doméstica y otros materiales. Sin embargo, esos montones no están formados por elementos apilados arbitrariamente, sino que al ser iluminados con un foco proyectan siluetas concretas en la pared. El motivo expuesto siempre es el mismo: la propia pareja de artistas. Casi se podría creer que en la metamorfosis de esculturas abstractas a imágenes de sombras figurativas, de basura a arte, hay algo de magia en juego. ¿O se trata de un proceso psicológico de percepción? La cuestión de cómo unas formas, más o menos concretas, adquieren significado se extiende de forma caprichosa por toda la obra del dúo. Estos artistas han creado cuadros enigmáticos en bronce que representan al mismo tiempo sus perfiles y las siluetas de unos jarrones, y sus esculturas de luz formadas por bombillas que lucen intermitentes juegan de forma irónica con referencias a la cultura pop como por ejemplo, un corazón asaetado en la típica estética de los tatuajes. En 2011 surgió su obra de mayor envergadura hasta la fecha, *Turning the Seventh Corner*. En colaboración con el arquitecto David Adjaye transformaron una parte de su galería berlinesa en un laberinto de túneles. Los visitantes tenían que tantear con cuidado las paredes hasta llegar a una cámara en la que había una versión extrema de una escultura de sombras típica del dúo de artistas titulada *Gamekeeper's Gibbet*: ratas, ranas, patas de gallina y ardillas disecadas, capturas de los gatos de la familia de Noble, fundidas en plata y luego doradas, formaban las sombras de los perfiles de Noble y Webster. La naturaleza casi religiosa de la obra era intencionada: según los propios artistas se habían inspirado en las tumbas egipcias, así como en la febril búsqueda de un tesoro fabuloso en el western de la década de 1960 *El oro de Mackenna*.

Tornaram-se famosos pelas suas esculturas de sombras. A dupla de artistas Tim Noble e Sue Webster cria esculturas a partir de montes de cadáveres de animais preparados, lixo doméstico e outros materiais. Na verdade, em si mesmos não se parecem com nada, mas as respetivas sombras, projetadas na parede, formam silhuetas precisas. O tema é sempre o mesmo: o próprio par de artistas. Por vezes é quase como se esta transformação de escultura abstrata em silhueta figurativa ou de lixo em arte se tratasse de um passe de magia. Ou será um processo psicológico da perceção? A questão de como as formas (mais ou menos concretas) são impregnadas de significado perpassa, de modo lúdico, toda a obra dos artistas. Os artistas fundiram em bronze quadros enigmáticos que representam, simultaneamente, os seus perfis e vasos, as esculturas de luz em lâmpadas reluzentes jogam ironicamente com referências da cultura pop, como um coração trespassado na estética da tatuagem, por exemplo. Em 2011 nasceu a sua maior obra, até à data, intitulada *Turning the Seventh Corner*. Em colaboração com o arquiteto David Adjaye, transformaram uma parte da galeria berlinesa, de que são proprietários, num labirinto de túneis. Os visitantes tinham de se orientar, cuidadosamente e às apalpadelas, até uma sala onde se encontrava uma versão levada ao extremo da característica escultura de sombra da dupla, *Gamekeeper's Gibbet*: ratonanas, sapos, patas de galinha e esquilos mumificados, amontoados por gatos da família de Noble, com um benho prateado e dourado, formam em sombra o perfil de Noble e de Webster. A impressão quase religiosa foi intencional, ter-se-ão inspirado em túmulos egípcios, segundo os artistas, bem como na procura febril de um tesouro lendário do western dos anos 60 *O Ouro de Mackenna*.

[illegible][illegible]

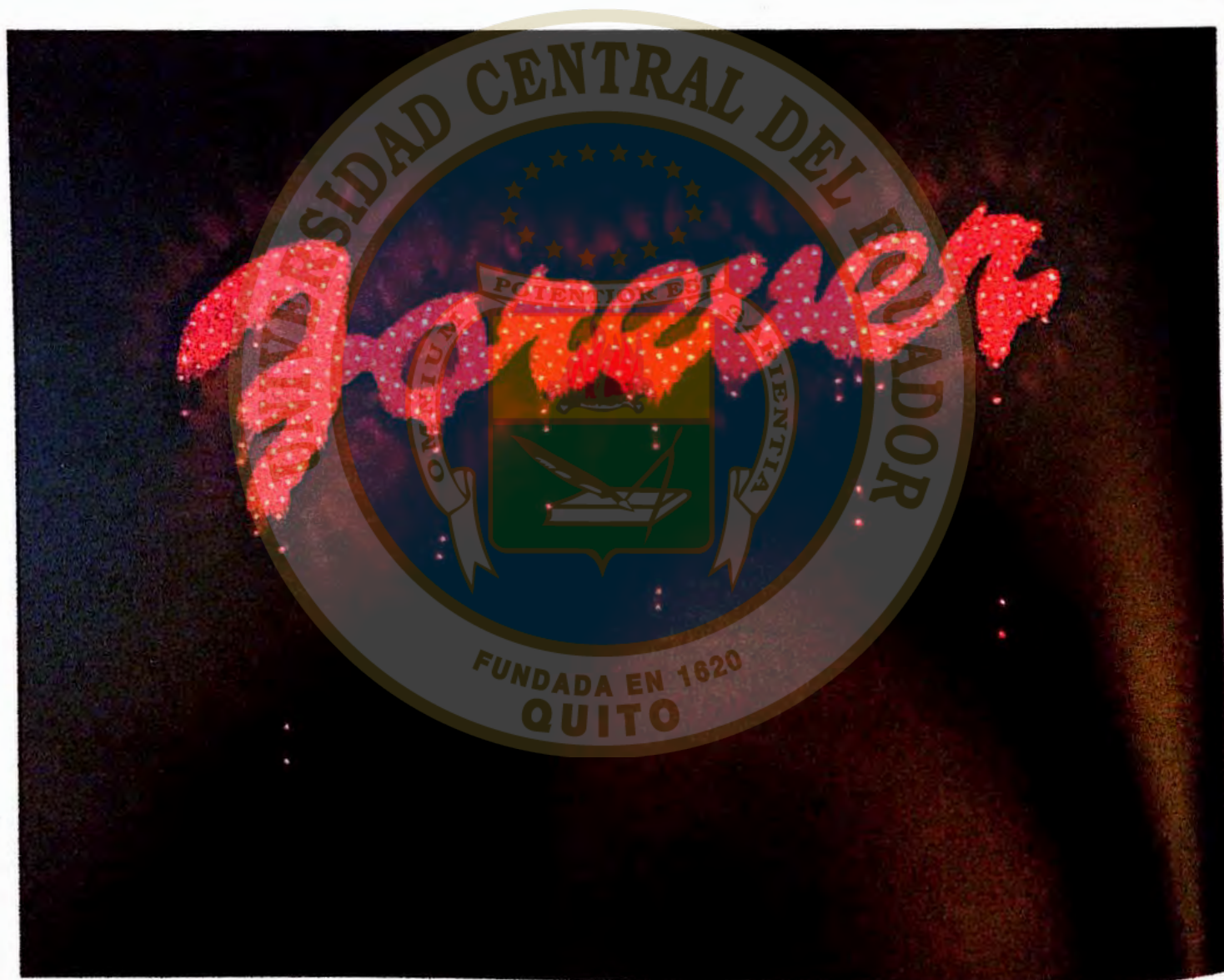


- 1 **Nasty Pieces of Work**, 2008–2009, 2 wooden stepladders, discarded wood, broken tools, light projector, Tim 146 x 70 x 146.5 cm, Sue 162 x 79 x 125.5 cm
- 2 **Bloody Forever**, 2011, 325 UFO reflector caps, lamps, holders, stove-enamelled aluminium, DMX driven sequencer, analogue chaser unit, 300 x 110 x 8 cm
- 3 **The Gamekeeper's Gibbet**, 2011, solid sterling silver gilded in pure gold, metal stand, light projector, 71 x 42 x 160 cm

«Il cervello di un artista è come una gigantesca spugna creativa: assorbe ogni singola esperienza che potrebbe apparire insignificante ad altri.»

«O cérebro de um artista é uma esponja criativa gigante que absorve de qualquer experiência aquilo que, aos outros, possa parecer desprovido de sentido.»

«El cerebro de un artista es como una gigantesca esponja creativa que se inspira en experiencias que a otros pueden parecerles insignificantes.»





David Noonan

1969 born in Ballarat, Australia, lives and works in London, United Kingdom

Igual que los recuerdos más tenues o escurridizos, las imágenes estratificadas de los fotomontajes impresos en blanco y negro de David Noonan se funden en un opaco claroscuro, como fragmentos de una narrativa críptica o fotogramas de una secuencia onírica en una antigua película de arte y ensayo. Para sus impresiones, Noonan extrae su imaginería de fuentes muy concretas, sobre todo de fotografías de grupos de teatro de vanguardia y contraculturales de las décadas de 1950 y 1960. El vestuario, el maquillaje y las poses teatrales de las figuras recuerdan la estética anticuada de una época concreta, los actores están a menudo adornados como payasos de la era de Acuario, congelados para siempre en medio de algún momento revelador. Noonan dice que no solo le interesan las «representaciones» fotográficas, sino cómo encarnan un «residuo» histórico, recordatorios peculiares de cómo el arte y la belleza persisten y evolucionan mucho después de que los espectros de determinados «espíritus de la época» se hayan desvanecido tanto que ya no se reconozcan. Si el teatro es un tema que se repite en su obra reciente es porque Noonan está interesado en la relación que guarda con la ilusión, los mitos y los rituales, y con el papel que desempeña en la perpetuación de la memoria cultural. Al replantear estos empeños artísticos de una época pasada, Noonan pretende provocar asociaciones con las ideas comunales y utópicas que han acompañado a menudo a estos proyectos. En este sentido, su obra encarna una fascinación ambivalente por el sino de futuros abandonados e historias pasadas que, aunque han existido en el pasado reciente, ahora le parecen remotos e inaccesiblemente oscuros al espectador contemporáneo.

Come il più tenue o sfuggente dei ricordi, le immagini stratificate nei fotomontaggi in bianco e nero di David Noonan si fondono in un chiaroscuro torbido, suggerendo frammenti di un racconto críptico o fotogrammi tratti dalla sequenza di un sogno di un vecchio film sperimentale. Per le sue stampe, Noonan trae le sue immagini da fonti molto specifiche, in particolare dalle fotografie d'avanguardia e dalle truppe teatrali della controcultura degli anni Cinquanta e Sessanta: i costumi, il trucco e le pose teatrali delle figure ricordano l'estetica curiosamente datata di un'epoca specifica: gli attori sono spesso truccati da pierrot dell'Età dell'Acquario, eternamente congelati nel cuore di un momento di rivelazione. Noonan dice che non gli interessano solo le «rappresentazioni» fotografiche, ma il modo in cui esse incarnano un «residuo» storico: peculiari promemoria di come l'arte e la bellezza persistono e si evolvono, molto tempo dopo che i fantasmi di uno specifico Zeitgeist sono sbiaditi fino a diventare irriconoscibili. Se il teatro è un tema ricorrente nel suo lavoro recente, è perché Noonan è interessato ai suoi rapporti con l'illusione, il mito e i riti, e al ruolo che esso svolge nel perpetuare la memoria culturale. Rivisitando questi sforzi artistici di un'epoca passata, Noonan mira a innescare associazioni con le idee comuni e utopiche che spesso accompagnavano questi progetti. A questo proposito, la sua opera incarna un'attrazione ambivalente per il destino di futuri abbandonati e di storie cadute nel nulla che (anche se esistenti nel recente passato) ora sembrano remote, oscure e inaccessibili allo spettatore contemporaneo.

Como as lembranças mais tênues ou vagas, as imagens sobrepostas nas impressões a preto e branco em fotomontagem de David Noonan unem-se num claro-escuro sombrio, sugerindo fragmentos de uma narrativa críptica ou momentos de uma sequência de sonho num filme antigo experimental. Para as suas impressões, Noonan traça o seu imaginário a partir de fontes muito específicas, sendo as fotografias de vanguarda e as trupes de teatro contraculturais dos anos 50 e 60 as mais preponderantes. As roupas, a maquilhagem e as poses teatrais das figuras fazem lembrar a estética antiga de uma época específica – os artistas, muitas vezes ornamentados como os pierrôs da Era de Aquário, conservam-se para sempre no meio de um qualquer momento revelador. Noonan diz que não são apenas as «representações» fotográficas que lhe interessam, mas também o modo como incorporam um «residuo» histórico – lembranças peculiares sobre como a arte e a beleza persistem e continuam a desenvolver-se, muito depois de os fantasmas de um Zeitgeist específico se terem desvanecido além do reconhecimento. Se o teatro tem vindo a ser um tema recorrente no seu trabalho recente, é porque Noonan se interessa pelas suas ligações à ilusão, ao mito e ao ritual e pela sua importância na perpetuação da memória cultural. Ao revisitar estas tentativas artísticas de uma época antiga, Noonan pretende criar associações relativamente às ideias comuns e utópicas que, muitas vezes, acompanham estes projetos. Neste sentido, o seu trabalho incorpora um fascínio ambivalente pelo destino de futuros abandonados e histórias esmorecidas que, mesmo tendo existido num passado recente, parecem agora remotos e inaccessivelmente obscuros aos olhos do observador contemporâneo.

G. S.



SELECTED EXHIBITIONS -

2012 *Unoriginal Photography*, South Gallery, London
2011 *David Noonan: A Little Less, Secret Soldiers*, South Gallery, London
2010 *Unoriginal Photography*, The Museum Library, Glasgow
2009 *David Noonan: Orchestral*, Centre for Contemporary Art, Melbourne
2008 *David Noonan: Orchestral*, Centre for Contemporary Art, Melbourne

SELECTED PUBLICATIONS -

2012 *David Noonan: A Little Less*, South Gallery, London
2011 *Secret Soldiers*, South Gallery, London
2010 *Unoriginal Photography*, The Museum Library, Glasgow
2009 *David Noonan: Orchestral*, Centre for Contemporary Art, Melbourne
2008 *David Noonan: Orchestral*, Centre for Contemporary Art, Melbourne



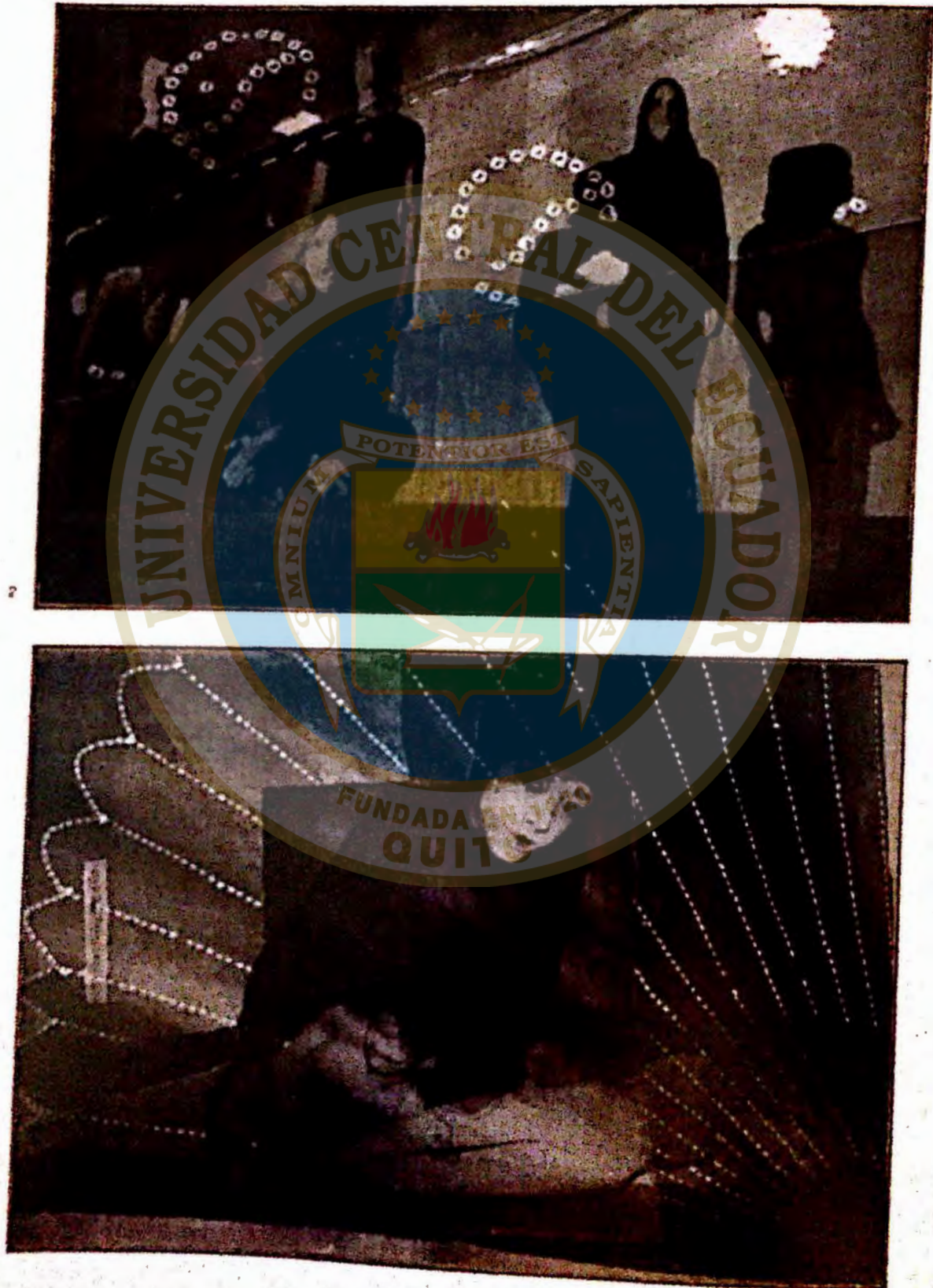
- 1 Installation view, David Noonan, Chisenhale Gallery, London, 2008
 2 **Untitled**, 2010, screen print on linen, 214 x 304 x 6 cm

- 3 **Untitled**, 2010, screen print on linen, 214 x 304 x 6 cm
 4 **Untitled**, 2010, screen print on linen, 154 x 114 x 6 cm

«Mi piace scoprire ciò che è andato perduto e dimenticato [...] Fa capire quanto fossero effimere e delicate le persone e le loro attività, e quanto lo siano ancora»

«Gosto de descobrir o perdido e o esquecido [...] Faz com que tomemos consciência do quão efêmeras e frágeis as pessoas e as suas atividades foram e continuam a ser.»

«Me gusta descubrir lo perdido y olvidado [...] Te hace ser consciente de lo efímeras y delicadas que han sido y siguen siendo las personas y sus actividades.»





Albert Oehlen

1954 born in Krefeld, Germany, lives and works in Switzerland and Spain

El arte de Albert Oehlen despliega su fuerza a base de una exlimitación controlada. Esto salta a la vista especialmente en sus pinturas de los últimos años, que alternan entre figuración y abstracción: las formas, los colores, las líneas, las tipografías y los elementos objetivos de los cuadros chocan entre sí en la infinitud; a veces se funden simbióticamente, después se repelen unos a otros. En comparación con las provocaciones intencionadas del buen gusto en la década de 1980, la paleta de colores y las composiciones de Oehlen en los cuadros de gran formato más recientes parecen mucho más claras y armoniosas, aunque su obra sigue aferrada al principio de la carga explosiva estética: encender, lanzar y ver qué pasa. La pérdida de control buscada se produce en el plano del collage, que aparece como medio creativo en un gran número de trabajos. La estratificación, superposición, fragmentación y recomposición de elementos gráficos amorfos y estructurales, y el empleo aparentemente anárquico de la pintura, el dibujo, la ilustración y la fotografía rompen todo orden y toda lógica del espacio del cuadro. El artista junta a la fuerza cosas que aparentemente no guardan relación entre sí, pero contrarresta este gesto latentemente agresivo con su poesía pictórica. Sobre formas gráficas nítidas, Oehlen coloca nubes de pintura ingravídas, y pinceladas y superficies vivas. Ensambla recortes de folletos publicitarios y frases llamativas formando artefactos de aspecto tecnóide. Al mismo tiempo, resulta difícil discernir dónde comienzan o terminan el primero y el segundo plano; en lugar de insertarse en una trama compositiva, los componentes del cuadro flotan en el ambiente o se volatilizan. De esta manera, las pinturas de Oehlen constituyen un espectáculo visual con desenlace incierto.

La forza dell'arte di Albert Oehlen sta nell'abbattimento controllato di ogni limite. Ciò risulta particolarmente evidente nei dipinti degli ultimi anni, che sono sospesi tra l'arte figurativa e l'astrazione: forme, colori, linee, caratteri ed elementi figurativi concreti si scontrano l'uno con l'altro senza soluzione di continuità. Talvolta si fondono simbioticamente per poi scontrarsi di nuovo. A differenza delle provocazioni intenzionali del gusto che hanno dominato negli anni Ottanta, la scala cromatica e le composizioni di Oehlen appaiono più leggere e armoniche nelle grandi tele più recenti, in cui l'idea dominante è, però, sempre il principio della 'carica esplosiva' in senso estetico: accendere la miccia, lanciare la bomba e vedere che cosa succede. La perdita di controllo avviene, invece, sul piano del collage, che si ritrova come mezzo progettuale in varie opere. La stratificazione, sovrapposizione, frammentazione e ricomposizione di elementi figurativi amorfi e strutturanti, come anche l'uso chiaramente non gerarchico delle varie tecniche di pittura, disegno, illustrazione e fotografia rompono con l'ordine e gli schemi logici dell'arte figurativa. L'artista mette insieme cose che apparentemente non hanno alcun rapporto tra loro, ma a questo gesto vagamente aggressivo contrappone la poesia della pittura. Su forme grafiche chiare Oehlen alterna evanescenti nuvole di colore a pennellate e macchie vivaci. Ritagli di pubblicità e slogan di grande effetto sono montati a formare collage che sembrano tecnoidi. È difficile capire dove inizi il primo piano e dove finisca lo sfondo: anziché incastrarsi in un puzzle compositivo, gli elementi dell'opera restano sospesi o si volatilizzano. È così che ogni dipinto di Oehlen si trasforma in uno spettacolo visivo con finale aperto.

A arte de Albert Oehlen desenvolve a sua força mediante uma destruição controlada de barreiras. Isto torna-se particularmente evidente nas pinturas dos últimos anos, que oscilam entre a figuração e a abstração: as formas, cores, linhas, tipografias e elementos imagéticos objetivos embatem entre si até a infinidade; ora se fundem simbioticamente ora se empurram mutuamente. Em comparação com as provocações estéticas intencionais dos anos 80, as paletas de cores e composições de Oehlen nos grandes formatos mais recentes parecem muito mais leves e harmoniosas, embora a sua obra continue a seguir o princípio da carga explosiva estética: acender, arremessar e ver o que acontece. A perda de controle almejada acontece ao nível da colagem, que se desenvolve como método criativo por uma diversidade de trabalhos, evidentemente desierarquizada de pintura, desenho, ilustração e fotografia quebram toda a ordem e lógica do espaço de imagem. O artista força a aproximação entre coisas que aparentemente nada têm em comum, mas logo contrapõe uma poética pictórica a este gesto de latente agressividade. Oehlen coloca nuvens de cor, sem peso, pinceladas e superfícies em formas gráficas claras. Excertos da publicidade e produções de primeira mão são montados com aparafusamentos tecnóides. Deixa de ser facilmente perceptível onde começa e onde acaba o primeiro plano e o plano de fundo: em vez de se enquadrarem composicionalmente, permanecem antes como partes suspensas da imagem ou volatilizam-se. Desta forma, cada pintura de Oehlen torna-se num espetáculo visual de portas escancaradas.

K. N.



SELECTED EXHIBITIONS +

2012 Albert Oehlen, Kunstmuseum Bonn, Bonn, Germany
2011 Albert Oehlen, Galerie d'Art, Nantes, France
2010 Albert Oehlen, Sammlung Grasslin, St. Gallen, Switzerland
2009 Albert Oehlen, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main, Germany
2008 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
2007 Albert Oehlen, Kunsthaus Graz, Graz, Austria
2006 Albert Oehlen, Kunsthaus Regensburg, Regensburg, Germany
2005 Albert Oehlen, Kunsthaus Hamburg, Hamburg, Germany
2004 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
2003 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
2002 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
2001 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
2000 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1999 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1998 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1997 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1996 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1995 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1994 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1993 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1992 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1991 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1990 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1989 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1988 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1987 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1986 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1985 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1984 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1983 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1982 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1981 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1980 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1979 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1978 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1977 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1976 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1975 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1974 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1973 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1972 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1971 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1970 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1969 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1968 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1967 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1966 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1965 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1964 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1963 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1962 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1961 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1960 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1959 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1958 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1957 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1956 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1955 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1954 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland

SELECTED PUBLICATIONS +

2012 Albert Oehlen, Tübingen, Kunstforum Bonn, Bonn, Germany
2011 Albert Oehlen, Galerie d'Art, Nantes, France
2010 Albert Oehlen, Sammlung Grasslin, St. Gallen, Switzerland
2009 Albert Oehlen, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main, Germany
2008 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
2007 Albert Oehlen, Kunsthaus Graz, Graz, Austria
2006 Albert Oehlen, Kunsthaus Regensburg, Regensburg, Germany
2005 Albert Oehlen, Kunsthaus Hamburg, Hamburg, Germany
2004 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
2003 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
2002 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
2001 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
2000 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1999 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1998 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1997 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1996 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1995 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1994 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1993 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1992 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1991 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1990 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1989 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1988 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1987 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1986 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1985 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1984 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1983 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1982 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1981 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1980 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1979 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1978 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1977 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1976 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1975 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1974 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1973 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1972 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1971 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1970 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1969 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1968 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1967 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1966 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1965 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1964 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1963 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1962 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1961 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1960 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1959 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1958 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1957 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1956 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1955 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland
1954 Albert Oehlen, Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland



- 1 **FM 38**, 2011, oil and paper on canvas, 220 x 190 cm
 2 **Untitled**, 2009–2011, oil and paper on canvas, 210 x 270 cm

«Mi piace l'idea che guardi un quadro e quando lo hai visto ne sai meno di prima. Questo è ciò che io chiamo un grande quadro.»

- 3 **Untitled**, 2010, paper on canvas, 230 x 170 cm
 4 **FM 61**, 2011, oil on wood, 137.5 x 205 cm

«Gosto da ideia de olhar para uma imagem e, ao terminar, saber menos do que sabia antes. A isso eu chamo uma imagem esplêndida.»

«Me gusta la idea de mirar un cuadro y después saber menos que antes. Esto es lo que yo llamo un cuadro extraordinario.»









Chris Ofili

1968 born in Manchester, United Kingdom, lives and works in Port of Spain, Trinidad and Tobago

Blue Smoke (Pipe Dreams) (2011) es la última de una serie de pinturas azules que Chris Ofili inició a mediados de la década pasada. El formato es de casi 3 m y está pintada en un azul oscuro sin luminosidad que exige contemplar el cuadro un rato para que los ojos se acostumbren. Hay una pareja sentada a una mesa: un hombre con barba mordisqueando una pipa, una mujer con dos cócteles, uno en la mano izquierda y el otro aparentemente a la sombra de la mano. El humo que asciende de la pipa dibuja una escena con líneas más claras, que muestra el sueño mencionado en el título: un hombre a caballo arrastra detrás de él a un hombre a pie con una cuerda. La escena añade algunos detalles que permiten situarla: el jinete lleva un sombrero y en el horizonte se ve un barco de vela. Tal vez se trate de una situación colonial, en la que el bienestar melancólico de la pareja de primer plano parece basarse en la explotación o en algún tipo de delito. No es cuestión de que el espectador tenga que interpretar la iconografía exactamente, y el propio Ofili señala que ni él mismo lo sabría hacer. Lo que ve es un ambiente muy concreto, fragmentos de una mitología local. El estilo de Ofili parece tomar cada vez más referencias de las tendencias primitivistas de la modernidad clásica para reintroducirlas en una vibración inmediatamente antigua de su hogar elegido en Trinidad. En 2012, sin embargo, Ofili estaba de vuelta en Londres, donde había comenzado su carrera como miembro de los Young British Artists a comienzos de la década de 1990. Allí pintó la escenografía para el proyecto *Metamorphosis: Titian*, del Royal Ballet, para el que presentó el diseño y ejecutó de su propia mano el propio telón de fondo de 11 x 21 m. Para él fue una experiencia rompedora: «Tenía algo de maravilloso estar en ello, estar metido en tu propia salsa».

Blue Smoke (Pipe Dreams) (2011) è l'ultimo di una serie di quadri blu che Chris Ofili ha iniziato a metà del decennio. Il formato è di quasi 3 m, i colori sono il blu profondo della mancanza di luce e vanno fissati un po' prima che gli occhi si abituino. C'è una coppia seduta a un tavolo: un uomo con la barba che stringe una pipa tra i denti, una donna che beve due cocktail in una volta, uno nella mano sinistra, e un altro che sembra tenuto dall'ombra della mano. Il fumo emesso dalla pipa disegna una scena in toni più leggeri, il sogno del titolo: un uomo su un cavallo trascinando dietro di sé con una corda un altro uomo a piedi. La scena aggiunge alcuni dettagli che consentono di collocarla meglio: il cavaliere indossa un sombrero, una barca a vela si delinea all'orizzonte. Forse si tratta di una situazione coloniale, in cui la malinconica ricchezza della coppia in primo piano sembra costruita sullo sfruttamento o su un reato di qualche tipo. Non è obbligatorio saper leggere con esattezza questa iconografia: lo stesso Ofili sottolinea che nemmeno lui la conosce necessariamente. Si percepisce un chiaro stato d'animo, frammenti di una mitologia locale. Sembra sempre più che lo stile di Ofili prenda spunto dalle tendenze primitiviste del modernismo classico per immergerli in un'atmosfera più antica della sua patria d'elezione, Trinidad. Nel 2012, però, Ofili torna a Londra, dove aveva iniziato la carriera come Young British Artist nei primi anni Novanta. È qui che dipinge la scenografia per *Metamorphosis: Titian*, un progetto del Royal Ballet, senza limitarsi a fornire il design, ma eseguendo in prima persona il fondale di 11 x 21 m. Per lui, una svolta fondamentale: «C'era qualcosa di meraviglioso nell'esserci, nell'immergersi nel proprio lavoro».

Blue Smoke (Pipe Dreams) (2011) é a obra mais recente de uma série de pinturas azuis iniciadas por Chris Ofili em meados da década anterior. A dimensão é de quase 3 m, as tonalidades são de um azul profundo de luminosidade fraca e requerem alguma contemplação para que os olhos se habituem. A obra apresenta um casal sentado a uma mesa: um homem barbudo a morder um cachimbo, uma mulher a beber dois cocktails de uma só vez, um na mão esquerda, o outro aparentemente na sombra da mão. O fumo que se eleva do cachimbo traça uma cena em linhas mais suaves – o sonho do título: um homem a cavalo, arrastando atrás de si um outro homem de pé com uma corda. A cena inclui alguns detalhes que permitem localizá-la, pois o cavaleiro tem um sombrero e um veleiro paira no horizonte. Trata-se possivelmente de uma situação colonial, onde o bem-estar melancólico do casal em primeiro plano parece ter sido construído com base na exploração ou num crime de qualquer espécie. Não é exatamente dessa forma que o observador deverá ser capaz de ler a iconografia – Ofili salienta que ele próprio também não o sabe necessariamente. Obtém-se uma disposição distinta, fragmentos de uma mitologia local. O estilo de Ofili parece, cada vez mais, integrar indícios das tendências primitivistas do Modernismo clássico para as realimentar numa energia antiga mais imediata da sua cidade de eleição, Trinidad. Porém, em 2012, Ofili regressou a Londres, onde tinha iniciado a sua carreira enquanto um Young British Artist do início dos anos 90. Aqui, pintou o palco definido para o projeto do Royal Ballet, *Metamorphosis: Titian*, não apenas fornecendo o design, mas também executando o pano de fundo de 11 x 21 m. Para o artista foi uma experiência de mudança total: «Havia algo de maravilhoso em participar, em mergulhar nas tuas próprias coisas».

L. E.



SELECTED EXHIBITIONS →

2012 *Intense Proximity*, La Triennale, Palais de Tokyo, Paris **2011** *The Luminous Interval*, The D. Daskalopoulos Collection, Guggenheim Bilbao **2010** *Chris Ofili: Afrotranslinear*, The Arts Club of Chicago *Chris Ofili*, Tate Britain, London *Afro Modern: Journeys through the Black Atlantic*, Tate, Liverpool *Hareng Saur: Ensor and Contemporary Art*, S.M.A.K., Ghent **2009** *Passports: Great Early Buys from the British Council Collection*, Whitechapel Gallery, London

SELECTED PUBLICATIONS →

2012 *Intense Proximity*, Palais de Tokyo, Artlys, Paris **2011** *The Luminous Interval*, The D. Daskalopoulos Collection, Guggenheim Bilbao **2010** *Chris Ofili: Afrotranslinear*, The Arts Club of Chicago *Chris Ofili*, Tate, London *Hareng Saur: Ensor and Contemporary Art*, S.M.A.K., Ghent **2009** *Chris Ofili: Afro Margin*, David Zwirner, New York *Radius Books*, New Mexico *Chris Ofili*, Rizzoli, New York



- 1 **Blue Smoke (Pipe Dreams)**, 2011, oil on linen, 280 x 196 cm
- 2 **Death & the Roses**, 2009, oil on linen, 310.2 x 200.3 cm
- 3 **Habio Green Locks**, 2009, oil on linen, 310.8 x 200.7 cm

«Ora accetto meglio il fatto di non essere in grado di stabilire con esattezza cosa succede, e perché. Sono all'inizio di qualcosa di nuovo. Nel mio modo di lavorare c'è una nuova fiducia che non sarei stato in grado di sostenere 10 anni fa.»

«Ahora estoy más a gusto sin ser capaz de precisar qué está ocurriendo y por qué. Me hallo al comienzo de algo nuevo. Hay una nueva confianza en mi manera de trabajar que hace 10 años no habría consentido.»

- 4 Chris Ofili painting the backdrop for the ballet *Diana and Actaeon*, Royal Opera House production facility, Purfleet, 2012. Photo © Gautier Deblonde, 2012
- 5 **Ovid-Stag**, 2012, oil on linen, 310 x 200 cm
- 6 **Ovid-Lust**, 2011–2012, oil on linen, 310 x 200 cm

«Agora sinto-me mais confortável por não ser capaz de definir aquilo que se passa, e porquê. Encontro-me no início de algo novo. Existe uma confiança recém-descoberta sobre o modo como trabalho, que eu não conseguiria tolerar há 10 anos atrás.»



2



3



Gabriel Orozco

1962 born in Jalapa, lives and works in Mexico City, Mexico, New York (NY), USA, and Paris, France

Gabriel Orozco dota de expresividad artística a lo insignificante y lo cotidiano. Cosas que encuentra y selecciona en la calle o en la naturaleza y luego resalta con ayuda de la fotografía, en las que, sin embargo, también puede intervenir drásticamente, como en el caso del legendario Citroën (La D.S., 1993), que cortó en tres partes y volvió a unir sin la de en medio, creando una forma fuertemente apocopada del ícono automovilístico. En *Astroturf Constellation* (2012), Orozco se concentra, en cambio, en los residuos menores de un campo de deportes neoyorquino. En graciosa amalgama colocó innumerables objetos recogidos y clasificados, y combinando adecuadamente los colores, en una vitrina: chicle, marañas de hilo, cierres de plástico y fragmentos de pelotas de fútbol. Al lado se documentan minuciosamente las piezas, muchas de ellas diminutas, en fotografías tomadas en el lugar donde las halló. En sus collages de tamaño natural y hechos a mano, los *Corplegados*, Orozco también atiende a la percepción de su entorno. Plegables y por tanto transportables, se convirtieron en acompañantes, sobre los que estuvo trabajando más que nada durante los dos años de su retrospectiva itinerante de 2009 a 2011. Los «mapas plegables» muestran imágenes ambientadas a modo de breves anotaciones, fragmentos de instantes en distintos lugares. Dentro de la serie, el cambio de espacios naturales a urbanos se hace perceptible visualmente: se alteran las formas, los colores y los elementos insertados, y títulos como *Blackbirds in the trees*, *Lac du Bourdon* (2010) constituyen referencias explícitas. Junto a la pintura aplicada en densas capas y los muchos pliegues, contienen pasajes manuscritos y citas de Borges u Oscar Wilde e instantáneas fotográficas que muestran una vez más la sensibilidad de Orozco por los detalles desatendidos del mundo real.

Gabriel Orozco conferisce espressività artistica all'insignificante e al banale. Sceglie oggetti che trova per strada o in natura e li mette in risalto con l'aiuto della fotografia, ma può intervenire anche nella realtà, come ha fatto con la famosissima Citroën (La D.S., 1993), che ha segato in tre pezzi e ricomposto togliendo la parte centrale, a creare una forma più sintetica di questa emblematica vettura. In *Astroturf Constellation* (2012) Orozco si concentra sui piccoli rifiuti di un campo sportivo di New York. In questo contesto, raggruppa in categorie innumerevoli e disparati oggetti e li dispone in una vetrina in base agli accostamenti cromatici: tra i materiali vi sono gomme da masticare, gomitoli di spago, chiusure di plastica e pezzi di pallone da calcio. Inoltre tutti i pezzi, compresi i più minuscoli, sono stati minuziosamente documentati con una macchina fotografica sul luogo in cui sono stati reperiti. Anche nei suoi collage fatti a mano delle dimensioni di un corpo, i *Corplegados* o 'corpi piegati', Orozco si occupa della percezione del suo ambiente. Pieghevoli, e quindi portatili, questi lavori sono diventati compagni cui ha lavorato principalmente nei due anni della sua retrospectiva itinerante, tra il 2009 e il 2011. Queste 'mappe pieghevoli' presentano stati d'animo in formato di promemoria, frammenti di momenti in luoghi diversi. All'interno di questa serie, si percepisce in modo visivo il passaggio dalla campagna alle aree urbane: infatti cambiano le forme, i colori e gli elementi incollati, e vi sono riferimenti espliciti nei titoli, come *Blackbirds in the trees*, *Lac du Bourdon* (2010). Oltre a strati di colore molto densi e a molte pieghe, le opere sono accompagnate da stralci di testo scritti a mano con citazioni di Borges o di Oscar Wilde, e da istantanee fotografiche che dimostrano ancora una volta la sensibilità di Orozco per i dettagli che passano inosservati nel mondo reale.

Gabriel Orozco confere expressividade artística ao discreto e ao quotidiano. Seleciona e destaca coisas que encontra na rua ou na natureza com o auxílio da fotografia, na qual pode, no entanto, intervir concretamente, como acontece com o lendário Citroën (La D.S., 1993), que o artista serrou em três partes, reconstruindo-o sem a parte do meio enquanto forma bastante reduzida deste automóvel icónico. Por oposição, na obra *Astroturf Constellation* (2012), Orozco centra-se nos pequenos resíduos de um campo de jogos nova-iorquino. Num agrupamento gracioso, o artista categorizou inúmeros objetos que recolheu e colocou-os com a cor adequada numa vitrina – entre eles, chicletes,ovelos de algodão, tampas de plástico e partes de bolas de futebol. Para além disso, as peças, algumas delas minúsculas, são minuciosamente documentadas em fotografias no local onde foram encontradas. De igual modo, nas suas colagens de dimensão real produzidas manualmente, as *Corplegados* ou «corpos dobrados», aquilo que é relevante para Orozco é a percepção do seu ambiente circundante. Ao serem dobráveis e, por isso, transportáveis, transformaram-se em acompanhantes, nas quais o artista trabalhou sobretudo ao longo dos dois anos da sua retrospectiva itinerante de 2009 a 2011. Os «cartões dobráveis» mostram imagens de ambientes em forma de anotação, fragmentos de momentos em diferentes lugares. Dentro da série, a alternância de espaços naturais para urbanos torna-se visualmente perceptível: as formas, as cores e os elementos introduzidos transformam-se, sendo os títulos como *Blackbirds in the trees*, *Lac du Bourdon* (2010) referências explícitas. Para além do traço em camadas densas e das várias dobras, são acompanhadas por passagens textuais escritas à mão, como citações de Borges ou de Oscar Wilde e com capturas fotográficas de momentos que, uma vez mais, mostram a sensibilidade de Orozco pelos detalhes inobservados no mundo real.

J. G. S.



SELECTED EXHIBITIONS →

2012 Gabriel Orozco, Deutsche Guggenheim, Berlin Coup Double, FRAC Aquitaine, Bordeaux **11th Havana Biennial**, Havana **2011** *Between Here and There. Dislocation and Displacement in Contemporary Photography*, Metropolitan Museum, New York **2009–2011** Gabriel Orozco, MoMA, New York, Kunstmuseum, Basle, Centre Pompidou, Paris, Tate Modern, London **2009** *Universal Code Art and Cosmology in the Information Age*, The Power Plant, Toronto

SELECTED PUBLICATIONS →

2012 Gabriel Orozco: *Asterisms*, Guggenheim, Berlin Coup Double, FRAC Aquitaine, Bordeaux **2011** Gabriel Orozco, Tate, London Gabriel Orozco, Kunstmuseum, Basle, Hatje Cantz, Ostfildern Gabriel Orozco: *Obituary Project*, Walther König, Cologne **2010** Gabriel Orozco, Centre Pompidou, Paris **2009** Gabriel Orozco, MoMA, New York Gabriel Orozco: *October Files*, MIT Press, Cambridge



- 1 **Pentimenti Map** (R.Z. Wineberg Text on Leonardo Da Vinci), New York 2009, **Lac du Bourdon** 2009, New York 2010, gouache, acrylic, graphite and photo collage on paper, 183.8 x 96.5 cm

«Non invento, mi limito a reinterpretare le cose.»

«No invento, solo reinterpreto.»

- 2 **Ojos bajo pata de elefante**, 2009, Beaucarnea, glass eyes, 147 x 144.5 x 140 cm

- 3/4 **Astroturf Constellation**, 2012, objects found on Pier 40 Recreation Fields, Hudson River Park, New York; photo prints each 10.2 x 15.2 cm

«Eu não invento, apenas reinterpreto.»



2



The Otolith Group

Kodwo Eshun, 1966 born in London, and Anjalika Sagar, 1968 born in London; live and work in London, United Kingdom

Con sus trabajos, el colectivo The Otolith Group, creado en 2002 por Anjalika Sagar y Kodwo Eshun, busca continuamente historiografías alternativas. Se sumerge en las profundidades de los archivos para cuestionar la idea de un futuro predeterminado por la historia. Volviendo a la superficie, imagina distintos futuros posibles. Junto a los simposios, la enseñanza o la organización de exposiciones, el cine es el medio principal que utiliza esta forma artística de producción de conocimientos y elaboración de teorías. Para sus complejos montajes de materiales encontrados y especialmente producidos adapta técnicas narrativas tomadas del cine documental, de ensayo o de ficción. Así, *The Radiant* (2012) —su contribución a la Documenta 13— cuenta a modo de documental casi clásico la catástrofe de la central atómica de Fukushima. La película muestra las secuelas del accidente y sigue las huellas históricas de la tecnología nuclear hasta el subconsciente colectivo de Japón. *Otolith III* —la tercera parte de su trilogía *Otolith*, que pudo verse en la exposición con motivo del premio Turner (2010)—, en cambio, muestra materiales ficticios y documentales de la década de 1960 y los organiza alrededor de *The Alien*, un guión escrito en 1967 por el cineasta indio Satyajit Ray, pero que nunca llegó a filmarse, sobre un extraterrestre amable. En vez de reproducir fielmente la historia de Ray, *Otolith III* ofrece diversas interpretaciones que se han conservado por igual como posibilidades en este proyecto no realizado. Presentando en esta película las posibles narraciones, la tercera parte de la trilogía *Otolith* señala la riqueza potencial que se oculta tras el fracaso histórico de cada proyecto.

Con le sue opere, The Otolith Group, fondato nel 2002 da Anjalika Sagar e Kodwo Eshun, continua a cercare storie alternative. Gli artisti si immergono nei recessi più profondi degli archivi, per mettere in discussione l'idea di un futuro determinato dalla storia e, tornati in superficie, immaginano diversi futuri possibili. Oltre ai convegni, alle lezioni e all'organizzazione di mostre, il film è il mezzo principale di questa forma di produzione di conoscenza e di teoria artistica. Per i loro complessi montaggi di materiali trovati e autoprodotti, adattano tecniche di narrazione prese in prestito da documentari, film illustrativi o pellicole di intrattenimento. Per esempio *The Radiant* (2012), il loro contributo a Documenta 13, racconta in stile quasi da documentario classico il disastro alla centrale nucleare di Fukushima. Il film ripercorre l'impatto del disastro nucleare e segue le tracce storiche della tecnologia nucleare fin nel profondo dell'inconscio collettivo del Giappone. Invece *Otolith III*, la terza parte della loro trilogia *Otolith*, che è stata esposta nell'ambito della mostra per il premio Turner (2010), raccoglie brani di materiale di fiction e documentari degli anni Sessanta e li organizza intorno a *The Alien*, una sceneggiatura scritta nel 1967 dal regista indiano Satyajit Ray e mai realizzata, che ha per protagonista un alieno amichevole. Invece di trasporre il più fedelmente possibile la narrativa di Ray, *Otolith III* presenta diverse interpretazioni che vengono indicate come possibilità di indirizzo della trama in questo progetto mai realizzato. Nell'esporre questi possibili svolgimenti, la terza parte della trilogia *Otolith* indica chiaramente che nel fallimento storico di qualsiasi progetto è insita una potenziale ricchezza.

Com os seus trabalhos, o coletivo The Otolith Group, fundado em 2002 por Anjalika Sagar e Kodwo Eshun, procura constantemente escritas alternativas da história. Mergulham nas profundezas dos arquivos para interrogar a concepção de um futuro estabelecido pela história. De regresso às superfícies, imaginam diferentes futuros possíveis. Para além de simpósios, ensino ou curadorias de arte, o filme é o meio principal desta forma de produção artística de conhecimento e de criação teórica. Para as suas montagens complexas a partir de materiais encontrados e produzidos pelos próprios, adaptam técnicas narrativas requisitadas de filmes-documentário, ensaios ou longas-metragens. Assim, *The Radiant* (2012) – o seu contributo para a Documenta 13 – narra, de modo documental quase clássico, a catástrofe na central nuclear de Fukushima. O filme retrata os efeitos da tragédia nuclear e segue as pistas históricas da tecnologia atómica até ao inconsciente coletivo do Japão. *Otolith III*, por oposição – a terceira parte da sua trilogia *Otolith*, que pôde ser vista na exposição por ocasião do prémio Turner (2010) – selecionou materiais ficcionais e documentais dos anos 60, organizando-os em torno de *The Alien*, um guião escrito pelo realizador indiano Satyajit Ray em 1967 sobre um extraterrestre simpático que acabou por nunca ser filmado. Em vez de transpor a narrativa de Ray o mais fielmente possível, *Otolith III* altera diferentes interpretações, que se conservaram de igual modo enquanto possibilidades neste projeto não realizado. Uma vez que o filme expõe estas possíveis narrativas, a terceira parte da trilogia *Otolith* remete para a potencial riqueza que se esconde no fracasso histórico de cada projeto.

D. M.



SELECTED EXHIBITIONS →

2012 Documenta 13, Kassel **2011** The Otolith Group: Thoughtform, MAXXI, Rome; MACBA, Barcelona *The Otolith Group: The Otolith Trilogy*, List Visual Arts Center, Cambridge *A Terrible Beauty Is Born*, 11th Biennale de Lyon **2010** Manifesta 8, Murcia *The Turner Prize*, Tate Britain, London *There is always a cup of sea to sail in*, 29th São Paulo Biennial, São Paulo **2009** The Otolith Group: A Long Time between Suns Part II, The Showroom, London *The Otolith Group: A Long Time between Suns Part I*, Gasworks, London

SELECTED PUBLICATIONS →

2012 Documenta 13 *The Guidebook*, Hatje Cantz, Ostfildern **2011** The Otolith Group: Thoughtform, Mousse, Milan **2010** Manifesta 8, Silvana, Milan **2009** The Otolith Group: A Long Time between Suns, Sternberg, Berlin



- 1 **Otolith III**. 2009. HD video, colour, sound, 48 min
 2 **The Radiant**. 2012. HD video, colour, sound, 64 min 14 sec

- 3 **One out of many Indophillas**. 2010, digital print on vinyl. Installation, MACBA, Barcelona, 2010

«Il mondo non ha bisogno di altri film. Il mondo non ha bisogno di altra videoarte. Se si vuole portare un'immagine nel mondo, bisogna pensarla fino in fondo.»

«O mundo não precisa de mais filmes. O mundo não precisa de mais vídeo. Se fores trazer uma imagem ao mundo tens de refletir sobre isso.»

«El mundo ya no necesita más películas. El mundo ya no necesita más videoarte. Si piensas traer una imagen al mundo, has de meditarla a fondo.»



2



Jorge Pardo

1963 born in Havana, Cuba, lives and works in Los Angeles, USA

Claramente inspirado en los elementos del diseño, la obra de Jorge Pardo cuestiona todo tipo de espacios interiores y exteriores, bares, residencias privadas, museos públicos y otros lugares. Sus proyectos suelen replantear la construcción y experimentación del espacio, y la manera en la que el diseño y la arquitectura engendran y estructuran las relaciones entre individuos. Las instalaciones, lámparas y objetos diversos de Pardo se mueven a lo largo de la delgada línea que separa muebles y esculturas, y habitan en los intersticios de los espacios artísticos y domésticos que él idea para sí mismo y para sus coleccionistas. Un ejemplo reciente de este tipo de obras es *Tecoh* (2006-2011), una residencia en la península mexicana de Yucatán. Partiendo de las ruinas de una hacienda original del siglo XIX, Pardo rediseñó y reconstruyó partes del antiguo edificio y creó zonas para acontecimientos culturales en la propia la casa, lo que replanteaba los posibles usos de esta residencia. Si bien los programas de *Tecoh* estaban pensados para una comunidad cerrada, fue la relación entre el artista y el coleccionista la que determinó el proyecto. En un estudio específico de relaciones y encuentros realizado con motivo de un encargo para el LACMA (2008), Pardo agotó con nuevos recursos las posibilidades de experimentación en un lugar familiar. Diseñó la Sección Precolombina del museo creando una textura muy interrelacionada con las obras expuestas en las galerías. Además las convirtió en ambientes de sumersión que a pesar de ello no tenían un carácter clínico ni teatral, sino que servían para resaltar los objetos y artefactos expuestos. Los emplazamientos de los trabajos de Pardo son de una naturaleza muy variable, tanto como las formas en las que luego circulan sus trabajos.

Chiaramente ispirata dagli elementi tipici del design, l'opera di Jorge Pardo si rifà a spazi interni ed esterni, bar, case private, musei, ecc. I suoi progetti ripropongono spesso una rivisitazione del modo in cui lo spazio è costruito e fruito, riconsiderando anche il modo in cui le relazioni interpersonali sono create e strutturate attraverso il design e l'architettura. Le installazioni, i lampadari e i molteplici oggetti realizzati da Pardo sono sospesi tra arredamento e scultura, da cui sono separati solo da una linea sottile, e si collocano nel limbo dell'arte e nelle residenze private che progetta per sé e per i suoi collezionisti. Un esempio recente di questo tipo di opera è *Tecoh* (2006-2011), una residenza ubicata nella regione dello Yucatan, in Messico. Partendo da ciò che restava di una vecchia hacienda del secolo XIX, Pardo ha riprogettato e poi ricostruito alcune parti, creandone ex novo altre destinate ad ospitare eventi culturali in modo da verificare i possibili usi di una residenza di questo tipo. I programmi in scena a *Tecoh* erano destinati a una comunità chiusa, ma l'anima del progetto era il rapporto artista-collezionista. In un'analisi separata dei rapporti e degli incontri richiestagli dal LACMA (2008), Pardo ha prospettato le possibilità di vivere una casa di famiglia in maniera diversa. Ha riprogettato la parte precolombiana del museo per creare un ambiente che richiamasse e fosse in linea con le opere esposte nelle gallerie, facendole diventare ambienti 'avvolgenti', non clinici né teatrali, ma in sintonia con gli oggetti e le opere d'arte. La natura dei siti utilizzati da Pardo nella sua opera cambia regolarmente, come pure i modi in cui le sue opere sono fatte circolare.

Claramente inspirada nos elementos do design, a obra de Jorge Pardo questiona os espaços interiores e exteriores, bares, residências privadas, museus públicos e outros lugares espaciais. Os seus projetos propõem frequentemente um repensar sobre como o espaço é construído e percorrido e sobre como as relações entre as pessoas se geram e estruturam através do design e da arquitetura. As instalações de Pardo, as luminárias e os diversos objetos ajustam-se numa linha tênue entre a mobília e a escultura e residem nos espaços intersticiais da arte e do domicílio privado, que o artista idealiza para si mesmo e para os seus colecionadores. Um exemplo recente deste tipo de trabalho foi *Tecoh* (2006-2011), uma residência na região de Yucatan no México. Pardo interveio nas ruínas remanescentes da fazenda original do século XIX, redesenhando e reconstruindo partes dela, criando simultaneamente áreas destinadas a eventos culturais dentro da casa, que questionavam as utilizações possíveis de uma tal propriedade residencial. Os programas em *Tecoh* dirigiam-se a uma comunidade fechada, mas foi a relação entre o artista e o colecionador que conduziu o projeto. Numa análise independente das relações e dos encontros para uma encomenda recente para o LACMA (2008), Pardo explorou as possibilidades de experienciar um lugar familiar sob novas formas. O artista redesenhou a secção pré-colombiana do museu para criar uma textura que fizesse referência e respondesse ao trabalho exposto nas galerias. Estas galerias transformaram-se em ambientes envolventes que não eram, nem clínicos, nem teatrais, mas que apoiavam os objetos e os artefactos. Os locais utilizados por Pardo no seu trabalho variam regularmente de natureza, assim como acontece com a maneira como o seu trabalho depois circula.

R. K.



SELECTED EXHIBITIONS →

2012 11th Havana Biennial, Havana 2011 Jorge Pardo: *Untitled*, Armory Center for the Arts, Pasadena. *Art of Communication*, National Museum of Contemporary Art Korea, Seoul 2010 Jorge Pardo, IMMA, Dublin. *A Basic Impulse*, Galleria Comunale d'Arte Contemporanea di Monfalcone. *The Jewel Thief*, Tang, Skidmore College, Saratoga. *The Artist's Museum: Los Angeles Artists 1980-2010*, MOCA, Los Angeles 2009 Jorge Pardo, K21, Düsseldorf

SELECTED PUBLICATIONS →

2010 Jorge Pardo, IMMA, Dublin 2009 Jorge Pardo, K21, Richter, Düsseldorf. *100 Contemporary Artists*, Taschen, Cologne



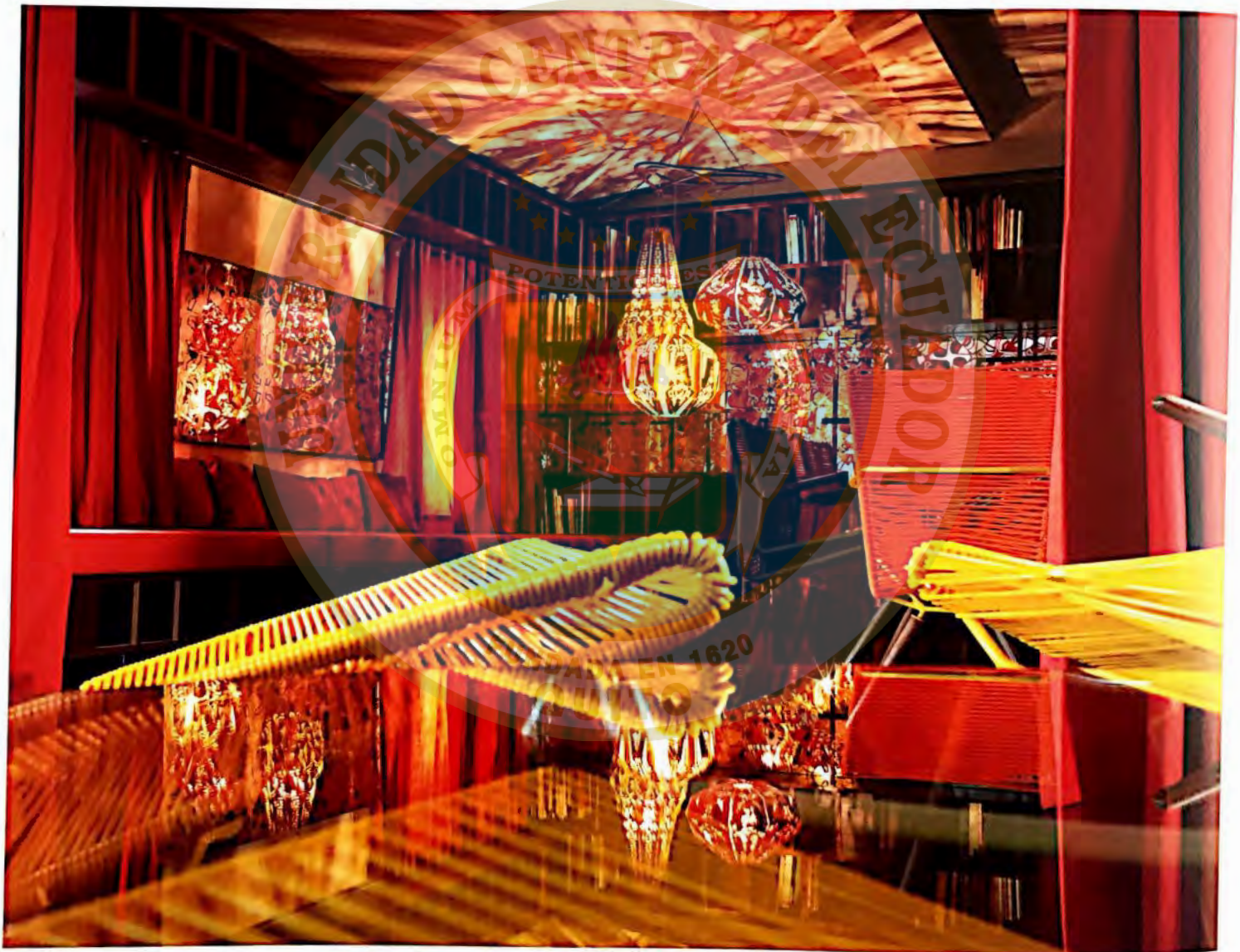
- 1 Installation view, *Reinstallation of the Latin American Galleries*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 2008
 2 *Untitled*, 2011, site-specific installation, neugerriemschneider, Berlin, 2011

- 3/4 *Tecoh*, 2006–2011, site-specific installation, Tecoh hacienda, Yucatán
 5 Installation view, *Jorge Pardo*, neugerriemschneider, Berlin, 2011

«Non voglio fare una casa che finisca in un museo, né voglio fare una casa in cui succedano cose strane, voglio semplicemente fare una casa e vedere che cosa succede.»

«Não quero fazer uma casa que vá para um museu e não quero fazer uma casa em que alguma coisa estranha irá acontecer, apenas quero fazer uma casa e ver o que acontece.»

«No quiero construir una casa que acabe siendo un museo, y tampoco pretendo construir una casa en la que sucedan cosas raras; solamente quiero hacer una casa y ver qué ocurre.»









Philippe Parreno

1964 born in Oran, Algeria, lives and works in Paris, France

Las obras de Philippe Parreno se mueven en la frontera entre realidad y ficción. En *June 8, 1968* (2009), Robert F. Kennedy se convierte en un protagonista fantasmal, en torno al cual gira todo, pero que brilla por su ausencia. La película reproduce el histórico traslado del cadáver del senador, acompañado a lo largo de la vía del tren por una nación en duelo: personas cuya mirada a la cámara está dirigida, como en una experiencia intersubjetiva, tanto hacia dentro como hacia fuera. *Invisibleboy* (2010), en cambio, flota entre diversos planos de la realidad. El joven emigrante ilegal chino «invisible» ve en Nueva York monstruos inventados que están garabateados en el material cinematográfico. En cambio, el misterioso jardín negro de *Continuously Habitable Zones* es un lugar real, concebido por Parreno en 2011 junto con un arquitecto paisajista. El título se refiere a la designación científica de hábitats que permiten generar vida, una vida que, sin embargo, está asombrosamente ausente en C.H.Z. Los distintos ámbitos de vegetación negra sirvieron de guion para algunas tomas, mientras que la cámara creó el ambiente medio real, medio ficticio. En la película *Marilyn* (2012), Parreno logra también, como en *June 8, 1968*, retratar a un espíritu: «Lo que mató a Marilyn fue su relación con la imagen, con su propia imagen, y de esto va la película». Resucita con medios técnicos a la actriz fallecida sin mostrar ninguna personificación: en la reconstrucción fiel al original de una suite de hotel que en su tiempo habitó Monroe se escenifica su mirada mediante la cámara subjetiva, mientras un ordenador imita la melodía de su voz y un robot reproduce su letra.

I lavori di Philippe Parreno si muovono sulla linea di demarcazione tra realtà e finzione. In *June 8, 1968* (2009) Robert F. Kennedy diventa un protagonista spettrale, intorno al quale tutto ruota, ma che brilla per la sua assenza. Il film è incentrato sullo storico trasporto della salma del senatore, accompagnata lungo il suo percorso in treno da una nazione in lutto: persone il cui sguardo puntato sulla telecamera diventa esperienza intersoggettiva, rivolta al contempo verso l'interno e l'esterno. *Invisibleboy* (2010), invece, si sposta tra diversi livelli di realtà. Un 'invisibile', un giovane immigrato clandestino cinese, vede a New York mostri di fantasia, che sono disegnati sulla pellicola del film. Analogamente, il misterioso giardino nero di *Continuously Habitable Zones* è un luogo reale, che Parreno ha progettato nel 2011 insieme a un architetto del paesaggio. Il titolo si riferisce al nome scientifico per gli ambienti che consentono l'emergere della vita, che tuttavia è assente in C.H.Z. Le diverse aree di pura vegetazione nera sono servite da sceneggiatura per una sezione del film, mentre la macchina da presa ha creato un'ambientazione per metà reale e per metà immaginaria. Anche con il film *Marilyn* (2012), Parreno è riuscito a ricreare un'atmosfera, come aveva fatto in *June 8, 1968*: «Ciò che ha ucciso Marilyn è stato il suo rapporto con l'immagine, la sua autoimmagine, ed è di questo che tratta il film». Grazie alla tecnologia, l'artista riporta in vita l'attrice morta senza mostrarne una personificazione: l'ambientazione riproduce fedelmente una suite d'albergo in cui Monroe ha alloggiato davvero, e la telecamera segue il suo sguardo soggettivo mentre un computer riproduce la melodia della sua voce e un robot traccia la sua firma.

As obras de Philippe Parreno atuam na interface da realidade e da ficção. Em *June 8, 1968* (2009), Robert F. Kennedy torna-se um protagonista fantasmagórico, em que, apesar de tudo girar em torno de si, ele brilha através da sua ausência. O filme simula o transporte histórico do falecido senador, que ao longo do percurso foi acompanhado por uma nação em luto: pessoas, cujo olhar para a câmera se dirige, como numa experiência intersubjetiva, de igual modo para o interior e o exterior. Porém, *Invisibleboy* (2010) oscila entre níveis de realidade. O rapaz imigrante chinês ilegal, «invisível», vê monstros inventados em Nova Iorque, que estão garatufados no material fílmico. Comparável a esta obra é o jardim preto e misterioso de *Continuously Habitable Zones*, um local real concebido por Parreno em 2011 com um arquiteto paisagista. O título refere-se à designação científica dos ambientes circundantes, que possibilitam a formação da vida, o que, no entanto, está marcadamente ausente em C.H.Z. As diferentes zonas de pura vegetação preta servem como guião para cada uma das partes do filme, enquanto o trabalho cinematográfico criou o ambiente meio real, meio ficcional. De modo semelhante ao que acontece em *June 8, 1968*, Parreno consegue também retratar um espírito através do filme *Marilyn* (2012): «Aquilo que matou Marilyn foi a sua relação com a imagem, com a sua própria imagem e aqui o filme tem isso em conta». O filme desperta a falecida atriz para a vida através de meios auxiliares técnicos, sem mostrar uma personificação: numa reconstrução fiel ao original de uma suite de hotel, ocupada outrora por Monroe, o seu olhar é encenado através da câmara subjetiva, enquanto um computador imita a melodia da sua voz e um robot reproduz a sua escrita.

J. G. S.



SELECTED EXHIBITIONS →

2012 Philippe Parreno, Fondation Beyeler, Riehen; *Print/Out*, MoMA, New York **2011** *Illuminations*, 54th Venice Biennale, Venice; *Art of Communication*, National Museum of Contemporary Art Korea, Seoul **2010** Philippe Parreno, *From November 5 until They Fall Down*, Castello di Rivoli, Turin; *Pictures about Pictures*, MMK, Vienna **2009–2010** Philippe Parreno, Kunsthalle, Zurich; Centre Pompidou, Paris; IMMA, Dublin; Serpentine Gallery, London; CCS Bard College, Annandale-on-Hudson

SELECTED PUBLICATIONS →

2012 Philippe Parreno: *C.H.Z.*, Fondation Beyeler, Riehen; Damiani, Bologna **2011** *Illuminations*, Fondazione La Biennale di Venezia, Venice **2010** Philippe Parreno: *Films 1987–2010*, Serpentine Gallery, London; Walther König, Cologne; Philippe Parreno, IMMA, Dublin; Philippe Parreno, Sternberg, Berlin; Philippe Parreno: *Angewandtes Kino*, Walther König, Cologne **2009** Philippe Parreno, JRP Ringier, Zurich; Parkett 86, Parkett, Zurich; Philippe Parreno, Pierre Huyghe: *No Ghost, Just a Shell*, Walther König, Cologne



- 1 Marilyn, 2012, film, colour, sound, 19 min 49 sec
- 2 Inverted Topiary, 2011, ink on paper, 20.8 x 29.3 cm
- 3 Continuously Habitable Zones (C.H.Z.), 2011, film, colour, sound, 13 min 14 sec

«Un'opera non esiste finché non viene riscoperta – e in base a quale protocollo la si riscopre? Infatti, è sempre attraverso il nostro modo di leggere la storia che riscopriamo e reinventiamo ciò che vediamo.»

- 4 Speech Bubbles (Gold), 2009, gold helium balloons in mylar, dimensions variable. Installation view, Kasteel Keukenhof, Lisse, 2010
- 5 Speech Bubbles (Silver), 2010, silver helium balloons in mylar, dimensions variable. Installation view, Castello di Rivoli, Turin, 2010

«Uma obra só existe quando for redescoberta e dependendo do protocolo em que foi descoberta? Isto porque é sempre através da nossa leitura da história que redescobrimos e reinventamos aquilo que vemos.»

«Una obra no existe hasta que la redescubres, y ¿según qué protocolo la descubres? Porque siempre es a través de nuestra lectura de la historia que redescubrimos y reinventamos lo que vemos.»





Raymond Pettibon

1957 born in Tuscon (AZ), lives and works in Hermosa Beach (CA), USA

El tenaz compromiso de Raymond Pettibon con una extrema economía de medios se ha fortalecido claramente en los últimos años, en los que su realismo vernáculo ha aumentado de forma innovadora con las composiciones complejas y aposicionales de estilo de salón de sus obras en papel de diferentes escalas, piezas ambiciosas marcadas directamente sobre la pared y el surgimiento de imágenes con formatos de paisajes de grandes dimensiones. Las pinceladas de textura suelta de obras con olas espectaculares y paisajes marinos como *No Title (But the sand...)*, vistas en su exposición de 2011 en Los Ángeles, por ejemplo, dieron lugar a algunas de las muestras más frescas en la carrera del artista, como si hubiera sacado el Courbet que había en él, con el énfasis en las olas. Una parte de la consolidación de escala y color, frescos y collages en papel, y agrupaciones de densa imaginaria multicelular o iconográfica de Pettibon —elementos reunidos de forma bella e irónica en la exposición «Desire in Pursuit of the Whole» (2011), inspirada en la novela semiautobiográfica escrita por el excéntrico autor inglés Frederick William Rolfe—, ha dado como resultado un retorno a las inscripciones de palabras sueltas como «Vavoom» o «Crack». Otra se aprecia en la amenaza explosivamente directa de *No Title (Don't look back...)* (2010); o también en la astuta infiltración de color en el tema que caracteriza la obra *No title (Where's the green)* (2010), en la que de algún modo logra confrontar las insinuaciones de un desastre nuclear y ecológico con la fantasía de un niño en un árbol. Así, mientras que poco a poco el artista se acerca más de lo que podía haberse imaginado a lo que él llamó en una entrevista reciente «estatus de acción blue chip» reflejado en los «lienzos de 3 m», la medida que realmente importa a Pettibon sigue siendo el margen.

Il tenace impegno di Raymond Pettibon verso una saliente economia dei mezzi è stato chiaramente gonfiato negli ultimi tempi, quando il suo realismo vernacolare di base è stato innovativamente accresciuto da complessi allestimenti appositivi di opere su carta di varie dimensioni, lavori ambiziosi tracciati direttamente sulla parete e lo sviluppo di immagini di grandi dimensioni, formate come paesaggi. Le pennellate a gesti sciolti delle opere della serie epica e dei paesaggi marini come *No Title (But the sand...)* esposti in occasione della mostra allestita a Los Angeles nel 2011, per esempio, hanno portato ad alcune delle realizzazioni più libere nella carriera dell'artista, come se avesse fatto emergere il Courbet che era in sé. Il consolidamento dell'uso della scala e del colore, delle opere murali e dei collage su carta da parte di Pettibon, come anche delle composizioni a più celle o iconograficamente ricche (piacevolmente e ironicamente sintetizzato nel titolo della mostra «Desire in Pursuit of the Whole» (2011), derivato dal romanzo semi-autobiografico dell'eccentrico scrittore inglese Frederick William Rolfe) ha fatto tornare in auge i titoli di una sola parola («Vavoom», «Crack»). Un altro è rappresentato dalla minaccia esplosivamente diretta di *No Title (Don't look back...)* (2010) oppure dalla garbata contaminazione del colore nel tema di *No title (Where's the green)* (2010), in cui l'artista in qualche modo riesce a creare un contrasto tra i segni di un disastro nucleare ed ecologico e l'immaginazione di un bambino su un albero. Quindi, avvicinandosi più di quanto avrebbe immaginato a ciò che in una recente intervista ha definito «stato di eccitazione da tifoso» rappresentato dalla «tela di 3 m», la misura che veramente conta per Pettibon è ancora l'orlo.

O compromisso obstinado de Raymond Pettibon com uma economia notória dos meios tem vindo claramente a crescer nos últimos anos enquanto o seu realismo vernacular essencial foi ampliado de forma inovadora através de composições complexas, em aposição ao estilo de salão de trabalhos sobre papel em escalas diferentes, obras ambiciosas marcadas diretamente na parede e a emergência de imagens de maior escala em formato de paisagem. As pinceladas soltas e com textura da onda épica e de trabalhos de panoramas marítimos como *No Title (But the sand...)*, exibidos na sua exposição de 2011 em Los Angeles, por exemplo, impulsionaram alguma da execução mais espontânea na carreira do artista — como se libertasse o Courbet que há em si, salientando as ondas. Uma parte da sua consolidação da escala e da cor, de trabalhos sobre parede, colagens em papel e combinações de um imaginário multicelular ou iconograficamente denso — resumida no título da exposição «Desire in Pursuit of the Whole» (2011), emprestado de um romance semiautobiográfico do escritor e excêntrico inglês, Frederick William Rolfe — resultou num retorno a inscrições de uma só palavra («Vavoom», «Crack»). Uma outra está investida na ameaça explosivamente direta de *No Title (Don't look back...)* (2010) ou na infiltração inteligente da cor em assuntos que caracterizam *No title (Where's the green)* (2010), na qual o artista consegue de algum modo fazer colidir insinuações referentes a desastres nucleares e ecológicos com a imaginação de uma criança numa árvore. Portanto, apesar de chegar mais perto daquilo que alguma vez imaginou e a que numa entrevista recente chamou de «blue chip stadium status» simbolizado pela «tela de 3 m», aquilo que realmente interessa a Pettibon continua a ser o limiar.

J. C. W.



SELECTED EXHIBITIONS →

2012 Raymond Pettibon, Kunstmuseum Luzern **2011** 12th Istanbul Biennial, Istanbul **2010** Raymond Pettibon: The Punk Years (1978–86), Florida Atlantic University Schmidt Center Gallery, Boca Raton, Museum of Contemporary Art, Tucson *Thoughts for a Book* Raymond Pettibon & Brian Kennon, Roski School of Fine Arts/University of Southern California, Los Angeles *International 10*, Liverpool Biennial, Liverpool **2009** Raymond Pettibon and Yoshua Okon: *Hypnosis*, Armory Center for the Arts, Pasadena

SELECTED PUBLICATIONS →

2012 Raymond Pettibon, *Whyttuyp*, Rizzoli, New York *Raymond Pettibon: Here's Your Irony Back (The Big Picture)*, David Zwirner, New York, Steidl, Göttingen **2011** Raymond Pettibon: *Front Row Center*, Ecstatic Peace Library, New York *Raymond Pettibon: Looker-Upper*, Contemporary Fine Arts, Berlin, Walther König, Cologne **2009** *Citizen Tania: As told to Raymond Pettibon*, Regen Projects, Los Angeles *Raymond Pettibon and Yoshua Okon: Hypnosis*, Armory Center for the Arts, Pasadena



• WHERE'S THE GREEN BOMB? -- THE ONE THAT SPARES THE REDWOODS.

- 1 **No Title (Where's the green)**, 2010, pen, ink, gouache and acrylic on paper, 76.2 x 55.9 cm
- 2 **No Title (Have you seen)**, 2011, pencil, ink, crayon, acrylic, gouache and collage on paper, 71.8 x 66 cm
- 3 **No Title (Pulled up by)**, 2011, pencil, ink, crayon, acrylic, gouache and collage on paper, 122.6 x 94 cm
- 4 Installation view, *Raymond Pettibon: Desire in Pursuit of the Whole*, Regen Projects, Los Angeles, 2011
- 5 Installation view, *Looker-upper*, Contemporary Fine Arts, Berlin, 2011

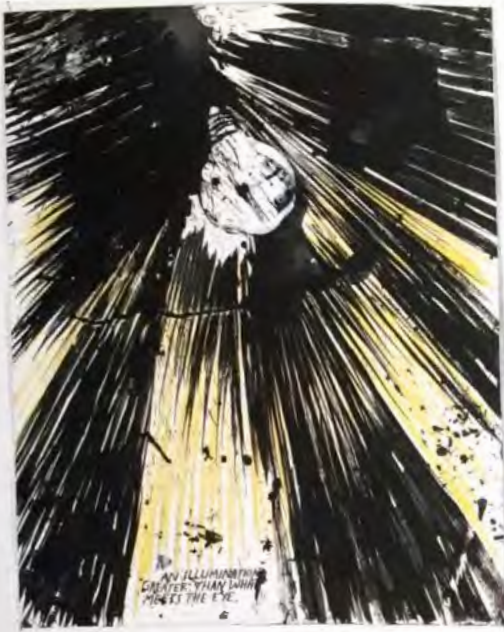
«In America, la politica estera è la politica interna. Vorrei che la mia opera ne rimanesse al di fuori. Preferirei non occuparmi di politica.»

«Na América, a política externa é política doméstica. Desejo que o meu trabalho não seja sobre isso. Prefiro não ter de me ocupar da política.»

«En EE. UU., la política exterior es política interna. No deseo que mi trabajo se vea relacionado con ella. Prefiero no tener nada que ver con la política.»

2





OF THE CRUCIFIX (WHICH I DO NOT PICTURE), HE ONLY MEANT IT FOR RUDE, RECOVERED HEALTH.

I AM PREPARED TO ABIDE BY ITS LAW THAT IT WOULD REACT PROMPTLY IN SOME PRESENCES ONLY TO REMAIN IMPERTURBABLY INERT IN OTHERS



WE CAN'T SAVE THE COCK.

AND YOU'RE ONE OF THE LUCKY ONES! AND HE'S NOT MORE WORSE AT A BURNING, AND I AM THE GUARANTY RIVAL IN THE FACE OF THE LAMP.



EVERYTHING ELSE FINE AND GOOD ENOUGH TO BE KNOWN AS YOUR IN KAPPA.



Elizabeth Peyton

1965 born in Danbury (CT), lives and works in New York (NY), USA

«Quando era más joven pensaba que debería pintar cuadros más grandes, pero gran parte de lo que hago puede ser muy delicado y simplemente no se podría trasladar a mayores formatos.» Esto contestó recientemente Elizabeth Peyton cuando le preguntaron sobre su obra distinguida y coherente de retratos íntimos de tamaño reducido. Peyton selecciona sus temas con mucho esmero entre amigos y figuras icónicas de los mundos del arte, la música, la moda y la política, personas que le inspiran o que ella admira. «Pienso sobre el arte y lo que es para la sociedad a través de las personas que pinto y cómo estas forman parte de su tiempo, quizás en mayor medida que otras.» Sus retratos se basan en fotografías tomadas por ella misma o seleccionadas de medios de comunicación, y ejerce una amplia libertad de interpretación a la hora de escoger y combinar los detalles de una gran variedad de imágenes. La pincelada característica de Peyton, sus colores brillantes y su efecto desenfocado confiere una especie de toque ingenuo y romántico a sus obras, que incluyen pinturas al óleo, acuarelas, dibujos e impresiones. En los últimos años, Peyton ha seguido pintando a personajes como Isa Genzken, Patti Smith y Klara Lidén, así como a figuras de carácter histórico como Richard Wagner y Camille Claudel. Sin embargo, algunas de sus obras más recientes rinden tributo a la historia de la pintura como, por ejemplo, a los bodegones de Cézanne y Delacroix. Y la serie de obras de la artista sobre papel para su reciente exposición «Wagner» en la galería de la Metropolitan Opera de Nueva York (2010) mostró un notable cambio de estilo: esas escenas y personajes inspirados en el ciclo de *El anillo del nibelungo* del compositor ostentan colores marcadamente más pálidos que los que solía utilizar Peyton.

«Quando ero più giovane pensavo che avrei dovuto dipingere quadri più grandi, ma molto di quello che sto facendo può essere assai delicato e proprio non si può tradurre in segni grandi.» È quel che Elizabeth Peyton ha risposto di recente, parlando della sua gamma distinta e coerente di ritratti intimi di piccola scala. La Peyton sceglie attentamente i suoi soggetti tra amici e personaggi emblematici del mondo dell'arte, della musica, della moda e della politica; tutte persone che la ispirano e che ammira. «Penso all'arte e ciò che è nella società attraverso le persone che dipingo, e a come essi sono una parte del loro tempo, forse più di quanto lo siano altre persone.» I suoi ritratti si basano sulle fotografie da lei stessa scattate o su fonti tratte dai mass media, e l'artista esercita grande libertà di interpretazione raccogliendo e combinando insieme i dettagli da una grande varietà di immagini. La pennellata distintiva, i colori vivaci e l'effetto sfocato caratteristici della Peyton conferiscono anche una sorta di ingenuo romanticismo ai suoi lavori, che comprendono oli, acquerelli, disegni e stampe. Di recente, l'artista ha continuato a ritrarre personalità come Isa Genzken, Patti Smith e Klara Lidén oltre a personaggi storici del passato come Richard Wagner e Camille Claudel. Ma parte dei suoi lavori più attuali rendono omaggio alla storia della pittura, ad esempio alle nature morte di Cézanne e Delacroix. E la serie di opere su carta dell'artista per la sua recente mostra «Wagner» alla galleria della Metropolitan Opera di New York (2010) presentava un'evidente deviazione stilistica: le scene e i personaggi ispirati al ciclo dell'*Anello dei Nibelunghi* si servono di colori decisamente più chiari e sbiaditi rispetto alla consueta tavolozza della Peyton.

«Quando era mais nova, pensava que deveria pintar numa dimensão maior, mas muito do que tenho vindo a fazer pode ser bastante delicado e não se traduziria em marcas maiores», respondeu Elizabeth Peyton recentemente quando a questionaram sobre a pequena escala dos retratos íntimos do seu corpo de trabalho distinto e consistente. Peyton seleciona os seus assuntos muito cuidadosamente a partir de amigos e figuras icónicas do mundo da arte, da música, da moda e da política – todos, indivíduos que a inspiram ou por quem tem admiração. «Penso na arte e naquilo que ela representa na sociedade através das pessoas que pinto e como eles são uma parte do seu tempo, talvez mais do que outras pessoas o são.» Os seus retratos baseiam-se nas suas próprias fotografias ou fontes seleccionadas dos meios de comunicação e a artista experimenta uma grande liberdade interpretativa ao escolher e combinar detalhes de uma grande variedade de imagens. Os traços distintos de Peyton, as cores luminosas e o efeito de desfoque também conferem algum sentimento ingénuo e romântico aos seus trabalhos, que incluem pinturas a óleo, aguarela, desenhos e impressões. Nos últimos anos, Peyton continuou a desenhar individualidades, como Isa Genzken, Patti Smith e Klara Lidén, assim como figuras mais históricas, como Richard Wagner e Camille Claudel. Outros dos seus trabalhos mais atuais optaram por prestar tributo à história da pintura, por exemplo, às naturezas mortas de Cézanne e Delacroix. A série de obras da artista sobre papel para a sua exposição recente «Wagner» na galeria da Metropolitan Opera em Nova Iorque (2010) proporcionou-lhe um desvio estilístico notável: estas cenas e personagens inspiradas no ciclo do compositor de *O Anel do Nibelungo* favoreceram cores que eram marcadamente mais pálidas e mais esbatidas do que aquelas da paleta habitual de Peyton.

A. C.



SELECTED EXHIBITIONS →

2012 *We the People*, Rauschenberg Foundation, New York. *Regarding Warhol: Fifty Artists, Fifty Years*, Metropolitan Museum, New York **2011** Elizabeth Peyton: *Wagner*, The Arnold and Marie Schwartz Gallery Met, New York. Elizabeth Peyton: *Ghost*, Kemper Art Museum, Washington, DC. Opelvillen Russelsheim **2009** Elizabeth Peyton: *Live Forever*, Bonnetanten Museum, Maastricht. *Blood of Two*, Matthew Barney & Elizabeth Peyton, Deste Foundation Project Space, Hydra. Elizabeth Peyton: *Reading & Writing*, IMMA, Dublin.

SELECTED PUBLICATIONS →

2012 Elizabeth Peyton, Rizzoli, New York **2011** Elizabeth Peyton: *Ghost*, Kemper Art Museum, Washington; Opelvillen Russelsheim; Hatje Cantz, Ostfildern. Elizabeth Peyton, Gagosian Gallery, Paris **2010** *Blood of Two*, Matthew Barney & Elizabeth Peyton, Deste Foundation, Hydra **2009** Elizabeth Peyton: *Live Forever*, Phaidon, London. Elizabeth Peyton: *Reading & Writing*, IMMA, Dublin, Charta, Milan/New York. Elizabeth Peyton: *Portrait of an Artist*, Damiani, Bologna



- 1

Isa (Isa Genzken 1980), 2010, oil on board, 35.5 x 27.9 cm
- 2

Scott Campbell, 2012, oil on board, 36.2 x 28.6 cm
- 3

Camille Claudel, sculpting, 2010, oil on board, 30.6 x 22.8 cm
- 4

Irides and Klara Commerce St., 2012, oil on panel, 60.9 x 45.7 cm

«Le cose nei musei durano più delle immagini delle riviste.»

«As coisas nos museus duram mais do que as imagens nas revistas.»

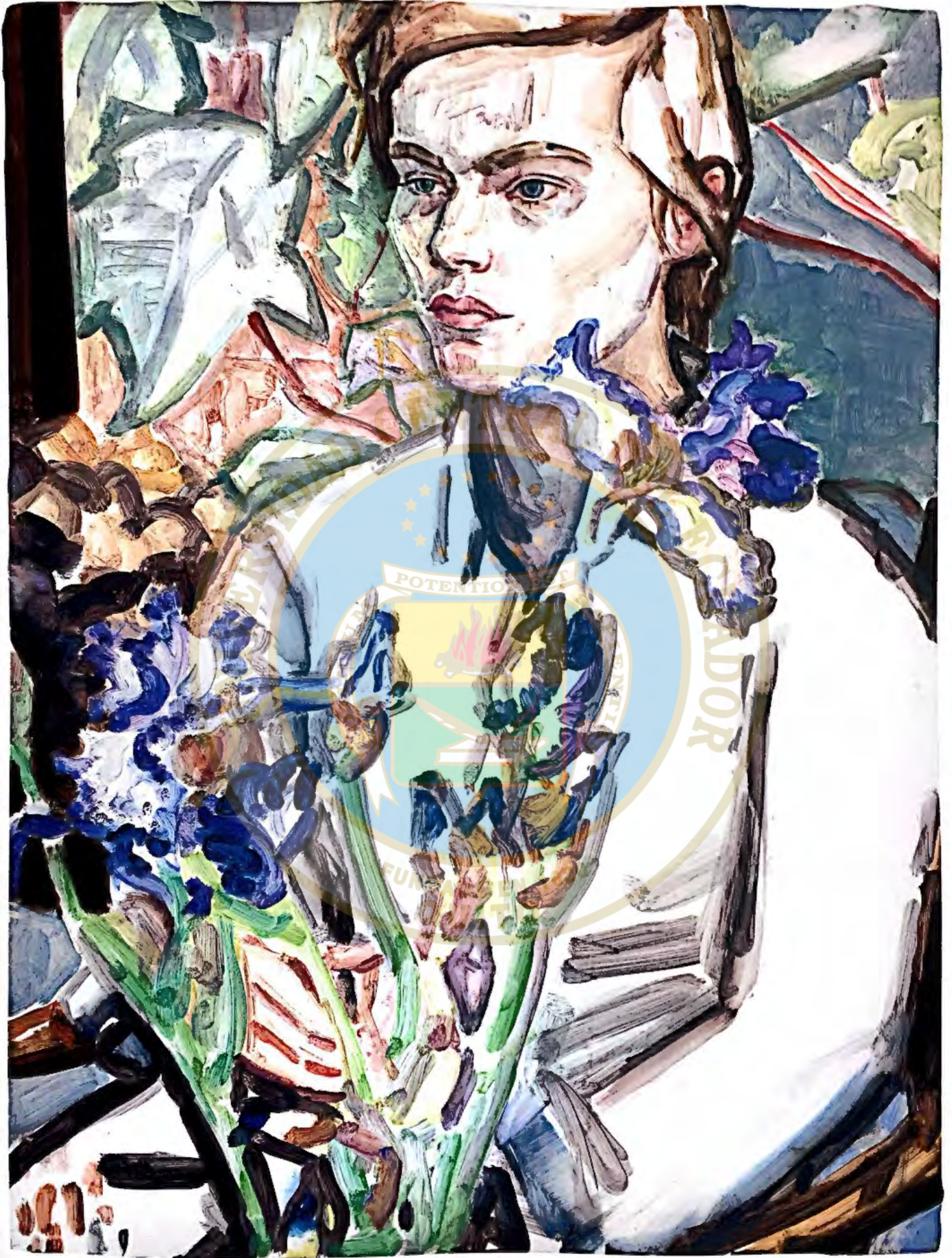
«Lo que se expone en los museos dura más que las fotos de las revistas.»



2



3



Richard Phillips

1962 born in Marblehead (MA), lives and works in New York (NY), USA

Richard Phillips se ha creado una reputación con sus seductoras pinturas hiperrealistas de ambiguos modelos, actrices y estrellas de cine porno, cuya marcada sexualidad y su puesta en escena evocadora del cine negro hablan tanto de la cara oculta de la vida como de su lado más glamuroso. Phillips utiliza la repetición y la imitación para aislar imágenes y elementos hallados en anuncios, en la prensa sensacionalista y otras formas de entretenimiento, con el fin de «apoyar esta idea de un estado psicológico desconectado e incorpóreo, en imágenes absolutamente hermosas». Transformando estos residuos de nuestra cultura del espectáculo en pinturas rarefadas, llama la atención sobre la enorme cantidad de representaciones y crea al mismo tiempo una taxonomía artística de tipos de medios de comunicación. En obras recientes se ha centrado en estrellas e iconos adolescentes, ampliadas a tamaño sobrenatural en imágenes que recuerdan a instantáneas de alfombra roja. Las representaciones que hace Phillips de figuras como Justin Timberlake y Kristen Stewart congelan a las estrellas delante de logotipos de marcas de lujo en un estilo casi caricaturesco, dada la escala y la acentuación de los rasgos característicos del sujeto. A nosotros nos corresponde preguntarnos qué es lo que distingue estas figuras del resto del mundo. La investigación más reciente del artista sobre el fenómeno de la celebridad se centra en la estrella infantil Lindsay Lohan con una serie de retratos y una película que se parece asombrosamente al anuncio de un perfume. No se ve ningún producto: únicamente Lohan en la playa, en el mar, tumbada en la arena, saliendo del agua, con gestos y poses banales y comunes, pero que sugieren celebridad, riqueza y belleza fabricada. La atención se centra en la estrella, arrojando luz sobre el mítico poder de los medios de comunicación que representa este símbolo ambiguo de nuestra cultura del espectáculo.

Richard Phillips si è fatto la fama di autore di seducenti dipinti iperrealisti di modelli, attori e pornstar ambigui, la cui sessualità diretta e la messa in scena noir parlano del lato più oscuro della vita e del glamour. Phillips utilizza la ripetizione e l'imitazione per isolare le immagini e gli elementi proposti dalla pubblicità, dal tabloid, e da altre forme di intrattenimento, per «sostenere l'idea di uno stato psicologico distaccato, incorporeo, in immagini di assoluta bellezza». Trasformando questi residui della nostra cultura dello spettacolo in dipinti rarefatti, richiama l'attenzione sull'enorme quantità di rappresentazioni, e al contempo crea una tassonomia artistica di tipologie di media. Le opere recenti si concentrano su star e icone adolescenti, ingigantite in immagini che fanno riferimento alle istantanee scattate sul tappeto rosso. La raffigurazione che Phillip fa di personaggi come Justin Timberlake e Kristen Stewart congelano queste star davanti al logo di marche di lusso in modo quasi comico, viste le dimensioni dell'immagine e l'accentuazione dei lineamenti caratteristici dei soggetti. Lo spettatore si chiede cosa distingue queste figure da tutti gli altri. La più recente indagine dell'artista sul fenomeno della celebrità si concentra sulla ex star bambina Lindsay Lohan con una serie di ritratti e un film che somiglia notevolmente allo spot pubblicitario di un profumo. Non si fa riferimento ad alcun prodotto: si vede solo la Lohan sulla spiaggia, tra le onde, sdraiata sulla sabbia o che emerge dall'acqua, in gesti e pose banali e comuni che tuttavia segnalano celebrità, ricchezza e bellezza artificiale. L'attenzione è concentrata tutta sulla starlet, e rivela il potere mitologico dei media esemplificato da questo simbolo ambiguo della nostra cultura dello spettacolo.

Richard Phillips construiu a sua reputação com base nas sedutoras pinturas hiper-reais de modelos ambíguos, atores e estrelas porno, cujas sexualidade ostensiva e mise-en-scène obscura falam do lado mais negro da vida, tanto como do seu encanto. Phillips utiliza a repetição e a imitação para isolar imagens e elementos encontrados em anúncios publicitários, na imprensa e noutras formas de entretenimento, de modo a «apoar esta ideia de estado psicológico descomprometido, desincorporado em imagens absolutamente belas». Ao transformar estes resíduos da nossa cultura do espetáculo em pinturas rarefeitas, o artista chama a atenção para a quantidade absoluta de representações, ao mesmo tempo que cria uma taxonomia artística de tipos de média. As obras recentes centraram-se em estrelas e ícones adolescentes ampliadas acima do real em imagens que remetem para instantâneas nas passarelas vermelhas. As representações de Phillips de figuras como Justin Timberlake e Kristen Stewart congelam as estrelas perante logótipos de marca de luxo, num estilo quase cómico dada a escala e a acentuação da representação característica dos assuntos. Resta-nos questionar aquilo que distingue estas figuras do resto de nós. A investigação mais recente feita pelo artista sobre o fenómeno da celebridade centra-se na estrela infantil Lindsay Lohan, assim como um filme com uma estranha semelhança a publicidade a perfume. Não existe referência a nenhum produto: apenas Lohan na praia, no mar, deitada na areia, emergindo da água – gestos e poses tão banais e comuns, como sugestivos de celebridade, riqueza e beleza produzida. O enfoque vai diretamente para a starlet, luz derramada sobre o poder mítico da imprensa que representa este símbolo ambíguo da nossa cultura do espetáculo.

R. K.



SELECTED EXHIBITIONS →

2012 Richard Phillips: Lindsay Lohan, Institute of Modern Art, Brisbane. We the People, Robert Rauschenberg Foundation, New York. Collection Platform 2 Circulation, PinchukArtCentre, Kiev
2011 Commercial Break, Garage Projects, 54th Venice Biennale, Venice. The Deer, Le Consortium, Dijon
2010 Richard Phillips / Adolf Dietrich: Painting and Misappropriation, Swiss Institute, New York. Lebenslust und Totentanz, Kunsthalle Krems

SELECTED PUBLICATIONS →

2011 Richard Phillips: Most Wanted, White Cube, London
2010 Richard Phillips / Adolf Dietrich: Painting and Misappropriation, Swiss Institute, New York
2009 Richard Phillips: New Museum, Gagosian Gallery, New York



- 1 **Sasha I**, 2011, oil on canvas, 116.8 x 91.4 cm
 2 **Lindsay II**, 2012, oil on canvas, 233.7 x 379.2 cm

«Quando non siamo in grado di determinare ciò che è arte, quando arriviamo al punto in cui non ne siamo sicuri, abbiamo le più alte probabilità di sperimentare qualcosa di grande.»

- 3 **Black Water**, 2012, oil on canvas, 259.1 x 460.6 cm
 4 **The Night**, 2012, oil on canvas, 259.1 x 196.9 cm

«Quando não podemos determinar o que é arte – quando chegamos ao ponto de não termos a certeza, então essa é a maior probabilidade de estarmos realmente a experienciar algo grandioso.»

«Cuando no podemos determinar qué es arte, cuando llegamos a ese punto en que no estamos seguros, es muy probable que estemos viviendo algo realmente grande.»



2



3



Richard Prince

1949 born in Panama Canal Zone, lives and works in New York (NY), USA

Con sus cuadros *Cowboy* (2012), la obra de Richard Prince parece haber cerrado el círculo, y además deliberadamente. El tema se remonta a la serie emblemática *Cowboys* que pintó el artista en la década de 1980, donde había refotografiado la vida imaginaria del Oeste americano tal como se escenificaba en los anuncios de Marlboro. Liberados de la servidumbre de vender cigarrillos, los vaqueros se convirtieron en un puro mito, y la visión de grano grueso de su honesta labor en la vasta pradera apareció igual de sublime que cualquier pintura paisajística. En la nueva serie de pinturas de Prince, los vaqueros se mueven de un modo diferente, se les ve más tensos, ora apuntando con el arma al espectador, ora cavilando absortos sobre su destino. Prince tomó las imágenes de las portadas de novelas populares, las amplió imprimiéndolas sobre lienzos con impresoras de chorro de tinta y las sobrepintó en los típicos colores vivos de los cuadros que se venden en tiendas de segunda mano. Más que al clásico mito, estas pinturas recuerdan a películas del género *acid western*. La impresionante amplitud pictórica que Prince obtiene con esta técnica puede apreciarse todavía mejor cuando asimila el arte de maestros anteriores, como en una serie de 2012 en que explora el vocabulario gestual del más mítico de los artistas de la modernidad, Picasso. Sobre fotografías de desnudos femeninos, Prince emula a su manera la multiperspectiva del cubismo y las extremidades hinchadas de la fase clasicista del pintor español, utilizando sobre todo el blanco y el negro. Las distorsiones carnales de estos homenajes chapuceros, que se apropian más de una actitud general que de la pincelada precisa, confieren paradójicamente a las poses lascivas subyacentes una verdad pictórica que las hace más verosímiles.

Con i *Cowboy* (2012), l'opera di Richard Prince sembra tornare volutamente alle origini, alla serie che realizzò negli anni Ottanta e che lo rese famoso, i *Cowboys* della Marlboro, ottenuti rifotografando la vita fantastica del Far West. Liberati dall'impegno quotidiano di propagandare le sigarette, i mandriani diventano un mito, e l'immagine poco definita dell'onesto lavoro nelle praterie sconfinite acquisisce la qualità sublime che contraddistingue i dipinti ispirati al paesaggio. Nella nuova serie di opere di Prince i cowboy appaiono diversi: sono più spigolosi, talvolta fissano lo spettatore con le armi in pugno, talvolta sembrano sognare ad occhi aperti il loro destino. Prince li riprende dalle copertine dei 'dime novel', romanzi di basso livello molto popolari negli Stati Uniti a cavallo tra il XIX e il XX secolo, e trattandoli come sagome ingrandite stampate a getto d'inchiostro li riporta su tela, facendo un uso eccessivo di quei colori sfacciatamente vivaci dei quadri in vendita dai rigattieri. Più che riprodurre un mito classico, queste opere richiamano i film del genere *acid western*. Lo straordinario effetto pittorico che Prince ottiene da tali opere si può apprezzare meglio laddove si rifà all'arte dei maestri precedenti, ad esempio nella serie del 2012 in cui esplora il vocabolario gestuale del più mitico degli artisti moderni, Picasso. Oltre alle fonti fotografiche dei nudi femminili, Prince riprende liberamente la multiperspettiva del cubismo e gli arti sproporzionati del periodo in cui l'artista spagnolo torna al classicismo, con un uso prevalente del bianco e nero. Le distorsioni carnali di queste opere realizzate frettolosamente, ispirate di più ad un atteggiamento superficiale che alla precisione della pennellata, paradossalmente donano alle pose lascive della donna una verità pittorica che le rende più reali.

Com as suas pinturas *Cowboy* (2012), o trabalho de Richard Prince parece ter assim completado deliberadamente um círculo. O motivo retoma a imagem de marca do artista da série de *Cowboys* dos anos 80, onde refotografou a vida imaginária do Oeste Americano, conforme encenada nos anúncios da Marlboro. Libertados do seu trabalho quotidiano da venda de cigarros, os vaqueiros transformaram-se num puro mito e o aspeto áspero de trabalho honesto na vasta pradaria surgia tão sublime como qualquer pintura paisagística. Na nova série de pinturas de Prince, os cowboys movem-se de forma diferente, são mais mordazes, por vezes confrontando o observador com armas apontadas, outras vezes refletindo sobre o seu destino num sonho. Prince apropriou-se deles a partir de capas de romances triviais, enchu-os como impressões a jato de tinta sobre tela, pintando por cima nas cores locais realçadas de pinturas de lojas de frugalidades. Mais do que o mito clássico, estas pinturas parecem *Acid Westerns*. O impressionante alcance pictórico obtido por Prince através de tais sobrepinturas pode ser ainda melhor apreciado quando o artista assimila a arte dos mestres anteriores, como numa série de 2012, ao explorar o vocabulário gestual de Picasso, o mais mítico dos artistas modernistas. Sobre fontes fotográficas de nus femininos, Prince emula com grande liberdade a multiperspetiva do Cubismo e os membros avolumados da fase classicista do espanhol, prendendo-se a uma paleta principalmente preta e branca. As distorções corporais destas homenagens descuidadas, que se apropriam mais de uma atitude geral e menos de um modo exato de pincelada, concedem paradoxalmente às poses lascivas das mulheres subjacentes uma verdade pictórica que as torna mais naturais. L. E.



SELECTED EXHIBITIONS →

2012 *Prince/Picasso*, Museo Picasso, Málaga **2011** *Richard Prince American Prayer*, BNF-Site François Mitterand, Paris *Richard Prince: The Guild Hall Museum*, East Hampton **2010** *The Modern Myth Drawing Mythologies in Modern Times*, MoMA, New York **2009** *The Pictures Generation*, Metropolitan Museum, New York

SELECTED PUBLICATIONS →

2012 *Prince/Picasso*, Museo Picasso, Málaga **2011** *Richard Prince American Prayer*, Rizzoli, New York *Richard Prince: Collected Writings*, Hatje Cantz, Ostfildern *Richard Prince: T-Shirt Paintings*, JRP Ringier, Zurich *Richard Prince: De Kooning*, Gagosian Gallery, Paris **2010** *Richard Prince: Tiffany Paintings*, Gagosian Gallery, New York **2009** *Richard Prince: America Goes to War: Swimming in the Afternoon*, Walther König, Cologne *The Pictures Generation*, Metropolitan Museum, New York



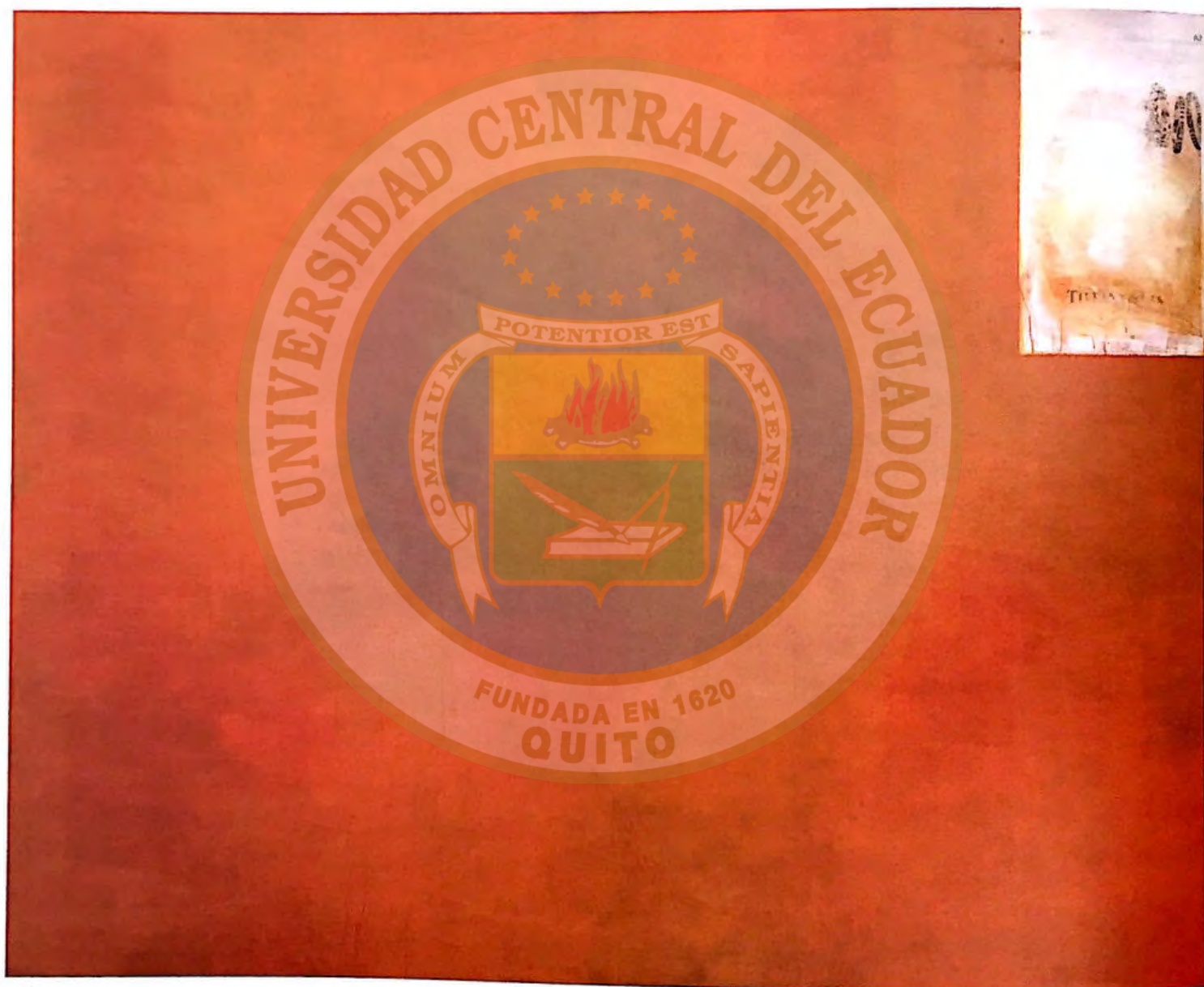
- 1 **Untitled (Cowboy)**, 2012, inkjet and acrylic on canvas, 186.7 x 122.6 cm
 2 **The Crush Two**, 2008, inkjet and acrylic on canvas, 205.7 x 254 cm

- 3 **Untitled**, 2011, inkjet, oil crayon, pastel, acrylic and charcoal on canvas, 147.3 x 114.3 cm

«Forse la cosa che mi influenza di più è il giornale. Lo leggo tutti i giorni, e mi eccita tutto ciò che riporta.»

