

OPERE GRANDI **GRANDI OPERE**



AGNELLINIARTEMODERNA

OPERE GRANDI GRANDI OPERE



OPERE GRANDI GRANDI OPERE

Mostra / Exhibition

Galleria Agnellini Arte Moderna, Brescia

2 ottobre / October 2010 – 26 febbraio / February 2011

*Mostra e catalogo a cura di /
Exhibition and catalog curated by*
Dominique Stella / Roberto Agnellini

Direttore / Director
Roberto Agnellini

Direttrice artistica / Art Director
Dominique Stella

Organizzazione / Organization
Ugo Alberto Ruggeri

Coordinamento / Coordination
Giancarlo Patuzzi

Segreteria / Secretary
Beatrice Magri

Ufficio stampa / Communication
Irma Bianchi Comunicazione

Progetto grafico / Graphic project
Fayçal Zaouali

Redazione / Editing
Margherita Alverà

Traduzione / Translation
Dal francese e inglese all'italiano / From French
and English to Italian: Silvia Denicolai
Dal francese e italiano all'Inglese / From French
and Italian to English: Timothy Stroud

Progetto luci / Light project
Helios srl Brescia

Crediti dei testi / Texts copyright
© Dominique Stella e / and Galleria Agnellini Arte Moderna

Crediti fotografici / Photos copyright
© Jérôme Neutres, foto biografie / biographies photos: Thukral &
Tagra e / and Ravinder Reddy, Michael Benisty, foto biografia /
biography photo: Subodh Gupta, Fabrizio Garghetti, foto biografia /
biography photo: Andy Warhol
© Andy Warhol Museum Pittsburgh, Andy Warhol Foundation for
Visual Arts, Inc, foto opere Andy Warhol / Andy Warhol works photos

Ringraziamenti / Thanks to

On. Avv. Adriano Paroli
Sindaco della Città di Brescia

Avv. Andrea Arcai
Assessore alla Cultura e al Turismo della Città di Brescia

Olivier Descotes, Direttore di / Director of
Le Centre Culturel Français de Milan

Dominique Morge
Centre Culturel Français de Milan

Armando Donati
Ettore Marchina
Roberto Morigi
Roberto Pellizzari
Marco Setti
Valérie Villeglé

Un particolare ringraziamento a / A special thanks to
Famiglia Donati



Comune di Brescia
Assessorato alla Cultura
e al Turismo



*La mostra è stata realizzata con il sostegno di /
The exhibition is realized with the support of*

PLATEK
LONG-LASTING LIGHTS

Sommario / Contents

6	Grandi opere Breve storia dei rapporti che l'arte intrattiene con il potere <i>Dominique Stella</i>
7	Large Works A Short History of the relationship between art and power <i>Dominique Stella</i>
	Opere / Works
54	MIQUEL BARCELÓ
58	SAM FRANCIS
62	SUBODH GUPTA
66	GEORGES MATHIEU
70	ROBERT RAUSCHENBERG
74	G. RAVINDER REDDY
78	GINO SEVERINI
82	THUKRAL&TAGRA
86	JACQUES VILLEGLE
90	ANDY WARHOL
102	ZHANG XIAOGANG
106	FENG ZHENGJIE
	Apparati / Appendixes
112	Biografie
113	Biographies

Grandi opere

Breve storia dei rapporti che l'arte intrattiene con il potere



Paolo Veronese, *Le nozze di Cana*, 1563, Musée du Louvre, Parigi / Paris.

Il concetto di "grande opera" permette di tracciare le tappe principali della Storia dell'arte e ci dà modo di ricordare che le opere s'inseriscono in un contesto sociale e storico di cui sono immagine e testimoni. La mostra "Grandi opere – Opere grandi", che propone quattordici opere di grandi dimensioni appartenenti alla storia recente, illustra questo concetto che dall'inizio del xx secolo non ha smesso di evolvere per obbedire a contingenze nuove e rispondere a obiettivi espositivi totalmente inediti.

L'arte dei Maestri

Nella storia della pittura alcuni quadri s'impongono per le loro dimensioni straordinarie. Nel Rinascimento la competizione tra gli artisti e la maestosità dei luoghi di esposizione, palazzi e chiese hanno giustificato opere notevoli fra le quali una delle più grandiose è *Le nozze di Cana* di Veronese. L'opera, che misura 677 x 994 cm, è stata dipinta per il refettorio dei benedettini di San Giorgio (sull'isola omonima) a Venezia nel 1563, quando Veronese aveva trentacinque anni. Il convento è un rinomato centro intellettuale, con grandi mezzi finanziari. La tela viene commissionata nell'ambito di una ristrutturazione dell'edificio. Nel refettorio il quadro sovrastava il pulpito da cui l'abate faceva la lettura durante i pasti, facendo convergere gli sguardi verso di esso. Il riferimento a questo capolavoro della pittura rinascimentale che oggi appartiene alle collezioni del Louvre e che per dimensioni è senza dubbio il dipinto più grande del museo, permette di analizzare il rapporto tra l'importanza dell'opera e la volontà dell'ordine benedettino di affermare la propria magnificenza. La pittura, qui, è al servizio del potere religioso che impone il proprio dominio intellettuale e finanziario attraverso la "performance" pittorica di un artista che avrà certamente avuto in mente il capolavoro di Leonardo da Vinci *L'ultima cena*, realizzato tra il 1494 e il 1498. Quest'opera di grandi dimensioni (460 x 880 cm), dipinta a fresco, appartiene al repertorio "decorativo" della pittura che è parte integrante dell'architettura; essa non rientra dunque nella definizione di "pittura su tela" che si svilupperà in seguito. Tuttavia è annunciatrice di una nuova filosofia della pittura che diventa luogo di ricerca ed espressione dell'individualità dell'artista. In questo dipinto, che anticipa tutte le grandi opere del Rinascimento, Leonardo ha inventato un tipo di composizione basato su un equilibrio dinamico, che segnerà l'epoca e diventerà canonico (Michelangelo e Raffaello lo svilupperanno). La forza della composizione è data dalla tensione tra la prospettiva illusionista e l'*altra prospettiva*, vocale ed emotiva, che Leonardo anticipa. Quest'opera contiene tutta la modernità che

Large Works

A Short History of the Relationship Between Art and Power



Leonardo da Vinci, *L'ultima cena*, 1494-98, Santa Maria delle Grazie, Milano / Milan.

The concept of “large work” offers the opportunity to retrace the major developments in the history of art and to be reminded that works of art arise from and reflect and represent a particular social and historical context. The exhibition “Opere grandi – Grandi opere”, which presents fourteen works of large size, illustrates this concept, which, since the start of the twentieth century, has not ceased to evolve in order to meet new contingencies and respond to completely new exhibition objectives.

The art of Masters

In the history of painting, several works have become famous as a result of their unusually large dimensions. During the Renaissance, the majestic settings for works of art – palaces and churches – and the competition between artists provided justification for remarkably large paintings, one of the biggest of which was the *Wedding at Cana* by Veronese. The work, which measures 677 x 994 cm, was painted for the refectory of the Benedictine abbey of San Giorgio (on the island bearing the same name) in Venice in 1563, when Veronese was thirty-five years old. The convent was an intellectual focal point and had great financial means at its disposal. The painting was commissioned as part of the reconstruction of the building. In the refectory the painting hung above the pulpit from which the abbot gave the reading during the meal, which obliged all the monks to look towards it. A masterpiece of Renaissance art, the painting is now part of the collections of the Louvre, where it is the museum's largest artwork. Consideration of this painting allows the relationship to be assessed between the size of the work and the desire of the Benedictine order to affirm its glory. The painting was a means for the religious power to impose its intellectual and economic domination through the medium of Veronese's pictorial “performance”. The Venetian artist will certainly have had in mind the masterpiece painted by Leonardo da Vinci, *The Last Supper*, between 1494 and 1498. This large work, measuring 460 x 880 cm, was painted using the fresco technique as a form of architectural decoration. Therefore, it does not fall within the definition of “painting on canvas”, which would develop shortly after. It did, however, herald a new philosophy of painting in which the artwork became the means for the artist to express his own individuality and conduct his own artistic research, and it was a forerunner of all the large works that would be painted during the Renaissance. In this painting, Leonardo invented a type of composition based on a dynamic balance that was to mark the age and become canonical (Michelangelo and Raphael would develop it later on). The strength of the composition stems from the tension that exists between the illusion-

Tiziano Vecellio, *L'Assunzione della Vergine*, 1518, Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venezia / Venice.



viene annunciandosi e rappresenta al più alto livello la messa a punto di nuove conoscenze sia sul piano tecnico sia su quello filosofico. L'opera riflette anche gli aspetti salienti della sua epoca caratterizzata dallo sviluppo di sensibilità individuali e dal desiderio di un progresso scientifico.

Il Rinascimento è costellato di capolavori dal carattere monumentale. La pittura su tavola, e più tardi quella su tela, inizia a rivaleggiare con i lavori a fresco, imponendosi in formati che si giustificano per la magnificenza dell'epoca. Palazzi, chiese e conventi acquisiscono opere che spesso illustrano tematiche religiose, ricordando il ruolo dominante della Chiesa cattolica in questa società del xv e xvi secolo.

Tutti i grandi maestri dell'epoca hanno prodotto quadri imponenti, ricordiamo solamente una delle opere più magnifiche e più conosciute del Tiziano, *L'Assunzione della Vergine*, che ispirò a Richard Wagner *I maestri cantori di Norimberga*, tanto la vista di questo dipinto lo aveva colpito. La pala d'altare dell'*Assunzione della Vergine* viene installata il 19 maggio 1518 nella basilica dei Frari a Venezia. Il quadro è una vera e propria rivoluzione religiosa, esso risplende di colori, di vita, lontano dai luoghi comuni della pittura religiosa praticata fino ad allora: non più riferimenti alla morte, ai sepolcri e ad altre lamentazioni del genere. Il soggetto è una Vergine gioiosa, circondata di angeli meravigliati, che ascende verso Dio in quanto regina del cielo, di fronte agli apostoli commossi. Nel xix secolo il Romanticismo di Théophile Gautier consacra l'opera al firmamento della pittura: «Una Vergine più leggera dell'etere e più luminosa...». Egli spiega: «L'Assunta è una delle più grandi macchine del Tiziano, in cui l'artista si è elevato alla più grande altezza: la composizione è equilibrata e distribuita con infinita maestria. La parte superiore, più stretta, rappresenta il paradiso, la gloria, per parlare come gli Spagnoli nel loro linguaggio ascetico;

angeli immersi e smarriti in un flusso di luce a profondità incalcolabili, stelle scintillanti sulla fiamma, sfavillii più vivi del giorno eterno, formano l'aureola del Padre che giunge dal fondo dell'infinito, come un'aquila che plana, accompagnato da un arcangelo e un serafino le cui mani sostengono la corona e il nimbo». Ricordiamo, del suo entusiasmo, l'attenzione che egli rivolge alla dimensione dell'opera: l'altezza della pala d'altare arriva quasi a sette metri. La necessaria ampiezza dell'opera guida il gesto dell'artista in uno slancio verticale che segna la sua epoca.

I dogi di Venezia e le grandi famiglie dell'epoca, i Gonzaga, i Farnese e il re di Spagna Carlo v, si contendono il talento dell'artista evidente in rappresentazioni che si allontanano dall'ispirazione religiosa per affrontare soggetti mitologici liberi da ogni austerità e costrizione. L'artista diventa il pari dei potenti che lo interpellano. Diventa confidente di Carlo v e amico di suo figlio Filippo II, che sarebbe diventato il suo più grande committente. Fra Tiziano e Filippo II fu convenuto, infatti, l'invio regolare di quadri religiosi e mitologici in cambio di un rispettabile salario annuale. In questo modo Tiziano beneficiava di tutti i vantaggi sociali ed economici di una carica a corte, senza doverne subire le schiavitù (questo accordo fu mantenuto per un quarto di secolo, sino alla morte del pittore nel 1576). La relazione che lega Tiziano alle potenti corti d'Europa e l'agiatezza sociale di cui beneficia segnano l'inizio di ciò che nel xx secolo è stato definito lo "star system". L'artista, attraverso il gesto creativo, accompagna il potere e lo magnifica. L'arte diventa garante di una costruzione sociale che essa mette in scena e che contribuisce nel contempo a modificare. Ne sono prova le sette sontuose mitologie, o "poesie" di grande formato – senza dubbio le opere più importanti dell'associazione Tiziano-Filippo II – che presero la via di Madrid. Concepite per una stanza privata di una residenza del re di Spagna, con un programma iconografico coerente, esse conterrebbero un messaggio allegorico moralizzante. Tiziano si allontana dai temi religiosi e propone favole ispirate alle *Metamorfosi* di Ovidio, che evocano i castighi inflitti dalla casta e crudele dea della Luna a vittime innocenti. L'arte inizia a veicolare un messaggio e non esercita più il ruolo servile di illustratore di un potere che essa venera. Siamo ancora lontani dai modelli iconoclasti del xx secolo.

L'arte della "grandezza"

Le opere monumentali del xvii secolo, soprattutto in Francia, segnano definitivamente il rapporto che lega arte e politica. Questa alleanza è evidente, in particolare, nel periodo che si apre con l'inizio del regno personale di Luigi XIV nel 1662 e, qualche anno più tardi, con l'istituzione di Versailles come nuovo centro del potere.

ist perspective and the *other* – vocal and emotional – *perspective* that Leonardo pre-saged. The *Last Supper* encapsulates all the modernity that was then emerging and epitomises the most advanced technical and philosophical thinking at the highest level. The work also reflects the major aspects of its age, which was marked by the development of individual sensibilities and the desire for scientific progress.

The Renaissance was punctuated by monumental artworks. Painting on wood and later on canvas began to rival fresco as a technique, asserting themselves in formats justified by the magnificence of the age. Palaces, churches and convents purchased works often religious in theme, reminding viewers of the dominant role played by the Catholic Church in fifteenth and sixteenth-century society.

All the great Masters of the era produced large-scale works: one of the most splendid and best known by Titian was the *Assumption of the Virgin*, which so affected Richard Wagner that he was inspired to write the *Mastersingers of Nuremberg*. The altarpiece of the *Assumption*, installed in the Basilica dei Frari on 19 May 1518, represented a revolution in religious painting. Bursting with colour and life, it was far from the accepted norms that had until then always been respected. All the references to death, tombs and lamentation of every kind were banished from the scene! The Virgin, surrounded by marvelling angels, is shown joyful as she rises towards God as the queen of Heaven before the awestruck apostles. In the nineteenth century the Romanticism of Théophile Gautier consecrated this artwork to the firmament of painting, describing the Virgin as «lighter than the most luminous ether...». He explained: «The Assumption is one of the largest paintings by the master, and the one in which he has reached the highest point. The composition is balanced and distributed with infinite art. The upper portion, which is arched, represents Paradise, the Glory, to use the ascetic Spanish expression. Groups of angels confounded and disappearing in a flood of light to incalculable depths, like sparkling stars against flame, brilliant gleams of eternal light, form a halo around God the Father, who issues from the depths of the Infinite with the motion of a soaring eagle, accompanied by an archangel and a seraph upholding the crown and the nimbus.» Note the interest that he pays to the size of the painting, which is in fact almost seven metres high. The necessary opulence and scope of the work led Titian to create a composition whose verticality is indicative of the period in the artist's career in which it was painted.

The doges of Venice and great families of the age – the Gonzaga, the Farnese, Charles v of Spain – contended to engage the talents of the artist, who made a name for himself in scenes that were not religious in nature but mythological, free of all soberness and restraint. Titian became the equal of the rich and powerful who

requested his services: he developed into the confidant of Charles v and the friend of the king's son, Philip II, who was to be his greatest client. An agreement grew up between Titian and Philip that the artist would provide a regular consignment of religious and mythological paintings in return for a comfortable annual salary. In this manner Titian benefited from all the social and economic advantages that a post at court offered without having to suffer its constraints (this arrangement was maintained for a quarter of a century until the death of the painter in 1576). The relationship that bound Titian to the powerful courts of Europe and the social status and affluence that he benefited from was the first instance of what in the twentieth century would be called the "star system". Through his creativity, the artist glorified and magnified his clients' power. Art became the means by which the artist portrayed, but also helped to modify, a social construction. Evidence of this lies in the seven opulent, large format "*poesie*" sent to Madrid, which are probably the most important works to have resulted from the relationship between Titian and Philip II. Conceived as decorations for a private room in one of the residences of the king of Spain and employing a uniform and consistent iconography, they contained a moralizing allegorical message. In these paintings Titian turned away from religious themes and proposed fables inspired by Ovid's *Metamorphosis* that made reference to the punishments inflicted on innocent victims by the chaste and cruel goddess of the moon. With this series of works art began to move beyond simply performing the role of a servile illustrator of power... but it was still far from the iconoclastic models of the twentieth century.

The art of "grandeur"

The monumental artworks of the seventeenth century, particularly in France, definitively represent the relationship that bound art and politics, an alliance that was conspicuously apparent during the period that began with the start of Louis XIV's personal reign in 1662, and the establishment some years later of Versailles as the new centre of power. The art of the period celebrated history by commemorating the deeds and virtues of the king, focusing on his person, and drawing on ancient traditions and mythology to portray the sovereign in different guises. The iconography glorified the royal figure by comparing it with mythological figures and pagan gods, suggesting through these examples obvious political parallels. The artist who best typified this period is Charles Le Brun, the official royal painter, whose style was placed at the service of the absolute monarchy of Louis XIV: it was for this reason that Le Brun was scorned by the Romantic painters of the nineteenth century. In agreement with Louis XIV's judgement, certain art historians consider Le Brun to have been "the greatest

L'arte illustra la Storia, celebra le azioni e le virtù del re e valorizza la sua persona, attingendo alla tradizione antica o alla mitologia per raffigurare il sovrano secondo differenti approcci. L'iconografia disegna una glorificazione della figura reale attraverso il paragone di quest'ultima con personaggi mitologici o divinità pagane, attraverso l'esemplarità delle "evidenze" politiche. La personalità artistica che meglio caratterizza questo periodo è Charles Le Brun, pittore ufficiale, il cui stile è al servizio della monarchia assoluta di Luigi XIV. Per questo egli fu disprezzato dai pittori romantici del XIX secolo. Alcuni storici dell'arte lo considerano, come il re Luigi XIV lo aveva proclamato, «il più grande pittore del XVII secolo francese». Nella sua volontà di celebrare il potere assoluto, Le Brun utilizza concetti e simboli di potere che egli mescola: nella galleria degli Specchi, l'ordine francese realizza la sintesi degli oggetti antichi e francesi (il gallo, il giglio). Il sole diventa allegoria del buon governo. Le Brun rappresenta Luigi XIV come il principe perfetto, come il frutto dei principi precedenti. Egli esegue grandi formati su temi come la *Storia di Alessandro*, quadro conservato al Louvre che rappresenta Alessandro, in piedi su un carro trainato da due elefanti, che fa il suo ingresso a Babilonia di cui s'intravedono sullo sfondo le terrazze e i giardini pensili. L'arte si sottomette ai potenti per incarnarne il carattere di eternità. La dismisura spesso accompagna questa incarnazione. Un altro simbolo pittorico della monarchia assoluta di Luigi XIV è il ritratto ufficiale del re eseguito da Rigaud. Altro artista consacrato della corte, divenuto accademico nel 1700, Hyacinthe Rigaud esegue nel 1701 la sua più celebre opera su commissione: il ritratto di Luigi XIV in abiti regali. Questo quadro sottolinea due aspetti: la rappresentazione di un re e un re di rappresentanza. Esso magnifica l'individuo e lo consacra come monarca assoluto. Il formato spettacolare dell'opera, 277 x 194 cm, e la verticalità della composizione rivelano la volontà di grandezza. Il simbolo è magnificente e l'opera rimane oggi uno dei quadri maggiori del Louvre.

Verso un'arte "borghese"

La triste conclusione del regno di Luigi XIV favorisce il bisogno di rinnovamento, la severità classica viene gradualmente abbandonata a favore di un'arte meno ufficiale. Barocco e classicismo, apparsi nel XVII secolo, continueranno a segnare il XVIII secolo. Inizialmente s'impone la sensibilità barocca evolvendo verso la ricercatezza e la preziosità (stile Luigi XV o Rococò), poi nella seconda metà del secolo si sviluppa una reazione classica: il Neoclassicismo. Barocco, Classicismo, Rococò: questi termini hanno tendenza a uniformare e semplificare le correnti che s'intrecciano nell'Europa del XVII e XVIII secolo. L'Europa, dalle Fiandre all'Italia, dall'Olanda alla

Spagna e all'Inghilterra, offre una moltitudine di grandi opere e consacra un gran numero di artisti di genio esponenti di scuole e portatori di punti di vista completamente diversi ma complementari. L'epoca è un rivaleggiare di talenti e vede nascere per ognuna delle sue scuole opere magistrali dei più grandi artisti. Nelle Fiandre: Rubens, Van Dyck, Jordaens; in Olanda: Rembrandt, Vermeer, Ruysdael, Heda; in Spagna: Ribera, Herrera, Greco, Murillo, Zurbarán, Goya; in Inghilterra: Gainsborough, Reynolds; in Italia: Caravaggio, Reni, Guardi, Tiepolo; e in Francia: Poussin, de La Tour, Le Nain, Le Brun, Watteau, Boucher, Chardin.

L'ispirazione e i soggetti sono di una simbologia più sottile, a volte mitologica o religiosa, ma gli artisti si emancipano dalla committenza anche in una "pittura di genere" raffigurante scene quotidiane, momenti intimi che descrivono la vita di persone appartenenti a un lignaggio più modesto. La dimensione delle opere diventa più contenuta, perché possano essere ornamento di dimore borghesi. Questo cambiamento di mentalità caratterizza in particolare il XVIII secolo. Non è più soltanto il re o la corte, principale clientela nel XVII secolo, a creare il gusto. Ora la clientela si è allargata agli aristocratici e ai borghesi, che ricercano agio, comodità e intimità più che arredi fastosi e solenni. Prediligono la frivolezza, la galanteria piuttosto che l'eroismo o il misticismo. L'arte di corte diventa arte da salotto e i formati si adattano agli interni delle dimore, si riducono, la pittura si emancipa dai canoni ufficiali.

Un artista rappresenta bene questa evoluzione, in un genere tragico ma tuttavia emblematico del cambiamento che si opera nella pratica artistica: è Francisco Goya. Egli incarna, attraverso un'opera maestosa e quasi sempre di grandi dimensioni, la transizione verso una nuova era in cui l'artista sottomesso alla committenza reale diventa padrone del proprio destino. Egli fu, in effetti, pittore ufficiale della corte di Spagna e a questo titolo realizzò grandi dipinti rappresentanti Carlo IV, la famiglia reale, i bambini di corte, tutte opere di fama mondiale esposte oggi al Prado. La sua anima tormentata e sincera portò progressivamente la sua opera verso un percorso di contestazione. Il suo impegno ideologico anticipa la pittura moderna e fa entrare l'arte in un nuovo periodo che il Romanticismo del XIX secolo esalterà. Infatti, a partire dal 1808 Napoleone occupa Madrid e caccia il re; il popolo si ribella. Goya s'impegna contro la guerra e incide in particolare una serie di stampe per denunciare l'orrore della battaglia (*Los desastres de la guerra*).

Pacifista, attacca tanto gli invasori francesi quanto i guerriglieri spagnoli. Nel 1814 dipinge *El tres de mayo* (266 x 345 cm), che descrive gli avvenimenti tragici del maggio 1808. Con questa tela, che segna la storia della pittura e ispirerà a Picasso il suo quadro *Guernica*, egli esprime un patriottismo fervente, aprendo la sua opera

Hyacinthe Rigaud, *Portrait de Louis XIV*, 1701, Musée du Louvre, Paris / Paris.



painter of the French seventeenth century". In his wish to glorify absolute power, Le Brun used a combination of concepts and symbols of power: in the Hall of Mirrors the established order is represented by traditional French objects (the cock and the lily), and the sun becomes an allegory for good government. He shows the Sun King as a perfect prince, the flawless product of all previous princes. He painted large format paintings on such exemplary themes as *The History of Alexander*, paintings held in the Louvre that represent the Macedonian sovereign on a chariot drawn by two elephants as he enters Babylon, with terraces and hanging gardens in the background. The art places itself at the service of power in order to depict its eternal nature, an incarnation that is often accompanied by excessiveness.

Another representation of Louis XIV's absolute power is the portrait of the king in majesty by Rigaud. Also a court painter, and made a member of the Académie in 1700, Hyacinthe Rigaud painted his most famous painting in 1701. It portrays a standing Louis XIV wearing his coronation costume. This painting centres on two characteristics: it is the representation of a king, and the figure is the king of representation. It glorifies the individual and hallows him as an absolute monarch. The spectacular format of the painting (277 x 194 cm) and the verticality of the composition accentuate the aspect of grandeur. The symbolism is striking and the painting today is one of the most important artworks in the Louvre.

Towards a "bourgeois" art

The sad end of Louis XIV's reign encouraged the need for renewal, with the result that classical strictness gradually gave way to a less official form of art. Baroque and Classicism, both of which had appeared during the seventeenth century, continued

to influence the eighteenth. The Baroque emerged first of all, and evolved towards the refinement and stylistic affectation of the Louis XV or Rococo styles, then, during the second half of the century, a classical reaction set in that became known as Neoclassicism. Baroque, Classicism, Rococo... these terms tend to standardise and simplify the trends that intertwined in Europe during the seventeenth and eighteenth centuries. Europe from Flanders to Italy, from the Low Countries to France, from England to Spain gave rise to a multitude of large format works and men of genius who characterised the schools and completely different, but complementary, points of view. The age boasted numerous great talents, with each of its schools producing works of remarkable mastery – in Flanders: Rubens, Van Dyck, Jordaens; in the Low Countries: Rembrandt, Vermeer, Ruysdael, Heda; in Spain: Ribera, Herrera, El Greco, Murillo, Zurbarán, Goya; in England: Gainsborough, Reynolds; in Italy: Caravaggio, Reni, Guardi, Tiepolo; and in France: Poussin, Georges de La Tour, Le Nain, Le Brun, Watteau, Boucher, Chardin.

The subjects, which were both mythological and religious, were treated with a symbolism of greater subtlety, but the artists also moved away from commissioned themes to produce "genre painting", featuring scenes of daily life, personal moments that typified the life of people of more modest background, and the size of the works shrank, so that they could be included in the decor of middle-class homes. These developments took place particularly during the eighteenth century. Taste and style were no longer created by just the king or his courtiers, the principal clientele during the seventeenth century: now the range of customers had expanded to include the nobility and middle class who were more interested in comfort, convenience and intimacy than magnificence and formality, and preferred frivolity and gallantry to heroism and mysticism. The art of the court became the art of the drawing-room, and the formats of paintings were reduced to fit the interiors of private homes – painting was freed from the dictates of the official canons.

One artist in particular – Francisco Goya – typifies this development, in a tragic genre, admittedly, but he was nonetheless emblematic of the changes occurring in artistic practice. He embodied, in his paintings that were nearly always of large format, the transition towards a new era in which the artist, though subject to the royal command, became the master of his own destiny. As the official painter to the court of Spain he produced large paintings of the king, Charles V, with his family and the children of the court... works of world-renown that are exhibited in the Prado. However, his work was progressively borne by his tormented yet sincere spirit onto a path of dissent. His ideological commitment was a forerunner of modern painting and ush-



Francisco de Goya, *El tres de mayo*, 1814, Museo del Prado, Madrid.

a uno stile visionario e vendicatore. Benché confermato nelle sue funzioni di pittore di Camera, egli affronta una situazione politica caotica e si ritira rendendosi libero di criticare il terribile quotidiano che si abbatte sul popolo. Inizialmente pittore talentuoso e frivolo, egli diventa testimone degli avvenimenti della sua epoca: il suo stile e i suoi temi si evolveranno costantemente nel corso della sua vita. Pioniere dell'arte moderna, la sua vicinanza al popolo fa di lui uno degli artisti più amati in Spagna.

Da David a Manet

Nel XIX secolo il peso dell'ufficialità si attenua e l'arte si svincola progressivamente dalla corte, accompagnando le rivoluzioni della Storia, affrontando così aspetti di resistenza e di innovazione. Tuttavia le prime opere notevoli del secolo dipendono ancora dalla relazione tra arte e potere, soprattutto in Francia dove regna Napoleone. Il pittore David, nato lui stesso dalla nebulosa rivoluzionaria, diventa il pittore dell'imperatore e una relazione particolare lega questi due animi in una reciproca ammirazione. L'opera maestra di questo momento della Storia è il gigantesco quadro dipinto da David nel 1804: *Le Sacre de Napoléon*. Le sue dimensioni sono proporzionate alla leggenda che egli intende tramandare, 629 x 979 cm. Si tratta di una delle principali opere del Louvre. Raramente un quadro ha celebrato con tanto scalpore l'incontro fra un uomo dal destino eccezionale e un pittore che ha saputo rendere gloria alla propria epoca. In uno stile neoclassico esso simboleggia ciò che oggi potremmo chiamare "arte di propaganda". In effetti esso rientra in una logica che tende ad affermare l'immagine dell'imperatore, il quale, al contrario del re di diritto divino, doveva imporre il proprio dominio. L'arte fu per lui uno strumento di

convincimento che seppe abilmente manipolare. Sin dalle sue prime vittorie, Napoleone Bonaparte curò la propria immagine e seppe controllare i diversi media, riducendo enormemente il numero di giornali a Parigi, per esempio, e nel contempo circondandosi di pittori e scultori ispirati. Jacques-Louis David era consapevole della posta in gioco, perché aldilà dell'artista di genio che seppe imporre il proprio talento, egli fu anche un uomo politico influente nel periodo del terrore. Firmatario della condanna a morte di un certo conte di Beauharnais, fu anche incarcerato alla caduta di Robespierre. Inesorabilmente attirato dall'aura e dall'impeto del giovane generale, non tardò a realizzarne il ritratto. Chi dei due uomini era più manipolato dall'altro? Erano semplicemente due visioni complementari che s'incontravano in occasione dei grandi momenti della Storia? Per la prima volta, la Storia accorda all'arte un ruolo di attore principale nella politica. Più che un servitore, il pittore è un alleato.

D'altro canto, il XIX secolo è un periodo cerniera nella Storia dell'arte, che apre la strada a tutti gli ulteriori sviluppi. Il secolo del Romanticismo è stato ricco di opere splendide e i formati si sono imposti per le loro dimensioni notevoli. L'effervescenza di un'epoca che si apre al mondo disegna un movimento artistico che si espande in tutta Europa. Vi sottoscrivono pittori, scultori, poeti, scrittori, musicisti. È lunga la lista dei pittori che caratterizzano questo movimento di un'ampiezza senza precedenti: Théodore Géricault, Eugène Delacroix, Jean Auguste Dominique Ingres, Francisco Goya, William Blake, John Martin, Johann Heinrich Füssli, Caspar David Friedrich, Otto Runge, John Constable, William Turner, Richard Parkes Bonington, Dante Gabriele Rossetti, William Hunt, John Everett Millais, Gustave Courbet, Théodore Chassériau, Jean-François Millet. L'arte si emancipa definitivamente dalle contingenze legate al potere.

La nozione di un'arte basata sul sentire dell'artista, in cui prevale il sentimento sulla ragione, nasce inizialmente in Germania alla fine del XVIII secolo e approda in Francia solo attorno al 1820 nell'ambito della pittura, in particolare con Géricault e Delacroix, poi in letteratura a partire dal 1830. Movimento veramente europeo, il Romanticismo è associato all'idea di rivolta nei confronti dell'accademismo, ma esiste anche un Romanticismo giudizioso, che tende alla nostalgia più pacata, in particolare nell'opera di certi allievi di Ingres. Tutti gli artisti del Romanticismo hanno voluto imporre il proprio talento in opere monumentali, citiamo i capolavori di Delacroix, *Dante et Virgile aux enfers* dipinto nel 1822 o *la Liberté guidant le peuple*, 1830 (260 x 325 cm), *La mort de Sardanapale*, 1827 (392 x 496 cm), *Femmes d'Alger dans leur appartement*, 1834 (180 x 229 cm); o il quadro di Géricault, *Le*

Jacques Louis David, *Le Sacre de Napoléon*, 1804, Musée du Louvre, Parigi / Paris.



ered art into a new period that nineteenth-century Romanticism was to exalt. In 1808, Napoleon and his forces occupied Madrid and chased out the king, an event against which the Spanish people rose up in revolt. Goya came out against the war and brought out a series of engravings to denounce the horror of the fighting (*The Disasters of War*). As a pacifist he attacked not only the French invaders but also the Spanish fighters. In 1814 he painted *El tres de mayo* (266 x 345 cm), which had as subject matter the tragic events of 2 and 3 May 1808. This picture influenced the history of painting and later inspired Picasso to paint *Guernica*. It was an expression of fervent patriotism and introduced a visionary and unforgiving style into his oeuvre. Although Goya held an established post as royal painter, when faced by political chaos, he chose to leave his position, leaving him free to criticise the dreadful quality of daily life the Spanish people were obliged to endure. From a talented, frivolous painter, he turned into a politically engaged witness of the events of his age, and his style and themes evolved constantly throughout his life. A pioneer of modern art, his closeness to the people made him one of Spain's best-loved artists.

From David to Manet

In the nineteenth century the influence of officialdom died out and art gradually freed itself from the court. It was an adjunct to the historical revolutions that took place, while also tackling aspects of resistance and innovation. Nevertheless, the first major works of the century were still created as a result of the relationship between art and power, particularly in France, where Napoleon ruled. The painter Jacques-Louis David, whose ascent was spurred by the events of the French Revolution, became the painter to the emperor, and the two found themselves bound in a rapport of mutual fascination. The masterwork of this period of history was the gigantic painting produced by David in 1804 of *The Coronation of Napoleon*. Its size was commensurate with the scale of the legend it wished to celebrate: 629 x 979 cm. It is another masterpiece of the Louvre. Rarely has a work so powerfully represented the encounter between a man of exceptional destiny and a painter able to glorify his age. Executed in neoclassical style, in today's terminology it might be called "propaganda art". Its objective was to create an image for the emperor, who, not having the divine right to rule like a king, was obliged to impose himself as ruler. For Napoleon art was a tool that he made skilful use of. From the time of his earliest victories Napoleon Bonaparte was careful to groom his image and control the various media, for example, by reducing the number of newspapers in Paris by an extraordinary degree and surrounding himself with inspired painters and sculptors. David had a keen understanding of the

situation as, in addition to being a brilliant artist who knew how to achieve success, he was also an influential man of politics during the Terror. A signatory of the death certificate of a certain Comte de Beauharnais, he also spent time in prison on the fall of Robespierre. Inexorably drawn by the aura and spirit of the young general, he did not lose any time in painting his portrait. Which of the pair was more manipulated by the other? Were they simply two men of complementary vision that came together during moments of great historical importance? For the first time, history granted art the role of active contributor in the world of politics. More than a servant, the painter was now an ally.

In other respects, the nineteenth century was a turning point in the history of art and opened the door to all possibilities. The century of the Romantic movement was rich in dazzling works of enormous size. The ferment of an age that was open to the world stimulated an artistic movement that spread across all of Europe and included painters, sculptors, poets, writers and musicians. The list of painters in particular was long, and gave the movement unprecedented scope and depth: Théodore Géricault, Eugène Delacroix, Jean Auguste Dominique Ingres, Francisco Goya, William Blake, John Martin, Johann Heinrich Füssli, Caspar David Friedrich, Otto Runge, John Constable, William Turner, Richard Parkes Bonington, Dante Gabriele Rossetti, William Hunt, John Everett Millais, Gustave Courbet, Théodore Chassériau, Jean-François Millet. Art permanently cut its ties with power.

The notion of art based on the experiences of the artist, in which feelings counted for more than reason, was born in Germany at the end of the eighteenth century. It arrived in France in the 1820s in the domain of painting, notably with Géricault and Delacroix, and was taken up by literature a decade later. A truly European movement, Romanticism was associated with the idea of revolt against academicism, but a more subdued form existed that tended towards a gentler nostalgia, notably in the works of some of Ingres's pupils. All Romantic artists wanted to impress their talent through the use of outsize works; here, for example, are some of Delacroix's masterpieces: *Dante and Virgil in Hell* (1822); *Liberty Leading the People*, 1830 (260 x 325 cm); *The Death of Sardanapalus* (1827, 392 x 496 cm); *Women of Algiers in their Apartment*,

Radeau de la Méduse, 1819 (491 x 716 cm), tutte opere monumentali di formato impressionante in cui l'artista introduce la propria visione del mondo senza che gli siano imposte norme e canoni, soggetti e ispirazione.

L'artista rivendica il carattere autentico e individuale della propria opera. Molti di loro vivono ancora di committenze reali o principesche e conservano un rango sociale elevato appartenendo all'élite della società. È il caso, in particolare, di Eugène Delacroix che, malgrado la sua posizione di pittore ufficiale, provoca, critica e polemica. Nella sua arte non è solo la qualità espressiva del colore a suscitare discussioni; non sono né la novità, né l'anticonformismo del soggetto trattato, né l'audacia della rappresentazione a scatenare le critiche. È la rivelazione autentica di un'anima e delle sue emozioni. Tutta la pittura di Delacroix si colloca in questo rapporto difficile tra l'immaginario e il reale, tra l'osservazione del vero e l'impulso visionario. Delacroix conduce una doppia vita: quella dei salotti, con le belle donne e gli uomini colti dell'epoca, la vita di un aspirante all'Accademia, e quella nascosta di un uomo senza speranze e segreti che riesce a liberare i propri tormenti e desideri solamente nella pittura. È l'uomo che nel suo diario scriveva: «L'uomo ha nell'animo sentimenti innati che non saranno mai soddisfatti dagli oggetti reali, ed è a questi sentimenti che l'immaginazione del poeta e del pittore darà forma e vita». Delacroix era anche un uomo passionale e cercava i mezzi per esprimere questa passione nel modo più chiaro possibile. Egli simboleggia l'evoluzione dell'atteggiamento dell'artista attraverso una rivendicazione creatrice, espressiva e irruente, malgrado un'appartenenza ai luoghi tradizionali del mondo dell'arte dell'epoca e la costante partecipazione all'avvenimento maggiore di questa società delle belle arti: il Salon.

Il Salon de peinture et de sculpture è una manifestazione artistica che si svolge a Parigi dal XVIII secolo e che espone le opere degli artisti approvate dall'Accademia delle Belle Arti. Questa manifestazione induce una competizione fra gli artisti che rivaleggiano in audacia e spesso concorrono con opere di dimensioni importanti per farsi notare. Inizialmente nominato Salon de l'Académie Royale des Beaux-Arts, durante la Rivoluzione esso prende il nome di Salon de peinture et de sculpture e si democratizza aprendosi agli artisti di tutte le origini sotto l'impulso di pittori quali Jacques-Louis David e Jean-Bernard Restout. Torna a essere il Salon de l'Académie Royale durante la Restaurazione e riprende il nome di Salon de peinture et de sculpture durante la Seconda Repubblica, fino al 1881, quando prende ufficialmente il nome di Salon des artistes français, destinato a presentare l'arte ufficiale. Sotto Napoleone III gli artisti indipendenti sono raggruppati nel Salon des



Eugène Delacroix, *La Mort de Sardanapale*, 1827, Musée du Louvre, Parigi / Paris.

Refusés, che rappresenta una vera e propria sfida all'arte ufficiale. Nel 1863, infatti, la giuria del Salon ufficiale rifiuta il *Déjeuner sur l'herbe* di Manet con il pretesto che esso rappresenta una donna nuda in un contesto contemporaneo. La giuria rifiuta anche numerose opere di giovani pittori e di fronte all'ondata di protesta l'imperatore Napoleone III decreta l'istituzione di un Salon des refusés, che raggruppa le opere che non sono state mostrate al Salon de Paris. Questo Salon riscuote un immenso successo, superando addirittura quello ufficiale. Ma le critiche sono molto aspre e Manet diventa il pittore votato all'esecrazione dalla stampa, dai poteri accademici e dal pubblico. Quasi naturalmente, egli diventa quindi il capofila di questi pittori rifiutati e per i futuri impressionisti, dopo Corot e Courbet, egli rappresenta l'esempio di un nuovo modo di dipingere, la guida attorno alla quale si riuniscono e grazie alla quale alcuni di loro si incontreranno. Manet, quindi, è molto più la guida degli innovatori che degli impressionisti, il capo di tutti i rifiutati, di tutti gli esclusi della società. Il simbolo di questa rivoluzione, *Le Déjeuner sur l'herbe*, è ancora una volta un'opera di grandi dimensioni (208 x 265 cm), ed è anche il quadro più grande dipinto da Manet. Parigi all'epoca è la capitale del mondo delle arti e questa manifestazione afferma artisti che dominano l'attualità artistica del momento. I quadri s'impongono in composizioni dai formati notevoli. Questa competizione troverà i suoi luoghi nel XX secolo nelle fiere internazionali, dove è necessario il sovradimensionamento dell'opera perché questa vi si possa distinguere.

Mentre la Francia impone i propri canoni, l'Inghilterra, la Germania e l'Italia accompagnano il movimento romantico con artisti altrettanto importanti ma che evolvono in sfere già più marginali e a volte perfino ristrette, come Constable o Turner, in Inghilterra, che operano una rivoluzione nella pittura di paesaggio, ma in modo meno spettacolare (dal punto di vista del formato) anche se di portata rivoluzionaria, senza per questo giungere a un riconoscimento maggiore. Essi non sono sostenuti da alcun sistema dell'arte che contribuisca al riconoscimento immediato delle opere. Questo sistema esiste invece in Francia, il che le permette di mantenere un dominio culturale fino all'inizio del secolo successivo.

Édouard Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1863, Musée d'Orsay, Paris / Paris.



1834 (180 x 229 cm). Géricault's painting of the *Raft of the Medusa*, 1819 (491 x 716 cm), was another of the huge-format artworks in which the artist introduced his personal vision of the world without it having to respond to established norms, canons, subject matter or inspiration.

The artist took responsibility for the individual and authentic nature of his work of art. Many still lived from royal or princely commissions and enjoyed an elevated social standing, for example, Eugène Delacroix, who, despite being an official painter, provoked criticism and discussion. It was not simply the expressiveness of his use of colour that aroused debate, nor was it the novelty and non conformism of his subjects, nor the daring nature of the representation that stimulated argument: it was the genuine revelation of the artist's spirit and his emotions. All Delacroix's painting has its setting in the difficult relationship between the imaginary and real worlds, between the observation of truth and the artist's visionary impulsion. Delacroix led a double life, on the one hand that of the salons, beautiful women and cultured men of the period, and his desire to be made an Academician, and on the other the hidden life of a man without hope who was only capable of ridding himself of his torments and desires through painting. This was the man who wrote in his diary: «Man holds in his soul innate feelings that will never be satisfied by real objects, and it is to these feelings that the imagination of the poet and painter give form and life». Delacroix was also a man of passion which he sought to express in the most visible manner. He symbolised the evolution of the artist's outlook by means of his expressive, vigorous creativeness despite his adherence to the traditional side of the art world of the time and his regular presence at the major social event in the fine arts: the Salon.

The Salon de Peinture et de Sculpture had been held in Paris since the eighteenth century. In exhibiting works by artists who had been approved by the Académie des Beaux-Arts, it induced a sense of competition between artists who often tried to outdo one another in the boldness of their works and by employing large dimensions to grab the attention. Going at first under the title Salon de l'Académie Royale des Beaux-Arts, it was renamed the Salon de Peinture et de Sculpture at the time of the

Revolution and, at the instigation of painters Jacques-Louis David and Jean-Bernard Restout, became more democratic by opening itself to artists of all backgrounds. Its name reverted to the Salon de l'Académie Royale under the Restoration but returned to the Salon de Peinture et de Sculpture during the Second Republic. This name was retained until 1881, when it was retitled the Salon des Artistes Français as part of its purpose of presenting official art.

Under Napoleon III the independent artists banded together in the Salon des Refusés, which came to represent a real challenge to official art. In 1863 the jury of the official Salon refused to accept the painting *Le Déjeuner sur l'herbe* by Édouard Manet with the argument that it showed a naked woman in a contemporary context. As the jury also refused many works by young painters, and faced by a general outcry, the emperor, Napoleon III, decreed that a Salon des Refusés should be held where the works not included in the Salon de Paris could be shown. However, the criticism of the refusés' works was very strong and Manet became the painter that the press, academic powers and public held in abhorrence. Naturally he became the leader among the rejected artists and was for the future impressionists, after Corot and Courbet, an example of the new manner of painting and a new guiding light around which they could gather and, for some of them, get to know one another. Manet thus became much more the leader of the innovators than he was of the impressionists: he was the leader of all those who were refused to the official Salon, and of all those excluded from society. The symbol of this revolution, *Le Déjeuner sur l'herbe*, was once again a large format work, measuring 265 x 208 cm, and was Manet's greatest painting. At the time Paris was the world art capital and the consecration of certain artists by the official Salon meant those artists consequently dominated the art of the moment. Thus they produced works in large format to catch the attention of the public and jury. The Salon would find its equivalent in the twentieth century in international art fairs where the artworks also had to be of extraordinary size to be noticed.

While France imposed its artistic canons, in Britain, Germany and Italy the artists of the Romantic movement were of equal importance but developed in more marginal and sometimes limited spheres. Examples in England were Constable and Turner, who together brought about an upheaval in landscape painting but in a less spectacular fashion (from the standpoint of format) though just as revolutionary, and without achieving wide recognition. They were not supported by an art system that provided instant appreciation of their works. Such a system existed at that time in France, which allowed the country to maintain its cultural dominance until the start of the following century.



Claude Monet, *Les Nymphéas*,
1920-26, installate / installed in
L'Orangerie des Tuileries, Parigi /
Paris.

La svolta della Storia

Abbracciando un ampio spettro di pratiche e di mentalità, il Romanticismo, per i suoi procedimenti narrativi, è all'origine di due movimenti diametralmente opposti: il Realismo, per il suo aspetto politico e sociale, e il Simbolismo, per la sua ricerca di interiorità. Ricerca del passato o di nuovi soggetti tratti dalle leggende antiche o dai paesi esotici, culto metafisico della natura, libertà di espressione e soggettività, sono gli elementi maggiori che si riscontrano nei paesi in cui si diffonde il Romanticismo. Essi conducono alla rivendicazione del ruolo dell'artista nella società, a un diritto di esistenza e di creazione autonoma, che apre la strada a un'arte libera dalle costrizioni sociali, capace di analisi e di critica, portatrice dell'esaltazione politica che accompagna la fine del XIX secolo e l'inizio del XX. Il mondo dell'arte si scinde allora in due: l'arte ufficiale continua a offrire il riflesso di una società borghese e s'illustra ancora in pratiche pittoriche di formato "pomposo" (*l'art pompier*) che rappresentano battaglie ed epopee; nasce allora un dibattito estetico legato a questo genere pittorico, genere in declino benché benefici ancora delle committenze dello Stato e dell'ambizione di alcuni artisti. Parallelamente si sviluppa un'arte inventiva e innovatrice, portatrice di un suo discorso estetico, di una ricerca plastica: l'Impressionismo, che scandalizzerà ma imporrà un'arte di sensazione e non accademica. Se ci vollero trent'anni perché gli occhi dei suoi contemporanei si abituassero alla pittura impressionista, è proprio perché quest'ultima rimetteva in causa secoli di pittura accademica e codificata. I pittori impressionisti, pur mantenendo il legame con la pittura del mondo reale, si liberano completamente del peso del passato per la scelta dei temi che essi affrontano, tratti dalla vita quotidiana di persone comuni, e per un modo di rappresentazione pittorica interamente nuovo. Di questo

legame con il mondo reale, considerato sino ad allora come la cosa più normale del mondo – perderà in seguito, nel corso del XX secolo, ogni carattere normativo – l'Impressionismo ha saputo dare una visione moderna, scegliendo temi non ancora affrontati in pittura, liberandosi dei canoni pittorici antichi per inventare una nuova tecnica rispondente al desiderio di privilegiare, in pittura, l'"impressione" istantanea piuttosto che la costruzione dello spirito. Manet, Pissarro, Degas, Monet, Renoir, Bazille, Sisley, Caillebotte etc. Nella loro produzione, le opere di grande formato appaiono come sfide alla storia, veri e propri manifesti dei tempi moderni che si annunciano. Le opere più monumentali sono dipinte da Monet nella serie delle *Ninfee*. Più che una semplice "serie", del resto, come quelle delle *Cattedrali di Rouen* o dei *Pioppi*, le *Ninfee* costituiscono un vero e proprio ciclo che conta circa duecentocinquanta tele di concezioni e formati diversi, eseguite nel corso di circa venticinque anni. Le più grandi fra esse raggiungono i dodici metri di lunghezza e hanno reso necessario costruire un atelier a illuminazione zenitale, appositamente concepito per lavorare questi grandi pannelli che costituiscono una vera e propria "installazione" nel senso attuale del termine. In effetti Monet desiderava che lo spettatore fosse immerso nell'opera, che l'abitasse, preannunciando così il concetto di installazione che trasmette un vissuto, una sensazione. La dimensione prefigura qui la sperimentazione che sarà il supporto della ricerca del XX secolo.

Ai margini del movimento impressionista, Cézanne fece la sua rivoluzione, ma la situazione precaria che altri – Van Gogh, Gauguin, Modigliani – conobbero prima di lui non gli consentì la produzione di formati importanti. La ricerca di Cézanne è concettuale e si applica ostinatamente a forme e luci; egli produce poco, per se stesso, senza un obiettivo di vendita. Screditato ai suoi esordi, e a lungo nella sua vita, Cézanne è oggi una figura capitale della Storia dell'arte. La sua partecipazione al movimento impressionista, tutto sommato relativamente minore, conta meno del posto che egli occupa tra il XIX e il XX secolo tra il romanticismo di Delacroix e il realismo di Courbet da una parte, che segnarono così profondamente le sue prime opere, e, dall'altra, i movimenti della pittura contemporanea a partire dal Cubismo che, a gradi diversi, si riferiranno tutti, chi più e chi meno, a lui. La pittura fu per lui prima di tutto un lavoro solitario, salvo in rari momenti, un lavoro quasi penoso praticato senza interruzione. La sua arte si afferma nel ciclo delle *Baigneuses*, che egli esegue tra il 1889 e il 1906: si tratta di tre tele monumentali che riprendono uno dei suoi temi preferiti, le bagnanti. La più grande fra esse misura 208 x 249 cm, ed è attualmente conservata al Philadelphia Museum of Art. Il tema delle bagnanti, caro a Cézanne, è qui studiato in un'ottica che mescola le concezioni tradizionali e

At the turning point of history

By combining a wide range of practices and thought processes, by its narrative procedures the Romantic movement lay at the origin of two diametrically opposed currents – Realism, through its political and social aspects, and Symbolism, through its search for interiority. The major themes in the countries where Romanticism took root were the metaphysical cult of nature, freedom of expression, subjectivity, and investigation of the past or new subjects drawn from ancient legends and exotic countries. They led to artists demanding their place in society, to their right to live and create as they pleased, and opened the path to art free of all social constraints, with the right to offer analysis and criticism, and a messenger of the political fervour that existed at the end of the nineteenth and start of the twentieth centuries. The world of art split into two: official art continued to offer the image of a bourgeois society in pictorial practices in “pompous” format (*art pompier*) which depicted battles and epic scenes. It also provoked an aesthetic debate on the waning genre, despite still benefiting from State commissions and the ambition of certain artists. In parallel to this there came into being an inventive and innovative art involving an aesthetic concept and stylistic research. The new art was Impressionism, which would bring scandal in its wake but establish a form of painting based on the artist’s sensations and not academic dictates. The reason it took thirty years for the critics and public to become accustomed to the painting of the Impressionists was because their approach called into question centuries of codified, academic painting. While maintaining a link with the painting of the real world, the Impressionists entirely freed themselves from the yoke of the past through their free choice of the themes they tackled. These were taken from daily life and represented using an entirely new pictorial description. The depiction of the real world had until then never been questioned (though during the twentieth century it would lose that status), but Impressionism brought to it a modern interpretation and engaged with themes that had never been tackled before, cutting itself free from traditional pictorial tenets and inventing a new technique that attempted to produce an impression of the instant rather than a mental construction. The early impressionists were Manet, Pissarro, Degas, Monet, Renoir, Bazille, Sisley, Caillebotte and others. In their output, large-format works seemed as though they were defying history, they were veritable manifestos of the newly arriving modern world.

The largest paintings were the series of *Lilies* by Monet. More than a simple “series” like those that he produced of *Rouen Cathedral* and *Poplars*, the *Lilies* were a cycle of approximately two hundred fifty pictures of different size and conception that he



Paul Cézanne, sullo sfondo / in the background *Les Grandes baigneuses* (in corso d’opera / in progress), Barnes Foundation, Marion, PA.

executed over a period of about twenty-five years. The largest of them are twelve metres long and required the construction of a specially designed studio with overhead natural lighting. They were truly “installations” in the modern sense of the term. What Monet was trying to achieve was to allow the observer to become immersed in the painting, to inhabit it; he was thus prefiguring the concept of an installation that conveys a real-life experience, a sensation. And the enormous dimensions anticipated the experimentation that would underpin artistic research during the twentieth century.

On the edge of the impressionist movement, Cézanne produced his own revolution but his precarious position – which others, such as Van Gogh, Gauguin and Modigliani also experienced at a later date – did not allow him to paint large-format works. Cézanne’s research was conceptual and was applied persistently to forms and light; as his goal was not to sell paintings, his works were not numerous. Although he was disparaged during his early years and still even late in his life, today Cézanne is considered a major figure in the history of art. His contribution to the Impressionist movement was relatively small and was less important than how his art connected the nineteenth and twentieth centuries – it provides a link between, on one hand, the romanticism of Delacroix and the realism of Courbet, who so strongly influenced his early output, and on the other the movements of contemporary art since Cubism which, to different degrees, claim to have followed his lead. For Cézanne painting was like a day-job that he carried out alone save for rare moments, work that he found almost painful and performed without interruption. His art became more assertive in the series of *Large Bathers* that he produced between 1889 and 1906. These were three monumental canvases based on one of his favourite themes. The largest, which measures 208 x 249 cm, is now displayed in the Philadelphia Museum of Art. The theme of bathers is studied from the viewpoint that merges traditional and modern conceptions of the representation of nudes in a natural setting. Taking its inspiration from pastoral scenes, the artist arranged his figures symmetrically in the landscape. He treats their bodies in a typically avant-garde manner, relying on flat tints that become progressively more nuanced. The avant-garde was born in the anonymity of a studio in Provence.

moderne della rappresentazione del nudo in un quadro naturalistico. Ispirandosi alle pastorali, l'artista mette in posa i suoi personaggi in modo simmetrico all'interno del paesaggio. Egli tratta i corpi in una prospettiva tipicamente avanguardista, facendo uso di tinte piatte che si sfumano progressivamente. L'avanguardia è nata nell'anonimato di un atelier di Provenza.

La fine del XIX e l'inizio del XX secolo costituiscono il periodo cerniera tra due epoche, tra due modi di pensare, tra due concetti di civiltà che si contrappongono. Se gli impressionisti hanno servito l'arte con una magnificenza che raggiunge i grandi momenti della Storia, il movimento conserva una certa connivenza con l'istituzione nonostante il rigetto iniziale di una visione che sembrava troppo innovatrice. Essi contribuiscono tuttavia a conferire all'arte un ruolo maggiore nel dibattito intellettuale e nella definizione di un'estetica "anti-borghese" che l'epoca nascente tende a sviluppare. L'arte non è più dalla parte del potere e gli artisti lo combattono o vivono un'esistenza marginale in una società che li disprezza. In Italia, un'opera illustra bene le nuove ideologie sostenute dai pittori: *Il Quarto Stato* – che rappresenta il sottoproletariato e prolunga quella del Terzo Stato che fece la Rivoluzione francese – è un celebre dipinto eseguito da Giuseppe Pellizza da Volpedo nel 1901. L'opera, incentrata sulle lotte sociali nel mondo del lavoro, si conforma essenzialmente alla tecnica divisionista che caratterizza lo stile del pittore. La sua tematica e la sua dimensione monumentale (293 x 545 cm), più che i suoi riferimenti estetici, la rendono un'opera d'eccezione. Essa simboleggia il popolo in marcia e cristallizza la speranza delle nazioni in rivolta.

Dal potere al contro-potere (e vice versa)

In questo fine secolo Parigi attira gli artisti di tutto il mondo. Alcuni luoghi affollano la memoria della storia che si è scritta in questi anni al *Bateau Lavoir*, aggrappato ai pendii di Montmartre; esso è e resterà per la posterità la culla di una rivoluzione. Nel 1889 l'edificio [in francese *bâtisse*, da cui il soprannome di *bateau lavoir* (battello lavatoio), attribuitogli da Max Jacob o André Salmon] è trasformato in città degli artisti.

Fernande Olivier, la compagna di Picasso, lo descriverà così: «Il "battello" ospitò pittori, scultori, letterati, umoristi, attori, lavandaie, sarte e mercanti d'ogni stagione. Ghiacciaia d'inverno, stufa d'estate, gli inquilini vi s'incontravano all'unica fontana, con una brocca in mano». A partire dal 1892, Maxime Maufra (1861-1918) vi stabilisce il suo atelier. L'anno seguente egli vi riceve Paul Gauguin che torna dal suo primo viaggio a Tahiti. Qualche tempo dopo vi si ritrovano numerosi stranieri attirati dal prestigio dell'avanguardia impressionista degli anni 1880; fra essi, un giovane



Henri Matisse, *Le Bonheur de vivre*, 1905, Fondation Barnes Merion PA.

pittore andaluso che si fa chiamare Picasso. Il comfort, all'epoca in cui vi abita Picasso, è inesistente. «Vivevamo molto male» scrive André Salmon nei suoi *Ricordi senza fine* «la cosa meravigliosa era vivere comunque.» Anche divenuto celebre e ricco, Picasso rimarrà affezionato a questo luogo strano. Vi passano anche Van Dongen, Gris, Jacob, Mac Orlan, Modigliani e altri ancora. Gli ospiti di passaggio del "battello" vi trovano sempre febbrili discussioni; un gruppo di spagnoli gravita attorno a Picasso, che vi abiterà tra il 1904 e il 1909. Max Jacob e Picasso vi organizzano feste, la più celebre delle quali è in onore del doganiere Rousseau. Siamo lontani dai lustri del potere. Gli artisti ricercano a Parigi questo stimolo che trovano nell'incontro e nella condivisione della loro miseria. Nel 1907 Picasso dipinge *Les Femmes d'Alger (O. J. Version O)*, ampia composizione di 243,9 x 233,7 cm. Questo quadro segna l'inizio del Cubismo e pone i quesiti plastici degli anni successivi, tra gli altri la semplificazione dei piani. Il titolo dell'opera fa riferimento a una casa chiusa situata in calle Avignon a Barcellona. È una scena "di genere" che rappresenta un momento quotidiano di queste signorine che attendono i clienti. L'intenzione di Picasso, tanto nello stile quanto nell'evocazione di un soggetto licenzioso, appare chiaramente provocatoria. L'arte diventa strumento di attacco contro i canoni estetici e morali di una borghesia compassata che continua a sovvenzionare un'arte realista e accademica. L'artista è provocatore, iconoclasta: *Les Femmes d'Alger* sono l'emblema di questa rivoluzione. Due anni prima, nel 1905, Matisse in barba all'ostilità della giuria del Salon d'automne aveva dipinto *Le Bonheur de vivre*, altro capolavoro della Storia dell'arte attraverso il quale egli firma la sua dichiarazione *fauviste*, che suscita l'ira dell'establishment artistico. Questa tela di grandi dimensioni (174 x 238 cm), segna veramente, secondo lui, l'inizio della sua opera. Essa rappresenta la manifestazione per sintesi di tutto ciò che egli ha compreso del lavoro di Cézanne, Gauguin, Signac, ma anche di Ingres (1780-1867), il grande pittore classico del XIX secolo di cui ha visto le tele al Salon d'automne, non lontano dalle proprie. Il Salon svolge ancora il ruolo di rivelatore, tanto per le opere che vi sono esposte quanto per gli scandali delle opere rifiutate. Spesso propone uno standard di dimensione che corrisponde al desiderio di provocazione che anima gli artisti.



The end of the nineteenth century and the start of the twentieth marked the turning point between two epochs, two modes of thought, two concepts of civilisation. Whereas the impressionists endowed art with a magnificence similar to the great moments of history, the movement enjoyed a certain involvement with the official art world despite an initial rejection due to its seemingly overly innovative vision. It contributed to giving art a greater role in the intellectual debate and the definition of an “anti-bourgeois” aesthetic that the nascent era tended to foster. Art was no longer the servant of the powerful, against whom artists either fought or were obliged to live on the edge of a mistrustful society. In Italy one painting illustrates well the new ideologies that painters adhered to: *The Fourth Estate* depicts the underclass and is an extension of the Third Estate who brought about the French Revolution. This famous painting was the work of Giuseppe Pellizza da Volpedo in 1901. Focusing on the social struggles in the world of work, the painting conforms essentially to the divisionist technique typical of the painter’s style. It is an exceptional work due to its theme and monumental size (293 x 545 cm) rather than its aesthetic style. It symbolises the people on the move and crystallises the hope of nations in revolt.

Power and the challenge to power

Fin-de-siècle Paris attracted artists from around the world. Few places occupy such an important place in the history of art as the Bateau Lavoir on the hill of Montmartre: it is and will remain for posterity the birthplace of a revolution. The building, whose nickname “bateau lavoir” (wash-shed) was attributed to it by Max Jacob or André Salmon, was transformed into an artists’ colony in 1889. It was later described by Fernande Olivier, Picasso’s lady-friend, in these terms: «The “bateau” sheltered



Giuseppe Pellizza da Volpedo, *Il Quarto Stato*, 1901, Galleria d’Arte Moderna, Milano / Milan.

Pablo Picasso, *Les Femmes d’Alger* (particolare / detail), 1907, Museum of Modern Art, New York.

painters, sculptors, writers, humorists, actors, washerwomen, dressmakers and street merchants. It was an icebox in winter, a hot-house in summer, the lodgers would meet around the only water fountain, jug in hand». From 1892 Maxime Maufra (1861-1918) had his studio there. The following year Paul Gauguin visited him there on his return from his first trip to Tahiti. Shortly afterwards, attracted by the prestige of the impressionist avant-garde, a number of foreigners frequented the place, one of whom was a young Andalusian who went by the name of Picasso. At the time that Picasso lived at the Bateau Lavoir, there were no conveniences there of any kind. «We all lived in hardship» wrote André Salmon in his *Souvenirs sans fin* «the marvel was that we lived anyway.» Even after becoming famous and rich, Picasso remained attached to this strange place. Some of the many who passed through were Van Dongen, Gris, Jacob, Mac Orlan and Modigliani. The passengers on the *bateau* engaged in feverish discussions; a group of Spaniards gravitated around Picasso, who lived there from 1904 to 1909. Max Jacob and Picasso organised parties there, the most famous being the one given in honour of Douanier Rousseau. This was all very far from the glamour of power. The artists came to Paris in search of the stimulation they gained from meeting one another and sharing their hardships. In 1907 Picasso painted *Les Femmes d’Alger*, a vast composition measuring 244 x 234 cm. This painting marked the beginning of Cubism and posed the plastic problems faced during later years, among others the simplification of the planes. The title of the work refers to a brothel situated in Calle Avignon in Barcelona and the painting is a “genre” scene that shows the women of the house waiting for clients. Picasso’s intention, as much in the style as in the choice of a licentious subject, clearly seems to have been provocative. Art became a weapon to attack and challenged the aesthetic and moral

A partire da questo momento l'arte si allontana definitivamente dal potere, sostenuta da alcuni mercanti illuminati come Vollard o Kahnweiler e da collezionisti la cui immagine s'imporrà nel xx secolo come quella dei nuovi mecenati; il gusto dell'arte e l'amicizia che li lega agli artisti, li guidano nel sostegno di una ricerca sempre più aggressiva e sempre più incompresa da un pubblico che resterà a lungo affezionato alla rappresentazione e all'iconografia. Nascono i grandi movimenti internazionali, accomunati da una volontà d'innovazione e di espressione di libertà. L'arte, come la politica, s'internazionalizza e vede nascere movimenti basati su una volontà di rinnovamento: il Cubismo in Francia, con Braque, Picasso, Juan Gris e Derain; l'Espressionismo in Europa del nord, seguito dall'astrazione inventata da Kandinsky; il Futurismo in Italia. L'affermazione di libertà implica ogni forma di espressione e da allora non privilegia più la dimostrazione di forza rappresentata dalle opere monumentali; al contrario lo schiudersi del colore e delle forme si opera su formati a volte raccolti. Queste rivoluzioni si accompagnano alla nascita del mercato dell'arte, dal momento che gli artisti espongono ormai nelle gallerie che li rappresentano.

L'Espressionismo nasce con la consapevolezza che la tecnica fotografica si va perfezionando e che il rapporto dell'arte con la realtà ne risulta profondamente modificato. L'arte pittorica perde la sua funzione di mezzo privilegiato di riproduzione della realtà oggettiva, il che rafforza la sua componente soggettiva e le permette progressivamente di liberarsi dalle regole. Edvard Munch è considerato il padre dell'Espressionismo. Di origini norvegesi, fino al 1885 si interessa all'Impressionismo e al Simbolismo. A partire dal 1892 il suo stile è pienamente formato: curve sinuose, colori astratti, ossessione per l'infermità e la morte, esseri inquietanti che emergono da una massa di colore, come si osserva nel suo quadro più celebre, *L'urlo* (88,5 x 66 cm) che egli dipinge nel 1893. Il suo soggiorno in Germania fino al 1908 spiega la sua influenza nell'ambito di Die Brücke, movimento che costituisce una delle componenti dell'Espressionismo. Die Brücke intende demolire le vecchie convenzioni, allo stesso modo di ciò che sta avvenendo in Francia. Secondo Kirchner non bisogna imporsi regole. L'ispirazione deve scorrere liberamente per dare l'immediatezza dell'espressione, secondo le emozioni e la coscienza soggettiva dell'artista, incoraggiando così un disegno rapido, colori vivaci, puri o poco mescolati. Le opere maggiori degli artisti che rappresentano questo movimento, come Emil Nolde o Kirchner, hanno dimensioni ridotte ed esprimono in questo una volontà di prossimità con l'opera. Questo aspetto della loro arte facilita anche l'accesso a un mercato che si sviluppa seguendo l'esempio di Munch; egli sarà sostenuto dal grande collezionista e mercante illuminato Siegfried Bing, che nel 1895 a Parigi – «la città pioniera di tante forme d'arte uni-

che» – apre la sua galleria, la Maison Bing, per esporre e difendere le arti decorative e artistiche contemporanee così come le opere d'avanguardia di artisti e creatori europei e americani. L'altra tendenza dell'Espressionismo è rappresentata dal gruppo di artisti del Blaue Reiter i cui membri principali sono Wassily Kandinsky, Franz Marc, August Macke. A differenza di Die Brücke, gli artisti del Blaue Reiter sentono il bisogno di creare un linguaggio più controllato per promuovere i loro messaggi. Essi pubblicano libri e organizzano esposizioni. Sviluppano un'arte spirituale nella quale riducono il naturalismo al punto di arrivare all'astrazione. Condividono alcune idee con gli espressionisti di Die Brücke ma perseguono una purificazione maggiore degli istinti e intendono allo stesso modo catturare l'essenza spirituale della realtà. Su questo punto le loro idee sono più ricercate e speculative. Le opere di Kandinsky sono emblematiche di questo movimento e si affermano in formati sempre più grandi. A partire dal 1909 Kandinsky dà ai suoi quadri titoli come *Improvvisazione*, *Impressione* o *Composizione*. *L'Improvvisazione* trova le sue origini nelle impressioni della "natura interiore", vale a dire inconscia e spontanea, *l'Impressione* nasce dall'impressione diretta della natura e la *Composizione* è una creazione consapevole spesso preceduta da numerosi studi. I formati permettono una libera espressione dei sentimenti che determina una certa ampiezza. *Improvvisazione 28*, del 1912, è già una tela imponente che misura 114 x 162 cm. Essa segna un momento di transizione in cui l'artista scivola progressivamente verso l'astrazione. Questo passaggio avviene nel 1912 attraverso un quadro maestoso, *Bild mit Schwarzen Bogen*, 1912, olio su tela di 189 x 198 cm. Questo quadro notevole segna la nascita dell'astrazione. Kandinsky sarà rappresentato dalla galleria Der Sturm di Berlino, creata da Herwarth Walden nel 1912. Legato ai movimenti anarchici, Herwarth Walden – scrittore, musicista e mercante di quadri – lavora alle riviste *der Sturm* e *die Aktion*; la prima diviene la rivista degli espressionisti, mentre la seconda, fondata da Franz Pfemfert, milita contro la guerra, e gli scrittori e poeti si fanno i cantori del patriottismo. L'arte entra nella resistenza e diventa uno strumento di contro-potere.

I futuristi, in Italia, sposano invece le teorie bellicose e manifestano uno slancio verso la modernità come fonte di progresso. Il colore e il movimento, abbandonati dal Cubismo analitico, tornano in primo piano nelle loro preoccupazioni pittoriche. I pittori del Futurismo italiano, Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo e Gino Severini, raggruppati nel 1910 attorno al poeta Filippo Tommaso Marinetti, proclamano l'identità dell'arte e della vita attraverso la nozione di velocità. Eredi della filosofia dell'evoluzione creatrice di Bergson e della teoria della rela-

norms of a formal middle class that continued to subsidise realist and academic art, and the artist became a provocateur and iconoclast. *Les Demoiselles d'Avignon* became the emblem of this revolution. Two years earlier, in 1905, Matisse had painted *Le Bonheur de Vivre*, to the hostility of the jury of the Salon d'Automne. This was another masterpiece in the history of art, one that marked the artist's fauvist direction, and raised the anger of the art establishment. This large-format painting (238 x 174 cm) represented, to the artist's mind, the start of his real oeuvre. It summarised all that he had understood of the work of Cézanne, Gauguin, Signac and the great nineteenth-century classical artist Ingres (1780-1867), whose paintings Matisse had seen exhibited not far from his own at the Salon d'Automne. The Salon was still the place where emerging talent could be seen, as much as for the artworks that were displayed as for the scandals of the works that were refused. The sizes of the paintings shown often corresponded to the desire of the artists to be provocative.

From that moment art definitively cut its ties with the ranks of the powerful. It benefited from the support of several enlightened art dealers like Vollard and Kahnweiler, and of collectors who came to be viewed in the twentieth century as the new patrons of artists. Their artistic taste and the friendship that these collectors offered enabled artists to become more aggressive in their research, which in turn led to the fact that their output became increasingly incomprehensible to a public whose taste was and would long remain based on representation and imagery. Large international movements came into being, linked by a desire for innovation and an expression of freedom. Like politics, art became international in character with the creation of movements inspired by the desire for renewal: Cubism in France with Braque, Picasso, Juan Gris and Derain; Expressionism in northern Europe, followed by Abstractionism invented by Kandinsky, and Futurism in Italy. With the domination of artistic freedom, all forms of expression became tolerated. No longer did the demonstration of power through monumental works have particular value; on the contrary, new usage of colour and forms appeared in formats that were sometimes extremely small. These developments took place alongside the birth of the art market, with artists beginning to exhibit in the galleries of the dealers who represented them.

Expressionism came into being with the knowledge that photographic technique was being perfected and that the relationship between art and reality was being profoundly altered. Pictorial art lost its function of being the preferred method of reproducing objective reality, a fact that brought an emphasis on its subjective component and encouraged it to progressively free itself from the norms. The Norwegian painter, Edvard Munch, is considered the father of Expressionism. Until 1885 he was inter-

ested in Impressionism and Symbolism but by 1892 his manner took on its personal style of sinuous curves, arbitrary colours, and an obsession with infirmity, death and disquieting figures fleeing from a mass of colour, as was typical of his most famous picture, *The Scream* (88,5 x 66 cm), which he painted in 1893. His stay in Germany until 1908 explains the influence he had on the movement Die Brücke, one of the constituents of Expressionism. Die Brücke wanted to do away with the old conventions in the same way as was occurring in France. To Kirchner's mind, rules were entirely unnecessary, and the artist's inspiration should flow freely so as to allow emotions and subjective awareness to be expressed with immediacy; such an approach would also encourage a rapidly executed design and the use of bright colours, either pure or at most lightly mixed. The most important works by the artists who best represented this movement – Emil Nolde and Ernst Ludwig Kirchner – were small in size due to the artists' wish to have a sense of proximity with the painting. This aspect of their art also made it easier for them to find a market and followed in the wake of Munch. Munch was supported by the great art collector and enlightened dealer Siegfried Bing who, in 1895, opened his gallery, the Maison Bing, in Paris, the "pioneering city of so many essential forms of art". The gallery exhibited and defended contemporary artistic and decorative arts as well as works by avant-garde artists and creators from Europe and America.

The other branch of Expressionism was represented by the group Der Blaue Reiter, whose leading members were Wasily Kandinsky, Franz Marc and August Macke. Unlike Die Brücke, the artists in Der Blaue Reiter felt the need for a more controlled language to put their messages across. They published books and organised exhibitions, and developed a spiritual art in which they reduced the degree of naturalism to the point of arriving at abstraction. They and Die Brücke held some ideas in common but they placed greater emphasis on purifying their instincts and capturing the spiritual essence of reality. On this point their ideas were more speculative and carefully thought out. Kandinsky's works are characteristic of this movement and gradually grew larger and larger. From 1909 on, he gave his works titles such as *Improvisation*, *Impression* or *Composition*. The *Improvisations* had their origins in his impressions of his "interior nature", that is to say his subconscious and unsolicited self. The *Impressions* arose from his direct impression of nature and the *Compositions* were conscious creations that were often preceded by studies. The formats he used allowed free expression of his feelings, which in turn encouraged a certain scale. *Improvisation 28* of 1912 was a canvas that measured 114 x 162 cm and marked an increasing move towards abstraction. The transition was completed in 1912 with a



Paul Kandinsky, *Bild mit Schwarzen Bogen* (particolare / detail), 1912, Centre Georges Pompidou, Parigi / Paris.

tività di Einstein, secondo le quali la stabilità è un'illusione retrograda, essi scelgono la velocità come mezzo di percezione e aderiscono al principio fondamentale che regge il mondo moderno, il movimento. Essi auspicano un'arte totale, come indicano le numerose attività che svolgono parallelamente alla pittura: la musica, l'architettura, il teatro, il cinema, la moda, la decorazione e perfino la cucina. Il futurismo è un'arte di vivere. La scommessa è riuscire a integrare tutti gli aspetti della modernità all'interno della creazione artistica, ripensandoli in un movimento dinamico. Il pittore futurista non soltanto sceglie elementi della modernità come soggetto, egli vuole anche rendere l'atmosfera di questo nuovo mondo urbano e industriale, affinché lo spettatore del quadro possa sentire i rumori e i colori che il movimento e la velocità implicano. Nei futuristi non si trovano soggetti tradizionali (nudi, nature morte, paesaggi), ma città in effervescenza, folle in rivolta, macchine in marcia. Essi amano farsi notare. Dall'inizio del movimento nel 1910, essi organizzano nelle grandi città italiane serate memorabili. Marinetti si presenta in scena circondato dai poeti, pittori e musicisti che hanno aderito al suo movimento. Leggono poemi, presentano quadri, suonano musica e spiegano le loro nuove teorie sull'arte provocando il pubblico. Distribuiscono trattati e manifesti, lanciano polemiche sui giornali, tengono conferenze, fanno azioni in strada, inventano così una forma di azione che sarà un modello per i futuri adepti delle azioni eseguite in pubblico (*performance* o *happening*), a partire da dadaisti e surrealisti. La Francia conserva un posto importante nella diffusione dei movimenti artistici e Severini, stabilitosi a Montmartre, dipinge la *ville lumière* in uno stile neo impressionista arieggiato e sereno, facendo da staffetta tra il gruppo milanese e i pittori o scrittori dell'avanguardia parigina, organizzando in particolare l'esposizione da Bernheim. Sin dall'inizio, egli impone il

suo lavoro con un'opera monumentale *La danza del pan pan al Monico*, 1911 (250 x 350 cm circa) nella quale il suo stile s'impregna fortemente di Cubismo, cui l'insieme della sua opera rimane alquanto vicino per il *découpage* dell'oggetto – rielaborato tuttavia in modo dinamico – per l'introduzione delle parole nell'immagine e per la tecnica del collage. Severini rimane affezionato a Parigi e abbandona il Futurismo nel 1916 per orientare la sua arte verso il Cubismo di cui preferisce l'approccio razionale. È del resto nella forma reinventata di questo Cubismo divenuto quasi "lirico" che egli dipinge il quadro *Zeus partorito dal sole*, nel 1954, onorando una committenza per la sede della società Lai e Alitalia a Parigi.

