

MUT — 1

**Think
of this
as a
Window**

Mutina for Art

MUT — 1

**Think
of this
as a
Window**

Mutina for Art

MU
T MUTINA
FOR
ART

Questo libro segna l'inaugurazione della prima mostra di MUT, lo spazio espositivo del progetto Mutina for Art dedicato all'arte contemporanea.

Think of this as a Window non è soltanto una delle opere inserite all'interno del percorso espositivo. È ciò che l'arte contemporanea rappresenta per me: un luogo dove mi sento a mio agio, dove respiro; un luogo che mi porta a conoscerne di altri, in un percorso ideale fatto di personalissime letture del presente, in cui vige la bellezza di sbagliarsi, di non capire.

Quando incontrai Hiroshi Sugimoto, mi mostrò il trittico inserito in mostra e mi disse: "Questa è l'origine di tutto il mio lavoro. Rappresenta le tre età dell'uomo: *day, evening, night*". Da allora, con i suoi colori, quella è diventata un'opera fondamentale per il mio percorso, l'opera che unisce ciò che sono io, ciò che è la mia collezione, ciò che è Mutina.

Mutina è un porto franco. Un luogo che appartiene a tutti i mondi conosciuti e a nessuno. È la mia casa, quella che mi sono costruito nel tempo, scommettendo con il destino.

Per questo, e per molto altro ancora, voglio ringraziare mio padre e mia madre, che mi hanno insegnato a guardare lontano, sempre.

Massimo Orsini

This book accompanies the opening of the first exhibition at MUT, the showcase of the project Mutina for Art focusing on contemporary creativity.

Think of this as a Window is not simply one of the works inserted in the path of the exhibition. It sums up what contemporary art means to me: a place where I feel at ease, where I can breathe; a place that leads me to know others, in an ideal itinerary made of very personal interpretations of the present, governed by the beauty of making mistakes, of not understanding.

When I met Hiroshi Sugimoto, he showed me the triptych in the exhibition, and said: "This is the origin of all my work. It represents the three ages of man: *day, evening, night*." Since then, with its colors, it has become a fundamental work for my path, the work that brings together what I am, what my collection is, what is Mutina.

Mutina is a free port. A place that belongs to all known worlds, and to no one. It is my home, the one I have built over time, in a wager with fate.

For this, and for much more, I would like to thank my father and my mother, who taught me to look far ahead and far away, always.

Etel Adnan
Vincenzo Agnetti
Giorgio Andreotta Calò
Tacita Dean
Fischli/Weiss
Ceal Floyer
Francesco Gennari
Felix Gonzalez-Torres
On Kawara
Renato Leotta
Sherrie Levine
Marisa Merz
Cindy Sherman
Ettore Spalletti
Hiroshi Sugimoto
Wolfgang Tillmans
Goran Trbuljak
Franco Vimercati
Franz Erhard Walther
Cerith Wyn Evans

C'è un tempo in cui devi lasciare i vestiti,
quelli che hanno già la forma abituale del tuo corpo,
e dimenticare il solito cammino,
che sempre ci porta negli stessi luoghi.
È l'ora del passaggio,
e se noi non osiamo farlo,
resteremo sempre lontani da noi stessi.

Fernando Pessoa

Immaginare qualcosa come qualcos'altro. Immaginare un limite come un'opportunità. Immaginare un oggetto come uno spazio, un riflesso, uno specchio, una possibilità. La finestra a cui il titolo della mostra fa riferimento rappresenta tutto questo, rappresenta metaforicamente ciò che l'arte fa: non semplicemente il creare immagini ma creare immagini in grado di aprirci a nuove realtà al di là di ciò che abbiamo vicino, che ci è conosciuto o familiare. Per divenire una finestra, l'arte ha bisogno di chi guarda. "Vedo quello che le porte, aperte o chiuse, mi faranno vedere" scriveva Jack Kerouac nel suo romanzo *Big Sur*. Forse l'arte è il nostro desiderio di cercare intorno a noi quelle finestre, aperte o chiuse che siano che si spalancano a noi stessi, che ci sorprendono con ciò che sta oltre ma anche con la capacità di vedere quell'oltre attraverso il nostro essere nel mondo.

Think of this as a Window è una mostra in cui la finestra non è solo uno spazio infinito che si apre ai nostri occhi e alle nostre domande ma è anche un percorso attraverso il tempo, quello eterno, simbolico, astratto, fluido, controllato, primordiale o specifico, quello della molteplicità degli approcci contemporanei. È proprio questa l'esplorazione che il nuovo spazio MUT desidera compiere grazie a formati e a progetti diversi. *Think of this as a Window*, la sua prima esposizione, presenta la lettura tematica di una collezione che si sviluppa in tre sale, come transitori capitoli di un viaggio immaginario attraverso tre generi fondamentali della tradizione storico-artistica: il ritratto, il processo ed il paesaggio. Il tema del tempo non è tanto soggetto della mostra quanto attivatore di reazioni e contenuti: un percorso fatto di connessioni e relazioni tra le opere di venti tra i maggiori protagonisti dell'arte di oggi.

Nella prima sala, il ritratto non appare come mera riproduzione di fattezze umane ma come raffigurazione di psicologie personali e codici condivisi. I lavori in mostra affrontano l'immagine di sé e del mondo, assumendo linguaggi spesso in antitesi con lo stereotipo stesso della rappresentazione. La sala dedicata al processo, invece, è focalizzata su artisti che indagano i limiti e le definizioni di opera d'arte, compiendo riflessioni concettuali sui sistemi e le gerarchie alla base della creazione artistica. La terza sala, infine, guarda al paesaggio interpretandolo come espressione di una realtà che non necessariamente si rappresenta fisicamente ma che si confronta anche con lo spazio esistenziale e quello dei desideri. Nelle tre stanze di

Think of this as a Window il tempo interagisce con la parola scritta, la forma, la materia, la luce, il colore e molto altro: esso costituisce un bagaglio strutturale che rivela sia la continuità storica dei linguaggi contemporanei che la complessa ricchezza e urgenza delle loro riflessioni attuali.

Ritratto

Il rapporto con il tempo è forse una delle più grandi ed emozionanti sfide nella creazione di un'immagine, perché non esiste interpretazione che prescindendo da implicazioni temporali, siano esse concrete o volontariamente indefinite. Anche noi spettatori siamo attori del nostro tempo e attraverso di esso ci relazioniamo a un'opera. In questo senso nessuno meglio dell'artista On Kawara ha saputo narrare la linearità del tempo e del suo inesorabile movimento, registrando date, luoghi, persone, numeri della sua esistenza con instancabile neutralità e precisione. Nel ciclo *Date Paintings*, iniziato nel 1966 e terminato con la sua morte nel 2013, Kawara ha dipinto quotidianamente e con fredda precisione in bianco su sfondi monocromi la data della giornata che stava vivendo. Le sue tele sono una forma di meditazione concettuale, da un lato austera, fredda, anti-gestuale e minimalista, dall'altro rivelatoria nella rappresentazione della sua esperienza e del suo tempo personale, quindi a tutti gli effetti un autoritratto.

In maniera analogamente diretta, ma con un approccio diverso da Kawara, Felix Gonzalez-Torres negli anni Ottanta ha creato con la tecnica photostat lavori che riproducevano con semplici scritte su sfondo nero luoghi, eventi, date e ricorrenze che avevano influenzato la sua vita; una lista apparentemente semplice, un autoritratto frammentato dai risvolti sociali, politici e privati. Si tratta di momenti non necessariamente vissuti in prima persona, in alcuni casi eventi del passato la cui consapevolezza è stata centrale nell'influenzare la sua identità e il suo pensiero. Al contrario di Kawara, Gonzalez-Torres è un artista che ha attinto dalla sua autobiografia intrecciandola al processo creativo. La sua opera non registra strutture e sistemi, ma celebra la soggettività, il corpo, l'aspetto poetico, fragile, evocativo della sua storia personale, con un ruolo chiave dato all'interazione corporale e mentale con lo spettatore. Le scritte di entrambi gli artisti non sono riconducibili meramente a una gestualità pittorica.

Le date e i luoghi sono semplici informazioni riscontrabili ovunque nella nostra quotidianità e sono le modalità in cui esse vengono ordinate, presentate e rappresentate a dare vita a una serie di connessioni che ci aprono una finestra nuova.

Per raggiungere questo scopo, Cindy Sherman ha utilizzato sé stessa ponendosi come attrice al centro del suo obiettivo fotografico e indossando maschere diverse, simboli di identità stereotipate. Le fonti dei suoi *Film Stills* sono liberamente tratte da pellicole degli anni '60 e '70 in cui donne anti-eroiche e figure femminili marginali divengono atipiche protagoniste impersonate dall'artista stessa. I suoi travestimenti coincidono con una complessa messa in scena, fotografie che pensiamo di aver già visto ma che in realtà esistono solo nella nostra testa, una forma di appropriazione simbolica in cui Cindy Sherman si nasconde. A tutti gli effetti sono immagini reali di contesti fittizi, apparenti autoritratti che rappresentano invece la loro negazione.