«O jornal é talvez aquilo que mais me afeta. Todos os dias o leio e nele está contido todo o tipo de matéria que me faz mover.»

«Tal vez lo que más me influye sea el periódico. Lo leo todos los días y contiene un montón de cosas que me ponen en marcha.»





Michael Raedecker

1963 born in Amsterdam, The Netherlands, lives and works in London, United Kingdom

Pintadas con colores turbios y apagados, las telas de Michael Raedecker apelan a nuestra conciencia colectiva revelando fragmentos cotidianos que nos resultan familiares, pero de alguna manera más grandes que en la realidad. El uso que hace del bordado, una técnica asociada a la artesanía casera, parece casi fuera de lugar en el contexto, pero proporciona a los pequeños detalles una masa táctil que hace que el espectador detenga la mirada y capte sutiles contradicciones. Los temas domésticos ocupan un lugar central en las pinturas de Raedecker, en las que una casa no necesariamente promete abrigo y confort: *open* (2010) muestra un edificio a medio construir, o tal vez medio desmantelado, una construcción a modo de esqueleto arquitectónico en muchos tonos de gris monocromo. En *presentation* (2011) aparece en lo alto un pequeño grupo de casas de una sola planta sobre fondo rosa azulado que se degrada formando borrones, pero la sencilla panorámica se ve fragmentada por abruptas interrupciones de la continuidad. El autor ha cortado el lienzo en tiras que luego ha juntado desordenadamente, lo que implica que el característico bordado del artista no sirve para fines pictóricos, sino literalmente para mantener unida la imagen. Los cortes confieren a la escena un aspecto secuencial, como las viñetas de un tebeo, mientras ofrece múltiples perspectivas de distintos sueños que desde diferentes ángulos ansían vivir en esas casas. El tradicional climax de la vida familiar está escenificado en *monument* (2011), un cuadro que refleja un pastel de boda, perdido entre aguadas plateadas que hacen pensar en viejas fotografías, en una memoria que se apaga, o a la inversa, en una idea que todavía no ha acabado de cuajar.

Le tele di Michael Raedecker, con i loro colori scuri e neutri, mostrano un territorio conosciuto che risveglia la nostra coscienza collettiva: frammenti di vita quotidiana apparentemente familiari, eppure così irreali. Attraverso la combinazione di pittura e ricamo, che è l'espressione di una manualità semplice, inventa una tecnica quasi fuori contesto, ma che riesce a creare effetti tattili che richiamano l'attenzione dell'osservatore, costringendolo a soffermarsi sui dettagli e a mettere a fuoco le contraddizioni anche impercettibili. I temi familiari sono al centro delle opere di Raedecker, nelle quali, però, una casa non è necessariamente il luogo in cui si trova rifugio. In *open* (2010), ad esempio, dipinge un edificio incompiuto o forse semi-abbattuto, una parte di una costruzione che appare come uno scheletro architettonico in molte sfumature di grigio; in *presentation* (2011) mostra un gruppetto di case a un piano ubicate in collina su uno sfondo in cui i toni del blu e del rosa si perdono in macchie di colore, una semplicità stravolta da improvvise interruzioni della continuità. La tela è stata, infatti, tagliata a strisce e ricucita a caso, ad indicare che l'originale lavoro di cucito dell'artista non serve per ottenere un effetto pittorico, ma letteralmente solo per tenere uniti i pezzi. In questo modo dona all'opera un effetto sequenziale, come le scene di una striscia a fumetti, e al tempo stesso offre all'osservatore più prospettive di sogni differenti da vari punti di vista, il cui denominatore comune è il desiderio di vivere in una di queste abitazioni. Il momento tradizionalmente culminante della vita domestica è protagonista in *monument* (2011): una torta nuziale evanescente resa con pennellate argentea che richiamano vecchie fotografie, ricordi sbiaditi, o forse solo un'idea appena abbozzata.

Executadas em cores sombrias e neutralizadas, as telas de Michael Raedecker penetram na nossa consciência coletiva, revelando fragmentos do cotidiano que tanto nos parecem familiares como parecem muito mais interessantes do que a vida do dia-a-dia. O uso dos bordados, uma técnica associada a um artesanato doméstico, quase parece desadequado no contexto, porém confere uma consistência tátil a pequenos detalhes, detendo o olhar do espectador e captando as sutis contradições. Os motivos domésticos são centrais nas pinturas de Raedecker, onde uma casa não promete necessariamente abrigo e conforto: *open* (2010) mostra um edifício inacabado, ou talvez semidesmantelado, uma construção como estrutura arquitetônica de base em diversas tonalidades de um cinza monocromático. Em *presentation* (2011) um pequeno agrupamento de casas rasteiras numa colina sobre um fundo azul-rosado que se vai desvanecendo em manchas... mas o cenário simples é rasgado por erros abruptos de continuidade. A tela foi cortada às tiras e novamente cosida numa ordem trocada, o que significa que a costura, que é imagem de marca do artista, não é usada para criar um efeito pictórico, mas literalmente para manter a imagem unida. Os recortes dão à cena um aspeto sequencial, como quadrados numa banda desenhada, oferecendo, simultaneamente, múltiplas perspetivas de diferentes sonhos a partir de vários pontos de vista, todos eles ansiando por habitar nessas casas. O tradicional ponto alto da vida doméstica é destacado em *monument* (2011). A pintura representa um bolo de noiva, à deriva sobre tons prateados que sugerem fotografias antigas, uma memória a esfumar-se ou uma ideia ainda não completamente formada.

L. E.



SELECTED EXHIBITIONS →

2011 *Facade*, National Glass Centre, Sunderland
 2009–2010 *Michael Raedecker: line-up*, Camden Arts Centre, London, Gemeentemuseum, The Hague, Carré d'Art, Nîmes
 2009 *State of Mind*, Pinacoteca Giovanni e Marella Agnelli, Turin

SELECTED PUBLICATIONS →

2010 *Michael Raedecker*, Galerie Max Hetzler, Holzwarth, Berlin
 2009 *Michael Raedecker: line-up*, Camden Arts Centre, London 200
Artworks 25 Years Artists Editions for Parkett, Parkett, Zurich



1 **presentation**, 2011, acrylic and thread on canvas, 226 x 200 cm
 2 **monument**, 2011, acrylic and thread on canvas, 107 x 91 cm

«Mi piace fare a pezzi e propagare. E poi non so essere più chiaro. Non si può mai dire veramente che cosa sia vero o reale; si può solo abbozzare o manipolare.»

3 **open**, 2010, acrylic and thread on canvas, 210 x 190 cm

«Gosto de encamar e difundir. Também porque não posso ser mais claro. Não se consegue verdadeiramente dizer o que é que é verdadeiro ou real; apenas se consegue sugerir ou manipular.»

«Me gusta estratificar y difuminar. También es porque no puedo ser más claro. No puedes decir realmente qué es verdadero o real; solo puedes insinuar o manipular.»



2



Neo Rauch

1960 born in Leipzig, lives and works in Leipzig, Germany

Es un acontecimiento en la obra del pintor Neo Rauch cuando una figura se sale del lienzo para irrumpir en el espacio de la galería. Es el caso de *Die Jägerin* (2011), una cazadora que lleva un enorme búho posado sobre el brazo como un halcón hambriento, símbolo de la sabiduría que podría abalanzarse sobre el espectador si ella diera la orden. En su vestido luce tres rostros alternativos como máscaras que ha capturado para ponérselas y asumir un papel. En los lienzos de Rauch abundan los roles, aparece una especie de pintura histórica de mitologías personales, en la que unas figuras no demasiado extrañas persiguen propósitos más bien extraños, cuya relación con una realidad incómoda, sin embargo, salta a la vista. La obra reciente de Rauch ha suavizado algunas de las fracturas, ha profundizado el espacio pictórico y de este modo ha reforzado la unidad de visión por encima de los estilos. Aunque sostiene que su tarea como pintor es crear composiciones de un modo casi abstracto y que la iconografía es un asunto personal, Rauch también admite: «La deriva catastrófica a la que todos estamos sometidos me sirve de catalizador cuando trabajo en el estudio». Sus pinturas se han llenado de alusiones a la agitación social. Algunas de ellas muestran manifestaciones callejeras inspiradas en el cuadro *La Libertad guiando al pueblo* (1830) de Delacroix y en las protestas contemporáneas contra las cumbres políticas. En estos tiempos turbulentos, tal vez la pintura no sea el arma de primera elección, de ahí la autocrítica de *Nest* (2012), donde los artistas pintan lo que les han enseñado a ver bajo un cielo en el que flotan nubes en forma de corazón. Así que es posible que la escultura sea un medio más adecuado para salir del estudio y relacionarse con el mundo, como la llamada *Nachhut* (2011), la retaguardia, un centauro felino que trae el bidón de petróleo que alimentará las llamas.

Nel lavoro del pittore Neo Rauch è un evento quando una figura esce dalla tela e fa incursione nello spazio della galleria. Si tratta di *Die Jägerin* (2011), una cacciatrice con una grande civetta appollaiata sul braccio come un falco affamato, un simbolo di saggezza che potrebbe colpire l'osservatore a un comando della padrona. Nel suo vestito porta tre facce alternative, altrettante maschere da lei catturate, da indossare per interpretare un ruolo. Le tele di Rauch sono piene di giochi di ruolo, offrono un tipo di pittura che racconta mitologie private, in cui figure non tanto sconosciute perseguono scopi alquanto più insondabili di cui tuttavia è evidente il collegamento a una realtà scomoda. Il recente lavoro di Rauch attenua alcune fratture, approfondisce lo spazio pittorico e rafforza così l'unità della visione rispetto alla stilistica pittorica. Anche se ritiene che il suo lavoro come pittore consista nel generare composizioni in modo quasi astratto e che l'iconografia sia materia a lui solo riservata, Rauch ammette: «La deriva verso la catastrofe a cui tutti siamo soggetti funziona come un catalizzatore quando lavoro nello studio». I suoi dipinti sono diventati più carichi di allusioni al sommovimento nella società. Alcuni di loro mostrano azioni di piazza che si basano sul parallelo tra *La Libertà che guida il popolo* di Delacroix (1830) e le attuali proteste contro i vertici politici. In questi periodi difficili, la pittura potrebbe non essere l'arma di prima scelta, da cui l'autocritica di *Nest* (2012), in cui i pittori dipingono ciò che è stato insegnato loro di vedere sotto un cielo con le nubi a forma di soffici cuori. Forse, quindi, la scultura è un mezzo migliore per uscire dallo studio e affrontare il mondo, come in *Nachhut* (2011), un centauro felino che trasporta la latta d'olio destinata ad alimentare le fiamme.

É um evento na obra do pintor Neo Rauch quando uma figura sai da tela para fazer uma correria pelo espaço da galeria. Ela é *Die Jägerin* (2011), uma caçadora com uma coruja sentada no braço como um falcão esfomeado, um símbolo de sabedoria que pode atacar-nos se a caçadora assim lho ordenar. Na roupa leva três rostos alternativos como máscaras capturadas, para usar e assumir um papel. Nas telas de Rauch abunda a representação teatral, oferecendo uma espécie de pintura de histórias de mitologias privadas, nas quais figuras não muito estranhas perseguem objetivos algo mais estranhos e cuja relação com uma realidade desconfortável permanece, ainda assim, evidente. A obra recente de Rauch suavizou algumas das fraturas, aprofundou o espaço pictórico e, assim, fortaleceu a unidade da perspectiva sobre a estilística na pintura. Embora defenda que a sua função, enquanto pintor, é criar composições de uma forma quase abstrata, e que a iconografia só a si diz respeito, Rauch também admite: «O impulso que temos para a catástrofe, a que todos estamos sujeitos, funciona como um catalisador quando trabalho no estúdio.» As suas pinturas têm-se tornado mais carregadas de alusões ao turbilhão na sociedade. Algumas mostram manifestações nas ruas, traçando um paralelo entre *A Liberdade guiando o povo* (1830) de Delacroix e os protestos atuais contra as cimeiras políticas. Nestes tempos conturbados, a pintura poderá não ser a primeira escolha de arma, daí a autocrítica de *Nest* (2012), onde os pintores pintam aquilo que foram ensinados a ver sob um céu com nuvens em forma de coração. Talvez a escultura seja um meio melhor para sair do estúdio e interagir com o mundo, como a peça intitulada *Nachhut* (2011), a retaguardia, um centauro felino que transporta a lata de petróleo que alimentará as chamas. L. E.



SELECTED EXHIBITIONS →

2012 Neo Rauch. *Abwägung*. Kunstsammlungen Chemnitz. Müde Helden. Ferdinand Hodler. Aleksandr Dejneka. Neo Rauch. Hamburger Kunsthalle, Hamburg. Neo Rauch. *Das grafische Werk*, Grafikstiftung Neo Rauch. Aschersleben **2011** Neo Rauch, Museum Frieder Burda. Baden-Baden. Neo Rauch. *Begleiter*, Zacheta National Gallery of Art, Warsaw. Neo Rauch. *Das versprochene Land*, Albertinum, Dresden **2010** Neo Rauch. *Begleiter*, Museum der bildenden Künste, Leipzig. Pinakothek der Moderne, Munich

SELECTED PUBLICATIONS →

2012 Neo Rauch. *Das grafische Werk 1993-2012*, Grafikstiftung Neo Rauch, Aschersleben. Hatje Cantz, Ostfildern. Müde Helden. Hamburger Kunsthalle, Hamburg. Hirmer, Munich **2011** Neo Rauch. *Politische Denkbilder. Von Caspar David Friedrich bis Neo Rauch*. Böhlau, Cologne **2010** Neo Rauch. *Begleiter*, Museum für bildende Künste, Leipzig. Hatje Cantz, Ostfildern. Neo Rauch. *Taschen*, Cologne **2009** Neo Rauch. Schillland. Prestel, Munich



- 1 **Die Jägerin**, 2011, bronze, 227 x 103 x 70 cm
 2 **Nachhut**, 2011, black patinated bronze, 193 x 95 x 175 cm

- 3 **Zähmung**, 2011, oil on canvas, 300 x 500 cm
 4 **Nest**, 2012, oil on canvas, 300 x 250 cm

«Il quadro deve penetrare nell'osservatore come un avvenimento che perturba o almeno tocca i sensi. L'osservatore deve portarlo a casa con sé in un angolo della mente [...] È il minimo e anche il massimo che ci si può aspettare da un dipinto.»

«O quadro tem de se imiscuir no espetador como um evento que revolve os sentidos ou que, pelo menos, os afeta. Tem de o levar consigo para casa na mente [...] Isso é o mínimo e o máximo que se pode esperar de um quadro.»

«El cuadro ha de penetrar en el espectador como un suceso que solivianta los sentidos o, por lo menos, que conmueve. El espectador debe llevárselo a casa metido en el cogote [...] esto es lo mínimo y lo máximo que cabe esperar de un cuadro.»





Anselm Reyle

1970 born in Tübingen, lives and works in Berlin, Germany

La obra reciente de Anselm Reyle se centra en la transformación artística del espacio. Por ejemplo, su instalación *Elemental Threshold* en el Museum Dhondt-Dhaenens de 2010 parecía mostrar una extraña sala de estar con muebles posmodernos de la década de 1980 del estilo del Memphis Group. La instalación era un ejemplo del método de Reyle de mezclar elementos antaño calificados de alta y baja cultura en un nuevo orden de yuxtaposiciones antagonistas. A menudo utiliza como punto de partida figurillas africanas como las que se venden a los turistas en las ferias de arte, que luego transforma en formas esculturales bimórficas convexas, moldeadas en bronce y acabadas con nuevos tipos de cromados y lacados que suelen utilizarse para «emperifollar» coches. Reyle recicla, desmonta y deconstruye rutinariamente objetos de uso cotidiano adquiridos en mercadillos o encontrados, con el único fin de recontextualizarlos en potentes oposiciones, entremezclando libremente métodos de apropiación y relacionándolo todo con *objets trouvés*, así como con su propio estilo y su paleta a menudo chabacana. Es significativo que la inspiración de Reyle no solo surjan de tópicos culturales, sino también de la historia del arte: el nonograma *Little Yorkshire* (2010), por ejemplo, remite tanto a lo banal como a la serie de Warhol *Do It Yourself* (1962). Lo que más aglutina la práctica ecléctica del artista, sin embargo, es el constante interés por los poderes y propiedades del espacio artístico: «El lugar de exposición es crucial para la acogida de la obra [...] una ubicación y sus diferentes espacios determinarán siempre los efectos del arte».

Il lavoro recente di Anselm Reyle si occupa della trasformazione artistica dello spazio. Ad esempio, la sua installazione *Elemental Threshold*, esposta nel 2010 al Museum Dhondt-Dhaenens, suggerisce un inquietante salotto arredato con mobili post-moderni anni Ottanta di progettisti del calibro del Memphis Group. L'installazione dimostra il metodo di Reyle di mescolare tra loro elementi che un tempo erano distinti in alta e bassa cultura, creando un nuovo ordine di giustapposizioni antagonistiche. Spesso l'artista utilizza come punto di partenza le figurine africane che vengono vendute ai turisti ai mercatini, trasformandole in forme scultoree convesse e biomorfe, fuse in bronzo e rifinite con nuovi tipi di cromature e laccature normalmente impiegate per «ravvivare» in modo ostentato le auto. Reyle ricicla regolarmente, smonta, decostruisce gli oggetti acquistati al mercato delle pulci e altri oggetti trovati di uso quotidiano, solo per ricontestualizzarli in potenti opposizioni, mescolando liberamente metodi di appropriazione e di riferimento con *objets trouvés*, oltre che con il suo stile e una tavolozza di colori spesso di cattivo gusto. Va sottolineato che le ispirazioni di Reyle derivano non solo dai cliché culturali, ma anche dalla storia dell'arte: il disegno da riempire con i colori corrispondenti ai numeri *Little Yorkshire* (2010), per esempio, si riferisce sia alla banalità, sia alla serie di Warhol *Do It Yourself* (1962). Il principale collante di questa eclettica tecnica artistica, tuttavia, è una forte preoccupazione per i poteri e le proprietà della sede artistica: «Lo spazio espositivo è di fondamentale importanza per il modo in cui viene recepita la mostra [...] un dato luogo, e i suoi diversi spazi, determineranno sempre gli effetti dell'arte».

A recente obra de Anselm Reyle interessa-se pela transformação artística do espaço. Por exemplo, a sua instalação de 2010, *Elemental Threshold*, no Museum Dhondt-Dhaenens, sugere uma sala de estar misteriosa, fazendo referência à mobília pós-moderna dos anos 80 semelhante à do Memphis Group. A instalação exemplifica o método de Reyle de misturar elementos, que antigamente eram distinguidos enquanto baixa e alta cultura, numa nova ordem de justaposições antagonistas. O artista utiliza frequentemente pequenas estatuetas africanas vendidas a turistas em feiras de arte como ponto de partida, transformando-as depois em formas esculturais convexas biomórficas, moldadas em bronze e acabadas com novos tipos de crómio e efeito de vernizes, normalmente aplicados para ostensivamente «quitar» carros. Repetidamente, Reyle recicla, desmantela e desconstrói aquisições de feiras de velharias e outros objetos encontrados no quotidiano, apenas para os recontextualizar em poderosas oposições, misturando livremente métodos de apropriação e fazendo referências com *objets trouvés*, assim como com o seu próprio estilo e a sua paleta, muitas vezes vulgar. As inspirações de Reyle não derivam de modo significativo apenas de clichés culturais, mas também da história da arte: a obra desenhada seguindo a cor atribuída aos números, *Little Yorkshire* (2010), por exemplo, refere-se quer ao banal, quer às séries de Warhol *Do It Yourself* (1962). Aquilo que mais aproxima a prática eclética destes artistas, porém, é uma preocupação constante relativa aos poderes e às propriedades do lugar artístico: «O espaço da exposição é decisivo para a receção [...] o lugar, assim como os seus espaços diferentes, determinarão sempre os efeitos da arte.»

A. C.



SELECTED EXHIBITIONS →

2012 Anselm Reyle: *Mystic Silver*, Deichtorhallen, Hamburg
Anselm Reyle & Franz West: *Stolen Fantasy*, Schinkel Pavillon, Berlin
The Slide Show: Mechanism Skateboards, FRAC, Clermont-Ferrand
2011 Anselm Reyle: *Hand of Doom*, Arken, Ishøj, Anselm Reyle, Des Moines Art Center, Des Moines
2010 Anselm Reyle: *Elemental Threshold*, Museum Dhondt-Dhaenens, Deurle, Anselm Reyle: *Arise*, Sammlung Heiner Bastian, Berlin
2009 Anselm Reyle: *Acid Mother's Temple*, Kunsthalle Tübingen

SELECTED PUBLICATIONS →

2012 Anselm Reyle: *Mystic Silver*, Deichtorhallen, Hamburg, Distanz Verlag, Berlin
2011 Anselm Reyle, Kukje Gallery, Seoul, Anselm Reyle: *Des Moines Art Center*, Des Moines, Anselm Reyle, Arken, Ishøj, Anselm Reyle: *Little Cody*, Contemporary Fine Arts, Berlin
2009 *The Art of Anselm Reyle*, DuMont, Cologne, Anselm Reyle: *Acid Mother's Temple*, Kunsthalle Tübingen, DuMont, Cologne



- 1

Untitled, 2011, mixed media on canvas, acrylic glass, 143 x 122 x 23 cm
- 2

Little Yorkshire, 2011, mixed media on canvas, steel frame, effect lacquer, 69 x 89 x 4 cm
- 3

New Yellow, 2012, acrylic paint on wall, 2 walls, each 520 x 1090 cm, Installation view, Deichtorhallen Hamburg, 2012
- 4

Untitled, 2010, aluminium, chrome optics, patina, 135 x 114 cm

«Mi piace l'idea di comprare la creatività a secchi.»

«Gosto da ideia de comprar criatividade em baldes.»

«Me gusta la idea de comprar creatividad a cubos.»





Gerhard Richter

1932 born in Dresden, lives and works in Cologne, Germany

Recientemente Gerhard Richter se ha servido de dos métodos pictóricos que han ampliado su espectro artístico con nuevos conceptos para sus obras. Con ambas series añade a su obra pictórica sendos niveles complementarios que lo revelan no como inventor, sino como descubridor de imágenes. Richter recurre para ello a sus experiencias lejanas en el tiempo con una obra concreta del año 1990 titulada *Abstraktes Bild*. Mientras que para esta serie se sirve de un procedimiento pictórico asistido por ordenador, en la otra reinterpreta la tradicional técnica de la pintura sobre vidrio: las pinturas, por lo general de pequeño formato, que Richter hace en el reverso del cristal con lacas de resina sintética en multitud de colores, surgen tras un proceso que combina las intervenciones activas con una paciente observación. Sus motivos se mueven entre el carácter fáctico del material y una plasticidad ilusionista. El logro artístico de Richter consiste aquí sobre todo en poner en marcha el proceso creativo, hacer un seguimiento de su desarrollo accidental y fijarlo en el momento decisivo. Las imágenes que brillan en las estructuras de la laca de colores son tan ricas, fantásticas y narrativas que el artista eligió para ellas títulos orientales como *Sindbad* (2008), *Perizade* (2010) o *Aladin* (2010). En cambio, en la serie *Strips* (iniciada en 2011), Richter desarrolla versiones o derivaciones de la obra de 1990 *Abstraktes Bild* (724-4). Con ese fin primero descompone el modelo pictórico original en finas líneas de color que luego refleja, multiplica y combina con ayuda del ordenador. El resultado son impresiones digitales coloridas, con líneas horizontales o verticales en apariencia infinitas que ya no permiten reconocer el modelo original.

Gerhard Richter si è volto in tempi recenti a due processi figurativi che arricchiscono la sua gamma artistica di nuovi concetti, aggiungendo in tal modo alla sua opera pittorica una dimensione che fa di lui un artista che trova le immagini, invece di crearle. Richter si rifà per questo a esperienze precedenti e a un *Abstraktes Bild* concreto del 1990. Mentre per la realizzazione di una serie ricorre ad un procedimento informatizzato, per l'altra reinterpreta la tradizionale tecnica della pittura su vetro attraverso la realizzazione di resine artistiche per lo più di piccolo formato, in colori vivaci, che sono il risultato di un processo fatto di interventi orientativi e di paziente osservazione. I temi oscillano tra la tangibilità del materiale e una plasticità illusionistica. L'abilità artistica di Richter consiste soprattutto nel porre in atto il processo creativo, nel seguirne lo sviluppo casuale e nel fissarlo al momento giusto. I quadri che appaiono nelle strutture dei colori laccati sono talmente ricchi, fantastici e carichi di significati narrativi che l'artista ha scelto i titoli richiamandosi al mondo orientale: *Sindbad* (2008), *Perizade* (2010) o *Aladin* (2010). Al contrario, le opere che costituiscono la serie *Strips* (a partire dal 2011) sono nate come derivati o deduzioni del dipinto *Abstraktes Bild* (724-4) del 1990. L'artista scompone il modello pittorico in stretti segmenti cromatici, che riflette, moltiplica e ricombina con l'ausilio del computer. Il risultato sono gigantesche stampe digitali di segmenti colorati, orizzontali o verticali che si rincorrono apparentemente senza fine, rendendo il modello iriconoscibile.

Recentemente, Gerhard Richter ocupa-se de dois processos pictóricos, que ampliam o seu âmbito artístico à volta de novos conceitos de obra de arte. Com as duas séries, o artista acrescenta à sua obra pictórica um nível que não o identifica enquanto criador de imagem, mas sim enquanto descobridor de imagem. Neste sentido, Richter recorre a experiências individuais antigas ou à obra concreta *Abstraktes Bild*, de 1990. Enquanto para um grupo de trabalho o artista se serve de um processo pictórico controlado por computador para o processamento, para o outro, reinterpreta a técnica tradicional da pintura inversa sobre vidro: as pinturas inversas sobre vidro de Richter, geralmente de pequena dimensão, em vernizes coloridos de resina sintética, surgem a partir de um processo de intervenções controladoras e da observação paciente. Os seus motivos variam entre a factualidade do material e uma plasticidade ilusionista. A atividade artística de Richter consiste aqui, sobretudo, em acionar o processo de criação, seguir o seu desenvolvimento accidental e fixá-lo no momento certo. As imagens que surgem na estrutura das cores do verniz são tão ricas, fantásticas e sugestivas, que o artista escolheu títulos orientais para as suas obras, como *Sindbad* (2008), *Perizade* (2010) ou *Aladin* (2010). Por oposição, Richter desenvolveu a série *Strips* (desde 2011) enquanto proveniências ou derivações da obra *Abstraktes Bild* (724-4) de 1990. Em primeiro lugar, o artista decompõe a base pictórica para esse fim em riscos estreitos de cor, que são posteriormente espelhados, multiplicados e recombinados com o auxílio do computador. Dai resultam impressões digitais monumentais de riscos coloridos, verticais ou horizontais, que aparentemente correm em direção ao infinito e que não permitem mais reconhecer a sua base pictórica.

D. E.



SELECTED EXHIBITIONS →

2012 Gerhard Richter. *Dessins et travaux sur papier*, Louvre, Paris.
2011-2012 Gerhard Richter. *Panorama*, Tate Modern, London; Neue Nationalgalerie, Berlin; Centre Pompidou, Paris; Gerhard Richter Atlas. Sammlung Falckenberg, Hamburg; ZKM Karlsruhe, Kunsthalle im Lipsiusbau, Dresden. **2010** Gerhard Richter. *Elbe*, Kunstmuseum Winterthur. **2009** Gerhard Richter. *Abstrakte Bilder*, Haus der Kunst, Munich; Gerhard Richter. *Portraits*, National Portrait Gallery, London; Gerhard Richter. *Retrospektive*, Albertina, Vienna.

SELECTED PUBLICATIONS →

2012 Gerhard Richter. *Strip Paintings*, Marian Goodman, New York; Gerhard Richter. *at Work*, Hirmer, Munich. **2011** Gerhard Richter. *Panorama*, Tate, London; Gerhard Richter. *Patterns*, Walther König, Cologne; Gerhard Richter. *Early Work*, Getty Museum, Los Angeles. **2009** Gerhard Richter. *MIT*, Cambridge; Gerhard Richter. *Abstract Paintings*, Marian Goodman, New York; Gerhard Richter. *Teide zu 4900 Farben*, Hatje Cantz, Ostfildern; Gerhard Richter. *Writings*, DAP, New York.



- 1 **Abstraktes Bild**, 2009, oil on Aludibond, 36 x 27 cm
- 2 **Bagdad**, 2010, enamel on back of glass on Aludibond, 37 x 50 cm
- 3 **Bagdad**, 2010, enamel on back of glass on Aludibond, 50 x 37 cm

«L'arte è il mezzo ideale per entrare in contatto con il trascendentale, o almeno avvicinarvisi.»

- 4 **Strip**, 2011, digital print on paper mounted between aluminium and Perspex, 160 x 300 cm

«A arte é o meio ideal de comunicação com o transcendente ou, pelo menos, de aproximação.»

«El arte es el medio ideal para entrar en contacto con lo trascendental, o al menos para acercarse.»









Sterling Ruby

1972 born on U.S. army base in Bitburg, Germany, lives and works in Los Angeles (CA), USA

La exposición de Sterling Ruby «2TRAPS», celebrada en Nueva York, parecía el set de una película distópico-apocalíptica del tipo de Mad Max. Junto a una estructura formada por incontables y claustrofóbicas jaulas de rejas de acero encajonadas unas en otras había un autobús destartado que ya había servido para el transporte de policías y para las giras de una banda de rock, y en el que el artista había colocado un equipo de música y sendas hileras de jaulas de casi dos metros de altura a un lado y otro del pasillo central. Las instalaciones y montajes de Sterling Ruby, de gran presencia espacial, resultan extremadamente sombríos. Las obsesiones y represiones del poder y la dureza de una sexualidad que se ha vuelto destructiva constituyen los temas recurrentes de Ruby. Estos temas, sacados de la profundidad de la historia del arte y la cultura pop americana, se reflejan claramente en sus trabajos. El artista toma prestada la simplicidad fría y perfeccionista del minimalismo y la combina con el rudo vandalismo callejero; se hace con las ingentes dimensiones de las esculturas de los espacios públicos y las aúna con las estructuras de las cárceles de aislamiento estadounidenses, por ejemplo, en la muestra «Supermax» del MOCA de Los Ángeles (2008). La amplia red de referencias de Ruby funde los ready-mades con esculturas que a veces recuerdan estalagmitas fállicas o con imágenes de aerosol que parecen variantes de pinturas abstractas con suciedad y porquería muy pulidas. Con su serie más reciente, Ruby añade a su método de trabajo el principio de la soft sculpture o tejidos blandos que eran hasta ahora ajenos al siniestro universo del artista. Estos trabajos, recogidos bajo el título de Vampire (iniciados en 2010), muestran fauces abiertas con colmillos de los que parece gotear sangre. Excepcionalmente, aquí el carácter amenazador no se refuerza, sino que se sublima con el candor de los acolchados de trapo.

La mostre '2TRAPS' organizzata a New York sembrava uscita da un set cinematografico distopico-postapocalittico, tipo Mad Max. Oltre a una barra formata da innumerevoli cassette d'acciaio claustrofobicamente strette, c'era un vecchio autobus già servito per trasporti della polizia e come camper per i tour di un gruppo rock, che l'artista aveva dotato di un impianto stereo e di file di gabbie ad altezza d'uomo situate ai lati del corridoio centrale. Le installazioni e gli assemblaggi di Ruby hanno un effetto molto cupo. Le ossessioni e le repressioni operate dal potere e la crudezza di una sessualità diventata distruttiva sono temi ricorrenti che l'artista ripropone nelle sue opere attingendo dalla storia dell'arte e dalla cultura popolare americana. Prende in prestito la fluidità fredda e perfezionistica del minimalismo e l'affianca al villano vandalismo di strada, come anche le enormi dimensioni delle sculture dello spazio pubblico che collega alle opprimenti strutture delle prigioni di isolamento americane, come nella mostra 'Supermax' organizzata al MOCA di Los Angeles (2008). L'ampia rete di riferimenti di Ruby affianca i prodotti già pronti alle sculture che appaiono spesso come stalagmiti falliche, o ai sistemi di nebulizzazione, che sembrano sporcizia tirata a lucido e varianti stampate della pittura astratta. Tuttavia, con la serie più recente di opere Ruby inserisce nel modo di lavorare finora seguito il principio della 'soft sculpture': ecco quindi che compaiono tra i suoi lavori anche materiali morbidi finora estranei. Queste opere dal titolo Vampire (a partire dal 2010) mostrano bocche spalancate da cui sporgono canini grondanti di sangue, ma il senso dell'orrore anziché essere rinforzato viene sublimato in un arruffato peluche.

Como se tivesse saído de uma cena de filme distópica e pós-apocalíptica à la Mad Max – foi este o impacto da exposição de Sterling Ruby «2TRAPS», em Nova Iorque. Ao lado de um montante feito a partir de inúmeros pequenos espaços claustrofobicamente estreitos de malha de aço entrelaçada, estava um autocarro decadente que já tinha servido enquanto transporte da polícia e autocarro para uma banda de rock, agora equipado pelo artista com aparelhagem estereofónica e jaulas de altura humana em ambos os lados do corredor central. As instalações abrangentes e as colagens de Sterling Ruby produzem um efeito extremamente sombrio. As obsessões e as repressões do poder, e a dureza de uma sexualidade que se tornou destrutiva, formam os temas recorrentes de Ruby, que o artista criativamente reflete nos seus trabalhos a partir das profundezas da história da arte e da cultura pop americana. Ruby toma de empréstimo a lisura fria e perfeccionista do Minimalismo e combina-as com o vandalismo desabrido da rua; vai buscar as grandes dimensões das esculturas do espaço público e une-as às estruturas claustrofóbicas das prisões de isolamento americanas, como na sua mostra «Supermax», no MOCA, Los Angeles (2008). A rede vastamente expandida de referências de Ruby une ready-mades a esculturas, que, muitas vezes, produzem um efeito de estalagmites fállicas, ou a imagens pintadas com spray que parecem variantes de sujidade e de lixo polidas ao máximo de pintura abstrata. Porém, com a série de trabalhos mais recente, Ruby acrescentou ao seu modo de trabalho até ao momento o princípio da soft sculpture – o universo sombrio de caninos, dos quais aparentemente pinga sangue. Aqui, o susto não é excecionalmente reforçado, mas sim sublimado no peluche felpudo. D. M.



SELECTED EXHIBITIONS →

2012 Sterling Ruby Soft Work, FRAC, Reims, Centre d'Art Contemporain, Geneva, Bonniers Konsthall, Stockholm Phantom Limb Approaches to Painting Today, Museum of Contemporary Art, Chicago 2011 Lustwarande 2011 Blemishes, Park De Oude Warande, Museum De Pont, Tilburg 2010 Permanent Mimesis, GAM, Turin New Photography 2009 MoMA, New York 2008 Sterling Ruby Grid Ripper, GAMeC, Bergamo Stray Alchemists, Ullens Center Beijing, Sterling Ruby Supermax 2008 MOCA, Los Angeles

SELECTED PUBLICATIONS →

2011 Sterling Ruby Paintings, Xavier Hufkens, Brussels 2010 Sterling Ruby Ceramics 2007-2010, Taka Ishii Gallery, Tokyo Sterling Ruby & Robert Mapplethorpe, Xavier Hufkens, Brussels 2009 Sterling Ruby GAMeC, Bergamo, JRP Ringier, Zurich 2008 Sterling Ruby Supermax 2008, MOCA, Los Angeles Stray Alchemists, Ullens Center Beijing Timezone 8/Blue Kingfisher, Hong Kong



1 **Vampire 28**, 2011, fabric, fibre fill, 213.4 x 114.3 x 10.2 cm

2 **Bus**, 2010, bus, steel, spray paint, stainless steel spheres, speakers, sub-woofers, tires, foam, vinyl, T5 florescent light fixtures, T5 light bulbs, electrical conduit, 284.5 x 243.8 x 1247.1 cm. Installation view, PaceWildenstein, New York, 2010

3 **BASIN CDCR**, 2011, PVC pipe, foam, urethane, wood, spray paint, formica, 232.4 x 406.4 x 274.3 cm

4 **BC (3829)**, 2012, collage, paint, bleach, glue and fabric on wood, 320.4 x 243.8 x 5.1 cm

«Non so se sia un fascino macabro, ma sono continuamente attratto verso questa nozione dell'essere intrappolato come una specie di capovolgimento. Potresti ritrovarti in trappola.»

«Não sei se é um fascínio mórbido, mas sou continuamente atraído por esta noção de ser preso como uma espécie de inversão. Um dia podes cair na armadilha.»

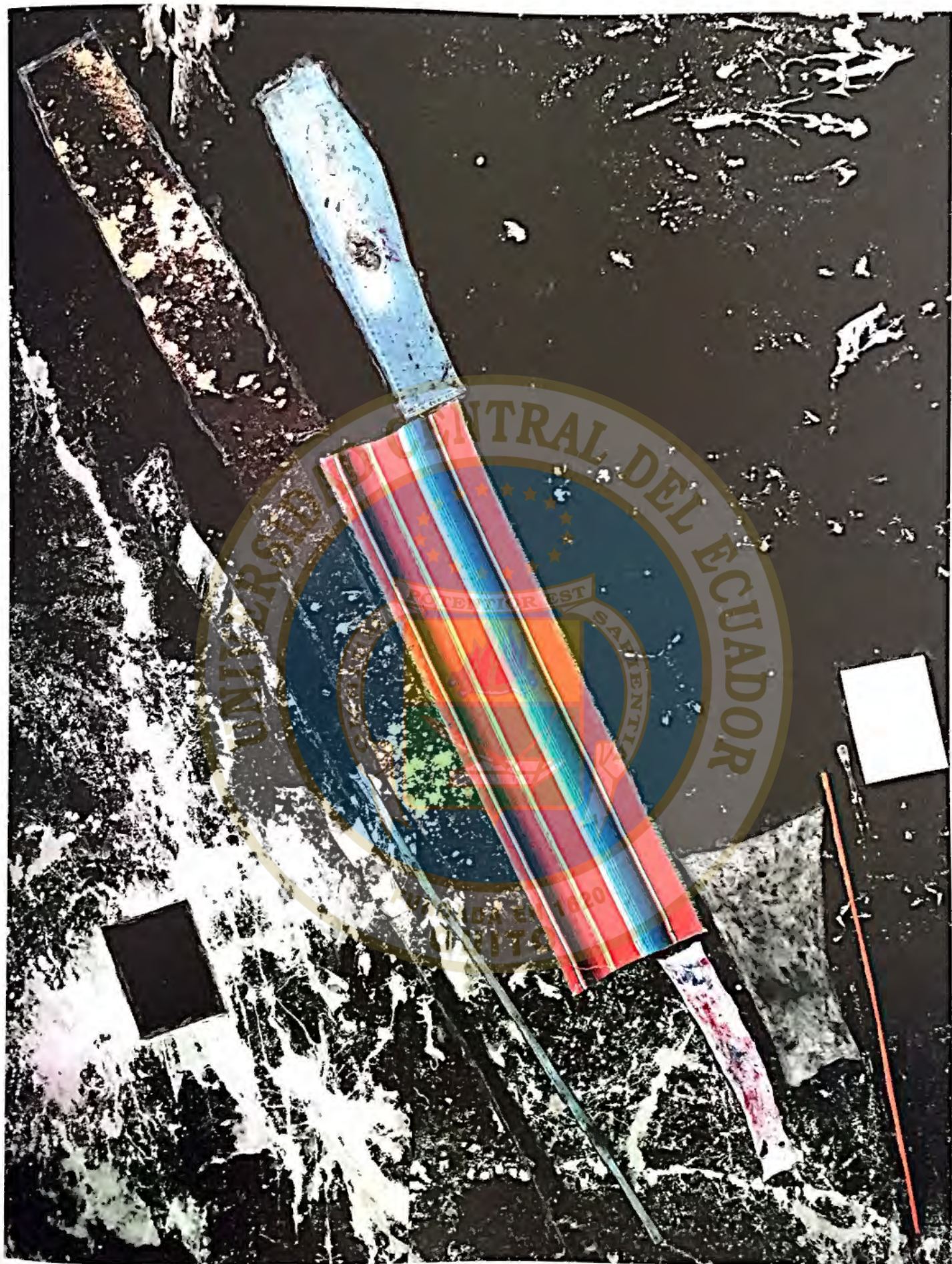
«No sé si es una fascinación macabra, pero me siento continuamente atraído por la idea de verme atrapado como una especie de cambio de rumbo. Uno se puede atrapar a sí mismo.»



2



3



Ed Ruscha

1937 born in Omaha (NE), lives and works in Culver City (CA), USA

En el ciclo de obras y libro de artista iniciado en 2009 y titulado *On the Road*, en homenaje al manifiesto de la generación beat que escribió Jack Kerouac con el mismo título, confluyen dos ramas principales de la obra de Ed Ruscha: su intenso estudio de la relación entre escritura e imagen por un lado, y el del mito del Oeste americano reflejado en las calles, ciudades y paisajes arquetípicos de la costa occidental de EE.UU. por otro. En cuadros apaisados como *Greatest Passer* (2010) aparece un pasaje del libro de Kerouac escrito con letras blancas en caja alta sobre un cielo pintoresco y la cumbre nevada de una montaña. La selección fragmentaria de palabras y las referencias en clave entre el texto, la tipografía y la pintura analizan la permanente interacción entre la lingüística y la estética en nuestra cultura. Nos remiten a la naturaleza híbrida de estas categorías, pues la lengua y la pintura oscilan entre lo abstracto y la figuración concreta. Análogamente a los representantes del pop estadounidense y del arte conceptual, el artista formula de este modo, una vez más, la pregunta de cómo se crea significado en la cultura mediática posmoderna. Ruscha aborda esta cuestión con toda la panoplia interdisciplinaria de los medios creativos del arte. Antiguo diseñador gráfico e ilustrador, recurre a la pintura, el dibujo, el cine, la fotografía o el arte del libro, combinando estos medios y sus signos sin jerarquías y de forma no dogmática. Es un método que da unos resultados muy surrealistas, como demuestra, entre otras, la reciente serie titulada *Psycho Spaghetti Western* (2010-2012), donde unos panoramas montañosos y unas superficies pedregosas de colores pastel aparecen atravesados por residuos de la sociedad en vuelo libre, como colchones rotos o huellas de neumáticos. Una crítica social con guiño incluido.

Nel libro illustrato pubblicato nel 2009 e intitolato *On the Road*, in omaggio al manifesto omonimo della beat generation di Jack Kerouac, si ritrovano due temi importanti nella produzione di Ed Ruscha: il rapporto tra testo e immagine e il mito della west coast statunitense, che si rispecchia nelle strade, nelle città e negli archetipi urbanistici della costa occidentale. Nelle tavole rettangolari come, ad esempio, *Greatest Passer* (2010), l'artista sovrascrive all'immagine delle montagne innevate un testo di sua creazione, scritto in stampatello maiuscolo di colore bianco. La frammentarietà delle parole e i riferimenti incomprensibili tra testo, scrittura e rappresentazione pittorica esprimono la perenne interazione tra linguistica ed estetica tipica della nostra cultura, rimandando all'ibridità di queste categorie. Linguaggio e pittura sono al limite tra astrazione e oggettività. In quanto esponente della pop art e dell'arte concettuale, l'artista torna sulla questione di come si crei l'importanza nella cultura postmoderna dei mass media e la risolve facendo ricorso all'interdisciplinarietà del mezzo figurativo artistico. Sfrutta la sua esperienza di grafico e illustratore per utilizzare indifferentemente le tecniche della pittura, del disegno, del cinema, della fotografia o dell'arte illustrata, che combina abilmente senza rispetto per le gerarchie né per i dogmi. Nascono così opere surreali, come dimostra la recentissima serie *Psycho Spaghetti Western* (2010-2012). Sullo sfondo di un panorama di cime montuose e di distese pietrose fanno bella mostra di sé i rifiuti della società civile: materassi vecchi o residui di pneumatici usati – una critica sociale a mezza bocca.

No ciclo pictórico e livro de artistas *On the Road*, de 2009, uma homenagem ao manifesto homónimo da beat generation, da autoria de Jack Kerouac, confluem dois fios condutores da obra de Ed Ruscha: o seu intenso conflito, por um lado, com a relação entre a escrita e a imagem e, por outro lado, com a lenda do oeste norte-americano, que se reflete nas ruas, cidades e paisagens arquetípicas da costa ocidental. Em painéis panorâmicos, como *Greatest Passer* (2010), um céu pintado com cumes montanhosos cobertos de neve é sobrescrito como uma passagem do texto de Kerouac, em maiúsculas brancas. A escolha fragmentária de palavras e as conexões clausuladas entre texto, imagem da escrita e pintura tematizam o jogo permanente conjunto entre a linguística e a estética na nossa cultura. Remetem para a hibridez destas categorias: a linguagem e a pintura oscilam entre a abstração e o concreto perspicuo. Tal como os representantes da arte pop e conceptual norte-americana, Ruscha lança uma vez mais a questão da formação do significado na cultura mediática pós-moderna. O artista aborda esta questão com uma interdisciplinaridade consequente nos instrumentos criativos artísticos. Seja pintura, desenho, filme, fotografia ou arte livreira, o ex-ilustrador e desenhador gráfico utiliza e combina estes meios artísticos e respetivos sinais, sem hierarquias nem dogmatismos. Este procedimento gera imagens de um surrealismo extremo, como bem o demonstra a mais recente série *Psycho Spaghetti Western* (2010-2012). Panoramas montanhosos e superfícies pedregosas em cores pastel são perpassadas por lixo civilizacional esvoaçante, como colchões estragados ou marcas de pneus – uma crítica à sociedade com um piscar de olhos.

K. N.

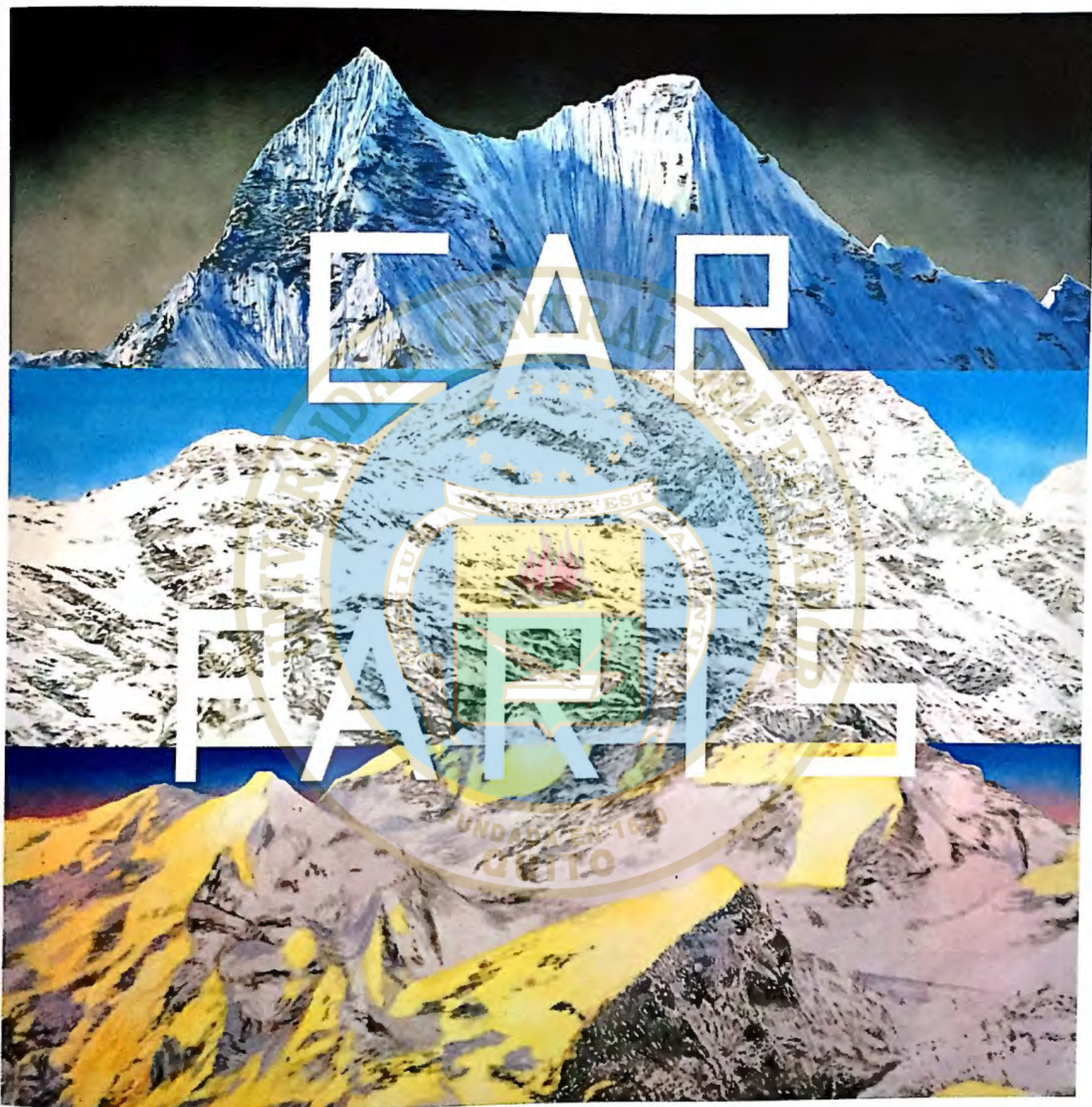


SELECTED EXHIBITIONS →

2012 Ed Ruscha: Standard, LACMA, Los Angeles; Ed Ruscha: Kunsthaus Bregenz **2011-2012** Ed Ruscha: On the Road, Denver Art Museum, Hammer Museum, Los Angeles; Museum of Contemporary Art, Miami **2011** Ed Ruscha: Road Tested, Modern Art Museum, Fort Worth **2009-2010** Ed Ruscha: Fifty Years of Painting, Hayward Gallery, London; Moderna Museet, Stockholm; Haus der Kunst, Munich **2009** Artists Making Photographs, Chamberlain, Rauschenberg, Samaras, Ruscha, Warhol, Whitney Museum, New York

SELECTED PUBLICATIONS →

2012 Ruscha, McLaughlin, Baitz, Walther König, Cologne **2011** Ed Ruscha: Road Tested, Modern Art Museum, Fort Worth, Hatje Cantz, Ostfildern; Ed Ruscha: Huit textes, Vingt-trois entretiens 1965-2009, JRP Ringier, Zurich **2010** Ed Ruscha's Los Angeles, MIT Press, Cambridge **2009** Ed Ruscha: On the Road: An Artist Book of the Classic Novel by Jack Kerouac, Gagosian Gallery, New York, Stedl, Göttingen; Ed Ruscha: Fifty Years of Painting, Hayward, London; Ed Ruscha, Tate, London



- 1

Car Parts, 2011–2012, acrylic on canvas, 162.7 x 162.7 cm
- 2

They couldn't do no better, 2011, gold acrylic on vellum, 38.1 cm at pencil line
- 3

Greatest Passer, 2010, acrylic on canvas, 96.5 x 162.6 cm
- 4

Psycho Spaghetti Western #12, 2011, acrylic on canvas, 84.4 x 152.7 cm
- 5

Psycho Spaghetti Western #13, 2012, acrylic and used motor oil on canvas, 177.8 x 350.5 cm

«È semplicemente un altro modo di vedere le cose, tutto qua.»

«É apenas outra forma de ver as coisas, só isso.»

«Es otra manera de mirar las cosas, nada más.»



GREATEST SEVENTY-YARD PASSER IN THE HISTORY OF NEW MEXICO STATE

REFLECTORY







Mark Ryden

1963 born in Medford (OR), lives and works in Los Angeles (CA), USA

Mark Ryden comienza con viejas baratijas, libros infantiles y otros artefactos culturales que encuentra en anticuarios y museos, cosas que le fascinan y le hacen sentir la necesidad de pintarlos. Pinta sus pinturas de princesas de gran carga emotiva y un extraño aspecto religioso, como si fueran mormones en un dulce delirio. Y el espectador se empieza a preguntar si esas expresiones extrañas y familiares a un tiempo de lo kitsch podrían contener una crítica a la imagerie popular. Pero Ryden se mantiene firme en que no hay «ironía encubierta» en sus pinturas, sino que son figuras y cosas que a él le resultan atractivas. Su seriedad se refleja en su gusto por los detalles surrealistas y una cuidadosa composición. La divertida pintura de una figura de Jesús que canta una serenata ante tres bailarinas rubias recostadas en su piano rosa resulta hipnótica si centramos la mirada en la suave línea ondulada de seis ojos gigantes inocentes y absortos en el ensueño. Sin embargo, el motivo más recurrente de Ryden es la carne. La pintura de una chica rubia con un vaporoso vestido formado por varias capas de piezas de carne y salchichas, que recuerda las obras de Arcimboldo, lleva el título de *Incarnation* (2009), haciendo hincapié en el sentido literal de la palabra latina: «en la carne». El vestido parece ser un doble metafórico del cuerpo que lo lleva. Y debido a que la carne cruda se usa como elemento extraño en un escenario refinado, este motivo acaba adquiriendo una cualidad estética. «Es un placer pintar carne —dice Ryden—. La maravillosa variedad de texturas y dibujos del veteado de la carne es sumptuosa... Me veo jugando con la pintura, mezclando colores, aplicando retazos, coloreando y haciendo otras cosas que no haría en otro tipo de representaciones.»

Mark Ryden inizia con ciomoli vecchi, libri per bambini e altri relitti culturali trovati nei negozi di antiquariato o nei musei, cose che lo riempiono di un senso di meraviglia e che sente la necessità di dipingere. Popola i suoi quadri di principesse in stile emo dall'aria vagamente religiosa, come visioni mormone apparse in un dolce delirio, e l'osservatore comincia a chiedersi se queste manifestazioni kitsch dall'aria strana ma anche familiare possano rappresentare una critica all'immaginario popolare. Ryden, però, afferma con assoluta convinzione che non c'è «nessun velo di ironia» sui suoi dipinti: si tratta solo delle figure e degli oggetti che gli piacciono. La sua serietà emerge attraverso un amore surreale per i particolari e la composizione accurata. Il bizzarro dipinto di un uomo che sembra un Gesù, impegnato a fare una serenata a un terzetto di ballerine bionde identiche adagiate sul suo pianoforte color pastello, diventa ipnotico quando ci si concentra sulla fila leggermente ondulante formata da sei enormi occhi vuoti immersi in un sogno a occhi aperti. Tuttavia, il tema più inquietante di Ryden è la carne. Il dipinto di una ragazza bionda che indossa una morbida gonna formata da diversi strati di carni diverse e salsicce in stile Arcimboldo porta il titolo *Incarnation* (2009), che gioca sul significato letterale della parola latina: «nella carne». La gonna si presenta come un doppio metaforico del corpo che la indossa. E poiché la carne cruda è utilizzata come un elemento estraneo in uno scenario raffinato, essa è estetizzata. «Dipingere la carne è un vero piacere», spiega Ryden. «La meravigliosa varietà di superfici e i disegni formati dagli strati di grasso che le marmorizzano è sontuosa... Mi ritrovo a giocare con la pittura, a spalmarla, raschiarla, diluirla e fare altre cose che non sarei tanto propenso a fare con altri soggetti.»

Mark Ryden parte de pequenos objetos de fantasia, livros infantis e outros achados culturais que encontra em antiquários ou museus, coisas que o maravilham e o instigam a pintá-los. O artista povoa as pinturas com princesas assexuadas com um ar de religiosidade pitoresca, como visões mormonistas num delírio de doçuras — e o visitante começa a questionar-se se estas expressões kitsch, simultaneamente estranhas e familiares, poderão veicular uma crítica ao imaginário popular. Mas Ryden é assertivo ao afirmar que não há «nenhum véu de ironia» sobre os seus quadros, tratam-se de figuras e coisas que ele considera apelativas. A seriedade surge através de uma paixão pelo pormenor surrealista e composição cuidada. A curiosa pintura de uma figura de Cristo, a tocar serenatas para um trio de bailarinas loiras indolentemente deitadas sobre o seu piano cor de rebuçado, torna-se hipnótica se nos focarmos na linha ligeiramente ondulante de seis enormes olhos fixos no vazio e mergulhados em sonhos fantasiosos. Todavia, a temática mais perturbadora de Ryden é a carne. Um quadro de uma menina loira numa saia rodada composta por diversas camadas de várias carnes e enchidos (como se seguisse um modelo de Arcimboldo) intitula-se *Incarnation* (2009), salientando o significado literal do étimo latino: «fazer-se carne». A saia parece um duplicado metafórico do corpo que a enverga. E dado que a carne crua é usada como um elemento estranho dentro de um cenário saboroso, torna-se estetizada. «Dá-me gozo pintar carne», diz Ryden. «A maravilhosa variedade de texturas e padrões na marmorização da carne é sumptuosa... Dou por mim a brincar com a tinta, manchando, raspando, enodoando e a fazer coisas que não me vejo a fazer com outras representações.»

L. E.



SELECTED EXHIBITIONS →

2010 The Artists Museum, Los Angeles Artists 1980-2010, MOCA, Los Angeles Art Shack, Laguna Art Museum, Laguna Beach Christmas Rodeo, Antonio Colombo Arte Contemporanea, Milan DRAW, Muestra de dibujo contemporáneo, Museo de la Ciudad de México, México City **2009** Prepare for Pictopia, Haus der Kulturen der Welt, Berlin

SELECTED PUBLICATIONS →

2012 Mark Ryden, Pinxit, Taschen, Cologne **2010** Mark Ryden The Snow Yak Show, Last Gao, San Francisco **2009** Mark Ryden The Tree Show, Porterhouse Fine Art, Denver



- 1 The Meat Dancer, 2011, oil on canvas, 190 x 127 cm
 2 Awakening the Moon, 2010, oil on canvas, 101.6 x 165.1 cm

- 3 The Piano Player (#94), 2010, oil on canvas, 50.8 x 76.2 cm
 4 Incarnation (#100), 2009, oil on panel, 182.9 x 121.9 cm

«Non vedo il kitsch come qualcosa di negativo: kitsch è la parola che la gente usa per descrivere le cose che amo.»

«Não considero que o kitsch seja negativo – kitsch é a palavra que as pessoas usam para descrever aquilo de que eu gosto.»

«No veo lo kitsch como algo negativo; kitsch es la palabra que la gente usa para describir las cosas que me gustan.»



2



3



Anri Sala

1974 born in Tirana, Albania, lives and works in Berlin, Germany, and Paris, France

Para su exposición individual de 2012 en el Centre Pompidou de París, Anri Sala dispuso objetos, fotografías y películas que llevaban al espectador de viaje por el espacio y el tiempo, aprovechando al mismo tiempo las múltiples posibilidades de integrar la obra interactivamente en la arquitectura del espacio de exposición. Los trabajos de Sala suelen reflejar la historia personal, recuerdos de su Albania natal y temas del contexto más amplio de la región balcánica sacudida por la crisis. En París, por ejemplo, presentó *1395 Days without Red* (2011), una película de 43 minutos de duración que retrataba la traumática vida cotidiana en Sarajevo durante el asedio, sin incluir ningún diálogo, solo sonido ambiental y música. Mientras los temas musicales siempre han desempeñado un papel importante en las piezas de Sala, en los últimos años la función del sonido ha adquirido todavía mayor peso, como mostró especialmente su exposición «3-2-1» en la Serpentine Gallery de Londres en 2011. El artista invitó a dos saxofonistas, André Vida y Caroline Kraabel, para turnarse en actuaciones diarias en vivo que a su vez estaban basadas en una antigua película suya, *Long Sorrow* (2005), filmada en un bloque de viviendas públicas de Berlín que también prestó el nombre a la película. En aquel caso, Sala había pedido al músico de free jazz Jemeel Moondoc que tocara colgado de la ventana de un apartamento de la 18ª planta. La exposición londinense vio a los saxofonistas interactuando musicalmente con las grabaciones de Moondoc, así como con la película y la banda sonora en varias configuraciones. La instalación más reciente de Sala, *Clocked Perspective* (2012), presentada en la Documenta 13 de Kassel se centra en el paso del tiempo. Esta escultura distorsionada de un reloj adquiere una perspectiva que es esencialmente la del propio tiempo.

Nel 2012, per la sua personale al Centre Pompidou di Parigi, Anri Sala ha organizzato gli oggetti, le fotografie e i filmati in un viaggio attraverso lo spazio e il tempo, sfruttando al contempo le numerose possibilità di integrare il lavoro in modo interattivo all'interno dell'architettura dello spazio espositivo. Le opere di Sala tendono a rispecchiare la storia personale, i ricordi della sua Albania natale insieme a temi di più ampio respiro legati ai Balcani devastati dalla crisi. A Parigi, per esempio, ha presentato *1395 Days without Red* (2011), un film di 43 minuti che narra la traumatica vita quotidiana a Sarajevo durante l'assedio, completamente privo di dialoghi: ci sono solo suoni ambientali e musica. La musica ha sempre svolto un ruolo importante nelle opere di Sala, ma negli ultimi anni la sua importanza è aumentata ancor di più, come esemplificato in modo particolare dalla sua mostra del 2011 «3-2-1» alla Serpentine Gallery di Londra. L'artista ha invitato due sassofonisti, André Vida e Caroline Kraabel, a esibirsi a turno in sessioni dal vivo basate su un lavoro del suo film precedente: *Long Sorrow* (2005), girato nell'omonimo complesso residenziale pubblico a Berlino. Qui Sala aveva chiesto al musicista free jazz Jemeel Moondoc di suonare mentre era sospeso dalla finestra di un appartamento al 18° piano. La mostra di Londra ha visto i sassofonisti interagire musicalmente con le registrazioni di Moondoc, così come con il film e con la colonna sonora in varie configurazioni. L'installazione più recente di Sala, *Clocked Perspective* (2012), presentata a Documenta 13 a Kassel, si concentra sul passare del tempo. Questa scultura distorta di un orologio acquisisce una prospettiva che è essenzialmente quella del tempo stesso.

Para a sua exposição a solo em 2012 no Centro Pompidou em Paris, Anri Sala compôs objetos, fotografias e filmes que conduziam o visitante numa viagem através do espaço e do tempo, explorando as várias possibilidades de integração do trabalho de modo interativo dentro da arquitetura do espaço de exibição. As obras de Sala tendem a refletir a história pessoal, memórias da sua Albânia natal, juntamente com temas do contexto mais abrangente da região em crise dos Balcãs. Em Paris, por exemplo, apresentou a obra *1395 Days without Red* (2011), um filme de 43 minutos que retrata a vida traumática do cotidiano em Sarajevo, cercada durante a guerra, não oferecendo qualquer diálogo – apenas som ambiente e música. Uma vez que os temas musicais sempre tiveram um papel relevante nas obras de Sala, nos últimos anos a importância do som cresceu ainda mais, pelo que a sua exposição «3-2-1» na Serpentine Gallery em Londres em 2011 foi especialmente característica. O artista convidou dois saxofonistas, André Vida e Caroline Kraabel, para atuarem alternadamente em sessões diárias ao vivo, baseadas numa obra cinematográfica sua anterior: *Long Sorrow* (2005), filmado em e intitulado de acordo com uma zona de habitação estatal de Berlim. Aqui, Sala pediu ao músico de jazz independente Jemeel Moondoc para tocar música enquanto se encontrava suspenso da janela de um apartamento no 18º andar. A exposição em Londres viu os saxofonistas interagirem musicalmente com as gravações de Moondoc, assim como com o filme e a banda sonora em várias configurações. A mais recente instalação de Sala, *Clocked Perspective* (2012), na Documenta 13 em Kassel, centra-se na passagem do tempo. Esta escultura distorcida de um relógio adquire uma perspectiva que é essencialmente a do tempo em si mesmo.

A. C.



SELECTED EXHIBITIONS →

2012 Anri Sala: Louisiana. Humlebaek, Documenta 13, Kassel.
Anri Sala: *1395 Days without Red*. IMMA, Dublin, Centre Pompidou Paris, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam. Anri Sala: *Two Films*. MOCA, Detroit. **2011** Anri Sala, Serpentine Gallery, London.
Anri Sala, Musée d'Art Contemporain, Montréal. Anri Sala, National Museum of Contemporary Art, Osaka. **2010** *Haunted*, Contemporary Photography/Video/Performance, Guggenheim Museum, New York.
2009 Anri Sala: *Purchase Not by Moonlight*, CAC, Cincinnati.

SELECTED PUBLICATIONS →

2012 Anri Sala, Centre Pompidou, Paris. **2011** Anri Sala, Serpentine Gallery, London; Walther König, Cologne. Anri Sala, Musée d'Art Contemporain, Montréal. Anri Sala: *True Suspended Salon*, Cologne. **2010** Anri Sala: *Why the Lion Roars*, Walther König, Cologne. *Haunted*, Contemporary Photography/Video/Performance, Guggenheim Museum, New York.



- 1 **Clocked Perspective.** 2012, painted aluminium, plastic clock case reinforced with fibreglass, metal clockwork, steel pillar, clock, 400 x 280 x 30 cm, when installed 660 x 280 x 30 cm. Installation view, Documenta 13, Kassel, 2012
- 2 **1395 Days without Red.** 2011, single-channel video, colour, sound, 43 min 46 sec. A film by Anri Sala, in collaboration with Liria Begeja, from

- a project by Šejla Kamerić and Anri Sala in collaboration with Ari Benjamin Meyers
- 3 **No Window No Cry (Le Corbusier, Maison-atelier Lipchitz, Boulogne).** 2011, window and music box, 140 x 120 x 30 cm. View of the work in situ at Maison-atelier Lipchitz, Boulogne

«I film sono innescati da qualcosa che si svolge in immagini situate tra un luogo, suoni e personaggi. Non raccontano una storia in quanto tale, ma possono fare riferimento alla storia o alla politica, senza descriverle in nessun modo.»

«Os filmes são acionados por algo que acontece nas imagens entre um lugar, sons e personagens. Eles não contam uma história enquanto tal, mas podem referir-se à história ou à política, sem as descrever de forma alguma.»

«Las películas se originan en algo que se produce en imágenes entre un lugar, sonidos y personajes. No relatan una historia como tal, aunque pueden referirse a la historia o la política, pero sin describirlas en modo alguno.»





Wilhelm Sasnal

1972 born in Tarnów, lives and works in Cracow, Poland

Basándose sobre todo en fuentes fotográficas y cinematográficas, Wilhelm Sasnal ha creado una obra heterogénea y singular al mismo tiempo. Aunque suele fijarse en situaciones banales, momentos de reposo o de inacción, sus pinturas ocultan aspectos centrales de la narrativa, que recalcan su importancia para la obra. En *Bank* (2012), por ejemplo, se ven unos papeles y una calculadora sobre la mesa de una sala de juntas vacía, con sus rasgos claramente simplificados, invitando al espectador a rellenar los huecos de la narrativa. Los temas de Sasnal también varían, reforzando y perturbando las asociaciones del espectador, como con el traje y los pertrechos de astronauta que aparecen bajo una luz tétrica en una composición sin título de 2011, o las dos piernas separadas y la ropa interior en primer plano de una persona en cuclillas, en otra obra sin título de 2010. A menudo relaciona personas y lugares conocidos con una persona o lugar desconocidos, y la escala y la perspectiva se convierten en medios de interpretación esenciales. La abstracción y la figuración operan en el mismo plano, ya que pasan a ser apuntes atenuados para la narrativa. En un cuadro como *Shine on a Mosque Dome* (2012), el zoom de Sasnal proyectado sobre la superficie resulta tan extremo que la obra solo es legible gracias al título. Cuando sus pinturas se inclinan por la abstracción, siempre conservan una sensualidad esencial. Aunque Sasnal pueda iniciar su proceso de trabajo a partir de una fotografía o un fotograma, sus pinturas se alejan de la inmediatez y precisión de la imagen mecánica, convirtiéndolas en extrañas manifestaciones de la vida contemporánea.

I dipinti di Wilhelm Sasnal prendono spunto soprattutto da fonti fotografiche e cinematografiche, e costituiscono una produzione al tempo stesso eterogenea e singolare. Spaziando da situazioni banali a momenti di quiete o inattività, le sue opere celano le parti centrali della narrativa, la cui importanza ai fini dell'interpretazione dell'opera è evidente. In *Bank* (2012), ad esempio, su un tavolo al centro di una sala riunioni vuota sono poggiati alcune carte e una calcolatrice: i tratti sono chiaramente abbozzati, per sollecitare lo spettatore a colmare i vuoti narrativi. Anche i soggetti che l'artista sceglie sono in controtendenza, e rafforzano o mettono in discussione le normali associazioni di idee. È questo il caso, ad esempio, di due dipinti senza titolo, uno del 2011 in cui sono raffigurate una tuta da astronauta e la relativa attrezzatura, e l'altro del 2010 con in primo piano la biancheria intima che spunta da un paio di gambe divaricate. Volti e luoghi familiari vengono spesso accostati a persone o luoghi estranei, lasciando in questo modo che la scala e la prospettiva diventino elementi interpretativi essenziali. Astrazione e raffigurazione simbolica sono poste sullo stesso piano, appiattite entrambi per offrire spunti all'interpretazione narrativa. In un dipinto come *Shine on a Mosque Dome* (2012), il primo piano sulla cupola della moschea è talmente ravvicinato che l'opera si comprende solo grazie al titolo. Laddove le sue opere virano verso l'astrazione, hanno pur sempre una sensualità essenziale. Anche se Sasnal trae ispirazione da una fotografia o da un fotogramma di una pellicola cinematografica, i suoi quadri non hanno nulla dell'immediatezza e della precisione dell'immagine meccanica, ma sono portentose manifestazioni di vita contemporanea.

Mediante recurso sobretudo a fontes da fotografia e da cinemática para as suas pinturas, Wilhelm Sasnal construiu um conjunto de obras que é simultaneamente heterogêneo e singular. Embora versem habitualmente sobre situações do mundo, momentos de descanso ou inação, as suas pinturas escondem partes centrais da narrativa, o que sublinha a respetiva importância para a obra em questão. Em *Bank* (2012), por exemplo, alguns papéis e uma calculadora fazem sobre uma mesa numa sala de reuniões vazia, exibindo características manifestamente simplificadas e desafiando o espetador a preencher as lacunas da narrativa. Os temas de Sasnal também sofrem alterações, reforçando e perturbando as associações que o espetador faz, como sucede com o equipamento e fato de astronauta que constituem o tema de uma composição sem título, de 2011, sob uma iluminação dramática, ou umas pernas abertas agachadas com a roupa interior à vista em grande plano noutra obra, também sem título, de 2010. Pessoas e locais comuns são frequentemente postos em relação com uma pessoa ou um lugar invulgar, e a escala e a perspetiva tornam-se meios interpretativos essenciais. A abstração e a figuração operam ao mesmo nível, na medida em que ambas se tornam incentivos planos para a narrativa. Num quadro como *Shine on a Mosque Dome* (2012), o zoom de Sasnal sobre a superfície chega a um tal extremo, que só o título confere legibilidade à obra. Mesmo quando os seus quadros se viram para a abstração, continuam a assentar sobre uma sensualidade essencial. Embora Sasnal dê início ao seu processo criativo a partir de uma fotografia ou fotograma, as suas pinturas afastam-se da iminência e precisão da imagem mecanizada, transformando-as em manifestações estranhas da vida contemporânea.

R. K.



SELECTED EXHIBITIONS →

2012 Wilhelm Sasnal, Haus der Kunst, Munich, *Bild Gegen-Bild*, Haus der Kunst, Munich, *Rearview Mirror: New Art from Central & Eastern Europe*, Art Gallery of Alberta, Edmonton 2011 Wilhelm Sasnal, Whitechapel Gallery, London 2010 Wilhelm Sasnal, Rochester Art Center, Rochester 2009-2010 Wilhelm Sasnal, *Years of Struggle*, Sara Hilden Art Museum, Tampere, CAC, Málaga 2009 Wilhelm Sasnal, K21, Düsseldorf, Wilhelm Sasnal, *Werte aus der Sammlung Martin*, Neues Museum, Nürnberg

SELECTED PUBLICATIONS →

2012 Wilhelm Sasnal, Whitechapel Gallery, London 2011 Wilhelm Sasnal, Phaidon, London, *Polish Contemporary Art from Poland*, Hane Cantz, Ostfildern 2010 Wilhelm Sasnal, Sara Hilden Art Museum, CAC, Málaga 2009 Wilhelm Sasnal, K21, Düsseldorf, *Presen*, Munich, *200 Artworks 25 Years Artists' Editions for Parkett*, Parkett, Zurich



1 **Untitled**, 2011, oil on canvas, 220 x 180 cm

2 **Shine on a mosque dome**, 2012, oil on canvas, 200 x 220 cm

3 **Untitled**, 2010, oil on canvas, 120 x 160 cm

4 **A bank**, 2012, oil on canvas, 40 x 50 cm

«Non esistono regole [...] Quando dipingi è come se scendessi con lo snowboard, non sai mai che cose può succedere finché non arrivi in fondo.»

«Não há regras [...] Penso na pintura como se estivesse a descer uma montanha, deslizando sobre uma prancha de snowboard – não se sabe o que é que vai aparecer pelo caminho.»

«No hay reglas [...] Concibo la pintura como cuando te deslizas montaña abajo sobre una tabla: no sabes con qué vas a encontrarte.»





3



4

Cindy Sherman

1954 born in Glen Ridge (NJ), lives and works in New York (NY), USA

Seguramente nadie haya practicado la escenificación de sí mismo, ese sofisticado juego de poses y máscaras, de forma tan intensa y consecuente como Cindy Sherman. Ya con los primeros collages *Play of Selves*, creados en la década de 1970, y la celebrada serie de fotografías *Untitled Film Stills*, la artista sentó las bases de sus planteamientos, que perduran hasta la actualidad, con los que desde entonces no solo ha cultivado virtuosamente el género del autorretrato, sino también la gramática del yo y del otro. Disfrazada de diva del cine o de adolescente procaz, de payasa o de mujer de sociedad, Sherman coqueteó una y otra vez con distintos papeles e identidades socialmente sancionadas. De este modo, el espectador se ve confrontado con figuras extrañamente conocidas y en parte grotescas que apelen a su difusa memoria gráfica y le muestran claramente el exceso de la autoescenificación visual, que en la vida cotidiana tiene lugar a menudo de modo inadvertido. En numerosas exposiciones, catálogos y ensayos se han comentado sin cesar y con vehemencia los estratos que Sherman destapa de esta manera con sus facetas feministas, posmodernas y postestructuralistas. Con sus trabajos más recientes, presentados, entre otros, en el marco de una amplia retrospectiva del MoMA en 2012, Sherman da fe una vez más de su gran arte de la transformación. Ampliadas a grandes formatos, catapultan sus figuras de ficción con medios digitales sobre paisajes ajardinados y boscosos que sirven de decorado. En esta nueva serie *Untitled* (2010), Sherman ha prescindido en lo posible de todo maquillaje y toda prótesis y apenas ha modificado sus rasgos faciales con medios digitales, como si confiara al espectador la pura presencia de su rostro al natural.

Quasi nessun altro artista si è concentrato in modo tanto intenso e coerente sulla messa in scena del sé, attraverso un globo elaborato di pose e di maschere, quanto Cindy Sherman. Già con i primi collage creati a metà degli anni Settanta e intitolati *Play of Selves*, e con la acclamata serie di immagini *Untitled Film Stills*, la Sherman ha gettato le basi per la sua serie di contrapposizioni, ancora in corso, in cui non solo declina con virtuosismo il genere dell'autoritratto, ma anche la grammatica del Sé e dell'Altro. Nei panni di diva del cinema o di ragazzina adolescente, di clown o di signora dell'alta società, l'artista strizza l'occhio a diversi ruoli e identità socialmente definite. Lo spettatore si trova dunque di fronte figure strane, talvolta grottesche, che perturbano il suo immaginario visivo ed esplicitano gli eccessi nella presentazione visiva del sé che spesso passano inosservati nella vita quotidiana. Numerose mostre, cataloghi e saggi hanno discusso con vigore gli strati sovrapposti messi allo scoperto in questo modo dalla Sherman come pure le sue sfaccettature femministe, postmoderne e post-strutturaliste. Con le sue opere recenti, che sono state anche presentate in una grande retrospettiva al MoMA nel 2012, la Sherman dimostra ancora una volta la sua grande capacità di trasformazione. Ingrandendo le sue figure fino a ricoprire intere pareti, l'artista si serve di tecniche digitali per catapultare i suoi personaggi di fantasia in paesaggi di parchi e boschi che fanno loro da scenografia. In questa nuova serie, *Untitled* (2010), la Sherman rinuncia per lo più al trucco e alle protesi e si limita a modificare solo di poco i propri lineamenti con strumenti digitali, come se volesse affidare allo spettatore la mera presenza del suo volto disadorno.

Quase ninguém trabalhou tão intensiva e consequentemente a encenação de si mesmo, esta exploração artística com poses e máscaras como Cindy Sherman. Sherman lançou, desde logo, a primeira pedra com as colagens iniciais *Play of Selves* e a aclamada série de pinturas *Untitled Film Stills*, criadas em meados dos anos 70 para os conflitos permanentes que ainda hoje se mantêm, nos quais a artista desde então esmiuçou virtuosamente não só o género do autorretrato, mas também a gramática do eu e do outro. Enquanto diva do cinema ou miúda na puberdade, como palhaço ou socialite, a artista brincou constantemente com papéis diferentes e identidades socialmente sancionadas. Assim, o observador é confrontado com figuras estranhamente familiares e parcialmente grotescas, que se dirigem à sua memória visual difusa, fazendo claramente passar perante os seus olhos o excesso da autoencenação visual que, muitas vezes, passa despercebido no dia a dia. Os estratos de tal modo expostos por Sherman, com as suas facetas feministas, pós-modernas e pós-estruturalistas foram sempre alvo de fortes discussões em inúmeras exposições, catálogos e ensaios. Com os seus trabalhos mais recentes que, entre outros, foram apresentados em 2012 como parte de uma abrangente retrospectiva no MoMA, Sherman comprova uma vez mais a sua elevada arte da mutabilidade. Ampliadas sobre pinturas murais que enchem o espaço, a artista projeta as suas figuras fictícias com meios estruturais digitais em paisagens de parques e florestas que produzem um efeito de cenário. Nesta nova série *Untitled* (2010), Sherman renunciou o máximo possível à maquilhagem e às próteses, transformando apenas levemente os seus traços faciais com meios digitais, quase como se confiasse a pura presença da sua cara desmaquilhada ao espetador.

K. N.



SELECTED EXHIBITIONS →

2012–2013 Cindy Sherman, MoMA, New York; SFMOMA, San Francisco; Walker Art Center, Minneapolis; Dallas Museum of Art, Dallas. **2012** Cindy Sherman, *That's me – That's not me*, *Frühé Werke 1975–1977*, Sammlung Verbund, Vienna. *Figure and Form in Contemporary Photography*, LACMA, Los Angeles. *Atelier + Küche*, MARTa Herford. **2011** Cindy Sherman, Bruce Museum, Greenwich. **2010** Cindy Sherman, *Untitled Film Stills*, National Gallery of Iceland, Reykjavik. *1000 Lives*, The 8th Gwangju Biennale, Gwangju.

SELECTED PUBLICATIONS →

2012 Cindy Sherman, MoMA, New York; Schirmer/Mosel, Munich. Cindy Sherman, *The Early Works 1975–1977*, Sammlung Verbund, Vienna. Halje Cantz, Ostfildern. Cindy Sherman, *History Paintings*, Schirmer/Mosel, Munich. *Atelier + Küche*, MARTa Herford. Halje Cantz, Ostfildern. **2011** The Tate Modern Series: Cindy Sherman, Tate, London.



- 1 Installation view, Cindy Sherman, Sprüth Magers London, 2011
 2 **Untitled #463**, 2007/2008, colour photograph, 174.2 x 182.9 cm
 3 **Untitled #551**, 2010/2012, colour photograph 161.3 x 302.3 cm

- 4 **Untitled #513**, 2010/2011, colour photograph, 172.7 x 244.8 cm
 5 **Untitled**, 2010, pigment print on PhotoTex adhesive fabric, dimensions variable

«Vorrei potermi mascherare ogni giorno come ad Halloween, e aggirarmi nel mondo come un tipo eccentrico.»

«Quería poder vestir-me todos os días como se fosse Halloween e sair pelo mundo como figura excêntrica.»

«Me gustaría poder disfrazarme todos los días como si fuera Halloween y salir al mundo como alguna figura excéntrica.»









Simon Starling

1967 born in Epsom, United Kingdom, lives and works in Copenhagen, Denmark

Como la perpetua y elusiva máquina del movimiento, que funciona exactamente con la misma cantidad de energía que produce, muchas de las obras de Simon Starling parecen mantener un perfecto equilibrio. El sistema de poleas de *The Long Ton* (2009), por ejemplo, está diseñado para sujetar en el aire dos bloques de mármol, uno proveniente de China y el otro de Carrara (Italia). El tamaño del bloque italiano es una cuarta parte del primero, pero como se pone de manifiesto, la cotización de los dos mármoles en el mercado es tal que ambos tienen un valor económico equivalente. Los trabajos de Starling suelen remedar la conservación en su empleo de materiales: un teatro de títeres representado con motivo de la instalación *The Expedition* (2011) se remitía a cuatro piezas anteriores en las que el artista construía un barco (usando para ello, como es sabido, fragmentos de un cobertizo desmontado), viajaba en él y, al final, lo destruía. A lo largo de la trama, el artista genera un territorio temático provocador, en el que la humanidad y sus instrumentos a menudo se ven enfrentados a un equivalente natural para estudiar así la energía usada y convertirla en innovación. Aunque los materiales de sus obras tiendan a conservar algunas evidencias de su fuente o de la inspiración que llevó a su selección —en los cambios de forma o en la naturaleza de la composición al exponerlos—, el trabajo de Starling presenta asimismo muchos elementos que no se perciben a simple vista, ya que cuenta con un amplio contexto anecdótico. Por ejemplo, en *D1-Z1* (2009), un proyector de películas D1 de 35 mm retrata el funcionamiento de los primeros ordenadores Z1 que usaban la película de 35 mm como soporte de datos, y este conocimiento resulta esencial para construir una conexión entre la experiencia de ver esas producciones a veces magníficas, los curiosos acontecimientos que condujeron a exponerlos y su importancia para nuestra realidad contemporánea.

Come l'inarrestabile motore perpetuo che continua a correre utilizzando esattamente tutta l'energia che produce, molte delle opere di Simon Starling sembrano essere in perfetto equilibrio. Ad esempio, il sistema di pulegge di *The Long Ton* (2009) è stato progettato per tenere sospesi due blocchi di marmo, uno cinese e l'altro di Carrara, più grande di un quarto rispetto all'altro. A quanto pare, il valore di mercato dei due tipi di marmo è tale che i due blocchi hanno lo stesso costo. Le opere di Starling spesso fissano l'uso che fa dei materiali: lo spettacolo dei burattini messo in scena nell'installazione *The Expedition* (2011) narra la storia di quattro opere precedenti in cui l'artista costruisce una barca, la usa e, alla fine, la distrugge. Nell'attuazione di tale evoluzione, l'artista ha generato un complesso tematico provocatorio in cui l'umanità e i suoi strumenti si confrontano spesso con un interlocutore naturale per analizzare l'energia utilizzata e convertita in innovazione. Anche se i materiali impiegati nelle sue opere tendono a conservare traccia della loro origine o dell'ispirazione che porta a sceglierli, nei cambiamenti rispetto alla forma o alla natura della sistemazione nella mostra, non tutto nell'opera di Starling affiora in superficie, ma vi è una grande componente aneddotica. Ad esempio, in *D1-Z1* (2009) un proiettore D1 per pellicole da 35 mm ritrae il principio del funzionamento del primo computer Z1, che utilizzava la pellicola da 35 mm per il trasferimento dei dati, e dimostra che la conoscenza è fondamentale nella creazione di un legame tra l'esperienza di osservare queste produzioni talvolta sontuose, i curiosi eventi che hanno portato ad esporli e il significato che hanno per la loro realtà contemporanea.

Tal como uma ilusória máquina de movimento perpétuo, que deveria funcionar exatamente com a mesma quantidade de energia do que aquela que deveria produzir, muitas obras de Simon Starling parecem estar em perfeito equilíbrio. O sistema de roldanas na obra *The Long Ton* (2009), por exemplo, foi desenhado para suspender dois blocos de mármore no ar, um oriundo da China e o outro de Carrara em Itália, com mais um quarto da dimensão. Acontece que os valores de mercado dos dois mármore são tais, que os custos dos blocos são equivalentes. Frequentemente, as obras de Starling simulam a preservação na sua forma de utilizar os materiais: um espetáculo de marionetas representado dentro da instalação *The Expedition* (2011) faz a crónica de quatro trabalhos anteriores que levaram o artista a construir um barco (o mais célebre a partir de um celeiro), a viajar nele e, finalmente, a destruí-lo. Ao longo de tais empreendimentos, o artista gerou um território temático provocador, onde a humanidade e as suas ferramentas se opõem, muitas vezes, à contraparte natural, de modo a indagar sobre a energia utilizada e convertida em inovação. Apesar de os materiais nos seus trabalhos apresentarem vestígios da sua origem ou da inspiração que levou a que fossem escolhidos — nas mudanças para a sua forma ou a natureza da composição na exposição — existe muita coisa na obra de Starling que não pode ser observada à superfície. Em seu redor paira uma quantidade apreciável de contexto anecdótico. Por exemplo, na obra *D1-Z1* (2009), um projetor D1 de filme de 35 mm, retrata a mecânica de funcionamento do antigo computador Z1, que utilizava filme de 35 mm como portador para a transferência de dados. Esse conhecimento é essencial para a construção de uma ligação entre a experiência de ver estas produções por vezes magníficas, os acontecimentos interessantes que conduzem à sua exposição e o seu significado para a nossa realidade contemporânea.

J. B.



SELECTED EXHIBITIONS +

2012 Simon Starling: *Reprototypes, Triangulations and Road Tests*, Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Vienna; Simon Starling: *Trois cent cinquante kilogrammes par mètre carré*, Kunsthalle, Mulhouse **2011** Simon Starling: *Project for a Masquerade* (Hiroshima), Hiroshima City Museum of Contemporary Art, Hiroshima **2010-2011** Simon Starling: *Recent History*, CAC, Málaga; Tate St Ives **2009** Simon Starling: *Under Lime*, Temporäre Kunsthalle, Berlin **2008** Simon Starling: *The Nanjing Particles*, MASS MoCA, North Adams

SELECTED PUBLICATIONS +

2012 Simon Starling, Phaidon, London; Simon Starling: *Reprototypes, Triangulations and Road Tests*, Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Vienna; Sternberg, Berlin **2011** Simon Starling: *Never the Same River*, Camden Arts Centre, London **2010** Simon Starling: *Recent History*, CAC, Málaga; Tate St Ives **2009** Simon Starling: *Under Lime*, Temporäre Kunsthalle, Berlin; Walther König, Cologne; Simon Starling: *The Nanjing Particles*, MASS MoCA, North Adams



- 1 **The Long Ton**, 2009, Chinese marble block, 90 x 120 x 50 cm, Carrara marble block, 59 x 74 x 31 cm, pulley system, clamps, rope, shackles, installation dimensions variable. Installation view, Tate St Ives, 2011
- 2 **D1-Z1 (22,666,575:1)**, 2009, D1 projector, 35mm film, b/w, silent, projector 69 x 37 x 186 cm, installation dimensions variable. Installation view, Thyssen-Bornemisza Art Contemporary – Augarten, Vienna, 2012

3/4 **The Expedition**, 2011, wood and glass construction, puppets, stage set, music, lighting, speakers, mixed media interior, 532.3 x 452 x 479 cm, installation views, Kunsthall Charlottenborg, Copenhagen, 2011

«Mi piacciono le opere che sono messe alla prova nel mondo, che hanno una vita al di fuori dello spazio espositivo.»

«Gosto de trabalhos que são testados no mundo, que têm uma vida fora do espaço da galeria.»

«Me gustan las obras que luego se experimentan en el mundo, que tienen una vida fuera del espacio de la galería.»





3



Rudolf Stingel

1956 born in Merano, lives and works in Merano, Italy, and New York (NY), USA

Con su enfoque conceptual de la pintura, Rudolf Stingel ha puesto sistemáticamente en tela de juicio la autonomía del arte. Ya en 1989 publicó el libro titulado *Instructions, Istruzioni, Anleitung*, un manual sobre los materiales y procedimientos que debe emplear uno si quiere pintar un stingel. Siempre se basa en ideas de autoría y en un examen del papel del artista, aunque la deconstrucción del espacio y la dislocación también son temas constantes. A menudo trabaja sobre el terreno, creando instalaciones enteras que cubren suelos, paredes y techos con ánimo de transformar situaciones arquitectónicas particulares. «Utilizando diferentes superficies podemos producir entornos muy diversos», dice Stingel, que en muchas ocasiones opta por utilizar todo el espacio de exposición como una «pintura». Su exposición individual «Live» en la Neue Nationalgalerie de Berlín (2010) fue todo un ejemplo en este sentido. Dentro de un edificio que es la encarnación por antonomasia de la moderna arquitectura del Estilo Internacional, el artista cubrió todo el suelo con una moqueta de fabricación industrial cuyo dibujo borroso se basa en una fotografía en blanco y negro de una alfombra oriental de Agra, y colgó del techo una araña barroca. Así entabló un diálogo directo con el arquitecto del edificio, Mies van der Rohe, que lo había concebido para exposiciones temporales y experimentos impredecibles. Stingel transformó el pabellón de acero y vidrio enmoquetando sus líneas nítidas y desafiando el espíritu moderno de sobriedad minimalista. El tema del dibujo borroso y la dislocación se trasladó a la galería principal, donde Stingel expuso cuatro pinturas fotorrealistas de gran formato que reproducen las instantáneas en blanco y negro que tomó su padre de los Alpes tiroleses, ligeramente desenfocadas y enormemente ampliadas.

Con il suo approccio concettuale alla pittura, Rudolf Stingel mette continuamente in discussione l'autonomia dell'arte. Già nel 1989, ha pubblicato il libro d'artista *Instructions, Istruzioni, Anleitung*, un manuale che illustra i materiali e le procedure da adottare per ricreare le sue opere. L'artista continua a sviluppare idee sulla paternità dell'opera e sul ruolo dell'artista, e suoi temi costanti sono anche la decostruzione dello spazio e la de-localizzazione. L'artista lavora spesso sul posto, creando installazioni che coprono interi pavimenti, pareti e soffitti, trasformando così particolari ambienti architettonici. «Usando superfici differenti, possiamo produrre ambienti molto diversi tra loro», dice Stingel, che spesso sceglie di trattare tutto lo spazio espositivo come un «dipinto». Ne è esempio, in particolare, la sua personale «Live» alla Neue Nationalgalerie di Berlino (2010). Lavorando all'interno di un edificio che è l'epitome stessa del modernismo architettonico dell'International Style, l'artista ricopre l'intero piano terra con un tappeto di produzione industriale il cui sbiadito motivo decorativo è tratto da una sua foto in bianco e nero di un tappeto orientale Agra, e appende al soffitto un lampadario di cristallo barocco. Si tratta di un dialogo diretto con l'architetto dell'edificio, Mies van der Rohe, che lo aveva destinato a mostre temporanee e sperimentazioni imprevedibili. Stingel trasforma il padiglione di acciaio e vetro standendo un tappeto sulle sue linee impeccabili e sfidando l'ethos moderno della sobrietà minimalista. Il tema della sfocatura e della de-localizzazione viene portato anche nella sottostante galleria principale, dove Stingel ha esposto quattro grandi dipinti fotorealistici che riproducono istantanee in bianco e nero scattate da suo padre alle Alpi tirolesi, leggermente sfocate e notevolmente ingrandite.

Através da sua aproximação conceptual da pintura, Rudolf Stingel tem vindo consistentemente a questionar a autonomia da arte. Desde logo, em 1989 publicou o seu livro de artista *Instructions, Istruzioni, Anleitung*, um manual sobre os materiais e os procedimentos a adotar, caso o próprio leitor pretendesse pintar um Stingel. O artista constrói, desde sempre, sobre a ideia de autoria e sobre o examinar do papel do artista, sendo a desconstrução do espaço e a deslocação também simultaneamente temas constantes. O artista trabalha muitas vezes in situ, criando instalações inteiras que cobrem pavimentos, paredes e tetos para transformar situações arquitetónicas específicas. «Ao utilizar diferentes superfícies, conseguimos produzir ambientes muito diferentes», diz Stingel, optando frequentemente por tratar todo o espaço de exposição enquanto «pintura». A sua exposição individual «Live» na Neue Nationalgalerie em Berlim (2010) foi exemplar neste aspeto. Ao trabalhar num edifício que representa a materialização absoluta do Modernismo arquitetónico do Estilo Internacional, o artista cobriu todo o rés-do-chão com uma carpete produzida industrialmente, cujo padrão esbatido teve origem na sua fotografia a preto e branco de um tapete oriental Agra, e pendurou um lustre de cristal barroco no teto. Tratou-se de um comprometimento direto com o arquiteto do edifício, Mies van der Rohe, que o tinha destinado a exposições temporárias e à experimentação imprevisível. Stingel transformou o pavilhão de aço e vidro ao atepetar as suas linhas originais e ao desafiar o ethos moderno da sobriedade minimalista. Os temas da indefinição e da deslocação foram transbordando para a galeria principal em baixo, onde Stingel exibiu quatro pinturas fotorrealistas de grande formato, representando as imagens a preto e branco do seu pai nos Alpes Tiroleses, um pouco desfocadas e imensamente ampliadas.



SELECTED EXHIBITIONS →

2012 Rudolf Stingel, Secession, Vienna **2011** Themes & Variations, Sony and Space, Peggy Guggenheim Collection, Venice **The World Belongs to You**, Punta della Dogana, Venice **2010** Rudolf Stingel, Live, Neue Nationalgalerie, Berlin, Fresh Hell, Palais de Tokyo, Paris **2009** Something about Mary, The Arnold and Marna Schwartz Gallery, New York **Mapping the Studio**, Artists from the François Pinault Collection, Palazzo Grassi and Punta della Dogana, Venice

SELECTED PUBLICATIONS →

2012 Rudolf Stingel, Secession, Revolver, Berlin **2011** Rudolf Stingel, Gagosian Gallery, New York, Rudolf Stingel, Prestel, Munich, Rudolf Stingel, Neue Nationalgalerie, Berlin, Welter, König, Cologne **2009** Mapping the Studio, François Pinault Foundation, Venice, Art Books International, Rochester, 200 Artworks 25 Years Artists' Editions for Parkett, Parkett, Zurich



1 **Untitled**, 2010, chandelier and carpet installation, dimensions variable.
Installation view, Neue Nationalgalerie, Berlin, 2010

2 **Untitled**, 2012, oil on canvas, 243.8 x 204.5 cm

3 **Untitled**, 2012, oil and enamel on canvas, 210.8 x 170.2 cm

«Il cubo bianco è la nostra finzione di neutralità. Ma naturalmente è lo spazio astratto del modernismo che dovrebbe cancellare tutti i suoni che turbano e isolare ogni oggetto.»

«O cubo branco é a nossa ficção da neutralidade. Mas, claro que é o espaço abstrato do Modernismo que deverá obliterar todos os sons perturbadores e isolar cada objeto.»

«El cubo blanco es nuestra ficción de neutralidad. Pero, por supuesto, es el espacio abstracto del Movimiento Moderno el que debería obliterar todos los sonidos molestos y aislar cada objeto.»





Thomas Struth

1954 born in Geldern, lives and works in Berlin, Germany

Thomas Struth figura desde la década de 1980 entre los fotógrafos de más prestigio de su generación. En los trabajos creados a partir de 2008 conduce al espectador a las salas de máquinas futuristas y supertecnificadas de nuestra sociedad industrial: fábricas de tecnología solar, laboratorios de investigación, centrales nucleares o plataformas de despegue de cohetes espaciales. Las imágenes, minuciosamente preparadas y fotografiadas con virtuosismo, llevan títulos técnicos como *Stellarator Wendelstein 7-X* (2009) o *Tokamak Asdex Upgrade* (2009), y no solo reflejan su tema, sino que además remiten al papel de la fotografía como medio de demostración científica, aunque al profano le suenen a oscura ciencia ficción. El mundo que muestran estas fotografías parece tener una lógica y un sentido que el no experto ya casi no entiende. Es el futuro críptico en el presente. Designada recientemente por el teórico del arte Benjamin Buchloh con el término de «tecnoexcelencia», la obra de Struth oscila entre el carácter monumental de las infraestructuras automatizadas y la abstracción que se deriva del barullo interminable de cables, bombas y tubos metálicos. Con el gran formato y la nitidez cristalina de las imágenes, la abundancia de detalles y el colorido saturado de los temas de Struth se crean objetos estéticos que juegan con el carácter limitado de la percepción humana y reclaman una observación y contemplación precisas. Mientras que los trabajos anteriores de Struth —vistas urbanas, flores, selvas tropicales, retratos de familia o fotografías de visitantes de museos y feligreses— siempre se zafaban de cualquier mensaje previamente formulado, en los más recientes resuena un comentario indirecto de actualidad: son testimonio del exceso de poder de la tecnología.

Fin dagli anni Ottanta Thomas Struth è tra i fotografi più famosi della sua generazione. Nelle opere successive al 2008, conduce gli spettatori nelle sale macchine futuristiche e hi-tech della nostra moderna società della produzione: fabbriche solari, laboratori di ricerca, centrali nucleari o siti missilistici. Le immagini meticolosamente pianificate e brillantemente fotografate hanno titoli come *Stellarator Wendelstein 7-X* (2009) o *Tokamak Asdex Upgrade* (2009), che non riflettono solo la loro tematica, ma fanno anche riferimento al ruolo della fotografia come mezzo di ricerca scientifica, mentre per il profano hanno il suono oscuro della fantascienza. Il mondo che emerge da queste immagini sembra seguire una logica e un senso che non sono più comprensibili dai non esperti. È il futuro críptico nel presente. I lavori di Struth, descritti recentemente con il concetto di 'tecno-sublime' dal teorico dell'arte Benjamin Buchloh, si muovono tra la monumentalità delle infrastrutture automatizzate e l'astrazione che nasce dal groviglio infinito di cavi, tubi metallici e pompe. Grazie alle grandi dimensioni, alla nitidezza cristallina, alla ricchezza di dettagli e di colori dei soggetti di Struth, nascono immagini estetiche che giocano con i limiti della percezione umana e sfidano a osservarli e contemplarli appieno. Mentre nei precedenti lavori di Struth (paesaggi urbani, fiori, foreste, ritratti di famiglia o fotografie di persone che si recano al museo o in chiesa) si evitavano dichiarazioni preformulate, in queste opere recenti risuona un commento indiretto sul presente: esse si fanno testimoni di una preponderanza della tecnologia.

Desde os anos 80 que Thomas Struth se encontra entre os fotógrafos de renome da sua geração. Nos trabalhos criados a partir de 2008, o artista conduz o observador das suas imagens no interior de casas das máquinas altamente tecnologicadas, que produzem um efeito futurista, da nossa sociedade de produção moderna: fábricas dedicadas à energia solar, laboratórios de investigação, centrais nucleares ou bases de lançamentos espaciais. As imagens minuciosamente planeadas e virtuosamente fotografadas têm títulos objetivos como *Stellarator Wendelstein 7-X* (2009) ou *Tokamak Asdex Upgrade* (2009). Não refletem apenas o seu tema, mas remetem ainda para a função da fotografia enquanto meio de demonstração científica, soando no entanto para os leigos como ficção científica obscura. O mundo que se revela nestas imagens surge como se a sua lógica e o seu sentido quase não possam ser entendidos por quem não é especialista. Trata-se do futuro críptico, no presente. Desde há muito tempo designadas pelo teórico de arte Benjamin Buchloh através do termo de «sublimidade tecno», as obras de Struth movem-se entre a monumentalidade de infraestruturas automatizadas e a abstração, que cresce da confusão infinita de cabos, bombas e tubos metálicos. Através do grande formato, da nitidez cristalina, do enchimento de detalhe e da intensa cor dos motivos de Struth, surgem criações estéticas que exploram os limites da percepção humana e exigem uma observação e uma contemplação precisas. Enquanto a obra de Struth até ao momento — quer se trate de perspectivas urbanas, flores, florestas tropicais, retratos de família ou fotografias de visitantes de museus e igrejas — se privou sempre de fazer uma afirmação previamente formulada, estes trabalhos mais recentes fazem ressoar um comentário indireto sobre o presente: eles testemunham uma supremacia da tecnologia.

K. N.



SELECTED EXHIBITIONS →

2012 *Common Ground*, 13th Architecture Biennale, Venice
Thomas Struth, St. Petersburg, Schirmer/Mosel, Munich
Intense Proximity, La Triennale, Palais de Tokyo, Paris
2010–2012 *Thomas Struth: Photographs 1978–2010*, Kunsthau Zurich, K21 Düsseldorf, Whitechapel Gallery, London, Museu Serralves, Porto
2010 *Between Here and There: Passages in Contemporary Photography*, Metropolitan Museum, New York
2009 *Thomas Struth*, Museum of Cycladic Art, Athens

SELECTED PUBLICATIONS →

2012 *Thomas Struth: Unconscious Places*, Schirmer/Mosel, Munich
Intense Proximity, Palais de Tokyo, Artlys, Paris
2010 *Thomas Struth: Photographs 1978–2010*, Kunsthau Zurich, Monacelli, New York
Thomas Struth: Works 2007–2010, Marian Goodman, New York
2009 *Thomas Struth: Texte zum Werk*, Schirmer/Mosel, Munich
Thomas Struth, Museum of Cycladic Art, Athens, Schirmer/Mosel, Munich



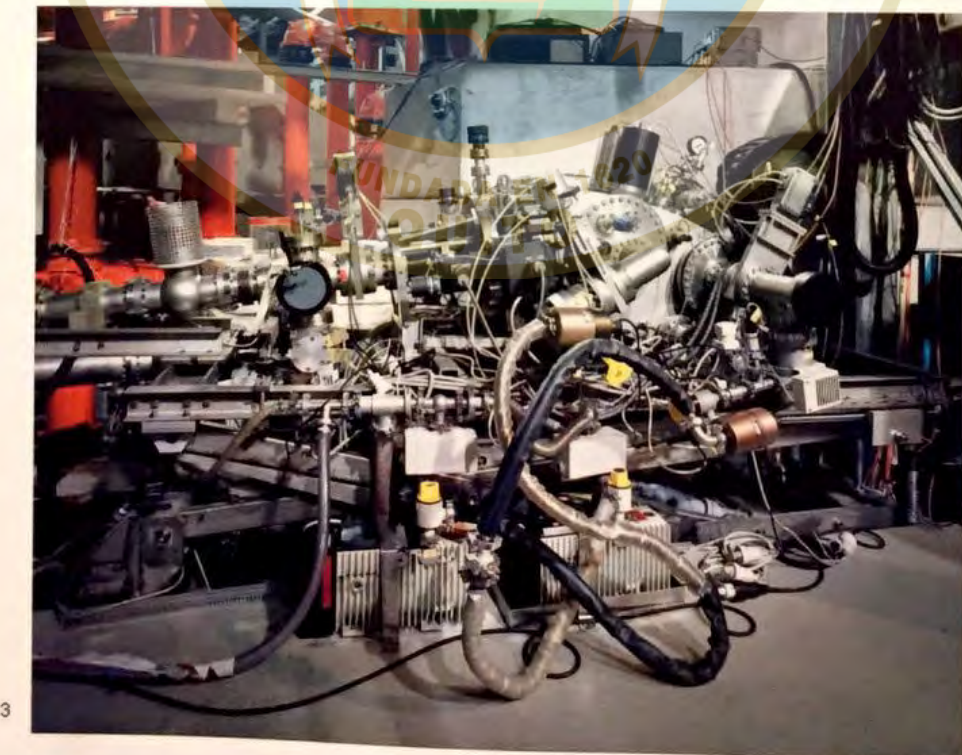
- 1 Curved Wave Tank. The University of Edinburgh. 2010.
C-print, 2081 x 163 cm
- 2 Chemistry Fume Cabinet. The University of Edinburgh. 2010.
C-print, 120.5 x 166 cm
- 3 Grazing Incidence Spectrometer. Max Planck IPP, Garching. 2010.
C-print, 1091 x 138 cm

- 4 Tokamak Asdex Upgrade Interior 2. Max Planck IPP, Garching. 2009.
C-print, 281.6 x 170 cm
- 5 Stellarator Wendelstein 7-X Detail. Max Planck IPP, Greifswald. 2009.
C-print, 160 x 209.5 cm

«Volevo fare fotografie in cui tutto era molto complesso e dettagliato, in modo che si potessero guardare per sempre senza mai riuscire ad assorbirne tutti gli elementi [...] Volevo che le immagini mostrassero l'estrema stanchezza che fa parte degli sforzi tecnologici e scientifici.»