Il modo di operare dei futuristi non è più soltanto il quadro e questo implica un impegno confermato da dimensioni importanti. È il caso in particolare di una delle opere emblematiche del movimento, *La città che sale* di Boccioni. Il quadro, dipinto tra il 1910 e il 1911, offre una visione del risveglio di una città industriale nell'ampiezza del movimento e nella diversità dei colori, in un formato di 200 x 300 cm che si impone nell'impeto di un'azione voluta dall'artista. Anche se molte delle opere emblematiche del Futurismo rispettano dimensioni adeguate a una collocazione domestica, come il capolavoro di Balla *Dinamismo di un cane al guinzaglio*, 1912, che misura soltanto 90,8 x 110 cm, i futuristi riflettono anche su opere di grandi dimensioni. Queste ultime hanno lo scopo di porre lo spettatore al centro del quadro e opere come *Le nuotatrici*, 1910 (110 x 160 cm) di Carlo Carrà o *La rivolta*, 1911 (150 x 230 cm) di Luigi Russolo o ancora i *Funerali dell'anarchico Galli*, 1911 (198,7 x 259 cm) sempre di Carrà, non si presentano quindi più come "finestre sul mondo", secondo la definizione del quadro di cavalletto che Alberti dava nel Rinascimento. Esse si presentano come uno schermo la cui funzione ipnotica è di assorbire lo spettatore nel turbine delle linee di forza. Chiaramente non si tratta più di fare dell'opera d'arte un oggetto di cui lo spettatore dovrebbe appropriarsi intellettualmente, bensì di renderla il prolungamento della volontà di affermazione dell'artista le cui violente sensazioni colorate devono catturare lo spettatore, strappandolo a sé stesso secondo un'estetica del "pugno" o dello "schiaffo". Più tardi il Futurismo, per istigazione di Marinetti trascinato dal proprio sogno di gloria, soster-

Carlo Carrà, *Funerali dell'anarchico Galli*, 1911, Museum of Modern Art, New York.



magnificent painting called *Bild mit Schwarzen Bogen*, which measured 189 x 198 cm. This important painting represents the birth of abstractionism. Kandinsky was represented by the gallery Der Sturm, which had been opened by Herwarth Walden in 1912. A writer, musician and art dealer, Walden was involved in anarchist movements and worked on the revues "der Sturm" and "die Aktion". Der Sturm became the revue of the Expressionists while Die Aktion (founded by Franz Pfemfert) campaigned against the war and those writers and poets who spoke out in favour of patriotism. Art became a form of resistance and an anti-establishment weapon.

In Italy the futurists glorified war and modernity as a source of progress. Colour and movement, which had been abandoned by analytical Cubism, took a leading role in their approach to painting. The Italian futurist painters – Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo and Gino Severini – had regrouped in 1910 around the poet Filippo Tommaso Marinetti, and proclaimed the notion of speed as the underlying factor in the identity of art and life. Inheriting the creative evolutionary philosophy of Bergson and Einstein's theory of relativity, according to which stability is a retrograde illusion, they chose speed as the means to perceive and comply with the fundamental principle that governed the modern world: movement. The futurists were in search of total art, as their many activities in parallel to painting indicate: they were involved in music, architecture, theatre, cinema, fashion, decoration and even cooking. Futurism was an art of living. Their objective was to integrate all aspects of modernity within artistic creation and to reconsider them as part of a single dynamic movement. Futurist painters did not only select objects representing modernity as their subjects, they also wanted to depict the atmosphere created by the new urban and industrial world. They wanted observers of their paintings to experience the noises and colours that movement entailed. The Futurists did not use traditional subjects (nudes, still-lives, landscapes) but frenzied cities, crowds in revolt, machines at work etc. They enjoyed calling attention to themselves. From the start of the movement in 1910 they organised memorable soirées in the large cities of Italy. Marinetti would make his appearance surrounded by poets, painters and musicians that were part of his movement. They read poems, presented paintings, played music and explained



Gino Severini, *La danza del pan pan al Monico*, 1912, Galerie Bernheim-Jeune, Parigi / Paris.

their new theories on art, altogether provoking the public. They distributed tracts and posters, initiated debates in the newspapers, held conferences and street happenings, and more. They invented a form of action in the public domain that would become a model for the performances or happenings of the future, starting with the dadaists and surrealists.

France was important for the diffusion of art movements and, by living in Montmartre, Gino Severini who painted the *City of Light* in an uncluttered and dispassionate neo-impressionist style, acted as the go-between for the group in Milan and the painters and writers of the Paris avant-garde, particularly with regard to the preparation of the exhibition at the Bernheim Gallery. Right from the start he drew attention to himself with a monumental painting of 1911, *The Dance of the Pan-Pan at the Monico* (about 250 x 350 cm), strongly influenced by Cubism. His oeuvre as a whole remained close to that movement in the way he incorporated words in the image, used collage and cut up the objects he represented, though they were dynamically reconstructed. Severini remained attached to Paris and in 1916 turned away from Futurism towards Cubism, preferring the latter's rational approach. It was in his almost "lyrical" reinvented form of Cubism that he painted *Zeus Born from the Sun* (1954), a commission from the company LAI e Alitalia for its office in Paris.

The Futurists did not restrict their artistic activities to painting, though the large size of this one implied strong commitment. This is the case in particular for one of the most emblematic works of the futurists, Umberto Boccioni's *The City Rises*. Painted in 1910-11, it is a vision of the expansion of an industrial city which the artist represents through the fullness of its sense of movement and diversity of colours. To emphasise the power and intensity of the rising city, he felt the need to employ a large format (200 x 300 cm). Although many of the emblematic futurist works were of a size that allowed them to be hung in private premises, including Balla's masterpiece *Dynamism of a Dog on a Leash* (1912), which measures only 91 x 110 cm, large-format works were employed by the futurists for a purpose. Their aim was to place the observer at the centre of the painting, and works like *Swimmers*, 1910 (110 x 160 cm) and *The Funeral of the Anarchist Galli*, 1911 (198,7 x 259,1 cm) by Carlo Carrà

rà il fascismo di Mussolini. Balla dipinge allora un monumento alla gloria dell'epopea mussoliniana: *La marcia su Roma*, 1926 (202 x 328 cm), ritornando a un'arte al soldo del potere.

La fine della dominazione europea. La ricerca come ipotesi dell'evoluzione dell'arte

La guerra del 1914-18 trascina nella sua furia i resti di una civiltà già sconvolta. I movimenti creati prima della guerra si dissolvono nel lavoro individuale degli artisti che si volgono verso nuove fonti d'ispirazione. Nell'estate del 1918, Picasso dipinge *Les Baigneuses*, piccolo quadro di 26,3 x 21,7 cm, opera emblematica, con i suoi corpi allungati, della rilettura moderna di Ingres che Picasso conduce in questo periodo. Nel 1914 si era avviato, dapprima nel disegno, il ritorno a una forma di figurazione e di realismo, non in opposizione al Cubismo ma in parallelo. A partire da questa data, e per dieci anni, le due voci sono sperimentate congiuntamente. Arrivato ai limiti dell'astrazione, Picasso se ne allontana risolutamente a partire dal 1917, per influenza in particolare di Cocteau con il quale si reca in Italia e per influsso dei Balletti Russi di Djaghilev, per i quali crea scenari e costumi. Questo periodo di "ritorno all'ordine", evidente in vari artisti all'indomani della Prima guerra mondiale, corrisponde a uno sguardo rinnovato verso l'arte classica e, in Picasso, a un ritorno a forme armoniose, piene, e a colori più tenui, di cui testimoniano i suoi ritratti ingreschi degli anni 1920. I suoi formati si riducono. La pittura di Picasso torna a essere "accettabile" e incontra il favore di un ampio pubblico, aiutato in questo da un nuovo mercante, Paul Rosenberg.

Gli artisti dada e surrealisti impongono le nuove tendenze iconoclaste. Marcel Duchamp in testa invoca il rinnegamento dell'immagine pittorica così com'è stata veicolata dalla Storia. Si tratta, per lui, di un rovesciamento ragionato delle tradizioni pittoriche. È a partire dal 1915 che egli considererà l'idea di una distruzione radicale delle convenzioni, delle tendenze e delle tecniche antiche della pittura. Sotto l'influenza di questo gusto per l'invenzione che sconvolgerà le scienze a partire dal XVIII secolo, Duchamp ha immaginato la possibilità di scoprire, in tutti i nostri sentimenti, segreti sensibili assimilabili a quelli che hanno portato alle scoperte di laboratorio. Marcel Duchamp si appresterà a fare tabula rasa dello spirito convenzionale, dei suoi valori espressivi, delle sue ragioni e dei suoi risultati, allo scopo di attribuire all'immagine un ruolo che egli non ha ancora esattamente definito, ma che vuole sia interamente nuovo. Il "progresso" diventa fonte di creazione, la pittura diventa un procedimento arcaico al quale egli sostituisce procedimenti creativi inno-



Marcel Duchamp, *Le Grande verre*, 1915-23, Philadelphia Museum of Art.

vativi. *Il grande vetro* in questo è un'opera esemplare, poiché si tratta di un'opera di "ricerca" mai conclusa, il cui nome originario è *La sposa messa a nudo dai suoi scapoli, anche*. Esso fu realizzato tra il 1915 e il 1923 a New York ed è composto da due lastre di vetro assemblate (un insieme di 272 x 176 cm), pittura a olio, filo di piombo, polvere. Il vetro fu rotto involontariamente alcuni anni dopo e poi ricostruito. Anche in questo caso ci si rende conto di come le rivoluzioni si affermino in creazioni di grandi dimensioni. Non si tratta più di un dipinto ma di un'elaborazione progressiva che integra il fattore tempo. Duchamp considera impossibile e derisorio accedere a nuovi linguaggi se ci si affida soltanto a mezzi rimasti, in fondo, tradizionali. In questo senso Duchamp pone questo principio traspositivo che costituisce la base logica della creazione di un universo sotto la forma del quale egli intende superare il vecchio. La concezione generale dell'artista nei suoi rapporti con il mondo reale è quindi ispirata all'idea di un'inversione totale che egli considera l'unica in grado di portare nuova luce sui rapporti delle cose e sulle operazioni dello spirito. Impresa difficile: forse Duchamp ha cercato senza trovare. Ma ha tratto le sue conclusioni, sembra, su questa idea che si accorda alla sua logica particolare: si sa ciò che si cerca, anche se non è mai sicuro, ma non si sa mai ciò che si trova, ciò che vi è in più. Resta tuttavia un fatto che le intenzioni di Marcel Duchamp eserciteranno sull'arte un'influenza considerevole e che i surrealisti lo considereranno uno dei loro maestri incontestati.

A partire dal 1915 Marcel Duchamp scopre New York e divide il suo tempo tra gli Stati Uniti e la Francia, divulgando le avanguardie parigine. È in questo periodo che egli elabora le sue opere più conosciute, come il *Grande vetro* o l'*Orinatoio*, ma l'arte lo interessa sempre di meno. Il Surrealismo lo avvicina all'ambiente artistico ed

and *The Revolt*, 1911 (150 x 230 cm) by Luigi Russolo were not meant to be “windows on the world”, as Alberti defined easel paintings during the Renaissance, but a screen whose hypnotic function was to draw the observer into its vortex of force lines. The artwork was therefore clearly no longer an object that the observer had to grasp intellectually but an extension of the will of the artist. The purpose of the artist was thus to draw in the observer through the powerful and colourful sensations of the painting, to grab him by the throat. Later, carried away by his lust for glory, Marinetti employed Futurism to support Mussolini’s fascist regime, at which time Balla painted *The March on Rome*, 1926 (202 x 328 cm), renewing a form of art at the service of power.

The end of European domination. Hypothesis as the driving force in the evolution of art

The 1914-18 war dragged the remains of a civilisation already torn apart into its fury. The pre-war art movements dissolved, leaving individual artists evolving towards new sources of inspiration. In summer 1918, Picasso painted his *Bathers*, a tiny painting measuring 26 x 22 cm, a modern reinterpretation, with its lengthened bodies, of the work of Ingres. A return to figuration and realism – not in opposition to Cubism but in parallel – had begun in Picasso’s drawings in 1914. From this date the two paths were experimented with over a period of ten years. Having reached the limits of abstraction, Picasso moved decisively away from it in 1917, notably under the influence of Cocteau, with whom he visited Italy, and Diaghilev’s Ballets Russes, for which he designed sets and costumes. This period of the “return to order”, which became apparent in the work of several artists at the end of World War I, represented a new consideration of classical art and, in the work of Picasso, to a return to sinuous, full figures and gentler colours, as seen in his Ingresque portraits of the 1920s. His paintings were reduced in size and his art once again became “acceptable”. Helped by a new dealer, Paul Rosenberg, Picasso’s work found a large public.

Dadaist and surrealist artists brought with them new iconoclastic tendencies. First and foremost, Marcel Duchamp called for the renunciation of the pictorial image in the manner it had always been known to art history. To his mind it was a logical overturning of pictorial tradition. From 1915 he envisaged the radical destruction of the age-old conventions, trends and techniques of painting. Caught up by the same inventive spirit that was to overturn the course of science and its evolution since the eighteenth century, Duchamp imagined that it was possible to find within ourselves hidden intuitions similar to those that had led to new discoveries in the laboratories.



Marcel Duchamp con la collezionista / with collector Katherine Dreier, accanto a / next to *Le Grande verre*, fine anni venti.

He threw himself into the task of eradicating conventional thought, its values, reasoning and achievements, with the aim of attributing to imagery a role that he had not then exactly defined but which he knew he wanted to be completely new. “Progress” became a source of creation and painting an archaic process which he substituted with innovatory methods of creation. *The Large Glass* is exemplary of this approach as it is a work of “research” that was never completed. Its original name was *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*. It was created between 1915 and 1923 in New York and is composed of two assembled panes of glass, oil paint, lead foil, fuse wire and dust (altogether measuring 272 x 176 cm). It was accidentally broken some years later but mended by Duchamp himself. It is another example of how art revolutions occur in creative works of large size. This was no longer simply a painting but a creation that included time as a constituent part. Duchamp considered it impossible and ridiculous to arrive at new artistic vocabularies by using what in essence are traditional means of communication. This was the sense in which Duchamp presented the principle of transposition that was the logical foundation of a universe he used to transcend the status quo. To his mind, only the idea of total inversion was able to bring about a new understanding of our relationship with things and of the workings of our minds. This was a difficult undertaking: perhaps Duchamp had carried out his research but not come up with anything. However, it seems that he had made up his mind on the following idea, one that suited his particular logic: even when an artist knows what he is looking for (though this is not always sure), the only certainty he can have is that he cannot know what he is going to find. Nonetheless, Marcel Duchamp’s intentions had a powerful influence on art and the surrealists considered him one of their unquestioned masters.

In 1915 Duchamp discovered New York and from that time split his time between France and the United States, promoting the European avant-gardes there. This was the period during which he created his best-known works of art, such as the *Large Glass* and the *Fountain*, but he was less and less interested in art. However, the advent of Surrealism reconciled him to the art world and he collaborated with André Breton in the organisation of a number of events. His fame became perma-

egli organizza infatti numerosi eventi in collaborazione con André Breton. La sua notorietà s'impone definitivamente nella Storia dopo la Seconda guerra mondiale. Probabilmente egli deve questo primato alla sua adesione alla cultura americana e al fatto di aver riconosciuto in quest'ultima il "futuro" della nostra civiltà. Egli pensava infatti che l'arte dovesse tenere in conto le condizioni dell'età industriale di cui gli Stati Uniti costituiscono il modello che gli altri imitano. Del resto negli Stati Uniti egli è considerato un artista americano e di questo paese ottenne la nazionalità nel 1955, dopo averne fatto richiesta nel 1947. Negli anni cinquanta, una nuova generazione di artisti americani che si qualificavano neo-dadaisti, tra cui Jasper Johns e Robert Rauschenberg, lo riconosce come precursore incontestato.

Il trasferimento di Marcel Duchamp negli USA costituisce le premesse di un cambiamento nel meccanismo del mondo dell'arte. Parigi e la Francia restano dominanti tra le due guerre, vi continuano a operare artisti come Picasso che diventa una delle glorie dell'arte internazionale, ma New York, già consapevole da qualche anno della nuova posta in gioco, ha organizzato una risposta creando, su esempio del Salon parigino, l'Armory Show. La prima versione del 1913, organizzata da un gruppo di artisti, concede ampio spazio alle avanguardie europee ma intende affermare una produzione americana che si libera del suo provincialismo e impone un'arte innovatrice. L'Armory Show del 1913, ufficialmente conosciuto come The International Exhibition of Modern Art, è la prima grande esposizione di queste opere in America. La mostra contesta e modifica la definizione e l'atteggiamento accademico e pubblico nei confronti dell'arte, e così facendo altera il corso della Storia per gli artisti americani. Segnando la fine di un'epoca e l'inizio di un'altra, l'Armory Show infrange la calma provinciale dell'arte americana, scuotendo il pubblico e facendo saltare le accademie di pittura e scultura. Quattromila ospiti visitano le sale nella serata di apertura. Per la prima volta il pubblico americano, la stampa e il mondo dell'arte in generale, assistono ai cambiamenti provocati dai grandi innovatori dell'arte europea, da Cézanne a Picasso. La mostra suscita profondi cambiamenti nel mercato dell'arte negli Stati Uniti e porta all'accettazione generale delle opere moderne. Prima del suo genere in questo paese, la mostra include esempi dei più avanzati movimenti dell'arte europea. Molti degli artisti più vitali negli Stati Uniti avevano fatto quello che la National Academy of Design aveva ritenuto impossibile senza il sostegno pubblico, vale a dire realizzare una mostra di proporzioni gigantesche. Tra gli artisti europei il cui lavoro è visto negli Stati Uniti per la prima volta, vi sono Wassily Kandinsky, Pablo Picasso e, appunto, Marcel Duchamp che poi trascorre molto tempo a New York. Mentre l'acquisto di *La Colline des pauvres* di Cézanne

da parte del Metropolitan Museum of Art segnala un'integrazione del Modernismo nei canali ufficiali dell'arte, lo shock e l'indignazione provocata dal *Nudo che scende le scale* di Duchamp e da *Le Luxe* di Matisse collegano l'Armory Show a un'avanguardia che mette aggressivamente in discussione i confini dell'arte come sono intesi dalle istituzioni. Con l'Armory Show gli americani intendono entrare nella competizione internazionale dell'arte, prendendo come punto di partenza le avanguardie europee.

Il Surrealismo, che si sviluppa in Francia ma si diffonde negli USA, paese rifugio degli artisti all'approssimarsi della guerra, simboleggia in un certo senso la seconda tappa di un movimento di ripiegamento delle ideologie artistiche, dall'Europa verso l'America. Breton stesso si è rifugiato negli Stati Uniti nel 1941, dove incontra l'artista Arshile Gorky, uno degli esponenti dell'Espressionismo Astratto americano. Il Surrealismo rimane tuttavia un movimento profondamente europeo, legato all'immagine di Breton che ha saputo conferirgli una risonanza internazionale. L'ideologia del Surrealismo è elaborata da André Breton nel primo Manifesto del Surrealismo come «Automatismo psichico puro col quale ci si propone di esprimere, sia verbalmente, sia per iscritto, sia in qualsiasi altro modo, il funzionamento reale del pensiero. Dettato del pensiero in assenza di qualsiasi controllo esercitato dalla ragione, al di fuori di qualsiasi preoccupazione estetica e morale». Nello spirito di Breton, l'analogia tra il sognatore e il poeta, presente in Baudelaire, è superata. Egli considera il Surrealismo come una ricerca dell'unione tra il reale e l'immaginario: «Credo alla futura soluzione di quei due stati, in apparenza così contraddittori, che sono il sogno e la realtà, in una specie di realtà assoluta, di surrealtà, se così si può dire». Gli artisti surrealisti mettono in opera la teoria della liberazione del desiderio inventando tecniche volte a riprodurre i meccanismi del sogno. Ispirandosi all'opera di Giorgio de Chirico, unanimemente riconosciuta come fondatrice dell'estetica surrealista, essi si sforzano di ridurre il ruolo della coscienza e l'intervento della volontà. Il frottage e il collage utilizzati da Max Ernst, i disegni automatici realizzati da André Masson e le radiografie di Man Ray ne sono i primi esempi. Poco dopo, Miró, Magritte e Dalí producono immagini oniriche organizzando l'incontro di elementi disparati. La loro prima mostra collettiva si svolge a Parigi nel 1925. Poi il movimento si diffonde all'estero per acquisire una fama internazionale con le esposizioni del 1936 a Londra e a New York, del 1937 a Tokyo, del 1938 a Parigi, notorietà rafforzata dall'immigrazione negli Stati Uniti della maggior parte dei membri del gruppo durante la guerra. Gli artisti surrealisti dipingono opere di dimensioni medie. Max Ernst predilige formati di 114 x 146 cm (*Forêt*, 1927, olio su tela, 114 x 146 cm; *La*

ment after World War II, probably because he was a supporter of American culture and recognised it as the “future” of our civilisation. He believed that art had to take account of the conditions created by the industrial era, and of this the USA provided the model that everyone else imitated. In addition to this, in the United States he was thought of as an American artist, and indeed he applied for American nationality in 1947, though he was only granted it in 1955. During the 1950s, a new generation of American artists who qualified as neo-dadaists, such as Jasper Johns and Robert Rauschenberg, recognised Duchamp as one of their undisputed precursors.

Marcel Duchamp's move to the USA was one of the premises of a change in the way the art world worked. France and Paris in particular remained dominant between the two world wars. Artists continued to work there, such as Picasso, who became one of the leading figures in international art, but New York, which was already aware of the new stakes, organised a riposte to the Salon in Paris with the Armory Show. It was first held in 1913, when, organised by a group of artists, much of it was dedicated to the avant-gardes of Europe, but its intention was to establish an American art freed from its provincialism and innovative. The Armory Show of 1913, officially known as The International Exhibition of Modern Art, was the first large exhibition of such works in America. The show challenged and changed both the academic and public definition and attitude toward art, and by doing so altered the course of history for American artists. Marking the end of one era and the beginning of another, the Armory Show shattered the provincial calm of American art. It rocked the public and blasted the academies of painting and sculpture. Four thousand guests visited the rooms on the opening night. For the first time, the American public, the press, and the art world in general were exposed to the changes wrought by the great innovators in European art, from Cézanne to Picasso. The exhibition led to profound changes in the art market in the United States, and to the broad acceptance of modern works. The first of its kind in this country, the show included examples of the most advanced movements in European art. Many of the most vital artists in the United States had done what the National Academy of Design had maintained was impossible without public support, that is, to put on an exhibition of giant proportions. Among those European artists whose work was seen in the US for the first time were Wassily Kandinsky, Pablo Picasso and Marcel Duchamp, who later spent much time in New York. While the purchase of Cézanne's *Hill of the Poor* by the Metropolitan Museum of Art signalled an integration of modernism into official art channels, the shock and outrage which ensued from Duchamp's *Nude Descending the Staircase*

and Matisse's *Luxury* connected the Armory Show with an avant-garde who aggressively questioned the boundaries of art as espoused by institutions. With the Armory Show the Americans made a bid to enter the international art competition, taking the European avant-gardes as their starting point.

The Surrealist movement, which came into being in France but expanded in the USA – a refuge for artists as World War II approached – in a certain manner symbolised the second stage of the transition of the art ideologies from Europe to the USA. Breton took shelter in the USA in 1941 where he met Arshile Gorky, one of the founders of American Abstract Expressionism. Notwithstanding this, Surrealism remained a deeply European movement tied to the image of Breton, though he was able to give it an international slant.

The Surrealist ideology was drawn up by André Breton in the first Surrealist Manifesto as «Psychic automatism in its pure state, by which one proposes to express – verbally, by means of the written word, or in any other manner – the actual functioning of thought. Dictated by the thought, in the absence of any control exercised by reason, exempt from any aesthetic or moral concern».

To Breton's way of thinking, the analogy between the dreamer and the poet, argued by Baudelaire, had been surpassed. He felt that Surrealism was a search for the union of the real and the imaginary: «I believe in the future resolution of these two states, dream and reality, which are seemingly so contradictory, into a kind of absolute reality». The Surrealist artists brought into play the theory of freedom from desire by inventing techniques that had the aim of reproducing the mechanisms of dreaming. Taking inspiration from the work of Giorgio de Chirico, who was unanimously recognised as the founder of the Surrealist aesthetic, they strove to reduce the role of consciousness and the intervention of the will. The techniques of *frottage* and *collage* used by Max Ernst, the automatic drawings of André Masson and the rayographs of Man Ray were the first examples. Shortly afterwards, Miró, Magritte and Dalí produced dreamlike images by uniting disparate elements in their compositions. Their first group exhibition was held in Paris in 1925, then the movement spread abroad and achieved international renown with shows in London and New York in 1936, Tokyo in 1937 and Paris again in 1938. Some of the movement's notoriety was accentuated by the immigration of many of its adherents to the United States during the war. Surrealist artists painted canvases of average size. Max Ernst preferred the dimensions 114 x 146 cm (*Forest*, 1927, oil on canvas, 114 x 146 cm; *The Forest*, 1927-28, oil on canvas, 96 x 130 cm; *The Angel of Hearth and Home* or *The Triumph of Surrealism*, 1937, oil on canvas, 114 x 146 cm; *Loplop*

Forêt, 1927-28, olio su tela, 96,3 x 129,5 cm; *L'Ange du foyer ou Le Triomphe du Surréalisme*, 1937, olio su tela, 114 x 146 cm; *La Présentation de Loplop*, 1930, tecnica mista, 100 x 180 cm). Miró si esprime in opere più grandi (*La Ferme*, 1921-22, olio su tela, 132 x 147 cm; *Hermitage*, 1924, olio su tela, 114 x 147; *The Bird of the World*, 1925, olio su tela 252 x 200 cm, *Swallow/Love*, 1934, olio su tela, 119,3 x 247 cm). Magritte, a parte alcuni grandi formati (*The Secret Player*, 1927, olio su tela, 152 x 195 cm; *The Red Model*, 1934, olio su tela, 183 x 136 cm) produce opere più ridotte. Dalí, a eccezione delle tele monumentali che esegue negli anni cinquanta, dipinge opere di formato contenuto. Nessun obbligo impone ai surrealisti di dipingere quadri smisurati; la sfida è altrove, nell'esecuzione di un'opera che possa sfuggire alla coscienza e alla volontà dell'artista. Essi tuttavia non hanno mancato di dipingere alcuni capolavori di grandi dimensioni.

Il Surrealismo ha profondamente ispirato l'arte americana: la pratica dell'automatismo è, per esempio, una delle origini del lavoro di Jackson Pollock e dell'Action Painting, mentre l'interesse dei surrealisti per il tema dell'oggetto annuncia la Pop Art. Il Surrealismo è un movimento che si sviluppa nell'arco di più di quarant'anni, dalle avanguardie storiche dell'inizio del secolo fino all'emergere di nuove correnti negli anni sessanta: oltre alla pittura americana e alla Pop Art, l'arte surrealista ha motivato l'apparizione di una seconda ondata avanguardista in Europa negli anni sessanta, di cui il Nouveau Réalisme è l'eminente rappresentante.

Negli Stati Uniti l'arte diventa una componente del potere economico: dall'Espressionismo Astratto alla Pop Art

L'arte ha il dovere di essere smisurata. L'egemonia acquisita dagli Stati Uniti si manifesta in un primo tempo attraverso una rimessa in questione dei canoni e degli stereotipi nei quali si riconosce l'intelligenza. Artisti come Pollock, Rothko o Motherwell rivendicano una libertà di creazione: secondo Jackson Pollock gli artisti contemporanei non devono rivolgersi a un soggetto esterno come fonte d'ispirazione. Gli intenti contemporanei cui Pollock si riferisce impongono all'artista un'attitudine e una mentalità impensabili nel Rinascimento. Le grandi tele di Pollock sgocciolate ed esplose offrono allo spettatore l'opportunità di una riflessione interiore. La trama complessa di colori enfatizza la superficie della tela e l'applicazione pittorica del medium. L'occhio non è sedotto da una particolare zona né diretto al di fuori della cornice dell'opera. Vi è poca evidenza esplicita di rappresentazione, del mondo dietro la tela. Il dripping è una tecnica e la tecnica diventa arte. Questa arte non è tuttavia priva d'intenzione politica; anche se l'artista rivendica libertà e autonomia,

egli è sottoposto alla necessità di costituire una "scena americana". Le opere di Jackson Pollock vengono lanciate in un periodo in cui, forse, è politicamente vantaggioso mostrare l'emergere di una nuova avanguardia americana. Da questa prospettiva i collezionisti e i mercanti americani, in particolare il Museum of Modern Art, cercano di "salvare" l'arte europea dalla minaccia fascista, diventando i nuovi tutori e catalizzatori della scena artistica contemporanea. Così nel 1948, quando viene concertato il Piano Marshall, Greenberg pubblica il suo articolo epocale "Il declino del Cubismo" dichiarando che l'avanguardia europea è divenuta ridondante. Alla luce di ciò, quindi, quando Jackson Pollock parla di "intenti contemporanei" e i critici rivendicano l'autonomia dell'arte, è utile cercare una connessione tra gli obiettivi dichiarati del singolo artista o critico e gli intenti più generici della società alla quale sono obbligati a partecipare per sopravvivere. In questo contesto, e malgrado le rivendicazioni di Pollock, le opere perdono la loro individualità: si dice "i drippings" di Pollock, e questi diventano simboli forti di una politica culturale espansionista. Cionondimeno ne risultano opere pittoriche straordinarie, dense di colori gettati sulla tela in strati spessi di pittura. L'artista dipinge per terra perché, come dice lui stesso: «Per terra, sono più a mio agio. Mi sento più vicino al quadro, ne faccio maggiormente parte; perché in questo modo posso camminare attorno ed essere letteralmente dentro al quadro». Non c'è paesaggio né contesto. «Io sono la natura!» ci dice. La sua pittura si orchestra per ritmi puri alla maniera del jazz, che egli ascolta senza sosta e che è una musica di improvvisazione. Naturalmente le opere sono imponenti, dal momento che sono composte con il movimento del corpo e per questo necessitano di una superficie ampia. Un quadro come *Convergence* (1952) misura 237,5 x 293,7 cm. Ma ve ne sono di ben più grandi. Rothko, benché classificato nel movimento espressionista astratto, rifiuta la definizione alienante dell'Action Painting. Alla sua arte, che definisce campi di colore, si attribuisce il termine di Colorfield painting; è un'ispirazione spirituale e meditativa che assorbe lo spettatore in tele monumentali. La dimensione dell'opera è necessaria all'espressione pittorica. Willem de Kooning, dal canto suo, crea la propria tecnica e diventa, insieme a Jackson Pollock, l'emblema dell'Action Painting; egli modella la sua pittura a colpi di spatola o di lame. La gestualità comporta colature e schizzi di colore. L'opera, anche quando è terminata, ha quindi un sapore di incompiutezza che l'immaginario dello spettatore può intendere a suo modo. È così che de Kooning interpreta l'Action Painting. A poco a poco, questo lavoro ambiguo affascina e s'impone come un Espressionismo Astratto. A partire dagli anni cinquanta, l'artista esplora il nudo femminile nella serie *Women*, di cui le prime cinque, nume-

Jackson Pollock, al lavoro nel suo studio / at work in his studio.



Introduces Loplop, 1930, mixed technique, 100 x 180 cm). Miró used larger sizes (*The Farm*, 1921-22, oil on canvas, 132 x 147 cm; *Hermitage*, 1924, oil on canvas, 114 x 147 cm; *The Bird of the World*, 1925, oil on canvas 252 x 200 cm, *Swallow/Love*, 1934, oil on canvas, 119 x 247 cm). With the exception of a few large works (*The Secret Player*, 1927, oil on canvas, 152 x 195 cm; *The Red Model*, 1934, oil on canvas, 183 x 136 cm), Magritte's canvases were smaller. And apart from his monumental paintings of the 1950s, Dalí painted works of limited size. Given that the challenge to the Surrealists was to produce works that avoided being the result of the rationality and consciousness of the artist, there was no reason for them to paint outside formats. Nonetheless, that did not prevent them from producing some large-format masterpieces.

Surrealism had a profound effect on American art: for example, automatism lay at the origin of Jackson Pollock's work and Action Painting, and the interest that objects had for the Surrealists heralded Pop Art. Surrealism was a movement that developed over a period of more than forty years, from the avant-garde movements at the start of the century to the emergence of new trends in the 1960s. Apart from American painting and Pop Art, Surrealism prompted the appearance of a second avant-garde wave in the '60s, of which New Realism was the most important representative.

In the United States art becomes a component of economic power: from Abstract Expressionism to Pop Art

Art has to go beyond the norm. The supremacy gained by the United States was at first apparent in the questioning of the canons and stereotypes familiar to the intelli-

gentsia. Artists like Pollock, Rothko and Motherwell demanded freedom of action. Jackson Pollock claimed that contemporary artists did not have to go to a subject-matter outside themselves for inspiration. The contemporary aims to which Jackson Pollock referred impose on the artist an attitude and a mentality that would have been unthinkable in the Renaissance. Pollock's large drip and splatter canvases offer the viewer an opportunity for internal reflection. The complex web of colours emphasises the surface of the canvas and the painterly application of the medium. The eye is not seduced by one particular area or drawn out of the picture frame. There is little overt evidence of representation, of the world beyond the canvas. Dripping is a technique and the technique became art. Even though the artist demanded freedom and autonomy, this art was not independent of a political intent: the first requirement placed upon it was the development of an "American scene". Pollock's works were promoted at a period when, arguably, it was politically expedient to show a new American avant-garde emerging. From this perspective, American dealers and collectors, in particular the Museum of Modern Art in New York, sought to "save" European art from the Fascist threat, becoming the new guardians and instigators of the contemporary art scene. Thus in 1948, when the Marshall Plan was devised, the art critic Clement Greenberg brought out his timely article, "The Decline of Cubism", which claimed that the European avant-garde was redundant. In light of the above argument, therefore, when Jackson Pollock spoke of his "contemporary aims" and critics claim autonomy for art, it is helpful to try to make a connection between the stated aims of the individual artist and critic and the perceived wider aims of the society in which they are forced to participate in order to make a living. In this context, and in spite of Pollock's claims, works lost their individuality: a generalised reference is made to "Pollock's drippings" and these became powerfully symbolic of an expansionist cultural policy. Nevertheless, extraordinary paintings resulted, dense with colours that were applied to the canvas in thick layers. To work on them, Pollock placed his paintings on the floor because, as he said himself: «I feel more comfortable on the floor. I feel closer to the painting, I'm more a part of it. This way I can walk all around it and literally be in the painting». There is no landscape or context. «I am nature!» he says to us. Pollock painted in harmony with the jazz music he listened to incessantly, and jazz is based on improvisation. Pollock's works are of imposing size because they were composed through bodily movement, and this necessitated a large surface. *Convergence* (1952) measures 238 x 394 cm, but there are others much larger!

As for Mark Rothko, despite being classed as an abstract expressionist, he refused

rate da uno a cinque, rappresentano l'esito di una ricerca. Queste opere sono di grande formato, *Woman I* (1950-52) misura 193,7 x 147,2 cm, le altre sono approssimativamente della stessa grandezza. Una di esse, *Woman III*, 1952-53 (171 x 121 cm), è entrata di recente nella storia del mercato dell'arte per il suo prezzo record di 137,5 milioni di dollari. Lo stesso dicasi di un'opera di Jackson Pollock, *N° 5*, 1948 (244 x 122 cm), che è stata acquistata nel 2006 per una somma di centoquaranta milioni di dollari. Già nel 1980 un'opera di Jasper Johns, *Three Flags*, 1958, opera monumentale di 198 x 314 cm, era stata oggetto di una speculazione notevole poiché il mercante Leo Castelli, che nel 1960 l'aveva acquistata all'artista per novecento dollari, l'aveva rivenduta al Whitney Museum di New York per la somma record, all'epoca, di un milione di dollari.

Sam Francis è vicino a Pollock per il suo approccio. Come la maggior parte dei pittori degli anni cinquanta-sessanta, può essere "annoverato" in diversi movimenti: Astrazione Lirica, Espressionismo Astratto, Tachismo, Action Painting, Colorfield Painting, altrettante influenze che si ritrovano nella sua opera senza che nessuna possa essergli attribuita in modo esclusivo. Segnato dal colore, il suo linguaggio pittorico si definisce attraverso un'energia creatrice, manifestata in macchie che modulano lo spazio e la superficie. È il più europeo degli artisti americani. Soggiorna a lungo a Parigi tra il 1948 e il 1960 e subisce l'influenza di Matisse di cui assimila le innovazioni in materia di colore e di bidimensionalità che contribuiscono alla purificazione della forma e soprattutto del gesto. Su tele di grande formato (al quale passerà presto per necessità) Sam Francis prende a prestito e mescola diverse tecniche: *dripping*, *all over*, tachismo, nome che fa riferimento al caso della creazione: la forma è *tache* (macchia) sottomessa al caso e sorge spontaneamente. Come Pollock, che Sam Francis scoprì a San Francisco, egli si dedica esclusivamente allo sfondo, senza passare per la figura. Tende così a semplificare i suoi piani e realizza un grande lavoro sul colore utilizzando anche il nero, considerato un "non-colore". Come Pollock, Sam Francis spinge all'estremo la decomposizione della figura dando inizio alla tecnica della dissoluzione, conservando al tempo stesso il nucleo delle forme (un rettangolo o una banda ortogonale). In alcune delle sue tele, questa pratica giunge a rendere liquida la figura, il che si traduce in colature verticali di pittura, una sorta di reticolo, di ragnatela, che collega le forme-macchie tra loro ma che è contrario all'effetto ricercato: non dileguandosi nella profondità le macchie vanno incontro alla dissoluzione, alla fusione sfondo-figura. È il caso in particolare dell'opera *Senza titolo*, 1957, acrilico su carta, 94 x 182 cm, presentata in mostra. In questa opera su tela si vede chiaramente la presenza di questo reticolo di colature nere

e colorate, simili a fili che collegano le macchie. Secondo questa tecnica egli ha eseguito dipinti monumentali presenti nei musei di tutto il mondo. Anche le sue opere stabiliscono record di vendita alle aste: recentemente un quadro del 1957 è stato venduto per la somma di 6,35 milioni di dollari.

Con gli Stati Uniti, a partire dagli anni sessanta, entriamo in un altro sistema di valutazione dell'arte, nel quale il valore di un'opera si definisce meno per le sue qualità artistiche che per il suo prezzo di mercato. Questo cambiamento è anche accompagnato da un notevole ampliamento dei formati, che sottolinea la smisuratezza delle ambizioni e che è anche reso necessario da tutte le operazioni promozionali che si mettono in moto attorno all'arte a partire dagli anni cinquanta, come le Biennali, le fiere d'arte contemporanea, le documenta e le molteplici selezioni, riconoscimenti e attribuzioni di premi. Questi nuovi metodi di valutazione fondati sull'apprezzamento cifrato del valore degli artisti impongono anche un'arte di conquista che invade il mondo. Gli artisti dell'Action Painting prima, quelli della Pop Art poi, sono serviti da supporto a questo slancio. Il denaro, strumento di misura incontestato del successo di un'opera, detta i canoni e le leggi; in questo gioco la Pop Art è vincente. L'entrata in scena vittoriosa di questa pratica si opera nel 1964, quando Rauschenberg ottiene il Leone d'oro alla Biennale di Venezia. Le polemiche sollevate dal premio mettono in evidenza i meccanismi di selezione. Questo premio dà inizio, oltre alla classifica degli artisti, a quella dei paesi impegnati nella competizione. Il terreno dell'arte diventa luogo di dispute che contrappongono le potenze politiche e le politiche culturali. Alan R. Solomon, direttore del Jewish Museum di New York incaricato, per questa Biennale, della selezione americana, scrive nel catalogo: «Tutti (critici e pubblico europeo) riconoscono che il centro mondiale dell'arte si è spostato da Parigi a New York». La reazione della critica francese al declassamento della Francia nel campo internazionale dell'arte mostra l'importanza della posta in gioco. «Tuttavia, sono le reazioni suscitate nel paese premiato dalla svalutazione di una corrente estetica come l'Espressionismo Astratto – difeso da Thomas Hess, redattore della rivista *Art News*, o dal critico Harold Rosenberg – a vantaggio della Pop Art, sostenuta dalla rivista *Art International*, che mostrano le relazioni obiettive tra i diversi attori impegnati nella corsa al dominio dell'arte. Le critiche di Hilton Kramer, del *New York Times*, il quale suggerisce che il mercante di quadri Leo Castelli avrebbe "fissato" il prezzo attribuito a Rauschenberg poiché faceva parte della sua galleria, pone il problema della selezione dei membri della giuria e dei rapporti che essi intrattengono con gli artisti, i mercanti o gli azionisti dei musei-fondazioni, o di altre istituzioni culturali». ¹ Queste polemiche testimoniano le trasforma-

the alienating definition of Action Painting. As his art is defined by large fields of colour, he was considered a Color Field painter whose spiritually and meditatively inspired work absorbs the observer in his monumental canvases. Enormous dimensions were necessary to his pictorial expression. Willem de Kooning used violent blows of the brush or paint knives to model his painting and was thus considered, with Jackson Pollock, an Action Painter. The body movements gave rise to running paint and splashes. Even when finished, the paintings have a feeling of incompleteness that the observer's imagination is required to contribute to in his or her own fashion. This was how de Kooning thought of Action Painting. Gradually this ambivalent form of painting developed into Abstract Expressionism. From the 1950s he explored the female nude in a series he called *Women*, of which the first five represent the outcome of a particular research. All five are large: *Woman I* (1950-52) measures 194 x 147 cm and the other four are approximately the same. *Woman III*, 1952-53 (171 x 121 cm) recently entered art history by reaching a price of 137.5 million dollars at auction, whereas *N. 5*, 1948 (244 x 122 cm) by Jackson Pollock was purchased in 2006 for 140 million dollars. Back in 1980 Jasper John's monumental *Three Flags* (198 x 314 cm) had brought the dealer Leo Castelli a tidy profit when he sold it for one million dollars, a record at the time, to the Whitney Museum in New York, having only paid 900 dollars for it when he purchased it from Johns in 1960!

Sam Francis' approach was similar to Pollock's. Like most of the painters from the fifties and sixties, he might be "classified" in several movements. His work is demonstrative of so many influences that he can be linked to Lyrical Abstraction, Abstract Expressionism, Tachisme, Action Painting or Color Field painting, though without any single one being dominant. Characterised by colour, his pictorial language is defined by a creative energy revealed by *taches* (or splotches of colour) that modulate the space and the surface. He was the most European of the American artists; he spent a lot of time in Paris between 1948 and 1960, and was strongly influenced by Matisse in his innovative use of colour and two-dimensionality, which together contribute to refinement of the form and above all gesture. In his large-format canvases (to which he passed very quickly from necessity) Francis mixed various techniques. He was a dripper, all-over painter and even described as a *tachiste*, a term that makes reference to the chance aspect of creation: form is a *tache* that is subject to chance and arises spontaneously. Like Pollock, whom Sam Francis discovered in San Francisco, his area of intervention was the picture ground itself, which he attacked without passing through a subject. Thus he tended to simplify the planes and worked mainly on colour, even using black, which artists usually consider a "non-colour". And like



Jasper Johns, *Three Flags* (particolare / detail), 1958, Whitney Museum of American Art, New York.

Jackson he took to the limit the decomposition of the figure though maintaining the most basic forms (a rectangle or perpendicular stripe), however, Francis took the process to the point that the figures were completely dissolved. In some of his canvases the dissolution of the figure went as far as rendering them liquid, which resulted in vertical runs of paint, like tracery or spiders' webs that tie the forms *taches* together but which is contrary to the effect being sought: by not disappearing into the depth of the painting, they run counter to dissolution and to the fusion of the ground and figure. This is particularly the case in *Untitled*, 1957 (acrylic on paper, 94 x 182 cm) which is presented in the exhibition. In this work the tracery of black and coloured paint-runs is very evident, seeming like wires that connect the various *taches*. Using this technique he produced works of monumental size that are displayed in museums around the world. His paintings too achieve very high prices at auction: recently a work from 1957 was sold for 6.35 million dollars.

In the United States from the 1960s on, a different system of evaluating art sprang up in which the value of an artwork was less defined by its artistic quality than by its market price. This change was also accompanied by a notable increase in the size of paintings, a development stimulated by two factors: first, an escalation in personal ambition, and second, the promotional events that had begun to appear in the art world since the 1950s, such as biennial shows, contemporary art fairs, art events, price quotations, multiple selections and art prizes.

This emphasis on the material value of art also encouraged forms of art that aimed to conquer the world: action painters, first, and pop artists, second, benefited from this sudden development. Money, the undisputed means of measuring the success of an artwork, dictated the new norms and rules, and at this game Pop Art turned out the winner. The first sign of this new practice was seen in 1964 when Robert Rauschenberg won the Leone d'oro at the Venice Biennale. The arguments raised by the choice of winner shed light on the selection procedures. The choice of the winner represented more than the ranking of the artists, it also marked the start of the ranking of the countries engaged in the competition. The field of art became the scene of disputes that set political powers and cultural policies at odds. Alan R. Solomon, the

zioni radicali e l'apparizione di nuove figure in concorrenza per il monopolio del potere di consacrare e in particolare di chiamare in gioco i paesi che non hanno ancora dato priorità alle attività culturali. I meccanismi di produzione restano gli stessi, l'importanza della posta in gioco rappresentata dalla conquista del mercato dell'arte, e dai benefici che ne derivano, appaiono da allora sempre più considerevoli.

L'arte sopravvive ancora in questa tormenta. Rauschenberg segue una strada che gli conferisce un riconoscimento internazionale senza tuttavia impressionarlo. L'approccio di Rauschenberg è stato più volte definito "neo-dada", etichetta che egli condivide con Jasper Johns. Rauschenberg afferma di voler lavorare "nello spazio tra l'arte e la vita". Egli si interroga sulla differenza tra gli oggetti d'arte e gli oggetti della vita quotidiana, in linea con l'artista dada Marcel Duchamp e la sua opera *Orinatoio*. A partire dal 1962 i dipinti di Rauschenberg cominciano a integrare non più solo *objets trouvés*, ma anche immagini – trasferendo fotografie sulla tela per mezzo della serigrafia. Questo procedimento permette a Rauschenberg di interrogare il principio della riproducibilità dell'opera e le sue conseguenze. I quadri sono grandi, come *Retroactive I*, 1964 (213,4 x 152,4 cm); la tecnica permette una libertà di creazione, il soggetto supera il concetto di opera. Utilizzando la tecnica di trasferire l'immagine sulla tela con l'uso di trementina, Rauschenberg vi lascia affiorare la sua passione per l'immagine fotografica che non lo abbandonerà mai. Le sue opere sembrano specchi in cui si riflette – attraverso i diversi procedimenti di utilizzo dell'immagine dei giornali: trasferimento, montaggio e collage – la storia degli Stati Uniti degli anni sessanta. L'opera *Ringer-State*, 1974 (179 x 94,5 cm) presente in mostra, appartiene a questo periodo e nasce da questa tecnica. Essa ci propone un viaggio, viaggio al quale aspira l'artista, che prenderà il mondo intero come motivo delle sue opere. Dalla seta al metallo: alluminio levigato o verniciato nella serie *Urban Boubon*, rame nella serie *Borealis*, alluminio spazzolato nelle *Night Shade* degli anni novanta, ai trasferimenti su carta dei *Waterworks* (1992-93), Rauschenberg mette a confronto supporto, immagine e pittura, e ne trae le loro diverse possibilità creative. Invoca un'arte totale che includa la musica e la danza e che iscriva il tempo nell'opera plastica; l'artista non ha mai smesso di interrogare e di superare i limiti tra le arti.

Se, per Jasper Johns, Rauschenberg è l'artista che ha maggiormente inventato nel corso del xx secolo dopo Picasso, per lo storico dell'arte Leo Steinberg «ciò che ha inventato, soprattutto, è una superficie pittorica che riconsegna al mondo il suo posto». Iconoclasta, Rauschenberg ha fatto esplodere i limiti dell'arte. Per lui «l'arte ha a che vedere con la vita, ma non ha niente a che vedere con l'arte», e «la mia

ambizione, diceva, non è di continuare a dipingere arance marce, ma di fare del buon giornalismo». «Non faccio né Arte per l'Arte, né Arte contro l'Arte. Sono per l'Arte, ma per l'Arte che non ha niente a che vedere con l'Arte, perché l'Arte ha tutto a che vedere con la vita.» In questo senso, il suo lavoro è contemporaneo a quello di Andy Warhol; Rauschenberg e Johns sono entrambi citati come importanti precursori della Pop Art.

La Pop Art rimette in questione in modo sostanziale i criteri che fino ad allora avevano caratterizzato "l'opera d'arte", offrendo una riflessione sull'oggetto artistico e ponendolo in una dialettica sociologica che desacralizza l'immagine dipinta (o la scultura), per conferirle una dimensione di oggetto comunicante (alla stessa stregua della pubblicità) o per banalizzarla, proiettandola nella sfera dell'oggetto industriale multiplo, tipico del consumo di massa.

Il movimento nasce in Inghilterra a metà degli anni cinquanta per impulso di Richard Hamilton e Eduardo Paolozzi. Si sviluppa principalmente negli Stati Uniti, a New York durante gli anni sessanta, grazie agli artisti americani Andy Warhol, Claes Oldenburg e Jim Dine, Roy Lichtenstein, James Rosenquist, George Segal e Tom Wesselman. Rosenquist, Lichtenstein e Wesselman si distinguono con formati immensi, che illustrano il concetto di produzione di massa, ricavando dall'oggetto industriale un'iconografia aggressiva e provocatoria, simbolo dell'alienazione dell'individuo divenuto consumatore: il dirompere della pubblicità, delle riviste e dell'industrializzazione riduce l'uomo allo stato di macchina produttrice e consumatrice. L'arte acquisisce questo fatto concretamente rivoluzionario, esasperando il fenomeno nella trasposizione artistica, rimettendo in causa il carattere sacrale dell'opera per presentarla come semplice prodotto di consumo: effimero, usa e getta, a buon mercato. I procedimenti utilizzati dagli artisti derivano da questa modalità di produzione, più industriale che artistica: i colori acrilici, le serigrafie rendono possibile la moltiplicazione rapida propria della grande distribuzione. L'arte entra nella sfera del consumo, l'opera d'arte non possiede più il mistero della rarità ma diventa oggetto di desiderio di massa. La Pop Art mette a tal punto in discussione il principio di unicità dell'opera, che Warhol, star assoluta del movimento, riproduce le proprie in centinaia di edizioni, sconvolgendo i criteri di un mercato basato sull'esemplare unico. Essa esalta una simbologia popolare, elevando a rango di icone figure appartenenti alla cultura di massa come Mickey Mouse, Marilyn Monroe o Mick Jagger, consacrando questi idoli e trasformandoli in miti imperituri.

L'arte di Andy Warhol si basa su uno slittamento dell'atto creatore; il suo vero genio consiste nell'aver messo in discussione l'immagine dell'artista, che da artigiano

Robert Rauschenberg, *Retroactive I*, 1964.



director of the Jewish Museum in New York, who was responsible for the American selection of artists for that Biennale, wrote in the catalogue: «Everyone [critics and the European public] recognises that the world centre of art has moved from Paris to New York». The reaction of the French critics to France's relegation in the field of international art demonstrates the extent of what was at stake. «However, it is the ripples stirred up in the country by the devaluation of an aesthetic trend like Abstract Expressionism – defended by Thomas Hess, editor of the magazine *Art News*, or the critic Harold Rosenberg, to the benefit of the Pop Art supported by the review *Art International* – that reveal the real relationships that exist between the different agents involved in the race to the domination of art. The comments of Hilton Kramer of the *New York Times* that gave credence to the idea that the art dealer Leo Castelli “arranged” the prize awarded to Rauschenberg, because the artist was represented by his gallery, poses the problem of the selection of the members of the jury... and the relations between them and the artists, dealers, shareholders of museum-foundations, and other cultural institutions.»¹ This dispute bears witness to the radical transformations taking place and the appearance of new players competing for the power of artistic consecration, and notably of the entry into the competition of countries that till then had not given priority to cultural activities. The mechanisms of art production remained unchanged but the size of the stakes represented by conquest of the market and its consequent benefits increased considerably from that time.

Art survived the turbulence. Rauschenberg followed a path that brought him international recognition without, however, that fact affecting him negatively. His art was sometimes described as being neo-dadaist, a label he shared with Jasper Johns. Rauschenberg used to say that he liked to work in the gap between art and life. He

investigated the difference between objects as they existed in art and in daily life, along the lines of dadaist Marcel Duchamp with his work *Fountain*. From 1962 Rauschenberg's paintings began to feature not only found objects but images, which he achieved by transferring photographs onto the canvas by means of silk-screen printing. This procedure allowed him to explore the principle of the reproducibility of an artwork and its consequences. In his large paintings, such as *Radioactive I*, 1964 (213 x 152 cm), the technique gave him creative freedom and the subject went beyond the concept of artwork. The technique of transferral of an image onto silk with the aid of solvent allowed Rauschenberg to develop his passion for photographic images. His works are like mirrors on which he inscribed – either by transferral, montage or collage – images relating to the history of the United States during the 1960s. *Ringer-State (Hoarfrost)*, 1974 (179 x 95 cm), seen in this exhibition, belongs to this period and employed this technique. What it proposes to the observer is a journey, a journey to which the artist aspired, resulting in the fact that Rauschenberg was to take the entire world as a motif in his works. In all the supports that he used, including metal – for example, polished or varnished aluminium in the series *Urban Boubon*, copper in the series *Borealis*, brushed aluminium in his *Night Shades* from the 1990s, and transfers onto paper in *Waterworks* (1992-93) – Rauschenberg did not cease to explore all the creative possibilities offered by different combinations of the support, image and paint. In his quest to create a total art, which included music and dance as well as the dimension of time in his plastic works, he did not cease to question and transcend the barriers between the various arts.

For Jasper Johns, Rauschenberg was the most inventive artist of the twentieth century after Picasso, whereas for the art historian Leo Steinberg «what he invented above all was a pictorial surface that gave back its place to the world». An iconoclast, Rauschenberg broke through the limits of art. In his words, «art has everything to do with life but it has nothing to do with art», and «my ambition is not to continue to paint rotten oranges but to do good journalism». «[What I do] is neither Art for Art, nor Art against Art. I am for Art, but for Art that has nothing to do with Art. Art has everything to do with life, but it has nothing to do with Art.» In this sense his work is contemporary with that of Andy Warhol; both Rauschenberg and Johns are cited as important precursors of Pop Art.

Pop Art called back into question in a substantial fashion the criteria that until that time had characterised a “work of art”. It offered a reflection on what made an art object and placed it in a sociological dialectics that robbed the painted image (or sculpture) of its aura, reducing it to the level of a communicating object (in the same fash-



Andy Warhol, *Marilyn Monroe*.

diviene strumento. Egli propone un'arte basata sulla moltiplicazione delle immagini, come gli oggetti della società del consumismo che sono riprodotti in milioni di esemplari. Il multiplo garantisce l'appartenenza dell'opera alla propria epoca. L'aspirazione del collezionista si soddisfa nel desiderio del consumo e non più nell'appropriazione del capolavoro. Più che da uno stile, l'arte di Warhol discende da uno stato d'animo che consiste nel rendere conto della realtà della società moderna e dell'era del consumismo, introducendo nell'arte gli oggetti e i segni del quotidiano (in mostra: *Shoes*, 1980, 102 x 152 cm) utilizzando come materia dell'opera i media, i prodotti commerciali e quelli industriali. Scegliendo come tema la cultura del quotidiano, l'artista nega i valori dell'arte moderna, crea un linguaggio auto referenziato, libero dai vincoli dell'"arte colta", emancipato dai valori della tradizione. Gli elementi mutuati dai mass media, servono da pretesto a un'identificazione completa tra la fonte d'ispirazione e il suo adattamento. L'immagine esiste in un contesto del tutto nuovo. Essa non trasmette alcun messaggio, non assume alcun valore morale, ha senso solamente per la sua forza di rappresentazione, celebrazione di un fenomeno sociale che diviene modello attraverso l'impatto della ripetizione all'infinito. Soltanto gli Stati Uniti, nel desiderio di liberarsi dei propri complessi nei confronti della "vecchia Europa", potevano produrre un simile cataclisma. La Pop Art nasce negando i riscontri filosofici, imponendo le nuove tendenze dell'arte occidentale e Andy Warhol ne diviene il simbolo assoluto. L'arte è l'artista e non più l'opera, che perde il suo senso simbolico a vantaggio di un'esaltazione materialista che raggiunge lo stato di icona. L'arte entra nella sfera sociologica e l'evidenza del concetto si dimostra anche per l'importanza delle dimensioni dei quadri, anche se alcune opere pop, in particolare i *Ritratti*, conservano spesso un carattere "intimista",

poiché il quadro resta l'oggetto feticcio che il collezionista, qui ritratto, appende al muro della propria casa. Un certo sentore di arte del XIX secolo rimane attaccato a questa pratica che Andy Warhol stravolge moltiplicando le immagini. L'opera presentata in mostra, *Beuys Laundry Bag* (117 x 214 cm), appartiene a questa categoria di ritratti, anche se la sua dimensione è superiore alla norma che egli fissava a 100 x 100 cm per questo tipo di opere. Essa non fu neanche oggetto di una committenza e quindi riveste un valore di omaggio a un artista che Warhol stimava. L'opera rientra tuttavia nell'iconografia dell'artista che ha rappresentato un buon numero dei pittori del suo tempo, assicurando loro una "santificazione" che corrisponde alla loro notorietà. L'altra opera di Warhol in esposizione, *The Bomb*, 1967, personifica l'artista, vera e propria bomba dell'arte contemporanea. La sua rappresentazione "disinnescata" sottolinea, per antitesi, il sogno pacifico di una civiltà ossessionata dalla guerra. Essa mette in scena il carattere derisorio dell'opera dell'artista, animato da un certo cinismo. In simbiosi totale con il suo tempo, Warhol ha saputo tramutare ognuna delle sue azioni in oggetto simbolico e ha saputo trasformare l'arte in oro, o piuttosto in dollari, nella nuova tradizione del sogno americano e secondo la sua espressione: «*Making money is art, and working is art and good business is the best art*». È il primo artista a misurare la qualità di un'opera con il metro del suo valore pecuniario.

In Europa resistono due tendenze: i movimenti astratti e il Nouveau Réalisme

Il periodo fra le due guerre, come abbiamo sottolineato, costituisce la transizione di un passaggio di poteri d'influenza e di diffusione dell'arte, dalla Francia verso gli Stati Uniti. Parigi resta tuttavia la città faro che attira ancora un buon numero di artisti internazionali— la maggior parte degli americani dell'Espressionismo Astratto ha fatto il proprio pellegrinaggio a Parigi. L'egemonia francese risulta dalla congiunzione di diversi fattori. Alcuni paesi europei, a partire dagli anni trenta, praticano una politica drastica nei confronti delle avanguardie, escludendole dal terreno artistico (divieto di esporre, distruzione di opere, silenzio o esilio...). L'URSS, la Germania, l'Italia, la Spagna adottano politiche radicali, costringendo gli artisti all'esilio. Benché l'atteggiamento della Francia in merito non sia esemplare, il campo artistico nel suo insieme non è oggetto di azioni di distruzione di massa e nel 1945 la Francia può esigere di esercitare la leadership europea. D'altra parte essa beneficia della ricchezza culturale del suo passato recente, dal momento che la generazione dei "grandi maestri", che avevano costituito l'avanguardia all'inizio del secolo, arriva al

ion as publicity) or rendering it commonplace by turning it into a mass-produced consumer object.

The movement came into being in England in the mid-1950s at the hands of Richard Hamilton and Eduardo Paolozzi but grew and developed mainly in New York during the following decade under the American artists Andy Warhol, Claes Oldenburg, Jim Dine, Roy Lichtenstein, James Rosenquist, George Segal and Tom Wesselman. Rosenquist, Lichtenstein and Wesselman were known for their large-format works that illustrate the concept of mass production, drawing aggressive and provocative iconography from industrial objects, and the symbol of the alienation of the individual-become-consumer: the explosion of advertising, magazines and industrialisation had reduced man to the roles of a production machine and consumer. Art assimilated this revolutionary development, exacerbating the phenomenon in the transposition, and calling into question the hallowed nature of an artwork so as to present it as a simple consumer product: short-lived, disposable and cheap. The procedures used by the artists derived from the production aspect of Pop Art works, and were more industrial than artistic: the use of acrylic paints and silk-screen printing allowed them to be reproduced quickly and in great number. Art entered the world of the consumer, and an artwork no longer had an aura of mystery about it due to its rarity but became an object of mass consumption. At this point Pop Art queried the uniqueness of artworks, with Warhol, the star of the movement, reproducing his own in hundreds of copies and overturning the criteria of a market based on uniqueness. It celebrated popular symbols and raised figures from mass culture like Mickey Mouse, Marilyn Monroe and Mick Jagger to the rank of icons, consecrating these idols and transforming them into enduring myths.

Andy Warhol's art is based on a shift of the creative act. His real genius consisted in altering the image of the artist from that of a craftsman to that of an instrument. He offered a form of art founded on vast numbers of images, like consumer objects of which millions of copies are produced. By creating dozens or hundreds of reproductions of each, he ensured that his artworks were truly part of the era in which they were made. Collectors' aspirations were satisfied by the desire for consumption and no longer by taking possession of a masterpiece. More than a style, Warhol's art originated from his understanding of the reality of modern society and the consumer era. He introduced into art objects and symbols taken from everyday life (exhibited: *Shoes*, 1980 (102 x 152 cm) and used the media and commercial and industrial products as his subject matter. By choosing everyday culture as his theme, he negated the values of modern art and created a self-referential vocabulary free from the con-



Joseph Beuys, Heiner Bastian,
Andy Warhol e Robert Rauschenberg,
1980 ca.

straints of "cultured art" and tradition. The elements taken from the mass media serve as a pretext for a full identification between his source of inspiration and his adaptation of it. The images he produced exist in a completely new context. They convey no message, take on no moral value, find their sense solely through their power of representation: they are celebrations of a social phenomenon that became a model through the power of infinite repetition.

Only the United States could have produced such a cataclysm, due to its desire to free itself of the complexes it felt faced by the Old World. Pop Art refused all philosophical considerations and imposed new trends in Western art, and Andy Warhol became its undisputed symbol. Art had become the artist rather than the artwork; the latter had lost its symbolic meaning and gained a materialist value instead. Art entered the field of sociology and evidence of this concept is confirmed by the size of the paintings, even though some of his pop works, notably his *Portraits*, often retain an "intimist" character as portraits remain fetish objects that the portrayed collectors hang on their walls. A certain trace of the art of the nineteenth century is attached to the concept of commissioned portraits, which Warhol distorted by producing multiple images. His work in this exhibition – *Beuys Laundry Bag* (117 x 214 cm) – belongs to this category of portraits, even if its size is larger than the standard one metre by one metre he fixed for this type of artwork. As this portrait was not the object of a commission, it represented a tribute to an artist that he admired, but it also fell into Warhol's iconography of a number of painters of his period. By being selected as one of this number, Beuys received a form of sanctification from Warhol and, as such, a form of fame. Warhol's other work in the exhibition, *The Bomb* (1967), personifies Warhol himself, a veritable bomb of contemporary art, whereas his "defused" image represents the dream of peace of a civilisation haunted by the war. There is an element of derision in the work triggered by a certain cynicism. In perfect conformity with his time, Warhol succeeded in transforming everything he did into symbolic objects, and, in conformity with the American dream, his art into money. As he said: «Making money is art, and working is art and good business is the best art». He was the first artist to measure the quality of a work by its monetary value.

Pablo Picasso, *Guernica*
(particolare / detail), 1937,
Museo Nacional Reina Sofia,
Madrid.

livello supremo di consacrazione. Tra il 1948 e il 1962, i grandi riconoscimenti – in particolare i premi della Biennale di Venezia – sono ottenuti dagli artisti francesi o da quelli stranieri che hanno essenzialmente lavorato in questo paese. Tuttavia quest'egemonia è basata sulla rivendicazione di una legittimità artistica acquisita nel periodo anteriore e sullo sviluppo del mercato dell'arte attorno ai "grandi nomi" la cui reputazione si è costruita prima della guerra. Questi due fattori rendono fragile la posizione francese. Gli investitori, tra i quali un buon numero di americani – durante la guerra i capitali finanziari si erano spostati negli Stati Uniti – hanno preso gusto nel gioco della speculazione. Essi cercheranno di promuovere profili di artisti in grado di generare lo stesso capitale economico e simbolico nell'immediatezza della loro produzione. Naturalmente si rivolgono alla generazione di artisti, talentuosi e innovatori, che nasce nel loro paese. Un sentimento nazionalista e di rivincita non è da escludere nello sviluppo di un atteggiamento che da allora adotta un profilo espansionista.

Nell'effervescenza ancora dominante della Francia tra le due guerre, nasce negli artisti una consapevolezza politica nuova che coinvolge molti di loro in un'opposizione ai dittatori che invadono l'Europa. Picasso è il primo a impegnarsi; si iscrive al partito comunista, dipinge *Guernica*, una delle sue opere più celebri, che egli realizza in seguito al bombardamento della città di Guernica avvenuto il 26 aprile 1937, all'epoca della guerra di Spagna, e che diviene rapidamente un simbolo della violenza della repressione franchista prima di trasformarsi in simbolo dell'orrore della guerra in generale. *Guernica* è una tela imponente (349,3 x 766,6 cm). Questo capolavoro dei tempi moderni rivaleggia con i grandi quadri di Storia della tradizione pittorica, illustrando un episodio di guerra; esso simboleggia anche l'impegno del mondo dell'arte in un'azione di denuncia dei poteri in atto. È un'opera militante il cui messaggio esprime chiaramente un'opposizione alla tirannia. La tela, per le sue dimensioni e il suo soggetto, è una sfida alla Storia; essa illustra perfettamente l'idea di Picasso che affermava: «La pittura non è fatta per decorare gli appartamenti, è uno strumento di guerra, offensivo e difensivo, contro il nemico».

Nel periodo tra le due guerre Parigi vede l'arrivo di nuovi artisti (specialmente russi, come André Lansky, Serge Poliakoff, Serge Charchoune), l'emergere di nuove tendenze stilistiche come l'astrazione, e l'affermarsi dell'importanza del colore in pittura. La maggior parte di questi pittori trova nell'astrazione un campo di attività in cui si rende illustre, così come alcuni artisti giunti in questo periodo dal Belgio (Lacasse, Vantongerloo), dall'Olanda (Geer et BramVan Velde), dalla Germania (Hartung), dal Portogallo (Vieira da Silva), dalla Spagna (Bores). Questi artisti, insie-



me a un gruppo di pittori francesi riuniti attorno a Jean Bazaine, rappresentano il fermento delle nuove tendenze che resisteranno all'occupazione. Essi affermano la supremazia della pittura in una tendenza non figurativa. È in questo contesto che nasce nell'immediato dopoguerra (nel 1947) l'Astrazione Lirica. Il termine designa tutte le forme di astrazione che non rientrano nell'astrazione geometrica e trova il suo equivalente negli Stati Uniti nell'Action Painting di Pollock o nell'Espressionismo Astratto di Rothko. L'Astrazione Lirica si afferma in due direzioni principali: il "Gesto" (Mathieu, Hartung, Bram Van Velde) e la "Materia" (Landskoy, De Staël, poi Tapiès). È "astrazione" in quanto il suo oggetto non è di rappresentare la realtà così come i nostri occhi la percepiscono, ma un altro mondo più interiore e più segreto (il "mondo in Sé", secondo Kandinsky). Essa è "lirica" perché è volta a suscitare l'emozione, come farebbe la poesia o il canto. A questo scopo, e allontanandosi dal rigore teorico dei primi maestri, il pittore non si nega di prendere in prestito dalla realtà alcuni elementi che egli però assembla e trasforma, secondo la sua sensibilità e il suo stile, per estrarne il potere educatore o emotivo, rispondendo così all'auspicio di Paul Klee: «essere astratto con dei ricordi». Dal 1946, Georges Mathieu sviluppa questa tendenza imponendo rapidamente il suo talento malgrado le difficoltà: egli infatti intende liberare la propria arte dalle costrizioni formali e tecniche, in opposizione a un ambiente in cui domina un pensiero formalista e controllato. È il primo in Francia a reagire violentemente contro l'astrazione geometrica e ad analizzare la sua arte in un contesto internazionale. Per questo diventa promotore di un movimento che egli chiama Astrazione Lirica, organizzando dal 1947 una manifestazione in favore di un'arte libera e fondatrice di un pensiero nuovo. Vi presenta opere di Arp, Atlan, Brauner, Hartung, Picasso, Riopelle,

In Europe two currents resist: abstractionism and New Realism

As has been pointed out, the period between the two world wars marked the shift in influence and the diffusion of art from France to the United States. However, during this time Paris remained the beacon that attracted a great number of international artists: most American abstract expressionists made the trip to the French capital. This supremacy was the result of several factors. From the 1930s some European countries adopted drastic policies towards their avant-garde artists, excluding them from the field of art (prohibiting the exhibition of their work, destroying their artworks, forbidding their opinions from being voiced, forcing them into exile etc.). The USSR, Germany, Italy and Spain put such radical policies into practice and obliged their artists to leave their countries. Despite France's attitude to its artists not being exemplary, the art world overall was never made a target for destruction and in 1945 France could claim European leadership by default. In addition, France benefited from the cultural wealth of its recent past as the generation of "early greats" who had constituted the avant-garde at the start of the century were by then considered with respect and admiration. Between 1948 and 1962 those artists who won the prizes at the Venice Biennale were either French or foreigners who mainly worked in France. Yet this domination was based on an artistic capital acquired during an earlier period and the development of the art market founded on the "great names" whose reputations were formed before World War II. These two factors weakened the French position. Investors, many of whom were American (economic capital had fled to the United States during the war), had developed a taste for speculation and went in search of artists able to generate the same economic and symbolic capital by means of the immediacy of their production. Naturally they looked to the generation of talented and innovative artists born in their own country. A sense of American nationalism and pleasure in taking retribution cannot be ruled out in the development of an attitude that from that time took on an expansionist dimension.

Stimulated by the still dominant buzzing art scene in France between the wars, a new political awareness grew among the artists in opposition to the dictatorships spreading in Europe. Picasso was the first to take action: he joined the Communist party and painted *Guernica*, one of his most famous paintings. He executed it following the bombing of the Spanish town of Guernica on 26 April 1937 during the Spanish Civil War. It quickly became a symbol of the violence of Franco's repression before developing into a symbol of the horror of war in general. *Guernica* is of huge size (349 x 767 cm). This modern masterpiece rivals the great historical paintings of the past: in its illustration of a single act of war it symbolises the art world's denunciation of the

powers that be. It is a militant painting whose message clearly expresses opposition to tyranny. In its size and subject, the work is an act of defiance to history and perfectly illustrates Picasso's idea that «Painting is not made to decorate apartments, it's an offensive and defensive weapon against the enemy».

During the interwar period Paris was the destination of new artists (Russian in particular, such as André Lansky, Serge Poliakoff and Serge Charchoune) and saw the emergence of new stylistic trends, like abstractionism, and a new awareness of the importance of colour in painting. Most of the painters of the Russian school distinguished themselves in this field, as well as others who arrived from Belgium (Lacasse, Vantongerloo), Holland (Geer, Bram van Velde), Germany (Hartung), Portugal (Vieira da Silva) and Spain (Bores). All these artists, plus a group of French artists around Jean Bazaine, were active in the new trends that were to resist the German occupation of the country. They asserted the supremacy of painting in a non-figurative manner, and it was in this context that Lyrical Abstraction arose in the immediate post-war period (1947). The term describes all forms of abstractionism that do not fall within geometric abstraction and has its equivalent in the United States in the Action Painting of Pollock and the Abstract Expressionism of Rothko. Lyrical Abstraction followed two principal directions: that of the "*geste*" (Mathieu, Hartung, Bram van Velde) and "*matière*" (Landsky, De Staël, and later Tapiès). The term "abstraction" relates to the fact that the painting does not attempt to represent reality as we see it but another world, one more internal and secret (the "world of self", in the words of Kandinsky). It is "lyrical" in its ability to arouse our emotions, in the same way as poems and song. Doing away with the theoretical rigour of the early masters, the painter may borrow elements from reality but he assembles and transforms them in accordance with his own style and emotional response, in order to bring out an evocative or expressive power, thereby responding to the wish of Paul Klee «to be abstract with memories». In 1946 Georges Mathieu took up this approach to painting and his talent quickly brought results despite the difficulties caused by opposition between his conception of an art that he wished to remain free of formal constraints and techniques and a milieu in which inflexible, formalist thinking dominated. He was the first artist in France to react violently against geometric abstraction and to analyse his art in an international context. To do that he championed a movement that he called Lyrical Abstraction and in 1947 organised an exhibition that argued for an unrestricted art that would provide the foundation for a new way of thinking. He displayed the works of Arp, Atlan, Brauner, Hartung, Picasso, Riopelle, Uzac, Wols and a few others. In April 1948 he held another exhibition, at the Galerie Colette Allendy, called HWPSMTB (a random order-

Georges Mathieu mentre dipinge
/ painting *Les Capétiens partout*,
1954, Saint-Germain en Laye,
Parigi / Paris.

Ubach, Wols e altri. Alcuni mesi più tardi organizza alla galleria Colette Allendy, nell'aprile 1948, un'esposizione intitolata H.W.P.S.M.T.B, utilizzando in un ordine aleatorio le iniziali dei nomi dei suoi partecipanti: Hartung, Wols, Picabia, Stahly, Mathieu, Tapié e Bryen. Nel catalogo, Mathieu pubblica un testo «La liberté c'est le vide», la libertà è il vuoto. È attorno a questa idea che Mathieu sviluppa il proprio lavoro. L'Astrazione Lirica non è un fine in sé, ma è il fondamento di un'etica, di una filosofia e di un'ideologia politica. L'impegno di Mathieu è un impegno di vita nel movimento, la rapidità, la riflessione, la meditazione, aldilà di ogni estetica. Mathieu non ha ancora trent'anni e la sua carriera lo ha già portato alla ribalta della scena parigina. È il più internazionale degli artisti francesi. I suoi numerosi contatti con gli Stati Uniti gli fanno conoscere il lavoro di Jackson Pollock e di de Kooning. Il direttore del Metropolitan Museum di New York gli fa scoprire Mark Tobey. L'idea di un'esposizione che metta in parallelo il lavoro di sette artisti americani (de Kooning, Gorky, Pollock, Reinhardt, Rothko, Russel, Tobey) e sette parigini (Bryen, Hartung, Mathieu, Picabia, Sauer e Wols) si concretizza in forma ridotta nel novembre 1948 alla galleria Montparnasse. Nel 1951, si reca in Italia e riconosce nello Spazialismo di Fontana, poi nel movimento Nucleare di Baj, l'identità italiana di una forma d'arte non figurativa ed emancipata dai canoni borghesi. Si reca in Giappone nel 1957, dove è accolto trionfalmente. Mathieu ama il movimento, esso è necessario al suo lavoro. A partire dal 1954 egli dipinge tele monumentali; la libertà – indispensabile alla creazione rivendicata dall'artista e indissociabile dall'esecuzione delle sue opere – passa attraverso una gestualità e un'ampiezza del movimento che richiedono superfici pittoriche sempre più ampie. Mathieu realizza opere da "performer" che l'azione dispiega in una danza, sorta di rituale che sublima il gesto in un tratto, uno slancio di colore, una colatura di materia. La rapidità di esecuzione è indispensabile alla spontaneità della creazione, alla rivelazione dell'essere, allo slancio lirico del corpo e dell'anima. Ne risultano opere come *La Bataille de Bouvines*, 1954 che raggiunge i sei metri di lunghezza, o ancora la famosa opera *Les Capétiens partout*, 1954, che misura 295 x 600 cm. Il quadro presentato in mostra, *Le Bassin de l'Île d'Amour*, 1962 (97 x 195 cm), trae origine dalla stessa vivacità di esecuzione, dalla stessa forza interiore, al tempo stesso squillante e armoniosa. Affermando, per la prima volta nella Storia, che "il segno precede il suo significato", Mathieu ha inaugurato una nuova estetica, ma anche una nuova etica attraverso la quale l'artista esercita il suo impegno al di là delle frontiere dell'arte in un messaggio di vita. Non tutti condividono questa filosofia dell'arte, e i movimenti artistici del dopoguerra conducono battaglie ideologiche che determinano le tendenze dominanti di una



scena in movimento. Come negli Stati Uniti – dove, in contrappunto a una storia della pittura rappresentata dall'Espressionismo Astratto, si sviluppa la Pop Art che rifiuta la creazione pittorica a vantaggio di un'ideologia sociologica – in Europa appaiono movimenti concettuali in cui la produzione artistica passa per un rifiuto totale delle pratiche pittoriche. La "tabula rasa" del movimento Zero in Germania, o del gruppo Azimut attorno a Manzoni in Italia, risponde alle teorie iconoclaste dei *nouveaux réalistes* in Francia.