Tempo concettuale e tempo privato si fondono con il tempo alchemico nell'opera di Francesco Gennari: autoritratti, spesso creati da cortocircuiti tra materiali diversi, non rappresentano tanto il suo corpo quanto i suoi stati d'animo. La geometria rimane il punto di partenza attraverso la quale Gennari dà forma alle emozioni. Nelle sue opere domina l'idea di vuoto e un apparente ordine pensato per contenere il cambiamento del mondo e quello dell'interiorità umana. La luce che entra dalla finestra o il sole che si proietta sul corpo e lo modifica in modo inaspettato, come in *Autoritratto come eclissi di sole*, 2010, è una proiezione temporale eterna eppure profondamente individuale. La scultura *NOI*, 2015, riflette l'io dell'artista in un'identità composita fatta di riflessi diversi, uno ma impercettibilmente tanti: oro, argento, bronzo, nickel e rame, un'immagine creata per dare forma a uno stato d'animo temporaneo che diventa matrice di un esistenzialismo condiviso, poetico e infinito. Il tempo di Gennari è un tempo primordiale che può essere letto come un paesaggio e che, nella sua atemporalità, si connette al ritratto meditativo e materno di Marisa Merz. Un ritratto di donna, indefinito e ambiguo. *Untitled*, 1985 – 1995, la testina in argilla, abbozzata e in uno stato di apparente metamorfosi è simbolica di un mondo interiore e condiviso a chi guarda e dentro quell'immagine legge se stesso.

Esistenziale, anche se con un'ambiguità completamente diversa da Merz, è l'artista e poeta Vincenzo Agnetti, relativista, pessimista, raffinatissimo compositore del linguaggio. Nei suoi *Assiomi* degli anni '70, costruiva con le parole inscritte su feltro o bachelite delle composizioni simili a steli funerarie. Le sue frasi sono tautologie e paradossi che testimoniano una faticosa ricerca di sé e la difficoltà dell'affermazione dell'io in un mondo dominato da contraddizioni. In modo spiazzante ma profondo, Agnetti rivela tensioni che si materializzano in paesaggi verbali, racconti di un tempo dilatato ma inesorabile, di uno spazio pieno di vuoti, di una condizione umana inafferrabile. La sua opera in mostra è come una formula matematica impossibile da risolvere, che si manifesta nell'arduo tentativo della nostra interpretazione.

L'assenza e il vuoto nelle fotografie di Franco Vimercati corrispondono all'assenza dell'uomo. Eppure queste immagini neutrali, seriali, ripetitive e la mancanza di un gesto o di qualsiasi interpretazione degli oggetti quotidiani che l'artista fotografa in modo quasi ossessivo, ci fanno leggere i suoi soggetti come le date di On Kawara. Lontanissime dall'essere un autoritratto, anche perché prive di ogni riferimento al loro autore, non mancano però di concretizzarsi come immagini del tempo. Le minime differenze legate alla luce trasformano le immagini in metafore del desiderio eterno dell'artista. Il corpo umano, assente nelle austere fotografie di Vimercati, domina invece l'opera di Franz Erhard Walther. Il suo lavoro implica un movimento, uno spostamento, come se i suoi tessuti colorati e cuciti a mano fossero personificazioni di un processo vivo e partecipativo. Piegabili, trasportabili, richiudibili, quasi dematerializzate, le sue pitture-sculture appaiono malleabili, antierociche ma prive di regole e gerarchie rispetto all'approccio dei suoi contemporanei minimalisti. Agnetti, Vimercati, Kawara e Walther assumono un punto di vista che non sembra mettere mai in discussione l'autorevolezza dell'opera d'arte e nemmeno il suo status. La loro ricerca è indistricabile dalla coscienza epica dell'artista, lontana dall'ironia con cui Peter Fischli e David Weiss filosofeggiano sull'opera, sulla narrativa ad essa implicita o sulle connessioni quotidiane e incidentali che scatena.

Processo

Celebratori della banalità della vita, Fischli/Weiss hanno sempre lavorato con i paradossi del tempo, della sua trasformazione, del suo precario e inesorabile movimento e della sua costante tensione costruttiva e distruttiva. La scultura *Untitled*, 1994 – 2002, fa parte di un ciclo di opere che ricostruisce in poliuretano, con minuziosa attenzione, triviali oggetti, mobili, attrezzi che popolano lo studio di un artista. Si tratta di un'apparente appropriazione che riflette sul senso stesso di opera d'arte. Il risultato ricorda un ready-made duchampiano, ma è in realtà l'opposto: non si tratta di un oggetto decontestualizzato la cui funzione è stata modificata, ma di uno invisibile (perché perfetta imitazione dell'oggetto a cui si ispira) e inutile (perché inutilizzabile nella sua funzione originaria). Il tutto senza mettere in discussione il ruolo dell'artista e l'autorevolezza dell'opera, tutelati dal complesso processo di creazione, la cui maestria è insita nella perfezione della sua copia.

Proprio dal gesto del creare sembra voler prendere le distanze Ceal Floyer, a dimostrare come l'arte non abbia nemmeno bisogno della mano dell'artista. Cosa definisce un'opera d'arte? Come diviene una "finestra"? I cerchi colorati che compongono il suo grande lavoro *Ink on Paper*, 2004, rappresentano l'immagine creata dall'espandersi dell'inchiostro di tante penne diverse sulla carta assorbente. Tante penne svuotate, come se fosse il foglio ad aver scelto la propria opera o come se l'opera si fosse autogenerata. Un tempo, un processo, un pensiero che diventa azione incontrollabile eppure controllata e perfetta. In un certo senso, un concettualismo analogo è quello dei *Knot Paintings* di Sherrie Levine, titolo che è un gioco di parole nel tentativo di non dipingere. Nei "not paintings", come nelle altre opere di Levine, spesso imitazioni alterate di opere di altri artisti, l'immagine si forma perché guidata dallo spostamento intellettuale: la pittura che ricopre i nodi di una superficie di legno compensato, irregolare eppure decorativa, artificiale eppure naturale, delimitata dai suoi stessi limiti nell'incontro tra casualità e controllo. Anche Goran Trbuljak mette alla prova la definizione di opera d'arte, ma per farlo scompone la sua stessa identità di artista. Ironico, provocatore, antiautoritario e istigatore, Trbuljak evidenzia nel suo lavoro i limiti del sistema rispetto al potere evocativo della libertà individuale. Se con Floyer e Levine, la fisicità dell'artista è sostituita dalla presenza

concettuale dell'opera, nei lavori di Trbuljak e di Fischli/Weiss, l'oggetto è strettamente connesso alla personificazione romantica del fallimento e dell'umanità dell'artista stesso. La casualità controllata dell'incontro tra i metronomi in *Sketch for Sculpture*, 2013, è come l'ordine precario delle scarpe in *Flirt, Liebe usw.*, 1984, di Fischli/Weiss. Questa serie di immagini antropomorfe, realizzate con oggetti quotidiani, attrezzi e cibo, duravano il tempo di essere fotografate, ma abbastanza a lungo da riflettere in sé le condizioni esistenziali più disparate.

Paesaggio

“Perché io sono la dimensione di ciò che vedo e non la dimensione della mia altezza”, affermava Bernardo Soares, alter ego di Fernando Pessoa nel *Libro dell'Inquietudine*. La dimensione fisica, oltre che intellettuale del vedere, ci introduce in quel paragrafo anche a una poetica descrizione dell'orizzonte. Simbolo del paesaggio ma anche del tempo, l'orizzonte è un riferimento concreto nell'infinito di un panorama. Hiroshi Sugimoto lo ha celebrato nella sua famosa serie dedicata ai mari del mondo, superfici ataviche e temporalmente indistinte che l'orizzonte dei suoi scatti tagliava precisamente a metà. Nel trittico *Tyrrhenian Sea, Mount Polo*, 1993, la separazione è quasi indistinta, rendendo implicitamente indistinto anche il confine mentale tra mare e cielo e quello tra passato e presente. Una simile sfumatura dei confini tra spazio e tempo è anche il soggetto dell'opera di Tacita Dean, che però fa dialogare l'aspetto eterno ed evocativo dei suoi paesaggi con la specificità di storie personali. Le sue nuvole di gesso disegnate su lavagne sono traccia poetica di narrazioni letterarie ed esistenziali in cui l'orizzonte non è mai visibile, quasi a volerlo volontariamente cancellare.

Nel lavoro di Renato Leotta *Multiverso*, 2016, non solo l'orizzonte è soggetto principale ma è anche elemento centrale ed evocativo di un paesaggio fortemente politico: la marea come forza capace di aumentare o diminuire la distanza tra terre diverse. Intinto nell'acqua di mare che lascia la sua traccia di sale, il tessuto di Leotta è un lavoro in cui è stato il paesaggio a disegnare sé stesso. Il mare può disegnare anche “togliendo” come con l'erosione dei pali da ormeggio veneziani dai quali Giorgio Andreotta Calò ha tratto ispirazione per creare la sua *Clessidra (Hourglass) K*, 2016,

in bronzo. Nei suoi lavori, elementi umani e architettonici si scontrano con forze naturali, alchimie atmosferiche, tracce emozionali ed esperienziali del passaggio del tempo sul paesaggio umano.