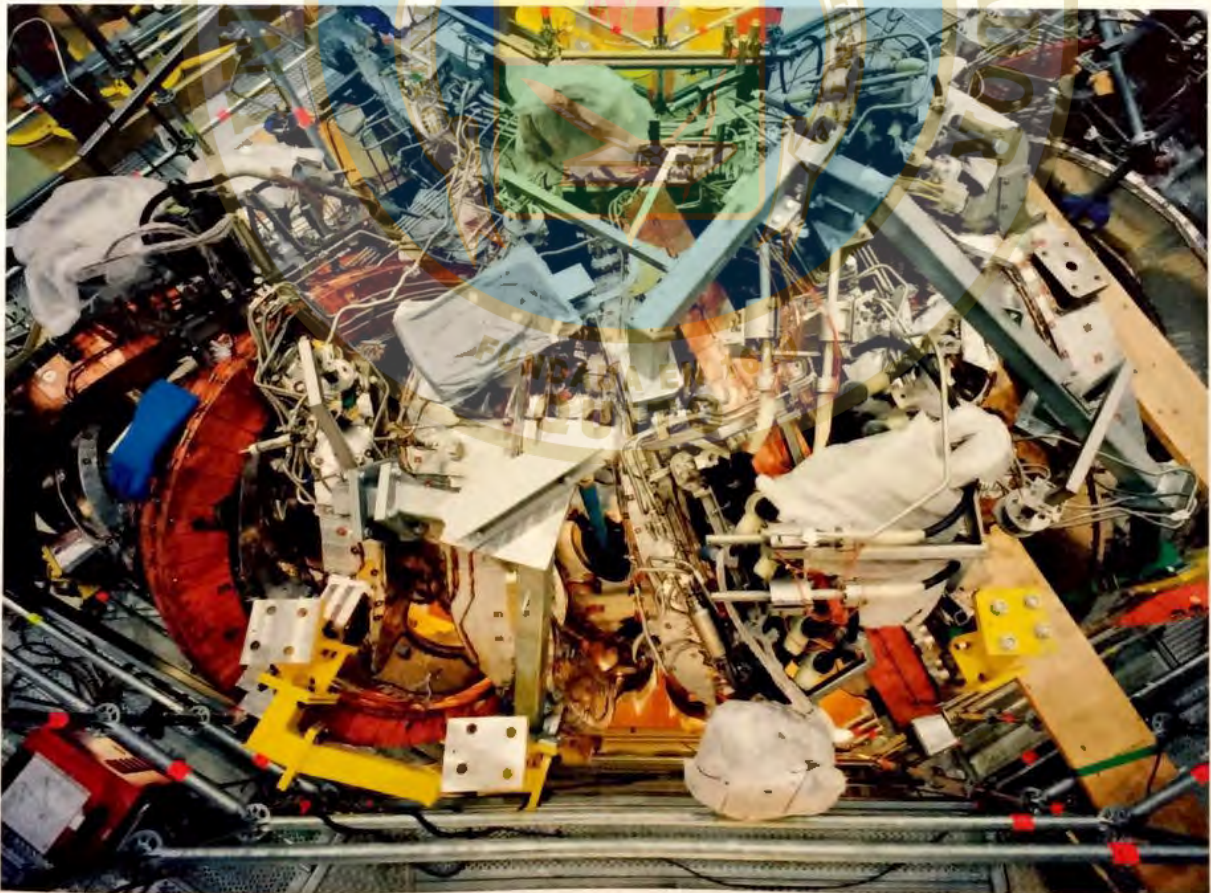
«Quería fazer fotografias nas quais tudo fosse tão complexo e detalhado, que se pudesse olhar sempre para elas sem nunca conseguir ver todos os elementos [...] Quería que as imagens mostrassem a exaustão, que faz parte dos esforços tecnológicos e científicos.»

«Quería tomar fotografías en las que todo fuera muy complejo y detallado, de manera que uno pudiera mirarlás eternamente y nunca captar todos los elementos [...] Quería que las imágenes mostraran el agotamiento que forma parte de los esfuerzos tecnológicos y científicos.»





4



5

Mickalene Thomas

1971 born in Camden (NJ), lives and works in New York (NY), USA

«¿Quién tiene la mirada?», plantea Mickalene Thomas. «El modelo, no el espectador.» Para su primera exposición importante en solitario en un museo en 2012 declinó ofrecer una visión general retrospectiva de su carrera y en lugar de ello produjo obras nuevas que revelaran las complicaciones intrínsecas de la distribución de energía a través de su Santísima Trinidad particular: «el espectador, la obra y la mirada». Bautizó la exposición «Origin of the Universe» en referencia a la pintura de 1866 de Gustave Courbet de una mujer con las piernas abiertas mostrando la vagina, que ella recreó fotografiándose y pintándose a sí misma en esa explícita pose. Haciendo de modelo, rehusaba así a cualquier objetivación y tomaba el control absoluto sobre su representación como artista femenina, homosexual y negra. El hecho de recurrir a imágenes del siglo XX sitúa la autoridad de la autora en un momento de la historia del arte en el que los hombres blancos sentaron los precedentes de la tradición figurativa. Así, cuando el MoMA de Nueva York encargó a Thomas la creación de un mural, ella recreó el controvertido cuadro de Édouard Manet *Le Dejeuner sur l'herbe* (1863), reinterpretando la bucólica escena de dos hombres blancos vestidos y su compañera desnuda con tres guapas mujeres negras. Sus modelos miran decididas, seductoras y llenas de confianza, una seducción palpable asimismo en las ostentosas superficies de las pinturas de Thomas. Los retratos de la artista de mujeres afroamericanas parecen captar el espíritu del orgullo racial nacido en la década de 1970, evidente tanto en las féminas peleonas y dominantes de las películas del movimiento *blaxploitation* como en las amantísimas madres ansiosas de movilidad social.

«Chi ha lo sguardo fisso?», chiede Mickalene Thomas. «La modella, non lo spettatore.» Per la sua prima importante personale ospitata in un museo nel 2012, l'artista non vuole la rassegna di una carriera, ma produce una nuova opera che mette in luce le complicazioni intrinseche della distribuzione del potere tra la santa trinità costituita «dallo spettatore, dal soggetto e dallo sguardo fisso». Come titolo della mostra sceglie «Origin of the Universe» in omaggio a un dipinto di Gustave Courbet del 1866 che raffigura la vagina di una donna a gambe aperte. Per la sua opera si basa su una fotografia e un autoritratto che la ritrae in questa posa così esplicita. Ponendosi come modella, rifiuta l'oggettificazione e ottiene il controllo totale sulla sua rappresentazione come artista donna, di colore e omosessuale. Il fatto di rifarsi a immagini del XIX secolo situa la sua autorità in un momento della storia dell'arte in cui sono i bianchi di sesso maschile a gettare le basi per le tradizioni rappresentative. Quindi quando il MoMA di New York le commissiona un murale, s'ispira al controverso dipinto di Édouard Manet *Le Dejeuner sur l'herbe* (1863), sostituendo la scena bucólica dei due uomini vestiti di bianco e della donna nuda con tre donne di colore carismatiche. Le modelle guardano dritto negli occhi senza esitazioni e con la consapevolezza di essere seducenti che è visibile anche nelle pacchiane superfici dei dipinti della Thomas. I ritratti di donne afroamericane realizzati dall'artista sembrano esprimere lo spirito dell'orgoglio razziale nato negli anni Settanta, evidente sia nella bisbetica dominante dei film sullo sfruttamento dei neri, sia nella madre che anela alla mobilità sociale.

«Quem dispõe da contemplação?» arrisca Mickalene Thomas. «É o modelo, não o espetador.» Para a sua primeira grande exposição a solo num museu em 2012, a artista recusou uma perspectiva da carreira e, em vez disso, produziu obras novas que revelaram as complicações inerentes à distribuição do poder entre a sua santíssima trindade composta pelo «espetador, o tema e a contemplação». Intitulou a exposição de «Origin of the Universe» numa referência ao quadro de Gustave Courbet, de 1866, das pernas abertas e vagina de uma mulher, que a artista criou fotografando-se e pintando-se, a si mesma, nesta pose explícita. Apresentando-se aqui como modelo, a artista rejeita ser objetivada e assumiu total domínio sobre a sua representação enquanto artista homossexual, negra e do sexo feminino. Este recuo às imagens do século XIX situa a sua autoridade num momento da história da arte em que os artistas brancos do sexo masculino estabeleciam o precedente das tradições de representação. Assim, quando o MoMA de Nova Iorque encomendou a criação de um mural a Mickalene Thomas, ela reencenou o controverso *Le Dejeuner sur l'herbe* (1863) de Édouard Manet, substituindo o cenário bucólico com os dois homens brancos vestidos e a companheira feminina despida por três elegantes mulheres negras. As modelos contemplam, sem hesitações e com uma sedução deliberada, que também está patente nas superfícies faustosas das pinturas de Thomas. Os retratos de mulheres afro-americanas da autoria da artista parecem capturar um espírito de orgulho racial nascido nos anos 70, evidente tanto na megera dominante dos filmes da *blaxploitation* como na figura régia da mãe desejosa de mobilidade social.

E. C.



SELECTED EXHIBITIONS →

2012 Mickalene Thomas, ICA, Boston; Mickalene Thomas: *Origin of the Universe*, Santa Monica Museum of Art, Santa Monica, Brooklyn Museum, New York **2011** Mickalene Thomas: *Mama Bush, One of a Kind Two*, Hara Museum of Contemporary Art, Tokyo **2010** *On Site 3*, Mickalene Thomas: MoMA PS1, New York **2009** Mickalene Thomas: *Something You Can Feel*, La Conservera, Murcia; Mickalene Thomas: Alumni Achievement Award Exhibition, Pratt Institute, New York

SELECTED PUBLICATIONS →

2012 Mickalene Thomas: *Origin of the Universe*, Santa Monica Museum of Art, Santa Monica **2011** *Beyond Bling: Voices of Hip-Hop in Art*, Scala, London/New York **2010** *Re Collection: Selected Works from the Studio Museum Harlem*, The Studio Museum Harlem, New York **2009** Mickalene Thomas: *La Conservera*, Murcia



- 1 **Qusuquzah, une très belle négresse #2**, 2012, rhinestones, acrylic, oil and enamel on wood panel, 243.8 x 203.2 x 51 cm
- 2 **Sleep: Deux Femmes Noires**, 2012, rhinestones, acrylic, oil and enamel on wood panel, 274.3 x 609.6 x 51 cm

- 3 **Le Déjeuner sur l'herbe: Les trois femmes noires**, 2010, wall installation, Installation view, MoMA PS1, New York, 2010
- 4 **Interior: Blue Couch with Green Owl**, 2012, rhinestones, acrylic, oil and enamel on wood panel, 274.3 x 213.4 x 51 cm

«Reagiamo alla bellezza, alla sua seduzione e attrazione, ma ciò che è stato fatto culturalmente alle persone che sono oggetto dei codici universali della bellezza è stato devastante. Eppure, la bellezza è qualcosa cui aspiriamo e da cui continuiamo a essere sedotti.»

«Damos resposta à beleza, e à sedução e atração que ela exerce, mas tem sido devastador o que isso, em termos culturais, causou às pessoas que estão sujeitas aos códigos universais da beleza. Ainda assim, continuamos a aspirar à beleza e a ser seduzidos por ela.»

«Reaccionamos ante la belleza, su seducción y atracción aun cuando lo que ha producido culturalmente en la gente sometida a códigos de belleza ha sido tremendo. Pero la belleza es algo a lo que aspiramos y que nos sigue seduciendo.»



2



3



Wolfgang Tillmans

1968 born in Remscheid, lives and works in Berlin, Germany, and London, United Kingdom

La idea de que ciertas características de una determinada circunstancia quedan impresas en un objeto durante su creación se ha evocado a menudo para describir la relación entre una fotografía y el tema que reproduce. Este planteamiento también puede aplicarse a la iniciativa general de la producción fotográfica de Wolfgang Tillmans; sin embargo, es la experiencia subjetiva del artista la que está impresa en sus imágenes en mucha mayor medida que el tema nombrable y lo que les rodea. La reproducción que caracteriza sus fotografías figurativas de los amplios detalles de la vida cotidiana —bodegones urbanos, lugares públicos, escenas en las que aparecen amigos del artista—, además de sus composiciones ligeramente tratadas, pero siempre precisas, reflejan la apuesta de Tillmans por la capacidad de la fotografía de ser íntima, por documentar su interés social y estético por los temas, y al mismo tiempo, inmediata. Este interés por la inmediatez —con las condiciones de la situación en las que se toma la fotografía y los condicionamientos del propio medio— se pone mucho más de manifiesto en las numerosas obras no figurativas del artista. Estas últimas son imágenes llenas de color, arrugadas y en ocasiones monumentales, que podrían calificarse de declaraciones formales. Sin embargo, también son estudios sobre la realidad formal, que comprende el material del papel fotográfico, el proceso matizado por el que pueden plasmarse la luz y el color sobre un sustrato y los diversos métodos de procesamiento. En sus exposiciones, Tillmans dispone a menudo fotografías de distintos tamaños, tanto figurativas como no figurativas, formando complejas instalaciones murales. Esta presentación encaja con un artista cuya obra constituye una investigación personalizada, a través del medio fotográfico, del universo en el que vive y trabaja.

L'idea che taluni aspetti di un dato contesto restino impressi nell'oggetto durante la sua creazione è stata citata spesso per descrivere il rapporto tra una fotografia e il soggetto che essa raffigura. Tale cornice si può applicare anche al carattere complessivo della produzione fotografica di Wolfgang Tillmans; tuttavia, più che soggetti ben identificabili e il loro ambiente, ciò che resta impresso sulle immagini è l'esperienza soggettiva dell'artista. Il fatto che le sue fotografie figurative illustrino tipicamente ampi dettagli di quotidianità quali nature morte urbane, luoghi pubblici e scene che coinvolgono amici dell'artista, insieme al tocco leggero ma sempre preciso con cui tratta la composizione, sottolineano che Tillmans punta sulla capacità della fotografia di essere sia intima, nel senso che documenta il suo interesse sociale ed estetico per i soggetti, che immediata. Questa preoccupazione per l'immediatezza, e cioè per la situazione in cui la fotografia è scattata e le condizioni del mezzo stesso, emerge soprattutto nelle numerose opere non figurative dell'artista. Si tratta di immagini variopinte, pieghettate e a volte monumentali, descrivibili come affermazioni formali. Tuttavia, esse sono anche indagini nella realtà formale che comprende il materiale della carta fotografica, la procedura ricca di sfumature con cui la luce e il colore si possono registrare su un substrato, e i vari metodi di lavorare sull'immagine. Spesso, nelle mostre, Tillmans organizza in complesse installazioni a parete fotografie di diverse dimensioni, figurative e non figurative. Tale sistemazione si addice a un artista il cui lavoro è un'indagine personalizzata dell'universo in cui vive e lavora condotta attraverso il mezzo della fotografia.

A ideia de que determinadas características de uma dada circunstância são inscritas num objeto durante a respetiva criação tem sido frequentemente evocada para descrever a relação entre um fotógrafo e aquilo que ele exhibe. Um enquadramento deste tipo pode igualmente aplicar-se à iniciativa global da produção fotográfica de Wolfgang Tillmans; contudo, é mais a experiência subjetiva do artista que fica cunhada nas suas imagens, do que um assunto identificável por nome e as respetivas ambiências. A representação figurativa característica, nas suas fotografias, dos variados pormenores do quotidiano (de naturezas mortas urbanas, espaços públicos, cenas que envolvem amigos do artista), bem como as composições de tratamento parco, mas sempre preciso, evidenciam o investimento de Tillmans na capacidade de a fotografia ser íntima, documentando o interesse social e estético do artista pelas temáticas, e ser, simultaneamente, imediata. Esta preocupação com o imediatismo, com as condições da situação em que uma fotografia é tirada e com as condições do próprio suporte torna-se sobretudo aparente nos abrangentes trabalhos não figurativos do artista. São imagens coloridas, enrugadas e, por vezes, monumentais, que poderiam ser descritas como declarações formais. Todavia, são também investigações da realidade formal que inclui o material do papel fotográfico, o processo de gradação pelo qual a luz e a cor podem ser registadas num substrato, e os diversos métodos de processamento. Nas exposições, Tillmans dispõe amiúde fotografias de diversos tamanhos, tanto figurativas como não figurativas, em instalações de parede complexas. Uma exibição deste tipo adequa-se a um artista cuja obra é uma investigação personalizada, por meio da fotografia, do universo onde vive e trabalha.

J. B.

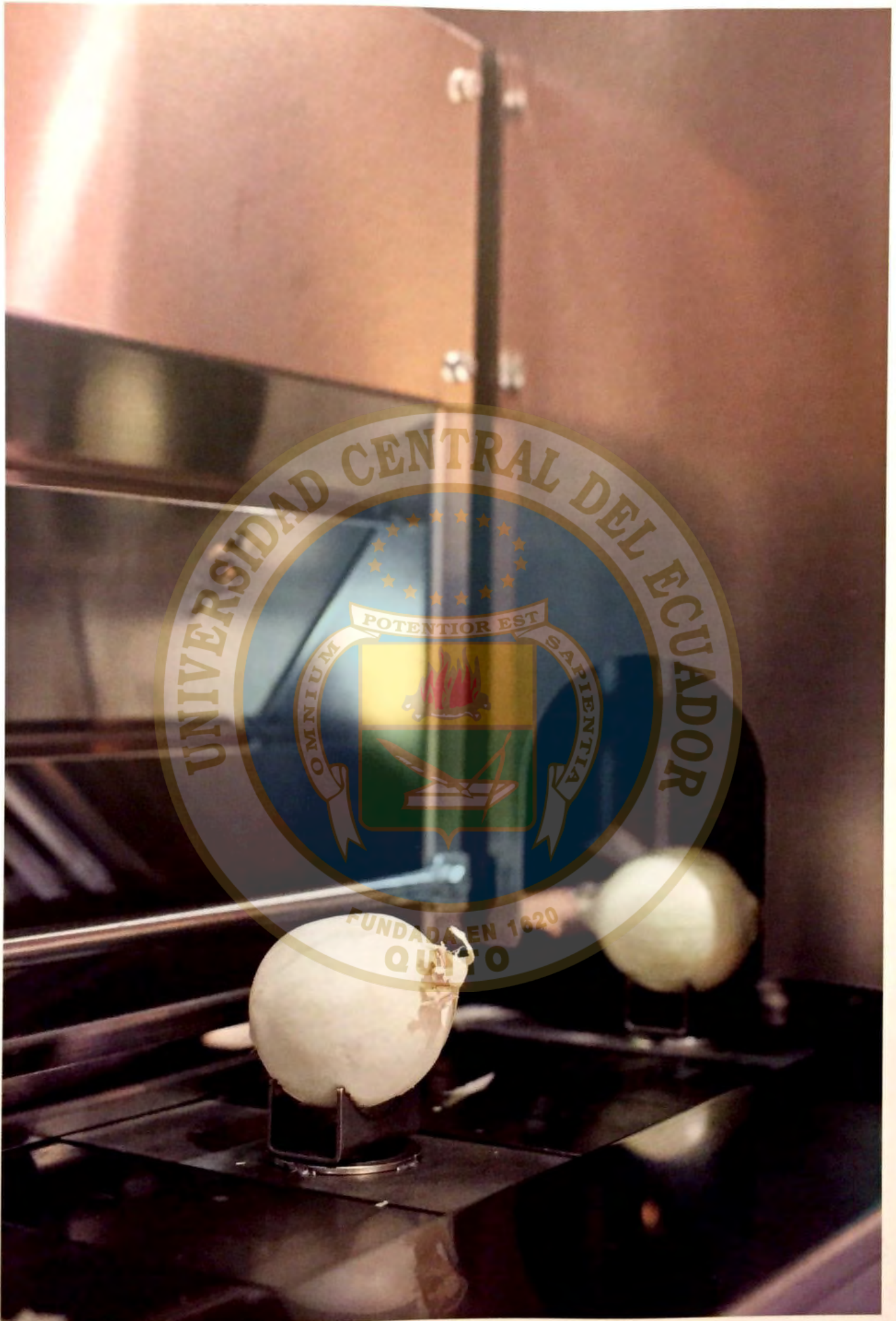


SELECTED EXHIBITIONS →

2012 Wolfgang Tillmans, MAM, São Paulo; Wolfgang Tillmans: Neue Welt, Kunsthalle Zurich; Wolfgang Tillmans, Moderna Museet, Stockholm; Wolfgang Tillmans, Museo del Banco de la República, Bogotá
2011 Wolfgang Tillmans, Ermutigung, Zachęta National Gallery of Art, Warsaw; Wolfgang Tillmans, Staatsgalerie, Stuttgart
2010 Wolfgang Tillmans, Serpentine Gallery, London; Wolfgang Tillmans, Walker Art Gallery, Liverpool
2009 Making Worlds, 53rd Venice Biennale, Venice

SELECTED PUBLICATIONS →

2012 Wolfgang Tillmans, Neue Welt, Taschen, Cologne; Wolfgang Tillmans, Fespa Digital/Fruit Logistica, Walther König, Cologne
Wolfgang Tillmans, Moderna Museet, Stockholm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf
2011 Wolfgang Tillmans, Abstract Pictures, Hatje Cantz, Ostfildern; Wolfgang Tillmans, Ermutigung, Zachęta National Gallery of Art, Warsaw; Wolfgang Tillmans, Taschen, Cologne
2010 Wolfgang Tillmans, Serpentine Gallery, London; Walther König, Cologne



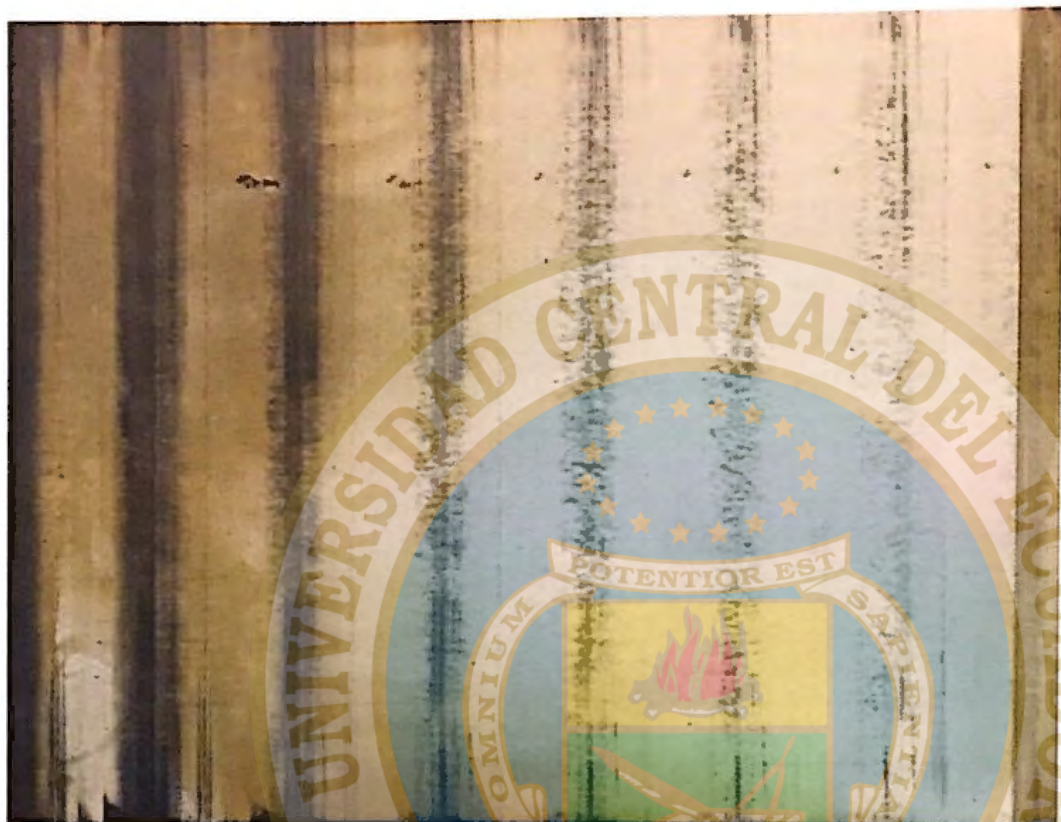
- 1 **Onion**, 2010, C-print, various sizes
 2 **Silver 92**, 2012, C-print, mounted on Dibond, 181 x 237 x 6 cm
 3 **Silver 85**, 2011, C-print, mounted on Dibond, 181 x 237 x 6 cm

- 4 **Market I**, 2012, C print, various sizes
 5 **Frankfurt Installation**, 2011, Installation view, MMK, Frankfurt am Main, 2011

«Credo molto nell'osservazione [...] L'esperienza della percezione relativa è qualcosa che continua ad entusiasmarmi.»

«Sou muito crente na observação [...] A experiência da percepção relativa é algo que continua a entusiasmar-me.»

«Soy un gran creyente de la observación [...] La experiencia de la percepción relativa despierta constantemente mi interés.»



2

3



4



Gert & Uwe Tobias

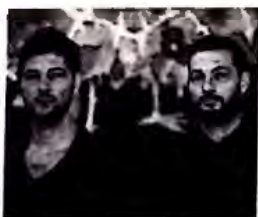
1973 born in Braşov, Romania, live and work in Cologne, Germany

Los hermanos gemelos Gert y Uwe Tobias trabajan juntos como artistas con una sola firma desde 2002. El característico tema de sus obras, la memoria cultural que subsiste a través de objetos, imágenes y textos, está estrechamente arraigada a su propia biografía: de niños crecieron en Transilvania, donde se familiarizaron con la leyenda nacional de Vlad III el Empalador antes de conocer la versión pop, Drácula, al mudarse a Alemania durante la pubertad. Los hermanos exploraron esta inspiradora discrepancia entre la tradición popular local y la cultura contemporánea a través de una multitud de medios entre los que se incluían grabados en madera, acuarelas, dibujos hechos con máquina de escribir y esculturas de cerámica. Sacando provecho del potencial de los grabados en madera para obtener colores lisos y superficies planas, los hermanos presentan un mundo de pájaros fantasmales y criaturas grotescas tanto en un estilo tradicional ilustrativo como en el desarrollo de estampados gráficos y formas geométricas surgido a raíz de los movimientos vanguardistas de principios del siglo xx. Imaginemos una versión patas arriba del jardín fantástico de El Bosco lleno de figuras carnales como una oda al maestro de las identidades enmascaradas, James Ensor, con motivos decorativos florales derivados del arte folk y una composición abstracta en el espíritu de la Bauhaus. El trabajo conjunto de los hermanos en el campo del collage, una especie de recreación del juego surrealista del cadáver exquisito, se materializa en su proliferado uso de cuerpos híbridos como la cabeza de un pájaro emergiendo de un jarrón suturado, una pata de caballo y la capa de un mago en una pintura sin título de 2011. Presentando totalmente su aptitud en diversos medios, casi todas las exhibiciones hacen las veces de una obra de arte integral inmaculadamente puesta en escena.

Sin dal 2002 i gemelli Gert e Uwe Tobias appongono alle loro opere un'unica firma. Il loro leit-motif, vale a dire la memoria culturale che vive attraverso gli oggetti, le immagini e le parole, emerge dalla loro stessa biografia: essendo cresciuti in Transilvania, conoscono bene la leggenda nazionale di Vlad III l'Impalatore prima di fare la conoscenza di Dracula, il suo alter ego pop, quando, ormai adolescenti, si trasferiscono in Germania. I due fratelli esplorano quest'interessante commistione fra tradizione e cultura contemporanea su vari supporti, tra cui incisioni su legno, acquarelli, disegni realizzati a macchina da scrivere e sculture su ceramica. Sfruttando le potenzialità offerte dall'incisione su legno, vale a dire prestarsi all'uso di colori vivaci e offrire una superficie piana, i due artisti presentano un mondo di uccelli mostruosi e creature grottesche sia nello stile illustrativo tipico di questo mezzo sia nella sua evoluzione verso la grafica stampata e le forme geometriche dei movimenti avanguardisti dei primi anni del XX secolo. Si pensi a una versione rovesciata del bizzarro giardino di Geronimo Bosch con molti personaggi carnevaleschi come un'ode al maestro delle maschere, James Ensor, con motivi floreali decorativi attinti dall'arte folk e una composizione astratta nello spirito del Bauhaus. L'approccio collaborativo adottato dai fratelli nell'ambito del collage, come la rivisitazione del gioco surrealista del cadavere squisito, si materializza nel crescente uso di corpi ibridi, ad esempio la testa di un uccello che spunta da un vaso incollato, una zampa di cavallo, e un mantello magico in un quadro senza titolo del 2011. Mettendo in evidenza il fatto che si trovano a loro agio con i vari mezzi, quasi ogni mostra funziona in modo analogo a un'opera d'arte totale messa in scena alla perfezione.

Os gémeos Gert e Uwe Tobias colaboram como artistas sob uma assinatura desde 2002. O tema característico da memória cultural a subsistir através de objetos, imagens e textos presente na sua obra subjaz à própria biografia dos irmãos: enquanto crianças a crescer na Transilvânia, tornaram-se versados na lenda nacional de Vlad III, o Empalador, antes de terem encontrado a sua ramificação na cultura pop, o Drácula, quando se mudaram, na adolescência, para a Alemanha. Os irmãos exploram este resvalamento inspirador entre a sabedoria tradicional e a cultura contemporânea através de uma variedade de meios, incluindo xilogravura, aguarelas, desenhos de máquinas de escrever e escultura de cerâmica. Beneficiando do potencial da xilogravura para as cores vivas e o espaço plano, os irmãos apresentam um mundo de aves medonhas e criaturas grotescas tanto no estilo tradicional e ilustrativo do meio como na respetiva expansão para gráficos de impressão e formas geométricas durante os movimentos vanguardistas dos inícios do século XX. Imagine-se uma versão invertida do excêntrico jardim de Hieronymus Bosch repleto de personagens carnavalescas como uma ode ao maestro das identidades mascaradas, James Ensor, com motivos decorativos derivados da arte popular e uma composição abstrata no espírito Bauhaus. A abordagem colaborativa dos irmãos na colagem, como um reflorescimento do jogo surrealista do cadáver exquisito, materializa-se no uso prolífico dos corpos híbridos, como uma cabeça de ave a emergir de um vaso suturado, uma pata de cavalo e um manto de mágico numa pintura sem título de 2011. Exibindo completamente a sua aptidão transversal a vários meios, a quase totalidade das exposições funciona quase como uma obra de arte imaculadamente encenada.

E. C.



SELECTED EXHIBITIONS →

2012 Gert & Uwe Tobias, Kupferstich-Kabinett, Dresden. Gert & Uwe Tobias, Kunstverein Hamburg. 2011 Gert & Uwe Tobias, GEM, The Hague. 2010 Gert & Uwe Tobias, Nottingham Contemporary, Nottingham. Gert & Uwe Tobias, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen am Rhein. 2009 Gert & Uwe Tobias, Kestniergeellschaft, Hannover. Gert & Uwe Tobias, Zurück nach Vorwärts Zu, Kunsthalle Wien project space, Vienna. Gert & Uwe Tobias, Museum Franz Gertsch, Burgdorf. Gert & Uwe Tobias, La Conservera, Murcia.

SELECTED PUBLICATIONS →

2012 Gert & Uwe Tobias, Dresdener Paraphrasen, Hatje Cantz, Ostfildern. 2011 Gert & Uwe Tobias, GEM, The Hague. Snoeck, Cologne. 2010 Gert & Uwe Tobias, Zeichnungen und Collagen, Wilhelm Hack Museum, Ludwigshafen am Rhein, Kerber, Bielefeld. Gert & Uwe Tobias, Contemporary Fine Arts, Berlin. 2009 Gert & Uwe Tobias, Kestniergeellschaft, Hannover. Snoeck, Cologne. Gert & Uwe Tobias, Museum Franz Gertsch, Burgdorf, Kunsthalle, Vienna. Snoeck, Cologne.



- 1 Untitled, 2011, collage, mixed technique on paper, 37.5 x 30 cm
 2 Untitled, 2011, collage, mixed technique on paper, 50.7 x 50.2 cm

«Per noi è importante che le nostre opere appaiano familiari ma, in qualche modo, strane. Siamo affascinati dall'inclassificabile, dal misterioso.»

- 3 Untitled, 2011, coloured woodcut on canvas, 200 x 300 cm
 4 Installation view, Gert & Uwe Tobias, Contemporary Fine Arts, Berlin, 2010

«Para nós é importante que o nosso trabalho pareça familiar, embora, de algum modo, estranho. O classificável, o misterioso fascina-nos.»

«Consideramos importante que nuestra obra resulte cercana, pero de algún modo también ajena. Nos fascina lo inclasificable, lo misterioso.»





3



Janaina Tschäpe

1973 born Munich, Germany, lives and works in New York (NY), USA

Janaina Tschäpe nació en Alemania, pero ha pasado gran parte de su vida en Brasil, cuyo paisaje tropical es una constante fuente de inspiración para su arte desde hace más de 15 años. Aunque comenzó su carrera como pintora, logró la fama gracias a sus enigmáticos videos y fotografías que representaban la energía de las mutaciones de la naturaleza y las creencias animistas religiosas del candomblé de Bahia. En esos videos meditativos y surreales se veía a Tschäpe y a otras mujeres vagando por la selva como espíritus de árboles errantes o nadando en el océano cual sirenas, y todas ellas sufrían transformaciones corporales con la ayuda de prótesis hinchables de látex. En 2010, Tschäpe siguió el tratamiento del tema del agua en su proyecto *Acqua Alta*, en el que, disfrazada, seguía las mareas altas que periódicamente inundan la ciudad de Venecia. Sin embargo, en los últimos años, Tschäpe ha dejado de lado el video y la fotografía para reencauzar sus energías hacia la pintura y el dibujo. Trabajando sobre todo con acuarelas, óleo y lápices de colores sobre papel o fotografías ha logrado profundizar aún más en los reinos orgánicos escenario de sus videos. Los expansivos paisajes oceánicos, la vida marina, la densa exuberancia de la selva, la vegetación y la florauntuosas le suministran los temas de sus pinturas. Tschäpe plasma esos panoramas en un estilo vívidamente abstracto que combina la planitud prismática con manchas sueltas de rico colorido y fluidas figuras amorfas. Sus pinturas y dibujos, superpuestos y entretrecidos en sinuosas redes de motivos ornamentales que tienen reminiscencias de la obra de Gustav Klimt y sugieren microcosmos biológicos, evocan la fusión de dos perspectivas divergentes: las infinitas profundidades y los intrincados detalles de la naturaleza.

Janaina Tschäpe, artista di origine tedesca, ha trascorso gran parte della sua vita in Brasile e la natura tropicale di questo paese diventa una costante fonte d'ispirazione per la sua arte degli ultimi 15 anni. Dopo i primi passi nel mondo della pittura, conquista la notorietà grazie a fotografie e video enigmatici che rappresentano le energie mutazionali della natura e la dimensione animistica della religione candomblé della zona di Bahia. Le immagini meditative e surreali riprendono l'artista e altre donne mentre vagano nelle foreste pluviali come gli spiriti degli alberi o oppure fanno il bagno nell'oceano come sirene le cui sembianze cambiano con l'ausilio di protesi gonfiabili di gomma. Nel 2010, con il progetto *Acqua Alta*, l'artista passa in altre acque, e indossato un costume segue le alte maree che convergono periodicamente sulla città di Venezia. In tempi più recenti, accantona il video e la fotografia per ritornare alla pittura e al disegno. Scegliendo come tecniche soprattutto l'acquarello, l'olio e le matite colorate su carta o su stampa fotografica, esplora più a fondo i regni organici in cui aveva ambientato i video: paesaggi marini sconfinati, vita marinara, la fitta e rigogliosa vegetazione della foresta pluviale con la sua flora lussureggiante sono il leit-motif di quadri realizzati in uno stile astratto che combina la planarità geometrica con campiture sciolte ad acquarello fatte di colori intensi e di forme fluidamente amorphe. Nei suoi quadri e disegni, nell'intrecciarsi e sovrapporsi di motivi ornamentali che richiamano le opere di Gustav Klimt e i micromondi biologici, si riconosce la commistione di due prospettive divergenti: le profondità infinite e i dettagli complessi della natura.

Janaina Tschäpe, alemã de nascença, passou grande parte da sua vida no Brasil e a paisagem tropical desse país tem sido uma fonte de inspiração constante para a sua arte nos últimos 15 anos. Começou como pintora mas ficou conhecida pelos enigmáticos vídeos e fotografias que captavam as energias mutacionais da natureza e as crenças animistas do Candomblé baiano. Estes vídeos meditativos e surreais apresentavam Tschäpe e outras companheiras do sexo feminino a deambular por florestas tropicais como espíritos das árvores ou a nadar no oceano como sereias, sempre sofrendo transformações corporais com a ajuda de próteses de látex insufláveis. Em 2010, Tschäpe transportou a abordagem para novas águas com o projeto *Acqua Alta*, onde a sua figura fantasiada seguia as marés altas sazonais que convergem na cidade de Veneza. Contudo, nos últimos anos Tschäpe tem preterido o vídeo e a fotografia, redirecionando as suas energias para a pintura e o desenho. Trabalhando sobretudo com aguarelas, óleo e lápis de cor sobre papel ou impressões fotográficas, mergulhou ainda mais profundamente nos reinos orgânicos que serviram de cenário aos seus vídeos. Paisagens marítimas expansivas, a vida marinha, a densidade luxuriante da floresta tropical, aglomerados de vegetação e a sumptuosa flora constituem a matéria para as suas pinturas. Tschäpe transmite estas vistas num estilo abstrato intenso, combinando uma planaridade prismática com traços livres de cores intensas e fluidas formas amorfas. Sobrepostas e entretrecidas com redes sinuosas de motivos ornamentais reminiscentes da obra de Gustav Klimt e sugerindo micromundos biológicos, as pinturas e desenhos desta artista evocam a fusão de diferentes perspetivas – tanto das profundezas infinitas como dos intrincados pormenores da natureza.

G. S.

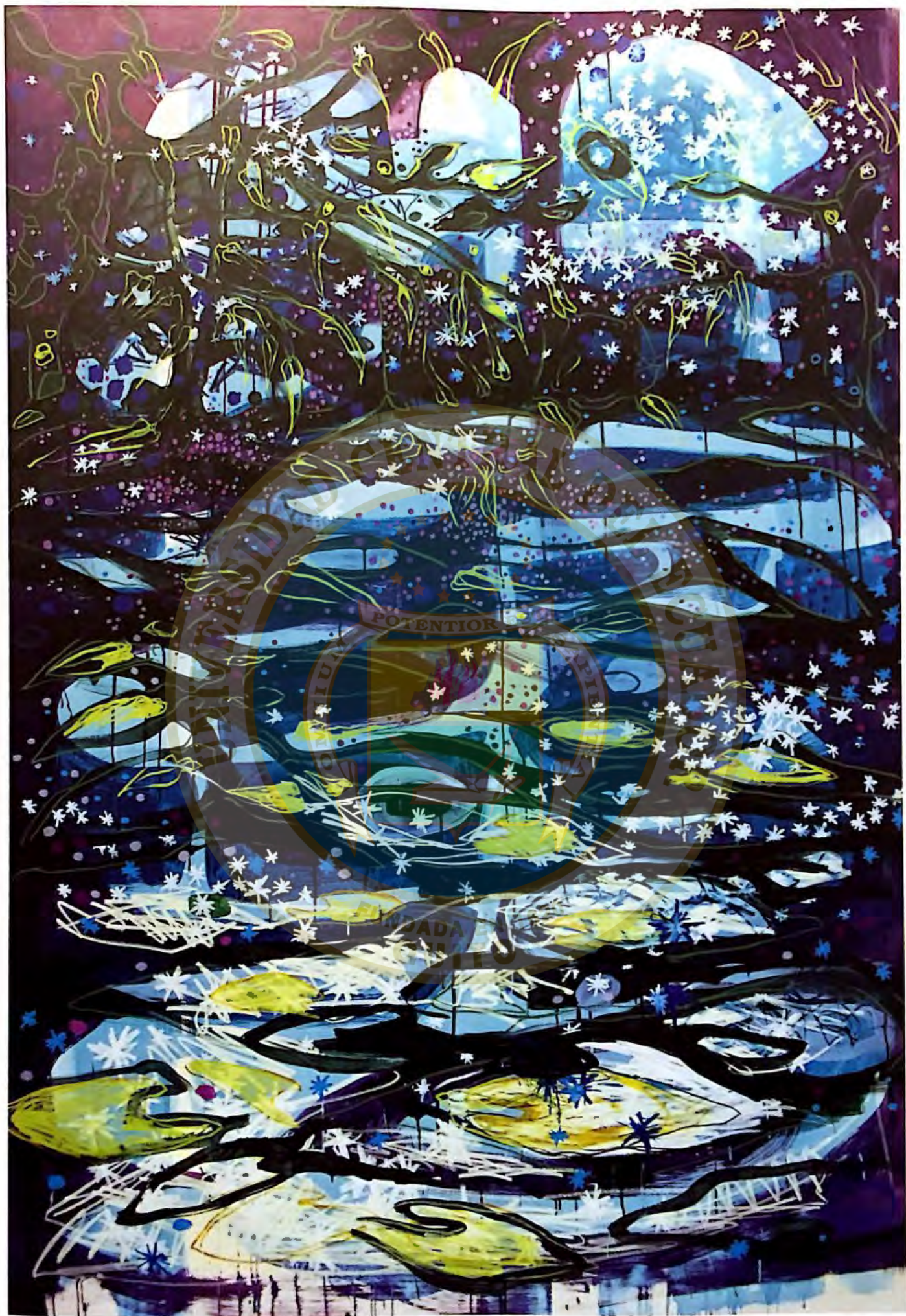


SELECTED EXHIBITIONS →

2012 *Fairy Tales, Monsters and the Genetic Imagination*, Frist Center for the Visual Arts, Nashville. *Percursos Contemporâneos*, Museu de Arte Contemporânea de Sorocaba, São Paulo **2011** *Once upon a Time*, Deutsche Guggenheim, Berlin **2010** *Constructing Views*, New Museum, New York. *Haunted*, Guggenheim Museum, New York. *After Utopia: A View on Brazilian Contemporary Art*, Centro per l'arte contemporanea, Prato **2009** *Janaina Tschäpe*, Kasama Museum of Art, Kasama. *Janaina Tschäpe*, IMMA, Dublin

SELECTED PUBLICATIONS →

2012 *Fairy Tales, Monsters and the Genetic Imagination*, Frist Center for the Visual Arts, Vanderbilt University Press, Nashville **2010** *Haunted: Contemporary Photography/Video/Performance*, Guggenheim, New York. *After Utopia: A View on Brazilian Contemporary Art*, Centro per l'arte contemporanea, Prato **2009** *Global Art*, Hatje Cantz, Ostfildern. *A rapadura e o fusca: Cana, cultura, sociedade*, Goethe-Institut, Bahia **2008** *Janaina Tschäpe: Chimera*, IMMA, Dublin



- 1 **The Stars, the Moon, the Sea**, 2011, mixed media on paper, 210.8 x 152 cm
- 2 **Aqua Alta 1**, 2010, digital C-print, 127 x 101.6 cm
- 3 **Aurora**, 2011, mixed media on paper, 153 x 263.5 cm
- 4 **Dust Particles**, 2010, mixed media on paper, 180.3 x 355.6 cm

«Nella mia arte, una cosa non esisterebbe senza l'altra.»

«Na minha arte, uma coisa não existiria sem a outra.»

«En mi arte, una cosa no existiría sin la otra.»



3



4

Luc Tuymans

1958 born in Mortsel, lives and works in Antwerp, Belgium

Las pinturas de Luc Tuymans muestran un estilo figurativo propio, donde faltan los detalles definidos y se emplean los característicos colores pálidos obtenidos con rápidas pinceladas y la aplicación de pintura húmeda sobre pintura húmeda. Los cuadros suelen aparecer en series que abordan determinados temas, que van desde el mundo del entretenimiento y la vida cotidiana hasta importantes fenómenos históricos o políticos, incluido el colonialismo belga, el Holocausto y las secuelas de los atentados del 11 de septiembre. El proceso de pintura viene precedido de amplias investigaciones, y las obras del artista se basan a menudo en imágenes preexistentes, tomadas de fotografías o tarjetas postales, de la televisión o de Internet. En las pinturas de Tuymans, estas imágenes se despegan y abstraen del original, y las referencias se tornan indirectas. Los títulos solamente suelen proporcionar una pista sobre el tema y su significado, como en el caso de *Issei Sagawa* (2012), que se refiere a un caníbal japonés que fue estudiante en París en 1981 y mató y se comió a una compañera de clase neerlandesa. Las obras, sin embargo, no siempre son tan marcadamente temáticas; a menudo, Tuymans simplemente pinta objetos de la vida cotidiana, como en el caso de *Lamp* (2009) o su serie *Interior* (2010), basada en un anuncio común de salas de estar y cuartos de baño. Otras series reflejan la fascinación de Tuymans por el modo en que los medios de comunicación influyen en nuestra visión contemporánea de la historia. Por ejemplo, *Allo!* (2010) retoma escenas de *Soberbia*, una película de 1942 que se inspiró a su vez vagamente en la vida de Paul Gauguin. Puesto que las imágenes de los medios de comunicación no suelen profundizar gran cosa, habitualmente divulgan datos históricos y los sacan de contexto. La obra de Tuymans trata de representar la inconsciente mirada reprimida bajo la superficie de las imágenes mediáticas.

I dipinti di Luc Tuymans esprimono un tipico stile figurativo, con una mancanza di dettagli definiti e caratteristici colori sbiaditi ottenuti con pennellate veloci e applicando vernice fresca su vernice fresca. I dipinti appaiono regolarmente in serie che toccano tematiche particolari, dal mondo dello spettacolo e del quotidiano a importanti fenomeni storici o politici, tra cui il colonialismo belga, l'Olocausto e il post-11 settembre. Il processo di pittura è preceduto da molta ricerca, e spesso le opere si basano su immagini preesistenti tratte da fotografie e cartoline, dalla televisione o da Internet. Nei quadri di Tuymans, queste immagini si separano e si astraggono dall'originale, e i riferimenti diventano indiretti. I titoli spesso forniscono solo un accenno al soggetto e al suo significato: ad esempio *Issei Sagawa* (2012) si riferisce ad un cannibale giapponese che nel 1981, quando studiava a Parigi, uccise e mangiò una collega universitaria olandese. Tuttavia, le opere non sono sempre così marcatamente tematiche: spesso Tuymans dipinge semplicemente oggetti di uso quotidiano, come nel caso di *Lamp* (2009) o della serie *Interior* (2010), basata su una comune pubblicità di salotti e bagni. Altre serie rispecchiano la fascinazione di Tuymans per il modo in cui i media influenzano la nostra visione della storia contemporanea. Per esempio, *Allo!* (2010) si basa su scene di *La luna e sei soldi*, un film del 1942 ispirato liberamente alla vita di Paul Gauguin. Poiché le immagini dei media si spingono di rado oltre la superficie, esse tendono a disperdere le informazioni storiche e a decontestualizzarle. L'opera di Tuymans tenta di rappresentare l'inconscio rimosso che resta in agguato sotto la superficie delle immagini mediatiche.

As pinturas de Luc Tuymans exibem um estilo figurativo distintivo, com poucos detalhes definidos e cores características esbatidas obtidas através de rápidas pinceladas e da aplicação de tinta molhada sobre tinta molhada. As pinturas surgem normalmente em séries, tratando temas específicos, que vão desde o mundo do entretenimento e do quotidiano a acontecimentos maiores históricos ou políticos, incluindo o colonialismo belga, o Holocausto e o pós-11 de setembro. O processo de pintura é precedido por muita pesquisa e as obras baseiam-se frequentemente no imaginário existente obtido a partir de fotografias e postais, da televisão ou da Internet. Nas pinturas de Tuymans, estas imagens tornam-se abstratas e independentes relativamente ao original e as referências são indiretamente representadas. Muitas vezes, os títulos apenas fornecem um indício sobre o assunto e o seu significado como na obra *Issei Sagawa* (2012), que se refere a um canibal japonês que, estudante em Paris em 1981, matou e comeu uma colega holandesa. Porém, os trabalhos não são sempre tão marcadamente temáticos. É com frequência que Tuymans pinta simplesmente objetos do quotidiano, como é o caso de *Lamp* (2009) ou a série *Interior* (2010), baseadas na publicidade comum a salas de estar e quartos de banho. Outras séries refletem o fascínio de Tuymans sobre como a imprensa influencia a nossa perspetiva contemporânea da história. A obra *Allo!* (2010), por exemplo, foi inspirada em cenas de *Mesmo assim Elas Amavam-no*, um filme de 1942 que foi uma fraca reprodução da vida de Paul Gauguin. Uma vez que as imagens dos média raramente vão além da superfície, estas tendem a dismantelar a informação histórica e a tirá-la do contexto. O trabalho de Tuymans pretende representar a expiação inconsciente reprimida sob a superfície do imaginário dos média.

A. C.



SELECTED EXHIBITIONS →

2012 Luc Tuymans, HDLU, Zagreb. Luc Tuymans, Kunsthalle Bremerhaven Contemporary Galleries, 1960–Now, MoMA, New York. Contemporary Painting, 1960 to the Present, SFOMA, San Francisco. **2011** Luc Tuymans, Retratos y vegetación, CAC, Málaga. **2009–2011** Luc Tuymans, Wexner Center for the Arts, Columbus, SFMOMA, San Francisco, Dallas Museum of Art, Dallas, Museum of Contemporary Art Chicago, Bozar, Brussels. **2009** Luc Tuymans, Against the Day, Wiels, Brussels, Babakov art projects, Moscow, Moderna Museet, Malmö.

SELECTED PUBLICATIONS →

2012 Luc Tuymans, Exhibitions at David Zwirner, Ludion, Antwerp. Luc Tuymans, Graphic Works, Ludion, Antwerp. **2011** Luc Tuymans, Bozar, Brussels, Ludion, Antwerp. Luc Tuymans, Retratos y vegetación, CAC, Málaga. **2010** Luc Tuymans, Is It Safe? Works 2004–2009, Phaidon, London. **2009** Luc Tuymans, SFMOMA, San Francisco, Thames & Hudson, London/New York. Luc Tuymans, Against the Day, Wiels, Brussels, Babakov, Moscow. Luc Tuymans, Against the Day, Moderna Museet, Malmö, Steidl, Göttingen.



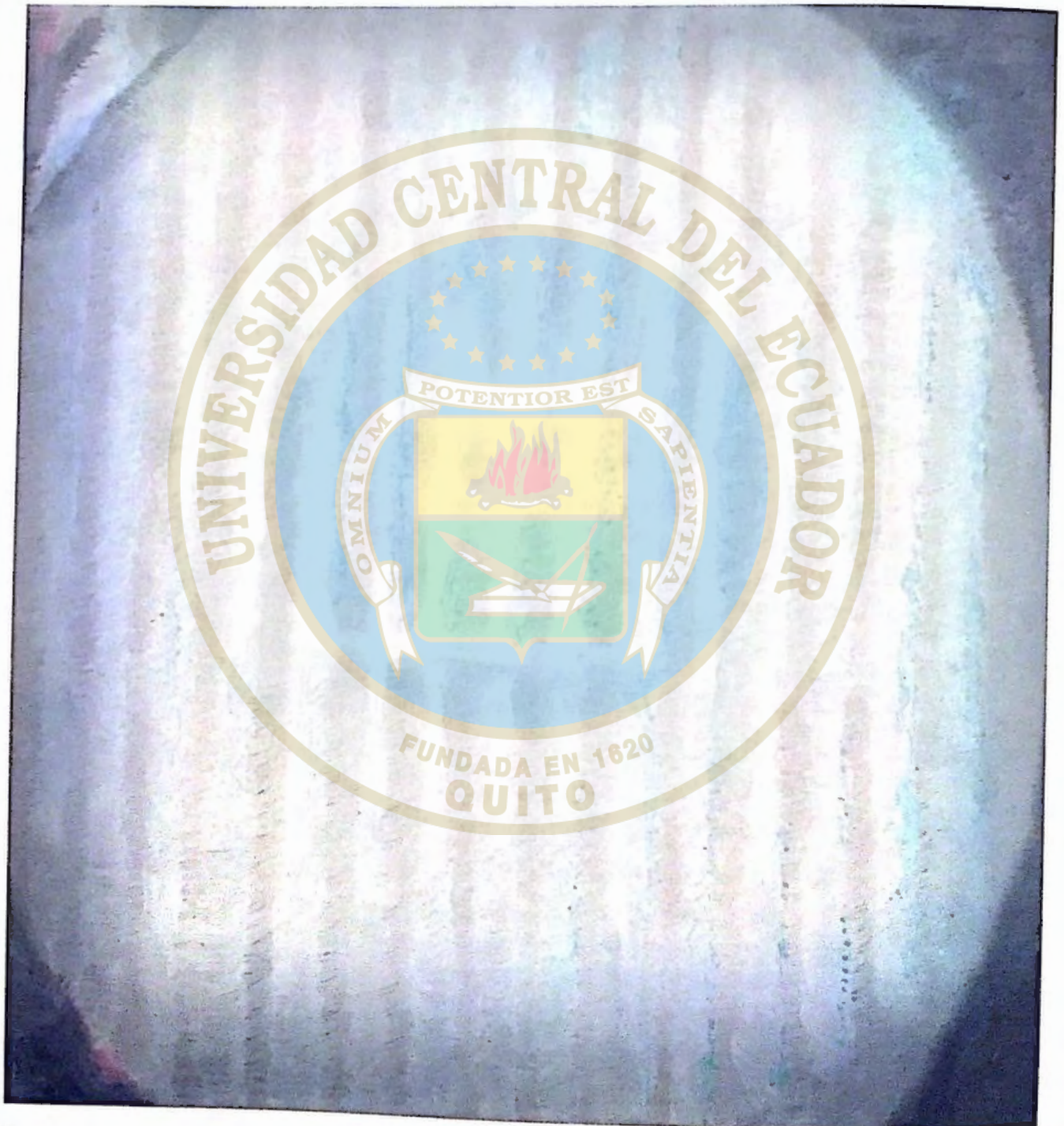
- 1 Interior Nr. 1, 2010, oil on canvas, 184.5 x 145 cm
 2 Lamp, 2009, oil on canvas, 56 x 53 cm

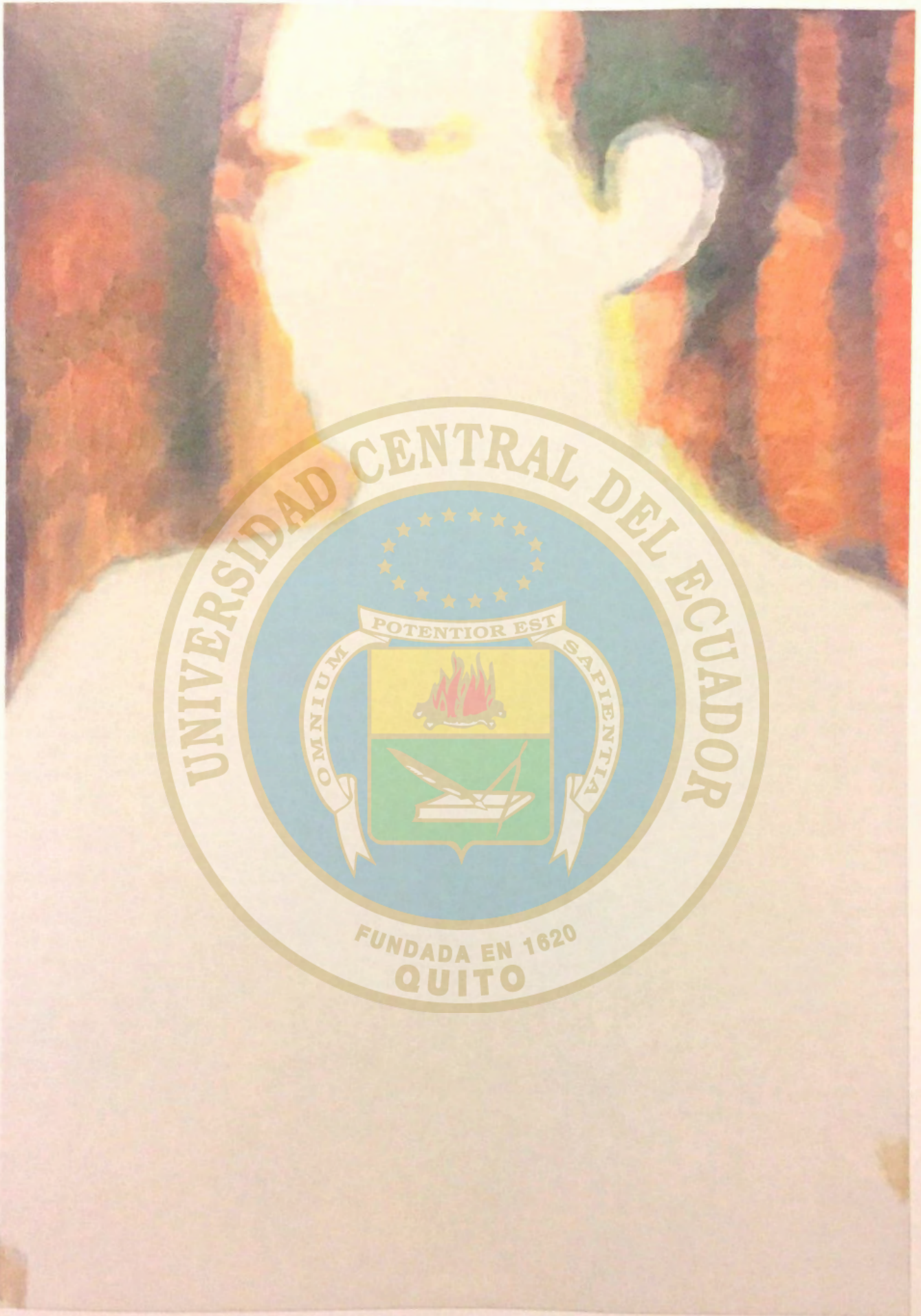
- 3 Issei Sagawa, 2012, oil on canvas, 116.2 x 81.4 cm

«Trovo indispensabile prendere le distanze da qualsiasi soggetto che ritraggo. Altrimenti è solo una storia personale. Cerco un contesto più ampio.»

«Acho essencial distanciar-me do que quer que esteja a retratar. Caso contrário, tratar-se-á apenas de uma história pessoal. Procuro um contexto mais amplo.»

«Me parece esencial distanciarme de cualquier tema que retrato. De lo contrario no es más que una historia personal. Busco un contexto más amplio.»





Keith Tyson

1969 born in Ulverston, lives and works in Brighton, United Kingdom

12 Harmonics (2011) encarna la visión holística de Keith Tyson de un mundo asociativo de complejidad infinita, rindiendo homenaje al maestro de la congruencia del siglo XVII, Johannes Kepler, quien detectó una esencia numerológica común entre la música, las matemáticas y el sistema solar. El monumental ciclo de pinturas, compuesto de 12 paneles de 3,5 por 2 m cada uno y colocados en fila, puede contemplarse de diversas maneras: como los 12 signos de zodiaco, donde el primer y el último panel representan el Sol y la Luna; como dos conjuntos de seis, representando el día y la noche; o como tres conjuntos de cuatro estaciones. El panel 6, que muestra una trama formada por la fórmula estructural del carbono y paneles dorados, traduce el típico acto de equilibrio de Tyson entre control y oportunidad, que permite que su obra albergue un montón de asociaciones. Seis es el número de lados de un hexágono, que es el elemento constitutivo de una colmena en que se reproduce la vida; la vida es el punto que se halla a mitad de camino entre el nacimiento y la muerte, simbolizado por la ubicación física del panel 6 en el centro de esta instalación. El tema principal del panel, el toro que lleva a lomos a un Cupido alado, no solo es significativo dentro del universo hermético de Tyson como el sexto signo del zodiaco, sino también en el contexto específico del lugar de instalación en el Deutsche Bank de Londres, donde el toro representa las cotizaciones al alza de las acciones. Para el artista, los símbolos pictóricos son libres de asumir nuevos significados cuando se cruzan las fronteras supuestamente fortificadas entre culturas, disciplinas y periodos históricos. Este credo se mantiene en **52 Variables** (2010), donde Tyson seleccionó 52 imágenes del dorso de unos naipes, desde un logotipo de Twitter de 2010 hasta un anuncio de 1890 del refresco de zumo de lima Stower's, y las materializó en pinturas.

12 Harmonics (2011) incarna la visione olistica di Keith Tyson di un mondo di associazioni di infinita complessità, che rende omaggio al maestro di congruenza del XVII secolo Giovanni Keplero, che individuò una comune essenza numerologica tra musica, matematica e sistema solare. Questo monumentale ciclo pittorico, composto da 12 pannelli di 3,5 x 2 m ciascuno collocati in un'unica fila, si può vedere in diversi modi: come i 12 segni dello zodiaco, in cui il primo e l'ultimo pannello raffigurano il sole e la luna; come due serie di sei pannelli che rappresentano il giorno e la notte; o come tre serie di pannelli raffiguranti le quattro stagioni. Il pannello 6, che presenta come motivo la formula del carbonio e un disegno a nido d'ape d'oro, realizza il tipico equilibrismo di Tyson tra controllo e casualità, che consente al suo lavoro di sviluppare una serie di associazioni. Sei è il numero dei lati dell'esagono, che è l'unità fondamentale di un alveare in cui la vita viene riprodotta, la vita è il punto tra la nascita e la morte, ed è simboleggiata dalla posizione fisica del pannello 6, all'esatta metà di questa installazione. Il pannello principale rappresenta un toro che porta in groppa un Eros alato: esso rappresenta, non solo nel cosmo ermetico di Tyson, il sesto segno zodiacale ma nel suo allestimento site-specific alla Deutsche Bank di Londra il toro è anche simbolo dell'aumento di valore delle azioni. Per l'artista, i simboli pittorici sono liberi di assumere nuovi significati spostandosi attraverso i confini, presumibilmente fortificati, tra culture, discipline e periodi storici. Lo stesso credo si ripresenta in **52 Variables** (2010), in cui Tyson preleva 52 immagini trovate sul retro di carte da gioco, che vennero da un logo di Twitter del 2010 a una pubblicità del cordiale alla limetta di marca Stower del 1890 circa, e li materializza in dipinti.

12 Harmonics (2011) resume a visão holística de Keith Tyson relativa a um mundo associativo com uma complexidade infinita, prestando homenagem ao mestre da congruência do século XVII, Johannes Kepler, que estabeleceu uma essência comum numerológica entre a música, a matemática e o sistema solar. O ciclo monumental de pinturas composto por 12 painéis, cada um com 3,5 x 2 m e montados numa fila, pode ser contemplado de várias formas: como os 12 signos do zodiaco em que o primeiro e o último painel retratam o Sol e a Lua, como dois conjuntos de seis, representando o dia e a noite ou dividido em três conjuntos que abrangem as quatro estações do ano. O painel 6, com o padrão da fórmula estrutural de carbono e o de colmeias douradas, representa a execução típica compensada de Tyson entre o controlo e a casualidade, que permite a contemplação de uma série de associações na sua obra. Seis são os lados de um hexágono, que é o bloco constituinte de uma colmeia onde a vida é reproduzida. A vida corresponde ao ponto intermédio entre o nascimento e a morte, simbolizado pelo posicionamento físico do painel 6 a meio da sua instalação. A representação principal do painel de um touro a carregar um Amor alado tem sentido não só dentro do cosmos hermético de Tyson enquanto o sexto signo do zodiaco, mas também dentro do contexto específico do local da instalação no Deutsche Bank em Londres. Para o artista, os símbolos pictóricos têm liberdade para adquirirem um novo sentido quando se movem através das fronteiras entre as culturas, as disciplinas e os períodos históricos. A crença mantém-se a mesma na obra **52 Variables** (2010), em que Tyson seleccionou 52 imagens do verso de cartas de jogo, desde um logótipo de 2010 do Twitter a um anúncio de 1890 para a Stower, materializando-as em pinturas.

E. C.



SELECTED EXHIBITIONS →

2012 *Sacred Geometry and Secular Science*, Loyola University Museum of Art, Chicago **2011** *Elements of Chance*, 7th Biennale de Montreal *Space: About a Dream*, Kunsthalle Vienna **2009** Keith Tyson *Cloud Choreography and Other Emergent Systems*, Parasol unit, London *Universal Code: Art and Cosmology in the Information Age*, The Power Plant, Toronto *Earth: Art of a Changing World*, Royal Academy, London

SELECTED PUBLICATIONS →

2011 *Space: About a Dream*, Kunsthalle, Vienna **2010** Keith Tyson *52 Variables*, Pace, New York **2009** Keith Tyson *Cloud Choreography and Other Emergent Systems*, Parasol unit, London *Universal Code: Art and Cosmology in the Information Age*, The Power Plant, Toronto *200 Artworks 25 Years: Artist's Editions for Parkett*, Parkett, Zurich



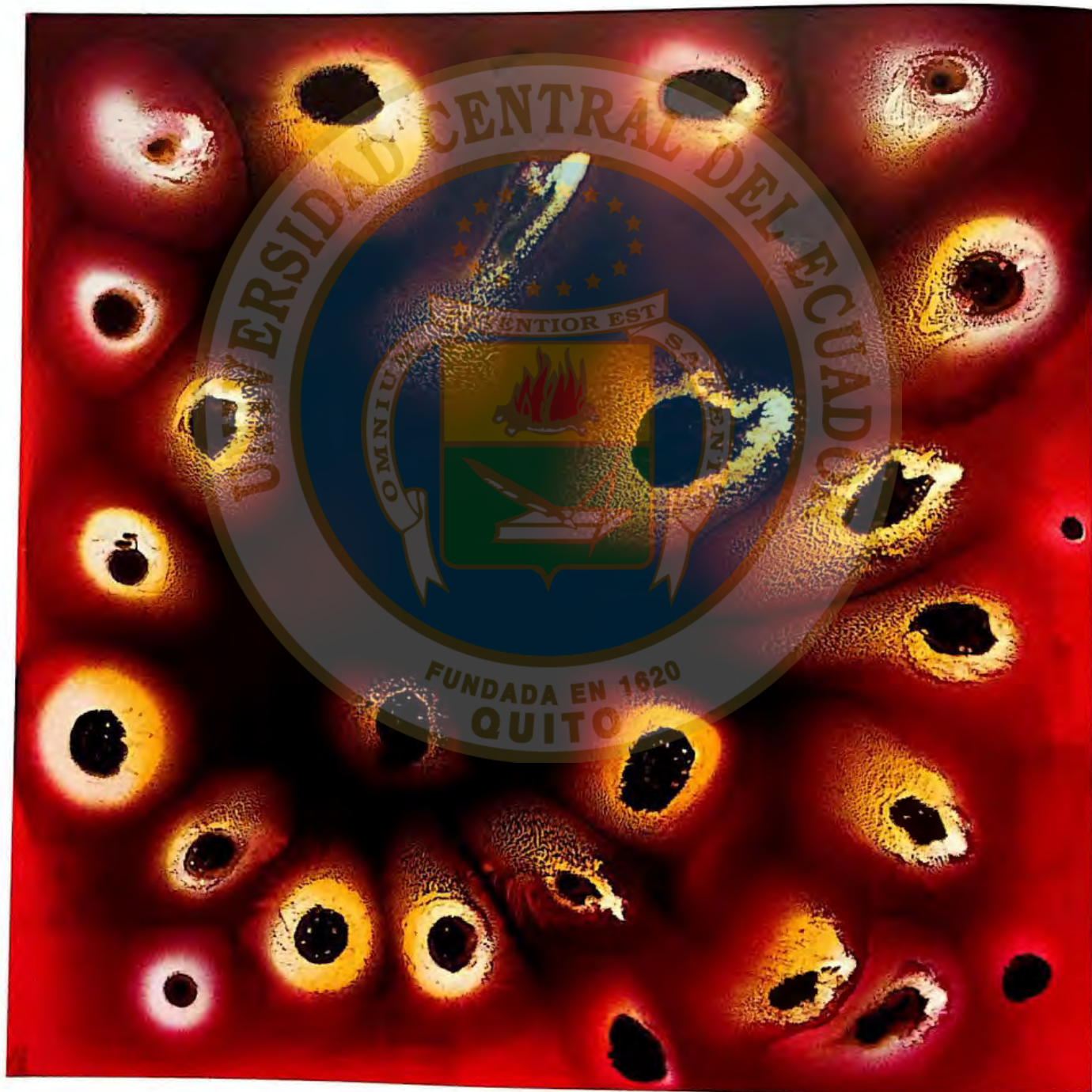
- 1 12 Harmonics, 2011 (panel 6 of 12), mixed media on aluminium, 350 x 198 cm
- 2 Nature Painting, 2010, mixed media on aluminium, 198 x 198 cm
- 3 52 Variables (number 3), 2010, mixed media on aluminium, 100 x 791 cm

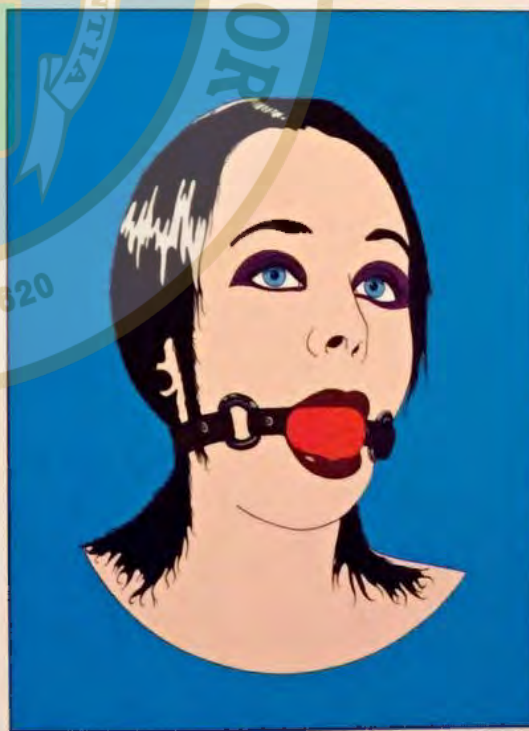
«Credo che in ogni lavoro che ho mai creato vi sia l'idea del come uno specifico risultato possa venire da una miriade di risultati possibili. Perché sono fatto come sono? E perché ho questa consapevolezza specifica in questo specifico corpo? Perché non sono solo un senso di sé che aleggia nell'aria?»

- 4 52 Variables (number 12), 2010, mixed media on aluminium, 100 x 791 cm
- 5 52 Variables (number 19), 2010, mixed media on aluminium, 100 x 791 cm
- 6 52 Variables (number 48), 2010, mixed media on aluminium, 100 x 791 cm

«Penso que a ideia da obtenção de um resultado específico a partir de uma miriade de resultados possíveis esta patente em cada uma das minhas obras. Porque é que sou como sou? E porque é que tenho esta consciência específica neste corpo específico? Porque é que não sou um sentido de mim mesmo livremente flutuante?»

«Creo que la idea de cómo puede producirse un resultado concreto entre una multitud de resultados posibles se halla en todas las obras que he hecho. ¿Por qué soy como soy? ¿Y por qué tengo esta conciencia concreta en este cuerpo concreto? ¿Por qué no soy un sentido de sí mismo flotando libremente?»





Piotr Ukiński

1968 born in Warsaw, Poland, lives and works in New York (NY), USA, and Paris, France

Es probable que durante la primera visión de esta fotografía en blanco y negro, su mente considere desesperadamente todas las alternativas posibles, antes de rendirse ante la irrefutable evidencia de que *Untitled (Shemale)* de 2009 muestra en realidad el primer plano frontal de un glande con el prepucio retirado a imitación de la forma de un ojo coronado por unas hermosas pestañas artificiales. ¿Podemos interpretar entonces que se trata sin duda de un discurso sobre la ambigüedad sexual o estamos simplemente ante un falo disfrazado de mujer? La segunda interpretación sería factible, ya que el arte de Piotr Ukiński no es contrario a una liquidación inmediata ni a compartir un humor inocente con el espectador. Para la celebración del Día Pulaski de 2011 en Nueva York, un desfile que conmemora a este héroe polaco de la guerra de independencia de EE.UU., Ukiński construyó una balsa bautizada como *Polski Western* que cargaba el águila blanca del escudo nacional polaco, hecha con globos. Todo el mundo estaba invitado a unirse a la celebración polaca y a reírse de los peculiares nombres, con un espíritu burlón y, sin embargo, totalmente funcional. Para la Bienal de Whitney de 2010, Ukiński realizó una monumental ceremonia de arte textil, *Untitled (The Year We Made Contact)*, con yute y cáñamo: una pared orgánica de arquitectura ecológica, cuya ventana principal parecía un ojo estructurado por tricerías de anticuerpos. Y en su exposición «Midsummer Night's Dream» (2011) el artista mostró varios relieves de gran colorido, hechos de cerámica adherida con mortero a una base de yeso laminado. La serie estaba dedicada a su abuela, que pasó su vida trabajando como una esclava en una fábrica de cerámica de la Polonia comunista, y a quien la libertad en el uso del medio, como el propio artista indica, no podía quedarse más que en un sueño.

È possibile che, appena si vede questa fotografia in bianco e nero, la mente corra disperatamente a tutte le possibili alternative prima di convenire sul fatto ineluttabile che *Untitled (Shemale)* del 2009 è in realtà il primo piano di un pene visto di fronte e libero dal prepuzio in modo da assomigliare ad un occhio contornato da bellissime ciglia artificiali. Possiamo interpretarlo con sicurezza come l'affermazione di un discorso trasgressivo o è semplicemente un membro maschile eccitato? Propendiamo per la seconda, dato che l'arte di Piotr Ukiński non è estranea alla ricompensa immediata e alla condivisione di un sano divertimento con l'osservatore. Nel 2011, per il Pulaski Day, la manifestazione che si tiene a New York per commemorare quest'eroe polacco della Rivoluzione Americana, Ukiński ha costruito un battello di nome *Polski Western* che trasportava un'aquila polacca fatta di palloncini. Tutti erano invitati a partecipare in omaggio alla Polonia e a deridere i nomi che avevano un suono buffo, una parodia garbata nello stile dell'umorismo tongue-in-cheek eppure efficace. In occasione della Biennale di Whitney 2010, Ukiński ha presentato un monumentale esercizio di tessitura, *Untitled (The Year We Made Contact)*, fatto di canapa e juta: una parete organica di architettura verde la cui finestra principale sembra un occhio strutturato da un intreccio di anticorpi. E per la mostra «Midsummer Night's Dream» (2011) ha realizzato colorate ceramiche in rilievo fissate su tavole di mattoni. Ha dedicato la serie alla nonna, che aveva lavorato come un mulo in una fabbrica di ceramica della Polonia comunista e per la quale tale libertà del mezzo, come l'artista sottolinea, doveva rimanere un sogno.

É muito provável que, numa primeira observação desta fotografia a preto e branco, passem desesperadamente pela nossa cabeça todas as alternativas possíveis antes de concluir o inevitável facto de que a obra *Untitled (Shemale)* de 2009 exhibe, na verdade, num enquadramento fechado, um pénis a nu com o prepúcio puxado, independentemente de parecer à forma de um olho aperfeiçoado com um belo par de pestanas artificiais. Portanto, é possível ler daqui seguramente uma afirmação de discurso transgressor de género ou trata-se simplesmente de um pénis numa moldura? Esta última hipótese parece ser a correta, uma vez que a arte de Piotr Ukiński não se opõe à compensação imediata e à partilha de algum bom humor com o observador. Para o Pulaski Day de 2011, em Nova Iorque, uma parada que comemora este herói polaco da Guerra Revolucionária Americana, Ukiński construiu um carro intitulado *Polski Western*, transportando uma águia polaca feita a partir de balões. Todos estavam convidados a juntar-se para celebrar o polaco e fazer troça dos nomes cómicos, tudo ironicamente e, no entanto, funcional. Na Bienal do Whitney em 2010, Ukiński construiu um exercício monumental com base em trabalho artesanal têxtil, *Untitled (The Year We Made Contact)*, a partir de juta e cânhamo: uma parede orgânica de arquitetura ecologicamente consciente, cuja janela principal parecia um olho estruturado por um anticorpo rendilhado. E, na sua exposição «Midsummer Night's Dream» (2011), o artista mostrou relevos coloridos feitos de barro, cimentados sobre tábuas de alvenaria. A série era dedicada à avó de Ukiński, que trabalhou duramente numa fábrica de cerâmica na Polónia comunista e para quem essa liberdade do meio deveria permanecer um sonho, conforme salienta o artista.

L. E.

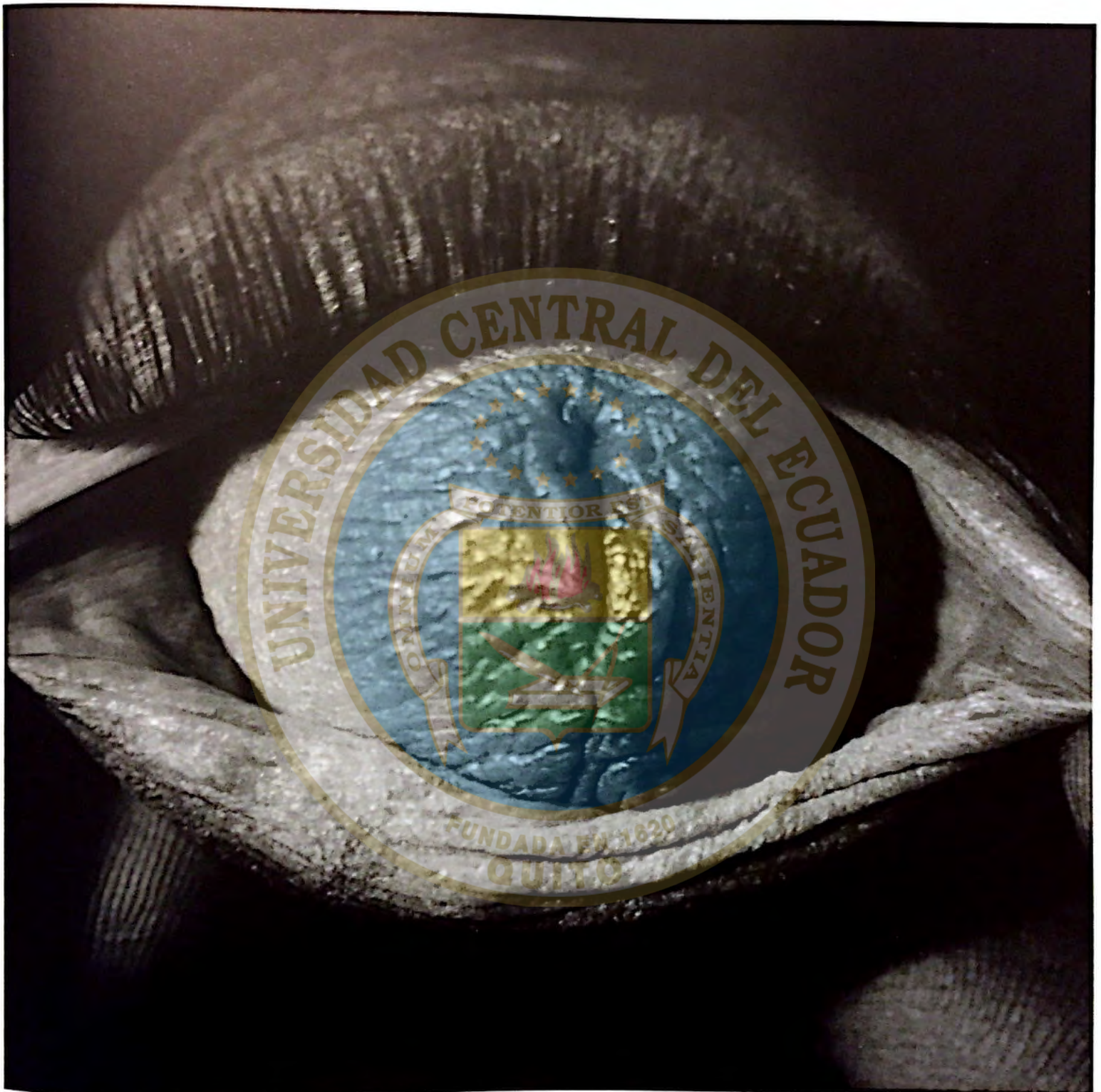


SELECTED EXHIBITIONS →

2012 *Czterdzieści i Cztery*, Zachęta National Gallery of Art, Warsaw
2011 *The Power of Fantasy: Modern and Contemporary Art from Poland*, Bozar, Brussels; *Side by Side: Poland – Germany*, Martin-Gropius Bau, Berlin; *Genius without Talent*, de Appel, Amsterdam
2010 Whitney Biennial, Whitney Museum, New York; *Living in Evolution*, Busan Biennale, Busan; *I see things that are not there*, Polish Institute, Rome
2009 *Pop Life: Art in a Material World*, Tate Modern, London

SELECTED PUBLICATIONS →

2011 *The Power of Fantasy: Modern and Contemporary Art from Poland*, Bozar, Brussels, Prestel, Munich
2010 *Piotr Ukiński: Early Works*, Stowarzyszenie 40 000 Malarzy, Warsaw
Whitney Biennial, Yale University Press, New Haven
2009 *Pop Life: Art in a Material World*, Tate Modern, London



- 1 **Untitled (Shemale)**, 2010, platinum print on Arches Platine paper, 73.7 x 75.6 cm
- 2 **Parade float by Polski Western** (Piotr Ukiński's studio), 74th Annual Pulaski Day Parade on Fifth Avenue, New York, 2 October 2011

- 3 **Untitled (Red Dwarf)**, 2010, resin on fibreglass, aluminium, 303.5 x 190.5 x 53.3 cm, **Untitled (The Year We Made Contact)**, 2010, jute, hemp, macrame, pigment, glue, 533.4 x 1219.2 x 40.6 cm, Installation view, Whitney Museum, New York, 2010
- 4 **Untitled (Midsummer Night's Dream)**, 2011, pottery, mortar on masonry board and aluminium, 171.1 x 103.8 x 53.3 cm

«Continuo l'opera di mia madre nel campo del ricamo. Metto in dubbio che si tratti di una professione maschile. Io sono una donna in un corpo maschile.»

«Dou continuidade ao trabalho de bordados da minha mãe. Questiono a masculinidade da profissão. Sou uma mulher num corpo de homem.»

«Continúo las labores de bordado de mi madre. Pongo en duda la masculinidad de la profesión. Soy una mujer en el cuerpo de un hombre.»



2

3





Adrián Villar Rojas

1980 born in Rosario, lives and works Buenos Aires, Argentina

Adrián Villar Rojas se dio a conocer con un ambiente claustrofóbico de ciencia ficción que concibió en 2011 para el pabellón argentino de la Bienal de Venecia. Con once estelas de arcilla en las que había insertado formaciones que recordaban a la chatarra de una enigmática civilización, creó un reino que evocaba asociaciones entre un bosque de fábula extinguido y un país de las maravillas postapocalíptico. Las esculturas de Villar Rojas oscilan a menudo entre el pasado y el futuro, y generan coordenadas espaciotemporales difusas. Su capacidad de crear objetos que flotan entre el esplendor monumental y el dolor de la decadencia se manifiesta de manera especial en *My Dead Family* (2009). Para la Bienal del Fin del Mundo, en Ushuaia, en el sur de Argentina, Villar Rojas hizo colocar una ballena de arcilla de tamaño natural en medio de un bosque. El animal languidecía, cubierto de hojas y nieve, y ofrecía un espectáculo imponente, pero también inquietante. Las superficies agrietadas de las gigantescas esculturas, que Villar Rojas instala con ayuda de una cuadrilla de ayudantes, hacen que parezcan viejas, como si estuvieran inmersas en un proceso de descomposición imparable. Aunque a primera vista su color gris hace pensar en hormigón, el artista emplea barro quebradizo, que aplica sobre estructuras prefabricadas. De este modo crea «ruinas instantáneas», cuyo desmoronamiento y descomposición forman parte de la idea. Por ejemplo, *A Person Loved Me* (2012) era una torre gigantesca que en el New Museum de Nueva York se erigía desde el suelo hasta el techo, pero dado que sus elementos disparatados recordaban a los restos destrozados de una nave espacial de alta tecnología, el objeto con su superficie rajada parecía un hallazgo arqueológico del futuro.

Adrián Villar Rojas è diventato noto grazie al claustrofobico allestimento fantascientifico che ha creato nel 2011 per il padiglione argentino alla Biennale di Venezia. L'impero costruito dall'artista, composto da 11 steli di argilla e strutture che evocavano le macerie di una misteriosa civiltà, innescava associazioni tra una favolosa foresta estinta e un paese delle meraviglie post-apocalittico. Le sculture di Villar Rojas oscillano spesso tra passato e futuro, ponendo in essere coordinate spazio-temporali sfocate. La sua capacità di creare oggetti a metà tra imponenza monumentale e una sofferta decadenza emerge con particolare evidenza in *My Dead Family* (2009). Per la Biennale della Fine del Mondo a Ushuaia, al sud dell'Argentina, Villar Rojas ha fatto arenare in una foresta una balena d'argilla di dimensioni realistiche. L'animale, presto ricoperto da foglie e neve, offriva uno spettacolo di grande imponenza e al contempo inquietante. Villar Rojas si avvale di un team di collaboratori per costruire le sue sculture gigantesche, la cui superficie screpolata fa sembrare già antiche, proprio come se stessero subendo un processo inarrestabile di decomposizione. Anche se a un primo sguardo le tonalità di grigio delle sculture fanno pensare al cemento, Villar Rojas si serve di fragile argilla, che applica alle sue costruzioni prefabbricate. È così che crea le «rovine istantanee», il cui sbriciolarsi e cadere in pezzi fa parte del progetto stesso. *A Person Loved Me* (2012), ad esempio, era una torre gigantesca che andava dal pavimento al soffitto del New Museum di New York. Poiché tuttavia i suoi svariati elementi evocavano il relitto di una nave speciale ad alta tecnologia, la struttura e la sua superficie fissurata sembravano un reperto archeologico venuto dal futuro.

Adrián Villar Rojas ficou conhecido pelo ambiente claustrofóbico de ficção científica que criou em 2011 para o pavilhão argentino na Bienal de Veneza. A partir de 11 estelas em barro crivadas com formações, que faziam lembrar uma sucata civilizacional labirintica, o artista edificou um império, que evocava associações entre uma floresta encantada extinta e um país das maravilhas pós-apocalíptico. As esculturas de Villar Rojas oscilam com frequência entre o passado e o futuro e geram difusas coordenadas de espaço e tempo. A sua capacidade de criar objetos que erram entre a magnificência monumental e o sofrimento da decadência torna-se especialmente clara na obra *My Dead Family* (2009). Para a Bienal no Fim do Mundo, na cidade de Ushuaia no sul da Argentina, Villar Rojas deixou uma baleia em barro de dimensão real sucumbir numa floresta. O animal perecia lentamente com folhas e neve caindo à sua frente e oferecia uma imagem imponente, mas simultaneamente inquietante. Com uma equipa auxiliar, Villar Rojas construiu as suas esculturas gigantes, cujas superfícies fendidas faziam zenta das esculturas faça inicialmente lembrar betão, Villar Rojas utilizou argila frágil, que aplica nas suas construções pré-fabricadas. Assim, o artista cria «ruínas instantâneas», cujo desmoronamento e decadência fazem parte do conceito. Na obra *A Person Loved Me* (2012), por exemplo, vez que os seus elementos díspares faziam lembrar os destroços de uma nave espacial de alta tecnologia, a composição com a sua superfície fendida produzia um efeito de descoberta arqueológica do futuro.

J. G. S.



SELECTED EXHIBITION →

2012 Adrian Villar Rojas *Before My Birth*, World Financial Center, New York; Documenta 13, Kassel; *The Ungovernables*, New Museum Triennial; New Museum, New York **2011** Argentinian Pavilion, 54th Venice Biennale, Venice; Adrian Villar Rojas *Poems for Earthlings*, Tuileries, Paris **2010** *Sculpture Projects*, Jardín Botánico de Bogotá; *Die Wiederkehr der Landschaft*, Akademie der Künste, Berlin **2009** X Biennial Internacional de Cuenca; *Moby Dick*, CCA Wattis, San Francisco; 2nd Biennial of the End of the World, Ushuaia

SELECTED PUBLICATIONS →

2012 Adrian Villar Rojas *Poems for Earthlings*, Regard, Paris; Documenta 13 *The Guidebook*, Documenta, Kassel; Hatje Cantz; Ostfildern; *The Ungovernables*, New Museum, Rizzoli, New York



- 1 **A Person Loved Me**, 2012, clay, wood, polystyrene, dimensions variable. Installation view, New Museum, New York, 2012
- 2 **My Dead Family**, 2009, unfired clay, wood, rocks, 300 x 2700 x 400 cm. Site-specific sculpture, 2nd Biennial of the End of the World, Ushuaia. In collaboration with Alan Legal, César Martins, Mariano Carsicano and Rubén Soto

- 3 **Poems for Earthlings**, 2011, unfired clay, cement, burlap, metal, wood, length 9000 cm, ø 40–400 cm. Site-specific sculpture, Jardin des Tuilleries, Paris, 2011
- 4 **Now I Will Be with My Son, the Murderer of Your Heritage**, 2011, unfired clay, cement, burlap, wood, dimensions variable (room size: 25-square-metre pavilion). Installation view, Argentine Pavilion, 54th Venice Biennale, Venice, 2011

«E se, negli attimi finali dell'umanità, gli ultimi umani decidessero di fare l'ultima opera d'arte? Forse la fine del mondo non riguarda solo la sopravvivenza, ma anche il rivedere le proprie opinioni.»

«E se, nos momentos finais da humanidade, os últimos humanos decidissem fazer uma derradeira obra de arte? Talvez o fim do mundo não se resume a uma questão de sobrevivência, mas implique também repensar.»

«¿Qué pasaría si en los instantes postreros de la humanidad los últimos humanos decidieran hacer la última obra de arte? Tal vez el fin del mundo no solo consista en sobrevivir, sino también en repensar.»





Danh Vo

1975 born in Saigon, Vietnam, lives and works in Berlin, Germany

Nacido en Vietnam durante la guerra, pero criado en Dinamarca, Danh Vo se ha visto marcado por el choque de naciones e ideologías, y el desfile de sus reliquias familiares por las redes del mundo del arte occidental emula su existencia de refugiado. Los materiales que utiliza el artista —como las apreciadas posesiones de su padre, el rótulo de la tumba de su abuela, fotografías que representan a muchachos vietnamitas, tomadas encubiertamente por un soldado estadounidense durante la guerra y otros objetos encontrados— pueden ser entendidos bien como evidencias de una narrativa personal, bien como productos del colonialismo. Debido a que Vo los presenta en composiciones reducidas —y a menudo sin ningún tratamiento—, hay que buscar el tema y el contenido de su obra en los orígenes de los objetos, las circunstancias que los llevaron a ser expuestos, y su capacidad para ser entendidos como símbolos. Sus muestras, formalizadas según la estética y los sentimientos del artista, dejan a los espectadores con un sentido sutil de la puesta en escena de las obras y la sumisión al encuadre de las formas y los procedimientos de la institución expositiva. Con *Oma Totem* (2009), los diversos artículos que su abuela recibió del Estado alemán a su llegada en la década de 1970 se presentan unos encima de otros, retratando la incorporación de un individuo a la nación basada en necesidades materiales esenciales. Otro trabajo, *We the People* (2011), una réplica a escala natural de la estatua de la Libertad en bronce, evoca la relación entre la ideología y la iconografía en el hogar de adopción de Vo; también el hecho de que la versión de Vo esté fragmentada en pedazos significa que la obra terminará repartida entre diferentes colecciones de arte de todo el mundo, una reflexión duradera sobre su tratamiento de los objetos en relación con las instituciones de la cultura.

L'esperienza di Danh Vo, artista di origine vietnamita ma danese di adozione, è stata condizionata dallo scontro tra nazioni e ideologie, e il passaggio dei beni di famiglia attraverso le reti del mondo artistico occidentale rispecchia la vita da rifugiato. I materiali con cui l'artista lavora, come gli oggetti più cari del padre, la lapide della tomba della nonna, le fotografie di ragazzi vietnamiti scattate di nascosto da un soldato americano durante la guerra e altri oggetti trovati, si possono interpretare come segni di uno stile personale e al contempo come prodotti del colonialismo. Poiché la Vo li presenta in allestimenti minimi, lasciandoli spesso così come sono, il fulcro della sua opera sono le origini degli oggetti, le circostanze in cui sono esposti e la loro capacità di essere letti come simboli. La loro esposizione, formalizzata secondo il senso estetico e le sensazioni dell'artista, colpisce gli osservatori per la messa in scena e il rispetto del contesto delle forme e delle procedure dell'istituzione che ospita la mostra. Con *Oma Totem* (2009), i vari oggetti che la nonna ricevette al suo arrivo in Germania negli anni Settanta sono accatastati uno sull'altro a rappresentare la sintesi dell'individuo secondo il paese, basata su bisogni materiali essenziali. Un'altra opera, *We the People* (2011), una copia a grandezza naturale della Statua della Libertà in bronzo, richiama il rapporto tra ideologia e iconografia: anche il fatto che sia suddivisa in singoli pezzi sta a indicare che potrà essere esposta in più collezioni d'arte in vari paesi del mondo, a conferma che l'artista tratta gli oggetti tenendo presente gli istituti di cultura.

Nascido no Vietname durante o período da guerra, mas educado na Dinamarca, Danh Vo teve uma experiência determinada pelo confronto das nações e das ideologias, e a transferência dos bens familiares através das redes da arte mundial ocidental simula essa existência de refugiado. Os materiais com os quais o artista trabalha, como os pertences apreciados do pai, a pedra tumular da avó, fotografias retratando rapazes vietnamitas tiradas secretamente por um soldado americano durante a guerra e outros objetos encontrados, podem ser entendidos imediatamente como testemunho de uma narrativa pessoal, assim como produtos do colonialismo. Uma vez que Vo os apresenta em composições circunscritas, mas muitas vezes em bruto, o tema da obra está contido na origem dos objetos, nas circunstâncias sob as quais vieram a ser exibidos e na capacidade de poderem ser lidos como símbolos. A apresentação dos objetos, formalizada de acordo com a estética e os sentimentos próprios do artista, faz com que os observadores fiquem com uma percepção sutil relativamente à encenação do trabalho e à submissão ao enquadramento através das formas e dos procedimentos da instituição expositiva. Na obra *Oma Totem*, de 2009, os diferentes itens da nação relativamente a um indivíduo com base nas necessidades materiais essenciais. Uma outra obra, *We the People* (2011), uma réplica em grande escala da Estátua da Liberdade em bronze fundido, evoca a relação entre a ideologia e a iconografia no lar adotado por Vo. Também o facto de a versão de Vo estar dividida em peças significa que irá acabar em diferentes coleções de arte pelo mundo fora, tratando-se de uma reflexão permanente sobre o seu tratamento dos objetos relativamente às instituições culturais.

J. B.



SELECTED EXHIBITIONS →

2012 Danh Vo, Kunsthau Bregenz, Danh Vo Uterus, The Renaissance Society at The University of Chicago, The Ungovernables, New Museum Triennial, New Museum, New York **2011** Danh Vo, July IV, MDCCCLXXVI, Kunsthalle Fridericianum, Kassel **2010** Danh Vo, Autoerotic Asphyxiation, Artists Space, New York, 10000 Lives, The 8th Gwangju Biennale, Gwangju, 5th Berlin Biennale, Berlin **2009** Danh Vo, Where the Lions Are, Kunsthalle, Basel, Danh Vo, Les fleurs d'intérieur, Kadist Foundation, Paris

SELECTED PUBLICATIONS →

2012 Danh Vo, Vo Danh, Kunsthau Bregenz, Walther König, Cologne, Danh Vo, Phong Vo, 2, Février, 1861, Kunsthau Bregenz, Walther König, Cologne, The Ungovernables, New Museum, Rizzoli, New York **2011** Danh Vo & Heinz Peter Knies, Ephemeroptera, MD/72, Berlin **2010** 10000 Lives, Gwangju Biennale, Gwangju **2009** Danh Vo, Where the Lions Are, Kunsthalle, Basel



1 **Oma Totem**, 2009, objects from the property of the artist's grandmother, Nguyen Thi Ty. 26" Philips TV, Gorenje washer, Bormann fridge, wooden crucifix, personal casino ticket, appliances of the German immigrant-aid program from 1980, 220 x 60 x 60 cm. Installation view, Kunsthau Bregenz, 2012

2 **Boys Seen through a Shop Window**, 2009, (detail), photograph under plastic cover and two silver objects, dimensions variable

3 Installation view, Danh Vo, Kunsthau Bregenz, 2012

4/5 **We the People**, 2011, removed copper, dimensions variable. Installation views, Kunsthalle Fridericianum, Kassel, 2011

«Ho sempre considerato il passaporto come la migliore delle performance.»

«Sempre considererei o passaporte como a obra de representação máxima.»

«Siempre consideré el pasaporte como la mayor de las performances.»





Kara Walker

1969 born in Stockton (CA), lives and works in New York (NY), USA

A través de la lente de la historia estadounidense, los trabajos de Kara Walker centran el foco de atención en temas como la raza, la clase social y el sexo; en resumen, cuestiones que hacen referencia a la identidad. Con sus característicos dibujos, aguadas y recortes a tijera, que a veces también cobran vida en forma de cortos de animación, la artista busca en el subtexto de la tradición popular el elemento reprimido. A menudo apela al mundo profundamente enraizado en la conciencia colectiva estadounidense del *antebellum South* o la sociedad esclavista de los estados sureños, y así pone de manifiesto la cara más monstruosa de la historia de EE.UU. En 2010, y con motivo de una exposición temática sobre la obra de Mark Twain *Las aventuras de Huckleberry Finn* (1884), celebrada en el Wattis Institute for Contemporary Art de San Francisco, concibió una instalación mural compuesta por cuatro figuras en la que se narraba la historia de este inadaptado salvaje y amante de la libertad de una forma novedosa y provocativa: así, por ejemplo, representaba a Huck como un joven esclavo negro acosando sexualmente a bellezas sureñas blancas, o bien como un blanco que mantenía relaciones sexuales con el paternal esclavo Jim. En ese tipo de escenas, la artista volvía a tematizar de forma novedosa cuestiones de discriminación racial. En ellas destacaba una oscura dimensión sexual, al igual que, por ejemplo, en el reciente video *Fall From Grace, Miss Pipi's Blue Tale* (2011), en el que se exponen las concepciones estereotipadas de la mujer blanca con una vida sin sobresaltos y el hombre negro hiperviril. También la última obra de Walker, el dibujo cuadrático *The Palmetto Libretto (sketch for an American comic opera with Fort Sumter)* (2012), se adentra por medio de alusiones y dibujos muy drásticos en el mundo de la guerra civil de EE.UU. Walker simplemente no puede despreocuparse de las cuestiones históricas, como tampoco de la búsqueda de la justicia.

Kara Walker pone al centro delle sue opere i temi razziali, sociali e sessuali filtrandoli attraverso la lente della storia americana. In poche parole: questioni di identità. Disegni, gouache e silhouette dai segni caratteristici, talvolta riprodotti anche sotto forma di cortometraggi animati, attraverso i quali l'artista va alla ricerca delle memorie represses nel significato sottinteso delle tradizioni. Spesso si volge al mondo del sud antebellum così profondamente radicato nella memoria collettiva americana e alla società schiavista degli stati meridionali, portando allo scoperto questa pagina sanguinaria della storia degli Stati Uniti. Nel 2010, in occasione di una mostra tematica dedicata al romanzo di Mark Twain *Le avventure di Huckleberry Finn* (1884) all'istituto presso il Wattis Institute for Contemporary Art di San Francisco, realizza un'installazione murale che si sviluppa attraverso vari quadri in cui reinventa in modo provocatorio la storia del fuggiasco, spirito selvaggio amante della libertà: prima Huck Finn si trasforma in un giovane schiavo di colore che violenta le bellezze bianche degli stati del sud, poi, una volta tornato bianco, si vede fare sesso con Jim, lo schiavo paterno. È in scene come queste, in cui l'artista tematizza di nuovo i problemi della disuguaglianza razziale e porta alla luce una cupa dimensione sessuale – di recente, ad esempio, nel video *Fall From Grace, Miss Pipi's Blue Tale* (2011), che si contrappone agli stereotipi della donna bianca ben sorvegliata e dell'uomo nero ipervirile. Anche l'opera più recente della Walker, il disegno in quattro parti dal titolo *The Palmetto Libretto (sketch for an American comic opera with Fort Sumter)* (2012), si basa su immagini e allusioni crude tratte dal mondo della Guerra Civile americana. L'artista non smette mai di interrogarsi sulla storia e nemmeno sulla giustizia.

Através da lente da história americana, os trabalhos de Kara Walker centram-se em temas como raça, classe e gênero, em suma: questões de identidade. Com os desenhos, guaches e contornos característicos, a que dá vida em parte também sob a forma de curtas-metragens animadas, a artista procura as repressões no subtexto das tradições. Com frequência aborda o mundo profundamente enraizado na memória coletiva norte-americana do *antebellum South*, a sociedade escravagista dos estados sulistas e expõe assim o lado monstruoso da história dos EUA. Em 2010, a propósito de uma exposição temática sobre o romance *As Aventuras de Huckleberry Finn* (1884) de Mark Twain, no Wattis Institute for Contemporary Art, em São Francisco, preparou uma instalação de parede, com múltiplas figuras, na qual recontou, de forma provocatória, a história do foragido selvagem, amante da liberdade: Huck Finn ora é transformado num jovem escravo negro que molesta sexualmente jovens beldades brancas dos estados sulistas, ora é novamente branco e visto em cenas sexuais com Jim, o escravo paternal. São cenas como estas em que Walker tematiza, de forma inovadora, questões da desigualdade racial, realçando nelas uma dimensão sexual mais obscura. Recentemente, por exemplo, no vídeo *Fall From Grace, Miss Pipi's Blue Tale* (2011), contrapõe representações estereotipadas da mulher branca bem protegida e do homem negro exacerbadamente viril. Também a mais recente obra de Walker, o desenho quadripartido *The Palmetto Libretto (sketch for an American comic opera with Fort Sumter)* (2012), se forma a partir de imagens drásticas e alusões pelo mundo da guerra civil americana. Walker não consegue simplesmente libertar-se da questão histórica, nem da busca da equidade.

D. M.



SELECTED EXHIBITIONS →

2012 Kara Walker. *Harper's Pictorial History of the Civil War* (Annotated). Saint Louis Art Museum, Saint Louis. Mount Holyoke College Art Museum, South Hadley. Kara Walker, Douglas F. Cooley Memorial Art Gallery, Portland. 2011 Kara Walker, Center for Contemporary Art Jazdowski, Castle, Warsaw. Kara Walker. *A Negress of Noteworthy Talent*. Fondazione Merz, Turin. 2010 *The Dissolve*. SITE Santa Fe. 2009 Kara Walker. *The Emancipation Approximation*. Castellani Art Museum, Lewiston.

SELECTED PUBLICATIONS →

2012 Kara Walker. *A Negress of Noteworthy Talent*. Fondazione Merz, Turin. 2010 Kara Walker. *Huckleberry Finn*. California College of the Arts, San Francisco. *The Dissolve*. SITE Santa Fe. 2009 Kara Walker. *The Black Road*. Gestión Cultural y Comunicación, Santander.



- 1 Fall From Grace, Miss Pipi's Blue Tale, 2011, video, 17 min
- 2 The Nigger Huck Finn Pursues Happiness beyond the Narrow Constraints of Your Overdetermined Thesis on Freedom – Drawn and Quartered by Mister Kara Walkerberry, with Condolences to the Authors, 2010, cut paper and paint on wall, seven framed gouache and ink on paper drawings, 365.8 x 1737.4 cm; each drawing 29.2 x 38.1 cm
- 3 The Palmetto Libretto (sketch for an American comic opera with Fort Sumter), 2012, pastel and graphite on paper, 264.8 x 749.3 cm

«La mia opera è all'insegna dell'idiosincrasia, con riferimenti continui alla realtà e alla mia visione soggettiva del mondo. Rifiuto con fermezza l'idea che si parli 'solo' di schiavitù o di sud antebellum. L'America crea i suoi miti, e io credo che l'epoca della Guerra Civile contenga le contraddizioni dei migliori ideali espressi dalla nostra società.»

«A minha obra é idiossincrática, sempre com referências em tempo real, e a minha subjetividade assenta no mundo. Recuso a ideia de ser "apenas" sobre a escravidão ou o antebellum South. A América cria os seus próprios mitos e eu creio que a época da Guerra Civil encerra as contradições dos nossos melhores ideais enquanto sociedade.»

«Mi trabajo es idiosincrático, siempre con referencias al tiempo real y con mi percepción subjetiva del mundo. Refuto la idea de que «solo» trata de la esclavitud o del antebellum South. EE.UU. crea sus propios mitos, y creo que la época de la guerra civil de EE.UU. condensa las contradicciones de nuestros mejores ideales como sociedad.»