Questi ultimi costituiscono sotto il nome di Nouveau Réalisme un gruppo che nasce per iniziativa del critico francese Pierre Restany, formato da Arman, César, Christo, Deschamps, François Dufrêne, Niki de Saint Phalle, Raymond Hains, Yves Klein, Martial Raysse, Mimmo Rotella, Daniel Spoerri, Jean Tinguely, Jacques Villeglé. L'idea del movimento inizia a germinare nell'immaginazione di Restany in occasione della Biennale di Parigi dello stesso anno. Egli racconta: «A partire dal 1959 e in particolare in occasione della prima Biennale di Parigi dove erano esposte una proposta monocroma di Yves Klein, la macchina per dipingere di Tinguely (*Métamatic*) e la *Palissade* di Raymond Hains, ho intuito il denominatore comune di queste ricerche molto diverse e che avevano seguito fino a quel momento evoluzioni indipendenti: un gesto fondamentale di appropriazione del reale legato a un fenomeno quantico di espressione (l'impregnazione del colore puro in Yves Klein, l'animazione meccanica in Tinguely, la scelta del manifesto lacerato in Hains). Ogni avventura individuale sviluppa la sua logica interna a partire da una posizione limite che costituisce l'essenza stessa del linguaggio, l'impulso fondamentale della comunicazione. Questo gesto assoluto è una chiamata in causa dello spettatore la cui partecipazione è così richiesta».²

ing of the initials of the painters exhibited: Hartung, Wols, Picabia, Stahly, Mathieu, Tapié and Bryen. Mathieu wrote an essay for the catalogue that he titled "*La liberté c'est le vide*" (Freedom is Emptiness), an idea around which Mathieu developed his work. Lyrical Abstraction was not an end in itself but the basis of an ethic, a philosophy and even a political ideology. His commitment was total to movement, rapidity, contemplation and meditation, beyond any form of aesthetics. Mathieu was not even thirty years of age yet he was already at the top level of the art scene in Paris. He was the most international of the French artists. His numerous contacts in the United States had allowed him to know the work of Jackson Pollock and de Kooning, and the director of the Metropolitan Museum introduced him to the painting of Mark Tobey. His idea to exhibit the work of seven American artists (de Kooning, Gorky, Pollock, Reinhardt, Rothko, Russel, Tobey) and six from the School of Paris (Bryen, Hartung, Mathieu, Picabia, Sauer and Wols) was realized in a reduced format at the Galerie Montparnasse in November 1948. When he visited Italy in 1951 he recognised the Italian identity of a form of non-figurative art free of middle-class canons in the Spatialism of Lucio Fontana and the Nuclear Art of Enrico Baj. When he travelled to Japan in 1957 he was given a triumphal welcome. Mathieu loved movement, which he found indispensable to his work. As from 1954 he painted gigantic canvases: finding fullness of movement indispensable to the act of creation and its execution, larger pictorial surfaces were necessary to his work. The execution of his works became a "performance", an action in the form of a ballet, a sort of ritual that sublimated his physical gestures into the creation of a line, a stream of colour, a streak of matter. To him rapidity of execution was essential to the spontaneity of creation and revelation of his inner being, and to the lyrical outpouring of the body and soul. The result was works like *The Battle of Bouvines* (1954), which measures 295 x 600 cm. The painting in the exhibition – *Le Bassin de l'Île d'Amour ou Aldebert Comte de Namur*, 1962 (97 x 195 cm) – is invested with the same exuberance and dazzling, harmonious internal force. By asserting for the first time in history that «signs are more important than their meanings», Mathieu gave rise to a new aesthetic by means of which the artist exercised his involvement in a message of life beyond the boundaries of art.

Not everyone shared this artistic philosophy and the post-war movements engaged in ideological combat that would determine the dominant trends. Just like in the United States – where the continuation of art history in the form of Abstract Expressionism was paralleled by the development of Pop Art that rejected pictorial creation in favour of a sociological ideology – in Europe Conceptual Art movements appeared in which the art was produced by any means other than those of tradition-

al pictorial practices. The "*table rase*" of the Zero movement in Germany or the Azimuth group around Manzoni in Italy provided a response to the iconoclastic theories of the New Realists in France.

Under the name of Nouveau Réalisme, the last group came into being at the instigation of the French art critic Pierre Restany. Its members were Arman, César, Christo, Deschamps, François Dufrêne, Niki de Saint Phalle, Raymond Hains, Yves Klein, Martial Raysse, Mimmo Rotella, Daniel Spoerri, Jean Tinguely and Jacques Villeglé. The underlying notion of the movement began to germinate in Restany's mind at the 1959 Paris Biennale. Here is his description: «Beginning in 1959 and especially at the time of the first Paris Biennale, which included a monochrome work by Yves Klein, Tinguely's painting machine (*Méta-matic*) and Raymond Hains's *Palissade*, I sensed the common denominator of these strong and different forms of research that had followed independent paths to reach that point: an underlying appropriation from reality linked to a quantic phenomenon of expression (impregnation by pure colour in Yves Klein's work, mechanical animation in Tinguely's, the selection of the ripped poster by Hains). Each individual adventure develops its internal logic starting from a borderline position that constitutes the essence itself of language, the fundamental spring of communication. This absolute act gives notice to the observer that his participation is required».²

Generally speaking, the involvement of these artists followed on from the understanding of the situation of culture in France at the start of the 1950s, where abstraction ruled supreme. The search for an artistic aesthetic charged with emotionalism was countered by the brute force of a sociological reality that man found all around him, anchored in a form of expression that linked all the fields of art, poetry, painting, music, photography and cinema. This precise type of research is particularly true of Dufrêne, Hains and Villeglé, who played with poetical concepts by operating on letters and inventing their own language. With Rotella, these three artists made up a body called Affichistes, in reference to the material they all worked with – posters (*affiches*). Even though their practices differed, they shared a certain characteristic: throughout their careers, and at any given moment, their artworks were derived from posters appropriated from the public realm.

The first works by Hains and Villeglé resulted from the common research of the two artists: to create art in which the pair's manipulation allowed the work to retain its unaltered reality. This reflection arose from Villeglé's first work, in which the distance between the reality of a found object (the wire) and its transformation into a "drawing in space" is minimal, only a few unconscious manipulations enable an almost

Jacques Villeglé - Raymond
Hains, *Ach Alma Manetro*, 1949,
MNAM - Centre Georges
Pompidou, Parigi / Paris.



Da un punto di vista generale il loro impegno procede da una presa di coscienza dello stato dei luoghi della cultura in Francia all'inizio degli anni cinquanta, quando l'astrazione regna sovrana. Alla ricerca di un'estetica dell'arte carica di emotività, si oppone la forza bruta di una realtà sociologica che l'uomo trova sotto i propri passi, ancorata a un'espressione diversificata che collega la totalità dei territori dell'arte, la poesia, la pittura, la musica, la fotografia, il cinema. Questa ricerca specifica è particolarmente vera per quanto riguarda Dufrenoy, Hains e Villeglé, che manipolano concetti poetici attraverso un lavoro sulla lettera e l'invenzione del proprio linguaggio. I tre artisti costituiscono, insieme a Rotella, un'entità chiamata Affichistes, in riferimento al materiale comune con cui essi lavorano, l'"affiche", il manifesto, benché questa definizione indichi pratiche assai diverse, offrendo tuttavia caratteristiche comuni: nel corso della loro intera carriera, o soltanto in un momento specifico, essi costituiscono le loro opere a partire da prelievi diretti sui manifesti pubblici.

I primi lavori di Hains e Villeglé risultano da queste indagini comuni ai due artisti: fare un'arte in cui la manipolazione non tolga all'opera la sua integrale realtà. Questa riflessione nasce dalla prima opera di Villeglé in cui la distanza tra la realtà dell'*objet trouvé* (il fil di ferro) e la sua trasformazione in "disegno nello spazio" è minima; pochi gesti inconsci ne fanno sorgere una forma quasi spontanea. È l'idea stessa del *décollage*, che Villeglé riprende nel suo testo *Des Réalités collectives*,³ che servirà da base al *Primo Manifesto* di Restany nel 1960. Villeglé scrive: «Nel clima di disinformazione culturale del dopoguerra, presi le mie distanze dall'atto di dipingere o di incollare. Pensavo che l'assenza di premeditazione, di ogni idea preconcepita, dovesse diventare, non soltanto per me, ma universalmente, un'inesauribile fonte d'arte, di arte degna dei musei. Il risultato ottenuto attraverso il gesto meccanico e aggressivo, di un qualsiasi passante che strappasse un manifesto, doveva essere messo sullo stesso piano della tirania del dono che crea nell'uomo colto il bisogno di appagarsi plasticamente». Questa teorizzazione di un gesto che poneva il *décollage* al rango di opera d'arte si era materializzato sotto forma di una prima collaborazione tra i due complici, nel 1949.

Lo stesso anno Hains e Villeglé affinano il loro metodo in un "rapimento" collettivo,

da trae origine l'opera che si intitola *Ach Alma Manetro*,⁴ grande assemblaggio di manifesti strappati e incollati di 250 cm di lunghezza per 58 cm di altezza che fu «composto dopo la cancellazione lessicale per agglutinazione dei lembi di parole ancora leggibili: Bach, Alma, Métro», oggi conservato al Centre Pompidou. L'ampiezza dell'opera risponde alla necessità della dimostrazione e, nella logica di questo primo *décollage*, Hains e Villeglé ripeteranno questo gesto «di appropriazione del reale», veicolando una realtà politica e sociale illustrata da questa dichiarazione di Jacques Villeglé: «Questi manifesti che trasporto dal muro della strada al luogo dell'arte, li vedevo sin dall'inizio come il riflesso coerente e schernitore della realtà morale e amorale, spirituale e terra a terra, religiosa e laica, pensierosa e versatile, cosmopolita e pantofolaia, comune a tutti gli uomini, miei contemporanei». ⁵ Si percepisce una critica giocosa ma anche aspra di un mondo del quale egli è al tempo stesso testimone e attore, escludendo ogni riferimento a un gesto artistico. L'attore "creatore" interviene nella scelta, senza che questo incida sulla realizzazione dell'"opera", il che induce un anonimato che Villeglé ha rivendicato attraverso la definizione dei *Lacérés anonymes* [lacerati anonimi]. Il manifesto presente in mostra, *112 Boulevard Hausmann*, 1988 (310 x 284 cm), appartiene a questa logica fondante che Villeglé e Hains inventano nel 1949. Esso illustra la categoria delle opere "politiche" dell'artista, che attraverso questi *décollages* preleva un campione oggettivo e istantaneo del tessuto urbano, immagine della nostra società. Ogni opera appare come una reliquia, un frammento archeologico testimone di un istante, di un'esperienza, di una vita. L'ampiezza del quadro risponde alla scala del luogo in cui viene esposto, Le Magasin, centro nazionale d'arte a Grenoble. La consacrazione internazionale di Jacques Villeglé è incontestabile, egli è rappresentato nei più grandi musei del mondo. È il solo artista francese vivente a essere esposto al MOMA di New York, che presenta un'opera di grande formato, *122 Boulevard du Temple*, 1968 (159,2 x 210,3 cm).

A partire dagli anni ottanta: l'arte diventa un settore di speculazione

Gli anni ottanta: l'Europa / gli Stati Uniti

Gli anni ottanta sono determinanti nella storia recente che disegna il paesaggio artistico degli ultimi decenni del xx secolo. Infatti in tutta Europa gallerie, musei, fondazioni – la cui creazione si moltiplica – sentono la necessità di una nuova dinamica. La Germania, l'Italia, la Francia, l'Inghilterra, la Spagna, conoscono l'urgenza di precisare le proprie posizioni sulla scena internazionale. Le generazioni di artisti che hanno partecipato all'epopea culturale del dopoguerra hanno, in qualche modo, perso la battaglia internazionale. La Francia, che a lungo ha detenuto la leadership in materia arti-

spontaneous form to come into being from it. This was the idea underlying *décollage*, which Villeglé took up in his essay *Des Réalités collectives*,³ which Restany used as the basis for his first manifesto in 1960. Villeglé wrote: «In the post-war climate of a general lack of cultural information, I put some distance between myself and the act of painting or sticking. I thought that the absence of premeditation, of all conceived ideas had to become, not only for me but universally, an inexhaustible source of art, of art worthy of museums. The result given by an unconscious and aggressive gesture, by some old poster ripper, had to provide something worth seeing, and be considered on the same level as the tyranny of the gift that creates a need in the man of culture to find plastic fulfilment». This theorisation, in which *décollage* was raised to the status of work of art, took material form when the two artists first worked together in 1949. That same year, Hains and Villeglé refined their method in an act of mass “abduction” that resulted in the work they titled *Ach Alma Manetro*,⁴ a large assemblage of torn and mounted posters. The work measured 58 x 250 cm and «was composed after the lexical deletion through agglutination of the bits of the words that were still visible: Bach, Alma, Métro». Today it is conserved in the Centre Pompidou. The scope of the work obeyed the requirements of the theory and, using this same logic, Hains and Villeglé repeated the gesture of “appropriation from the public realm”, articulating a political and social reality illustrated by these words from Jacques Villeglé: «From the beginning I saw these posters, which I took from street walls to places of art, as a logical reflection and derider of the moral and amoral, spiritual and down-to-earth, religious and secular, reflective and fickle, cosmopolitan and unadventurous reality common to everyone, my contemporaries».⁵

These words reveal an amused but harsh criticism of a world in which he plays the roles of both a witness and an actor, without involving any artistic intervention on his part. The extent of the actor-creator’s intervention is the choice he makes of the poster he wishes to employ; by not doing anything to create it as an “artwork”, a limitation exists that induces a degree of anonymity, to which Villeglé referred in his title *Lacérés anonymes*. The poster in the exhibition, *112 Boulevard Haussmann*, 1988 (310 x 284 cm), follows from this underlying logic that Villeglé and Hains invented in 1949. It is an example of the “political” category of the works of the artist who, by means of his *décollages*, offers an objective and instantaneous sample of urban life, an image of our society. Each work is like a relic, an archaeological fragment bearing witness to an instant, an experience, a life. The breadth of the painting matches the scale of the place where it was exhibited, at Le Magasin in the Centre National d’Art in Grenoble. Jacques Villeglé has achieved international renown and his work is rep-

resented in some of the greatest museums in the world. He is the only living French artist to have one of his works exhibited at the MOMA: a large-format work, *122 Boulevard du Temple*, 1968 (159 x 210 cm).

From the 1980s: art becomes a market for speculation

The 1980s Europe / United States

The landscape of the art world over the last few decades was predominantly formed during the 1980s. Throughout Europe, galleries, museums and foundations, which were multiplying in number, felt the need for a new thrust, a new direction. Germany, Italy, France, Britain and Spain felt it necessary to define their positions on the international scene. The generations of artists that had been a part of the cultural peak during the post-war period had in one way or another lost the international battle. France, which had long held the dominant hand in the art world, had ceded its leadership to the United States. The dynamism of the 1960s launched by the French artists of Nouveau Réalisme only affected a limited slice of the Paris scene; the Italian artists in the Brera group led by Fontana and Manzoni found it difficult to make themselves known throughout their own country; in Germany the wounds created by the war and the division of the territory into two countries did not offer sufficient support for artists like Sigmar Polke and Gerhard Richter who, taking advantage of the wind of freedom blowing across the continent, founded Capitalist Realism, which, like an echo of Nouveau Réalisme, explored the capacity of painting to represent reality; and Spanish artists followed the early example of Picasso and emigrated to France to escape the post-war consequences of Francoism. Despite a lively local art scene, each European country saw conceptual art develop under many forms and experienced difficulties caused by the dominance of the u.s., which was supported by a highly active and powerful market and nourished by an extensive network of museums, curators, critics and foundations.

It was against this background that West Germany began to organise itself. For reasons linked to World War II it found itself obliged to restructure the whole of its system of art production. It decided to decentralise and set up Kunsthallen in all towns and cities of reasonable size in order to facilitate the regular diffusion of contemporary art and avoid the negative effects suffered by France’s top-down model represented by Paris and the provinces. Furthermore, the State underwrote a large art event that has progressively won itself renown and a place at the top table of the art world. documenta, which was created in 1955 in Kassel, has enjoyed a dazzling success and rapid international recognition. Each committee is presided over by a figure

stica, è stata soppiantata dagli Stati Uniti. L'effervescenza degli anni sessanta, portata dai francesi del Nouveau Réalisme, interessa solamente un ristretto scenario parigino. Gli italiani del gruppo di Brera, riuniti attorno a Fontana e Manzoni, riescono a mala pena a ottenere un riconoscimento nazionale. In Germania le stigmate della guerra e la divisione del territorio in due stati separati non offrono un ancoraggio sufficiente ad artisti come Sigmar Polke o Gerhard Richter che, approfittando del vento di libertà, hanno dato vita al "Realismo capitalista" interrogandosi, in eco al Nouveau Réalisme francese, sulle capacità della pittura di rappresentare la realtà. Gli artisti spagnoli, subendo le conseguenze del franchismo del dopo guerra continuano, nella tradizione di Picasso, a emigrare verso la Francia. Tutti i paesi europei, malgrado una scena artistica vivace – che oltre alle tendenze sopra menzionate ha visto svilupparsi negli anni settanta l'arte concettuale sotto molteplici forme – incontra difficoltà di esistenza di fronte alla preponderanza americana che è sostenuta da un mercato attivo e potente e animata da un sistema di musei, conservatori, critici e fondazioni.

In questo contesto la Repubblica federale tedesca si organizza e per ragioni legate alla Seconda guerra mondiale si trova a dover ristrutturare l'insieme degli ambiti di produzione artistica. Per questo essa opera un decentramento impiantando diverse Kunsthallen in ogni città di una certa importanza, facilitando la diffusione omogenea dell'arte contemporanea ed evitando gli effetti negativi del sistema antagonista – capitale/provincia – sperimentato dalla Francia. D'altro canto, lo Stato sovvenziona una grande manifestazione artistica che acquisisce progressivamente una reputazione che la pone al primo posto fra le istanze di legittimazione. documenta, creata nel 1955 a Kassel, riscuote un successo folgorante, che le conferisce rapidamente un riconoscimento internazionale. Ogni comitato è presieduto da una personalità di grande fama. Tra il 1955 e il 1972, questa manifestazione impone il successo degli artisti tedeschi e accompagna la scalata degli artisti americani a scapito di quelli francesi. Il sistema tedesco è una macchina ben roduta, sostenuta da un mecenatismo incoraggiato dallo Stato e da un mercato che si organizza attorno alla fiera di Colonia creata nel 1967. Un mercante come Paul Maenz contribuisce alla diffusione delle nuove generazioni, alla pubblicazione di un annuario e alla promozione dei giovani artisti all'estero. Il campo di produzione artistica tedesca si rivela tra il 1949 e il 1970 attraverso la messa in opera di strutture che gli assicurano, accanto agli Stati Uniti, la leadership del mercato internazionale dell'arte.

La posta in gioco, da allora, si stima in dollari e si basa sulla situazione di supremazia dei paesi a livello mondiale. La competitività regna sovrana e l'importanza dei movimenti si misura in base alle partecipazioni alle grandi manifestazioni artistiche

internazionali che conferiscono la gloria ed eleggono i nuovi idoli. Il gioco delle influenze e degli intrighi dirige la creazione che assume la forma di una nuova ufficialità: è la consacrazione dell'artista, più che la sua opera, a fare la sua grandezza. Ne deriva naturalmente un'arte in cui la dimensione diventa parte integrante della dimostrazione. Gli artisti devono eccellere nella loro capacità di creazione ma devono anche padroneggiare l'arte della competizione. Nelle fiere e nelle Kunsthallen, i grandi formati si affrontano in gare silenziose.

È in questo nuovo contesto che alla fine degli anni settanta a Berlino, per impulso di Karl Horst Hödicke, Georg Baselitz, Markus Lüpertz e A.R. Penck, un gruppo di pittori fa rinascere e riconoscere a livello internazionale l'arte tedesca (emarginata a partire dalla Seconda guerra mondiale). Il termine Nouveaux Fauves o neo espressionisti è utilizzato per la prima volta dal curatore del museo di Aix-la-Chapelle, Wolfgang Becker, per un'esposizione che egli organizza nel 1980. Questi artisti praticano una pittura molto colorata, figurativa ed espressionista. Fanno riferimento alla storia e alla cultura tedesca (Anselm Kiefer), i loro soggetti sono il sesso (Rainer, Fetting) così come il paesaggio (Helmut, Middendorff), il ritratto e l'autoritratto (Luciano Castelli, Salomé) e la natura morta (Jiri Georg Dokoupil). I tedeschi trasportano nella loro scia artisti americani, francesi e italiani che aderiscono alle stesse teorie. Le pratiche della Bad Painting negli Stati Uniti e della Transavanguardia in Italia, esaltando concetti pittorici di ritorno all'immagine, corrispondono a quelle di questo gruppo. Negli italiani, il movimento teorizzato da Achille Bonito Oliva proclama il ritorno in forza della pittura, grazie «a un'esecuzione manuale che riporta la pittura nel mondo dell'arte». Di più, egli preconizza l'attingere a tutti gli stili appartenenti ai grandi movimenti del passato. Gli artisti che appartengono a questa tendenza sono, in Germania: Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Jörg Immendorff; negli Stati Uniti: Jean-Michel Basquiat, Norris Embry, Eric Fischl, David Salle, Julian Schnabel; in Francia: Rémi Blanchard, François Boisrond, Robert Combas, Hervé Di Rosa; in Italia: Francesco Clemente, Sandro Chia, Enzo Cucchi; in Gran Bretagna: David Hockney, Frank Auerbach, Leon Kossoff; in Spagna Miquel Barceló e Jose Maria Sicilia, che tuttavia vivono in Francia. Paradossalmente, se la Francia non riesce a imporre sulla scena internazionale gli artisti della Figurazione Libera rappresentanti francesi dei Nouveaux Fauves, Miquel Barceló, pittore spagnolo da poco arrivato dalla Catalogna, intraprende una carriera internazionale grazie al sostegno incondizionato del mercante parigino Yvon Lambert e del critico Jean Louis Froment. Nel 1982 partecipa a documenta 7 di Kassel, che quell'anno è presieduta da Rudi Fuchs. A partire da questa data Barceló è riconosciuto come un valore sicuro dell'arte contemporanea, che lo classifica nella nuova cor-

of great repute. Between 1955 and 1972 documenta promoted the fame of German artists and assisted the increase in power of American artists to the detriment of French art. The German system is a well-trying machine that is supported by sponsorship encouraged by the State and a market that revolves around the Cologne fair, set up in 1967. Dealers like Paul Maenz have contributed to the popularising of the new generations, publication of a yearbook, and the promotion of young artists abroad. The art scene in Germany developed between 1949 and 1970 by the putting in place of structures that have assured it – alongside the United States – of leadership in the international art market.

At stake in this market is a large amount of money. Competition is rampant and the importance of the various art currents is measured by the number of times they are represented at the large international art fairs whose favour dispenses glory and enthrones new idols. The interplay of influences and intrigues governs the direction of artistic creation, which takes on a new official nature: it is the consecration of the artist rather than his work that makes him a great artist. The result is evident – an art in which size becomes an integral aspect of the show. Artists of course have to excel in their creative abilities but they must also learn and master the art of winning competitions. In the fairs and Kunsthallen large-format works challenge one another in silent jousts.

It was also in this context that in Berlin at the end of the 1970s a group of painters – at the instigation of Karl Horst Hödicke, Georg Baselitz, Markus Lüpertz and A.R. Penck – recreated German art and brought it to international attention (it had been marginalised at the end of World War II). The term New Fauves or New Expressionists was used for the first time by Wolfgang Becker, the curator of Aachen Museum, at an exhibition he mounted in 1980. These artists practised a very colourful, figurative and expressionist art. They made reference to Germany's history and culture (Anselm Kiefer), and as subjects used sex (Rainer, Fetting), landscape (Helmut Middendorf), portraiture and self-portraiture (Luciano Castelli, Salomé) and still-lives (Dokoupil). The theories espoused by the Germans attracted American, French and Italian artists to follow in their footsteps. Bad Painting in the U.S. and the Transavanguardia in Italy, who advocated a return to the image, were the equivalents of the New Expressionists. In Italy the movement theorised by Achille Bonito Oliva loudly proclaimed the return to the fore of painting, thanks to «manual execution that brings painting back to the world of art». It also advocated the borrowing of fragments from all the styles of the great movements of the past. The artists who followed this tendency were: in Germany – Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Jörg Immendorff; in the

U.S.A. – Jean-Michel Basquiat, Norris Embry, Eric Fischl, David Salle, Julian Schnabel; in France – Rémi Blanchard, François Boisrond, Robert Combas, Hervé Di Rosa; in Italy – Francesco Clemente, Sandro Chia, Enzo Cucchi; in Great Britain – David Hockney, Frank Auerbach, Leon Kossoff; in Spain – Miquel Barceló and Jose Maria Sicilia, though these two both live in France.

Paradoxically, though France did not succeed in imposing the artists of the Figuration Libre (the French representatives of the New Fauves) on the international stage, Miquel Barceló (newly arrived in France from Catalonia thanks to the unconditional support offered by the Parisian art dealer Yvon Lambert and the critic Jean-Louis Froment) broke into an international career. In 1982 Barceló was invited to documenta 7 in Kassel, which that year was under the direction of Rudi Fuchs. From that date Barceló has been recognised as a sure bet in contemporary art, which classes him among the new current of “young savages”. It was also in 1982 that his work entered the collection of an important museum for the first time, when the Centre d'Arts Plastiques Contemporains in Bordeaux purchased several of his paintings. In 1983 he exhibited for the first time at Yvon Lambert's gallery in Paris where he met Bruno Bischofberger, who bought most of the works on display. That same year, the Musée National d'Art Moderne in Paris bought the canvas titled *The Judgement of Solomon*, a vast work (200 x 312 cm) in which the artist employed a Neo-Fauve range of lurid colours. Travel brought him into contact with the international art world. Through Basquiat he met Andy Warhol, who made his portrait, and during a trip to Italy he frequently met Cy Twombly who was then living in Rome. Following an exhibition in Zurich, Bruno Bischofberger became his sole agent. The Swiss dealer's influence opened doors to him in New York so he settled for a time in Greenwich Village and Leo Castelli gave him his first solo exhibition in the city. Exhibitions in the most prestigious art institutions and renowned galleries in the world, the acquisition of his works by important museums, and the fact that his work has been recognised in his own time have ensured that Barceló has achieved the ranks of the international art elite. Immoderate in nature and linked profoundly to the paint, his pictorial expression is of Spanish descent but influenced by Africa, where he has lived on a regular basis. There is a savage and monumental side to his painting, in which the matter and colour blend into forms in which figuration cohabits with abstraction. His physical involvement in the creation of his works is reminiscent of a fighter moving in the ring. He is the painter of earth and fire and his art belongs to the great pictorial tradition enriched by a savage inspiration of African descent. Characteristic of his style, *Three Sunflowers*, 1998 (148 x 251 cm), is a homage to Van Gogh, the rough, brown-

rente dei "giovani selvaggi". Sempre nel 1982, egli entra per la prima volta nelle collezioni di un importante museo a seguito dell'acquisizione di molte sue opere da parte del Centre d'arts plastiques contemporains di Bordeaux. Nel 1983 espone per la prima volta da Yvon Lambert a Parigi, dove incontra Bruno Bischofberger che acquista la maggior parte delle opere dell'esposizione. Lo stesso anno, il Musée national d'art moderne di Parigi acquisisce la tela intitolata *Le Jugement de Salomon*, opera di grande formato (200 x 312 cm) in cui la gestualità dell'artista dispiega i suoi colori sfavillanti in una gamma *neo fauve*. I viaggi avvicinano Barceló al mondo artistico internazionale. Tramite Basquiat egli incontra Andy Warhol che realizza il suo ritratto, e di ritorno in Italia fa spesso visita a Cy Twombly che allora abita a Roma. Nel 1984 Bruno Bischofberger, dopo una mostra a Zurigo, diventa il suo mercante esclusivo. L'influenza del mercante svizzero gli apre le porte di New York dove si stabilisce per qualche tempo al Greenwich Village e dove realizza la sua prima mostra personale da Leo Castelli, uno dei più importanti galleristi d'arte moderna e contemporanea. Barceló appartiene quindi all'élite dell'arte internazionale per il suo percorso (mostre presso le istituzioni internazionali più prestigiose e nelle gallerie di fama mondiale), per l'acquisizione delle sue opere da parte di prestigiosi musei e per un lavoro che trova eco in una pittura riconosciuta nella sua epoca. La sua espressione pittorica di sensibilità spagnola, influenzata dall'Africa dove egli soggiorna regolarmente, è smisurata e profondamente legata alla pittura. Essa riveste un carattere selvaggio e si esprime in un repertorio monumentale nel quale la materia e il colore si amalgamano in forme in cui la figurazione convive con l'astrazione. Egli esegue le sue composizioni in un vero e proprio corpo a corpo che lo coinvolge come un combattente nell'arena. È il pittore della terra e del fuoco, la sua arte appartiene alla grande tradizione pittorica arricchita di un'ispirazione selvaggia che egli prende a prestito dall'Africa. Caratteristico del suo stile, il quadro *Trois Tournesols*, 1998 (148 x 251 cm), è apertamente un omaggio a Van Gogh; la tela ruvida e colorata di bruno si veste di giallo, il soggetto si rovescia in un effetto di specchio, la forza della materia s'impone. Barceló è incontestabilmente un grande pittore. La gestione della sua opera da parte del mercante svizzero Bischofberger lo ha reso una delle star del box office internazionale. Nel 2002 una delle sue opere (*Autour du lacs*, 1989-90, 230 x 286 cm) è stata venduta per 1,300,000 euro. E tuttavia rimane assai lontano in coda agli americani.

Gli anni novanta-duemila la Cina e l'India

La competizione internazionale per il dominio del terreno artistico corrisponde a una politica di espansione economica dei poteri pretendenti al primo posto. Il boom eco-

nomico registrato nei paesi occidentali negli anni cinquanta-settanta favorisce questo sviluppo che è stato solo temporaneamente frenato dalla crisi del 1974-1980. A partire dagli anni ottanta, un folle periodo di speculazione sui quadri e sugli oggetti d'arte è solo per breve tempo rallentato dalla crisi del 1991, che permette all'economia mondiale di consolidare le strutture del mercato. Indubbiamente quest'ultimo, ben prima delle istituzioni, detiene ormai il ruolo chiave nella capacità di determinare le élite artistiche. Nel periodo tra le due guerre gli americani hanno dato l'esempio mettendo in atto un sistema di quotazioni che permette di elevare i valori delle opere attraverso una speculazione al rialzo sulla quotazione degli artisti, il tutto supportato da un sistema di defiscalizzazione. Questa struttura capitalista del mercato dell'arte si è amplificata negli anni ottanta, portando agli avamposti della scena internazionale gli artisti dell'Espressionismo Astratto, poi della Pop Art e infine della Bad Painting, assicurando così l'egemonia degli Stati Uniti a livello mondiale. Questa vivacità del mercato è sostenuta dalle grandi case d'asta, in particolare Sotheby's e Christie's che orchestrano, attraverso una presenza mondiale, l'ascesa delle quotazioni. Attualmente questo dominio continua a perdurare. Secondo le stime più recenti di Artprice, gli Stati Uniti rappresentano il 46,3% del mercato totale, il Regno Unito il 26,9%, la Francia il 7,2%, l'Italia il 3,7%, la Germania il 2,9% e Hong Kong l'1,9%. Malgrado la crisi attuale, il mercato dell'arte resiste, aiutato in questo dalla comparsa di nuovi concorrenti: la Cina e l'India. Il recente sviluppo economico di questi paesi, generando ricchezza e ambizione, li ha condotti a loro volta sul cammino dell'investimento artistico. L'appetito dei collezionisti asiatici – risparmiati dalla crisi – sorregge le vendite: i dirigenti di Christie's scommettono sulla Russia, l'India, la Cina e gli Emirati Arabi Uniti per proseguire la tendenza. Ma il mercato non seduce solo gli esteti; di fronte al crollo della Borsa, l'arte svolge anche il ruolo di bene rifugio. In questo contesto, sono emersi gruppi di artisti cinesi e più di recente indiani, che si sono rapidamente imposti sulla scena internazionale. È logico che il mercato nascente di un paese come la Cina abbia incoraggiato, a partire dagli anni novanta, l'esplosione di una generazione di pittori rappresentativi di una cultura in piena rinascita ed espansione. Beneficiando di un contesto storico favorevole che aveva messo in opera strutture artistiche solide, l'arte cinese contemporanea si sviluppa principalmente attorno a Pechino, benché esista un nucleo importante anche a Shanghai. La Rivoluzione culturale è stata un vettore maggiore dello sviluppo artistico cinese. Infatti, quando Mao Zedong ha deciso di fare della cultura il portabandiera della sua ideologia, è nato il Realismo socialista, promuovendo un settore artistico al servizio del potere almeno fino al 1976. Questa caratteristica ha permesso

coloured canvas is coated with yellow, the subject is inverted in a mirror effect, the power of the matter is evident. Barceló is an undisputed master. The management of his art by Bischofberger has made him one of the stars of the international art box office art. In 2002 one of his paintings (*Autour du lacs*, 1989-90, 230 x 286 cm) sold for 1.3 million euros. He is nevertheless far behind the Americans!

1990-2000 China and India

International competition for domination of the art world is like a policy of economic expansion by the powers contesting first place. The economic boom in the West during the years 1950-70 favoured this development, which was only temporarily slowed by the crisis from 1974-80. Beginning in the eighties a crazy period of speculation on paintings and other art objects took hold, which enabled the market structures to be consolidated, and the 1991 crisis brought only a brief slowdown to the heady rush. Much more than the art institutions, it was the market-place that determined who the elite artists were. For example, since the inter-war period the Americans have established a quotation system that allows the values of works to rise through speculation on the quoted value of the artists, all of which is promoted by tax exemption. This capitalist organisation of the art market was increased in the eighties, which allowed the artists from Abstract Expressionism, Pop Art and Bad Painting to get into the action, and also ensured the United States' hegemony of the world art market. The buoyancy of the market was maintained by the large auction houses, notably Christie's and Sotheby's, which orchestrated the rise in market values by their worldwide presence. This domination is still current. According to the latest figures from Artprice, the United States represents 46.3% of the art market, the United Kingdom 26.9%, France 7.2%, Italy 3.7%, Germany 2.9% and Hong Kong 1.9%. In spite of the current economic crisis the art market is resisting, helped by new competitors in the form of China and India. The recent economic rise of these two countries has generated wealth and ambition that have encouraged investment in art. The appetite of Asian collectors spared from the crisis has boosted sales: the directors of Christie's are placing their bets on Russia, India, China and the United Arab Emirates to continue the trend. But the market does not only attract aesthetes: faced by the drop in the world's stock markets, art also offers an alternative investment.

Set against this background, groups of Chinese and, more recently, Indian artists have rapidly imposed their presence on the international scene. It is logical that the nascent market in China since the 1990s has encouraged an explosion of artists that represent a culture undergoing vibrant renaissance and expansion. Taking advantage of

a beneficial historical context, which has seen the setting up of a solid art-system framework, contemporary Chinese art is mainly developing around Beijing, though there is also an important centre in Shanghai. When Mao decided to make culture the standard-bearer of his ideology, Socialist Realism was introduced to China with the purpose of promoting communist ideology, and it remained the official art form until 1976, when it gradually moved into new territory. Even today, Socialist Realism provides Chinese artists with a source of inspiration: in particular, it prompted the birth of Political Pop Art, which combines the visual aspects of Socialist Realism with strong images taken from capitalist society. Like its country, contemporary Chinese art is growing fast, so fast that it is thought to be the third largest market in the world, behind the U.S. and U.K. Michel Nuridsany, a French specialist on Chinese art, says that there are "so many galleries in China that, if an artist is not represented, it is because he doesn't want to be". Today, independent of the demand from the newly rich and the new middle class, the Chinese government has seen the potential of contemporary art and taken an interest. Many Chinese artists have emerged, in particular in the fields of video and photography, whether they are active in China itself or are descendants of Chinese emigrants.

The extraordinary growth in contemporary art in China has its source in the country's recent history: its inward-looking period of pure communism and then its opening up to the world and adoption of a consumer lifestyle. Having grown out of a form of official art that has turned its back on the rigour of form to embrace the most contemporary aspects of research, Chinese art still employs the canons of its national aesthetic, which it has applied to international customs. Thus, Chinese artists have absorbed one of the fundamental practices of this tradition, that of painting "large": archetypes that are easily measurable in aesthetic and economic terms.

This is especially true of Zhang Xiaogang, the uncontested leader of this new generation. His paintings engage with the notion of identity within the Chinese culture of collectivism. Basing his work around the concept of family – immediate, extended, and societal – Zhang's portraits depict an endless genealogy of imagined forebears and progenitors, each unnervingly similar and distinguished by minute differences. Zhang Xiaogang is very much a product of the Chinese art academy system, and out of this heritage he has developed an iconography and identified a special sensibility that in many ways define this era. Because Zhang's footing is within the academy system, therefore the system may also claim credit for his success. So it follows that Zhang should be looked upon as a paradigmatic success model of the Chinese art world.

all'arte di svilupparsi su una base ufficiale, per poi emanciparsene progressivamente. Ancora oggi questa corrente costituisce una fonte d'ispirazione: essa ha dato vita in particolare alla Political Pop Art, che mescola gli aspetti visivi del Realismo socialista a immagini forti tratte dalla società capitalista. L'arte contemporanea cinese è l'immagine del suo paese: in piena crescita. La Cina è talmente in espansione da essere diventata il terzo mercato mondiale dopo gli Stati Uniti e il Regno Unito. Secondo Michel Nuridsany, esperto francese in materia, vi sono del resto «talmente tante gallerie in Cina, che se un artista non è rappresentato è perché non vuole esserlo». Oggi, aldilà dei nuovi ricchi e delle nuove classi medie, il governo cinese s'interessa all'arte contemporanea, della quale ha intuito il potenziale. Sono emersi molti artisti cinesi, in particolare nella video arte e nella fotografia, presenti in Cina o nati dalla diaspora. La straordinaria crescita dell'arte contemporanea cinese trae origine dalla storia recente del paese: il suo periodo rosso e poi la sua apertura al mondo e alla società dei consumi. Nata da un'ufficialità che ha saputo abbandonare il rigore della forma per raggiungere gli aspetti più contemporanei della ricerca attuale, l'arte cinese si è imposta in questa corsa mondiale, attingendo ai canoni di un'estetica nazionale applicata a pratiche internazionali. Gli artisti cinesi hanno quindi integrato uno dei dati fondamentali di questa competizione: dipingono "in grande" archetipi facilmente misurabili in termini estetici ed economici.

È il caso, in particolare, di Zhang Xiaogang, leader incontestato di questa nuova generazione. I suoi quadri si cimentano con la nozione di identità all'interno della cultura cinese del collettivismo. Basando il suo lavoro sul concetto di famiglia diretta, estesa e sociale, i ritratti di Zhang raffigurano una sterminata genealogia di antenati e progenitori immaginati, ciascuna snervatamente simile alle altre e distinta da minuscole differenze. Zhang Xiaogang è un prodotto tipico del sistema dell'Accademia di Belle Arti cinese e dalla sua eredità ha sviluppato un'iconografia e identificato una sensibilità particolare che definisce quest'epoca. Dal momento che l'impronta di Zhang è interna al sistema dell'Accademia, il sistema può anche rivendicare parte del merito del suo successo. Zhang dovrebbe quindi essere considerato come un modello paradigmatico di successo del mondo dell'arte cinese.

Bloodline e *Amnesia and Memory*, le due serie che hanno affermato la reputazione di Zhang negli anni novanta, sono incentrate sul ritratto, un tema sottolineato da preoccupazioni circa la rappresentazione visiva della figura cinese, soprattutto poiché comporta l'adattamento della tecnica pittorica occidentale classica alle esigenze locali. Spesso dipinti in bianco e nero, i ritratti di Zhang traducono il linguaggio della fotografia in pittura. Attingendo alla qualità generica di pose formali da studio

fotografico e alla tavolozza in scala di grigi, le figure di Zhang sono senza nome e senza tempo: una serie di storie individuali rappresentate all'interno degli stretti confini della formula. Le macchie di colore occasionali che interrompono le sue immagini creano demarcazioni aberranti, che ricordano delle voglie, una vecchia pellicola o lo stigma sociale.

Parte di questa logica di rappresentazione, l'opera in mostra: *Remember and Forget*, 2002 (260 x 200 cm), rappresenta un viso enigmatico, segnato da questa macchia caratteristica.

Integrando l'estetica del disegno tradizionale cinese a carboncino, lo stile di Zhang oscilla tra l'esagerazione della vivacità e la stoica piattezza. Muta e compiacente, la famiglia allargata di Zhang trasmette l'identità individuale attraverso le proprie caratteristiche fisiche inalterabili: teste troppo grandi, mani piccole, nasi lunghi e sottili alterazioni nell'acconciatura, danno indizi di caratteristiche intime ed emozioni soffocate. Queste distorsioni simili a un sogno conferiscono una dimensione psicologica complessa al lavoro di Zhang, accentuando la tensione della claustrofobia controllata e avviando suggestive interpretazioni narrative. L'arte di Zhang Xiaogang è diventata un canone del dipinto a olio cinese contemporaneo e i suoi meriti dipendono molto dal fatto che egli ha trovato nuove soluzioni per sfruttare la tecnica accademica classica occidentale.

La tradizione del ritratto è abbastanza recente nella pittura cinese, che privilegiava la nobiltà del paesaggio alla trivialità della figura umana. Come Zhang Xiaogang, negli anni novanta, numerosi artisti cinesi hanno dimostrato il loro interesse per questo genere e alcuni vi hanno anche introdotto un forte erotismo, in particolare Feng Zhengjie, uno degli artisti maggiori della Scuola Kitsch. Originario di Cheng Du, egli vive a Pechino con un gruppo di pittori nella periferia di Huajdi; si è specializzato nel ritratto e attinge la sua riflessione a vecchie fotografie esplorando l'ambiguità che sorge dalla trasposizione di un'immagine stereotipata a una rappresentazione attuale. Egli fissa il suo disagio su visi di donna dipinti su tele monumentali, spesso ritratti in primo piano, oppure su nudi, creando immagini violente, provocatorie e sovversive. L'opera in mostra, *Chinese Portrait, n° 72*, 2005 (210 x 300 cm), è emblematica del suo stile molto particolare che si concentra sull'identità della generazione attuale di fronte alla tradizione. Le sue composizioni pittoriche mettono a confronto i riferimenti classici con i cambiamenti inerenti la modernità. Egli crea tipi stilistici: gorgoni isteriche, vampiresse contemporanee, con gli occhi stralunati, decisamente minacciosi. Utilizza, in una tecnica brillante, una tavolozza di colori aciduli, kitsch, quasi fosforescenti, presi in prestito alla Pop Art, alle locandine del cinema, alla cultura popolare, agli oggetti vol-

Bloodline and *Amnesia and Memory*, the two series that made Zhang's reputation in the 1990s, focus on portraiture, a subject underlined by concerns around the visual portrayal of the Chinese figure, especially as it involves the adaptation of Western classical painting technique to local needs. Often painted in black and white, Zhang's portraits translate the language of photography into paint. Drawing from the generic quality of formal photo-studio poses and greyscale palette, Zhang's figures are nameless and timeless: a series of individual histories represented within the strict confines of formula. The occasional splotches of colour which interrupt his images create aberrant demarcations, reminiscent of birth marks, aged film or social stigma. Based on this approach, the work in the exhibition – *Remember and Forget*, 2002 (260 x 200 cm) – shows an enigmatic face marked by such a splotch of colour. Incorporating the aesthetic of traditional Chinese charcoal drawing, Zhang's style wavers between the exaggeration of animation and stoic flatness. Muted and compliant, Zhang's extended family conveys individual identity through their unalterable physical features: heads that are too big, tiny hands, long noses, and subtle alterations in hairstyle give clues to intimate characteristics and stifled emotions. These dream-like distortions give a complex psychological dimension to Zhang's work, heightening the tension of regulated claustrophobia, and initiating suggestive narrative readings. Zhang Xiaogang's art has become a canon of contemporary Chinese oil painting, and its merits depend very much on the fact that he has found new solutions to harnessing Western classical academic technique.

The tradition of portraiture is fairly recent in Chinese painting, which focused on the nobility of the landscape rather than the triviality of individual human beings. Like Zhang Xiaogang, in the 1990s many Chinese artists showed their interest in this genre and some of them even introduced a powerful erotic aspect, notably Feng Zhengjie, one of the leading artists in the "Kitsch School". Raised in Cheng Du, he lived in Beijing with a group of painters in the suburb of Huajdi. He specialised in portraiture and drew his inspiration from old photographs, in particular the ambiguity that arises in the transposition of a standard image into a current representation. He transfers his own emotions onto the faces of his female subjects, whom he paints on enormous canvases, often in close-up, or nudes, creating violent, provocative and subversive images. The work in the exhibition – *Chinese Portrait, n° 72*, 2005 (210 x 300 cm) – is typical of his very distinctive style, which focuses on the identity of the current generation confronted by tradition. His compositions unite classic references with changes inherent in modernity. He creates a stylistic type of utterly menacing, hysterical gorgons and contemporary vampires with rolling eyes. His magnificent



Zhang Xiaogang, *Bloodline: Big Family n° 3*, 1995.

technique employs a palette of kitsch, almost fluorescent acid colours that he borrowed from Pop Art, cinema posters, popular culture, vulgar mass-produced objects and down-market industrial dolls, which reinforce the expressiveness and visual impact of his models.

By caricaturing the female universe in this manner, Feng Zhengjie attempts to break with the tradition of the ideal communist male-chauvinist ideal by revisiting and emphasising the constituents of the female universe in accordance with a popular aesthetic. The extravagant nature of his works exorcises the psychological repression that was part of the old, austere, oppressive China and rehabilitates the natural aspect of desire, covetousness, the fear of women, unsavoury eroticism, the vulgarity of our drives, and sexual ambiguity. By inventing a new woman, he expresses the deep changes affecting contemporary Chinese society, in which the people are progressively emancipating themselves from submission to the social structures and attempting to throw off their ancestral yoke.

Zhang Xiaogang and Feng Zhengjie are two leading individuals in a Chinese school that has aroused keen interest among Western collectors, and the Chinese state has encouraged this trend through purchases that stimulate the market and maintain demand. The Chinese economy long ago adopted capitalist speculation practices, nourishing – in art too – growing demand.

The artists of India appeared on the international art scene at the end of the 1990s. Linked to the country's economic growth, Indian art inevitably attracted the major investors, encouraged by great collectors like Pinault and Saatchi. The latter, a real potentate in the world of art, has a powerful influence over which artists are considered members of the country's artistic elite. At the start of 2010 Saatchi mounted an important exhibition dedicated to India and its artists titled "The Empire Strikes Back: Indian Art Today", in doing so establishing a new generation of painters, sculptors, performers and others who had already won their spurs in large international art shows. If reference is made sometimes to "Chindia", it is because China and India have the same characteristics. In an article in January 2010 Guy Duplat analysed several fundamental elements of the "Indian breakthrough", saying: "The 'Indian wave',

gari di grande consumo, alle bambole a buon mercato di fabbricazione industriale, che rafforzano l'espressività e l'impatto visivo dei suoi modelli. Caricaturando così l'universo femminile, Feng Zhengjie vuole rompere con la tradizione dell'ideale comunista machista, rivisitando, accentuandole, le componenti dell'universo femminile secondo un'estetica popolare. L'eccesso delle sue opere esorcizza l'alienazione psicologica di una Cina austera e oppressa, e riabilita il diritto al desiderio, alla bramosia, alla paura della donna, all'erotismo torbido, alla volgarità delle pulsioni e all'ambiguità sessuale. Reinventando una nuova donna, l'artista esprime i profondi cambiamenti che coinvolgono la società cinese contemporanea. Le cittadine cinesi si affrancano progressivamente dalle cornici di sottomissione e cercano di liberarsi dal loro gioco ancestrale. Zang Xiaogang e Feng Zhengjie sono due personalità dominanti di una scuola cinese che ha suscitato una vera e propria infatuazione tra i collezionisti occidentali. La Cina, nuova potenza planetaria, incoraggia questa tendenza con acquisti che pilotano il mercato e alimentano la richiesta. L'economia cinese ha da tempo adottato le pratiche speculative capitaliste alimentando, anche nell'arte, una domanda crescente. In modo simile, gli artisti indiani hanno fatto la loro comparsa, alla fine degli anni novanta, nell'universo artistico internazionale. Legata alla crescita economica di questo continente in piena effervescenza, l'arte non poteva mancare all'appuntamento degli investimenti più importanti, incoraggiata da grandi collezionisti come Pinault o Saatchi. Quest'ultimo, vero e proprio tiranno dell'arte, esercita un potere di selezione sulle élite artistiche. In questo inizio del 2010, egli ha dedicato all'India e ai suoi artisti un'importante esposizione con il titolo: "The Empire Strikes Back: Indian Art Today", incoronando così questa nuova generazione di pittori, scultori e performer che hanno già dato le loro prove nelle manifestazioni internazionali. Se a volte si tende a inglobare la Cina e l'India in una sola "Cinindia", è perché esse presentano a grandi linee le stesse caratteristiche. In un articolo del gennaio 2010, Guy Duplat analizza alcuni elementi fondamentali propri a questa "penetrazione indiana": «L'ondata indiana», tanto forte nel cinema e nella letteratura, somiglia a quella cinese per le sue opere narrative e letterarie, le sue grandi installazioni e le sue opere gigantesche, la sua forza di impatto e di immediatezza. L'economia dei due paesi è esplosa parallelamente negli anni novanta con l'apparire di politiche più liberali, creando grandi ineguaglianze sociali e al tempo stesso un mercato per l'arte contemporanea. Gli artisti, che hanno presto assimilato i codici dell'arte attuale, hanno sviluppato una grande creatività, supportata dall'interesse di grandi collezionisti internazionali. Ma malgrado ciò, tutti questi artisti indiani – siano essi di origine indù, musulmana o pakistana – restano prima di tutto profondamente ancorati

alla loro storia recente, così ricca, complessa e dolorosa, di tensioni sociali e religiose. L'analisi del loro lavoro richiede una conoscenza particolare dei contesti delle culture in cui esso nasce; lo sforzo vale la pena perché il modo in cui questi artisti esprimono i problemi della società indiana è degno di nota». Contrariamente agli artisti cinesi che continuano a vivere e lavorare nel loro paese, molti artisti indiani si sono trasferiti a Londra e a New York. Non è il caso di Subodh Gupta, che vive a Nuova Delhi. Star incontestata di questa "Scuola indiana", egli è l'autore del teschio gigante (*Untitled 3, Bucket*, 2006) fatto di recipienti in alluminio, che troneggiava all'entrata del museo di François Pinault a Venezia nel 2007. Aveva anche realizzato, alla manifestazione Lille 2006, un enorme accumulo di vasi in una chiesa. L'artista lavora con le icone della cultura indiana: la mucca, il ferro galvanizzato (elettrizzato) degli utensili da cucina, lo scooter del fattorino del latte, lo sterco di vacca, realizzando gigantesche installazioni o quadri archetipici di grande formato, come la tela *Untitled*, 2006 (166,4 x 228,6 cm), presente in mostra. L'opera di Subodh Gupta cerca di comprendere come tutti questi strumenti emblematici di una cultura costruiscano al tempo stesso le identità individuali o collettive e il corpo politico della nazione attraverso la messa in scena, al di fuori del loro contesto, di oggetti comuni "smaterializzati": utensili vari, mercanzie esportate o avanzi della colonizzazione, momenti tratti dal lavoro ordinario del popolo indiano. Questa ispirazione ci ricorda immancabilmente alcuni elementi fondamentali della Pop Art o del Nouveau Réalisme: immagine frontale monolitica, semplificazione dei concetti, immediatezza del messaggio adattato alla società di comunicazione, rappresentazione scenografica degli oggetti di consumo. È vero che una parte della società indiana, grazie alla mondializzazione e allo sviluppo delle industrie tecnologiche, ha potuto di recente accedere a livelli e stili di vita vicini a quelli occidentali. È avvenuta una mutazione dei modelli che ha accelerato la diffusione, nel paese, di una febbre dei consumi, accompagnata da un arricchimento delle classi medie. Nella logica di questo movimento gli artisti, in modo quasi provocatorio, veicolano nelle loro opere un'iconografia colorata e schematica, legata a un'estetica della bellezza che essi vogliono rappresentativa di questa nuova società. L'opera di Thukral & Tagra, *Week-Bonanza 2*, 2006 (175 x 365 cm), mostra perfettamente questa teoria del leggero e del bello in un'allegoria consumista, volontariamente semplificata nella sua rappresentazione e nel suo messaggio. L'ambizione dei due artisti è del resto di proporre un'immagine educata, gioiosa e positiva di un mondo che si apre a tutte le possibilità. In contrasto con la tradizione indiana, che aveva modellato una società guidata dalla spiritualità e da una forte religiosità, la nuova cultura propone forse il materialismo come



Subodh Gupta, *Untitled 3*,
Bucket, 2006, coll. Pinault,
 Francia / Italia, France / Italy.

which is equally powerful in cinema and literature, resembles the Chinese wave in its literal and narrative works, its large installations and giant artworks, and its impact and immediacy. The economies of the two countries soared simultaneously in the 1990s with the arrival of more liberal policies, creating great social inequalities as well as a market for contemporary art. The artists, who quickly assimilated the codes of today's art, developed great creativity boosted by the interest of international collectors. But despite that, all these Indian artists, whether Hindu, Moslem or even Pakistani, remain strongly attached to their recent history, so rich, complex, painful and threaded by social and religious tension. Analysis of their work requires special knowledge of the background contexts and cultures. The effort is worth the trouble as the manner with which these artists express what is going on in Indian society is very striking."⁶ Unlike Chinese artists, most of whom continue to live and work in their home country, many Indian artists have moved to London and New York. This is not the case, however, of Subodh Gupta, who lives in New Delhi. The unquestioned star of the "Indian School", he is the artist who made the giant skull (*A Very Hungry God*, 2006) made of aluminium pots that took pride of place at the entrance to François Pinault's Palazzo Grassi in Venice in 2007. It was also seen at the show in Lille in 2006, along with an enormous pile of aluminium pots in a church. Gupta works on the icons of Indian culture: cows, the (electrified) galvanised iron of kitchen equipment, the scooter used by the milkman, cowpats... He makes gigantic installations or archetypal, large-format paintings such as *Untitled*, 2006 (166 x 227 cm), which is presented in this exhibition. His work attempts to understand how all the symbolic instruments of a culture help to construct both individual and collective identities and even the political body of the nation. He does this by utilising "dematerialised" but common objects out of context, for example, utensils, goods that have been exported or which date from colonial times, and making reference to moments of the Indian people's daily labour. This inspiration immediately calls to mind several fundamental tenets of Pop Art and Nouveau Réalisme: the monolithic frontal image, the simplification of concepts, the immediacy of the message adapted to the communications society, the dramatic presentation of consumer objects etc. It is true that, on account

of globalisation and the progress of its technological industries, a section of Indian society has recently reached a quality and way of life that are close to those of Western society. Accompanied by the enrichment of the middle classes, this development has brought about an alteration in models and accelerated the spread of a fever for consumption. It is in the nature of this movement that India's artists introduce, almost provocatively, colourful and schematic imagery into their works linked to an aesthetic of beauty that they use to represent this new society. The painting by Thukral & Tagra, *Week-Bonanza 2*, 2006 (175 x 365 cm), provides a perfect allegorical illustration of this shift towards frivolous, attractive consumer items in a deliberately simplified image and with a deliberately simplified message. The aim of the two artists is to offer a highly civilised, joyful and positive image of a world that opens itself to all possibilities. They pose the question whether, in contrast with the Indian tradition in which society was guided by spirituality and a strong sense of religion, the new culture is proposing materialism as a source of happiness. Thukral & Tagra summarise their creative inspiration, saying: «Something can be really pretty and beautiful even if it is very simple, actually it is all how you understand it». Thus the pair, who have already won many international prizes, illustrate in a baroque style the dream that has come true. Their work has embraced all media – sculpture, installations, video, graphics, design, websites, music, fashion – and therefore outlines a popular culture that insinuates itself into all strata of Indian society. And, despite the diversity of its styles of life, this society absorbs this new imagery and adds its own touch of harmony and beauty.

Ravinder Reddy, another leading light in the up-and-coming generation, also simplifies his artistic message and favours economy of means in producing his sculptures. They are always of women, like the one in the exhibition, *Untitled* (2006). He builds his sculpture through successive layers of elements and matter to attain harmony of forms and a geometry of textures. He attempts to create a personification of an ideal two hundred fifty of beauty. He describes his work as follows: «Through the addition and subtraction of material (in the initial process of sculpting the form in clay), I am led to the image-making process. It is as if the form of the sculpture dictates itself in that balance, volume, geometry texture and representation all come together to create a unified whole, a synthetic and ideal beauty. For me transient emotions and feelings do not play any role in the creation of an object. I am concerned with forms that are universally understood. A limitation of means (in pallet, material and subject) pushes me further to refine the form». Women are the recurrent theme in his work. They are both disembodied objects and parodic figures of femininity in which coexist a

fonte di felicità? Thukral & Tagra riassumono così la loro ispirazione creatrice: «Una cosa può essere davvero bella anche se molto semplice, in realtà tutto sta nel come la si interpreta». Il duo – già vincitore di numerosi premi internazionali – esprime quindi, in uno stile barocco, la realizzazione di un sogno divenuto realtà. La loro produzione tocca tutti i medium: scultura, installazioni, video, grafica, design, web, musica, moda, disegnando così una cultura popolare che s'insinua in tutti gli strati della società indiana, e quest'ultima, malgrado la diversità dei suoi stili, assorbe questa nuova iconografia dandovi un tocco di armonia e di bellezza.

Ravinder Reddy, altro artista faro di questa generazione in ascesa, rivendica allo stesso modo il ricorso alla semplificazione del messaggio artistico e all'economia dei mezzi nella realizzazione delle sue sculture che rappresentano sempre la donna, come testimonia la scultura *Untitled*, 2006. Egli procede per accumulazione successiva di elementi materiali, per raggiungere una forma armoniosa e una geometria delle strutture. Il suo scopo risiede nella personificazione di un ideale di bellezza. Egli definisce così il suo lavoro: «Attraverso l'addizione e la sottrazione di materiale (nel procedimento iniziale dello scolpire la forma in argilla), giungo allo sviluppo dell'immagine. È come se la forma della scultura dettasse l'equilibrio, il volume, la consistenza della geometria e la rappresentazione, che si uniscono per creare un tutto unitario, una bellezza sintetica e ideale. Per me le emozioni e i sentimenti transitori non giocano alcun ruolo nella creazione di un oggetto. Io sono interessato a forme che sono universalmente comprese. Una limitazione dei mezzi (in pallet, materiale e soggetto) mi spinge a perfezionare ulteriormente la forma». La donna è quindi il tema ricorrente del suo lavoro, al tempo stesso oggetto disincarnato e figura parodistica di una femminilità nella quale coesistono una forma di sensualità esagerata e una rappresentazione caricaturale e comica degli attributi femminili. Al tempo stesso oggetti di desiderio e apparizioni facete, esse sono un intermediario tra una visione "iconica" della donna e una canzonatura giocosa. Queste rappresentazioni appartengono a una cultura ibrida tra il rurale e l'urbano, costituiscono un punto di riferimento facilmente identificabile di uno stile kitsch quasi naïf che illustra perfettamente gli aspetti contemporanei della cultura indiana.

In questo panorama, conformemente all'accrescimento del potenziale economico del paese, il prezzo delle opere degli artisti indiani ha raggiunto valori di mercato storici che dimostrano l'interesse dei collezionisti per queste tendenze recenti. È il caso in particolare dell'opera di Gupta, presente in mostra, che ha raggiunto la somma record per l'artista di 1,427,500 dollari all'asta di giugno 2008 della Saffronart di Mumbai.

L'esposizione "Opere grandi - Grandi opere" è un'occasione per analizzare in modo sintetico (tralasciando di citare molte opere maggiori della Storia) il valore simbolico che la dimensione dei quadri riveste, al di là del loro contenuto, in contesti definiti dal tempo. La grandezza (in termini di dimensione) di un'opera non è mai fortuita e dal Rinascimento a oggi, come abbiamo visto, questa dimensione contiene sempre un'affermazione di potenza e di dimostrazione che le generazioni contemporanee hanno perfettamente assimilato. Ogni epoca ha le proprie ragioni e le proprie certezze e si può affermare che battaglie di egemonia si sono disputate attraverso opere che a volte il tempo ha dimenticato. Così in Francia Bouguereau, pittore della seconda metà del XIX secolo, prediletto di Napoleone III, ottenne con le sue figure allegoriche di grandi dimensioni un successo senza precedenti di riconoscimento e di onore che il suo mercante, Durand-Ruel, seppe orchestrare vendendo le sue opere ai «nuovi ricchi americani che le acquistavano a prezzi elevati» (già allora). Egli fu il pittore più caro del suo tempo. Il XX secolo lo mise nel dimenticatoio della Storia, e i suoi quadri si negoziarono a prezzi ridicolmente bassi. La sua disgrazia sembra avere fine soltanto con il suo ritorno al Musée d'Orsay.

Attualmente, le manifestazioni artistiche impongono correnti rappresentative di paesi dalle ambizioni economiche manifeste. L'arte internazionale ha trascurato il discorso sull'arte, sul contenuto e sul concetto, a vantaggio del risultato immediato, dell'immagine e del merchandising che si accompagnano a una produzione artistica sempre più ancorata a un gigantismo dimostrativo e a un'attualità mercantile. Nata nell'immediato dopoguerra questa filosofia dei consumi, che si è allargata a quella della comunicazione, paralizza ogni dibattito o interpretazione intellettuale a vantaggio di un'attualità tonante che ostenta la quotazione dell'arte come riferimento del suo vero valore. Ogni società produce l'arte che la riflette. Oggi i mercati vi hanno trovato il loro tornaconto. La crisi internazionale non sembra scuotere queste certezze e le previsioni future tendono a consolidare le posizioni di questi artisti ormai riconosciuti dalle istituzioni internazionali. D'altro canto, il Centre Pompidou sta preparando per il 2011 un'ampia retrospettiva dedicata a queste nuove generazioni indiane.

1. Annie Verger, *L'Art d'estimer l'art*, acte de la recherche en sciences sociales, 1967, vol. 66, p. 113.
2. Pierre Restany, in *Le Troisième manifeste du Nouveau Réalisme*: «Le Nouveau Réalisme: que faut-il en penser?», Monaco, febbraio 1963.
3. Jacques Villeglé, "Des Réalités collectives" in *Grâmmes*, rivista Ultra-letterista, n° 2, maggio 1958.
4. Jacques Villeglé, *La traversée Urbi & Orbi*, Luna-Park Transédition, 2005, Paris, pp. 145-146.
5. *Ivi*, p. 178.
6. *Le Tribune Belge*, 31 gennaio 2010.

Ravinder Reddy, *Monumental Gilded Woman Head*, 2007.



form of exaggerated sensuality and a caricatural but comic representation of female attributes. They are both objects of desire and humorous apparitions, as well as representing a point somewhere between an “iconic” vision of woman and a figure of mockery. These figures belong to a hybrid culture, one that marries the rural and urban; they constitute an easily identifiable reference point of a kitsch and almost naive style that perfectly illustrates contemporary aspects of Indian culture. Set against this backdrop and the growth of the country’s economy, the prices of the artworks of Indian artists have reached record levels on account of the interest shown by collectors. This is particularly the case for the work by Subodh Gupta in the exhibition, which reached a record sum for this artist, when it was sold for 1.427.500 dollars at a Saffronart sale in Mumbai, in June 2008.

The exhibition “Opere grandi - Grandi opere” is an opportunity to provide a summary analysis (leaving out some of the major artworks in history) of the symbolic value of large-format paintings, independent of their contents, in the context of their time. The choice of a large format is never fortuitous and since the Renaissance, as we have seen, this choice has always been marked by an affirmation of power and the desire to make a point, characteristics that contemporary generations have perfectly understood and maintained. Each age has its own logic and motivations, and it is certain that battles for dominance have been fought using works of art that sometimes have been lost from sight. A case in point in France are the paintings of William Bouguereau, a painter from the second half of the nineteenth century. He was the favourite artist of Napoleon III and won for himself instant success with his large, allegorical figures, winning recognitions and honours. His dealer, Durand-Ruel, skilfully orchestrated this success and sold his paintings to «newly rich Americans who bought them at high prices» (already!). He was the most expensive painter of his time but the twentieth century relegated him to oblivion and his paintings only changed hands for ridiculously low prices. His disgrace was only brought to an end by the return of some of his works to the Musée d’Orsay.

Today, art events impose art trends that represent countries with clear economic

ambitions. The debate in international art is no longer one of content or concept but of immediate gain, image and merchandising, and the art itself is increasingly based on expressive oversize and produced to match current market conditions. Having arisen in the immediate post-war period, this consumer-based approach, which only grew with the arrival of the communications era, paralyses all debate and intellectual interpretation and favours the notion that the true value of art is the market price. The art produced by any society is reflective of itself. Today the markets are profiting from this truism. The international crisis does not seem to have weakened this mercantile approach to art and forecasts are tending to claim that those artists recognised today by international institutions will consolidate their positions. As it happens, the Centre Pompidou is preparing a vast retrospective of the work of the new generations of Indian artists for 2011.

1. Annie Verger. *L’Art d’Estimer l’Art*, social science research paper, 1967, vol. 66, p. 113.
2. Pierre Restany, in the third manifesto of Nouveau Réalisme, 1963.
3. Jacques Villeglé, “Des Réalités collectives”, in *Grâmmes*, Ultra-Lettriste review, no. 2, May 1958.
4. Jacques Villeglé, *La traversée Urbi & Orbi*, Luna-Park Transédition, 2005, Paris, pp. 145-146.
5. *Ivi*, p. 178.
6. *Le Tribune Belge*, 31 January 2010.

Opere / Works

Miquel Barceló

Trois Tournesols, 1998

Olio e tecnica mista su tela / Oil and mixed media on canvas
148 x 251 cm.

Prov. Galerie Bischofberger, Zurigo

Publicato in / Published in *Barceló*, Thames & Hudson, London 1997, p. 230

Foto / Photos: Jean-Marie del Moral



Trois Tournesols nello studio
dell'artista / in the artist's studio.

Miquel Barceló è un pittore zelante. Pittore in primo luogo e soprattutto, egli appartiene a quella specie sedotta dal desiderio di mescolare colori e materiali, come i nostri antenati più lontani. A partire dagli anni ottanta – periodo che ha visto l'Europa accendersi di un'ondata artistica “neo-espressionista” o “neo-fauve” che ha consentito alla generazione del momento di uscire dall'ascetismo dell'arte concettuale – Miquel Barceló gode di una notorietà internazionale. Approfittando dell'occasione di alcuni incontri e forte di una produzione pittorica molto convincente, Barceló è diventato in pochi anni il più celebre pittore spagnolo della sua generazione. Questo successo gli permette di dare libero sfogo alla sua ispirazione pittorica che si è espressa nelle forme più diverse e su supporti di ogni tipo. L'opera proteiforme di Miquel Barceló offre evidenti reminiscenze, sincere e profonde, dell'arte parietale. Né decorative né solo formali o stilistiche, le sue opere sono più vicine agli affreschi delle grotte di Altamira che a quelle dei suoi contemporanei, i colori sono quelli della terra, le forme sovente spettrali e l'esecuzione rapida e fisica. Come Jackson Pollock, che fu il suo riferimento artistico sin dall'inizio della sua carriera, Barceló lavora con la pittura o la ceramica, usando il proprio corpo come uno strumento. Come nel teatro, egli è fisicamente impe-



Miquel Barceló is a painting workaholic. A painter first and foremost, he is one of those types hounded by the desire to blend colours and matter like our most distant ancestors used to do. Since the 1980s – the period during which a Neo-Expressionist or Neo-Fauve artistic wave flared up in Europe and allowed the new generation to move away from the asceticism of conceptual art – Miquel Barceló has enjoyed an international reputation. Taking advantage of some encounters and having a persuasive body of pictorial work, in just a few years he became the best known Spanish painter of his generation. This success allowed him to give free rein to his pictorial inspiration, which he has translated into a great variety of forms and on an assortment of supports. The adaptable oeuvre of Miquel Barceló offers evident, forthright and profound similarities with wall art. Neither decorative nor uniquely formal or stylistic, his works are closer to the frescoes in the caves of Altamira than to the work of his contemporaries. The colours are earthy, the forms often ghostly, and the execution is rapid and physical. Like Jackson Pollock, who has been his artistic reference since the start of his career, Barceló works his painting and ceramics using his body as a tool. Like an actor on stage, he is totally involved in the action that leads to the artwork



gnato nell'azione che porta alla realizzazione dell'opera. Intende la creazione come una performance in cui l'artista è al centro di un turbine di colori ed energia, e controlla i materiali che danno origine all'opera. Ma questo negatore delle regole sa essere leggero e preciso quando vuole, come quando dipinge un acquerello o un quadro di dimensioni più ridotte. Dipinge da solo, ascoltando Dylan, Jimi Hendrix o Bach. Intinge il suo pennello, accumula strati di pigmento, poi graffia, artiglia, raschia la materia. A volte appende i suoi dipinti al soffitto, lasciando la vernice libera di inventare, sgocciolando, forme e rilievi. Qualche volta espone i dipinti, ancora incompiuti, all'aria aperta e alle intemperie, cercando reazioni spontanee di ossidazione, macchie e screpolature. Combina materiali tradizionali con vari elementi organici. L'opera *Trois Tournesols* (Tre girasoli), è stata dipinta nel 1998, quando all'artista è dedicata una retrospettiva di dipinti, disegni, sculture e ceramiche al Museo d'Arte Contemporanea di Barcellona. È anche l'anno in cui inizia a investire grandi luoghi come Santa Eulalia dei Catalani a Palermo, liberando il suo gesto nella dismisura ma anche nella precisione, dal momento che per il lavoro affrescato preparava acquerelli su riviste e disegni "a fresco" sulle pareti. *Trois Tournesols*, appartiene a un registro da atelier in cui il lavoro è composto sulla tela, nel caos dell'azione dove entra-



being created. He considers execution to be a performance in which the artist resides at the centre of the vortex of colours and energy, dominating the matter that gives birth to the painting. But this declared enemy of rules also knows how to be delicate and precise when he wants to, for example, when he paints a water-colour or a small format painting. He paints alone while listening to Dylan, Jimi Hendrix or Bach. He charges his brush, heaps up the layers of pigment, then scratches, scores and scrapes the matter. He sometimes hangs his paintings on the ceiling and allows the paint to create forms and reliefs as it drips. Occasionally he places his unfinished paintings outside in bad weather to achieve spontaneous reactions through oxidation, the attachment of grime or cracking. He combines traditional materials with different organic substances.

The painting *Three Sunflowers* was painted in 1998, the year the artist was feted with a retrospective of his paintings, drawings, sculptures and ceramics at the Museo de Arte Contemporáneo in Barcelona. It was also the year that he began to use large places as studios, like the Church of Sant'Eulalia dei Catalani in Palermo, where he was able to give his gestures free rein in the enormous space, but also in matters of precision, as he produced preparatory watercolours on newspaper

no in collisione i dipinti nello spazio ristretto dello studio dell'artista. Gli strumenti utilizzati per la pittura possono essere la mano, il pennello, il coltello, le spazzole che coprono, incorporano, grattano, tracciano, creano una mistura che modella una superficie non omogenea. La materia pittorica è una pasta in cui il rilievo gioca con i volumi, disegnando i motivi per mezzo di contrasti di impasto che definiscono i colori. La materia è in trasformazione, in metamorfosi. L'artista la mescola per estrarne un'immagine, un tema che s'impone nella composizione e nei colori nell'esuberante caotico dell'esecuzione. In Barceló tutto passa attraverso il confronto fisico. Egli dipinge con la tela posta a terra, e il gesto coinvolge tutto il corpo.

La composizione *Trois Tournesols*, ricorda l'attaccamento dell'artista ai temi classici. Il riferimento a Van Gogh è qui suggerito più che illustrato, ma stabilisce comunque un dialogo senza tempo con un mito, un archetipo della storia dell'arte. Non si tratta di una replica del tema, ma di una reinterpretazione che costruisce un ponte segreto tra un passato non troppo lontano e la nostra contemporaneità. Nel suo singolare linguaggio, Barceló amalgama la storia nel nostro tempo per farne sorgere una mitologia attuale. I suoi girasoli impongono il loro giallo su un fondo terroso che illuminano con i loro fasci tracciati in fretta sulla tela, la composizione simmetrica è



and "al fresco" drawings on the walls for the frescoed work. *Three Sunflowers* belongs to a type of studio work as it was composed on canvas, in the chaos of the action in which the paintings jostle one another in the almost restricted space of the artist's studio. The tools he uses to paint might be his hand, a brush or a palette knife, which cover, incorporate, scratch, trace and create a "mixture", fashioning a non-uniform surface. The matter is a paste in which the motifs are given through contrasts in the thickness of the impasto, which also provides the outlines of the colours. The matter is in a process of transformation and metamorphosis. The artist blends it so that in the chaotic excess of the execution he can extract an image or dominant theme from his composition and colours. In Barceló's work everything is subjected to physical confrontation. He paints, the canvas placed on the floor, his whole body involved in the work.

The composition of *Three Sunflowers* is a reminder of the artist's attachment to conventional themes. The reference to Van Gogh is here suggested rather than illustrated but it establishes a timeless dialogue with a myth, an archetype in the history of art. It is not a question of repeating a theme but of a reinterpretation that establishes secret bridges between the present day and a past, not yet too distant.

elaborata come un riflesso allo specchio attorno a un asse centrale che moltiplica l'immagine e rende più denso il tema. È una natura morta particolare, nata dal gesto e dalla spontaneità creativa del pittore, interpretazione libera e magistrale del "bouquet di fiori" degli antichi che "posava" con saggezza su un tavolo, sacrificando ai canoni della prospettiva. L'invenzione, il dinamismo e la scoperta sono qui le uniche regole ammesse. Il pittore stesso si affida al caso: «Cerco di dipingere l'indicibile» afferma «sono un pittore fisico, non cerebrale, ma la mia pittura fabbrica idee che fanno apparire cose che ignoravo. È per questo che bisogna essere attenti, perché ciò che appare sulla tela a volte è così semplice che non bisogna perderlo. È doloroso lavorare senza forme predefinite. Una forma scoperta si può perdere assai in fretta, può essere tradita; a volta torna per caso... ma sotto un'altra forma. In pittura non vi è alcun sistema».¹

1. Françoise Armanet e Gilles Anquetil, *Le Nouvel Observateur*, 2007.



Using his particular language, Barceló unites history with our time so as to conjure up a current mythology. His sunflowers impress their yellow on an earthy ground which they light up with their rapidly traced clusters of flowers and leaves. The symmetrical composition is developed like a reflection in a mirror around a central axis that multiplies the image and increases the density of the theme. This is a very unusual still life, one that has arisen out of the creative spontaneity and physical involvement of the painter, a masterly interpretation of the "bouquet of flowers" of the painters of the past, which "posed" nicely on a table, obeying the dictate of perspective. Invention, dynamism and discovery are the only rules admitted here. The painter places his trust in risk: «I try to paint the unsayable», he says: «I am a physical rather than cerebral painter but my painting concocts ideas that make things appear of which I was unaware. That's why you have to be alert, because what appears on the canvas is sometimes so simple that it mustn't be missed. It's upsetting to work without previously thought-out forms. Can a discovered form be quickly lost or misinterpreted? Sometimes it comes back by chance...but in another form. In painting there's no system».¹

1. Françoise Armanet and Gilles Anquetil, *Le Nouvel Observateur*, 2007.



Sam Francis

Untitled, 1957

Acrilico su carta / Acrylic on paper

94 x 182 cm.

Prov. Collezione privata / Private collection



In margine all'Espressionismo Astratto, Sam Francis sviluppa un'opera la cui originalità deriva da un duplice retaggio. Americano di origine, egli non ignora le ricerche della prima generazione americana e cerca anzi di esplorarne le possibilità estetiche e soggettive. D'altro canto, la scelta di Parigi come base tra il 1950 e il 1961 segna la sua pittura dell'impronta impressionista di Manet e della luce di Matisse. Da questa duplice influenza, Sam Francis costruisce un'opera autentica e personale nata dalla propria esperienza di vita. Precipitato in mezzo al deserto a seguito di un incidente aereo durante la Seconda guerra mondiale (pilota dell'us Air Force, il suo aereo fu abbattuto nel deserto), la grandezza degli spazi sabbiosi illuminati dalla luce accecante del sole e la presenza del cielo immenso diventano fonte d'ispirazione e conducono a una costruzione pittorica nata dallo spazio e dall'infinitamente bianco. Per lui l'uniformità della tela bianca, dove il color sabbia si confonde con il cielo, è quindi ciò che lo porta a dipingere solo lo sfondo, luogo dell'infinito in pittura. Da lì nasce il seguito del suo percorso: se l'infinito viene dallo sfondo, allora non c'è bisogno di dipingere figure perché ciò che lo interessa è «lo spazio che si estende tra le cose». Ora, questo è contrario alla tradizione pittorica: lo sfondo serve solo da spazio teatrale per le figure, il rapporto figura-sfondo incar-



A figure on the margins of Abstract Expressionism, Sam Francis developed a body of work whose originality was the product of a dual heritage. Of American origin, he was not unaware of the artistic research carried out by the first generation of American painters and attempted to exploit their aesthetic and subjective possibilities to best advantage. Moreover, his choice of Paris as a base between 1950 and 1961 influenced his painting through the impressionism of Manet and the luminous quality of the painting of Matisse. Influenced by these two sources, Sam Francis developed a personal and genuine oeuvre based on his own experiences in life. Having previously found himself in the middle of the desert as a result of a plane accident during World War II (he was a u.s. Air-Force pilot), the immensity of the space, the dazzling sand bleached white by the sun, and the enormity of the sky became his source of inspiration and prompted him to construct his pictures around the notion of space and boundless white. For him the uniformity of the white or sand-coloured canvas blended with the sky and thus it was quite natural for him to decide to paint only the picture ground, which represents the infinite in painting. This marked his starting-point: he reasoned that if the infinite is given by the ground, then there is no need to paint figures, as he was only interested by «the space that stretches between things». But this ran counter to painting tradition: the ground was supposed to serve as



na la storia che il quadro racconta. Sopprimendo le figure, Sam Francis cancella il finito per conservare solo l'infinito, le sue opere allora non sono altro che un frammento d'infinito che prosegue ben aldilà della tela.