Come nelle fotografie di Sugimoto, l'opera di Ettore Spalletti cattura lo scorrere del tempo rendendolo eterno e immanente. Spalletti lo fa però attraverso la pittura, con una tecnica che valorizza luce e colore, spesso quel blu inafferrabile del cielo che ci circonda. La forza visiva del gesso unito al pigmento eleva una monocromia assoluta connettendo natura e astrattismo e confondendo i confini tra ricerca pittorica e scultorea, volume e forma. Le piccole tele di Etel Adnan, la cui seriale ripetizione ci ricorda l'ossessiva ricerca di Spalletti nei confronti di un paesaggio universale, nascono invece da un soggetto definito, la montagna californiana di Tamalpais, la cui continua reinterpretazione permette infinite e poetiche variazioni, simili ma in realtà sempre diverse.

Vulnerabilità, perdita, assenza, rappresentazione del desiderio attraverso una bellezza non convenzionale. Tutto questo sono le fotografie di Wolfgang Tillmans, scatti che testimoniano una narrativa privata dell'artista. Il loro significato si completa nell'esperienza dello spettatore e nelle connessioni che ognuno di noi attiva con l'immagine. Intima ma condivisa, la sua è una bellezza anche sociale, politica, erotica: nel capovolgere le gerarchie della fotografia attraverso soggetti comuni che divengono complesse rappresentazioni dell'anima, Tillmans crea finestre che sono al tempo stesso specchi, paesaggi e proiezioni infinite.

Think of this as a Window è una mostra da leggere in modo ciclico, connesso, intrecciato, in cui le opere generano reazioni entropiche eppure reversibili. Ordine e disordine dialogano e si scontrano per offrire nuove prospettive, non semplici immagini ma pensieri dello sguardo. Cerith Wyn Evans lo fa anche con il linguaggio nelle sue scritte al neon, metaforici orizzonti che ne aprono di nuovi. La sua frase *Think of this as a Window* conclude la mostra e connette le tre sale trasformando l'idea di paesaggio in ritratto del nostro pensiero. L'opera ci esorta a usare l'arte per guardare, ricordandoci che, se uniamo l'immaginazione allo sguardo, il tempo diventa infinito.

Sarah Cosulich

There is a time to abandon the clothes
that already have the shape of our body,
and forget our ways,
the ones that takes us to the same places.
It is time for the crossing,
and if we do not dare do it,
we will forever be at the margins of ourselves.

Fernando Pessoa

To imagine something as something else. To imagine a limitation as an opportunity. To imagine an object as a space, a reflection, a mirror, a possibility. The window to which the title of the exhibition refers represents all this. It metaphorically represents what art does: it does not simply create images, but images capable of opening up new realities, beyond what is close to us, what is known or familiar. To become a window, art requires an observer. "I see as much as doors'll allow, open or shut," Jack Kerouac wrote in his novel *Big Sur*. Maybe art is our desire to seek those windows around us – open or shut – that swing out to show us ourselves, surprising us with what lies beyond, but also with the ability to see that beyond through our being in the world.

Think of this as a Window is an exhibition in which the window is not just an infinite space that opens up to our eyes and our questions, but also a path across time – an eternal, symbolic, abstract, fluid, controlled, primordial or specific time – that of the multiplicity of contemporary approaches. It is precisely this exploration that the new MUT space sets out to conduct, thanks to different formats and projects. *Think of this as a Window*, the space's first show, presents the thematic interpretation of a collection developed in three rooms, like transitional chapters of an imaginary voyage through three fundamental genres of the historical artistic tradition: portrait, process and landscape. The theme of time is not so much the subject of the exhibition as an activator of reactions and contents: a path made of connections and relationships among the works of twenty of today's leading artists.

In the first room portraiture does not appear as mere reproduction of human features, but as depiction of personal psychologies and shared codes. The works on view approach the image of the self and the world, taking on languages often in antithesis with the very stereotype of representation. The room devoted to process, on the other hand, focuses on artists who explore the limits and definitions of the work of art, through conceptual reflections on the systems and hierarchies that lie at the base of artistic creation. The third room looks at landscape, interpreting it as expression of a reality that is not necessarily physically represented, but comes to grip with existential space, and the space of desires. In the three rooms of *Think of this as a Window* time interacts with the written word, with form, matter, light, color and

much more: it constitutes a structural compendium that reveals both the historical continuity of contemporary languages and the complex wealth and urgency of today's reflections.

Portrait

The relationship with time is perhaps one of the greatest and most thrilling challenges in the creation of an image: because no interpretation can exist apart from temporal implications, be they concrete or intentionally indefinite. We viewers are also actors of our time and through it we establish a relationship with a work. In this sense, no one better than the artist On Kawara has managed to narrate the linear nature of time and its inexorable movement, recording dates, places, persons, numbers of his existence with tireless neutrality and precision. In the cycle *Date Paintings*, begun in 1966 and ended by his death in 2013, every day, with cold precision, Kawara painted the date of the day he was living in white on a monochrome background. His canvases are a form of conceptual meditation, austere, cool, anti-gestural and minimalist, on the one hand; on the other they are revelatory in the representation of his experience and his personal time, therefore becoming a true self-portrait.

In a similarly direct way, but with an approach different from that of Kawara, in the 1980s Felix Gonzalez-Torres created works with the photostat technique that reproduced, with simple inscriptions on a black background, places, events, dates and anniversaries that influenced his life; an apparently simple list, a fragmented self-portrait with social, political and private overtones. They represent moments not always directly experienced by the artist, in some cases events from the past, the awareness of which became central in the formation of his identity and thought. Unlike Kawara, Gonzalez-Torres was an artist who drew on his autobiography, interweaving it with the creative process. His work does not rely on structures and systems, but celebrates subjectivity, the body, the poetic, fragile, evocative aspects of his personal history, with a key role assigned to physical and mental interaction with the viewer. The written words of both artists cannot be traced back to mere painterly gesture. Dates and places are simple pieces of information that can be found everywhere in our everyday life; it is the way they are put into order, presented and represented, that gives rise to a series of connections that open a new window.

To achieve the same aim, Cindy Sherman has used herself as an actress at the center of her scenes, wearing many different masks symbolizing stereotyped identities. Her *Film Stills* are freely based on movies from the 1960s and 1970s in which anti-heroic women and marginal female figures become atypical protagonists impersonated by the artist herself. Her disguises coincide with a complex staging, with photographs we think we have already seen but that actually exist only in our minds, a form of symbolic appropriation in which Sherman conceals herself. In all respects, these are real images of fake contexts, apparent self-portraits that instead represent their contradiction.

Conceptual and private time blend with alchemical time in the oeuvre of Francesco Gennari. Every work is a self-portrait – often created by short circuits between different materials – which does not represent his body so much as its moods. Geometry remains the starting point through which Gennari gives form to emotions. In his work, what dominates is the idea of emptiness and an apparent order conceived to contain change in the world and in the inner human experience. Light entering from a window or sunlight projected on the body and modifying it in an unexpected way, as in *Autoritratto come eclissi di sole (Self-portrait as solar eclipse)*, 2010, for example, is an eternal yet profoundly individual temporal projection. The sculpture *NOI (US)*, 2015, reflects the self of the artist in a composite identity made of different reflections, one but imperceptibly many: gold, silver, bronze, nickel and copper, an image created to give form to a temporary state of mind that becomes the matrix of a shared, poetic and infinite existentialism. Gennari's is a primordial time that can be read as a landscape, which in its atemporal suspension connects to the meditative, maternal portrait of Marisa Merz: a portrait of a woman, but also indefinite, ambiguous. *Untitled*, 1985 – 1995, a clay head, roughly modeled and in a state of apparent metamorphosis, symbolizes an inner world shared with viewers, who gaze into that image and see themselves.

The work of artist and poet Vincenzo Agnetti, a refined composer of language, appears existential yet with an ambiguity completely different from that of Merz. In his *Assiomi (Axioms)* of the 1970s he created compositions similar to funerary steles with words inscribed on felt or bakelite. His phrases are tautologies and paradoxes that bear witness to an intense search for the self and the difficulty of asserting it

in a world dominated by contradictions. In a disorienting but profound way, Agnetti reveals tensions that materialize in verbal landscapes, narratives of a dilated but inexorable time, of a space full of voids, of an ungraspable human condition. His piece in the show is like a mathematical formula: impossible to carry out, but manifested in our arduous attempt to interpret it.

Absence and emptiness in the photographs of Franco Vimercati correspond to the absence of the human being. Yet these neutral, serial, repetitive images of everyday objects, captured almost obsessively, lack a gesture or any interpretation making us read his subjects like the dates of On Kawara. Far from being a self-portrait – also because they bear no reference to their maker – these pictures nevertheless take on concrete character as images of time. Minimal differences connected with light transform them into metaphors of the eternal desire of the artist.

While the human body is not present in the austere photographs of Vimercati, it is dominant in the work of Franz Erhard Walther. His art implies movement and a shift, as if his colored handmade fabrics were personifications of a live process of participation. Easy to fold, transport and close, almost dematerialized, his painting/sculptures seem malleable, anti-heroic, but lacking in rules and rankings compared to the approach of his Minimalist contemporaries. Agnetti, Vimercati, Kawara and Walther take a viewpoint that never seems to challenge the authoritative character of the work of art, or even its status. Their research is inseparable from the epic conscience of the artist, far from the irony with which Peter Fischli and David Weiss philosophize on the work, its implicit narration or the everyday and accidental connections it triggers.