2



3



Jeff Wall

1946 born in Vancouver, lives and works in Vancouver, Canada

El uso de impresiones de gran tamaño coloreadas con chorro de tinta es una novedad reciente en la obra de Jeff Wall. Dice que le gusta cómo este medio hace que sus fotografías cambien con iluminación ambivalente de maneras que no ocurrían con las antiguas diapositivas de caja de luz por las que todavía se le conoce más. Sus composiciones fotográficas están montadas como una toma cinematográfica, donde actores normales representan a menudo momentos «cotidianos» de naturaleza rara vez fotografiada. Su foto *Boy Falls from Tree* (2010), por ejemplo, muestra un cuerpo que cae y parece a punto de estrellarse contra el suelo, perfectamente congelado en el tiempo. *Boxing* (2011) retrata a dos chicos boxeando, tal como hacían Wall y su hermano cuando eran niños. Wall escenificó este recuerdo en una pulcra sala de estar repleta de numerosos objetos y referencias rescatadas de su memoria. La idea de que los espacios en que ha vivido uno simbolizan la clase de persona que es o los valores que representa es un tema recurrente en su obra. Para *Band & Crowd* (2011), que reflexiona sobre el hecho de que poca cosa parece haber cambiado en la historia de los conciertos desde la década de 1970, Wall escenificó un concierto en el que los miembros de la banda aparecían pintados con los colores de los focos. En la pista se ve a una serie de actores seleccionados, pero que recibieron muy pocas instrucciones, siendo libres de actuar como quisieran en una escena que plantea interrogantes sobre los papeles y los rituales de la interpretación, la naturaleza del espectador y la participación. En la imagen resultante, los espectadores y los intérpretes no se diferencian, mostrándose aparentemente naturales y sabiamente dirigidos en una escena cotidiana que simboliza nuestras vidas contemporáneas.

L'uso di grandi stampe colorate a getto d'inchiostro è una recente evoluzione nel lavoro di Jeff Wall. L'artista dice che gli piace il modo in cui questo mezzo fa cambiare le sue immagini con un'illuminazione ambivalente, in modi che non si verificavano con le precedenti trasparenze luminose per cui è ancora famoso. Le sue composizioni fotografiche sono organizzate come sequenze filmiche, con attori normali che spesso riproducono momenti 'quotidiani' di tipo raramente fotografato. La sua foto *Boy Falls from Tree* (2010), per esempio, mostra un corpo che cade, come fermato nell'ultimo istante prima dell'impatto, perfettamente congelato nel tempo. *Boxe* (2011) ritrae un paio di ragazzi che fanno sparring, proprio come facevano Wall e suo fratello da piccoli. Wall ha rimontato questa scena in un salotto perfettamente strutturato, gremito di una moltitudine di oggetti e riferimenti che venivano dalla sua memoria. L'idea che gli spazi di vita siano simbolici del tipo di persona che si è, o dei valori che si rappresentano, è un tema ricorrente nella sua opera. Per *Band & Crowd* (2011), una riflessione su quanto poco sia cambiato, dagli anni Settanta in poi, nella storia di concerti e show musicali, Wall mette in scena un concerto in cui i componenti della band sono dipinti nei colori dei fari che li illuminano. Attori collocati tra il pubblico seguono indicazioni molto scarse, che li lasciano liberi di comportarsi come vogliono in quest'opera in cui si formulano domande sui ruoli e sui rituali della performance, degli spettatori e della partecipazione. Nell'immagine che ne risulta, gli spettatori e gli interpreti sono indistinguibili, e hanno un aspetto al contempo naturale e sapientemente orchestrato su un palcoscenico di quotidianità che simboleggia la nostra vita contemporanea.

A utilização de grande impressão a jato de cor é uma evolução recente no trabalho de Jeff Wall. O artista diz que gosta do modo como este meio faz com que as suas imagens se modifiquem com uma iluminação ambivalente em formas que não ocorriam com as suas anteriores transparências em caixas de luz, pelas quais é mais conhecido. As suas composições fotográficas são encenadas como uma cena de um filme, com atores comuns, retratando muitas vezes momentos do «quotidiano» de um modo raramente fotografado. A sua fotografia, *Boy Falls from Tree* (2010), por exemplo, mostra um corpo a cair a meio do ar, como se fosse o último instante antes do impacto, perfeitamente congelado no tempo. *Boxing* (2011) retrata um par de rapazes a treinar boxe, tal como Wall e o seu irmão quando eram pequenos. Wall reencenou este momento numa sala perfeitamente disposta, repleta de vários objetos e referências decorrentes da sua própria memória. A ideia de que os espaços de estar simbolizam o tipo de pessoa que se é, ou os valores que cada um de nós representa, é um tema recorrente no seu trabalho. Para *Band & Crowd* (2011), divagando sobre o facto de que aparentemente pouco mudou na história das atuações e dos concertos desde os anos 70, Wall encena um concerto no qual os membros da banda foram pintados nas cores dos focos de luz. Um elenco de atores foi colocado na audiência, mas foram-lhes dadas poucas ordens, podiam agir livremente conforme quisessem numa peça que coloca questões sobre os papéis e os rituais da performance, do público e da participação. Na imagem resultante, era impossível distinguir entre os espectadores e os atores, parecendo, à primeira vista, naturais e inteligentemente orquestrados num palco do quotidiano que representa as nossas vidas contemporâneas.

A. C.



SELECTED EXHIBITIONS →

2012 Jeff Wall *Photographs*, Art Gallery of Western Australia, Perth; National Gallery of Victoria, Melbourne; Jeff Wall *In light, black, colour, white, and dark*, PinchukArtCentre, Kiev; *Seduced by Art*, National Gallery, London; **2011** Jeff Wall *The Crooked Path*, Bozar, Brussels; CGAC Santiago de Compostela; **2010** Jeff Wall *Transit*, Kunsthalle im Lipsiusbau, Dresden; *From Louise Bourgeois to Jeff Wall: Portraits & Studio Stills*, Museum der Moderne, Salzburg

SELECTED PUBLICATIONS →

2011 Jeff Wall *The Crooked Path*, Bozar, Brussels; Ludon, Antwerp; Jeff Wall *Picture for Woman*, Atterall, London; **2010** Jeff Wall *Transit*, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden; Schirmer/Mosel, Munich; *From Louise Bourgeois to Jeff Wall: Portraits & Studio Stills*, Museum der Moderne, Salzburg; Hirmer, Munich; Jeff Wall *The Complete Edition*, Phaidon, London; **2009** *Der Blick hinter Duchamps Tür*, Kunst und Perspektive bei Duchamp, Sugimoto, Jeff Wall, Walther König, Cologne



- 1 **Young man wet with rain**, 2011, silver gelatin print, 263 x 147 cm
 2 **Boy falls from tree**, 2010, colour photograph, 226 x 305.3 cm

«Voglio fare foto che ricordino fortemente alla gente istantanee in cui non fingono di essere se stessi. Questo è ciò che intendo quando parlo di avere un rapporto contemplativo con il reportage, con la mimesi del reportage.»

- 3 **Boxing**, 2011, colour photograph, 215 x 295 cm
 4 **Band & Crowd**, 2011, colour photograph, 229 x 420 cm

«Queria fazer fotografias que fizessem fortemente lembrar às pessoas instantâneas, sem que elas se interpretem a si mesmas. É o que pretendo dizer sobre ter uma relação contemplativa com a reportagem, sobre a mimese da reportagem.»

«Quiero hacer fotografías que recuerden mucho a instantáneas, pero sin pretender serlo. Esto es lo que quiero decir cuando hablo de la relación contemplativa con el reportaje, del mimetismo del reportaje.»





Rebecca Warren

1965 born in London, lives and works in London, United Kingdom

En el uso que hace Rebecca Warren del bronce, la arcilla y el acero soldado siempre salta a la vista el toma y daca entre pensamiento y proceso. Cuando enfoca el cuerpo femenino, por ejemplo, Warren consiente su historia de disfraces sexuales con materiales maleables que delatan su mano. Trabaja sus características figuras totémicas de arcilla cruda o bronce pintado, con sus anatomías femeninas erráticas y exageradas, a base de estirarlas, amasarlas y comprimirlas como si fueran de masilla. Warren dice que cuando ve una «superficie bonita» en su obra le entran ganas de «desfigurarla con una pizca de pintura fea o tartán, o un dedo o una teta». El añadido de una borla suave y esponjosa a *Large Male* (2010), una escultura de acero compuesta de planchas inclinadas que recuerdan a *One Ton Prop (House of Cards)* (1969) de Richard Serra, choca con la arrogancia masculina del material. «Es como si yo fuera la mujer de Richard Serra» dice la artista. Domestica la reputación monumental del acero industrializado vinculando su estructura perceptible con el reino de lo cotidiano. Las piezas de acero tienen las dimensiones estándares de los tabloncillos de madera, como la tabla 2 x 4 y el bloque de construcción del tamaño de un ladrillo, y están unidas entre sí con cuñas y tornillos típicos de carpintería. La manera en que percibimos la escultura de Warren se debe en gran medida a la atención que presta al marco y al contexto, al modo en que su obra actúa y responde en combinación con ellos en un escenario concreto. Esto puede observarse en los microcosmos de sus vitrinas, realizados a base de combinaciones de elementos a primera vista poco interesantes, como garabatos de tubo de neón, recortes del estudio y otros detritos.

Rebecca Warren è nota per le sculture in bronzo, argilla e acciaio saldato, nelle quali traspare sempre in maniera evidente il compromesso tra pensiero e processo. Ad esempio, nel corpo femminile l'artista mette in evidenza i significati sessuali, dall'antica dea della fertilità alla caricatura misogina, utilizzando materiali duttili che rivelano la sua firma. Le sue tipiche figure totemiche, eccentriche ed esuberanti, realizzate in argilla naturale o bronzo dipinto, sono state prodotte impastando e pressando il materiale come fosse mastice. La Warren dichiara che se in una sua opera rimane «una superficie liscia», la «spezza con una macchia di colore o di tessuto, il dito di un piede o un capezzolo». L'inserimento di un vaporoso pon pon in *Large Male* (2010), una scultura in acciaio composta da lastre inclinate che ricordano *One Ton Prop (House of Cards)* (1969) di Richard Serra, contrasta con la spavalderia tutta maschile del materiale. «È come se fossi la moglie di Richard Serra», dichiara. Addomestica l'idea dell'acciaio industriale come materiale monumentale legando la sua costruzione intelligibile al regno della quotidianità. Le parti di acciaio hanno le normali dimensioni 2 x 4 di un asse di legno e di un mattone, e sono unite da cunei e bulloni proprio come i lavori di falegnameria. La scultura della Warren ci colpisce per la grande importanza che assumono l'intelaiatura e il contesto, il modo in cui le opere agiscono e reagiscono tra loro una volta inserite nell'ambiente. Ciò è evidente nel microcosmo delle sue vetrine, che sono realizzate disponendo elementi apparentemente poco promettenti come fili al neon, rimasugli di studio e altri rifiuti.

Na utilização que Rebecca Warren faz do bronze, barro e aço soldado, está sempre patente a negociação entre pensamento e processo. Por exemplo, na abordagem ao corpo feminino, Warren é complacente com a respetiva história de formas sexuais com materiais maleáveis que evidenciam o toque da artista. As suas características figuras totémicas em barro em bruto ou de bronze pintado, com as anatomias femininas erráticas e exageradas, apresentam-se puxadas, ajoelhadas e apertadas como massa de vidraceiro. Warren afirma que, ao ver uma «superfície agradável», no seu trabalho, gosta de a «interromper com um pedaço de pintura feia ou com tecido escocês, ou com um dedo de pé ou uma mama». Acrescentar um pompom fofo a *Large Male* (2010), uma escultura em aço composta por chapas inclinadas a fazer lembrar *One Ton Prop (House of Cards)* (1969) de Richard Serra, colide com a ideia de masculinidade associada ao material. «É como se eu fosse a mulher de Richard Serra», diz a artista. Ela domestica a reputação monumental do aço industrializado ao associar a sua construção perceptível ao domínio do quotidiano. As partes em aço correspondem a dimensões padronizadas de tábuas, como a de 2 x 4, e os blocos de construção correspondem à dimensão de tijolos, e a artista une-os com cunhas e parafusos próprios de carpintaria. A forma como a escultura de Warren ressoa em nós deve bastante à sua elevada apreciação da estrutura e do contexto, à forma como as suas obras agem e reagem em combinação umas com as outras numa determinada situação. Em microcosmos, pode observar-se isto nas suas montras, compostas com arranjos de elementos superficialmente pouco promissores – rabiscos de néon, detritos do estúdio e outros restos.

E. C



SELECTED EXHIBITIONS →

2012 Rebecca Warren, Museum Dhondt-Dhaenens, Deurle
2011 *Illuminations*, 54th Venice Biennale, Venice; *Modern British Sculpture*, Royal Academy of Arts, London; *The Shape of Things to Come*, New Sculpture, Saatchi Gallery, London; **2010** Rebecca Warren, The Renaissance Society at The University of Chicago; Rebecca Warren, The Art Institute of Chicago; **2009** Rebecca Warren, Serpentine Gallery, London; *Classified*, Tate Britain, London

SELECTED PUBLICATIONS →

2012 Rebecca Warren, Fuel Publishing, London; Rebecca Warren, Galerie Max Metzler, Holzwarth, Berlin; **2011** Rebecca Warren, Museum Paley, London; *Illuminations*, Fondazione La Biennale di Venezia, Venice; *Modern British Sculpture*, Royal Academy of Arts, London; **2009** Rebecca Warren, Serpentine Gallery, London; Walther König, Cologne



- 1 **EuGene**, 2012, hand-painted bronze on painted MDF plinth, 218 x 37 x 33 cm (plinth 56 x 56 x 56 cm). Installation view, Galerie Max Hetzler, Berlin, 2012
- 2 Installation view, Rebecca Warren, Museum Dhondt-Dhaenens, Deurle, 2012

«Volevo che l'osservatore vedesse il momento in cui i rapporti tra gli oggetti fisici diventano come i rapporti tra le idee su cui lavoro. I contrasti tra i vari materiali iniziano dalle differenze di natura, dalla diversa durabilità, fragilità, rettilinearità e friabilità. Tuttavia, queste qualità non sono immutabili nel tempo, e cominciano a interferire tra loro in un modo per me interessante.»

- 3 **A Culture**, 2008, reinforced clay on painted MDF plinth, 146 x 46 x 55 cm (plinth 57 x 52.5 x 49 cm); **Large Male**, 2010, steel and pompom, approx. 294.6 x 121.9 x 81.3 cm. Installation view, The Renaissance Society at The University of Chicago, 2010

«Eu queria que o espectador visse o momento em que as relações entre os objetos físicos se tornam como as relações entre as ideias que estão a ser trabalhadas. Os diversos materiais começam por contrastar ao longo de linhas de género – nas suas qualidades de durabilidade, fragilidade, retilinearidade e possibilidade de dilaceração. Porém estas qualidades nunca são estáveis por muito tempo e começam a interinvasar-se de formas que considero interessantes.»

«Quería que el espectador viera el momento en que las relaciones entre los objetos físicos se asemejan a las relaciones entre las ideas que se están trabajando. Los diversos materiales comienzan a contrastar en aspectos sexuales: en sus cualidades de durabilidad, fragilidad, rectilinealidad e inconsistencia. Pero esas cualidades nunca son estables por mucho tiempo y comienzan a invadirse unas a otras de una manera que me parece interesante.»





Pae White

1963 born in Pasadena (CA), lives and works in Los Angeles (CA), USA

Durante el último medio decenio, White ha trabajado con un renovado entusiasmo sinestésico y ha activado un espectro de materiales a menudo efímeros con el uso de luz, color, sonido, tierra y sus efectos transitorios. Esto se hace palpable sobre todo en sus tapices como, por ejemplo, *Untitled (metal foil)* (2009), y en el telón confeccionado en 2008 para el Teatro de la Ópera de Oslo, en el que aprovechando la técnica matte digital entreteje hebras para lograr un efecto de papel de aluminio, o los anillos de humo entrelazados para la exposición «Smoke Knows» (2009) y para la Bienal de Whitney de 2010. Con sus techos de malla y sus construcciones luminosas similares a árboles, la instalación de White para la Bienal de Venecia de 2009 estuvo imbuida de sutiles sugerencias narrativas de la mano de varios *chioccolatori* (imitadores del canto de los pájaros) camuflados entre los visitantes, cuyas actuaciones por lo general no reconocidas por los espectadores hacia que buscaran con la mirada pájaros que en realidad no había por la sala de exposición. Para una exposición en Los Ángeles en 2011, White recalibró su antiguo interés por la refracción, transmisión y dispersión de la luz en un diálogo entre una serie de piezas bidimensionales (llamada *Phosphenes* con obras tituladas *Paper*, *Color Field*, *Partial Cataracts*, etc. según sus propiedades), instalaciones esculturales de espejos de hojalata de doble cara, papel y vinilo, y *Dark Corners*, «palomitas de maíz» hechas de papel, cerámica y tinta, colgadas a modo de banderitas festivas. Cubriendo de una forma efectista la terraza exterior del Art Institute de Chicago, la obra *Restless Rainbow* (2011) muestra otra dimensión del tratamiento que hace White del color y la ubicación. Su fabuloso intento de atrapar un arcoíris en un espacio ultraurbano engendra campos de pandemonios concéntricos entrelazados como si se desparramase un impetuoso genio policromo.

Negli ultimi cinque anni, la White ha lavorato con un nuovo gusto sinestetico, utilizzando una gamma di materiali spesso effimeri per temi quali la luce, il colore, il suono, la terra e i loro effetti transitori. Ciò si avverte soprattutto negli arazzi quali *Untitled (metal foil)* (2009) e nel sipario realizzato per l'Opera di Oslo nel 2008, che sfrutta l'opacità dell'intreccio per creare effetti di scintillio; oppure le spire tessute di fumo presentate alla mostra 'Smoke Knows' (2009) e alla Biennale di Whitney del 2010. Con i soffitti a rete aperta e lampade a forma di albero, l'installazione con impercettibili allusioni narrative che l'artista ha esposto alla Biennale di Venezia del 2009 era piena di *chioccolatori* (imitatori esperti di versi di uccelli) vestiti da turisti, che spesso costringevano i visitatori, ignari della loro presenza, a spalancare gli occhi per guardarsi intorno alla ricerca degli uccelli che, invece, non c'erano. In occasione di una mostra allestita a Los Angeles nel 2011, l'artista ha ripreso i motivi della rifrazione, della trasmissione e della dispersione della luce creando un dialogo tra una serie di due opere polidimensionali (dal titolo *Phosphenes* e indicate con *Paper*, *Color Field*, *Partial Cataracts* e altre proprietà), installazioni scultoree realizzate con specchi bifronte, carta e vinile, e *Dark Corners*, una tempesta di popcorn di carta, argilla e inchiostro. Ubicata strategicamente su una terrazza dell'Art Institute di Chicago, l'opera *Restless Rainbow* (2011) metteva in evidenza un'altra dimensione dell'interesse della White per il colore e per il luogo. Il suo fantastico tentativo di racchiudere l'arcobaleno in questo spazio tipicamente urbano dà vita a campi mescolati di pandemonio concentrico mentre emerge come un geniale gioco policromo.

Durante a última metade da década, White trabalhou com um novo sabor sinestésico, ativando uma gama de materiais, muitas vezes efêmeros, dirigindo-se à luz, à cor, ao som, à terra e aos seus efeitos transitórios. Este facto é mais perceptível nas suas tapeçarias, tais como *Untitled (metal foil)* (2009) e uma cortina feita para o palco do Teatro da Ópera de Oslo em 2008, para a qual foi utilizada a constituição mate de fios trançados para produzir efeitos de cintilação ou as espirais tecidas de fumo exibidas na exposição «Smoke Knows» (2009) e na Bienal do Whitney de 2010. Com os seus tetos em rede aberta e a composição de candelabros em forma de árvore, a instalação de White na Bienal de Veneza em 2009 estava imbuida de sugestões narrativas subtile, devido aos vários *chioccolatori* (imitadores de pássaros cantores) contratados e vestidos de turistas, cujas atuações, muitas vezes não detetadas, faziam crescer os olhos dos espectadores em torno do espaço enquanto procuravam os pássaros que, na realidade, não se encontravam ali. Para uma exposição de 2011 em Los Angeles, White voltou a aferir o seu interesse de longa data pela refração, transmissão e dispersão da luz, num diálogo entre uma série de obras bidimensionais (chamada *Phosphenes* e com as peças *Paper*, *Color Field*, *Partial Cataracts* e outras propriedades), instalações esculturais criadas a partir de finos espelhos de dupla face, papel e vinil, e *Dark Corners*, para a qual foram utilizadas «pipocas» feitas de papel, barro e tinta, enfiadas e suspensas como num embandeiramento. Dramaticamente situada sobre e em torno de um terraço no Art Institute of Chicago, a obra *Restless Rainbow* (2011) exibiu uma outra dimensão sobre o modo como White se dirige à cor e à localização. A sua extraordinária tentativa de encerrar um arco-íris neste espaço ultra-urbano cria campos entrelaçados de confusão concêntrica, na medida em que extravasa como um impetuoso génio policromo.

J. C. W.



SELECTED EXHIBITIONS →

2012 Pae White Summer XX, Fabric Workshop and Museum, Philadelphia **2011** Pae White Restless Rainbow, The Art Institute of Chicago **2010–2011** Pae White Material Mutters, SITE Santa Fe, The Power Plant, Toronto **2010** Pae White Dying Oak/Elaphant and Ballerina (Wild Raspberry Bush), Everson Museum of Art, Syracuse, Saint Louis Art Museum, St. Louis **2010** Whitney Biennial, Whitney Museum, New York **2009** Making Worlds, 53rd Venice Biennale, Venice **Pae White** Between the Outside-In, New Langston Arts, San Francisco

SELECTED PUBLICATIONS →

2011 Pae White Material Mutters, The Power Plant, Toronto
2010 Whitney Biennial 2010, Yale University Press, New Haven
2009 Making Worlds, Fondazione La Biennale di Venezia, Venice



- 1 **Restless Rainbow**, 2011, vinyl, dimensions variable. Installation view, Sculpture Roof, The Art Institute of Chicago, 2011
- 2 **Companions (gold)**, 2012, southern ice porcelain, gold glaze, approx. 41 cm
- 3 Installation view, *Pae White: Material Mutters*, SITE Santa Fe, 2011

«Negli ultimi anni, la mia attività si è incentrata a esplorare ciò che è trascurato, dimenticato, gli spazi tra le cose, addirittura le cose tra le cose.»

- 4 **Weaving, Unsung**, 2009, mixed media, dimensions variable. Installation view, Arsenale, 53rd Venice Biennale, Venice, 2009
- 5 **The Magic Carpet**, 2012, painted aluminium, 3688 x 2499 x 10 cm. Installation view, check-in hall, Berlin Brandenburg Airport, Berlin

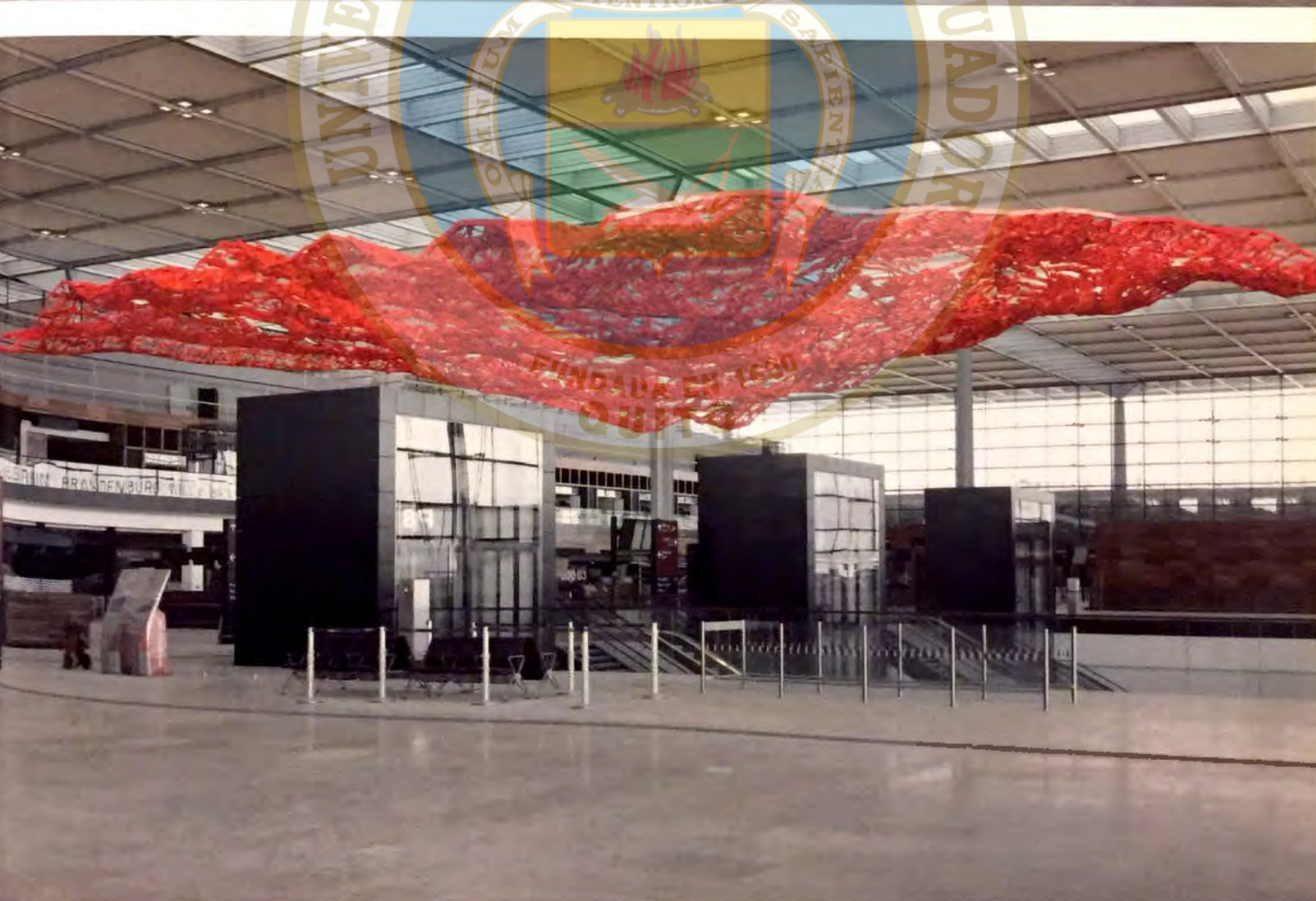
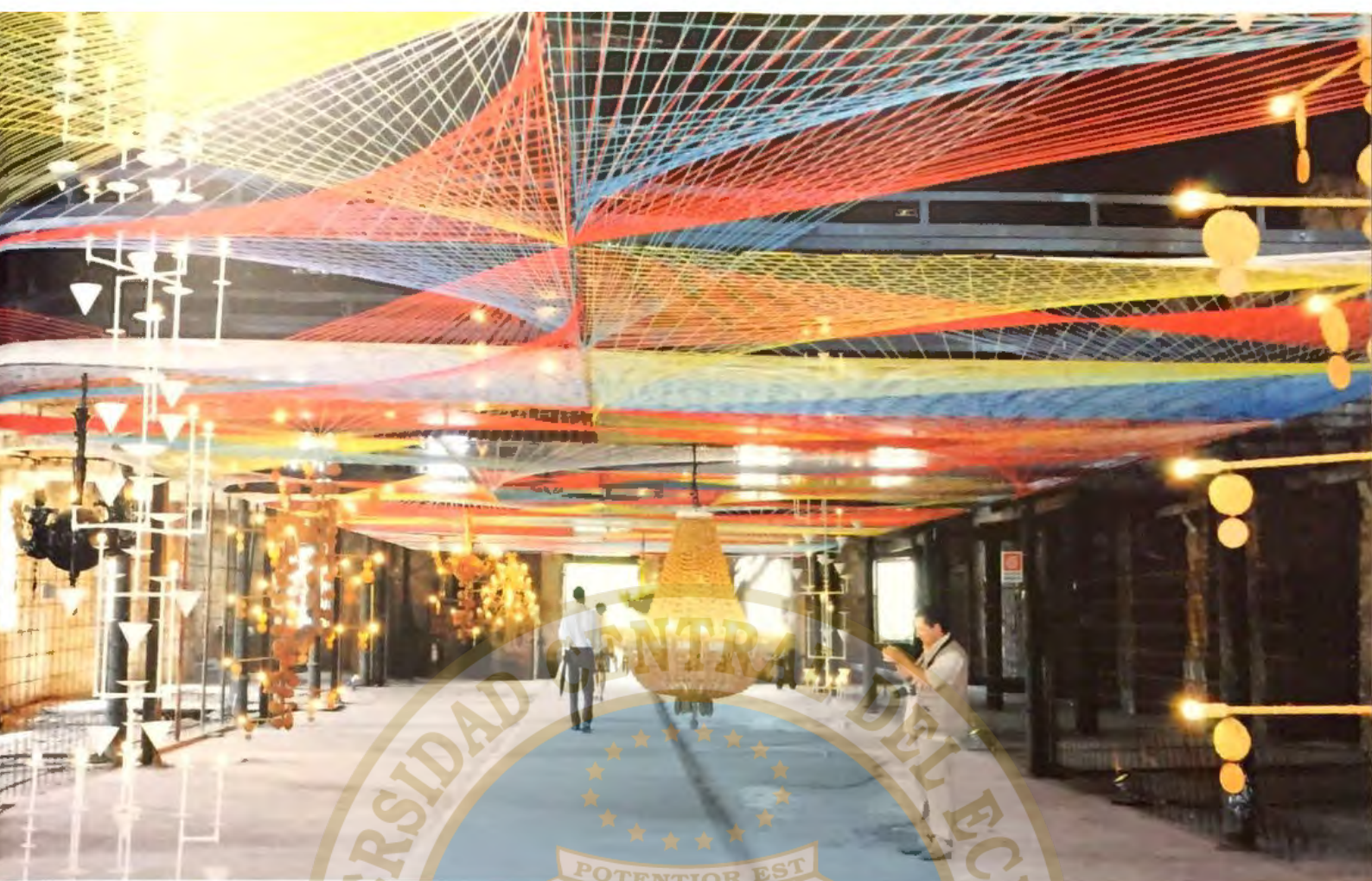
«No decorrer dos últimos anos, a minha prática centrou-se na exploração do negligenciado, do esquecido, dos espaços entre as coisas, até das coisas entre as coisas.»

«Durante los últimos años, mis prácticas se han centrado en una exploración de lo abandonado, lo olvidado, los espacios entre las cosas, incluso las cosas entre las cosas.»

2



3



Christopher Wool

1955 born in Boston (MA), grew up in Chicago (IL), lives and works in New York (NY) and Marfa (TX), USA

Desde sus cuadros de patrones de finales de la década de 1980 hasta sus trabajos actuales, la obra de Christopher Wool siempre ha explorado la sintaxis de la pintura abstracta, sus posibilidades y limitaciones como un medio para crear imágenes. Wool se interesa por el modo en que opera la pintura como medio de representación y expresión, incluido su tipo de discurso autónomo. A lo largo de los años ha empleado a menudo un vocabulario visual deconstruido, derivado del expresionismo abstracto: una variedad de características pictóricas y técnicas de composición liberados de su contexto histórico y de su sentido «expresivo». Cada una de sus pinturas es un registro de su propia factura, una acumulación estratificada de decisiones y acciones, de añadiduras, supresiones y redacciones reflexivas. En los últimos años, Wool ha revisado este enfoque con varias estrategias de distanciamiento mecánico, tratando sus propias pinturas o dibujos como material de partida y citando y reformulando efectivamente su obra anterior, sometiendo a diversos grados de reprocesado digital. Después de filtrar y alterar las imágenes en un ordenador, serigrafía el resultado sobre lienzo o papel, a veces trabajando con varias mallas sobre los lienzos más grandes y otras, utilizando el resultado de base para una nueva pintura. Como es habitual, Wool introduce un grado significativo de ruido visual y desarticulación en las imágenes: decoloración intencional, corrimiento y distorsión de baja resolución. Posteriormente, aplica borrones o charcos de pintura o tinta en expansión para cuestionar la imagen una y otra vez, sugiriendo una composición dentro de las pistas y las huellas improvisadas o deconstruidas del proceso creativo.

Dai dipinti astratti geometrici degli ultimi anni Ottanta al suo lavoro più recente, le opere di Christopher Wool hanno sempre rappresentato un'esplorazione nella sintassi della pittura astratta, con i suoi pregi e difetti come mezzo per creare immagini. Ciò che conta per l'artista è il modo in cui la pittura funge da mezzo di rappresentazione ed espressione, comprendendo la sua capacità autonoma di comunicare. Nel tempo, ha spesso utilizzato un vocabolario iconografico destrutturato derivato dall'espressionismo astratto: una varietà di caratteristiche e tecniche compositive avulse da qualunque contesto storico e significato «espressivo». Ciascuno dei suoi quadri è un libro aperto a sé: un insieme stratificato di decisioni e azioni, aggiunte ponderate, cancellazioni e aggiustamenti. In tempi recenti, Wool ha rivisto il suo approccio attraverso varie strategie di distanziamento meccanico, partendo dai quadri o dai disegni come fonte, citando e riproponendo abilmente le opere precedenti opportunamente rielaborate in modo digitale. Dopo aver filtrato e modificato le immagini, trasferisce il risultato su tela o su carta, talvolta lavorando su più schermi per le opere di maggiori dimensioni, altre servendosi come base per dipingere qualcosa di nuovo. Come sempre l'artista introduce volutamente un significativo grado di rumore visivo e disgiunzione attraverso offuscamento, slittamento e distorsione a bassa risoluzione. Poi, aggiungendo dopo la stampa macchie di vernice o inchiostro, si riquesiona di nuovo tutta l'immagine suggerendo una composizione all'interno dei percorsi e delle tracce improvvisati o decostruiti del processo creativo.

Desde as pinturas com padrões em toda a superfície dos finais dos anos 80 até aos trabalhos hodiernos, a obra de Christopher Wool sempre foi uma exploração da sintaxe da própria pintura abstracta: as capacidades e limitações desta, enquanto meio de produção imagética. Wool preocupa-se com a maneira como a pintura funciona enquanto meio de representação e expressão, englobando o próprio modo de discurso autónomo. Ao longo dos anos, empregou frequentemente um vocabulário visual desconstruído derivado do Expressionismo abstracto: uma diversidade de características pictóricas e técnicas de composição libertadas do respetivo contexto histórico e significado «expressivo». Cada pintura é simultaneamente um registo da sua própria execução; um acumular encamado de decisões e ações, de acrescentos reflexivos, de eliminações e redações. Nos últimos anos, Wool reviu esta abordagem com várias estratégias de distanciamento mecânico, tratando as suas pinturas ou desenhos como material de partida, efetivamente citando e parafraseando trabalhos anteriores, submetendo-os a vários níveis de reproprocessamento digital. Depois de filtrar e alterar as imagens, o artista serigrafia os resultados em tela ou papel; por vezes trabalhando com vários ecrãs nas telas maiores, noutras ocasiões tratando os resultados como base para repintar. Como sempre, Wool introduz um nível significativo de ruído visual e disjunção nas imagens: descoloração intencional, resvalamento e distorção de baixa resolução. Então, com o seu acrescento pós-impressão de borrões esparramados e de lagos de tinta, o artista volta a questionar a imagem, sugerindo uma composição no contexto de pistas e traços improvisados ou desconstruídos do processo de trabalho.



SELECTED EXHIBITIONS →

2012 Christopher Wool, Musée d'Art Moderne, Paris. *This Will Have Been: Art, Love & Politics in the 1980s*, Museum of Contemporary Art Chicago. **2011** *Illuminations*, 54th Venice Biennale, Venice. *After Images*, Musée Jui de Belgique, Brussels. **2010** *Skin Fruit*, Selections from the Dakis Joannou Collection, New Museum, New York. **2009** Christopher Wool, Porto - Köln, Museum Ludwig, Cologne. *Warnol: Wool, Newman, Painting Real*, Kunsthaus Graz. *The Anniversary Show*, SFOMA, San Francisco.

SELECTED PUBLICATIONS →

2012 Christopher Wool, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Holzwarth, Berlin. **2011** *Illuminations*, Fondazione La Biennale di Venezia, Venice. *After Images*, Musée Jui de Belgique, Brussels. **2010** Christopher Wool, *Sound on Sound, Corbett vs Dempsey*, Chicago. Christopher Wool, Roma Termini, Gagosian Gallery, Rome. **2009** Christopher Wool, Editions, Arteler Graz. **2008** Christopher Wool, Taschen, Cologne.



- 1 **Untitled**, 2011, silkscreen ink on linen, 304.8 x 243.8 cm
- 2 **Untitled**, 2010, enamel and silkscreen ink on paper, 182.9 x 140.3 cm
- 3 **Untitled**, 2010, silkscreen ink on linen, 320 x 243.8 cm

- 4 Chapter house, priory of La Charité-sur-Loire, 2012. Site-specific work of 5 stained-glass windows, 3 for the chapter house and 2 for the Salle Merimée. New Patrons commission, procedure of the Fondation de France

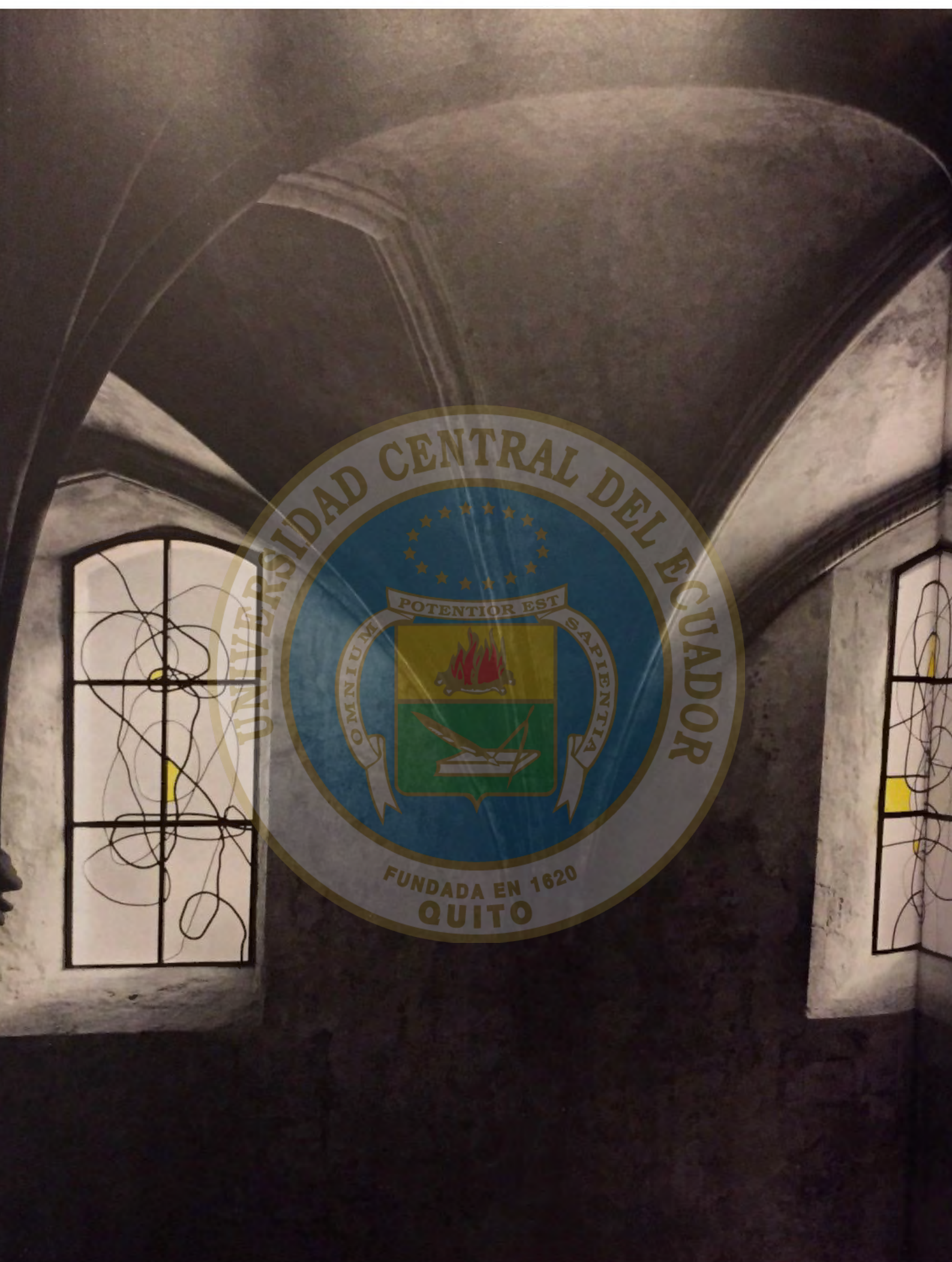
«Ciascuna iterazione è una fase nuova, non un'opera "migliore" della precedente»

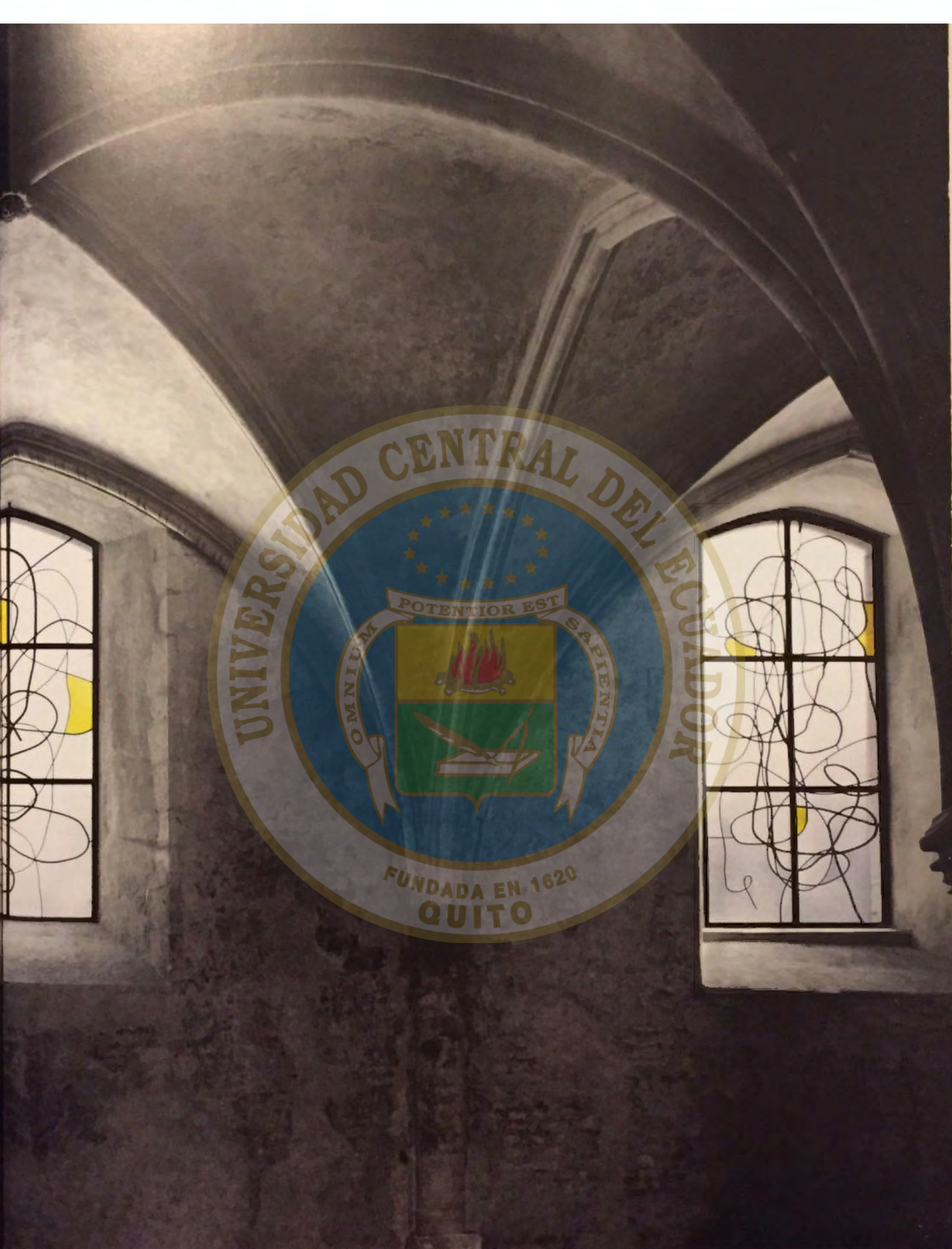
«Cada repetição é um passo seguinte, não necessariamente "melhor" que o anterior»

«Cada iteración es un paso más, no "mejor" que el último.»









Yang Fudong

1971 born in Beijing, lives and works in Shanghai, China

La obra de Yang Fudong es una prolongación de su interés por «los ideales que tiene la gente cuando es joven», y especialmente, por determinar cuáles de esos ideales sobreviven cuando la gente madura y por qué. Su investigación sobre la actitud de la juventud china actual se expresaba con especial intensidad en el ciclo de películas *Seven Intellectuals in Bamboo Forest* (2003-2007), si bien también es evidente en la mayoría de sus obras. A través de las imágenes envueltas en un halo romántico de serenos actores veinteañeros que forman parte del reparto permanente de Yang, sus temas y visiones hacen las veces de una meditación sobre la cara brillante del hiperdesarrollo chino, carente de sincronización con su realidad más amplia. Invocando los intrincados componentes de esta realidad, Yang rueda secuencias, tramas y episodios individuales a través de pantallas múltiples con el objetivo de dotar a sus películas de una dimensión espacial y trastocada, realizada con un uso del sonido que manipula la paz y la tonalidad de la obra y logra un intencionado dramatismo. Por contraste, una pieza como *Dawn, Mist, Separation, Faith* (2009) se desarrolla en silencio, con el ruido de los motores y los rulos de los proyectores de 35 mm usados para proyectarla como única banda sonora. El gusto de Yang por los juegos de periodos contrastantes con un enfoque contemporáneo de personalidades afianzadas alcanzó su punto álgido en *Ye Jiang (The Nightman Cometh)* (2011). Aquí el énfasis puesto en una fantasía etérea y una imaginería de ensueño como aproximación virtual a los valores culturales y filosóficos chinos es extremadamente poético, casi hasta el punto de resultar obtuso, atrapado en la riqueza de la mera superficie.

Le opere di Yang Fudong perpetuano l'interesse dell'artista per «gli ideali che le persone si formano quando sono giovani» e, soprattutto, per quali di questi ideali sopravvivono quando la persona matura, e perché. La sua indagine sulla mentalità dei giovani nella Cina contemporanea ha trovato la sua espressione più potente nel ciclo di film *Seven Intellectuals in Bamboo Forest* (2003-2007), ma risulta evidente nella maggior parte delle sue opere. Attraverso le immagini romanticheggianti degli attori ventenni in pose stilizzate che formano il cast permanente di Yang, i temi e le visioni dell'artista rappresentano una meditazione sul volto patinato della Cina dell'ipersviluppo, che è del tutto fuori sincronia con la realtà più generale del Paese. Citando le complesse componenti che concorrono a creare questa realtà, Yang gira sequenze individuali, prive di trama ed episodiche, che vengono proiettate su più schermi per dare ai film una dimensione spaziale e spezzata: un effetto, questo, accentuato dal suo utilizzo della traccia sonora, che consente di manipolare il ritmo e la tonalità di un'opera per creare l'effetto drammatico desiderato. *Dawn, Mist, Separation, Faith* (2009), invece, ha come unica colonna sonora il ronzio dei motori e il suono delle bobine dei proiettori a 35 mm utilizzati per proiettarlo. La predilezione di Yang per giustapporre scenari d'epoca con tocchi contemporanei a tipologie consolidate di personaggi raggiunge l'apice in *Ye Jiang (The Nightman Cometh)* (2011). Qui il focalizzarsi dell'attenzione sulla fantasia etérea e sulle immagini oniriche come approssimazione virtuale dei valori culturali e filosofici è poetico quasi fino all'ottusità, intrappolato nella ricchezza della sua superficie.

As obras de Yang Fudong dão continuidade ao seu interesse pelos «ideais que as pessoas formam quando novas» e, acima de tudo, pelos ideais que sobrevivem à medida que as pessoas envelhecem, e porquê. O artista conferiu uma expressão intensa à sua investigação sobre a mentalidade da juventude chinesa contemporânea no ciclo de filmes *Seven Intellectuals in Bamboo Forest* (2003-2007), mas está patente na maior parte dos seus trabalhos. Através de imagens romantizadas de atores, na casa dos 20 anos, que constituem o elenco permanente de Yang, os seus temas e visões funcionam como uma meditação sobre a face brilhante do hiperdesenvolvimento da China, altamente desfasada da realidade geral. Invocando os componentes intrincados que se combinam nesta realidade, Yang executa sequências individuais, sem enredo e episódicas, ao longo de múltiplos ecrãs para conferir aos filmes uma dimensão espacial e destrocada, que é acentuada pela utilização do som que manipula o ritmo e a tonalidade de um trabalho até atingir o efeito dramático almejado. Por oposição, uma obra como *Dawn, Mist, Separation, Faith* (2009), desenrola-se no silêncio, sendo a única banda sonora constituída pelo ronco dos motores e rulos dos projetores de 35 mm usados na sua exibição. A paixão de Yang por séries de periodos contrastantes com traços contemporâneos em tipos de onírica como uma aproximação virtual dos valores culturais e filosóficos chineses é poético quase até ao ponto de ser obtuso, enclausurado apenas na riqueza da respetiva superfície.

K. S.

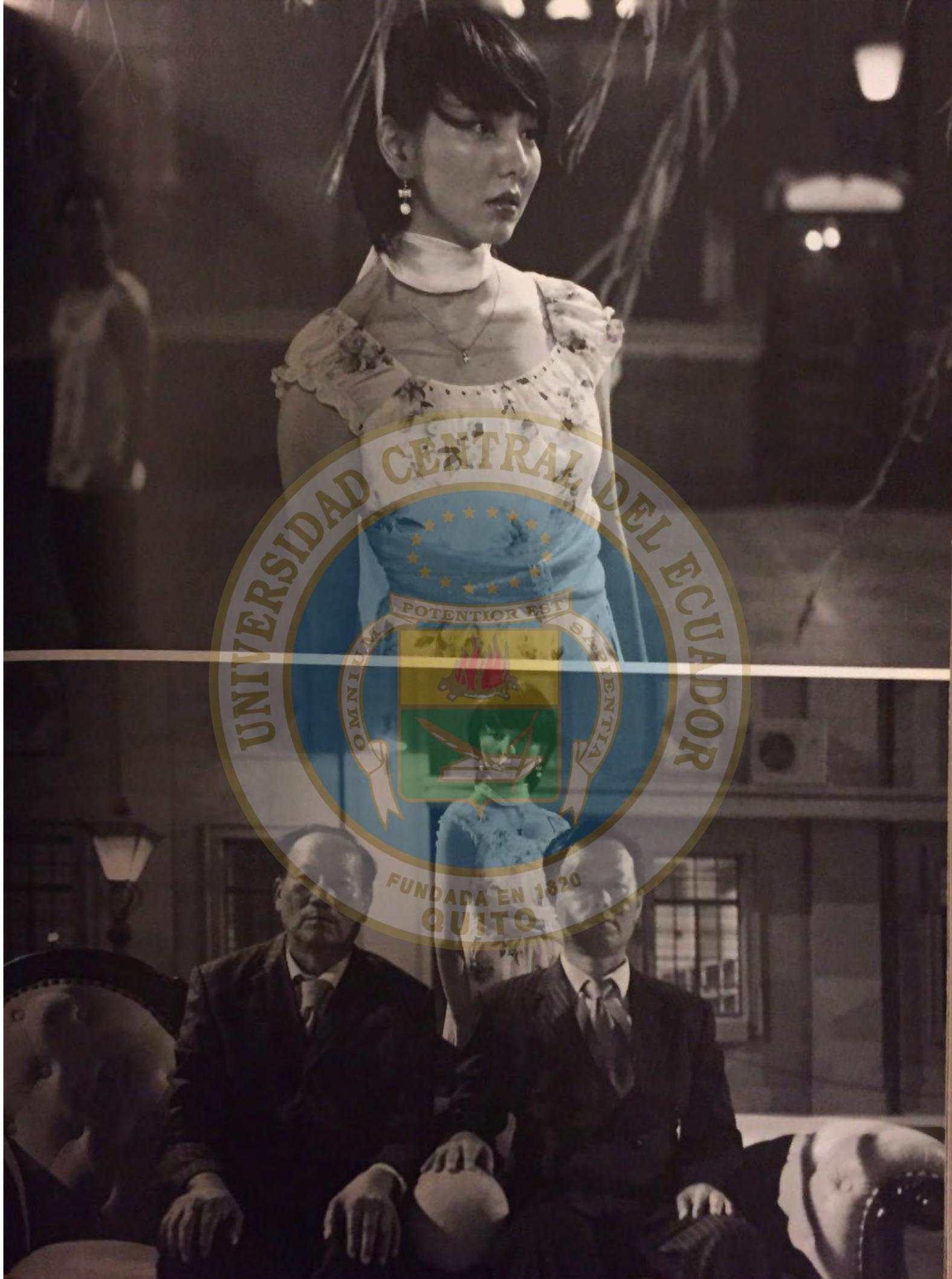


SELECTED EXHIBITIONS →

2012 Yang Fudong: *Fifth Night*, Vancouver Art Gallery, Vancouver
2011 Yang Fudong: *Parasol*, unit, London; Yang Fudong: *The Distance of Reality*, CAC Wilfredo Lam, Havana; Yang Fudong: *No Snow on the Broken Bridge*, Sherman Contemporary Art Foundation, Sydney
2010 Yang Fudong: *The General's Smile*, Hara Museum of Contemporary Art, Tokyo; Yang Fudong: *Kunsthau*, Basel
2009-2010 Yang Fudong: *Seven Intellectuals in Bamboo Forest*, Asia Society, New York; National Museum of Contemporary Art, Athens

SELECTED PUBLICATIONS →

2011 I Know Something about Love, Parasol, unit, London; Warner König: *Ciblogie*, Art China Now; And Tomorrow, Blue Knight, Shen Timezone 8, Hong Kong
2009 Yang Fudong: *Seven Intellectuals in Bamboo Forest*, Jalla Pantiager, Berlin; China Talks: Interview with 30 Contemporary Artists, Timezone 8, Hong Kong



- 1 **Fifth Night**, 2010, 7-channel HD video, b/w, sound, 10 min 37 sec
- 2 Installation view, *Yeng Fudong: Fifth Night*, Marian Goodman Gallery, New York, 2012

«Il mio obiettivo è presentare al pubblico una sensazione interessante che ho sperimentato. Se io stesso non seguo le cose che mi interessano, com'è possibile che il mio lavoro sia interessante per qualcun altro?»

- 3 Installation view, *Yang Fudong: The General's Smile*, Hara Museum, Tokyo, 2010
- 4 **Ye Jiang (The Nightman Cometh)**, 2011, single-channel, 35mm b/w film transferred to HD, sound, 19 min 21 sec

«O meu objetivo é apresentar ao público algum sentimento interessante que eu tenha experienciado. Se eu não seguir o que me interessa, como poderá a obra interessar a qualquer outra pessoa?»

«Mi objetivo es ofrecer al público una sensación interesante que yo haya experimentado. Si no me dedico a lo que me interesa a mí, ¿cómo puede resultar mi obra interesante para otros?»

2



3



Haegue Yang

1971 born in Seoul, lives and works in Seoul, South Korea, and Berlin, Germany

Pasajes entre las épocas, puentes entre culturas y misterios de la omnipresencia: el arte de Haegue Yang vive de las transiciones. Al mismo tiempo, la artista consigue, gracias al empleo selectivo de materiales encontrados, conferir a sus temas abstractos un carácter asombrosamente concreto. En las persianas, que utiliza a menudo, Yang ha hallado un objeto tan sencillo como eficaz para mediar entre interior y exterior, entre apertura y cerramiento. Para *Approaching: Choreography Engineered in Never-Past Tense* (2012), su contribución a la Documenta 13, también creó con persianas corrientes y molientes una escultura de 45 m de longitud, movida por motores eléctricos, en una nave lateral de la histórica estación central de Kassel. Las persianas ejecutan durante casi dos horas una coreografía de ronroneante precisión y de una elegancia aparentemente perfecta. La consonancia de significados que sabe extraer Yang de sus simples objetos encontrados se pone de manifiesto en su serie de esculturas hechas con percheros metálicos con ruedas, de los que cuelga objetos de uso cotidiano. En *Acoustics of Karma* (2011), por ejemplo, un globo terráqueo hace de cabeza y unas bombillas encendidas proporcionan el aura, mientras unas piñas aportan arraigo al objeto, unas monedas simbolizan su valor material y, cuando uno mueve el perchero, numerosas campanillas hacen que se oiga el karma. En las exposiciones de Yang aparecen a veces conjuntos enteros de estos percheros decorados que adoptan atributos humanos (por ejemplo, en *Warrior Believer Lover* para su exposición individual en el Kunsthau de Bregenz en 2011); cada escultura por sí sola podría representar más bien una especie de tótem transportable para ritos tribales contemporáneos.

Interscambi tra ere, intrecci tra culture e i misteri dell'ubiquità: l'arte di Haegue Yang trae la sua forza dalla provvisorietà. Eppure, l'artista riesce a rendere temi così astratti sorprendentemente concreti attraverso l'uso selettivo degli oggetti rinvenuti. Le comuni tapparelle che ha utilizzato per numerose installazioni sono diventate per lei un oggetto tanto semplice quanto efficace nel collegare esterno e interno nel loro incessante aprirsi e chiudersi. Per Documenta 13, l'artista ha creato l'opera *Approaching: Choreography Engineered in Never-Past Tense* (2012), una scultura lunga 45 m in un'ala dell'ex stazione ferroviaria di Kassel, un edificio storico abbandonato, realizzata con ordinarie tapparelle avvolgibili azionate da un motore elettrico. Le tapparelle, con il loro ronzio continuo, hanno creato una danza rigorosamente coreografata e fluidamente elegante di quasi due ore. Le consonanze del significato, che Yang costruisce con i semplici oggetti rinvenuti, possono essere meglio comprese nella serie di sculture realizzate con fili stendibiancheria di metallo arrotolati con una serie di oggetti d'uso quotidiano. In *Acoustics of Karma* (2011), ad esempio, vi è un mappamondo come testa, mentre le lampadine creano l'effetto, le pigne uniscono il pezzo alla terra e le monete simbolizzano il valore materiale. E spostando l'appendiabiti il tintinnio di numerosi campanellini rende percepibile il karma. In alcune delle mostre della Haegue vi sono intere serie di questi appendiabiti (ad esempio *Warrior Believer Lover* per la sua personale al Kunsthau Bregenz nel 2011), che assumono caratteristiche umane, mentre i pezzi singoli potrebbero quasi fungere da totem trasportabili per i rituali tribali contemporanei.

Passagens entre épocas, ligações entre culturas e os mistérios da ubiquidade – a arte de Haegue Yang ganha a sua força através de estados de transição. Ainda assim, a artista consegue que esses temas abstratos pareçam espantosamente concretos através da utilização seletiva que faz dos materiais encontrados. Nas banais venezianas que utilizou em várias instalações suas, Yang descobriu um artefacto tão simples como eficaz no que respeita a ligação entre o exterior e o interior ao estarem abertas e fechadas. Na sua obra *Approaching: Choreography Engineered in Never-Past Tense* (2012), a sua contribuição para a «Documenta 13», Yang criou uma escultura de 45 m de comprimento numa ala da histórica estação ferroviária principal abandonada de Kassel, criada de venezianas de rolo prontas a utilizar e movimentadas por motores elétricos. Estas venezianas representavam uma dança rigorosamente coreografada, num zunido elegante e fluido, com a duração de quase duas horas. As harmonizações de sentido, que Yang retira a partir de simples objetos encontrados, atingem o seu expoente máximo na série de esculturas criadas com base em estruturas metálicas móveis destinadas à arrumação de roupa, cobertas com combinações de objetos do quotidiano. A obra *Acoustics of Karma* (2011), por exemplo, tem um globo do mundo como cabeça, enquanto as lâmpadas proporcionam uma aura, as pinhas ligam a obra à terra e as moedas simbolizam o seu valor material. E, quando se gira o suporte, muitos sinos pequenos tornam o karma audível. Algumas exposições de Yang incluem conjuntos inteiros destes suportes para roupa (como, por exemplo, *Warrior Believer Lover* para a sua exposição individual na Kunsthau Bregenz em 2011), que assumem qualidades humanas, enquanto as esculturas individuais quase poderiam servir como uma espécie de totem transportável para rituais tribais contemporâneos.

D. M.

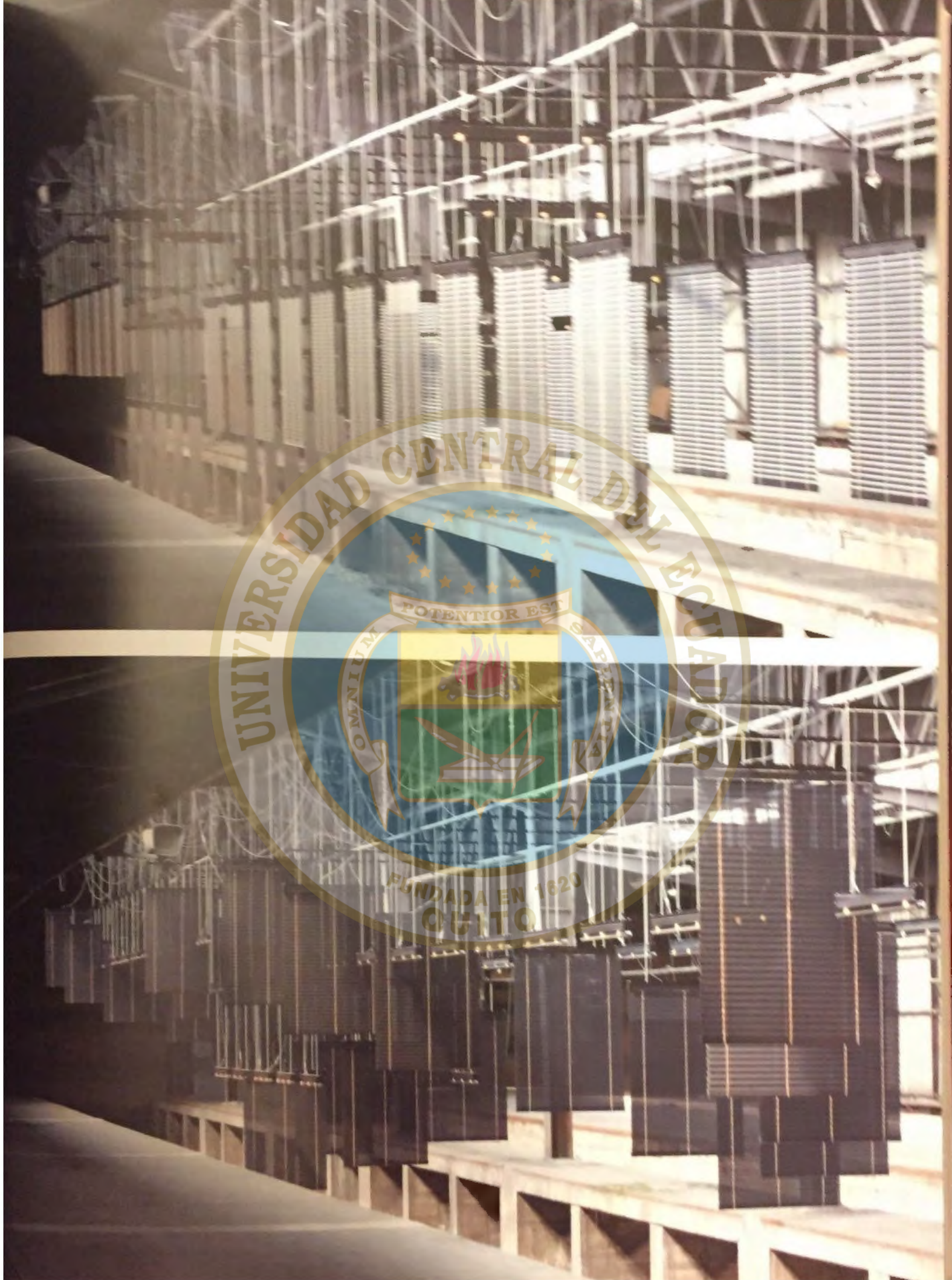


SELECTED EXHIBITIONS →

2012 *Der Öffentlichkeit - von den Freunden* Haus der Kunst, Haegue Yang, Haus der Kunst, Munich; Documenta 13, Kassel **2011** Haegue Yang, *Arrivals*, Kunsthau Bregenz; Haegue Yang, *Teacher of Dance*, Modern Art Oxford; Haegue Yang, *The Art and Technique of Folding the Land*, Aspen Art Museum, Aspen **2010** Haegue Yang, *Voice and Wind*, New Museum, New York; Haegue Yang, *Voice over Three*, Artsonje Center, Seoul **2009** Haegue Yang, *Condensation*, South Korean Pavilion, 53rd Venice Biennale, Venice

SELECTED PUBLICATIONS →

2012 Haegue Yang, *Haus der Kunst*, Munich, Walther König, Cologne; Haegue Yang, *Wild against Gravity*, Aspen Art Museum, Aspen; Modern Art Oxford **2011** Haegue Yang, *Arrivals*, Catalogue raisonné 1994-2011, Kunsthau Bregenz **2010** Haegue Yang, *Voice over Three*, Samuso Hyunsimunwha, Seoul; Haegue Yang, *Siblings and Twists*, Fortikus, Frankfurt am Main; Sternberg, Berlin **2009** Haegue Yang, *Condensation*, Arts Council Korea, Seoul; Haegue Yang, *Metaphors is a Longing for the Absoluteness*, Samuso Hyunsimunwha, Seoul



1 **Approaching: Choreography Engineered in Never-Past Tense**, 2012, aluminium Venetian blinds and hanging structure, cable, module box, DMX recorder, dimensions variable. Installation view, Documenta 13, Kassel, 2012
2/3 Installation views, *Haege Yang: Multi Faith Room*, Greene Naftali, New York, 2012

«Credo che le cose più insignificanti nascondano un'aria di mistero e di spiritualità. Quindi, forse il mio interesse consiste nello svelare o aprire una fessura in questa banalità, per mostrare un cenno del miracolo.»

4 **Acoustics of Karma**, 2011, single shaft clothing rack (chrome) on casters with round top, frosted light bulbs, cable, cord, rope, globe, bells, metal rings, pine cones, coins, yarn, keys, papier mâché, watercolour, lacquer, height 196 cm, ø 90 cm

«Acredito que existe mistério e espiritualidade até nas coisas mais banais. Assim, talvez o meu interesse seja desvendar essa mundanidade ou abrir nela uma fenda para revelar um vislumbre do miraculoso.»

«Creo que las cosas más insignificantes encierran misterio y espiritualidad. Así, tal vez lo que me interese sea descubrir o abrir una grieta en esa trivialidad para mostrar un atisbo de lo milagroso.»



2



3



Zeng Fanzhi

1964 born in Wuhan, lives and works in Beijing, China

En la búsqueda de un estilo de pintura distintivo, Zeng Fanzhi ha logrado algunas de las más radicales transformaciones de estilo de su generación. En 2001, por ejemplo, el cambio dado con sus famosas pinturas *Mask* (1994-2001), que pasaban de la pose estilizada de figuras individuales y grupos de dandis a una abstracción experimental —incluso como una forma abstracta de retrato— fue tremendo. Siempre centrado en la expresión de estados psicológicos, Zeng consideró este cambio como un paso necesario que lo conduciría a su reciente obsesión por los paisajes generales. Esas composiciones, salvajes y embriagadores laberintos de líneas y colores, parecían enfatizar la belleza antes que la psicología. Sin embargo, el artista sigue luchando con la aureola de ansiedad que impregna el actual momento chino y representa el campo de energía frenética transmitida en esas composiciones a menudo monumentales con títulos como *Fire* y *Earthquake* (ambas de 2008). Recientemente, Zeng ha rendido un homenaje a los artistas que lo inspiran: Lucian Freud, Andy Warhol, Pablo Picasso y Francis Bacon. Los retratos son tan asombrosos como las personalidades asociadas con cada uno de los artistas: mayores que la vida y profundamente intensos. Explorando tanto las formas del ser humano como las de la naturaleza, Zeng siempre ha estado interesado únicamente en la pintura, tanto en su sustancia como en su calidad de medio de expresión. Entre las herramientas que utiliza se incluyen las espátulas, los dedos, paños anudados, así como la humilde brocha, utensilios a menudo usados en tandem simultáneo. Pertrechado con una exacta idea inicial de cómo empezar una pintura, Zeng permite a cada impulso, a cada señal, desarrollar su propio impetu y carácter. Los trabajos resultantes son conmovedores, inquietantes o líricos, pero todos ellos tienen en común una profunda humanidad.

La ricerca di uno stile personale ha portato Zeng Fanzhi a cambiare lo stile della sua generazione introducendo alcuni dei cambiamenti più radicali. Nel 2001, ad esempio, quando nella famosa serie delle maschere passò dalla riproduzione stilizzata di singole figure e di gruppi di fricchettoni all'astrazione sperimentale, anche come forma astratta di ritrattistica, segnò un'autentica svolta. Sempre concentrato sull'espressione di stati psicologici, per l'artista quest'evoluzione fu una tappa inevitabile nel percorso che sarebbe sfociato nella recente ossessione soprattutto con i paesaggi. Queste composizioni, che appaiono come un dedalo di linee e colori, sembrano in un primo momento far prevalere il senso estetico, sorvolando sull'aspetto psicologico. Eppure, l'artista continua ad essere animato dall'ansia che pervade il momento storico che la Cina stava vivendo e che spiega la frenetica energia che trasmettono queste opere spesso monumentali con titoli quali *Fire* e *Earthquake* (entrambe 2008). In tempi più recenti Fanzhi ha reso omaggio agli artisti che lo ispirano (Lucian Freud, Andy Warhol, Pablo Picasso e Francis Bacon) con ritratti che colpiscono come le loro personalità, più imponenti che nella realtà e molto intensi. Per Fanzhi, l'unico interesse è sempre stato la pittura in sé, non solo come mezzo di espressione, e ciò emerge sia nei ritratti che nei paesaggi. Tutto è utile per dipingere: spatole, dita, pezzi di stoffa, e naturalmente i pennelli, spesso utilizzati a coppia. Partendo dall'idea iniziale di un dipinto, lascia che ogni impulso, ogni linea prenda corpo e carattere. Nascono così opere commoventi, inquietanti o liriche, ma accomunate da un profondo senso dell'umanità.

Ao procurar um estilo pictórico distintivo, Zeng Fanzhi fez algumas das transformações de estilo mais radicais da sua geração. Em 2001, por exemplo, a mudança nas suas célebres pinturas intituladas *Mask* (1994-2001), de uma postura estilizada de figuras individuais e de grupos de dândis para a abstração experimental, mesmo como forma abstrata de retratar, foi lancinante. Desde sempre focado na expressão de estados psicológicos, Zeng considerou esta mudança como um passo necessário que o levou à sua recente obsessão pelas predominantes paisagens. Em labirintos desenfreados, intoxicantes de traço e cor, estas composições pareciam inicialmente sobrepôr de forma acentuada a beleza à psicologia. Porém, o artista continua a lutar com a aura da ansiedade, impregnada no presente momento chinês e responsável pelo campo de energia frenética transportada para estas composições, muitas vezes, monumentais com títulos como *Fire* e *Earthquake* (ambas de 2008). Recentemente, Zeng prestou homenagem aos artistas que o inspiram: Lucian Freud, Andy Warhol, Pablo Picasso e Francis Bacon. Os retratos são tão impressionantes como as personalidades associadas a esses artistas: sublimes e profundamente intensos. Explorando as formas, quer do Homem, quer da natureza, Zeng sempre se interessou unicamente pela pintura, tanto enquanto substância, como enquanto meio de expressão. Das suas ferramentas fazem parte espátulas, dedos, nós de roupa, assim como o humilde pincel, sendo várias delas utilizadas frequentemente pelo artista em tandem ao mesmo tempo. Munido da ideia inicial sobre como uma pintura deveria começar, Zeng permite que cada impulso, cada marca, desenvolva o seu próprio ímpeto e caráter. Os trabalhos daí resultantes são alternadamente comoventes, inquietantes e líricos no domínio comum de um sentido profundo de humanidade.

K. S.



SELECTED EXHIBITIONS →

2012 *Don't Be Shy, Don't Hold Back*, SFMOMA, San Francisco
2011 *The World Belongs to You*, Palazzo Grassi, Venice
2010 Zeng Fanzhi, Rockbund Art Museum, Shanghai; Zeng Fanzhi National Gallery for Foreign Art, Sofia; Culture Revolution, Akron Art Museum, Akron; *Clouds: Power of Asian Contemporary Art*, Soka Art Center, Beijing; *Thirty Years of Chinese Contemporary Art*, Minsheng Art Museum, Shanghai
2009 Zeng Fanzhi, Fundación Francisco Godia, Barcelona; *Making Worlds*, 53rd Venice Biennale, Venice

SELECTED PUBLICATIONS →

2012 Zeng Fanzhi, Gagosian Gallery, New York
2011 Zeng Fanzhi, Gagosian Gallery, Hong Kong
2010 Zeng Fanzhi, *Every Mark Its Mark*, Halje Cantz, Ostildern
2009 *See a World in Grain of Sand*, China Pavilion at the 53rd Venice Biennale; *Timezone 8*, Hong Kong; *China Youth*, Beijing; *China Talks: Interviews with 32 Contemporary Artists*, Timezone 8, Hong Kong



- 1 Bacon, 2010, oil on canvas, 220 x 180 cm
- 2 Artist Series Lucian Freud, 2011, oil on canvas, 180 x 180 cm
- 3 Fire 08-5-10, 2008, oil on canvas (on two panels), 330 x 430 cm

«Se la rappresentazione è troppo vicina alla realtà, può apparire rigida; se se ne distacca troppo, diventa finta. La perfezione, quindi, oscilla tra "simile" e "non simile", astratto e concreto, pieno e vuoto.»

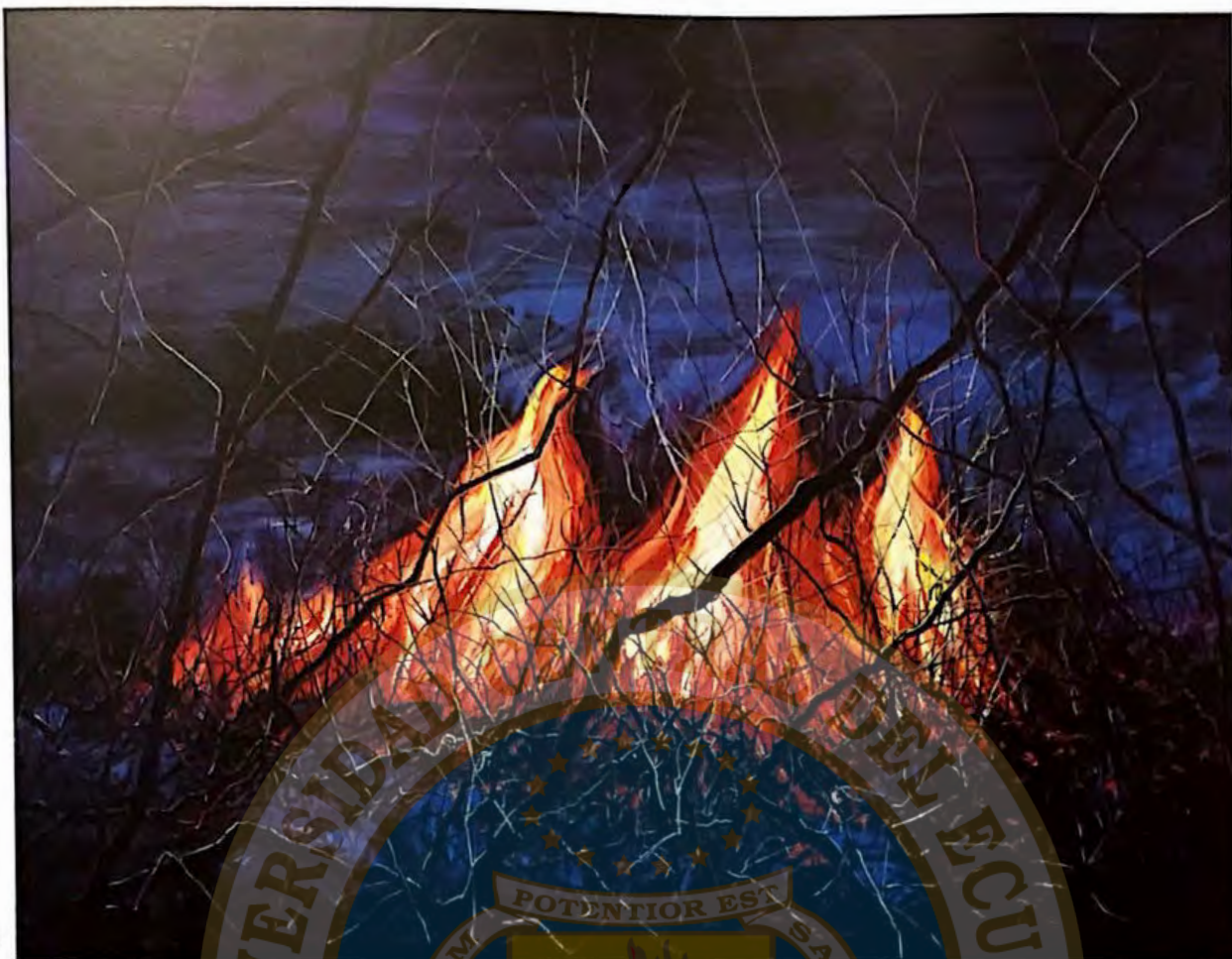
- 4 Untitled 08-4-8, 2008, oil on canvas (on two panels), 260 x 360 cm
- 5 The Tiger, 2011, oil on canvas, 240 x 350 cm

«Se a representação estiver muito próxima do objeto, poderá parecer rígida. Se o seu início estiver distante da vida, torna-se falsa. Portanto, a perfeição oscila entre a "semelhança" e a "não semelhança", o abstrato e o concreto, o cheio e o vazio.»

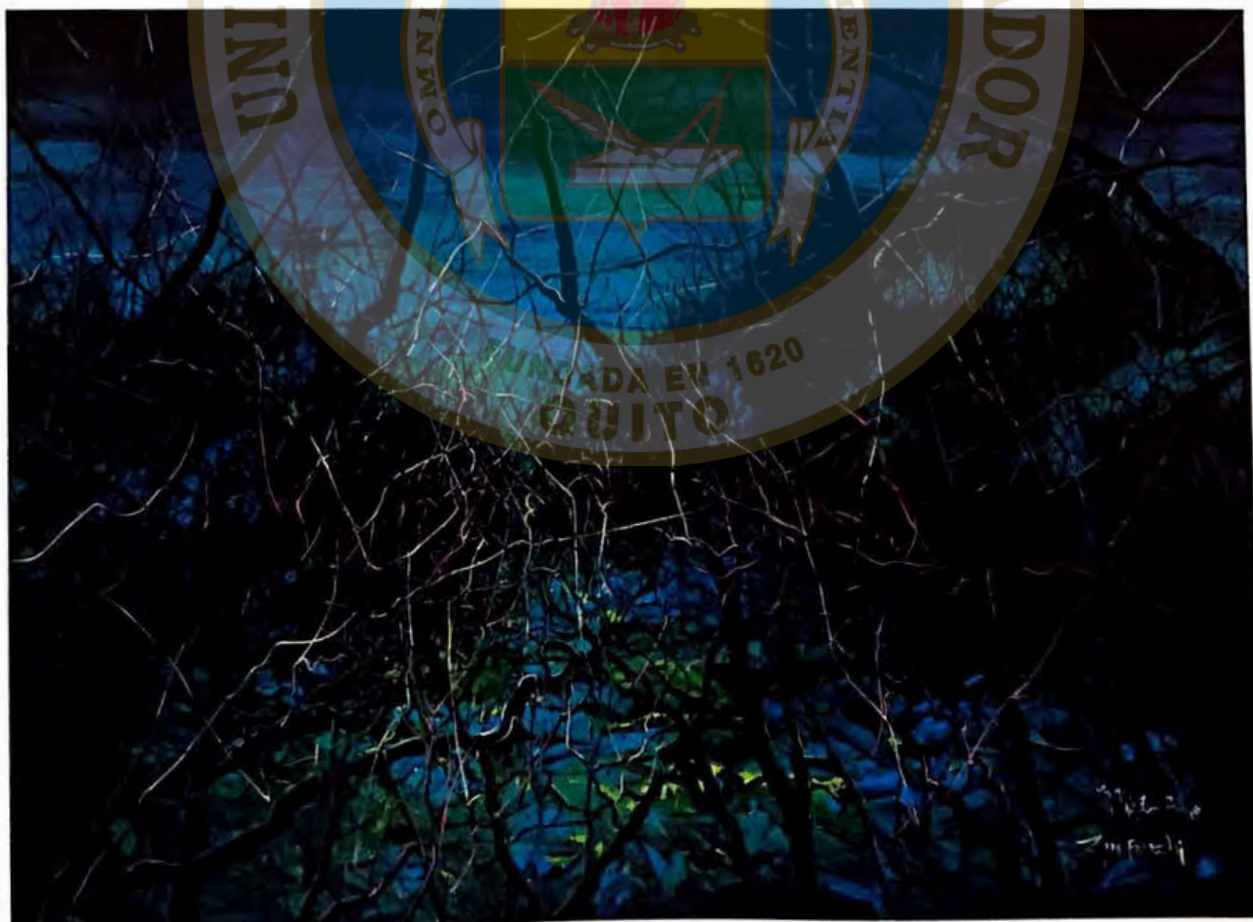
«Si la representación es demasiado fiel al objeto, este puede parecer rígido. Si se aleja demasiado de la vida, puede convertirse en una falsificación. La perfección, por tanto, oscila entre "similitud" y "no similitud", entre la calidad de abstracto y concreto, de lleno y vacío.»



3



4











SPECIAL
FEATURE
EASTERN
ASIA



Art Now China

Reinventando el juego del arte

de Karen Smith

Made in China

Corre el fin del mes de junio en Shanghai y, a pesar del calor que hace en la calle, la actividad en el amplio estudio de Madeln Company crece a medida que se acerca la fecha para la celebración de la Trienal Asia-Pacífico de Arte Contemporáneo que se inaugurará en diciembre en Brisbane (Australia). Aún faltan tres meses para acudir a la cita, pero incluso teniendo en cuenta la velocidad de producción en China y la mentalidad de improvisar y hacer las cosas en el último minuto de muchos artistas, el proyecto de concluir tamaña obra resulta, cuando menos, ambicioso. Entre las manos de un equipo de industriosas muchachas centellea el acero de tijeras y agujas mientras trabajan en la monumental escultura blanda que cuelga de la pared. Los diversos miembros de Madeln son indiferentes al trajín: el grupo está intentando reinventar el juego del arte, y este gigantesco collage montado en el atelier de imágenes sobre tejidos —Madeln tiene numerosos estudios— es solo uno de los caminos que sigue para lograrlo.

«El concepto surgió como desafío y actualización de los estándares del modelo de creación artística contemporáneo, del sistema de coleccionismo y consumo, así como de todo lo relacionado con la autoría —explican en la publicidad oficial—. Por eso, los criterios para juzgar las obras de arte basados en parámetros individuales se han quebrado.» Madeln rechaza la «base individual» para todo lo relacionado con el proceso de creación artística al adoptar la estructura de una compañía formada por una tropa de artesanos contratados, muchos de los cuales son a su vez jóvenes aspirantes a artistas, y sus miembros trabajan como lo hacían las compañías tecnológicas de San Fernando Valley en la década de 1990, pasando el rato, divirtiéndose y charlando hasta que surja una idea brillante. Y hasta ahora, esta estrategia ha cosechado un enorme éxito en lo referente a atención, aclamación y demanda.

Madeln surgió en 2009 de la mano del artista conceptual Xu Zhen, nacido en 1977, y ya hacia 1997 la más notoria figura de su generación. Su influencia como creador de tendencias hizo resurgir una actividad colectiva que ha producido algunos de los proyectos, exposiciones y obras más interesantes de los últimos años. Grupos como Green School, Double Fly, Museum of Unknown, GUEST, Hexie Baroque o Irrelevant Commission, que irrumpieron en escena cada uno con al menos un artista famoso, si no más, han sido responsables de algunos de los más felices encuentros con el arte reciente. Frente a la presión que el

mercado ejerce en la carrera de los artistas individuales, la afiliación a un grupo se considera un refugio por la seguridad que proporciona el colectivo y, por tanto, un espacio de libertad creativa.

Los grupos de artistas fueron un fenómeno en la China de las décadas de 1980 y 1990 en gran medida por la obvia necesidad de los miembros de la vanguardia de contar con una red de apoyo en una sociedad que los aislaba o los marginaba insidiosamente. De una forma calmada, Madeln ha provocado un nuevo tipo de rebelión ilustrativa de la actitud de una joven generación emergente que solo ha conocido China como una potencia en auge, como una sociedad en plena modernización que empieza a ofuscar la versión vieja ideológicamente dominada y constreñida en una camisa de fuerza política. Entre los ejemplos de una nueva dinámica con su correspondiente orientación social y cultural se incluyen pintores como Jia Aili, quien casi en solitario ha vuelto a otorgar a la pintura una vida y un vigor sistemáticamente denegados por generaciones anteriores (en particular en la década de 1990), artistas de instalaciones como Zhao Yao, que gusta de coloridas y caprichosas yuxtaposiciones de objetos y texturas acompañas de sonido, y videógrafos de la talla de Jin Shan, cuyas secuencias filmadas toman firmemente el pulso a su época. También existe un gran número de artistas femeninas, entre las que destacan Lu Yang y Ma Qiusha. La fascinación de Lu por la ciencia se expresa en un amor por el video de estilo MTV que combina con elementos de la pintura tradicional china. La serie compuesta por videos y pinturas a la tinta, *The Anatomy of Rage* (2011), es un excelente ejemplo de la nueva y estridente osadía intelectual que caracteriza a esta generación. Eso lo ponen de manifiesto de diferente manera otros artistas multimedia como Ma Qiusha, cuya obra *Ali My Sharpness Comes from Your Hardness* (2011) muestra a la artista sentada en el maletero de un coche con los pies colgando, formando sombras sobre el asfalto con las cuchillas de los patines de hielo que lleva calzados.

Un escenario completamente nuevo

En lo que al arte contemporáneo se refiere, en China se ha logrado mucho en poco tiempo: solo hace treinta años que la República Popular se ha empezado a abrir al mundo y el comunismo radical se ido ha transformando en un socialismo con características específicas locales. En ese periodo de tiempo, China ha crecido a un ritmo que solo puede conseguir una nación absolutamente motivada



Left: **Ma Desheng**, co-founder of the Stars Group, speaking to protesters in front of the Municipal Government building, Beijing, 1979. Photo Liu Heung Shing

Pages 474–475: **MadeIn Company's** fabric studio, Shanghai, 2012. Photo Karen Smith

Page 476: **GUEST, Magician**, 2012, mixed media, ca. 185 x 160 x 80 cm. Installation view, Curated by MadeIn Company: **GUEST, Standing on the Shoulders of Little Clowns**, Ullens Center for Contemporary Art, Beijing, 2012

por la voluntad de ser tomada en serio a escala global. Claro está que el proceso se ha visto favorecido por la masiva población que constituye un recurso de energía inagotable. Lo mismo se puede decir del mundo del arte, en el que tanto la voluntad como los recursos humanos son fuerzas que se deben tener en cuenta.

El primer indicio del nuevo arte —como un movimiento opuesto al realismo socialista legado de Mao— surgió en los primeros años tras la desaparición del líder, ya en 1978 con la formación de las Estrellas, un grupo de artistas independientes entre los que se contaban el joven Ai Weiwei. Eran en su mayoría artistas autodidactas «proletarios», si bien muchos de ellos provenían de familias sofisticadas por su posición social o por su ilustre abolengo anterior al régimen uniformador de Mao Zedong, lo que les permitió adquirir un sentido de la cultura y el arte del pasado. Si bien las acciones de las Estrellas fueron el catalizador, debido a que la educación en China es un valor esencial en la tradición cultural, cuando la apertura y las reformas rompieron las estructuras de la ideología maoísta, naturalmente correspondió a los graduados en las academias de arte nacionales el iniciar nuevas metodologías y propuestas artísticas locales. Sus esfuerzos colectivos lograron el nacimiento de una «new wave» que se suele fijar hacia 1985, una nueva ola de ideales modernos, sacada adelante por la libertad que experimentaban entonces los jóvenes artistas. Su voluntad de probar cosas nuevas y su escaso miedo al fracaso se reflejaban en su entusiasmo por el debate y por cambiar el mundo. Al final de la década, el nuevo movimiento artístico que habían creado se había convertido en una sedicente «vanguardia».

Fuera de China, la primera muestra de esta nueva y radical escena se vio en París, donde en 1989 tres figuras líderes —Huang Yong Ping y Yang Jiechang, ambos residentes en París, y Gu Dexin, con sede en Pekín— participaron en la exposición seminal «Magiciens de la Terre» en el Centro Pompidou, la primera de este tipo que incluía artistas de las llamadas «culturas del Tercer Mundo». Pero fue en 1993, con la selección de un puñado de artistas para la 45.ª Bienal de Venecia, cuando el historiador del arte Yin Jínan anunció con regocijo y no sin malicia que los chinos por fin se habían «unido al acervo genético de la comunidad de arte global».

En su debut veneciano, fueron los estilos del realismo cínico y el pop político, ambos surgidos a principios de la década de 1990, los que se sincronizaron con el público. En contenido y forma, esos movimientos aparecieron para hacer una importante exposición de la forma de pensar y la actitud emocional de la generación de artistas vinculada al descontento resultante de la represión de las protestas de la Plaza de Tiananmen el 4 de junio de 1989. Pero estas dos «escuelas» no abarcaban todo lo que estaba sucediendo. Asimismo se estaba asistiendo al auge del arte del performance y las prácticas conceptuales —documentado en tres volúmenes de una revista clandestina producida por Ai Weiwei a mediados de la década de 1990—, la madurez del arte del video y de la fotografía y el nacimiento de un nuevo género de happenings artísticos concebidos por jóvenes artistas emergentes. La década de 1990 veía abrirse y llegar a la madurez el capullo del arte chino.

En Pekín, los artistas formaban parte de un colectivo creativo más amplio que incluía directores de cine, músicos, performers de vanguardia y poetas. Su estilo de vida y sus propuestas artísticas respondían al ambiente sociopolítico. Un ejemplo es el colectivo East Village, surgido en una pequeña localidad a las afueras de Pekín en 1993. El grupo alcanzó la fama por los happenings en los que envolvían el cuerpo humano, sobre todo el de su líder Zhang Huan, quien encontraba en la desnudez la forma de expresión directa para explicar las complejidades del tiempo. Su obra más conocida, *12 Square Metres* (1994), consistía en untarse la piel con miel y entrañas de pescado y luego sentarse en un retrete público inundo lleno de moscas.

A finales de la década de 1990, el mundo del arte había adquirido ya un carácter altamente experimental, en algunos casos casi estrafalario. El grupo de artistas de la joven generación Post-Sense Sensibility, entre los que se encontraba Yang Fudong, que estaba liderado por el innovador iconoclasta Qiu Zhijie, produjo un arte con colaboraciones espeluznantes imbuidas de la delirante energía de la juventud que daba libertad a los artistas para experimentar vías extraordinarias y catalizadoras. Las exposiciones podían incluir una maleta llena de ratones, gente acurrucada debajo de una mesa asomando la cabeza por agujeros, proyecciones de video acompañados de penetrantes sonidos o una tinaja llena de tomates maduros para lanzarlos a un artista que oscilaba colgado sobre las cabezas



Right Entrance to the Caochangdi artist village, Beijing, 2012. Photo Liu Heung Shing

del público. Casi todos los participantes de esos inusuales eventos llegaron a convertirse en artistas líderes de su generación.

Alors La Chine?

Cuando, en 2003, el Centro Georges Pompidou de París inauguró una exposición «Alors, la Chine?» para aficionados a un arte más informal, el arte y China no eran especialmente buenos amigos. La exposición era una colaboración pionera entre los Ministerios de Cultura de París y Pekín con motivo del Año de la Cultura China en Francia. Las autoridades chinas habían hecho un valiente intento de avanzar en una dirección inequívocamente contemporánea: los pellejos de oveja de Yang Maoyuan, teñidos de azul y amarillo e inflados como psicodélicas pelotas boti-boti, eran solo una de las obras experimentales expuestas. El beneplácito de las instituciones gubernamentales nunca ha sido una característica de las corrientes vanguardistas. Y además en 2003 parecía improbable que el régimen chino, ideológicamente tan rígido, prestara su apoyo a la expresión artística más puntera, pero eso fue precisamente lo que ocurrió. La exposición «Alors, la Chine?» marcó el inicio de un cambio en la actitud oficial hacia los artistas contemporáneos. Y si bien el Gobierno aún gestiona en ocasiones la expresión de la cultura y la vanguardia con poca delicadeza o incluso con torpeza, la aceptación del arte contemporáneo como un hecho inherente a la vida moderna es una actitud precursora derivada de la reciente política de cambios, y regula así un campo en el que, hoy por hoy, parece que se va a tolerar todo.

Pero el cambio más importante se había anunciado a sí mismo pocos años antes de la celebración de «Alors, la Chine?» con el enorme auge de las escuelas de arte en 2000, cuando la oleada de matriculas pasó de unos pocos cientos a varios miles, y las facultades doblaron o incluso triplicaron su capacidad para poder acoger al gran número de estudiantes. Así surgió una política oficial de la industria de la cultura implementada en 2003, que entre otras cosas propició la proliferación de los distritos de arte autónomos. Esto fomentó al nacimiento de zonas como el Distrito Artístico 798 de Pekín y el M50 de Shanghai, que hoy en día son centros de referencia para la comunidad artística y para cualquiera que desee tener una visión del espectro de arte actual de estas ciudades. La creación de este tipo de zonas fue paralela al

programa de construcción de museos —algunas fuentes hablan de casi 400 terminados solo en 2011— con tal plan, Pekín desea contar, entre otras cosas, con un edificio especialmente construido para acoger una institución de arte contemporáneo. Este museo será diseñado por uno de tres finalistas del concurso —Frank Gehry, Zaha Hadid o Jean Nouvel— y se levantará al norte del icónico estadio olímpico Nido de Pájaro. Asimismo, el nuevo y extravagante Museo de Arte Contemporáneo de Shanghai, acondicionado en una central eléctrica reconvertida situada en los bancos del río Huangpu desde hace más de 100 años, se inauguró en otoño de 2012.

La primera década del siglo XXI ha sido un amplio campo abierto de creatividad, particularmente entre artistas jóvenes —el relevo a los fundadores de Madeln— conocidos en China como la Generación post-1980: hijos únicos, mimados y consentidos, constreñidos y presionados por la educación, pero poseedores de una cultura joven de la que carecieron sus padres. Esta generación ha crecido en una atmósfera más abierta y políticamente no tan caústica. Sus miembros son más cosmopolitas: beben café y no té, prefieren el hip-hop americano o los grupos indie al pop cantonés, la moda a las marcas determinadas. Tienen confianza en sí mismos, son idealistas de una forma nihilista y vulnerable, y orgullosamente patrióticos. Cuando miran al mundo se consideran iguales y no los parientes pobres. La globalización del arte ha provocado una fuerza poderosamente homogeneizadora. Los artistas chinos actuales se sienten cómodos trabajando con videos e instalaciones, ready-mades y pintura al óleo, y la inmensa mayoría de sus obras contienen pocos motivos chinos visibles; en lugar de ello están ligadas a las circunstancias socioculturales locales, quizás difíciles de leer fuera de contexto, pero llenas de sentido en él. Todos los artistas trabajan dentro de los estrictos límites de una férrea autoridad política que, por lo que parece al tener en cuenta el dramático auge del arte chino tanto en el ámbito doméstico como internacional, no es tan mala para los artistas a ella sometidos. Carreras enteras han tenido éxito en este marco político. Pero si bien la ideología política bajo la que maduró la primera generación de artistas pierde importancia como fuerza primaria en la vida diaria, China aún produce artistas con espíritu de la época y un rico espectro de asuntos candentes que defender, como bien ha demostrado el artista provocador por excelencia,



Left: Gu Dexin at his Beijing home, 1999. Photo Liu Heung Shing

Top right: Ullens Center for Contemporary Art (UCCA), 798 Art District, Beijing, 2012. Photo Liu Heung Shing

Bottom right: Installation view, Gu Dexin: *The Important Thing Is Not the Meat*, Ullens Center for Contemporary Art, Beijing 2012. In the foreground, the UCCA's artistic director Philip Tinari. Photo Liu Heung Shing

Al Weiwei. Este creador no es el único que ha influido en el momento chino de forma efectiva o convincente, pero sí lo ha hecho más públicamente que la mayoría. Al dar respuesta a los problemas de la vida, en su calidad de artista condicionado por un contexto sociopolítico que a su vez demanda una nueva actitud ante los problemas, se ha situado en el corazón del arte contemporáneo en China.

¿Dónde está el arte?

China conserva su particular marco distintivo de exposición, promoción y preservación del arte contemporáneo. Nunca se va a metamorfosear en un calco de Occidente; las peculiaridades culturales locales prevalecerán. Dicho esto, en muchos sentidos esto es una especie de sueño hecho realidad. Ciertamente, los artistas de la generación pionera, surgida en la década de 1980, se curtieron en tiempos de dureza económica cuando no había mercado para el arte contemporáneo de China, ni dentro ni fuera del país, y los locales públicos de muestra les estaban vetados. En los últimos años, a pesar de la multiplicación de espacios por el mesurado grado de aceptación oficial del arte por parte de las autoridades gracias a la política de la industria cultural, no siempre es sencillo ver el arte donde debería encontrarse. Una gran parte de los nuevos museos están vacíos o solo se abren esporádicamente para exposiciones concretas. Las zonas artísticas como 798 o M50 con su espectro de galerías comerciales, junto con museos privados como el Minsheng Art Museum de Shanghái, el Today Art Museum de Pekín y el OCT Contemporary Art Terminal de Shenzhen están en activo de un modo más cohesivo que las salas gubernamentales. Asimismo estas zonas artísticas ofrecen un espacio para obras desafiantes que nunca gozarían del beneplácito estatal: los videos del taiwanés Chen Chieh-jen *Empire's Borders I y II* (2008-2010) que tratan de las relaciones de Taiwán con el continente chino son un buen ejemplo. Así, cabe decir que si China hubiese sido «normal», es decir, más parecida al mundo occidental, habría habido pocos incentivos para que artistas y comisarios encontraran iniciativas y espacios alternativos.

Desde su inauguración en 2007, el Ullens Center for Contemporary Art de Pekín ha sido un punto de referencia local, pero aunque inició su andadura con mucha pompa, enseguida se encontró con múltiples

problemas. En 2011, antes del nombramiento del actual (tercer) director artístico, Philip Tinari, el fundador Guy Ullens parecía encontrarse ante una encrucijada sin salida. Fue entonces cuando vendió una parte significativa de su colección: obras importantes de las décadas de 1980 y 1990. La inyección de fondos salvó este proyecto sin precedentes en China. Y si bien el UCCA continúa siendo un modelo de referencia, esto cambiará cuando diversos coleccionistas chinos completen proyectos rivales en los próximos años.

La modernización, la apertura son hechos cotidianos en China. Sin embargo, cabe preguntarse por el beneficiario de esta proliferación de producción artística. La evolución del arte contemporáneo asiático en la última década ha ido ligada en buena medida a los mercados, las subastas y los coleccionistas privados. Con todo, el gran interés que despierta Hong Kong en el mundo del arte puede que no obedezca tanto al éxito de la Feria de Arte de Hong Kong Art, que a partir de 2013 se llamará Art Basel Hong Kong, como a la respuesta de la ciudad ante las carencias de China. Hoy por hoy hay escasez de comisarios y directores de museo profesionales, y también de jóvenes con conocimientos en historia del arte, teoría moderna, mercado o administración artística. En Hong Kong, la presencia del complejo M+, un eficiente modelo de referencia internacional, es razón suficiente para el optimismo, especialmente con el anuncio en 2012 de que la institución tendrá el privilegio de albergar la vasta colección Uli Sigg, la más amplia recopilación de arte chino contemporáneo desde finales de la década de 1980. Está previsto que el M+ se inaugure en 2017, lo que proporciona a los directores de museos chinos y a la nueva generación de comisarios el margen de unos pocos años para formar un sistema por sí mismos. Mientras, el arte contemporáneo chino seguirá con su imparable auge.

¹ Yin Jinan, *Knocking the Door Alone: The Mainstream of Contemporary Chinese Art* (Pekín: Publishing House for Life Reading Knowledge, oct. 1993) pág. 17.

² Jane Perlez, «China Extends Reach into International Arts», *New York Times*, 23 de abril de 2012. «El año pasado se construyeron 296 museos en toda China según Chen Jianming, vicepresidente de la Sociedad China de Museos y director del Museo Provincial de Hunan».





Art Now Cina

La reinvenzione del gioco dell'arte

di Karen Smith

Made in China

È fine giugno a Shanghai, fuori l'aria è caldissima, e l'atmosfera nel vasto studio della Madeln Company è ancora più rovente: si sta infatti avvicinando la scadenza per la Triennale dell'Arte Contemporanea dell'Asia-Pacifico che aprirà a dicembre a Brisbane, Australia. Mancano ancora tre mesi, ma nonostante la velocità di produzione in Cina e il fatto che molti artisti qui amino lavorare sotto fortissima pressione, il completamento del grande pezzo in costruzione sembra un obiettivo ambizioso. Le mani operose di una squadra di giovani donne scintillano dei bagliori dell'acciaio di aghi e forbici mentre lavorano su un monumentale arazzo, una scultura morbida da appendere al muro. I vari esponenti di Madeln mostrano nonchalance: Madeln sta reinventando il gioco dell'arte, e questo enorme montaggio-collage nello studio delle pitture su stoffa (gli studi della Madeln sono numerosi) è soltanto uno dei moltissimi modi adottati dal Gruppo per raggiungere questo obiettivo.

«Le idee hanno cominciato a sfidare e ad aggiornare gli standard del modello di creazione artistica contemporaneo nel sistema del collezionismo e della fruizione, nonché nelle questioni collegate all'autore», annuncia la pubblicazione ufficiale. «Pertanto, si sono spezzati i criteri di giudizio sulle opere d'arte costruite su base individuale.» Madeln intende dimostrare che la «base individuale» non ha niente a che fare con il processo di creazione dell'arte, e per questo è strutturata come un'azienda che assume un piccolo esercito di artigiani, molti dei quali giovani aspiranti artisti, che lavorano come presso una società tecnologica della San Fernando Valley degli anni Novanta, uscendo a divertirsi e a far due chiacchiere finché non emerge qualche idea brillante. Finora, questa strategia ha raccolto enorme successo, in termini di attenzione, di plauso e di domanda.

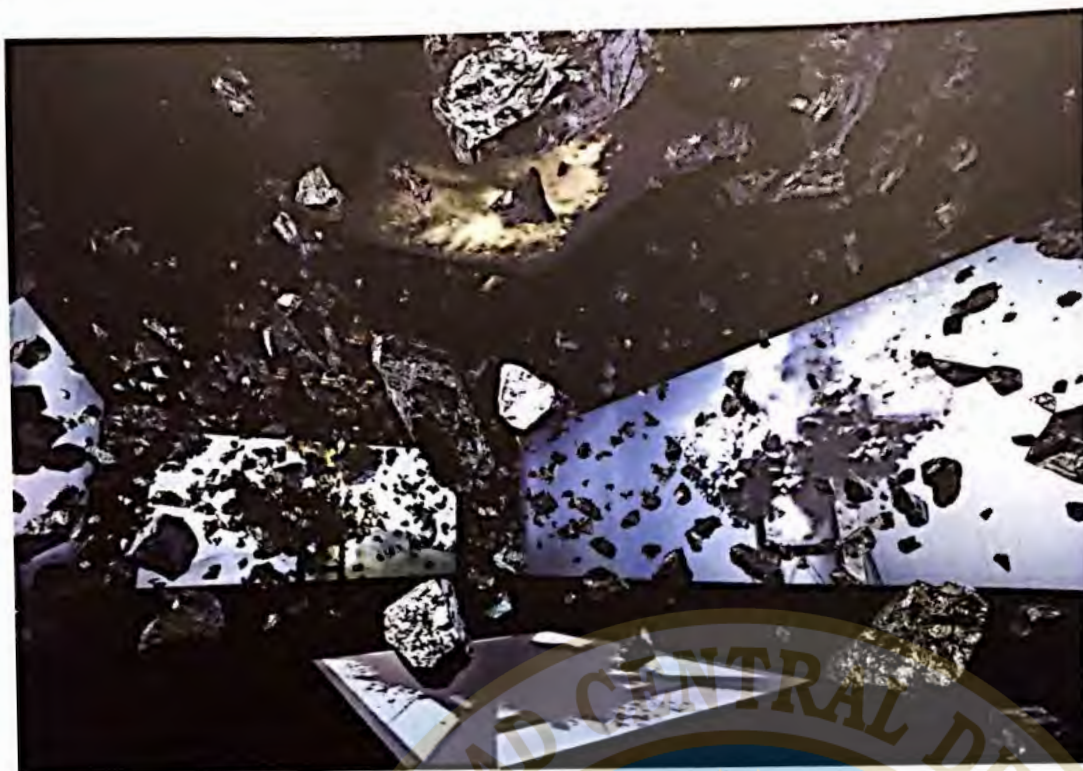
Madeln è stata creata nel 2009 dall'artista concettuale Xu Zhen, che è nato nel 1977 e che nel 1997 era già il personaggio più famoso della sua generazione. Il suo ruolo di icona del gusto ha ispirato una nuova ondata di attività di gruppo, che ha fruttato alcuni dei progetti espositivi e delle opere d'arte più interessanti degli ultimi anni. Sono emersi gruppi come Green School, Double Fly, Museum of Unknown, QUEST, Hexie Baroque e Irrelevant Commission, ognuno con almeno un artista famoso, che hanno creato alcuni dei più piacevoli incontri con l'arte degli ultimi anni. L'affiliazione a un gruppo è

vista come un santuario contro la pressione che il mercato dominato dalla domanda esercita sulle carriere individuali; ritirandosi sulla sicurezza del numero, si apre un campo di libertà creativa.