Il coinvolgimento fisico dell'artista nella sua opera, la scala delle sue opere così come lo spazio creato, libero e aperto, intrinseco alla tecnica dell'"all over", appaiono come altrettanti elementi che rimandano alla pittura americana successiva alla Seconda guerra mondiale. Seguendo Jackson Pollock, Sam Francis adotta un'astrazione lirica e gestuale senza tuttavia accordare un primato al dinamismo del gesto. Le sue tele sono più aeree e il suo spazio, attraversato dal colore, diventa esso stesso colore: «Lo spazio è colore? Il colore, scrive l'artista, è per me la vera sostanza, il punto di partenza che non è né il disegno né la linea».

Il lavoro di Francis, basato essenzialmente sul colore e sui rapporti che esso crea con l'uniformità del supporto, è illustrato dal dipinto su carta *Untitled*, 1957. In quest'opera l'artista esclude ogni traccia di colore dalla superficie centrale, ampia e generosa. Il color sabbia quasi bianco introduce una forma che invade tutta la superficie dell'opera, quadro e struttura allo stesso tempo, sospingendo la zona colorata di tinte vive e chiare ai bordi della composizione. L'uso della pittura acrilica permette all'artista di realizzare colature e spruzzi, ma soprattutto rende possibile i giochi



only the theatrical setting for the figures, and the relationship between the figures and the background represents the story being told. By eliminating the figures, Francis suppressed the finite, thereby retaining only the infinite; in consequence, his paintings are only fragments of infinity, which, for him, continued beyond the edge of the painting.

The artist's physical engagement with his work, the large scale of his paintings and the free, open space that was created (inherent in the all-over technique) are all elements typical of American post-war painting. In the wake of Jackson Pollock, Sam Francis adopted a lyrical and gestural form of abstraction painting, though without attributing primacy to the role of the dynamism of the gesture. His canvases are open and their space, traversed by colour, itself becomes colour. He wrote, «Is space color? For me color is the real substance, the starting point that neither the design nor lines are».

Francis's work was essentially based on colour and the relations that this has with the uniformity of the support. This is illustrated by the painting on paper, *Untitled* (1957). In this work the artist excludes all coloured trace of the large central surface. The near-white, sand colour introduces a form that covers the entire surface of the work while also structuring the composition, pushing the brightly coloured zones to the edges of the painting. The use of acrylic paints allows Francis to create trickles and splashes of

di trasparenza che conferiscono all'opera la sua luminosità. Le macchie di colore appaiono allora come schegge attraversate dalla luce e rivelano una delle preoccupazioni maggiori dell'artista, meno interessato al «gioco della luce (che) alla sostanza di cui è fatta». Relegate al margine della carta, queste proiezioni di colore prendono l'aspetto di una cornice e interrogano i limiti della superficie, negata virtualmente dalla pratica dell'"all over". Costituiscono anche degli indici, dei segni che permettono di circoscrivere la superficie interna dell'opera. Sam Francis spiegò egli stesso che considerava «questa zona centrale, non come uno spazio vuoto ma come una forma monumentale, definita da brani di colore stretti e frammentati ai bordi». Quindi, ben lungi dal giocare il ruolo passivo di sfondo, esso appare come il soggetto stesso del dipinto. Garante dell'ordine e della disciplina della composizione, la distesa bianca (o bianco-sabbia nel nostro caso), né vuota, né sterile, è un luogo di tensione e di dinamismo che affascina lo spettatore. Francis amava anche lavorare sulla carta; questo supporto gli consentiva una maggior libertà e la consistenza fibrosa offriva un supporto che interagiva con la pittura, conferendo all'opera un aspetto più organico, più profondo. Egli diceva, infatti: «La carta è assai più bella della tela. È più profonda. Mi piace il modo in cui la pittura scivola nella fibra».



colour but above all makes possible the play of transparency that imbues the painting with its luminosity. Consequently, the patches appear like bursts of colour shot through by light and reveal one of the major concerns of the painter, who was less interested in the «play of light [than] the substance it is made of». Pushed to the edge of the paper, these projections of colour have aspects of a frame and dialogue with the limits of the surface that have been virtually done away with by the all-over practice. They also have the function of circumscribing the interior surface of the work. Francis explained that he didn't consider «this large central area as an empty space but as a monumental form defined by the narrow and torn strips of colour along the edges». Thus, far from playing the passive role of the ground, this central area appears as the subject of the painting. As the element that guarantees the discipline of the composition, the white (or sandy-white in this case) area of the painting, being neither empty nor sterile, is a place of tension and dynamism that fascinates the observer. Sam Francis also liked to work on paper. This support allowed him greater freedom and its fibrous texture provided a support that interacted with the paint, giving the work a more organic and profound characteristic. He himself said, «Paper is much more beautiful than canvas. It's deeper. I like the way the paint flows into the fibre».



Subodh Gupta

Untitled, 2006

Olio su tela / Oil on canvas
166,4 x 226,6 cm.



Subodh Gupta nello / in his studio.
Foto / Photo: Narendra Bisht

Il lavoro di Gupta presenta allo spettatore una serie di secchi e secchielli appesi fuori dal magazzino di un commerciante nella vecchia Delhi, dove le stoviglie usate in acciaio inox e altri beni sono pesati e barattati con quelli nuovi. Emblematici delle aspirazioni del proletariato, questi utensili lucidi riflettono il crescente interesse materialistico in India. Qui, il termine “esistenza mercificata” assume un nuovo specifico significato, poiché il valore non è assegnato ad abiti appariscenti o ad auto veloci ma a secchi, ciotole e luccicanti scatole in acciaio. Iperrealismo? Ready made, Nouveau Réalisme? Le opere di Gupta ci suggeriscono reminiscenze stilistiche che il nuovo contesto economico-culturale dell’India potrebbe confermare. L’oggetto come simbolo di una società dove il consumo diventa fonte di piacere... ma sembra che questa filiazione sia soltanto stilistica. Il riferimento all’oggetto comune, quotidiano, nella sua moltitudine, implica in Gupta sfumature che la cultura indiana induce per la sua complessità. Egli si appropria dei simboli di una cultura popolare per mettere in questione la nozione di identità individuale, il fondamento politico della nazione, così come le mutazioni della società. Mettendo a confronto tradizione e mondializzazione, lo spazio urbano e quello rurale, l’artista santifica il prodotto di consumo, lontano dall’India



Gupta’s work presents the viewer with a string of polished buckets and pails hanging outside a trader’s store in old Delhi where used stainless-steel vessels and other goods are weighed and bartered for new ones. Emblematic of the aspirations of the proletariat, these shiny utensils reflect developing India’s distinctive brand of materiality. Here, the term “commoditised existence” takes on new, culture-specific meaning, as value is not assigned to flashy clothes and fast cars, but to gleaming buckets, bowls and tiffin-boxes. Is this hyper-realism, ready-made or new realism? Gupta’s works are suggestive of certain stylistic analogies that the new economic and cultural context of India might confirm, for example, objects depicted as symbols of a society where consumption has become a source of pleasure, but it seems that this parallel is only stylistic. Gupta’s reference to the multitude of ordinary objects in his work is tinged by nuances induced by the complexity of Indian culture. He commandeers avatars of popular tradition in order to question notions of individual identity, the political underpinning of the nation, and changes taking place in society. By comparing Indian tradition with globalisation, and urban spaces with their rural equivalents, the artist regards consumer products as sacred, far removed from the India



del kitsch e da Bollywood.

Prima di dedicarsi alle belle arti, Subodh Gupta ha lavorato con una compagnia teatrale. Secondo Peter Nagy, il background teatrale dell'artista continua a influenzare il suo lavoro. Egli afferma: «Le opere di Gupta combinano un senso teatrale delle proporzioni con un aspetto performativo, che sia il proprio o quello del pubblico... La sua arte si propone di ravvivare tutto ciò che incontriamo e ci costringe a rivalutare i nostri parametri estetici. Ha trovato un modo per parlare del locale al globale e di insegnare a chi non ha diritti civili la lingua del potere».¹

Nella sua esplorazione della globalizzazione e dei suoi effetti sugli abitanti locali, principalmente l'emergere di un nuovo ceto medio indiano, le preoccupazioni di Gupta sono soprattutto il valore soggettivo e la produzione e il consumo materiali. Nel tracciare e presentare il percorso unico dello sviluppo indiano, l'artista porta creativamente l'attenzione alla presente "interdigitazione" di tradizione e modernità nel paese, e le diverse realtà sociali che emergono da questa interfaccia. In questo modo, Gupta comunica efficacemente l'impossibilità di catturare la complessità del mondo in via di sviluppo attraverso un'elaborata lente mondiale.

Contemporaneamente, però, egli individua i piani di convergenza che si vanno rapi-



of kitsch and Bollywood.

Subodh Gupta worked with a theatre company before he turned to fine art. According to Peter Nagy, the artist's background in theatre continues to influence his work. He says «Gupta's works combine a theatrical sense of scale with a performative aspect, be it his own or that of the audience... His art seeks to energise all that we encounter and forces us to re-evaluate our own aesthetic parameters. He has found a way to speak of the local to the global and to teach the disenfranchised the language of the empowered».¹

In his exploration of globalisation and its effects on the local, primarily the emergence of a new Indian middle class, Gupta's main concerns have been subjective value and material production and consumption. In charting and presenting India's unique developmental path, the artist creatively draws attention to the present "inter-digitation" of tradition and modernity in the country, and the distinct social realities that emerge from this interface. In doing so, Gupta effectively communicates the impossibility of capturing the intricacies of the developing world through a developed-world lens. Simultaneously, however, the artist pinpoints the rapidly multiplying planes of convergence between the local and the global, the self and

damente moltiplicando tra il locale e il globale, il sé e l'altro. Secondo le parole del critico S. Kalidas, attraverso la sua arte «Subodh Gupta cerca di infrangere il trapezio disteso tra il Poco-Pomo (politico corretto post-modernismo) globale e l'ingenuo-kitsch Bihari locale, con il brio di un pazzo, un mago o un profeta».²

All'asta estiva di Saffronart (17-19 giugno 2008) il lavoro è stato stimato 200-250mila dollari, e ha raggiunto l'offerta di \$1,427,500.

1. In S. Kalidas, "Vessels of Plenty", *India Today*, marzo 2007.

2. *Of Capacities and Containment: Poetry and politics in the art of Subodh Gupta*, Subodh Gupta: Gandhi's Three Monkeys, Jack Shainman Gallery, catalogo della mostra, 2008, p. 94.



the other. In the words of the critic S. Kalidas, through his art, «Subodh Gupta nimbly seeks to stride the trapeze so tenuously stretched between the poco-pomo [political correct post-modernism] global and the naïve-kitsch Bihari local with the panache of a mad man, a magician or a prophet».²

In Saffronart's Summer Auction (17-19 June 2008), the work was estimated at \$200,000-250,000, but was eventually sold for \$1.427.500.

1. In S. Kalidas, "Vessels of Plenty", *India Today*, March 2007.

2. "Of Capacities and Containment: Poetry and politics in the art of Subodh Gupta", In *Subodh Gupta: Gandhi's Three Monkeys*, Jack Shainman Gallery exhibition catalogue, 2008, p. 94.



Georges Mathieu

Le Bassin de l'Île d'Amour ou Aldebert Comte de Namur, 1962

Olio su tela / Oil on canvas
97 x 195 cm.
Prov. Collezione privata / Private collection



Georges Mathieu mentre dipinge
L'Hommage au Général Hideyoshi,
1957, performance pubblica,
Osaka.
Foto: Archivio Georges Mathieu,
Parigi

Georges Mathieu painting
L'Hommage au Général Hideyoshi,
1957, public performance, Osaka.
Photo: Georges Mathieu Archives,
Paris

L'opera di Mathieu esplode come un fuoco d'artificio. La composizione sgorga dal pennello in una gestualità che dirige la creazione. Mathieu lancia la sua pittura sulla tela come un urlo che invade un silenzio uniforme. Il gesto e la materia costruiscono lo spazio pittorico, in un istante, in un bagliore folgorante. Mathieu dichiara: «...In uno stato simile alla trance, la pittura nasce direttamente come un urlo [...] se su una tela il primo segno può essere assolutamente arbitrario, il secondo è indissolubilmente condizionato dal primo, il terzo dagli altri due che lo precedono, e così fino alla fine».

Le Bassin de l'Île d'Amour risponde a questa spontaneità e offre un contrasto tra una superficie liscia e cupa sulla quale l'artista traccia un'isola più chiara, una specie di tempo di riposo, come una pausa musicale, in cui esplode uno sprazzo giallo e nero. Vi si legge la spontaneità della creazione, l'immediatezza del gesto, l'ispirazione lirica che presiede alla nascita del quadro. «Il segno precede il significato» afferma Mathieu. In effetti l'opera si posa sulla tela in zone monocromatiche assalite dalle graffiature dei segni colorati e dall'impasto delle materie pittoriche schizzate in fretta sulla superficie del quadro. L'inizio degli anni sessanta corrisponde a un periodo di produzione in cui l'artista riduce il messaggio pittorico in composizio-



Mathieu's work explodes like a firework. The composition spurts from the brush, orchestrated by a physicality of movement that is a component of the work. Mathieu's paint invades the canvas like a scream invades silence. Gesture and matter together create a pictorial space in a brief instant, a lightning flash. The artist said, «The painting comes into existence directly, like a scream, out of an almost trance-like state... whereas the first mark on the canvas may be almost arbitrary, the second is conditioned irreversibly by the first, the third by the first two, and so on until the end».

Le Bassin de l'Île d'Amour is typical of this spontaneity. It offers a contrast between a smooth, dark surface and an islet of paler colour, a sort of pause, like a musical breve, in which a black and yellow outpouring explodes. It is a demonstration of the spontaneity of creation, the immediacy of the physical gesture, the lyrical inspiration that governs the origin of the artist's paintings. «Signs come before meaning» Mathieu confided. The work is based on monochromatic zones assailed by coloured scratch marks and the impasto of pictorial matter splashed hastily on the surface of the painting. It was at the start of the 1960s that the artist reduced the pictorial message into compositions grouped around several flat tints and concen-



ni raggruppate attorno ad alcuni *à-plat* e segni concentrati in ciò che si potrebbe definire una calligrafia. *Le Bassin de l'Île d'Amour* è una transizione tra questo minimalismo, che occupa per un breve momento l'opera di Mathieu, e il periodo successivo, più esplosivo. La composizione, al tempo stesso fonte di raccoglimento ed espressione di uno scaturire spontaneo, è significativa del lavoro di Mathieu nella sua armonia e nella sua irruenza.

La pittura di Mathieu nasce dalla gestualità e dalla rapidità di esecuzione. Egli ha costruito così i fondamenti della sua arte sin dalle sue prime opere del 1947, in cui l'espressione, ancora esitante, è legata al *tachisme* o all'opera più organica di Wols. La sua visione deriva da un approccio totalmente libero alla pittura. Schizzi, sgocciolature, colature, pittura spremuta direttamente dal tubetto, sono i mezzi che gli conferiscono libertà totale emancipando la sua arte dalle tecniche legate alle pratiche classiche. Mathieu intende partire dal grado zero della storia; egli reinventa la pittura tanto nei suoi mezzi che nel messaggio che lancia attraverso le sue opere. Né figure, né rappresentazioni, né geometrie, né costruzioni, solamente l'espressione spontanea e inconscia del gesto svincolato da ogni scelta prestabilita, non costretto da alcuna premeditazione. Solo la scrittura spontanea della mano sulla tela, solo



trated signs that might be thought of as script. *Le Bassin de l'Île d'Amour* is a transition between this minimalism – which represented a short period of his output – and the following, more explosive stage. The composition is both a source of contemplation and an outburst, and is typical of Mathieu's work in terms of both its harmony and violence.

The artist's painting has its origin in physical involvement and rapidity of execution. He built the foundations of his art at the time of his first works in 1947, when its expressivity was no more than a stammering linked to tachism or to the more structured work of Wols. His vision derives from a totally free approach to painting. Splashes, trickles, squirts and paint squeezed from the tube were the means that gave him the greatest freedom and liberated his art from technical constraints linked to traditional techniques. Mathieu wished his art to emanate from before the start of art history; he reinvented painting as much in the means of production it used as in the message it contained: no figures, no representations, no geometry and no construction, only the spontaneous and unconscious expression of the physical gesture that no premeditated decision guided or tried to constrain. Only the spontaneous motion of the hand on the canvas and broad gesture of the arm

il gesto ampio del braccio che traccia linee e segni, solo la danza di tutto il corpo in un "automatismo" fisico, la cui potenza visiva agisce come catalizzatore di un insieme di significati possibili e contraddittori. Mathieu l'ha battezzata Astrazione Lirica. La storia ha considerato questa forma di creazione come una delle maggiori nell'immediato dopoguerra; essa trova corrispondenza negli Stati Uniti in particolare nell'opera di Jackson Pollock, con una differenza fondamentale tra i due artisti: i voli metafisici di Mathieu lasciano indifferenti gli americani che si attengono ostinatamente alla loro interpretazione materialista del mondo. Mathieu, dal canto suo, crede nella sublimità cosmica e nelle astrazioni gigantesche... È guidato dall'irragionevolezza.

L'ispirazione di Mathieu ha del sublime, egli definisce così il suo lavoro: «In questa solitudine, in cui la sicurezza risiede nella velocità e che non ha nulla a che fare con il lavoro "a imitazione" di coloro che si appoggiavano a una realtà o a un'architettura precedente, il pittore, primo spettatore della realtà immaginaria che egli crea prima di viverla, è un attore-eroe allo stesso titolo di quei rari geni militari che hanno dominato gli eventi, suscitando sfide per raccoglierle, provocando agguati per sventarli. Con l'esecuzione improvvisata delle sue opere, l'artista astratto lirico inaugura



tracing lines and marks, only the ballet executed by the body as it performed its unplanned movements, the physical power of which catalyses a set of possible and contradictory senses.

Mathieu named this explosion of senses Lyrical Abstraction and this movement has taken its place in art history as one of the major post-war forms of expression. A corresponding movement in the United States was led by Jackson Pollock, but there was one major difference between the two artists: Mathieu's outpourings onto the canvas were metaphysical, which left Americans indifferent as they preferred to stick to a materialist interpretation of the world. Mathieu believed in cosmic sublimeness and gigantic abstractions – he was guided by irrationality.

His inspiration marked by the sublime, Mathieu defined his art thus: «In this solitude – where security resides in speed and has nothing in common with the elaborated works of those who depend on the real world, or a planned architecture – the painter, the first observer of the imagined reality that he creates before experiencing it, is an actor-hero in the same mould as those rare military geniuses who governed events, provoking challenges so that they can accept them, and traps so they can evade them. During the improvised execution of his works, the lyrical

una strategia e una tecnica assai vicina a quella dei grandi Capitani che non si accontentavano di vincere le battaglie ma le marchiavano del proprio sigillo personale e unico, elaborando non delle ricette ma dei miracoli. L'artista cessa allora di essere l'esecutore abile di una visione che egli ha precedentemente composto: egli dirige l'azione per conto suo, un'azione in cui la scommessa non è la vittoria sul nemico ma su se stesso».¹

1. Catalogo Mathieu, Château-Musée de Boulogne-sur-Mer, 1992, p. 26.



abstraction painter initiates a strategy and tactic similar to those of the great Commanders, who are not content just to win battles, but wish to mark them with their personal and original stamp, not simply to achieve a success but a miracle. Thus the artist ceases to be simply a skilful executor of a vision that he has previously composed; he guides the action for his own benefit, an action that brings not a victory over the enemy but over himself».¹

1. Catalogue Mathieu, Château-Musée de Boulogne-sur-Mer, 1992, p. 26.



Robert Rauschenberg

Ringer-State (Hoarfrost), 1974

Transfert a solvante su collage di seta e lino /
Solvent transfert on silk, chiffon and fabric collage
179 x 94,5 cm.
Prov. Collezione privata / Private collection

Pezzo unico, prova di stampa / Unique print proof
Successivamente è stata realizzata un'edizione limitata di 15 esemplari /
15 copies subsequently made.
Pubblicata da / Published by Gemini, GEL, Los Angeles (cat n° 41.89).



Robert Rauschenberg nel 1974
quando lavorava al *Ringer-State*
(*Hoarfrost*). Foto: Art Kane

Robert Rauschenberg in 1974,
when he worked on *Ringer-State*
(*Hoarfrost*). Photo: Art Kane

Robert Rauschenberg si fece inizialmente conoscere, negli anni cinquanta, per il suo lavoro di amalgami più diversi, in cui utilizzava la pittura accostata a materiali più eterogenei, come corde, uccelli impagliati, carta da parati. Questo lavoro condusse agli oggetti chiamati *combine paintings* che lo resero famoso. I *combine paintings* si trasformarono in modo significativo dopo il 1960. Infatti, da questo momento, le immagini raccolte qua e là occupano un posto preminente nel linguaggio visivo di Robert Rauschenberg, che aggiunge le riproduzioni di giornali e riviste ai suoi disegni, alle sue opere grafiche e ai suoi dipinti, perfezionando la sua padronanza di varie tecniche quali il trasferimento con il solvente, la litografia e la serigrafia. Egli concepisce i suoi disegni basati sulla tecnica di trasferimento con il solvente nello stesso periodo dei suoi ultimi *combines*, e vi integra il collage in uno spazio bidimensionale, con le immagini che seguono la superficie del lavoro e si mescolano ad aree disegnate o dipinte. La miscela di figurazione e astrazione rimarrà una caratteristica costante dello stile di Rauschenberg. Catturare, mescolare, unire... Rauschenberg raccoglie i riferimenti e le aree di intervento per creare nuove forme, che acquistano nel tempo un valore decisivo. In questo incontro tra diversi settori della creazione, Rauschenberg si farà paladino di



Robert Rauschenberg was first known during the 1950s for painted works that combined a great variety of disparate materials, such as string, stuffed birds and wallpaper. These works developed into objects that came to be called "combine paintings" and made him famous. The combine paintings developed notably after 1960. From that time the images assembled here and there took on a fundamental role in Robert Rauschenberg's visual language, combining reproductions of newspapers and magazines with his drawings, printed works and paintings. He concurrently perfected his mastery of different techniques like solvent transfer, lithography and silkscreen printing. He developed his technique of solvent-transfer drawings during the period of his last *Combines*, integrating the collage into a two-dimensional space, the images absorbed into the surface of the work and mixing with the drawn or painted areas. The blend of figuration and abstraction was to remain a permanent feature of Rauschenberg's style. By combining, mixing and associating ideas, materials and techniques, Rauschenberg accumulated references and investigated innovative ways to create new forms. He became the apostle of an art that broke down barriers and offered a totally novel interpretation of the world he lived in. Always on the lookout for new

un'arte che oltrepassa le frontiere per imporre una lettura nuova del mondo in cui vive, sempre alla ricerca di nuove idee e tecniche, sperimentando continuamente nuovi materiali.

Nel 1970, Rauschenberg lascia New York per stabilirsi a Captiva, un'isola nel Golfo della Florida, dove vivrà e lavorerà fino alla morte, perfezionando la sua tavolozza di colori. Lontano dall'immaginario urbano, egli privilegia un linguaggio astratto e l'uso di fibre naturali, quali tessuti e carta. I *Cardboards* nel 1971 e i *Venetians* nel 1972-1973 rivelano la sua fascinazione per i colori, le texture e la storia dei materiali trovati. *Hoarfrosts* (1974-1975) e *Jammers* (1975-1976) esplorano la bellezza e l'eterogeneità dei tessuti dal cotone al raso, mentre *Spreads* (1975-1982) e *Scales* (1977-1981) incorporano immagini trasferite e serigrafate e assemblaggi, a volte all'interno di installazioni che occupano un'intera stanza. Nella serie *Hoarfrost*, Rauschenberg utilizza una varietà di tessuti trasparenti, traslucidi e opachi, che vanno dalla garza di cotone a esotici raso e seta, su cui stampa testi e immagini ripresi da giornali e riviste.

Ringer-State (*Hoarfrost*), del 1974, è come un velo leggero, fluttuante, appeso al muro per mezzo di chiodi posti lungo il bordo superiore. Sorta di Sacra Sindone,



ideas, he ceaselessly experimented with new materials.

In 1970 Rauschenberg left New York to move to Captiva, an island off the west coast of Florida, where he purified his palette and worked until his death. Far from the urban realm, he preferred an abstract language and made use of natural fibres like cloth and paper. The *Cardboards* of 1971 and *Venetians* of 1972-73 reveal his fascination with the colours, textures and history of found objects. *Hoarfrosts* (1974-75) and *Jammers* (1975-76) explore the beauty and disparate character of such fabrics as cotton and satin, while *Spreads* (1975-82) and *Scales* (1977-81) incorporate transferred and silkscreened images as well as assemblages, sometimes as part of installations that fill an entire room. In his *Hoarfrost* series he used a variety of transparent, translucent and opaque fabrics ranging from humble cotton cheesecloth to exotic satin and silk on which he printed text and images from newspapers and magazines.

Ringer-State (*Hoarfrost*) of 1974 is like a light, floating veil hanging from the wall by means of nails along the top edge. A sort of Turin shroud, it contains within it images from newspapers and magazines but it moves restlessly, disturbed by the slightest breath of air. So much so that if we look at it from a distance, it seems to



l'opera contiene al suo interno immagini tratte da giornali e riviste, ma si muove inquieta, turbata dal minimo soffio d'aria. Tanto che, se la guardiamo da lontano, sembra galleggiare al di sopra della superficie, instabile, come le immagini di un sogno quando ci svegliamo, o la realtà riflessa nell'acqua.

L'artista, ancora una volta, si confronta con le immagini intensissime dei mass-media e, al tempo stesso, riutilizza una tecnica di trasferimento che ha sperimentato nelle illustrazioni per *l'Inferno* di Dante (1958-1961, MOMA di New York), e nei dipinti serigrafati prodotti nei primi anni sessanta, in cui divide la superficie della tela in piccole immagini irregolari. Il processo consiste nel coprire fotografie, immagini o pagine di riviste con un solvente chimico per cui le immagini possono essere trasferite su un tessuto naturale, l'unico adatto a ricevere l'inchiostro. Rauschenberg ha sviluppato questa tecnica dopo aver appreso che la mussola utilizzata per pulire le pietre litografiche conservava le tracce delle immagini di giornale. Questo ha dato luogo a un nuovo ciclo di opere, realizzate tra il 1974 e il 1976. L'idea che ha ispirato questa nuova serie gli venne da un regalo di compleanno che il suo amico e collega James Rosenquist gli fece: una seta scintillante semi-trasparente, che gli ricordò la brina, da cui il titolo dell'opera. La parola appare anche nella traduzione inglese



be floating above the unstable surface, like the images in a dream when we wake up or reality reflected in water.

The artist once again is confronted with the hyper-intense images of the mass-media and, at the same time, re-uses a transfer technique he experimented with in the illustrations for Dante's *Inferno* (1958-1961, Museum of Modern Art, New York), and in the silkscreen paintings he produced in the early 1960s, in which he divided up the surface of the canvas into smaller, irregular pictures. The process consists of covering photographs, pictures or pages from magazines with a chemical solvent, which means that the images can be transferred onto a natural fabric, the only type that holds the ink. Rauschenberg developed this technique after realising that the muslin he used to clean the lithograph stones retained traces of the newspaper pictures. This gave rise to a new cycle of works which lasted from 1974 to 1976. The idea that inspired this new series came from a birthday present that his friend and colleague James Rosenquist gave him: a semi-transparent, sparkling silk which reminded Rauschenberg of hoar frost, hence the title of the work. The word also appears in the English translation of *Inferno*, at the beginning of canto xxiv, where Dante starts his descent among the condemned souls in the company of the

se dell'*Inferno*, all'inizio del canto xxiv, dove Dante inizia la sua discesa tra i dannati in compagnia del poeta Virgilio, quando il gelo invernale che copre il terreno sembra più simile a neve.

In queste opere l'effetto di trasparenza e di movimento che l'artista aveva cercato in Plexiglas e il ritmo elettrico di *Revolver* (1967) è raggiunto in modo poetico attraverso la delicatezza di un tessuto semplice e familiare, eppure seducente. Egli può lavorare con la morbidezza delle pieghe, con l'opaca e traslucida qualità del tessuto e sfruttare gli effetti che derivano dal suo movimento quando vi è una brezza inattesa. Queste sono qualità che aveva già sperimentato in alcuni *combine* degli anni cinquanta.



poet Virgil, while the winter frost covering the ground looks more like snow. In these works the effect of transparency and movement, which the artist had strived for in Plexiglas and the electric rhythm of *Revolver* (1967), is achieved in poetic fashion through the delicacy of a fabric that is simple and familiar yet seductive. It enables him to work with the softness of the folds, with the opaque and translucent quality of the fabric and with what happens when there is an unexpected breeze. These are qualities which he already tried out in some of the *Combines* in the 1950s.

PAUS WAMPSONO CHANGSINO 74



Small, illegible text, possibly a newspaper clipping or document fragment, located to the right of the main drawing.



G. Ravinder Reddy

Untitled, 2006

Poliesetere, resina, fibra di vetro dipinta e dorata /
Polyester, resin, fiberglass, painted and gilded
82 x 77 x 58 cm.
Prov. Collezione privata / Private collection





Ravinder Reddy è uno degli artisti più celebri dell'India contemporanea. Le sue teste decorate hanno una presenza araldica; esse si affacciano frontalmente con gli occhi spalancati e sembrano far riferimento ad altre, precedenti civiltà, all'Egitto e alla Grecia arcaica. Le sue forme totemiche devono qualcosa alla Pop Art. Altisonanti, a volte al limite del volgare, sono allo stesso tempo provocanti e ansiose, tenere e rivelatrici. Sotto il loro fascino grezzo si nasconde la sensazione cruda dell'espressione.

Le teste di donna di Ravinder Reddy, modellate con abilità notevole e dipinte con colori abbaglianti, non hanno simili nell'arte contemporanea. Ravinder Reddy fonde la tradizione scultorea indù con una sensibilità pop contemporanea, miscelando riverenza per le tradizionali forme scultoree indiane con un apprezzamento dei ritratti di Andy Warhol. Oltre a creare un dialogo tra arte tradizionale indù e pop contemporaneo, Ravinder Reddy riflette anche il modo in cui le giovani donne indiane ricreano l'immagine femminile per fondere il rispetto per la tradizione con un abbraccio al mondo contemporaneo. Le loro acconciature elaborate sono decorate con centinaia di fiori delicatamente scolpiti. Molti sono dorati, il che conferisce loro l'effetto di icone religiose. La donna è il tema più costante nell'opera di Ravinder Reddy. La testa in mostra è



Ravinder Reddy is one of India's most celebrated contemporary artists. His decorated heads have a heraldic presence, looking directly forward, wide-eyed and seeming to refer to other, earlier periods of civilisation, perhaps Ancient Egypt and early Greece. His totemic forms owe something to Pop Art. Loud, even bordering on the vulgar, they are simultaneously defiant and expectant, as well tender and revealing. Beneath their crude, flimsy glamour lies the raw feeling.

Modelled with remarkable skill and painted in dazzling colours, Ravinder Reddy's women's heads are like nothing else in contemporary art. Reddy fuses the Hindu sculptural tradition with a contemporary pop sensibility that mixes reverence for traditional Indian sculptural forms with an appreciation of Andy Warhol's portraits. In addition to creating a dialogue between traditional Hindu art and contemporary pop, he also reflects the way young Indian women are recreating the feminine image to merge reverence for tradition with an embrace of the contemporary world. Their elaborate hairstyles are adorned with hundreds of delicately sculpted flowers. Many are gilded, giving them the effect of religious icons.

Woman is the most enduring theme in Reddy's oeuvre. The head in the exhibition

molto rappresentativa del suo stile particolare. La scultura, con la sua fisiologia familiare e sgraziata, è chiaramente erotica, ma la sua sensualità mondana coesiste con uno sguardo su altri mondi, nell'espressione dei grandi occhi impassibili. Le donne di Reddy rifiutano di essere oggetti del desiderio; i loro occhi incorporei, alternamente in possesso di tutto e privi di sguardo, le trasformano in apparizioni formidabili o spettacoli comici che oscillano tra grandezza iconica e beffarda parodia. Con gli occhi sbarcati sottolineati dalla polvere d'antimonio, volumi arrotondati e dettagli cesellati, scherzose acconciature sgargianti, le donne di Reddy sono etniche, distintamente comuni, sospese tra l'urbano e il rurale, un ibrido culturale. Dorate e dipinte, le teste di Ravinder Reddy sono quasi kitsch ma disinvolute con uno stile freddo e distaccato.

«Le sculture di Reddy si radicano sia nella cultura dell'India tradizionale che in quella popolare contemporanea... La combinazione di tradizione e nuovo si estende ai metodi di lavoro dell'artista – egli crea i suoi modelli in creta, ma le sue sculture finite sono in fibra di vetro, che può essere facilmente abbellita con vernici (egli usa di preferenza vernici per auto) e fogli metallici, e acquisire così l'aspetto di quasi tutti i materiali reali.»¹

1. Margery King, *Ravinder Reddy*, The Andy Warhol Museum, catalogo mostra, 2001.



is very representative of his style. The sculpture, with her very familiar and ungainly physiology, is vividly erotic but her worldly sensuality coexists with an otherworldly gaze in the large unblinking eyes. Reddy's women fall short of being objects of desire as their disembodied eyes – alternately all possessing and unseeing – transform them into formidable apparitions or a comic spectacle that shifts between iconic grandeur and mocking parody. With wide eyes lined with kohl, rounded volumes and chiselled details, and sporting flamboyant hairstyles, Reddy's women are ethnic, distinctly common, suspended between the urban and the rural, a cultural hybrid. Gilded and painted, Ravinder Reddy's heads are almost kitsch but nonchalant with a cool detached style.

«Reddy's sculptures reference both traditional India and contemporary Indian popular culture... The combination of the traditional and the new extends to the artist's working methods as well – he fashions his models in clay, but his final sculptures are made of fibreglass, which may easily be embellished with paints (he prefers car paint) and metallic leaf and given the look of almost any real material.»¹

1. Margery King, *Ravinder Reddy*, The Andy Warhol Museum, exhibition catalogue, 2001.



Gino Severini

Zeus partorito dal Sole, 1954

Tempera su tre pannelli in legno / Tempera on three wooden panels
271,5 x 412 cm.

Prov. Collezione Alitalia / Alitalia Collection
Classificata in archivio Severini, Roma "Paris 8"

Esposizioni / Exhibitions

1989. "IRIARTE: antico e moderno nelle collezioni del Gruppo IRI", Palazzo Venezia, Roma, p. 155.

Bibliografia / Bibliography

1968. *Tempo dell'Effort Moderne*, cur. P. Pacini, Nuova edizione Vallecchi, Firenze.

1983. "La decorazione parietale e lo spazio scenico", di P. Pacini,
in *Gino Severini*, catalogo della mostra a Firenze e Roma.

1983-84. Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Gino Severini prima e dopo l'opera - Documenti, opere e immagini*, Milano e Cortona.

1988. D. Fonti, *Gino Severini, Catalogo ragionato*, Mondadori e Edizioni Philippe Daverio, Milano,
p. 61, ill. 163, pubblicata la maquette per il dipinto, p. 553, ill. 919 e 919A, due studi preparatori.

2002. Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Roma 1948-1959. Arte, cronaca e cultura dal Neorealismo alla Dolce Vita*, Palazzo delle Esposizioni, p. 266.



Maquette per il dipinto negli uffici dell'Alitalia a Parigi, 1954.

Model of the painting for the Alitalia office in Paris, 1954.

Z*eus partorito dal Sole*, la grande composizione di Gino Severini, fu eseguita nel 1954 per gli uffici di Parigi delle società aeree LAI e Alitalia. Nel 1954, in effetti, le due società costruirono la loro comune agenzia in rue du 4 Septembre, su progetto di Leo Calini, Eugenio Montuori e Cesare Ligini. Si prevedeva anche la sistemazione di un pannello decorativo sulla parete destra dell'ambiente. La realizzazione dell'opera fu affidata a Severini che ne scelse la tematica. L'artista tradusse in modalità cubiste e futuriste il tema delle comunicazioni, attraverso la figura mitologica del grande carro di Zeus partorito dal Sole. L'opera fu rimossa e trasportata, in un secondo tempo, nella nuova agenzia dell'Alitalia in rue de la Paix. L'esecuzione del quadro fu preceduta da studi preparatori tra i quali *// giorno e la notte*, nel quale ritroviamo gli stessi temi che alludono alle comunicazioni aeree (gli astri, i pianeti, gli dei alati), poi realizzati con varianti nella decorazione definitiva.

Ordine, chiarezza e purezza, sono le parole chiave che guidano l'evoluzione del lavoro di Severini in questi anni romani, nei quali egli vuole riprendere l'esperienza nel campo decorativo integrando "l'arte nel mondo dinamico". Il pannello dell'Alitalia corrisponde a questo momento particolare e si adatta al concetto del rinnovato inte-



Gino Severini's great composition, *Zeus Born from the Sun*, was executed in 1954 for the Paris offices of the airline companies LAI and Alitalia. That same year the two companies had set up a common agency in rue du 4 Septembre, designed by Leo Calini, Eugenio Montuori and Cesare Ligini. The right wall was also prepared to receive a decorative panel. The commission was given to Severini, who chose the theme of communications symbolised by the mythological chariot of Zeus born from the sun. The work was later removed and transported to Alitalia's new offices in Rue de la Paix. Execution of the painting was preceded by studies including *Day and Night*, in which we see the same allusive themes of aerial communications in the forms of stars, planets and winged gods that were later included with variants in the final work.

Order, clarity and purity are the watchwords of Severini's work during these years in Rome, a period during which he wanted to return to decorative art, integrating «the art of the dynamic world». The Alitalia panel was created at this moment and matches the concept of the renewed interest shown during the post-war period in the dialogue between art and architecture. The size of the painting encourages debate on the relationship between painting and architectural space and the com-



resse, nel periodo del dopoguerra, per il dialogo fra arte e architettura. La dimensione dell'opera induce il dialogo tra dipinto e spazio architettonico e mette a confronto la visione "corretta e pulita" dell'artista con la geometria costruttiva dell'ambiente. L'opera allegorica proposta da Severini, appartiene quindi a un ambito di ricerca che supera l'idea di "committenza"; essa rientra nel gioco di una dialettica culturale che corrisponde a una riflessione fondamentale dell'artista. Quest'opera non partecipa in nulla a una causa servile – esaltazione di un potere, illustrazione di un'ideologia – essa permette di definire i termini di una complementarità delle arti nella definizione di uno spazio di vita. Si tratta quindi d'inventare un'immagine moderna e aggiornata della pittura in una funzionalità creativa. Era del resto la scommessa dell'arte degli anni cinquanta. Severini ne era consapevole e partecipò a questa emancipazione della forma pittorica verso tecniche applicate a funzioni usuali o decorative, come il mosaico che egli sviluppò attivamente in quegli anni, e alla realizzazione di pannelli monumentali. Secondo l'artista, la dimensione allarga la visione e da questo fatto nascono i pannelli decorativi per l'Alitalia (Parigi 1954, Beirut 1955) per la Finsider, per una clinica a Padova, per la nave *Leonardo da Vinci*, per la linea aerea KLM e per il Palazzo dei Congressi all'Eur. Nel pannello *Zeus partorito dal*



parison of the artist's "clean and correct" vision to the geometrical construction of the setting. Severini's allegorical work arose from a domain of artistic research that goes beyond the idea of a commission. It fell within a cultural dialectics that lay at the foundation of the artist's thought. This commissioned painting in no way seeks to exalt, either by singing the praises of a certain power or illustrating an ideology: it allows the terms to be defined of a complementarity of the arts in creating a space to live in. It was a question of inventing a modern, updated image of painting while investing it with a creative functionality: this was a concern of art during the 1950s. Severini was aware of it and contributed to the emancipation of the pictorial form towards techniques applied to common and decorative functions, for example, mosaics, which he actively produced during that period, and monumental panels. In the artist's opinion large formats broaden the vision, an approach that resulted in commissions for panels for Alitalia (Paris 1954, Beirut 1955), Finsider, a clinic in Padua, SS *Leonardo da Vinci*, KLM and the Palazzo dei Congressi in EUR outside of Rome.

In *Zeus Born from the Sun* Severini achieves an intense and expressive force. The myth overlaps with the ancient illustration in a rigorous composition characterised

Sole, Severini raggiunge una forza espressiva intensa. Il mito si sovrappone all'illustrazione antica, in una composizione rigorosa che riprende il dinamismo futurista rivisto dalla decostruzione cubista, secondo uno stile che l'artista ha elaborato alla fine degli anni quaranta. La composizione traccia un'opera geometrica che coniuga armonia e conoscenza matematica secondo le caratteristiche delle opere dell'artista in quegli anni. «Severini aveva trovato nello studio della matematica e delle regole geometriche una risposta alle sue nuove richieste. [...] Egli si avvicina nuovamente al rigore geometrico della composizione, rielaborando l'esperienza di un lungo lavoro in uno stile più maturo, affiancato da un'ormai approfondita conoscenza tecnica.»¹ L'idea maggiore di Severini, in questo momento di evoluzione della sua arte, corrispondeva a un grande malessere culturale. Grande ammiratore delle scienze e delle tecniche – di cui ha sempre applicato alcune regole a livello creativo, e di cui ha celebrato in quanto futurista i benefici – in quegli anni cinquanta in cui si definisce un mondo meccanico e mediatico, egli analizza il vuoto culturale che caratterizza l'epoca industriale: «Purtroppo, già dalla fine della Prima guerra mondiale, il dinamico susseguirsi di differenti attitudini, tutte intensamente ordinate a un fine artistico, perde ogni slancio e devia da questo fine esclusivo. Diverse sono le



by the dynamism of the Futurists as seen through the lens of Cubist deconstruction, and in a style that the artist had developed in the late 1940s. The composition produces a geometric work that unites harmony and mathematical knowledge, and matches the characteristics of the artist's works from that same period. «Severini had found an answer to his new requirements in the study of mathematics and the rules of geometry. ... The artist returned to geometric rigour in the composition, re-elaborating his long experience in a more mature style accompanied by deep technical knowledge.»¹ At this point in the evolution of his art, Severini's thinking was focused on the existence of a deep cultural malaise. A great admirer of the sciences and technology, of which he had always applied certain rules at a creative level and, as a Futurist, of which he had always extolled the benefits, during the 1950s, with the development of a mechanical and communications-based world, he analysed the cultural vacuum that characterised industrial society: «Sadly, since the end of World War I, the dynamic succession of different ways of thinking, all intensely directed towards artistic ends, has lost all its momentum and shied away from this single goal. It is different in the regions but what I see is above all an extraordinary progress that has gone beyond all science's and industry's expecta-

regioni, ma io le vedo soprattutto nel progresso formidabile, aldilà di ogni previsione, della scienza e dell'industria, al quale non è corrisposto un uguale progresso morale».² La sua nuova ambizione è quindi di ritrovare il cammino di un umanesimo in grado di alleare tecnologia e arte, progresso e valori morali. In qualche modo ri-umanizzare la cultura, per questo egli s'ispira a uno stile "meccanico" animato da una volontà lirica, accentuato da colori vivi contrastati e da una luminosità intensa. Dalla luce deve nascere l'*esprit* (alla francese), «parola che contiene nel suo conciso la capacità inventiva, intuitiva, razionale e, nel contempo, la fiducia dell'uomo in se stesso»³; è proprio il tema che l'artista sviluppa nel suo lavoro. La rappresentazione di un motivo allegorico è subordinata al fine astratto di realizzare una composizione dove prevalga il ritmo scandito dai contrasti cromatici e dal ritmo del disegno.

1. Ester Coen, dal catalogo della mostra della collezione IRIARTE, Roma 1989.

2. D. Fonti, *Gino Severini, Catalogo ragionato*, Mondadori e Edizioni Philippe Daverio, Milano 1988, p. 527.

3. Piero Dorazio, *ivi*, p. 603.



tions, but without a corresponding moral progress».² His new ambition was therefore to rediscover the paths of a humanism that could ally technology, art, progress and moral values, which in some way could rehumanise culture. To do so he adopted a "mechanical" style nourished by a lyrical ambition and heightened by bright, contrasting colours and an intense radiance. It was from this light that the new *esprit humain* should issue. To Severini's mind, the French word *esprit* was a «word that, in its conciseness, contains the capacities of man for invention, intuition and rationality, and, at the same time, man's belief in himself».³ This was the theme the artist explored in his work. The representation of an allegorical theme was subordinated to the abstract purpose of producing a composition in which chromatic contrasts and the progression of the design prevailed.

1. Ester Coen, from the exhibition catalogue of the IRIARTE collection, Rome 1989.

2. D. Fonti, *Gino Severini, Catalogo ragionato*, Mondadori and Edizioni Philippe Daverio, Milano 1988, p. 527.

3. Piero Dorazio, *ivi*, p. 603.



Thukral & Tagra

Weekend Bonanza 2, 2007

Olio e acrilico su tela (in due parti) / Oil, acrylic on canvas (in 2 parts)
175 x 365 cm.
Prov. Galleria Nature Morte, New Delhi

In questo lavoro Thukral & Tagra illustrano la nuova realtà di un paese che scopre il consumo e l'abbondanza di beni, a disposizione dei consumatori nei supermercati colmi di vettovaglie. I due artisti incarnano questa società mercantile di cui hanno assimilato tutti i meccanismi fino a divenire produttori del proprio mercato. Essi mettono in scena la loro arte secondo tecniche di marketing inventando una produzione artistica in perfetta osmosi con la società "cyber-comunicante" che essi dominano grazie a una diffusione trans-mediata del loro stile sgargiante, cosmopolita "neo pop". «Nei dipinti, nelle sculture e in un'installazione, Thukral e Tagra utilizzano il proprio marchio "Bosedk" da loro ideato, come mezzo per arrivare oltreoceano con un'etichetta di consumo, facendo nel contempo alcune osservazioni sulla mercificazione, l'arte e la globalizzazione.» Attraverso l'opera *Weekend Bonanza 2*, Thukral & Tagra dipingono in maniera allegorica e gioiosa un vero e proprio progetto di una società nuova, un mondo di libertà e piacere legato alla profusione e alla facilità del consumo. I luccicanti carrelli della spesa galleggiano, come senza peso, in un artificiale cielo fiorito. In un paese dove la stragrande maggioranza degli acquisti avviene ancora nei mercati all'aperto o nei piccoli negozi, il carrello della spesa assume una risonanza particolarmente forte e distintiva, il che implica (o richiede?) tutta una serie di condizioni



through this work Thukral & Tagra illustrate the new reality in a country in the process of discovering consumerism and the abundance of goods in supermarkets bursting with food. The two artists themselves personify this consumer society, having entered it fully to the point that they have produced their own brand and place it on the market using marketing techniques. Their output is in perfect harmony with the "cyber-communicating" society that they portray in their multimedia, glittery, cosmopolitan, neo-pop style. Using paintings, sculptures and an installation, Thukral & Tagra use their invented brand Bosedk as a means to go overboard with a consumer label, making a few comments on commodification, art and homogenising globalisation along the way. In *Weekend Bonanza 2*, Thukral & Tagra offer an allegorical and joyful depiction of a new society, and a world of freedom and pleasure linked to the profusion and ease of consumption. The shiny shopping cars float in an artificial, flowered sky. They seem weightless, enraptured. In a country where the vast majority of shopping still occurs in open-air markets or small shops, the shopping cart has an especially powerful and distinctive resonance, implying (or demanding?) a whole set of enabling conditions: wide boulevards flanked by well-stocked shelves, immediate access to a whole lifestyle's worth of pro-



favorevoli: grandi corridoi fiancheggiati da scaffali ben forniti, immediato accesso a una quantità di prodotti degni di un certo stile di vita, nonché la concomitante liberazione dal fastidio di dover chiedere per ogni piccola cosa a un negoziante ficcanaso, a un fattorino o a un intermediario. L'ipermercato e il centro commerciale operano una ridefinizione borghese, sottile ma completa, dello spazio pubblico, creando un'atmosfera di esclusione emancipatoria: un luogo di fascia alta per un pubblico di fascia alta. Attraverso il loro atteggiamento e il loro modo di porsi nella società, Thukral & Tagra propongono un progetto sociale e definiscono una nuova classe al di fuori delle convenzioni e dei canoni imposti dalla cultura tradizionale. Questa nuova società s'identifica in valori internazionali che costituiscono una nuova casta, anche se la loro intenzione è di proporre un'arte popolare che vorrebbe imporsi per la larga diffusione di prodotti derivati... «Per me, e del resto per noi, l'arte è un linguaggio potente ed entrambi lo utilizziamo per trasmettere la nostra visione o i nostri sentimenti nei confronti del mondo. Cerchiamo di avvicinarci il più possibile alla sensibilità delle persone e lasciamo il resto al potenziale del loro intelletto» dice Jiten, che crede nella possibilità di spingere i limiti dell'arte grafica all'infinito, e a cui piace viaggiare per il mondo con il suo lavoro, che continua a motivarlo.



ducts, together with the concomitant liberation from the hassle of having to ask for each little thing from a nosy shopkeeper, an errand boy, or a middleman. The superstore and the mall work a subtle but complete bourgeois redefinition of public space, creating an atmosphere of emancipatory exclusion: a high-end plaza for a high-end public.

Through the manner with which they embrace society, Thukral & Tagra propose a social project and define a new class that lies outside of the conventions and norms imposed by traditional Indian culture. Even though their intention is to propose a form of popular art that would achieve success through wide diffusion of derived products, this new society has adopted international values and represents a new caste. «For me, and for that matter for us, art is a powerful language and both of us speak it out to convey our outlook or our feelings towards the world. We try to go as close to people's sensibilities as we can and leave the rest to their intellect and its potential» says Jiten Thukral, who believes in pushing the limits of graphic art to infinity and who likes to travel worldwide along with his work, which keeps on motivating him.



Thukral & Tagra,
marchio commerciale / trade-brand.



Jacques Villeglé

112 Boulevard Haussmann, 15 marzo 1988

Manifesti lacerati incollati su tela / Ripped posters glued on canvas
310 x 284 cm.

Prov. Collezione dell'artista / Collection of the artist

Esposizioni / Exhibitions

1988. "Villeglé", Le Magasin, Centre National d'Art, Grenoble.

Bibliografia / Bibliography

1988. Cartolina, *Le Magasin*, Grenoble; Daniel Soutiff, *Libération*, 11 nov., Paris, p. 29; C.G., *Les Affiches de Grenoble et du Dauphiné*, 18 nov., Grenoble, p. 37; *Zoom*, n° 145, Paris.

2004. Jacques Villeglé, *Villeglé. Sans lettre. Sans figure*, *Catalogue thématique des affiches lacérées*, Ides et Calende, Neuchatel, p. 176.

2007. François Bon, Nicolas Bourriaud, Kaira Cabanas, *Villeglé*, Flammarion, Paris, pp. 50-51.

2008. Catalogo *Jacques Villeglé dagli anni Sessanta ad oggi*, Shin Factory, Brescia, p. 191.



Jacques Villeglé strappa manifesti / pulls out posters, Bas-Meudon, 28 gennaio 1991.

Foto / Photo: François Poivret,
Archivio / Archives Villeglé,
Parigi / Paris

L'opera presentata in mostra rientra nella tecnica, tipica di Villeglé, del *décollage* di manifesti, che egli mise a punto nel 1949 insieme a Raymond Hains. Nello specifico, il *décollage* è stato eseguito in una strada parigina, in boulevard Haussmann. Nel febbraio 1949 Villeglé strappa, insieme a Hains, *Ach Alma Manetro*, il primo manifesto lacerato che i due artisti realizzano insieme. Comincia allora l'avventura *affichiste*, che raggiunge successivamente nel 1960 il movimento del Nouveaux Réalisme. I primi lavori di Hains e Villeglé derivano dalla preoccupazione comune ai due artisti: fare un'arte in cui la manipolazione non faccia perdere all'opera la sua intera realtà. Questo concetto viene teorizzato da Villeglé nel suo testo: *Des Réalités collectives*,¹ che servirà da base al *Primo Manifesto* di Restany, nel 1960. Villeglé scrive: «Nel clima di disinformazione del dopoguerra, ho preso distanza dall'atto di dipingere o fare collage. Pensavo che l'assenza di premeditazione, di ogni idea preconcepita, dovesse diventare, non soltanto per me ma universalmente, un'inesauribile fonte di arte, di arte degna dei musei. Il risultato ottenuto dal gesto meccanico e aggressivo di un qualsiasi passante laceratore di manifesti, doveva essere mostrato e messo sullo stesso piano della tirannia del dono che, nell'uomo colto, suscita il bisogno di appagarsi plasticamente».



The work in this exhibition is an example of Villeglé's technique of *décollage* of posters (this one was taken from Boulevard Haussman in Paris), something he perfected with Raymond Hains in 1949. In February of that year, with Hains he removed *Ach Alma Manetro*, the first torn poster that the two artists produced together. This marked the start of the *affichiste* adventure that in 1960 was to become an aspect of the New Realist movement. The pair's first works grew out of a shared goal: the creation of a form of art in which the treatment involved did not make the artwork lose its overall reality. This concept was theorised in his text *Des Réalités collectives*¹, which Pierre Restany used as the basis for the New Realists' First Manifesto in 1960. Villeglé wrote, «In the post-war climate of a general lack of cultural information, I put some distance between myself and the act of painting or sticking. I thought that the absence of premeditation, of all conceived ideas had to become, not only for me but universally, an inexhaustible source of art, of art worthy of museums. The result given by an unconscious and aggressive gesture, by some old poster ripper, had to provide something worth seeing, and be considered on the same level as the tyranny of the gift that creates a need in the man of culture to find plastic fulfilment». The theorisa-



Questa teorizzazione di un gesto, che poneva il *décollage* al rango di opera d'arte, si prolunga nell'opera stessa. Il *décollage* diventa un "manifesto" culturale, deve quindi ormai designare l'atto di strappare dal suo contesto un oggetto incollato o fissato. L'arte del *décollage* determina questo gesto appropriativo e selettivo, che senza ulteriore manipolazione (additiva o sottrattiva), fa scivolare l'oggetto scollato dal mondo reale a quello fittizio dell'arte. Il termine *décollage*² fu intenzionalmente utilizzato dall'insieme dei rapitori di manifesti lacerati per indicare la rottura con le arti di trasposizione, l'arte degli *assemblage*, di cui il collage è una varietà. È stato dunque utilizzato metaforicamente nell'accezione moderna dell'aeronautica, poi in quella, più recente, dell'economia politica. Frammento di vita urbana, il manifesto scollato rivendica la sua appartenenza al quotidiano e testimonia dello spettacolo della strada di cui rappresenta un elemento determinante. Esso appartiene al nostro ambiente, attiva il nostro inconscio e illustra il panorama socio-politico moderno. I *décollage* riflettono l'analisi critica dell'artista nei confronti della società, illustrata dalle parole stesse di Jacques Villeglé: «Questi manifesti, che trasporto dal muro della strada al luogo dell'arte, li percepivo sin dall'inizio come il riflesso coerente e canzonatore (sono bretone, compatriota dei Corbières, dei Jarry, i sarcastici) della



tion of the gesture – which placed the *décollage* of the poster on the same level as a work of art – was extended into the artwork itself. *Décollage* became a cultural "manifesto", and came to signify the removal of a glued or fixed object from its setting. The art of *décollage* was an act of selective appropriation that, without further treatment (either additive or subtractive), removed the object from the real world and translated it to the fictitious world of art. The term *décollage*² was intentionally used by the pair of ripped poster snatchers to draw attention to the rupture that had occurred with the arts of transposition, the art of assemblages, of which collage is one variety. The term (in French but also in Italian) was later used metaphorically in aeronautics (the take-off of a plane) and more recently in political economics (a first phase of economic development). A fragment of urban life, the unglued poster claims its place in our daily existence and demonstrates its fundamental role as an element in the spectacle of street-life. It is a part of our environment, stimulates our subconscious and is an illustration of the modern socio-political panorama. *Décollages* reflect the artist's critical analysis of society: «Right from the start I have thought of these posters, which I take from street walls to places of art, as a logical reflection and derider (I'm a Breton, the land of the sarcastic Corbières and

realtà morale e amorale, spirituale e terra-terra, religiosa e laica, riflessiva e versatile, cosmopolita e pantofolaia, comune a tutti gli uomini, miei contemporanei».³ In queste parole, si percepisce una critica divertita e aspra di un mondo di cui essi, escludendo ogni intervento del gesto artistico, sono testimoni ma anche attori. L'attore "creatore" interviene nella scelta ma non nella realizzazione dell'"opera", e questo induce a un anonimato che Villeglé ha rivendicato attraverso la denominazione dei *Lacerati Anonimi*.

A partire dal 1958 Villeglé afferma la propria diversità in questa pratica, che egli aveva esaminato nel testo *Des Réalités collectives*, insistendo sull'importanza della lacerazione: «La lacerazione rappresentava per me quella guerriglia di immagini, segni, simboli, che avvicinavano l'arte alla vita e preannunciavano la fine della pittura di trasposizione». Villeglé cercava, allora, il supporto di una nuova estetica in cui non contasse l'abilità dell'artista, in cui il segno che egli esprime sulla tela non risultasse più dal gesto ma, al contrario, da un'elaborazione prestabilita che l'artista utilizza come materiale, costituendo così un linguaggio nel quale le lacerazioni rendono illeggibile lo slogan politico, o commerciale, che viene in questo modo straniato. Villeglé, da allora, realizza un lavoro di archeologia urbana, di classificazione delle



Jarry) of the moral and amoral, spiritual and down-to-earth, religious and secular, reflective and fickle, cosmopolitan and unadventurous reality common to everyone, my contemporaries»³. These words reveal an amused but harsh criticism of a world in which the posters play the roles of both witnesses and actors, without any intervention on the artist's part. The extent of the actor-creator's intervention is the choice he makes of the poster he wishes to employ; by not doing anything to create it as an "artwork", a limitation exists that induces a degree of anonymity, to which Villeglé referred in his title *Lacérés anonymes*.

As from 1958, Villeglé asserted his own diversity in this practice, which he had examined in his essay *Des Réalités collectives*, emphasising the importance of poster tearing: «For me the tearing represented that guerrilla warfare of images, signs and symbols that come close to the art of life and heralded the end of transposition painting». Villeglé then searched for a new aesthetic in which the ability of the artist played no importance, in which the sign expressed on the canvas was no longer the result of the artist's physical involvement but, in contrast, of a premeditated treatment that the artist used as his material, thus tantamount to an artistic language in which the rips and tears made political or commercial slogans illegible.

immagini prelevate secondo tematiche che gli permettono di elaborare una vera e propria opera creativa, seguendo un criterio di selezione che egli stabilisce a seconda dell'idea che vuole sviluppare. Intraprende un vero e proprio archivio del linguaggio della strada, orientando la sua produzione in funzione di tematiche a lui care. L'opera, *112 Boulevard Haussmann*, appartiene alla categoria tematica "politica". Questa classificazione si riferisce agli argomenti sviluppati sul manifesto strappato, slogan che pubblicizzano una campagna elettorale in mezzo a vari interventi selvaggi. È un'immagine concentrata della realtà parigina del momento.

1. Jacques Villeglé, "Des Réalités collectives" in *Grâmmes*, rivista Ultra-Lettrista, n° 2, maggio 1958.
2. La parola *décollage* significa "scollamento" ma anche "decollo" (N.d.T).
3. Jacques Villeglé, *La traversée Urbi & Orbi*, Luna-Park Transédition, Paris 2005, p. 178.



From that time, Villeglé began a practice of urban archaeology, classifying collected images on the basis of categories that allowed him to produce a true work of creation, in accordance with a selection criterion that he selected depending on the idea he wanted to develop. He built a veritable archive of street language, orienting his work around the themes that were dear to him.

The work *112 Boulevard Haussmann* belongs to the category "Political" due to the subjects referred to on the removed poster. In this case slogans advertising an electoral campaign appear among various rough interventions. The result is a concentrated image of life in Paris at that moment.

1. Jacques Villeglé, 'Des Réalités collectives' in *Grâmmes*, Ultra-Lettrista review, no. 2, May 1958.
2. Translator's note: the French word *décollage* means 'unsticking' as well as, more metaphorically, 'removal'.
3. Jacques Villeglé, *La traversée Urbi & Orbi*, Luna-Park Transédition, Paris 2005, p. 178.



Andy Warhol

The Bomb, 1967

Scultura-modellino di bomba u.s. Air Force dipinta a spray /
spray paint on u.s. Air Force practise bomb
121,9 x 20,3 cm (diametro / diameter).
Prov. Collezione privata / Private collection

Bibliografia / Bibliography

New York-Journal Tribune, 1967;
Andy Warhol: The Bomb, cur. / ed. Doris Van Drathen -
Gianluca Ranzi, Shin Factory, Brescia 2006, ill. p. 41.



Andy Warhol e / and *The Bomb*.

Le immagini di un quotidiano sublimato, nelle quali le gerarchie sembrano abolite, affascinano. Esse rappresentano il sogno americano, come lo ha vissuto questo figlio di emigrati cecoslovacchi cresciuto nella miseria e per il quale l'uguaglianza di fronte al consumo rappresentava una vittoria. Egli, del resto, affermava proprio questo sentimento: «La cosa straordinaria di questo paese è che l'America ha inaugurato la tradizione in cui il consumatore più ricco acquista sostanzialmente le stesse cose del più povero. Guardi la tv e bevi Coca Cola, e sai che il Presidente beve Coca Cola, che Liz Taylor beve Coca Cola, e pensi che anche tu puoi bere Coca Cola. Una Coca è una Coca, e una montagna di soldi non ti darà mai una Coca migliore di quella che beve il primo che passa per strada. Tutte le Coca sono uguali e tutte le Coca sono buone. Liz Taylor lo sa, il Presidente lo sa, il primo che passa per strada lo sa, e anche tu lo sai».

Questa filosofia sembra riduttiva ma è efficace. Gli oggetti d'arte prodotti da Andy Warhol, sono oggi il simbolo incontestato della società del consumismo e il loro valore commerciale ne è testimone. Tra le opere esemplari *The Bomb* (1967), più che ogni altra, simboleggia l'artista che la storia ha identificato come una vera e propria bomba nel mondo dell'arte del xx secolo. Si tratta di un modellino della bomba



Le immagini di una vita quotidiana in una società dove le gerarchie sembrano abolite sono affascinanti. Rappresentano il sogno americano come lo ha vissuto questo figlio di immigrati cecoslovacchi cresciuto nella povertà e per il quale l'uguaglianza del consumismo era una vittoria. Ha spiegato questo sentimento: «L'extraordinario di questo paese è che l'America ha iniziato la tradizione in cui il consumatore più ricco acquista sostanzialmente le stesse cose del più povero. Guarda la tv e bevi Coca Cola, e sai che il Presidente beve Coca Cola, che Liz Taylor beve Coca Cola, e pensi che anche tu puoi bere Coca Cola. Una Coca è una Coca, e una montagna di soldi non ti darà mai una Coca migliore di quella che beve il primo che passa per strada. Tutte le Cokes sono uguali e tutte le Cokes sono buone. Liz Taylor lo sa, il Presidente lo sa, il primo che passa per strada lo sa, e anche tu lo sai».

Questa filosofia sembra riduttiva ma è efficace. Gli oggetti d'arte prodotti da Andy Warhol sono oggi i simboli incontestati della società del consumismo e il loro valore commerciale ne è testimone. Tra le opere esemplari, *The Bomb* (1967) più che ogni altra simboleggia l'artista che la storia ha identificato come una vera e propria bomba nel mondo dell'arte del xx secolo. Si tratta di un modellino della bomba



della u.s. Air force, che Warhol ricopre di un colore leggermente argentato. L'artista annienta il significato bellico dell'oggetto attraverso la sua interpretazione decorativa. Quest'arma non è offensiva, poiché si tratta di un modello; l'artista disinnesca il simbolo e lo trasforma in oggetto ludico, in fenomeno di superficie.

La Bomba fu offerta in premio dal *New York Magazine* per un concorso. In un articolo intitolato "Come Bomb with me" apparso il 22 gennaio 1967 nelle pagine del *New York Magazine*, Ralph Schoenstein invitava i lettori a partecipare al concorso per la progettazione di una bomba ad acqua: «Celebriamo la fine della carenza idrica ritornando al più divertente tra tutti i giocattoli di guerra, l'unico che un uomo pacifico possa veder cadere su Hanoi, dato che mai i civili di Ho potranno essere feriti da una doccia». In palio al lettore più creativo, una bomba u.s. Air Force «decorata personalmente da Andy Warhol».

A testimoniare il singolare trofeo, una vivace fotografia dell'epoca in cui l'artista abbraccia orgogliosamente il suo argenteo manufatto, pubblicata insieme all'articolo di Schoenstein; la bomba vi appare velata con un foglio di alluminio, che la ricopre parzialmente, esponendone solo la sommità, per aumentare la curiosità dei lettori.



that Warhol painted a slightly silvery colour. The artist did away with all warlike significance of the object with his decorative interpretation. This weapon is not offensive as it is a model; the artist defused the symbol and turned it into a toy, a surface phenomenon.

The Bomb was offered as a competition prize by *New York Magazine*. In an article titled *Come Bomb with Me*, Ralph Schoenstein invited his readers to enter the competition for the design of a water bomb: «Let's celebrate the end of the water shortage by returning to the most amusing of all war toys, the only one that a pacifist can see fall on Hanoi, given that Ho's civilians could never be hurt by a shower». The prize for the most creative reader was a u.s. Air Force bomb «personally decorated by Andy Warhol».

This unusual trophy is confirmed by a lively photograph beside Schoenstein's article in which the artist is seen proudly clutching his silver bomb. The bomb seems to be partly covered by aluminium foil, leaving only the tip visible, to increase the readers' curiosity.

The winner was chosen on 1st February, Abraham Lincoln's birthday. In the pages of *New York Magazine*, Schoenstein announced that Ben Dubose of Brooklyn had

Il vincitore fu scelto nel giorno del compleanno del presidente Lincoln (1° febbraio). Dalle pagine del *New York Magazine*, Schoenstein annunciò che Ben Dubose di Brooklyn era stato eletto vincitore tra dieci partecipanti. Secondo un redazionale (pubblicato dopo la morte di Warhol in un giornale di Brooklyn), Dubose voleva a tutti i costi ritirare il premio, incontrando finalmente lo stesso Warhol attraverso la Galleria Castelli. Visitò dunque la Factory con la moglie a fine maggio 1967, definendola «un luogo ricoperto da fogli di alluminio e poster giganti. Proprio lì, in una specie di postazione d'onore, si innalzava la mia *Bomba*, in un angolo circondato da bottiglie argentate di Coca Cola». Rimase però deluso, poiché essa non presentava i tipici inserti grafici warholiani; di fronte alla richiesta di elaborazione personalizzata, l'artista gli rispose di ritornare a giugno. Grande fu la delusione quando Dubose, certo di poter finalmente ritirare il suo premio completato, si trovò di fronte a una *Bomba* dalla liscia superficie argentea, intatta, senza decorazione alcuna. Secondo la testimonianza dello stesso, Warhol gli obiettò: «È così bella, che dopo averla dipinta di argento non ho avuto il coraggio di rovinarla. Mi sono seduto qui e l'ho fissata per settimane. Non trovi sia bellissima?».

Il ricordo della prima visita di Dubose alla Factory fu immortalato da una foto di Billy



been chosen the winner from among the ten entrants. According to an editorial (published in a Brooklyn newspaper after Warhol's death), Dubose wanted at all costs to claim his prize, finally reaching Warhol through the Leo Castelli Gallery. He finally got to visit The Factory with his wife in late May 1967, which he described as «a place covered with sheets of aluminium and gigantic posters. Right there, in a sort of place of honour, stood my *Bomb*, in a corner surrounded by silver Coca Cola bottles». But he was disappointed as it was not marked with the usual Warhol graphics. When he asked if Andy Warhol would decorate it for him, he was told to return in June. But when he turned up finally to claim his completed prize, Dubose was greatly disappointed again to find his *Bomb* with a smooth silver finish but without any decoration. According to Dubose, Warhol said, «It's so beautiful that, after painting it silver, I didn't dare to spoil it. I sat here and looked at it for weeks. Don't you think it's beautiful?»

Dubose's first visit to The Factory was captured in a photo by Billy Linich, in which two sets of Coca Cola bottles rise from the glittering floor: *The Bomb* stands in the background.

This photograph provides confirmation of the chronological overlap between *The*

Linich, in cui s'innalzavano dal pavimento scintillante della Factory due gruppi di bottiglie di Coca Cola; sullo sfondo faceva capolino proprio la *Bomba*.

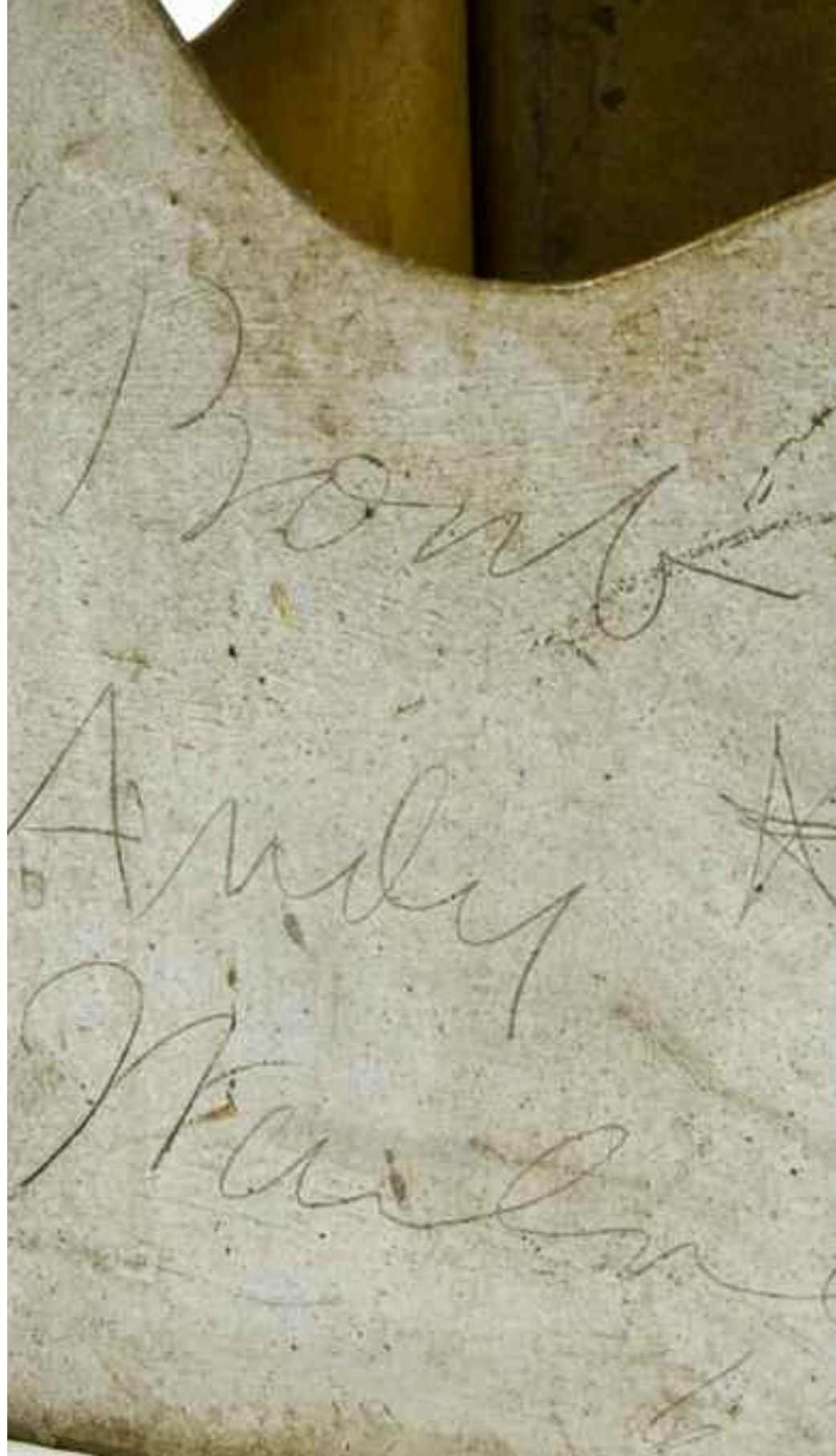
La fotografia della visita di Dubose attesta la sovrapposizione cronologica tra la *Bomba* e le bottiglie. Queste opere testimoniano il passaggio stilistico in atto e la nuova attenzione verso l'argento piuttosto che i simboli-feticcio come Campbell's Soup o Coca Cola.¹

1. Testo tratto da *Andy Warhol: The Bomb*, a cura di Doris Van Drathen e Gianluca Ranzi, Shin Factory, Brescia 2006, ill. pp. 37-38.



Bomb and the bottles. These works show the stylistic transition taking place and Warhol's interest in silver rather than fetish-symbols like Campbell's soupcans and Coca Cola bottles.¹

1. Text taken from *Andy Warhol: The Bomb*, edited by Doris Van Drathen and Gianluca Ranzi, Shin Factory, Brescia 2006, ill. pp. 37-38.



Andy Warhol

Shoes (Deluxe Edition), 1980

Fotocomposizione con polvere diamantata su carta marouflé /
Photocomposition with diamond dust on cold pressed paper
102 x 152 cm.

Prov. Collezione private / Private collection

Bibliografia / Bibliography

Andy Warhol: The Bomb, cur. Doris Van Drathen - Gianluca Ranzi,
Shin Factory, Brescia 2006, ill. p. 99.



Andy Warhol, *The Autobiography of Alice B. Shoe*, 1955.

«Vedi una scarpa e la raccogli e tutto il giorno avrai gran fortuna.» Andy Warhol

Shoes appartiene alla serie delle “nature morte”, tema classico che appassionava Andy Warhol, dato il suo gusto per gli oggetti e la loro disposizione. Tra questi temi prediletti, le calzature femminili costituiscono un *leitmotiv* dal 1955 fino al 1960 circa, quando s’impone l’immagine pop. Già disegnatore e artista commerciale di successo, nel 1955 Warhol si vede offrire la gestione dell’immagine della I. Miller, nota marca di calzature, e ogni settimana sul *New York Times* appaiono i suoi raffinati disegni che diventano immediatamente centro di attrazione cittadina. Tra il 1955 e il 1957 Warhol è l’unico illustratore dell’innovativa campagna pubblicitaria per il marchio Miller, consolidata ditta dalla clientela conservativa che aveva deciso di rinnovare il proprio marchio per attirare un target più giovane e chic. La campagna pubblicitaria si basa interamente su disegni piuttosto che su fotografie. In un’epoca in cui la fotografia stava soppiantando l’illustrazione questo appare inusuale. Egli crea disegni di calzature che regala agli amici e alle sue influenti conoscenze, e allestisce un’esposizione di calzature dorate alla Brodley Gallery nel 1957. Insieme a Ralph Pomeroy, pub-



«See a shoe and pick it up and all day long you’ll have Good Luck» Andy Warhol

Shoes belongs to Warhol’s series of “still lifes”, a classic genre that he loved, given his taste for objects and their design. One of his favourite themes was women’s shoes, which became one of his leitmotifs from 1955 to 1960, the year that Pop images took the upper hand. Already a successful stylist and commercial artist, in 1955 Warhol was offered responsibility for managing the image of I. Miller, a high-quality shoe brand. This long-established and successful company had a conservative clientele and had decided to overhaul its image to attract a younger and more chic public. At a time when photography was supplanting drawings, it launched a campaign in which the illustrations were based entirely on drawings rather than photographs. Each week Warhol’s elegant drawings appeared in the *New York Times* where they immediately attracted attention. For two years he was the only illustrator in the innovative Miller advertising campaign. He created drawings of shoes that he gave to his friends and influential relations as presents, and mounted an exhibition of drawings of gilded shoes at the Brodley Gallery in 1957. With Ralph Pomeroy he published a book called *À la*



blica un libro *À la Recherche du Shoe Perdu*, di cui realizza le illustrazioni mentre Pomeroy il testo.