Process

Celebrating the banalities of life, Fischli/Weiss always worked with the paradoxes of time, its transformation, its precarious and inexorable movement, its constant constructive and destructive tension. The sculpture *Untitled*, 1994 – 2002, is part of a cycle of works that are painstaking reconstructions in polyurethane of trivial objects, furniture, of the tools found in an artist's studio. It is an apparent appropriation that involves reflection on the very meaning of the work of art. The result reminds us of a Duchamp ready-made, but it

is actually its opposite: not a decontextualized object whose function has been altered, but an invisible one (because it is a perfect imitation of the object on which it is based), and a useless one (because it cannot be deployed to fulfill its original function). Yet this process never challenges the role of the artist and the authority of the work, safeguarded by the complex process of creation, whose mastery is implicit in the perfection of its copy.

Ceal Floyer seems to want to take a distance precisely from this gesture of creation, as if to demonstrate that art does not even need the hand of the artist. What makes something be a work of art? How does it become a "window"? The colored circles of the large piece *Ink on Paper*, 2004, represent the image created by the spread of the ink from many different pens on blotting paper. Many emptied pens, as if the page had chosen its own work, or as if the work were self-generated. A time, a process, a thought that becomes uncontrollable and yet controlled and perfect. In a certain sense, a similar conceptualism can be found in Sherrie Levine's *Knot Paintings*, a title that is a play on words suggesting the attempt to "not" paint. In these "not paintings," as in other works by Levine – often altered imitations of works by other artists – the image takes form because it is guided by an intellectual shift: the paint that covers the knots of a plywood surface, irregular yet decorative, artificial yet natural, bound by its own limits in the encounter between randomness and control. Goran Trbuljak also tests the definition of artwork, but to do so he breaks down his own identity as an artist. An ironic, provocative, anti-authoritarian instigator, Trbuljak reveals in his work the limits of the system with respect to the evocative power of individual freedom. While in Floyer and Levine the physical nature of the artist is replaced by the conceptual presence of the work, in the creations of Trbuljak and Fischli/Weiss the object is closely connected to the romantic personification of the artist's own failure and humanity. The controlled chance of the encounter between the metronomes in *Sketch for sculpture*, 2013, is like the precarious order of the shoes in *Flirt, Liebe usw.*, 1984, by Fischli/Weiss. This series of anthropomorphic images made with everyday objects, tools and food, lasted as long as it took to photograph it, but long enough to reflect a very wide range of existential conditions.

Landscape

“Because I am the size of what I see and not the size of my own height,” said Bernardo Soares, the alter ego of Fernando Pessoa in *The Book of Disquiet*. The physical, as well as the intellectual dimension of seeing, introduces us in that sentence also to a poetic description of the horizon. A symbol of the landscape but also of time, the horizon is a concrete reference in the infinity of a panorama. Hiroshi Sugimoto has paid tribute to it in his famous series on the seas of the world, ancestral and temporally indistinct surfaces cut precisely in half by the horizon in his shots. In the triptych *Tyrrhenian Sea, Mount Polo, 1993*, the separation is almost blurred, implicitly also blurring the mental boundary between sea and sky, and that between past and present. A similar blurring of the boundaries between space and time is also the subject of the work of Tacita Dean, who nevertheless makes the external, evocative aspect of her landscapes establish a dialogue with the specificity of personal stories. Her clouds of chalk drawn on slates are the poetic trail of literary and existential narratives in which the horizon is never visible, almost as if to intentionally erase it.

In the work by Renato Leotta *Multiverso, 2016*, the horizon is not only the main subject but also the central and evocative element of a powerfully political landscape: the tide as a force capable of increasing or diminishing the distance between different lands. Soaked in sea water that leaves a trace of salt, Leotta’s fabric is a work in which the landscape has drawn itself. But the sea can also draw by “subtraction,” as in the erosion of Venetian mooring posts from which Giorgio Andreotta Calò has drawn the inspiration for his bronze *Clessidra (Hourglass) K, 2016*. In his works human and architectural elements clash with natural forces, atmospheric alchemies, emotional and experiential traces of the passage of time on the human landscape.

As in the photographs of Sugimoto, the work of Ettore Spalletti captures the flow of time, making it eternal and immanent. Spalletti, however, does this through painting, with a technique that enhances light and color, often that elusive blue of the sky that surrounds us. The visual force of gesso combined with pigment generates an absolute monochrome, connecting nature and abstraction, blurring the boundaries between pictorial and sculptural research, volume

and form. The small canvases of Etel Adnan, whose serial repetition reminds us of the obsessive research conducted by Spalletti on a universal landscape, spring instead from a specific subject, Mount Tamalpais in California, whose continuous reinterpretation permits infinite and poetic variations, similar yet actually always different.

Vulnerability, loss, absence, representation of desire through unconventional beauty. All this emerges in the photographs of Wolfgang Tillmans, shots that bear witness to a private narrative of the artist. Their meaning is completed in the experience of the viewer and in the connections each of us can activate with the image. Intimate but shared, his beauty is also social, political and erotic in character: overturning the hierarchies of photography through common subjects that become complex representations of the soul, Tillmans creates windows that are at the same time mirrors, landscapes and infinite projections.

Think of this as a Window is an exhibition to be interpreted in a cyclical, connected, intertwined way, in which the works generate entropic yet reversible reactions. Order and disorder establish a dialogue and clash to offer new perspectives, not simple images but thoughts of the gaze. Cerith Wyn Evans does this with the language of his neon inscriptions, metaphorical horizons that open up other horizons. His phrase *Think of this as a Window* concludes the exhibition and connects the three rooms, transforming the idea of landscape into a portrait of our thought. The work tells us to use art in order to see, reminding us that, if we combine imagination to the gaze, time becomes infinite.

Sarah Cosulich

Works

Etel Adnan

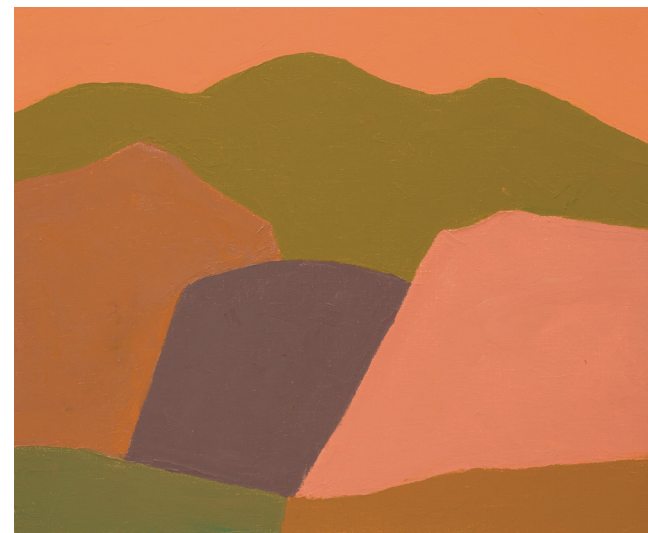
(Beirut, 1925. Lives and works in Paris and Sausalito)

Pittrice, scrittrice, poetessa, Etel Adnan incarna lo spirito dell'artista organica al suo tempo e capace di confrontarsi in modo coerente con diversi media. I suoi libri, dove la calligrafia si unisce ai disegni, il suo impegno nel raccontare il mondo in cui è nata e cresciuta collaborando con la televisione per una serie di documentari sul Libano, e i suoi quadri testimoniano la sua necessità di partecipare con la sua voce nella percezione del mondo.

Emigrata in California, dove ha continuato instancabile la sua attività, Adnan ha potuto trovare nei paesaggi bruciati dal sole e toccati da esplosioni di colori una fonte importante di ispirazione. I due dipinti, entrambi *Untitled*, 2015, appartengono a questa ricerca. Nonostante ritragga sempre lo stesso scorcio, il Mount Tamalpais a nord di San Francisco, sono molti e sempre differenti i lavori che l'artista dedica a questa veduta, trasformandone il profilo a ogni spatolata di colore. Ricombinando colori e forme quasi a sciogliere il paesaggio in composizioni astratte, Adnan compie una riflessione sul tempo e la forma pittorica che la accostano ad artisti quali Giorgio Morandi o Paul Cézanne. Ciascun ritratto sembra un'ulteriore indagine sul potere della pittura di creare e ricreare mondi interiori che rispondono alle sollecitazioni e alle percezioni esterne.

A painter, writer and poet, Etel Adnan embodies the spirit of the time, as a versatile artist capable of coming to terms with various media. Here books, where calligraphy is combined with drawings, her commitment to narrate the world in which she was born and raised, collaborating on a series of televised documentaries about Lebanon, and her paintings bear witness to her need to participate with her own voice in the perception of the world.

After moving to California, where she has tirelessly moved forward with her activities, Adnan has found inspiration in sun-parched landscapes and explosions of color. The two *Untitled*, 2015, paintings are part of this research. Though always showing the same view of Mount Tamalpais, north of San Francisco, the artist's many approaches to this vista are always different, transforming its profile with every stroke of the palette knife. Recombining colors and forms, almost as if to dissolve the landscape in abstract compositions, Adnan conducts reflection on time and the pictorial form that brings her close to artist like Giorgio Morandi or Paul Cézanne. Each portrait seems like another investigation of the power of painting to create and recreate inner worlds that respond to external stimuli and perceptions.