I gruppi di artisti erano stati un fenomeno importante in Cina negli anni Ottanta e Novanta, per ovvi motivi legati alla necessità degli artisti di avanguardia di avere un sostegno all'interno di una società che li isolava o emarginava insidiosamente. Eppure, Madeln ha scatenato un nuovo tipo di ribellione, che illustra gli atteggiamenti di una generazione che conosce la Cina solo come potenza emergente, una società modernizzatrice che ha in gran parte offuscato la vecchia immagine a predominio ideologico che li costringeva in una camicia di forza politica. Esempi della nuova dinamica, con i suoi orientamenti sociali e culturali, sono pittori come Jia Aili che, quasi da solo, ha ridato alla pittura una vita e un vigore sistematicamente rifiutati dalle generazioni precedenti (in particolare negli anni Novanta); artisti di installazioni come Zhao Yao, che ama giustapposizioni colorate e giocose di oggetti e di texture che comprendono anche componenti sonore, e di videografi come Jin Shan, le cui sequenze filmate rispecchiano accuratamente lo spirito dei tempi. Include anche un buon numero di donne artiste, come Yang Lu e Ma Qiusha. Lu mescola il suo amore per la scienza con quello per i video in stile MTV, nonché con elementi della pittura tradizionale cinese. Una delle sue combinazioni tra video e pittura ad inchiostro, *The Anatomy of Rage* (2011) è un ottimo esempio della stridente bravura neointellettuale tipica di questa generazione. Lo stesso si rileva, in modi diversi, in altri artisti multimediali come Ma Qiusha, il cui *All My Sharpness Comes from Your Hardness* (2011) vede l'artista seduta con i piedi che sporgono dal bagagliaio di un'auto mentre affila le lame dei pattini da ghiaccio che indosserà sulla pista.

Un contesto completamente nuovo

Per quanto riguarda l'arte contemporanea in Cina, si è conseguito molto in breve tempo: sono passati solo trent'anni da quando la Repubblica Popolare ha cominciato ad aprirsi al mondo e ha scambiato il comunismo tout-court con il 'socialismo con caratteristiche cinesi'. Da allora, la Cina è cresciuta ad un ritmo che solo una nazione molto motivata dalla volontà di essere presa sul serio sulla scena mondiale può raggiungere e che può attingere a una popolazione



Left Zhan Wang, *My Personal Universe*, sculpture and video installation, Ullens Center for Contemporary Art, Beijing, 2011

Page 482 A painted-bronze dinosaur sculpture by Sui Jianguo in front of the Ullens Center for Contemporary Art, Beijing, 2012. Photo Liu Heung Shing

enorme come risorsa inesauribile di energia. Lo stesso vale per il mondo dell'arte, in cui la volontà e la manodopera sono forze da non sottovalutare.

I primi embrioni di un'arte nuova, in contrasto con il retaggio del realismo socialista lasciato da Mao, si sono riscontrati nei primi anni del dopo-Mao, a partire dal 1978, anno di formazione delle Stelle, un gruppo indipendente di artisti, a cui Ai Weiwei era affiliato da giovane. Si trattava in gran parte di 'artisti lavoratori' autodidatti, anche se molti venivano da famiglie sofisticate, per posizione sociale oppure per un passato illustre precedente all'appiattimento voluto da Mao Zedong, e avevano pertanto assorbito dai genitori il senso della cultura e dell'arte del passato. Anche se l'azione delle Stelle ebbe un ruolo catalizzatore, in Cina l'istruzione è un valore fondamentale delle tradizioni culturali; pertanto, non appena l'era di apertura e di riforma prese le distanze dalle restrizioni ideologiche di Mao, fu naturale che toccasse ai laureati delle Accademie d'arte della nazione avviare nuove metodologie e nuovi approcci. I loro sforzi collettivi sfociarono in una 'new wave', che si considera nata nel 1985: una nuova ondata di ideali moderni, sostenuta dalla libertà che i giovani artisti stavano vivendo. La loro disponibilità a provare tutto senza timore di fallire si accompagnava al loro entusiasmo per il dibattito e la loro voglia di cambiare il mondo. Alla fine di quel decennio, il nuovo movimento artistico da loro lanciato si autodefiniva «avanguardia».

Fuori dalla Cina, il primo segnale di questo cambiamento radicale si ebbe a Parigi nel 1989, quando tre figure di spicco, Huang Yong Ping e Yang Jiechang, entrambi residenti a Parigi, e Gu Dexin da Pechino, parteciparono all'importantissima mostra 'Magiciens de la Terre' al Centro Pompidou, la prima esposizione che includeva artisti delle cosiddette culture terzomondiste. Ma fu nel 1993, quando un po' più di una decina di artisti partecipò alla 45ª Biennale di Venezia, che lo storico dell'arte Yin Jinnan annunciò con entusiasmo che gli artisti cinesi si erano finalmente «uniti al pool genetico della comunità artistica globale».

In occasione del debutto veneziano furono gli stili del realismo cinico e del pop politico, entrambi emersi nei primi anni Novanta, a colpire di più il pubblico internazionale. Nel contenuto e nella forma, sembrava che questi stili volessero fare una dichiarazione importante riguardo la mentalità e gli atteggiamenti emotivi della generazione degli artisti, quelli legati alla disaffezione che aveva portato il 4 giugno

e alla repressione delle proteste di piazza Tienanmen nel 1989. Ma nessuna di queste due 'scuole' esauriva ciò che stava accadendo. C'era anche la diffusione della performance art e dell'arte concettuale, documentata nei tre volumi di una rivista underground pubblicata da Ai Weiwei a metà degli anni Novanta; c'era la maturazione della video arte e della fotografia; e c'era un nuovo genere di happening lanciato da giovani artisti emergenti. Gli anni Novanta hanno visto giungere a maturità l'arte della Cina.

A Pechino, gli artisti facevano parte di una più ampia comunità di persone creative che includeva registi, musicisti, artisti dell'avanguardia e poeti. Il loro stile di vita e i loro approcci all'arte rispecchiavano il contesto socio-politico: ne è esempio il collettivo East Village, situato in un villaggio alla periferia di Pechino nel 1993. Tale gruppo divenne famoso per gli happening che coinvolgevano il corpo, in particolare quello del suo leader Zhang Huan, che trovava nella nudità il modo più diretto per esprimere la complessità dell'epoca. La sua opera più nota, *12 Square Metres* (1994), lo vedeva coprirsi di miele e interiora di pesce e poi sedersi in una toilette pubblica sporca e brulicante di mosche.

Alla fine degli anni Novanta, l'ambiente artistico era diventato altamente sperimentale, in alcuni casi in modo stravagante. Il gruppo di giovani artisti denominato Post-Sense Sensibility, di cui faceva parte Yang Fudong, e che era guidato dall'iconoclasta innovativo Qiu Zhijie, produceva arte nell'ambito di collaborazioni da cardiopalma, pervase dell'energia delirante della gioventù che rendeva gli artisti liberi di sperimentare in modi tanto straordinari quanto catalizzanti. Le mostre potevano comprendere una valigia piena di topi, persone accovacciate sotto un tavolo con la testa che spuntava da fuori sul ripiano, proiezioni video e sonore altamente invasive o una vasca piena di pomodori maturi da scagliare contro un artista che si trovava su un'altalena sospesa sopra la testa del pubblico. Quasi tutti coloro che parteciparono a questi insoliti eventi erano destinati a diventare importanti artisti della loro generazione.

Alors, la Chine?

Nel 2003, quando il Centro Georges Pompidou di Parigi inaugurò una mostra dal titolo 'Alors, la Chine?', la maggior parte degli appassionati d'arte dilettanti non sapeva nemmeno che l'arte e la



Right **Ma Qiusha**, *All My Sharpness Comes from Your Hardness*, 2011, single-channel video, 25 min 29 sec. Installation view, Ullens Center for Contemporary Art, Beijing, 2011

Cina fossero in qualche modo due termini conciliabili. La mostra rappresentò un innovativo progetto di collaborazione tra i Ministeri della Cultura di Parigi e di Pechino in occasione dell'Anno della cultura cinese in Francia. Il Ministero cinese della Cultura fece un coraggioso tentativo di presentare un volto inequivocabilmente contemporaneo: le pelli di pecora tinte di blu e giallo e gonfiate come psichedelici palloncini spaziali di Yang Maoyuan erano solo una delle opere sperimentali messe in mostra. Ottenere il sostegno delle istituzioni governative è di rado uno dei punti forti di un movimento d'avanguardia. Nel 2003, sembrava improbabile che il regime rigidamente ideologico della Cina potesse appoggiare espressioni artistiche d'avanguardia, ma in questa occasione accadde. 'Alors, la Chine?' segnò l'inizio di un cambiamento negli atteggiamenti ufficiali nei confronti degli artisti contemporanei. Il governo affronta ancora la cultura e il modo di esprimersi contemporanei con disagio e una certa goffaggine, ma l'accettazione dell'arte contemporanea come dato di fatto della vita moderna è un potente motore dei recenti cambiamenti politici, che hanno regolamentato un settore in cui, fino al momento in questione, ciascun artista cercava più che altro di creare facendola franca.

Il grande cambiamento era stato annunciato pochi anni prima di 'Alors, la Chine?' con la massiccia espansione delle scuole d'arte cinesi nel 2000, quando il numero di allievi di alcune facoltà passò da poche centinaia a diverse migliaia e le strutture raddoppiarono o addirittura triplicarono per ospitare il cospicuo corpo studentesco. In seguito, a partire dal 2003, venne attuata una nuova politica dell'industria culturale, nell'ambito della quale si consentì la proliferazione di distretti d'arte autonomi. Ciò incoraggiò aree come il Distretto dell'Arte 798 a Pechino e l'M50 a Shanghai, che oggi rappresentano i punti focali per la comunità dell'arte e per chiunque voglia vedere un ventaglio dell'arte contemporanea in queste città. La creazione di zone dell'arte andò di pari passo con un programma di costruzione di musei (secondo una fonte, ben 400 edifici sono stati completati nel solo 2011)² nel cui ambito Pechino otterrà un istituto d'arte contemporanea progettato appositamente da uno di tre finalisti: Frank Gehry, Zaha Hadid e Jean Nouvel. Tale museo sorgerà a nord del famosissimo Stadio Olimpico a Nido d'Uccello. Nell'autunno del 2012, per contro, è stato inaugurato lo stravagante

Museo di Arte Contemporanea della Cina a Shanghai, collocato in un'ex centrale elettrica presente da oltre cent'anni sulle rive del fiume Huangpu.

Il primo decennio del XXI secolo è un campo aperto per la creatività, soprattutto tra i giovani artisti della generazione successiva a quella dei fondatori di Madein, conosciuta in Cina come la generazione del post-1980: figli unici, viziati, coccolati, tenuti sotto una campana di vetro e sottoposti alla pressione dell'istruzione, ma provvisti di una cultura giovanile che mancava ai loro predecessori. Questa generazione è cresciuta in un ambiente più aperto, politicamente meno repressivo. I suoi membri sono più cosmopoliti, propensi a bere più caffè che tè, a preferire i complessi hip-hop e indie americani al cantopop, a seguire la moda piuttosto che aderire semplicemente al brand. Sono sicuri di sé ma anche idealisti in modo nichilista e vulnerabile, e sono orgogliosamente patriottici. Nel guardare il resto del mondo si considerano alla pari, non si vedono come i cugini poveri. La globalizzazione dell'arte si è dimostrata una forza potente di omogeneizzazione. Gli artisti cinesi di oggi si trovano a proprio agio a lavorare con i video e le installazioni, il ready-made e la pittura a olio e la stragrande maggioranza delle opere contiene ben pochi disegni cinesi visibili; tuttora, però, sono legati a circostanze socio-culturali tipicamente locali che potrebbero essere di difficile lettura fuori di tale contesto, ma hanno un significato chiarissimo al suo interno. Tutti gli artisti lavorano entro i limiti posti da una potente autorità politica che, a fronte della notevolissima crescita dell'arte cinese sul mercato interno e internazionale, non sembra un male poi tanto grande per gli artisti che vivono sotto la sua egida. Alcuni hanno basato tutta la propria carriera sul sostegno del quadro politico. Ma anche se l'ideologia politica sotto la quale la prima generazione di artisti è maturata non è più tanto pervasiva nella vita quotidiana, la Cina offre ancora ai suoi artisti un dinamico spirito dei tempi e una vasta gamma di temi scottanti da contestare, come l'artista-provocatore di punta Ai Weiwei ha dimostrato tanto bene. Weiwei non è l'unico artista a sfruttare in modo efficace o incisivo l'impulso cinese, ma lo fa più pubblicamente di altri. Rispondere ai problemi della vita, come essi sono proposti dallo specifico contesto socio-politico che richiede esso stesso un nuovo modo di porsi i problemi, è al centro dell'arte contemporanea in Cina.



Left Jia Aili, *Hallelujah*, 2012. Installation view, Platform China, Hong Kong, 2012. Photo Liu Heung Shing

Right Lu Yang, *Wrathful King Kong* Core: X-ray Mode, 2011, light box, 145 x 123 cm

Dov'è l'arte?

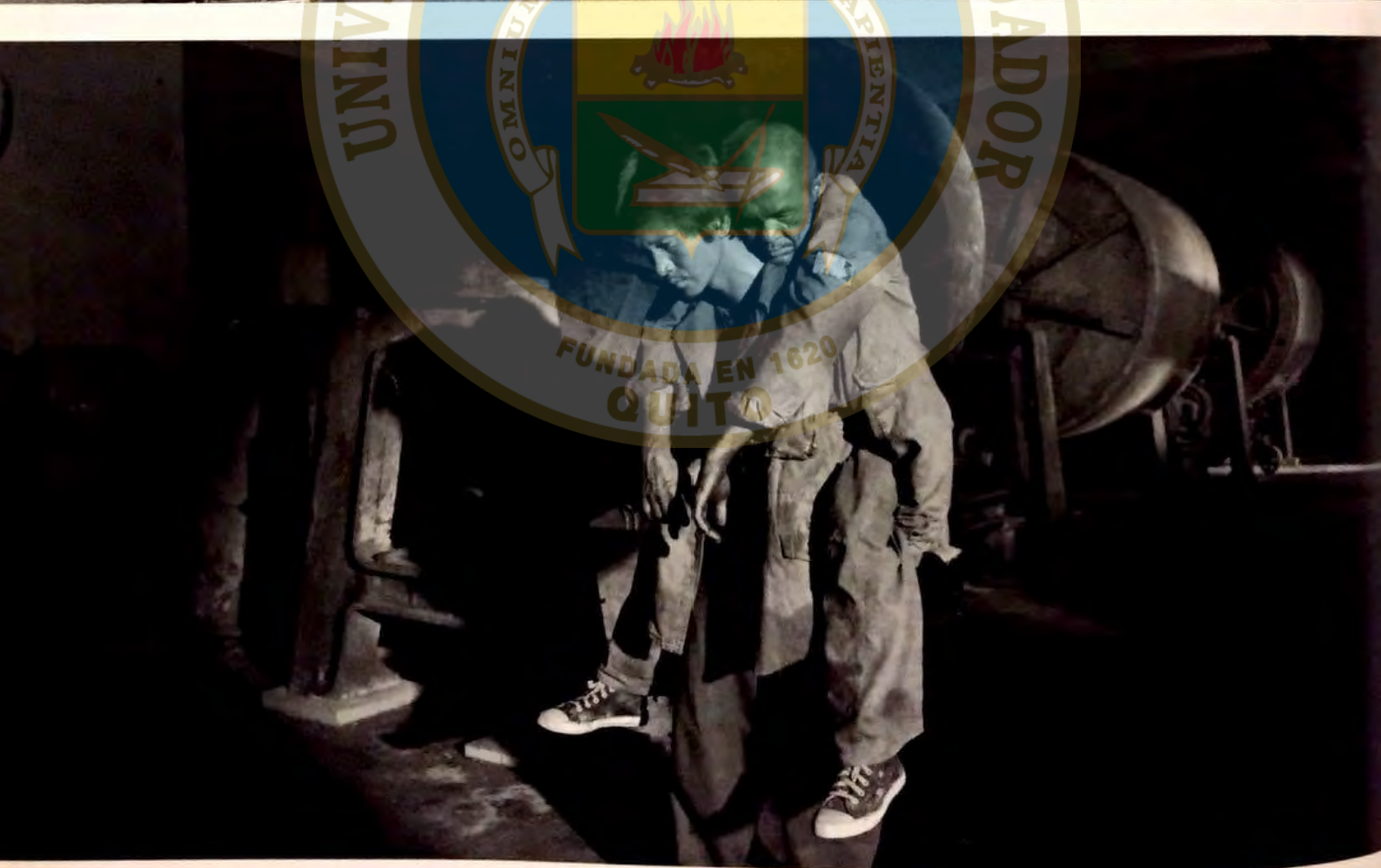
La Cina continua ad avere condizioni del tutto distinte e particolari per quanto riguarda l'esposizione, la promozione e la conservazione dell'arte contemporanea. Non si trasformerà mai in una copia carbone del mondo occidentale, poiché continueranno a prevalere le caratteristiche culturali locali. Finora, da molti punti di vista, è esattamente ciò che sognava di diventare. Certo, gli artisti della generazione pionieristica emersa nel 1980 hanno dovuto sostenere anni di gravi difficoltà economiche, quando né in Cina né all'estero esisteva un mercato per l'arte contemporanea cinese, e quando le commesse pubbliche erano loro precluse; negli ultimi anni, nonostante il moltiplicarsi di spazi artistici e l'accettazione delle autorità ufficiali espressa attraverso politiche per l'industria culturale, non è sempre così facile vedere arte dove ci si aspetterebbe di trovarla. Una parte significativa dei nuovi musei sono vuoti, o aprono solo sporadicamente per le mostre. Zone d'arte come la 798 o l'M50, con le loro gallerie commerciali, insieme con i musei privati, come il Museo d'arte Minsheng di Shanghai, il Museo Arte Oggi di Pechino e il Terminal OCT dell'Arte Contemporanea di Pechino sono attivi in un modo più coerente degli spazi gestiti dal governo. Le zone d'arte forniscono anche uno spazio per opere impegnative che non incontrerebbero il benvenuto ufficiale: ne sono un buon esempio i video dell'artista taiwanese Chen Chieh-jen *Empire's Borders I e II* (2008-2010) sul tema del rapporto di Taiwan con la Cina continentale. Se la Cina fosse stata 'normale', cioè più simile al mondo occidentale, artisti e curatori avrebbero avuto meno incentivi per fondare spazi e iniziative alternativi.

Dalla sua apertura nel 2007, un punto focale è stato il Centro Ullens per l'Arte Contemporanea (UCCA) di Pechino, inaugurato con grande pompa ma che poi ha incontrato diversi problemi iniziali. Nel 2011, prima della nomina dell'attuale (e terzo) direttore artistico Philip Tinari, sembrava che il fondatore Guy Ullens avesse raggiunto un bivio, in cui ha venduto una parte significativa della sua collezione, opere importanti degli anni Ottanta e Novanta. Tale iniezione di liquidità ha stabilizzato questo ambizioso progetto, senza precedenti in Cina. L'UCCA continua ad essere un modello importante, ma ciò cambierà mano a mano che i collezionisti cinesi ultimeranno progetti concorrenti nei prossimi anni.

La modernizzazione e l'apertura crescenti sono un dato di fatto in Cina. Eppure, ci si potrebbe chiedere a chi è destinato questo proliferare della produzione artistica. Lo sviluppo dell'arte contemporanea cinese nel corso degli ultimi 10 anni è stato in gran parte influenzato e modificato dalle forze di mercato, dalle aste e dai collezionisti privati. Eppure, se ultimamente l'attenzione si rivolge a Hong Kong come il centro artistico più interessante della regione ciò potrebbe essere dovuto meno al successo della Fiera dell'Arte di Hong Kong, che dal 2013 diventerà Art Basel Hong Kong, e più alla soluzione che la città è in grado di offrire alla crisi del soft power in Cina. Attualmente ci sono troppo pochi curatori professionisti e gestori di museo, ma anche troppo pochi giovani con nozioni di storia dell'arte, di teoria moderna, del mercato o della gestione dell'arte. A Hong Kong, la presenza del complesso museale M+, una struttura modello a piena portata internazionale, è un motivo sufficiente per essere ottimisti. Tanto più che, nel 2012, l'M+ diventa destinatario privilegiato della vasta collezione di Uli Sigg, che va dalla fine degli anni Ottanta ad oggi ed è la più vasta collezione di arte contemporanea cinese al mondo. Si prevede che l'M+ verrà inaugurato entro il 2017, cosa che dà ai direttori di museo cinesi e a una nuova era di curatori qualche anno di tempo per elaborare un sistema per sé. Nel frattempo, l'ambiente artistico contemporaneo cinese diventerà sempre più forte.

¹ Yin Jinan, *Knocking the Door Alone: The Mainstream of Contemporary Chinese Art* (Pechino: Publishing House for Life Reading Knowledge, ottobre 1993), pagg. 17.
² Jane Perlez, "China Extends Reach into International Art", *New York Times*, 23 aprile 2012. «L'anno scorso sono stati costruiti 395 musei in tutta la Cina», afferma Chen Jianming, vicepresidente della Società cinese dei musei e direttore del Museo provinciale dell'Hunan.





Art Now China

Reinventar as regras do jogo da arte

por Karen Smith

Made in China

Estamos em finais de junho, em Xangai, e apesar do calor no exterior, a atividade no amplo estúdio da Madeln Company está ainda mais quente uma vez que se aproxima a inauguração da Trienal de Arte Contemporânea da Ásia-Pacífico de 2012, em dezembro, em Brisbane, Austrália. Ainda faltam três meses, mas mesmo com a rapidez de produção da China e o espírito de improviso de última hora com que muitos artistas por aqui gostam de trabalhar, concluir a enorme peça em construção parece ambicioso. O aço das tesouras e agulhas cintila nas mãos de uma equipa de engenhosas raparigas à medida que o trabalho se faz numa monumental escultura macia, suspensa da parede. Os diversos membros da Madeln são descontraídos: a Madeln visa a reinvenção do jogo artístico, e esta colagem/montagem compacta, no estúdio de tecido/imagem (pois os estúdios da Madeln são diversos), é apenas uma da miríade de formas que o grupo adotou para atingir esse fim.

«O conceito começou a desafiar e a atualizar padrões no modelo de criação artística contemporânea, com temas relacionados quer com a autoria quer com o sistema de recolha e consumo» – explica o folheto publicitário oficial. «Assim, romperam-se os critérios para a avaliação de obras de arte criados numa base individual.» A Madeln rejeita a «base individual» em tudo o que tenha a ver com o processo criativo, estruturando-se como uma empresa com uma falange de artesãos contratados, muitos deles jovens aspirantes a artistas, e trabalhos como uma empresa tecnológica do Vale de São Fernando dos anos 90, com passeio, diversão e conversa fiada até surgirem as ideias brilhantes. Até ao presente, esta estratégia tem conseguido grandes recompensas em termos de atenção, aclamação e procura.

A Madeln foi constituída em 2009 pelo artista conceptual Xu Zhen. Nascido em 1977, em 1997 era já a figura mais notável da sua geração. Enquanto líder de opinião, influenciou um ressurgimento da atividade de grupo, que foi responsável por alguns dos projetos de exposições e obras de arte mais interessantes dos últimos anos. Surgem em cena grupos denominados Green School, Double Fly, Museum of Unknown, GUEST, Hexie Baroque, Irrelevant Commission, cada um deles contando com pelo menos um artista famoso, responsáveis por alguns dos melhores encontros recentemente realizados

com a arte. Contra a pressão que o mercado coloca nas carreiras individuais, a afiliação em grupos é considerada um santuário, um refúgio na segurança dos números e, assim, um campo para a liberdade criativa.

Os grupos de artistas foram um fenómeno dos anos 80 e 90 do século XX, na China, por razões extremamente óbvias da necessidade vanguardista de uma rede de apoio no seio de uma sociedade que traiçoeiramente os isolava ou marginalizava. Contudo, a Madeln deu início a um novo tipo de rebelião ilustrativa das atitudes de uma geração jovem e emergente que apenas conhece a China como uma potência em ascensão; uma sociedade em renovação que ofuscou amplamente a versão antiga ideologicamente dominada, que chegou numa camisa-de-forças política. Exemplos da nova dinâmica, com as respetivas orientações social e cultural, incluem pintores como Jia Aili, que devolveu a pintura, praticamente a solo, uma vida e uma vitalidade sistematicamente rejeitadas por gerações anteriores (em particular nos anos 90); artistas de instalação como Zhao Yao, que rejubila em justaposições, coloridas e divertidas, de objetos e texturas, além de componentes de som; e videógrafos como Jin Shan, cujas sequências filmicas tomam firmemente o pulso do tempo. Incluem ainda um maior número de artistas do sexo feminino, como Lu Yang e Ma Qiusha. O fascínio de Lu pela ciência é nutrido numa paixão pelo vídeo ao estilo MTV e combinado com elementos da pintura tradicional chinesa. Uma obra assim, onde se combina um vídeo e uma pintura a tinta, *The Anatomy of Rage* (2011), é um excelente exemplo da estridente nova bravura intelectual que esta geração enverga na Manga. De diversas formas, isto é equiparado por outros artistas multimédia como Ma Qiusha, em cuja obra *All My Sharpness Comes from Your Hardness* (2011) se veem os pés pendurados da artista sentada na mala de um carro, amolando no asfalto as lâminas das botas de patinagem no gelo que tem calçadas.

Um panorama completamente novo

Em termos do contemporâneo na arte na China, conseguiu-se muito em pouco tempo – 30 anos se passaram desde que a República Popular se começou a abrir ao mundo e trocou o comunismo robusto por um socialismo de características chinesas. Desde então, a China cresceu numa escala só obtível por uma nação



Left **Wang Guangyi** in his studio, Beijing, 1999. Photo Liu Heung Shing

Page 488 top **Chen Chieh-Jen**, *Empire's Borders I*, 2008–2009, single-channel video, 27 min

Page 488 bottom **Chen Chieh-Jen**, *Empire's Borders II: Western Enterprises, Inc.*, 2010, single-channel video, 70 min

absolutamente motivada pelo querer ser levada a sério no plano global. Obviamente foi ajudada por uma grande massa populacional que funciona como um recurso inesgotável de energia. O mesmo se pode dizer do mundo artístico, onde se pode contar tanto com a força do querer como com a força braçal.

A primeira agitação desta nova arte, por oposição à herança realista do socialismo de Mao, surgiu nos primeiros anos pós-Mao, começando logo em 1978 com a formação do grupo artístico independente Stars, do qual o jovem Ai Weiwei foi afiliado. Eram essencialmente artistas «trabalhadores» autodidatas, embora muitos tivessem uma ascendência de sofisticação, quer em termos de posição social quer em termos de um passado ilustre anterior ao reinado igualitarista de Mao Zedong, de onde obtiveram um sentido da cultura e da arte do passado. Embora as ações do grupo Stars fossem catalíticas, a educação na China é um valor fulcral das tradições culturais, pelo que quando a era da abertura e da reforma rompeu com a censura da ideologia maoista, coube naturalmente aos artistas formados nas escolas de arte da nação o darem início a novas metodologias e abordagens à arte na China. Os seus esforços coletivos atingiram uma «new wave», que é normalmente datada de 1985, uma nova onda de ideais modernos, encorajada pela liberdade que os jovens artistas estavam a experimentar. A vontade de experimentar tudo com pouco medo de fracassar andava a par com o entusiasmo pelo debate e por querer mudar o mundo. Em finais da década, o movimento da nova arte que lançaram tinha-se tornado num vanguardismo de estilo próprio.

Fora da China, o primeiro indício deste novo panorama radical foi revelado em Paris quando, em 1989, três figuras dominantes: Huang Yong Ping e Yang Jiechang, ambos estabelecidos em Paris, e Gu Dexin de Pequim, participaram na exposição seminal «Magiciens de la Terre» no Centro Pompidou; a primeira exposição do género a incluir artistas das culturas do chamado Terceiro Mundo. Mas foi em 1993, quando uma dúzia de artistas se prepararam para a 45.ª Bienal de Veneza, que o historiador da arte Yin Ji'nan anunciou alegremente que os chineses finalmente «juntaram-se ao fundo genético da comunidade artística global».¹

Nessa estreia veneziana, foram os estilos do Realismo Cínico e do Pop Político, ambos surgidos no início dos anos 90, em consonância

com o público internacional. Em conteúdo e forma, estes estilos apareceram para veicular uma importante impressão sobre a mentalidade e o comportamento emotivo desta geração de artistas, uma impressão relacionada com o descontentamento resultante do 4 de julho, da repressão dos protestos da Praça de Tiananmen em 1989. Mas nenhuma destas duas «escolas» abarcava tudo o que estava a acontecer. Houve o crescimento da arte performativa e das práticas conceptuais, documentado em três volumes de uma revista *underground* produzida por Ai Weiwei em meados dos anos 90, o aperfeiçoamento da arte em vídeo e da fotografia, e um novo tipo de eventos artísticos com jovens artistas a dar os primeiros passos. A arte na China desbrochou para a maturidade nos anos 90.

Em Pequim, os artistas faziam parte de um grupo mais abrangente de criativos que incluía cineastas, músicos, poetas e artistas performativos de vanguarda. Quer o seu estilo de vida quer as suas abordagens à arte eram evocativas do ambiente sociopolítico. Disto é exemplo o grupo East Village, sediado numa povoação nos subúrbios de Pequim, em 1993. Este grupo tornou-se conhecido por eventos que envolviam o corpo, particularmente pelos eventos do líder do grupo, Zhang Huan, que entendeu a nudez como o caminho mais direto para a expressão das complexidades dos tempos. A sua obra mais conhecida, *12 Square Metres* (1994), implicou cobrir-se de mel e entranhas de peixe e sentar-se numa sentina pública nojenta, enxameado de moscas.

Em finais dos anos 90, o panorama artístico tinha-se tornado altamente experimental, parte dele era mesmo extremamente bizarra. O grupo de artistas de nova geração Post-Sense Sensibility (onde se incluía Yang Fudong), liderado pelo iconoclasta inovador Qiu Zhijie, produzia arte em colaborações assustadoras, imbuidas da energia delirante da juventude que conferia aos artistas a liberdade para experimentar vias simultaneamente extraordinárias e catalíticas. As exposições poderiam incluir uma mala cheia de ratos, pessoas acoradas debaixo de um tampo de mesa com as cabeças a sair por buracos, sons estridentemente invasivos e projeções de vídeo ou um recipiente de tomates maduros para atirar a um artista suspenso num balaço sobre as cabeças do público. Quase todos os participantes destes eventos invulgares se viriam a tornar artistas de renome das respetivas gerações.



Right: Yue Minjun in his studio, Beijing, 2004. Photo Liu Heung Shing

Alors La Chine?

Quando, em 2003, o Centro Georges Pompidou em Paris inaugurou uma exposição intitulada «Alors, la Chine?», a maior parte dos amantes da arte não consideraria *art e la Chine* os parceiros mais evidentes. A exposição consistiu numa colaboração pioneira entre os ministérios da cultura de Paris e de Pequim, com vista às celebrações do Ano da Cultura Chinesa em França. O ministério da cultura chinês fez uma corajosa tentativa de dar um passo inequívoco para a contemporaneidade: as peles de ovelha de Yang Maoyuan, pintadas de azul e amarelo e insufladas como bolas saltitonas psicodélicas foram apenas uma das obras experimentais expostas. Porém, colher o apoio das instituições governamentais raramente foi o forte do vanguardismo. Em 2003 parecia improvável que o regime rigidamente ideológico da China pudesse apoiar a expressão artística revolucionária e, contudo, assim sucedia. «Alors, la Chine?» marcou o início de uma mudança na atitude oficial perante os seus artistas contemporâneos. O governo continua a dirigir a cultura e a expressão contemporânea de formas que soam estranhas e não pouco torpes, mas a aceitação da arte contemporânea como um facto da vida moderna é um catalisador primário por detrás das mudanças políticas recentes; regulando uma área que, até esta altura, tinha versado apenas sobre aquilo com que qualquer pessoa conseguia passar impune.

A grande mudança tinha-se anunciado alguns anos antes de «Alors, la Chine?» através de uma expansão massiva das escolas de arte da nação em 2000, quando a admissão aumentou de umas poucas centenas para uns poucos milhares e as faculdades de ensino duplicaram, algumas triplicaram, de tamanho para albergar o corpo estudantil aumentado. Em seguida, chegou uma política oficial para as indústrias da cultura, implementada a partir de 2003, e que permitiu inclusive que proliferassem os bairros artísticos autónomos. Isto deu nova força a zonas como o Bairro Artístico 798 em Pequim e o M50 em Xangai, que são atualmente pontos focais quer para a comunidade artística quer para quem quiser apreciar uma vasta gama de arte contemporânea nestas cidades. A criação de zonas vocacionadas para a arte foi acompanhada por um programa de construção de museus (uma fonte elenca 400 museus concluídos apenas no ano de 2011).² Inserida neste programa, Pequim ganhará uma instituição de arte contemporânea construída propositadamente

para essa finalidade, concebida por um de entre os três finalistas, Frank Gehry, Zaha Hadid ou Jean Nouvel, que ficará localizada a norte do icónico estádio olímpico Ninho de Pássaro. Entretanto, o extravagante novo Museu de Arte Contemporânea de Xangai, que se situa numa fábrica convertida, nas margens do Rio Huangpu há mais de 100 anos, abriu no outono de 2012.

A primeira década do século XXI foi um campo muito vasto para a criatividade, particularmente entre os artistas mais jovens (agora uma geração abaixo dos fundadores da Madein) conhecidos na China como a geração pós-1980: filhos únicos, mimados, acarinados, enclausurados e pressionados para a educação, mas detentores de uma cultura de juventude que faltara aos seus antecessores. Esta geração cresceu numa atmosfera mais aberta e politicamente menos cáustica. Os seus membros são mais cosmopolitas; provavelmente beberão mais café do que chá, preferirão hip-hop americano ou bandas indianas a pop cantonesa, serão mais conhecedores de moda do que de meras. São confiantes e, contudo, são idealistas de forma niilista e vulnerável, e são orgulhosamente patrióticos. Olhando para o mundo, veem-se como iguais e não como parentes pobres. A globalização da arte provou ser uma força poderosamente homogeneizadora. Os artistas da China atual trabalham tão confortavelmente com o vídeo e a instalação como com objetos industrializados (*ready-made*) e tinta de óleo, e a grande maioria das obras incluirá poucos motivos chineses visíveis. Em vez disso, estão atados a circunstâncias socioculturais locais que poderão ser difíceis de entender fora desse contexto, mas que fazem todo o sentido dentro dele. Todos os artistas trabalham dentro das restrições de uma autoridade política rígida que, quando justapostas ao impressionante crescimento da arte chinesa, interna e internacionalmente, não parecem nada desfavoráveis para os artistas que vivem nesse circunstancialismo. O sucesso de carreiras inteiras assentou sobre o facto de terem aquele enquadramento político. Porém, ao passo que a ideologia política sob a qual se desenvolveu a primeira geração de artistas deixou de ser uma força importante no quotidiano, a China continua a proporcionar aos seus artistas um *zeitgeist* dinâmico e uma vasta gama de assuntos quentes para contestar, como bem demonstrou o artista provocador-mor Ai Weiwei. Weiwei não é o único artista a alavancar, com grande eficácia ou alcance, a atualidade chinesa; ele



Left: Zhang Xiaogang in his studio, Beijing, 2012. Photo Liu Heung Shing

Right: Irrelevant Commission, Unrelated to Parading, 2011–, performance project series

Pages 494–495: Construction site of the "Bird's Nest" National Stadium, Beijing, late 2007. The stadium was designed by architects Herzog & de Meuron in collaboration with Ai Weiwei for the 2008 Summer Olympics. Photo Jin Cheng

apenas o faz de um modo mais público que os demais. No cerne da arte contemporânea na China está o dar resposta aos problemas da vida, tal como colocados pelo contexto sociopolítico específico, o que requer, por si, uma nova colocação dos problemas.

Onde está a arte?

A China continua a ser a sua própria estrutura particular distintiva para a exposição, promoção e preservação da arte contemporânea. Nunca se transformará numa reprodução fiel do Ocidente, as características culturais locais prevalecerão. Até este ponto é, de diversas formas, tudo aquilo que sonhou tornar-se. Seguramente, os artistas da geração pioneira, que surgiu nos anos 80, conseguiram ultrapassar anos de dificuldades económicas quando não havia mercado para a arte contemporânea chinesa, nem na China nem no estrangeiro, e com a arena pública local fechada para eles. Nos últimos anos, apesar da multiplicação de espaços para a arte através do nível comedido de aceitação oficial da arte pela autoridade mediante políticas para as indústrias culturais, nem sempre é assim tão fácil encontrar a arte onde seria de esperar. Uma parte significativa dos novos museus está vazia ou apenas abre para exposições esporádicas. Os bairros artísticos, como o 798 ou o M50, com o seu leque de galerias comerciais, juntamente com museus particulares, como o Museu de Arte Minsheng de Xangai, o Museu de Arte de Hoje de Pequim e o Terminal de Arte Contemporânea OCT de Shenzhen são geridos com maior coesão do que os espaços de gestão governamental. Os bairros artísticos fornecem igualmente um espaço para obras desafiadoras que não são oficialmente benquistas: Um bom exemplo são as obras em vídeo *Empire's Borders I e II* (2008-2010), do taiwanês Chen Chieh-jen, sobre a relação de Taiwan com o continente chinês. Se a China tivesse sido «normal», i.e., mais parecida ao mundo ocidental, haveria menores incentivos para os artistas e os curadores encontrarem iniciativas e espaços alternativos.

Desde o lançamento em 2007, um ponto fulcral tem sido o Ullens Center for Contemporary Art em Pequim, que abriu com grande pompa e se deparou com múltiplas dificuldades iniciais. Em 2011, antes da nomeação do atual (e terceiro) diretor artístico Philip Tinari, o fundador, Guy Ullens, parece ter chegado a uma encruzilhada e vendeu uma parte significativa da sua coleção: obras importantes dos

anos 80 e 90 do século XX. A injeção de dinheiro conferiu estabilidade a este ambicioso projeto, sem precedentes na China. O UCCA continua a ser um modelo importante, mas essa situação irá alterar-se à medida que os colecionadores chineses concluem projetos concorrentes nos próximos anos.

Na China, a modernização e a abertura têm sido uma constante. Contudo, ainda assim, podemos perguntar-nos a quem se destina esta prolifera produção artística? O desenvolvimento da arte contemporânea chinesa nos últimos 10 anos tem, em grande parte, sido moldado e afetado pelas forças do mercado, pelos leilões e pelos colecionadores privados. Ainda assim, a recente concentração de atenções em Hong Kong como o mais interessante eixo artístico da região tem talvez menos a ver com o sucesso da Hong Kong Art Fair, que a partir de 2013 se tornará a Art Basel Hong Kong, e mais com a solução que a cidade poderá oferecer para a crise do poder brando na China. Atualmente, há muito poucos curadores profissionais e diretores de museus, mas também demasiado poucos jovens com conhecimentos de história da arte, de teoria moderna, do mercado ou de administração artística. Em Hong Kong, a existência do complexo de museus M+, um modelo de funcionamento de alcance completamente internacional, é razão suficiente para o otimismo. Especialmente desde que, em 2012, o M+ se tornou no destinatário privilegiado da extensa coleção de Uli Sigg que, abrangendo desde finais dos anos 80 até ao presente, é a maior coleção do mundo de arte contemporânea chinesa. Prevê-se que o M+ abra até 2017, o que dá aos diretores de museus da China e a uma nova era de curadores alguns anos para destrincharem um sistema para si mesmos. Entretanto, o panorama artístico contemporâneo da China irá passando de força em força.

¹ Yin Jiani, *Knocking the Door Alone: The Mainstream of Contemporary Chinese Art* (Pequim: Publishing House for Life, Reading, Knowledge, Out 1993), pp. 17.
² Jane Perlez, «China Extends Reach into International Art», *New York Times*, 23 de abril de 2012. «No ano passado foram construídos 395 museus por toda a China, segundo Chen Jianming, um dos vice-presidentes da Sociedade Chinesa dos Museus e diretor do Museu da Província de Hunan».







China Japón Corea Una historia de tres vanguardistas

de Colin Chinnery

Estamos ya familiarizados con la historia de la modernización occidental, con los cambios políticos, culturales y tecnológicos que han conformado el arte moderno y su evolución, tras incontables corrientes y dos guerras mundiales, hasta convertirlos en lo que hoy consideramos arte contemporáneo. ¿Pero qué ha ocurrido con el desarrollo paralelo del arte asiático que ha dado nombres como Ai Weiwei y Takeshi Murakami? El Lejano Oriente presenta una trayectoria cultural completamente independiente a la de la modernidad occidental, si bien en los siglos XIX y XX un intenso y tumultuoso cóctel de industrialización, imperialismo, revolución y dos guerras mundiales acercó esta región al proyecto de Occidente. Así, a finales de la Segunda Guerra Mundial, el Lejano Oriente era muy diferente al siglo anterior: Japón estaba tutelado por EE.UU.; Corea, ocupada tanto por EE.UU. como por la URSS, quedaba dividida en dos países de ideología dispar; y por otro lado, la guerra civil china desembocó en la victoria comunista. En otras palabras: estos tres países acabarían siendo dominados por las ideologías políticas occidentales bien del capitalismo, bien del comunismo. Las diferencias en la trayectoria y la velocidad de recuperación de cada país en la posguerra crearon, sin embargo, una serie de condiciones específicas que determinaron el desarrollo histórico del arte local. Precisamente en esas condiciones y su relación con las ideas artísticas modernas se centra el contenido de este ensayo.

La euforia del compromiso

Los daños del conflicto bélico, omnipresentes en el Japón de la posguerra, proporcionaron a los artistas una infinita serie de asuntos sociales, políticos y culturales con los que comprometerse a través de la autorreflexión, el debate emocional y la protesta violenta, lo que tuvo como resultado dos décadas de intensa actividad vanguardista. El cine japonés experimentó su época dorada en la década de 1950 con directores como Kurosawa, Mizoguchi y Ozu que produjeron clásicos con un profundo impacto en la cinematografía internacional. Los artistas plásticos trabajaban con músicos, escritores y profesionales de las artes escénicas en colectivos «intermediales» como Jikken Kobo (Taller Experimental) que produjo la primera obra audiovisual usando una grabadora de cintas magnéticas sincronizada con un proyector de diapositivas, con lo que se adelantaba a los experimentos

occidentales en más de una década. La Gutai Art Association, nacida en el año 1954, rechazaba la representación tradicional y se centraba más en las características de los materiales usados y en los procesos creativos artísticos aplicados que en las obras terminadas en sí. Como resultado surgieron performances e instalaciones multimedia violentas y visionarias que se anticiparon e influyeron los happenings de Allen Kaprow. En la década de 1960, muchos artistas japoneses entablaron relaciones con el movimiento Fluxus, bien a través de su participación directa en Nueva York, como haría el grupo Tokyo Fluxus (Yoko Ono, Ay-O, Takako Saito y otros)¹, bien en una trayectoria paralela en la distancia como la del colectivo Hi Red Centre que el miembro fundador de Fluxus George Maciunas nunca conoció en persona, pero sí admiró mucho.² Pero quizás el último colectivo de artistas importante que surgió en el frenético ambiente creativo del Japón de la década de 1960 fuera Mono-ha (Escuela de Cosas) que, al igual que Gutai, exploró la materialidad de los objetos, pero reemplazando la necesidad de agitación violenta de este grupo por una práctica más contemplativa y espiritual de la escultura y el land art, que de forma similar al arte povera, usaba por lo general materiales naturales. Lee Ufan, artista oriundo de Corea integrante del grupo Mono-ha, articuló este tratamiento como una vuelta a la filosofía oriental, distanciándose de lo que él consideraba una relación occidental y moderna entre el sujeto y objeto, dominante por aquel tiempo, e intentando crear un sentimiento más taoísta del equilibrio.

Durante esa época, la ciudad de Nueva York se convirtió en el destino de algunos de los más importantes artistas independientes de Japón, entre ellos Yoko Ono, mencionada más arriba, cuya carrera transcurrió íntegramente en EE.UU. Otra mujer artista que se estableció en la metrópoli fue Yayoi Kusama, quien se convirtió en uno de los miembros más importantes de la vanguardia neoyorkina de finales de las décadas de 1950 y de 1960, con sus ambientes de mundos cuajados de lunares y sus performances de grupo de motivación política. La artista regresó a Japón en 1973, donde siguió trabajando desde un exilio voluntario en un hospital mental. Por su parte, el legendario creador conceptual On Kawara se trasladó a Nueva York en 1965, ciudad que usó de base para viajar por todo el mundo y crear la serie de pinturas que incorporan fechas titulada *Today*, varias colecciones de postales como *I Went and I Met*, *I Got Up At* y la serie de telegramas *I Am Still Alive*. La mayoría de



Right: Yang Maoyuan, *Horse No. 3*, 2003, horse skin dyed and inflated, 290 x 280 x 230 cm

las obras de artistas japoneses de renombre no exploraban explícitamente la cultura nipona ni la vida durante la posguerra, si bien el trabajo del fotógrafo Nobuyoshi Araki retrataba de una forma directa y elegante una personal visión erótica de la vida en el Japón urbano en una de las series más vastas de la historia del arte. Mientras, otro fotógrafo, Hiroshi Sugimoto, creaba estudios contemplativos del tiempo con instantáneas de exposiciones de museos, cines y motivos marinos y arquitectónicos en los que revelaba la sensibilidad característica de la filosofía del Extremo Oriente.

En la península al otro lado del estrecho de Corea, el telón de fondo de los artistas locales venía dado por unas condiciones políticas y culturales muy diferentes. A pesar de la invasión japonesa, la Segunda Guerra Mundial, la ocupación de estadounidenses y soviéticos con la subsiguiente división nacional entre el Norte y el Sur, y la guerra de Corea, la región meridional estuvo formada hasta 1987 por una serie de «repúblicas» totalitarias. Sintomático de la situación política de Corea del Sur fue el hecho de que los artistas locales más aclamados internacionalmente durante esta época desarrollaran su carrera en el extranjero. Nam June Paik, padre del video-arte, y Lee Ufan, artista y teórico del movimiento Mono-ha, se mudaron a EE.UU. y a Japón, respectivamente. En el propio país había pocas oportunidades para la expresión vanguardista, y los dos movimientos hoy en día asociados con esta era se centraron en los aspectos formales del arte moderno y sus relaciones con la cultura coreana. Quizás las dos figuras más representativas de estos dos grupos fueran respectivamente Kim Tschang Yeul y Park Seo Bo. Por último, el

episodio realmente revolucionario tras varias décadas de frustración política reprimida fue la rebelión de Gwangju del 27 de mayo de 1980, en la que las autoridades mataron a unos 200 estudiantes durante una protesta. Esto provocó el nacimiento de un movimiento llamado Minjung que finalmente llevó al Gobierno al colapso. Minjung significaba literalmente 'gente corriente', a la que el Gobierno había privado del derecho al voto. Una parte de este movimiento democrático nacional tuvo su expresión cultural en el arte Minjung, que presentaba una naturaleza claramente política y subversiva. Y aunque la corriente no era específicamente comunista, sí contaba con un fuerte elemento de conciencia de clase entre sus objetivos, lo que se tradujo en la consiguiente «estética de la lucha». Aunque la primera generación de artistas usó técnicas realistas para crear composiciones complejas e ilustrativas que reflejaran las luchas del pueblo, tal actitud fue considerada elitista por la segunda generación de artistas Minjung que se decantaron por un lenguaje visual preexistente como el arte budista, el arte popular y la pintura de género usada en el pasado para la comunicación con las masas.³ Aunque inicialmente fueron recibidos con menosprecio por las autoridades y con escepticismo por el arte establecido, Minjung evolucionó poco a poco hasta convertirse en un influyente movimiento que ganó el beneplácito oficial después de las reformas gubernamentales de 1987. Sin embargo, con la aceptación llegó su declive, ya que basó su existencia en la lucha política antes que en la exploración artística. En 1994, el National Museum of Contemporary Art acogió una amplia retrospectiva de arte Minjung, en lo que fue una de las muestras más populares en la historia de esta institución.⁴ Sin embargo,



Left Xiao Lu firing two bullets into her installation *Dialogue* during the opening of the exhibition *China Avant-garde*, China Art Gallery, Beijing, 5 February 1989

para entonces, el arte Minjung ya no era un movimiento vivo y en desarrollo, sino que había sido reemplazado por un arte contemporáneo más motivado por la estética que por la política.

De los tres países, sin duda es China el que ha tenido una historia más dura. Después una euforia inicial por la victoria comunista en 1949 llegaron las devastadoras campañas políticas y la hambruna de las décadas de 1960 y 1970, y finalmente la Revolución Cultural, que se encargó de devastar la cultura tradicional. Sin embargo, cuando Deng Xiaoping inició su política de apertura en 1978 después de décadas de aislamiento, los artistas no dudaron en ponerse en acción. El movimiento Xing Xing Hua Hui (Grupo de Estrellas) comenzó a organizar eventos de protesta en 1979 hasta que se le permitió celebrar una exhibición en la prestigiosa China Art Gallery, que atrajo a 200 000 visitantes en solo dos semanas. Con posteriores liberalizaciones, los artistas se vieron confrontados de pronto con más de tres decenios de desarrollo cultural occidental comprimido en solo unos pocos años. Este repentino flujo de material, junto con las reformas liberales, provocó un apasionado movimiento artístico que se extendió espontáneamente por toda China. Comenzando en 1984 y ganando en fuerza y calidad a lo largo de 1985 y 1986, surgieron más de 80 grupos de creadores y se organizaron unas 150 exposiciones con más de 2000 artistas solo entre 1985 y 1986.⁵ Dentro de esta cantidad orgiástica de actividad ahora conocida en la como la '85 New Wave, se formaron colectivos de los que surgieron algunas de las más importantes figuras del arte contemporáneo chino. En el norte del país, el grupo de pintores racionalistas North Art Group que incluía a Wang Guangyi enfatizaba la primacía de la razón, apoyándose en la filosofía occidental como guía intelectual, representando estilizados y fríos paisajes y formas de catedrales, y uniendo religión y precisión matemática. Por el contrario, el South Western Group, con Zhang Xiaogang entre sus miembros, había surgido en una región china cálida y apelaba más directamente a los sentidos a través de estilos pictóricos expresionistas. El movimiento nacido en Pekín New Analysts Group, del que formaba parte el artista Gu Dexin, creó una obra conceptual de diagramas, instrucciones y textos. El grupo Pool, de Hangzhou, montaba performances e instalaciones interactivas. El colectivo Huang Yong Ping's Xiamen Dada creaba un inspirado caos para

sus instituciones locales. Mientras, Zhang Peili hacía el primer video de arte de China, Xu Bing y Wenda Gu trabajaban con caracteres chinos escritos y Wu Shanzhuan usaba la estética de la Revolución Cultural para crear su propia y absurda filosofía política. Todo esto llegó al climax en febrero de 1989, cuando la China Art Gallery montó la exposición «China Avant-garde» con 186 artistas y 293 obras. La muestra, que debía durar solo dos semanas, fue cerrada dos veces; una porque Xiao Lu usó una pistola real para disparar dos balas dentro de la sala como parte de la obra, y la segunda vez cuando llegó una carta anónima con una amenaza de bomba al museo, acción que luego resultó ser parte del concepto de un artista.

Nuevo orden mundial, nuevo contexto artístico

La caída del muro de Berlín en 1989 fue un momento clave en la política mundial. El bloque del Este había sido el último bastión de resistencia ante el proceso de globalización a gran escala. Con su desaparición en 1989, la expansión capitalista se hacía con el mundo y cambiaba significativamente el orden económico y político general. En el ámbito cultural, la posmodernidad estaba en pleno auge, de Nueva York a Londres, y su intrínseca celebración del individuo casaba bien con un mercado del arte que exploraba impetuoso cualquier terreno virgen. Quizá la perfecta personificación de este espíritu fuera el artista japonés Takashi Murakami, que inventó una nueva sensibilidad asiática basada en la cultura de los dibujos animados japoneses. En el frente comercial, Murakami fundó la compañía Kaikai Kiki que combinaba su producción empresarial con un esquema de gestión artística, una galería comercial y una feria de arte llamada Geisai, todo ello enfocado a fomentar un mercado local para el nuevo arte. En el ámbito artístico, Murakami articuló su teoría del *superflat*, que conectaba las ideas de una nueva generación de artistas japoneses con la cultura tradicional y la sociedad contemporánea de Japón. En sus postulados, *superflat* no solo recalca el carácter bidimensional de su imaginería, sino también el enorme abismo existente entre la cultura «elitista» y la «popular». Tal discrepancia se ponía de manifiesto en la chispeante imaginación de los creadores de la literatura popular y la animación, especialmente en el campo de la ciencia ficción.



Right Zhang Huan, *12 Square Metres*, 1994, performance. Photo Rong Rong

En ese tiempo, un número importante de artistas coreanos que habían estudiado fuera durante la décadas de 1980 y 1990, formaron una generación post Minjung que combinaba el contenido y las ideas de la cultura y reciente historia local con una estética rigurosamente contemporánea e internacional. Un maestro de este género es Do Ho Suh quien ha creado una obra tan memorable como *Floor* (1997-2000) o figuritas humanas que con las manos alzadas sujetan el suelo de cristal sobre el que camina el visitante; y *Some/One* (2003), en la que un sinfín de placas de identificación del ejército modernas componen la armadura articulada de un uniforme militar coreano antiguo. En cambio, Lee Bul nunca cursó formación artística formal alguna fuera de Corea, y su concepción resulta notablemente diferente de la de sus contemporáneos que se fueron a Occidente. En su inclinación por una estética más inmediatamente visceral, Lee está obsesionada por las visiones del futuro, usa una mezcla fantasmagórica de vida orgánica y tecnología, y converge con las prácticas de ciertos artistas japoneses para formar una especie de sensibilidad característica del este asiático. Kimsooja, por otro lado, conserva su autonomía dentro de ambos movimientos, hasta el punto de autoimponerse el exilio de Corea del Sur. Su obra está muy marcada por su vida nómada, como se ve también en la serie *Bottari Truck* de acciones artísticas, videos e instalaciones (a partir de 1997). En este caso utiliza fardos de ropa tradicional coreana, que acarrea sobre la plataforma de una camioneta por las regiones montañosas de su juventud, estableciendo vínculos con residentes y refugiados de todo el mundo, o metiéndose en el espacio de una galería donde los fardos suscitarán profundas dudas sobre la condición humana.

Karen Smith se ha ocupado en este volumen del desarrollo del arte contemporáneo chino posterior al año 1989. Parte de esta historia está inevitablemente unida al auge económico del país, que ha causado un crecimiento exponencial del mercado del arte en China en los últimos años. Al igual que Japón en la década de 1980 y Corea en la de 1990, China está impulsando fuertemente la construcción de museos. Y aunque algunos de ellos solo son simples proyectos arquitectónicos, unos pocos repartidos por todo el país constituyen la importante

infraestructura que los artistas locales requieren para llevar adelante su tarea en un entorno artístico cada vez más comercializado.

Quizás la evolución arriba descrita constituya la era intermedia entre el pasado tradicional y el futuro global, un futuro que según Arthur Danto podría significar «el final del arte», o algo no anticipado por nadie. Uno de los aspectos más complejos e interesantes de estudiar ha sido la relación entre artistas, su legado cultural, su concepción del presente y su visión del futuro. En este texto he intentado ilustrar la complejidad de la ecuación, complejidad que hace que los artistas sigan explorando nuevas ideas. Después de todo, la cuestiones principales no cambian, solo lo hace su contexto.

¹ Art, Anti-Art, Non-Art: Experimentations in the Public Sphere in Postwar Japan, 1950-1970, ed. Charles Merewether y Rika Izumi Hiro (Los Angeles Getty Research Institute, 2007), pag. 121.

² Mieko Shiomi, *Furukusasu towa Nanika? Nichijou to Art wo Musubitsuketa Hitobito* (Tokio Film Art, 2005), pag. 12.

³ Youngha Kim, *20th Century Korean Art* (Londres Laurence King, 2005), pag. 261.

⁴ Joan Kee, «Longevity Studies: The Contemporary Korean Art Exhibition at Fifty», en *Your Bright Future: 12 Contemporary Artists from Korea* (Houston Museum of Fine Arts, 2009), pag. 24.

⁵ Sitio web Asia Society, «New Chinese Art», cronología del continente chino, compilada por Gao Minglu (<http://sites.asiasociety.org/arts/insideout/chronologies.html>).



Cina Giappone Corea Una storia di tre avanguardie

di Colin Chinnery

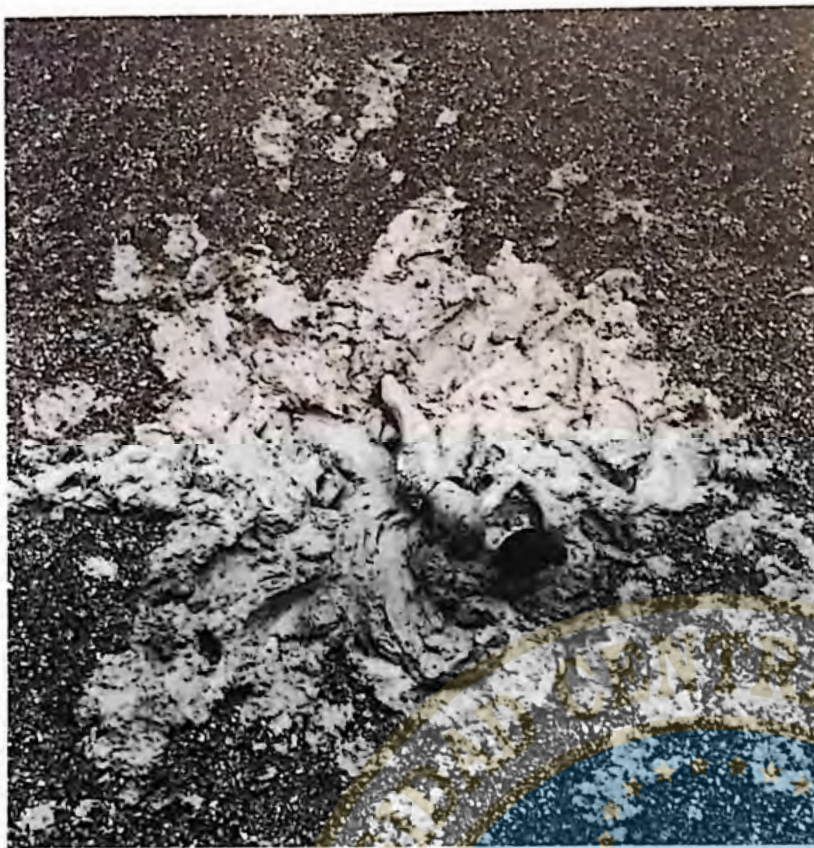
Conosciamo bene la storia della modernizzazione occidentale, a partire dai cambiamenti politici, culturali e tecnologici che hanno dato origine all'arte moderna, al suo sviluppo attraverso innumerevoli movimenti artistici e due guerre mondiali, fino all'arte contemporanea come la concepiamo oggi. Ma cosa sappiamo dello sviluppo parallelo in Oriente, che ha portato ad artisti come Ai Weiwei e Takeshi Murakami? L'Asia orientale ha un retaggio culturale completamente diverso da quello che ha dato origine al modernismo in Occidente, ma il XIX e il XX secolo hanno portato un cocktail ad alta gradazione di industrializzazione, imperialismo, rivoluzioni e due guerre mondiali che hanno trascinato l'Asia in questo progetto occidentale. Alla fine della seconda guerra mondiale, l'Asia orientale era molto diversa da un secolo prima: il Giappone era sotto l'occupazione americana, la Corea occupata dagli USA e dall'URSS era divisa in due lungo le rispettive linee ideologiche, e la Cina era travolta da una guerra civile che avrebbe visto la vittoria del comunismo. In altre parole, tutti e tre questi paesi erano caduti sotto il dominio di un'ideologia politica di matrice occidentale, che fosse il capitalismo o il comunismo. La traiettoria e la velocità della ripresa postbellica di ciascun paese, tuttavia, hanno fornito un diverso insieme di condizioni al loro sviluppo artistico successivo. Questo saggio si propone di introdurre tali condizioni e il loro rapporto con le moderne idee artistiche.

L'euforia dell'impegno

Le macerie del Giappone occupato del dopoguerra fornirono agli artisti una serie infinita di questioni sociali, politiche e culturali da affrontare attraverso l'autoriflessione, il dibattito emotivo e la protesta anche violenta, dando origine a vent'anni di intensa attività d'avanguardia. Il cinema giapponese conobbe il suo periodo d'oro negli anni Cinquanta. Fu infatti proprio in questo decennio che videro la luce registi del calibro di Kurosawa, Ozu e Mizoguchi, i quali produssero grandi classici che avrebbero poi avuto un profondo impatto sulla cinematografia internazionale. Gli artisti lavoravano con i musicisti, gli scrittori e altri professionisti delle arti e dello spettacolo in collettivi 'intermedietici' come lo Jikken Kobo (Laboratorio sperimentale) che ha prodotto la prima opera d'arte audiovisiva utilizzando un registratore a nastro magnetico sincronizzato con un proiettore per diapositive, anticipando di più di un decennio analoghe sperimentazioni in Occidente. La Gutai

Art Association, costituita nel 1954, respingeva l'iconografia tradizionale, concentrandosi sulle caratteristiche dei materiali utilizzati e sul processo creativo piuttosto che sull'opera d'arte finita. Ne derivarono performance e installazioni multimediali violente e visionarie, che anticiparono e influenzarono gli happening di Allan Kaprow. Negli anni Sessanta, molti artisti giapponesi instaurarono un rapporto con il Fluxus, sia partecipandovi direttamente a New York, come il 'Tokyo Fluxus' (Yoko Ono, Ay-O, Takako Saito e altri), sia intrecciando con esso rapporti a distanza, dal Giappone, come il collettivo Hi Red Centre, che godeva di grande ammirazione da parte dell'organizzatore del Fluxus, George Maciunas, che pure non incontrò mai tali artisti.² Forse l'ultimo importante collettivo artistico a nascere dal frenetico spirito creativo del Giappone degli anni Sessanta fu il Mono-ha (Scuola delle cose) che, come il Gutai, esplorava la materialità delle cose, ma sostituiva l'esigenza di agitazione violenta del Gutai con una pratica spirituale più contemplativa, caratterizzata da sculture e land-art basate principalmente su materiali naturali, come se fossero arte povera. Lee Ufan, artista di origine coreana del Mono-ha, ha definito questo approccio un ritorno alla filosofia orientale, una presa di distanze da quello che secondo lui era il rapporto occidentale e modernista tra soggetto e oggetto predominante all'epoca, e il tentativo di creare un senso più taoista di equilibrio.

Questo periodo fu anche molto importante per la città di New York. Fu infatti questa, la città prescelta da alcuni tra i più importanti artisti indipendenti emersi in Giappone che decisero di farne la loro città di adozione. A titolo di esempio basti citare ancora una volta Yoko Ono, a cui carriera si è svolta interamente negli Stati Uniti. Un'altra artista trasferitasi a New York è Yayoi Kusama, che fu una dei membri più importanti dell'avanguardia newyorkese tra la fine degli anni Cinquanta e gli anni Sessanta, con i suoi ambienti immersivi a pois e le sue performance di gruppo a sfondo politico. Kusama tornò in Giappone nel 1973, e continuò la sua attività da un esilio auto-imposto in ospedale psichiatrico. Il leggendario artista concettuale On Kawara si trasferì a New York nel 1965, facendo della Grande Mela la base per i suoi viaggi in tutto il mondo, creando i dipinti di date della serie *Today* e diverse serie di cartoline, come *I Went and I Met, I Got Up At*, nonché la serie di telegrammi *I Am Still Alive*. La maggior parte delle opere di importanti artisti giapponesi non esplorava esplicitamente



Left: Shigeo Fukuda, *Challenging Mud*, 1955, performance

Page 500: Hirata Minoru, *Hi Red* Centre's Cleaning Event (Campaign to Promote Cleanliness and Order in the Metropolitan Area), 16 October 1964, black-and-white photograph

la cultura o il modo di vivere nipponici nel periodo post-bellico, ma il lavoro del fotografo Nobuyoshi Araki raffigura in modo diretto e inesorabile un resoconto erotico e personale della vita urbana in Giappone, e forma uno dei più grandi corpus di lavoro di un artista nella storia. Nel frattempo un altro fotografo, Hiroshi Sugimoto, creava studi contemplativi del tempo fotografando esposizioni museali, cinematografici, l'oceano e l'architettura, rivelando nel suo lavoro una sensibilità filosofica tipica dell'estremo oriente.

Dall'altra parte dello Stretto di Corea, sulla penisola coreana, un insieme alquanto diverso di condizioni politiche e culturali creava il contesto in cui operavano gli artisti coreani. Anche dopo l'occupazione giapponese, la seconda guerra mondiale, l'occupazione americana e sovietica, la divisione in Nord e Sud e la guerra di Corea, la Corea del Sud restò governata da una serie di 'Repubbliche' totalitarie fino al 1987. Un fatto indicativo del contesto politico in Corea del Sud è che la maggior parte degli artisti coreani di fama internazionale in questo periodo hanno svolto la loro carriera fuori dalla Corea. Nam June Paik, il padre della video art, e Lee Ufan, artista e teorico del Mono-ha, si sono trasferiti rispettivamente negli Stati Uniti e in Giappone. In Corea c'era poco spazio per l'avanguardia, e i due movimenti artistici che oggi associamo a quel periodo, l'art informel coreana degli anni Cinquanta e la pittura monocroma degli anni Settanta, erano incentrati sugli aspetti formali dell'arte moderna e del suo rapporto con la cultura coreana. I due artisti forse più rappresentativi di questi due movimenti sono stati, rispettivamente, Kim Tschang Yeul e Park Seo Bo.

Tuttavia, l'evento davvero innovativo che rappresentò lo sfogo di decenni di frustrazione politica fu la ribellione di Gwangju del 27 maggio 1980, in cui le autorità uccisero circa 200 studenti manifestanti: tale evento determinò la nascita di un movimento chiamato Minjung che portò al crollo del regime. Minjung significa letteralmente gente comune, e si riferisce alle persone esautorate da ogni potere da parte del governo. L'arte Minjung è stata parte di questo movimento per la democrazia a livello nazionale. La natura di questo movimento culturale e politico era sovversiva, e anche se non era specificamente comunista, gli obiettivi del movimento presentavano un forte elemento

di coscienza di classe, che si traduceva in una 'estetica della lotta'. Gli artisti Minjung volevano creare arte destinata al popolo e di cui il popolo fosse il soggetto principale, usando un linguaggio visivo comprensibile ai suoi fruitori designati. Al contempo, erano contrari alle influenze occidentali e formali, che creavano una distanza tra l'opera d'arte e il suo pubblico. Anche se la prima generazione di artisti Minjung usava la tecnica realista di creare composizioni complesse e illustrative che esaltassero le lotte del popolo, essa venne considerata elitaria dalla seconda generazione, che preferiva fare ricorso a linguaggi visivi preesistenti come l'arte buddista, l'arte popolare e i dipinti di genere che erano stati usati in passato per comunicare con la massa.³ Inizialmente accolta con disprezzo da parte delle autorità e con sospetto dal mondo dell'arte, l'arte Minjung si trasformò a poco a poco in un movimento potente, e ottenne riconoscimento ufficiale dopo le riforme del governo nel 1987. Insieme alla sua accettazione, tuttavia, arrivò anche la rovina di tale movimento, che doveva la sua esistenza alla lotta politica più che all'esplorazione artistica. Nel 1994, il Museo Nazionale d'Arte Contemporanea ospitò una grande retrospettiva di arte Minjung, che fu una delle mostre più popolari della storia del museo.⁴ All'epoca, tuttavia, l'arte Minjung non era più una forma d'arte vivente e in via di sviluppo, ma veniva già sostituita da un'arte contemporanea motivata dall'estetica più che dalla politica.

Fra i tre paesi citati, la Cina ha avuto senza dubbio la storia più difficile nel dopoguerra. All'iniziale euforia della vittoria comunista nel 1949 fecero seguito le devastanti campagne politiche e le carestie degli anni Cinquanta e Sessanta, e la rivoluzione culturale che distrusse la cultura tradizionale. Tuttavia a partire dal 1978, quando Deng Xiaoping varò i suoi programmi di apertura politica dopo decenni di isolamento, gli artisti non esitarono a entrare in azione. Nel 1979, lo Xing Xing Hua Hui (Gruppo delle stelle) realizzò eventi di protesta finché ottenne l'autorizzazione di organizzare una mostra presso la prestigiosa Galleria d'Arte della Cina, che attirò più di 200.000 visitatori in sole due settimane. Dopo ulteriori liberalizzazioni, le autorità autorizzarono la traduzione in cinese e la diffusione al pubblico delle pubblicazioni straniere, e nel giro di poco tempo gli artisti



Right: Yayoi Kusama, *Infinity Mirror Room: Phalli's Field (or Floor Show)*, 1965, sewn stuff fabric, wooden panel, mirror, dimensions variable. Installation view, Castellane Gallery, New York, 1965.

dovettero confrontarsi con oltre trent'anni di sviluppi culturali occidentali. Questo improvviso afflusso di materiale, insieme alle riforme in direzione liberale, determinò un fervente movimento artistico che sorse spontaneamente in tutta la Cina. A partire dal 1984, e in modo ancor più intenso e di alta qualità nel 1985 e 1986, si formarono oltre ottanta gruppi di artisti e vennero allestite circa 150 mostre: nel solo 1985-1986 vennero esposte le opere di più di 2.000 artisti.⁵ Nell'ambito di questa improvvisa ondata di attività, che in seguito venne chiamata New Wave '85, nacquero i gruppi artistici che ci hanno dato alcune delle figure più importanti dell'arte cinese contemporanea. Nel nord-est della Cina, il collettivo razionalista di pittori Gruppo Artistico Nord, di cui faceva parte Wang Guangyi, sottolineava il primato della ragione, usando la filosofia occidentale come propria guida intellettuale e dipingendo paesaggi glaciali stilizzati e forme di cattedrali, collegando religione e precisione matematica. Invece il Gruppo Sud-Ovest, che contava Zhang Xiaogang tra i suoi membri, veniva da una regione molto più calda della Cina e sosteneva un modo più diretto di fare appello ai sensi attraverso stili espressionistici di pittura. Il Nuovo Gruppo degli Analisti, che aveva sede a Pechino e vedeva la partecipazione di Gu Dexin, creava opere concettuali con diagrammi, istruzioni e testi. Il gruppo della Piscina, con sede a Hangzhou, allestiva performance e installazioni interattive. Il collettivo Dada di Xiamen, di Huang Yong Ping Xiamen, creava opere caotiche quanto ispirate per le istituzioni locali. Nel frattempo, Zhang Peili produceva la prima video-arte in Cina, Xu Bing e Gu Wenda si concentravano sugli ideogrammi cinesi e Wu Shanzhuan si serviva dell'estetica della Rivoluzione Culturale per creare la propria filosofia politica dell'assurdo. Tutto ciò culminò nel febbraio 1989, quando la Galleria d'Arte Cinese allestì lo spettacolo 'China/Avant-garde' con 186 artisti e 293 opere d'arte. Lo spettacolo durò solo due settimane, durante le quali venne chiuso due volte: una quando Xiao Lu usò una vera pistola per esplodere due proiettili nella sua installazione come parte della sua opera, e la seconda quando una lettera anonima mise in guardia sulla presenza di una bomba al museo. In seguito, si scoprì che anch'essa era opera di un artista.

Nuovo ordine mondiale, nuovo contesto dell'arte

La caduta del muro di Berlino, nel 1989, fu un momento di svolta per la politica mondiale. Il blocco orientale era l'ultimo bastione che sbarrava la strada alla globalizzazione capitalista, e quando esso venne meno, nel 1989, il capitalismo si espanse in tutto il mondo, modificando in modo significativo l'ordine economico e politico globale. Sul fronte culturale, il postmodernismo era al suo culmine da New York a Londra, e la sua celebrazione dell'individuo ben si addiceva a un mercato dell'arte intento a penetrare con entusiasmo territori ancora inesplorati. Forse un esempio perfetto di questo spirito è l'artista giapponese Takashi Murakami, che ideò una nuova sensibilità asiatica contemporanea fondata sulla cultura giapponese dei cartoni animati anime. Sul fronte commerciale, Murakami creò la Kaikai Kiki, che coniugava la sua società di produzione con un programma di gestione dell'artista, una galleria commerciale e una fiera dell'arte chiamata Geisai, tutti finalizzati a sostenere un mercato autoctono per la nuova arte. Dal punto di vista artistico, Murakami ha articolato la sua teoria denominata 'superpiatta', che collega il pensiero di una nuova generazione di artisti giapponesi (guidato da Murakami e comprendente altri artisti importanti come Yoshitomo Nara) con la cultura giapponese tradizionale e la società giapponese contemporanea. In questa teoria, il 'superpiatto' non rappresentava solo la piattezza dell'immagine ma, significativamente, anche l'appiattimento tra cultura 'alta' e 'bassa'. Tale appiattimento può essere esemplificato anche dall'ispirazione data agli artisti dalla letteratura popolare e dall'animazione, e in particolare dalla fantascienza, come risulta evidente negli universi digitali di Tatsuo Miyajima e Ryoji Ikeda, nelle utopie tecnologiche di sapore orientale di Mariko Mori e dalle futuristiche mutazioni prostetiche e genetiche di Odani Motohiko.

In questo periodo, in Corea, un certo numero di importanti artisti che avevano studiato all'estero negli anni Ottanta e Novanta andò a formare una generazione di artisti post-Minjung, che coniugavano contenuti e idee della cultura coreana e della storia recente del paese con una rigorosa estetica contemporanea. Un maestro di questo genere è Do Ho Suh, che ha creato opere memorabili come *Floor* (1997-2000),



Left **Mariko Mori**, *Nirvana*, 1997, video still

Right **Yoshimoto Nara**, *Missing in Action*, 1999, acrylic on canvas, 180 x 145 cm

composto da migliaia di minuscole figure umane con le mani alzate per puntellare un pavimento di vetro su cui il visitatore cammina, e *Some/One* (2003), in cui ha usato moderne targhette di identificazione militari per creare le scaglie di un'antica armatura da battaglia coreana. Al contrario, Lee Bul non ha mai partecipato a veri e propri corsi di formazione sull'arte al di fuori della Corea, e il suo approccio è molto diverso rispetto a quello dei suoi colleghi occidentali adeguatamente preparati. L'uso di un'estetica viscerale più immediata sembra ossessionato dalle immagini del futuro, e ciò crea un insieme fantasmagorico di vita organica e tecnologia, trovandosi così in sintonia con lo stile di taluni artisti giapponesi e contribuendo in tal modo a formare una sorta di sensibilità dell'Asia orientale. Kimsooja, invece, mantiene la sua autonomia rispetto ad entrambi i movimenti, al punto di andarsene volontariamente dalla Corea del Sud. La sua vita nomade incide notevolmente sulla sua opera, almeno nella serie (dal 1997) di performance, video e installazioni intitolata *Bottari Truck*. Al centro dell'attenzione vi sono i tradizionali involti di tela coreani, che l'artista trasporta, sistemati sulla parte posteriore di un furgone, attraverso le regioni montuose della sua gioventù, interagendo con i residenti e i profughi provenienti da ogni parte del mondo, oppure trasferisce all'interno di uno spazio espositivo dove solleveranno profondi interrogativi sulla condizione umana.

In questo volume, Karen Smith analizza lo sviluppo dell'arte contemporanea cinese del post-1989. In parte, questa storia ha inevitabilmente a che fare con il boom economico cinese, che in questi ultimi anni ha fatto crescere in modo esponenziale il mercato dell'arte in Cina. Come il Giappone negli anni Ottanta e la Corea degli anni Novanta, oggi la Cina sta avviando grandi iniziative nella costruzione di musei d'arte. Anche se molti di questi progetti si riveleranno semplici investimenti immobiliari, basteranno pochi musei sparsi nel Paese per fornire un'importante infrastruttura istituzionale che aiuterà gli artisti locali a sviluppare la loro attività in un mondo dell'arte sempre più improntato al commercio.

Forse la storia cui si è accennato sopra corrisponde all'era compresa tra un passato tradizionale e un futuro globale, un futuro che potrebbe appartenere alla 'fine dell'arte' descritta da Arthur Danto, o a qualcosa che nessuno ha saputo prevedere. Se da un lato ci troviamo di fronte a un passato la cui analisi ci si potrebbe presentare ardua e di difficile comprensione (senza inoltre considerare

che ancora adesso è oggetto di continue reinterpretazioni), dall'altro ecco spuntare il futuro che si conserva un livello di imprevedibilità enorme, e che proprio per questa sua caratteristica è affascinante e al contempo intrigante, soprattutto quando si parla di quest'angolo della mappa globale dell'arte. Quando ci si trova di fronte all'arduo compito di formulare un tipo di analisi, una delle questioni più complesse (ma che allo stesso tempo sono più interessanti) da analizzare è il rapporto che gli artisti hanno fra di loro, senza inoltre contrare il loro patrimonio culturale, il modo in cui ciascuno di essi percepisce e interpreta il presente, e il loro modo di affrontare e di vedere ciò che li aspetta nel futuro. Nel testo che il lettore ha tra le mani, ho fatto del mio meglio per trasmettere e illustrare nel modo più chiaro possibile la complessità di tale equazione. Il quid della questione, infatti, sta proprio in questa complessità, perché è essa che consente agli artisti di continuare ad esplorare nuove idee. Se ci pensiamo bene, infatti, le domande che vengono formulate sono sempre le stesse: l'unica cosa che cambia è il loro aspetto esterno, che si modifica esclusivamente in base al contesto in cui esse vanno formulate.

Art, Anti-Art, Non-Art. Experimentations in the Public Sphere in Postwar Japan 1950-1970, ed. Charles Merewether e Rika Izumi Hiro (Los Angeles: Getty Research Institute, 2007) pagg. 121

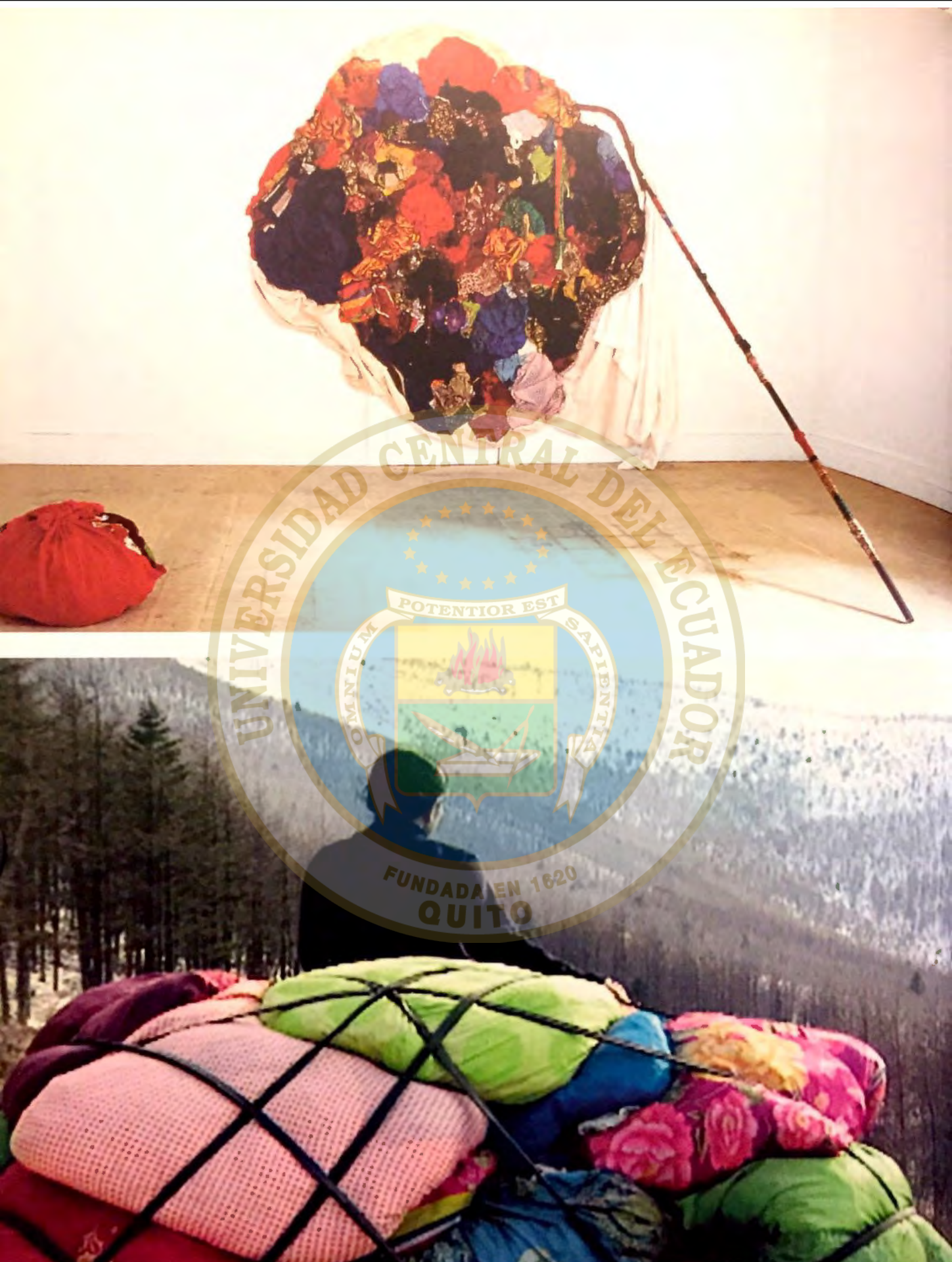
* Mieko Shiomi, *Furukusasu towa nanika? Nichijō to ito o musubitsuketa hibiki* (Tokyo: Film Art, 2005) pagg. 12

* Youngna Kim, *20th Century Korean Art* (Londra: Laurence King, 2005) pagine 28

* Joan Kee, 'Longevity Studies: The Contemporary Korean Art Exhibition at Fifty in Your Bright Future: 12 Contemporary Artists from Korea' (Houston: Museum of Fine Arts, 2009) pagg. 24

* Asia Society website, 'New Chinese Art', cronologia per la Repubblica Popolare Cinese compilata da Gao Minglu (<http://sites.asiasociety.org/arts/insideout/chronologies.html>)





China Japão Coreia

Uma história de três vanguardas

por Colin Chinnery

Estamos familiarizados com a história da modernização ocidental das mudanças políticas, culturais e tecnológicas que deram origem à Arte Moderna e seu desenvolvimento, através de incontáveis movimentos artísticos e de duas guerras mundiais, naquilo que atualmente entendemos como Arte Contemporânea. Mas e a narrativa paralela, no Oriente, que nos deu Ai Weiwei e Takeshi Murakami? A Ásia Oriental partilha uma linhagem cultural completamente diferente daquela que deu origem ao Modernismo no Ocidente; mas os séculos XIX e XX acarretaram um pesado cocktail de industrialização, imperialismo, revolução e duas guerras mundiais que arrastaram a Ásia para este projeto ocidental. No final da Segunda Guerra Mundial, a Ásia Oriental era muito diferente da mesma Ásia um século antes, com o Japão sob ocupação americana, a Coreia ocupada pela América e pela União Soviética e dividida em dois países diferentes consoante as respetivas orientações ideológicas e a China numa guerra civil que resultaria na vitória do Comunismo. Por outras palavras, estes três países acabaram dominados pela ideologia política ocidental, seja capitalista ou comunista. A trajetória e a velocidade de recuperação pós-guerra de cada país, contudo, garantiram ao respetivo desenvolvimento histórico-artístico subsequente uma nova parametrização. O presente ensaio visa apresentar esta parametrização e a respetiva relação com as ideias artísticas modernas.

A Euforia do Intervencionismo

Os escombros de um Japão pós-guerra ocupado forneceram aos artistas um leque infindável de assuntos de cariz social, político e cultural com os quais se podiam envolver através da autorreflexão, do debate emotivo e do protesto violento, resultando em duas décadas de intensa atividade precursora. O cinema nipónico conheceu os seus anos dourados nos anos 50, com realizadores como Kurosawa, Mizoguchi e Ozu a produzir clássicos que tiveram um profundo impacto no cinema internacional. Os artistas trabalhavam com músicos, escritores e artistas performativos profissionais em grupos *intermedia*, onde se reuniam diversas áreas, tais como Jikken Kobo (Workshop Experimental) que produziu a primeiríssima obra audiovisual utilizando um gravador de fita magnética sincronizado com um projetor de diapositivos, antecendo em mais de uma década a experiência equivalente no Ocidente. A Associação Gutai Art, constituída em 1954, rejeitou a representação

tradicional, realçando mais as características dos materiais com que trabalhavam e o processo de criação artística do que o objeto acabado. Os resultados foram instalações e atuações multimédia violentas e visionárias, «influenciando e antecipando os *happenings* de Allan Kaprow. Nos anos 60, vários artistas japoneses criaram uma relação com o movimento Fluxus, quer por participação em Nova Iorque, como o "Tokyo Fluxus" (Yoko Ono, Ay-O, Takako Saito e outros), quer por correspondência à distância a partir do Japão, como o grupo Hi Red Centre, que o organizador do Fluxus, George Maciunas, não chegou a conhecer, mas que admirava muito». O grupo artístico menos importante a sair do espírito criativo frenético do Japão nos anos 60 talvez tenha sido o Mono-ha (Escola das Coisas) que, à semelhança de Gutai, explorou a materialidade das coisas, mas que substituiu a necessidade de agitação violenta de Gutai por uma prática mais contemplativa e espiritual englobando esculturas e *land art* que, de um modo semelhante ao da arte povera, recorria sobretudo a materiais naturais. Lee Ufan, de nacionalidade coreana, da escola Mono-ha, articulou esta abordagem como um regresso à filosofia oriental, distanciando-se do que o artista entendia ser uma relação ocidental e modernista entre sujeito e objeto, que dominava na altura, e tentando criar uma noção de equilíbrio mais taoísta.

Por esta altura Nova Iorque tornou-se destino de alguns dos mais importantes artistas independentes que saíram do Japão, incluindo Yoko Ono, mencionada anteriormente, cuja carreira foi construída por completo nos EUA. Outra artista que se mudou para Nova Iorque foi Yayoi Kusama, que viria a tornar-se num dos mais importantes membros do vanguardismo nova-iorquino de finais dos anos 50 e da década de 60, com os seus ambientes imersivos às bolinhas e as apresentações de grupo assentes em motivações políticas. Regressou ao Japão em 1973, desenvolvendo a sua prática a partir do exílio autoimposto num hospital de saúde mental. O lendário artista conceptual On Kawara mudou-se em 1965 para Nova Iorque, cidade que lhe servia de base para viajar pelo mundo, criando as pinturas de datas *Today* e diversas séries de postais, tais como *I Went and I Met, I Got Up At*, e a série de telegramas *I Am Still Alive*. A maior parte das obras dos artistas nipónicos proeminentes não tinha explorado explicitamente a vida ou a cultura japonesas durante o pós-guerra, mas a obra do fotógrafo Nobuyoshi Araki representou,



Left **Park Seo Bo**, *Ecriture No. 070108*, 2007, mixed media with Korean hanji paper on canvas, 180 x 260 cm

Page 506 top **Kimsooja**, *Towards the Flower*, 1992, used cloth, thread, wooden pole, used bedcover, copper line, 357 x 348 x 355 cm. Installation view, MoMA PSI, New York

Page 506 bottom **Kimsooja**, *Cities on the Move – 2727 KM Bottari Truck*, 1997, performance, single-channel video projection, silent, 7 min 33 sec (loop); commissioned by Korean Arts & Culture Foundation

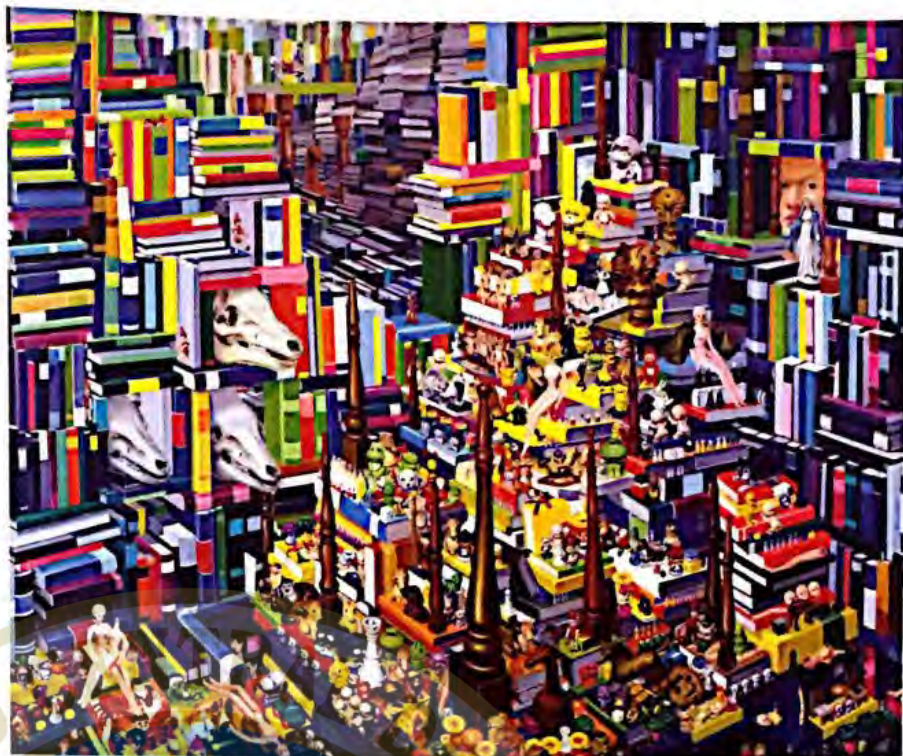
direta e inflexivelmente, um registo pessoal e erótico da vida num Japão urbano, produzindo uma das maiores peças de qualquer artista na história. Entretanto, outro fotógrafo, Hiroshi Sugimoto, criou estudos contemplativos do tempo, através da fotografia de exposições de museus, de cinemas, do oceano e de arquitetura, revelando, no seu trabalho, uma sensibilidade filosófica da Ásia oriental.

Pelo Estreito da Coreia, na península, diferentes parâmetros políticos e culturais criaram o enquadramento para os artistas coreanos. Mesmo depois da ocupação pelos japoneses, da Segunda Grande Guerra, da ocupação americana e soviética, da divisão entre Norte e Sul e da Guerra Coreana, a Coreia do Sul foi governada por uma série de «Repúblicas» totalitárias até 1987. Os artistas coreanos mais aclamados a nível internacional desta época desenvolveram as suas carreiras fora da Coreia, o que é indicador do ambiente político da Coreia do Sul. Nam June Paik, o pai da videoarte, e Lee Ufan, teorizador e artista da escola Mono-ha, mudaram-se, respetivamente, para os EUA e para o Japão. Dentro da Coreia não havia muito espaço para a expressão vanguardista e os dois movimentos artísticos que atualmente associamos a esse tempo (a Art Informel coreana dos anos 50 e a pintura monocromática dos anos 70) centravam-se nos aspetos formais da arte moderna e na respetiva relação com a cultura coreana. Os dois artistas provavelmente mais representativos destes dois movimentos foram respetivamente Kim Tschang Yeul e Park Seo Bo.

Contudo, o evento verdadeiramente marcante que incendiou décadas de frustração política reprimida foi a Revolta de Gwangju de 27 de maio de 1980, na qual as autoridades massacraram cerca de 200 estudantes que protestavam. Daí nasceu um movimento chamado Minjung, que viria a culminar no colapso do regime. «Minjung» significa literalmente «as pessoas comuns», pretendendo indicar as pessoas a quem o governo privava dos seus direitos. Parte deste movimento democrático nacional foi a arte Minjung. A natureza deste movimento cultural era política e desestabilizadora; embora não fosse especificamente comunista, havia um forte elemento de consciência de classe devido aos objetivos do movimento e isto traduzia-se numa inerente «estética da luta». Os artistas Minjung pretendiam criar arte para o povo, na qual o povo era o tema principal, e com uma linguagem visual com a qual o povo se conseguia relacionar. Eram, em igual medida, contra as influências ocidentais e formais que criavam

distância entre a obra de arte e o seu público. Embora esta primeira geração de artistas recorresse a uma técnica realista para criar composições complexas e ilustrativas que realçavam as lutas do povo, tal foi considerado elitista pela segunda geração de artistas Minjung que preferiam linguagens visuais preexistentes, como a arte budista, a arte folclórica e pinturas de género que tinham sido usadas no passado para comunicar com um público vasto e diversificado.³ Apesar de, inicialmente, ter sido recebido com desprezo pelas autoridades e com suspeição pelos artistas já conceituados, o movimento Minjung desenvolveu-se, progressivamente, para um movimento poderoso com aceitação oficial após as reformas governamentais de 1987. Porém, essa aceitação acarretou a sua desgraça, já que devia a própria existência mais à luta política do que à exploração artística. Em 1994, o National Museum of Contemporary Art expôs uma importante retrospectiva da arte Minjung, tornando-se numa das exposições mais populares da história do museu.⁴ Nessa altura, todavia, a arte Minjung já não era uma forma de arte viva e em desenvolvimento, pois tinha sido substituída por uma arte contemporânea mais motivada pela estética do que pela política.

Dos três países, a história do pós-guerra mais difícil é indubitavelmente a da China. Depois da euforia inicial da vitória comunista em 1949 vieram as devastadoras campanhas políticas e a fome dos anos 50 e 60, culminando na Revolução Cultural onde se devastou a cultura tradicional. No entanto, quando Deng Xiaoping deu início às suas políticas de abertura em 1978, depois de décadas de isolamento, os artistas não hesitaram em pôr-se em ação. O Xing Xing Hua Hui (Grupo das Estrelas) encenou eventos de protesto confrontacional em 1979 até lhe ser permitido organizar uma exposição na prestigiada China Art Gallery, atraindo mais de 200 000 visitantes em apenas duas semanas. Depois de mais algumas liberalizações terem permitido a tradução de publicações estrangeiras para chinês e respetiva disponibilização ao público, os artistas foram subitamente confrontados com mais de 30 anos de progresso cultural ocidental condensado em poucos anos. Esta súbita afluência de material, a par de reformas liberais, resultou num apaixonado movimento artístico que se desencadeou, espontaneamente, por toda a China. Com início em 1984 e reunindo impulso e qualidade em 1985 e 1986, formaram-se mais de 80 grupos de artistas e montaram-se cerca



Right Hong Kyoung Tack, *Library 3*, 1995–2001, oil on canvas, 181 x 227 cm

de 150 exposições incluindo mais de 2000 artistas, isto só no ano entre 1985-1986.⁵ Dentro desta quantidade orgiástica de atividade, atualmente conhecida como a '85 New Wave, nasceram grupos artísticos dos quais emergiram algumas das figuras mais importantes da arte chinesa contemporânea. No nordeste da China, o grupo de pintores racionalistas North Art Group, onde se incluía Wang Guangyi, enfatizava a primazia da razão, utilizando a filosofia ocidental como guia intelectual e representando paisagens gélidas estilizadas e formas de catedrais, ligando a religião e a precisão matemática. Pelo contrário, o South Western Group, com Zhang Xiaogang entre os seus membros, era de uma parte muito mais quente da China e defendia um apelo mais direto aos sentidos através de estilos de pintura expressionista. O New Analysts Group, com Gu Dexin, sediado em Pequim, criava obras conceptuais de diagramas, instruções e texto. O grupo Pool, sediado em Hangzhou, montou espetáculos e instalações interativas. O grupo Xiamen Dada de Huang Yong Ping criou uma devastação inspirada para as suas instituições locais. Entretanto Zhang Peili criou a primeira obra de videoarte da China, Xu Bing e Wenda Gu incluíram caracteres chineses escritos e Wu Shanzhuan usou a estética da Revolução Cultural para criar a sua própria filosofia política absurdista. Tudo isto veio a culminar num auge em fevereiro de 1989, quando a China Art Gallery montou a exposição «China/Avant-garde» com 186 artistas e 293 obras de arte. Durante as breves duas semanas em que a exposição esteve patente, foi encerrada duas vezes: uma vez porque Xiao Lu usou uma arma verdadeira para disparar duas balas na sua instalação, como parte da peça, e uma segunda vez porque foi recebida uma carta anónima alegando que tinha sido colocada uma bomba no museu, que mais tarde se veio a descobrir tratar-se também de uma obra de um artista.

Nova ordem mundial, novo contexto artístico

A queda do Muro de Berlim, em 1989, constituiu um momento marcante na política mundial. O bloco de leste era o último bastião que se opunha à autêntica globalização capitalista e, com a sua destruição em 1989, a expansão capitalista circundou o globo, alterando significativamente a ordem económica e política geral. Na frente cultural, o Pós-Modernismo dominava de Londres a Nova Iorque e a inerente celebração do indivíduo conjugava-se lindamente

com um mercado artístico de exploração entusiástica de territórios virgens. Talvez a personificação perfeita deste espírito tenha sido o artista nipónico Takashi Murakami, que inventou uma nova sensibilidade asiática contemporânea baseada na cultura japonesa da banda desenhada *anime*. Na frente comercial, Murakami constituiu a empresa Kaikai Kiki que combinava a sua empresa de produção com um esquema de agenciamento de artistas, uma galeria comercial e uma feira de arte intitulada Geisai, tudo isto visando o apoio a um mercado artístico interno para a nova arte. Na vertente artística, Murakami articulou a sua teoria *superflat*, relacionando o pensamento de uma nova geração de artistas japoneses (liderada por Murakami e contando com outros artistas de renome, tais como Yoshitomo Nara) com a cultura tradicional japonesa e a sociedade japonesa contemporânea. Nesta teoria, *superflat* não só representa uma planura imagética, mas significativamente também o nivelamento entre a cultura erudita e a popular. Este nivelamento pode ser atestado pela imaginação suscitada nos artistas pela literatura popular e pela animação, especialmente ficção científica, o que se torna evidente nos universos digitais criados por Tatsuo Miyajima e Ryoji Ikeda, as utopias tecnológicas de inflexão oriental de Mariko Mori e as mutações futuristas protéticas e genéticas de Odani Motohiko.

Nessa altura, na Coreia, alguns artistas importantes que estudaram no estrangeiro durante os anos 80 e 90 criaram uma geração de artistas pós-Minjung que combinou o conteúdo e as ideias da cultura coreana e a história recente com uma rigorosa estética internacional contemporânea. Um mestre deste género é Do Ho Suh que criou obras memoráveis, tais como *Floor* (1997-2000) consistindo em milhares de figuras humanas minúsculas de mãos levantadas para epoiar um pavimento de vidro sobre o qual os visitantes andam; e *Some/One* (2003), para a qual usou chapas de identificação militares modernas para formar a armadura, em camadas, das vestes de batalha coreanas antigas. Por oposição, Lee Bul nunca obteve formação artística oficial no exterior da Coreia, sendo a sua aproximação notavelmente diferente da dos seus contemporâneos formados do Ocidente. A utilização de Lee de uma estética visceral mais imediata surge assombrosa por visões do futuro, criando uma mistura fantasmagórica entre a vida orgânica e a tecnologia, que converge com a prática de certos artistas japoneses, de modo a formar uma



Left: **Lee Ufan**, *Relatum* (formerly *Phenomena and Perception A*), 1969, three stones and chalk on rubber measuring tape, dimensions variable

Top right: **Lee Jong Gu**, *History of the Field*, 1994, acrylic on traditional Korean paper, 145 x 300 cm

Bottom right: **Do Ho Suh**, *Floor*, 1997–2000 (detail), PVC figures, glass plates, phenolic sheets, polyurethane resin, 40 parts, each 100 x 100 x 8 cm

espécie de sensibilidade da Ásia Oriental. Por outro lado, Kimsooja mantém a sua autonomia dentro destes dois movimentos ao ponto de se autoimpor a um exílio relativamente à Coreia do Sul. A sua vida nómada contribui fortemente para o seu trabalho, sendo a série de performances, vídeos e instalações *Bottari Truck* (desde 1997) não menos relevante. Aqui, a artista trabalha com trouxas de roupa tradicional e transporta-as numa caixa aberta traseira de um camião através das regiões montanhosas da sua própria juventude, estabelecendo ligações com os residentes e refugiados de todo o mundo ou, mudando para o espaço da galeria, onde as trouxas irão suscitar questões profundas sobre a condição humana.

Os desenvolvimentos da arte chinesa contemporânea, depois de 1989, são desbravados por Karen Smith neste tomo. Parte desta história está inevitavelmente relacionada com a economia fulgurante da China, que fez com que o mercado da arte na China crescesse exponencialmente nos últimos anos. Tal como o Japão nos anos 80 e a Coreia nos anos 90, a China está a dar início a um enorme ímpeto de construção de museus de arte. Pese embora muitos museus se venham a revelar meros esquemas imobiliários, os poucos que sobejarem, espalhados pelo país, garantirão uma importante infraestrutura institucional da que os artistas locais necessitam para desenvolver a sua prática num ambiente artístico cada vez mais mercantilizado.

Talvez a história aludida em cima seja a era comprimida entre um passado tradicional e um futuro global, um futuro que pode conter «o fim da arte», como descreveu Arthur Danto, ou algo que ninguém tenha previsto. Se o passado é de difícil leitura e está sempre sujeito a ser reinterpretado, o futuro permanece alegremente imprevisível – especialmente neste recanto do mapa artístico. Um dos aspetos mais complexos e interessantes a explorar tem sido o relacionamento entre os artistas, a sua herança cultural, o seu entendimento do presente e a sua perspetivação para o futuro. No presente texto, tentei ilustrar a complexidade desta equação, na medida em que é esta complexidade que mantém os artistas na exploração de novas ideias. Afinal, as questões não mudam; apenas se alteram com o respetivo contexto.

¹ *Art, Anti-Art, Non-Art: Experimentations in the Public Sphere in Postwar Japan, 1950-1970* editado por Charles Merewether e Rika Iezumi Hiro (Los Angeles Getty Research Institute, 2007), pp. 121

² Mieko Shiomi, *Furukusasu towa Nanika? Nihijou to Art wo Musubitsuketa Hiro-bito* (Tóquio: Film Art, 2005), pp. 12

³ Youngna Kim, *20th Century Korean Art* (Londres: Laurence King, 2005), p. 261

⁴ Joan Kee, «Longevity Studies: The Contemporary Korean Art Exhibition at Fifty in Your Bright Future: 12 Contemporary Artists from Korea» (Houston: Museum of Fine Arts, 2009), pp. 24

⁵ Sítio Web da Asia Society, «New Chinese Art» cronologia da China continental compilada por Gao Mingliu (<http://sites.asiasociety.org/arts/insideout/chronologies.html>)







Art Now Japón

Conversación con Kataoka Mami, Tokio

Art Now 4: Kataoka Mami, es usted la conservadora jefa del Museo de Arte Mori de Tokio. Cuando este se fundó en 2003, parecía formar parte de un auge sostenido de la cultura japonesa. Artistas como Takashi Murakami (nacido en 1962) y Yoshitomo Nara (nacido en 1959) gozaban de gran prestigio en el mundo del arte internacional, pero también había un público occidental masivo que consumía cultura popular, como las películas de anime o el manga, que ahora leemos a la manera tradicional de derecha a izquierda...