Poiché le riviste gli pagavano un canone fisso per ogni disegno di scarpa, Warhol amava contare ogni nuovo lotto per capire esattamente quanto denaro si sarebbe ritrovato. Scarpe uguale denaro. Non solo Warhol associava le scarpe al suo crescente successo, ma pubblicò ed espose un'acclamata serie di disegni in cui ogni scarpa era definita con il nome di una celebrità – Mae West, Zsa Zsa Gabor, Truman Capote e James Dean. Dalla fine del 1950 la scarpa rappresentò per Warhol la maggiore aspirazione verso il successo così come il simbolo della sensualità, del glamour e della magia del mondo dei divi, che egli adorava.

Fu solo nel 1980 che Warhol tornò con forza al motivo della scarpa, allestendo combinazioni colorate di calzature femminili su un fondo nero e ricoprendo la superficie con scintillante "polvere di diamante". Non è una sorpresa il suo recupero di questo motivo, incarnazione iniziale dei suoi sogni e del raggiungimento della fama. Così, come tutte le sue maggiori immagini, la scarpa porta con sé una connotazione di autoritratto con una probabile implicazione sessuale, feticista e voyeuristica nell'immaginario di Warhol. Inoltre, la fissazione per la più bassa appendice del



Recherche du Shoe Perdu, for which he produced the illustrations and Pomeroy the text. Because magazines paid him a fixed fee for each drawing of a shoe, he loved counting every new batch to see exactly how much money he would be getting. Shoes equalled cash. Not only did Warhol associate shoes with his heightened success, but he also published and exhibited an acclaimed series of drawings where each shoe was dubbed with the name of a celebrity – Mae West, Zsa Zsa Gabor, Truman Capote and James Dean. By the end of the 1950s, the shoe was Warhol's most prominent personal claim to fame as well as his symbol for the sexiness, glamour and magic of the stardom that he adored.

It was not until 1980 that Warhol returned with force to the motif, setting multi-coloured combinations of women's shoes against black backgrounds and covering the surface with sparkling "diamond dust". It is no surprise that he reclaimed the motif of the shoe, the early embodiment of his dreams and achievement of fame. So, like all of his greatest images, the shoe carries a note of the self-portrait with a probable sexual, fetishistic and voyeuristic import for Warhol himself. Furthermore, his fixation on glamorising the lowest appendage of the human anatomy is an intriguing echo of the high/low dichotomy of Pop Art itself.

corpo umano è un'eco intrigante della dicotomia alto-basso della Pop Art stessa. Esistono due varianti di *Shoes*: una in bianco e nero e l'altra a colori, entrambe fotocomposizioni con polvere diamantata. *Shoes (Deluxe Edition)* fa parte di un portfolio di cinque serigrafie.

A testimoniare la realizzazione del lavoro *Shoes*, Rupert Jasen Smith, assistente di Warhol racconta: «Nel 1980 Andy mi chiese di trovargli delle scarpe da fotografare. Abitavo in Duane Street, la zona dei vecchi negozi di scarpe all'ingrosso di ebrei, e quel commercio stava andando a rotoli perché i vetusti edifici venivano ristrutturati e trasformati in loft. Le scarpe si vendevano sui marciapiedi. Acquistai per Andy duemila paia, vecchie scarpe quanto mai bizzarre degli anni cinquanta, sessanta e settanta. Ce n'erano di piccolissime, come la scarpina di Cenerentola, e ce n'erano di enormi simili a barchette buone per Divine. Andy pretendeva che mi procurassi anche le scatole e gli involucri, in modo da avere la confezione intera. Mi diceva: «Assicurati che ci sia anche la scatola e la carta all'interno». Le ho comprate tutte a due dollari il paio. Ci trovammo ad avere mucchi e mucchi di scarpe, e Andy cominciò a fotografarle».¹

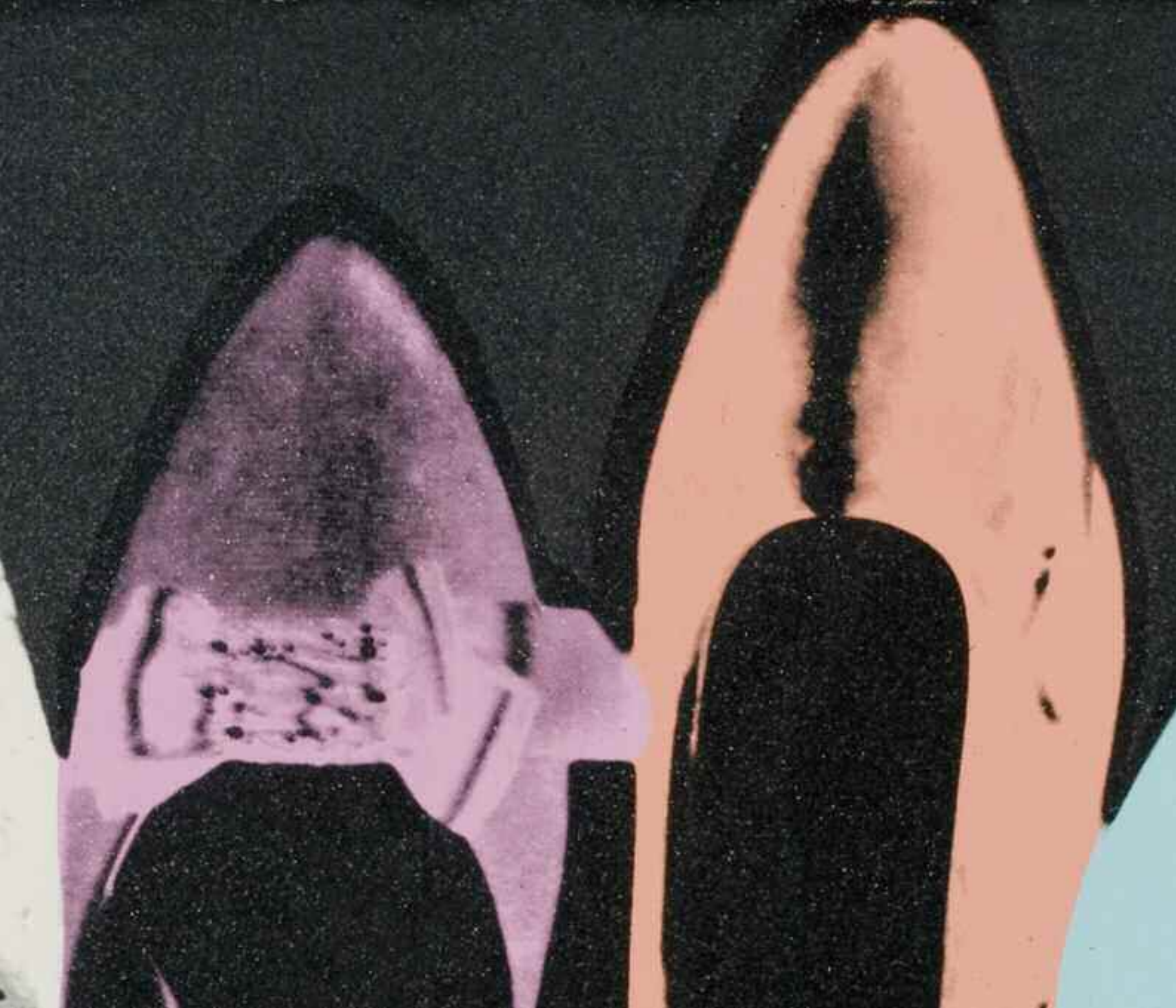
1. Testo tratto da *Andy Warhol: una retrospettiva*, a cura di Kynaston McShine, catalogo della mostra di Palazzo Grassi, 1989, Bompiani, Milano 1990, p. 446.



Two variants of *Shoes* exist, one in black and white, the other in colour, both photocompositions with diamond dust. *Shoes (Deluxe Edition)* is one of a portfolio of five silkscreen prints.

An account of how *Shoes* came about is given by Rupert Jasen Smith, Warhol's assistant: «In 1980 Andy asked to take photographs of shoes. At that time I was living in Duane Street, right in the middle of the area of the Jewish shoes wholesalers. At that time their business was going to rack and ruin and you could find shoes everywhere. I bought two thousand pairs of these old shoes from the fifties, the sixties and the seventies, of any possible shape, size and colour good to fit both Cinderella and Divine. Andy demanded to have their boxes and their flimsy paper too. I bought them all for two dollars a pair. Then Warhol started to take pictures of them».¹

1. Text taken from *Andy Warhol: una retrospettiva*, edited by Kynaston McShine, catalogue of the exhibition at Palazzo Grassi (1989), Bompiani, Milan 1990, p. 446.



Andy Warhol

Beuys Laundry Bag, 1980

Serigrafia su tela / Serigraphy on canvas
117 x 214 cm.
Prov. Collezione privata / Private collection



Manifesto per la mostra Warhol / Beuys,
Galleria Lucio Amelio, Napoli, 1980.
Foto: Mimmo Jodice

Poster for the exhibition Warhol / Beuys,
Lucio Amelio Gallery, Naples, 1980.
Photo: Mimmo Jodice

Warhol, mettendo in discussione la distinzione tra l'arte e la vita, ritiene che l'arte possa essere moda, decorazione, politica. Come i suoi contemporanei Jasper Johns e Robert Rauschenberg, egli attinge alle immagini della cultura popolare per creare le sue opere.

I suoi primi quadri degli anni sessanta sono fra i primi esempi di Pop Art americana. La fredda ambivalenza del suo lavoro e il suo contenuto banale scioccano e offendono la sensibilità di un pubblico elitario. Egli rimette in questione le nozioni tradizionali di arte riproducendo meccanicamente la stessa immagine, imitando l'industria manifatturiera e parodiando il consumo di massa. Durante gli anni settanta e ottanta, Warhol era già considerato uno dei più famosi ritrattisti americani. La sua clientela s'identifica con l'entourage mondano newyorkese. I soggetti prediletti sono personaggi ricchi e famosi della vita sociale e del mondo degli affari, della politica o dell'arte. La lista dei clienti è davvero impressionante, Liza Minelli, Mick Jagger, Elisabeth Taylor, Gerald Ford, Jimmy Carter. Celebrità letterarie come Truman Capote, oppure artisti come Rauschenberg, Stella, Cucchi, Hockney. Questo quadruplo ritratto di Beuys, contrariamente alla maggior parte dei ritratti realizzati dall'artista, non fu oggetto di committenza ma realizzato in omaggio a un



In blurring the distinction between art and life, Warhol believed that art could be fashion, decoration and politics. Like his contemporaries Jasper Johns and Robert Rauschenberg, he borrowed images from popular culture to create his artworks.

His first paintings from the 1960s are among the early examples of Pop Art in America. The cold ambivalence of his work and its banal contents shocked and offended the sensibilities of an elitist public. He challenged the traditional notions of art by mechanically repeating the same images, imitating mass production and parodying mass consumption. During the 1970s and '80s Warhol was considered one of the most famous American portrait artists. His clientele felt an affinity with his sophisticated New York entourage. His favourite targets were the rich and famous from the worlds of society, business, politics and art. His list of clients is highly impressive: Liza Minelli, Mick Jagger, Elizabeth Taylor, Gerald Ford, Jimmy Carter, literary celebrities like Truman Capote, and artists like Rauschenberg, Stella, Cucchi and Hockney.

Unlike most of Warhol's portraits, this four-panel portrait of Beuys was not created for a commission but as a tribute to a man that Warhol deeply admired and respect-



uomo che Warhol stimava e rispettava profondamente. Quest'opera è emblematica del lavoro di Warhol all'inizio degli anni ottanta. Essa appartiene a un insieme di opere dedicate a Joseph Beuys, i cui primi esemplari realizzati sul tessuto di una sacca per la biancheria, rappresentano la massima estetica del ritratto pop e, allo stesso tempo, l'"anti ritratto" nella restante parte monocroma.

Tutto contrappone Warhol e Beuys, tuttavia un'ammirazione reciproca li avvicina. Entrambi vivono nell'arte un'avventura umana, Warhol in modo cinico e Beuys in modo eroico. Entrambi tendono a trarre l'uomo fuori della sua condizione ordinaria. Questi ritratti ripetuti di Joseph Beuys secondo Warhol, ricordano il fascino reciproco che queste due leggende del xx secolo hanno esercitato l'una sull'altra. L'opera offre uno stimolo per il confronto tra i due artisti, oltre ad un'efficace chiave di lettura per comprendere le tendenze ideologiche attraversate dall'arte del secondo dopoguerra, e per individuare le differenze che intercorrono tra arte americana e arte europea. I due personaggi si librano sulla storia dell'arte e godono di pari fama: l'uno, Beuys, incarna l'eroe, e l'altro, Warhol, la star. Le loro filosofie dell'arte li contrappongono in un'interpretazione radicalmente opposta del ruolo dell'artista nella società: l'uno (Beuys) si voleva operaio e proletario, operatore che sviluppa la pro-



ed. This work is typical of the work he was producing in the early 1980s. It is part of a set dedicated to Joseph Beuys of which the first examples, produced on the cloth of a laundry bag, represent the maximum aesthetic of the pop portrait and, at the same time, the "anti-portrait" in the remaining monochrome part.

Everything about them sets Warhol and Beuys on opposite sides of the fence, yet a mutual fascination brought them together. Both experienced art as a human adventure, Warhol from a cynical viewpoint, Beuys heroically. Both tended to extract man from his ordinary condition.

According to Warhol, the repeat portraits of *Joseph Beuys* record the mutual fascination these two twentieth-century legends exercised on one another. The work provides an incentive to compare the two artists as well as a key to interpreting the ideological tendencies in post-war art and the differences that existed between art in the United States and in Europe. The pair dominated the history of late twentieth-century art and enjoyed equal fame. Beuys was the embodiment of a hero, Warhol of a star. The philosophies of art differed radically over the role of the artist in society: Beuys considered himself a worker and a member of the proletariat, an operator who developed his own energy by being active; Warhol lived his art in the

pria energia nel fare; l'altro viveva la sua arte come attore, come macchina che induce desiderio e consumo. Beuys credeva nella creatività e Warhol no. Beuys considerava l'arte come lavoro e Warhol come commercio... Erano attenti ai materiali, ai soggetti grandi, attenti alla personalità dell'artista come fulcro artistico. In un periodo in cui ci si preoccupa così tanto, in particolare negli Stati Uniti, del modo in cui l'arte è comprata e venduta, e degli scopi che essa può essere spinta a servire, il loro attingere alla cultura popolare, alla vita quotidiana e all'arte precedente, è quasi un commento sull'impossibilità dell'arte di lasciarsi andare. La differenza tra l'arte ispirata a Beuys e l'arte ispirata a Warhol evidenzia un capovolgimento profondo.

Entrambi pongono i fondamenti di una riflessione artistica che oggi conduce l'Europa e gli Stati Uniti in direzioni diverse. L'Europa e in particolare la Germania, nel retaggio di Beuys, si è volta verso un'espressione artistica legata alla rimessa in questione permanente delle esperienze culturali esplorando le vie della materia e dello spirito. Gli Stati Uniti nella linea di Warhol hanno superato i limiti dell'arte e prodotto opere, oggetti commerciali e feticisti d'immediato consumo e alto valore aggiunto.

Il quadro *Beuys Laundry Bag* associa quindi i due maggiori creatori del xx secolo in



role of an actor, like a machine that fostered desire and consumption. Beuys believed in creativity, Warhol didn't. Beuys thought of art as work and Warhol as commerce... They were wary of materials, wary of big subjects, wary of the personality of the artist as an artistic focus. In a period where there was so much concern, particularly in the United States, about the way art was bought and sold, and about the purposes art may be pressured to serve, their appropriations from popular culture, everyday life and older art were almost commentaries on the impossibility of art letting itself go. The difference between the art inspired by Beuys and the art inspired by Warhol underlines a profound reversal. They both instigated reflections on art that today lead Europe and the United States in different directions. In Beuys's heritage, Europe – and Germany in particular – has turned towards an artistic expression linked to calling cultural knowledge into permanent question while exploring the expressiveness of matter and spirit. Continuing on from Warhol, the United States has gone beyond the limits of art and produces works, commercial and fetishist objects for immediate consumption with high added value.

The painting *Beuys Laundry Bag* links the two leading creators of the twentieth century in a strongly symbolic iconography. As Warhol liked to do, the quadruple

un'iconografia fortemente simbolica. Come Warhol amava fare, la quadrupla immagine di Beuys è stata riprodotta in diversi esemplari su sacchi per la biancheria (*laundry bags*), poi ripresa per questa stampa su tela, il che conferisce allo sfondo del quadro il colore beige proprio del tessuto dei sacchi. La dimensione della tela è sorprendente per un ritratto. Abitualmente, per questo tipo di opere, Warhol manteneva una misura vicina ai 100 x 100 cm, che corrisponde del resto alla dimensione originale dell'immagine delle quattro figure poste in quadrato che misurava circa 117 x 117 cm. Il quadrato dei ritratti è duplicato da una superficie monocroma che prolunga il colore, per ampliarne l'impatto.

Beuys si servì di questa immagine quadrupla per illustrare l'invito alla mostra che gli fu dedicata alla galleria Schellman e Klüser, nel 1980.



image of Beuys was reproduced on laundry bags, then this image was printed on canvas thus giving the ground of the painting the beige colour of the bags' fabric. The size of the canvas is surprising for a portrait. For this type of work Warhol usually used a size close to 100 x 100 cm, which corresponds to the original size of the image of the four figures (approximately 117 x 117 cm). The square of the portraits is doubled by a monochrome surface that extends the colour to increase the impact. Beuys used this quadruple image to illustrate the invitation card for the exhibition dedicated to him at the Galerie Schellman & Klüser in 1980.



Zhang Xiaogang

Remember and Forget n° 4, 2002

Olio su tela / Oil on canvas
200 x 260 cm.

Prov. Galerie de France, Parigi / Paris

Esposizioni / Exhibitions

2003. Galerie de France, Parigi / Paris.

2004. Mudima3, Anversa / Antwerp; Galleria Davide Di Maggio, Milano / Milan.



Zhang Xiaogang in studio.
Alle sue spalle / In the background
Remember and Forget, 2001-2002,
documento CNN / CNN Document.

Quest'opera, *Remember and Forget*, 2002, fa parte di un insieme di tele esposte alla Galerie de France a Parigi nel 2003. Questi nuovi ritratti fanno seguito alla serie intitolata *Bloodline: the Big Family* dei primi anni novanta. *The Big Family*, influenzata dalle fotografie di famiglia della rivoluzione culturale e dalla tradizione europea del surrealismo, interrogano la nozione di identità in relazione a quella di collettività. Queste opere costituiscono inoltre una proiezione del modello tradizionale nella società cinese contemporanea. La serie *Remember and Forget* riprende le caratteristiche ieratiche che si trovano in *The Big Family* ma questa volta concentrando l'immagine in inquadrature più serrate, incentrate sul singolo, in un isolamento malinconico e carico di interiorità. Sono ritratti enigmatici e irrigiditi, in un'atmosfera neutra. Dominano i toni grigi e neri, attraversati da una sottile ma inquietante traccia rosso sangue, che torna in maniera ricorrente nell'opera dell'artista, come un segno distintivo che quasi magnifica questi volti sconosciuti. Queste figure impassibili, come nell'opera qui presente, esprimono in modo trattenuto un'interiorità nascosta e s'interrogano sulla memoria e sulle linee di sangue all'interno di una comunità o di una famiglia, simbolizzate da queste cicatrici o da questi innesti di cute presenti sui loro volti, come il segno di un'emo-



Remember and Forget is part of a series of canvases exhibited at the Galerie de France in Paris in 2003. These new portraits follow on from the series called *Bloodline: the Big Family* from the early 1990s. Influenced by family photographs taken during the Cultural Revolution and by European Surrealism, the *Big Family* investigates the notion of identity within the Chinese culture of collectivism. They are also a projection of the traditional family model in contemporary Chinese society. The series *Remember and Forget* employs the same hieratic characteristics seen in the figures in the *Big Family* but this time the figures are depicted individually and in close-up, in a melancholic, neutral atmosphere. The portraits are enigmatic and motionless, dominated by tones of grey and black and with a discreet but disquieting horizontal blood-red streak. This is a recurring motif in the artist's work, like a distinctive sign that almost magnifies these unknown faces.

As the painting opposite shows, these impassive figures are restrainedly expressive of a hidden interiority and provoke questions on memory and bloodlines within a community or family, as symbolised by a facial scar or skin graft. These personal characteristics are the signs of an emotion that scarcely grazes the canvas, or



zione visibile che affiora sulla tela, o la caratteristica che li contraddistingue come membri di una comunità ma conferendo loro un'individualità marcata. L'artista suggerisce una forma di analisi psicologica: «Sulla tela, questi volti hanno un'espressione calma come l'acqua. Ma al di sotto vi è un immenso disagio emotivo» dichiara. Nel dipinto presentato in mostra, la riflessione interiore è accentuata dagli occhi chiusi che simboleggiano una meditazione, più che un sonno, e la ricerca personale di una pace che isoli dagli avvenimenti esterni. L'uniformità apparente dell'immagine, disegnata dal contrasto di bianchi e di neri, obbedisce al criterio assoluto di unificazione della società e accentua la complessità e la profondità del soliloquio interiore e irruente dell'opera. L'individuo non si distingue dalla massa, è legato a una comunità, e l'espressione della sua personalità rimane un fatto ricusato da una cultura per la quale l'idea di persona rientra innanzitutto in un concetto collettivo. Zhang Xiaogang lo spiega così: «Per me la Rivoluzione culturale è una condizione psicologica, non un fatto storico. Essa ha dato un inquadramento ben preciso alla mia infanzia e io penso che vi siano molte cose che legano la psicologia del popolo cinese di oggi alla psicologia del popolo cinese di allora. Sono molto interessato alle relazioni che esistono tra l'individuo cinese e la sua società, e ho deciso di utilizza-



which distinguish the figures as members of a community though also conferring upon them a barely expressed individuality. The artist suggests a form of psychological analysis: «On the surface the faces in these portraits appear as calm as still water, but underneath there is great emotional turbulence».

In the painting in the exhibition the figure's interior reflection is accentuated by closed eyes. These symbolise meditation more than sleep, an interior search for peace that will isolate the individual from external events. The apparent uniformity of the image enhanced by the contrast between the whites and blacks obeys the absolute criterion of the unification of society, and emphasises the complexity and depth of the interior yet violent soliloquy of the work. The individual is no different from the mass; he is linked with a community and the expression of his personality remains impugned by a culture that only considers the individual within the sphere of a collective. Zhang Xiaogang explains: «For me, the Cultural Revolution is a psychological state, not a historical fact. It gave a very strict context to my childhood, and I think there are many things linking the psychology of the Chinese people today with the psychology of the Chinese people back then. I am very interested in the relationship between Chinese individuals and their society, and I chose to

re la famiglia per esprimere questa relazione. Gli occidentali sottolineano l'esistenza del Sé, il carattere individuale. In Cina, se ci si concentra sulla propria personalità ci si ritrova molto isolati. Da piccoli fummo educati con la consapevolezza di vivere in una grande famiglia, e bisogna sempre considerare la rete di relazioni che si stabiliscono con chi ci circonda. La nostra società è fatta di relazioni, ed è per questo che i miei dipinti s'ispirano a questi sentimenti di appartenenza.»¹

1. Da un'intervista con l'artista, realizzata da Francesca dal Lago.



use the family to express this relationship. I think that to express this feeling, the photos of the Cultural Revolution are quite peculiar. People in the West stress the self, the individual character. In China, if you concentrate on your individuality, you will end up being very isolated. Since we were very small, we were educated with the consciousness that we were living in a big family and you must always consider the network of relationships with people living around you. Our society is made of all these relationships, so that's why my paintings are inspired by this feeling of belonging.»¹

1. From an interview by Francesca dal Lago to the artist.



Feng Zhengjie

Chinese Portrait n° 72, 2005

Olio su tela / Oil on canvas
210 x 300 cm.

Prov.

2006. Est-Ouest Auctions Co., Tokyo, *Post War & Contemporary Art*, 17 novembre 2006, pubblicato in catalogo, p. 126.

2010. Collezione privata / Private collection



Feng Zhengjie al lavoro in studio, 2003 circa.

Feng Zhengjie at work in his studio, around 2003.

L'opera *Chinese Portrait n° 72* è caratteristica dello stile di Feng Zhengjie. La rappresentazione femminile esageratamente languida e seduttiva, fluttuante in un alone dai colori magnetici, appartiene ai canoni sviluppati dall'artista nel suo lavoro. Feng Zhengjie è, infatti, uno dei pittori più conosciuti della Cina per i suoi sgargianti, futuristici ritratti di donne. I ritratti di Feng Zhengjie sono spruzzati di colori al neon e raffigurano donne dai capelli rossi, labbra sensuali e gli occhi sbarrati.

L'artista ha iniziato la sua carriera con la prima serie di lavori *Anatomy* intorno al 1992, quando era ancora uno studente del Sichuan Fine Art Institute. La realtà della società cinese di oggi, i conflitti di mentalità fra tradizione e modernità, il veloce ritmo della crescita economica con il conseguente incremento dei bisogni materiali della massa sono i temi centrali dei vari corpi d'opera dell'artista.

«I miei lavori sono principalmente incentrati sulla cultura consumistica di massa e sugli effetti di una rapida trasformazione della società sulla mentalità e l'aspetto della gente. Quando ero a scuola, eravamo molto tradizionali, l'educazione era conservatrice, poiché era quella adottata dalla metodologia sovietica. Nel frattempo, però, stavano avvenendo enormi cambiamenti al di fuori della scuola. C'era la musi-



Chinese Portrait no. 72 is typical of Feng Zhengjie's style. The exaggeratedly seductive and languorous female figure, immersed in a halo of magnetic colours, is one of the standard themes in the artist's work. Feng Zhengjie is, in fact, one of China's best-known painters because of his gaudy, futuristic portraits of fashionable women. Feng's portraits are splashed with neon colours, featuring women with red hair, luscious lips and zany, wild-eyed expressions.

He started his career with the first series of work *Anatomy* around 1992 while he was still a student in Sichuan Fine Art Institute. The reality of today's Chinese society, the conflicts of traditional and modern mindsets, and the fast-paced economic growth with its associated material needs from the mass has been the central topic throughout the artist's various bodies of work. «My works are primarily focused on the massive consuming culture and the effects of a fast-changing society on its people's looks and minds. When I was in school we were very traditional, the education was conservative, being adopted from the Soviet methodology. In the meantime, however, there were massive changes outside the school. There was popular music from Hong Kong and Taiwan blasting on the street, everywhere was cov-



ca popolare da Hong Kong e Taiwan che esplodeva per strada, ovunque i manifesti delle superstar, questo genere di cose mi hanno sconcertato. Dentro di me cerca-vo di pensare alla profondità, ma la mia giovinezza era attratta dalla cultura popola-re. Combattevo ed ero perplesso perché non riuscivo a resistere. Volevo fruire di queste cose, ma sapevo che era poco profondo e di nessuna importanza, una per-dita di tempo.

La mia serie di ritratti contiene anche una notevole dose di perplessità; all'inizio ho voluto rappresentare le conseguenze, sulle persone, della crescita accelerata della società, poiché questi effetti e influenze provengono dalla capitalizzazione all'inter-no della Cina. La facciata del soggetto nei ritratti è molto internazionale, ma l'interiorità lo è altrettanto? Mi sento in dubbio al riguardo. Molte persone mi chiedono perché gli occhi del soggetto sembrano vuoti, distratti e incapaci di concentrarsi. Quando lavoravo ai ritratti, non pensavo nessuna di queste parole, ma tutte queste affermazioni sono racchiuse nei quadri e servono a mostrare come ci sentiamo: da un lato ci stiamo guardando intorno per scoprire e siamo tentati da diverse cose, dall'altro siamo annebbiati e intimiditi dalla vasta gamma di opzioni fra cui possiamo scegliere.»¹



ered with posters of superstars; this sort of thing baffled me. Deep down I was try-ing to think about profundity but my youth was attracted to popular culture, I was struggling and puzzled because I couldn't resist it. I wanted to enjoy it but I knew it was shallow and of no importance, a waste of time.

My portrait series also contains a significant amount of perplexity, at the beginning I wanted to express the consequences upon individuals of a fast-growing society. These effects and influences come from the capitalisation within China. The exter-ior of the subjects in the portraits is very international, but is the inside of the sub-jects also international? I feel dubious about it. A lot of people ask me why the eyes of the subject look as if they lack engagement, why they seem absent-minded and unable to concentrate. When I was creating the portraits I didn't think of any of these words but all these statements are included and inclined to show how we feel: on one hand we are looking around to discover and are tempted; on the other, we are vague and intimidated by the wide range of options that we can choose from.»¹

The women painted by Feng Zhengjie are pop idols, glamorous faces from a futur-istic pop world. All artists who have studied painting in China's art academies, as

Le donne dipinte da Feng Zhengjie sono idoli pop, volti glamour tratti da un mondo pop futurista. Tutti gli artisti che, come lui, hanno studiato pittura nelle accademie d'ar-te in Cina, hanno un'eccellente formazione realista ma Feng ha respinto il realismo sociale e l'arte occidentale accademica ed è stato influenzato, invece, dalle immagini dei tabelloni pubblicitari che ha visto crescendo nella Cina rurale. Sviluppandosi come artista durante gli anni turbolenti in cui l'economia stava cambiando e il paese si stava aprendo al mondo esterno, egli ha fatto uso della conoscenza della cultura pop e del suo immaginario e ha sviluppato un modo di dipingere che comprende una critica della crescita della cultura del consumo nella Cina moderna. I volti frontali delle donne di Feng Zhengjie sono ingranditi a proporzioni enormi. Esse sono idealizzate come gio-vani e belle, ma i loro visi lascivi hanno uno sguardo strano e lontano che introduce una bizzarra, enigmatica qualità nella loro presenza pittorica ed emana un desiderio mercificato. Ciò potrebbe suggerire l'espressione del divario che esiste tra la vita inte-riore dell'individuo e la superficie esterna che è rivolta al mondo. Gli occhi dei suoi ritratti evocano una condizione di vacuità, la bellezza delle donne è viziata da un'evi-dente separazione dalla realtà in un mondo artificiale.

1. Feng Zhengjie, *In Artists' Eyes*, "China Securities Journal", dicembre 2008.



he did, have an excellent training in realism but Feng rejected social realism and Western academic art and was influenced, instead, by the billboard images he saw when growing up in rural China. Developing as an artist during the turbulent years when China's economy was changing and the country was opening up to the out-side world, he made use of the access he had to Pop culture and the imagery asso-ciated with it and developed a manner of painting that includes a critique of the growth of consumer culture in modern China. The full frontal faces of Feng Zhengjie's women are scaled up to huge proportions. They are idealised as young and beautiful but their luscious faces contain a strange far-away look in their eyes that introduces a weird, enigmatic, quality to their pictorial presence and exudes commodified desire. This could suggest an expression of the divide that exists between the inner life of the individual and the outer face that is turned to the world. The eyes of his portraits evoke a condition of vacuity; the women's beauty is undermined by an apparent separation from reality in an artificial world.

1. Feng Zhengjie, *In Artists' Eyes*, "China Securities Journal", December 2008.



Biografie / Biographies

Miquel Barceló

1957. Nato a Felanitx, Maiorca, Spagna. Vive e lavora a Maiorca, Parigi e nel Mali.

1973. Diploma alla scuola di arti decorative di Palma di Maiorca. Primo viaggio a Parigi dove scopre l'Art Brut e l'Arte Informale, in particolare nelle opere di Jean Dubuffet, Antoni Tàpies, Jean Fautrier e Wols che costituiranno le sue prime fonti d'ispirazione.

1975. Scuola di belle arti Sant Jordi a Barcellona; s'interessa al lavoro di Mark Rothko e Lucio Fontana. Di ritorno a Maiorca partecipa a un collettivo concettuale chiamato *Taller Llunàtic* (che abbandonerà nel marzo 1978) in seno al quale partecipa ad azioni contro il governo morente di Franco ed è cofondatore della rivista *Neon de Suro*.

1977. Prima esposizione a Barcellona. Primi inserimenti di materie organiche nelle sue tele, che resterà per tutta la sua carriera una tecnica privilegiata.

1978. Secondo viaggio a Parigi dove s'interessa con più attenzione agli espressionisti astratti americani all'epoca dell'apertura del Musée National d'Art Moderne, e grazie al loro approccio scopre l'azione e il gesto pittorico.

1979. Visita l'esposizione commemorativa itinerante dei cinquant'anni del MOMA di New York a Madrid. Si ispirerà allora al lavoro di Pollock, negli ultimi anni, di Cy Twombly, di Ryman e de Kooning per realizzare grandi tele coperte di pittura abbondante secondo la tecnica del *dripping*.

1980. Fa visita a Joan Miró nel suo atelier e si stabilisce a Barcellona. Quest'epoca segna un cambiamento stilistico nel suo lavoro, che torna a una pittura figurativa progressivamente più classica, con ritratti e nature morte.

1982. Prima svolta nel lavoro dell'artista. Intraprende una carriera artistica internazionale esponendo nella nuova galleria Axe Art Actuel a Tolosa. Grazie a questa esposizione fa conoscenza con Yvon Lambert e Jean-Louis Froment. È invitato a documenta 7 di Kassel dove fa amicizia con Jean-Michel Basquiat. È riconosciuto come un valore certo nell'arte contemporanea che lo colloca nella nuova corrente dei «jeunes sauvages». Entra nelle collezioni di un importante museo a seguito dell'acquisizione di numerose delle sue opere da parte del Centre d'arts plastiques contemporains di Bordeaux.

1983. Espone per la prima volta da Yvon Lambert a Parigi, dove incontra Bruno Bischofberger che acquista la maggior parte delle opere esposte. Si stabilisce nella capitale francese che costituirà da allora un punto fermo nella sua vita e nella sua carriera. Il Musée National d'Art Moderne di Parigi acquisisce *Le Jugement de Salomon*. Tramite Basquiat incontra Andy Warhol che realizza il suo ritratto.

1984. Incontra Cécile Franken, una giovane olandese che

diventerà in seguito la sua compagna e la madre dei suoi figli. A Parigi utilizza come atelier la chiesa di Notre-Dame du Liban, su suggerimento di Robert Calle, per dipingere una serie di opere sul Louvre. Bruno Bischofberger, dopo una mostra a Zurigo, diventa il suo mercante esclusivo.

1995. Importante serie di mostre personali organizzate da Jean-Louis Froment, prima a Parigi, poi a Madrid, a Monaco e infine all'Istituto d'arte contemporanea di Boston nell'aprile 1986. S'impone come capofila degli artisti spagnoli contemporanei.

1986. Ritorna a Maiorca a Cap Farrutx nei pressi di Artà. Lavora alla cupola del Teatro del vecchio mercato dei fiori di Barcellona e crea le sue prime "tele turbine". A New York, dove si stabilisce per qualche tempo al Greenwich Village, realizza la sua prima esposizione personale da Leo Castelli. Inaugura allora il suo periodo di "dipinti del deserto" e il suo lavoro sulla trasparenza. Il Museo Reina Sofia acquista *Big Spanish Dinner* del 1985. Riceve il premio nazionale per le Arti Plastiche di Spagna.

1988. Primo viaggio in Africa, attraverso il Sahara. Decide di proseguire quello che sarà un viaggio iniziatico rimanendo sei mesi nel Mali nei paesi dogon, nel Burkina Faso e in Sénégal. Si stabilisce a Sangha sulla rupe di Bandiagara. Realizza schizzi e acquerelli utilizzando tecniche miste e pigmenti locali. Al suo ritorno a Parigi si stabilisce in un nuovo atelier in rue David-d'Angers. Transizione tra il periodo dei suoi dipinti minimalisti e il suo periodo africano.

1989. Nuovo viaggio in Africa, questa volta in Costa d'Avorio e in Mali. Al suo ritorno, prima collaborazione con il mondo dello spettacolo nella creazione delle scene e dei costumi per l'opera *Tréteaux de maitre Pierre* di Manuel de Falla, messa in scena da Jean-Louis Martinoty all'Opéra Comique in febbraio. Ritorna in Africa, questa volta nel Niger.

1990. A fine anno intraprende un nuovo viaggio in Africa. Questo viaggio inizia ad Abidjan, in Costa d'Avorio, dove Barceló ha fatto trasportare in barca un fuoristrada da Marsiglia. Raggiunge via terra Ouagadougou nel Burkina Faso, quindi Ségou nel Mali percorrendo gli sterrati, in pieno periodo di confusione politica.

1991. Da gennaio a marzo costruisce una piroga-atelier per risalire il fiume Niger verso nord-est. Malgrado le inquietanti notizie politiche, decide di realizzare il suo progetto e parte con tre abitanti del Mali di etnia bozo, nomadi e pescatori fluviali. Risale il Niger e il Bani per 1.400 km in due settimane, riempiendo di acquerelli e di gouache vari quaderni di viaggio. Arriva a Timbuctù in piena rivolta tuareg, quindi discende il fiume verso Ségou dove soggiornerà diversi mesi per realizzare

dipinti di piccolo formato a partire dai suoi schizzi. Nello stesso periodo in Europa Robert Calle organizza una prima retrospettiva dell'artista al Carré d'Art di Nîmes.

1991-92. Pubblicazione dei diari di viaggio in Mali su *El País*.

1992. In primavera sposa Cécile Franken a Maiorca, che dà alla luce la loro prima figlia. Dal 1992 vive per periodi a Parigi, a Maiorca e in Mali presso Sangha dove costruisce una casa atelier nei dintorni del villaggio di Gogoli.

1993. Barceló inizia la sua serie di ritratti di conoscenti e amici, oltre che degli abitanti dogon del suo villaggio in Mali. Visita le grotte di Altamira presso Santander. Ispirazione parietale nella sua opera.

1995. Retrospettiva a Londra alla Whitechapel Gallery, e quindi all'istituto valenziano d'arte moderna (IVAM). Rappresenta la Spagna alla Biennale di Venezia. Questo periodo corrisponde alla scoperta, in Africa, della ceramica. Prima esposizione alla Leo Castelli Gallery a New York.

1996. Due esposizioni a Parigi - al Musée National d'Art Moderne e alla Galerie Nationale du Jeu de Paume - riunite sotto il titolo "Impressions d'Afrique". Viaggio in Egitto. Lavoro sulla ceramica a Maiorca.

1998. Retrospettiva delle sue opere (dipinti, disegni, sculture, ceramiche) al Museo d'Arte Contemporanea di Barcellona. A Palermo in occasione del Festival 1900, espone nella chiesa di Santa Eulalia. Realizzazione di acquerelli su carta da giornale, disegni "a fresco" su muro e messa in opera di ceramiche.

1999. Retrospettiva delle sue opere su carta al Museo Reina Sofia di Madrid. Numerose sculture. Sculture tradizionali e vasi monumentali in ceramica.

2000. Esposizione di più di un centinaio delle sue ceramiche al Musée des Arts Décoratifs di Parigi.

2001. Soggiorno a La Graciosa nelle isole Canarie. Ritorno alla pittura nel marzo 2001. Realizza una delle sue sculture più famose: *Mobili*, un enorme cranio di scimmia su una ruota in bronzo. Lo stato gli commissiona la decorazione di una cappella della Cattedrale di Palma di Maiorca. Il lavoro lo impegna per cinque anni. Disegni per illustrare *La Divina Commedia* di Dante.

2003. Esposizione de *La Divina Commedia* alle Baleari. Riceve nell'ottobre 2003 il premio Principe delle Asturie per le Arti.

2004. Al museo del Louvre, parallelamente all'esposizione "Dante et Virgile aux enfers d'Eugène Delacroix", esposizione di disegni de *La Divina Commedia*.

2006. Due progetti insoliti: insegna agli studenti del Conservatorio di Arti e Mestieri Balle Fasseké Kouyaté di Bamako e partecipa alla messa in scena, insieme a Josef Nadj,

Miquel Barceló

1957. Born in Felanitx, Majorca, Spain. Lives and works in Majorca, Paris and Mali.

1973. Diploma from School of Decorative Arts in Palma, Majorca. First trip to Paris, where he discovered Art Brut and Art Informel, particularly the works of Jean Dubuffet, Antoni Tàpies, Jean Fautrier and Wols, which provided him with his first sources of inspiration.

1975. Sant Jordi School of Fine Arts in Barcelona. He became interested in the work of Mark Rothko and Lucio Fontana. Returning to Majorca, he took part in a conceptual group called Taller Lluenàtic (which he would leave in March 1978), as part of which he participated in actions protesting against General Franco's expiring regime. He co-founded the review *Neon de Suro*.

1977. First exhibition in Barcelona. First use of organic materials on his canvases, which would remain a favourite technique throughout his career.

1978. Second trip to Paris where he became interested in American abstract expressionists at the opening of the Musée National d'Art Moderne. Their approach teaches him action painting and the pictorial geste.

1979. Visit to the travelling commemorative exhibition of 50 years of the MOMA in Madrid. He found inspiration in the late works of Pollock, Cy Twombly, Ryman and de Kooning to drip abundant quantities of paint onto large-format canvases.

1980. He visited Joan Miró in his studio and moved to Barcelona. This period marked a stylistic change in his work, which returned to figurative painting, then progressively became more classical, including portraits and still-lives.

1982. First turning point in his career. His international art career began when he exhibited in the new Galerie Axe Art Actuel in Toulouse. There he met Yvon Lambert and Jean-Louis Froment. He was invited to documenta 7 in Kassel, where he made friends with Jean-Michel Basquiat. He was recognised as an emerging talent in the new trend of "young savages". Several of his works were purchased by the Centre d'Arts Plastiques Contemporains de Bordeaux.

1983. He exhibited for the first time at Yvon Lambert's in Paris, where he met Bruno Bischofberger, who bought most of the works on display. He moved to Paris to live, which became a firm centre in his life and career. The Musée National d'Art Moderne de Paris bought *The Judgement of Solomon*. Through Basquiat, he met Andy Warhol, who made his portrait.

1984. He met Cécile Franken, a young Dutch girl who would later become his wife and the mother of his children. At the suggestion of Robert Calle, he opened a studio in the Church



of Notre-Dame du Liban in Paris to paint a series of works on the Louvre. Following an exhibition in Zurich, Bruno Bischofberger became his sole agent.

1985. An important series of solo exhibitions was organised by Jean-Louis Froment, first in Paris, then Madrid, Munich and the Contemporary Art Institute in Boston (USA) in April 1986. He was recognised as the leading Spanish contemporary artist.

1986. Return to Majorca, to Cap Farrutx near Artà. He worked on the cupola of the Theatre of the Old Flower Market in Barcelona and created his first "vortex paintings". He moved into Greenwich Village in New York for a time and had his first solo exhibition at the Leo Castelli's Gallery. This marked the start of his period of "desert paintings" and his work on transparency. The Museo Reina Sofía purchased *Big Spanish Dinner* (1985). He was awarded the Spanish National Prize for the Plastic Arts.

1988. His first trip to Africa, across the Sahara. He decided to prolong his trip, which became an initiatory voyage. He remained six months longer in Mali (in Dogon territory), Burkina Faso and Senegal. He installed himself on Bandiagara cliff at

Sangha. He produced sketches and watercolours using mixed techniques and local pigments. On his return to Paris he opened a new studio in rue David-d'Angers. This was a transition period between his minimalist paintings and his African period.

1989. New trip to Africa, this time to the Ivory Coast and Mali. On his return he worked for the first time with the world of the theatre, creating the sets and costumes for the opera *Tréteaux de maître Pierre* by Manuel de Falla, produced by Jean-Louis Martinoty at the Opéra Comique in February. Return to Africa, this time to Niger.

1990. At the end of the year he travelled to Africa once more, visiting Abidjan in the Ivory Coast to which he had sent an off-road vehicle by boat from Marseille. He returned by passing through Ouagadougou in Burkina Faso and Ségou in Mali, which were in political chaos, using tracks rather than roads.

1991. Between January and March, construction of a floating studio in a pirogue to travel up the River Niger towards the north-east. In spite of disturbing military news, he decided to go ahead with the project and set off with three Malians from the Bozo people; the Bozos are a nomadic tribe of river fishermen. He travelled 1400 km up the Niger and Bani rivers, filling a large number of sketchbooks with watercolours and gouaches. When he arrived in Timbuctoo, a Tuareg revolt was taking place. He descended the river again towards Ségou where he stayed for several months producing small-format paintings from his sketches. At the same time, Robert Calle organised a first retrospective of the artist's work at the Carré d'Art in Nîmes.

1991-92. Publication by *El País* of his sketchbooks of the trips to Mali.

1992. In spring he married Cécile Franken in Majorca. Birth of their first daughter. From this year on, he alternated living between Paris, Majorca, and Mali. He set up a studio-house near to Sangha, on the heights of the village of Gogoli.

1993. Barceló began a series of portraits of his family and friends, as well as the Dogon inhabitants of his village in Mali. He visited the Altamira caves near Santander in Spain, which provided his work with the inspiration of wall art.

1995. Retrospective at the Whitechapel Gallery in London and then at IVAM modern art institute in Valencia. He represented Spain at the Venice Biennale. This was the period in which he discovered ceramic production in Africa. Exhibition at the Leo Castelli Gallery in New York.

1996. Two exhibitions in Paris: the Musée National d'Art Moderne and at the Galerie Nationale du Jeu de Paume, both of which went under the title of "Impressions d'Afrique". Trip to Egypt. Ceramic production in Majorca.

Sam Francis

dello spettacolo-performance *Paso Doble* presentato a luglio nella corte d'onore del Palazzo dei Papi al Festival di Avignone.

2007. Inaugurazione della cappella della Cattedrale di Palma di Maiorca in presenza del re Juan Carlos di Spagna. Il re e lo stato gli commissionano la decorazione di una sala delle conferenze del Palazzo delle Nazioni a Ginevra, con la sua cupola di 1500 m², che la Spagna vuole offrire in dono alle Nazioni Unite.

2008. Inaugurazione di questa sala delle conferenze in presenza del re di Spagna e di Ban Ki-moon.

2009. Rappresenta il suo paese in occasione di una retrospettiva dei suoi lavori degli anni 2000 al padiglione spagnolo della Biennale di Venezia.

2010. La città di Avignone gli dedica un'importante esposizione "Terra Mare" in tre siti: Palazzo dei Papi, Collection Lambert, e Musée du Petit Palais.

1923. Nato a San Mateo, California.

1994. Morto a Santa Monica, California.

Sam Francis studia originariamente psicologia e medicina. In seguito studia pittura con Mark Rothko e Clyfford Still prima di recarsi a Parigi, dove rimane dal 1948 fino al 1950, frequentando l'Accademia Léger. Nel 1952 tiene la sua prima mostra personale a Parigi e incontra esponenti dell'informale francese. Accettato come membro della giovane avanguardia europea, esibisce il suo lavoro in diverse esposizioni a Parigi, Londra e Berna. La partecipazione a "Twelve Americans", una mostra a New York allestita dal Museum of Modern Art nel 1956, lo rende noto anche in America. Durante questo periodo, la sua produzione passa da composizioni con la superficie pittorica coperta di valori monocromi, a isole di colori brillanti su tele bianche. Il suo trattamento grafico della pennellata e il carattere lirico del suo colore fluido collegano Francis con l'arte dell'Estremo Oriente, che egli studia intensamente. Nel 1957 compie viaggi in tutto il mondo, visitando India, Thailandia e Giappone. Il suo lavoro è esposto a Tokyo e Osaka. Dopo lo spostamento irrequieto tra Parigi, la sua città natale e altre grandi città, Francis ritorna in California nel 1962, stabilendosi dapprima a Santa Barbara e prendendo poi uno studio a Venice, Santa Monica, nel 1963. Nel corso degli anni sessanta, Francis sviluppa il proprio stile distintivo di *dripping* spontaneo e gestuale. Lavora muovendo oli, acrilici e acquerelli sulla tela con movimenti circolari e creando effetti di spruzzatura. Nei suoi *grid pictures* degli anni settanta, la superficie pittorica è coperta con strutture rettangolari. Francis non è solo un illustre esponente dell'Action Painting; egli esplora anche mezzi di comunicazione come la litografia, l'acquaforte e il monotypo. Il suo interesse per la stampa d'arte lo conduce alla produzione di interessanti lavori sperimentali nei primi anni ottanta. Il segno distintivo di questi anni sono composizioni espressive divise in più parti, alcune delle quali con colature di vernice. Nella sua fase finale, Francis esegue committenze per dipinti murali di grandi dimensioni.

1946-1958. Sam Francis dipinge e studia a San Francisco, California, dopo che un incidente aereo e una salute cagionevole lo costringono per anni in ospedale. Si diploma nel 1949 e nel 1950 riceve il Bachelor's degree dalla University of California, Berkeley. Tra il 1950 e il 1958, vive e lavora principalmente a Parigi, viaggiando in Messico, Giappone, Europa e USA.

1952. Prima mostra personale alla Galerie Nina Dausset, Parigi.

1955. Mostra personale alla Galerie Rive Droite, Parigi.

1956. Partecipa alla mostra "Twelve Americans" al Museum of Modern Art, New York. Mostre personali: Galerie Rive Droite, Parigi; Zoe Dusanne Gallery, Seattle; Martha Jackson Gallery, New York; Galerie Ad Libitum, Anversa. Il *Time Magazine* descrive Francis come "il miglior pittore americano nella Parigi di oggi".

1957. Viaggia in Giappone e dipinge un murale per la Sogetsu School, Tokyo.

Esposizione personale alla Zoe Dusanne Gallery, Seattle e Gimpel Fils, Ltd., Londra.

1959. Affitta uno studio a New York City, e intraprende la realizzazione di un murale per la Chase Manhattan Bank. Pasadena, California. Sposa Teruko Yokoi; nascita della loro figlia, Kayo. Mostra personale al Pasadena Art Museum, trasferita poi al San Francisco Museum of Art, San Francisco; Seattle Art Museum, Seattle.

1960-1966. Vive e lavora a Berna durante un altro periodo di ricoveri. Divorzia da Teruko Yokoi. Mostre personali: Kunsthalle, Berna; Moderna Museet, Stoccolma, Svezia; Minami Gallery, Tokyo, Giappone; Kornfeld and Klipstein, Berna; Galerie Benador, Zurigo; Esther Bear Gallery, Santa Barbara, California.

Esposizione collettiva a documenta 3, Kassel, Germania (in mostra i pannelli murali di Basilea). Nel 1962, uscito dall'ospedale, torna in California, soggiornando dapprima a Santa Barbara e poi a Santa Monica. Acquista una proprietà e vi progetta un nuovo studio al 345 West Channel Road, Santa Monica, che diventa la sua dimora permanente. Mantiene lo studio a Parigi, finché esso non viene raso al suolo nel 1983. Nel 1966 crea la performance "sky painting" sulla baia di Tokyo. Sposa Mako Idemitsu; nascita del loro figlio, Osamu.

1967. Mostra personale alla Pierre Matisse Gallery, New York; Museum of Fine Arts, Houston, Texas, poi trasferita al University Art Museum, Berkeley, California. Crea un'altra performance: "snow painting", a Naibara, Giappone.

1968. Riceve la laurea ad honorem dalla University of California, Berkeley. Mostre personali: Centre National d'Art Contemporain, Parigi; Kunsthalle, Basilea; Minami Gallery, Tokyo.

1969-1972. Nascita del terzo figlio di Francis, Shingo (1969). Crea tele murali per la National Gallery of Art, Berlino, Germania. Mostre personali: Andre Emmerich Gallery, New York; Nicholas Wilder Gallery, Los Angeles; Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles; Martha Jackson Gallery, New York; Felix Landau Gallery, Los Angeles. Fonda The Litho Shop,

Sam Francis

1998. Retrospective of his works (paintings, drawings, sculptures, ceramics) at the Contemporary Art Museum of Barcelona. As part of the Festival 1900 in Palermo (Italy), he moved into the Church of Santa Eulalia, where he produced watercolours on bleached newspaper, drawings “al fresco” on the walls of the church, and set out a large number of pots he had made in Majorca during previous months.

1999. Retrospective of his works on paper at the Museo Reina Sofía in Madrid. Many traditional sculptural works and monumental ceramic vases.

2000. Exhibition at the Musée des Arts Décoratifs in Paris of more than one hundred ceramic works.

2001. He stayed at La Graciosa in the Canary Islands. He returned to painting in March 2001. He made one of his best known sculptures – *Mobili* –, an enormous bronze monkey skull on wheels. The Spanish state commissioned him to decorate a chapel in Palma Cathedral in Majorca: the work lasted five years. Drawings to illustrate Dante’s *Divine Comedy*.

2003. Exhibition of the *Divine Comedy* in the Balearics. In October he was awarded the Premio Príncipe de Asturias for the Arts.

2004. The Louvre staged an exhibition of his drawings for the *Divine Comedy* in parallel to the exhibition “Dante et Virgile aux enfers d’Eugène Delacroix”.

2006. Two unusual projects: he gave courses to the students at the Conservatoire des Arts et Métiers Balle Fasseké Kouyaté in Bamako (Mali) and he took part in and staged the show-performance *Paso Doble* with Josef Nadj. This was held in July in the main courtyard at the Palais des Papes at the Festival d’Avignon.

2007. Inauguration of the chapel in Palma Cathedral in the presence of King Juan Carlos of Spain. The Spanish king and State commissioned him to decorate a meeting room in the United Nations Building in Geneva, and its cupola measuring 1500 square metres. This was a present Spain wished to offer the United Nations.

2008. Inauguration of the meeting room in the presence of the king of Spain and Ban Ki-moon.

2009. He represented his country at a retrospective of his works since the year 2000 at the Spanish pavilion at the Venice Biennale.

2010. The city of Avignon dedicated a large exhibition to him called “Terra Mare”, spread over three sites (Palais des Papes, Collection Lambert, and the Musée du Petit Palais).

1923. Born in San Mateo, California.

1994. Died in Santa Monica, California.

Sam Francis originally studied psychology and medicine. Turning to art, he studied painting under Mark Rothko and Clyfford Still before going to Paris, where he stayed from 1948 until 1950, attending the Académie Léger. In 1952 he had his first solo exhibition in Paris and met exponents of French Informel. Accepted as a member of the young European avant-garde, he showed his work at exhibitions in Paris, London and Berne. Participation in “Twelve Americans”, an exhibition mounted in New York by the Museum of Modern Art in 1956, made Francis well-known in America too. During this period his style changed from compositions with the picture surface covered in monochrome values to brightly coloured islands of colour on white canvases. His calligraphic handling of brushwork and the lyrical character of his fluid colour now linked Francis with Far Eastern art, which he studied intensively. In 1957 he travelled around the world, visiting India, Thailand and Japan. His work was shown at exhibitions in Tokyo and Osaka. After moving restlessly between Paris, his home, and other great cities, Francis returned to California in 1962, settling at first in Santa Barbara and then establishing a studio in Venice, Santa Monica, in 1963. During the 1960s Francis developed his own distinctive style of Spontaneous and Gestural Dripping. He guided oils, acrylic and watercolours across his canvases with circling and spraying movements. In his 1970s grid picture the picture surface is covered with rectangular structures. Francis was not only a distinguished exponent of Action Painting, he also explored media such as lithography, etching and monotype. His preoccupation with printmaking led to the production of attractive experimental work in the early 1980s. Forcefully expressive compositions in several parts, some of them with running paint, are the hallmark of these years. In his final phase, Francis executed commissions for large-scale murals.

1946-1958. Sam Francis painted and studied in San Francisco area after a plane crash and illness hospitalised him for years. He received a B.A. degree in 1949 and M.A. degree in 1950 from the University of California in Berkeley. Between 1950 and 1958 he lived and worked primarily in Paris, with travels to Mexico, Japan, Europe, and USA.

1952. First solo exhibition at Galerie Nina Dausset, Paris.

1955. Solo exhibition at Galerie Rive Droite, Paris.

1956. Included in “Twelve Americans” exhibition at the MOMA,



New York. Solo exhibitions: Galerie Rive Droite, Paris; Zoe Dusanne Gallery, Seattle (WA); Martha Jackson Gallery, New York; Galerie Ad Libitum, Antwerp. *Time Magazine* described Francis as “the hottest American painter in Paris these days”.

1957. He travelled to Japan and painted a mural for the Sogetsu School in Tokyo. Solo exhibitions at Zoe Dusanne Gallery, Seattle and Gimpel Fils, Ltd., London.

1959. He rented additional studio in New York City and began work on a Chase Manhattan Bank mural. He married Teruko Yokoi; birth of their daughter, Kayo. Solo exhibitions at Pasadena Art Museum, travelling to San Francisco Museum of Art and Seattle Art Museum.

1960-1966. Lived and worked in Berne (Switzerland) during another period of hospitalisation. He divorced Teruko Yokoi. Solo exhibitions at: Kunsthalle, Berne, Moderna Museet, Stockholm; Minami Gallery, Tokyo; Kornfeld and Klipstein, Berne; Galerie Benador, Zurich; Esther Bear Gallery, Santa Barbara (CA). Group exhibition at documenta 3, Kassel (Basel Mural panels are shown). In 1962, after release from hospital, he moved back to California, first staying in Santa Barbara and then Santa Monica. He purchased property and designed a new studio at 345 West Channel Road, Santa Monica, which became his permanent home base. He maintained a studio in Paris until it was razed in 1983. In 1966 he created a “sky painting” performance over Tokyo Bay in Japan. He married Mako Idemitsu; birth of their son, Osamu.

1967. Solo exhibitions at Pierre Matisse Gallery, New York;

Inc. per stampare e distribuire le proprie tirature limitate.

1972-1973. Mostra personale alla Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York, trasferita poi presso: Corcoran Gallery, Washington, D.C.; Whitney Museum of American Art, New York; Dallas Museum of Fine Arts, Texas; Oakland Museum of Art, Oakland (CA). Mostra personale allo Stanford University Museum of Art.

1973-1974. Vive e lavora soprattutto negli studi di Tokyo. Mostre personali presso lo Idemitsu Art Museum, Tokyo; Minami Gallery, Tokyo.

1975-1977. Mostre personali: Nicholas Wilder Gallery, Los Angeles; Galerie Jean Fournier, Parigi; Andre Emmerich Gallery, New York; Richard Gray Gallery, Chicago; Kornfeld and Klipstein, Berna; Smith Andersen Gallery, Palo Alto (CA). Inizia una serie di collaborazioni sui monotipi con Garner Tullis.

1977-1978. Mostre personali: Louisiana Museum of Art, Humlebaek, Danimarca; Centre Pompidou, Parigi; Liljevalchs Konsthall, Stoccolma, Svezia e Israel Museum, Gerusalemme.

1978. Mostre personali: Nicholas Wilder Gallery, Los Angeles; Otis Art Institute, Los Angeles.

1979. Mostra personale all'Institute of Contemporary Art, Boston; trasferita poi presso: Taiwan, Hong Kong, Filippine, Corea, Giappone a cura dell'U.S. International Communication Agency; mostre personali alla Galerie Jean Fournier, Parigi; Andre Emmerich Gallery, New York; Brooke Alexander, New York.

1980. Mostre personali: Abbazia di Senanque, Gordes, Francia; Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles; Riko Mizuno Gallery, Los Angeles; James Corcoran Gallery, Los Angeles; Smith Andersen Gallery, Palo Alto (CA). Divorzia da Teruko Idemitsu. È eletto al Consiglio degli amministratori fiduciari del Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

1981. Mostre personali: Andre Emmerich Gallery, New York; Ace Gallery, Los Angeles; Ruth Schaffner Gallery, Santa Barbara (CA).

Allestisce uno studio temporaneo a San Leandro, CA, per dipingere un murale per il San Francisco Museum of Art, San Francisco, CA.

1982. Mostre personali: Andre Emmerich Gallery, New York; Nantenshi Gallery, Tokyo; Richard Gray Gallery, Chicago, IL.

1983. Realizzazione del murale per l'aeroporto di San Francisco. Mostre personali: Andre Emmerich Gallery, New York; Galerie Kornfeld, Berna; Smith Andersen Gallery, Palo Alto, California; Fondation Maeght, St. Paul, Francia; Studio Marconi, Milano; Colorado State University, Fort Collins, Colorado; Galerie Jean Fournier, Parigi; John Berggruen Gallery, San Francisco, CA;

Nantenshi Gallery, Tokyo. È nominato "Commandeur de l'Ordre des Arts et des Lettres" dallo stato francese.

1984. Fonda la Lapis Press. Mostre personali: Andre Emmerich Gallery, New York; Cantor/Lemberg Gallery, Birmingham, Michigan; Robert Elkon Gallery, New York; Knoedler Gallery, Londra,.

1985. Mostre personali: Galerie Kornfeld, Berna; Galerie Jean Fournier, Parigi; Nantenshi Gallery, Tokyo; Richard Gray Gallery, Chicago, IL. Realizzazione del murale per il San Francisco Museum of Art. Sposa Margaret Smith in Giappone.

1986. Mostre personali: Andre Emmerich Gallery, New York; Galerie Jean Fournier, Parigi; Nantenshi Gallery, Tokyo. Gli viene commissionato un dipinto murale per il soffitto dell'Opera National, Theatre Royal de la Monnaie, Bruxelles. Nascita del suo quarto figlio, Augustus. Acquista uno studio a Palo Alto, continua a tenere lo studio di Santa Monica.

1987. Mostre personali: Knoedler Gallery, Londra; Andre Emmerich Gallery, New York; Pamela Auchincloss Gallery, Santa Barbara (CA); Heland Thorden Wetterling Galleries, Stoccolma; Manny Silverman Gallery, Los Angeles; Galerie Pudelko, Bonn.

1988. Mostre personali: Andre Emmerich Gallery, New York; Galerie Jean Fournier, Parigi; Nantenshi Gallery, Tokyo; Smith Andersen Gallery, Palo Alto (CA); Greenberg Gallery, St. Louis, Missouri; Galerie de Seoul, Corea del sud; Toyama Museum, Toyama, Giappone; trasferita poi a: The Museum of Modern Art, Seibu Takanawa, Karuizawa; The Museum of Modern Art, Shiga; Ohara Museum of Art; Murashiki, Setagaya Art Museum, Tokyo.

1989. Mostre personali: Andre Emmerich Gallery, New York; Galerie Jean Fournier, Parigi; Bernard Jacobson Gallery, Londra; Linda Farris Gallery, Seattle; Knoedler Gallery, Londra. Lavora a Manchester, Inghilterra.

1990. Mostre personali: Associated American Artists, New York; Gallery Delaive, Amsterdam; Heland Wetterling Gallery, Stoccolma; Ogawa Art Foundation, Tokyo; Talbot Rice Gallery, Edimburgo. Acquista una proprietà e affitta uno studio nella California settentrionale a Pt. Reyes Station. Continua a mantenere diversi studi a Santa Monica e Venice (CA).

1991. Mostre personali: Galerie Kornfeld, Berna; Galerie Jean Fournier, Parigi; James Corcoran Gallery, Los Angeles; Gagosian Gallery, New York; Centre Regional d'Art Contemporain Midi-Pyrenees, Toulouse-Labege, Francia.

1992. Mostre personali: Galerie Daniel Papierski, Parigi; Museum van der Togt, Amsterdam; Kukje Gallery, Seoul. Pubblicazione di *The Prints of Sam Francis: A Catalogue*

Raisonné di Connie Lembark, edito da Hudson Hills Press.

1993. Mostre personali: Kunst-und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn; Galerie Pudelko, Bonn; Bobbie Greenfield Gallery, Venice, CA; Michel Cohen Gallery, New York; Ochi Gallery, Ketchum, Idaho; Manny Silverman Gallery, Los Angeles; Galerie Iris Wazzau, Davos, Svizzera; The Museum of Contemporary Art, Los Angeles. Gli viene commissionato un importante dipinto per il Parlamento Tedesco, Bonn, Germania. Dona dieci dipinti al MOCA - Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

1994. Mostre personali: Long Fine Art, New York; Galerie Delaive, Amsterdam; Bobbie Greenfield Gallery, Venice, CA; Galerie Jean Fournier, Parigi; Galerie Proarta, Zurigo; Andre Emmerich Gallery, New York; Nantenshi Gallery, Tokyo; Richard Gray Gallery, Chicago, Illinois; University Art Museum, University of California, Berkeley (CA); Galerie Kornfeld, Berna. Daco Verlag Gunter Blase, Stoccarda. Pubblica una grande monografia sui monotipi. Riceve il "Distinguished Alumnus Award" dalla University of California, Berkeley (CA). Muore a Santa Monica (CA).

In seguito alla morte dell'artista, viene fondata la Samuel L. Francis Foundation, Inc. (conosciuta anche come "Samuel L. Francis Art Museum, Inc." o "Sam Francis Foundation"). La Fondazione non si occupa solo dei diritti legali, ma ha la missione di "esplorare, documentare, proteggere e perpetuare il lascito creativo di [Francis]". Ogni anno numerose esposizioni di Sam Francis vengono realizzate in tutto il mondo (circa un centinaio tra il 1994 ed il 2010) e il suo lavoro continua a riscuotere successo.

2004-2005. Grande retrospettiva al Museum Jan van der Togt, Amstelveen, Olanda (organizzata in collaborazione con la Gallery Delaive, Amsterdam).

Nel 2005 gli archivi documentari della Fondazione dell'artista sono acquistati dal John Paul Getty Art Museum Research Institute, Los Angeles.

Museum of Fine Arts, Houston. The exhibition travelled to the University Art Museum, Berkeley (CA). He created another performance work: "snow painting" in Naibara (Japan).

1968. He received an honorary Ph.D. from University of California, Berkeley. Solo exhibitions at: Centre National d' Art Contemporain, Paris; Kunsthalle, Basel; Minami Gallery, Tokyo.

1969-1972. Birth of Francis' third child, Shingo. He created mural-sized canvas for National Gallery of Art, Berlin. Solo exhibitions at Andre Emmerich Gallery, New York; Nicholas Wilder Gallery, Los Angeles; Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles; Martha Jackson Gallery, New York; Felix Landau Gallery, Los Angeles. Established The Litho Shop, Inc. to print and publish his own limited edition prints.

1972-1973. Solo exhibitions at Albright-Knox Art Gallery, Buffalo (NY). It travelled to: Corcoran Gallery, Washington, D.C.; Whitney Museum of American Art, New York; Dallas Museum of Fine Arts, Texas; Oakland Museum of Art, Oakland (CA). Solo exhibition at Stanford University Museum of Art.

1973-1974. Lived and worked primarily in Tokyo studios. Solo exhibitions at Idemitsu Art Museum, Tokyo; Minami Gallery, Tokyo.

1975-1977. Solo exhibitions at Nicholas Wilder Gallery, Los Angeles; Galerie Jean Fournier, Paris; Andre Emmerich Gallery, New York; Richard Gray Gallery, Chicago; Kornfeld and Klipstein, Berne; Smith Andersen Gallery, Palo Alto (CA). Began a series of collaborations on monotypes with Garner Tullis.

1977-1978. Solo exhibitions at Louisiana Museum of Art, Humlebaek (Denmark) with portions of exhibition; travels to Centre Pompidou, Paris; Liljevalchs Konsthall, Stockholm; Israel Museum, Jerusalem.

1978. Solo exhibitions at Nicholas Wilder Gallery, Los Angeles; Otis Art Institute, Los Angeles.

1979. Solo exhibitions at Institute of Contemporary Art, Boston (MA); travels to: Taiwan, Hong Kong, Philippines, Korea, Japan under the U.S. International Communication Agency; solo exhibition Galerie Jean Fournier, Paris; Andre Emmerich Gallery, New York; Brooke Alexander, New York.

1980. Solo exhibitions at Abbaye de Senanque, Gordes (France); Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles; Riko Mizuno Gallery, Los Angeles; James Corcoran Gallery, Los Angeles; Smith Andersen Gallery, Palo Alto (CA). He divorced Teruko Idemitsu. He was elected to Board of Trustees at Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

1981. Solo exhibitions at Andre Emmerich Gallery, New York; Ace Gallery, Los Angeles; Ruth Schaffner Gallery, Santa Barbara (CA). He set up a temporary painting studio in San Leandro (CA)

to paint a mural for the San Francisco Museum of Art.

1982. Solo exhibitions at Andre Emmerich Gallery, New York; Nantenshi Gallery, Tokyo; Richard Gray Gallery, Chicago.

1983. Completion of mural for San Francisco Airport. Solo exhibitions at Andre Emmerich Gallery, New York; Galerie Kornfeld, Berne; Smith Andersen Gallery, Palo Alto (CA); Fondation Maeght, St. Paul (France); Studio Marconi, Milan; Colorado State University, Fort Collins (CO); Galerie Jean Fournier, Paris; John Berggruen Gallery, San Francisco; Nantenshi Gallery, Tokyo. He was awarded the prestigious Commandeur de l'Ordre des Arts et des Lettres from France.

1984. He formed Lapis Press to publish books. Solo exhibitions at Andre Emmerich Gallery, New York; Cantor/Lemberg Gallery, Birmingham (MI); Robert Elkon Gallery, New York; Knoedler Gallery, London.

1985. Solo exhibitions at Galerie Kornfeld, Berne; Galerie Jean Fournier, Paris; Nantenshi Gallery, Tokyo; Richard Gray Gallery, Chicago. Completion of mural for the San Francisco Museum of Art. He married Margaret Smith in Japan.

1986. Solo exhibitions at Andre Emmerich Gallery, New York; Galerie Jean Fournier, Paris; Nantenshi Gallery, Tokyo. He received a commission to paint a ceiling mural for the Opera National, Theatre Royal de la Monnaie in Brussels. Birth of Francis' fourth child, Augustus. He purchased studio space in Palo Alto while maintaining working studios in Santa Monica.

1987. Solo exhibitions at Knoedler Gallery, London; Andre Emmerich Gallery, New York; Pamela Auchincloss Gallery, Santa Barbara; Heland Thorden Wetterling Galleries, Stockholm; Manny Silverman Gallery, Los Angeles; Galerie Pudelko, Bonn.

1988. Solo exhibitions at Andre Emmerich Gallery, New York; Galerie Jean Fournier, Paris; Nantenshi Gallery, Tokyo; Smith Andersen Gallery, Palo Alto (CA); Greenberg Gallery, St. Louis (MO); Galerie de Seoul, South Korea; Toyama Museum, Toyama (Japan); travels to: The Museum of Modern Art, Seibu Takanawa, Karuizawa; The Museum of Modern Art, Shiga; Ohara Museum of Art; Murashiki, Setagaya Art Museum, Tokyo.

1989. Solo exhibitions at Andre Emmerich Gallery, New York; Galerie Jean Fournier, Paris; Bernard Jacobson Gallery, London; Linda Farris Gallery, Seattle (WA); Knoedler Gallery, London. He worked in Manchester, England.

1990. Solo exhibitions at Associated American Artists, New York; Galerie Delaive, Amsterdam; Heland Wetterling Gallery, Stockholm; Ogawa Art Foundation, Tokyo; Talbot Rice Gallery, Edinburgh. He purchased properties and rented a studio in northern California at Pt. Reyes Station. Still maintained several working studios in Santa Monica and Venice (CA).

1991. Solo exhibitions at Galerie Kornfeld, Berne; Galerie Jean Fournier, Paris; James Corcoran Gallery, Los Angeles; Gagosian Gallery, New York; Centre Regional d'Art Contemporain Midi-Pyrenees, Toulouse-Labege, France.

1992. Solo exhibitions at Galerie Daniel Papierski, Paris; Museum van der Togt, Amsterdam; Kukje Gallery, Seoul. Publication of The Prints of Sam Francis: A Catalogue Raisonné by Connie Lembark, published by Hudson Hills Press.

1993. Solo exhibitions at Kunst-und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn; Galerie Pudelko, Bonn; Bobbie Greenfield Gallery, Venice (CA); Michel Cohen Gallery, New York; Ochi Gallery, Ketchum (ID); Manny Silverman Gallery, Los Angeles; Galerie Iris Wazzau, Davos (Switzerland); The Museum of Contemporary Art, Los Angeles. A major painting was commissioned for the German Parliament building in Berlin. Donation of ten paintings to The Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

1994. Solo exhibitions at Long Fine Art, New York; Galerie Delaive, Amsterdam; Bobbie Greenfield Gallery, Venice (CA); Galerie Jean Fournier, Paris; Galerie Proarta, Zurich; Andre Emmerich Gallery, New York; Nantenshi Gallery, Tokyo; Richard Gray Gallery, Chicago; University Art Museum, University of California, Berkeley; Galerie Kornfeld, Berne. Daco Verlag Gunter Blase, Stuttgart, Germany published a major monograph on his monotypes. He received the "Distinguished Alumnus Award" from University of California, Berkeley. He died in Santa Monica, California.

In the wake of the artist's death, the Samuel L. Francis Foundation, Inc. (also known as the "Samuel L. Francis Art Museum, Inc." or the "Sam Francis Foundation") was founded. The foundation not only serves as his official estate but also has a mission "to research, document, protect and perpetuate the creative legacy of [Francis]". Each year, many exhibitions of Sam Francis' works are proposed around the world (around a hundred between 1994 and 2010) and his work continues to be received successfully.

2004-2005. Major retrospective exhibition at Museum Jan van der Togt, Amstelveen (Netherlands) organized with Gallery Delaive, Amsterdam.

In 2005, the documentary archives of the artist's estate were acquired by the John Paul Getty Art Museum Research Institute, Los Angeles.

Subodh Gupta

1964. Nato a Khagaul, Bihar, India, Vive e lavora a Nuova Delhi dal 1990.

1983-88. Ha studiato pittura al College of Arts & Crafts, Patna, India.

«Quando Gupta utilizza gli oggetti quotidiani (utensili) lo fa con piena intenzionalità e consapevolezza del fatto che questi oggetti stanno intraprendendo un processo di transizione dalla vita quotidiana alla Bellezza oggettivata. Non è quindi una rappresentazione dell'idea duchampiana dell'*objet trouvé*, ma piuttosto una sua negazione. Non si tratta di mettere in discussione l'idea di cosa sia l'arte, e non è una critica dell'arte o del mondo dell'arte. È un atto intenzionale in cui Gupta trasforma la funzione-significato-intenzione originale dell'oggetto per richiamare l'attenzione sulle nozioni di bellezza idealizzata specialmente all'interno delle norme culturali della società indiana. Allo spettatore viene presentata un'idea di Bellezza, evidente in ciò che è diventato opera d'arte e sarà ora contemplato come tale.» Meenakshi Thirukode (esperto di arte contemporanea sud asiatica)

Mostre personali

1986. "Recent Paintings", Gandhi Sangharalya, Patna, India.

1989. "Recent Paintings", Shridhani Art Gallery, Nuova Delhi.

1990. "Jamshedpur, Tata Steel", Chitrakoot Art Gallery, Belidh Club, Calcutta.

1993. "Recent Paintings", Gallery Espace, Nuova Delhi.

1995. Academy of Fine Arts and Literature, Nuova Delhi.

1996. "Grey Zones", Jehangir Art Gallery, Mumbai.

1997. Bose Pacia Modern, New York; "The Way Home", Gallery Chemould, Mumbai; Gasworks Gallery, Londra (con I. Jayachandran).

1999. "Recent Works", Gallery Foundation for Indian Arts, Amsterdam.

2000. "Recent Works", Nature Morte presso Lokayata, Nuova Delhi.

2003. "Saat Samunder Paar", Nature Morte, Nuova Delhi; "This Side is the Other Side", Art & Public - Cabinet PH, Ginevra.

2004. "I Go Home Every Single Day", The Showroom Gallery, Londra.

2005. In situ / Fabienne Leclerc, Jootha, Parigi; "I Go Home Every Single Day", Jack Shainman Gallery, New York; "Jootha", Saatchi Gallery, Mumbai.

2006. "Hungry Gods", Nature Morte, Nuova Delhi; "Artes

Mundi Prize", Cardiff National Museum, Galles.

2007. "Idol Thief", In situ / Fabienne Leclerc, Parigi; "Start.Stop", Bodhi Art, Mumbai; "Silk Route", The Baltic, Gateshead, Gran Bretagna.

2008. "Still Steal Steel", Jack Shainman Gallery, New York; "There is always Cinema", Galleria Continua, San Gimignano, Italia; "Line of Control", Arario Gallery, Pechino.

2009. "Common Man", Hauser & Wirth, Londra.

2010. Hauser & Wirth, Zurigo; *kōr am* Kunsthalle Wien project space Karlsplatz; "Subodh Gupta, es-tu, Duchamp?", Vienna; Arario Gallery, Cheonan, Corea; Arario Gallery, Seoul; "Subodh Gupta. Faith Matters", Pinchuk Art Centre, Kiev; "Take Off Your Shoes and Wash Your Hands", Tramway, Glasgow; Nature Morte, Nuova Delhi; Bolshoi Ballet, Mosca.

2011. Sara Hildén Art Museum, Tampere, Finlandia.

Mostre collettive

1983. "Group of AB Exhibition", Patna, Bihar, India; "All India Drawing and Craft Exhibition", Patna, India.

1986. "All India Youth Festival", Madras, India.

1987. "State Level Art Exhibition of Bihar", India; "Young Painters of Bihar", Patna, India.

1987-88. "Students grant scholarship", Govt. of Bihar, Patna, India.