Vincenzo Agnetti

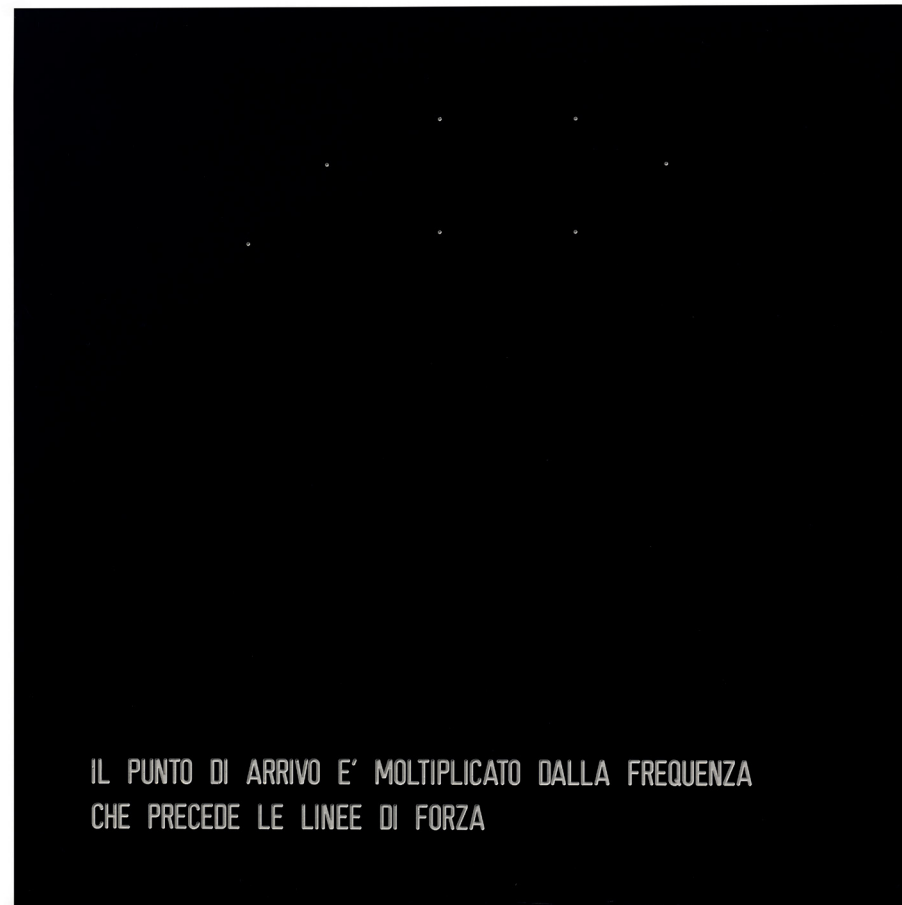
(Milan, 1926 – 1981)

Il linguaggio verbale è il medium principale attraverso cui Vincenzo Agnetti ha sviluppato la sua ricerca e il suo raffinato concettualismo. Anche pittore, saggista, scrittore e teorico, l'artista ha utilizzato frasi, parole, lettere per sostituirle a una ricerca estetica pura e costruire un nuovo tipo di composizione. L'arte per Agnetti deve aprire a modi nuovi di pensare e il linguaggio verbale diventa lo strumento comunicativo più diretto, non necessariamente razionale ma spesso giocato sul rapporto impossibile con i numeri o su ambigui sillogismi. I suoi diversi cicli di opere gli hanno permesso di indagare le relazioni del testo con il potere, rendendo visibile la complessità delle relazioni e costringendo lo spettatore a un continuo esercizio di messa in questione di ciò che guarda e legge.

Assioma – Il punto di arrivo è moltiplicato dalla frequenza che precede le linee di forza, 1970, fa parte di un ciclo di frasi tautologiche, paradossali o contraddittorie scritte su feltro o bachelite che divengono brevi sentenze incontrovertibili, assiomi appunto, il cui senso talvolta sfugge. Tempo e spazio appaiono come impliciti soggetti di queste frasi la cui veridicità, essendo assiomi, non ha bisogno di essere dimostrata.

Verbal language is the main medium through which Vincenzo Agnetti developed his artistic research and his refined conceptualism. Also a painter, writer and theorist, Agnetti used phrases, words and letters to in place of purely aesthetic research, to construct a new type of composition. For Agnetti, art has to open up new ways of thinking, and verbal language becomes the most direct tool of communication, not necessarily rational but often based on an impossible relationship with numbers or ambiguous syllogisms. His various cycles of works allowed him to investigate the relationship between text and power, making its complexity visible and forcing the viewer to constantly question what is being seen and read.

Assioma – Il punto di arrivo è moltiplicato dalla frequenza che precede le linee di forza (Axiom – The arrival point is multiplied by the frequency that precedes the lines of force), 1970, is part of a cycle of tautological, paradoxical or contradictory phrases written on felt or bakelite that become short, incontrovertible sentences – axioms, in fact – whose meaning escapes us. Time and space appear as implicit subjects of these phrases whose truthfulness, as axioms, does not require demonstration.



Giorgio Andreotta Calò

(Venice, 1979. Lives and works in Venice and Amsterdam)

L'acqua occupa un posto centrale nell'opera di Giorgio Andreotta Calò. Attraverso l'elemento liquido prende infatti forma la dimensione epica di cui ciascun lavoro dell'artista è intriso. Con l'Odissea, essa è diventata il luogo per antonomasia dell'avventura epica, all'interno della quale l'esperienza umana del mondo diventa narrazione. Dai tempi di Eraclito, inoltre, che dichiarò l'impossibilità di bagnarsi due volte sullo stesso fiume, l'acqua è associata al fluire del tempo.

Andreotta Calò nelle sue opere riassume entrambi gli aspetti associati all'acqua, declinandoli in diversi media dalla performance, all'installazione, alla scultura. *Clessidra (Hourglass) K*, 2016, è un'ode in bronzo al tempo cristallizzato. Se il titolo richiama a uno dei mezzi più antichi a disposizione dell'umanità per misurare lo scorrere del tempo, formalmente l'opera riprende le antiche briccole veneziane ancora oggi in uso. Sinonimo di una sapienza antica con cui l'uomo si confrontava con il paesaggio, le briccole sono pali di legno conficcati sotto la superficie dell'acqua, esposti nella parte superiore agli agenti atmosferici e utilizzati per ormeggiare le barche o per segnalare le zone navigabili della laguna. L'azione dell'acqua nella zona di contatto tra superficie acquosa e aria, erode il legno dei pali creando forme che ricordano appunto una clessidra.

Water has a central place in the work of Giorgio Andreotta Calò. The epic dimension that pervades each piece takes form through the liquid element. With the *Odyssey*, water became the place of epic adventure par excellence, inside which human experience of the world becomes narration. Since the time of Heraclitus, who said it is impossible to step twice into the same river, water has been associated with the flow of time.

In his works, Andreotta Calò sums up both aspects associated with water, interpreting them in different media, from performance to installation to sculpture. *Clessidra (Hourglass) K*, 2016, is a bronze ode to crystallized time.

While the title references one of the most ancient means available to humankind to measure the flow of time, in formal terms the work suggests the old Venetian mooring posts, known as *briccole*, which are still in use today. Synonymous with the ancient know-how with which humans have approached the landscape, the *briccole* are wooden posts driven into the seabed, exposed to weathering above water and used to moor boats or to indicate the navigable zones of the lagoon. The action of the water at the zone of contact between the sea and the air erodes the wood, creating forms that resemble an hourglass.



Tacita Dean

(Canterbury, 1965. Lives and works in Berlin)

Tacita Dean è un'instancabile cantrice dello scorrere del tempo a cui dedica elegie struggenti nei suoi film, installazioni e disegni. Dalla caducità della vita umana ai processi di trasformazione della natura, dalle variazioni di luce nel paesaggio all'obsolescenza della tecnologia, i suoi lavori fanno uso di lentezza e ripetizione per costruire paesaggi fisici e mentali. Per la rappresentazione di tempo e della memoria, Dean privilegia l'immagine in movimento, favorendo spesso pellicole e tecnologie obsolete. Anche il disegno è un medium fondamentale nel suo lavoro, ideale rappresentazione di uno storyboard filmico che nel processo acquisisce una sua autonomia evocativa. L'ardesia delle lavagne appare come supporto particolarmente adatto per le sue associazioni nostalgiche e permette all'artista di comporre immagini in apparente stato di metamorfosi.

O'Wednesday, 2017, fa parte della serie dedicata alle nuvole in cui Dean esplora il tempo lirico del paesaggio, cancellando ogni traccia di orizzonte o appiglio spaziale concreto. Come in un negativo fotografico, i disegni di Tacita Dean, che nei loro titoli contengono anche riferimenti letterari, proiettano lo spettatore in uno spazio indefinito e inafferrabile, ritratti poetici e suggestivi di un tempo infinito.

Tacita Dean is a tireless observer of the flow of time, to which she dedicates moving elegies in her films, installations and drawings. From the perishable character of human life to the processes of transformation of nature, the variations of light in the landscape to the obsolescence of technology, her works make use of slowness and repetition to construct physical and mental landscapes. For the representation of time and memory Dean favors the moving image, often using obsolete films and technologies. Drawing is also a fundamental medium in her work, an ideal representation of a film storyboard that takes on evocative autonomy in the process of its making. The slate of blackboards seems like a particularly suitable surface for her nostalgic associations, allowing the artist to create images in an apparent state of metamorphosis.