Kataoka Mami: Murakami y Nara pertenecían a la primera generación que se crió en la prosperidad de posguerra, durante el rápido crecimiento económico del país de las décadas de 1960 a 1980. Desde entonces, Japón se ha creado una imagen como país de fusión de la tradición con la alta tecnología, así como de un desarrollo sin parangón de la cultura popular. La estrategia de Murakami fue bien recibida por el público internacional con su acertada acuñación del concepto *superflat*. Conviene señalar asimismo que el gobierno japonés ha apoyado el potencial de su cultura popular contemporánea. El desarrollo de Media Arts desempeñó un papel importante para departamentos como la Agencia de Asuntos Culturales, de modo que hubo un esfuerzo concertado por presentar la cultura popular como la política cultural de la nación.

AN4: Hoy vemos menos movimiento. Si miramos a Asia Oriental, pensamos más bien en Hong Kong como el próximo gran centro. ¿Se ha visto especialmente afectado el mercado japonés por la crisis económica de 2007? ¿Y cómo responde el mundo del arte?

K. M.: Salta a la vista que la posición de Japón es ambigua, porque su sistema social y su infraestructura han atravesado un largo proceso de modernización durante más de 150 años y se encuentran ahora en una etapa otoñal, como en un país occidental, mientras que geográficamente pertenece a Asia, donde otros países disfrutan ahora su adolescencia económica... El cambio de ciclo se remonta en realidad al estallido de la burbuja económica a comienzos de la década de 1990. Las dos últimas décadas de globalización han coincidido con el declive económico japonés, de modo que nuestra sociedad se ha vuelto bastante introvertida. Costó tiempo despertar de la locura de la extravagancia y ocuparse de los rápidos cambios políticos y económicos actuales. Dicho esto, el terremoto y el tsunami de Tohoku y el accidente de la central nuclear de Fukushima en 2011 han cambiado mucho la mentalidad de la gente, y mientras seguimos sin ser demasiado extrovertidos, todo el mundo se plantea muchas preguntas con respecto a la modernización ciega, la ecología y el crecimiento económico, y muchos artistas están buscando una nueva función en la sociedad. Estas podrían ser las razones por las que la presencia del arte contemporáneo japonés en la esfera internacional no haya sido importante durante un tiempo, pero internamente han pasado muchas cosas.

AN4: El primer artista que nos presenta usted, Makoto Aida (nacido en 1965 en Niigata), ha tenido más eco entre el público japonés que en el ámbito internacional. Es tan solo un poco más joven que Murakami o Nara, pero nunca ha tenido la misma acogida. Su obra sigue pareciendo incómoda y provocadora, y todo menos introvertida.

K. M.: Makoto Aida es complicado, como un modelo en miniatura de la sociedad japonesa moderna con toda su ambigüedad y complejidad. Ha abordado cuestiones políticas, sociales e históricas, aunque al mismo tiempo es conocido por sus espectáculos eróticos, grotescos y absurdos. En su práctica podemos observar referencias polifacéticas al arte tradicional japonés, episodios sociales y fenómenos culturales, mientras su estilo oscila entre lo realista y lo detallista o dramático, entre los acabados muy trabajados o los acabados muy toscos. Lógicamente, esta variedad le distancia algo del público internacional, que no conoce el contexto social y su complejidad.

AN4: Chiharu Shiota (nacida en 1972 en Osaka) pertenece a una generación más joven; en 1997 fue a Alemania a estudiar con Marina Abramović. Sin embargo, sus temas parecen estar basados en el estado de ánimo japonés que ha descrito usted...

K. M.: Chiharu Shiota trabaja desde la conciencia de un espacio no objetivo, que donde más claramente se expresa es en una serie de instalaciones en las que tiende un hilo negro por todo el espacio. Los objetos que coloca dentro manifiestan la ambigüedad del hilo como un capullo protector, una gasa o una definición del espacio. Por ejemplo, utiliza una cama de hospital, que puede simbolizar la frontera entre la vida y la muerte, entre la vigilia y el sueño, entre la consciencia y la inconsciencia, o el miedo a la oscuridad y a la muerte. Puesto que la frontera del hilo no es un límite entre conceptos dualistas, sino una gasa permeable, permite un intercambio entre el interior y el exterior del cuerpo, en que ambos se funden y constituyen un único mundo. No obstante, su obra trata menos de un tipo japonés de introversión y aborda más bien cuestiones ontológicas.

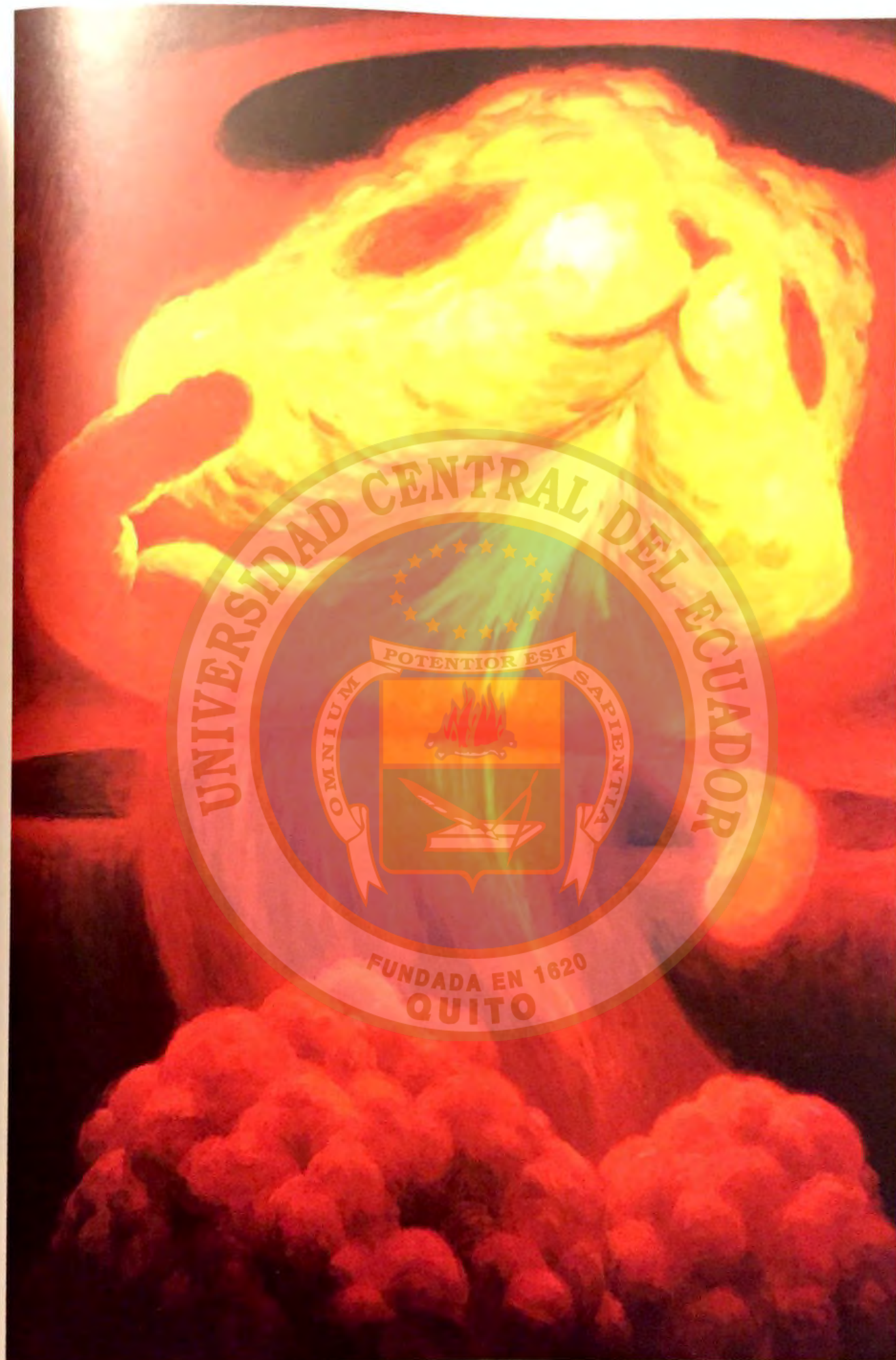
AN4: La tercera artista que ha seleccionado usted para nosotros es Aki Sasamoto (nacida en 1980 en Kangawa); hoy reside y trabaja en Nueva York. ¿Qué la conecta con la evolución de la que nos ha hablado usted?

K. M.: Aki Sasamoto ha recibido una formación muy diversa en matemáticas, danza e historia del arte, y su práctica se ha desarrollado en diversos medios como instalaciones, performances, esculturas y videos. En sus instalaciones/performances, se mueve y habla entre objetos escultóricos cuidadosamente dispuestos, despertando extrañas emociones que se esconden en la vida cotidiana. De alguna manera une la tradición artística con la tecnología al uso y tiene el potencial de sublimarlas a una esfera más universal.

Makoto Aida → pages 512–513 *Ash Color Mountains*, 2009–2011, acrylic on canvas, 300 x 700 cm. installation view, *Monument for Nothing*, Mori Art Museum, Tokyo, 2012 → page 515 *mokomoko*, 2008, acrylic on canvas, 291 x 197 cm

Chiharu Shiota → page 517 top *Stairway*, 2012, thread, stairway, dimensions variable. installation view, Schleswig-Holsteinischer Kunstverein, Kunsthalle zu Kiel, 2012 → page 517 bottom *During Sleep*, 2008, beds, black wool, dimensions variable. installation view, The National Museum of Art, Osaka, 2008

Aki Sasamoto → page 519 *Centrifugal March*, 2012, performance and mixed-media installation, dimensions variable. installation view, 9th Gwangju Biennale, Gwangju, 2012



Art Now Giappone

Conversazione con Kataoka Mami, Tokyo

Art Now 4: Kataoka Mami, lei è curatore capo del Mori Art Museum di Tokyo. Quando è stato fondato, nel 2003, sembrava che facesse parte di un boom in corso nella cultura giapponese. Artisti come Takashi Murakami (nato nel 1962) e Yoshitomo Nara (nato nel 1959) erano diventati nomi immensi nel mondo dell'arte internazionale, ma in Occidente si era creato anche un pubblico di massa per la cultura popolare giapponese, come i film anime o i manga, che oggi si leggono anche da noi nel loro tradizionale orientamento da destra a sinistra...

Kataoka Mami: Murakami e Nara appartenevano alla prima generazione che è cresciuta nella ricchezza del dopoguerra, durante la rapida crescita economica del paese tra gli anni Sessanta e gli anni Ottanta. Da allora, il Giappone si è creato l'immagine di un paese che fondeva tradizione e high-tech, oltre a vivere uno sviluppo unico della cultura popolare. La strategia di Murakami ha avuto successo per il pubblico internazionale grazie alla sua intelligente diffusione del marchio *superflat*, che tentava di contestualizzare le correnti tradizionali dell'arte e del pop. Dobbiamo anche sottolineare che il governo giapponese ha saputo enfatizzare la forza della sua cultura popolare contemporanea. Lo sviluppo delle arti mediatiche (che comprendono manga, animazione, giochi e media art) ha giocato un ruolo significativo per ministeri come l'Agenzia per gli Affari Culturali, che hanno fatto uno sforzo concertato per presentare la cultura popolare come la politica culturale della nazione.

AN4: Oggi vediamo meno entusiasmo. Se guardiamo all'Est asiatico tendiamo a pensare ad Hong Kong come il prossimo grande centro vitale. Il mercato giapponese è stato particolarmente colpito dalla crisi economica del 2007? E come sta reagendo il mondo dell'arte?

K.M.: Ovviamente la posizione del Giappone è ambigua, perché il suo sistema sociale e le sue infrastrutture hanno attraversato un lungo processo di modernizzazione durato oltre 150 anni e ora sono in una fase crepuscolare, come un paese occidentale, mentre in altre parti geografiche dell'Asia altri paesi stanno vivendo la loro adolescenza economica... L'inversione di tendenza, in realtà, risale allo sgonfiarsi della bolla economica nei primi anni Novanta: gli ultimi due decenni di globalizzazione hanno coinciso con il declino economico del Giappone, per cui la nostra società è diventata molto introversa. Ci è voluto tempo per risvegliarsi dalla follia della stravaganza e preoccuparsi dei rapidi cambiamenti politici ed economici di oggi. Detto questo, il terremoto e lo tsunami di Tohoku e l'incidente nucleare di Fukushima nel 2011 hanno modificato molto la consapevolezza della gente, e anche se la cornice mentale del pubblico non è ancora diventata molto estroversa vi è stato un vasto dibattito sulla modernizzazione cieca, sull'ecologia e sulla crescita economica, e molti artisti sono alla ricerca di un nuovo ruolo nella società. Potrebbero essere queste le ragioni per cui la presenza del giapponese nell'arte contemporanea a livello internazionale non è molto vivace da qualche tempo in qua, ma all'interno del Paese sono accadute molte cose.

AN4: Il primo artista che lei ci presenta, Makoto Aida (nato nel 1965 a Nigata), si è fatto conoscere più dal pubblico giapponese che a livello internazionale. Pur essendo solo di poco più giovane di Murakami o Nara, non ha mai avuto la stessa accoglienza. Le sue opere sembrano ancora a disagio e provocatorie, e tutt'altro che introverse.

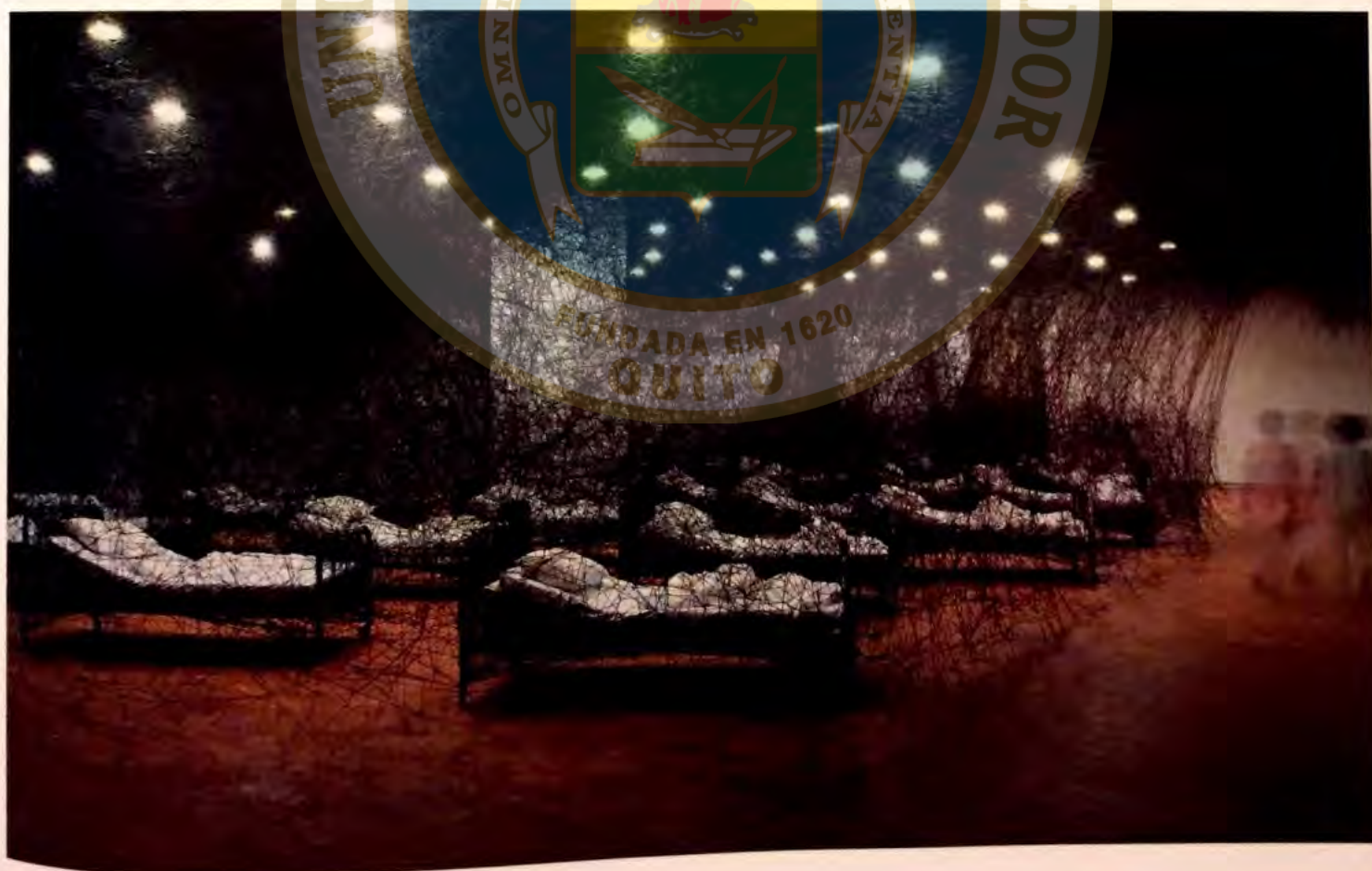
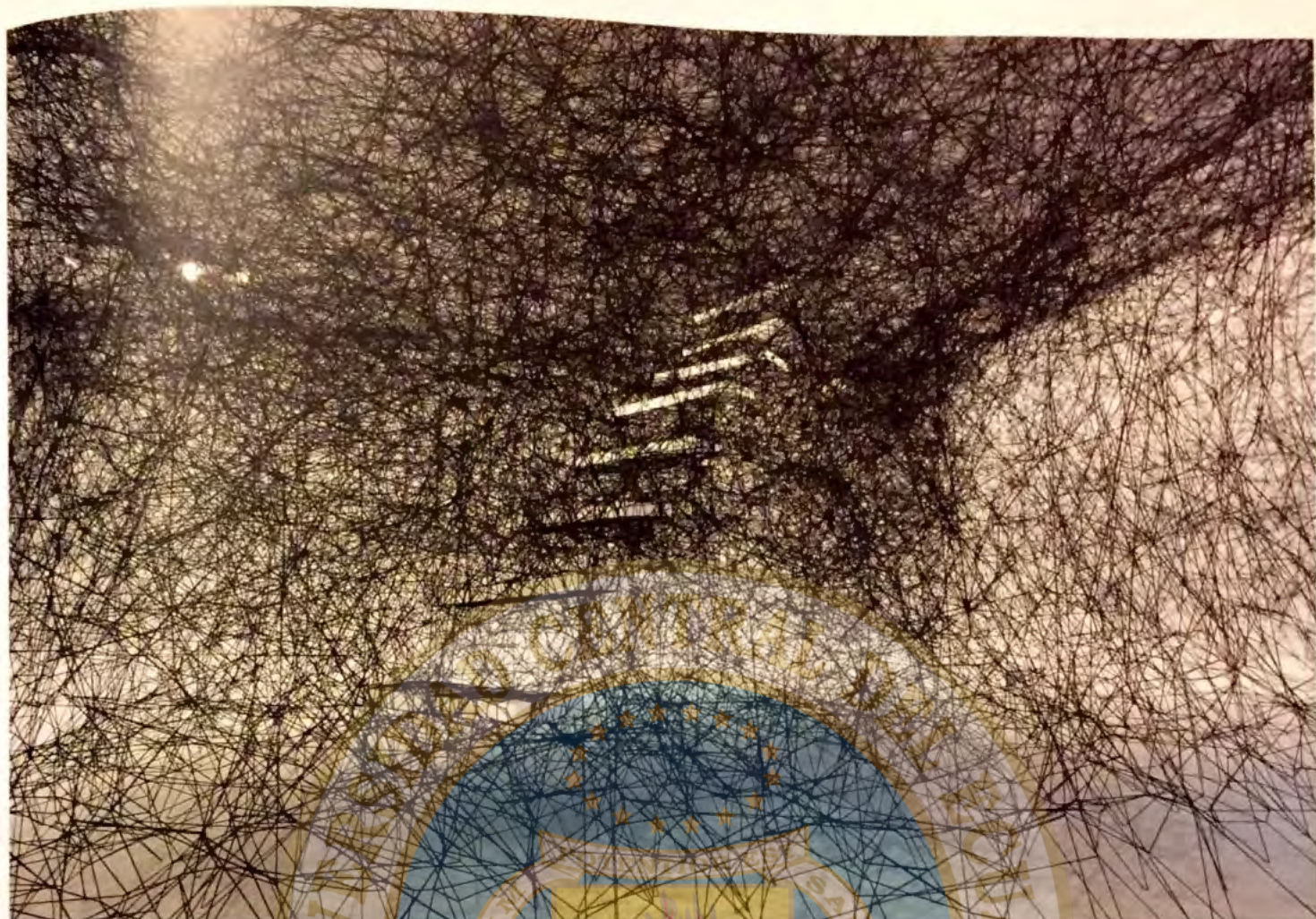
K.M.: Makoto Aida è complicato, come un micromodello della società giapponese moderna, con tutta la sua ambiguità e complessità. Si occupa di questioni politiche, sociali e storiche, e allo stesso tempo è noto per spettacoli erotici, grotteschi, dominati dal nonsense. Nella sua tecnica si possono osservare molteplici riferimenti all'arte tradizionale giapponese, ad avvenimenti sociali e fenomeni culturali, mentre il suo stile cambia da realista a meticoloso o drammatico, da altamente rifinito ad appena abbozzato. Probabilmente questa varietà crea una certa distanza da un pubblico internazionale che non può comprendere il contesto sociale e la sua complessità.

AN4: Chiharu Shiota (nata nel 1972 a Osaka) appartiene a una generazione più giovane, e nel 1997 si è recata in Germania per studiare con Marina Abramović. Eppure i suoi temi sembrano fortemente radicati nell'attuale umore giapponese che lei ci ha descritto...

K.M.: Chiharu Shiota fonda il suo lavoro su una consapevolezza dello spazio non-oggettivo che trova chiara espressione in una serie di installazioni in cui tende filo nero da una parte all'altra della stanza. Gli oggetti collocati all'interno evidenziano l'ambiguità del filo come un bozzolo protettivo, una nebbiolina o un modo di definire uno spazio. Per esempio, usa un letto d'ospedale, che può simboleggiare il confine tra la vita e la morte, tra veglia e sonno, tra coscienza e incoscienza, oppure la paura del buio e della morte. Poiché il confine del filo non è un confine tra concetti dualistici ma una nebbia permeabile, esso permette uno scambio tra interno ed esterno del corpo; in tal modo i due si fondono e costituiscono un mondo unico. Il suo lavoro non tratta tanto di un tipo di introversione giapponese, però, quanto di questioni ontologiche.

AN4: Il terzo artista che ha scelto per noi è Aki Sasamoto (nata nel 1980 a Kangawa), che oggi lavora a New York. Che cosa collega la sua arte con gli sviluppi di cui ci ha parlato?

K.M.: Aki Sasamoto ha una formazione molto diversificata in matematica, danza e storia dell'arte, e la sua tecnica si è sviluppata attraverso diversi mezzi artistici, come l'installazione, la performance, la scultura e il video. Nelle sue installazioni/performance, si muove e parla tra oggetti scultorei accuratamente posizionati, attivando emozioni bizzarre che si nascondono nella vita quotidiana. In un certo senso, mette insieme la tradizione artistica, comprese le strategie dell'avanguardia, e la tecnologia di tutti i giorni, e ha la capacità di sublimare questi elementi in una dimensione più universale.



Art Now Japão

Uma conversa com Kataoka Mami, Tóquio

Art Now 4: Kataoka Mami é a curadora chefe do Mori Art Museum em Tóquio. Quando foi fundado em 2003, parecia fazer parte de um acontecimento explosivo na cultura japonesa. Artistas como Takashi Murakami (nascido em 1962) e Yoshitomo Nara (nascido em 1959) tornaram-se nomes sonantes no mundo da arte internacional, mas também houve uma audiência em massa ocidental interessada na cultura popular, como filmes de animação ou Manga, que agora temos na sua direção tradicional da direita para a esquerda...

Kataoka Mami: Murakami e Nara pertenciam à primeira geração, que cresceu na abundância do pós-guerra durante o rápido crescimento econômico do país entre os anos 60 e 80. Desde então, o Japão criou uma imagem de país da fusão entre a tradição e a alta tecnologia, assim como de um desenvolvimento único da cultura popular. A estratégia de Murakami foi recebida com sucesso entre o público internacional através do seu inteligente desenvolvimento de marca com o conceito de *superflat*, que tentava contextualizar as correntes das formas de arte tradicional e pop. Devemos também notar que o governo japonês tem vindo a enfatizar a pujança da sua cultura popular contemporânea. O desenvolvimento das Artes dos Média (que inclui Manga, animação, jogo e arte de mídia) teve um papel significativo a nível ministerial, como a Agency for Cultural Affairs, existindo portanto um esforço centralizado em apresentar a cultura popular como política cultural da nação.

AN4: Atualmente, o entusiasmo é menor. Se olharmos para a Ásia Oriental pensamos em Hong Kong como o próximo grande centro. O mercado japonês foi especialmente atingido pela crise econômica da 2007? E qual é a reação da própria cena artística?

K.M.: Obviamente que a posição do Japão é ambígua, porque o seu sistema social e de infraestruturas passou por um longo processo de modernização durante mais de 150 anos e agora encontra-se num período outonal, como um país ocidental, apesar de geograficamente fazer parte da Ásia, onde outros países desfrutaram da sua adolescência econômica... A reversão remonta efetivamente ao colapso da bolha econômica no início dos anos 90. As duas últimas décadas de globalização coincidiram com o declínio econômico japonês, de modo a que a nossa sociedade se tornou bastante introvertida. Demorou tempo a acordar da loucura da extravagância e a preocuparmo-nos com as rápidas mudanças políticas e econômicas de hoje. Dito isto, os incidentes do terramoto e do tsunami de Tohoku e o acidente nuclear de Fukushima em 2011 mudaram muitíssimo a consciência das pessoas e, apesar de o espírito ainda não estar tão extrovertido, houve um grande questionar da modernização cega, da ecologia e do crescimento econômico e muitos artistas procuram um novo papel na sociedade. Possivelmente, estes poderiam ser os motivos pelos quais a presença da arte contemporânea japonesa no palco internacional não foi vital durante algum tempo, mas internamente está a passar-se muita coisa.

AN4: O primeiro artista que nos apresenta, Makoto Aida (nascido em 1965 em Niigata), atuou mais para o público japonês do que na cena internacional. Este artista é apenas um pouco mais

novo do que Murakami ou Nara, mas nunca teve a mesma recepção. O seu trabalho continua a parecer desconfortável e provocador e tudo menos introvertido.

K.M.: Makoto Aida é complicado, tal como um micromodelo da sociedade moderna japonesa com toda a ambiguidade e complexidade. Tem vindo a ocupar-se de questões políticas, sociais e históricas, sendo conhecido por exposições eróticas, grotescas e insensatas, tudo ao mesmo tempo. Na sua prática, podemos observar referências multifacetadas relativamente à arte tradicional japonesa, incidentes sociais e fenómenos culturais, embora o seu estilo mude de realista para o meticuloso ou dramático, do extremamente acabado para um estado muito rude. É possível que esta variedade crie alguma distância do público internacional, uma vez que aí não existe a compreensão do contexto social e da sua complexidade.

AN4: Chiharu Shiota (nascida em 1972 em Osaka) pertence a uma geração mais nova, foi para a Alemanha em 1997 para estudar com Marina Abramović. Os seus temas parecem continuar a basear-se no temperamento atual japonês que descreveu...

K.M.: Chiharu Shiota trabalha a partir de uma consciência do espaço não objetivo, mais claramente expresso numa série de instalações, nas quais a artista expande a ameaça negra através do espaço. Os objetos que a artista coloca nas instalações fazem sobressair a ambiguidade da ameaça, como um casulo protetor, a bruma ou uma definição de um espaço. A artista utiliza, por exemplo, uma cama de hospital que pode simbolizar a fronteira entre a vida e a morte, entre o estar acordado e a dormir, a consciência e o inconsciente ou o medo do escuro e da morte. Uma vez que a fronteira da ameaça não é um limite entre conceitos dualísticos, mas uma bruma permeável, permite uma troca entre o interior e o exterior do corpo, ambos fundem-se e constituem um único mundo. O trabalho da artista não se ocupa tanto de uma forma de introversão japonesa, debruçando-se sobretudo sobre questões ontológicas.

AN4: A terceira artista que escolheu para nos apresentar é Aki Sasamoto (nascida em 1980 em Kangawa) que atualmente reside em Nova Iorque. O que é que liga a sua arte aos desenvolvimentos sobre os quais nos falou?

K.M.: Aki Sasamoto tem um conhecimento muito diverso na área da matemática, da dança e da história da arte, e a sua prática desenvolveu-se através de vários meios, tais como a instalação, a performance, a escultura e o vídeo. No seu trabalho de instalação/performance, a artista move-se e fala entre objetos esculturais cuidadosamente dispostos, ativando emoções bizarras que se escondem na vida do quotidiano. De algum modo, a artista reúne a tradição artística, incluindo as estratégias da vanguarda, e a tecnologia diária, demonstrando um potencial para as sublimar num domínio mais universal.







Art Now Corea del Sur

Conversación con Sunjung Kim, Seúl

Art Now 4: Sunjung Kim, desde mediados de la década de 1990 trabaja usted de conservadora en Seúl, donde expone arte internacional e introduce arte coreano en exposiciones en el extranjero. En 2005 fundó usted Samuso; ¿puede explicarnos esta iniciativa?

Sunjung Kim: Fundé Samuso, que significa «oficina» en coreano, después de trabajar de conservadora jefa en Artsonje, un centro de arte contemporáneo de Seúl. Pensé que estaría bien contar con una plataforma donde pudieran colaborar los profesionales. En Asia están surgiendo muchos museos y salas de exposición, pero no se han preocupado de la programación ni de la infraestructura para los ayudantes.

AN4: En los últimos años parece que el arte surcoreano ha ganado bastante impulso en comparación, por ejemplo, con su vecino Japón. Resulta muy asombroso que, con toda su accesibilidad, buena parte del arte persigue abiertamente propósitos de tipo político.

S. K.: La gente se interesa por el futuro del país y también está política o socialmente comprometida, en especial los artistas. Cobran fuerza las iniciativas de autoorganización, lo que nos distingue, en efecto, de Japón, donde muchos no desean manifestarse sobre asuntos políticos... En Corea nos preocupa la política y el cambio social. Hoy se puede hablar de ello libremente, mientras que en las décadas de 1970 y 1980 hubo un amplio movimiento estudiantil y levantamientos civiles contra el gobierno. Si hoy muchos artistas se dirigen con sus actos a la sociedad y los políticos, creo que se debe a aquella rabia contra la dictadura de entonces. Aunque los artistas jóvenes están más implicados en cuestiones urbanas y sociopolíticas.

AN4: ¿Se dedican entonces los artistas a efectuar directamente declaraciones políticas o tratan sus obras más bien de cuestiones de identidad?

S. K.: Muchos artistas abordan cuestiones de pérdida y de evolución histórica. En Asia asistimos a un enorme desarrollo, de modo que todo cambia rápidamente, muchos pierden de hecho sus hogares o espacios de trabajo. En su libro presentan ustedes a Haegue Yang; una de sus piezas importantes es *Sadong 30*, de 2006. Esas son las señas de la casa de su abuela, que había estado abandonada durante mucho tiempo, y entonces la artista realizó una obra específicamente para esa casa. Habló de los cambios y después desapareció...

AN4: El primer artista que nos presenta usted es Bae Young-whan (nacido en 1969), que también trabaja con objetos de uso cotidiano.

S. K.: Bae Young-whan aborda cuestiones sociales y políticas de un modo indirecto. Para algunas de sus obras principales ha utilizado materiales que halló en la calle, como armarios, y recicló esos muebles para crear guitarras eléctricas. Sus piezas remiten a menudo a la música: rememora la lírica de las canciones que se cantaron durante las manifestaciones estudiantiles y callejeras que hubo en Corea en las décadas de 1970 y 1980, muchas de las cuales estaban prohibidas. Algunas de sus obras se derivan directamente de esa lírica. Su último video, *Sigh of Fukushima* (2012), aborda un tema más actual: se trasladó con un radiólogo a la zona de la catástrofe nuclear japonesa, realizó entrevistas, habló con la gente sobre el futuro...

AN4: Jewyo Rhil (nacida en 1971 en Seúl) parece trabajar con referencias más personales.

S. K.: La obra de Jewyo habla de la vulnerabilidad y la fragilidad, que ella conoce por experiencia propia. Una pieza anterior se titulaba *Small* (2003), porque ella es realmente pequeña, y otra era un proyecto en que ella gritaba en distintas situaciones. Se crió en Corea y viajó a Londres y Ámsterdam, y muchas de sus piezas sobre la existencia humana están hechas para lugares concretos. Tiene un estudio de Itaewon, un barrio de Seúl que se halla cerca de la base militar de EE.UU. Por eso allí empezaron a instalarse extranjeros, luego se construyeron mezquitas y otros templos y ahora vive gente de todo el mundo; así que Jewyo ha realizado varias obras, en los últimos dos o tres años, que reflejan su experiencia en ese entorno multicultural.

AN4: Minouk Lim (nacida en 1968 en Daejeon) trabaja con todo un abanico de medios, pero sus acciones también se llevan a cabo en entornos cotidianos u ocupan espacios públicos.

S. K.: Recientemente ha habido protestas laborales y sociales en Seúl en torno a las zonas residenciales. El video *S.O.S. – Adoptive Dissensus* (2009) es una pieza importante de Minouk. Parte de la pregunta «¿qué debería hacer yo para vivir en tu vida?» a fin de crear una obra sobre la relación de la memoria apagada por la velocidad y su resistencia, y la relación entre los seres humanos y la naturaleza dentro de la ciudad. En una declaración sobre la obra, dice: «Este entorno que cambia rápidamente borra nuestras memorias y hemos de prepararnos para pasar de las memorias sin crearlas. El vertiginoso proceso de “globalización” se nos presenta como algo “que ya hemos visto” y “que ya hemos perdido”, mientras nos preguntamos sobre los tiempos agitados». Minouk llevó a cabo performances nocturnas en una embarcación turística del río Han, que cruza Seúl. Estas performances eran reconstrucciones basadas en el personaje real de un capitán y en la historia de la navegación de los transbordadores en el río. La embarcación paró en determinados lugares históricos para las acciones sucesivas. Otra pieza suya, *International Calling Frequency* (2011), es una obra para residentes a los que les habían dicho que tenían que mudarse del centro de la ciudad, así que les hizo una canción y convocó una concentración de estudiantes, artistas y otros jóvenes, y todos cantaron una canción en la calle en señal de resistencia.

Bae Young-whan → page 523 top *The Way of Man – First Love*, 2007, guitars built from abandoned sewing machine cabinet, mother-of-pearl inlay, no. 1: 110 x 48 x 15 cm (right), no. 2: 110 x 45 x 15 cm (middle), no. 3: 105 x 30 x 8 cm (left). Image on the right: The abandoned sewing machine cabinet used for *The Way of Man – First Love 3* → page 523 centre *The Sigh of Fukushima*, 2012, 3-channel video, sound, 9 min 30 sec → page 523 bottom *Autonomous*, 2010, CNC-milled and hand-finished oak, celadon objects on wooden shelves, dimensions variable. Installation view, PLATEAU, Seoul, 2012

Jewyo Rhil → pages 520–521 *Lie on Han River*, 2005, video, 10 min → page 525 top *Muscle Aches: Arrival*, 2009, mixed media, dimensions variable. Installation view, Doosan Gallery, New York, 2009 → page 525 bottom *Wall to Talk To*, 2011, mixed media, dimensions variable. Installation view, La Triennale, Palais de Tokyo, Paris, 2012

Minouk Lim → page 527 *SOS – Adoptive Dissensus*, 2009, single-channel HD video, sound, 17 min



Art Now Corea del Sud

Conversazione con Sunjung Kim, Seoul

Art Now 4: Sunjung Kim, dalla metà degli anni Novanta lei ha lavorato come curatore a Seoul, dove si è occupato di mostre di arte internazionale, e ha introdotto l'arte coreana in mostre all'estero. Nel 2005, ha fondato Samuso: ci può parlare di questa iniziativa?

Sunjung Kim: Ho fondato Samuso, che in coreano significa 'ufficio', dopo aver lavorato come curatore capo per l'Artsonje Centre, un istituto di arte contemporanea a Seoul. Ho pensato che sarebbe stato bello avere una piattaforma che consentisse ai professionisti di questo campo di collaborare tra loro. Attualmente, in Asia si stanno sviluppando molti musei e spazi espositivi, che tuttavia non hanno messo a punto la programmazione o l'infrastruttura per gli assistenti.

AN4: Nel corso degli ultimi anni, sembra che il mondo dell'arte in Corea del Sud abbia sviluppato un maggiore slancio rispetto, ad esempio, al vicino Giappone. Una cosa che colpisce è che, nonostante la sua grande accessibilità, gran parte dell'arte ha chiari obiettivi politici.

S.K.: La gente è interessata al futuro del Paese, e ha un forte impegno politico e sociale, in particolare gli artisti. Le iniziative auto-organizzate sono molto forti; ciò è diverso rispetto al Giappone, dove molte persone non vogliono parlare di cose politiche... In Corea ci preoccupiamo della politica e del cambiamento sociale. Oggi si può parlare di tutto liberamente, mentre negli anni Settanta e Ottanta c'era un forte movimento studentesco e rivolte civili contro il governo. Credo che il fatto che oggi molti artisti rivolgano le proprie azioni verso la società e la politica derivi da quella rabbia per la dittatura degli anni Settanta e Ottanta. Tuttavia, i giovani artisti sono più impegnati negli sviluppi urbani e sociopolitici.

AN4: Gli artisti, quindi, sono maggiormente interessati a fare affermazioni politiche o a produrre opere che hanno più a che fare con questioni identitarie?

S.K.: Molti artisti si occupano di problemi di perdita e dell'andamento della storia. In Asia c'è un enorme sviluppo, per cui tutto è in rapido cambiamento, e molti in realtà stanno perdendo la casa o lo spazio di lavoro. In precedenza, nel vostro libro, avete presentato Haegue Yang; uno dei suoi pezzi più importanti è *Sadong 30* del 2006. Si tratta dell'indirizzo della casa di sua nonna, che era stata abbandonata a lungo, e poi l'artista ha fatto un pezzo specifico al sito in quella casa. Ha parlato dei cambiamenti e di ciò che è scomparso...

AN4: Il primo artista che si presenta, **Bae Young-whan** (nato nel 1969), lavora con oggetti del quotidiano.

S.K.: Bae Young-whan si occupa di questioni sociali e politiche in modo indiretto. Per alcune delle sue opere più importanti ha usato materiali trovati in strada, come gli armadietti dei prodotti per la pulizia della casa, e ha riciclato quei mobili per farne chitarre elettriche. Le sue opere riconducono spesso alla musica: fa riferimento ai testi delle canzoni che sono state cantate durante le manifestazioni studentesche e di piazza in Corea negli anni Settanta e Ottanta, molte delle quali erano vietate. Alcune sue opere sono tratte direttamente da questi testi. Il suo ultimo video *Sigh of Fukushima* (2012) ha un tema più attuale: l'artista si è recato sulla zona del disastro nucleare

giapponese insieme a un radiologo, ha fatto interviste, ha parlato del futuro con la gente...

AN4: **Jewyo Rhli** (nata nel 1971 a Seoul) lavora con riferimenti più personali?

S.K.: L'opera di Jewyo parla di vulnerabilità e fragilità, e proviene dalle sue esperienze personali. Uno dei primi lavori si chiamava *Small* (2003), perché in effetti l'artista era piccola, e uno era un progetto in cui gridava in diverse situazioni. È cresciuta in Corea e si è poi trasferita a Londra e ad Amsterdam, e molti dei suoi lavori sull'esistenza umana sono fatti per luoghi specifici. Ha uno studio a Itaewon, un quartiere di Seoul vicino alla base dell'esercito americano. È per questo che gli stranieri hanno iniziato a vivere lì, poi si sono costruite moschee e altri luoghi di culto, e ora vi abita gente di tutto il mondo. Negli ultimi due o tre anni, Jewyo ha creato diverse opere che derivano dalla sua esperienza di vita in questo melting pot.

AN4: **Minouk Lim** (nata nel 1968 a Daejeon) lavora con una vasta gamma di media, ma anche le sue azioni si svolgono in un ambiente di vita quotidiana, o in spazi pubblici.

S.K.: Recentemente ci sono state proteste sociali e sindacali a Seoul riguardo alle zone abitative. Il video *S.O.S. - Adoptive Dissensus* (2009) è un pezzo importante creato da questa artista, che parte dalla domanda: «Cosa devo fare per vivere nella tua vita?» per creare un lavoro sul rapporto tra memoria fatta sbiadire dalla velocità, la resistenza ad essa e il rapporto tra gli esseri umani e la natura all'interno della città. Parlando di quest'opera, dice: «Questo ambiente in rapida evoluzione cancella i nostri ricordi, e dobbiamo prepararci e lasciare andare i ricordi senza crearli. Il turbinoso processo di "globalizzazione" fa sembrare che da una parte "l'abbiamo già visto" e dall'altra "l'abbiamo già perso", mentre riflettiamo sorpresi sull'irrequietezza del tempo». Minouk ha organizzato performance notturne su una barca turistica sul fiume Han, che attraversa Seoul. Queste performance erano ricostruzioni basate sul personaggio vero di un capitano e sulla storia della navigazione del traghetto sul fiume. Per le diverse azioni, la barca si fermava in vari luoghi di interesse storico. Un altro suo lavoro, *International Calling Frequency* (2011), è stato fatto per i residenti cui era stato ordinato di lasciare il centro della città. L'artista ha scritto una canzone per loro e poi ha indetto un incontro con studenti, artisti e altri giovani, che hanno cantato in coro la canzone in strada, come azione di resistenza. Non c'erano reliquie od oggetti d'arte, solo la musica.



Art Now Coreia do Sul

Uma conversa com Sunjung Kim, Seul

Art Now 4: Desde meados dos anos 90 que Sunjung Kim trabalha como curadora em Seul, onde tem vindo a exibir a arte internacional e a introduzir a arte coreana em exposições no estrangeiro. Em 2005 fundou Samuso. Pode contar-nos algo sobre essa iniciativa?

Sunjung Kim: Fundei Samuso, que significa «escritório» em coreano, depois de ter trabalhado como curadora chefe para o Artsonje Centre, uma instituição de arte contemporânea em Seul. Pensei que seria bom ter uma plataforma para os profissionais trabalharem em conjunto. Na Ásia existem muitos museus e espaços de exposição que estão a ser construídos agora, mas não prepararam a programação ou a infraestrutura para os assistentes.

AN4: Nos últimos anos a cena artística da Coreia do Sul parece ter ganho um grande impulso, em comparação, por exemplo, com seu país vizinho, o Japão. É impressionante o facto de que, a pesar de toda a sua acessibilidade, muita da arte tenha uma agenda política aberta.

S.K.: As pessoas têm interesse no futuro do país e estão também envolvidas política e socialmente, em especial, os artistas. As iniciativas auto-organizadas são bastante fortes, o que é efetivamente diferente do Japão, onde muitas pessoas não querem falar sobre questões políticas... Na Coreia, interessamo-nos pela política e a mudança social. Atualmente, podemos falar sobre tudo abertamente, enquanto nos anos 70 e 80 tivemos muitos movimentos estudantis e rebeliões civis contra o governo. Se, hoje em dia, muitos artistas direcionam as suas ações para a sociedade e a política, julgo que essa atitude vem daquela raiva sobre o regime ditatorial nos anos 70 e 80. Os artistas mais novos continuam a estar mais envolvidos com os desenvolvimentos urbanos e sociopolíticos.

AN4: Então, os artistas têm interesse em fazer afirmações políticas diretas ou os seus trabalhos giram sobretudo em torno de questões de identidade?

S.K.: Muitos artistas ocupam-se de problemas sobre a perda e o desdobramento histórico. Na Ásia existe um enorme desenvolvimento, portanto, tudo sofre alterações rápidas, muitos estão efetivamente a perder as suas casas ou locais de trabalho. Apresentou Haegue Yang anteriormente no seu livro. Uma das obras importantes da artista é *Sadong 30*, de 2006. Trata-se da morada da avó, que esteve ao abandono durante muito tempo e depois Yang fez uma obra específica do lugar nessa casa. A artista falou sobre as mudanças e aquilo que se perdeu...

AN4: O primeiro artista que nos apresenta é Bae Young-whan (nascido em 1969) que também trabalha com objetos do quotidiano.

S.K.: Bae Young-whan ocupa-se de questões sociais e políticas por vias indiretas. Para algumas das suas obras mais importantes utilizou materiais que encontrou nas ruas, como armários domésticos, e reciclou esse mobiliário em guitarras elétricas. As suas peças remetem frequentemente para a música: refere-se às letras das músicas que foram cantadas durante as manifestações estudantis e de rua na Coreia nos anos 70 e 80, muitas das quais foram proibidas. Alguns dos seus trabalhos têm diretamente origem nessas letras.

O seu último vídeo, *Sigh of Fukushima* (2012), tem um tema mais atual: o artista foi ao local do desastre nuclear japonês com um radiologista, fez entrevistas, falou sobre o futuro com as pessoas...

AN4: Jewyo Rhil (nascida em 1971 em Seul) parece trabalhar com referências mais pessoais?

S.K.: O trabalho de Jewyo fala da vulnerabilidade e da fragilidade das suas próprias experiências. Uma obra mais recente recebeu o título de *Small* (2003), porque a artista efetivamente é pequena, e outra tratou-se de um projeto no qual Jewyo gritava em várias situações. A artista cresceu na Coreia, mudou-se para Londres e Amesterdão e muitas das suas obras sobre a existência humana são feitas para lugares específicos. Tem um estúdio em Itaewon, um distrito de Seul situado perto da base militar americana. Esse foi o motivo pelo qual os estrangeiros começaram a ir morar para essa zona, depois foram construídos templos islâmicos e outras igrejas e agora vivem pessoas de todo o mundo aí. A artista fez vários trabalhos durante os últimos dois ou três anos a partir da sua própria experiência de viver num ambiente de mistura cultural.

AN4: Minouk Lim (nascida em 1968 em Daejeon) trabalha com um vasto conjunto de média, mas as suas ações também têm lugar em ambientes do quotidiano ou ocupam espaços públicos.

S.K.: Recentemente houve protestos laborais e sociais em Seul sobre as zonas habitacionais. O vídeo *S.O.S. – Adoptive Dissensus* (2009) é uma obra importante da sua autoria. A artista parte da questão «O que é que deveria fazer para viver na tua vida?» para criar uma obra sobre o relacionamento da memória desvanecida pela velocidade, a sua resistência e a relação entre os seres humanos e a natureza dentro da cidade. Numa afirmação sobre o trabalho, a artista diz: «Este ambiente em rápida mudança extingue as nossas memórias e nós temos de nos preparar para largar as memórias sem as fazer. O processo estonteante da «globalização» faz com que pareça que «já vimos» e que «já perdemos», enquanto interrogamos os tempos inquietos.» Minouk fez atuações noturnas num barco turístico no rio Han, que atravessa Seul. Estas performances foram reconstruções baseadas na personagem real de um capitão e na história do barco a navegar no rio. O barco parou em vários lugares históricos para ações. Uma outra obra sua, *International Calling Frequency* (2011), é um trabalho dedicado aos residentes aos quais foi dito para mudarem do centro da cidade. A artista fez-lhes então uma música e convidou-os depois a juntarem-se aos estudantes, artistas e outros jovens e todos cantaram uma música na rua como ação de resistência. Não havia qualquer relíquia, nenhum objeto de arte, apenas a música.



Agradecimientos — Ringraziamenti — Agradecimientos

303 Gallery, Thomas Arzac, Simon Greenberg — Ai Weiwei Studio, Marlene von Carnap, Jennifer Ng — Darren Almond Studio, Bridget Chew — Art Resource, Jennifer Belt — Ashia City Museum of Art & History — Luhning Augustine, Caroline Burghardt — AW Asia, Taliesin Thomas, Larry Warsh — Baldessari Studio, Fay Ray — Büro Georg Baselitz, Julia Westner — Monica Bonvicini Studio, Alice Cannava, Julia Phillips, Christian Schmidt — Kunsthaus Bregenz, Tina Süß — Glenn Brown Studio, Edgar Lagunia — Galerie Buchholz, Michael Kerkmann, Katharina Forero de Mund, Julia Schneider — André Butzer Studio — Cai Studio, Karen Chen — Galerie Gisela Capitain, Dorothee Sorge — Christie's, Elizabeth Van Bergen — George Condo Studio, Benjamin Provo — Le Consortium, Catherine Bonnotte, Xavier Douroux — Paula Cooper Gallery, Steven Probert — Galerie Chantal Crousel, Danièle Mora — Berliner Künstlerprogramm/DAAD, Ariane Beyn — DACS Images, Alice Hogg, Joy Stanley — Galerie EIGEN+ART, Corinna Wolfien — Studio Olafur Eliasson, Camilla Kragelund — Elmgreen & Dragset Studio, Anja Schiller — Urs Fischer Studio, Priya Bhatnagar — Galeria Fortes Vilaça, Amanda Rodrigues Alves — Kunsthalle Fridericianum — Frith Street Gallery, Dale McFarland — Gagolian Gallery, Eugenia Ballvé, Benjamin Handler, Ms. James McKee, Claire Visitserngtrakul — Luis Gispert Studio — Gladstone Gallery, Caroline Luce — Marian Goodman Gallery, Catherine Belloy — Palazzo Grassi, Delphine Trouillard — Greene Naftali Gallery, Martha Fleming-Ives — Mark Grotjahn Studio, Ava Jancar — Deutsche Guggenheim, Sara Bernshausen — Kavi Gupta, Emanuel Aguilar — Mona Hatoum Studio, Paz Bodelon — Hauser & Wirth, Rowena Chiu, Nicole Keller, Julia Lenz — Arturo Herrera Studio — Galerie Max Hetzler, Wolfram Aue, Florian Rehn — David Hockney Studio, Julie Green — Carsten Höller Studio, Stefanie Hessler — Hong Kyoung Tack Studio — Indianapolis Museum of Art, Candace Gwaltney — Johnen Galerie, Mira Kohlhaas — Kaikai Kiki New York LLC, Brad Plumb — Anish Kapoor Studio, Clare Chapman — Paul Kasmin Gallery, Mark Markin — Mike Kelley Foundation for the Arts, Mary Clare Stevens, Jennie Warren — Ellsworth Kelly Studio, Eva Walters — Galerie Peter Kilchmann, Annemarie Reichen — Kimssooja Studio, Graham McNamara — Jeff Koons Studio, Luran Rothstein — David Kordansky Gallery, Alexis Kerin — Kunstmuseum Krefeld, Volker Döhne — kurimanzutto, Amelia Hinojosa — Yayoi Kusama Studio, Etsuko Sakurai — Lee Jong Gu Studio — Josephina Eunhwa Lee — Lee Ufan Studio — Lehmann Maupin Gallery, Gregory La Rico — Lisson Gallery, Susannah Ash — Liu Heung Shing — Giò Marconi, Teresa Bovi — Matthew Marks Gallery, Helen Cowdrey — Beatriz Milhazes Studio — Mizuma Art Gallery, Kusaka Eriko — Mariko Mori Studio, Mina Lee — Yoshitomo Nara Studio, Satoko Hamada — Bruce Nauman Studio, Juliet Myers — Galerie Michael Neff, Kathrin Kolb — Ernesto Neto Studio, Tatiana Dager — Galerie Neu — neugerriemschneider, Daniel Berndt — Tim Noble & Sue Webster Studio, Andrew MacLachlan — Albert Oehlen Studio, Jutta Küpper — The Otolith Group, Hannah Liley — Pace Gallery, Heather Monahan — Maureen Paley, Vera Hoffmann, Isabella Maidment, Alessandra Olivi — Park Seo Bo Studio — Atelier Philippe Parreno, Zoe Stillpass, Marie Auvity — Galerie Perrotin, Héloïse Le Carvennec — Friedrich Petzel Gallery, Jason Murison, Ko Sadakuni — Philadelphia Museum of Art, Giema Tsakuginow — Richard Phillips Studio, Jordan Robin — Philipps, Tiana Webb-Evans — PKM Gallery, Minji Kang — Fondazione Prada, Stefania Arcari — Richard Prince Studio, Eric Brown — Michael Raedecker Studio — Regen Projects, Jose Luis G. Lopez Jr. — Anselm Reyle Studio, Annika Goretzki, Rana Öztürk — Atelier Richter, Konstanze Ell — Andrea Rosen Gallery, Nen Reyes — Ed Ruscha Studio, Mary Dean, Zoë Roché — Wilhelm Sasnal Studio, Paweł Gardynik — Scala Archives, Katja Lehmann — Science Ltd., Rachel Cartwright, Zoe Jordan, Clare Morris — sepiaEYE, Esa Epstein — Chiharu Shiota Studio, Azusa Kuno — Sikkema Jenkins & Co., Scott Briscoe — Sotheby's, Meredith Kirk — Sperone Westwater, Jennifer Burbank — Sprüth Magers, Jochen Arentzen, Alexandra Biehl-Friedländer, Sina Deister, Heide Häusler, Ruth Kießling, Ludmilla Lencsés, Friederike Schuler, Andrew Silewicz, Annette Völker — Stingel Studio, Elena Tavecchia — Galeria Luisa Strina, Lúcia Prança — Atelier Thomas Struth, Susanne Partoll — Studio lost but found, Martina Aschbacher — Take Ninagawa, Kei Ono — Tate Images, Clive Coward — Gert & Uwe Tobias Studio, Alistair Overbrück — Piotr Uklański Studio, Barbara Drożdżik — David Ulrichs PR — Adrián Villar Rojas Studio, Noelia Ferretti, Laura Langer — Galerie Ursula Walbröl — Michael Werner Gallery, Jeffrey Alford — White Cube, Sophie Greig — Christopher Wool Studio — Xiao Lu Studio — Haegue Yang Studio, Sylbee Kim, Melisa Salazar, Katharina Schwerendt — Yang Maoyuan Studio — Zeno X Gallery, Koen van den Brande — David Zwirner, Chris Rawson

Guía práctica — Guida pratica — Guia práctico



530 Índice de artistas con representaciones en galerías de arte y subastas
— Indice degli artisti con i riferimenti delle gallerie e delle aste — Índice
de artistas com representações em galerias e vendas em leilão

556 Art Guide Beijing
557 Art Guide Shanghai
558 Art Guide Hong Kong
559 Art Guide Tokyo
560 Art Guide Seoul
561 Art Guides Taipei, Singapore

562 Glosario
565 Glossario
568 Glossário

571 Notas biográficas de los autores — Note biografiche sugli autori — Notas
biográficas sobre os autores

574 Créditos Fotográficos — Crediti Fotografici

Índice de artistas — Índice degli artisti — Índice de artistas*

En este índice se presentan por orden alfabético los datos de contacto de las galerías de los artistas que aparecen en el libro. Así se puede ver fácilmente cuál de las galerías más cercanas representa a cada uno de los artistas. En sus páginas web figuran datos acerca de obras y exposiciones. Para informarse sobre trabajos y precios, póngase en contacto con la galería correspondiente. Los resultados de las subastas enumerados en el índice permiten observar la evolución del mercado secundario.

Si riportano di seguito in ordine alfabetico gli artisti citati nel catalogo con i riferimenti delle gallerie d'arte. Oltre a sapere facilmente qual è la galleria più vicina cui rivolgersi, dalle pagine del sito internet è possibile avere informazioni sulle opere e sulle mostre. Per informazioni sulle opere e sulle rispettive quotazioni rivolgersi direttamente alle gallerie d'arte. I risultati delle aste riportate nell'elenco danno un'idea sullo sviluppo del mercato secondario.

Os contactos das galerias dos artistas aqui apresentados estão por ordem alfabética. Num instante, poderá ver que galeria próxima de si representa o respetivo artista. Nas páginas de Internet das galerias encontrará informações sobre obras e exposições. Para obter informações relativamente aos trabalhos e aos preços, deverá contactar diretamente as galerias. Os resultados dos leilões listados no índice oferecem-lhe uma noção sobre a evolução dos preços no mercado secundário.

ADEL ABDESSEMED

DVIR GALLERY →
www.dvirgallery.com
11 Nahum Hanavi Street
IS – Tel Aviv 63503
+972 (0)3 604 30 03

DAVID ZWIRNER →
www.davidzwirner.com
525 West 19th Street
US – New York, NY 10011
+1 212 727 20 70
24 Grafton Street
GB – London W1S 4EZ
+44 (0)20 353 831 65

AUCTION SALES
Mappamonde-olive, 2011
Printed steel, ø 301 cm
Price: \$350,000
Christie's, New York
22-Sep-11, Artists for Haiti

Exit, 1996
Neon tubing, 9.9 x 31.5 x 12 cm
Price: \$52,829
Christie's, London
17-Oct-09

Sisyphé, 1996
Neon tubing, ladder,
205 x 200 x 8 cm
Price: \$47,850
Christie's, London
28-Mar-12

Oia, 1997
Felt pen on paper,
152 x 150 cm

Price: \$46,765
Christie's, Paris
28-May-08

Sphere 1, 2006
Steel, ø 172 cm
Price: \$38,563
Artcurial, Paris
06-Dec-10

AI WEIWEI

MARY BOONE GALLERY →
www.maryboonegallery.com
745 Fifth Avenue
US – New York, NY 10151
+1 212 752 29 29

CHINA ART ARCHIVES AND WAREHOUSE →
www.archivesandwarehouse.com
P.O. Box 100102-43
CN – 100102 Beijing
+86 (0)10 845 651 52

GALERIE URS MEILE →
www.galerieursmeile.com
Rosenberghöhe 4
CH – 6004 Luzern
+41 (0)41 420 33 18

AUCTION SALES
Kui Hua Zi (Sunflower Seeds),
2008–2010
One ton of handmade
porcelain sunflower seeds,
dimensions variable
(Ed. of 10)
Price: \$782,500

Sotheby's, New York
09-May-12

Kui Hua Zi (Sunflower Seeds),
2008–2010
One ton of handmade
porcelain sunflower seeds,
dimensions variable
(Ed. of 10)
Price: \$673,158
Christie's, London
11-Oct-12

Chandelier, 2002
Crystal, lightbulbs, metal,
548.6 x ø 403.9 cm
Price: \$657,000
Sotheby's, New York
20-Sep-07

Kui Hua Zi (Sunflower Seeds),
2008–2010
One ton of handmade porcelain
sunflower seeds, dimensions
variable (Ed. of 10)



Adel Abdessemed, *Mappamonde-olive*, 2011

Price: \$563,215
Sotheby's, London
15-Feb-11

Marble Door, 2006
Marble, 210.2 x 80 x 6.4 cm
Price: \$410,500
Sotheby's, New York
10-Nov-11

DOUG AITKEN

303 GALLERY →
www.303gallery.com
547 West 21st Street
US – New York, NY 10011
+1 212 255 11 21

VICTORIA MIRO GALLERY →
www.victoria-miro.com
16 Wharf Road
GB – London N1 7RW
+44 (0)20 733 681 09

GALERIE EVA PRESENHUBER →
www.presenhuber.com
Diagonal Building, Maag Areal
Zahnradstrasse 21
CH – 8040 Zürich
+41 (0)43 444 70 50

REGEN PROJECTS →
www.regenprojects.com
6750 Santa Monica Boulevard
US – Los Angeles, CA 90038
+1 310 276 54 24

AUCTION SALES
West, 2008
Neon-lit lightbox,
101.6 x 449.5 x 10.1 cm
Price: \$326,500
Christie's, New York
11-Nov-10

NOW, 2009
LED-lit lightbox,
115.5 x 335.3 x 20.3 cm
Price: \$206,500
Sotheby's, New York
10-May-12

i am in you, 2000
5 projections of 3 DVDs,
11 min, 3 sec cycle
Price: \$176,500
Phillips de Pury & Company,
New York, 04-Mar-10

Electric Earth (linear version),
1999
Video laserdisk, sound, 18 min
Price: \$114,000
Phillips de Pury & Company,
New York, 13-May-04

99 Cent Dreams, 2007
Neon in glass case, 127 x 152.5 cm
Price: \$86,500
Sotheby's, New York, 10-Nov-10

ALLORA & CALZADILLA

GALERIE CHANTAL CROUSEL →
www.crousel.com
10, rue Charlot
F – 75003 Paris
+33 (0)1 427 738 87

GLADSTONE GALLERY →
www.gladstonegallery.com
515 West 24th Street
US – New York, NY 10011
+1 212 206 93 00
12 Rue du Grand Cerf
BE – 1000 Bruxelles
+32 (0)2 513 35 31

LISSON GALLERY →
www.lissongallery.com
52–54 Bell Street
GB – London NW1 5DA
+44 (0)20 772 427 39

AUCTION SALES
Solar Catastrophe, 2011
Broken solar cells on canvas,
243 x 182 cm
Price: \$154,496
Christie's, London
28-Jun-12

Lifesaver Manhole, 2011
Cast silicon, bronze,
polyurethane paint,
210 x 61 x 14 cm
Price: \$114,399
Sotheby's, London
26-Jun-12

Intermission (Halloween Iraq):
Portrait III, 2010
Woodcut print on muslin,
182.9 x 243.8 cm
Price: \$84,100
Sotheby's, New York
14-Nov-12

Under Discussion, 2005
Single-channel video with
sound, 6 min 14 sec
Price: \$64,851
Phillips de Pury & Company,
London
17-Oct-09

Citizen-Ship, 2007
Gouache on photograph
printed on drawing paper,
43.1 x 31 cm
Price: \$26,250
Sotheby's, New York
16-Nov-10

DARREN ALMOND

GALERIE MAX HETZLER →
www.maxhetzler.com
Oudenarder Straße 16–20
D – 13347 Berlin
+49 (0)30 459 774 20



David Altmejd, *The New North*, 2007

MATTHEW MARKS GALLERY →
www.matthewmarks.com
523 West 24th Street
US – New York, NY 10011
+1 212 243 02 00

WHITE CUBE →
www.whitecube.com
144–152 Bermondsey Street
GB – London SE1 3TQ
+44 (0)20 793 053 73

AUCTION SALES
Six Months Later, 1999
Colour photographs,
24 parts comprised of 60
photographs, each panel
64.5 x 53.9 cm
Price: \$100,418
Phillips de Pury & Company,
London, 22-Jun-07

Time and Time Again, 1998
Video projection with clock,
audio, speaker
Price: \$63,396
Phillips de Pury & Company,
London, 14-Oct-06

Oświecim, March, 1997
8mm films with sound
Price: \$61,417

Phillips de Pury & Company,
London, 06-Feb-07

Fullmoon@Sea of Clouds, 2008
C-print, 180 x 180 cm
Price: \$43,971
Sotheby's, London
16-Oct-10

Diary, 2000
Coated steel, aluminium, vinyl,
electro mechanics,
28.3 x 77.5 x 29.9 cm
Price: \$29,875
Sotheby's, New York
16-May-02

DAVID ALTMEJD

XAVIER HUFKENS →
www.xavierhufkens.com
Sint-Jorisstraat 6–8 Rue Saint-Georges
BE – 1050 Bruxelles
+32 (0)2 639 67 30

STUART SHAVE | MODERN ART →
www.modernart.net
23/25 Eastcastle Street
GB – London W1W 8DF
+44 (0)20 729 979 50

ANDREA ROSEN GALLERY →
www.andrearosengallery.com
525 West 24th Street
US – New York, NY 10011
+1 212 627 60 00

AUCTION SALES

The New North, 2007
Wood, foam, expandable foam,
resin, paint, Magic-Sculpt,
Magic-Smooth, epoxy, glue,
mirror, horse hair, quartz crystals,
wire, 368.3 x 134.6 x 106.7 cm
Price: \$337,816
Christie's, London
27-Jun-12

The New North, 2007
Wood, foam, expandable foam,
resin, paint, Magic-Sculpt,
Magic-Smooth, epoxy, glue,
mirror, horse hair, quartz crystals,
wire, 368.3 x 134.6 x 106.7 cm
Price: \$254,500
Sotheby's, New York
12-Nov-09

Untitled (Silver), 2003
Plaster, clay, pigment, adhesive,
gray wig, fake eyelashes, wire,
glitter, plastic beads, rhinestones,
19.1 x 29.2 x 25.4 cm
Price: \$20,322
Phillips de Pury & Company,
London, 22-Jun-07

FRANCIS ALYS

GALERIE PETER KILCHMANN →
www.peterkilchmann.com
Zahnradstrasse 21
CH – 8005 Zürich
+41 (0)44 278 10 10

DAVID ZWIRNER →
www.davidzwirner.com
525 West 19th Street
US – New York, NY 10011
+1 212 727 20 70
24 Grafton Street
GB – London W1S 4EZ
+44 (0)20 353 831 65

AUCTION SALES

El Soplon (The Prompter), 1995
Installation in 4 parts: *Huerta*, oil
on tin painting, 190.5 x 121.9 cm;
García, oil on tin painting,
149.9 x 91.4 cm; *Rivera*, oil on
tin painting, 160 x 121.9 cm,
and *Alys*, encaustic painting,
paper and adhesive on
canvas, 30.5 x 25.4 cm
Price: \$632,000
Sotheby's, New York
09-Nov-05

Study for the Last Clown, 2000
Watercolour, enamel, pencil on
tracing paper, 18 parts,

each 26.8 x 34.5 cm
Price: \$572,544
Christie's, London
20-Jun-07

Untitled, 1994
4 parts, 3 oil and enamel
on tin, and 1 encaustic painting,
paper, adhesive on canvas,
dimensions variable
Price: \$352,000
Phillips de Pury & Company,
New York, 11-May-06

Le Juif Errant, 2011
Oil, collage on canvas,
32.1 x 40.6 cm; including 2 studies
Study for Le Juif Errant, 2011,
acrylic, graphite, tape, vellum
and printed paper collage,
37.5 x 26.7 cm and 35.6 x 44.1 cm
Price: \$300,000
Christie's, New York
22-Sep-11, Artists for Haiti

*Untitled (Man with Shoe on the
Head / Woman with Shoe on the
Head, from the Liar series)*, 1995
2 works: oil on wax on canvas,
20.3 x 17.8 cm; acrylic on metal
sheet, 111.8 x 91.5 cm
Price: \$242,500
Sotheby's, New York
11-May-11

CORY ARCANGEL

LISSON GALLERY →
www.lissongallery.com
52–54 Bell Street
GB – London NWT 5DA
+44 (0)20 772 427 39

GALERIE THADDAEUS ROPAC →
www.ropac.net
7, rue Debelleyne
F – 75003 Paris
+33 (0)1 427 299 00

TEAM GALLERY →
www.teamgal.com
83 Grand Street
US – New York, NY 10013
+1 212 279 92 19

AUCTION SALES
I Shot Andy Warhol, 2002
Nintendo entertainment system,
cartridge, Nintendo zapper,
8.9 x 26 x 20.3 cm
Price: \$17,500
Sotheby's, New York
22-Sep-11

Super Mario Movie, 2005 (in
collaboration with Paper Rad)
Reprogrammed and augmented
video game cartridge
Price: \$15,730
Bukowskis, Stockholm, 18-May-11

Super Mario Movie, 2005
(in collaboration with Paper Rad)
Reprogrammed and augmented
video game cartridge
Price: \$15,625
Wright, Chicago, 04-Jun-09

Plasma Burn, 2007
Plasma screen monitor,
76.5 x 108.5 x 31 cm
Price: \$15,219
Phillips de Pury & Company,
London, 18-Feb-11

TAUBA AUERBACH

PAULA COOPER GALLERY →
www.paulacoopergallery.com
534 West 21st Street
US – New York, NY 10011
+1 212 255 11 05

STANDARD (OSLO) →
www.standardoslo.no
Hegdehaugsveien 3
NO – 0352 Oslo
+47 22 601 310

JOHN BALDESSARI

MARIAN GOODMAN GALLERY →
www.mariangoodman.com
24 West 57th Street
US – New York, NY 10019
+1 212 977 71 60

MAI 36 GALERIE →
www.mai36.com
Rämistrasse 37
CH – 8001 Zürich
+41 (0)44 261 66 80

GALERIE GRETA MEERT →
www.galeriegreameert.com
Vaartstraat 13 Rue du Canal
BE – 1000 Bruxelles
+32 (0)2 219 14 22

**SPRÜTH MAGERS BERLIN
LONDON →**
www.spruethmagers.com
Oranienburger Straße 18
D – 10178 Berlin
+49 (0)30 288 840 30
7A Grafton Street
GB – London W1S 4EJ
+44 (0)20 740 816 13

AUCTION SALES
Quality Material..., 1967–1968
Oil, acrylic on canvas,
172 x 143.5 cm
Price: \$4,408,000
Christie's, New York
16-May-07

Painting for Kubler, 1966–1968
Acrylic on canvas, 172.4 x 143.5 cm
Price: \$1,874,500

Christie's, New York
13-May-09

Kiss/Panic, 1984
B/w photographs with oil tint,
mounted, 203.2 x 182.9 cm
Price: \$992,000
Sotheby's, New York
15-May-07

Hands/Horses (To Agree),
1987
3 b/w photographs with acrylic,
2 parts, overall 122.6 x 311.2 cm
Price: \$880,000
Phillips de Pury & Company,
New York, 17-May-07

Font, 1987
Acrylic on silver gelatin prints,
183.5 x 121.3 cm
Price: \$800,000
Christie's, New York
15-Nov-06

MATTHEW BARNEY

SADIE COLES HQ →
www.sadiecoles.com
69 South Audley Street
GB – London W1K 2OZ
+44 (0)20 749 386 11

GLADSTONE GALLERY →
www.gladstonegallery.com
515 West 24th Street
US – New York, NY 10011
+1 212 206 93 00
12 Rue du Grand Cerf
BE – 1000 Bruxelles
+32 (0)2 513 35 31

REGEN PROJECTS →
www.regenprojects.com
6750 Santa Monica Boulevard
US – Los Angeles, CA 90038
+1 310 276 54 24

AUCTION SALES

Cremaster 2, 1999
Silkscreen, digital video disk,
nylon, tooled saddle leather,
sterling silver, polycarbonate
honeycomb, beeswax, acrylic,
nutmeg, 97.2 x 119.4 x 102.2 cm
Price: \$571,000
Sotheby's, New York
14-Nov-07

Cremaster Suite, 1994–2002
C-prints in self-lubricating
plastic frames, 5 parts,
each 111.8 x 86.4 cm
Price: \$457,000
Sotheby's, New York
14-May-08

*Cremaster 5: A Dance for
the Queen's Menagerie*, 1997
C-prints, 7 parts,

each 137.2 x 110.5 cm
Price: \$400,000
Sotheby's, New York
09-Nov-04

Cremaster 4, 1994–1995
Plastic, satin banner tartan, laser
disk, Plexiglas, 120 x 120 x 90 cm
Price: \$387,500
Christie's, New York, 19-May-99

Cremaster 5: Her Giant, 1997
C-print, 96.8 x 69.2 cm
Price: \$348,000
Christie's, New York, 17-May-07

GEORG BASELITZ

GAGOSIAN GALLERY →
www.gagosian.com
980 Madison Avenue
US – New York, NY 10075
+1 212 744 23 13

GALERIE SABINE KNUST →
www.sabineknust.com
Ludwigstraße 7
D – 80539 München
+49 (0)89 291 607 03

GALERIE THADDAEUS ROPAC →
www.ropac.net
7, rue Debelleyne
F – 75003 Paris
+33 (0)1 427 299 00

MICHAEL WERNER GALLERY →
www.michaelwerner.com
4 East 77th Street
US – New York, NY 10075
+1 212 988 16 23

WHITE CUBE →
www.whitecube.com
144–152 Bermondsey Street
GB – London SE1 3TO
+44 (0)20 793 053 73

AUCTION SALES
Spekulatius, 1965
Oil on canvas, 162.7 x 132 cm
Price: \$5,195,645
Sotheby's, London
29-Jun-11

B.J.M.C. – *Bonjour Monsieur Courbet*, 1965
Oil on canvas, 162 x 130 cm
Price: \$4,633,000
Sotheby's, New York
14-May-08

Große Nacht (Big Night), 1962–1963
Oil on canvas, 147 x 114 cm
Price: \$3,845,813
Sotheby's, London
29-Jun-11

Der Baum (The Tree), 1966
Oil on canvas, 135.5 x 79 cm
Price: \$2,855,937

Sotheby's, London
29-Jun-11

Ein Roter, 1966
Oil on canvas, 162 x 130 cm
Price: \$2,156,521
Christie's, London
08-Feb-06

KARLA BLACK

GALERIE GISELA CAPITAIN →
www.galeriecapitain.de
Sankt-Apern-Straße 26
D – 50667 Köln
+49 (0)221 355 701 00

STUART SHAVE I MODERN ART →
www.modernart.net
23/25 Eastcastle Street
GB – London W1W 8DF
+44 (0)20 729 979 50

COSIMA VON BONIN

GALERIE BUCHHOLZ →
www.galeriebuchholz.de
Neven-DuMont-Str. 17
D – 50667 Köln
+49 (0)221 257 49 46

FRIEDRICH PETZEL GALLERY →
www.petzel.com
535 West 22nd Street
US – New York, NY 10011
+1 212 680 94 67

AUCTION SALES
Therapy (#67), 2002
Corduroy, foam material,
wood, Perspex,
167.6 x 87.6 x 87.6 cm
Price: \$35,000
Phillips de Pury & Company,
New York, 08-Nov-11

Men Suddenly in Black, 2003
Felt, cotton, printed fabric,
loden, cowhide collaged,
360.7 x 392.4 cm
Price: \$33,000
Sotheby's, New York
26-Feb-07

Okay, 2003
Stitched cotton, felt, silk scarf,
thread, 231.1 x 154.3 cm
Price: \$25,000
Phillips de Pury & Company,
New York, 14-May-10

Mushroom #47, 2002
Loden, wool, wood, height 43 cm
Price: \$11,276
Christie's, Amsterdam
01-Dec-09

Untitled
Steel, stone, wood, photograph

and box, 50.5 x 60 x 19.4 cm
Price: \$5,400
Phillips de Pury & Company,
New York, 13-Dec-04

MONICA BONVICINI

STUDIO MONICA BONVICINI →
Uferstraße 8, Aufgang 6
D – 13357 Berlin
49 (0)30 817 066 42

AUCTION SALES
Caged tool #2 (Stone Saw), 2004
Metal grids, power tools,
black leather, black leather belts,
brick base, 240 x 100 x 100 cm
Price: \$49,065
Phillips de Pury & Company,
London, 12-Feb-10

Minimal Romantik, 2005
Graphite, ink on paper,
171.5 x 160 cm
Price: \$18,750
Phillips de Pury & Company,
New York, 06-Mar-10

Untitled (Bedtimesquare), 1999
Mixed media, printed paper
collage on paper, 45.5 x 30.5 cm
Price: \$4,185
Lempertz, Köln
04-Dec-10

CECILY BROWN

CONTEMPORARY FINE ARTS →
www.cfa-berlin.de
Am Kupfergraben 10
D – 10117 Berlin
+49 (0)30 288 78 70

GAGOSIAN GALLERY →
www.gagosian.com
980 Madison Avenue
US – New York, NY 10075
+1 212 744 23 13

AUCTION SALES
The Pyjama Game, 1997–1998
Oil on canvas, 183 x 249 cm
Price: \$1,608,000
Christie's, New York
16-May-07

Teenage Wildlife, 2003
Oil on canvas, 203.2 x 228.6 cm
Price: \$1,262,145
Phillips de Pury & Company,
London, 28-Feb-08

Girls Eating Birds, 2004
Oil on canvas, 3 parts, overall
195.6 x 419.1 cm
Price: \$1,202,500
Sotheby's, New York
12-May-09



Georg Baselitz, *Spekulatius*, 1965

The Girl Who Had Everything, 1998
Oil on canvas, 252.7 x 279.4 cm
Price: \$1,105,000
Phillips de Pury & Company,
New York, 15-Nov-07

Guys and Dolls, 1997–1998
Oil on canvas, 193 x 249 cm
Price: \$1,104,000
Sotheby's, New York
15-May-07

GLENN BROWN

GAGOSIAN GALLERY →
www.gagosian.com
980 Madison Avenue
US – New York, NY 10075
+1 212 744 23 13

GALERIE MAX HETZLER →
www.maxhetzler.com
Oudenarder Straße 16–20
D – 13347 Berlin
+49 (0)30 459 774 20

PATRICK PAINTER INC. →
www.patrickpainter.com
2525 Michigan Avenue, Unit B2
US – Santa Monica, CA 90404
+1 310 264 59 88

AUCTION SALES
The Tragic Conversion of Salvador Dalí (after John Martin), 1998
Oil on canvas, 222 x 323 cm
Price: \$8,110,651
Sotheby's, London
26-Jun-12

Towards an International Socialism (after "Icebergs in Space" 1989 by Chris Foss), 1996–1997
Oil on canvas, 221 x 327.5 cm
Price: \$4,002,500
Sotheby's, New York
13-Nov-12



Glenn Brown, *The Tragic Conversion of Salvador Dalí (after John Martin)*, 1998

Filth, 2004
Oil on panel, 133 x 94.3 cm
Price: \$2,546,500
Phillips de Pury & Company,
New York, 12-May-11

Dali-Christ (after Salvador Dalí), 1992
Oil on canvas, 274.3 x 183 cm
Price: \$2,172,061
Christie's, London
30-Jun-10

Declining Nude, 2006
Oil on panel, 140 x 99 cm
Price: \$2,053,297
Sotheby's, London
15-Feb-11

ANDRÉ BUTZER

CARBON 12 →
www.carbon12dubai.com
Warehouse D37, Alserkal Avenue,
Street 8, Al Quoz 1
UAE – Dubai, P.O. Box 214437
+971 434 060 16

GALERIE MAX HETZLER →
www.maxhetzler.com
Oudenarder Straße 16–20
D – 13347 Berlin
+49 (0)30 459 774 20

GIÒ MARCONI →
www.giomarconi.com
Via Tadino, 15
I – 20124 Milano
+39 (0)2 294 043 73

METRO PICTURES →
www.metropictures.com
519 West 24th Street
US – New York, NY 10011
+1 212 206 71 00

AUCTION SALES
Portrait of Henry Himmel, 2006
Oil on canvas, 260 x 220.4 cm
Price: \$43,750

Sotheby's, New York
12-Nov-09

Walt N, 2006
Oil on canvas, 260 x 200 cm
Price: \$43,750
Sotheby's, New York
13-May-09

Untitled (11), 2007
Oil on canvas, 200 x 149.9 cm
Price: \$42,500
Phillips de Pury & Company,
New York, 11-May-12

Untitled, 2006
Oil on canvas, 200 x 250 cm
Price: \$39,974
Sotheby's, London
16-Oct-10

N-Fleisch, 2005
Oil on canvas, 250.2 x 200 cm
Price: \$39,600
Phillips de Pury & Company,
London, 13-Oct-10

CAI GUO-QIANG

CAI STUDIO →
US – New York, NY
www.caiguogqiang.com

AUCTION SALES
Set of 14 drawings for Asia-Pacific Economic Cooperation, 2002
Gunpowder on paper,
300 x 200 cm
Price: \$9,538,966
Christie's, Hong Kong
25-Nov-07

Man, Eagle and Eye in the Sky, 2004
Gunpowder on paper, backed
on woodpanel, 230 x 77.5 cm
Price: \$2,697,576
China Guardian Auctions Co.,
Beijing, 23-Nov-10

Project for Extraterrestrials No. 10: Project to Extend the Great Wall of China, 2000
Gunpowder, ink on paper,
5 parts, each approx.
304 x 402 cm
Price: \$2,640,633
Sotheby's, Hong Kong
07-Oct-07

A Certain Lunar-Eclipse – Project for Humankind No. 2, 1991
Gunpowder, ink on paper
mounted on wood, 7 parts,
each 200 x 80 cm
Price: \$2,391,987
Sotheby's, Hong Kong
05-Apr-10

Man, Eagle and Eye in the Sky,
People, 2003
Gunpowder, ink on paper,
8 parts, overall 230 x 620 cm
Price: \$2,247,046
Sotheby's, Hong Kong
04-Oct-08

MAURIZIO CATTELAN

GALLERIA MASSIMO DE CARLO →
Via Giovanni Ventura, 5
www.massimodecarlo.it
I – 20134 Milano
+39 (0)2 700 039 87

MARIAN GOODMAN GALLERY →
www.mariangoodman.com
24 West 57th Street
US – New York, NY 10019
+1 212 977 71 60

GALERIE PERROTIN →
www.perrotin.com
76, rue de Turenne
F – 75003 Paris
+33 (0)1 421 679 79

AUCTION SALES
Untitled, 2001
Painted wax, hair, fabric,
150 x 60 x 40 cm
Price: \$7,922,500
Sotheby's, New York
12-May-10

La Nona Ora (The Ninth Hour), 1999
Wax, clothing, polyester resin
with metallic powder, volcanic
rock, carpet, glass, dimensions
variable
Price: \$3,032,000
Phillips de Pury & Company,
New York, 11-Nov-04

Charlie, 2003
Tricycle, steel, varnish, rubber,
resin, silicone, natural hair,
fabric, motor, remote control,
81.9 x 92.1 x 55.9 cm
Price: \$2,994,500
Phillips de Pury & Company,
New York, 08-Nov-10

Not Afraid of Love, 2000
Polyester styrene, resin, paint,
fabric, 205.7 x 312.4 x 137.2 cm
Price: \$2,751,500
Christie's, New York
10-Nov-04

Daddy Daddy, 2008
Polyurethane resin, steel,
industrial epoxy car paint with
UV-protection,
109.2 x 96.5 x 38.1 cm
Price: \$2,546,500
Phillips de Pury & Company,
New York, 10-May-12

CHUCK CLOSE

BLUM & POE →

www.blumandpoe.com
2727 South La Cienega Boulevard
US – Los Angeles, CA 90034
+1 310 836 20 62

PACE GALLERY →

www.pacegallery.com
32 East 57th Street
US – New York, NY 10022
+1 212 421 32 92

WHITE CUBE →

www.whitecube.com
144–152 Bermondsey Street
GB – London SE1 3TQ
+44 (0)20 793 053 73

AUCTION SALES

John, 1971–1972
Acrylic on gessoed canvas,
254 x 228.6 cm
Price: \$4,832,000
Sotheby's, New York
10-May-05

Phil (Portrait of Philip Gless), 1983
Wet pulp paper on canvas,
233.7 x 182.8 cm
Price: \$3,208,000
Sotheby's, New York
14-Nov-06

Eric, 1990
Oil on canvas, 254 x 213.3 cm
Price: \$3,040,000
Sotheby's, New York
10-May-05

Gwynne, 1982
Watercolour on paper, mounted
on canvas, 188.5 x 148 cm
Price: \$2,807,500
Christie's, New York
11-May-04

Cindy II, 1988
Oil on canvas, 182.9 x 152.4 cm
Price: \$1,463,500
Christie's, New York
14-May-03

GEORGE CONDO

GALERIE ANDREA CARATSCH →

www.galeriecaratsch.com
Waldmannstrasse 8
CH – 8001 Zürich
+41 (0)44 272 50 00

SIMON LEE →

www.simonleegallery.com
12 Berkeley Street
GB – London W1J 8DT
+44 (0)20 749 101 00

SKARSTEDT GALLERY →

www.skarstadt.com

20 East 79th Street
US – New York, NY 10075
+1 212 737 20 60

SPRÜTH MAGERS BERLIN LONDON →

www.spruethmagers.com
Oranienburger Straße 18
D – 10178 Berlin
Tel. +49 (0)30 288 840 30
7A Grafton Street
GB – London W1S 4EJ
+44 (0)20 740 816 13

AUCTION SALES

The Manhattan Strip Club,
2010
Acrylic, charcoal and pastel on
canvas, 190.5 x 241.3 cm
Price: \$1,314,500
Christie's, New York, 14-Nov-12

The Ballerina, 2002
Oil on canvas, 182.8 x 152.7 cm
Price: \$1,052,500
Christie's, New York, 12-May-11

Tumbling Heads, 2006
Oil on canvas, 203.5 x 165.7 cm
Price: \$1,049,000
Phillips de Pury & Company,
New York, 15-May-08

Father and Son, 2008
Oil on canvas, 203.2 x 203.2 cm
Price: \$849,819
Phillips de Pury & Company,
London, 12-Feb-10

The Nudist Couple, 2008
Oil on canvas, 203.2 x 203.2 cm
Price: \$842,500
Phillips de Pury & Company,
New York, 12-May-11

TACITA DEAN

FRITH STREET GALLERY →

www.frithstreetgallery.com
17–18 Golden Square
GB – London W1F 9JJ
+44 (0)20 749 415 50

MARIAN GOODMAN GALLERY →

www.mariangoodman.com
24 West 57th Street
US – New York, NY 10019
+1 212 977 71 60

AUCTION SALES

Wake, 2000
Chalk on blackboard, in two
parts, 244 x 244.3 cm
Price: \$213,600
Christie's, London, 12-Oct-12

Disappearance at Sea I–VI, 1995
Chalk on blackboard, 6 panels,
each 240 x 240 cm
Price: \$42,858



Maurizio Cattelan, Untitled, 2001

Christie's, London
08-Feb-01

Dead Budgie, 2002
Photogravures, set of 6, from
27.9 x 40.6 cm to 54 x 73.7 cm
Price: \$8,125
Phillips de Pury & Company,
New York, 15-Nov-09

The Horizon (Out of Shot), 1998
Photogravure, 67 x 100 cm
Price: \$7,885
Christie's, London
14-Sep-11

Goddess-in-Reverse, 2011
Embroidery, 21 x 15.2 x 4 cm
Price: \$6,920
Christie's, London
15-Oct-11

NATHALIE DJURBERG

ZACH FEUER GALLERY →

www.zachfeuer.com
530 West 24th Street
US – New York, NY 10011
+1 212 989 77 00

GIÓ MARCONI →

www.giomarconi.com
Via Tadino, 15
I – 20124 Milano
+39 (0)2 294 043 73

AUCTION SALES

Hardcore, 2002
Animated film, DVD,
7 min 46 sec
Price: \$19,899
Bukowskis, Stockholm
16-Nov-11

PETER DOIG

MICHAEL WERNER GALLERY →

www.michaelwerner.com
4 East 77th Street
US – New York, NY 10075
+1 212 988 16 23

AUCTION SALES

White Canoe, 1990–1991
Oil on canvas, 200 x 241 cm
Price: \$11,283,464
Sotheby's, London
07-Feb-07

Reflection (What Does Your Soul
Look Like), 1996
Oil on canvas, 274.4 x 200.4 cm
Price: \$10,162,500
Christie's, New York
10-Nov-09

Red Boat (Imaginary Boys),
2003–2004
Oil and metallic silver paint
on canvas, 199 x 186.4 cm
Price: \$9,931,534

Christie's, London
28-Jun-11

Night Playground, 1997-1998
Oil on canvas, 200 x 274.3 cm
Price: \$4,986,329
Christie's, London
30-Jun-09

Night Fishing, 1993
Oil on canvas, 200.7 x 249.6 cm
Price: \$4,674,500
Christie's, New York
03-May-09

MARLENE DUMAS

GALERIE PAUL ANDRIESSE →
www.paulandriesse.nl
Westerstraat 187
NL - 1015 MA Amsterdam
+31 (0)20 623 62 37

FRITH STREET GALLERY →
www.frithstreetgallery.com
17-18 Golden Square
GB - London W1F 9JJ
+44 (0)20 749 415 50

GALLERY KOYANAGI →
www.gallerykoyanagi.com
1-7-5 Ginza Chuo-ku
JP - Tokyo 104-006
+81 (0)3 356 118 96

ZENO X GALLERY →
www.zeno-x.com
Leopold De Waelplaats 16
B - 2000 Antwerpen
+32 (0)3 216 38 88

DAVID ZWIRNER →
www.davidzwirner.com
525 West 19th Street
US - New York, NY 10011
+1 212 727 20 70
24 Grafton Street
GB - London W1S 4EZ
+44 (0)20 353 831 65

AUCTION SALES
The Visitor, 1995
Oil on canvas, 180 x 300 cm
Price: \$6,336,072
Sotheby's, London
01-Jul-08

The Teacher (Sub A), 1987
Oil on canvas, 160 x 200 cm
Price: \$3,339,517
Christie's, London
09-Feb-05

My Moeder Voor Sy My Moeder Was (My Mother before She Became My Mother), 2010
Oil on canvas, 200 x 100 cm
Price: \$2,000,000
Christie's, New York
22-Sep-11

Marlene Dumas, *The Visitor*, 1995

Die Baba (The Baby), 1985
Oil on canvas, 130 x 110.3 cm
Price: \$1,920,000
Christie's, New York, 15-Nov-06
The Dance, 1992
Oil on canvas, 90 x 180.8 cm
Price: \$1,898,814
Christie's, London, 20-Jun-07

OLAFUR ELIASSON

TANYA BONAKDAR GALLERY →
www.tanyabonakdargallery.com
521 West 21st Street
US - New York, NY 10011
+1 212 414 41 44

NEUGERRIEMSCHEIDER →
www.neugerriemschneider.de
Linienstraße 155
D - 10115 Berlin
+49 (0)30 288 772 77

AUCTION SALES
Fivefold Eye, 2000
High-grade steel, mirror,
157.5 x 157.5 x 74.9 cm
Price: \$1,524,750
Christie's, London, 14-Oct-07

The Waterfall Series, 1996
Colour-toned monochrome
and b/w photographs,
each 38.1 x 26 cm (in 50 parts)
Price: \$601,919
Sotheby's, London
15-Feb-11

The Waterfall Series, 1996
Colour-toned monochrome
and b/w photographs,
each 38.1 x 26 cm (in 50 parts)
Price: \$458,500

Sotheby's, New York
25-Sep-10
1m³ light, 1999
Halogen lamps, steel
stands, fog machine,
100 x 100 x 100 cm
Price: \$362,500
Phillips de Pury & Company,
New York, 12-Nov-09

The Fault Series, 2001
C-prints, mounted on
foamcore, set of 32 works,
each 60.9 x 40.6 cm
Price: \$334,728
Phillips de Pury & Company,
London, 22-Jun-07

ELMGREEN & DRAGSET

GALERIA HELGA DE ALVEAR →
www.helgadealvear.com
Doctor Fourquet, 12
E - 28012 Madrid
+34 91 467 51 34

GALLERIA MASSIMO DE CARLO →
www.massimodecarlo.it
Via Giovanni Ventura, 5
I - 20134 Milano
+39 (0)2 700 039 87

VICTORIA MIRO GALLERY →
www.victoria-miro.com
16 Wharf Road
GB - London N1 7RW
+44 (0)20 733 681 09

GALERIE PERROTIN →
www.perrotin.com
76, rue de Turenne
F - 75003 Paris
+33 (0)1 421 679 79

GALLERI NICOLAI WALLNER →
www.nicolaiwallner.com
Ny Carlsberg Vej 68
DK - 1760 Copenhagen V
+45 325 709 70

AUCTION SALES
Prada Marfa Sign, 2005
Aluminium signboard,
274 x 183 x 15 cm
Price: \$154,565
United Asian Auctioneers,
Hong Kong, 27-Nov-10
This Place Can't Be Yours,
2006
Tri-vision billboard with electrical
wiring, 144 x 209 x 10 cm
Price: \$110,147
Phillips de Pury & Company,
London, 29-Jun-08

Marriage, 2004
2 mirrors, 2 porcelain sinks,
2 taps, stainless steel tubing,
soap, approx. 178 x 168 x 81 cm
Price: \$90,366
Phillips de Pury & Company,
London, 17-Oct-09

Go Go Go, 2005
Aluminium, Plexiglas, light-
bulbs, bucket, mop, plastic sign,
gloves, 488 x 178 x 178 cm
Price: \$89,763
Phillips de Pury & Company,
London, 06-Feb-07

Powerless Structures, Fig. 184,
2001
Wood, Styrofoam balls, stenciled
lettering, 185 x 280 x 280 cm
Price: \$68,401
Phillips de Pury & Company,
London, 17-Feb-12



URS FISCHER

GAVIN BROWN'S ENTERPRISE →
www.gavinbrown.biz
 620 Greenwich Street
 US – New York, NY 10014
 +1 212 627 52 58

SADIE COLES HQ →
www.sadiecoles.com
 69 South Audley Street
 GB – London W1K 2QZ
 +44 (0)20 749 386 11

GAGOSIAN GALLERY →
www.gagosian.com
 980 Madison Avenue
 US – New York, NY 10075
 +1 212 744 23 13

THE MODERN INSTITUTE →
www.themoderninstitute.com
 14–20 Osborne Street
 GB – Glasgow G1 5QN
 Tel +44 (0)14 124 837 11

GALERIE EVA PRESENHUBER →
www.presenhuber.com
 Diagonal Building, Maag Areal
 Zahnradstrasse 21
 CH – 8040 Zürich
 +41 (0)43 444 70 50

AUCTION SALES
Untitled (Lamp/Bear), 2005–2006
 Cast bronze, epoxy primer,
 urethane paint, acrylic polyurethane topcoat, acrylic glass, gas discharge lamp, stainless-steel framework, 700 x 650 x 749.9 cm
 Price: \$6,802,500
 Christie's, New York, 11-May-11

Untitled (Standing), 2010
 Paraffin wax mixture, pigment, steel, wick, 189.2 x 78.7 x 52 cm
 Price: \$1,314,500
 Christie's, New York
 08-May-12

?, 2005
 Polyurethane resin, polyurethane foam, acrylic paint, wire, string, plaster, wood, hair, 175.3 x 50.8 x 36.8 cm
 Price: \$1,082,500
 Phillips de Pury & Company, New York, 07-Nov-11

Untitled (Candle), 2001
 Wax, wick, pigment, 169.8 x 46 x 29.2 cm
 Price: \$1,082,500
 Sotheby's, New York, 09-Nov-10

Thank You Fuck You, 2007
 Cast aluminium, acrylic paint, 153 x 185 x 141 cm
 Price: \$1,049,584
 Phillips de Pury & Company, London, 27-Jun-11

FISCHLI & WEISS

MATTHEW MARKS GALLERY →
www.matthewmarks.com
 523 West 24th Street
 US – New York, NY 10011
 +1 212 243 02 00

GALERIE EVA PRESENHUBER →
www.presenhuber.com
 Diagonal Building, Maag Areal
 Zahnradstrasse 21
 CH – 8040 Zürich
 +41 (0)43 444 70 50

SPRÜTH MAGERS BERLIN LONDON →
www.spruethmagers.com
 Oranienburger Straße 18
 D – 10178 Berlin
 +49 (0)30 288 840 30
 7A Grafton Street
 GB – London W1S 4EJ
 +44 (0)20 740 816 13

AUCTION SALES
Der Lauf der Dinge, 1987
 Mixed media, 16mm film, 2 glass shelves, each 145 x 145 x 57 cm
 Price: \$843,085
 Christie's, Zürich, 01-Dec-08

4 Hostessen (4 Stewardesses), 1988
 Plaster cast over polyester resin, 4 parts, overall 60 x 50 x 70 cm
 Price: \$448,406
 Phillips de Pury & Company, London, 17-Feb-11

Untitled, 2012
 Polyurethane, paint on wood, 5 parts, 130.5 x 96.5 x 120 cm
 Price: \$392,635
 Christie's, London, 28-Jun-12

Drawer, Small Cupboard, Divider, 1987
 Rubber, 13 x 47 x 43 cm, 64 x 55 x 37 cm, 5 x 27 x 34 cm
 Price: \$363,773
 Christie's, London, 15-Oct-06

Kanalarbeiter (Sewer Workers), 1986–1987
 Cast rubber, 17.5 x 46.5 x 26 cm
 Price: \$276,000
 Christie's, New York
 26-Feb-07

WALTON FORD

PAUL KASMIN GALLERY →
 293 Tenth Avenue
 US – New York, NY 10001
 +1 212 563 44 74
www.paulkasmingallery.com

AUCTION SALES
Loss of the Lisbon Rhinoceros, 2008
 Watercolour, gouache, ink, pencil on paper, 3 parts, 242.3 x 101 cm, 242.3 x 152.4 cm, 242.3 x 101.6 cm
 Price: \$1,022,500
 Phillips de Pury & Company, New York, 13-May-10

Le Fontaine, 2006
 Watercolour, gouache, graphite, ink on paper, 152.4 x 304.8 cm
 Price: \$746,500
 Phillips de Pury & Company, New York, 14-May-10

Danda – The Staff, 1997
 Oil on panel, 160 x 116.8 cm
 Price: \$362,500
 Christie's, New York
 12-May-11

Chalo, chalo, chalol, 1997
 Watercolour, gouache, ink, graphite on paper, 151.1 x 102.2 cm
 Price: \$314,500
 Sotheby's, New York
 10-Nov-11

American Flamingo, 1992
 Watercolour, graphite, ink on paper, 110.4 x 84.4 cm
 Price: \$230,500
 Christie's, New York, 12-May-10

GÜNTHER FÖRG

GALERIE BÄRBE GRÄSSLIN →
www.galerie-graesslin.de
 Schäfergasse 46 B
 D – 60313 Frankfurt
 +49 (0)69 299 246 70

GREENE NAFTALI GALLERY →
www.greenenaftaligallery.com
 508 West 26th Street
 US – New York, NY 10001
 +1 212 463 77 70

GALERIE MAX HETZLER →
www.maxhetzler.com
 Oudenarder Straße 16–20
 D – 13347 Berlin
 +49 (0)30 459 774 20

GIÒ MARCONI →
www.giomarconi.com
 Via Tadino, 15
 I – 20124 Milano
 +39 (0)2 294 043 73

AUCTION SALES
Lead Paintings, 1987
 Acrylic on panel, 32 parts, 61 x 40.6 cm
 Price: \$321,500
 Sotheby's, New York
 18-Nov-99

Untitled (Triptych), 2001
 Acrylic on canvas, overall 260 x 960 cm
 Price: \$157,873
 Phillips de Pury & Company, London, 18-Feb-11

Untitled, 2000
 Acrylic on canvas, 490 x 290 cm
 Price: \$124,667
 Dorotheum, Wien, 28-May-08

Untitled, 1990
 Acrylic, lead on wood, 280 x 160 cm
 Price: \$124,528
 Phillips de Pury & Company, London, 14-Oct-06

Untitled, 2007
 Oil on canvas, 180.5 x 200 cm
 Price: \$123,852
 Sotheby's, London, 27-Jun-12



Urs Fischer, *Untitled (Lamp/Bear)*, 2005–2006



Tom Friedman, *Untitled*, 2000

TOM FRIEDMAN

STEPHEN FRIEDMAN GALLERY →
www.stephenfriedman.com
25–28 Old Burlington Street
GB – London W1S 3AN
+44 (0)20 749 414 34

LUHRING AUGUSTINE GALLERY →
www.luhringaugustine.com
531 West 24th Street
US – New York, NY 10011
+1 212 206 91 00

AUCTION SALES
Untitled, 2000
Construction paper,
30.5 x 289.6 x 304.8 cm
Price: \$856,000
Phillips de Pury & Company,
New York, 16-Nov-06

Garbage Can, 2003
Paper, glue, plastic garbage
can, 152.4 x 99.1 x 57.2 cm
Price: \$505,000
Phillips de Pury & Company,
New York, 15-May-08

Untitled, 2001
Clay, wire, fuzz, hair, plastic,
paint, 94 parts, dimensions
variable
Price: \$352,000
Sotheby's, New York
10-May-05

Untitled, 1995
Ink, coloured pencil,
106.7 x 106.7 cm
Price: \$318,400
Phillips de Pury & Company,
New York, 10-Nov-05

Untitled, 2001
Wooden sticks,
185.4 x 86.4 x 53.3 cm
Price: \$310,400
Phillips de Pury & Company,
New York, 11-Nov-04

KATHARINA FRITSCH

MATTHEW MARKS GALLERY →
www.matthewmarks.com
523 West 24th Street
US – New York, NY 10011
+1 212 243 02 00

WHITE CUBE →
www.whitecube.com
144–152 Bermondsey Street
GB – London SE1 3TQ
+44 (0)20 793 053 73

AUCTION SALES
Geist und Blutlache, 1988
Painted polyester, Plexiglas,
lacquer, 2 parts, ghost,
200 x 61 x 61 cm;
lacquer, 210 x 56 cm
Price: \$281,769
Christie's, London
23-Oct-05

Fliege (Fly), 2000
Plastic, household paint,
24 x 25 x 22 cm
Price: \$74,277
Phillips de Pury & Company,
London, 30-Jun-08

Rattenkönig (Rat King), 1998
Polyester, paint, 17 parts,
overall ø 59 cm (Ed. of 8)
Price: \$62,500
Christie's, New York, 09-May-12

Rattenkönig (Rat King), 1998
Polyester, paint, 17 parts,
overall ø 59 cm (Ed. of 8)
Price: \$62,500
Christie's, New York, 14-May-09

Display Stand with Vases,
1987–1989
145 plastic vases, 9 aluminium
trays
Price: \$57,500
Sotheby's, New York
06-May-97

CYPRIEN GAILLARD

LAURA BARTLETT GALLERY →
www.laurabartlettgallery.com
10 Northington Street
GB – London WC1N 2JG
+44 (0)20 740 492 51

BUGADA & CARGNEL →
www.bugadacargnel.com
7–9, rue de l'Équerre
F – 75019 Paris
+33 (0)1 427 172 73

GLADSTONE GALLERY →
www.gladstonegallery.com
515 West 24th Street
US – New York, NY 10011
+1 212 206 93 00
12 Rue du Grand Cerf
BE – 1000 Bruxelles
+32 (0)2 513 35 31

**SPRÜTH MAGERS BERLIN
LONDON →**
www.spruethmagers.com
Oranienburger Straße 18
D – 10178 Berlin
+49 (0)30 288 840 30
7A Grafton Street
GB – London W1S 4EJ
+44 (0)20 740 816 13

THEASTER GATES

KAVI GUPTA CHICAGO | BERLIN →
www.kavigupta.com
835 West Washington Boulevard
US – Chicago, IL 60607
+1 312 432 07 08

WHITE CUBE →
www.whitecube.com
144–152 Bermondsey Street
GB – London SE1 3TQ
+44 (0)20 793 053 73

LUIS GISPERT

MARY BOONE GALLERY →
www.maryboonegallery.com
745 Fifth Avenue
US – New York, NY 10151
+1 212 752 29 29

RHONA HOFFMAN GALLERY →
www.rhoffmangallery.com
118 North Peoria Street
US – Chicago, IL 60607
+1 312 455 19 90

DOUGLAS GORDON

DVIR GALLERY →
www.dvirgallery.com
11 Nahum Hanavi Street
IL – Tel Aviv 63503
+972 (0)3 604 30 03

GAGOSIAN GALLERY →
www.gagosian.com
980 Madison Avenue
US – New York, NY 10075
+1 212 744 23 13

YVON LAMBERT →
www.yvon-lambert.com
108, rue Vieille du Temple
F – 75003 Paris
+33 (0)1 427 109 33

GALERIE EVA PRESENHUBER →
www.presenhuber.com
Diagonal Building, Maag Areal
Zahnradstrasse 21
CH – 8040 Zurich
+41 (0) 43 444 70 50

AUCTION SALES
Self-Portrait of You + Me
(Elizabeth Taylor/National
Velvet), 2012
Burnt photograph, smoke,
mirror, 99.1 x 134.6 cm
Price: \$122,500
Sotheby's, New York
14-Nov-12

Self-Portrait of You + Me
(Beatles), 2007
Burnt poster, smoke, mirror,
96.6 x 158.3 cm
Price: \$106,121
Christie's, London
10-Feb-12

*Predictable Incident in
Unfamiliar Surroundings*
(Nos. 1, 2, 3, 4, 5), 1995
Video with projector, player,
cassette tape, beer,
dimensions and duration
variable
Price: \$96,000
Phillips, de Pury & Luxembourg,
New York, 13-May-02

Self-Portrait of You + Me
(Most Wanted Men), 2007
Smoke, mirror, 73 x 93.4 cm
Price: \$88,000
Sotheby's, New York
14-Feb-08

Self-Portrait of You + Me
(Sofia Loren), 2006
Smoke, mirror, 7 parts,
each 102.8 x 92.7 x 6.3 cm
Price: \$86,500
Christie's, New York
09-May-12

MARK GROTJAHN

BLUM & POE →
www.blumandpoe.com
2754 South La Cienega Boulevard
US – Los Angeles, CA 90034
+1 310 836 20 62

SHANE CAMPBELL GALLERY →
www.shanecampbellgallery.com
673 North Milwaukee Avenue
US – Chicago, IL 60642
+1 312 226 22 33

GAGOSIAN GALLERY →
www.gagosian.com
980 Madison Avenue
US – New York, NY 10075
+1 212 744 23 13

ANTON KERN GALLERY →
www.antonkerngallery.com
532 West 20th Street
US – New York, NY 10011
+1 212 367 96 63

AUCTION SALES
Untitled (Red Butterfly II Yellow Mark Grotjahn P-08 752), 2008
Oil on canvas, 184.5 x 138.4 cm
Price: \$ 4,170,500
Christie's, New York
14-Nov-12

Untitled (Yellow Butterfly III), 2008
Oil on canvas, 184.2 x 138.4 cm
Price: \$2,098,500
Sotheby's, New York, 09-May-12