1989. "Contemporary Artists of Bihar", Rabindra Bhawan, Nuova Delhi; "All India Festival", Dhanbad, India.

1990-91. "All India Painting Exhibition", Vadehra Art Gallery, Rabindra Bhawan, Nuova Delhi; Research Grant Scholarship, Lalit Kala Academi, Nuova Delhi.

1991. "Husain Ki Sarai", Vadehra Art Gallery, Nuova Delhi; "Research Grant Scholars Exhibition", Lalit Kala Academi, Nuova Delhi, Lucknow, Madras, India; "Imprints of our Time", Jehangir Art Gallery, Mumbai.

1993. "Contemporary Indian Artists", Gallery Escape, Dubai.

1994. Residenza del Governo Francese, Parigi, visiting professor all'Ecole des Beaux-arts; "Young Generation from Bihar", Faculty of Fine Arts, M.S. University, Baroda, India; "Young Contemporary Artists", Birla Academy, Calcutta; "Drawings '94", Gallery Escape of AIFACS Gallery, Nuova Delhi.

1995. "Nessuno tocchi Caino (Hands off Cain)", Biennale di Venezia.

1996. "Indo-Austrian Artists Workshop", Sanskriti Kendra, Nuova Delhi; "Indo-Cuban Exhibition of Contemporary Art", Lalit Kala Academi, Nuova Delhi.

1997. "UNESCO-ASHBERG Bursaries for Artists hosted by INIVA",

Gasworks Studios, Londra; "Khoj International Artists Exhibition", British Council, Nuova Delhi; "Points of Contact", Shirley Fiterman Gallery, New York.

1998. "Emerging Artist Award", Bose Pacia Modern, New York; "New Millenium, New Media", Jehangir Art Gallery, Mumbai; "Kendal Wallah - Through Indian Eyes", Brewery Arts Centre, Kendal, Regno Unito.

1999. "The First Fukuoka Asian Art Triennale", Fukuoka Asian Art Museum, Giappone; "Of Based on, or Obtained", Nature Morte, Nuova Delhi; "Impact", Jim Beard Gallery at cca, Nuova Delhi; "Indian Artists", Nature Morte, Sydney; "Edge of Century", Art India, Nuova Delhi.

2000. "Vilas", Birla Academy, Mumbai; "I Love Video Art", Théâtre de Strasbourg e Forum itinerant, Francia; "Print et.com", Max Muller Bhawan, Nuova Delhi; "Invisible Boundary: Metamorphosed Asian Art" (esposizione itinerante), Asian Section of the Kwangju Biennale 2000, Corea; "Invisible Boundary: Metamorphosed Asian Art" (esposizione itinerante), Niigata City Prefectural Civil Centre Gallery, Niigata, Giappone; "Invisible Boundary: Metamorphosed Asian Art" (esposizione itinerante), Utsunomiya Museum of Art, Giappone; CRAC - Centre Rhénan d'Art Contemporain, Alsazia, Francia; "Negotiations", Sète, Francia.

2001. "Post Residency Show", National Gallery of Modern Art, Mumbai; "Bollywood Has Arrived", Passenger Terminal, Amsterdam; "Post Production (Sampling, Programming & Displaying)", Galleria Continua, San Gimignano, Italia; "Context as Content - Museum as Metaphor" (esposizione itinerante), Museum of Fine Art, Chandigarh, India e Nature Morte, Nuova Delhi.

2002. "Under Construction", Japan Foundation and Tokyo Opera City Art Gallery, Tokyo; "Private Mythologies of the Personal and the Political", Apeejay Media Gallery, Faridabad, India; "Creative Space", Sakshi Gallery at Habitat Centre, Nuova Delhi; Multi Media Art Asia Pacific, Pechino; "Busan Biennale", Busan Metropolitan Art Museum, Corea; "Self: Contemporary Indian Video Art", IMA - Institute of Modern Art, Brisbane; "Indian Art: Home-Street-Shrine-Bazaar-Museum", Manchester City Art Gallery, Regno Unito; "Cinema Stills", Apparao Galleries at India Habitat Centre, Nuova Delhi; "Kapital & Karma", Kunsthalle Wien, Vienna; "Sorry for the Inconvenience", Project 304, Bangkok; "Inaugural Show", Palais de Tokyo, Parigi; "Sidewinder" (esposizione itinerante), CIMA Gallery, Calcutta - India Habitat Centre, Nuova Delhi - Coomarswamy Hall, The Prince of Wales Museum of Western India, Mumbai; "Photosphere", Nature Morte, Nuova Delhi.

Subodh Gupta

1964. Born in Khagaul, Bihar, India. Lives and works in New Delhi since 1990.

1983-88. Studied B.F.A. in painting at the College of Arts & Crafts, Patna, India.

«When Gupta uses everyday objects it is with the full intention and knowledge of the fact that these objects are undergoing a transition from the everyday to that of objectified Beauty. Therefore, it is not a representation of the Duchampian idea of the *objet trouvé*, but rather a negation of it. It is not meant to challenge the idea of what constitutes art, and it is not a critique of art or the art world. It is an intentional act in which Gupta transforms the objects' original function/meaning/intent so that he can call attention to the notions of idealized Beauty, especially within the cultural norms of Indian society. The viewer is presented with an idea of Beauty, evident in what has now become an object of art, and will now be contemplated as such.» Meenakshi Thirukode (South Asian contemporary art expert)

Solo Exhibitions

1986. "Recent Paintings", Gandhi Sangharalya, Patna.

1989. "Recent Paintings", Shridhani Art Gallery, New Delhi.

1990. "Jamshedpur Tata Steel", Chitrakoot Art Gallery, Belidh Club, Kolkata.

1993. "Recent Paintings", Gallery Espace, New Delhi.

1995. "Grey Zones", Academy of Fine Arts and Literature, New Delhi.

1996. "Grey Zones", Jehangir Art Gallery, Mumbai.

1997. "The Way Home", Bose Pacia Modern, New York;

Gallery Chemould, Mumbai; Gasworks Gallery, London (with Immanuel Jayachandran).

1999. "Recent Works", Gallery Foundation for Indian Arts, Amsterdam.

2000. "Recent Works", Nature Morte at Lokayata, New Delhi.

2003. "Saat Samunder Paar", Nature Morte, New Delhi; "This Side is the Other Side", Art & Public - Cabinet PH, Geneva.

2004. "I Go Home Every Single Day", The Showroom Gallery, London.

2005. "Jootha", In situ / Fabienne Leclerc, Paris; "I Go Home Every Single Day", Jack Shainman Gallery, New York; "Jootha", Saatchi Gallery, Mumbai.

2006. "Hungry Gods", Nature Morte, New Delhi; "Artes Mundi Prize", Cardiff National Museum, Wales.

2007. "Idol Thief", In situ / Fabienne Leclerc, Paris;



"Start.Stop", Bodhi Art, Mumbai; "Silk Route", The Baltic, Gateshead (UK).

2008. "Still Steal Steel", Jack Shainman Gallery, New York; "There is Always Cinema", Galleria Continua, San Gimignano (Italy); "Line of Control", Arario Gallery, Beijing.

2009. "Common Man", Hauser & Wirth, London.

2010. "Subodh Gupta, es-tu Duchamp?", Hauser & Wirth, Zurich; kör am Kunsthalle Wien project space Karlsplatz; Vienna; Arario Gallery, Cheonan (Korea); Arario Gallery, Seoul; "Subodh Gupta. Faith Matters", Pinchuk Art Centre, Kiev; "Take off Your Shoes and Wash Your Hands", Tramway, Glasgow; Nature Morte, New Delhi; Bolshoi Ballet, Moscow.

2011. Sara Hildén Art Museum, Tampere (Finland).

Group Exhibitions

1983. "Group of AB Exhibition", Patna, Bihar; "All India Drawing and Craft Exhibition", Patna.

1986. "All India Youth Festival", Madras.

1987. "Young Painters of Bihar", State Level Art Exhibition of Bihar; Patna.

1987-88. "Students grant scholarship", Govt. of Bihar, Patna.

1989. "Contemporary Artists of Bihar", Rabindra Bhawan, New Delhi; "All India Festival", Dhanbad.

1990-91. "All India Painting Exhibition", Vadehra Art Gallery, Rabindra Bhawan, New Delhi; "Research Grant Scholarship", Lalit Kala Academi, New Delhi.

1991. "Husain Ki Sarai", Vadehra Art Gallery, New Delhi; "Research Grant Scholars Exhibition", Lalit Kala Academi, New Delhi, Lucknow, Madras; "Imprints of our Time", Jehangir Art Gallery, Mumbai.

1993. "Contemporary Indian Artists", Gallery Escape, Dubai.

1994. "French Government residency in Paris", Visiting

Professor at L'École des Beaux-arts, France; "Young Generation from Bihar", Faculty of Fine Arts, M.S. University, Baroda; "Young Contemporary Artists", Birla Academy, Kolkata; "Drawings '94", Escape of AIFACS Gallery, New Delhi.

1995. "Nessuno tocchi Caino (Hands off Cain)", La Biennale di Venezia, Venice.

1996. "Indo-Austrian Artists Workshop", Sanskriti Kendra, New Delhi; "Indo-Cuban Exhibition of Contemporary Art", Lalit Kala Academi, New Delhi.

1997. "UNESCO-ASHBERG Bursaries for Artists hosted by INIVA", Gasworks Studios, London; "Khoj International Artists Exhibition", British Council, New Delhi; "Points of Contact", Shirley Fiterman Gallery, New York.

1998. "Emerging Artist Award", Bose Pacia Modern, New York; "New Millenium, New Media", Jehangir Art Gallery, Mumbai; "Kendal Wallah - Through Indian Eyes", Brewery Arts Centre, Kendal (UK).

1999. "The First Fukuoka Asian Art Triennale", Fukuoka Asian Art Museum, Japan; "Of based on, or obtained", Nature Morte, New Delhi; "Impact", Jim Beard Gallery at CCA, New Delhi; "Indian Artists", Nature Morte, Sydney; "Edge of Century", Art India, New Delhi.

2000. "Vilas", Birla Academy, Mumbai; "I love Video Art", Théâtre de Strasbourg et le Forum itinerant, France; "Print et.com", Max Muller Bhawan, New Delhi; "Invisible Boundary: Metamorphosed Asian Art" (travelling exhibition), Asian Section of the Kwangju Biennale 2000, Kwangju, Korea; "Invisible Boundary: Metamorphosed Asian Art" (travelling exhibition), Niigata City Prefectural Civil Centre Gallery, Niigata, Japan; Utsunomiya Museum of Art, Japan; CRAC - Centre Rhénan d'Art Contemporain, Alsace, France; "Negotiations", Sète (France).

2001. "Post Residency Show", National Gallery of Modern Art, Mumbai; "Bollywood has Arrived", Passenger Terminal, Amsterdam; "Post Production (Sampling, Programming & Displaying)", Galleria Continua, San Gimignano (Italy); "Context as Content - Museum as Metaphor" (travelling exhibition), Museum of Fine Art, Chandigarh; Nature Morte, New Delhi.

2002. "Under Construction", Japan Foundation and Tokyo Opera City Art Gallery, Tokyo; "Private Mythologies of the Personal and the Political", Apeejay Media Gallery, Faridabad, India; "Creative Space", Sakshi Gallery at Habitat Centre, New Delhi; "Multi Media Art Asia Pacific", Beijing; Busan Metropolitan Art Museum, Busan Biennale, Korea; "Self: Contemporary Indian Video Art", IMA - Institute of Modern Art, Brisbane; "Indian Art: Home-Street-Shrine-Bazaar-Museum", Manchester City Art Gallery, Manchester (UK); "Cinema Stills",

2003. Biennale Havana 8, Cuba; "Crossing Generations: *diVERGE*", Gallery Chemould, Mumbai; "Body. City. Citing Contemporary Culture in India", House of World Cultures, Berlino; "An Apparent Calm Which Is in Fact a Perfectly Balanced Tension", Grantpirrie Gallery, Sydney; "HEAT", Bose Pacia Modern, New York; "The Tree from the Seed, Contemporary Art from India", Henie Onstad Kunstsenter, Høvikodden, Norway; "Bad Taste", Apparao Galleries at the Apeejay New Media Centre, Nuova Delhi.

2004. "Indian Video Art: History in Motion", Fukuoka Asian Art Museum, Giappone; "Two-Man Show", Centre A, Vancouver International Centre for Contemporary Art, Vancouver; "Another Passage to India", Saisons Indiennes à Genève, Ginevra; "Vanitas Vanitatum", Sakshi Gallery, Mumbai; "Drawings", The Eagle Gallery, Londra; "The SNEEZE, a Featured Film by 80 artists x 80 seconds 106 minutes", Gazon Rouge Gallery, Atene; "Postkort fra Cuba", Henie Onstad Kunstsenter, Høvikodden, Norvegia; "Edge Of Desire: Recent Art in India" (esposizione itinerante), The Art Gallery of Western Australia, Perth, Australia.

2005. "Balance and Power: Performance and Surveillance in Video Art", Krannert Art Museum, Champaign, IL; "Always a Little Further", Biennale di Venezia; "Universal Experience: Art, Life and the Tourist's Eye" (esposizione itinerante), Museum of Contemporary Art, Chicago - Hayward Gallery, Londra; "Weightless Space", The Herzliya Museum of Contemporary Art, Israel; "Dialectics of Hope", The Moscow Biennale of Contemporary Art, Mosca; "Mom and Pop", Walsh Gallery, Chicago; "Indian Summer", École Nationale Supérieure des Beaux Arts, Parigi; "Edge of Desire: Recent Art in India" (esposizione itinerante), Queens Museum of Modern Art, New York - The Asia Society, New York - Museo Tamayo, Città del Messico.

2006. "Altered, Sticked & Gathered", P.S.1 MOMA, New York; Biennale di Taipei 2006, Taipei; "Venice - Istanbul", Istanbul Modern, Istanbul; "Contemporary India", Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, Bruxelles; "Balance and Power", Rose Art Museum, Waltham, MA; "Transitional Objects: Contemporary Still Life", Neuberger Museum of Art, New York; "Edge Of Desire: Recent Art in India" (esposizione itinerante), Montalvo Arts Center, Saratoga, CA - Berkeley Arts Museum, Berkeley (CA); "Nuit Blanche", Eglise Saint Bernard e vetrina della Galerie In situ, Parigi; "Bombaysers de Lille", Lille 3000, Francia; "Hungry Go", Arario Gallery, Pechino; "Bronze", Gallery Espace, Nuova Delhi; "Made by Indians. Art on the Beach 5", Galerie Enrico Navarra, Plage de Pampelonne,

Commune de Ramatuelle, Francia; "If it Didn't Exist You'd Have to Invent it", The Showroom Gallery, Londra; "L'Inde dans tous les Sens", Louis Vuitton Showroom, Parigi; "Edge Of Desire: Recent Art in India" (esposizione itinerante), MARCO - Museo de Arte Contemporaneo, Monterrey, Messico.

2007. "Urban Manners - 15 Contemporary Artists from India", Hangar Bicocca, Milano; "Hungry God", Art Gallery of Ontario, Toronto; "India: Public Places / Private Spaces", The Newark Museum, Newark (NJ); "New Delhi - New Wave", Primo Marella Gallery, Milano; "La Gastronomie dans l'Art: De la Peinture Flamande à Andy Warhol", Artcurial, Parigi; "Dans ces Eaux là, Patrimoine et Création Contemporaine au Château d'Avignon", Domaine du Château d'Avignon, Conseil général des Bouches-du-Rhône, Francia; "New Narratives: Contemporary Art from India" (esposizione itinerante), The Chicago Department of Cultural Affairs, Chicago; "The Rusholme Project", Shisha, Manchester International Festival, Regno Unito; "Objects: Making / Unmaking", Vadehra Art Gallery, Nuova Delhi; "L'Emprise du lieu - L'experience Pommery 4", Reims, Francia; "Private / Corporate IV", Sammlung Daimler Chrysler - Lekha and Anupam Poddar Collections, Berlino; "Sequence 1. Painting & Sculpture from the François Pinault's Collection", Palazzo Grassi, Venezia; "Transitional Objects: Contemporary Still Life", Neuberger Museum of Art, Purchase College, State University of New York, Purchase, NY; "Edge of Desire: Recent Art in India" (esposizione itinerante), National Gallery of Modern Art, Mumbai.

2008. "Lustwarande 08 - Wanderland. 3rd Edition Lustwarande", Park de Oude Warande & Museum De Pont, Tilburg, Olanda; "God & Goods - Spirituality and Mass Confusion", Villa Manin, Passariano di Codroipo, UD; "Re-imagining Asia. A Thousand Years of Separation" (esposizione itinerante), Haus der Kulturen der Welt, Berlino; "Passage to India", Frank Cohen Collection at Initial Access, Wolverhampton, Regno Unito; "CHANEL Mobile Art" (esposizione itinerante), Hong Kong - Tokyo - New York; "New Delhi - New Wave", Primo Marella Gallery, Milano; "Frontlines: Notations from the Contemporary Indian Urban", Bodhi Art, Berlino; "Stadthimmel", Klaus Littman's project, Basilea; "Indian Focus. Artistes Indiens Contemporains dans la Collection de Claude Berri", Espace Claude Berri, Parigi; "Chalo! India: A new Era of Indian Art" (esposizione itinerante), Mori Art Museum, Tokyo; "Expanding Horizons" (esposizione itinerante), Bodhi Art, Mumbai; "Distant Nearness" (esposizione itinerante), The Nerman Museum of

Contemporary Art at Johnson County Community College, Kansas City, KS; Serpentine Gallery, Londra; "Aurum. Gold in der zeitgenössischen Kunst", Centre PasquArt, Bienne, Svizzera; Martian Museum of Terrestrial Art, Barbican Art Gallery, Londra; "Everywhere is War (and Rumours of War)", Bodhi Art, Mumbai; Art Focus Jerusalem 5, Israele; "Sphères 2008", Galleria Continua / Le Moulin, Chantal Crousel, Hauser & Wirth, Galerie Krininger, Kamel Mennour, Boissy-le-Châtel, Francia; "Where in the World", Devi Art Foundation, Nuova Delhi; "Heavy Metal. On the Inexplicable Lightness of a Material", Kunsthalle zu Kiel, Germany; "Public. Art. Ecology", 48° C, Nuova Delhi; "Second Lives: Remixing the Ordinary", Museum of Arts and Design, New York; "India Moderna", Institut Valencia d'Art Modern, Valencia; "New Narratives: Contemporary Art from India" (esposizione itinerante), Zimmerli Art Museum, Rutgers University, New Brunswick, NJ; "New Narratives: Contemporary Art from India" (esposizione itinerante), Salina Art Center, Salina (KS).

2009. "Viewpoints and viewing points", National Taiwan Museum of Fine Arts, 2009 Asian Art Biennial Taichung, Taiwan; "The 6th Asia Pacific Triennial of Contemporary Art", Queensland Art Gallery, Brisbane; "Altermodern: Tate Triennial 2009", Tate Britain, Londra; "Un Certain Etat du Monde? Works from the Pinault Collection", The Garage Centre for Contemporary Culture in Moscow, Mosca; "Indian Narrative in the 21st Century: Between Memory and History", Casa Asia, Madrid; "Passage to India Part II", Initial Access, Wolverhampton; "Who's Afraid of the Artists? A Selection of Works from the Pinault Collection", Palais des Arts de Dinard, Francia; "Re-imagining Asia. A Thousand Years of Separation" (esposizione itinerante), The New Art Gallery Walsall, Regno Unito; "The 4th Fukuoka Asian Art Triennial", Fukuoka Asian Art Museum, Giappone; "CHANEL Mobile Art" (esposizione itinerante), Londra - Mosca; "Chalo! India: A new Era of Indian Art" (esposizione itinerante), Essl Museum, Klosterneuburg, Austria - National Museum of Contemporary Art, Seoul; "Indian Highway" (esposizione itinerante), Astrup Fearnley Museum, Oslo;

2010. "Contemporary Magic: A Tarot Deck Project", The National Arts Club, New York; "Indian Highway", Reykjavik Art Museum, Reykjavik; "Hareng Saur: Ensor and Contemporary Art", S.M.A.K - Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Ghent, Belgio; "Lille3000: 'The Silk Road'. Saatchi Gallery London in Lille", Tri Postal, Lille; "REM(A)INDERS", Galleria Continua, Pechino; "Urban Manners 2", SESC Pompeia, San Paolo; "Da Sopra", Castello Svevo di Bari, Bari; "C'est la Vie. Vanities from

Apparao Galleries at India Habitat Centre, New Delhi; "Kapital & Karma", Kunsthalle Wien, Vienna; "Sorry for the Inconvenience", Project 304, Bangkok; "Inaugural Show", Palais de Tokyo, Paris; "Sidewinder" (travelling exhibition), CIMA - Centre of International Modern Art, Kolkata; India Habitat Centre, New Delhi; Coomarswamy Hall, The Prince of Wales Museum of Western India, Mumbai; "Photosphere", Nature Morte, New Delhi.

2003. "Crossing Generations: DIVERGE", Biennale Havana 8, Cuba; Gallery Chemould, Mumbai; "Body. City. Citing Contemporary Culture in India", House of World Cultures, Berlin; "An Apparent Calm which is in Fact a Perfectly Balanced Tension", Grantpirrie Gallery, Sydney; "HEAT", Bose Pacia Modern, New York; "The Tree from the Seed. Contemporary Art from India", Henie Onstad Kunstsenter, Høvikodden (Norway); "Bad Taste", Apparao Galleries at the Apeejay New Media Centre, New Delhi.

2004. "Indian Video Art: History in Motion", Fukuoka Asian Art Museum, Japan; "Two-Man Show", Centre A, Vancouver International Centre for Contemporary Art, Canada; "Another Passage to India", Saisons Indiennes à Genève, Switzerland; "Vanitas Vanitatum", Sakshi Gallery, Mumbai; "Drawings", The Eagle Gallery, London; "The SNEEZE, a Featured Film by 80 artists x 80 seconds 106 minutes", Gazon Rouge Gallery, Athens; "Postkort fra Cuba", Henie Onstad Kunstsenter, Høvikodden (Norway); "Edge of Desire: Recent Art in India (travelling exhibition)", The Art Gallery of Western Australia, Perth (Australia).

2005. "Balance and Power: Performance and Surveillance in Video Art", Krannert Art Museum, Champaign (IL); "Always a little Further", La Biennale di Venezia, Venice; "Universal Experience: Art, Life and the Tourist's Eye" (travelling exhibition), Museum of Contemporary Art, Chicago; Hayward Gallery, London; "Weightless Space", The Herzliya Museum of Contemporary Art, Israel; "Dialectics of Hope", The Moscow Biennale of Contemporary Art; "Mom and Pop", Walsh Gallery, Chicago; "Indian Summer", École Nationale Supérieure des Beaux Arts, Paris; "Edge of Desire: Recent Art in India" (travelling exhibition), Queens Museum of Modern Art, Queens (NY); The Asia Society, New York; Museo Tamayo, Mexico City.

2006. "Altered, Stitched & Gathered", P.S.1 MOMA, New York; Taipei Biennial 2006, China; "Venice - Istanbul", Istanbul Modern, Istanbul; "Contemporary India", Palais des Beaux-Arts de Bruxelles; "Balance and Power", Rose Art Museum, Waltham (MA); "Transitional Objects: Contemporary Still Life", Neuberger Museum of Art, New York;

"Edge of Desire: Recent Art in India" (travelling exhibition), Montalvo Arts Center, Saratoga (CA) and Berkeley Arts Museum, Berkeley (CA) and MARCO - Museo de Arte Contemporaneo, Monterrey, Mexico; "Nuit Blanche", Eglise Saint Bernard et vitrine de la Galerie In situ, Paris; "Bombaysers de Lille", Lille 3000, Lille; "Hungry Go", Arario Gallery, Beijing; "Bronze", Gallery Espace, New Delhi; "Made by Indians. Art on the Beach 5", Galerie Enrico Navarra, Plage de Pampelonne, Ramatuelle, France; "If it Didn't Exist You'd Have to Invent it", The Showroom Gallery, London; "L'Inde dans tous les Sens", Louis Vuitton Showroom, Paris.

2007. "Urban Manners - 15 Contemporary Artists from India", Hangar Bicocca, Milan; Hungry God, Art Gallery of Ontario, Toronto; "India: Public Places / Private Spaces", The Newark Museum, Newark (NJ); "New Delhi - New Wave", Primo Marella Gallery, Milan; "La Gastronomie dans l'Art: De la Peinture Flamande à Andy Warhol", Artcurial, Paris; "Dans ces Eaux là, Patrimoine et Création Contemporaine au Château d'Avignon", Domaine du Château d'Avignon, Conseil général des Bouches-du-Rhône, France; "New Narratives: Contemporary Art from India" travelling exhibition, The Chicago Department of Cultural Affairs, Chicago; "The Rusholme Project", Shisha, Manchester International Festival, England; "Objects: Making / Unmaking", Vadehra Art Gallery, New Delhi; "L'Emprise du lieu - L'expérience Pommery 4", Reims; "Private / Corporate IV", Sammlung Daimler Chrysler - Lekha and Anupam Poddar Collections, Berlin; "Sequence 1. Painting & Sculpture from the François Pinault's Collection", Palazzo Grassi, Venice; "Transitional Objects: Contemporary Still Life", Neuberger Museum of Art. Purchase College, State University of New York, Purchase (NY); "Edge of Desire: Recent Art in India" (travelling exhibition), National Gallery of Modern Art, Mumbai.

2008. "Lustwarande 08 - Wanderland. 3rd Edition Lustwarande", Park de Oude Warande & Museum De Pont, Tilburg (Netherlands); "God & Goods - Spirituality and Mass Confusion", Villa Manin, Passariano, Udine; "Re-imagining Asia. A Thousand Years of Separation" (travelling exhibition), Haus der Kulturen der Welt, Berlin; "Passage to India", Frank Cohen Collection at Initial Access, Wolverhampton (UK); "CHANEL Mobile Art" (travelling exhibition), Hong Kong; Tokyo; New York; "New Delhi - New Wave", Primo Marella Gallery, Milan; "Frontlines: Notations from the Contemporary Indian Urban", Bodhi Art, Berlin; "Stadthimmel", Klaus Littman's project, Basel; "Indian Focus. Artistes Indiens Contemporains dans la Collection de Claude Berri", Espace Claude Berri, Paris;

"Chalo! India: A new Era of Indian Art" (travelling exhibition), Mori Art Museum, Tokyo; "Expanding Horizons", Bodhi Art, Mumbai (travels to eight venues throughout India); "Distant Nearness", The Nerman Museum of Contemporary Art at Johnson County Community College, Kansas City (KS); "Indian Highway" (travelling exhibition), Serpentine Gallery, London; "Aurum. Gold in der zeitgenössischen Kunst", Centre PasquArt, Biel (Switzerland); "Martian Museum of Terrestrial Art", Barbican Art Gallery, London; "Everywhere is War (and Rumours of War)", Bodhi Art, Mumbai; "Sphères 2008", Galleria Continua, Chantal Crousel, Hauser & Wirth, Galerie Krinzinger, Kamel Mennour, Art Focus Jerusalem 5, Israel; Galleria Continua / Le Moulin, Boissy-le-Châtel (France); "Where in the World", Devi Art Foundation, New Delhi; "Heavy Metal. On the Inexplicable Lightness of a Material", Kunsthalle zu Kiel, Germany; "Art. Ecology", 48°C Public, New Delhi; "Second Lives: Remixing the Ordinary", Museum of Arts and Design, New York; "India Moderna", Institut Valencia d'Art Modern, Valencia; "New Narratives: Contemporary Art from India" (travelling exhibition), Zimmerli Art Museum, Rutgers University, New Brunswick (NJ); "New Narratives: Contemporary Art from India" (travelling exhibition), Salina Art Center, Salina (KS).

2009. "Viewpoints and Viewing Points", National Taiwan Museum of Fine Arts, 2009 Asian Art Biennial Taichung, Taiwan; "The 6th Asia Pacific Triennial of Contemporary Art", Queensland Art Gallery, Brisbane; "Altermodern: Tate Triennial 2009", Tate Britain, London; "Un Certain Etat du Monde? Works from the Pinault Collection", The Garage Centre for Contemporary Culture in Moscow, Moscow; "Indian Narrative in the 21st Century: Between Memory and History", Casa Asia, Madrid; "Passage to India Part II", Initial Access, Wolverhampton (UK); "Who's Afraid of the Artists? A Selection of Works from the Pinault Collection", Palais des Arts de Dinard, France; "Re-imagining Asia. A Thousand Years of Separation" (travelling exhibition), The New Art Gallery Walsall, England; "The 4th Fukuoka Asian Art Triennial", Fukuoka Asian Art Museum, Japan; "CHANEL Mobile Art" (travelling exhibition), London; Moscow; "Chalo! India: A New Era of Indian Art" (travelling exhibition), Essl Museum, Klosterneuburg (Austria) and National Museum of Contemporary Art, Seoul; "Indian Highway" (travelling exhibition), Astrup Fearnley Museum, Oslo.

2010. "Contemporary Magic: A Tarot Deck Project", The National Arts Club, New York; "Indian Highway", Reykjavik Art Museum, Reykjavik; "Hareng Saur: Ensor and Contemporary

Georges Mathieu

Caravaggio to Damien Hirst", Fondation Dina Vierny - Musée Maillol, Parigi; "CHANEL Mobile Art", Parigi (esposizione itinerante); "Indian Highway", Herning Kunstmuseum, Herning, Danimarca (esposizione itinerante); "The Empire Strikes Back: Indian Art Today", The Saatchi Gallery, Londra; "Contemplating the Void", Guggenheim Museum, New York.

2011. "Maximum INDIA", The John F. Kennedy Center for the Performing Arts, Washington, D.C.

1921. Nato a Boulogne sur Mer, Francia. Vive a Parigi.

1940. Dopo aver ultimato gli studi letterari, di diritto e filosofia all'università di Lille, ottiene un diploma in Inglese.

1942. Primi dipinti a olio.

1943-1945. Insegna inglese al liceo di Douai nel 1943 e in seguito insegna francese all'università americana di Biarritz nel 1945.

1944. Realizza le sue prime tele in cui sprema il colore direttamente dai tubetti.

1946. Tiene la sua prima mostra al Salon di Parigi a meno di trent'anni.

1947. Reazione contro l'astrazione geometrica. Organizza una serie di manifestazioni in favore di un'arte libera da tutte le costrizioni e abitudini classiciste, che egli chiama Astrazione Lirica e di cui si fa promotore. Lo stesso anno è promosso Direttore delle Relazioni Pubbliche per la compagnia americana United States Lines a Parigi.

1950. Realizza i suoi primi dipinti tachisti.

1953-1963. È redattore capo dell'*United States Lines Paris Review*.

1954. Esegue le sue prime grandi tele.

1957. Parte per il Giappone dove riceve un'accoglienza trionfale. Soggiorna quindi negli Stati Uniti.

1959-1960. Retrospective delle sue opere nei musei di Colonia, Basilea, Krefeld, Neuchâtel, Ginevra. Si reca quindi in Brasile, Argentina, Libano e Israele, Canada e in quasi tutti i paesi d'Europa.

1962. Prende consapevolezza della necessità di trasformare il suo "linguaggio" in "stile". È allora che crea nuove forme di mobili e gioielli, disegna cartoni per arazzi per la Manifattura dei Gobelins, disegna piatti per la Manifattura nazionale di Sèvres, e medaglie per la zecca di Parigi, crea un nuovo pezzo da dieci franchi, progetta una fabbrica a Fontenay-le-Comte, realizza una serie di poster per Air France.

1964. Inizia a sensibilizzare l'opinione pubblica sulla necessità di modificare i programmi d'insegnamento che favoriscono la ragione a scapito della sensibilità. Partecipa alla realizzazione del nuovo villaggio di Castellaras (Var), in collaborazione con Jacques Couëlle.

1976. È amministratore della società d'incoraggiamento alle Arti e Mestieri, e membro della Commissione per la riforma dell'insegnamento artistico del Ministero dell'Educazione francese. Partecipa ai lavori dell'Institut de l'entreprise.

1977. Esposizione collettiva a Parigi e New York, presentata al MNAM - Centre Georges Pompidou, Parigi (giugno). Esposizione "Les Mathieu de Mathieu, Trente ans d'Abstraction Lyrique au

Casino", Kursaal d'Ostenda in Belgio (luglio). Realizzazione di un segnale di cinque metri d'altezza al CES di Charenton-le-Pont. Mostre personali itineranti a Bilbao, Valencia e Madrid, Spagna; Istanbul, Turchia e Valréas, Francia.

1978. Esposizione alle Galeries nationales du Grand Palais, Parigi (aprile). Esposizione ad Aix-en-Provence in occasione del trentesimo Festival di Arte Lirica per il quale concepisce il manifesto (luglio). Esposizione alla Galerie Ducastel ad Avignone e alla Galerie Protée a Tolosa.

1979. Esposizione di opere recenti alla galleria Wildenstein a New York (maggio). Esposizione di acquerelli alla Galerie Dominion a Montréal (maggio-giugno). Creazione di numerosi manifesti, medaglie e biglietti d'auguri per il Centre National d'Études des Télécommunicatons.

1980. Retrospective di opere dal 1944 al 1979 alla galleria Lauter a Manneheim in Germania (gennaio). Tiene una conferenza sull'Astrazione Lirica e sulle sue implicazioni all'Istituto francese dell'Università di Heidelberg (6 maggio). Presentazione di opere recenti alla Galerie des Arts Contemporains de Paris alla fiera di Basilea (giugno).

Pubblicazione su *Le Monde* del suo articolo sulla riforma dell'educazione scolastica (aprile). Dipinge *La Libération de Paris* conservata al Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Esposizione di opere recenti al Musée de La Poste a Parigi.

1981. Esposizione collettiva "Paris-Paris. 1937-1957" al MNAM - Centre Georges Pompidou a Parigi. Presentazione di cinque tele dipinte tra il 1945 e il 1954. Esposizione di opere recenti alla Galerie Protée durante la FIAC.

1982. Realizzazione di una scultura di dieci metri di altezza sulla facciata del complesso sportivo a Neuilly. Creazione di tre soffitti per il municipio di Boulogne-Billancourt, che saranno realizzati nel 1985. Dipinge *La Délivrance de Jeanne d'Arc* per la sala del municipio di Orléans.

1983. Creazione di manifesti. Esposizione collettiva "Les Années 60", al Musée d'Art et d'Industrie di Saint-Étienne (marzo). Esposizione personale: "Quelques aspects de l'œuvre peint de Georges Mathieu, 1976-1983" al castello di Vascœuil, Eure (luglio). Creazione di trecentocinquanta cartelli che costituiscono la segnaletica lungo La route des Côtes du Rhône in Vaucluse. Esposizione personale alla Galerie Pro Arte a Morges in Svizzera. Tiene una conferenza sull'Astrazione Lirica.

1984. Esposizione: "Quelques aspects récents de l'œuvre peint de Georges Mathieu, 1976-1983", al teatro municipale di Brive-la-Gaillarde. Pubblicazione de *L'Abstraction prophétique*, edizioni Gallimard.

1985. Esposizione alla galleria Alain Moyon-Avenard a Nantes

Georges Mathieu

Art", s.M.A.K. - Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Ghent (Belgium); "Lille3000: The Silk Road". Saatchi Gallery London in Lille, Tri Postal, Lille; "REM(A)INDERS", Galleria Continua, Beijing; "Urban Manners 2", SESC Pompeia, São Paulo; "Da Sopra", Castello Svevo di Bari, Bari; "C'est la Vie. Vanities from Caravaggio to Damien Hirst", Fondation Dina Vierny - Musée Maillol, Paris; "CHANEL Mobile Art" (travelling exhibition), Paris; "Indian Highway" (travelling exhibition), Herning Kunstmuseum, Herning (Denmark); "The Empire Strikes Back: Indian Art Today", The Saatchi Gallery, London; "Contemplating the Void", Guggenheim Museum, New York.

2011. "Maximum INDIA", The John F. Kennedy Center for the Performing Arts, Washington, D.C.

1921. Born in Boulogne sur Mer, France. Lives in Paris.

1940. After studying literature, law and philosophy at Lille University, he gained a degree in English.

1942. First works on oil.

1943-1945. He taught English at the Lycée in Douai in 1943, then French at the American University in Biarritz in 1945.

1944. He produced his first canvases, in which the colour was pressed directly onto the canvas.

1946. His first exhibition, at the Salon des Moins de Trente Ans in Paris.

1947. A reaction set in against geometric abstraction. He organised a series of events in support of an art free of all constraints and traditions that he named Abstraction Lyrique (Lyrical Abstraction) and which he promoted himself. The same year, he was made director of Public Relations for the American company United States Lines in Paris.

1950. He produced his first tachiste paintings.

1953-1963. He was made editor-in-chief of the *United States Lines Paris Review*.

1954. He produced his first large-format canvases.

1957. He left for Japan, where he was given a triumphal welcome. He then visited the United States.

1959-1960. Retrospectives of his works were held in museums in Cologne, Krefeld, Neuchâtel and Geneva. He then visited Brazil, Argentina, Lebanon, Israel, Canada and almost all the countries of Europe.

1962. He became aware of the need to transform his artistic "language" into "style". Thus he created new forms of furniture, jewellery, cartoons for tapestries at the Manufacture des Gobelins, designed plates for the Manufacture nationale de Sèvres and medals for the Monnaie de Paris, designed a new 10-franc coin, drew up the plans for a factory in Fontenay-le-Comte, and produced a series of posters for Air France.

1964. He undertook to raise awareness of the need to change educational programmes that placed emphasis on reason to the detriment of feelings. He took part in the planning of the new village of Castellaras in the Var with Jacques Couëlle.

1976. He became the administrator for the Société d'Encouragement aux Métiers d'Art and a member of the committee for the reform of art teaching at the French Ministry of Education. He contributed to the work of the Institut de l'Entreprise.

1977. Group exhibition "Paris-New York" at the Centre Georges Pompidou in Paris (June). Exhibition called "Les Mathieu de Mathieu", Trente ans d'Abstraction Lyrique at the Casino-Kursaal in Ostend (Belgium, July). Construction of a 5-metre tall



sign at the CES in Charenton-le-Pont. Travelling solo exhibitions in Bilbao, Valence and Madrid (Spain), Istanbul (Turkey) and Valréas (France).

1978. Exhibition at the Galeries Nationales du Grand Palais, Paris (April). Exhibition in Aix-en-Provence at the 30th Festival d'Art Lyrique for which he designed the poster (July).

Exhibitions at the Galerie Ducastel in Avignon and the Galerie Protée in Toulouse.

1979. Exhibition of his recent works at the Wildenstein Gallery in New York (May). Exhibition of gouaches at the Dominion Gallery in Montreal (May/June). Creation of several posters and medals, and greeting cards for the Centre National d'Études des Télécommunications.

1980. Retrospective of his works from 1944 to 1979 at the Lauter Gallery in Mannheim (Germany) in January. He participated in a conference on Lyrical Abstraction and its Implications at the French Institute at the University of Heidelberg (6 May). Presentation of recent works at the Galerie des Arts Contemporains de Paris at Basel Fair (June). Publication in *Le Monde* of his article on education reforms (April). He painted *La Libération de Paris* in the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Exhibition of recent works at the Musée de La Poste in Paris.

1981. Group exhibition "Paris-Paris 1937-1957" at the Centre Georges Pompidou in Paris. Presentation of five canvases painted between 1945 and 1954. Exhibition of recent works at the Galerie Protée during the FIAC.

1982. Creation of a ten-metre tall sculpture on the façade of the sports complex in Neuilly. Creation of three ceilings for the Hôtel de Ville in Boulogne-Billancourt, which were completed in

(gennaio). Esposizione alle Wally Findlay Galleries a New York (aprile). Dipinge *Le Massacre de 296 Coréens par l'aviation soviétique* (giugno) in protesta contro l'abbattimento criminale di un aereo sopra l'isola di Sakhaline. Esposizione personale di opere dal 1944 al 1985 al Palazzo dei Papi di Avignone (luglio). Creazione del trofeo dei 7 d'Oro, premio del mondo della televisione. Esposizione alla galleria Sapone, Nizza, e alla galleria Protée, Parigi.

1986. Pubblicazione del suo articolo "Va-t-on enfin sortir la culture de 40 ans d'erreur?", su *Le Figaro* (1° febbraio).

Esposizione alle Galerie du Luxembourg, Parigi

(maggio/giugno). Esposizione alla galleria Protée, Parigi (settembre). Creazione di gioielli. Scrive un testo su Wols per il catalogo delle sue fotografie presentato al Goethe Institut di Parigi.

1987. Edizione di un francobollo per l'Amministrazione Postale delle Nazioni Unite. Relazione all'Académie des Sciences morales et politiques su *Les Approches de la Création Pure* (gli approcci della creazione pura). Esposizione personale alla galleria Sapone, a Nizza, alla galleria La Loggia, a Bologna in Italia (novembre), alla galleria Bellecour a Lione (dicembre). Esposizione collettiva, "L'Art en Europe, les années décisives, 1945-1953", al Musée d'Art Moderne di Saint-Étienne.

1988. Esposizione collettiva "Les Années 50", al MNAM - Centre Georges Pompidou (giugno). Esposizione personale alla galleria Protée, Tolosa.

1989. Esposizione itinerante "La Nécessité de l'espérance en URSS." musée des Beaux-Arts e Pouchkine a Mosca (marzo e maggio), Musée de l'Ermitage a Leningrado (giugno/luglio).

Partecipa alla FIAC a Parigi, galleria Protée (settembre).

Esposizione alla Maison de la Culture di Metz, che inaugura il periodo che definisce "Barbaro" (ottobre). Esposizione personale alla galleria Bellecour a Lione.

1990. Retrospectiva delle opere dal 1957 al 1988 alla galleria Elleni di Bergamo (marzo). Retrospectiva alla Chiesa dei Cordeliers a Châteauroux (giugno/agosto). Esposizione collettiva "L'Art en France 1945-1990" alla Fondation Templon, Fréjus (luglio - settembre). Esposizione personale alla galleria Semih Huber a Zurigo.

1991. Esposizione personale alla galleria Arte 92 a Milano (aprile). Esposizione al museo Léon-Dierx a Saint-Denis de la Reunion (aprile). Realizzazione di una scultura, *Pégase*, per il centro culturale di Bellona in Italia. Esposizione collettiva "Masters of the European Abstract Paintings", alla galleria Artbeam a Seoul.

1992. Esposizione collettiva "La gravure par la gravure" al

musée d'Art et d'Industrie di Saint-Étienne (maggio).

Retrospectiva al Château-Musée di Boulogne-sur-Mer, Nord-Pas-de-Calais (giugno-ottobre). Diverse esposizioni in Martinica, Guadalupe, Guyana e Singapore.

1993. Pubblicazione di Patrick Grainville e Gérard Xuriguera, *Mathieu*, Nouvelles éditions françaises. Pubblicazione del *Dictionnaire des peintres L'École de Paris 1945-1965* di Lydia Harambourg, Ides et Calendes, nel quale è dedicato un lungo articolo all'artista.

1995. Esposizione al Réfectoire des Jacobins di Tolosa.

1996. Pubblicazione del suo libro *Le Massacre de la sensibilité*, edizioni Odilon Media.

1997. Esposizione collettiva "L'École de Paris? 1945-1964" al Musée National d'Histoire et d'Art in Lussemburgo.

1998. Pubblicazione del suo libro *Désormais seul en face de Dieu*, edizioni L'Âge d'homme.

2002. Retrospectiva della sua opera al Jeu de Paume, a cura di Daniel Abadie.

2003. La retrospectiva del Jeu de Paume è presentata alla sala Saint-Georges e alla cattedrale di Liegi (gennaio). Pubblicazione della sua opera *50 ans de création*, edizioni Hervas. Retrospectiva alla Galleria Gruppo Credito Valtellinese di Milano. Curatore per l'Italia, Dominique Stella.

2006. Esposizione collettiva "L'Envolée lyrique", Musée du Luxembourg, Parigi (maggio-agosto). Esposizione personale alle Petites Écuries, castello di Versailles (maggio-luglio). Riedizione del suo libro intitolato *Le Privilège d'être*, edizioni Complicités, con una presentazione e un'intervista inedita all'artista firmata da Christine Blanchet-Vaque. Esposizione personale (quindici tele) alla la FIAC 2006, Grand Palais Paris, per la galleria americana Marlborough.

2008. Il Château-Musée di Boulogne-sur-Mer, crea una sezione importante dedicata a Georges Mathieu, grazie a una donazione di quindici opere da parte dell'artista.

2009. Esposizione personale alla galleria Bailly, salone del collezionista, Parigi.

Le opere di Mathieu sono esposte nei più importanti musei del mondo, e il suo lavoro è di continuo in mostra nelle gallerie.

1985. He painted *La Délivrance de Jeanne d'Arc* for the lobby of the City Hall in Orléans.

1983. He designed posters and took part in the group exhibition "Les Années 60" at the Musée d'Art et d'Industrie in Saint-Étienne (March). Solo exhibition "Quelques aspects de l'œuvre peint de Georges Mathieu, 1976-1983" at the Château de Vascœuil in the Eure (July). Creation of the 350 panels that line the La Route des Côtes du Rhône in the Vaucluse. Solo exhibition at the Galerie Pro Arte in Morges (Switzerland). He took part in a conference on Lyrical Abstraction.

1984. Exhibition "Quelques aspects récents de l'œuvre peint de Georges Mathieu, 1976-1983" at the Théâtre Municipal de Brive-la-Gaillarde. His book *L'Abstraction prophétique* was published by Gallimard.

1985. Exhibition at the Galerie Alain Moyon-Avenard in Nantes (January). Exhibition at the Wally Findlay Galleries in New York (April). He painted *Le Massacre de 296 Coréens par l'aviation soviétique* (June) in protest against the criminal destruction of a plane over Sakhalin Island. Solo exhibition of his works from 1944 and 1985 at the Palais des Papes in Avignon (July). Creation of the gold trophy of the 7, an award in the world of French television. Exhibitions at the Galerie Sapone in Nice and Galerie Protée in Paris.

1986. Publication of his article "Va-t-on enfin sortir la culture de 40 ans d'erreur?" in *Le Figaro* (1 February). Exhibition at the Galerie du Luxembourg, Paris (May/June). Exhibition at the Galerie Protée, Paris (September). Creation of jewels. He wrote an article on Wols for the catalogue of the artist's photographs shown at the Goethe Institute in Paris.

1987. Design of a stamp for the United Nations Postal Administration. He wrote an essay to the Académie des Sciences Morales et Politiques entitled *Les Approches de la Création Pure*. Solo exhibition at the Galerie Sapone in Nice (September), the Galleria La Loggia in Bologna (Italy, November), and the Galerie de Bellecour in Lyon (December). Group exhibition "L'Art en Europe, les années décisives, 1945-1953" at the Musée d'Art Moderne in Saint-Étienne.

1988. Group exhibition "Les Années 50" at the Centre Georges Pompidou (June). Solo exhibition at the Galerie Protée, Toulouse.

1989. "La Nécessité de l'Espérance" travelling exhibition in the U.S.S.R., Fine Arts Museum and Pushkin Museum in Moscow (March and May), Hermitage Museum in Leningrad (June/July). Participation at the FIAC in Paris, Galerie Protée (September). Exhibition at the Maison de la Culture in Metz, which inaugurated the period that he titled "Barbare" (October). Solo exhibition at the Galerie Bellecour in Lyon.

1990. Retrospective of his works from 1957 to 1988 at the Galleria Elleni in Bergamo (Italy, March). Retrospective at the Abbaye des Cordeliers in Châteauroux (June/August). Group exhibition "L'Art en France 1945-1990" at the Fondation Templon, Fréjus (July/September). Solo exhibition at the Semihä Huber Gallery in Zurich.

1991. Solo exhibition at Galleria Arte 92 in Milan (Italy, April). Exhibition at the Musée Léon-Dierx in Saint-Denis (La Réunion, April). Creation of the sculpture *Pegasus* for the cultural centre in Bellona (Italy). Group exhibition "Masters of the European Abstract Paintings" at the Artbeam Gallery in Séoul.

1992. Group exhibition "La gravure par la gravure" at the Musée d'Art et d'Industrie de Saint-Étienne (May).

Retrospective at the Château-Musée de Boulogne-sur-Mer, Nord-Pas-de-Calais (June/October). Several exhibitions in Martinique, Guadeloupe, Guyane and Singapore.

1993. Publication of the book *Mathieu* by Patrick Grainville and Gérard Xuriguera (Nouvelles Éditions Françaises). Publication of the *Dictionnaire des Peintres L'École de Paris 1945-1965* by Lydia Harambourg (Éditions Ides et Calendes) which contains a long article on the painter.

1995. Exhibition at the Réfectoire des Jacobins in Toulouse.

1996. Publication of Mathieu's book *Le Massacre de la Sensibilité* (Éditions Odilon Media).

1997. Group exhibition "L'École de Paris? 1945-1964" at the Musée National d'Histoire et d'Art in Luxembourg.

1998. Publication of his book *Désormais seul en face de Dieu*, Éditions L'Âge d'Homme.

2002. Retrospective of his work at the Jeu de Paume, curated by Daniel Abadie.

2003. The Jeu de Paume retrospective is presented in the Salle Saint-Georges and the cathedral in Liège (January). Publication of his book *50 Ans de Création* (Éditions Hervas). Retrospective at the Galleria du Gruppo Credito Valtellinese in Milan, curated by Dominique Stella.

2006. Group exhibition "L'Envolée Lyrique" at the Musée du Luxembourg, Paris (May/August). Solo exhibition at the Petites Écuries, Château de Versailles (May/July). Reissue of his book *Le Privilège d'être*, Éditions Complicités, accompanied by a presentation and new interview with the artist by Christine Blanchet-Vaque. Solo exhibition (fifteen canvases) presented at the FIAC 2006, Grand Palais, Paris, by the American Marlborough Gallery.

2008. The Château-Musée de Boulogne-sur-Mer created a large section dedicated to Georges Mathieu following a donation by the artist of fifteen works.

2009. Solo exhibition at the Salon du collectionneur, Galerie Bailly, in Paris.

Artworks by Georges Mathieu can be found in the greatest museums of the world and his work continues to be shown in galleries.

Robert Rauschenberg

1925. Nato a Port Arthur, Texas.

2008. Morto a Captiva Island, Florida.

Robert Rauschenberg salì alla ribalta nel periodo di transizione fra Espressionismo Astratto e Pop Art degli anni cinquanta. Rauschenberg è conosciuto soprattutto per i suoi *Combines* degli anni cinquanta, nei quali utilizzava materiali non convenzionali e oggetti di vario tipo disposti in combinazioni innovative. Se i *Combines* sono sia dipinti che sculture, Rauschenberg ha lavorato anche con la fotografia, la stampa, la fabbricazione della carta e la performance. Nel 1953 egli sconvolse il mondo dell'arte cancellando un disegno di de Kooning. Nel 1964 fu il primo artista americano a vincere il Gran Premio alla Biennale di Venezia. Da allora godette di un alto grado di supporto istituzionale.

1948. Robert Rauschenberg studiò al Kansas City Art Institute e all'Académie Julian a Parigi, prima di iscriversi, nel 1948, al leggendario Black Mountain College nel North Carolina. Le sue origini sono tedesche e Cherokee. Giovane artista, sposò la pittrice Susan Weil. I due s'incontrarono all'Académie Julian a Parigi, e nel 1948 decisero entrambi di iscriversi al Black Mountain College per studiare con Josef Albers.

1949-1952. Rauschenberg studiò presso la Art Students League di New York, dove incontrò Knox Martin e Cy Twombly. Robert Rauschenberg e Susan Weil si sposarono nell'estate del 1950. Il loro figlio, Christopher, nacque il 16 luglio 1951. I due si separarono nel giugno del 1952. Al Black Mountain il suo insegnante di pittura era il famoso Josef Albers del Bauhaus, la cui rigida disciplina e senso del metodo ispirarono Rauschenberg, come disse una volta, a fare "esattamente il contrario" di ciò che Albers insegnava. Il compositore John Cage, la cui musica di casi fortuiti e suoni inventati si adattava perfettamente alla personalità di Rauschenberg, era anch'egli un allievo del Black Mountain. Nel 1951 Rauschenberg creò i suoi *White Paintings*, nella tradizione della pittura monocromatica, il cui scopo era quello di ridurre la pittura alla sua natura più essenziale, e di condurre quindi alla possibilità dell'esperienza pura. I *White Paintings* furono esposti presso l'Eleanor Ward's Stable Gallery di New York nel mese di ottobre del 1953. In un primo momento, essi appaiono come tele essenzialmente vuote, bianche. Tuttavia, un commentatore ha suggerito che "... invece di considerarli una riduzione distruttiva, potrebbe essere più produttivo vederli, come ha fatto John Cage, come schermi ipersensibili" - ciò che Cage suggestivamente descrisse come "aeroporti di luci, ombre e

particelle". I più piccoli cambiamenti di illuminazione e di atmosfera potrebbero essere registrati sulla loro superficie; Rauschenberg stesso disse che erano influenzati dalle condizioni ambientali, "così che quasi si poteva dire quante persone c'erano nella sala". I *Black Paintings* del 1951, come i *White Paintings*, erano eseguiti su più pannelli ed erano monocromi. Qui Rauschenberg inserì lembi di giornali nella pittura, lavorando la carta dentro alla vernice in modo che in alcuni punti fosse visibile e in altri no.

1953-1954. Rauschenberg passò dalla pittura monocromatica dei *White Paintings* e *Black Paintings*, alla serie dei *Red Paintings*. Questi dipinti venivano creati con diversi tipi di applicazioni di vernice di colore rosso, e con l'aggiunta di materiali come legno, chiodi, carta da giornale e altri materiali sulla tela, creando superfici di pittura complessa; furono i precursori della ben nota serie dei *Combine* di Rauschenberg. I cosiddetti *Combine Paintings*, giunsero infine a includere oggetti fino a quel momento considerati non pittorici, come una capra impagliata e la trapunta del letto dell'artista, rompendo le barriere tradizionali tra pittura e scultura, il che indusse un pittore espressionista astratto a osservare, "Se questa è Arte Moderna, io smetto!" I *Combines* di Rauschenberg fornirono l'ispirazione a un'intera generazione di artisti alla ricerca di alternative alle tradizionali tecniche artistiche.

1954-1960. Intensificò il suo lavoro per la Merce Cunningham Dance Company. Nel 1955 si trasferì in uno studio nello stesso quartiere di Jasper Johns.

1958-1960. Nel 1958 tenne la sua prima mostra alla galleria Leo Castelli e cominciò i suoi disegni per illustrare l'*Inferno* di Dante. Nel 1959 fu rappresentato a documenta 2, Kassel, e alla Biennale di Parigi e di São Paulo. Nel 1960 conobbe Marcel Duchamp.

1961. Rauschenberg fece un passo in quella che potrebbe essere considerata la direzione opposta, difendendo il ruolo del *creatore* nella creazione del significato dell'arte. Rauschenberg venne invitato a partecipare a una mostra presso la Galerie Iris Clert, dove gli artisti dovevano creare ed esporre un ritratto della proprietaria, Iris Clert. La proposta di Rauschenberg consisteva in un telegramma inviato alla galleria, che dichiarava: "Questo è un ritratto di Iris Clert, se dico che lo è".

1962. Utilizzò per la prima volta la tecnica della serigrafia su tela, mescolata con pittura, collage e oggetti. Utilizzata in precedenza solo in applicazioni commerciali, la serigrafia ha permesso a Rauschenberg di affrontare la riproducibilità delle immagini multiple, e il conseguente appiattimento di esperienza che ciò comporta. A questo proposito, il suo lavoro

è contemporaneo a quello di Andy Warhol, e sia Rauschenberg che Johns sono spesso citati come importanti precursori della Pop Art americana. Egli eseguì anche la sua prima opera litografica, per la quale gli è stato conferito il Gran Premio a Ljubljana. Nel 1963 si tenne la sua prima retrospettiva europea alla Galerie Sonnabend di Parigi, portata anche al Jewish Museum di New York. Produsse il suo primo spettacolo di danza, *Pelican*. Nel 1964 ebbe una retrospettiva alla Whitechapel Gallery, Londra, e vinse il Gran Premio alla Biennale di Venezia. Andò in tour mondiale con la Cage e Cunningham Dance Company.

1966. Billy Klüver e Rauschenberg lanciarono ufficialmente "Experiments in Art and Technology" (EAT) un'organizzazione non-profit istituita per promuovere la collaborazione tra artisti e ingegneri. La sua costruzione in cinque parti, *Oracle*, di proprietà del Centre Georges Pompidou di Parigi, e *Soundings*, di proprietà del Museo Ludwig di Colonia, furono realizzate a seguito di questa collaborazione.

1967. Creò i suoi *Revolvers* con dischi di plexiglas rotanti. Quell'anno (lo stesso di Martin Luther King) fu insignito della laurea ad honorem dal Grinnel College, Iowa.

1968-1975. Venne invitato dalla NASA per assistere al decollo dell'Apollo 11 al Kennedy Space Center e utilizzare questo tema nella sua opera. Istituì la fondazione *Change Inc.* per artisti indigenti nel 1970, e fondò una residenza con studi d'arte in Florida nel 1971. Nel 1974 collaborò con lo scrittore Alain Robbe-Grillet. Viaggiò in Israele e in India. Nel 1975 ricevette la Laurea Honoris Causa in Belle Arti presso la University of South Florida, Tampa, e, insieme a James Rosenquist, venne coinvolto in un appello per un riesame della tassazione per le istituzioni artistiche non-profit.

1976-1978. Una grande retrospettiva della sua opera venne allestita in diverse città americane.

1980. Ebbe varie retrospettive a Berlino, Düsseldorf, Copenaghen, Francoforte, Monaco e Londra. Nel 1981 le sue fotografie furono esposte al Centre Pompidou di Parigi. Visse a New York e a Captiva Island, in Florida.

1989. Il suo lavoro andò in tour mondiale, includendo una mostra a Mosca.

Dal 1951 il lavoro di Rauschenberg è stato ampiamente esposto. Tra le sue mostre nei maggiori musei: The Jewish Museum di New York (1963), Whitechapel Gallery, Londra (1964), Walker Art Center, Minneapolis (1965), il Museum of Modern Art di New York (1966 e 1969); Stedelijk Museum, Amsterdam (1968); Israel Museum, Gerusalemme (1974);

Robert Rauschenberg

1925. Born in Port Arthur, Texas.

2008. Died in Captiva Island, Florida.

Robert Rauschenberg came to prominence in the 1950s transition from Abstract Expressionism to Pop Art. Rauschenberg is perhaps most famous for his *Combines* of the 1950s, in which non-traditional materials and objects were employed in innovative combinations. While the *Combines* are both painting and sculpture, Rauschenberg has also worked with photography, printmaking, papermaking and performance. In 1953, Rauschenberg stunned the art world by erasing a drawing by de Kooning. In 1964 he was the first American artist to win the Grand Prize at the Venice Biennale. From that time he enjoyed a rare degree of institutional support.

1948. Robert Rauschenberg, of German and Cherokee ancestry, studied at the Kansas City Art Institute and the Académie Julian in Paris before enrolling in 1948 at the legendary Black Mountain College in North Carolina. In Paris Rauschenberg met his future wife Susan Weil. In 1948 they both decided to attend Black Mountain College in North Carolina, where they followed classes of renowned Bauhaus figure Josef Albers, whose rigid discipline and sense of method inspired Rauschenberg, as he once said, to do “exactly the reverse” of what Albers taught him. Composer John Cage, whose music of chance occurrences and found sounds perfectly suited Rauschenberg’s personality, was also a member of the Black Mountain faculty.

1949-1952. Rauschenberg studied at the Art Students League of New York, where he met Knox Martin and Cy Twombly. Robert Rauschenberg and Susan Weil were married in the summer of 1950. Their son, Christopher, was born on 16 July

1951. The two separated in June 1952. In 1951 Rauschenberg created his *White Paintings*, in the tradition of monochromatic painting, whose purpose was to reduce painting to its most essential nature and to subsequently lead to the possibility of pure experience. The *White Paintings* were shown at Eleanor Ward’s Stable Gallery in New York during October 1953. They appear at first to be essentially blank, white canvas. However, one commentator said that «...rather than thinking of them as destructive reductions, it might be more productive to see them, as John Cage did, as hypersensitive screens» – what Cage suggestively described as «airports of the lights, shadows and particles». In front of them, the smallest adjustments in lighting and atmosphere might be registered on their surface, Rauschenberg himself said that they were



affected by ambient conditions, «so you could almost tell how many people are in the room». Like the *White Paintings*, the *Black Paintings* of 1951 were executed on multiple panels and were single colour works. Here Rauschenberg incorporated pieces of newspaper into the painting, working the paper into the paint so that sometimes newspaper could be seen, and in other places not.

1953-1954. Rauschenberg moved from the white and black series to the *Red Paintings*. These paintings were created with diverse kinds of paint applications of red paint, and the addition of materials such as wood, nails, newsprint and other materials to the canvas created complex painting surfaces, making them the forerunners of Rauschenberg’s well-known Combine series. The *Combine Paintings* ultimately came to include such previously unpainterly objects as a stuffed goat and the artist’s own bed quilt, breaking down traditional boundaries between painting and sculpture, reportedly prompting one abstract expressionist painter to remark, «If this is Modern Art, then I quit!» Rauschenberg’s *Combines* provided inspiration for a generation of artists seeking alternatives to traditional artistic media.

1954-1960. He intensified his work for the Merce Cunningham Dance Company. In 1955 he moved into a studio in the same neighbourhood as Jasper Johns.

1958-1960. In 1958 he had his first exhibition at the Leo Castelli Gallery and began his drawings to illustrate Dante’s *Inferno*. In 1959 he was represented at the documenta 2 event in Kassel, and at the Paris and São Paulo Biennales. In 1960 he met Marcel Duchamp.

1961. Rauschenberg took a step in what could be considered

the opposite direction by championing the role of creator in creating art’s meaning. Rauschenberg was invited to participate in an exhibition at the Galerie Iris Clert, where artists were to create and display a portrait of the owner, Iris Clert.

Rauschenberg’s submission consisted of a telegram sent to the gallery declaring «This is a portrait of Iris Clert if I say so.»

1962. He first used the technique of silkscreen on canvas, mixed with painting, collage and affixed objects. Previously used only in commercial applications, silkscreen allowed Rauschenberg to address the multiple reproducibility of images, and the consequent flattening of experience that that implies. In this respect, his work is contemporaneous with that of Andy Warhol, and both Rauschenberg and Johns are frequently cited as important forerunners of American Pop Art. He also did his first lithographic work, for which he was awarded the Grand Prix at Ljubljana. In 1963 he was given his first retrospective exhibition in Europe at the Galerie Sonnabend, Paris, also shown at the Jewish Museum, New York. He produced his first dance performance *Pelican*. In 1964 he had a retrospective at the Whitechapel Gallery, London, and won the Grand Prix at the Venice Biennale. He went on world tour with Cage and Cunningham’s Dance Company.

1966. Billy Klüver and Rauschenberg officially launched Experiments in Art and Technology (E.A.T.) a non-profit organisation established to promote collaborations between artists and engineers. His five-part construction, *Oracle*, owned by the Centre Georges Pompidou in Paris, and *Soundings*, owned by Museum Ludwig in Cologne, came from this collaboration.

1967. He made his *Revolvers* using revolving plexiglas discs. That year (the same year as Martin Luther King) he was made honorary doctor of Grinnel College, Iowa.

1968-1975. He was invited by NASA to witness the lift-off of Apollo 11 at Kennedy Space Center and to use this theme in his work. He set up the foundation Change Inc. for destitute artists in 1970, and a house with art studios in Florida in 1971. In 1974 he collaborated with the writer Alain Robbe-Grillet. He also travelled to Israel and India. In 1975 he received an honorary degree in Fine Arts from the University of South Florida, Tampa, and, together with James Rosenquist, became involved in appealing for a re-examination of taxation for non-profit making art institutions.

1976-1978. A large retrospective of his work was shown in several American cities.

1980. He had retrospectives in Berlin, Düsseldorf, Copenhagen, Frankfurt, Munich and London. In 1981 his

G. RAVINDER REDDY

National Collection of Fine Arts, Washington, D.C. (1976, fino a tutto il 1977), Staatliche Kunsthalle di Berlino (1980), un tour comprendente il Louisiana Museum of Modern Art di Humlebaek, Danimarca (1980) e la Tate Gallery, Londra (1981); Centre Georges Pompidou, Parigi (1981); Fondation Maeght, Saint-Paul, Francia (1984); 41ª Biennale di Venezia (1984), Fundación Juan March, Madrid, e Fundació Joan Miró, Barcellona (1985), Contemporary Arts Museum, Houston (1986), Metropolitan Museum of Art di New York (1987); Whitney Museum of American Art di New York (1990), Menil Collection, Houston (1991, in tour fino al 1993); Aktionsfourm Praterinsel, Monaco di Baviera (1997), Solomon R. Guggenheim Museum e Guggenheim Museum Soho di New York (1997), Menil Collection, Contemporary Arts Museum, Museum of Fine Arts, Houston (1998), Museum Ludwig, Colonia (1998); Museo Guggenheim di Bilbao (1998-1999), Whitney Museum of American Art, New York (2000); Baltimore Museum of Art (2000-2001), Museum of Fine Arts, Boston (2002).

L'approccio di Rauschenberg è stato talvolta definito "neodada", un'etichetta che condivideva con il pittore e grande amico, Jasper Johns. La spesso ripetuta citazione di Rauschenberg, che voleva lavorare "nello spazio tra arte e vita", ha suggerito una messa in discussione della distinzione tra oggetti d'arte e oggetti di uso quotidiano, che ricorda le questioni sollevate dal famoso *Orinatoio* di Marcel Duchamp pioniere dell'arte dada. Allo stesso tempo, i dipinti di numeri, bandiere e simili di Johns, riprendevano il messaggio di Duchamp sul ruolo dell'osservatore nella creazione del significato dell'arte.

1956. Nato a Suryapet, Andhra Pradesh, India. Vive e lavora a Visakhapatnam, India.

Studia scultura presso l'Università di Baroda (Facoltà di Belle Arti) e presso il Goldsmiths College di Londra. Tra il 1984 e il 1990 è assistente direttore presso il Kanoria Centre for Arts ad Ahmedabad; attualmente insegna al Dipartimento di Belle Arti dell'Università di Andhra, Vishakapatnam. Ravinder Reddy è noto per le sue sculture di grandi proporzioni e per i busti monumentali in fibra di vetro. Le sue figure, generalmente femminili, sono nude, con la pelle ricoperta di foglia d'oro. Le loro dimensioni e la loro nudità dorata, il seno stilizzato e gli occhi contornati di nero, conferiscono loro l'aspetto di dee della fertilità secondo i canoni dell'arte indiana. Allo stesso tempo, la loro naturalezza le avvicina alle figure femminili comuni: le bocche rosso vivo, le unghie dipinte, e specialmente le loro forme individuali e posture leggere si riferiscono alle donne contemporanee, sicure di sé e orgogliose. Nelle sculture di Ravinder Reddy, il linguaggio visivo classico dell'India non solo entra in una sintesi inattesa con le tradizioni greche, egiziane o perfino centroamericane, ma sviluppa anche una vivida e attuale immagine dell'umanità. Le sue opere si trovano in numerose collezioni private e pubbliche, come al Richmond Virginia Museum of Fine Arts, il Victoria and Albert Museum di Londra e la Queensland Art Gallery di Brisbane, in Australia.

Mostre personali, selezione

- 1981.** "Sculpture in Fiberglass", Art Heritage, Nuova Delhi.
1982. Contemporary Art Gallery, Ahmedabad; Sculpture in Fiberglass, Jehangir Art Gallery, Mumbai.
1989. Max Mueller Bhavan, Hyderabad; Hutheesingh Visual Arts Center, Ahmedabad.
1990. Centre for Contemporary Art, Nuova Delhi.
1991. "Painted Sculpture and Relief's 1989-91", Sakshi Gallery, Chennai e Bangalore.
1997. "Sculpture", Art Today Gallery, Nuova Delhi.
2001. "Devi", Sackler Gallery, Washington, D.C.; "Laskhmi Devi", Sackler Gallery, Washington, D.C.; "Monumental Sculptures", Deitch Projects, New York; "Popular Culture", Andy Warhol Museum, Pittsburg; "Monumental Sculptures", Media Gallery, Apeejay Techno Park, Nuova Delhi.
2003. "Sculptures", Walsh Gallery, Chicago.
2007. "Incredible India", Le Jardin d'Acclimation, Parigi.
2008. Grosvenor Vadehra, Londra.

Mostre collettive, selezione

- 1988.** "Indian Sculpture Today", Jehangir Art Gallery, Mumbai.
1989. "Artist Alert", Rabindra Bhavan, Delhi, Jehangir Art Gallery, Mumbai, Hutheesingh Visual Art Centre, Ahmedabad; "Timeless Art", Victoria Terminus, Mumbai.
1990. "Small Sculptures from India", Accra, Ghana touring Lusaka, Zambia and Indian Council for Cultural Relations, Nuova Delhi; "Kanoria Centre for Arts Group Show", Jehangir Art Gallery, Mumbai; "Art Trends in South India", Regional Centre, Lalit Kala Academy, Chennai.
1993. "India Songs: Multiple Streams in Contemporary Art from India", Art Gallery of New South Wales, Sydney, mostra itinerante in Australia; "A Critical Difference: Contemporary Art from India", Chapter Arts Centre, Cardiff, Camden Arts Centre, Londra, Bluecoat Gallery, Liverpool, Huddersfield City Art Gallery; "Head", Sakshi Gallery, Mumbai.
1994. "One Hundred Years: The National Gallery of Modern Art Collection", National Gallery of Modern Art, Nuova Delhi.
1995. "Portraits", Sakshi Gallery, Mumbai, Bangalore; "Sculpture '95", Espace Gallery, Lalit Kala Akademi, Nuova Delhi.
1996. "Tradition/Tensions: Contemporary Art in Asia", Asia Society, New York / mostra itinerante in Canada, Australia e Taiwan.
1997. "Private Languages", Pundole Art Gallery, Mumbai; "Directions, Emerging Trends of Contemporary Indian Art", The Air Gallery, Londra; "Rediscovering the Roots; Contemporary Indian Art", Museo de la Nación, Lima; "Major Trends in Indian Arts", Lalit Kala Akademi, Nuova Delhi; "Trust with Destiny: Art from Modern India 1947-1997", Singapore Art Museum, Singapore.
1997-98. "Out of India: Contemporary Art of the South Asian Diaspora", Queens Museum of Art, New York.
1998. "Private Mythologies", The Japan Foundation Asia Center, Tokyo; "The Presence of the Past", Jehangir Nicholson Gallery, Mumbai; "Multimedia Art of the 90's", CIMA - Centre of International Modern Art, Kolkata; "Edge of the Century", British Council Gallery, Nuova Delhi.
1999. "Volume and Form", Singapore; "Legacy", Curiosity Gallery, Visakhapatnam; "Contemporary Art from India", Nature Morte, Sydney; "Sixth Anniversary Art Exhibition", Surya Gallery, Hyderabad; "Small Formats", Art Today, Nuova Delhi.
2000. "Embarkations", Sakshi Gallery, Mumbai; "Of, based on or obtained by [Tradition]", Nature Morte, Nuova Delhi; "Global View: Indian Artists at Home in the World", Jehangir Art

G. RAVINDER REDDY

photographs were shown at the Centre Pompidou, Paris. He lived in New York City and on Captiva Island, Florida.

1989. His work went on a world tour, including an exhibition in Moscow.

Since 1951, Rauschenberg's work has been exhibited extensively. His major museum exhibitions include those organised by: The Jewish Museum, New York (1963); Whitechapel Gallery, London (1964); Walker Art Center, Minneapolis (1965); The Museum of Modern Art, New York (1966 and 1969); Stedelijk Museum, Amsterdam (1968); Israel Museum, Jerusalem (1974); National Collection of Fine Arts, Washington, D.C. (1976, touring to 1977); Staatliche Kunsthalle, Berlin (1980), tour included Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, Denmark (1980) and Tate Gallery, London (1981); Centre Georges Pompidou, Paris (1981); Fondation Maeght, Saint-Paul, France (1984); 41st Venice Biennale (1984); Fundació Juan March, Madrid, and Fundació Joan Miró, Barcelona (1985); Contemporary Arts Museum, Houston (1986), touring to the Metropolitan Museum of Art, New York (1987); Whitney Museum of American Art, New York (1990); Menil Collection, Houston (1991, touring to 1993); Aktionsfourm Praterinsel, Munich (1997); Solomon R. Guggenheim Museum and Guggenheim Museum Soho, New York (1997), touring to the Menil Collection, Contemporary Arts Museum and The Museum of Fine Arts, Houston (1998); Museum Ludwig, Cologne (1998); Guggenheim Museum Bilbao (1998-1999); Whitney Museum of American Art, New York (2000); the Baltimore Museum of Art (2000-2001); Museum of Fine Arts, Boston (2002).

Rauschenberg's approach was sometimes called "neo-dada", a label he shared with the painter and close friend, Jasper Johns. Rauschenberg's oft-repeated quote that he wanted to work «in the gap between art and life» suggested a questioning of the distinction between art objects and everyday objects, reminiscent of the issues raised by the notorious Fountain of dada pioneer Marcel Duchamp. At the same time, Johns' paintings of numerals, flags, and the like were reprising Duchamp's message of the role of the observer in creating art's meaning.

1956. Born in Suryapet, Andhra Pradesh, India. Lives and works in Visakhapatnam, India.

He studied sculpture at the University of Baroda and Goldsmiths College in London. After holding a position from 1984-1990 as assistant director at the Kanoria Centre for Arts in Ahmedabad, he now teaches in the Department for Fine Arts at Andhra University, Visakhapatnam.

Ravinder Reddy is known for his greater than life-size sculptures and monumental busts made of fibreglass. His figures – usually female – are all naked, their skin covered with gold leaf. Their dimensions and gold nudity, stylised breasts and black contoured eyes give the female figures the look of powerful fertility goddesses from the Indian art canon. At the same time, they possess an immediate, everyday natural quality: the deep red mouths of the women, their painted fingernails, and especially their individual bodily forms and easygoing postures point to real, self-confident and proud contemporary women. In Ravinder Reddy's sculptures, the classical visual language of India not only enjoys an unexpected synthesis with Greek, Egyptian, or even Central American traditions, but also develops a vivid, current image of humanity. His works can be found in numerous private and public collections, such as Richmond's Virginia Museum of Fine Arts, London's Victoria and Albert Museum, and the Queensland Art Gallery in Brisbane.

Selected Solo Exhibitions

- 1981.** "Sculpture in Fibreglass", Art Heritage, New Delhi.
- 1982.** Contemporary Art Gallery, Ahmedabad; "Sculpture in Fibreglass", Jehangir Art Gallery, Mumbai.
- 1989.** Max Mueller Bhavan, Hyderabad; Hutheesingh Visual Arts Center, Ahmedabad.
- 1990.** Centre for Contemporary Art, New Delhi.
- 1991.** "Painted Sculpture and Reliefs 1989-91", Sakshi Gallery, Chennai and Bangalore.
- 1997.** "Sculpture", Art Today Gallery, New Delhi.
- 2001.** "Devi", Sackler Gallery, Washington, D.C.; "Laskhmi Devi", Sackler Gallery, Washington, D.C.; "Monumental Sculptures", Deitch Projects, New York; "Popular Culture", Andy Warhol Museum, Pittsburgh; "Monumental Sculptures", Media Gallery, Apeejay Techno Park, New Delhi.
- 2003.** "Sculptures", Walsh Gallery, Chicago.
- 2007.** "Incredible India", Le Jardin d'Acclimation, Paris.
- 2008.** Grosvenor Vadehra, London.