O'Wednesday, 2017, is part of a series on clouds in which Dean explores the lyrical time of the landscape, erasing any trace of the horizon or any concrete spatial foothold. As in a photographic negative, Dean's drawings – whose titles also contain literary references – project the viewer into an indefinite, elusive space, as poetic and evocative portraits of an infinite time.



Tacita Dean
O'Wednesday, 2017

Fischli/Weiss

(Peter Fischli, Zurich, 1952, where he lives and works)

(David Weiss, Zurich, 1946 – 2012)

Peter Fischli e David Weiss hanno collaborato dal 1979 al 2012, anno della scomparsa di Weiss, costituendo una delle coppie dell'arte contemporanea più sagaci e ironiche di sempre. Le loro opere nascono da occasioni quotidiane o sono costruite attraverso la ricerca di equilibri rocamboleschi e precari. Attraverso l'assurdo o il banale, esse rivelano questioni che inquietano e interrogano l'essere umano. La celebrazione della vita, con i suoi accidenti e i tentativi di carpirne il senso, è costantemente presente nei loro lavori.

Flirt, Liebe usw., 1984, è un'immagine giocosa che richiama le sperimentazioni surrealiste e che, attraverso banali oggetti come una girandola di scarpe femminili, dà forma ad una temporanea e ironica natura morta esistenziale. *Untitled*, 1994 – 2002, riproduce invece in poliuretano alcuni elementi dello studio degli artisti, tra cui un pallet e degli oggetti tipici di un momento di allestimento. Quest'opera è parte di una serie di lavori che capovolgono l'idea di scultura, costruendone una apparentemente non autorevole perché non innalzata su piedistallo e a tutti gli effetti invisibile. In realtà il processo manuale alla base della sua creazione nega la sua illusoria funzionalità elevandone l'autorevolezza come opera d'arte classica.

Peter Fischli and David Weiss worked together from 1979 to 2012, the year of Weiss's death, as one of the most astute and ironic contemporary art duos of all time. Their works spring from everyday opportunities or are constructed through the pursuit of outlandish and precarious balances. Through the absurd or the banal, they reveal disturbing questions, exploring human existence. The celebration of life with its accidents and attempts to discover meaning is a constant presence in their works. *Flirt, Liebe usw.*, 1984, is a playful image that evokes surrealist experiments, and through banal objects like a pinwheel of women's shoes gives form to a temporary and ironic existential still life. *Untitled*, 1994 – 2002, on the other hand, reproduces certain items from the artists' studio in polyurethane, including a pallet and the typical objects of the moment of installation of an exhibition. This is part of a series of works that overturn the idea of sculpture, constructing one that is apparently not authoritative because it is not raised on a pedestal and is, to all effects, invisible. Actually, the manual process behind its creation denies its illusory functional purpose, raising it to the level of authority of a classic artwork.



Fischli/Weiss
Flirt, Liebe usw., 1984



Fischli/Weiss
Untitled, 1994 – 2002

Ceal Floyer

(Karachi, 1968. Lives and works in Berlin)

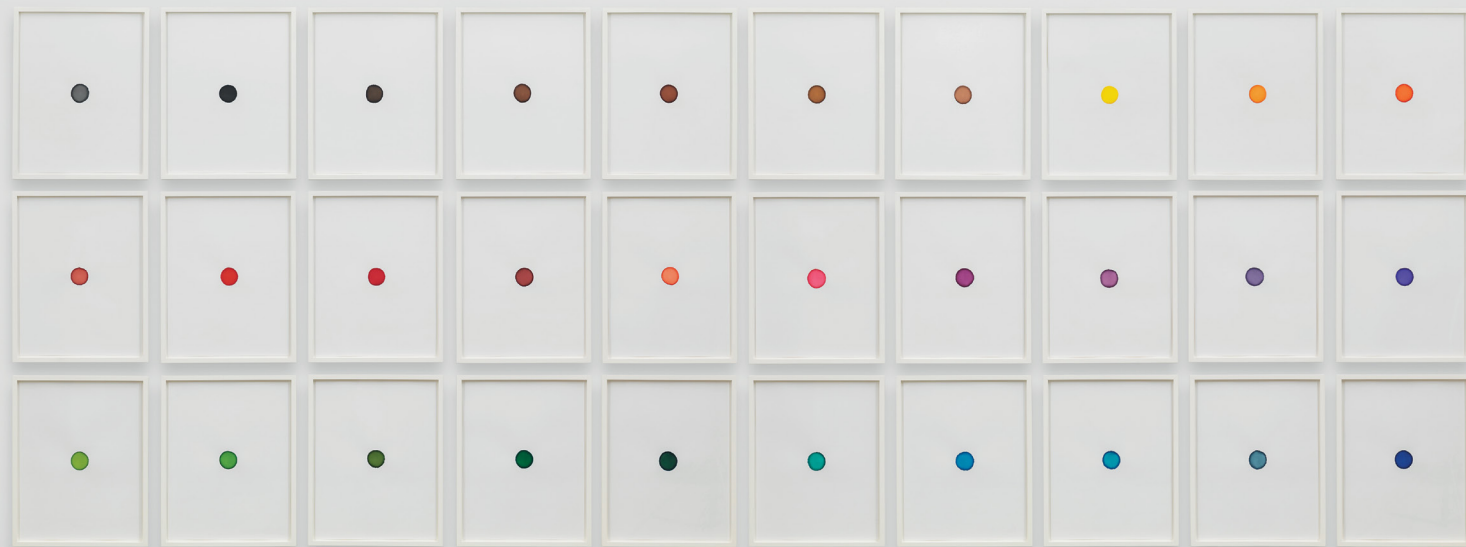
Un chiodo in una parete bianca illuminata da un proiettore o la proiezione di un chiodo in una parete bianca è il dubbio sollevato da una delle opere più celebri di Ceal Floyer. Centrale nella ricerca dell'artista è il ruolo dello spazio espositivo, che viene a mediare il rapporto tra la forma dell'opera e percezione che di essa ne hanno i visitatori.

Attraverso mezzi espressivi diversi Floyer altera forma, linguaggio o presentazione per offrire una lettura diversa del soggetto e innescare domande sul senso stesso di opera d'arte. I lavori dell'artista si inseriscono nello spazio in modo da alterarne la percezione immediata e richiederne un secondo esame. Se nelle sue proiezioni Floyer varia la scala degli oggetti presentati o crea illusioni ottiche perfette, in altre opere indaga i limiti delle categorie artistiche tradizionalmente intese. *Ink on Paper*, 2004, per esempio, è frutto del processo di un lento esaurirsi di una serie di pennarelli la cui punta è stata mantenuta in contatto continuo con la carta su cui poggiavano. L'azione assorbente del supporto ha contribuito a creare un cerchio quasi perfetto, l'inchiostro estendendosi a macchia circolare intorno alla punta. Una riflessione sugli strumenti e la gestualità della pittura si accompagna all'estetica minimalista e di precisione comune a molte opere di Floyer.

A nail in a white wall lit by a projector or the projection of a nail on a white wall? This is the doubt raised by one of the most famous works of Ceal Floyer. The exhibition space plays a central role in this artist's research, mediating between the form of the work and its perception on the part of visitors.

Through different expressive media, Floyer alters form, language or presentation to offer a different interpretation of the subject and to trigger questions on the meaning of the artwork itself. The artist's works are inserted in the space in such a way as to alter their immediate perception and to demand a second look. While in her projections Floyer varies the scale of the objects shown or creates perfect optical illusions, in other works she investigates the limits of traditional artistic categories.

Ink on Paper, 2004, for example, is the result of the process of slowly draining a series of pens whose tips were held in continuous contact with pieces of blotting paper. The absorbent action of the surface contributes to create an almost perfect circle, the ink spreading in a round stain around the point. A reflection on the tools and gestures of painting, accompanied by the minimalist aesthetic and precision found in many of Floyer's works.



Francesco Gennari

(Fano, 1973. Lives and works in Pesaro and Milan)

La conoscenza del mondo per Francesco Gennari passa attraverso la meditazione e la consapevolezza del sé, o meglio dei molti sé con i quali ogni giorno l'artista si confronta. L'autoritratto, genere per eccellenza della storia dell'arte, diviene nelle sue mani lo strumento per accedere ai misteri della vita. Gennari si è confrontato con pervicace costanza con il disegno, la fotografia e la scultura, cercando di penetrare il mistero dell'esistente e del creare, e dunque dell'arte. *Autoritratto come eclissi di sole*, 2010, è una fotografia a colori che lo ritrae di spalle mentre indossa una maglia gialla parzialmente coperta da un loden, capo che ritorna in molte altre sue opere.

La relazione tra il proprio corpo e i fenomeni di rotazione del cosmo è una delle più esplorate dall'artista, a testimonianza della necessità di confrontare la sua dimensione a quella dell'universo per penetrarne i segreti. *NOI*, 2015, è una barra costituita da diversi materiali, principalmente oro bianco, oro giallo e rame, disposti in questa sequenza in modo da simboleggiare i vari stadi della luce durante la giornata, dall'alba al tramonto. L'autoritratto si apre alla prima persona plurale, sottolineando i molti sé che compongono l'interiorità dell'artista e che al variare del tempo come della luce, emergono a costituire la complessità dei suoi umori.