Untitled (Lavender Butterfly Jacaranda over Green), 2004
Oil on canvas, 177.8 x 88.9 cm
Price: \$1,482,500
Christie's, New York, 10-Nov-10

Untitled (White Butterfly MG01), 2001
Oil on canvas, in 2 parts,
182.9 x 55.9 cm, 182.9 x 45.7 cm
Price: \$1,426,500
Phillips de Pury & Company,
New York, 13-May-10

Untitled Butterfly (Black + Cream-Circle), #681, 2007
Colour pencil on paper,
163.8 x 121.3 cm
Price: \$1,300,653
Christie's, London
27-Jun-12

SUBODH GUPTA

ARARIO GALLERY →
www.arariogallery.com
354-1 Shinbu-dong,
Dongnam-gu
KR – Cheonan-si,
Chungcheongnam-do, 330-180
+82 415 515 100 51 01

GALLERIA CONTINUA →
www.galleriacontinua.com
Via del Castello 11
I – 53037 San Gimignano
+39 (0)577 943 134

HAUSER & WIRTH →
www.hauserwirth.com
Limmatstrasse 270
CH – 8005 Zürich
+41 (0)44 446 80 50

NATURE MORTE →
www.naturemorte.com
A-1 Neeti Bagh
IN – New Delhi 110049
+91 11 417 402 15

AUCTION SALES
Untitled, 2006
Oil on canvas, 166.4 x 228.6 cm
Price: \$1,427,500
Saffronart, Mumbai, 19-Jun-08

Untitled, 2005
Oil on canvas, 167 x 229.2 cm
Price: \$1,200,339
Sotheby's, London, 01-Jul-08

Saat Samundar Paar (10), 2003
Oil on canvas, 158 x 229 cm
Price: \$1,194,791
Christie's, Hong Kong
24-May-08

Untitled, 2007
Stainless steel, stainless steel
utensils, 243.8 x 243.8 x 91.4 cm
Price: \$1,174,842
Christie's, London
11-Jun-08

Steal 2, 2007
Oil on canvas, 167.8 x 228.5 cm
Price: \$1,166,500
Christie's, New York
16-Sep-08

ANDREAS GURSKY

GAGOSIAN GALLERY →
www.gagosian.com
980 Madison Avenue
US – New York, NY 10075
+1 212 744 23 13

SPRÜTH MAGERS BERLIN LONDON →
www.spruethmagers.com
Oranienburger Straße 18
D – 10178 Berlin
+49 (0)30 288 840 30
7A Grafton Street
GB – London W1S 4EJ
+44 (0)20 740 816 13

WHITE CUBE →
www.whitecube.com
144-152 Bermondsey Street
GB – London SE1 3TQ
+44 (0)20 793 053 73

AUCTION SALES
Rhein II, 1999
C-print mounted on Plexiglas,
185.4 x 363.5 cm

Price: \$4,338,500
Christie's, New York
08-Nov-11

99 cent II, Diptych, 2001
C-prints mounted on Plexiglas,
diptych, each 206 x 341 cm
Price: \$3,346,456
Sotheby's, London
07-Feb-07

Los Angeles, 1998
C-print, 157.5 x 316.7 cm
Price: \$2,934,107
Sotheby's, London
27-Feb-08

99 cent II, Diptych, 2001
C-prints, mounted on Plexiglas,
diptych, each 206 x 341 cm
Price: \$2,480,000
Phillips de Pury & Company,
New York, 16-Nov-06

99 cent, 1999
C-print, 207 x 336 cm
Price: \$2,258,000
Sotheby's, New York
10-May-06

RACHEL HARRISON

GREENE NAFTALI GALLERY →
www.greenenaftaligallery.com
508 West 26th Street
US – New York, NY 10001
+1 212 463 77 70

GALERIE MEYER KAINER →
www.meyerkainer.com
Eschenbachgasse 9
A – 1010 Wien
+43 (0)1 585 72 77

GALERIE CHRISTIAN NAGEL →
www.galerie-nagel.de
Brüsseler Straße 85
D – 50672 Köln
+49 (0)221 257 05 91

REGEN PROJECTS →
www.regenprojects.com
6750 Santa Monica Boulevard
US – Los Angeles, CA 90038
+1 310 276 54 24

MONA HATOUM

ALEXANDER AND BONIN →
www.alexanderandbonin.com
132 Tenth Avenue
US – New York, NY 10011
+1 212 367 74 74

GALLERIA CONTINUA →
www.galleriacontinua.com
Via del Castello 11
I – 53037 San Gimignano
+39 (0)577 943 134

GALERIE CHANTAL CROUSEL →
www.crousel.com
10, rue Charlot
F – 75003 Paris
T. +33 (0)1 427 738 87

GALERIE MAX HETZLER →
www.maxhetzler.com
Oudenarder Straße 16-20
D – 13347 Berlin
+49 (0)30 459 774 20

WHITE CUBE →
www.whitecube.com
144-152 Bermondsey Street
GB – London SE1 3TQ
+44 (0)20 793 053 73

AUCTION SALES
Silence, 1994
Glass, 126.6 x 93.9 x 58.7 cm
(Ed. of 5)
Price: \$470,500
Christie's, New York
08-Nov-11

Entrails Carpet, 1995
Silicone rubber,
4.4 x 198.1 x 297.1 cm



Subodh Gupta, *Saat Samundar Paar (10)*, 2003

Price: \$217,000
Christie's, New York
14-Nov-07

Untitled (Baalbeck Birdcage),
1999
Wood, galvanized steel,
310 x 297 x 196 cm
Price: \$178,483
Sotheby's, London
16-Oct-09

Silence, 1994
Glass, 127 x 92.7 x 59.1 cm
(Ed. of 5)
Price: \$149,000
Christie's, New York
16-Nov-00

Untitled (Wheelchair), 1998
Stainless steel, rubber,
97.9 x 49.5 x 73.6 cm
Price: \$134,500
Christie's, New York
13-Nov-08

RICHARD HAWKINS

GALERIE BUCHHOLZ →
www.galeriebuchholz.de
Neven-DuMont-Str. 17
D - 50667 Köln
+49 (0)221 257 49 46

GREENE NAFTALI GALLERY →
www.greenenaftaligallery.com
508 West 26th Street
US - New York, NY 10001
+1 212 463 77 70

ARTURO HERRERA

CORBETT VS DEMPSEY →
www.corbettvsdempsey.com
1120 North Ashland Avenue
US - Chicago, IL 60622
+1 773 278 16 64

THOMAS DANE GALLERY →
www.thomasdane.com
3 & 11 Duke Street
GB - London SW1Y 6BN
+44 (0)20 792 525 05

GALLERIA FRANCO NOERO →
www.franconero.com
Via Giulia di Barolo 16 D
I - 10124 Torino
+39 (0)11 88 22 08

SIKKEMA JENKINS & CO. →
www.sikkemajenkinsco.com
530 West 22nd Street
US - New York, NY 10011
+1 212 929 22 62

AUCTION SALES
Untitled (Double Castle/
Purple), 2005

Arturo Herrera, *Untitled*, 1998

Cut-out collage, mixed
media on paper, 165.1 x 243.8 cm
Price: \$218,500
Sotheby's, New York
23-May-12

Untitled, 1998
Wool felt, 209 x 161 cm
Price: \$206,500
Phillips de Pury & Company,
New York, 22-May-12

I Am Yours, 2000
Fabric with cut felt wall
pieces, 181 x 456.6 cm
Price: \$57,600
Phillips de Pury & Company,
New York, 13-May-04

Untitled, 2003
Printed paper collage on
acid-free paper,
236.2 x 177.8 cm
Price: \$47,500
Sotheby's, New York
25-Sep-10

Arm in Arm, 2001
Cut wool felt, 251.5 x 84.1 cm
Price: \$38,400
Phillips de Pury & Company,
New York, 13-May-05

CHARLINE VON HEYL

1301PE GALLERY →
www.1301pe.com
8150 Wilshire Boulevard
US - Los Angeles, CA 90048
+1 323 938 58 22

GALERIE GISELA CAPITAIN →
www.galeriecapitain.de
Sankt-Apurn-Straße 26
D - 50667 Köln
+49 (0)221 355 701 00

FRIEDRICH PETZEL GALLERY →
www.petzel.com
535 West 22nd Street
US - New York, NY 10011
+1 212 680 94 67

THOMAS HIRSCHHORN

GALLERIA ALFONSO ARTIACO →
www.alfonsoartiacco.com
Palazzo Principe Raimondo
De Sangro
Piazzetta Nilo n° 7
I - 80121 Napoli
+39 081 497 60 72

GALERIE CHANTAL CROUSEL →
www.crousel.com
10, rue Charlot
F - 75003 Paris
+33 (0)1 427 738 87

STEPHEN FRIEDMAN GALLERY →
www.stephenfriedman.com
25-28 Old Burlington Street
GB - London W1S 3AN
+44 (0)20 749 414 34

GLADSTONE GALLERY →
www.gladstonegallery.com
515 West 24th Street
US - New York, NY 10011
+1 212 206 93 00
12 Rue du Grand Cerf

BE - 1000 Bruxelles
+32 (0)2 513 35 31

GALERIE SUSANNA KULLI →
www.susannakulli.ch
Dienerstrasse 21
CH - 8004 Zürich
+41 (0)43 243 33 34

AUCTION SALES
Relief Abstrait No. 548
(Nietzsche), 1999
Aluminium foil, plastic, paper
collage, 226.1 x 172.7 x 12.7 cm
Price: \$158,490
Phillips de Pury & Company,
London
14-Oct-06

Relief Abstrait No. 825, 1999
Plastic, foil, cling film, cardboard,
printed paper laid on board,
aluminium collage,
173.5 x 226 x 10.2 cm
Price: \$119,545
Sotheby's, London
22-Jun-07

Relief Abstrait (Gold), 1999
Cellophane, aluminium foil,
cardboard on painted wood,
173 x 226 x 17 cm
Price: \$95,094
Christie's, London
15-Oct-06

Die fünf Kontinente (Ozeanien),
1999
Wood, cardboard, aluminium foil,
tape, photocopies,
203 x 221.5 x 14 cm
Price: \$91,970
Christie's, London
23-Jun-05

Abstrait Relief No. 747 (Nietzsche),
1999
Cellophane, aluminium foil,
cardboard on painted wood,
180 x 220 x 15 cm
Price: \$74,353
Christie's, London
14-Oct-07

DAMIEN HIRST

WHITE CUBE →
www.whitecube.com
144-152 Bermondsey Street
GB - London SE1 3TQ
+44 (0)20 793 053 73

AUCTION SALES
Lullaby Spring, 2002
Stainless steel, glass cabinet
with painted cast pills,
182.9 x 274.3 x 10.2 cm
Price: \$19,232,575
Sotheby's, London
21-Jun-07

The Golden Calf, 2008
Calf, 18 carat gold, glass,
gold-plated steel, silicone
and formaldehyde solution,
Carrara marble plinth,
215.4 x 320 x 137.2 cm
Price: \$18,661,796
Sotheby's, London
15-Sep-08, Damien Hirst –
Beautiful Inside My Head
Forever

The Kingdom, 2008
Tiger shark, glass, steel,
silicone and formaldehyde
solution, steel plinth,
130.6 x 383.6 x 141.8 cm
Price: \$17,193,400
Sotheby's, London
15-Sep-08, Damien Hirst –
Beautiful Inside My Head
Forever

Eternity, 2002–2004
Butterflies, paint on canvas,
213.4 x 533.4 cm
Price: \$9,623,141
Phillips de Pury & Company,
London, 13-Oct-07

Fragments of Paradise, 2008
Stainless steel, glass with
manufactured diamonds,
183.3 x 275.5 x 10 cm
Price: \$9,338,698
Sotheby's, London
15-Sep-08, Damien Hirst –
Beautiful Inside My Head
Forever

DAVID HOCKNEY

RICHARD GRAY GALLERY →
www.richardgraygallery.com
875 North Michigan Avenue,
Suite 2503
US – Chicago, IL 60611
+1 312 642 88 77

ANNELY JUDA FINE ART →
www.annelyjudafineart.co.uk
23 Dering Street, 4th floor
GB – London W1S 1AW
+44 (0)20 762 975 78

L.A. LOUVER GALLERY →
www.lalouer.com
45 North Venice Blvd.
US – Venice, CA 90291
+1 310 822 49 55

AUCTION SALES
Beverly Hills Housewife, 1966–1967
Acrylic on canvas, diptych,
overall 183 x 366 cm
Price: \$7,922,500
Christie's, New York
13-May-09

California Art Collector, 1964
Acrylic on canvas,
152.4 x 182.9 cm
Price: \$5,458,500
Sotheby's, New York
11-Nov-09

The Splash, 1966
Acrylic on canvas, 183 x 183 cm
Price: \$5,407,407
Sotheby's, London, 21-Jun-06

Swimming Pool, 1965
Oil on canvas, 61 x 61 cm
Price: \$3,912,619
Sotheby's, London
26-Jun-12

A Neat Lawn, 1967
Oil and acrylic on canvas,
243.9 x 243.9 cm
Price: \$3,600,000
Christie's, New York
09-May-06

CARSTEN HÖLLER

AIR DE PARIS →
www.airdeparis.com
32, rue Louise Weiss
F – 75013 Paris
+33 (0)1 442 302 77

GALLERIA MASSIMO DE CARLO →
www.massimodecarlo.it
Via Giovanni Ventura, 5
I – 20134 Milano
+39 (0)2 700 039 87

GAGOSIAN GALLERY →
www.gagosian.com
980 Madison Avenue
US – New York, NY 10075
+1 212 744 23 13

AUCTION SALES
Hippopotamus, 2007
Coloured polyurethane, natural
horn, coloured glass,
30 x 90 x 55 cm
Price: \$198,000
Sotheby's, New York
14-Feb-08

Red Baby Whale, 1995
Polyurethane, enamel, faux
eyelashes, length 90 cm
Price: \$105,132
Christie's, London
21-Oct-08

Small Mushroom Suitcase (Red), 2001
Wood, glass, solar panel in steel
case, 38.5 x 38.5 x 31.5 cm
Price: \$62,130

Christie's, London
14-Oct-07

Forte dei Marmi Ballerina, 2007
C-print mounted on aluminium,
117.3 x 149.6 cm
Price: \$22,606
Christie's, London
01-Jul-10

Giulianova New Eagles, 2007
C-print mounted on aluminium,
118.7 x 142.8 cm
Price: \$19,000
Phillips de Pury & Company,
New York, 15-May-08

THOMAS HOUSEAGO

GAGOSIAN GALLERY →
www.gagosian.com
980 Madison Avenue
US – New York, NY 10075
+1 212 744 23 13

HAUSER & WIRTH →
www.hauserwirth.com
Limmatstrasse 270
CH – 8005 Zürich
+41 (0)44 446 80 50

XAVIER HUFKENS →
www.xavierhufkens.com
Sint-Jorisstraat 6–8 Rue Saint-
Georges
BE – 1050 Bruxelles
+32 (0)2 639 67 30

L&M ARTS →
www.lmgallery.com
45 East 78th Street
US – New York, NY 10075
+1 212 861 00 20

AUCTION SALES
Figure 2, 2008
Wood, graphite, oil stick,
plaster, hemp, iron rebar,
228.6 x 139 x 83 cm
Price: \$246,705
Christie's, London, 14-Feb-12

Portrait (Earth Mask), 2008
Bronze, 61 x 42.5 x 22 cm
Price: \$194,500
Christie's, New York
09-May-12

Study for Oedipus, 2007
Tuf-Cal, hemp, iron, graphite,
280 x 111 x 170 cm
Price: \$179,993
Sotheby's, London
26-Jun-12

**Sketch for 3 Heads/Carving/
Column, 2009**
Redwood, oil bar, graphite,
208 x 40 x 40 cm
Price: \$154,952



Thomas Houseago, *Figure 2*, 2008

Sotheby's, London
27-Jun-12

Folded Man, 1997
Paster, jute and inox,
220 x 110 x 80 cm
Price: \$136,706
Sotheby's, London
13-Oct-12

GARY HUME

MATTHEW MARKS GALLERY →
www.matthewmarks.com
523 West 24th Street
US – New York, NY 10011
+1 212 243 02 00

SPRÜTH MAGERS BERLIN LONDON →
www.spruethmagers.com
Oranienburger Straße 18
D – 10178 Berlin
+49 (0)30 288 840 30
7A Grafton Street
GB – London W1S 4EJ
+44 (0)20 740 816 13

WHITE CUBE →
www.whitecube.com
144–152 Bermondsey Street
GB – London SE1 3TQ
+44 (0)20 793 053 73

AUCTION SALES
Water Painting (Lilac), 1998
Enamel on aluminium,
300 x 244 cm
Price: \$389,050
Sotheby's, London, 15-Feb-11

Rubber up II, 2007
Gloss paint on aluminium,
201.1 x 162.4 cm
Price: \$286,000
Sotheby's, New York, 14-Feb-08

Cerith, 1997
Enamel on aluminium,
198 x 150 cm
Price: \$284,760
Sotheby's, London, 15-Feb-12

Love Loves Unlovable, 1994
Gloss paint on panel,
216 x 366 cm
Price: \$278,304
Christie's, London, 08-Feb-01

My Left Hand, 1994
Gloss paint on panel,
180 x 125 cm
Price: \$192,452
Sotheby's, London, 14-Oct-06

ANISH KAPOOR

GLADSTONE GALLERY →
www.gladstonegallery.com
515 West 24th Street
US – New York, NY 10011
+1 212 206 93 00
12 Rue du Grand Cerf
BE – 1000 Bruxelles
+32 (0)2 513 35 31

LISSON GALLERY →
www.lissongallery.com
52–54 Bell Street
GB – London NW1 5DA
+44 (0)20 772 427 39

AUCTION SALES
Untitled, 2003
Alabaster, 197 x 192 x 58 cm
Price: \$3,876,544
Sotheby's, London, 01-Jul-08

Untitled, 1999
Alabaster, 162.6 x 159.4 x 59.7 cm
Price: \$2,841,000
Sotheby's, New York
14-Nov-07

Turning the World Upside Down #4, 1998
Mirror-polished stainless steel, 201.3 x 201.3 x 168.3 cm
Price: \$2,434,500
Sotheby's, New York
10-May-11

Untitled, 1999
Carved alabaster,
141.5 x 79.5 x 32.5 cm
Price: \$2,256,000
Sotheby's, New York
14-Nov-06

Untitled, 2004
Aluminium, paint,
254 x 254 x 60 cm
Price: \$2,136,889
Christie's, London, 30-Jun-08

MIKE KELLEY

MIKE KELLEY FOUNDATION FOR THE ARTS →
7019 N. Figueroa Street
US – Los Angeles, CA 90042
+1 323 257 78 53

AUCTION SALES
Deodorized Central Mass with Satellites, 1991–1999
1 central mass and 12 satellites: found stuffed animals sewn over wooden and wire mesh frames with Styrofoam packing material; metal hardware, nylon rope, and pulleys; 10 deodorizers: fibreglass, car lacquer, electronic device with disinfectant mixture. Installation dimensions variable. Central mass: 137.2 x 386.1 x 160 cm, Satellite dimensions vary from 48.3 x 45.7 x 45.7 to 93.9 x 101.6 x 101.6 cm,

Deodorizers: each
213.4 x 58.4 x 44.5 cm
Price: \$2,704,000
Phillips de Pury & Company,
New York, 16-Nov-06

Test Room Containing Multiple Stimuli Known to Elicit Curiosity and Manipulatory Responses, 1999
Metal, plastic, fabric, glass, aluminium, fibreglass, video,
350 x 1800 x 730 cm
Price: \$1,104,000
Christie's, New York
26-Feb-07

Ahh... Youth, 1991
Set of 8 C-prints mounted to aluminium, each
61 x 46 cm; self-portrait,
61 x 41.3 cm (Ed. 4/10)
Price: \$1,022,500
Christie's, New York, 11-May-11

Ahh... Youth!, 1991
Set of 8 C-prints mounted to aluminium, each
61 x 40.6 cm; self-portrait,
58.7 x 39.3 cm (Ed. 5/10)
Price: \$902,500
Christie's, New York
08-Nov-11

Craft Morphology Flow Chart, 1991
Photographs b/w, 60 parts,
each 43.8 x 31.8 cm
Price: \$842,500
Sotheby's, New York
10-May-11

ELLSWORTH KELLY

MATTHEW MARKS GALLERY →
523 West 24th Street
US – New York, NY 10011
+1 212 243 02 00
www.matthewmarks.com

AUCTION SALES
Spectrum VI, 1969
Oil on canvas, in 13 parts,
overall 38.1 x 274.3 cm
Price: \$5,193,000
Sotheby's, New York
14-Nov-07

Chatham X: Black Red, 1971
Oil on canvas, 274.3 x 243.2 cm
Price: \$4,282,500
Sotheby's, New York
09-Nov-11

Untitled (Totem), 1996
Stainless steel,
548.6 x 55.9 x 4.8 cm
Price: \$4,002,500
Sotheby's, New York
12-May-10



Mike Kelley, *Test Room Containing Multiple Stimuli Known to Elicit Curiosity and Manipulatory Responses*, 1999

Ellsworth Kelly, *Spectrum VI*, 1969

Untitled, 1987–1988
Stainless steel,
120.7 x 426.7 x 265.4 cm
Price: \$3,778,500
Christie's, New York
14-Nov-12

Green White, 1968
Oil on canvas, 2 joined panels,
overall 180.3 x 358.1 cm
Price: \$3,554,500
Phillips de Pury & Company,
New York, 12-May-11

JEFF KOONS

GAGOSIAN GALLERY →
www.gagosian.com
980 Madison Avenue
US – New York, NY 10075
+1 212 744 23 13

GALERIE MAX HETZLER →
www.maxhetzler.com
Oudenarder Straße 16–20
D – 13347 Berlin
+49 (0)30 459 774 20

GALERIE JÉRÔME DE NOIRMONT →
www.denoirmont.com
36–38 Avenue Matignon
F – 75008 Paris
+33 (0)1 428 989 00

SONNABEND GALLERY →
www.sonnabend.com
536 West 22nd Street
US – New York, NY 10011
+1 212 627 10 18

AUCTION SALES
Tulips, 1995–2004
Mirror-polished stainless steel
with transparent colour coating,
203.2 x 457.2 x 520.7 cm
Price: \$33,682,500
Christie's, New York, 14-Nov-12

Balloon Flower (Magenta),
1995–2000
High-chromium stainless
steel with transparent colour

coating, 340 x 285 x 260 cm
Price: \$25,752,059
Christie's, London
30-Jun-08

*Hanging Heart (Magenta/
Gold)*, 1994–2006
High-chromium stainless
steel with transparent colour
coating, yellow brass,
296.2 x 215.9 x 101.6 cm
Price: \$23,561,000
Sotheby's, New York
14-Nov-07

Balloon Flower (Blue),
1995–2000
High-chromium stainless
steel with transparent colour
coating, 340 x 285 x 260 cm
Price: \$16,882,500
Christie's, New York
10-Nov-10

Pink Panther, 1988
Porcelain, 104.1 x 52.1 x 48.3 cm
Price: \$16,882,500
Sotheby's, New York
10-May-11

BARBARA KRUGER

MARY BOONE GALLERY →
www.maryboonegallery.com
745 Fifth Avenue
US – New York, NY 10151
+1 212 752 29 29

SKARSTEDT GALLERY →
www.skarstedt.com
20 East 79th Street
US – New York, NY 10075
+1 212 737 20 60

SPRÜTH MAGERS BERLIN LONDON →
www.spruethmagers.com
Oranienburger Straße 18
D – 10178 Berlin
+49 (0)30 288 840 30
7A Grafton Street
GB – London W1S 4EJ
+44 (0)20 740 816 13

AUCTION SALES

*Untitled (When I hear the
word culture I take out my
checkbook)*, 1985
Gelatin silver prints, 3 works,
overall 349.8 x 170.1 cm
Price: \$902,500
Christie's, New York
08-Nov-11

Untitled (I Shop Therefore I Am),
1983
Serigraph on vinyl,
281.9 x 287 cm
Price: \$601,600
Phillips de Pury & Company,
New York, 08-Nov-04

*Untitled (Who Is Bought and
Sold?)*, 1990
B/w photograph, 251.5 x 102.2 cm
Price: \$362,500
Sotheby's, New York
11-May-11

Untitled (Believe in Me), 2007
Digital photograph on vinyl,
256 x 440.1 cm
Price: \$280,000
Phillips de Pury & Company,
New York, 15-Nov-07

*Untitled (Your every wish is our
command)*, 1982
Silver gelatin print,
139.7 x 100.9 cm
Price: \$278,500
Christie's, New York
11-Mar-10

KLARA LIDÉN

GALERIE NEU →
www.galerieneu.com
Philippstr. 13
D – 10115 Berlin
+49 (0)30 285 75 50

REENA SPAULINGS FINE ART →
www.reenaspaulings.com
165 East Broadway
US – New York, NY 10002
+1 212 477 50 06

AUCTION SALES

Untitled (Poster Painting),
2007
Poster, glue, 167 x 58 x 10 cm
Price: \$39,326
Phillips de Pury & Company,
London, 13-Oct-11

BRICE MARDEN

MATTHEW MARKS GALLERY →
www.matthewmarks.com
523 West 24th Street
US – New York, NY 10011
+1 212 243 02 00

AUCTION SALES
Cold Mountain I (Path),
1988–1989
Oil on canvas,
274.3 x 365.8 cm
Price: \$9,602,500
Sotheby's, New York
12-May-10

Glyphs, 1986
Oil on canvas
147.3 x 182.9 cm
Price: \$4,297,000
Sotheby's, New York
14-May-08

Elements V, 1984
Oil on canvas
120.7 x 91.5 cm
Price: \$2,984,000
Christie's, New York
09-May-06

10 (Dialog 2), 1987–1988
Oil on canvas,
213.4 x 152.5 cm
Price: \$2,472,000
Sotheby's, New York
12-Nov-03

Tour III, 1972
Encaustic on canvas,
3 panels, overall
248 x 92.4 cm
Price: \$2,247,500
Christie's, New York
10-Nov-04

MAREPE

GALERIE MAX HETZLER →
www.maxhetzler.com
Oudenarder Straße 16–20
D – 13347 Berlin
+49 (0)30 459 774 20

ANTON KERN GALLERY →
www.antonkerngallery.com
532 West 20th Street
US – New York, NY 10011
+1 212 367 96 63

GALERIA LUISA STRINA →
www.galerialuisastrina.com
Rua Padre João Manuel, 755
BR – São Paulo 01411-001
+55 11 308 824 71

BEATRIZ MILHAZES

JAMES COHAN GALLERY →
www.jamescohan.com
533 West 26th Street
US – New York, NY 10011
+1 212 741 95 00

GALERIA FORTES VILAÇA →
www.fortesvilaca.com.br
Rua Fradique Coutinho 1500
BR – São Paulo 05416-001
+55 11 303 270 66

STEPHEN FRIEDMAN GALLERY →
www.stephenfriedman.com
25–28 Old Burlington Street
GB – London W1S 3AN
+44 (0)20 749 414 34

GALERIE MAX HETZLER →
www.maxhetzler.com
Oudenarder Straße 16–20
D – 13347 Berlin
+49 (0)30 459 774 20

AUCTION SALES
Meu Limão, 2000
Acrylic on canvas,
248.9 x 318.8 cm
Price: \$2,098,500
Sotheby's, New York
14-Nov-12

O Elefante Azul (The Blue Elephant), 2002
Acrylic, metallic paint, ink on canvas, 118.4 x 296.4 cm
Price: \$1,457,393
Christie's, London, 27-Jun-12

Dança dos Reis, 1998
Mixed media on canvas,
189.5 x 188.3 cm
Price: \$1,362,562
Sotheby's, London, 12-Oct-12

O Moderno, 2002
Acrylic on canvas, 300 x 150 cm
Price: \$1,139,013

Beatriz Milhazes, *Meu Limão*, 2000

Phillips de Pury & Company,
London, 27-Jun-11

Madame Caduvel, 1996
Acrylic on canvas
158.8 x 180.2 cm
Price: \$1,068,183
Christie's, London
11-Oct-12

TAKASHI MURAKAMI

BLUM & POE →
www.blumandpoe.com
2754 South La Cienega Boulevard
US – Los Angeles, CA 90034
+1 310 836 20 62

GAGOSIAN GALLERY →
www.gagosian.com
980 Madison Avenue
US – New York, NY 10075
+1 212 744 23 13

GALERIE PERROTIN →
www.perrotin.com
76, rue de Turenne
F – 75003 Paris
+33 (0)1 421 679 79

AUCTION SALES
My Lonesome Cowboy,
1998
Oil, acrylic, fibreglass, iron,
254 x 116.8 x 91.4 cm
Price: \$15,161,000

Sotheby's, New York
14-May-08

Miss ko², 1997
Oil paint, acrylic, synthetic
resin, fibreglass, iron,
182.9 x 63.5 x 82.6 cm
Price: \$6,802,500
Phillips de Pury & Company,
New York, 08-Nov-10

The Castle of Tin Tin,
1998
Acrylic on canvas mounted
on panel, in two parts,
300 x 300 cm
Price: \$4,226,500
Sotheby's, New York
13-Nov-12

Dob in the Strange Forest (Red Dob), 1999
Fibre-reinforced plastic, resin,
fibreglass, acrylic, iron,
152.4 x 304.8 x 304.8 cm
Price: \$3,442,500
Christie's, New York
12-Nov-08

Kaikai Kiki, 2005
Oil, acrylic, synthetic resins,
fibreglass, inox,
Kakai 210 x 105.5 x 66 cm,
Kiki 212.5 x 102 x 50.5 cm
Price: \$3,109,912
Christie's, London
14-Oct-10

BRUCE NAUMAN

KONRAD FISCHER GALERIE →
www.konradfischergalerie.de
Platanenstraße 7
D – 40233 Düsseldorf
+49 (0)211 685 908

SPERONE WESTWATER →
www.speronewestwater.com
257 Bowery
New York, NY 10002
+1 212 999 73 37

AUCTION SALES
Henry Moore Bound to Fail (Back View), 1967
Wax, plaster, 66 x 61 x 9 cm
Price: \$9,906,000
Christie's, New York
17-May-01

Violins Violence Silence,
1981–1982
Neon tubing with clear glass
tubing suspension frame,
157.8 x 166.1 x 15.2 cm
Price: \$4,002,500
Sotheby's, New York
11-Nov-09

Good Boy/Bad Boy, 1986–1987
Neon, glass tubing, metal
monolith, 349.3 x 548.6 x 37.5 cm
Price: \$2,202,500
Sotheby's, New York
19-Nov-97

One Hundred Live and Die, 1984
Neon, 299.7 x 335.9 x 53.3 cm
Price: \$1,925,000
Sotheby's, New York
17-Nov-92

White Breathing, 1976
Solid steel plate, 14 parts,
with three accompanying
drawings, each
15.2 x 15.2 x 15.2 cm
Price: \$1,874,500
Christie's, New York
09-Nov-11

ERNESTO NETO

GALERÍA ELBA BENÍTEZ →
www.elbabenitez.com
San Lorenzo 11
E - 28004 Madrid
+34 (0)91 308 04 68

TANYA BONAKDAR GALLERY →
www.tanyabonakdargallery.com
521 West 21st Street
US - New York, NY 10011
+1 212 414 41 44

GALERIA FORTES VILAÇA →
www.fortesvilaca.com.br
Rua Fradique Coutinho 1500
BR - São Paulo 05416-001
+55 11 303 270 66

GALERIE MAX HETZLER →
www.maxhetzler.com
Oudenarder Straße 16-20
D - 13347 Berlin
+49 (0)30 459 774 20

GALERIE BOB VAN ORSOUW →
www.bobvanorsouw.ch
Limmatstrasse 270
CH - 8005 Zürich
+41 (0)44 273 11 00

AUCTION SALES
Untitled, 1992
Iron, copper, canvas, leaden
beads, 81.3 x 140 x 170.2 cm
Price: \$74,500
Christie's, New York, 22-May-12

Apolo 3, 1997
Aluminium, polyamide,
cotton, rubber, steel,
335.3 x 335.3 x 274.3 cm
Price: \$62,500
Phillips de Pury & Company,
New York, 03-Oct-09

Cosmovo, 2001
Nylon fabric, Styrofoam
pellets, 380 x 100 x 116 cm
Price: \$53,511
Phillips de Pury & Company,
London, 29-Feb-08

Paff (turmeric), 1997
Polyamide fabric, turmeric,
356.9 x 66 x 66 cm
Price: \$53,511
Phillips de Pury & Company,
London, 29-Feb-08

*It Happens in the Frictions of
the Bodies*, 1999
Spices in polyamide fabric,
1000 x 500 cm
Price: \$52,500
Sotheby's, New York
14-Nov-01

TIM NOBLE & SUE WEBSTER

BLAIN I SOUTHERN →
www.blainsouthern.com
21 Dering Street
GB - London W1S 1AL
+44 (0)20 749 344 92

AUCTION SALES
Toxic Schizophrenia, 1997
516 coloured UFO reflector
caps, lamps and fixtures,
Foamex, vinyl, aerosol paint,
electric light sequencer
(51-channel multi-functional),
260 x 200 x 7 cm (Ed. of 3)
Price: \$700,787
Sotheby's, London
07-Feb-07

YES, 2001
335 ice white turbo
reflector caps, lamps, paint,
light sequencer (3-channel
shimmer effect),
147.9 x 293.4 x 25.4 cm
Price: \$541,000
Phillips de Pury & Company,
New York, 15-Nov-07

3, 2001
204 ice white turbo reflector
caps, lamps, plastic bulb
covers, daisy washers,
lightbulbs, lacquered brass,
sequencer (3-channel
shimmer effect),
182.9 x 134 x 25.4 cm
Price: \$487,638
Sotheby's, London
12-Oct-07

Fucking Beautiful, 2000
Neon tubes, hardware,
168 x 144.8 x 6.7 cm
Price: \$454,273
Phillips de Pury & Company,
London, 22-Jun-07

Toxic Schizophrenia, 1997
516 coloured UFO reflector
caps, lamps and fixtures,
Foamex, vinyl, aerosol paint,
electric light sequencer
(51-channel multi-functional),
260 x 200 x 7 cm
(Ed. of 3)
Price: \$452,800
Phillips de Pury & Company,
New York, 12-May-05

DAVID NOONAN

XAVIER HUFKENS →
www.xavierhufkens.com
Sint-Jorisstraat 6-8 Rue Saint-
Georges
BE - 1050 Bruxelles
+32 (0)2 639 67 30

DAVID KORDANSKY GALLERY →
www.davidkordanskyygallery.com
3143 South La Cienega
Boulevard, Unit A
US - Los Angeles, CA 90016
+1 310 558 30 30

STUART SHAVE I MODERN ART →
www.modernart.net
23/25 Eastcastle Street
GB - London W1W 8DF
+44 (0)20 729 979 50

ROSLYN OXLEY9 GALLERY →
www.roslynoxley9.com.au
8 Soudan Lane
AU - Sydney NSW 2021
+61 2 933 119 19

AUCTION SALES
Paris Match, 2007
Screenprint on canvas,
hessian and canvas collage
on canvas laid on wooden
panel, 155 x 115 cm
Price: \$49,065
Phillips de Pury & Company,
London, 13-Feb-10

Untitled, 2008
Silkscreen on canvas
collage, 150 x 107 cm
Price: \$33,375
Phillips de Pury & Company,
London, 29-Jun-12

Untitled, 2010
Silkscreen on canvas
collage, 70 x 57.5 cm
Price: \$29,653
Phillips de Pury & Company,
London, 17-Feb-12



Ernesto Neto, *Untitled*, 1992

Untitled, 2006
Silkscreen inks on panel,
188 x 133 cm
Price: \$25,545
Christie's, London
15-Feb-12

Mother Sky, 2005
Fabric, cotton, nylon and
bleach on canvas,
137.2 x 91.4 cm
Price: \$24,045
Christie's, London
12-Oct-2012

ALBERT OEHLER

GAGOSIAN GALLERY →
www.gagosian.com
980 Madison Avenue
US – New York, NY 10075
+1 212 744 23 13

GALERIE MAX HETZLER →
www.maxhetzler.com
Oudenarder Straße 16–20
D – 13347 Berlin
+49 (0)30 45 97 74 20

AUCTION SALES
Untitled, 1994
Oil on canvas, 240.3 x 200.1 cm
Price: \$722,500
Sotheby's, New York
10-May-12

Untitled, 1989
Oil on canvas, 250 x 200 cm
Price: \$699,528
Sotheby's, London
15-Feb-12

Embraceable You, 1994
Oil, enamel, acrylic on
canvas, 240 x 200 cm
Price: \$698,500
Sotheby's, New York
09-Nov-11

Spitzer Spion, 2000
Oil on canvas, 239.4 x 239.4 cm
Price: \$626,500
Sotheby's, New York
14-Nov-12

Geschmeidig (Malleable),
1999
Oil on canvas, 200 x 240.5 cm
Price: \$608,994
Christie's, London
14-Oct-11

CHRIS OFILI

CONTEMPORARY FINE ARTS →
www.cfa-berlin.com
Am Kupfergraben 10
D – 10117 Berlin
+49 (0)30 288 787 0



Chris Ofili, *Orgena*, 1998

VICTORIA MIRO GALLERY →
www.victoria-miro.com
16 Wharf Road
GB – London N1 7RW
+44 (0)20 733 681 09

DAVID ZWIRNER →
www.davidzwirner.com
525 West 19th Street
US – New York, NY 10011
+1 212 727 20 70
24 Grafton Street
GB – London W1S 4EZ
+44 (0)20 353 831 65

AUCTION SALES
Orgena, 1998
Acrylic, oil, polyester
resin, glitter, map pins,
elephant dung on canvas,
182.4 x 121.4 cm
Price: \$2,847,228
Christie's, London
30-Jun-10

Untitled Diptych, 1999
Acrylic, oil, phosphorescent
paint, printed paper, paper
collage, glitter, polyester
resin, map pins, elephant
dung on canvas, each
180.7 x 121.9 cm
Price: \$2,322,500
Christie's, New York
11-May-11

Untitled Diptych, 1999
Acrylic, oil, polyester resin,
paper collage, glitter, map
pins and elephant dung on
canvas, 192.7 x 122.4 cm
Price: \$1,497,726
Christie's, London
11-Oct-12

Through the Grapevine, 1998
Acrylic, oil, resin, glitter,
paper collage, elephant dung on
canvas with two elephant dung
supports, 243.8 x 182.8 cm
Price: \$1,259,965
Sotheby's, London
10-Feb-10

Afrodizzia, 1996
Paper collage, oil paint, glitter,
polyester resin, map pins,
elephant dung on canvas,
243.8 x 182.9 cm
Price: \$1,001,600
Phillips de Pury & Company,
New York, 12-May-05

GABRIEL OROZCO

GALERIE CHANTAL CROUSEL →
www.crousel.com
10, rue Charlot
F – 75003 Paris
+33 (0)1 427 738 87

MARIAN GOODMAN GALLERY →
www.mariangoodman.com
24 West 57th Street
US – New York, NY 10019
+1 212 977 71 80

KURIMANZUTTO →
www.kurimanzutto.com
Gob. Rafael Rebollar 94, San
Miguel Chapultepec
MX – Mexico D.F. 11850
+52 5 552 562 408

WHITE CUBE →
www.whitecube.com
144–152 Bermondsey Street
GB – London SE1 3TQ
+44 (0)20 793 053 73

AUCTION SALES
Samurai Tree (Invariant Gold 2),
2005
Acrylic on canvas, 120 x 120 cm
Price: \$506,500
Sotheby's, New York
13-May-10

Samurai Tree (Invariant 5), 2005
Acrylic on canvas, 120 x 120 cm
Price: \$328,979
Sotheby's London
15-Oct-10

Samurai Tree IU, 2011
Egg tempera, gold leaf on
canvas, 90.1 x 90.1 cm
Price: \$314,500
Christie's, New York
09-Nov-11

Samurai Tree IQ, 2007
Tempera, burnished gold leaf
on canvas, 75 x 75 cm
Price: \$308,000
Sotheby's, New York
14-Feb-08

Samurai Tree (Invariant #9), 2005
Acrylic on canvas, 120 x 120 cm
Price: \$290,500
Sotheby's, New York
10-Nov-10

THE OTOLITH GROUP

PROJECT 88 →
www.project88.in
BMP Building
N.A. Sawant Marg
IN – Colaba, Mumbai, 400 005
+91 22 228 100 66

JORGE PARDO

1301PE GALLERY →
www.1301pe.com
6150 Wilshire Boulevard
US – Los Angeles, CA 90048
+1 323 938 58 22

GAGOSIAN GALLERY →

www.gagosian.com
980 Madison Avenue
US – New York, NY 10075
+1 212 744 23 13

NEUGERRIEMSCHEIDER →

www.neugerriemschneider.com
Linienstraße 155
D – 10115 Berlin
+49 (0)30 288 772 77

FRIEDRICH PETZEL GALLERY →

www.petzel.com
535 West 22nd Street
US – New York, NY 10011
+1 212 680 94 67

AUCTION SALES

Untitled (1–5), 2000
Silkscreen on canvas,
250 x 400 cm
Price: \$156,000
Phillips de Pury & Company,
New York, 12-May-05

Untitled, 1999
Acrylic on canvas,
250 x 400 cm
Price: \$119,500
Phillips, de Pury & Luxembourg,
New York, 13-Nov-03

Untitled, 2002
Inkjet print on canvas, 10 parts,
overall 210 x 370 cm
Price: \$72,000
Christie's, New York
10-May-06

Untitled (8 Lamps), 1998
Glass, metal, 8 works, each
28.5 cm, overall 325.1 x 299.7 cm
Price: \$51,400
Christie's, New York
10-Sep-07

Five Lamps, 2006
Wood, coloured plastic,
light-bulbs, metal hangings,
wallpaper DVD, each lamp
73.7 x 66 cm, table
75.9 x 335.3 x 151.8 cm
Price: \$40,000
Phillips de Pury & Company,
New York, 14-Nov-11

PHILIPPE PARRENO**AIR DE PARIS →**

www.airdeparis.com
32, rue Louise Weiss
F – 75013 Paris
+33 (0)1 442 302 77

PILAR CORRIAS →

www.pilarcorrias.com
54 Eastcastle Street
GB – London W1W 8EF
+44 (0)20 732 370 00

ESTHER SCHIPPER →

www.estherschipper.com
Schöneberger Ufer 65
D – 10785 Berlin
+49 (0)30 374 433 133

AUCTION SALES

Untitled (10 works), 2012
Mylar balloons, red net,
dimensions variable
Price: \$19,379
Christie's, London
28-Jun-12

No More Reality, 1991
C-print mounted on
aluminium, 58 x 89 cm
Price: \$13,455
Artcurial, Paris, 29-Jun-09

RAYMOND PETTIBON**SADIE COLES HQ →**

www.sadiecoles.com
69 South Audley Street
GB – London W1K 2QZ
+44 (0)20 749 386 11

CONTEMPORARY FINE ARTS →

www.cfa-berlin.com
Am Kupfergraben 10
D – 10117 Berlin
+49 (0)30 288 787 0

REGEN PROJECTS →

www.regenprojects.com
6750 Santa Monica Boulevard
US – Los Angeles, CA 90038
+1 310 276 54 24

DAVID ZWIRNER →

www.davidzwirner.com
525 West 19th Street
US – New York, NY 10011
+1 212 727 20 70
24 Grafton Street
GB – London W1S 4EZ
+44 (0)20 353 831 65

AUCTION SALES

No Title (But the sand), 2011
Acrylic, ink, pastel on paper,
201.9 x 321.3 cm
Price: \$820,000
Christie's, New York
22-Sep-11, Artists for Haiti

No Title (From life to), 2011
Acrylic, ink, pastel on paper,
151.1 x 203.8 cm
Price: \$760,000
Christie's, New York
22-Sep-11, Artists for Haiti

Self-portrait as Goofy-Foot,
2000
Acrylic on paper,
203.2 x 200.7 cm
Price: \$744,000
Sotheby's, New York
11-May-08

No Title (Don't make a), 2006
Pen and ink on paper,
121.9 x 91.4 cm
Price: \$314,500
Phillips de Pury & Company,
New York, 08-Nov-10

*Untitled (The view from beyond
the breakers)*, 1988–1994
Oil on canvas, 61 x 76.2 cm
Price: \$248,380
Phillips de Pury & Company,
London, 16-Feb-12

ELIZABETH PEYTON**GAVIN BROWN'S ENTERPRISE →**

www.gavinbrown.biz
620 Greenwich Street
US – New York, NY 10014
+1 212 627 52 58

SADIE COLES HQ →

www.sadiecoles.com
69 South Audley Street

GB – London W1K 2QZ
+44 (0)20 749 386 11

NEUGERRIEMSCHEIDER →

www.neugerriemschneider.com
Linienstraße 155
D – 10115 Berlin
+49 (0)30 28 87 72 77

REGEN PROJECTS →

www.regenprojects.com
6750 Santa Monica Boulevard
US – Los Angeles, CA 90038
+1 310 276 54 24

AUCTION SALES

Colin de Land, 1994
Oil on canvas,
152.4 x 101.6 cm
Price: \$856,000
Christie's, New York
08-Nov-05

*Princes William and
Harry September 1999*, 1999
Oil on canvas,
101.6 x 76.2 cm
Price: \$818,113
Phillips de Pury & Company,
London, 14-Oct-06

John Lennon 1964, 1996
Oil on masonite,
61.2 x 48.5 cm
Price: \$800,000
Christie's, New York
11-May-05

Arsenal (Prince Harry), 1997
Oil on panel, 28.8 x 36.8 cm
Price: \$771,357
Sotheby's, London
15-Oct-10

Kurt Cobain, 1995
Acrylic on canvas,
40.6 x 30.5 cm
Price: \$769,000
Christie's, New York
13-May-08

RICHARD PHILLIPS**GAGOSIAN GALLERY →**

www.gagosian.com
980 Madison Avenue
US – New York, NY 10075
+1 212 744 23 13

GALERIE MAX HETZLER →

www.maxhetzler.com
Oudenarder Straße 16–20
D – 13347 Berlin
+49 (0)30 459 774 20

WHITE CUBE →

www.whitecube.com
144–152 Bermondsay Street
GB – London SE1 3TQ
+44 (0)20 793 053 73



Raymond Pettibon, *No Title (But the sand)*, 2011

AUCTION SALES

Lippen Beißer (Lip-Biter), 1999
Oil on canvas, 121.9 x 110.5 cm
Price: \$384,000
Phillips de Pury & Company,
New York, 17-May-07

Blessed Mother, 2000
Oil on canvas,
213.4 x 182.9 cm
Price: \$300,000
Sotheby's, New York
16-May-07

Strawberry Eater, 1999
Oil on canvas, 198.1 x 160 cm
Price: \$217,000
Sotheby's, New York
15-May-08

Girl and Mirror, 1998
Oil on canvas,
243.8 x 175.3 cm
Price: \$194,500
Sotheby's, New York
12-Nov-09

New Museum, 2009
Oil on canvas, 214.6 x 160 cm
Price: \$158,500
Phillips de Pury & Company,
New York, 04-Mar-11

RICHARD PRINCE

SADIE COLES HQ →
www.sadiecoles.com
69 South Audley Street
GB – London W1K 2QZ
+44 (0)20 749 386 11

GAGOSIAN GALLERY →
www.gagosian.com
980 Madison Avenue
US – New York, NY 10075
+1 212 744 23 13

AUCTION SALES
Overseas Nurse, 2002
Ink jet print, acrylic on
canvas, 236.2 x 142.2 cm
Price: \$8,452,072
Sotheby's, London
01-Jul-08

Man-Crazy Nurse No. 2, 2002
Inkjet print and acrylic on
canvas, 198.1 x 147.3 cm
Price: \$7,433,000
Christie's, New York
13-May-08

Runaway Nurse, 2006
Inkjet print, acrylic on canvas,
203.2 x 132.1 cm
Price: \$6,802,500
Phillips de Pury & Company,
New York, 07-Nov-11

Nurse in Hollywood #4, 2004
Acrylic, inkjet on canvas,
175.3 x 108.7 cm
Price: \$6,466,500
Phillips de Pury & Company,
New York, 13-May-10

Piney Woods Nurse, 2002
Inkjet print, acrylic on
canvas, 203.2 x 132.1 cm
Price: \$6,089,000
Christie's, New York
13-Nov-07

MICHAEL RAEDECKER

HAUSER & WIRTH →
www.hauserwirth.com
Limmatstrasse 270
CH – 8005 Zürich
+41 (0)44 446 80 50

GALERIE MAX HETZLER →
www.maxhetzler.com
Oudenarder Straße 16–20
D – 13347 Berlin
+49 (0)30 459 774 20

ANDREA ROSEN GALLERY →
www.andrearosengallery.com
525 West 24th Street
US – New York, NY 10011
+1 212 627 60 00

AUCTION SALES
Frison, 1997
Wool, acrylic on canvas,
183 x 142.5 cm

Price: \$270,588
Christie's, London
08-Feb-07

Perspective, 1998
Acrylic, thread, veneer
on canvas, 137.5 x 168 cm
Price: \$215,094
Christie's, London
15-Oct-06

The Reflex, 2003
Acrylic, thread, yarn on
canvas, 190 x 300 cm
Price: \$199,359
Phillips de Pury & Company,
London, 18-Oct-08

Ins and Outs, 2000
Acrylic, thread, wool on
canvas, 198 x 330 cm
Price: \$184,362
Phillips de Pury & Company,
London, 29-Jun-09

Untitled, 1999
Oil, acrylic, thread on
canvas, 170 x 340 cm
Price: \$177,120
Christie's, London, 22-Jun-06

NEO RAUCH

GALERIE EIGEN+ART
LEIPZIG/BERLIN →
www.eigen-art.com
Spinnereistraße 7, Halle 5
D – 04179 Leipzig

+49 (0)341 960 78 86
Auguststraße 26
D – 10117 Berlin
+49 (0)30 260 66 05

DAVID ZWIRNER →
www.davidzwirner.com
525 West 19th Street
US – New York, NY 10011
+1 212 727 20 70
24 Grafton Street
GB – London W1S 4EZ
+44 (0)20 353 831 65

AUCTION SALES
Stellwerk (Signal Box), 1999
Oil on canvas, 200 x 300.4 cm
Price: \$1,458,013
Christie's, London
16-Oct-09

Suche, 2004
Oil on canvas, 269.9 x 209.9 cm
Price: \$1,082,500
Christie's, New York
11-May-10

Produktion, 1998
Oil on canvas, 200 x 250 cm
Price: \$1,059,909
Sotheby's, London
15-Feb-11

Die Helfer, 1997
Oil on canvas, 200 x 150 cm
Price: \$979,196
Christie's, London
12-Feb-10

Kuchenwunder, 2005
Oil on canvas, 200 x 140 cm
Price: \$966,173
Sotheby's, London
29-Jun-11

ANSELM REYLE

CONTEMPORARY FINE ARTS →
www.cfa-berlin.de
Am Kupfergraben 10
D – 10117 Berlin
+49 (0)30 288 78 70

GAGOSIAN GALLERY →
www.gagosian.com
980 Madison Avenue
US – New York, NY 10075
+1 212 744 23 13

KUKJE GALLERY →
www.kukjegallery.com
54 Samcheong-ro
KR – Jongno-gu Seoul, 110-200
+82 273 584 49

ALMINE RECH GALLERY →
www.alminerech.com
19, rue Saintonge
F – 75003 Paris
Tel +33 (0)1 458 371 90



Richard Phillips, *Lippen Beißer (Lip-Biter)*, 1999

AUCTION SALES

Untitled, 2004

Acrylic, aluminium foil on canvas, 390 x 265 cm

Price: \$634,956

Christie's, London

14-Oct-07

Untitled, 2006

Acrylic, PVC foil on canvas in acrylic glass box,

234.5 x 200 x 26.2 cm

Price: \$621,311

Sotheby's, London

27-Feb-08

Untitled, 2006

Oil, PVC foil, Perspex on canvas, 230 x 190 cm

Price: \$489,916

Sotheby's, London

15-Oct-07

Harmony (Chrome Cold Ice), 2007

Bronze, chrome enamel varnish, veneered makassar wood pedestal,

172 x 172 x 77 cm

Price: \$417,834

Christie's, London

30-Jun-10

Untitled, 2005

Oil, PVC foil, acrylic glass on canvas, 227 x 332 cm

Price: \$409,027

Sotheby's, London

01-Jul-08

GERHARD RICHTER

MARIAN GOODMAN GALLERY →

www.mariangoodman.com

24 West 57th Street

US – New York, NY 10019

+1 212 977 71 60

WAKO WORKS OF ART →

www.wako-art.jp

Piramide Bldg. 3F, 6-6-9

Roppongi, Minato-ku

JP – Tokyo 106-0032

+81 (0)3 644 718 20

AUCTION SALES

Abstraktes Bild (809-4), 1994

Oil on canvas, 225 x 200 cm

Price: \$34,273,026

Sotheby's, London

12-Oct-12

Abstraktes Bild (798-3), 1993

Oil on canvas, 240 x 240 cm

Price: \$20,802,500

Christie's, New York

08-May-12

Abstraktes Bild, 1997

Oil on canvas, 260 x 340 cm



Gerhard Richter, Abstraktes Bild (809-4), 1994

Price: \$21,810,500

Sotheby's, New York

09-Nov-11

Struktur (2), 1989

Oil on canvas, 222.8 x 200 cm

Price: \$19,743,819

Christie's, London

27-Jun-12

Seestück (leicht bewölkt), 1969

Oil on canvas, 200 x 200 cm

Price: \$19,346,500

Christie's, New York

08-May-12

STERLING RUBY

FOXY PRODUCTION →

www.foxyproduction.com

623 West 27th Street

US – New York, NY 10001

+1 212 239 27 58

HAUSER & WIRTH →

www.hauserwirth.com

Limmatstrasse 270

CH – 8005 Zürich

+41 (0)44 446 80 50

XAVIER HUFKENS →

www.xavierhufkens.com

Sint-Jorisstraat 6–8 Rue Saint-

Georges

BE – 1050 Bruxelles

+32 (0)2 639 87 30

TAKA ISHII GALLERY →

www.takaishiiigallery.com

1-3-2 5F Kiyosumi Koto-ku

JP – Tokyo 135-0024

+81 (0)3 564 660 50

SPRÜTH MAGERS BERLIN

LONDON →

www.spruethmagers.com

Oranienburger Straße 18

D – 10178 Berlin

+49 (0)30 288 840 30

7A Grafton Street

GB – London W1S 4EJ

+44 (0)20 740 816 13

AUCTION SALES

SP17, 2008

Acrylic on canvas,

228.5 x 340.4 cm

Price: \$626,500

Phillips de Pury & Company,

New York, 15-Nov-12

SP40, 2008

Spray paint on canvas,

243.8 x 208.3 cm

Price: \$326,500

Phillips de Pury & Company,

New York, 07-Nov-11

SP58, 2008

Acrylic and spray paint on

canvas, 317.5 x 469.9 cm

Price: \$310,562

Phillips de Pury & Company,

London, 13-Oct-10

SP28, 2008
Spray paint on canvas,
243.8 x 213.4 cm
Price: \$260,000
Phillips de Pury & Company,
New York, 15-May-08,
MOCA Los Angeles Benefit
Auction

Kiss Trap Kismet, 2008
PVC pipe, urethane, wood,
expanding foam, aluminium,
spray paint, 300 x 384 x 122 cm
Price: \$206,500
Phillips de Pury & Company,
New York, 10-May-12

ED RUSCHA

LEO CASTELLI GALLERY →
www.castelligallery.com
18 East 77th Street
US – New York, NY 10075
+1 212 249 4470

GAGOSIAN GALLERY →
www.gagosian.com
980 Madison Avenue
US – New York, NY 10075
+1 212 744 23 13

SPRÜTH MAGERS BERLIN
LONDON →
www.spruethmagers.com
Oranienburger Straße 18
D – 10178 Berlin
+49 (0)30 288 840 30
7A Grafton Street
GB – London W1S 4EJ
+44 (0)20 740 816 13

AUCTION SALES
Burning Gas Station, 1965–1966
Oil and graphite on canvas,
52.1 x 99.1 cm
Price: \$6,985,000
Christie's, New York
13-Nov-07

Sex at Noon Taxes, 2002
Acrylic on canvas,
162.6 x 193 cm
Price: \$4,338,500
Phillips de Pury & Company,
New York, 08-Nov-10

*Strange Catch for a Fresh
Water Fish, 1965*
Oil on canvas, 149.9 x 139.7 cm
Price: \$4,114,500
Christie's, New York
08-Nov-11

*I Don't Want No Retro Spective,
1979*
Pencil on paper,
58.4 x 73.7 cm
Price: \$3,961,000
Sotheby's, New York
15-May-08



Ed Ruscha, *Burning Gas Station, 1965–1966*

Damage, 1964
Oil on canvas, 182.9 x 170.2 cm
Price: \$3,591,500
Christie's, New York
11-May-04

MARK RYDEN

PAUL KASMIN GALLERY →
www.paulkasmingallery.com
293 Tenth Avenue
US – New York, NY 10001
+1 212 563 44 74

TOMIO KOYAMA GALLERY →
www.tomiokoyamagallery.com
1-3-2-7F Kiyosumi, Koto-ku
JP – Tokyo 135-0024
+81 (0)3 364 240 90

ANRI SALA

GALERIE CHANTAL CROUSEL →
www.crousel.com
10, rue Charlot
F – 75003 Paris
+33 (0)1 427 738 87

MARIAN GOODMAN GALLERY →
www.mariangoodman.com
24 West 57th Street
US – New York, NY 10019
+1 212 977 71 60

HAUSER & WIRTH →
www.hauserwirth.com
Limmatstrasse 270
CH – 8005 Zürich
+41 (0)44 446 80 50

JOHNEN GALERIE →
www.johnengalerie.de
Marienstraße 10
D – 10117 Berlin
+49 (0)30 275 830 30

AUCTION SALES

Ghostgames, 2002
Colour film with sound, DVD,
9 min 15 sec
Price: \$30,141
Phillips de Pury & Company,
London, 30-Jun-10

Untitled (Corner), 2004
B/w photographs on baryte
paper, 4 works,
each 40.6 x 55 cm
Price: \$24,532
Christie's, London
12-Feb-10

*A Place for Sheep and Games,
2004*
C-print flush, mounted on
aluminium, 102 x 152 cm
Price: \$7,459
Phillips de Pury & Company,
London, 29-Feb-08

WILHELM SASNAL

SADIE COLES HQ →
www.sadiecoles.com
69 South Audley Street
GB – London W1K 2QZ
+44 (0)20 749 386 11

FUNDACJA GALERII FOKSAL →
www.fgf.com.pl
Górskiego 1A
PL – 00-033 Warszawa
Tel +48 (0)22 826 50 81

HAUSER & WIRTH →
www.hauserwirth.com
Limmatstrasse 270
CH – 8005 Zürich
+41 (0)44 446 80 50

JOHNEN GALERIE →
www.johnengalerie.de

Marienstraße 10
D – 10117 Berlin
+49 (0)30 27 58 30 30

ANTON KERN GALLERY →
www.antonkerngallery.com
532 West 20th Street
US – New York, NY 10011
+1 212 367 96 63

AUCTION SALES
*Girls Smoking (Anka,
Dominika, Peaches), 2001*
Oil on canvas, 3 parts:
Anka, 45 x 50 cm;
Dominika, 33 x 33 cm;
Peaches, 33 x 33 cm
Price: \$457,037
Phillips de Pury & Company,
London, 29-Jun-08

Airplanes, 1999
Oil on canvas, diptych,
150 x 299.7 cm
Price: \$396,000
Christie's, New York
16-May-07

Factory, 2000
Oil on canvas, 101 x 101 cm
Price: \$217,000
Phillips de Pury & Company,
New York, 15-May-08

UFO, 2002
Oil on canvas,
149.9 x 149.9 cm
Price: \$216,000
Phillips de Pury & Company,
New York, 16-Nov-06

*Untitled (Plane and Bombs),
2001*
Oil on canvas, 139.7 x 180.3 cm
Price: \$204,000
Phillips de Pury & Company,
New York, 11-May-06

CINDY SHERMAN

METRO PICTURES →
www.metropicturesgallery.com
519 West 24th Street
US - New York, NY 10011
+1 212 206 71 00

SPRÜTH MAGERS BERLIN LONDON →
www.spruethmagers.com
Oranienburger Straße 18
D - 10178 Berlin
+49 (0)30 288 840 30
7A Grafton Street
GB - London W1S 4EJ
+44 (0)20 740 816 13

AUCTION SALES
Untitled #96, 1981
C-print, 81 x 121.9 cm (Ed. 10/10)
Price: \$3,890,500
Christie's, New York
11-May-11

Untitled #96, 1981
C-print, 81 x 121.9 cm (Ed. 7/10)
Price: \$2,882,500
Christie's, New York
08-May-12

Untitled #153, 1985
C-print, 170.8 x 125.7 cm
Price: \$2,770,500
Phillips de Pury & Company,
New York, 08-Nov-10

Untitled #92, 1981
C-print, 58.9 x 120.1 cm
Price: \$2,112,000
Christie's, New York
16-May-07

Untitled #420, 2004
Photographs, colour,
diptych, overall 182.2 x 115.6 cm
Price: \$1,426,500
Phillips de Pury & Company,
New York, 08-Nov-10

SIMON STARLING

CASEY KAPLAN →
www.caseykaplangallery.com
525 West 21st Street
US - New York, NY 10011
+1 212 645 73 35

THE MODERN INSTITUTE →
www.themoderninstitute.com
14-20 Osborne Street
GB - Glasgow G1 5QN
Tel +44 (0)141 248 37 11

NEUGERRIEMSCHNEIDER →
www.neugerrriemschneider.com
Linienstraße 155
D - 10115 Berlin
+49 (0)30 288 772 77

GALLERIA FRANCO NOERO →
www.franconero.com
Via Giulia di Barolo 16 D
I - 10124 Torino
+39 (0)11 88 22 08

RUDOLF STINGEL

GALLERIA MASSIMO DE CARLO →
www.massimodecarlo.it
Via Giovanni Ventura, 5
I - 20134 Milano
+39 (0)2 749 21 35

SADIE COLES HO →
www.sadiecoles.com
69 South Audley Street
GB - London W1K 2QZ
+44 (0)20 749 386 11

PAULA COOPER GALLERY →
www.paulacoopergallery.com
534 West 21st Street
US - New York, NY 10011
+1 212 255 11 05

GAGOSIAN GALLERY →
www.gagosian.com

980 Madison Avenue
US - New York, NY 10075
+1 212 744 23 13

AUCTION SALES
Untitled, 1990
Oil and enamel on canvas,
147.3 x 365.8 cm
Price: \$2,658,500
Phillips de Pury & Company,
New York, 08-Nov-10

Untitled, 2000
Styrofoam, 4 parts,
overall 242.6 x 485.1 cm
Price: \$1,945,000
Phillips de Pury & Company,
New York, 15-Nov-07

Untitled, 1991
Oil and enamel on canvas,
170 x 170 cm
Price: \$1,416,117
Sotheby's, London, 29-Jun-11

Untitled, 1989
Oil on canvas, 254 x 170.2 cm
Price: \$1,217,000
Christie's, New York
13-Nov-07

Untitled, 1991
Oil and enamel on canvas,
251.5 x 168 cm
Price: \$1,114,094
Sotheby's, London
15-Feb-11

THOMAS STRUTH

GALERIE PAUL ANDRIESSE →
www.paulandriesse.nl
Westerstraat 187
NL - 1015 MA Amsterdam
+31 (0)20 623 62 37

MONICA DE CARDENAS →
www.monica decardenas.com

Via Francesco Viganò 4
I - 20124 Milano
+39 (0)2 290 100 68

MARIAN GOODMAN GALLERY →
www.mariangoodman.com
24 West 57th Street
US - New York, NY 10019
+1 212 977 71 80

GALERIE MAX HETZLER →
www.maxhetzler.com
Oudenarder Straße 16-20
D - 13347 Berlin
+49 (0)30 45 97 74 20

GALERIE RÜDIGER SCHÖTTLE →
www.galerie-rüdiger-schoettle.de
Amalienstraße 41
D - 80799 München
+49 (0)89 333 686

AUCTION SALES
Pantheon, Rome, 1990
C-print, 184.2 x 238.2 cm (Ed. 7/10)
Price: \$1,049,000
Christie's, New York, 13-Nov-07

National Museum of Art, Tokyo,
1999
C-print, 179.5 x 277 cm
Price: \$910,220
Sotheby's, London
21-Jun-07

Pantheon, Rome, 1990
Cibachrome print,
184.2 x 238.2 cm (10/10)
Price: \$892,200
Sotheby's, New York
15-May-08

Mailänder Dom, Fassade, 1998
C-print mounted on
Plexiglas, 189.2 x 235 cm
Price: \$835,313
Christie's, London
14-Oct-07

Self-Portrait, Alte Pinakothek,
2000
C-print, 158.4 x 187 cm
Price: \$817,965
Phillips de Pury & Company,
London, 28-Feb-08

MICKALENE THOMAS

LEHMANN MAUPIN GALLERY →
www.lehmannmaupin.com
540 West 26th Street
US - New York, NY 10001
+1 212 255 29 23

SUSANNE VIELMETTER LOS ANGELES PROJECTS →
www.vielmetter.com
6006 Washington Blvd
US - Culver City, CA 90232
+1 310 837 21 17



Cindy Sherman, *Untitled #96, 1981*

AUCTION SALES

I Gotta Get Away (From My Own Self), 2006
Rhinstones, acrylic, enamel on panel, 153 x 182.9 cm
Price: \$50,000
Sotheby's, New York
10-Nov-10

Love, Livin & Givin, 2004
Rhinstones, acrylic, enamel on panel, 111.8 x 152.4 cm
Price: \$50,000
Sotheby's, New York
10-Nov-10

I Ain't Been Licked, 2004
Rhinstones, acrylic, enamel on panel, 122 x 182.8 cm
Price: \$50,000
Sotheby's, New York
10-May-12

Portrait of Lady Blue #2, 2010
Rhinstones, acrylic, enamel on panel, 121.9 x 91.4 cm
Price: \$46,875
Sotheby's, New York
14-Nov-12

Looking Up (She Works Hard for the Money Pin-up Series), 2004
Rhinstones, acrylic, enamel on panel, 121.9 x 91.4 x 4.4 cm
Price: \$36,000
Phillips de Pury & Company, New York, 18-May-07

WOLFGANG TILLMANS

GALERIE BUCHHOLZ →
www.galeriebuchholz.de
Neven-DuMont-Str. 17
D – 50667 Köln
+49 (0)221 257 49 46

MAUREEN PALEY →
www.maureenpaley.com
21 Herald Street
GB – London E2 6JT
+44 (0)20 772 941 12

ANDREA ROSEN GALLERY →
www.andrearosengallery.com
525 West 24th Street
US – New York, NY 10011
+1 212 627 60 00

AUCTION SALES
Installation of 17 Photographs, 1999
C-prints, dimensions variable
Price: \$96,000
Phillips de Pury & Company, New York, 18-Oct-06

Installation of 10 Photographs, 2001–2004
C-prints, dimensions variable

Price: \$92,500
Phillips de Pury & Company, New York, 20-Sep-12

Supercollider (Refraction C), 2003
C-print mounted on Forex, 172.7 x 144.8 cm
Price: \$88,900
Phillips de Pury & Company, New York, 13-May-10

Freischwimmer 200, 2012
C-print mounted on Dibond, 181 x 238 cm
Price: \$80,077
Christie's, London
28-Jun-12

paper drop (Roma), 2007
Unframed archival inkjet print, 138 x 207 cm
Price: \$79,116
Sotheby's, London
30-Jun-11

Downpour, 2002
Inkjet print, 202.2 x 133.8cm
Price: \$78,948
Christie's, London
12-Oct-12

GERT & UWE TOBIAS

CONTEMPORARY FINE ARTS →
www.cfa-berlin.de
Am Kupfergraben 10
D – 10117 Berlin
+49 (0)30 288 78 70

GALERIE RODOLPHE JANSSEN →
www.galerierodolphejanssen.com
Rue de Livourne 35
Livornostraat
BE – 1050 Bruxelles
+32 (0)2 538 08 18

MAUREEN PALEY →
www.maureenpaley.com
21 Herald Street
GB – London E2 6JT
+44 (0)20 772 941 12

TEAM GALLERY →
www.teamgal.com
83 Grand Street
US – New York, NY 10013
+1 212 279 92 19

AUCTION SALES
Untitled, 2006
Colour woodcut on paper, 210 x 180.5 cm
Price: \$53,583
Phillips de Pury & Company, London, 29-Jun-09

Untitled, 2005
Colour woodcut on paper, 211 x 177 cm

Price: \$49,065
Phillips de Pury & Company, London, 13-Feb-10

Untitled, 2005
Acrylic, crayon, woodcut on paper, 200 x 165 cm
Price: \$46,823
Sotheby's, London
11-Feb-10

Untitled, 2006
Colour woodcut on paper, 208 x 188 cm
Price: \$45,028
Lempertz, Köln, 01-Jun-11

Untitled (Carry on Screaming), 2005
Colour woodcut on paper, 205.1 x 170.5 cm
Price: \$43,714
Christie's, London
02-Apr-08

JANAINA TSCHÄPE

GALERIE CATHERINE BASTIDE →
www.catherinebastide.com
Rue Vandenbrandenstraat 1
BE – 1000 Bruxelles
+32 (0)2 646 29 71

CARLIER | GEBAUER →
www.carliergebauer.com
Markgrafenstraße 67
D – 10969 Berlin
+49 (0)30 240 086 30

GALERIA FORTES VILAÇA →
www.fortesvilaça.com.br
Rua Fradique Coutinho 1500
BR – São Paulo 05416-001
+55 11 303 270 66

SIKKEMA JENKINS & CO. →
www.sikkemajenkinsco.com
530 West 22nd Street
US – New York, NY 10011
+1 212 929 22 62

GALERIE XIPPAS →
www.xippes.com
108, rue Vieille du Temple
F – 75003 Paris
+33 (0)1 402 705 55

LUC TUYMANS

WAKO WORKS OF ART →
www.wako-art.jp
Piramide Bldg. 3F, 6-6-9
Roppongi, Minato-ku
JP – Tokyo 106-0032
+81 (0)3 644 718 20

ZENO X GALLERY →
www.zeno-x.com
Leopold De Waelplaats 18

B – 2000 Antwerpen
+32 (0)3 216 38 88

DAVID ZWIRNER →
www.davidzwirner.com
525 West 19th Street
US – New York, NY 10011
+1 212 727 20 70
24 Grafton Street
GB – London W1S 4EZ
+44 (0)20 353 831 65

AUCTION SALES
Sculpture, 2000
Oil on canvas, 154.9 x 63.7 cm
Price: \$1,472,000
Christie's, New York, 11-May-05

Deal-No Deal, 2011
Oil on canvas, 227.7 x 135.5 cm
Price: \$1,150,000
Christie's, New York
22-Sep-11, Artists for Haiti

Mrs., 1999
Oil on canvas, 217.2 x 133.3 cm
Price: \$1,080,000
Christie's, New York
15-Nov-06

Easter, 2006
Oil on canvas, 127 x 178.4 cm
Price: \$962,500
Sotheby's, New York
10-May-11

The Room, 2000
Oil on canvas, 177 x 126 cm
Price: \$842,500
Sotheby's, New York
09-May-12

KEITH TYSON

BLUM & POE →
www.blumandpoe.com
2727 South La Cienega
Boulevard
US – Los Angeles, CA 90034
+1 310 836 20 62

PACE GALLERY →
www.pacegallery.com
32 East 57th Street
US – New York, NY 10022
+1 212 421 32 92

DAVID RISLEY GALLERY →
www.davidrisleygallery.com
Bredgade 65
DK – 1260, København K
+45 322 038 10

AUCTION SALES
Nature Painting (Red), 2006
Mixed media on aluminium, 244 x 244 cm
Price: \$440,000
Sotheby's, New York
14-Feb-08

Nature Painting, 2007
Mixed media on aluminium,
197 x 197 cm
Price: \$430,364
Sotheby's, London
21-Jun-07

Escape Mechanism, 2002
Acrylic on aluminium,
ø 304.8 cm
Price: \$334,728
Phillips de Pury & Company,
London, 22-Jun-07

*Geno-Pheno: The Nowness
of 63*, 2004
Acrylic, felt-tip pen, digital
photograph mounted on
aluminium, diptych,
overall 123.2 x 174 cm
Price: \$188,976
Phillips de Pury & Company,
London, 06-Feb-07

*Lost in the Labyrinth of
Memory*, 2003
Acrylic paint on digital print,
mounted, 224 x 224 x 23 cm
Price: \$180,027
Phillips de Pury & Company,
London, 29-Feb-08

PIOTR UKLAŃSKI

GALLERIA MASSIMO DE CARLO →
www.massimodecarlo.it
Via Giovanni Ventura, 5
I - 20134 Milano
+39 (0)2 700 039 87

CARLSON GALLERY →
<http://carlsongallery.co.uk>
55 South Audley Street
GB - London W1K 2QH
+44 (0)20 728 720 05

GAGOSIAN GALLERY →
www.gagosian.com
980 Madison Avenue
US - New York, NY 10075
+1 212 744 23 13

AUCTION SALES
The Nazis, 1998
C-print, b/w and colour
photographs, mounted,
set of 164,
each 34.9 x 25.4 cm
Price: \$1,071,698
Phillips de Pury & Company,
London, 14-Oct-06

The Nazis, 1998
C-print, b/w and colour
photographs, mounted,
set of 164,
each 34.9 x 25.4 cm
Price: \$771,357
Sotheby's, London
15-Oct-10

Untitled (Skull), 1999
Blueboard ink print (site
specific commission),
dimensions variable
Price: \$408,000
Phillips de Pury & Company,
New York, 11-May-06

Untitled (Immacolata), 2003
Dyed natural wood pencil
shavings, Plexiglas with
adhesive film, 223.5 x 226 cm
Price: \$266,500
Sotheby's, New York
13-May-09

Untitled (Eagle, American), 2006
Styrofoam, 198.1 x 299.7 x 15.9 cm
Price: \$242,500
Phillips de Pury & Company,
New York, 04-Mar-11

ADRIÁN VILLAR ROJAS

RUTH BENZACAR →
www.ruthbenzacar.com
Florida 1000
AR - Buenos Aires
+54 11 431 384 80

KURIMANZUTTO →
www.kurimanzutto.com
Gob. Rafael Rebollar 94,
San Miguel Chapultepec
MX - 11850 Mexico D.F.
+52 5 552 562 408

GALERIE LUISA STRINA →
www.galerieluisastrina.com.br
Rua Padre João Manuel, 755
BR - São Paulo 01411-001
+55 11 308 824 71

DANH VO

**GALERIE ISABELLA
BORTOLOZZI** →
www.bortolozzi.com
Schöneberger Ufer 61
D - 10785 Berlin
+49 (0)30 263 949 85

GALERIE BUCHHOLZ →
www.galeriebuchholz.de
Neven-DuMont-Str. 17
D - 50667 Köln
+49 (0)221 257 49 46

GALERIE CHANTAL CROUSEL →
www.crousel.com
10, rue Charlot
F - 75003 Paris
+33 (0)1 427 738 87

MARIAN GOODMAN GALLERY →
www.mariangoodman.com
24 West 57th Street
US - New York, NY 10019
+1 212 977 71 60

AUCTION SALES
Mamy Poko Pants Diapers,
2011
Gold leaf on cardboard,
177 grams
Price: \$33,750
Christie's, New York
07-Mar-12

KARA WALKER

SIKKEMA JENKINS & CO. →
www.sikkemajenkinsco.com
530 West 22nd Street
US - New York, NY 10011
+1 212 929 22 62

AUCTION SALES

*The Battle of Atlanta: Being
the Narrative of a Negress
in the Flames of Desire -
A Reconstruction*, 1995
Paper cut-outs with
adhesive backing,
19 parts, dimensions
variable
Price: \$422,500
Sotheby's, New York
11-May-11

African't, 1996
Paper silhouettes, 42 parts,
dimensions variable,
approx. 365.7 x 2011.6 cm
Price: \$386,500
Christie's, New York
08-Nov-11

Untitled (Girl with Bucket),
1998
Paper cut-outs, 2 parts,
203.2 x 139.7 cm
Price: \$355,731
Christie's, London
20-Jun-07

*The Battle of Atlanta: Being
the Narrative of a Negress
in the Flames of Desire -
A Reconstruction*, 1995
Paper cut-outs with
adhesive backing, 19 parts,
dimensions variable
Price: \$329,600
Sotheby's, New York
10-May-05

*Picturesque (Vagrant,
A Gentle Reminder, Of Your,
Complicity In, Our Undoing)*,
2006
Paper cut-outs laid on
panel, 5 parts, overall
249.5 x 781.1 cm
Price: \$242,500
Christie's, New York
10-Nov-09

JEFF WALL

MARIAN GOODMAN GALLERY →
www.mariangoodman.com
24 West 57th Street
US - New York, NY 10019
+1 212 977 71 60

JOHNEN GALERIE →
www.johnengalerie.de
Marienstraße 10
D - 10117 Berlin
+49 (0)30 275 830 30

WHITE CUBE →
www.whitecube.com
144-152 Bermondsey Street
GB - London SE1 3TQ
+44 (0)20 793 053 73



Keith Tyson, *Nature Painting (Red)*, 2006

AUCTION SALES

Dead Troops Talk (A Vision after an Ambush of a Red Army Patrol, Near Moqor, Afghanistan, Winter 1986), 1992
Transparency in lightbox,
229.2 x 417.2 cm
Price: \$3,666,500
Christie's, New York
08-May-12

The Well, 1989
Cibachrome transparency in
fluorescent lightbox display
case, 229 x 179 cm
Price: \$1,242,638
Sotheby's, London
01-Jul-08

The Forest, 2001
Silver gelatin print,
239.1 x 302.9 cm
Price: \$993,000
Sotheby's, New York
14-May-08

Sunken Area, 1996
Transparency in lightbox,
218.1 x 274 cm
Price: \$770,500
Sotheby's, New York
12-May-09

The Jewish Cemetery, 1980
Transparency in lightbox,
76.2 x 244 x 24 cm

Price: \$473,291
Christie's, London
15-Feb-12

REBECCA WARREN

GALERIE MAX HETZLER →
www.maxhetzler.com
Oudenarder Straße 16-20
D - 13347 Berlin
+49 (0)30 45 97 74 20

MATTHEW MARKS GALLERY →
www.matthewmarks.com
523 West 24th Street
US - New York, NY 10011
+1 212 243 02 00

MAUREEN PALEY →
www.maureenpaley.com
21 Herald Street
GB - London E2 6JT
+44 (0)20 772 941 12

AUCTION SALES
Croccioni, 2000
Reinforced clay on
2 painted MDF plinths,
85 x 84 x 34 cm
Price: \$174,582
Christie's, London
11-Oct-12

Paris, 2003
Reinforced clay on

MDF on wheels,
191 x 77 x 77 cm
Price: \$98,500
Sotheby's, New York, 14-Nov-12

Totem (B), 2007
Hand-painted bronze,
63 x 24 x 19 cm
Price: \$43,230
Christie's, London
12-Feb-10

Totem (A), 2003
Hand-painted reinforced
clay on painted MDF plinth,
59.7 x 25.4 x 21.6 cm
Price: \$43,000
Sotheby's, New York
15-Nov-07

Agapé, 2002
Reinforced clay on MDF
plinth, 35 x 40 x 51 cm
(plinth: 66 x 46.5 x 43.5 cm)
Price: \$39,500
Phillips de Pury & Company,
London, 13-Oct-11

PAE WHITE

1301PE GALLERY →
www.1301pe.com
6150 Wilshire Boulevard
US - Los Angeles, CA 90048
+1 323 938 58 22

GREENGRASSI →
www.greengrassi.com
1a Kemsford Road
GB - London SE11 4NU
+44 (0)20 784 091 01

KAUFMANN REPETTO →
www.kaufmannrepetto.com
Via di porta Tenaglia 7
I - 20121 Milano
+39 (0)27 209 43 31

NEUGERRIEMSCHEIDER →
www.neugerriemschneider.com
Liniestraße 155
D - 10115 Berlin
+49 (0)30 288 772 77

AUCTION SALES
*Fish to Snake... a Dirty
Joke - You Don't Need to
Know*, 1999
Fish skin, snake skin,
card-board, thread, metal
fasteners, dimensions
variable
Price: \$18,000
Phillips de Pury & Company,
New York, 17-Nov-06

Second City, 1998-2000
Paper, thread, dimensions
variable
Price: \$12,500

Phillips de Pury & Company,
New York, 23-Sep-11

CHRISTOPHER WOOL

GALERIE GISELA CAPITAIN →
www.galeriecapitain.de
Sankt-Apern-Straße 26
D - 50667 Köln
+49 (0)221 355 701 00

GALERIE MAX HETZLER →
www.maxhetzler.com
Oudenarder Straße 16-20
D - 13347 Berlin
+49 (0)30 45 97 74 20

LUHRING AUGUSTINE GALLERY →
www.luhringaugustine.com
531 West 24th Street
US - New York, NY 10011
+1 212 206 91 00

AUCTION SALES
Untitled, 1990
Enamel on aluminium,
274.5 x 182.8 cm
Price: \$7,708,267
Christie's, London, 14-Feb-12

Untitled (W38), 1996
Enamel on aluminium,
274.3 x 182.8 cm
Price: \$5,122,500
Sotheby's, New York, 09-May-12

Blue Fool, 1990
Enamel on aluminium,
274.3 x 182.9 cm
Price: \$5,010,500
Christie's, New York, 11-May-10

Untitled (S 69), 1992
Alkyd on aluminium,
109.2 x 76.2 cm
Price: \$4,002,500
Phillips de Pury & Company,
New York, 10-May-12

Untitled (W 24), 1990
Enamel on aluminium,
274.3 x 182.9 cm
Price: \$3,666,500
Phillips de Pury & Company,
New York, 08-Nov-10

YANG FUDONG

MARIAN GOODMAN GALLERY →
www.mariangoodman.com
24 West 57th Street
US - New York, NY 10019
+1 212 977 71 60

SHANGHART GALLERY →
www.shanghartgallery.com
Building 16, 50 Moganshan Road
CN - Shanghai 200060
+86 (0)21 635 939 23



Rebecca Warren, *Croccioni*, 2000



Zeng Fanzhi, Mask Series No. 6, 1996

AUCTION SALES

After All I Didn't Force You, 1998

VHS cassette tape, mini cassette tape, 2 min 50 sec
Price: \$25,200

Phillips de Pury & Company, New York, 17-Nov-06

The First Intellectual, 2000

C-print, 185.4 x 124.5 cm
Price: \$20,400

Sotheby's, New York
20-Sep-06

Shenjia Alley, Fairy 7, 2000;

Shenjia Alley, Fairy 9, 2000
C-prints, each 62.5 x 150 cm
Price: \$20,377

Sotheby's, London
16-Oct-06

Ms. Huang at M Last Night
No. 1, 2006

Lambda digital print,
119.5 x 179.5 cm

Price: \$19,315
Sotheby's, Hong Kong
02-Apr-12

Don't Worry It Will Be Better, 2000

Digitally manipulated C-print,
mounted on aluminium,
76 x 118 cm

Price: \$12,432
Phillips de Pury & Company,
London, 29-Feb-08

HAEGUE YANG

GALERIE CHANTAL CROUSEL →

www.crousel.com
10, rue Charlot
F - 75003 Paris
+33 (0)1 427 738 87

GREENE NAFTALI GALLERY →

www.greenenaftaligallery.com
508 West 26th Street
US - New York, NY 10001
+1 212 463 77 70

KUKJE GALLERY →

www.kukjegallery.com
54 Samcheongro, Jongno-gu
KR - Seoul 110-200
+82 273 584 49

WIEN LUKATSCH →

www.barbarawien.de
Schöneberger Ufer 65
D - 10785 Berlin
+49 (0)30 283 85 35

AUCTION SALES

Acoustics of Karma, 2011
Single shaft clothing
rack (chrome) on casters
with round top, frosted
lightbulbs, cable, cord, rope,
globe, bells, metal rings,
pine cones, coins, yarn, keys,
papier mâché, watercolour,
lacquer, 196 cm high,
ø 90 cm
Price: \$30,000
Phillips de Pury & Company,
New York, 07-Nov-11

ZENG FANZHI

GAGOSIAN GALLERY →

www.gagosian.com
980 Madison Avenue
US - New York, NY 10075
+1 212 744 23 13

SHANGHART GALLERY →

www.shanghartgallery.com
Building 16, 50 Moganshan Road
CN - Shanghai 200060
+86 (0)21 635 939 23

AUCTION SALES

Mask Series No. 6, 1996

Oil on canvas, diptych, overall
200 x 360 cm
Price: \$9,660,023
Christie's, Hong Kong
24-May-08

Marriage, No. 3, 2001

Oil on canvas, 296 x 231 cm
Price: \$6,206,822
Poly International Auction Co.,
Beijing, 02-Jun-11

Xiehe Hospital Series, 1992

Oil on canvas, triptych,
overall 179.1 x 465.1 cm
Price: \$5,630,474
Phillips de Pury & Company,
London, 13-Oct-07

The Leopard, 2010

Oil on canvas, 280 x 180 cm
Price: \$5,266,742
Christie's, Hong Kong
26-May-11

Fly, 2000

Oil on canvas, 200 x 179.4 cm
Price: \$5,134,282
Christie's, Hong Kong
26-May-12

Compiled by Sabine Bleßmann

* In many Asian countries,
family names commonly
precede given names. Some
individuals, however, have
chosen to adopt Western
order - given name, followed
by family name. This book
respects the preferred order
of each individual.

Art Guide Beijing

798 ART DISTRICT

2 Jiuxianqiao Rd, Chaoyang District, Beijing 100016

The 798 Art District is Beijing's premier destination for visitors and art insiders alike, featuring a concentration of contemporary art galleries, restaurants and boutiques. The industrial factory complex was built in the 1950s as a collaboration between East German and Chinese architects in a Bauhaus-inspired style. During the 1980s and 1990s the district fell into disuse until an enclave of avant-garde artists began renting the cheap, light-filled spaces as studios, beginning the rapid SoHo-ification that has transformed 798 into the commercial and tourist attraction it is today. Recommended art spaces include the Ullens Center for Contemporary Art, Long March Space, Galleria Continua, Pace Beijing, Faurschou Gallery and Beijing Commune.

ULLENS CENTER FOR CONTEMPORARY ART

4 Jiuxianqiao Rd, Chaoyang District, Beijing 100016

→ www.ucca.org.cn

When Belgian collectors Guy and Miriam Ullens opened the Ullens Center for Contemporary Art in autumn 2007, the non-government contemporary art centre immediately filled a huge hole in the city's contemporary art scene. Now Beijing's leading contemporary art institute, UCCA is located in one of 798's largest factory spaces and shows a quality mix of Chinese and international programming.

CAOCHANGDI

Caochangdi Village, Chaoyang District, Beijing 100015

This village outside Beijing's fifth ring road is a fascinating urban-rural amalgam where migrant workers, unregistered taxi drivers, artists and art professionals mix in equal parts. With as many internationally renowned art galleries, Caochangdi rivals 798 in importance, but sees fewer visitors due to its slightly more off-the-map nature. Recommended galleries include Three Shadows Photography Art Centre, Galerie Urs Meile, Chambers Fine Art, ShanghaiART, Pékin Fine Art and Platform China.

THREE SHADOWS PHOTOGRAPHY ART CENTRE

115A Caochangdi, Chaoyang District, Beijing 100015

→ www.threeshadows.cn

Photographer couple-duo Rong Rong and Inri founded this Ai Weiwei-designed photography centre in 2007. Featuring extensive education and exhibition programmes, as well as darkrooms and artist residences, the centre is a valuable institutional resource for photographers by photographers.

ART BEIJING

16 Dongsanhuan North Rd, Chaoyang District, Beijing 100020

→ www.artbeijing.net

Not exactly a barometer of international cutting-edge trends, Art Beijing is still Beijing's biggest and splashiest commercial art fair, with a strong contingency of domestic galleries participating every year.

CENTRAL ACADEMY OF FINE ARTS ART MUSEUM

8 Huajiadi South Rd, Chaoyang District, Beijing 100102

→ www.cafamuseum.org

CAFA's expansive new art museum was designed by Japanese architect Arata Isozaka and opened in 2008. The museum plays host to rotating exhibitions, often the result of high-profile collaborations between the art academy and international partners like the Uffizi Gallery, and also owns an extensive collection of works by CAFA's own distinguished faculty.

TODAY ART MUSEUM

32 Baiziwang Rd, Pingod Community, Chaoyang District, Beijing 100022

→ www.todayartmuseum.com

Beijing's first private museum consolidated into a huge space in the Pingod compound several years ago, an enormous space in the central business district showcasing many of Beijing's most high profile artists. Although the Today Art Museum has struggled to stage consistently interesting exhibitions in the past, recent years have been marked by a revitalized sense of mission and an uptick in quality.

NATIONAL ART MUSEUM OF CHINA

1 Wusi St, Dongcheng District, Beijing 100010

→ www.namoc.org

NAMOC has been the face of Beijing's art establishment since its founding in 1963, with vast holdings of modern and contemporary ink works. Occasionally iconic works are dusted out for short-term blockbuster exhibitions, but usually most of it stays hidden to make room for the temporary exhibitions that use NAMOC's halls on a rental basis.

COMMUNE BY THE WALL

20 Hunan Xi Road, Yanqing 102100

→ www.communebythegreatwall.com

Commune by the Great Wall is the brainchild of real estate developer Zhang Xin, who invited twelve different Asian architects to design private villas in the mountains outside Beijing. The project is decorated by a bevy of architectural prizes, and the homes are now operated as a luxury hotel granting guests exclusive entry to a secluded section of the Great Wall.

ARROW FACTORY

38 Jianchang Hutong, Dongcheng District, Beijing 100007

→ www.arrowfactory.org.cn

Curator Pauline Yao and artists Rania Ho, Wang Wei and Weng Wei founded this hutong intervention in 2008, taking over a storefront next to a bakery stall in the middle of the city and making it a display case for contemporary art. The work may be pint-sized but the ideas behind it aren't.

Angie Baecker, writer on contemporary art in Asia for Artforum, ArtAsiaPacific, LEAP and others

Shanghai

ROCKBUND ART MUSEUM

20 Huqiu Rd., near East Beijing Rd, Shanghai 200002

→ www.rockbundartmuseum.org

The Rockbund Art Museum opened in 2010 in an elegant Art-Deco building that formerly housed the Natural History Museum. David Chipperfield Architects have lavishly restored the building as a place to exhibit contemporary art, and in the past three years the spacious rooms and high, light atrium have featured spectacular large-scale installations by the likes of Cai Guo-Qiang, Zhang Huan or Paola Pivi.

MINSHENG ART MUSEUM

570 West Huaihai Rd., Bldg F, Red Town Art District, Shanghai 200052

→ www.minshengart.com

In 2008, the private Minsheng Art Museum opened on the former factory site known as "Red Town", which also houses the Shanghai Sculpture Space and several galleries. Major retrospectives such as 30 Years of Chinese Contemporary Art and A Decade of French Video Art as well as extensive supporting programmes have turned the museum into one of Shanghai's foremost art venues.

POWER STATION OF ART

200 Huayuangang Rd., Shanghai 200011

→ www.powerstationofart.org

A 165-metre-high chimney crowns the city's first public museum for contemporary art. The former power plant is now called the Power Station of Art and opened in late autumn 2012 with the Ninth Shanghai Biennale and an exhibition from the collection of the Centre Pompidou in Paris. High-profile projects are planned for the huge exhibition spaces on the old World Exhibition site close to Huangpu River.

M50

50 Moganshan Rd., Shanghai 200060

→ www.m50.com.cn

About 15 years ago the first artists and the odd gallery moved into the remnants of old factory buildings in Moganshan Road in the northwest of the city. This artists quarter, much tidier now and better organized, has developed into a centre for studios and galleries (ShanghART, Eastlink Gallery, stageBACK, OV Gallery, M97, Other Gallery, Vanguard Gallery, Aike-Dellarco, studio rouge...), known as M50 for short.

SH CONTEMPORARY

Shanghai Exhibition Center, 1000 Middle Yan'an Rd., Shanghai 200040

→ www.shcontemporary.info

The art fair SH Contemporary has taken place every year in September since 2007. In 2012, new director Massimo Torrigiani invited 90 exhibitors from 18 countries, with a programmatic focus on China and Asia as the fair's great strength. Supporting events like special exhibitions, discussion series and a "Collector Development Program" as well as myriad openings in museums and galleries make autumn the most interesting season for art in Shanghai.

SHANGHAI SCULPTURE PARK

No. 1158, Linyin New Rd., Sheshan Travel & Holiday Area, Shanghai 201802

→ www.shanghai-sculpture-park.com.cn

The Sheshan sculpture park is just an hour from the city centre by underground. In 2005, Taiwanese tycoon Rhy-Chang Tsao arranged a collection by Chinese and international artists on the shores of Moon Lake. It's a great pleasure to walk around and let your gaze wander over the sculptures, which blend into the hilly landscape sometimes in a playful and sometimes an austere mood.

SHANGHAI PROPAGANDA POSTER ART CENTRE

868 Huashan Rd., Rm. B00, near Wukang Rd., Shanghai 200050

→ www.shanghaipropagandaart.com

One of the biggest extant collections of propaganda posters is preserved in Yang Pei Ming's hard-to-find cellar museum. He curates his documentation of this piece of modern history with a sure eye. The posters provide a take on Chinese political, social and cultural issues between 1949 and 1979 seldom found in history books.

SHANGHAI URBAN PLANNING EXHIBITION CENTER

100 Renmin Avenue, near Xizang Rd, Shanghai 200001

→ www.supec.org

The rather dry-sounding name should not put anyone off a visit to the Urban Planning Exhibition Center. No other museum documents the mega-metropolis Shanghai's planning, development and rapid growth outwards and upwards so impressively, with an enormous scale model of the city standing out as the highlight.

BEAUGESTE GALLERY

210 Taikang Rd., Bldg 5, Space 519, Shanghai 200025

→ www.beaugeste-gallery.com

Although located right in the middle of the Tianzifang tourist district, Beaugeste Gallery isn't easy to find. Yet the chase for the freight elevator behind the spiral staircase up to the fifth floor is certainly worth it. In his small space, curator Jean Loh mainly exhibits seldom-shown classics of Chinese contemporary photography, which he selects with great knowledge and passion.

SHANGHAI BIENNALE

200 Huayuangang Rd., Shanghai 200011

→ www.shanghaibiennale.com

Over the last 16 years, the Shanghai Biennale has given the public a chance to survey and discuss the latest art. In 2012, the ninth edition moved into the newly opened Power Station of Art and expanded its programme by 30 International City Pavilions with more than 100 artists. During the six months of the Biennale, these pavilions spread throughout the city to offer an experimentally refreshing insight through unfamiliar, temporary art locations.

Eike Stratmann, Director of Shanghai Detour

Art Guide Hong Kong

M+

→ www.wkcd.hk/en/museum/events/index.html

Since the government announced its plans for the ambitious art and performance hub West Kowloon Cultural District, the museum for visual culture M+ has drawn the most attention. The building is scheduled for completion in 2017. In the meantime, under the leadership of executive director Lars Nittve, the museum has initiated the programme Mobile M+, a series of exhibitions and talks on 20th- and 21st-century art, design, architecture and moving image at locations around Hong Kong.

PARA/SITE

G/F, 4 Po Yan St, Sheung Wan, Hong Kong

→ www.para-site.org.hk

Founded in 1996, this non-profit art space has undergone a major metamorphosis over the past few years and has been pivotal in the development of the Hong Kong arts scene. At present, executive director/curator Cosmin Costinas and curator Qinyi Lim's rigorous exhibitions create a dialogue on local and international contemporary art practice.

HONG KONG MUSEUM OF ART

10 Salisbury Rd, Tsim Sha Tsui, Kowloon, Hong Kong

→ hk.art.museum

The architecture may not be the most inspired, and some of the exhibition halls border on gloomy, but Hong Kong Museum of Art (established in 1962) houses a decent collection of Chinese antiquities and ink painting and calligraphy. From time to time the museum, which sits next to Victoria Harbour and near the Cultural Centre, hosts temporary exhibitions of art by international masters of yesterday and today.

HONG KONG HERITAGE MUSEUM

1 Man Lam Rd, Sha Tin, Hong Kong

→ www.heritemuseum.gov.hk

Situated in a quiet location in the New Territories, the two-story Hong Kong Heritage Museum boasts twelve thematic galleries – six for items from its permanent collection, and six for temporary exhibitions. In addition to a commitment to preserve the region's intangible heritage and cultural history, the museum has held survey shows of photography, as well as contemporary and 20th-century art.

1A SPACE

Unit 14, Cattle Depot Artist Village, 63 Ma Tau Kok Rd, To Kwa Wan, Kowloon, Hong Kong

→ www.oneaspace.org.hk

This non-profit art space was founded in 1998 and moved to its current location – the former Ma Tau Kok Quarantine Depot – in 2001. Over the years, 1a Space has mounted over 100 contemporary art exhibitions and has run international exchange and artist-in-residence programmes.

ASIA ART ARCHIVE

11/F Hollywood Centre, 233 Hollywood Rd, Sheung Wan, Hong Kong

→ www.aaa.org.hk

In 2000, Asia Art Archive began documenting contemporary art histories in the region. Since then, the non-profit organization has established 11 research posts throughout Asia. In Hong Kong, AAA initiates numerous talks, workshops, symposia, screenings, artist residencies and research grants, locally and beyond.

ASIA SOCIETY

9 Justice Drive, Admiralty, Hong Kong

→ asiasociety.org/hong-kong

Asia Society established its first overseas centre in Hong Kong in 1990 as a platform for dialogue on Pan-Asian subjects within a global context. Since 2012 it has been situated in the former Explosive Magazines Compound, a space that has been transformed into one of Hong Kong's best places to view art and attend lectures. The garden and grounds surrounding the building provide a peaceful respite from the busy streets below – a perfect spot for an afternoon walk.

FOTANIAN

→ www.fotanian.org

Fotanian is an annual open studios event that takes place over successive weekends in January. The first edition began in 2001, in industrial buildings in Fo Tan, which is about an hour-long train ride north of the city centre. During the event, artists – many of whom attended nearby Chinese University of Hong Kong's Department of Fine Arts, open their studios to the public and share their recent work.

SPRING WORKSHOP

3/F Remex Centre, 42 Wong Chuk Hang Rd, Aberdeen, Hong Kong

→ www.springworkshop.org

Since August 2012, this non-profit art space has been hosting international artist and curator residencies, exhibitions, concerts, film screenings and talks in Wong Chuk Hang, an industrial neighbourhood southeast of the city's financial district. The converted warehouse location is equipped with a spacious exhibition and performance area and three artist residency studios.

ART BASEL HONG KONG

Convention and Exhibition Centre, 1 Expo Drive, Wan Chai, Hong Kong

→ www.artbasel.com/en/Hong-Kong

Art Basel launches its Hong Kong show in 2013, building upon the success of the ART HK, which its parent company acquired in 2011. The fair provides an international platform for galleries and their artists; half the participants in the inaugural edition hailed from the Asia Pacific region. The arrival of Art Basel Hong Kong cements the city's importance within the art world.

Doretta Lau, arts and culture writer, Hong Kong

Tokyo

MORI ART MUSEUM

Mori Tower, Roppongi Hills, 6-10-1 Roppongi, Minato-ku, Tokyo 106-6150
→ www.mori.art.museum

Mori Art Museum opened in 2005 and has since become Tokyo's most popular contemporary art institution. Located on the 53rd floor of Mori Tower, the museum supplies a panoramic view over the city as well as contemporary art exhibitions. All gallery space is devoted to temporary displays; the 2012 exhibitions included a large retrospective of works by Korean artist Lee Bul, a survey exhibition of art from the Middle-East and a solo exhibition by Japanese artist Makoto Aida.

MUSEUM OF CONTEMPORARY ART TOKYO

4-1-1 Miyoshi, Koto-ku, Tokyo 135-0022
→ www.mot-art-museum.jp

The city-funded MoT was designed by Takahiko Yanagisawa and completed in 1995. Its towering black walls and entranceway make for a strong impression whether you approach from Kiba Park or from the main road. The museum's collection holds quite a few modern masters, including works by Mark Rothko, Andy Warhol and David Hockney, while its temporary exhibitions focus on international surveys with the conscious inclusion of many Japanese works.

NATIONAL MUSEUM OF MODERN ART TOKYO

3-1 Kitanomaru-koen, Chiyoda-ku, Tokyo 102-8322
→ www.momat.go.jp

Positioned opposite the Imperial Palace grounds, this Yoshio Taniguchi-designed building opened in 1969 and was refurbished with some beautiful new parquet and lighting in 1999. MoMAT focuses on pre- and post-war Modernism and its collection displays give a unique, Japan-centred history of modern painting as well as having an extensive collection of modern European masters.

3331 ARTS CHIYODA

6-11-14 Sotokanda, Chiyoda-ku, Tokyo 101-0021
→ www.3331.jp

This art complex opened in 2010 and utilizes the former site of Rensel Junior High School near Suehirocho Station. It's a four-story creative hub for young artists, offering residencies and cheap gallery spaces. Occasionally it hosts independent and alternative art fairs, such as the evolving Tokyo Frontline, as well as an annual zine and art book fair.

HARA MUSEUM OF CONTEMPORARY ART

4-7-25 Kita-Shinagawa, Shinagawa-ku, Tokyo 140-0001
→ www.haramuseum.or.jp

Housed inside a Bauhaus-inspired former private residence designed by Jin Watanabe and completed in 1938, the Hara Museum opened in 1979, making it one of Japan's oldest institutions devoted to contemporary art. The collection boasts some big names in Japanese art, including Hiroshi Sugimoto, Yasumasa Morimura and Nobuyoshi Araki, among a number of international names as well.

UKIYO-E OTA MEMORIAL MUSEUM OF ART

1-10-10 Jingumae, Shibuya-ku, Tokyo 150-0001
→ www.ukiyo-e-ota-muse.jp

This museum, tucked away in a side street off the Omotesando Boulevard, is devoted to the late collector Seizo Ota, who had dedicated himself to collecting traditional 18th- and 19th-century woodblock prints, or ukiyo-e. He was one of the few Japanese people to do so at a time when most collectors of this genre were overseas. The Ota Museum holds over 12,000 works on paper, with all masters and a wide range of themes represented.

KIYOSUMI BUILDING

1-3-2 Kiyosumi, Koto-ku, Tokyo 135-0024

PIRAMIDE BUILDING

6-6-9 Roppongi, Minato-ku, Tokyo 106-0032

On the far east of Tokyo, the Kiyosumi building has been home to some of Tokyo's leading contemporary art galleries since 2005. All specialize in current Japanese and international artists. Tomio Koyama Gallery on the sixth floor, and Taka Ishii Gallery and Shugoarts on fifth floor, are among the draw-cards. The Piramide Building close to the Roppongi Hills complex also offers a home to a small number of high-quality contemporary galleries. Before moving there in 2011, all four – Zen Foto Gallery, a branch of Taka Ishii Gallery devoted to photography and film, Wako Works of Art and Ota Fine Arts – were spread out across the metropolis. In a city without a centralized art district, these buildings offer a kind of focus to the art world.

NTT INTER-COMMUNICATION ART CENTRE

Tokyo Opera City, 3-20-2 Nishi-Shinjuku, Shinjuku-ku, Tokyo 163-1404
→ www.ntticc.or.jp

The Inter-Communication Centre is a unique venue for its emphasis on new media. Sponsored by a communications company, the gallery's focus is firmly set on the possibilities for art when it meets technology. Exhibitions might bring together art with a lifelike android, while the permanent displays and media art archive are worth browsing too.

TARO OKAMOTO'S THE MYTH OF TOMORROW

Level 2 Mark City, 1-12-1 Dogenzaka, Shibuya-ku, Tokyo 150-0043

On the second floor of the Shibuya shopping complex Mark City, in a busy passageway linking to Shibuya station, hangs one of the grandest paintings of post-war Japanese art. Taro Okamoto was a much-loved artist who lived in Paris during the 1930s and in his senior years gained a reputation as "the Picasso of Japan". His 30-metre-wide mural, *The Myth of Tomorrow*, began its life in Mexico in the 1960s and found a permanent home in Japan in 2008. In Okamoto's signature modernist style, the mural depicts the atomic bombings of Hiroshima and Nagasaki.

Emily Wakeling, Editor of Tokyo Art Beat

Art Guide Seoul

NATIONAL MUSEUM OF CONTEMPORARY ART

313 Gwangmyeong-ro, Gwacheon-si, Gyeonggi-do, Seoul 427-701

→ www.moca.go.kr

In its current home in Gwacheon City, the MoCA is showing five diverse exhibitions at any given time, featuring mostly Korean but also select international shows. The museum's annex in Deoksugung Palace has an equally active schedule, taking advantage of the palatial grounds for unique site-specific interventions. In autumn 2013, the MoCA will open up a branch in central Seoul, at Gimusa, where the former Defense Security Command was situated.