Selected Group Exhibitions

- 1988.** "Indian Sculpture Today", Jehangir Art Gallery, Mumbai.
- 1989.** "Artist Alert", Rabindra Bhavan, Delhi; Jehangir Art Gallery, Mumbai; Hutheesingh Visual Art Centre, Ahmedabad; "Timeless Art", Victoria Terminus, Mumbai.
- 1990.** "Small Sculptures from India", Accra, Ghana touring Lusaka, Zambia and Indian Council for Cultural Relations, New Delhi; "Kanoria Centre for Arts Group Show", Jehangir Art Gallery, Mumbai; "Art Trends in South India", Regional Centre, Lalit Kala Akademi, Chennai.
- 1993.** "India Songs: Multiple Streams in Contemporary Art from India", Art Gallery of New South Wales, Sydney, travelling exhibition in Australia; "A Critical Difference: Contemporary Art from India", Chapter Arts Centre, Cardiff, Camden Arts Centre, London, Bluecoat Gallery, Liverpool, Huddersfield City Art Gallery; Head, Sakshi Gallery, Mumbai.
- 1994.** "One Hundred Years: The National Gallery of Modern Art Collection", National Gallery of Modern Art, New Delhi.
- 1995.** "Portraits", Sakshi Gallery, Mumbai, Bangalore; "Sculpture '95", Espace Gallery, Lalit Kala Akademi, New Delhi.
- 1996-98.** "Tradition/Tensions: Contemporary Art in Asia" (travelling exhibition), Asia Society, New York.
- 1997.** "Private Languages", Pundole Art Gallery, Mumbai;

Gino Severini

1883. Nato a Cortona.

1966. Morto a Parigi.

Dopo aver completato i suoi primi studi alla Scuola Tecnica, nel 1899 Gino Severini si trasferì con la madre a Roma dove iniziò a lavorare come ragioniere. Nella capitale italiana Severini incontrò Umberto Boccioni, anch'egli arrivato in città di recente e che in seguito sarebbe diventato uno dei massimi esponenti del Futurismo. Insieme a Boccioni, Severini frequentò lo studio di Giacomo Balla, maestro della tecnica divisionista del "dividere" i colori in pittura, piuttosto che miscelarli. Dopo essersi trasferito a Parigi nel novembre 1906, Severini studiò i maestri impressionisti e incontrò il pittore neo-impressionista Paul Signac. Fece presto amicizia con i maggiori artisti dell'avanguardia del momento nella capitale francese: pittori e scultori come Matisse, Picasso, Modigliani, Braque, Gris, Dufy, Léger, Delaunay, Duchamp, Lipchitz, e De Chirico, i letterati Marinetti, Paul Fort, Apollinaire, Cocteau, Reverdy, e Jarry, Jules Romains, e anche il filosofo e scrittore Maritain, i compositori Eric Satie e Igor Stravinskij, e l'impresario dei Balletti Russi, Sergej Diaghilev. Severini condivise le loro esperienze negli studi, nelle gallerie e nei caffè di Montmartre e Montparnasse, e riprodusse il dibattito appassionato che animava questi incontri. Assistiamo non solo alla maturazione dell'arte di Severini e delle teorie estetiche, ma anche alla turbolenza intellettuale e politica che ha generato una grande ricchezza di approcci all'arte nei primi due decenni del Novecento, tra Futurismo, Cubismo, Surrealismo, Costruttivismo, Dadaismo e pittura metafisica. Anche se di sede a Parigi, Severini rimase in stretto contatto con l'Italia, tanto che fu uno degli artisti a aderire al Futurismo e a firmare il Manifesto tecnico della pittura futurista pubblicato nel 1910. Il Futurismo fu un movimento artistico internazionale fondato in Italia nel 1909 da Marinetti. È stato (ed è) un contrasto rivitalizzante con il lacrimevole sentimentalismo del Romanticismo. I futuristi amavano la velocità, il rumore, le macchine, l'inquinamento e le città; essi hanno abbracciato il mondo nuovo ed entusiasmante, anziché goderne ipocritamente i comfort denunciando a gran voce le forze che li hanno resi possibili. Temere e aggredire la tecnologia è diventato oggi un luogo comune per molti; i manifesti futuristi ci mostrano una filosofia alternativa. Severini contribuì a organizzare la prima mostra parigina di artisti futuristi presso la Galleria Bernheim-Jeune nel febbraio del 1912, e partecipò a successive mostre di arte futurista sia in Europa che negli Stati Uniti. La prima esposizione personale dei lavori di Severini ebbe

Gallery, Mumbai; "Combine-Voices for the New Century", Vis-à-Vis Art e Design Centre, Nuova Delhi

2001. "Expanding Traditions", Deutsche Bank Gallery, New York; "Finding the Centre at the Margin", Apparao Galleries, Mathi Garh, Nuova Delhi; "The Human Factor", Guild Art Gallery, Jehangir Art Gallery, Mumbai; "Kitsch Kitsch Hota Hai", Gallery Espace, Visual Arts Gallery, India Habitat Centre, Nuova Delhi.

2002. "Sidewinder", CIMA Gallery, Kolkata; "Human Park. An exhibition of Global Creatures", La Virreina Exposicions, Institute de Cultura, Barcellona; "India: Contemporary Art from North Eastern Private Collections", Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, USA; "Sheen of Metal", Palette Art Gallery, Nuova Delhi; "New Paradigms", mostra condotta da Threshold Gallery presso Visual Arts Gallery, Nuova Delhi; "Creative Space", Sakshi Gallery Anniversary Show, Visual Art Gallery, Nuova Delhi.

2003. "Enchanting the Icon", Sakshi Gallery, Bangalore; "Roots En Route", Queens Gallery, British Council, Nuova Delhi; "Travelling Show", Chennai, Bangalore, Mumbai, Bangalore.

2004. "The Androgyne", organizzata da Apparao Galleries, Chennai presso Visual Arts Gallery, Nuova Delhi; "Margi & Desi Exhibition", Lalit Kala Akademi, Delhi, condotta da Espace Gallery, Nuova Delhi; Sacred Space, organizzata da RPG Enterprise, Mumbai presso Jehangir Art Gallery, Mumbai; "New Paradigms-II", organizzata da Threshold Gallery presso Visual Art Gallery, Nuova Delhi; "Iconography in Transient Times", Visual Arts Gallery, Nuova Delhi, presentata da Sumukha Gallery.

2005. "Endless Terrain", presentata da Interiors Espania presso Lalit Kala Akademi, Rabindra Bhawan, Nuova Delhi; "Body Perfect", Walsh Gallery, Chicago; "About Beauty", House of World Cultures, Berlino; "Are we like this only?", Vadehra Art Gallery presso Lalit Kala Akademi, Nuova Delhi; "Indian (Sub)Way", Vadehra Art Gallery, Nuova Delhi; Grosvenor Vadehra, Londra.

2006. "The Third Eye", Lille, Francia; "Art on the Beach- Made by Indians", a St. Tropez, organizzata da Enrico Navarra Gallery, Parigi; "The Garden Party", Deitch Projects, New York.

2007. "Indian Art III, HERE AND NOW", Young Voices from India, Grosvenor Gallery, Londra, in associazione con Vadehra Art Gallery, Nuova Delhi; "Private/Corporate IV", Dialogo tra le collezioni Lekha e Anupam Poddar, Nuova Delhi e Daimler Chrysler, Stoccarda/Berlino al Daimler Chrysler Contemporary Potsdamer Platz, Berlino; "Post Object", presso Doris McCarthy Gallery, University of Toronto, Scarborough, Ontario;

"20th Century Sculpture: from Archipenko to Reddy", Grosvenor Gallery, Londra, in associazione con Vadehra Art Gallery, Nuova Delhi.

2007-08. "India Art Now: Between Continuity and Transformation", Provincia di Milano, Milano; "Indian Art at Swarovski Crystal World Show", 2nd Exhibition, Tirolo, Austria; "Polyphonies", Gallery Hosp, Tirolo, Austria.

2008. "Freedom 2008: Sixty Years After Indian Independence", CIMA - Centre for International Modern Art, Kolkata.

2008-09. "Body Chatter: An Exhibition of Contemporary Indian Art", Walsh Gallery, Chicago.

2009. "Indian Summer", Galerie Christian Hosp, Berlino; "Inaugural Show", Sakshi Gallery, Taipei.

2010. "Third Dimension", Sakshi Gallery, Mumbai; "Modern Folk: The Folk Art Roots of the Modernist Avant-Garde", Aicon Gallery, New York.

Gino Severini

1883. Born in Cortona, Italy.

1966. Died in Paris.

After completing his initial studies at the Scuola Tecnica, in 1899 Gino Severini moved with his mother to Rome where he began working as an accountant. In the Italian capital, Severini met Umberto Boccioni, who had also arrived in the city recently and would later become one of the leading exponents of Futurism. Together with Boccioni, Severini frequented the studio of Giacomo Balla, a master of the divisionist technique of "dividing" colours in painting rather than mixing them. After moving to Paris in November 1906, Severini studied the impressionist masters and met the neo-impressionist painter Paul Signac. He soon became friends with the leading avant-garde artists of the French capital at the time: painters and sculptors such as Matisse, Picasso, Modigliani, Braque, Gris, Dufy, Léger, Delaunay, Duchamp, Lipchitz, and De Chirico; the literary figures Marinetti, Paul Fort, Apollinaire, Cocteau, Reverdy, Jarry, and Jules Romains; the philosopher and writer Maritain, composers Eric Satie and Igor Stravinsky, and the



"Directions, Emerging Trends of Contemporary Indian Art", The Air Gallery, London; "Rediscovering the Roots; Contemporary Indian Art", Museo de la Nación, Lima; Major Trends in Indian Arts, Lalit Kala Akademi, New Delhi; "Tryst with Destiny: Art from Modern India 1947-1997", Singapore Art Museum, Singapore.

1997-98. "Out of India: Contemporary Art of the South Asian Diaspora", Queens Museum of Art, New York.

1998. "Private Mythologies", The Japan Foundation Asia Centre, Tokyo; "The Presence of the Past", Jehangir Nicholson Gallery, Mumbai; "Multimedia Art of the 90's", CIMA - Centre of International Modern Art, Kolkata; "Edge of the Century", British Council Gallery, New Delhi.

1999. "Volume and Form", Singapore; "Legacy", Curiosity Gallery, Visakhapatnam; "Contemporary Art from India", Nature Morte Exhibition, Sydney; "Sixth Anniversary Art Exhibition", Surya Gallery, Hyderabad; "Small Formats", Art Today, New Delhi.

2000. "Embarkations", Sakshi Gallery, Mumbai; "Of, based on or obtained by [Tradition]", Nature Morte, New Delhi; "Global View: Indian Artists at Home in the World", Jehangir Art Gallery, Mumbai; "Combine-Voices for the New Century", Vis-à-Vis Art and Design Centre, New Delhi.

2001. "Expanding Traditions", Deutsche Bank Gallery, New York; "Finding the Centre at the Margin", Apparao Galleries, Mathi Garh, New Delhi; "The Human Factor", Guild Art Gallery, Jehangir Art Gallery, Mumbai; "Kitsch Kitsch Hota Hai", Gallery Espace, Visual Arts Gallery, India Habitat Centre, New Delhi.

2002. "Sidewinder", CIMA - Centre of International Modern Art, Kolkata; "Human Park, an Exhibition of Global Creatures", La Virreina Exposicions, Institute de Cultura, Barcelona; "India: Contemporary Art from North Eastern Private Collections", Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, USA; Sheen of Metal, Palette Art Gallery, New Delhi; "New Paradigms", conducted by Threshold Gallery at Visual Arts Gallery, New Delhi; "Creative Space", Sakshi Gallery Anniversary Show, Visual Art Gallery, New Delhi.

2003. "Enchanting the Icon", Sakshi Gallery, Bangalore; "Roots en Route", Queens Gallery, British Council, New Delhi; "Travelling Show", Chennai, Bangalore, Mumbai.

2004. "The Androgyne", organised by Apparao Galleries, Chennai at Visual Arts Gallery, New Delhi; "Margi & Desi Exhibition", Lalit Kala Akademi, New Delhi, conducted by Espace Gallery, New Delhi; "Sacred Space", organised by RPG Enterprise, Mumbai at Jehangir Art Gallery, Mumbai; "New Paradigms-II", organised by Threshold Gallery at Visual Arts

Gallery, New Delhi; "Iconography in Transient Times", Visual Arts Gallery, New Delhi, presented by Sumukha Gallery.

2005. "Endless Terrain", presented by Interiors Espania at Lalit Kala Akademi, Rabindra Bhawan, New Delhi; "Body Perfect", Walsh Gallery, Chicago; "About Beauty", House of World Cultures, Berlin; "Are We Like this Only?", Vadehra Art Gallery at Lalit Kala Akademi, New Delhi; "Indian (Sub)Way", Vadehra Art Gallery, New Delhi; Grosvenor Vadehra, London.

2006. "The Third Eye", Lille, France; "Art on the Beach - Made by Indians", in St. Tropez, arranged by Enrico Navarra Gallery, Paris; "The Garden Party", Deitch Projects, New York.

2007. "Indian Art III, HERE AND NOW, Young Voices from India", Grosvenor Gallery, London in association with Vadehra Art Gallery, New Delhi; "Private/Corporate IV. A Dialogue of the collection Lekha and Anupam Poddar", New Delhi and Daimler Chrysler, Stuttgart/Berlin at Daimler Chrysler Contemporary Potsdamer Platz, Berlin; "Post Object", at Doris McCarthy Gallery, University of Toronto, Scarborough, Ontario; "20th Century Sculpture: from Archipenko to Reddy", Grosvenor Gallery, London in association with Vadehra Art Gallery, New Delhi.

2007-08. "India Art Now: Between Continuity and Transformation", Province of Milan, Milan; "Indian Art at Swarovski Crystal World Show", 2nd Exhibition, Tirol, Austria; "Polyphonies", Gallery Hosp, Tirol, Austria.

2008. "Freedom 2008: Sixty Years After Indian Independence", CIMA - Centre for International Modern Art, Kolkata.

2008-09. "Body Chatter: An Exhibition of Contemporary Indian Art", Walsh Gallery, Chicago.

2009. "Indian Summer", Galerie Christian Hosp, Berlin; "Inaugural Show", Sakshi Gallery, Taipei.

2010. "Third Dimension", Sakshi Gallery, Mumbai; "Modern Folk: The Folk Art Roots of the Modernist Avant-Garde", Aicon Gallery, New York.

luogo a Londra nel 1913, presso la Galleria Marlborough; lo stesso anno fu trasferita a Berlino, dove fu ospitata dalla galleria Der Sturm.

Severini ebbe la virtù di costituire un importante collegamento tra la scena italiana e quella francese nel corso di tutto il periodo futurista.

Con la pubblicazione del suo *Dal Cubismo al Classicismo* nel 1916, Severini abbandonò il suo purismo cubista e adottò uno stile neoclassico con echi metafisici. Nel 1923 partecipò alla Biennale di Roma e fu incluso in entrambe le mostre del gruppo Novecento a Milano nel 1926 e 1929, così come a Ginevra nel 1929.

Nel 1928 Severini fece ritorno a Roma e il suo lavoro iniziò a includere elementi del paesaggio classico della città. Negli anni trenta tornò a una sorta di cubismo decorativo. Nel 1930 partecipò alla Biennale di Venezia insieme agli altri artisti italiani che vivevano a Parigi. Nel 1931 e nel 1935 Severini prese parte alla mostra Quadriennale di Roma, dove nel 1935 vinse il Gran Premio per la Pittura e gli fu dedicata un'intera sala. Dopo il suo ritorno a Parigi, divise il suo tempo tra Roma e la capitale francese, e completò un ciclo di opere per la Fiera di Parigi. Nel 1938 presentò alla Galleria Cometa una serie di mosaici.

Negli anni cinquanta tornò ai suoi soggetti futuristi: ballerini, luce e movimento. Durante questo periodo completò le opere per la chiesa di San Pietro a Friburgo e inaugurò il mosaico con la *Consegna delle Chiavi*. I suoi mosaici furono esposti alla galleria Cahiers d'Art di Parigi e tenne una conferenza sulla storia del mosaico a Ravenna. Ricevette l'incarico di decorare gli uffici della KLM di Roma e Alitalia a Parigi, e partecipò alla mostra "I futuristi, Balla - Severini 1912-1918", tenutasi a New York, presso la Rose Fried Gallery. A Roma lavorò alla ricostruzione su basi fotografiche e a memoria del mosaico *La danza del pan pan*, che era andato distrutto durante la guerra. Severini fu rappresentato in una mostra personale a Parigi e vinse il Premio Nazionale di Pittura dell'Accademia di San Luca a Roma. Alla 9ª edizione della Quadriennale di Roma espose due collage e tre sculture. Inoltre realizzò una mostra personale presso l'Accademia di San Luca. La sua autobiografia fu riedita. I suoi ultimi lavori mostrarono una tendenza verso l'arte concreta.

Nel 1950 vinse un premio alla Biennale di Venezia.

Severini morì il 26 febbraio 1966 nella sua casa parigina al numero 11 di rue Schoelcher. Il 15 aprile dello stesso anno il suo corpo fu riportato a Cortona.

Mostre personali, selezione

1913. "Sechzehnte Ausstellung Gemälde und Zeichnungen der Futuristen Gino Severini", Galerie Der Sturm, Berlino; "The Futurist painter Severini exhibits his latest works", Marlborough Gallery, Londra.

1914. "Zweiunds Austellung", Galerie Der Sturm, Halle; "Vierundzwanzigste Ausstellung", Galerie Der Sturm, Hannover.

1916. Atelier de Mme Bongard, Parigi; "1^{ère} exposition futuriste d'art plastique de la Guerre et d'autres œuvres antérieures (Gino Severini)", Galerie Boutet de Montvel, Parigi. Librairie d'Adrienne Monier, Parigi.

1917. Gallery 291, New York.

1919. Galerie de l'Effort Moderne, Parigi.

1925. Salle Garry, Ginevra.

1931. "Gino Severini, Exposition rétrospective", Huinck & Scherjon Kunsthandel, Amsterdam; Galerie Jean Jacques Bonjean, Parigi.

1938. The Cometa Art Gallery, New York; Galleria La Cometa, Roma.

1940. Galleria del Milione, Milano.

1942. Galleria Barbaroux, Milano; Galleria Lo Zodiaco, Roma.

1943. Galleria Minima il Babuino, Roma.

1945. "Présence: Gino Severini", Galleria del Tritone, Roma.

1946. Galleria Santa Radegonda, Milano.

1947. "Severini, œuvres anciennes et récentes", Galerie Billiers-Caputo, Parigi.

1948. Galleria del Naviglio, Milano; Galleria La Margherita, Roma; Galerie Sélection, Tunisi; Galleria del Cavallino, Venezia.

1949. Libreria Flacovia, Palermo.

1950. Galleria Lo Zodiaco, Roma.

1951. Galleria il Grifo, Torino.

1952. Galleria Bonino Buenos Aires; Galleria del Milione, Milano; "Mosaïques de Gino Severini", Galerie aux Cahiers d'Art, Parigi.

1953. "Retrospective Exhibition I", The Cadby-Birch Gallery, New York.

1955. Galleria L'Asterisco, Roma.

1956. "Severini, œuvres Futuristes et Cubistes", Galerie Berggruen, Parigi.

1961. Galleria del Naviglio, Milano; Palazzo Venezia, Roma.

1962. "Disegni, Pastelli, Litografie", Galleria La Cavurrina, Torino.

1963. Galleria Annunciata, Milano; Galleria Blu, Milano.

1964. Galerie du pont des Arts / Lucie Weill, Parigi; Galleria La Bussola, Torino.

1965. Accademia Nazionale di San Luca, Roma.

1966. "Gino Severini Pastelli, Gouaches, Disegni", Galleria Arco d'Alibert, Roma.

1967. MNAM - Centre Georges Pompidou, Parigi.

1968. Grosvenor Gallery, Londra.

1970. "Omaggio a Severini", Galleria Fersetti, Cortina d'Ampezzo; "L'arco creativo de Severini, 26 opere dal 1913 al 1962", Galleria Gissi, Torino.

1971. Museum am Ostwall, Dortmund, Germania.

1972. "Dal Cubismo al Classicismo", Galleria Il Pictogramma, Roma.

1973. "Omaggio a Gino Severini", Centro Rizzoli, Milano; Galleria Bocchi, Parma.

1974. "Gino Severini en Suisse", Château de Romont, Musée de Romont.

1976. Palazzo Casali, Cortona; Museum am Ostwall, Dortmund.

1977. "Fleurs et Masques", Galleria Philippe Daverio, Milano; "Gino Severini, un taccuino cubo-futurista", Galleria Arco d'Alibert, Roma.

1979. Centro Steccata, Parma; Gallerie d'Arte Macchi, Pisa.

1980. Galleria Frasetti, Milano; "Gino Severini entre les deux guerres, 1919-1939", Galleria Giulia, Roma.

1981. "Il tempo di Gino Severini", Galleria Marescalchi, Bologna.

1982-1983. Galleria Forsetti, Cortina d'Ampezzo; Galleria Philippe Daverio, Milano; *1983, l'anno di Gino Severini*, Studio Mitzi Sotis, Roma.

1983. "Exposition des œuvres réalisées par Gino Severini à Civray", Association les amis du Pays Civray; Palazzo Casali, Cortona; Palazzo Pitti, Firenze.

1985. "Loggetta Lombardesca", Ravenna.

1987. "Gino Severini dal 1916 al 1936", Palazzo Cuttica, Alessandria.

1999. "Gino Severini. Opere inedite e capolavori ritrovati", Galleria Amedeo Porro Arte Moderna e Contemporanea, Milano.

2001. "Gino Severini. La Danza, 1909-1916", Peggy Guggenheim Collection, Venezia.

2011. Dal 27 aprile al 25 luglio: per mostrare l'evoluzione del lavoro di Gino Severini e illustrare il ruolo che svolse nella creazione artistica della prima metà del xx secolo, il Musée d'Orsay, Parigi, presenterà una mostra percorrendo tutte le tappe della sua carriera: Divisionismo dal 1905 al 1910, Futurismo dal 1911 al 1915, Cubismo dal 1916 al 1919, ritorno alla figura dal 1920 al 1943 e, per concludere, neo-futurismo e astrattismo dal 1948 al 1951.

2011-2012. La mostra è presentata anche al museo d'Arte

impresario of the Ballets Russes, Sergej Djaghilev. Severini shared their experiences in the studios, galleries, and cafés of Montmartre and Montparnasse and re-created the passionate debates that animated those gatherings. In his works we witness not only the maturing of Severini's art and aesthetic theory but also the intellectual and political turbulence that brought forth a wealth of approaches to art in the first two decades of this century, including Futurism, Cubism, Surrealism, Constructivism, Dadaism, and metaphysical painting. Although based in Paris, Severini remained in close contact with Italy, so much so that he was one of the artists to adhere to Futurism and sign the Futurist Painting Technical Manifesto in 1910. Futurism was an international art movement founded in Italy in 1909 by Marinetti. It was (and is) a refreshing contrast to the weepy sentimentalism of Romanticism. The Futurists loved speed, noise, machines, pollution and cities; they embraced the exciting new world that was then upon them rather than hypocritically enjoying the modern world's comforts while loudly denouncing the forces that made them possible. Fearing and attacking technology has become almost second nature to many people today; the Futurist manifestos show us an alternative philosophy.

Severini helped organise the first Parisian exhibition of futurist artists at the Bernheim-Jeune gallery in February 1912 and took part in successive exhibitions of futurist art both in Europe and the United States.

The first solo exhibition of Severini's work was held at the Marlborough Gallery in London in 1913. The show then travelled to Berlin, where it was hosted by the Der Sturm gallery the same year.

Severini was to constitute an important link between the Italian and French artistic scenes throughout the futurist period.

With the publication of his *From Cubism to Classicism* in 1916, Severini departed from his cubist purism and adopted a neoclassical style with metaphysical echoes. In 1923 he took part in the Rome Biennale and was included in both exhibitions, which featured artists from the Novecento group in Milan in 1926 and 1929, as well as the Geneva version that was organised also in 1929.

In 1928 Severini moved back to Rome and his work began to include elements from the city's classical landscape. Around 1930, Severini returned to a sort of decorative Cubism. In 1930 he took part in the Venice Biennale along with the other Italian artists who had lived in Paris. Severini participated in the 1931 and 1935 Rome Quadriennale exhibitions, where in 1935 he won the Gran Premio per la Pittura and was represented by an entire

room of his work. After returning to Paris, Severini divided his time between Rome and the French capital, and completed a cycle of works for the Paris Exhibition. In 1938 he was featured at the Cometa gallery with a number of mosaics.

In the 1950s Severini returned to his futurist subjects: dancers, light and movement. During this period he completed works for the Church of Saint-Pierre in Freiburg and inaugurated the *Consegna delle Chiavi* mosaic. His mosaics were shown at the Cahiers d'Art gallery in Paris and he held a conference on the history of mosaic in Ravenna. He received commissions to decorate the offices of KLM in Rome and Alitalia in Paris, and took part in the exhibition "The Futurists, Balla-Severini 1912-1918", held at New York's Rose Fried Gallery. In Rome he worked from photographs and his own memory to reconstruct the *Danza del pan pan* mosaic that had been destroyed during the war. Severini was given a solo show in Paris and awarded the Premio Nazionale di Pittura of the Accademia di San Luca in Rome. At the 9th Rome Quadriennale he exhibited two collages and three sculptures. He was given another solo exhibition at the Accademia di San Luca. His autobiography was republished. His late work showed a tendency toward concrete art.

In 1950 Severini won a prize at the Venice Biennale.

Severini died on 26 February 1966 in his home at 11, rue Schoelcher in Paris. On 15 April of the same year his body was taken back to Cortona.

Selected Solo Exhibitions

1913. "Sechzehnte Ausstellung Gemälde und Zeichnungen der Futuristen Gino Severini", Galerie Der Sturm, Berlin; "The Futurist painter Severini exhibits his latest works", Malborough Gallery, London.

1914. "Zweiunds Austellung", Galerie Der Sturm, Halle; Vierundzwanzigste Austellung, Galerie Der Sturm, Hanover.

1916. Atelier de Mme. Bongard, Paris; "1^{ère} exposition Futuriste d'art plastique de la Guerre et d'autres œuvres antérieures (Gino Severini)", Galerie Boutet de Montvel, Paris; Librairie d'Adrienne Monier, Paris.

1917. 291 Gallery, New York.

1919. Galerie de l'Effort Moderne, Paris.

1925. Salle Garry, Geneva.

1931. "Gino Severini, Exposition rétrospective", Huinck & Scherjon Kunsthandel, Amsterdam; Galerie Jean Jacques Bonjean, Paris.

1938. The Cometa Art Gallery, New York; Galleria La Cometa, Rome.

1940. Galleria del Milione, Milan.

1942. Galleria Barbaroux, Milan; Galleria Lo Zodiaco, Rome.

1943. Galleria Minima il Babuino, Rome.

1945. "Présence: Gino Severini", Galleria di Via del Tritone, 123, Rome.

1946. Galleria Santa Radegonda, Milan.

1947. "Severini, œuvres anciennes et récentes", Galerie Billiers-Caputo, Paris.

1948. Galleria del Naviglio, Milan; Galleria La Margherita, Rome; Galerie Sélection, Tunis; Galleria del Cavalino, Venice.

1949. Libreria Flacovia, Palermo.

1950. Galleria Lo Zodiaco, Rome.

1951. Galleria il Grifo, Turin.

1952. Galleria Bonino, Buenos Aires; Galleria del Milione, Milan; Mosaïques de Gino Severini, Galerie aux Cahiers d'Art, Paris.

1953. "Retrospective Exhibition", The Cadby-Birch Gallery, New York.

1955. Galleria L'Asterisco, Rome.

1956. "Severini, œuvres Futuristes et Cubistes", Galerie Berggruen, Paris.

1961. Galleria del Naviglio, Milan; Palazzo Venezia, Rome.

1962. "Disegni, Pastelli, Litografie", Gallerie La Cavurrina, Turin.

1963. Galleria Annunciata, Milano; Galleria Blu, Milan.

1964. Galerie du pont des Arts/Lucie Weill, Paris; Galleria La Bussola, Turin.

1965. Accademia Nazionale di San Luca, Rome.

1966. "Gino Severini Pastelli, Gouaches, Disegni", Galleria Arco d'Alibert, Rome.

1967. MNAM - Centre Georges Pompidou, Paris.

1968. Grosvenor Gallery, London.

1970. "Omaggio a Severini", Galleria Fersetti, Cortina d'Ampezzo; "L'arco creativo di Severini. 26 opere dal 1913 al 1962", Galleria Gissi, Turin.

1971. Museum am Ostwall, Dortmund.

1972. "Dal Cubismo al Classicismo", Galleria Il Pictogramma, Rome.

1973. "Omaggio a Gino Severini", Centro Rizzoli, Milan; Galleria Bocchi, Parma.

1974. "Gino Severini en Suisse", Château de Romont, Musée de Romont.

1976. Palazzo Casali, Cortona; Museum am Ostwall, Dortmund.

1977. "Fleurs et Masques", Galleria Philippe Daverio, Milan; "Gino Severini, un taccuino cubo-futurista", Galleria Arco d'Alibert, Rome.

1979. Centro Steccata, Parma; Gallerie d'Arte Macchi, Pisa.

1980. Galleria Frasetti, Milan; "Gino Severini entre les deux

moderna di Trento e Rovereto, dal 10 settembre 2011 al 8 gennaio 2012.

Mostre collettive, selezione

- 1912.** "Les Peintres Futuristes Italiens", Galerie Bernheim-Jeune, Parigi.
- 1913.** "Erster Deutscher Herbstsalon", Galerie Der Sturm, Berlino (chiusa nel 1932).
- 1933.** "Kunst aus der Lande des Faschisten", Ausstellung Moderner Italiener aus dem Besitz der Nationalgalerie in Berlin-Kunstverein, Amburgo.
- 1936.** "Cubism and Abstract Art", The Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis, MN; "Cubism and Abstract Art", Cincinnati Art Museum, Cincinnati (OH); "Cubism and Abstract Art", SFMOMA - San Francisco Museum of Modern Art; "Cubism and Abstract Art", MOMA - Museum of Modern Art, New York City.
- 1937.** "Cubism and Abstract Art", GRAM - Grand Rapids Art Museum, Grand Rapids (MI); "Cubism and Abstract Art", The RISD Museum, University of Rhode Island, Providence (RI); "Cubism and Abstract Art", The Baltimore Museum of Art, Baltimore (MD); "Cubism and Abstract Art", The Cleveland Museum of Art, Cleveland (OH).
- 1953.** 5th Anniversary Exhibition, Sidney Janis Gallery, New York.
- 1955.** documenta 1, Kassel; "Junge Graphik aus Paris", Nassauischer Kunstverein, Wiesbaden.
- 1958.** "Collage International: From Picasso to the Present", Contemporary Arts Museum Houston, Houston, TX.
- 1959.** "Internationale Ausstellung Graphik der Gegenwart 1959", Nassauischer Kunstverein, Wiesbaden; "Französische Graphik", Nassauischer Kunstverein, Wiesbaden.
- 1961.** "Französische Graphik", Nassauischer Kunstverein, Wiesbaden.
- 1963.** "Italien 1905 -1925 Futurismus und Pittura metafisica", Kunstverein, Amburgo.
- 1964.** documenta 3, Kassel.
- 1971.** "Metamorphose de Dinges", Neue Nationalgalerie, Berlino.
- 1974.** "Hommage a Schönberg", Neue Nationalgalerie, Berlino.
- 1986.** "Pioneers of Abstract Art from the Thyssen-Bornemisza Collection", Galerie Gmurzynska, Colonia.
- 1989.** "60 Meisterwerke aus der Solomon R. Guggenheim Foundation", Neue Nationalgalerie, Berlino.
- 1993.** "Spazi Forme Colori", Galleria Anna D'Ascanio, Roma.
- 1995.** "L'art et le septieme art", Le Fresnoy, Studio national

des arts contemporains, Tourcoing; "Pierrot: melancholie und Maske", HDK - Haus der Kunst, München, Monaco; XLVI Biennale di Venezia.

- 1997.** "Encounters With Modern Art: Works from the Rothschild Family Collections", SFMOMA - San Francisco Museum of Modern Art.
- 1998.** "Exhibition of the century", Wellington City Gallery, Wellington.
- 2000.** "Novecento. Arte e Storia in Italia", Scuderie del Quirinale, Roma; "Signori e Signore. La figura nel '900", Il Cenacolo - Salotto d'arte, Roma; "L'école de Paris, 1904-1929, La part de l'Autre", Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, MAM/ARC, Parigi; "Balla - Boccioni - Severini", Thomas Ammann Fine Art AG, Zurigo.
- 2001.** "Animating the Inanimate, The Life of Still Life", Norton Museum of Art, West Palm Beach, FL; "Sul crinale, Aspetti del disegno in Toscana verso gli anni trenta", Galleria Open Art, Prato; "Futurismo che passione", Il Cenacolo - Salotto d'arte, Roma; "Futurismo 1909-1944 Arte, architettura, spettacolo, letteratura, pubblicità", Palazzo delle Esposizioni, Roma; "De Artaud... à Twombly", MNAM - Centre Georges Pompidou, Parigi.

Numerose mostre, ogni anno, illustrano la storia dei Futuristi e la partecipazione di Severini al gruppo, in particolare nel 2009, anno del centenario della pubblicazione del Manifesto del Futurismo sul giornale francese *Le Figaro*.

- 2008-2009.** "Le Futurisme à Paris", MNAM - Centre Georges Pompidou, Parigi.
- 2009.** "Sprachen des Futurismus", Martin Gropius Bau, Berlin; "Collezione il Futurismo. Carte Futuriste", csw - Centrum Sztuki Wspolczesnej / Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle, Varsavia; "Riccardo Licata e gli amici di Venezia e Parigi", Palazzo della Promotrice delle Belle Arti, Torino; "Carte Futuriste / Futuristic Drawings. 100 Years of Futurism", Slovak National Gallery / Slovenská Národná Galéria, Bratislava; "Futurisme, 1900-2009, Velocità-Arte-Azione", Palazzo Reale, Milano; "Futurism", Tate Modern, Londra; "Framing Modernism-Estorick Collection of a Circus Family: Picasso to Léger", The Baltimore Museum of Art, Baltimora (MD); "Modern Italian Art", Londra; "Futurismo. Avanguardia,Avanguardie", Scuderie del Quirinale, Roma; "Futurismo 100: Illuminazioni. Avanguardie a confronto. Italia - Germania - Russia", MART - Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto.

guerres, 1919-1939", Galleria Giulia, Rome.

1981. "Il tempo di Gino Severini", Galleria Marescalchi, Bologna.

1982-1983. Galleria Forsetti, Cortina d'Ampezzo; Galleria Philippe Daverio, Milan; "1983, l'anno di Gino Severini", Studio Mitzi Sotis, Rome.

1983. "Exposition des œuvres réalisées par Gino Severini à Civray", Association les amis du Pays Civrayisien; Palazzo Casali, Cortona; Palazzo Pitti, Florence.

1985. Loggetta Lombardesca, Ravenna.

1987. Palazzo Cuttica: Gino Severini dal 1916 al 1936, Alessandria.

1999. "Gino Severini. Opere inedite e capolavori ritrovati", Galleria Amedeo Porro Arte Moderna e Contemporanea, Milan.

2001. "Gino Severini. La Danza, 1909-1916", Peggy Guggenheim Collection, Venice.

2011. From 27 April to 25 July: to show the evolution of Gino Severini's work and to illustrate the role he played in the art during the first half of the 20th century, the Musée d'Orsay will present an exhibition of the major stages of his career: Divisionism from 1905 to 1910, Futurism from 1911 to 1915, Cubism from 1916 to 1919, a return to figurism from 1920 to 1943, and to conclude, neofuturism and abstractionism from 1948 to 1951.

2011-2012. The exhibition will also be presented at the MART, from 10 September 2011 to 8 January 2012.

Selected Group Exhibitions

1912. "Les Peintres Futuristes Italiens", Galerie Bernheim-Jeune, Paris.

1913. "Erster Deutscher Herbstsalon", Galerie Der Sturm, Berlin (closed 1932).

1933. "Kunst aus der Lande des Faschisten", Ausstellung Moderner Italiener aus dem Besitz der Nationalgalerie, Berlin-Kunstverein, Hamburg.

1936. "Cubism and Abstract Art", The Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis (MN); "Cubism and Abstract Art", Cincinnati Art Museum, Cincinnati (OH); "Cubism and Abstract Art", SFMOMA - San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco (CA); "Cubism and Abstract Art", MOMA, Museum of Modern Art, New York City (NY).

1937. "Cubism and Abstract Art", GRAM - Grand Rapids Art Museum, Grand Rapids (MI); "Cubism and Abstract Art", The RISD Museum, University of Rhode Island, Providence (RI); "Cubism and Abstract Art", The Baltimore Museum of Art,

Baltimore (MD); "Cubism and Abstract Art", The Cleveland Museum of Art, Cleveland (OH).

1953. "5th Anniversary Exhibition", Sidney Janis Gallery, New York City (NY).

1955. documenta 1, Kassel; Junge Graphik aus Paris, Nassauischer Kunstverein, Wiesbaden.

1958. "Collage International: From Picasso to the Present", Contemporary Arts Museum Houston, Houston (TX).

1959. "Internationale Ausstellung Graphik der Gegenwart 1959", Nassauischer Kunstverein, Wiesbaden; "Französische Graphik", Nassauischer Kunstverein, Wiesbaden.

1961. "Französische Graphik", Nassauischer Kunstverein, Wiesbaden.

1963. "Italien 1905-1925 Futurismus und Pittura metafisica", Kunstverein, Hamburg.

1964. documenta 3, Kassel.

1971. "Metamorphose de Dinges", Neue Nationalgalerie, Berlin.

1974. "Hommage a Schönberg", Neue Nationalgalerie, Berlin.

1986. "Pioneers of Abstract Art from the Thyssen-Bornemisza Collection", Galerie Gmurzynska, Cologne.

1989. "60 Meisterwerke aus der Solomon R. Guggenheim Foundation", Neue Nationalgalerie, Berlin.

1993. "Spazi Forme Colori", Galleria Anna D'Ascanio, Rome.

1995. "L'art et le septieme art", Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains, Tourcoing; "Pierrot: melancholie und Maske", HDK - Haus der Kunst, Munich; 46th International Art Exhibition Venice Biennale, Venice.

1997. "Encounters with Modern Art: Works from the Rothschild Family Collections", SFMOMA - San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco (CA).

1998. "Exhibition of the Century", Wellington City Gallery, Wellington.

2000. "Novecento. Arte e Storia in Italia", Scuderie del Quirinale, Rome; "Signori e Signore. La figura nel '900", Il Cenacolo, Salotto d'arte, Rome; "L'école de Paris, 1904-1929, La part de l'Autre", Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, MAM/ARC, Paris; "Balla - Boccioni - Severini", Thomas Ammann Fine Art AG, Zurich.

2001. "Animating the Inanimate. The Life of Still Life", Norton Museum of Art, West Palm Beach (FL); "Sul crinale, Aspetti del disegno in Toscana verso gli anni '30", Galleria Open Art, Prato; "Futurismo che passione", Il Cenacolo - Salotto d'arte, Rome; "Futurismo 1909-1944. Arte, architettura, spettacolo, letteratura, pubblicità...", Palazzo delle Esposizioni, Rome; "De Artaud... à Twombly", Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris.

Every year many exhibitions are held that illustrate the history of the futurists, with the participation of Severini in the group. This was particularly the case in 2009, the centenary of the publication of the Futurist Manifesto in *Le Figaro*.

2008-2009. "Le Futurisme à Paris", MNAM - Centre Georges Pompidou, Paris.

2009. "Sprachen des Futurismus", Martin Gropius Bau, Berlin; "Collezione il Futurismo. Carte futuriste", csw - Centrum Sztuki Wspolczesnej / Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle, Warsaw; "Riccardo Licata e gli amici di Venezia e Parigi", Palazzo della Promotrice delle Belle Arti, Turin; "Carte Futuriste / Futuristic Drawings, 100 Years of Futurism", Slovak National Gallery / Slovenská Národná Galéria, Bratislava; "Futurismo, 1900-2009, Velocità-Arte-Azione", Palazzo Reale, Milan; "Futurism", Tate Modern, London; "Framing Modernism - Estorick Collection of a Circus Family: Picasso to Léger", The Baltimore Museum of Art, Baltimore (MD); "Modern Italian Art", London; "Futurismo. Avanguardia, Avanguardie", Scuderie del Quirinale, Rome; "Futurismo 100: Illuminazioni. Avanguardie a confronto. Italia - Germania - Russia", MART - Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto.

Thukral and Tagra

Jiten Thukral

1976. Nato a Jalandhar, India. Vive e lavora a Gurgaon, Haryana. Diploma in Belle Arti, Delhi College of Art, Nuova Delhi. Master in Belle Arti, Chandigarh Art College

Sumir Tagra

1979. Nuova Delhi, India. Vive e lavora a Gurgaon, Haryana. Post Diploma alla National School of Design (NISD), Ahmedabad. Master in Belle Arti, Delhi College of Art, Nuova Delhi. Shankar's Academy of Arts, Nuova Delhi.

«Una cosa può essere davvero elegante e bella anche se è molto semplice, in realtà dipende tutto da come la intendi». T & T

Thukral & Tagra sono due membri di alto profilo di una scena artistica giovanile che è esplosa in India per poi avere un impatto in tutto il mondo. Lavorano in collaborazione dal 2000.

«Sono ottimi esempi di artisti la cui opera è inconfondibilmente radicata nella cultura e nel linguaggio estetico della loro patria, ma il cui messaggio viene ascoltato e compreso da un pubblico internazionale. Questo fascino internazionale si sposa con l'approccio senza frontiere di Thukral & Tagra: essi si muovono con una leggerezza di tocco giocoso tra pittura, video, grafica, moda e installazioni complesse. Attraverso la loro fondazione di beneficenza, che vedono come parte integrante della loro attività artistica, cercano di impegnarsi attivamente per compiere i loro obblighi sociali. Qualunque argomento trattino – che siano i moderni schemi di consumo, l'importanza del brand nel formare le identità, l'informazione sull'AIDS, o l'interesse primordiale dell'uomo per i sogni – essi lo integrano in un mondo di sogno vivacemente colorato, un mondo caratterizzato da un raro mix di cultura alta e riflessivo, ironico kitsch». ¹ La loro pratica multimediale riflette il dinamismo e l'ambizione dell'India in rapida crescita economica, e al tempo stesso s'interroga sulla cultura del consumo e sulle aspirazioni sociali. Il lavoro di questi versatili artisti è caratterizzato da colori esuberanti, immagini elaborate e umorismo tagliente, al confine tra pubblicità, branding, vendita al dettaglio e arte.

Mostre personali, selezione

2005. "Bosedkdesigns.com", installazione a Nature Morte, Nuova Delhi; "Its About the Art Which Is Behind and Around the Art", dipinti a Nature Morte, Nuova Delhi.

2006. "Vector Classics", dipinti e video presso Alliance Francaise, Nuova Delhi, e Jehangir Nicholsan Gallery, NCPA - National Centre for Performing Arts, Mumbai.

2007. "Put It On", installazione e dipinti a Bose Pacia, New York; "Everyday Bosedk", installazioni e dipinti a Nature Morte, Nuova Delhi.

2008. "Somnium Genero", Gallery Barry Keldoulis, Sydney; "Thukral and Tagra", Chatterjee and Lal, Mumbai.

2009. "Nouveau Riche", Nature Morte, Berlino; "Thukral & Tagra", Gallery Barry Keldoulis, Sydney.

2010. Max Wigram Gallery, Londra; Singapore Tyler Print Institute (STPI), Singapore.

Mostre collettive, selezione

2004. "Visual Dialogue", Hype Gallery, Londra e Mumbai.

2005. "Iconography, installazione", Nature Morte, Nuova Delhi.

2006. "New Paintings", Nature Morte, Nuova Delhi; Taipei Art Show 06, Taipei; Global Edit 06, Armani Casa in collaborazione con Wallpaper Magazine, Milano.

2007. "Face East: Contemporary Indian Portraiture", Wedel Fine Art, Londra; "Animamix: From Modernity to Eternità", MOCA - Shanghai, Shanghai; Pink, Galerie Mirchandani + Steinruecke, Mumbai; "Does Size Matter?", Art Konsult, Nuova Delhi; presentati da Nature Morte, Nuova Delhi e Bose Pacia, New York alla FIAC, Grand Palais, Parigi; "Adolescere - Domus", installazione e dipinti, presentata da Nature Morte, Nuova Delhi e Bose Pacia, New York ad Art Statements, Art Basel 38, Svizzera; The Armory Show, New York, presentata da Nature Morte, Nuova Delhi e Bose Pacia, New York.

2008. "Passage to India", Initial Access Frank Cohen Collection, Wolver Hampton, Inghilterra; "Imaginary Realities: Constructed Worlds in Abstract and Figurative Painting", Max Wigram Gallery, Londra; "Chalo! India: A New Era of Indian Art", 5th Anniversary Exhibition, Mori Art Museum, Giappone; presentata da Nature Morte/ Bose Pacia presso Art Basel Miami Beach, Miami; "Make Art/Stop AIDS, mostra itinerante, Fowler Museum at UCLA, Los Angeles.

2008-09. "The Audience and the Eavesdropper: New Art from India and Pakistan", Phillips de Pury & Company, Londra e New York.

2009. "A Work of Persol", Otto Zoo Gallery, Milano; "Passage to India, Part II: New Indian Art from the Frank Cohen Collection", Initial Access, Wolverhampton, Inghilterra; "Vistaar II", presentata da Seven Arts Limited presso The Stainless Gallery, Nuova Delhi; "Some Iceberg Easy to Avoid", Bose Pacia, New York; "Flower Power", Villa Giulia, CRAA - Centro Ricerca Arte Attuale, Verbania.

2009. "Vancouver Sculpture Biennale", Vancouver; "Viewpoints

and Viewing Points- 2009", Asian Art Biennale, National Taiwan Museum of Fine Arts, Taiwan; "The 6th Asia Pacific Triennial of Contemporary Art (APT6)", QAG - Queensland Art Gallery e GOMA - Gallery of Modern Art, Australia; "Xianzai: Contemporary Indian Art", MOCA - Museum of Contemporary Art, Shanghai; "Artissima Art Fair", Torino, presentati da Max Wigram; "Art Summit", Nuova Delhi, presentati da Nature Morte; "Frieze Art Fair", Londra, presentati da Max Wigram; "Art Basel", Svizzera presentati da Nature Morte / Bose Pacia; "Contemporary Indian Art: Open Your Third Eyes", National Museum of Contemporary Art, Seoul; ARCOMadrid, Spagna presentati da Bose Pacia / Nature Morte; "Asian Art Biennial", National Taiwan Museum of Fine Arts, Taipei.

2009-10. "Animamix Biennial", Taipei; "Not Alone", mostra itinerante presso Iziko Good Hope Castle, Cape Town; Durban Art Gallery, Durban; Museum Africa, Joburg; Fowler Museum, Los Angeles.

2010. "Dialogues: A Selection of International Contemporary Artists", Bartha & Senarclens Partners, Singapore; "Eye of India: A Selection of Contemporary Indian Artists", Bartha & Senarclens Partners, Singapore, in collaborazione con Nature Morte, Nuova Delhi; "In Transition: New Art from India", Richmond Art Gallery, Richmond, BC, Canada; "Emerging Asian Artists", nell'ambito di Art Gwangju

2010. KDU Convention Center, Gwangju; "The 11th Hour: An Exhibition of Contemporary Art from India / Diaspora", Tang Contemporary, Pechino; "Roots", 25th Anniversary Exhibition of Sakshi Art Gallery, Mumbai at The Park, Chennai; Urban Manners 2, Contemporary Artists from India, at sesc Pompeia, San Paolo, Brasile.

1. Kuoni Brand Report 2009.

Thukral and Tagra

Jiten Thukral

1976. Born in Jalandhar, India. Lives and works in Gurgaon, Haryana.

B.A., Chandigarh Art College.

M.A., Delhi College of Art, New Delhi.

Sumir Tagra

1979. Born in New Delhi, India. Lives and works in Gurgaon, Haryana.

Post Graduate from National School of Design, Ahmedabad.

B.A., Delhi College of Art, New Delhi

Shankar's Academy of Arts, New Delhi.

«Something can be really pretty and beautiful even if it is very simple, actually it is all how you understand it.» T&T

Thukral & Tagra are two of the highest profile members of a youthful art scene that has burst out of India and made an impact all over the world. They have been working collaboratively since 2000. «They are prime examples of artists whose work is unmistakably rooted in the culture and aesthetic language of their homeland, but whose message is heard and understood by an international public. This cross-border appeal matches Thukral & Tagra's boundary-straddling approach to art: they move with a playful lightness of touch between painting, video, graphic design, fashion and complex installations. Through their own charitable foundation, which they see as an integral part of their artistic endeavors, they also actively strive to meet their social obligations. Whatever subject they address – whether it's modern patterns of consumption, the significance of brands in forming identities, AIDS education, or the primal human preoccupation with dreams – they integrate it into a brightly colored dream world; a world characterized by a rare mix of high culture and reflective, ironic kitsch.»¹ Their multimedia practice reflects the dynamism and ambition of India's rapidly growing economy, while commenting upon consumer culture and social aspirations. The work of these versatile artists is characterized by exuberant color, elaborate imagery and wicked humor, blurring the boundaries between advertising, branding, retail and art.

Selected Solo Exhibitions

2005. Bosedkdesigns.com, Installation at Nature Morte, New Delhi; It's About the Art Which Is Behind and Around the Art, Paintings at Nature Morte, New Delhi.

2006. Vector Classics, Paintings and Video at Alliance



Française, New Delhi and Jehangir Nicholsan Gallery, NCPA - National Centre for Performing Arts, Mumbai.

2007. "Put It On", Installation and Paintings at Bose Pacia, New York; "Everyday Bosedk", Installation and Paintings at Nature Morte, New Delhi.

2008. "Somnium Genero", Gallery Barry Keldoulis, Sydney; "Thukral and Tagra", Chatterjee and Lal, Mumbai.

2009. "Nouveau Riche", Nature Morte, Berlin; "Thukral & Tagra", Gallery Barry Keldoulis, Sydney.

2010. Max Wigram Gallery, London; Singapore Tyler Print Institute, Singapore.

Selected Group Exhibitions

2004. "Visual Dialogue", Hype Gallery, London and Mumbai.

2005. "Iconography", Installation Project, Nature Morte, New Delhi.

2006. "New Paintings", Nature Morte, New Delhi; "Taipei Art Show 06", Taipei; "Global Edit 06", Armani Casa with Wallpaper Magazine, Milan.

2007. "Face East: Contemporary Indian Portraiture", Wedel Fine Art, London; "Animamix: From Modernity to Eternity", MOCA Shanghai, Shanghai; "Pink", Galerie Mirchandani + Steinruecke, Mumbai; "Does Size Matter?", Art Konsult, New Delhi; "FIAC", Grand Palais, Paris, presented by Nature Morte, New Delhi and Bose Pacia, New York; "Adolescere - Domus, Installation and Paintings" ("Art Statements", Art Basel 38), presented by Nature Morte, New Delhi and Bose Pacia, New York at; "The Armory Show", New York, presented by Nature Morte, New Delhi and Bose Pacia, New York.

2008. "Passage to India", Initial Access Frank Cohen Collection, Wolverhampton (UK); "Imaginary Realities: Constructed Worlds in Abstract and Figurative Painting", Max Wigram Gallery, London; "Chalo! India: A New Era of Indian Art", 5th Anniversary Exhibition, Mori Art Museum, Japan; "Art Basel Miami Beach", presented by Nature Morte, New Delhi, and Bose Pacia, New York; "Make Art / Stop AIDS" (travelling exhibition), Fowler Museum at UCLA, Los Angeles.

2008-09. "The Audience and the Eavesdropper: New Art from India and Pakistan", Phillips de Pury & Company, London and New York.

2009. "A Work of Persol", Otto Zoo Gallery, Milan; "Passage to India, Part II: New Indian Art from the Frank Cohen Collection", Initial Access, Wolverhampton (UK); "Vistaar II" presented by Seven Arts Limited at The Stainless Gallery, New Delhi; "Some Iceberg Easy to Avoid", Bose Pacia, New York; "Flower Power", Villa Giulia", CRAA - Centro Ricerca Arte Attuale, Verbania.

2009. "Vancouver Sculpture Biennale", Vancouver; "Viewpoints and Viewing Points – 2009", Asian Art Biennale, National Taiwan Museum of Fine Arts, Taiwan; "The 6th Asia Pacific Triennial of Contemporary Art" (APT6), QAG - Queensland Art Gallery and GOMA - Gallery of Modern Art, Australia; "Xianzai: Contemporary Indian Art", MOCA - Museum of Contemporary Art, Shanghai; "Artissima Art Fair", Turin, presented by Max Wigram; "Art Summit", New Delhi, presented by Nature Morte; "Frieze Art Fair", London, presented by Max Wigram; "Art Basel", Switzerland, presented by Nature Morte, New Delhi and Bose Pacia, New York; "Contemporary Indian Art: Open Your Third Eyes", National Museum of Contemporary Art, Seoul; "ARCOMADRID", presented by Bose Pacia, New Delhi and Nature Morte; "Asian Art Biennial", National Taiwan Museum of Fine Arts, Taipei. **2009-10.** "Animamix Biennial", Taipei; "Not Alone" (travelling exhibition), Iziko Good Hope Castle, Cape Town; Durban Art Gallery, Durban; Museum Africa, Johannesburg; Fowler Museum, Los Angeles.

Jacques Villeglé

1926. Nato a Quimper, Finistère (Francia). Vive e lavora a Parigi.

1944. In settembre s'iscrive alla sezione di pittura alla scuola di belle arti di Rennes.

1945. Fine gennaio, conosce Raymond Hains.

1947. S'iscrive alla scuola di belle arti di Nantes (sezione architettura). A Parigi, insieme a Raymond Hains, incontra la gallerista Colette Allendy.

1948-1949. Numerosi viaggi tra Nantes e Parigi, incontro con il pittore e poeta di Nantes Camille Bryen, e con Wols. Insieme a Hains, nel febbraio 1949, realizza *Ach Alma Manetro*, primo manifesto lacerato nato dalla collaborazione dei due artisti. In dicembre, si stabilisce definitivamente a Parigi. Decide di limitare il suo procedimento di appropriazione ai soli manifesti lacerati.

1950-54. Partecipa alla messa a punto delle *lettres éclatées* ("lettere esplose") che Hains fotografava dal 1947 attraverso una trama di vetro scanalato, e collabora alla realizzazione di diversi film, tra cui *Pénélope* e *Loi du 29 juillet 1881*. Primo maggio 1952. *Hépérile*, poema fonetico di Camille Bryen, viene scelto per ufficializzare l'esplosione della scrittura. In dicembre Hains e Villeglé frequentano il caffè Chez Moineau, e vi incontrano Guy-Ernest Debord e Gil J Wolman che hanno fondato la loro prima internazionale, premessa del situazionismo. Febbraio 1954. Villeglé e Hains fanno la conoscenza di François Dufrêne, che a sua volta li presenta a Yves Klein il Monocromo di ritorno dal Giappone. Aprile-maggio. Presso Colette Allendy, grazie a Yves Klein che conclude la propria mostra con otto giorni in anticipo, ha luogo la prima retrospettiva dei manifesti lacerati.

Maggio 1958. Pubblicazione di *Des réalités collectives*.

Febbraio 1959. François Dufrêne organizza, in rue Vercingétorix, la manifestazione Lacéré Anonyme. In ottobre: i manifesti lacerati, un monocromo blu, una macchina per dipingere creano, al Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, i tre luoghi chiave della prima Biennale des Jeunes.

Febbraio 1960. Per rispondere alle nuove tendenze messe in luce dalla prima Biennale, Dufrêne è incaricato dell'allestimento di una sala al Salon Comparaisons. Accanto agli *afficheistes*, vi presenta i lavori di altri artisti: uno utilizza tessuti, altri impiegano l'assemblage, e altri ancora sperimentano lavorando sullo spazio e sul movimento. In aprile, a Milano, Pierre Restany redige il primo manifesto del Nouveau Réalisme e organizza un'esposizione alla galleria Apollinaire, "Baptême de l'appropriation". Sei mesi più tardi, il 27 ottobre, a casa di Yves Klein sarà firmata la dichiarazione costitutiva del gruppo dei Nouveaux Réalistes.

1961. Villeglé subentra a Dufrêne al Salon Comparaisons: sarà

curatore di una sala fino al 1968. Oltre ai Nouveaux Réalistes, vi inviterà giovani pop americani ed europei, rappresentanti parigini dell'Arte povera, della Scuola di Nizza, dei letteristi, della *mec art*, degli *objecteurs*. Nel 1967, stanco dell'astrazione, insieme a Jean-Louis Brau (1930-1985), propone per il Salon dell'aprile 1968, una sala Hippie: presentazione di *azioni* e proiezioni di diapositive. 17 maggio, apertura della galleria J, in rue Montfaucon, primo contratto.

1961-62-63. Gli *Affichistes* sono invitati ad *Arts d'assemblage*, a New York, Dallas e San Francisco, e a *50 ans de collage* a Saint-Étienne e Parigi.

1963-64. Mostre personali: Galerie J (Parigi) e Ad Libitum (Anversa).

Esposizione di quattro *rapitori di manifesti lacerati* presso Arturo Schwarz a Milano e alla Gres Gallery a Chicago. Inizia la redazione di *Lacéré Anonyme* o *Urbi & Orbi*. Le esposizioni del *Nouveau Réalisme* e della *Pop art*, primi bilanci dell'attività degli anni sessanta, e quelle del *Décollage* o *Décollagen*, si succedono a La Haye, Vienna, Berlino, Krefeld, Anversa e Milano.

28 febbraio 1969. Nixon fa visita a De Gaulle. Sui muri di un corridoio della metropolitana, le tre frecce del vecchio partito socialista, la croce di Lorena, la svastica, la croce celtica iscritta nel cerchio del movimento Jeune Nation, e le tre frecce di Pavlov di S. Tchakhotine indicano graficamente senza altro commento il nome del presidente americano. 6 maggio, il primo graffito sociopolitico è esposto al Théâtre du Vieux Colombier nell'ambito della manifestazione Liberté de parole.

1970. Ottobre-novembre: decimo anniversario del Nouveau Réalisme, galleria Mathias Fels (Parigi) e Rotonda della Besana (Milano).

Primo acquisto ufficiale in Francia, da parte del Fonds national d'art contemporain, di un manifesto di Villeglé.

1971-72. Alla Staatgalerie di Stoccarda, prima esposizione museale dedicata esclusivamente ai manifesti strappati.

Retrospettiva al Moderna Museet (Stoccolma) e al museo Haus Lange (Krefeld); due mostre personali: a Colonia da Michael Werner e alla galleria der Spiegel.

1976. Jacques Villeglé inizia a raccogliere, accanto ai chioschi dei giornali, pannelli di legno coperti di pubblicità di riviste; fino al 1990 ne raccoglierà cinquanta, riuniti sotto il tema cartelloni di riviste.

1976-1977. Partecipa all'esposizione itinerante "Panorama de l'art français 1960-1975" organizzata dall'AFAA, presentata ad Atene, Ankara, Istanbul, Téhéran, Bagdad, Damas, Tel-Aviv, Tunisi, Rabat, Algeri.

Jacques Villeglé

2010. "Dialogues: A Selection of International Contemporary Artists", Bartha & Senarclens Partners, Singapore; "Eye of India: A Selection of Contemporary Indian Artists", Bartha & Senarclens Partners, Singapore, in collaboration with Nature Morte, New Delhi; "In Transition: New Art from India", Richmond Art Gallery, Richmond (BC); "Emerging Asian Artists, as part of Art Gwangju 2010", KDJ Convention Center, Gwangju; "The 11th Hour: An Exhibition of Contemporary Art from India / Diaspora", Tang Contemporary, Beijing; "Roots, 25th Anniversary Exhibition of Sakshi Art Gallery, Mumbai", The Park, Chennai; "Urban Manners 2, Contemporary Artists from India", SESC Pompeia, São Paulo.

1. Kuoni Brand Report 2009.

1926. Born in Quimper, Finistère (France). Lives in Paris.

1944. In September he joined the painting section of the École des Beaux-Arts de Rennes.

End of January 1945. He struck up a friendship with Raymond Hains.

1947. He enrolled at the École des Beaux-Arts de Nantes (architectural section) but continued to make numerous journeys to Paris. In Nantes he met the painter and poet Camille Bryen, and later Wols. In February 1949 he tore *Ach Alma Manetro*, their first joint ripped poster. In December, he moved to Paris. He decided that his artistic research would be based purely on his own tearing of posters.

1950-54. He contributed to the lettres éclatées (literally "shattered letters"), which Hains had been photographing since 1947 through grooved glass, and worked on several films, including *Pénélope* and *Loi du 29 juillet 1881*. May 1952. *Hépérile*, a phonetic poem by Camille Bryen, was chosen to make "shattered writing" official. In December Villeglé and Hains visited Chez Moineau where they met Guy-Ernest Debord and Gil J. Wolman, who had just founded Lettrist International, the premiss for Situationism. February 1954, they met François Dufrêne, who introduced them to Yves Klein "le monochrome", who had just returned from Japan.

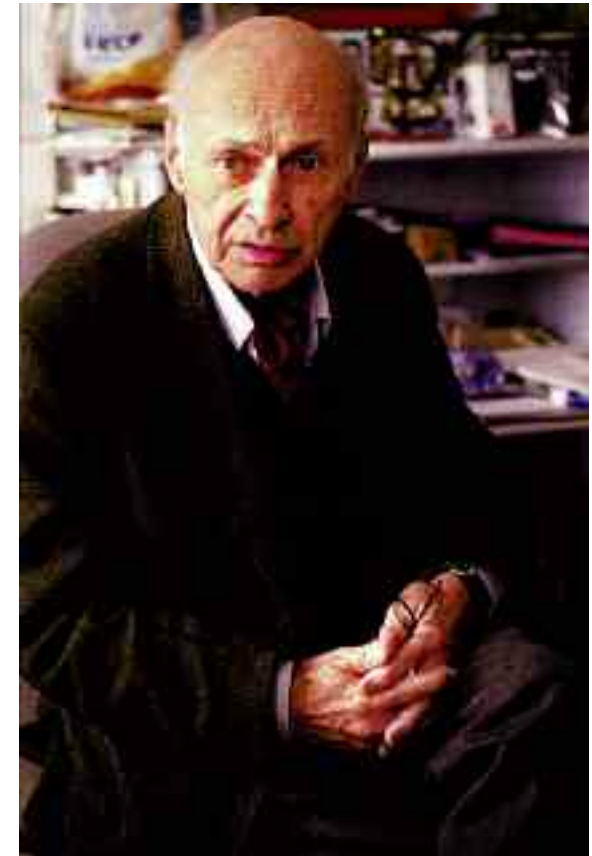
April-May 1957. As the exhibition of Yves Klein was shortened by eight days at the gallery belonging to Colette Allendy, Villeglé was given his first retrospective of torn posters.

May 1958. Publication of *Des réalités collectives*.

February 1959. François Dufrêne organised "Lacéré Anonyme" in rue Vercingétorix. In October torn posters, a blue monochrome, and a painting machine created the three event-places of the first Biennale des Jeunes at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

February 1960. To respond to the new currents revealed in the first Biennale des Jeunes, Dufrêne organised an exhibition room at the Salon Comparaisons. Alongside the poster artists, he presented a collector of factory rags, assemblagistes and experimental artists whose themes were space and movement. In Milan in April, Pierre Restany drafted the first manifesto of Nouveau Réalisme and organised an exhibition at the Galerie Apollinaire called "Baptême de l'appropriation". Six months later, on 27 October, the official document proclaiming the formation of the enlarged Nouveaux Réalistes group was signed at the house of Yves Klein.

1961. Villeglé took over the Comparaisons salon from Dufrêne: he was to retain responsibility for the organisation of a room at the salon until 1968. Apart from the Nouveaux Réalistes, he



would invite young American and European pop artists, Parisian representatives of Arte Povera, the École de Nice, Letterists, Mec Art, Poulet 20 NF, and the Objecteurs. Weary of abstractionism, with Jean-Louis Brau (1930-85) in 1967 he proposed a Hippie Room to be presented at the show of April 1968 in which actions and slide projections would be presented. 17 May. The opening of the Galerie J in rue Montfaucon and his first contract.

1961-63. The Affichistes were invited to the Arts d'assemblage exhibitions in New York, Dallas and San Francisco, then to "50 ans de Collage" at Saint-Étienne and Paris.

1963-64. Solo exhibitions: Galerie J, Paris, and Ad Libitum, Antwerp. Exhibitions of the four ravisseurs d'affiches lacérées at the gallery of Arturo Schwarz in Milan and at the Gres Gallery in Chicago. Start of the editing of *Lacéré Anonyme* and *Urbi & Orbi*. Nouveau Réalisme and Pop Art exhibitions, the first upshot of the artistic activity of the 1960s, and then shows of Décollage or Décollagen were held in The Hague, Vienna, Berlin, Krefeld, Antwerp and Milan.

28 February 1969. Nixon visited De Gaulle in France. The

1976-1981. Partecipa alle esposizioni, "Paris-New York", Centre Georges Pompidou, "Dufrêne et Villeglé, affiches lacérées", Noroît-Arras, "Bryen éclaté", museo di Nantes, "Paris/Paris 1937-1957", Centre Georges Pompidou, "West-Kunst 1939-1970", Colonia. Redige il testo del catalogo *Commemoration de la loi du 29 juillet 1881* per la seconda mostra del gruppo degli Affichistes alla galleria Mathias Fels et C^{ie} in marzo-aprile.

1982. "Les Présidentielles 81 vues par Villeglé", Centre d'Art contemporain J. et J. Donguy, rue de la Roquette. "Guérilla des écritures", interventi in luoghi privati a Rennes e a Parigi con la collaborazione di Art prospect di Bretagna.

1985. A Rennes, due esposizioni: una alla Maison de la Culture, prefazione del catalogo redatta da B. Lamarche-Vadel, la seconda "Les Affichistes selon Villeglé" presentata da B. Salmon alla Galerie Art et Essai dell'Università di Villejean.

Villeglé re-incornicia due dei manifesti presentati alla Deuxième Biennale des jeunes de Paris (1961), per mostrarli nel mese di ottobre. Uno è acquisito nel 1987 dal Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain di Nizza, il secondo, *Carrefour Sèvres-Montparnasse* (319 x 810 cm) sarà esposto a Parigi, Mannheim e Winterthur, in occasione delle retrospettive "Les Nouveaux Réalistes", e al Magasin di Grenoble (1988), al Kunstmarkt di Colonia (1989), al MOMA di New York, *High and Low* (1990), al Ludwig Museum, Colonia, alla mostra "Pop Art", al Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (1992), e al Centre Georges Pompidou, nell'ambito di "Les Années Pop" (2001).

Una mostra di cartelloni di riviste alla galleria Beau Lézard, e altre due esposizioni presenteranno questa serie l'anno seguente, al Centro Culturale d'Arte Bellora, Milano, e alla Galleria Peccolo, Livorno.

1989. Creazione da parte di Valérie Villeglé del centro Jacques Villeglé, incaricato di gestire l'insieme degli archivi e del catalogo ragionato, sette volumi pubblicati fino a oggi. Esposizioni personali, Galerie Reckermann, Colonia, e Zabriskie Gallery, New York.

1990. "Villeglé, la Présentation en jugement", a cura di Bernard Lamarche-Vadel (Marval). Nel 1991, prime esposizioni delle opere della serie *Décentralisation*.

1994. È invitato al Museum Paleis Lange Voorhout nel contesto di una serie di esposizioni personali di artisti francesi a cura dell'AFAA.

1996. Retrospettiva al Centre d'Art Bouvet-Ladubay, Saumur.

1997. Creazione a Lot-et-Garonne, dell'"Atelier d'Aquitaine". Inizio di una nuova serie tematica dedicata alla musica amplificata e ai rappers.

1997-98. Partecipa alle mostre dei Nouveau Réalistes: Galerie Georges-Philippe et Nathalie Vallois, pubblicazione del libro di Catherine Francblin a Parigi; Museum Ludwig, Colonia; Notre-Dame des Fleurs, Vence; Villa Merkel, Esslingen; Fonte d'Abisso Arte, Milano; MAMAC, Nizza.

1998. "Liens et lieux" introduzione di A. Goédard-Le Goff, Galerie du Dourven, Locquémeau. "Retrospektiva", Alan Koppel Gallery, Chicago.

1999. Mostre personali: "Double message", Galerie der Spiegel, Colonia; "Mots 1949-1996", prima esposizione tematica introdotta da C. Millet, Galerie Georges-Philippe et Nathalie Vallois, Parigi; "Le Grand Mix", sonorizzato da Pierre Henry Confort moderne, introdotto da D. Truco, F. Dagognet, A. Jouffroy e P. Restany, Poitiers, Galerie Sonia Zannettacci, Ginevra; "Rétrospective 1959-1998", Ubu Gallery, New York; Shoshana Wayne Gallery, Los Angeles; "Villeglé techno-rapt", introdotta da Dominique Dussol, Église de Saint-Vincent, Mérignac (pubblicazione dei *Cheminement 1943-1959*, Les Sept collines-Jean-Pierre Huguet Éditeur, Saint-Julien-Molin-Molette).

2000. "Micropolitiques", le Magasin Grenoble. Mostre personali: Cité de la Musique, Parigi, catalogo a cura di C. Francblin; Galerie Lucien Schweitzer, Lussemburgo.

2001. L'Atelier d'Aquitaine è invitato dal FRAC Corsica per la mostra "Décentralisation 3", a Corte. Mostre personali: James Mayor Gallery, Londra; "Images 1958-1991", seconda esposizione tematica introdotta da C. Francblin, Galerie Georges-Philippe et Nathalie Vallois, Parigi; Chac Mool Gallery, Los Angeles; Galerie Sonia Zannettacci, Ginevra; Alan Koppel Gallery Chicago.

2002. Esposizioni alla Briantais, Saint-Malo, e al municipio di Lille. Realizzazione di un CD-Rom *Jacques Villeglé, catalogue raisonné*.

2003. Mostre personali: "Alphabet socio-politique" (introdotta da P. Bata e A. Labelle-Rojoux, Musée Sainte-Croix, Poitiers; Musée de la Cohue, Vannes; "Sans lettre ni figure 1951-1968" (terza esposizione tematica introdotta da H.U. Obrist e R. Fleck), Galerie Georges-Philippe et Nathalie Vallois, Parigi; L'Atelier d'Aquitaine è invitato dal Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires a intervenire al centro culturale Recoleta.

2004. Pubblicazione del settimo volume del catalogo ragionato *Sans lettre sans figure*, edizioni Ides et Calendes, Neuchâtel.

2005. Pubblicazione di *La Traversée Urbi & Orbi*, Transéditions, Parigi. Mostre personali: Orchies (Maison de la Chicorée); Ginevra (Galerie Sonia Zannettacci); L'Arsenal de Metz; "Politiques 1957-1991" (quarta esposizione tematica introdotta

da N. Bourriaud), Galerie Georges-Philippe & Nathalie Vallois, Parigi.

2006. Mostre personali: Modernism, San Francisco; Alan Koppel Gallery, Chicago; (Le Quartier, Quimper; Linda & Guy Pieters Gallery, Knokke-Zoute e Kunstmarkt di Colonia.

Creazione di una scultura, *Y?\$,* realizzata in diverse dimensioni.

2007. Quinta esposizione tematica "La Lettre lacérée" alla galleria Georges-Philippe & Nathalie Vallois, Parigi. Mostre personali: Vecchiato, Padova; Guy Pieters Gallery, Art Paris; Galerie Lucien Schweitzer, Lussemburgo; Stiftung Ahlers Pro Arte/Kestner Pro Arte, Hannover. Retrospettiva 1950/1960 dei Nouveaux Réalistes al Grand Palais, Parigi, e allo Sprengel Museum, Hannover.

2008. Retrospettive al Centre Georges Pompidou e al Musée départemental d'Art Ancien et Contemporain, Épinal. Inaugura la galleria Agnellini Arte Moderna a Brescia e partecipa alla biennale di Gwandju, Corea. Esposizioni al museo Pera a Istanbul, alla galleria Sonia Zannettacci a Ginevra, alla galleria Alan Koppel a Chicago, alla galleria Modernism a San Francisco, alla biblioteca Louis-Nucéra a Nizza.

Ottobre 2009. Jacques Villeglé è invitato dalla mediateca del Centre Culturel Saint-Louis de France, dove crea un affresco sociopolitico per la sua inaugurazione. In questa occasione, alla galleria Mucciaccia, retrospettiva della sua opera organizzata da Dominique Stella.

name of the American president was written graphically on the walls of a metro corridor, without any comment, using the three arrows of the former Socialist party, the cross of Lorraine, a swastika, a Celtic cross in the circle of the Jeune Nation movement, then again the three Pavlovian arrows of Serge Tchakhotine. 6 May. Villeglé's first sociopolitical graphics were presented at the Liberté de Parole event in the Vieux Colombier theatre.

1970. October-November: tenth anniversary of Nouveau Réalisme, with exhibitions held at the Galerie Mathias Fels in Paris and at the Rotonda della Besana in Milan. The first official purchase in France of a torn poster by Villeglé by the Fonds National d'Art Contemporain.

1971-72. The first museum exhibition devoted to torn posters was held at the Staatgalerie in Stuttgart. A retrospective of Villeglé's work was held at the Moderna Museet in Stockholm and the Museum Haus Lange in Krefeld, and two solo exhibitions were mounted in Cologne at Michael Werner's gallery and the Galerie der Spiegel.

1976. Jacques Villeglé began to collect wooden panels covered with adverts for magazines, which he took from beside newspaper kiosks. Up until 1990 he had collected about fifty of them, which he grouped under the title *Placards de journaux*.

1976-1977. He participated in the travelling exhibition *Panorama de l'art français 1960-1975* organised by the AFAA, which was presented in Athens, Ankara, Istanbul, Teheran, Baghdad, Damascus, Tel-Aviv, Tunis, Rabat and Algiers.

1976-1981. His work was represented in several exhibitions, Paris-New York at the Centre Georges Pompidou; Dufrene et Villeglé, *affiches lacérées* in Noroit-Arras; Bryen éclaté at the Musée de Nantes; Paris/Paris 1937-1957 at the Centre Georges Pompidou; and *West-Kunst 1939-1970* in Cologne. He wrote the text of the catalogue *Commémoration de la loi du 29 juillet 1881* for the second anniversary of the Affichistes group at the Galerie Mathias Fels et C^{ie} in March/April.

1982. The exhibition *Les Présidentielles 81 vues par Villeglé*, Centre d'Art Contemporain J. et J. Donguy, in rue de la Roquette. In February and June he presented his *Guérilla des écritures*, interventions on specially reserved locations in the cities of Rennes and Paris, with the association *Art Prospect de Bretagne*.

1985. Two exhibitions were held in Rennes: one at the *Maison de la Culture* with a catalogue prefaced by Bernard Lamarche-Vadel (1949-2000), the other called "*Les Affichistes selon Villeglé*", presented by Béatrice Salmon at the *Galerie Art et Essai* in the Université de Villejean. Two of the posters

presented at the second Biennale des Jeunes de Paris in 1961 were mounted on canvas and exhibited in October. One was purchased in 1987 for the Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain de Nice; the other *Carrefour Sèvres-Montparnasse*, (319 x 810 cm) was exhibited in Paris, Mannheim and Winterthur (retrospectives of the Nouveaux Réalistes); then at the Magasin in Grenoble (1988); the Kunstmarkt in Cologne (1989); the MOMA in New York (High and Low, 1990); at the Pop Art exhibition at the Ludwig Museum in Cologne; the Centro de Arte Reina Sofia, Madrid (1992); and the Centre Georges Pompidou in the exhibition "*Les Années Pop*" (2001).

An exhibition of the *Placards de journaux* was held at the Galerie Beau Lézard. The same exhibition was held twice in Italy the following year, at the Centro Culturale d'Arte Bellora in Milan, and the Galleria Peccolo in Livorno.

1989. Valérie Villeglé set up the Secrétariat Jacques Villeglé to manage the artist's archives and catalogue raisonné, 7 volumes of which have so far appeared. Solo exhibitions: Cologne (Reckermann Gallery) and New York (Zabriskie Gallery).

1990. Publication of Villeglé, *la Présentation en jugement*, by Bernard Lamarche-Vadel (Marval). In 1991, the first exhibitions of the works in the artist's series *Décentralisation*.

1994. Villeglé was invited to the Museum Paleis Lange Voorhout as one of a series of solo exhibitions of French contemporary artists organised by the AFAA.

1996. Retrospective at the Centre d'Art Bouvet-Ladubay in Saumur.

1997. Creation of the "*Atelier d'Aquitaine*" in Lot-et-Garonne. Start of a new series dedicated to amplified music and rappers.

1997-98. Villeglé participated in *Nouveaux Réalistes* exhibitions in Paris (Galerie Georges-Philippe et Nathalie Vallois; publication of the book by Catherine Francblin); Cologne (Museum Ludwig); Vence (Notre-Dame des Fleurs); Esslingen (Villa Merkel); Milan (Fonte d'Abisso Arte); Nice (MAMAC).

1998. "*Liens et lieux*" was held at the Galerie du Dourven in Locquêmeau; the catalogue was prefaced by Annie Goëdard-Le Goff. Retrospective exhibition at the Alan Koppel Gallery in Chicago.

1999. Solo exhibitions: "*Double message*", Galerie der Spiegel, Cologne; "*1st thematic exhibition, Mots 1949-1996*", prefaced by C. Millet Paris, Galerie Georges-Philippe et Nathalie Vallois, Paris; "*Confort moderne, Le Grand Mix*", with a sound track by P. Henry and prefaced by D. Truco, F. Dagognet, A. Jouffroy and P. Restany, Poitiers; Galerie Sonia Zannettacci, Geneva; "*Rétrospective 1959-1998*", Ubu Gallery, New York; Shoshana

Wayne Gallery, Los Angeles; "*Villeglé techno-rapt*" prefaced by D. Dussol, The Old Church of Saint-Vincent, Mérygnac. This year saw the publication of *Cheminement 1943-1959*, published by Sept collines / Jean-Pierre Huguet Éditeur, Saint-Julien-Molin-Molette.