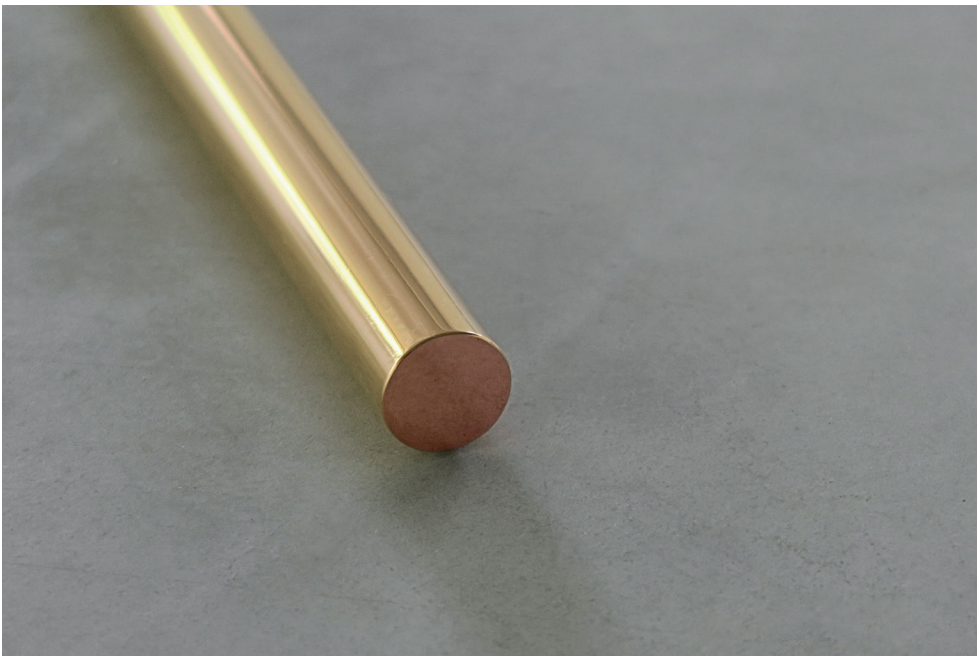
For Francesco Gennari, knowledge of the world comes through meditation and self-awareness, or awareness of the many selves with which the young artist attempts to come to terms every day. The self-portrait, the genre par excellence of art history, becomes a tool to access the mysteries of life in his hands. Gennari devotedly delves into drawing, photography and sculpture, trying to penetrate the mystery of the existing world and of creation – therefore of art.

Autoritratto come eclissi di sole (Self-portrait as solar eclipse), 2010, is a color photograph that shows him from behind, wearing a yellow jersey partially covered by a Loden coat, an item that returns in many of his other works.

He extensively explores the relationship between his body and phenomena of rotation of the cosmos, bearing out the need to compare his dimension to that of the universe in order to probe its secrets.

NOI (US), 2015, is a bar composed of different materials, mostly white gold, yellow gold and copper, arranged in this sequence to symbolize the various stages of light during the day, from dawn to dusk. The self-portrait opens to the first person plural, emphasizing the many selves of the inner world of the artist, which with the variation of time and light emerge to constitute the complexity of his moods.





Felix Gonzalez-Torres

(Guáimaro, 1957 – Miami, 1996)

Gonzalez-Torres è stato una figura chiave dell'arte degli anni Ottanta e Novanta.

L'approccio concettuale e minimalista della sua ricerca unisce la capacità di sondare l'intimità dei sentimenti umani con una costante presa di posizione politica.

Sculpture fatte di caramelle che i visitatori possono consumare (e che in alcuni casi riflettono anche la diminuzione di peso del fidanzato dell'artista morto di AIDS); immagini fotocopiate tratte dalla sua quotidianità che il pubblico può raccogliere; fili di lampadine simbolici di rapporti ed eventi della sua vita personale: oltre all'effettiva interazione fisica tra opera e spettatore, dalla biografia di Gonzalez-Torres scaturisce un potere evocativo fortemente universale. Come quello della serie 'Datelines' a cui appartiene *"Untitled"*, 1987, in cui l'artista rivela in bianco su carta fotografica nera, sequenze di date, luoghi storici e personaggi che hanno segnato la storia o la cultura internazionale e costruito al tempo stesso la sua memoria personale. Attraverso possibili connessioni e omissioni tra gli eventi, chi legge non può fare a meno di pensare al suo tempo, nel tempo della storia e del mondo.

Gonzalez-Torres was a key figure in the art of the 1980s and 1990s. The conceptual and minimalist approach of his research combines an ability to probe the depths of human emotions with constant statement of a political position.

Sculptures made of candies visitors can consume (and which in some cases reflect also the weight loss of the artist's companion who died of AIDS); photocopied images from his everyday life which the viewers can take; strands of light bulbs symbolizing relationships and events from his personal life: besides the effective physical interaction between the work and the viewer, the biography of Gonzalez-Torres triggers a powerfully universal evocative power. Like that of the "Datelines" series to which *"Untitled"*, 1987 belongs. Here the artist exposes, in white on black photographic paper, sequences of dates, places and personalities that have had an impact on international culture or history, while at the same time constructing a personal memoir. Through possible connections and omissions among the events, readers cannot help but think about their own time, in the time of history and the world.



*Alabama 1964 Safer Sex 1985 Disco
Donuts 1979 Cardinal O'Connor 1987
Klaus Barbie 1944 Napalm 1972 C.O.D.*

On Kawara

(Japan, 1932 – 2014)

Il fluire del tempo, la sua registrazione e catalogazione sono alla base della ricerca artistica di On Kawara che nella sua vita ha rappresentato il tempo sistematicamente e con metodi diversi: ritraendolo tutti i giorni della sua vita nei *Date Paintings*, documentando i suoi spostamenti in cartoline che inviava a conoscenti, testimoniando la sua esistenza per mezzo di telegrammi, riportando i nomi delle persone che quotidianamente incontrava. La ricerca quasi maniacale di Kawara rappresenta uno dei più significativi esempi di arte concettuale. Artista dalla misteriosa identità, che mai ha concesso interviste, ha fatto della conferma della propria esistenza il tema del suo lavoro. Le sue opere, pur intimamente legate alla sua biografia, mancano però di qualsiasi riferimento agli eventi che ne hanno segnato la quotidianità.

July 9, 1973, che fa parte di una delle serie più iconiche prodotte da Kawara in cui su sfondo monocromo l'artista riporta in modo più neutrale possibile la data del giorno in cui quel quadro viene dipinto (e che, se non finito entro la mezzanotte, veniva distrutto). Kawara inserisce poi il quadro in una scatola ricoperta di carta di un quotidiano di quella giornata, a riprova della coincidenza tra processo artistico, opera d'arte e realtà.

The flow of time, its recording and cataloguing, form the basis of the artistic research of On Kawara, who during his lifetime represented time systematically, with different methods: depicting it every day of his life in the *Date Paintings*, documenting his movements with postcards sent to acquaintances, bearing witness to his existence by means of telegrams, reporting the names of the people he met each day. Kawara's almost maniacal research represents one of the most outstanding examples of Conceptual Art. An artist with a mysterious identity, who never granted interviews, he made the confirmation of his existence the theme of his work. His pieces, however, though closely linked to his biography, contain no references to the events of his everyday life.

July 9, 1973, is part of the most iconic series produced by Kawara, in which he wrote in the most neutral way possible the date of the day in which the painting was made, on a monochrome background. If the painting was not finished by midnight, it was destroyed. Kawara inserted the finished paintings in boxes covered with paper from that day's newspaper, asserting the coincidence between the artistic process, the work of art and reality.



Renato Leotta

(Turin, 1982, where he lives and works)

La trasformazione del paesaggio italiano, l'erosione fisica e simbolica delle sue strutture produttive e composizioni sociali, e la conseguente perdita e oblio dei suoi segni, costituisce uno degli elementi chiave attorno a cui ruota la ricerca di Renato Leotta. L'incontro con le opere dell'artista diviene un continuo processo di scoperta dei palinsesti temporali che le compongono. Questioni sociali, politiche, geografiche si fondono con memorie e riferimenti storici, istanze mitiche e antiche credenze popolari per poi manifestarsi in forme minimali, dal forte valore poetico.

Multiverso, 2016, è composto da tre teli rettangolari blu, che l'artista ha immerso parzialmente nel mare del Portogallo lasciando poi evaporare l'acqua e ottenendo una sottile linea di cristalli di salgemma. All'immersione letterale nel paesaggio, corrisponde il richiamo alla raccolta del sale come fonte antica di sostentamento, alla sua importanza per la vita degli organismi sulla terra ma anche alla distanza fisica tra nazioni che l'innalzarsi e l'abbassarsi della marea contribuisce ad allungare e accorciare costantemente. Il tempo è presente metaforicamente nel movimento delle maree e in quel paesaggio che sulla tela disegna se stesso.

The transformation of the Italian landscape, the physical and symbolic erosion of its productive structures and social make-up, and the resulting loss and forgetting of its signs, represent one of the key elements in the research of Renato Leotta. The encounter with the artist's works becomes a continuous process of discovery of the temporal palimpsests of which they are made. Social, political and geographical issues blend with historical references and memories, ancient myths and old folk beliefs, and are then manifested in minimal forms of strong poetic value.