ARTSONJE CENTER

87 Yulgok-ro 3-gil, Jongno-gu, Seoul 110-200

→ www.artsonje.org

This private museum in the Samcheong-dong gallery district has had an impressive line of solo exhibitions by contemporary and experimental artists from home and abroad. Artsonje works closely with Samuso, a curatorial think-tank, which since late 2011 has organized the Black Sheep Lecture Series, an intimate dialogue with artists that takes place in a traditional hanok building in their garden grounds.

TOTAL MUSEUM OF CONTEMPORARY ART

465-16 Pyeongchang-dong, Jongno-gu, Seoul 110-848

→ www.artsonje.org

Located in Pyeongchang-dong, a little removed from the city centre, Total Museum was Korea's first private art museum. Exhibition spaces are raw and spacious, and the outdoor grounds are a continuation of the constant surprise that the museum provides. Recently Total Museum has started working with young local architects, allowing for a creative interplay between artists and designers.

NAM JUNE PAIK ART CENTER

10 Paiknamjune-ro, Sanggal-dong, Giheung-gu, Yongin-si, Gyeonggi-do, Seoul 446-905

→ www.njpartcenter.kr

"The house where the spirit of Nam June Paik lives on" consists of five stories of exhibition halls and a video archive and is a nice day trip out from the city. Along with exhibitions throughout the year, it is active in gathering a wide range of media artists, from musicians to performance artists, in workshops and symposiums.

GALLERY FACTORY

Jehamun-ro 16-gil 15, Jongno-gu, Seoul 110-034

→ www.factory483.org

This small art space is a refreshing stop in Hyoja-dong, across the Gyeongbokgung Palace grounds from the Samcheong-dong gallery district. Gallery Factory curates the works of young artists and designers, organizes shows and an international exchange programme. Be sure to sip and lounge in the mid-century modern furniture at Café mik2, then stop by the Gagarin used-book shop next door.

LEEUM, SAMSUNG MUSEUM OF ART

747-18, Hannam-dong, Yongsan-gu, Seoul 140-893

→ leeum.samsungfoundation.org

Located on a street at the foot of Namsan, the Leeum has notable exhibitions of established artists as well as group shows highlighting the Korean community. The museum grounds are an architectural collage, with three buildings designed by renowned architects: the Rem Koolhaas building holds the educational programmes as well as special exhibitions, the Mario Botta brick structure houses one of the most extensive traditional Korean art collections, and the Jean Nouvel-designed black volume boasts a contemporary collection.

FESTIVAL BO:M

Various stage/film theatres and art centres in Seoul

→ www.festivalbom.org

Festival Bo:m highlights new approaches in the performing arts during a three-week period in early spring. It mixes local and international, established and up-and-coming artists for performances, artist talks and screenings. With showings in different theatres in the city, it's a great way to tour some of the most interesting venues in Seoul.

SEOUL INTERNATIONAL MEDIA ART BIENNALE

Media City Seoul

→ www.mediacityseoul.kr

Since 2000, the Seoul International Media Art Biennale, also known as Media City Seoul, has been presenting interdisciplinary notions of media art in response to contemporary science, philosophy and new technologies. Each biennale is directed under a thematic umbrella and in a designated venue, with side-programmes throughout the city.

THE BOOK SOCIETY

#102, 371-4, Hapjeong-dong, Mapo-gu, Seoul 121-897

→ www.thebooksociety.org

The Book Society is an art book shop in a residential area near Hongik University, the brainchild of mediabus, a small local publishing house. Besides a selection of imported books, it has a wealth of local titles, from xerox-copied DIY zines and artist editions to print journals by Korean artists and designers. The Book Society also directs workshops, small exhibitions and performances in their intimate spaces.

SONGEUN ART SPACE

Chungdam-dong 118-2, Gangnam-gu, Seoul 135-100

→ www.songeunertspace.org

In the midst of luxury boutique shops in Cheongdam-dong is Songeun Art Space, which has supported emerging Korean artists, as well as young artists from around the globe, since 2001. With spacious galleries in the top three floors of this four-story free-standing structure, there are often large-scale site-specific installations.

Betty Kim, architectural designer, Seoul

Taipei

Singapore

TAIPEI FINE ARTS MUSEUM

181 Zhongshan N. Rd, Sec. 3, Zhongshan District, Taipei City 104

→ www.tfam.museum

Designed specifically as an installation space and host to the Taipei Biennale, TFAM exhibits consist of a diverse mix of local and world-renowned artists such as Ai Weiwei and Andy Warhol. While not a particularly large museum, the quality of the displays is high, making the one US \$1 entry fee well worthwhile.

THE MUSEUM OF CONTEMPORARY ART

39 Chang-An West Rd, Taipei City 103

→ www.mocataipei.org.tw

Housed inside a magnificent colonial Japanese building, MoCA demonstrates its courage and creativity by showcasing an ever-changing array of fresh off the scene work produced by mostly local artists. The sheer variety in work ranging from fashion displays to video installations and live performances make for an engrossing experience. The museum is also host to film festivals and screenings.

TAIPEI ARTIST VILLAGE

7 Beiping East Rd, Taipei City 100

→ www.artistvillage.org

This neighbourhood inhabited by an international crowd of artistic nomads is tucked right away in the heart of the city. TAV provides residency programmes that allow foreign artists to collaborate with their local peers. Over 30 countries participate every year and the eclectic mix of live performances and art exhibitions have turned the quarter into a unique place where nature, art and community co-exist.

HUASHAN CREATIVE PARK

1 Bade Rd, Sec. 1, Zhongzheng District, Taipei City 100

→ www.huashan1914.com

Built by the Japanese in the early 20th century, Huashan is an abandoned wine factory. The open spaces, elevated ceilings and abundant natural light have inspired local artists to rezone the place into a range of galleries, restaurants, underground film venues as well as shops where you can check out some of the latest creations by Taiwan's edgiest designers. The combination of art and food makes for a perfect setting especially at night-time.

JUMING MUSEUM

2 Xishihu, Jinshan District, New Taipei City 208

→ www.juming.org.tw

Located farther on the outskirts of Taipei lies a sculpture park, home to the enchanting works of Juming, a Taiwanese sculptor who rose to fame during the mid-1970s. The real magic of the museum is its location in a massive outdoor garden made up of enormous, block-like sculptures that from a distance almost appear human.

Jeremy Fanton, Editor of Gigi Image Taiwan

SINGAPORE ART MUSEUM

71 Bras Basah Road, Singapore 189555

→ www.singaporeartmuseum.sg

The SAM is housed in a former Catholic boys' school from the mid-19th century with ample rooms for an ever-growing national collection of contemporary art and exhibitions that focus on the local scene as much as on contemporary pan-Asia. The new wing 8Q SAM, a stone's throw away at 8 Queen Street, offers a community-oriented programme of contemporary art and education. SAM also organizes the Singapore Biennale whose fourth edition will take place in autumn 2013.

GILLMAN BARRACKS

9 Lock Road, Singapore 108937

→ www.gillmanbarracks.com

This visual arts colony opened 2010 in a former British military camp from the 1930s. The compound hosts an interesting mix of local and international galleries (Fost, Arndt or ShanghART, among others) and in 2013 will see the inauguration of a new Centre for Contemporary Art, offering international artist residencies as well as exhibition programmes.

SINGAPORE TYLER PRINT INSTITUTE

41 Robertson Quay, Singapore 238236

→ www.stpi.com.sg

The institute offers residencies and collaborates on print projects with internationally renowned artists such as Haegue Yang and David Hockney. These make for attractive exhibitions; other shows feature classic print works from the Tyler collection including the likes of Pablo Picasso, Henri Matisse or Frank Stella.

ART STAGE SINGAPORE

10 Bayfront Ave, Marina Bay Sands Expo and Convention Centre, Singapore 018956

→ Contemporary art fair taking place every January at Marina Bay Sands with a focus mostly on Asian art. The environment offers lots of dining, gambling and entertainment opportunities and above it all sits the spectacular architectural folly of the Sands SkyPark, a boat-shaped roof garden cum shopping mall atop of three parallel skyscrapers, boasting sundecks and a vertigo-inducing infinity pool.

THE SUBSTATION

45 Armenian Street, Singapore 179936

→ www.substation.org

Founded in 1990 by playwright and arts activist Kuo Pao Kun, The Substation was Singapore's first independent contemporary arts centre in a time when there were few art spaces, let alone of an experimental bent. Over the years, there have been collaborations with most of Singapore's seminal artists and intellectuals, and it continues to be a site for experimentation and a gathering point for the arts community and the public.

L. E. & J. G. S.

Glosario

ANIMACIÓN POR ORDENADOR → Modelos de apariencia tridimensional realizados por ordenador, que pueden ser «recorridos» o vistos desde distintas perspectivas por el usuario; figuras virtuales que se desplazan por la pantalla.

ANIME → Dibujos animados japoneses, cuyas figuras de trazos simples y argumentos sencillos se basan en los cómics manga. En la década de 1990, estas películas y sus elaboradas bandas sonoras se dieron a conocer más allá de las fronteras japonesas.

ARTE CONCEPTUAL → El arte conceptual, que surgió en la década de 1960, da primacía a la idea básica del contenido de la obra, que a menudo solo se presenta mediante textos o notas. La ejecución concreta de una obra se considera secundaria y puede eludirse completamente.

ARTE DE APROPIACIÓN → Los objetos, imágenes y textos se extraen de su contexto cultural para situarse en un nuevo contexto, donde adoptan un nuevo significado.

ARTE DIGITAL → Arte que utiliza los nuevos medios digitales, como ordenadores e Internet.

ARTE DOCUMENTAL → Arte centrado en la reproducción objetiva y certera de interpretación de la realidad social.

ARTE FOLK O ARTE POPULAR → Estética artesanal y popular vinculada a determinadas regiones, especialmente zonas rurales, o modos de vida, que permanecen relativamente inmunes a los cambios de estilo.

ARTE INTERACTIVO → Obras de arte que buscan la participación directa del espectador. En general, la participación se consigue mediante la tecnología informática.

ARTE MINIMALISTA → Tendencia artística de la década de 1960 que reduce las esculturas y las pinturas a formas geométricas claramente definidas y las sitúa en una relación concreta con el espacio y el espectador.

ARTE OBJETO → Todas las obras de arte que contienen o están enteramente compuestas por objetos o materiales ya existentes (véase *ready-made*).

ARTE POVERA → Movimiento artístico nacido en Italia en la década de 1960. Los artistas utilizaban materiales pobres y principios de creación simples para reducir las obras de arte a sus cualidades esenciales.

BAUHAUS → Escuela superior de arte fundada en 1919 por Walter Gropius en Weimar (Alemania), en la que se combinaban las distintas disciplinas de las artes plásticas, el diseño, la arquitectura y el teatro con el propósito de transformar todos los ámbitos de la vida con arreglo a principios modernos.

BLAXPLOITATION → Género cinematográfico estadounidense de la década de 1970, en el que el reparto recaía por primera vez sobre todo en actores negros y en el que las bandas sonoras consistían en música funk y soul.

C-PRINT → Abreviatura de *colour print*, Copia en papel de color, en la mayoría de los casos de gran formato, de un negativo fotográfico. También llamado *cibachrome*.

CADÁVER EXQUISITO → Juego ideado en el surrealismo en que varias personas crean por turnos un dibujo o un breve texto, continuando cada una la aportación de la que le ha precedido a partir tan solo de la última palabra o de los extremos de las líneas dibujadas.

CANDOMBLÉ → Religión animista afrobrasileña originaria de África occidental, en la que se pretende entablar contacto con dioses y espíritus mediante rituales de sacrificio, danza y trance.

COLLAGE → Obra de arte realizada con una serie de objetos o partes de objetos yuxtapuestos que no han sido creados por el artista.

COMISARIO → El comisario de una exposición decide el contenido de una muestra y selecciona a los artistas participantes.

CONSTRUCTIVISMO → Movimiento artístico de principios del siglo XX que forjó un lenguaje formal principalmente abstracto y que buscaba aplicar el arte a la vida cotidiana.

CORRIENTE DOMINANTE → Tendencia predominante que refleja el gusto del público general.

CUBO BLANCO → Término que designa la sala de exposición neutra y blanca que en el arte moderno sustituye a otras formas anteriores de presentación, como pinturas yuxtapuestas sobre papel pintado. Se supone que el cubo blanco facilita la percepción concentrada y tranquila de la obra de arte.

CULTURA POP → La cultura pop encuentra su expresión en la circulación masiva de artículos de ámbitos como la música, el deporte y el cine. El mundo de la cultura pop se introdujo en el arte a principios de la década de 1960 a través del *pop art*.

DADAÍSMO → Movimiento de arte revolucionario que tuvo su momento álgido en la década de 1920 y cuyos *colleges*, *performances* y lecturas públicas de poesía sin sentido cuestionaban los valores existentes.

DECONSTRUCCIÓN → Modo de interpretación que no considera la obra como una entidad cerrada sino como un sistema abierto de elementos formales y contenidos de gran variedad. Esos elementos, sus funciones y contradicciones, se revelan mediante la deconstrucción.

- ECLECTICISMO** → Recurso habitual de la posmodernidad, caracterizado por las referencias a estilos históricos y obras de otros artistas.
- EMO** → Estilo de música rock con orígenes en el *hardcore* estadounidense de la década de 1980, que evolucionó hacia una emocionalidad introvertida. Actualmente, en la moda, el estilo emo (piel pálida, cabello oscuro, muchos tatuajes) se ha independizado de la música.
- ENSAMBLAJE** → Pintura tridimensional reelizada con distintos materiales, en general de uso cotidiano.
- ENTORNO** → Espacio exterior o interior enteramente realizado por el artista que integra al espectador en la experiencia estética.
- ENTROPÍA** → Concepto derivado de la teoría de la termodinámica que designa el nivel de desorden de los sistemas cerrados. Se llega a la entropía total cuando un sistema se desintegra en el caos. Por analogía, entropía indica el valor informativo de una noticia. En este caso, la entropía total sería un ruido de fondo carente de sentido.
- ESCENARIO** → Entorno existente o creado específicamente por el artista que se inserta en la composición de una obra.
- ESTEREOTIPO** → Imagen no individual estandarizada que ha llegado a ser aceptada universalmente.
- ESTRUCTURALISMO** → El estructuralismo analiza sistemáticamente el significado de los signos. Su objetivo es explorar las reglas de diferentes sistemas de signos. El estructuralismo interpreta el lenguaje e incluso las conexiones culturales como un sistema de signos.
- EXPRESIONISMO** → Corriente artística que a comienzos del siglo XX se originó en Alemania, particularmente en la pintura y la poesía, aunque también en el teatro y el cine. Hoy se emplea sobre todo en la pintura para designar un estilo que utiliza medios de expresión típicos del género, como contrastes marcados, formas distorsionadas y pinceladas gestuales.
- FENÓMENOS DE INTERNET** → Fenómenos que circulan en Internet y en las redes sociales, como imágenes, videos o clips musicales, y que han sido procesados, modificados y transformados por diversas personas.
- FLUXUS** → Movimiento artístico radical y experimental que adoptó una gran variedad de formas, como *happenings*, poesía, música y artes plásticas, cuya naturaleza efímera sustituye el contexto museístico aceptado.
- FOTO DE RODAJE** → Foto de la escena de una película o de sus protagonistas, tomada por un fotógrafo especializado durante el rodaje, con fines publicitarios o documentales.
- FUTURISMO** → Fundado en Italia hacia 1910 por un grupo de escritores y artistas, el movimiento futurista rompió radicalmente con el pasado, promoviendo un arte que reflejaba las condiciones de vida modernas, caracterizadas por la simultaneidad, el dinamismo y la velocidad.
- HAPPENING** → Acción artística ante un público que normalmente participa en lo que ocurre. Como forma artística autónoma aparece en la década de 1960. El nombre fue acuñado por el artista estadounidense Allan Kaprow.
- HARD EDGE** → Corriente pictórica que nace a finales de la década de 1950 del expresionismo abstracto, en la que unas formas de color normalmente geométricas se juntan abruptamente sin ninguna transición en los bordes adyacentes.
- HÍBRIDO** → Multiforme, mixto, inapropiado de una clasificación única.
- HIGH AND LOW CULTURE** → Temática que alumbra las relaciones recíprocas entre la cultura popular (*low art*) y el arte contemporáneo (*high art*) desde la modernidad.
- ICONO** → Imagen o persona venerada por un culto.
- ICONOGRAFÍA** → El lenguaje de imágenes o formas característico de un contexto cultural determinado; por ejemplo, la iconografía de la publicidad, del *western* o de la arquitectura posmoderna.
- INSTALACIÓN** → Obra de arte que integra el espacio de exposición como un componente estético.
- LAND ART** → Corriente artística surge a finales de la década de 1960 en EE. UU. que se opone al *trejín* comercial en torno al arte y las exposiciones. Las esculturas, en parte monumentales, no se colocan simplemente en el paisaje, sino que emanan de él.
- MANGA** → Historietas japonesas que se producen y consumen en grandes cantidades. Es la literatura más popular de Japón.
- MODERNIDAD** → Revolución cultural a partir de finales del siglo XIX, en la que se abandona el pasado cultural y sus tradiciones para crear una cultura y una realidad vital completamente nuevas. En la historia del arte comienza con el naturalismo y el impresionismo, para designar después, en sentido más estricto, los movimientos de vanguardia de comienzos del siglo XX.
- MONTAJE** → Acoplamiento de elementos visuales o secuencias en fotografía, cine y video.
- NARRACIÓN** → Explicación de una historia en arte, cine o literatura.

OP ART → Tipo de arte abstracto de la década de 1960 que juega con los efectos ópticos.

OTAKU → Interés cultivado obsesivamente que muestran los seguidores de la cultura contemporánea japonesa, por ejemplo por estrellas mediáticas o películas de anime e historietas de manga.

PERFORMANCE → Obra artística representada en público como una acción (cuasiteatral). Las primeras performances tuvieron lugar durante la década de 1960 en el contexto del movimiento Fluxus, que intentó ampliar el concepto de arte.

PINTURA DE CAMPOS DE COLOR → Corriente de la pintura que surgió entre las décadas de 1940 y 1950 en Nueva York a partir del expresionismo abstracto, en la que el lienzo se subdivide en grandes campos de color homogéneo.

POP ART → Estrategia artística de la década de 1960 que transformó la iconografía popular del cine, la música y el comercio en arte.

POSTMODERNIDAD → A diferencia de la modernidad, la posmodernidad parte de la base de que las grandes utopías son imposibles. Acepta que la realidad está fragmentada y que la identidad personal es un valor inestable transmitido por una gran diversidad de factores culturales. La posmodernidad defiende un tratamiento irreverente y lúdico de la identidad propia, y una sociedad liberal.

POSTESTRUCTURALISMO → Corriente que parte del estructuralismo como estudio sistemático del significado de los signos. A diferencia de este, predomina la idea de que no existen reglas fijas aplicables a distintos sistemas de signos, sino significados volátiles que cambian continuamente.

READY-MADE → Objeto cotidiano que el artista declara como obra de arte y expone sin modificaciones sustanciales. La idea procede del artista francés Marcel Duchamp, que expuso sus primeros ready-mades en 1913 en Nueva York: p. e., un orinell (Fountain) y un botellero.

REALIDAD VIRTUAL → Mundo artificial creado mediante ordenador.

RIZOMA → Designa originalmente, en botánica, sistemas radiculares de las plantas, pero desde los estudios filosóficos de Gilles Deleuze y Felix Guattari también se aplica a fenómenos culturales para caracterizar sus entramados complejos, expansivos y ambiguos.

SAMPLING → Disposición de un material visual o auditivo existente con la intención principal de jugar con sus características formales. Más que hacer referencia a este material, cuyas fuentes son a menudo inciertas, el sampling pretende reformularlo.

SEMÁNTICA → Estudio del significado de los signos lingüísticos, es decir, del significado de las palabras.

SIMBOLISMO → Corriente artística de la literatura y las artes plásticas de finales del siglo XIX, en la que las ideas y percepciones se representan de un modo exageradamente simbólico o mitológico.

SINESTESIA → Designa en el arte la percepción simultánea de distintas experiencias estéticas sensoriales en una misma figura artística.

SITUACIONISMO → A mediados de la década de 1920, el grupo de artistas de la Internacional Situacionista introdujeron el concepto de «situación». El situacionismo significa construir situaciones temporales y transformarlas para obtener un mayor grado de intensidad pasional.

SURREALISMO → Movimiento artístico formado en la década de 1920 en torno al escritor André Breton y sus seguidores, cuyo principal interés era el automatismo o la suspensión del control consciente en la creación artística.

TÉCNICA DE FONDO AZUL → Procedimiento para extraer y superponer imágenes o pistas de video que permite trasladar personas u objetos filmados sobre un fondo de color azul a otro entorno.

TRASCENDENCIA → En filosofía y religión, la trascendencia es lo que se encuentra más allá de la percepción humana. Por lo tanto, en la extraordinaria experiencia de la trascendencia se sobrepasan los límites de la consciencia.

VANGUARDIA → Designación de corrientes artísticas que, como el cubismo, el dadaísmo o el constructivismo a comienzos del siglo XX, se enfrentaron a menudo con hostilidad al arte y la cultura tradicionales, y parecen adelantadas a su tiempo. También se aplica en sentido figurado a artistas y corrientes artísticas que desde la modernidad tratan de abrir nuevos caminos.

YOUNG BRITISH ARTISTS (YBA) → Grupo de jóvenes artistas británicos que, desde principios de la década de 1990, han causado sensación con su arte videográfico y arte objeto inspirado en la cultura pop.

Arian Beyne y Raimar Stange, completado por Philipp Kleinmichel.

Glossario

AMBIENTAZIONE → Un ambiente esistente o creato appositamente che circonda un'opera d'arte.

AMBIENTE → Spazio interno o esterno interamente strutturato dall'artista che integra l'osservatore in un'esperienza estetica.

ANIMAZIONE AL COMPUTER → Modello apparentemente tridimensionale, realizzato con un computer, che l'osservatore può percorrere o vedere da prospettive diverse; o ancora figure virtuali che si muovono sullo schermo.

ANIME → Cartone animato giapponese, le cui semplici figure e i cui intrecci elementari sono basati sui fumetti manga. Nel corso degli anni Novanta le anime e le loro stravaganti colonne sonore sono diventate famose anche fuori dal Giappone.

APPROPRIATION ART → Nell'appropriation art, oggetti, immagini e testi sono sradicati dal loro contesto culturale e trapiantati in un altro caricandosi in questo modo di nuovi significati.

ARTE CONCETTUALE → L'arte concettuale, nata negli anni Sessanta, privilegia la concezione dell'opera rispetto al prodotto finale. Spesso è presentata esclusivamente attraverso testi e note. L'esecuzione concreta dell'opera d'arte è considerata secondaria e può essere totalmente elusa.

ARTE DIGITALE → L'arte che utilizza i mezzi digitali quali computer o internet.

ARTE DOCUMENTARISTICA → Arte che si concentra sulla riproduzione più o meno oggettuale, non interpretativa della realtà sociale.

ARTE INTERATTIVA → Opere d'arte che prevedono la partecipazione diretta del pubblico, resa possibile dall'uso della tecnologia informatica.

ARTE MINIMALISTA → Tendenza artistica degli anni Sessanta che riporta la scultura e la pittura a chiare forme essenziali e lineari rapportandole con lo spazio e con l'osservatore.

ARTE MODERNA → Svolta culturale alla fine del XIX secolo caratterizzata da una rottura rispetto al passato e alla tradizione culturale a favore della creazione di una cultura e di una realtà completamente nuove. Dal punto di vista della storia dell'arte, inizia dal naturalismo e dall'impressionismo, e in senso più stretto definisce i movimenti avanguardisti della fine del XX secolo.

ARTE OGGETTIVA → L'espressione 'arte oggettiva' si riferisce a tutte le opere d'arte che contengono oggetti o materiali preesistenti, ovvero ne sono interamente composte (cfr. ready-made).

ARTE POVERA → Movimento artistico, nato in Italia negli anni Sessanta, i cui esponenti utilizzavano materiali 'umili' e principi di creazione semplici per ridurre le opere d'arte alla loro nuda essenzialità.

ASSEMBLAGE → Immagine tridimensionale realizzata con diversi materiali, il più delle volte di uso comune.

AVANGUARDIA → Definizione data ai movimenti artistici quali il cubismo, il dadaismo o il costruttivismo all'inizio del XX secolo, che erano spesso in contrasto con l'arte e la cultura tradizionali e sembravano precorrere i tempi. In senso lato, fin dall'era moderna applicata anche agli artisti e ai movimenti artistici che cercano di sperimentare nuove strade.

BAUHAUS → Accademia fondata nel 1919 da Walter Gropius a Weimar, nella quale si fondevano l'arte figurativa, il design, l'architettura e il teatro con l'obiettivo di plasmare secondo principi moderni tutti i campi della vita.

BLAXPLOITATION → Genere cinematografico nato negli Stati Uniti negli anni Settanta, che per la prima volta vedeva protagonisti attori principalmente di colore e utilizzava come colonna sonora musica funk e soul.

BLUESCREEN → Tecnica che serve per creare sfondi da immagini reali o da altre sorgenti. Consiste nel porre gli attori o gli oggetti davanti a uno sfondo blu che viene poi sostituito con un altro sfondo.

C-PRINT → Stampa a colori, per lo più di grande formato, ottenuta da negativo. È detta anche Cibachrome.

CADAVRE EXQUIS → Tecnica surrealista che consente a più persone di produrre un disegno o un breve testo facendo sì che una persona riprenda il contributo della precedente soltanto sulla base dell'ultima parola o dei punti finali dell'ultima linea.

CANDOMBLÉ → Religione animista afrobrasileña originaria dell'Africa occidentale, che attraverso riti sacrificali, danze e stati di trance produce uno scambio con divinità e spiriti.

COLLAGE → Opera d'arte costituita dalla giustapposizione di materiali o frammenti di materiali diversi, che non sono stati creati dall'artista.

COSTRUTTIVISMO → Movimento artistico nato all'inizio del XX secolo che, sulla scorta della tecnica moderna, mirava all'elaborazione di un linguaggio formale prevalentemente astratto e all'applicazione dell'arte moderna nella vita quotidiana.

CUBO BIANCO → L'espressione 'cubo bianco' indica lo spazio espositivo bianco e neutro che nell'epoca moderna si è sostituito alle vecchie forme di presentazione delle opere d'arte, che prevedevano, per esempio, la disposizione dei quadri uno accanto all'altro sullo sfondo di una carta da parati colorata. Il cubo bianco dovrebbe facilitare la percezione concentrata e indisturbata dell'opera d'arte.

CULTURA POP → L'espressione 'cultura pop' trae origine dalla circolazione di massa di beni appartenenti ad aree quali moda, musica, sport e cinema. Il mondo della cultura pop è entrato a far parte dell'arte negli anni Sessanta, grazie alla pop art.

CURATORE → Il curatore stabilisce il contenuto di una mostra e sceglie gli artisti che dovranno prendervi parte.

DADA → Movimento artistico d'avanguardia degli anni Venti i cui collage, performance e nonsense hanno messo in discussione l'insieme dei valori culturali del tempo.

DECOSTRUZIONE → Strumento interpretativo che analizza un'opera non come entità chiusa e unitaria ma come sistema aperto e stratificato, costituito da elementi formali e contenutistici diversi. Le funzioni e le contraddizioni di questi elementi sono esplorate ed esibite attraverso la decostruzione.

ECLETTISMO → Procedimento largamente diffuso nell'arte postmoderna, che consiste nell'uso cospicuo della citazione dell'opera e dello stile di altri artisti.

EMO → Genere musicale compreso all'interno del rock che ha origine dall'hardcore americano degli anni Ottanta, ma che si è poi evoluto verso uno stile introverso. Dalla musica deriva col tempo uno stile di moda caratterizzato da un aspetto incarnato pallido, capelli scuri, molti tatuaggi.

ENTROPIA → Concetto derivato dalla termodinamica che indica il grado di disordine di un sistema chiuso. Si raggiunge l'entropia totale nel momento in cui un sistema precipita nel caos. Per analogia, l'entropia indica il valore documentario di una notizia. Il termine ultimo in questo caso sarebbe un rumore di sottofondo privo di significato.

ESPRESSIONISMO → Corrente artistica impostasi all'attenzione nei primi anni Venti in Germania soprattutto nei campi della pittura e della poesia, ma anche nel teatro e nel cinema. Oggi, soprattutto in pittura, è sinonimo di una tecnica espressiva caratterizzata da forti contrasti, forme deformate e pennellate marcate.

FLUXUS → Corrente artistica radicalmente sperimentale che riunisce diverse forme tra cui l'happening, la poesia, la musica e l'arte figurativa. La fugacità dell'evento performativo prevale sull'auratica atmosfera dei musei.

FOLK ART → Estetica artigianale e folklorica, legata a particolari regioni – soprattutto aree rurali – o stili di vita, che non ha subito grandi evoluzioni stilistiche.

FUTURISMO → Fondato in Italia negli anni Dieci da un gruppo di scrittori e artisti, il movimento futurista ha determinato una reale rottura con il passato, promuovendo un'arte che rifletteva le caratteristiche della vita moderna: sincronismo, dinamismo e velocità.

HAPPENING → Azione artistica messa in scena di fronte a un pubblico che, il più delle volte, è coinvolto nell'avvenimento. S'impone come forma d'arte autonoma negli anni Sessanta, e in quanto tale la definizione fu coniata dall'artista americano Allan Kaprow.

HARD EDGE → Corrente pittorica nata dall'espressionismo astratto alla fine degli anni Cinquanta, caratterizzata dall'uso prevalente di forme geometriche colorate dai contorni ben definiti.

HIGH AND LOW CULTURE → Concetto che chiarisce i rapporti reciproci tra la cultura popolare (low art) e l'arte contemporanea a partire dall'arte moderna (high art).

IBRIDO → Multiforme, composito, difficile da classificare.

ICONA → Immagine o persona considerata oggetto di culto.

ICONOGRAFIA → Complesso di immagini e forme caratteristico di un determinato contesto culturale. Per esempio, l'iconografia della pubblicità, del western, dell'architettura postmoderna, ecc.

INSTALLAZIONE → Opera d'arte che utilizza lo spazio espositivo come elemento costitutivo.

INTERNET-MEME → Si definiscono con questo nome i fenomeni che si propagano attraverso internet e i social network, tra cui immagini, filmati o clip musicali, che possono essere elaborati, modificati e manipolati da più persone.

LAND ART → Corrente artistica nata alla fine degli anni Sessanta negli Stati Uniti che mette in discussione gli spazi espositivi tradizionali. Le sculture talvolta monumentali non vengono semplicemente collocate nel paesaggio, ma nascono dal paesaggio.

MAINSTREAM → Stile predominante che riflette il gusto della massa.

MANGA → Fumetto giapponese prodotto e venduto in grandi tirature come forma più diffusa di letteratura popolare.

MONTAGGIO → Composizione di materiali pittorici o sequenze in fotografie, film e video.

NARRAZIONE → Racconto nell'arte, nel cinema o nella letteratura.

OP ART → Corrente artistica degli anni Sessanta, i cui esponenti lavorano sugli effetti visivi prodotti attraverso l'accostamento di linee, superfici e colori. Questi artisti compongono motivi che mirano a produrre effetti ottici.

OTAKU → Interesse coltivato in maniera ossessiva nell'ambito dell'attuale cultura giapponese, ad esempio per star dei media, anime e manga.

PERFORMANCE → Opera artistica rappresentata di fronte a un pubblico sotto forma di evento semiteatrale. Le prime performance hanno avuto luogo negli anni Sessanta, nel contesto del movimento Fluxus, che cercava di ampliare il concetto di arte.

PITTURA A CAMPI DI COLORE → Corrente pittorica nata a New York a cavallo fra gli anni Quaranta e Cinquanta come derivazione dell'espressionismo astratto, caratterizzata da tele suddivise in grandi superfici dello stesso colore.

POP ART → Strategia artistica degli anni Sessanta che ha trasformato in arte l'iconografia cinematografica, musicale e commerciale.

POSTMODERNISMO → A differenza del modernismo, il postmodernismo parte dall'assunto che le grandi utopie sono irrealizzabili. Esso accetta l'idea di una realtà frammentata e di un'identità personale intesa come realtà instabile trasmessa da un'estrema varietà di fattori culturali. Il postmodernismo propone un irriverente, umoristico trattamento della propria identità e della società liberale.

POSTSTRUTTURALISMO → Nasce dallo strutturalismo come analisi sistematica dell'importanza dei segni. Diversamente dal solito, in questa tendenza domina l'idea che non vi siano regole fisse per i diversi sistemi di segni, ma soltanto significati transitori e costantemente mutevoli.

PRODUCTION STILL → Foto di scena di un film o di un attore durante le riprese, scattata sul set da un fotografo professionista e utilizzata per scopi documentari o pubblicitari.

READY-MADE → Un ready-made è un oggetto di uso quotidiano che l'artista considera come un'opera d'arte, esponendolo senza ulteriori alterazioni. L'idea deriva dall'artista francese Marcel Duchamp, che ha esposto a New York, nel 1913, i primi ready-made, tra i quali figuravano un comune orinatoio (*Fountain*) e un portabottiglie.

RIZOMA → Si riferisce originariamente, in botanica, agli intrecci delle radici; successivamente agli studi filosofici di Gilles Deleuze e Felix Guattari viene applicato anche ai fenomeni culturali per caratterizzarne gli intrecci complessi, vasti e spesso ambigui.

SAMPLING → Allestimento di materiale visivo o musicale preesistente che risponde alla finalità di giocare con le caratteristiche formali dei materiali utilizzati. Il *sampling*, le cui fonti sono il più delle volte poco chiare, non intende tanto richiamare una serie di materiali, quanto riformularli.

SEMANTICA → Studio del significato dei segni linguistici, ad esempio delle parole.

SIMBOLISMO → Corrente artistica che si afferma in letteratura e nelle arti figurative alla fine del XIX secolo, caratterizzata dalla rappresentazione eccessivamente simbolica o mitologica di idee e concetti.

SINESTESIA → Definisce nell'arte la percezione simultanea di differenti esperienze sensoriali in una forma artistica.

SITUAZIONISMO → Verso la metà del XX secolo il gruppo di artisti noto come Internazionale Situazionista ha introdotto nell'arte il concetto di 'situazione'. I rappresentanti di questo gruppo ricostruivano temporaneamente determinate situazioni e le trasformavano producendo un alto grado di intensità emozionale.

STEREOTIPO → Immagine collettiva, standardizzata e comunemente accettata.

STRUTTURALISMO → Lo strutturalismo esamina in modo sistematico il significato dei segni. Il suo intento è l'analisi delle regole che strutturano i diversi sistemi semantici. I linguaggi e le connessioni culturali sono considerati e interpretati dallo strutturalismo come sistemi di segni.

SURREALISMO → Movimento artistico nato negli anni Venti intorno allo scrittore André Breton e ai suoi seguaci, il cui interesse principale era l'automatismo, ovvero la sospensione del controllo cosciente nella creazione artistica.

TRASCENDENZA → Nella filosofia e nella religione, si intende ciò che si trova al di là delle percezioni umane. Nella straordinaria esperienza della trascendenza, allora, l'uomo può superare i confini della propria coscienza.

REALTÀ VIRTUALE → Un mondo artificiale creato al computer.

YOUNG BRITISH ARTISTS (YBA) → Gruppo di giovani artisti inglesi che, a partire dall'inizio degli anni Novanta, hanno fatto parlare di sé con le loro opere e i loro video ispirati alla cultura pop.

Arian Beyne e Reimar Stange, aggiornato da Philipp Kleinmichel.

Glossário

AMBIENTE → Espaço interior ou exterior totalmente formado pelo artista e que integra o espetador na experiência estética.

ANIMAÇÃO COMPUTADORIZADA → Modelos aparentemente tridimensionais produzidos por computador, que podem ser «percorridos» pelo espetador ou vistos de diferentes perspetivas pelo utilizador; figuras virtuais que se movem num ecrã.

ANIME → Desenhos animados japoneses em que o grafismo simples das figuras e a ação sóbria se baseiam nos Manga, as bandas desenhadas japonesas. Nos anos 90, estes filmes e as suas bandas sonoras muito elaboradas tornaram-se famosos fora do Japão.

APPROPRIATION ART → Na Appropriation Art, objetos, imagens e textos são retirados do seu contexto cultural e colocados sem alteração num novo contexto, onde tomam então um novo significado.

ARTE CONCEPTUAL → A arte conceptual surgiu nos anos 60. Dá a primazia à ideia básica do conteúdo da obra. Esta é frequentemente revelada apenas pela linguagem através de textos ou notas. A realização concreta da obra é considerada secundária e pode estar totalmente ausente.

ARTE DIGITAL → Arte que trabalha com meios digitais, como computador ou Internet.

ARTE DO OBJETO → Todas as obras de arte que contêm materiais já existentes ou que são totalmente compostos por eles (Cf. ready-made).

ARTE DOCUMENTAL → Arte que se concentra numa reprodução mais ou menos factual e não interpretativa da realidade social.

ARTE INTERATIVA → Arte que prevê uma intervenção direta do espetador na obra. Normalmente esta participação torna-se possível por meio de técnicas informáticas.

ARTE POVERA → Movimento artístico nascido em Itália nos anos 60. Os artistas utilizavam materiais «pobres», e os mais simples princípios do design para reduzir as obras de arte às suas qualidades intrínsecas.

ASSEMBLAGE → Imagem em três dimensões feita de diferentes materiais, normalmente provenientes da vida corrente. Ao mesmo tempo distantes e acessíveis. Fascinam pela sua incomparável singularidade.

BAUHAUS → Escola Superior de Artes fundada em 1919 por Walter Gropius em Weimar, na qual as disciplinas individuais das artes plásticas, do design, da arquitetura e do teatro eram combinadas com o objetivo de transformar todas as áreas da vida de acordo com princípios modernos.

BLAXPLOITATION → Género cinematográfico estado-unidense dos anos 70, no qual representavam, pela primeira vez, sobretudo atoras de cor e no qual era utilizada música funk e soul como banda sonora.

C-PRINT → Impressão de papel a cores (colour-print) geralmente de grande dimensão a partir de um negativo, também designado de cibachrome.

CADÁVER ESQUISITO → Trata-se de um jogo desenvolvido no Surrealismo, no qual várias pessoas criam um desenho ou um texto breve, embora cada pessoa tenha de dar continuidade à contribuição do seu antecessor apenas com base na última palavra ou nos pontos finais das linhas.

CANDOMBLÉ → É uma religião anímica afro-brasileira originária da África Ocidental, na qual se visa um intercâmbio com os deuses ou os espíritos através de rituais de sacrifício, dança e transe.

COLAGEM → Obra de arte feita de objetos ou partes de objetos que não são criações do artista.

COLOUR FIELD PAINTING → Movimento na pintura que, entre os anos 40 e 50, surgiu do Expressionismo Abstrato em Nova Iorque, no qual a tela era subdividida em campos de cor homogêneos em superfícies de grande dimensão.

CONSTRUTIVISMO → Corrente artística do início do século XX que criou uma linguagem formal frequentemente abstrata e que visava a aplicação da arte na vida quotidiana.

CULTURA POP → A cultura pop encontra a sua expressão na circulação em massa de produtos provenientes da moda, da música, do desporto e do cinema. O mundo da cultura pop entrou na arte no início dos anos 60, através da Pop Art.

CURADOR → O curador de uma exposição decide o conteúdo de uma exibição e seleciona os artistas participantes.

DADA → Movimento artístico revolucionário dos anos 20 do século XX cujas colagens, performances e leituras públicas de poesia non-sense puseram em questão todos os valores culturais existentes.

DECONSTRUÇÃO → Modo de interpretação que vê a obra não como uma entidade acabada, mas como um conjunto dos mais diversos elementos em forma e conteúdo. Estes elementos, as suas funções e contradições são revelados pela desconstrução.

ECLETISMO → Processo corrente no Pós-Modernismo caracterizado pela citação generosa de estilos históricos e de trabalhos de outros artistas.

EMO → Orientação de estilo de rock com origem no hardcore americano dos anos 80, que se desenvolveu no sentido de uma emocionalidade introvertida. Enquanto género de moda (pele pálida, cabelos escuros, muitas tatuagens) tornou-se, entretanto, independente da música.

ENTROPIA → Conceito retirado da termodinâmica, onde designa o estado de desordem nos sistemas fechados. A entropia total seria assim alcançada quando um sistema se desfaz em caos. Por analogia, a entropia indica o valor informativo das notícias. A entropia total seria alcançada por um ruído de fundo vazio de sentido.

ESTEREÓTIPO → Ideia normalizada que é aceite pela maior parte das pessoas.

ESTRUTURALISMO → O Estruturalismo estuda sistematicamente o significado dos signos. O objetivo do Estruturalismo é explorar as leis que regem os diferentes sistemas de signos. As línguas, mas também os contextos sociais são vistos e interpretados pelo Estruturalismo como sistemas de signos.

EXPRESSIONISMO → Tendência artística que surgiu na Alemanha no início do século XX, especialmente na pintura e na poesia, mas também no teatro e no cinema. Atualmente, é, sobretudo na pintura, um termo de estilo para meios de expressão típicos do género, como fortes contrastes, formas distorcidas e direção de pincelada gestual.

FLUXUS → Movimento artístico experimental e radical que reúne diferentes formas de arte, incluindo happenings, poesia, música e as artes plásticas, cuja natureza efêmera substitui contexto museológico instituído.

FOLK ART → Estética artesanal e folclórica ligada a determinadas regiões – especialmente zonas rurais – ou profissões, que permanece relativamente afastada das alterações de estilo.

FUTURISMO → Fundado em Itália por volta de 1910 por um grupo de escritores e artistas, o movimento futurista fez uma rutura radical com o passado. Promoveu um tipo de arte que refletia a vida na idade moderna, caracterizada por simultaneidade, dinâmica e velocidade.

HAPPENING → Ação artística realizada em frente de um público que normalmente é envolvido no que acontece. O happening surgiu enquanto forma artística independente nos anos 60, apesar de a designação ter sido cunhada pelo artista estado-unidense Allan Kaprow.

HÍBRIDO → Multiforme, misto, que não pode ser classificado claramente.

HIGH AND LOW CULTURE → Complexo temático, que clarifica as relações mútuas entre a cultura popular (Low Art) e a arte contemporânea desde o Modernismo (High Art).

ÍCONE → Imagem ou pessoa venerada por um culto.

ICONOGRAFIA → Linguagem das imagens ou formas que é típica de um contexto cultural determinado; por exemplo, a iconografia da publicidade, do western, da arquitetura pós-moderna, etc.

INSTALAÇÃO → Obra de arte que integra o espaço de exposições como uma componente estética.

LAND ART → Estilo artístico que surgiu nos EUA no final dos anos 60 e que se opõe à exploração usual da arte e das exposições. As esculturas parcialmente monumentais não são aqui simplesmente colocadas na paisagem, mas emergem da mesma.

MAINSTREAM (CORRENTE DOMINANTE) → Tendência estilística predominante que reflete o gosto do público em geral.

MANGA → Banda desenhada japonesa que, enquanto literatura popular preferida do país, é produzida e consumida em grandes quantidades.

MEME DE INTERNET → Fenómenos, como imagens, vídeos, cliques musicais, trabalhos, alterados e transformados por várias pessoas, que circulam na Internet e dentro de redes sociais.

MINIMAL ART (MINIMALISMO) → Corrente artística dos anos 60, que reduz as esculturas e os quadros a formas geométricas claramente definidas e que os coloca numa relação concreta com o espaço e o espetador.

MODERNISMO → Rutura cultural que ocorre a partir do século XIX, na qual se renuncia ao passado e à tradição culturais a favor de uma cultura e realidade de vida criadas completamente de novo. Ao nível da história de arte, inicia-se com o Naturalismo e o Impressionismo, designando depois, num sentido mais estrito, o movimento vanguardista do início do século XX.

MONTAGEM → Arranjo de elementos visuais de sequências de imagens na fotografia, no cinema e no vídeo.

NARRAÇÃO → Contar uma história na arte, no cinema e na literatura.

OP ART → Tipo de Arte Abstrata dos anos 60, que jogava com efeitos óticos.

OTAKU → Interesse de fãs obsessivamente cultivado dentro da cultura contemporânea japonesa, como, por exemplo, o interesse por estrelas mediáticas ou filmes de anime e banda desenhada Manga.

PERFORMANCE → Trabalho artístico apresentado ao público como uma (quase teatral) ação. As primeiras performances realizaram-se nos anos 60 no contexto do movimento Fluxus, que visava alargar o conceito de arte.

PINTURA HARD-EDGE → Tendência na pintura que surge no final dos anos 50 a partir do Expressionismo Abstrato e na qual geralmente se juntam superfícies de cor geométricas de contornos marcados.

POP ART → Estratégia artística dos anos 60 que transformou a iconografia popular do cinema, da música e do comércio em arte.

PÓS-ESTRUTURALISMO → Baseia-se no Estruturalismo enquanto análise sistemática do significado dos símbolos. Distingue-se daquele movimento, na medida em que aqui impera a noção de que não existem regras fixas para os diferentes sistemas de símbolos, mas sim apenas significados flutuantes e em alteração constante.

PÓS-MODERNISMO → Ao contrário do Modernismo, o Pós-Modernismo parte do princípio da impossibilidade das grandes utopias. Aceita que a realidade é fragmentária e que a identidade pessoal é um valor instável transmitido por variados fatores culturais. O Pós-Modernismo advoga um tratamento irónico e lúdico da identidade pessoal e uma sociedade liberal.

PRODUCTION STILL (FOTOGRAFIA DE CENA) → Fotografia de uma cena de um filme ou de um ator num filme, tirada durante a rotação por um fotógrafo profissional para fins publicitários ou documentais.

READY-MADE → Objeto de uso diário declarado obra de arte pelo artista e exposto como tal sem alterações notórias. A ideia remonta ao artista francês Marcel Duchamp, que apresentou os primeiros ready-mades em Nova Iorque em 1913 – um vulgar urinol (*Fountain*) ou um secador de garrafas.

REALIDADE VIRTUAL → Mundo artificial criado por computador.

RIZOMA → Designa originalmente o emaranhado de raízes na Botânica, mas é também aplicado, desde as análises filosóficas de Gilles Deleuze e Felix Guattari, aos fenómenos culturais, de modo a caracterizar as suas interdependências complexas, abrangentes e frequentemente ambíguas.

SAMPLING → Combinação de materiais visuais ou sonoros existentes, com a intenção de jogar com as características formais dos materiais. Ao contrário da citação a partir do material, cujas fontes são frequentemente pouco claras, o sampling visa formulações novas.

SEMÂNTICA → Estudo do significado dos signos linguísticos, ou seja, do significado das palavras.

SETTING → Ambiente existente ou especialmente criado que rodeia uma obra de arte.

SIMBOLISMO → Corrente artística na literatura e nas artes plásticas de finais do século XIX, na qual as ideias e as concepções são excessivamente representadas, de modo simbólico ou mitológico.

SINESTESIA → Na arte, designa a percepção simultânea de várias experiências sensoriais estéticas numa forma artística.

SITUACIONISMO → Os situacionistas internacionais são um grupo de artistas que introduziram o conceito de «situação» na arte em meados do século XX. Segundo os seus praticantes, o situacionismo significa construção de situações temporárias e transformação delas para produzir um nível mais elevado de intensidade apaixonada.

SURREALISMO → Movimento artístico formado nos anos 20 em torno do escritor André Breton e seus seguidores, cujo principal interesse era o Automatismo, ou a suspensão do controlo consciente na criação artística.

TÉCNICA BLUESCREEN → Processo de libertação da imagem e sobreposição de várias imagens ou trilhas de vídeo. Esta técnica permite transpor pessoas ou objetos filmados perante um fundo azul para outro ambiente.

TRANSCENDÊNCIA → Em filosofia e religião, a Transcendência é aquilo que está para lá da percepção humana normal. Na extraordinária experiência da Transcendência, os limites da consciência são portanto ultrapassados.

VANGUARDA → Designação de estilos artísticos, como o Cubismo, o Dadaísmo ou o Construtivismo do início do século XX, que se opunham, muitas vezes de forma hostil, à arte e à cultura tradicionais, e que estavam à frente do seu tempo. Também utilizada num sentido metafórico, caracterizando artistas e tendências artísticas desde o Modernismo, que procuravam percorrer novos caminhos.

WHITE CUBE → Termo que designa a sala de exposição branca, neutra, que na arte moderna substituiu formas mais antigas de apresentação, por exemplo, a apresentação densa de quadros pendurados sobre papéis de parede estampedos. O white cube propõe uma percepção concentrada e não perturbada da obra de arte.

YOUNG BRITISH ARTISTS (YBA) → Grupo de jovens artistas ingleses que, desde o princípio dos anos 90, deu que falar com a sua arte do objeto e da arte vídeo inspirados na Pop Art.

Arian Beyne e Raimar Stange, complementado por Philipp Kleinmichel.

Notas biográficas de los autores — Note biografiche sugli autori — Notas biográficas sobre os autores

JOHN BEESON (J. B.)

Reside en Berlín y escribe regularmente para *Artforum*, *Spike Art Quarterly* y *Texte zur Kunst*.
Vive a Berlino e collabora regolarmente con le riviste *Artforum*, *Spike Art Quarterly* e *Texte zur Kunst*.
Vive em Berlim e colabora regularmente com as revistas *Artforum*, *Spike Art Quarterly* e *Texte zur Kunst*.

ANGELIQUE CAMPENS (A. C.)

Investigadora, escritora y conservadora de arte radicada en Bruselas. Escribe regularmente para *Domus* y recientemente ha publicado la monografía *Juliaan Lampens*. Imparte clases en la Escuela de Bellas Artes KASK de Gante.
Ricercatrice, autrice e curatrice; vive a Bruxelles. Collabora regolarmente con *Domus* e ha recentemente pubblicato la monografia *Juliaan Lampens*. Insegna all'Istituto d'Arte KASK di Gand.
Investigadora, escritora e curadora residente em Bruxelas. É uma colaboradora regular da *Domus* e publicou recentemente a monografia *Juliaan Lampens*. Leciona na Escola de Belas Artes KASK em Gante.

COLIN CHINNERY (QIN SIYUAN)

Artista y conservador residente en Pekín. Director fundador del UCCA de Pekín, actualmente trabaja en la creación de una institución de arte contemporáneo en Wuhan, llamada Wuhan Art Terminus (W.H.A.T.). También es director del Multitude Art Prize y la Discourse Series, un premio y una conferencia de arte para toda Asia.
Artista e curatore; vive a Pechino. Direttore e fondatore del centro artistico UCCA di Pechino, è attualmente impegnato nella costruzione di un ente di arte contemporanea a Wuhan chiamato Wuhan Art Terminus (W.H.A.T.). È direttore del Multitude Art Prize e di Discourse Series, un premio artistico panasiatico, che prevede anche una conferenza.
Artista e curador residente em Pequim. É diretor fundador do UCCA em Pequim e atualmente está a criar uma instituição de arte contemporânea em Wuhan designada Wuhan Art Terminus (W.H.A.T.). Também é diretor do Multitude Art Prize e da Discourse Series, prémio e conferência pan-asiáticos.

ERICA COOKE (E. C.)

Conservadora de arte y escritora independiente radicada en la ciudad de Nueva York. Ha trabajado para varios museos, entre ellos el MoMA, el Whitney Museum y la Fondazione Sandretto. Escribe para publicaciones como *The Art Newspaper*, *Dossier Journal*, *Flash Art* y *Frieze* (que le otorgó el Writer's Prize en 2010) y está preparando el doctorado en historia del arte.
Curatrice e autrice indipendente di New York. Ha collaborato per diversi musei, inclusi il MoMA, il Whitney Museum e la Fondazione Sandretto, e per diverse testate tra cui *The Art Newspaper*, *Dossier Journal*, *Flash Art* e *Frieze* (che le ha assegnato il Writer's Prize nel 2010). È in attesa del dottorato per la storia dell'arte.
Curadora e escritora independente residente na cidade de Nova Iorque. Trabalhou para vários museus, incluindo o MoMA, o Whitney Museum e a Fondazione Sandretto, escreveu para publicações, tais como *The Art Newspaper*, *Dossier Journal*, *Flash Art* e *Frieze* (que lhe atribuiu o seu Writer's Prize em 2010) e está a preparar um doutoramento em História da Arte.

LUTZ EITEL (L. E.)

Escritor y editor residente en Leipzig. Entre sus publicaciones recientes cabe citar *Rudolf Reiber: German Skies* y *Tim Eitel: The Placeholders*, además de reseñas para *Arte moderno* de TASCHEN. Asimismo, escribe en tonotfallasleep.blogspot.com.
Autore e curatore di Lipsia. Tra le pubblicazioni più recenti da ricordare *Rudolf Reiber: German Skies* e *Tim Eitel: The Placeholders*, cui sono da aggiungersi i contributi a *Arte moderna* per TASCHEN. Pubblica anche su tonotfallasleep.blogspot.com.
Escritor e editor residente em Leipzig. As recentes publicações incluem *Rudolf Reiber: German Skies* e *Tim Eitel: The Placeholders*, assim como contributos para a edição *Arte Moderna* para a TASCHEN. Também escreve no blogue tonotfallasleep.blogspot.com.

DIETMAR ELGER (D. E.)

Historiador del arte y conservador, además de director del archivo Gerhard Richter de las Staatliche Kunstsammlungen de Dresde. Autor de numerosas publicaciones, entre ellas la biografía *Gerhard Richter: A Life in Painting* y los volúmenes *Expresionismo*, *Dadaísmo* y *Arte abstracto* para TASCHEN.

Historico dell'arte, curatore e direttore dell'archivio Gerhard Richter della Staatliche Kunstsammlungen di Dresda. Ha pubblicato, tra gli altri, la biografia *Gerhard Richter: A Life in Painting*, e i volumi *Expressionism*, *Dadaism* e *Abstract Art* per TASCHEN. Historiador da arte e curador, assim como diretor do arquivo Gerhard Richter das Staatliche Kunstsammlungen de Dresden. Conta com numerosas publicações, incluindo a biografia intitulada *Gerhard Richter: A Life in Painting* e os volumes *Expressionism*, *Dadaism* e *Abstract Art* para a TASCHEN.

MAMI KATAOKA

Conservadora jefa del Mori Art Museum de Tokio desde 2003, donde amparó exposiciones de Ai Weiwei, Lee Bul y muchos otros. Codirectora artística de la Bienal de Gwangju 2012 y conservadora invitada de exposiciones en todo el mundo. También escribe y da conferencias sobre arte contemporáneo en Asia.

Curatrice principale del Mori Art Museum di Tokyo dal 2003, e in questo ruolo ha organizzato, tra le altre, le mostre di Ai Weiwei e Lee Bul. Co-direttrice artistica per la Gwangju Biennale 2012 e curatrice ospite di varie mostre in tutto il mondo. È autrice di articoli sull'arte contemporanea, argomento su cui tiene anche conferenze in Asia.

Curadora-chefe do Mori Art Museum em Tóquio desde 2003, onde foi curadora das exposições de Ai Weiwei, Lee Bul e muitos outros. Diretora Artística Adjunta na Bienal de Gwangju 2012 e curadora convidada para exposições mundiais. Também escreve e dá aulas sobre arte contemporânea na Ásia.

RUBA KATRIB (R. K.)

Conservadora del SculptureCenter de Long Island City, Nueva York. Sus escritos se han publicado en numerosas revistas, como *Artforum*, *ArtPapers* y *Mousse Magazine*.

Curatrice presso il SculptureCenter di Long Island City, New York. Ha collaborato a varie pubblicazioni quali *Artforum*, *ArtPapers* e *Mousse Magazine*.

Curadora no SculptureCenter em Long Island City, Nova Iorque. Os seus textos têm surgido em várias publicações, tais como *Artforum*, *ArtPapers* e *Mousse Magazine*.

SUNJUNG KIM

Conservadora y escritora radicada en Seúl. Ha trabajado de conservadora jefa del Artsonje Center y organizó el pabellón coreano de la Bienal de Venecia en 2005. Hoy también imparte clases sobre conservación de arte en la Korea National University of Arts, de Seúl.

Curatrice e autrice di Seoul. È stata curatrice responsabile dell'Artsonje Center, e ha curato il padiglione coreano alla Biennale di Venezia del 2005. Attualmente è docente di studi curatoriali presso la Korea National University of Arts di Seoul.

Curadora e escritora residente em Seul. Trabalhou como curadora-chefe para o Artsonje Center e foi curadora do Pavilhão Coreano na Bienal de Veneza em 2005. Atualmente, também é professora de estudos de curadoria na Korea National University of Arts da Coreia em Seul.

DOMINIKUS MÜLLER (D. M.)

Autor y editor independiente de *frieze* d/e, residente en Berlín. Sus artículos se han publicado en *Artforum International*, *frieze* y *frieze* d/e, *Spex*, *Texte zur Kunst*, *Die Zeit* y muchas otras.

Autore e curatore indipendente di *frieze* d/e; vive a Berlino. I suoi articoli sono stati pubblicati, tra gli altri, su *Artforum International*, *frieze* e *frieze* d/e, *Spex*, *Texte zur Kunst*, *Die Zeit*, ecc.

Autor e editor independente da *frieze* d/e residente em Berlim. Os seus textos foram publicados na *Artforum International*, *frieze* e *frieze* d/e, *Spex*, *Texte zur Kunst*, *Die Zeit* e muitas outras.

KITO NEDO (K. N.)

Autor y periodista independiente radicado en Berlín. Publica regularmente artículos en *Süddeutsche Zeitung*, *Art – Das Kunstmagazin*, *frieze* d/e, *artforum.com* y *Leap – The International Art Magazine of Contemporary China*.

Autore e giornalista indipendente di Berlino. Collabora regolarmente con *Süddeutsche Zeitung*, *Art – Das Kunstmagazin*, *frieze* d/e, *artforum.com* e con *Leap – The International Art Magazine of Contemporary China*.

Autor e jornalista independente residente em Berlim. Colabora regularmente com *Süddeutsche Zeitung*, *Art – Das Kunstmagazin*, *frieze* d/e, *artforum.com* e *Leap – The International Art Magazine of Contemporary China*.

GRAHAM SANFORD (G. S.)

Se graduó en historia del arte en la School of Art Institute of Chicago. Actualmente reside y trabaja en Atlanta como escritor y editor independiente; anteriormente había escrito para una serie de publicaciones culturales como crítico de música y de arte. Laureato in Storia dell'Arte presso la School of the Art Institute di Chicago. Attualmente vive e lavora ad Atlanta come autore e curatore indipendente; ha collaborato in passato con varie riviste culturali come critico musicale e d'arte. Obteve a licenciatura em História da Arte na School of the Art Institute of Chicago. Atualmente vive em Atlanta e trabalha como escritor e editor independente; colaborou anteriormente em várias publicações culturais como crítico de música e arte.

JULIA GWENDOLYN SCHNEIDER (J. G. S.)

Autora y crítica de arte independiente residente en Berlín. Escribe principalmente para *springerin*, *Camera Austria* y *taz – die tageszeitung*, además de publicar ensayos para catálogos de exposiciones. Autrice e critica d'arte indipendente; vive a Berlino. Scrive principalmente per *springerin*, *Camera Austria* e *taz – die tageszeitung*, ed è anche autrice di saggi per cataloghi di mostre. Autora e crítica de arte independente residente em Berlim. Escreve principalmente para a *springerin*, a *Camera Austria* e *taz – die tageszeitung*, assim como ensaios para catálogos de exposições.

KAREN SMITH (K. S.)

Historiadora del arte, conservadora y autora de numerosas monografías sobre artistas y libros sobre el arte contemporáneo chino, como por ejemplo *As Seen: Notable Artworks by Chinese Artists* (vol. 1, 2012; vol. 2, 2013) y *Nine Lives: The Birth of Avant-Garde Art in New China* (2008). Reside en Pekín. Storica dell'arte, curatrice e autrice di numerose monografie e libri sull'arte contemporanea in Cina. Si ricordano *As Seen: Notable Artworks by Chinese Artists* (vol. 1, 2012; vol. 2, 2013) e *Nine Lives: The Birth of Avant-Garde Art in New China* (2008). Risiede tuttora a Pechino. Historiadora de arte, curadora e autora de numerosas monografias de artistas e livros sobre a cena artística contemporânea chinesa, incluindo *As Seen: Notable Artworks by Chinese Artists* (vol. 1, 2012; vol. 2, 2013) e *Nine Lives: The Birth of Avant-Garde Art in New China* (2008). Continua a viver em Pequim.

JOHN C. WELCHMAN (J. C. W.)

Se dedica a la historia del arte moderno y contemporáneo, y a la teoría crítica. Es autor y editor de numerosos libros y series, incluidos los escritos de Mike Kelley. Sus ensayos más recientes figuran en sendos catálogos dedicados a John Baldessari, Cosima von Bonin, Richard Jackson, Mike Kelley, Joseph Kosuth, René Magritte y Jim Shaw. Si occupa di storia dell'arte contemporanea e di teoria critica. È autore o curatore di numerosi libri e serie tra cui gli scritti di Mike Kelley. Tra le collaborazioni più recenti, i saggi per i cataloghi su John Baldessari, Cosima von Bonin, Richard Jackson, Mike Kelley, Joseph Kosuth, René Magritte e Jim Shaw. Trabalha em história da arte moderna e contemporânea e teoria crítica. É também autor ou editor de numerosos livros e séries, incluindo os escritos sobre Mike Kelley. Os seus ensaios para catálogos mais recentes são sobre John Baldessari, Cosima von Bonin, Richard Jackson, Mike Kelley, Joseph Kosuth, René Magritte e Jim Shaw.

KATRIN WITTEVEN (K. W.)

Reside en Berlín y trabaja como autora y crítica de arte independiente; escribe para periódicos, catálogos de exposición y revistas de arte. Vive a Berlino, dove lavora come autrice e critica d'arte indipendente per quotidiani, cataloghi di mostre e riviste specializzate. Vive em Berlim e trabalha como autora e crítica de arte independente para jornais, catálogos para exposições e revistas.

GRAHAM SANFORD (G. S.)

Se graduó en historia del arte en la School of Art Institute of Chicago. Actualmente reside y trabaja en Atlanta como escritor y editor independiente; anteriormente había escrito para una serie de publicaciones culturales como crítico de música y de arte. Laureato in Storia dell'Arte presso la School of the Art Institute di Chicago. Attualmente vive e lavora ad Atlanta come autore e curatore indipendente; ha collaborato in passato con varie riviste culturali come critico musicale e d'arte. Obteve a licenciatura em História da Arte na School of the Art Institute of Chicago. Atualmente vive em Atlanta e trabalha como escritor e editor independente; colaborou anteriormente em várias publicações culturais como crítico de música e arte.

JULIA GWENDOLYN SCHNEIDER (J. G. S.)

Autora y crítica de arte independiente residente en Berlín. Escribe principalmente para *springerin*, *Camera Austria* y *taz – die tageszeitung*, además de publicar ensayos para catálogos de exposiciones. Autrice e critica d'arte indipendente; vive a Berlino. Scrive principalmente per *springerin*, *Camera Austria* e *taz – die tageszeitung*, ed è anche autrice di saggi per cataloghi di mostre. Autora e crítica de arte independente residente em Berlim. Escreve principalmente para a *springerin*, a *Camera Austria* e *taz – die tageszeitung*, assim como ensaios para catálogos de exposições.

KAREN SMITH (K. S.)

Historiadora del arte, conservadora y autora de numerosas monografías sobre artistas y libros sobre el arte contemporáneo chino, como por ejemplo *As Seen: Notable Artworks by Chinese Artists* (vol. 1, 2012; vol. 2, 2013) y *Nine Lives: The Birth of Avant-Garde Art in New China* (2008). Reside en Pekín. Storica dell'arte, curatrice e autrice di numerose monografie e libri sull'arte contemporanea in Cina. Si ricordano *As Seen: Notable Artworks by Chinese Artists* (vol. 1, 2012; vol. 2, 2013) e *Nine Lives: The Birth of Avant-Garde Art in New China* (2008). Risiede tuttora a Pechino. Historiadora de arte, curadora e autora de numerosas monografias de artistas e livros sobre a cena artística contemporânea chinesa, incluindo *As Seen: Notable Artworks by Chinese Artists* (vol. 1, 2012; vol. 2, 2013) e *Nine Lives: The Birth of Avant-Garde Art in New China* (2008). Continua a viver em Pequim.

JOHN C. WELCHMAN (J. C. W.)

Se dedica a la historia del arte moderno y contemporáneo, y a la teoría crítica. Es autor y editor de numerosos libros y series, incluidos los escritos de Mike Kelley. Sus ensayos más recientes figuran en sendos catálogos dedicados a John Baldessari, Cosima von Bonin, Richard Jackson, Mike Kelley, Joseph Kosuth, René Magritte y Jim Shaw. Si occupa di storia dell'arte contemporanea e di teoria critica. È autore o curatore di numerosi libri e serie tra cui gli scritti di Mike Kelley. Tra le collaborazioni più recenti, i saggi per i cataloghi su John Baldessari, Cosima von Bonin, Richard Jackson, Mike Kelley, Joseph Kosuth, René Magritte e Jim Shaw. Trabalha em história da arte moderna e contemporânea e teoria crítica. É também autor ou editor de numerosos livros e séries, incluindo os escritos sobre Mike Kelley. Os seus ensaios para catálogos mais recentes são sobre John Baldessari, Cosima von Bonin, Richard Jackson, Mike Kelley, Joseph Kosuth, René Magritte e Jim Shaw.

KATRIN WITTNEVEN (K. W.)

Reside en Berlín y trabaja como autora y crítica de arte independiente; escribe para periódicos, catálogos de exposición y revistas de arte. Vive a Berlino, dove lavora come autrice e critica d'arte indipendente per quotidiani, cataloghi di mostre e riviste specializzate. Vive em Berlim e trabalha como autora e crítica de arte independente para jornais, catálogos para exposições e revistas.

Créditos Fotográficos — Crediti Fotografici

Agradecemos a todas las personas, galerías e instituciones que nos han facilitado fotografías e información para elaborar ART NOW 4.

Desideriamo ringraziare tutte le persone, le gallerie e gli istituti che hanno messo a nostra disposizione fotografie e informazioni per ART NOW 4.

Gostaríamos de agradecer a todos os indivíduos, galerias e instituições que puseram à nossa disposição fotografias e informações para o ART NOW 4.

Abdessemed, Adel → © Adel Abdessemed / VG Bild-Kunst, Bonn 2013 1–4 Courtesy the artist and David Zwirner, New York/London **Al Weiwei** → © Al Weiwei 1–4 Courtesy the artist / Photo 1 Galleria Continua / Photo 2 Al Weiwei / Photo 3 Haus der Kunst, Munich / Photo 4 © Tate, London 2013 pages 10/11 Courtesy the artist / Photo AW Asia **Aitken, Doug** → © Doug Aitken 1–2 Courtesy Deste Foundation for Contemporary Art, Athens; Hellenic Festival, Athens; Burger Collection; 303 Gallery, New York; Galerie Eva Presenhuber, Zurich / Photos Brian Doyle 3–7 Courtesy the artist; 303 Gallery, New York; Regen Projects, Los Angeles; Galerie Eva Presenhuber, Zurich; Victoria Miro, London **Allora & Calzadilla** → © Allora & Calzadilla 1, 3–4 Courtesy the artists; Indianapolis Museum of Art, Indianapolis; Gladstone Gallery, New York/Brussels / Photo Andrew Bordwin 2 Courtesy the artists and Gladstone Gallery, New York/Brussels **Almond, Darren** → © Darren Almond 1, 4–5 Courtesy the artist and Jay Jopling, White Cube, London 2–3 Courtesy the artist 6 Courtesy the artist and Galerie Max Hetzler, Berlin **Altmejd, David** → © David Altmejd 1, 4 Courtesy Andrea Rosen Gallery, New York / Photo 1 Jessica Eckert 2–3 Courtesy Stuart Shave/Modern Art, London; Andrea Rosen Gallery, New York **Allys, Francis** → © Francis Allys 1, 4–5 Courtesy the artist and Galerie Peter Kilchmann, Zurich 2–3 Courtesy the artist Portrait Roberto Rubacalva **Arcangel, Cory** → © Cory Arcangel 1–3 Courtesy the artist and Lisson Gallery, London / Photo 2 Sheldon Collins / Photo 3 Elliot Wyman Portrait Bennett Williamson **Auerbach, Tauba** → © Tauba Auerbach 1 Courtesy Paula Cooper Gallery, New York 2–4 Courtesy Paula Cooper Gallery, New York; Standard (Oslo) / Photos Vegard Kleven Portrait Sarah Trigg **Baldessari, John** → © John Baldessari 1 Courtesy the artist and Marian Goodman Gallery, New York/Paris / Photo Marc Domage 2 Courtesy Kunstmuseen Krefeld 3 © Tate Modern, London 4 Courtesy the artist and Fondazione Prada, Milan / Photo Roberto Marossi Portrait Hedi Slimane **Barney, Matthew** → © Matthew Barney 1–4 Courtesy Gladstone Gallery, New York/Brussels / Photos 1, 4 Hugo Glendinning / Photos 2–3 David Regen Portrait Hugo Glendinning **Baselitz, Georg** → © Georg Baselitz 1, 3 Courtesy the artist / Photos Jochen Littkemann 2 Courtesy Gagolian Gallery, New York / Photo Robert McKeever Portrait © Martin Müller **Black, Karla** → © Karla Black 1, 3 Courtesy Gisela Capitain, Cologne / Photo 1 Nick Ash / Photo 3 Gautier Deblonde 2 Courtesy Capitain Petzel, Berlin / Photo Nick Ash 4 Courtesy BALTIC Centre for Contemporary Art, Gateshead / Photo Collin Davidson Portrait Courtesy Galerie Gisela Capitain, Cologne / Photo Ronnie Black **Bonin, Cosima von** → © Cosima von Bonin 1 Courtesy Friedrich Petzel Gallery, New York 2–3 Courtesy Galerie Buchholz, Berlin/Cologne Portrait Frances Scholz **Bonvicini, Monica** → © Monica Bonvicini / VG Bild-Kunst, Bonn 2013 1–4 Courtesy the artist / Photo 1 Trond Isaksen / Photo 2 Jan Ralske / Photo 3 © The Art Institute of Chicago, 2010 / Photo 4 Monica Bonvicini Portrait Andreas Lux **Brown, Cecily** → © Cecily Brown 1–3 Courtesy Gagolian Gallery, New York / Photos Robert McKeever Portrait Sidney B. Felsen **Brown, Glenn** → © Glenn Brown 1–4 Courtesy Galerie Max Hetzler, Berlin / Photos def image **Butzer, André** → © André Butzer 1, 3 Courtesy Galerie Max Hetzler, Berlin / Photo def image 2 Courtesy the artist Portrait Fabian Schubert, Berlin **Cai Guo-Qiang** → © Cai Guo-Qiang 1, 3, 4 Courtesy Cai Studio / Photos 1 Lin Yi (top) / Hiro Ihara (bottom) / Photos 3–4 Hiro Ihara 2 Courtesy Izolyatsia – Platform for Cultural Initiatives, Donetsk / Photo Andrey Parahin Portrait Lin Yi **Cattelan, Maurizio** → © Maurizio Cattelan 1 © The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York / Photo Zeno Zotti 2–3 Courtesy the artist and Galerie Perrotin / Photo 2 Pierpaolo Ferrari / Photo 3 Zeno Zotti Portrait Pierpaolo Ferrari / Courtesy the artist **Close, Chuck** → © Chuck Close 1–3 Courtesy Pace Gallery / Photos Kerry Ryan McFate Portrait Michael Avedon / Courtesy Pace Gallery **Condo, George** → © George Condo / VG Bild-Kunst, Bonn 2013 1–2 Courtesy the artist and Skarstedt Gallery, New York 3 Courtesy the artist and Sprüth Magers Berlin London **Dean, Tacita** → © Tacita Dean 1–4 Courtesy the artist and Frith Street Gallery, London **Djurberg, Nathalie** → © Nathalie Djurberg 1–3 Courtesy Giò Marconi, Milan; Zach Feuer, New York 4–5 Courtesy Camden Arts Centre, London / Photos Andy Keate 6 Courtesy Walker Art Center, Minneapolis / Photo Gene Pittman **Doig, Peter** → © Peter Doig 1 Private Collection / Courtesy Michael Werner Gallery, New York and London 2 Private Collection 3 Courtesy Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris 4 Courtesy Michael Werner Gallery, New York and London **Dumas, Marlene** → © Marlene Dumas 1–2 Courtesy Zeno X Gallery, Antwerp / Photos Peter Cox 3–4 Courtesy David Zwirner, New York; Zeno X Gallery, Antwerp / Photos Peter Cox Portrait Wim Daneels **Eliasson, Olafur** → © Olafur Eliasson 1 Courtesy the artist and neugerriemschneider, Berlin / Photo Studio Olafur Eliasson 2–7 Courtesy the artist; neugerriemschneider, Berlin; Tanya Bonakdar Gallery, New York / Photos Studio Olafur Eliasson **Elmgreen & Dragset** → © Elmgreen & Dragset / VG Bild-Kunst, Bonn 2013 1 Courtesy Galerie Helga de Alvear, Madrid / Photo Anders Sune Berg 2 Courtesy the artists / Photo Udo Meinel 3 Courtesy Galerie Perrotin, Paris / Photo Fidelis Fuchs Portrait Femke Hoogland **Fischer, Urs** → © Urs Fischer 1 Courtesy the artist and Galerie Eva Presenhuber, Zurich / Photo Stefan Altenburger 2 Courtesy the artist and Palazzo Grassi, Venice / Photo Stefan Altenburger 3 Courtesy the artist and Gagolian Gallery, Los Angeles / Photo Mats Nordman Portrait Angela Kunicky **Fischli & Weiss** → © Fischli & Weiss 1–3, 6 Courtesy Sprüth Magers Berlin London; Matthew Marks Gallery, New York; Galerie Eva Presenhuber, Zurich 4 Courtesy Matthew Marks Gallery, New York 5 Courtesy Palazzo Grassi, Venice / Photo ORCH orsenigo_chemollo **Ford, Walton** → © Walton Ford 1–6 Courtesy Paul Kasmin Gallery, New York Portrait Bobby Fisher **Förg, Günther** → © Günther Förg 1 Courtesy the artist and Giò Marconi, Milan 2, 5 Courtesy the artist and Greene Naftali Gallery, New York 3–4 Courtesy the artist and Galerie Max Hetzler, Berlin / Photos def image Portrait Andrea Stappert **Friedman, Tom** → © Tom Friedman 1, 4 Courtesy the artist and Luhring Augustine, New York 2–3 Courtesy the artist; Luhring Augustine, New York; Stephen Friedman Gallery, London **Fritsch, Katharina** → © Katharina Fritsch / VG Bild-Kunst, Bonn 2013 1–4 Courtesy Matthew Marks Gallery, New York / Photos Ivo Faber Portrait Inez van Lamsweerde and Vinoodh Matadin / Courtesy Matthew Marks Gallery, New York **Gaillard, Cyprien** → © Cyprien Gaillard 1 Courtesy the artist and Berliner Künstlerprogramm/DAAD / Photo Krzysztof Zielinski 2 Courtesy Sprüth Magers Berlin London; Bugada & Cargnel, Paris; Laura Bartlett, London 3 Courtesy Stroom, The Hague; Foundation Atlantikwiel Museum, Scheveningen 4 Courtesy Sprüth Magers Berlin London / Photo Uwe Walter / anna.k.o. Portrait Alexia Cayre **Gates, Theaster** → © Theaster Gates 1–5 Courtesy Kavi Gupta CHICAGO / BERLIN / Photos 1–3 Young Sun Han / Photos 4–5 Bill Orcutt Portrait Courtesy Kavi Gupta CHICAGO / BERLIN **Gispert, Luis** → © Luis Gispert 1–5 Courtesy the artist 6 Courtesy Rhona Hoffman Gallery Portrait Courtesy the artist **Gordon, Douglas** → © Studio lost but found / VG Bild-Kunst, Bonn 2013 / Photos 1, 4 Studio lost but found/Katharina Klebacher / Photos 2–3 Studio lost but found/Frederik Pedersen Portrait Colin Davison/Great North Run Culture/Locus+Archive **Grotjahn, Mark** → © Mark Grotjahn 1–4 Courtesy the artist / Photos Douglas M. Parker Studio **Gupta, Subodh** → © Subodh Gupta 1–4 Courtesy the artist and Hauser & Wirth / Photos 1–3 Stefan Altenburger Photography, Zurich / Photo 4 Alan Dimmick **Gursky, Andreas** → © Andreas Gursky / VG Bild-Kunst, Bonn 2013 1–4 Courtesy Sprüth Magers Berlin London Portrait Dominik Asbach **Harrison, Rachel** → © Rachel Harrison 1–4 Courtesy the artist and Greene Naftali, New York **Hatoun, Mona** → © Mona Hatoun 1 Courtesy the artist and Fondazione Querini Stampalia, Venice / Photo Agostino Osio 2 Courtesy the

artist and Arter, Istanbul / Photo Hadiye Cangökçe 3-4 Courtesy the artist and White Cube, London / Photos Hugo Glendinning Portrait Joe Kesrouani © 2010
Hawkins, Richard → © Richard Hawkins 1, 3 Courtesy the artist and Galerie Buchholz, Cologne/Berlin 2 Courtesy the artist and Greene Naftali, New York **Herrera, Arturo** → © Arturo Herrera 1 Courtesy Sikkema Jenkins & Co., New York / Photo Gunter Lepkowski 2 Courtesy Thomas Dane Gallery, London / Photo Gunter Lepkowski
 3 Courtesy Museum of Art, Fort Lauderdale / Photo Robin Hill Portrait Studio Arturo Herrera **Heyl, Charline von** → © Charline von Heyl 1-3 Courtesy the artist and Friedrich Petzel Gallery, New York Portrait © Aubrey Mayer **Hirschhorn, Thomas** → © Thomas Hirschhorn / VG Bild-Kunst, Bonn 2013 1 Courtesy the artist / Photo Romain Lopez 2 Courtesy Gladstone Gallery, New York/Brussels 3 Courtesy Galerie Chantal Crousel, Paris / Photo Romain Lopez Portrait Thomas Hirschhorn at The Bijlmer Spinoza-Festival, Amsterdam, 2009 / Photo Anna Kowalska **Hirst, Damien** → © Damien Hirst and Science Ltd. All rights reserved / VG Bild-Kunst, Bonn 2013
 1-2 Courtesy the artist and Science Ltd. / Photo Prudence Cuming Associates Ltd 3 Courtesy Gagosian Gallery, New York / Photo Robert McKeever Portrait Anton Corbijn **Hockney, David** → © David Hockney 1-4 Courtesy David Hockney, Inc. / Photos 1, 4 Richard Schmidt Portrait David Hockney at Bridlington Studio, February 2009 / Photo Gregory Evans **Höller, Carsten** → © Carsten Höller / VG Bild-Kunst, Bonn 2013 1 Courtesy the artist; New Museum, New York; Victoria - The Art of Being Contemporary Foundation, Moscow / Photo Benoit Pailley 2 Courtesy the artist and New Museum, New York / Photo Benoit Pailley 3-4 Courtesy the artist and Hamburger Bahnhof, Berlin / Photos Attilio Maranzano Portrait John Scarisbrick **Houseago, Thomas** → © Thomas Houseago / VG Bild-Kunst, Bonn 2013 1-3 Courtesy the artist and Hauser & Wirth / Photo 1 ORCH orsenigo_chemollo / Photo 2 Fredrik Nilsen / Photo 3 Alex Delfanne Portrait Todd Cole **Hume, Gary** → © Gary Hume
 1 Courtesy Sprüth Magers Berlin London 2-3 Courtesy Matthew Marks Gallery, New York 4 Courtesy White Cube, London / Photo Stephen White **Kapoor, Anish** → © Anish Kapoor / VG Bild-Kunst, Bonn 2013 1 Courtesy the artist / Photo Dave Morgan 2 Courtesy the artist and Prada Foundation, Milan / Photo Dave Morgan
 3-4 Courtesy the artist; Monumenta 2011/French Ministry for Culture and Communication / Photo Dave Morgan Portrait Jillian Edelstein **Kelley, Mike** → © Estate of Mike Kelley 1-4 Courtesy Mike Kelley Foundation for the Arts / Photos Fredrik Nilsen 5 Courtesy Mike Kelley Foundation for the Arts and Museum of Contemporary Art, Detroit / Photo Corine Vermeulen Portrait Courtesy Walker Art Center, Minneapolis, and Estate of Mike Kelley / Photo Cameron Wittig **Kelly, Ellsworth** → © Ellsworth Kelly 1-2 Courtesy the artist and Matthew Marks Gallery, New York 3 © The Barnes Foundation, Philadelphia / made possible through the generosity of The Neubauer Family Foundation Portrait © Jack Shear **Koons, Jeff** → © Jeff Koons 1-4 Courtesy the artist Portrait Chris Fanning / Courtesy the artist **Kruger, Barbara** → © Barbara Kruger 1-6 Courtesy Sprüth Magers Berlin London **Lidén, Klara** → © Klara Lidén 1 Courtesy Galerie Neu, Berlin; Moderna Museet, Stockholm / Photo Juan Luis Sánchez 2-3 Courtesy the artist and Reena Spaulings Fine Art, New York 4-5 Courtesy the artist; Galerie Neu, Berlin; Reena Spaulings Fine Art, New York / Photo 4 Gautier Deblonde Portrait Hanna Lidén / Courtesy the artist and Galerie Neu, Berlin **Marden, Brice** → © Brice Marden / VG Bild-Kunst, Bonn 2013
 1-4 Courtesy Matthew Marks Gallery, New York Portrait © Mirabelle Marden **Marepe** → © Marepe 1-4 Courtesy Galeria Luisa Strina, São Paulo / Photos 2-4 Edouard Fraipont **Milhazes, Beatriz** → © Beatriz Milhazes 1-5 Courtesy Galeria Max Hetzler, Berlin / Photos def image Portrait João Wainer / Courtesy the artist **Murakami, Takashi** → 1 © 2011 Takashi Murakami/Kaikai Kiki Co., Ltd. All Rights Reserved 2 © 2010 Takashi Murakami/Kaikai Kiki Co., Ltd. All Rights Reserved 3 © 2013 Takashi Murakami/Kaikai Kiki Co., Ltd. All Rights Reserved Photos 1-2 Courtesy Gagosian Gallery, New York Portrait artwork © Takashi Murakami/Kaikai Kiki Co., Ltd. All Rights Reserved **Nauman, Bruce** → © Bruce Nauman / VG Bild-Kunst, Bonn 2013 1 Courtesy Sperone Westwater, New York 2 Courtesy ICA, London / Photo Stephen White 3 Courtesy Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 4 Courtesy Sperone Westwater, New York, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia / Photo Michele Lamanna Portrait Jason Schmidt **Neto, Ernesto** → © Ernesto Neto 1-5 Courtesy Galeria Fortes Vilaça, São Paulo; Tanya Bonakdar Gallery / Photo 1 Julius Pickenpack / Photo 2 Everton Ballardín / Photos 3-4 Jean Vong / Photo 5 Nikolas Koenigs Portrait Edu Monteiro **Noble, Tim & Sue Webster** → © Tim Noble & Sue Webster 1-3 Courtesy the artists **Noonan, David** → © David Noonan 1-4 Courtesy David Kordansky Gallery, Los Angeles / Photos 2-4 Fredrik Nilsen Portrait Courtesy David Kordansky Gallery, Los Angeles **Oehlen, Albert** → © Albert Oehlen 1-2, 4 Courtesy the artist / Photo 1 Mike Bruce, London / Photo 2 Lothar Schnepf / Photo 4 Peter Schälchli, Zurich 3 Courtesy the artist and Galerie Max Hetzler, Berlin / Photo def image Portrait Courtesy the artist and Galerie Max Hetzler, Berlin **Oflili, Chris** → © Chris Oflili 1-2 Courtesy David Zwirner, New York/London 3, 5-6 Courtesy Victoria Miro Gallery, London; David Zwirner, New York/London 4 Courtesy the artist and Victoria Miro, London / Photo © Gautier Deblonde, 2012 Portrait Grant Delin **Orozco, Gabriel** → © Gabriel Orozco 1 Courtesy the artist and Marian Goodman Gallery, New York/Paris / Photo John Berens 2 Courtesy the artist and kurimanzutto, Mexico City / Photo Michel Zabé and Omar Luis Olguin 3-4 Courtesy Deutsche Guggenheim, Berlin Portrait Enrique Badulescu **The Otolith Group** → © The Otolith Group 1-5 Courtesy the artists Portrait The Otolith Group, Serpentine Gallery Manifesto Marathon 2008 / Photo © Allison Clarke **Pardo, Jorge** → © Jorge Pardo 1-5 Courtesy neugerriemschneider, Berlin / Photo 1 © 2013 Digital Image Museum Associates/LACMA/Art Resource NY/Scala, Florence / Photos 2, 5 Jens Ziehe, Berlin / Photos 3-4 Jody Azano, Los Angeles **Parreno, Philippe** → © Philippe Parreno 1 Courtesy Pilar Corrias Gallery, London 2 Courtesy the artist and Esther Schipper, Berlin / Photo © Hans Georg Gaul 3 Courtesy Esther Schipper, Berlin; Pilar Corrias Gallery, London 4 Courtesy Kasteel Keukenhof / Photo Stefanie Grätz 5 Courtesy the artist; Castello di Rivoli, Air de Paris Portrait © Claudio Cassano **Pettibon, Raymond** → © Raymond Pettibon 1, 4 Courtesy Regen Projects, Los Angeles / Photo 4 Brian Forrest 2-3, 5 Courtesy Contemporary Fine Arts, Berlin / Photo 5 Jochen Littkemann, Berlin **Peyton, Elizabeth** → © Elizabeth Peyton 1 Courtesy Gagosian Gallery, New York 2-4 Courtesy the artist and neugerriemschneider, Berlin Portrait Inez van Lamsweerde and Vinoodh Matadin **Phillips, Richard** → © Richard Phillips 1-4 Courtesy Gagosian Gallery, New York/London Portrait Matthu Placek **Prince, Richard** → © Richard Prince 1-3 Courtesy the artist and Gagosian Gallery, New York/London / Photos Rob McKeever **Readecker, Michael** → © Michael Readecker 1-2 Courtesy the artist and Hauser & Wirth / Photos Peter White 3 Courtesy the artist and Galerie Max Hetzler, Berlin / Photo Peter White Portrait Marco Bakker **Rauch, Neo** → © Neo Rauch / VG Bild-Kunst, Bonn 2013 1-4 Courtesy Galerie EIGEN+ART Leipzig/Berlin; David Zwirner, New York/London / Photos Uwe Walter, Berlin Portrait Uwe Walter, Berlin **Reyle, Anselm** → © Anselm Reyle 1-4 Courtesy Studio Anselm Reyle / Photos 1-2, 4 Matthias Kolb / Photo 3 Henning Rogge Portrait Semra Sevin **Richter, Gerhard** → © Gerhard Richter 2013 1-4 Courtesy the artist Portrait © Hubert Becker **Ruby, Sterling** → © Sterling Ruby 1-4 Courtesy Sprüth Magers Berlin London Portrait Hedi Slimane / Courtesy Almira Rech Gallery, Paris **Ruscha, Ed** → © Ed Ruscha 1-5 Courtesy the artist and Gagosian Gallery, New York Portrait Gary Regester **Ryden, Mark** → © Mark Ryden 1 Courtesy Mark Ryden Studio 2-4 Courtesy Mark Ryden Studio; Paul Kasmin Gallery, New York Portrait Courtesy Mark Ryden Studio **Sala, Anri** → © Anri Sala 1 Courtesy the artist and Hauser & Wirth / Photo Lewin Quehl 2 © Anri Sala, Šejla Kamerić, Artangel, Scca/Pro.ba / Courtesy the artist; Marian Goodman Gallery, New York/Paris; Hauser Wirth 3 Courtesy Galerie Chantal Crousel, Paris / Photo Juliana Santacruz Portrait © Nat Gori **Sasnal, Wilhelm** → © Wilhelm Sasnal 1-4 Courtesy the artist / Photo Marek Gardulski Portrait Agencia Gazeta **Sherman, Cindy** → © Cindy Sherman 1 Courtesy Sprüth Magers Berlin London 2-5 Courtesy Sprüth Magers Berlin London; Metro Pictures Cover Courtesy Sprüth Magers Berlin London; Metro Pictures Portrait Mark Seliger **Starling, Simon** → © Simon Starling 1 Courtesy neugerriemschneider, Berlin; Tate St Ives / Photo Jens Ziehe, Berlin 2 Courtesy neugerriemschneider, Berlin; Thyssen-Bornemisze Art Contemporary / Photo Jens Ziehe, Berlin 3-4 Courtesy neugerriemschneider, Berlin; Statens Museum for Kunst, Copenhagen / Photos Anders Sune Berg Portrait Andrea Guermani **Stingel, Rudolf** → © Rudolf Stingel 1 Courtesy the artist / Photo Stefan Altenburger 2-3 Courtesy the artist and Sadie Coles HQ, London / Photos Tom Powel Imaging Portrait Untitled, 2008, oil on canvas, 38.1 x 52.1 cm / Courtesy the artist **Struth, Thomas** → © Thomas Struth 1-5 Courtesy the artist **Thomas, Mickalene** → © Mickalene Thomas / VG Bild-Kunst, Bonn 2013 1 Courtesy the artist; Lehmann Maupin, New York; Susanne Vielmetter Los Angeles Projects 2-4 Courtesy the artist and Lehmann Maupin Gallery, New York / Photo 3 Brett Messenger Portrait Lamont Hamilton / Courtesy the artist and Lehmann Maupin Gallery, New York **Tillmans, Wolfgang** → © Wolfgang Tillmans 1-5 Courtesy the artist and Galerie Buchholz, Berlin/Cologne Portrait Carmen Brunner **Tobias, Gert & Uwe** → © Gert & Uwe Tobias / VG Bild-Kunst, Bonn 2013 1 Courtesy Maureen Paley, London / Photo Alistair Overbrück, Cologne 2-4 Courtesy Contemporary Fine Arts, Berlin / Photos 2-3 Alistair Overbrück, Cologne / Photo 4 Jochen Littkemann Portrait Alistair Overbrück, Cologne **Tschäpe, Janaina** → © Janaina Tschäpe 1 Courtesy Carlier Gebauer, Berlin 2, 4 Courtesy Sikkema Jenkins & Co., New York 3 Courtesy Galerie Xippes, Paris Portrait Barney Kulok **Tuymans, Luc** → © Luc Tuymans 1-3 Courtesy Zeno X Gallery, Antwerp / Photos 1, 3 pictura imaginis / Photo 2 Jürgen Doom Portrait Courtesy Zeno X Gallery, Antwerp **Tyson, Keith** → © Keith Tyson 1-6 Courtesy the artist and Pace Gallery / Photo 1 Ian Parsons Photography Portrait © Scott Douglas / Courtesy Pace Gallery **Ukiahski, Piotr** → © Piotr Ukiahski 1-3 Courtesy the artist / Photo 2 Michał Szlaga / Photo 3 Sheldan Collins 4 Courtesy the artist and Gagosian Gallery, New York / Photo Robert McKeever **Villar Rojas, Adrián** → © Adrian Villar Rojas 1 Courtesy Galeria Luisa Strina, São Paulo 2, 4 Courtesy the artist; Ruth Benzacar Galeria de Arte, Buenos Aires; Marian Goodman Gallery, New York/Paris; kurimanzutto, Mexico City; Galeria Luisa Strina, São Paulo / Photo 2

Carla Barbero / Photo 4 Oliver C. Haas 3 Courtesy the artist; Ruth Benzacar Galeria de Arte, Buenos Aires; Marian Goodman Gallery, New York/Paris; kurimanzutto, Mexico City; Galeria Luisa Strina, São Paulo; SAM Art Projects, Paris / Photo Marc Domage Vo, Danh → © Danh Vo 1, 3 Courtesy Kunsthau Bregeiz / Photos Markus Tretter 2 Courtesy the artist and Galerie Buchholz, Cologne/Berlin / Photo Joe Carrier, Cambodia, 1972 4-5 Courtesy Galerie Chantal Crousel, Paris / Photos Nils Klinger Portrait © Danh Vo Walker, Kara → © Kara Walker 1-3 Courtesy Sikkema Jenkins & Co., New York Portrait Cameron Wittig Wall, Jeff → © Jeff Wall 1-4 Courtesy the artist Warren, Rebecca → © Rebecca Warren 1 Courtesy the artist and Galerie Max Hetzler, Berlin / Photo def image 2 Courtesy the artist; Maureen Paley, London; Museum Dhondt-Dhaenens, Deurle 3 Courtesy the artist; Maureen Paley, London; The Renaissance Society at The University of Chicago White, Pae → © Pae White 1 Courtesy greengrassi, London 2 Courtesy 1301PE, Los Angeles / Photo Fredrik Nilsen 3 Courtesy neugerriemschneider, Berlin; greengrassi, London / Photo Eric Swanson 4 Courtesy neugerriemschneider, Berlin; Kaufmann Repetto, Milan; greengrassi, London / Photo Pae White 5 Courtesy neugerriemschneider, Berlin / Photo Jens Ziehe Wool, Christopher → © Christopher Wool 1-3 Courtesy the artist 4 Courtesy the artist and Le Consortium, Dijon / Photo André Morin for Le Consortium Portrait Eugene Richards / Courtesy the artist Yang Fudong → © Yang Fudong 1-4 Courtesy the artist; Marian Goodman Gallery, New York/Paris; ShangHART Gallery, Shanghai Yang, Haegue → © Haegue Yang 1 © Documenta/Museum Fridericianum / Courtesy Kukje Gallery, Seoul / Photo Nils Klinger 2 Can Cosies Pyramid - Spam 340 g Gold, 2011, Towers on String, 2012; Multiple Mourning Room (in collaboration with Manuel Raeder), 2012 / Courtesy Greene Naftali, New York / Photo John Berens 3 Ray Through - Trustworthy Off Horizons #134, 2012; Three Fold Screen with Saekdong and Blue Jean Circles in Badminton Rain, 2012 / Courtesy Greene Naftali, New York / Photo John Berens 4 Courtesy Solomon R. Guggenheim Museum, New York / Photo Nozomi Tomoeda Zeng Fanzhi → © Zeng Fanzhi Studio 1-5 Courtesy Gagolian Gallery Portrait © Zeng Fanzhi Studio

SPECIAL FEATURE EASTERN ASIA pages 474-475 → © Karen Smith / Courtesy Karen Smith and Liu Heung Shing page 476 → © QUEST / Courtesy Karen Smith and Liu Heung Shing pages 478-481 → © Liu Heung Shing page 482 → © Sui Jilguo / Courtesy Liu Heung Shing page 484 → © Zhan Wang / Courtesy Zhan Wang Studio and Liu Heung Shing / Photo Yang Yuguang page 485 → © Ma Qiusha / Courtesy Karen Smith and Liu Heung Shing page 486 → © Jia Aili / Courtesy Liu Heung Shing page 487 → © Lu Yang / Courtesy Lu Yang studio and Liu Heung Shing page 488 → © Chen Chieh-Jen / Courtesy the artist and Long March Space, Beijing pages 490-492 → © Liu Heung Shing page 493 → © Irrelevant Commission / Courtesy the artists and Liu Heung Shing pages 494-495 → © Jin Cheng / Courtesy of China, Portrait of China page 497 → © Yang Maoyuan / Courtesy the artist page 498 → © Xiao Lu / Courtesy the artist page 499 → © Zhang Huan / Courtesy the artist and Liu Heung Shing / Photo Rong Rong page 500 → © Hirata Minoru / Courtesy the artist and sepiEYE page 502 → © Shiraga Fujiko, Hiseo and the former members of the Gutai Art Association / Courtesy Ashiya City Museum of Art & History, Ashiya page 503 → © Yayoi Kusama / Courtesy the artist page 504 → © Mariko Mori / VG Bild-Kunst, Bonn 2013 / Courtesy Shirashi Contemporary Art, Inc., Tokyo; Deitch Projects, New York / Photo Courtesy the artist / Art Resource, New York page 505 → © Yoshitomo Nara / Courtesy the artist page 506 → © Kimsooja / Courtesy Kimsooja Studio page 508 → © Park Seo Bo / Courtesy the artist / Photo Yang-goon page 509 → © Hong Kyoung Tack / Courtesy the artist page 510 → © Lee Ufan / Courtesy the artist page 511 top → © Lee Jong Gu / Courtesy the artist page 511 bottom → © Do Ho Suh / Courtesy the artist and Lehman Maupin Gallery, New York and Hong Kong pages 512-515 © Makoto Aida / Courtesy Mizuma Art Gallery / Photo 512-513 Watanabe Osamu / Photo 515 Miyajima Kei page 517 → © Chiharu Shiota / VG Bild-Kunst, Bonn 2013 / Top Courtesy the artist / Photo Sunhi Mang / Bottom Courtesy the artist and Kenji Taki Gallery / Photo Sunhi Mang page 519 → © Aki Sasamoto / Courtesy the artist and Take Ninagawa, Tokyo pages 520-521 → © Jewyo Rhil / Courtesy the artist and Galerie Ursula Walbröl, Düsseldorf page 523 → © Bae Young-Whan / Courtesy the artist and PKM Gallery, Seoul / Bottom Courtesy PLATEAU, Seoul page 525 → © Jewyo Rhil / Top Courtesy the artist and Doosan Gallery, New York / Bottom Courtesy the artist and Galerie Ursula Walbröl, Düsseldorf page 527 → © Minouk Lim / Courtesy the artist and PKM Gallery, Seoul

ARTIST INDEX © the artists / Images by Adel Abdessemed, David Altmejd, Urs Fischer, Subodh Gupta, Thomas Houseago, Mike Kelley, Ernesto Neto, Chris Ofili, Raymond Pettibon, Ed Ruscha, Cindy Sherman, Rebecca Warren and Zeng Fanzhi: Courtesy Christie's Images Ltd. 2013 / Images by Tom Friedman, Arturo Herrera and Richard Phillips: Courtesy Phillips / Images by Georg Baselitz, Glenn Brown, Maurizio Cattelan, Marlene Dumas, Ellsworth Kelly, Beatriz Milhazes, Richard Prince, Gerhard Richter and Keith Tyson: Courtesy Sotheby's

Despite intensive research, it may not always have been possible to establish correct copyright ownership. Where this is the case we would appreciate notification.

To stay informed about upcoming TASCHEN titles, please request our magazine at www.taschen.com/magazine, find our app for iPad on iTunes, or write to TASCHEN, Hohenzollernring 53, D-50672 Cologne, Germany; contact@taschen.com. We will be happy to send you a free copy of our magazine, which is filled with information about all of our books.

© 2013 TASCHEN GmbH
Hohenzollernring 53, D-50672 Köln
www.taschen.com

ART NOW Vol 4

Edited by Hans Werner Holzwarth

Texts: John Beeson, Angelique Campens, Colin Chinnery, Erica Cooke, Lutz Eitel, Dietmar Elger, Kataoka Mami, Ruba Katrib, Sunjung Kim, Dominikus Müller, Kito Nedo, Graham Sanford, Julia Gwendolyn Schneider, Karen Smith, John C. Welchman, Katrin Wittneven

Editors: Lutz Eitel, Philipp Kleinmichel, Lucie Kostmann, Julia Schneider

Layout: Matthias Zschaler for Holzwarth Design, based on the ART NOW design by Sense/Net, Andy Disl and Birgit Eichwede

Spanish translation: Almudena Sasiain and Sergio Pawlowsky for LocTeam, Barcelona

Italian translation: Claudia Di Loreto, Federica Jean and Emanuela Rossato for LocTeam, Barcelona

Portuguese translation: Susana Canhoto and Sara Araújo for LocTeam, Barcelona

Typesetting and text editing: LocTeam, Barcelona

Printed in Italy
ISBN 978-3-8365-2817-7

O quem é quem da arte contemporânea

Em tudo semelhante a uma visita guiada através das galerias, museus e exposições mais importantes da arte contemporânea a nível mundial, esta coletânea apresenta aquilo que se pretende saber aqui e agora sobre o assunto. Com o exemplo de mais de cem artistas, o leitor ficará a saber como a arte mudou desde 2008 e que extraordinárias obras foram criadas nestes anos. Por ordem alfabética, encontram-se aqui, para além de artistas já consagrados, novos talentos que apenas recentemente têm vindo a ocupar um lugar de destaque mais amplo. Os textos de apresentação que acompanham os artistas individuais orientam o leitor através de um mundo de imagens da arte atual com pinturas, esculturas e vídeos acabados de sair dos ateliês, perspectivas do ambiente denso de exposições e instalações provocantes. Um anexo ilustrado com contactos de galerias e resultados significativos de leilões complementam este olhar.

Para além disso, este volume oferece uma singularidade e dedica uma secção especial à florescente região artística da Ásia Oriental, com ensaios sobre a cena contemporânea de Pequim e Xangai e os movimentos da vanguarda na China, assim como no Japão e na Coreia. As conversas com proeminentes curadores de Tóquio e Seul dão a conhecer os desenvolvimentos atuais nestes dois países. Um guia artístico com os destaques das metrópoles da região fornece pontos de referência aos viajantes interessados em arte e aos surfistas da World Wide Web.

Já na sua quarta edição, ART NOW continua a ser indispensável para todos aqueles que pretendem conhecer o rumo da arte contemporânea.

Hans Werner Holzwarth é designer e editor de livros independente em Berlim. Conta com numerosas publicações sobre arte e fotografia contemporânea. Para a TASCHEN, editou os títulos Jeff Koons, Christopher Wool, Albert Oehlen, Neo Rauch, Arte moderna e ART NOW Vol 3.

«Excelente lectura obligada para quien desee mantenerse al tanto de lo más nuevo y extraordinario del mundo del arte contemporáneo.»

— The Independent, Londres

«Un'opera irrinunciabile per chiunque voglia tenersi aggiornato sulle ultime novità e tendenze nel mondo dell'arte contemporanea.» — The Independent, Londra

«É obrigatório para todos aqueles que querem manter-se atualizados relativamente às novidades e tendências no mundo da arte contemporânea.»

— The Independent, Londres

Front cover: Cindy Sherman, *Untitled*, 2010 (detail), pigment print on PhotoTex adhesive fabric, dimensions variable

Back cover: Mona Hatoum, *Hot Spot III*, 2009, stainless steel, neon tube, 234 x 223 x 223 cm

To stay informed about upcoming TASCHEN titles, please request our magazine at www.taschen.com/magazine, find our app for iPad on iTunes or write to TASCHEN, Hohenzollernring 53, D-50672 Cologne, Germany; contact@taschen.com. We will be happy to send you a free copy of our magazine, which is filled with information about all of our books.

www.taschen.com



Adel Abdessemed
Ai Weiwei
Doug Altken
Allora & Calzadilla
Darren Almond
David Altmeld
Francis Alÿs
Cory Arcangel
Tauba Auerbach
John Baldessari
Matthew Barney
Georg Baselitz
Kara Black
Cosima von Bonin
Monica Bonvicini
Cecily Brown
Glenn Brown
André Butzer
Cai Guo-Qiang
Maurizio Cattelan
Chuck Close
George Condo
Tacita Dean
Nathalie Djurberg

Peter Doig
Marlene Dumas
Olafur Eliasson
Elmgreen & Dragset
Urs Fischer
Fischli & Weiss
Walton Ford
Günther Förg
Tom Friedman
Katharina Fritsch
Cyprien Gaillard
Theaster Gates
Luis Gispert
Douglas Gordon
Mark Grotjahn
Subodh Gupta
Andreas Gursky
Rachel Harrison
Mona Hatoum
Richard Hawkins
Arturo Herrera

Charline von Heyl
Thomas Hirschhorn
Damien Hirst
David Hockney
Carsten Höller
Thomas Houseago
Gary Hume
Anish Kapoor
Mike Kelley
Ellsworth Kelly
Jeff Koons
Barbara Kruger
Klara Lidén

Brice Marden
Marepe
Beatriz Milhazes
Takashi Murakami
Bruce Nauman
Ernesto Neto
Tim Noble
& Sue Webster
David Noonan
Albert Oehlen
Chris Ofili
Gabriel Orozco
The Otolith Group

Jorge Pardo
Philippe Parreno
Raymond Pettibon
Elizabeth Peyton
Richard Phillips
Richard Prince
Michael Raedecker
Neo Rauch
Anselm Reyle
Gerhard Richter
Sterling Ruby
Ed Ruscha
Mark Ryden
Anri Sala
Wilhelm Sasnal
Cindy Sherman

Simon Starling
Rudolf Stingel
Thomas Struth
Mickalene Thomas
Wolfgang Tillmans
Gert & Uwe Tobias
Janaina Tschäpe
Luc Tuymans
Keith Tyson
Piotr Uklański
Adrián Villar Rojas
Danh Vo
Kara Walker
Jeff Wall
Rebecca Warren
Pae White
Christopher Wool
Yang Fudong
Haegue Yang
Zeng Fanzhi

www.taschen.com