2000. "*Micropolitiques*", Le Magasin, Grenoble. Solo exhibitions at the Cité de la Musique in Paris, catalogue prefaced by C. Francblin, and at the Galerie Lucien Schweitzer in Luxembourg.

2001. The Atelier d'Aquitaine was invited by FRAC of Corsica for the exhibition called "*Décentralisation 3*", held in Corte. Solo exhibitions: James Mayor Gallery, London; "*2nd thematic exhibition Images 1958-1991*", prefaced by C. Francblin, Galerie Georges-Philippe et Nathalie Vallois, Paris; Chac Mool Gallery, Los Angeles; Galerie Sonia Zannettacci, Geneva; Alan Koppel Gallery, Chicago.

2002. Exhibitions in la Briantais, Saint-Malo, and at the Mairie in Lille. Creation of a CD-ROM called *Jacques Villeglé, catalogue raisonné*.

2003. Solo exhibitions: "*Alphabet socio-politique*", prefaced by P. Bata and A. Labelle, Musée Sainte-Croix, Rojoux Poitiers; Musée de la Cohue, Vannes; "*3rd thematic exhibition Sans lettre ni figure 1951-1968*", prefaced by H.U. Obrist and R. Fleck, Galerie Georges-Philippe et Nathalie Vallois, Paris.

The Atelier d'Aquitaine was invited by the Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires to present at the Centro Cultural Recoleta.

2004. Publication of the seventh volume of the artist's catalogue raisonné *Sans lettre sans figure*, Editions Ides et Calendes, Neuchâtel.

2005. Publication of *La Traversée urbi & orbi*, Transéditions, Paris. Solo exhibitions: *Maison de la Chicorée*, Orchies; Galerie Sonia Zannettacci, Geneva; L'Arsenal de Metz, Metz; "*4th thematic exhibition Politiques 1957-1991*", prefaced by N. Bourriaud, Galerie Georges-Philippe & Nathalie Vallois, Paris.

2006. Solo exhibitions: *Modernism*, San Francisco; Alan Koppel Gallery, Chicago; Le Quartier, Quimper; Knokke-Zoute and Kunstmarkt, Linda & Guy Pieters Gallery, Cologne. Villeglé made a sculpture entitled *Ÿ?§*, which was produced in different sizes.

2007. "*5th thematic exhibition - La Lettre lacérée*", Galerie Georges-Philippe & Nathalie Vallois, Paris. Solo exhibitions: Vecchiato New Art Galleries, Padua; Guy Pieters Gallery, Art Paris; Galerie Lucien Schweitzer, Luxembourg; Stiftung Ahlers Pro Arte/Kestner Pro Arte, Hanover. A retrospective exhibition of the Nouveaux Réalistes for the years 1950s and 60s was staged at the Grand Palais in Paris and at the Sprengel Museum in Hanover.

Andy Warhol (Andrew Warhola)

1928. Nato a Pittsburgh, Pennsylvania.

1987. Morto a New York.

Nel 1912 suo padre Ondrej, originario dell'Impero Austro-Ungarico (l'attuale Slovacchia), si trasferì negli Stati Uniti e sua madre, Julia Warhola Zavacky, lo seguì nel 1921. Suo padre lavorò come muratore e poi come minatore. Dopo qualche tempo, la famiglia si trasferì a Pittsburgh. Durante la sua adolescenza, Andy soffrì di diversi esaurimenti nervosi.

1945-1949. Nel 1945 si laureò alla Schenley High School di Pittsburgh, e si iscrisse al Carnegie Institute of Technology (ora Carnegie-Mellon University), diplomandosi nel giugno del 1949. Durante il college conobbe Philip Pearlstein, suo compagno di studi. Dopo la laurea, Andy Warhol (dopo aver eliminato la lettera "a" dal suo cognome) si trasferì a New York City, e per alcuni mesi condivise un appartamento con Pearlstein al St. Mark's Place vicino ad Avenue A. Durante questo periodo si trasferì numerose volte, abitando in diversi appartamenti di Manhattan. A New York, incontrò Tina Fredericks, direttore artistico di *Glamour Magazine*. I primi lavori di Warhol furono i disegni che realizzò per la rivista *Glamour*, come *Success is a Job in New York*, e le scarpe da donna. Disegnò inoltre pubblicità per varie riviste, tra cui *Vogue* e *Harper's Bazaar*, e realizzò copertine di libri e biglietti d'auguri.

1950-1960. Nel corso del 1950, si trasferì in un appartamento sulla East 75th Street. Sua madre andò a vivere con lui e Fritzie Miller diventò il suo agente. Nel 1952, la sua prima mostra personale ebbe luogo alla Hugo Gallery di New York, dove furono esposti i disegni con cui Warhol illustrò i racconti di Truman Capote. Iniziò a illustrare libri, tra cui il *Complete Book of Etiquette* di Amy Vanderbilt. Intorno al 1953-1955, lavorò per un gruppo teatrale sulla Lower East Side, realizzando scenografie. Fu intorno a questo periodo che si tinse i capelli di grigio argento. Warhol pubblicò diversi libri, tra cui *Twenty Five Cats Named Sam*, e *One Blue Pussy*. Nel 1956, viaggiò in tutto il mondo con Charles Lisanby, un set-designer televisivo. Nel mese di aprile di quell'anno partecipò alla sua prima mostra collettiva, "Recent Drawings USA" tenutasi al Museum of Modern Art di New York. Iniziò a ricevere riconoscimenti per il suo lavoro, con il 35th Annual Art Directors Club Award for Distinctive Merit, per una pubblicità di scarpe della ditta I. Miller. Lo stesso anno pubblicò *In The Bottom of My Garden*. Nel 1957, ricevette il 36th Annual Art Directors Club Medal e l'Award of Distinctive Merit, per le pubblicità della I. Miller, e *Life Magazine* pubblicò le sue illustrazioni per un articolo, "Crazy Golden Slippers".

1960-1970. Nel 1960, Warhol iniziò a dipingere. I suoi quadri si basavano su fumetti come Dick Tracy, Popeye, Superman, e sulle bottiglie di Coca-Cola. Nel 1961, utilizzando la striscia di fumetti Dick Tracy, progettò una vetrina per Lord & Taylor. Le gallerie d'arte più importanti del paese cominciarono a notare il suo lavoro. Nel 1962 Warhol realizzò dipinti che ritraevano banconote da un dollaro e lattine di zuppa Campbell, e il suo lavoro fu incluso in un'importante mostra di arte pop, "The New Realista", presso la Sidney Janis Gallery di New York. Nel novembre dello stesso anno, Eleanor Ward espose i suoi dipinti alla Stable Gallery, e la mostra riscosse un successo sensazionale. Nel 1963 affittò uno studio in una caserma dei pompieri sulla East 87th Street. Conobbe il suo futuro assistente, Gerard Malanga, e iniziò a girare il suo primo film, *Tarzan and Jane Regained... Sort of* (1964). In seguito, si recò a Los Angeles per la sua seconda mostra alla Ferus Gallery. Nel novembre dello stesso anno, trovò un loft al 231 East 47th Street, che divenne il suo studio principale, la Factory. Nel mese di dicembre, iniziò la produzione di *Red Jackie*, il primo della serie di Jackie. Nel 1964, la galleria Ileana Sonnabend a Parigi ospitò la sua prima mostra personale europea, esponendo la serie *Flowers*. Ricevette un incarico dall'architetto Philip Johnson per realizzare un murale, intitolato *Thirteen Most Wanted Men* per il New York State Pavilion alla New York World's Fair. Nel mese di aprile, ricevette l'Independent Film Award dalla rivista *Film Culture*. A novembre, la sua prima mostra personale negli Stati Uniti si tenne presso la Leo Castelli Gallery. In questo momento, iniziò la sua serie di autoritratti.

Nell'estate del 1965 Warhol incontrò Paul Morrissey, che divenne suo consigliere e collaboratore. La sua prima esposizione museale personale si tenne presso l'Institute of Contemporary Art, alla University of Pennsylvania. Durante quest'anno, annunciò il suo ritiro dalla pittura, che tuttavia sarebbe stato di breve durata; avrebbe infatti ricominciato a dipingere nel 1972. Fu in questo periodo che conobbe Lou Reed, John Cale, Sterling Morrison e Maureen Tucker (collettivamente noti come The Velvet Underground), e una modella tedesca diventata corista chiamata Nico. Fece incontrare Nico e i Velvet, e tutti svilupparono uno stretto legame con Warhol. Questa fu un'alleanza che avrebbe cambiato per sempre il volto della cultura mondiale. Warhol produsse il primo album del gruppo, *The Velvet Underground and Nico*, che molti critici hanno definito "il disco più influente di tutti i tempi". Più tardi, uno spettacolo multimediale (chiamato *The Exploding Plastic Inevitable*) fu sviluppato,

Andy Warhol (Andrew Warhola)

2008. Retrospectives were held at the Centre Georges Pompidou and the Musée Départemental d'Art Ancien et Contemporain d'Épinal. It was the opening exhibition at the Galerie Agnellini Arte Moderna in Brescia (Italy) and also presented at the Gwandju Biennale in Korea. Exhibitions were also held at the Musée Pera in Istanbul, at the Galerie Sonia Zannettacci in Geneva, at the Alan Koppel Gallery in Chicago, at Modernism in San Francisco, and at the Louis-Nucéra Library in Nice.

October 2009. Jacques Villeglé was invited to the Médiathèque of the Centre Culturel Saint-Louis de France, where he created a socio-political fresco for its inauguration. To mark the occasion, a retrospective of his work was held at the Galleria Mucciaccia (Rome), organized by Dominique Stella.

1928. Born in Pittsburgh.

1987. Died in New York City.

His father, Ondrej, moved to the USA from what is now Slovakia in the then Austrian-Hungarian empire in 1912. Ondrej sent for Andy's mother, Julia Zavacky Warhola, in 1921. His father worked as a construction worker and later as a coal miner. At some time the family moved to Pittsburgh. During his teenage years, Andy suffered from several nervous breakdowns.

1945-1949. In 1945, he graduated from Schenley High School in Pittsburgh and enrolled in the Carnegie Institute of Technology (now Carnegie-Mellon University), graduating in June 1949. At college he met Philip Pearlstein, a fellow student. After graduation, Andy Warhol (having dropped the letter "a" from his last name) moved to New York City and shared an apartment with Pearlstein at St. Mark's Place (off Avenue A) for a couple months. In New York he met Tina Fredericks, the art editor of *Glamour Magazine*. Warhol's early jobs were doing drawings for *Glamour*, such as "Success is a Job in New York", and women's shoes. He also drew advertising for various magazines, including *Vogue*, *Harper's Bazaar*, book jackets, and holiday greeting cards.

1950-1960. During the 1950s he moved to an apartment on East 75th Street. His mother moved in with him and Fritzie Miller became his agent. In 1952, his first solo exhibition was held at Hugo Gallery, New York, of drawings to illustrate stories by Truman Capote. He started illustrating books, beginning with Amy Vanderbilt's *Complete Book of Etiquette*. Around 1953-1955, he worked for a theatre group on the Lower East Side and designed theatre sets. It is around that time that he dyed his hair silver. Warhol published several books, including *Twenty Five Cats Named Sam*, and *One Blue Pussy*. In 1956, he travelled round the world with Charles Lisanby, a television-set designer. In April of this year, he was included in his first group exhibition, "Recent Drawings USA", held at the Museum of Modern Art, New York. He began receiving accolades for his work, with the 35th Annual Art Directors Club Award for Distinctive Merit, for an I. Miller shoe advertisement. He published *In The Bottom of My Garden* later that year. In 1957 he was awarded the 36th Annual Art Directors Club Medal and Award of Distinctive Merit for the I. Miller shoe advertisements, and *Life Magazine* published his illustrations for an article, *Crazy Golden Slippers*.

1960-1970. In 1960, Warhol began to make his first paintings. They were based on comic strips in the likes of Dick Tracy, Popeye, Superman, and two of Coca-Cola bottles. In 1961,



using the Dick Tracy comic strip, he designed a window display for Lord & Taylor. At this time, major art galleries around the nation began noticing his work. In 1962, Warhol made paintings of dollar bills and Campbell soup cans and his work was included in an important exhibition of pop art, *The New Realists*, held at Sidney Janis Gallery, New York. In November of this year, Eleanor Ward showed his paintings at the Stable Gallery, and the exhibition began a sensation. In 1963, he rented a studio in a firehouse on East 87th Street. He met his assistant, Gerard Malanga, and started making his first film, *Tarzan and Jane Regained... Sort of* (1964). Later, he drove to Los Angeles for his second exhibition at the Ferus Gallery. In November of that year, he found a loft at 231 East 47th Street, which became his main studio, *The Factory*. In December, he began production of *Red Jackie*, the first of the Jackie series. In 1964, his first solo exhibition in Europe, held at the Galerie Ileana Sonnabend in Paris, featured the *Flower* series. He received a commission from architect Philip Johnson to make a mural, entitled *Thirteen Most Wanted Men*, for the New York State Pavilion in the New York World's Fair. In April, he received an Independent Film Award from *Film Culture* magazine. In November, his first solo exhibition in the US was held at Leo Castelli Gallery. And at this time, he began his series of self-portraits. In the summer of 1965, Andy Warhol met Paul Morrissey, who became his advisor and collaborator. His first solo museum exhibition was held at the Institute of Contemporary Art at the University of Pennsylvania. During this year, he made the surprise announcement of his retirement from painting, but it was to be short-lived. He would resume

gestito e prodotto da Warhol, in collaborazione con i Velvet Underground.

Nell'estate del 1966 il film di Warhol *Chelsea Girls* (1966) fu il primo film underground a essere proiettato in un teatro commerciale. Nel 1967 *Chelsea Girls* esordì a Los Angeles e San Francisco, e sei dei suoi autoritratti furono mostrati all'Expo 67 di Montreal, Quebec, Canada. Nel mese di agosto di quello stesso anno, tenne conferenze in diversi college della zona di Los Angeles; il suo personaggio era così popolare che alcuni college ingaggiarono Allen Midgette per impersonarlo per delle conferenze. In seguito, Warhol trasferì la Factory al 33 di Union Square West, e incontrò Fred Hughes, che in seguito divenne presidente di *Enterprises* e di *Interview Magazine*. Nel 1968, la sua prima mostra personale in un museo europeo si tenne presso il Moderna Musset, Stoccolma. Ma quello stesso anno, il 3 giugno 1968, Warhol fu ferito da Valerie Solanas, un'ultra-radical appartenente alla cerchia di Warhol. Solanas fu la fondatrice della SCUM (Society for Cutting Up Men).

Fortunatamente Warhol sopravvisse al tentativo di omicidio dopo aver trascorso due mesi in ospedale. Questo incidente è il soggetto del film, *I Shot Andy Warhol* (1996). In seguito, Andy Warhol abbandonò il business cinematografico, ma di tanto in tanto proseguì il suo contributo al cinema e all'arte. Non si riprese mai emotivamente dall'aver sfiorato la morte. **1970-1980.** In questi anni lo status di Andy Warhol come icona dei media salì alle stelle ed egli usò la sua influenza per sostenere molti artisti più giovani. Iniziò la pubblicazione della rivista *Interview*, con il primo numero nell'autunno del 1969. Nel 1971, la sua pièce teatrale, intitolata *Pork*, esordì a Londra al Round House Theatre. Riprese a dipingere nel 1972, eseguendo principalmente ritratti di celebrità. La Factory venne trasferita al 860 Broadway, e nel 1975 Warhol acquistò una casa sulla Lexington Avenue. Una grande retrospettiva del suo lavoro si tenne a Zurigo. Nel 1976, realizzò la serie *The Skulls*, e *Hammer and Sickle*. Bel corso degli ultimi anni settanta e ottanta si tenne una mostra retrospettiva, mentre Warhol cominciava a lavorare alle serie *Reversals*, *Retrospectives*, e *Shadows*. Nei primi anni ottanta seguirono le serie *Myths*, *Endangered Species*, e *Ads*. Nel gennaio 1987, la sua ultima mostra *The Last Supper* ha avuto luogo alla Galleria Gruppo Credito Valtellinese, Milano. Il 22 febbraio 1987, un "giorno d'infamia medica", come citato da un suo biografo, Andy Warhol morì in seguito a complicazioni per un intervento alla cistifellea. Aveva 58 anni.

«La richiesta di opere di Warhol è aumentata notevolmente negli anni successivi alla sua morte. Il suo impatto sulle arti, sul

fare arte e sulla cultura in generale continua a echeggiare presso gli artisti e il pubblico di tutto il mondo. Il suo lavoro è stato esposto in numerose gallerie e musei, una selezione delle mostre degli ultimi cinque anni è riportata di seguito. La Fondazione continua a sostenere manifestazioni che incoraggiano l'interazione del pubblico e la comprensione del variegato corpus del lavoro di Warhol e a sostenere il numero crescente di borse di studio sulla sua pratica artistica e il suo posto nella storia dell'arte contemporanea.» (The Andy Warhol Foundation for the Arts Visual)

Mostre personali, selezione (ultimi cinque anni)

2006-2007. "Prints of Andy Warhol (From A to B and Back again)", Kampa Museum, Praga; "Time Capsule 64", The Andy Warhol Museum, Pittsburgh, Pennsylvania.

2007. "Factory Work: Warhol, Wyeth, and Basquiat", Farnsworth Art Museum, Rockland, ME; "Andy Warhol and Minimal Art; Warhol Becomes Warhol - Andy Warhol: Early Work", Williams College Museum of Art, Williamstown, MA; "Andy Warhol and Minimal Art", Staatsgalerie Stuttgart, Stoccarda; "Pop Goes The West: Featuring Roy Lichtenstein: American Indian Encounters and Andy Warhol's Cowboys and Indians", Eiteljorg Museum of American Indians and Western Art, Indianapolis, Indiana; "Andy Warhol's Dream America", Nevada Museum of Art, Reno, Nevada; "Prints of Andy Warhol (From A to B and Back Again)", Kampa Museum, Praga; "Time Capsule 64", The Andy Warhol Museum, Pittsburgh, Pennsylvania.

2007-2008. "Andy Warhol Retrospective", Queensland Art Gallery, Brisbane; "Self-Portrait exhibition", La Casa Encendida, Madrid; "Andy Warhol: Larger than Life", Winnipeg Art Gallery; Winnipeg, Manitoba, Canada; "Other Voices, Other Rooms", The Stedelijk Museum, Amsterdam; "Silent Spring: Warhol's Endangered Species and Vanishing Animals", Morris Museum, Morristown, NJ; "Andy Warhol Retrospective", The Royal Scottish Academy, Edinburgo; "Andy Warhol Disaster Prints", Kampa Museum, Praga; "Pop Art 1960's - 2000's", Hiroshima City Museum of Contemporary Art Hiroshima; "Andy Warhol", Taipei Fine Arts Museum, Taipei, Taiwan; "Andy Warhol Presents", University Art Museum, Santa Barbara (CA); "Andy Warhol's Dream America", Toledo Museum of Art, Toledo, Ohio e Galeria de Arte del Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú; "Andy Warhol Exhibit", New World of Coca-Cola Museum, Atlanta, Georgia

2008. "Canis Major: Warhol's Dogs and Cats (and other party

animals)", The Andy Warhol Museum, Pittsburgh, Pennsylvania; "The Art of Andy Warhol for Children", Kalamazoo Institute of Art, Kalamazoo (MI); "Andy Warhol: Larger than Life", MacKenzie Art Gallery, Regina (SK), Canada; "Andy Warhol's Silver Clouds", Loyola University Museum of Art Chicago (IL); "Rapid Exposure: Warhol in Series", Grand Rapids Art Museum, Grand Rapids (MI); "Wild Raspberries", The Andy Warhol Museum, Pittsburgh, Pennsylvania; "Silent Spring: Warhol's Endangered Species and Vanishing Animals", Kamloops Art Gallery, Kamloops, British Columbia, Canada; "The Prints of Andy Warhol (From A to B and Back Again)", The Brooks Museum, Memphis (TN); "The Eternal Now: Warhol and the Factory: '63-'68", Ikon Gallery, Birmingham; "Andy Warhol by Andy Warhol", Astrup Fearnley Museum of Modern Art, Oslo.

2008-2009. "Andy Warhol: Polaroid Portraits", Galerie Clic, Rue de la République, Gustavia, St. Barthelémy, French West Indies; "Andy Warhol: Cowboys and Indians", Mint Museum of Art, Charlotte, NC; "Andy Warhol: Other Voices, Other Rooms", Wexner Center for the Arts, The Ohio State University (OH); "Warhol Presents", Everson Museum of Art, Syracuse, New York; "Warhol Live", Montreal Museum of Fine Arts, Montreal, Quebec; "Andy Warhol: Pop Politics", Currier Museum of Art, Syracuse, New York; "Andy Warhol Portfolios: Life and Legends", Mint Museum of Art, Charlotte (NC); "Other Voices, Other Rooms", The Hayward Gallery, Londra; "Warhol's Jews: Ten Portraits Reconsidered", The Contemporary Jewish Museum, San Francisco; "Andy Warhol: Rain Machine (Daisy Waterfall)", Rabih Hage Gallery at the Mews, Londra; "Andy Warhol: 15 Weeks of Fame", Arkansas Art Center, Little Rock, Arkansas.

2009-2010. "Faces of Warhol", Focus Exhibition in Three Installments, Museum of Art and Archaeology, University of Missouri, Columbia (MO); "Le Grand Monde d'Andy Warhol", Le Grand Palais, Parigi; "Andy Warhol in the 1980s", Milwaukee Art Museum, Milwaukee (WI); "Deeply Superficial: Warhol's Voyeurism", Muscarelle Museum of Art, Williamsburg (VA); "Big Shots: Andy Warhol Polaroids", Nasher Museum of Art, Duke University, Chapel Hill (NC); "Andy Warhol: The Greatest Works from The Andy Warhol Museum", Seoul Museum of Art, Seoul; "Andy Warhol: Still Lives and Feet, 1956-1961", Paul Kasmin Gallery, New York; "Andy Warhol & Pop Art, Works from Two Collections", Las Cruces Museum of Art, Las Cruces (NM); "Pop Life: Art in a Material World", Hamburger Kunsthalle, Amburgo; "Andy Warhol: The Last Decade", Modern Art Museum of Fort Worth, Fort Worth, TX;

painting again in 1972. It was around this time that he met Lou Reed, John Cale, Sterling Morrison and Maureen Tucker (collectively known as The Velvet Underground), and a German-born model turned chanteuse called Nico. He paired Nico with the Velvets, and they developed a close bond with Warhol. This was an alliance that forever changed the face of world culture. Warhol produced the group's first album, *The Velvet Underground and Nico*, which has been called "the most influential record ever" by many critics. Later, a multimedia show developed (called *The Exploding Plastic Inevitable*), managed, and produced by Warhol, featuring the Velvet Underground.

In the summer of 1966, Warhol's film *Chelsea Girls* (1966) became the first underground film to be shown at a commercial theatre. In 1967, *Chelsea Girls* opened in Los Angeles and San Francisco, and six of his Self Portraits were shown at Expo 67 in Montreal, Canada. In August that year he gave a lecture at various colleges in the Los Angeles area. He had become so popular that some colleges hired Allen Midgette to impersonate him for lectures. Later, Warhol moved *The Factory* to 33 Union Square West, and met Fred Hughes, who later became President of *Enterprises* and *Interview Magazine*. In 1968, Warhol's first solo European museum exhibition was held at Moderna Musset, Stockholm. But later that year, on 3 June 1968, Warhol was shot by Valerie Solanis, an ultra-radical and member of the entourage surrounding Warhol. Solanis was the founder of *SCUM* (Society for Cutting Up Men). Fortunately, Warhol survived the assassination attempt after spending two months in a hospital. This incident is the subject of the film, *I Shot Andy Warhol* (1996). Afterwards, Warhol dropped out of the filmmaking business, but now and then continued his contribution to film and art. He never emotionally recovered from his brush with death.

1970-1980. During these years, Warhol's status as a media icon skyrocketed, and he used his influence to back many younger artists. He began publishing *Interview* magazine, with the first issue being released in fall of 1969. In 1971, his play, entitled *Pork*, opened at London at the Round House Theatre. He resumed painting in 1972, although it was primarily celebrity portraits. *The Factory* was moved to 860 Broadway, and in 1975, he bought a house on Lexington Street. A major retrospective of his work is held in Zurich. In 1976, he did the *Skulls*, and *Hammer and Sickle* series. Throughout the late 70s and 80s, a retrospective exhibition was held, as Warhol began work on the *Reversals*, *Retrospectives*, and *Shadows* series. The *Myths* series, *Endangered Species* series, and *Ads* series

followed through the early and mid-1980s. In January 1987, his last exhibition *The Last Supper* took place in Galleria Gruppo Valtellinese, Milan. On 22 February 1987, a "day of medical infamy", as quoted by one biographer, Andy Warhol died following complications from gall bladder surgery. He was 58 years old.

«Demand for Warhol's work has increased substantially in the years since his death. His impact on the arts, art-making, and culture-at-large continues to resonate with artists and audiences around the world. His work has been included in numerous gallery and museum exhibitions, selection of the last five years shows is listed below. The Foundation continues to support exhibitions that encourage public interaction with and understanding of Warhol's diverse body of work and that expand the growing body of scholarship on his artistic practice and his place in contemporary art history.» (The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts)

Selected Solo Exhibitions (last five years)

2006-2007. "Prints of Andy Warhol (From A to B and Back Again)", Kampa Museum, Prague; *Time Capsule 64*, The Andy Warhol Museum, Pittsburgh.

2007. "Factory Work: Warhol, Wyeth, and Basquiat", Farnsworth Art Museum, Rockland (ME); "Andy Warhol and Minimal Art; Warhola Becomes Warhol - Andy Warhol: Early Work", Williams College Museum of Art, Williamstown (MA); "Andy Warhol and Minimal Art", Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart; "Pop Goes West: Featuring Roy Lichtenstein: American Indian Encounters and Andy Warhol's Cowboys and Indians", Eiteljorg Museum of American Indians and Western Art, Indianapolis (IN); "Andy Warhol's Dream America", Nevada Museum of Art, Reno (NV); "Time Capsule 64", The Andy Warhol Museum, Pittsburgh (PA).

2007-2008. "Andy Warhol Retrospective", Queensland Art Gallery, Brisbane; "Self-Portrait Exhibition", La Casa Encendida, Madrid; "Andy Warhol: Larger than Life", Winnipeg Art Gallery, Winnipeg (Canada); "Other Voices, Other Rooms", The Stedelijk Museum, Amsterdam; "Silent Spring: Warhol's Endangered Species and Vanishing Animals", Morris Museum, Morristown (NJ); "Andy Warhol Retrospective", The Royal Scottish Academy, Edinburgh; "Andy Warhol Disaster Prints", Kampa Museum, Prague; "Pop Art 1960's-2000's", Hiroshima City Museum of Contemporary Art Hiroshima; "Andy Warhol", Taipei Fine Arts Museum, Taipei; "Andy Warhol Presents", University Art Museum, Santa Barbara (CA); "Andy Warhol's

Dream America", Toledo Museum of Art Toledo (OH) and Galería de Arte del Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima; "Andy Warhol Exhibit", New World of Coca-Cola Museum, Atlanta (GA).

2008. "Canis Major: Warhol's Dogs and Cats (and other party animals)", The Andy Warhol Museum, Pittsburgh (PA); "The Art of Andy Warhol for Children", Kalamazoo Institute of Art, Kalamazoo (MI); "Andy Warhol: Larger than Life", MacKenzie Art Gallery, Regina (SK), Canada; "Andy Warhol's Silver Clouds", Loyola University Museum of Art Chicago; "Rapid Exposure: Warhol in Series", Grand Rapids Art Museum, Grand Rapids (MI); "Wild Raspberries", The Andy Warhol Museum, Pittsburgh (PA); "Silent Spring: Warhol's Endangered Species and Vanishing Animals", Kamloops Art Gallery, Kamloops (BC), Canada; "The Prints of Andy Warhol (From A to B and Back Again)", The Brooks Museum, Memphis (TN); "The Eternal Now: Warhol and the Factory: '63-'68", Ikon Gallery, Birmingham (UK); "Andy Warhol by Andy Warhol", Astrup Fearnley Museum of Modern Art, Oslo.

2008-2009. "Andy Warhol: Polaroid Portraits", Galerie Clic, Gustavia, St. Barthelémy, French West Indies; "Andy Warhol: Cowboys and Indians", Mint Museum of Art, Charlotte (NC); "Andy Warhol: Other Voices, Other Rooms", Wexner Center for the Arts, The Ohio State University, Columbus (OH); "Warhol Presents", Everson Museum of Art, Syracuse (NY); "Warhol Live", Montreal Museum of Fine Arts, Montreal (QB), Canada; "Andy Warhol: Pop Politics", Currier Museum of Art, Syracuse (NY); "Andy Warhol Portfolios: Life and Legends", Mint Museum of Art, Charlotte (NC); "Other Voices, Other Rooms", The Hayward Gallery, London; "Warhol's Jews: Ten Portraits Reconsidered", The Contemporary Jewish Museum, San Francisco; "Andy Warhol: Rain Machine (Daisy Waterfall)", Rabih Hage Gallery at the Mews, London; "Andy Warhol: 15 Weeks of Fame", Arkansas Art Center, Little Rock (AR).

2009-2010. "Faces of Warhol, Focus Exhibition in Three Installments", Museum of Art and Archaeology, Columbia (MO); "Le Grand Monde d'Andy Warhol", Le Grand Palais, Paris; "Andy Warhol in the 1980s", Milwaukee Art Museum, Milwaukee (WI); "Deeply Superficial: Warhol's Voyeurism", Muscarelle Museum of Art, Williamsburg (VA); "Big Shots: Andy Warhol Polaroids", Nasher Museum of Art, Duke University, Chapel Hill (NC); "Andy Warhol: The Greatest Works from The Andy Warhol Museum", Seoul Museum of Art, Seoul; "Andy Warhol: Still Lives and Feet, 1956-1961", Paul Kasmin Gallery, New York; "Andy Warhol & Pop Art, Works from Two Collections", Las Cruces Museum of Art, Las Cruces (NM);

Zhang Xiaogang

"Andy Warhol Portfolio: Life & Legends", Tucson Museum of Art, Tucson, AZ; "Andy Warhol: Unexposed Exposures", Steven Kasher Gallery, New York; "Andy Warhol: Private and Public in 151 Photographs", Samuel Dorsky Museum of Art, State University of New York, New Paltz, NY; "Andy Warhol: Early Drawings, Stitched Photographs, Posters and Prints", Perth Museum & Art Gallery, Perth, Scozia; "Love Fear Pleasure Lust Pain Glamour Death: Andy Warhol Media Works", Seattle Art Museum, Seattle, WA; "One Step Big Shot: Portraits by Andy Warhol and Gus Van Sant", Jordan Schnitzer Museum of Art, University of Oregon, Eugene, OR; "Twisted Pair: Marcel Duchamp and Andy Warhol", The Andy Warhol Museum, Pittsburgh, PA; "Warhol and Munch", Louisiana Museum of Art, Copenhagen; "Pop Life: Art in a Material World", National Gallery of Canada, Ottawa, Ontario; "Andy Warhol: The Last Decade", Brooklyn Museum of Art, Brooklyn, NY; "Calder to Warhol", San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, CA; "Warhol TV", Museu Coleção Berardo, Lisbona; "The Prints of Andy Warhol (From A to B and Back Again)", Ornskoldsviks Museum and Art Gallery, Ornskoldsvik, Svezia; "Volcano: Turner to Warhol", Compton Verney, Warwickshire, Inghilterra; "Andy Warhol: Warhol and Dance", Galerie Thaddaeus Ropac, Salisburgo; "Andy Warhol The Early Sixties", Kunstmuseum Basel, Basilea; "Andy Warhol: Warhol and Dance", Galerie Thaddaeus Ropac, Parigi; "Andy Warhol: The Last Decade", Baltimore Museum of Art, Baltimora, MD; "Andy Warhol Enterprises", Indianapolis Museum of Art, Indianapolis, IN; "Andy Warhol, Camouflage: Paintings, Trial Proofs and Drawings", Honor Fraser Gallery, Los Angeles; "Andy Warhol: Manufactured", Anchorage Museum, Anchorage, Alaska.

1958. Nato a Kunming, Yunnan (Cina).

1982. Diplomato al Dipartimento di Pittura ad Olio della Sichuan Academy of Fine Arts. Conosciuto come simbolista-surrealista e membro del movimento d'avanguardia. Vive e lavora a Pechino. Partecipa al BBC World Painting Contest tenutosi in Inghilterra.

1985. Partecipa a tre collettive tenutesi a Pechino ("Youth on the Advance"), Shanghai e Nanjing ("Exhibition of Neo-realistic Paintings") e in Florida ("Mirage of China").

1987. Partecipa alla collettiva, "Four Chinese Painters" tenutesi a Montpellier.

1989. Tiene la sua prima personale alla Gallery of Sichuan Academy of Fine Arts, Chongqing. Partecipa inoltre alla "China Avant-Garde exhibition" presso la National Art Gallery, Pechino.

1991. Partecipa alla collettiva "I Don't Want To Play Cards With Cézanne: Exhibition of Chinese Avant-Garde paintings from the 1980's", tenutesi all'Asia and Pacific Art Museum, California.

1992. Partecipa a "Documents of China Contemporary Art Show", mostra itinerante a Pechino, Guangzhou, Chongqing, Shenyang e Nanjing.

1993. Dal 1993 Zhang Xiaogang lavora a "Big Family", serie ispirata a vecchie fotografie di famiglia. Il suo lavoro è esposto nelle collettive: "Mao Goes Pop", Museum of Contemporary Art tenuta a Sydney; "New Art from China: Post-1989", Marlborough Gallery, Londra; "Chinese Fine Art in the 1990s: Experiences of China", Chengdu.

1994. Premio "Bronze Prize" alla 22ª São Paulo Biennial Exhibition in Brasile.

1995. Partecipa alla 46ª Biennale di Venezia, alla collettiva al Kunstmuseum, Bonn, e all'Asian-Pacific Triennial, Australia nel 1996. Mostra collettiva: "Avant Gardes Artistiques Xineses", Centro d'Arte Santa Monica, Barcellona.

1997. Tiene una mostra personale alla Gallery of the Central Academy of Fine Arts, Pechino. Partecipa anche alla mostra collettiva al Prague Art Museum nella Repubblica Ceca e al Modern Art Museum a Singapore.

1997-98. Collettive: "8+8-1, Selected Paintings by 15 Contemporary Artists", Schoeni Gallery, Hong Kong; "Avant Garde Chinese Artists", Soobin Gallery, Singapore; "China Now", Kulturprojekte, Basilea; "Faces and Bodies of the Middle Kingdom, Chinese Art of the Nineties", Gallery Rudolfinum, Praga; riceve il Coumts Art Foundation Award.

1996. Asia Pacific Triennial, Australia; "Reckoning with the Past", Fruitmarket Gallery, Edinburgo.

1996-97. "CHINA!", Kunstmuseum, Bonn, esposta poi a Vienna, Singapore, Copenhagen e Varsavia; "Points de Rencontre:

Chine 1996", Galerie de France, Parigi.

1998. Partecipa all'esposizione collettiva presso l'Helsinki Art Museum in Finlandia.

1998-2000. "Inside Out, Asia Society", New York, MOMA San Francisco, Seattle, Monterey.

1999. Mostra personale Galerie de France, Parigi.

2000. Partecipa alla Kwangju Biennale in Corea e a "Hundred Years of Chinese Oil Painting", tenutesi alla China National Art Gallery a Pechino. Mostra personale Max Protetch Gallery, New York. Mostre collettive: "Portraits de Chine Contemporaine", Espace Culturel F. Mitterrand, Perigueux; "Futuro", Contemporary Art Centre di Macau; "The Dutch Gasunie", Groningen, Olanda; "The Chengdu Movement", Canvas International Art, Amsterdam; "Photography as fine art", Galerie Skala, Colonia; "Lines of Descent - The Family in Contemporary Asian Art", Queensland Art Gallery / Gallery of Modern Art, Brisbane, QLD; "Visage: Painting and the Human Face in 20th-Century Art", MOMAK - National Museum of Modern Art Kyoto, Kyoto.

2001. Mostre collettive: "The Initial Image: Contemporary Art on Paper", Yibo Gallery, Shanghai; "Hot Pot", Kunstnemes Hus, Oslo; "Towards a New Image, 20 Years of Contemporary Chinese Painting", National Gallery, Pechino, poi Shanghai Art Museum, Sichuan; Art Museum, Chengdu e Art Museum of Guangdong Province, Guangzhou; "Passe-murailles", Musee de Picardie, Amiens; "Rouges", Galerie Loft, Parigi, "C'est Moi, C'est Nous", Galerie de France, Parigi.

2002. Partecipa a Babel 2002 al National Museum of Contemporary Art di Seoul. Lavora alla *Bloodlines series*. Il suo lavoro viene mostrato in diverse esposizioni collettive: "Chinese Modernity", Armandao Alvares Pentead Foundation, São Paulo; "Image is Power", He Xiangning Art Museum, Shenzhen; "Paris-Pékin", Espace Cardin, Parigi; "CHINART", Museum Kuppermuhle, Duisburg; "Reinterpretation: A Decade of Experimental Chinese Art" / 1st Guangzhou Triennial, The Guangdong Museum of Art, Guangzhou, Guangdong.

2003. Mostre personali: "Forget and Remember", Galerie de France, Parigi; "From China with Art", National Gallery Jakarta. Mostre collettive: "Chinese Contemporary Art", Ludwig Museum, Museum of Contemporary Art, Budapest; "Chinart15", MACRO Future, Roma; "Tammi Kennedy and Selected Gallery Artists", Byron C. Cohen Gallery for Contemporary Art, Kansas City (MO).

2004. Mostre personali: "Umbilical Cord of History, Paintings by Zhang Xiaogang", Hong Kong Art Center, Hong Kong;

Zhang Xiaogang

"Pop Life: Art in a Material World", Hamburger Kunsthalle, Hamburg; "Andy Warhol: The Last Decade", Modern Art Museum of Fort Worth, Fort Worth (TX); "Andy Warhol Portfolio: Life & Legends", Tucson Museum of Art, Tucson (AZ); "Andy Warhol: Unexposed Exposures", Steven Kasher Gallery, New York; "Andy Warhol: Private and Public in 151 Photographs", Samuel Dorsky Museum of Art, State University of New York, New Paltz (NY); "Andy Warhol: Early Drawings, Stitched Photographs, Posters and Prints", Perth Museum & Art Gallery, Perth (Scotland); "Love Fear Pleasure Lust Pain Glamour Death: Andy Warhol Media Works", Seattle Art Museum, Seattle (WA); "One Step Big Shot: Portraits by Andy Warhol and Gus Van Sant", Jordan Schnitzer Museum of Art, University of Oregon, Eugene (OR); "Twisted Pair: Marcel Duchamp and Andy Warhol", The Andy Warhol Museum, Pittsburgh (PA); "Warhol and Munch", Louisiana Museum of Art, Copenhagen; "Pop Life: Art in a Material World", National Gallery of Canada, Ottawa (Canada); "Andy Warhol: The Last Decade", Brooklyn Museum of Art, Brooklyn (NY); "Calder to Warhol", San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco; "Warhol TV", Museu Coleção Berardo, Lisbon; "The Prints of Andy Warhol (From A to B and Back Again)", Ornskoldsviks Museum and Art Gallery, Ornskoldsvik (Sweden); "Volcano: Turner to Warhol", Compton Verney (UK); "Andy Warhol: Warhol and Dance", Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburg (Austria); "Andy Warhol The Early Sixties", Kunstmuseum, Basel (Switzerland); "Andy Warhol: Warhol and Dance", Galerie Thaddaeus Ropac, Paris; "Andy Warhol: The Last Decade", Baltimore Museum of Art Baltimore (MD); "Andy Warhol Enterprises", Indianapolis Museum of Art (IN); "Andy Warhol, Camouflage: Paintings, Trial Proofs and Drawings", Honor Fraser Gallery, Los Angeles; "Andy Warhol: Manufactured", Anchorage Museum, Anchorage (AK).

1958. Born in Kunming, Yunnan (China).

1982. Graduated from Oil Painting Department of Sichuan Academy of Fine Arts. Known as a symbolist-surrealist and a member of the Avant-Garde movement. He lives and works in Beijing. He participated in the BBC World Painting Contest held in the UK.

1985. He participated in three group exhibitions held in Beijing ("Youth on the Advance"), Shanghai and Nanjing ("Exhibition of Neo-Realistic paintings") and Florida ("Mirage of China") USA.

1987. He attended the group exhibition, "Four Chinese Painters", held in Montpellier, France.

1989. His first solo exhibition at the Gallery of Sichuan Academy of Fine Arts, Chongqing. He also attended the China Avant-Garde exhibition at National Art Gallery, Beijing.

1991. He participated in the exhibition "I Don't Want to Play Cards with Cézanne: Exhibition of Chinese Avant-Garde paintings from the 1980's", held in the Asia and Pacific Art Museum, Pasadena (CA).

1992. He attended "Documents of China Contemporary Art Show", travelling exhibition in Beijing, Guangzhou, Chongqing, Shenyangm Shanghai and Nanjiang.

1993. Since 1993 Zhang Xiaogang has been working on the *Big Family* works inspired by old family photos. His work is shown in the group exhibitions "Mao Goes Pop", Museum of Contemporary Art, Sydney; "New Art from China: Post-1989", Marlborough Gallery, London; Chinese Fine Art in the 1990s: Experiences of China, Chengdu.

1994. Awarded the Bronze Prize at the 22nd São Paulo Biennial Exhibition in Brazil.

1995. He attended the 46th Venice Biennial and the group exhibition in Kunstmuseum, Bonn, as well as the Asian-Pacific Triennial, Australia in 1996. Group exhibition: "Avant Gardes Artistiques Xineses", Centre d'Art Santa Monica, Barcelona.

1997. Solo exhibition at the Gallery of the Central Academy of Fine Arts, Beijing. He also attended the group exhibition at Prague Art Museum in the Czech Republic and at the Modern Art Museum in Singapore.

1997-98. Group exhibitions: "8+8-1, Selected Paintings by 15 Contemporary Artists", Schoeni Gallery, Hong Kong; "Avant Garde Chinese Artists", Soobin Gallery, Singapore; "China Now", Kulturprojekte, Basel; "Faces and Bodies of the Middle Kingdom, Chinese Art of the Nineties", Gallery Rudolfinum, Prague; he won the Coutts Art Foundation Award.

1996. "Asia Pacific Triennial", Australia; "Reckoning with the Past", Fruitmarket Gallery, Edinburgh.

1996-97. "CHINA!", Kunstmuseum, Bonn, travelled to Vienna,



Singapore, Copenhagen and Warsaw; "4 Points de Rencontre: Chine 1996", Galerie de France, Paris.

1998. He attended the group exhibition at Helsinki Art Museum in Finland.

1998. "Inside Out", Asia Society, New York, SFMOMA - San Francisco, Seattle, Monterey.

1999. Solo exhibition at the Galerie de France, Paris.

2000. He attended the Kwangju Biennale 2000 in Korea and the Hundred Years of Chinese Oil Painting exhibition at the China National Art Gallery in Beijing. Solo exhibition in Max Protetch Gallery, New York. Group exhibitions: "Portraits de Chine Contemporaine", Espace Culturel F. Mitterrand,

Perigueux (France); "Futuro", Contemporary Art Centre of Macau; The Dutch Gasunie, Groningen (Netherlands); "The Chengdu Movement", Canvas International Art, Amsterdam; "Photography as Fine Art", Galerie Skala, Cologne; "Lines of Descent - The Family in Contemporary Asian Art", Queensland Art Gallery / Gallery of Modern Art, Brisbane; "Visage: Painting and the Human Face in 20th Century Art", MOMAK - National Museum of Modern Art Kyoto, Kyoto.

2001. Group exhibitions: "The Initial Image: Contemporary Art on Paper", Yibo Gallery, Shanghai; "Hot Pot", Kunstnemes Hus, Oslo; "Towards a New Image, 20 Years of Contemporary Chinese Painting", National Gallery, Beijing, then Shanghai Art Museum, Sichuan Province; Art Museum, Chengdu and Art Museum of Guangdong Province, Guangzhou; "Passe-murailles", Musée de Picardie, Amiens (France); "Rouges", Galerie Loft, Paris, "C'est Moi, C'est Nous", Galerie de France, Paris.

2002. He attended the "Babel 2002" exhibition at National Museum of Contemporary Art in Seoul. He worked on the *Bloodlines* series. His work was shown in group exhibitions: "Chinese Modernity", Armandao Alvares Penteado Foundation, São Paulo; "Image is Power", He Xiangning Art Museum, Shenzhen; "Paris-Pékin", Espace Cardin, Paris; "CHINART", Museum Kuppermuhle, Duisburg; "Reinterpretation: A Decade of Experimental Chinese Art / 1st Guangzhou Triennial", The Guangdong Museum of Art, Guangzhou (China).

"Zhang Xiaogang - Forget to remember", M3, Galerie Gianluca Ranzi, Antwerp; "Umbilical Cord of History - Paintings by Zhang Xiaogang 1990 to 2004", Hanart tz Gallery, Hong Kong; "Zhang Xiaogang", Galleria Davide Di Maggio, Milano. Partecipa inoltre alla Shanghai Biennial al Shaughai Art Museum, Shanghai; "The Body Everywhere", Museum of Contemporary Art Marsiglia; "Chinese Contemporary Art", Galleria Anna D'Ascanio, Roma; "Through the Artists Eyes, A Tribute to Manfred Schoeni", Schoeni Art Gallery, Hong Kong; "Regeneration: Contemporary Chinese Art From China and the us", Samek Art Gallery, Lewisburg, PA.

2005. Mostra personale: "Zang Xiaogang 2005", Max Protetch Gallery, New York. Partecipa anche alle collettive: "Taking off all", OCT Contemporary Art Terminal, Shen Zhen; "Beautiful Cynicism", Arario Beijing, Pechino; "Regeneration, Contemporary Chinese Art from China and the U.S.", ASU Art Museum, Arizona State University Art Museum, Tempe, AZ; Rotational Summer Exhibition: "Chinese Paintings & Antique Furniture", Schoeni Art Gallery, Hong Kong; "Mahjong, Chinesische Gegenwartskunst", Kunstmuseum Bern, Berna; "The Game of Realism", Beijing Commune, Pechino; "New Works", Yibo Gallery, Shanghai.

2006. Partecipa alla mostra collettiva "The Seven Spirits", OCT Contemporary Art Terminal, Shen Zhen. Mostre personali: "Zhang Xiaogang - Amnesia and Memory", Gallery Artside - Seoul; "Home", Beijing Commune, Pechino. Mostre collettive: "Mahjong - Chinesische Gegenwartskunst aus der Sammlung Sigg", Hamburger Kunsthalle, Amburgo; "ABSOLUTE IMAGES: Chinese Contemporary Art", Arario Cheonan, Cheonan-si; "Painting Codes", GC.AC. - Galleria Comunale d'Arte Contemporanea di Monfalcone; "34 Contemporary Chinese Artists", Anna Kustera Gallery, New York; "Regeneration: Contemporary Chinese Art From China and the us", Williams College Museum of Art, Williamstown, MA.

2007. Mostre personali: "Zhang Xiaogang", Sara Hildén Art Museum, Tampere; Mostre collettive: "A Retrospective Look at 15 years of Art and Vision", Schoeni Art Gallery, Hong Kong; "Empty Nest: The Changing Face of Childhood in Art, 1880 to the Present", Nathan A. Bernstein Co. Ltd., New York; "Collection of Chinese Contemporary Art from Guangdong Museum of Art", The Guangdong Museum of Art, Guangzhou, Guangdong; "Cina - Facing Reality", Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, MUMOK, Vienna; "RISING", 34 Long Fine Art, Cape Town; "China Now", Cobra Museum, Amstelveen; "Mahjong, Chinesische Gegenwartskunst aus der Sammlung Sigg", Museum der Moderne Salzburger Mönchsberg,

Salisburgo; 2007 Wisconsin Triennial, Wisconsin Triennial, Madison, WI; "MADE IN CHINA", the Estella collection, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk; "The Year of the Golden Pig", Contemporary Chinese Art from the Sigg Collection, Lewis Glucksman Gallery, Cork; "Vanguardias Chinas", Galería Dolores de Sierra, Madrid.

2008. Partecipa alla collettiva "Christian Dior & Chinese Artists", Centro d'Arte Contemporanea UCLA - Ullens Center for Contemporary Art, Pechino. Mostra personale: "Zhang Xiaogang: Revision", The Pace Gallery, New York City. Mostre collettive: "Mahjong: Contemporary Chinese Art from the Sigg Collection", Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive BAM/PFA, Berkeley (CA); "Lovely Blossoms And Full Moon", Yuz Art Museum, Giacarta; "AVANT-GARDE CHINA: Twenty Years of Chinese Contemporary Art", NMAO - National Museum of Art Osaka, Osaka; "ChinasRevision - Fokus Beijing", Ludwig Museum im Deutscherherrenhaus, Koblenz; "The Revolution Continues: New Art from China", The Saatchi Gallery, Londra; "Half-Life of a Dream: Contemporary Chinese Art from the Logan Collection", SFMOMA - San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, CA; "Cina contemporanea. Arte fra identità e trasformazioni", Palazzo delle Esposizioni, Roma.

2009. Mostre personali: a Pechino, al «798», quartiere di gallerie e atelier indipendenti, la Galleria Pace (Pace-Wildenstein, New York) espone le sculture di Zhang Xiaogang. La sua pratica scultorea appare del tutto nuova. Si tratta di grandi oggetti dalle forme morbide: una penna o un libro aperto, in bronzo, o ancora una vasta serie di piedistalli in cemento con degli "altorilievi", calchi di oggetti comuni in cemento grigio, con disegni realizzati a inchiostro argentato. Mostre personali: Zhang Xiaogang: Shadows in the Soul - Queensland Art Gallery / Gallery of Modern Art, Brisbane, QLD. Mostre collettive: Enliven, In Between Realities and Fiction, Animamix Biennial 2009-2010, Pechino; Beijing Today Art Museum Gallery, Pechino; Facing China, Ystad's Konstmuseum, Ystad; Chinamania, ARKEN - Museum for Moderne Kunst, Copenhagen; Domus Collection New York/Beijing, White Space Beijing, Pechino; "AVANT-GARDE CHINA: Twenty Years of Chinese Contemporary Art", Aichi Prefectural Museum of Art, Nagoya.

Zhang Xiaogang lavora sul concetto di Famiglia. Questo concetto in Cina va molto al di là degli immediati legami familiari e di sangue. Il collettivismo è una parte importante della storia sociale cinese, e i legami sociali e di sangue sono infatti assai forti. Della propria famiglia estesa, Zhang Xiaogang dice: «Essi si limitano a vicenda e sono interdipendenti». I legami sono complessi, sottili e durevoli.

Nei suoi dipinti l'artista cattura la superficiale omogeneità della comunità, attraverso i volti pacati e puliti, gli sguardi fissi – ritoccati come se fossero in uno studio fotografico. Piccole idiosincrasie, un occhio strabico, un paio di occhiali, un neo, dei denti imperfetti o un ciuffo scomposto di capelli rivelano le differenze psicologiche. Queste sottili differenze sono tutto ciò che poteva essere tollerato durante la Rivoluzione Culturale. Mentre Zhang Xiaogang ci mostra la vita in una grande famiglia, la prima cosa che impariamo è come chiuderci in una piccola cella segreta fingendo di poterci distanziare dal resto della famiglia. Questo lavoro è una registrazione, un esame della psiche dietro all'importantissima collettività cinese. Essa è tuttora una forza potente, anche se molto meno che nella Cina degli anni sessanta e settanta.

2003. Solo exhibition "Forget and Remember", Gallery de France, Paris. He also attended the group exhibition "From China with Art", National Gallery Jakarta. Group exhibitions: "Chinese Contemporary Art", Ludwig Museum, Museum of Contemporary Art, Budapest; "Chinart15", MACRO Future, Rome; "Tammi Kennedy and Selected Gallery Artists", Byron C. Cohen Gallery for Contemporary Art, Kansas City (MO).

2004. Solo exhibition "Umbilical Cord of History, Paintings by Zhang Xiaogang", Hong Kong Art Center, Hong Kong. Solo exhibitions: "Zhang Xiaogang - Forget to remember", M3, Galerie Gianluca Ranzi, Antwerp (Belgium); "Umbilical Cord of History - Paintings by Zhang Xiaogang 1990 to 2004", Hanart TZ Gallery, Hong Kong; "Zhang Xiaogang", Galleria Davide Di Maggio, Milan. He also attended Shanghai Biennial, Shanghai Art Museum, Shanghai; "The Body Everywhere", Museum of Contemporary Art, Marseille; "Chinese Contemporary Art", Galleria Anna D'Ascanio, Rome; "Through the Artists' Eyes, A Tribute to Manfred Schoeni", Schoeni Art Gallery, Hong Kong; "Regeneration: Contemporary Chinese Art From China and the US", Samek Art Gallery, Lewisburg (PA).

2005. Solo exhibition "Zhang Xiaogang 2005", Max Protetch Gallery, New York. He also attended the group exhibition "Taking off", OCT Contemporary Art Terminal, Shen Zhen. Group exhibitions: "Beautiful Cynicism", Arario Gallery, Beijing; "Regeneration, Contemporary Chinese Art from China and the U.S.", Arizona State University Art Museum, Tempe (AZ); "Rotational Summer Exhibition: Chinese Paintings & Antique Furniture", Schoeni Art Gallery, Hong Kong; "Mahjong, Chinesische Gegenwartskunst", Kunstmuseum Bern, Bern; "The Game of Realism", Beijing Commune, Beijing; "New Works", Yibo Gallery, Shanghai.

2006. He attended the group exhibition "The Seven Spirits", OCT Contemporary Art Terminal, Shen Zhen. Solo exhibitions: "Zhang Xiaogang - Amnesia and Memory", Gallery Artside, Seoul; "Home", Beijing Commune, Beijing. Group exhibitions: "Mahjong - Chinesische Gegenwartskunst aus der Sammlung Sigg", Hamburger Kunsthalle, Hamburg; "ABSOLUTE IMAGES: Chinese Contemporary Art", Arario Cheonan, Cheonan-si; "Painting Codes", GC.AC., Monfalcone (Italy); "34 Contemporary Chinese Artists", Anna Kustera Gallery, New York; "Regeneration: Contemporary Chinese Art From China and the US", Williams College Museum of Art, Williamstown (MA).

2007. Solo exhibition: "Zhang Xiaogang", Sara Hildén Art Museum, Tampere. Group exhibitions: "A Retrospective Look

at 15 years of Art and Vision", Schoeni Art Gallery, Hong Kong; "Empty Nest: The Changing Face of Childhood in Art, 1880 to the Present", Nathan A. Bernstein Co. Ltd., New York; "Collection of Chinese Contemporary Art", Guangdong Museum of Art, Guangzhou (China); "China - Facing Reality", Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, MUMOK, Vienna; "RISING", 34 Long Fine Art Gallery, Cape Town; "China Now", Cobra Museum, Amstelveen (Netherlands); "Mahjong, Chinesische Gegenwartskunst aus der Sammlung Sigg", Museum der Moderne Salzburg Mönchsberg, Salzburg; "Wisconsin Triennial", Madison (WI); "Made in China, the Estella collection", Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk (Denmark); "The Year of the Golden Pig, Contemporary Chinese Art from the Sigg Collection", Lewis Glucksman Gallery, Cork; "Vanguardias Chinas", Galeria Dolores de Sierra, Madrid.

2008. Group exhibition "Christian Dior & Chinese artists", UCLA - Ullens Center for Contemporary Art, Beijing. Solo exhibition: "Zhang Xiaogang: Revision", Pace Gallery, New York. Group exhibitions: "Mahjong: Contemporary Chinese Art from the Sigg Collection", Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive BAMPFA, Berkeley (CA); "Lovely Blossoms And Full Moon", Yuz Art Museum, Jakarta; "AVANT-GARDE CHINA: Twenty Years of Chinese Contemporary Art", National Museum of Art Osaka, Osaka; "ChinasRevision - Fokus Beijing", Ludwig Museum im Deutscherherrenhaus, Koblenz (Germany); "The Revolution Continues: New Art from China", The Saatchi Gallery, London; "Half-Life of a Dream: Contemporary Chinese Art from the Logan Collection", San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco; "Cina contemporanea. Arte fra identità e trasformazioni", Palazzo delle Esposizioni, Rome.

2009. Solo exhibitions: "Beijing", in the "798", artist district of galleries and studios; "Indépendants", Pace-Wildenstein Gallery, New York, exhibition of sculptures. His sculptural practice is very new with no reproductions of his work made. Typically they are large objects with softened forms such as pens, open books, etc., made from bronze, or a vast series of cement bases featuring "high reliefs", mouldings of standard objects in grey cement associated with drawings and texts written in silver ink. Solo exhibition: "Zhang Xiaogang: Shadows in the Soul", Queensland Art Gallery / Gallery of Modern Art, Brisbane. Group exhibitions: "Enliven, In Between Realities and Fiction", Animamix Biennial 2009-2010, Beijing; "Beijing Today", Art Museum Gallery, Beijing; "Facing China", Ystad Konstmuseum, Ystad (Sweden); "Chinamania", ARKEN Museum for Moderne Kunst, Copenhagen; "Domus Collection New

Kork/Beijing", White Space Beijing, Beijing; "AVANT-GARDE CHINA: Twenty Years of Chinese Contemporary Art", Aichi Prefectural Museum of Art, Nagoya (Japan).

Feng Zhengjie

1968 Nato nella provincia di Sichuan, Cina. Vive e lavora a Pechino.

1992. Consegue la Laurea in Belle Arti all'Accademia di belle arti di Sichuan, nella provincia di Sichuan, Cina.

1995. Consegue il Master in Belle Arti all'Accademia di belle arti di Sichuan, nella provincia di Sichuan, Cina.

Feng Zhengjie è uno dei più interessanti artisti cinesi degli ultimi anni. La femminilità è il soggetto principale dei suoi dipinti. Donne dipinte in colori sgargianti con visi quasi alieni, rarefatti, che affascinano lo spettatore catturandone lo sguardo. Gli occhi sono una forza inconfondibile e magnetica dei volti di Feng Zhengjie: spesso distorti, strabici, arricchiscono i volti femminili dando loro un'aura di nobiltà. Femminilità altezzosa, con una forte sensualità, donne che si somigliano nelle forme e nei colori, ma che si possono identificare per la sorprendente perfezione della loro bellezza. La carriera artistica di Feng Zhengjie ha portato alla codificazione di un elemento formale nell'immagine che si muove a stretto contatto con l'esperienza visiva contemporanea. I suoi lavori sembrano fotografie di moda ingrandite, mentre in realtà sono pensati e costruiti artificialmente, influenzati dall'antica cultura popolare così come da immagini commerciali contemporanee, basati su imitazione e contraffazione, in grado di evocare una spiritualità tutta contemporanea. Sono lavori affascinanti e accattivanti, irreali per la loro freddezza glaciale ma allo stesso tempo vivi nel calore e nell'erotismo che ne promana.

«È un mix bizzarro, sospeso a mezz'aria, ma in grado di colpire lo spettatore. Pochi segni sono presenti sulle tele spesso enormi, con volti che non guardano da nessuna parte come persi nei loro pensieri, e in una società confusa che fa perdere la percezione di ciò che sta realmente accadendo. Uno stile pittorico unico che caratterizza il linguaggio inconfondibile di questo artista.» Eleonora Battiston

Mostre personali, selezione

1996. "Recounting of Skin", Museo d'Arte Capital Normal University, Pechino.

2001. "Coolness", Common Ground Art Gallery, Windsor, Canada.

2002. "Paintings of Feng Zhengjie", M.K. Ciurlionis National Museum of Art, Kaunas; "Lithuania Packaging", Xin Dong CHENG's Space for International Contemporary Art, Pechino.

2003. "Regards vers l'Est, Regards vers l'ouest", Albert Benamou Gallery, Parigi.

2004. "Kitsch As A Face of Chinese Society", Vanessa Art House, Jakarta; Soobin Art Gallery, Singapore; "Kitsch As A Face Of Chinese Society", Soobin Art Gallery, Singapore; "The Beautiful Poison", Suka Art Space, Corea.

2005. "Paintings of Feng Zhengjie", Galleria Marella, Milano; "Paintings of Feng Zhengjie", Goethe Art Center, Taichung, Taiwan; "Paintings of Feng Zhengjie", Galerie De Bellecour, Lione.

2006. "Paintings of Feng Zhengjie", Tokyo Gallery, Tokyo; "Very Red and Very Green", Xin Dong Cheng Space for Contemporary Art, Pechino; "A Beautiful Deception", Shine Art Space, Shanghai; "Feng Zhengjie", BTAP - Beijing Tokyo Art Projects, Tokyo.

2007. "Paintings of Feng Zhengjie", Tilton Gallery, New York; "Feng Zhengjie - Floral Life", Galerie Frank Schlag & Cie, GmbH, Essen.

2008. "FENG Zhengjie: Magic Women", Art & Public, Ginevra.

2009. "Feng Zheng Jie", Yuz Art Museum, Jakarta; "Feng Zhengjie - Floral Life", Die Galerie, Seoul.

Mostre collettive, selezione

1995. "The 3rd Annual Exhibition of Chinese Oil Painting", National Museum of Fine Arts, Pechino.

1998. "The Invitation Exhibition of Beijing Youth Oil Paintings", Art Gallery of Beijing International Art Palace, Pechino; "Personal Touch", TEDA - Contemporary Art Museum, Tianjin.

1999. "Contemporary Chinese Art", Zurigo; "The Academic Invitation Exhibition of 46 Chinese Contemporary Artists", Shanghai; Taipei & Arts Sans Frontiers International Art Museum, Melbourne, Australia; "Food for Thought: Hedenhaage Multimediale Chinese Kunst", Mu Art Foundation & ARCTIC Foundation, De Witte Dame, Eindhoven, Olanda; "Ouh la la Kitsch!", TEDA - Contemporary Art Museum, Tianjin, Cina; "Open Channels", Dongyu Museum of Fine Arts, Shenyang, Cina.

2000. "The Academic Exhibition of Beijing Oil Painting", Huanyu Sutra Gallery, Pechino; "Plane", China Women Center, Pechino.

2001. "The First Chengdu Biennial", Chengdu Contemporary Art Museum, Chengdu, Cina "Who am I?", Kempinsky, Pechino; "Dialogue with Dali", Shanghai Art Fair, Shanghai; "Next Generation: East Asia Contemporary Art", Passage de Retz, Parigi.

2002. "Dialogue with Asia", Vika Gallery, Oslo; "The First Chengdu Biennial: Beijing Invitation Exhibition", Art Museum of China Century Monument, Pechino; Korea Contemporary Art Festival, Seoul.

2003. "Image from Image", Shenzhen Art Museum, Guangdong; "China Chinart", Ludwig Museum Budapest; "Chinese Art Today", The Art Museum of China Millennium, Monument, Pechino; "China Femmes de Chine", Veronique Maxe Gallery, Parigi.

2004. "Young Artists from Korea, China and Japan", National Museum of Contemporary Art, Seoul; "The First Salon of Art in Autumn", National Museum of China, Pechino;

"Chinart", Sa Llonja, Palma de Maiorca; "The First Nominative Exhibition of Fine Arts Literature", Hubei Institute of Fine Arts Museum, Wuhan, Cina; "Chinart", Municipal Gallery, Bydgoszcz, Polonia; "New Perspectives in Chinese Painting", Marella Art Contemporary, Milano; "Hua Jia Di", China Art Seasons, Pechino; "Chinese Contemporary Art", Marseille Contemporary Art Museum, Marsiglia; "Forbidden Senses", Espace Culturel Francois Mitterrand, Perigueux, Francia; "Through the Artists Eyes, A Tribute to Manfred Schoeni", Schoeni Art Gallery, Hong Kong.

2005. "Good Girls – Bad Girls", The Red Mansion Foundation, Londra; "Grounding Reality, Chinese Contemporary Art", Seoul Art Center, Seoul; "Made In China", Willem Kerseboom Fine Art, Bergen, Olanda; "Challenging the Traditional Visual Limits", Shine Art Space, Shanghai; "Beauty", Rudolf Budja Gallery, Salisburgo; "Chinese Contemporary Painting", Palazzo Bricherasio, Torino; Biennale II di Praga, Praga; ARCO'05, Juan Carlos I Exhibition Centre, Madrid; "China Contemporary Painting", Fondazione Cassa di Risparmio, Bologna; "Born in China", Goedhuis Contemporary, New York.

2006. "Varied Images", Shanghai Art Museum, Shanghai; "The Node of Art", Tan Guobin Contemporary Art Museum, Changsha, Cina; Basel International Contemporary Art Fair, Gallery HYUNDAI, Basilea; "Jiang Hu: Part I", Tilton Gallery, Kustera; Tilton Gallery, New York; Roberts & Tilton, Los Angeles; "Beyond the Canvas", Schoeni Art Gallery, Hong Kong; Four&Gate, Gallery Gate, Pechino; "1st Annual Exhibition of Chinese Contemporary Art", The China Millennium Monument, Pechino; "Vanity Beauties", Marella Gallery, Pechino; "A Ticket to Beijing", Willem Kerseboom Modern & Contemporary Art, Amsterdam.

2007. "The Power of the Universe", Asia Art Center, Pechino; "La Cina è vicina", PAN - Palazzo delle Arti di Napoli, Napoli; "China Contemporary Art", Museo d'Arte Contemporanea di Villa Croce, Genova; "Pocheon Asia Biennale", Pocheon Banweol / Art Hall, Pocheon, Corea; "Red Hot: Asian Art Today", Museum of Fine Arts, Houston, TX; "Thermocline of Art-New Asian Waves", zkm, Karlsruhe,

Feng Zhengjie

1968. Born in Sichuan Province, China. Lives and works in Beijing.

1992. Received Bachelor of Fine Arts from Sichuan Academy of Fine Arts, Sichuan Province, China

1995. Received Master of Fine Arts from Sichuan Academy of Fine Arts, Sichuan Province, China

Feng Zhengjie is one of the most interesting Chinese artists of recent years. Femininity is the main subject of his painting: women painted in gaudy colours, with seemingly alien, rarefied faces, who charm viewers, locking their gaze. The eyes are the unmistakable and attractive force of Feng Zhengjie's faces: distorted, often squinting, they enrich women's faces, giving them an aura of nobility. Haughty femininity, with a strong sensuality, women who are similar in colours and shapes but can be identified by the striking perfection of their beauty. Feng Zhengjie's artistic career has led to the codification of a formal element in the image, moving closely with contemporary visual experience. His works seem magnified fashion photographs, but in reality they are artificially thought and constructed, as they are influenced by old popular culture as well as by commercial contemporary images. They are based on imitation and counterfeiting, capable of evoking a fully contemporary spirituality. These are charming and captivating works, unreal due to their iciness but at the same time alive with the warmth and eroticism that they exude.

«This is an odd mix, left hanging in mid-air, but capable of striking viewers. Few signs are present on the often large canvasses, with faces not looking anywhere, as if lost in their own thoughts, and in a confusing society making one lose the perception of what really happens. A unique pictorial style characterizing the unmistakable style of this artist.» Eleonora Battiston

Solo Exhibitions

1996. "Recounting of Skin", Art Museum of Capital Normal University, Beijing.

2001. "Coolness", Common Ground Art Gallery, Windsor (Canada).

2002. "Paintings of Feng Zhengjie", M.K. Ciurlionis National Museum of Art, Kaunas (Lithuania); "Lithuania Packaging", Xin Dong CHENG's Space for International Contemporary Art, Beijing.

2003. "Regards vers l'Est, Regards vers l'ouest", Albert Benamou Gallery, Paris.



2004. "Kitsch as a Face of Chinese Society", Vanessa Art House, Jakarta; Soobin Art Gallery, Singapore; "The Beautiful Poison", Suka Art Space, Korea.

2005. "Paintings of Feng Zhengjie", Marella Gallery, Milan; "Paintings of Feng Zhengjie", Goethe Art Center, Taichung (Taiwan); "Paintings of Feng Zhengjie", Galerie De Bellecour, Lyon (France).

2006. "Paintings of Feng Zhengjie", Tokyo Gallery, Tokyo; "Very Red and Very Green", Xin Dong Cheng Space for Contemporary Art, Beijing; "A Beautiful Deception", Shine Art Space, Shanghai; "Feng Zhengjie", BTAP (Beijing Tokyo Art Projects), Tokyo.

2007. "Paintings of Feng Zhengjie", Tilton Gallery, New York; "Feng Zhengjie - Floral Life", Galerie Frank Schlag & Cie. GmbH, Essen.

2008. "Feng Zhengjie: Magic Women", Art & Public, Geneva.

2009. "Feng Zheng Jie", Yuz Art Museum, Jakarta; "Feng Zhengjie - Floral Life", Die Galerie - Seoul.

Selected Group Exhibitions

1995. "The 3rd Annual Exhibition of Chinese Oil Painting", National Museum of Fine Arts, Beijing.

1998. "The Invitation Exhibition of Beijing Youth Oil Paintings", Art Gallery of Beijing International Art Palace, Beijing; "Personal Touch", TEDA Contemporary Art Museum, Tianjin (China).

1999. "Contemporary Chinese Art", Zurich; "The Academic Invitation Exhibition of 46 Chinese Contemporary Artists", Shanghai; "Taipei & Arts Sans Frontières", International Art Museum, Melbourne (Australia); "Food for Thought: Hedenhaage Multimediale Chinese Kunst", Mu Art Foundation & ARCTIC Foundation, De Witte Dame, Eindhoven (Netherlands); "Ouh la la Kitsch!", TEDA Contemporary Art Museum, Tianjin (China); "Open Channels", Dongyu Museum of Fine Arts, Shenyang (China).

2000. "The Academic Exhibition of Beijing Oil Painting", Huanyu Sutra Gallery, Beijing; "Plane", China Women Center, Beijing.

2001. "The First Chengdu Biennial", Chengdu Contemporary Art Museum, Chengdu (China); "Who am I?", Kempinsky, Beijing; "Dialogue with Dali", Shanghai Art Fair, Shanghai; "Next Generation: East Asia Contemporary Art", Passage de Retz, Paris.

2002. "Dialogue with Asia", Vika Gallery, Oslo; "The First Chengdu Biennial: Beijing Invitation Exhibition", Art Museum of China Century Monument, Beijing; "Korea Contemporary Art Festival", Seoul.

2003. "Image from Image", Shenzhen Art Museum, Guangdong Province; "China Chinart", Ludwig Museum, Budapest; "Chinese Art Today", The Art Museum of China Millennium Monument, Beijing; "China Femmes de Chine", Veronique Maxe Gallery, Paris.

2004. "Young Artists from Korea, China and Japan", National Museum of Contemporary Art, Seoul; "The First Salon of Art in Autumn", National Museum of China, Beijing; "Chinart, Sa Llonja", Palma de Mallorca; "The First Nominative Exhibition of Fine Arts Literature", Hubei Institute of Fine Arts Museum, Wuhan (China); "Chinart", Municipal Gallery, Bydgoszcz (Poland); "New Perspectives in Chinese Painting", Marella Art Contemporary, Milan; "Hua Jia Di", China Art Seasons, Beijing; "Chinese Contemporary Art", Marseille Contemporary Art Museum, Marseille; "Forbidden Senses", Espace Culturel François Mitterrand, Périgueux (France); "Through the Artists' Eyes. A Tribute to Manfred Schoeni", Schoeni Art Gallery, Hong Kong.

2005. "Good Girls - Bad Girls", The Red Mansion Foundation, London; "Grounding Reality, Chinese Contemporary Art", Seoul Art Center, Seoul; "Made In China", Willem Kerseboom Fine Art, Bergen (Netherlands); "Challenging the Traditional Visual Limits", Shine Art Space, Shanghai; "Beauty", Rudolf Budja Gallery, Salzburg; "Chinese Contemporary Painting", Palazzo Bricherasio, Turin; "Prague Biennale 2", Prague; "ARCO'05",

Germania; "Giants in Illusion", Seoul National Art Museum, Seoul; "The Alteration of Vision", Tang Contemporary Art, Bangkok; "From New Figurative Image to New Painting", Tang Contemporary Art, Pechino; "China Onward", Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, Danimarca; "Starting from the Southwest, Exhibition of Contemporary Art in Southwest China", Guangdong Museum of Art, Guangzhou, Cina; "RE-collection - A Retrospective Look at 15 years of Art and Vision", Schoeni Art Gallery, Hong Kong; "BTAP, Works in progress", in onore del 5° anniversario di BTAP - Beijing Tokyo Art Projects, Pechino; "Chinese Contemporary Art. La lunga marcia dell'avanguardia", Villa Croce Museo d'Arte Contemporanea, Genova; "RED HOT, Asian Art Today from the Chaney Family Collection", MFAH - Museum of Fine Arts Houston, Houston, TX.

2008. "Chinese Contemporary Art Today", Gallery Road to the Museum, Seoul; Stiftung Ahlers Pro Arte / Kestner Pro Arte, Hannover; "The Revolution Continues: New Art from China", The Saatchi Gallery, Londra; "Crouching Paper, Hidden Dragon - Works on paper", F2 Gallery, Pechino; "Face East, Chinese Contemporary Art", Robischon Gallery, Denver, CO.

2009. "Back to Beijing I", Willem Kerseboom Modern & Contemporary Art, Amsterdam; "Chinese Contemporary SOCART", The State Tretyakov Gallery, Mosca; "On Love, On War: Prominent Contemporary Chinese Artists", Stux Gallery, New York; "How do I know about the world, By what is within me", Willem Kerseboom Modern & Contemporary Art, Amsterdam; "Rendez-Vous", Primo Marella Gallery, Pechino; "In the Mood for Paper", F2 Gallery, Pechino; "A New Year", Robischon Gallery, Denver (CO).

Juan Carlos I Exhibition Centre, Madrid; "China Contemporary Painting", Fondazione Cassa di Risparmio, Bologna; "Born in China", Goedhuis Contemporary, New York.

2006. "Varied Images", Shanghai Art Museum, Shanghai; "The Node of Art", Tan Guobin Contemporary Art Museum, Changsha (China); "Basel International Contemporary Art Fair", Gallery HYUNDAI, Basel; "Jiang Hu: Part I", Tilton Gallery, Kustera Tilton Gallery, New York, Roberts & Tilton, Los Angeles; "Beyond the Canvas", Schoeni Art Gallery, Hong Kong; "Four&Gate", Gallery Gate, Beijing; "1st Annual Exhibition of Chinese Contemporary Art", The China Millennium Monument, Beijing; "Vanity Beauties", Marella Gallery, Beijing; "A Ticket to Beijing", Willem Kerseboom Modern & Contemporary Art, Amsterdam.

2007. "The Power of the Universe", Asia Art Center, Beijing; "La Cina è vicina", PAN, Naples; "China Contemporary Art", Museo d'Arte Contemporanea di Villa Croce, Genova; "Pocheon Asia Biennale", Pochen Banweol / Art Hall, Pocheon (Korea); "Red Hot: Asian Art Today", Museum of Fine Arts, Houston (TX); "Thermocline of Art-New Asian Waves", ZKM, Karlsruhe; "Giants in Illusion", Seoul National Art Museum, Seoul; "The Alteration of Vision", Tang Contemporary Art, Bangkok; "From New Figurative Image to New Painting", Tang Contemporary Art, Beijing; "China Onward", Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek (Denmark); "Starting from the Southwest", Exhibition of Contemporary Art in Southwest China, Guangdong Museum of Art, Guangzhou; "RE-collection - A Retrospective Look at 15 years of Art and Vision", Schoeni Art Gallery, Hong Kong; "BTAP, Works in Progress", Beijing Tokyo Art Projects, Beijing; "Chinese Contemporary Art. La lunga marcia dell'avanguardia", Villa Croce Museo d'Arte Contemporanea, Genova; "RED HOT, Asian Art Today from the Chaney Family Collection", Museum of Fine Arts Houston, Houston (TX).

2008. "Chinese Contemporary Art Today", Gallery Road to the Museum, Seoul; "Stiftung Ahlers Pro Arte / Kestner Pro Arte", Hanover; "The Revolution Continues: New Art from China", The Saatchi Gallery, London; "Crouching Paper, Hidden Dragon - Works on paper", F2 Gallery, Beijing; "Face East, Chinese Contemporary Art", Robischon Gallery, Denver (CO).

2009. "Back to Beijing I", Willem Kerseboom Modern & Contemporary Art, Amsterdam; "Chinese Contemporary SOCAR", The State Tretyakov Gallery, Moscow; "On Love, On War: Prominent Contemporary Chinese Artists", Stux Gallery, New York; "How Do I Know About the World, By What Is Within Me", Willem Kerseboom Modern & Contemporary Art,

Amsterdam; "Rendez-Vous", Primo Marella Gallery, Beijing; "In the Mood for Paper", F2 Gallery, Beijing; "China, A New Year", Robischon Gallery, Denver (CO).

Finito di stampare nel mese di settembre 2010
presso Tipografia Camuna S.p.A. - Breno/Brescia
stabilimento di Brescia

Pubblicazione stampata con assenza di esalazioni alcoliche
Sistema Cesius® brevetto Philip Borman Italia