Multiverso, 2016, is composed of three rectangular blue canvases the artist has partially soaked in the sea in Portugal, then allowing the water to evaporate and obtaining a line of residual salt. The literal immersion in the landscape corresponds to the reference to the gathering of salt as an ancient means of livelihood, its importance for the life of organisms on the earth, but also the physical distance between nations that the rising and lowering of the tides contributes to constantly expand and diminish. Time is metaphorically present in the movement of the tides and in that landscape that draws itself on the canvas.



Sherrie Levine

(Hazleton, 1947. Lives and works in New York)

Negli anni Settanta, Sherrie Levine metteva in crisi le convenzioni legate all'idea di autorialità, origine e originalità dell'opera d'arte, presentando come sue opere le riproduzioni fotografiche di immagini scattate da leggende come Walker Evans e Edward Weston. Senza alcuna discrepanza apparente dagli originali, le fotografie di Levine se ne differenziano per essere riproduzioni di riproduzioni, un'operazione che contamina ulteriormente l'idea che un'immagine possa avere un'unica origine e un solo autore. L'operazione concettuale dell'artista da un lato sottolinea come il modo di ritrarre i soggetti si appoggi sempre a una tradizione di immagini già esistenti (e dunque non esista mai un originale di partenza). Dall'altro, che le immagini del passato possono essere riattivate in contesti differenti.

La riflessione sul tempo e la storia dell'arte torna anche nella serie *Knot Paintings*.

In un pannello di compensato, Levine ricopre i nodi ancora visibili del tronco da cui il legno è stato tratto. Rielaborando la pratica minimalista di appropriarsi di materiali lavorati industrialmente e di intervenire con minimi ritocchi sulla superficie pittorica, Levine suggerisce nel titolo anche un gioco di parole, dove 'knot', nodo, suona anche come 'not', dunque la negazione di ciò che tradizionalmente viene considerata pittura.

In the 1970s Sherrie Levine challenged the conventions connected with the idea of authorship, origin and originality of the work of art, presenting photographic reproductions of images taken by legends like Walker Evans and Edward Weston as her own. Without any apparent differences with respect to the originals, Levine's photographs are nevertheless diverse because they are reproductions of reproductions, an operation that further contaminates the idea that the image can have a single origin and a single author. The artist's conceptual operation underlines, on the one hand, how the way of portraying subjects always relies on a tradition of already existing images (therefore there can never be one original, one starting point). On the other, it shows that images from the past can be reactivated in different contexts.

The reflection on time and the history of art also returns in the *Knot Paintings* series. On a plywood panel, Levine covers the plugs inserted where there were knots in the tree trunk. Reworking the Minimalist practice of appropriation of industrially produced materials and intervening with minimum alterations of the painted surface, Levine also suggests a play on words in the title, where "knot" sounds like "not," namely the negation of what is traditionally considered painting.



Marisa Merz

(Turin, 1926, where she lives and works)

Unica esponente femminile dell'Arte Povera, Marisa Merz è stata sin dagli anni Sessanta una figura indiscussa seppur discreta dell'arte italiana. Nelle sue opere si compenetrano fragilità e resistenza, intimità e universalità, sensibilità e tensione formale ottenuta grazie a un uso di materiali che fanno parte della quotidianità. Cera, acqua, alghe, rame, alluminio, argilla sono solo alcuni degli elementi che compongono il lessico di Merz, spesso combinati attraverso l'utilizzo di tecniche tradizionali (come la tessitura) in passato confinate al lavoro domestico femminile. L'artista abbandona la verticalità e la solidità solitamente associate alla scultura e ai monumenti, per esplorare le potenzialità insite nella dimensione orizzontale del pavimento oppure in situazioni più precarie e instabili.

Untitled, 1985 – 1995, una piccola e delicata scultura in argilla, è rappresentazione di una figura umana primitiva, ambigua e al tempo stesso eterna. Indefinibile e apparentemente non finita, essa è ritratto dell'universalità della fragilità della vita, rivelando la dimensione relazionale dell'opera di Merz, in costante dialogo con il contesto spaziale e con coloro che vi si avvicinano.

The only female exponent of Arte Povera, since the 1960s Marisa Merz has been an undisputed yet discreet figure on the Italian art scene. Fragility and strength, intimacy and universalism, sensitivity and formal tension interpenetrate in her works thanks to the use of materials that are part of everyday life. Wax, water, seaweed, copper, aluminum and clay are just some of the elements in Merz's vocabulary, often combined through the use of traditional techniques (like weaving) once thought of as "women's work". The artist eschews the verticality and solidity usually associated with sculpture and monuments to explore the potential of the horizontal dimension of the floor, or more precarious, unstable situations.

Untitled, 1985 – 1995, a small, delicate clay sculpture, represents a primitive, ambiguous and at the same time eternal human figure. Impossible to define and apparently unfinished, it is the portrait of the universal nature of the fragility of life, revealing the relational character of Merz's work, in constant dialogue with the spatial context and which those who approach it.





Marisa Merz
Untitled, 1985 – 1995 (detail)

Cindy Sherman

(Glen Ridge, 1954. Lives and works in New York)

Cindy Sherman appartiene alla generazione di artisti americani che a metà degli anni Settanta ha rivoluzionato l'idea di immagine, non più necessariamente originale o autoriale, ma rielaborata dalla realtà mediatica o quotidiana, portatrice di molteplici significati e stratificazioni storiche: in una parola post-moderna.

Il *Film Still*, la serie forse più significativa e rivoluzionaria di Sherman, dimostra la sua capacità di usare la riconoscibilità dei codici fotografici e metterla a servizio di un'idea pre-esistente e fittizia. In queste fotografie, l'artista impersona di volta in volta modelli femminili differenti tratti dall'immaginario cinematografico. Per ogni scatto, Sherman appronta finti set e traveste se stessa rendendosi quasi irriconoscibile. Le immagini richiamano la rappresentazione della donna al cinema, capovolgendone però la costruzione e il senso.

In *Untitled Film Still #18*, 1978, il forte contrasto di luci e ombre ricorda le atmosfere dei film noir in costante ambiguità tra realtà e simulazione, voyeurismo ed appropriazione. Sherman riscatta la rappresentazione femminile hollywoodiana liberando anche le protagoniste dall'essere soggetti passivi dello sguardo maschile.

Cindy Sherman belongs to the generation of American artists that revolutionized the idea of the image halfway through the 1970s, an image that was no longer original or authorial, but taken from the reality of the media and everyday life, bearing multiple meanings and historical stratifications: in short, post-modern.

The Film Stills, perhaps Sherman's most important and revolutionary work, demonstrate her ability to use the recognition of photographic codes at the service of an existing, fictional idea. In these pictures the artist impersonates different feminine models taken from cinema imagery. For each shot, Sherman prepares fake sets and disguises herself in a nearly unrecognizable way. The images evoke the representation of women in film, while overturning construction and meaning.

In *Untitled Film Still #18*, 1978, the strong contrast of lights and shadows reminds us of film noir atmospheres, in a constant ambiguity between reality and simulation, voyeurism and appropriation. Sherman redeems Hollywood's representation of women, liberating its protagonists from their role as passive subjects of the male gaze.



Cindy Sherman
Untitled Film Still #18, 1978

Ettore Spalletti

(Cappelle sul Tavo, 1940, where he lives and works)

Il blu è sempre stato al centro della ricerca pittorica di Ettore Spalletti, come colore eterno e onnipresente ma anche inafferrabile e fortemente simbolico. Attraverso un attento studio ed elaborazione dei materiali, l'artista realizza impasti di gesso e pigmento che nella loro impenetrabilità suggeriscono atmosfere che vanno oltre. Il blu, ma anche altri colori spesso pastello, usati sempre in modalità monocroma, esprimono tanto sfumature quanto forme e volumi nel loro costante desiderio di celebrare il paesaggio. Nonostante la ricerca di Spalletti sia rivolta all'astrattismo, la sua ripetizione di forme geometriche e l'amore per il colore connettono il suo lavoro con la tradizione storica della pittura italiana: nelle sue opere infatti rivive la logica strutturale da Giotto e Piero della Francesca fino a Giorgio Morandi. In *Paesaggio, 7*, 2015, le due forme sovrapposte che compongono il dipinto generano immagini sospesi nel tempo ed evocano, grazie all'effetto della luce sulle loro superfici, la linea dell'orizzonte che suddivide il mare dal cielo.

The color blue has always been at the center of the pictorial research of Ettore Spalletti, as an eternal and omnipresent hue that is also hard to grasp and highly symbolic. Through careful study and working of materials the artist makes mixtures of gesso and pigment whose impenetrability suggests ulterior atmospheres. Blue, but also other often pastel colors always used as monochromes, express shadings as much as forms and volumes, in their constant desire to pay tribute to the landscape. Though Spalletti's work leans towards the abstract, his repetition of geometric forms and love of color connect his output to the historical tradition of Italian painting: in his works, the structural logic, from Giotto and Piero della Francesca to Giorgio Morandi, lives on.

In *Paesaggio, 7 (Landscape, 7)*, 2015, the two overlaid forms generate images suspended in time and suggest, thanks to the effect of light on their surfaces, the horizon line that divides sea from sky.

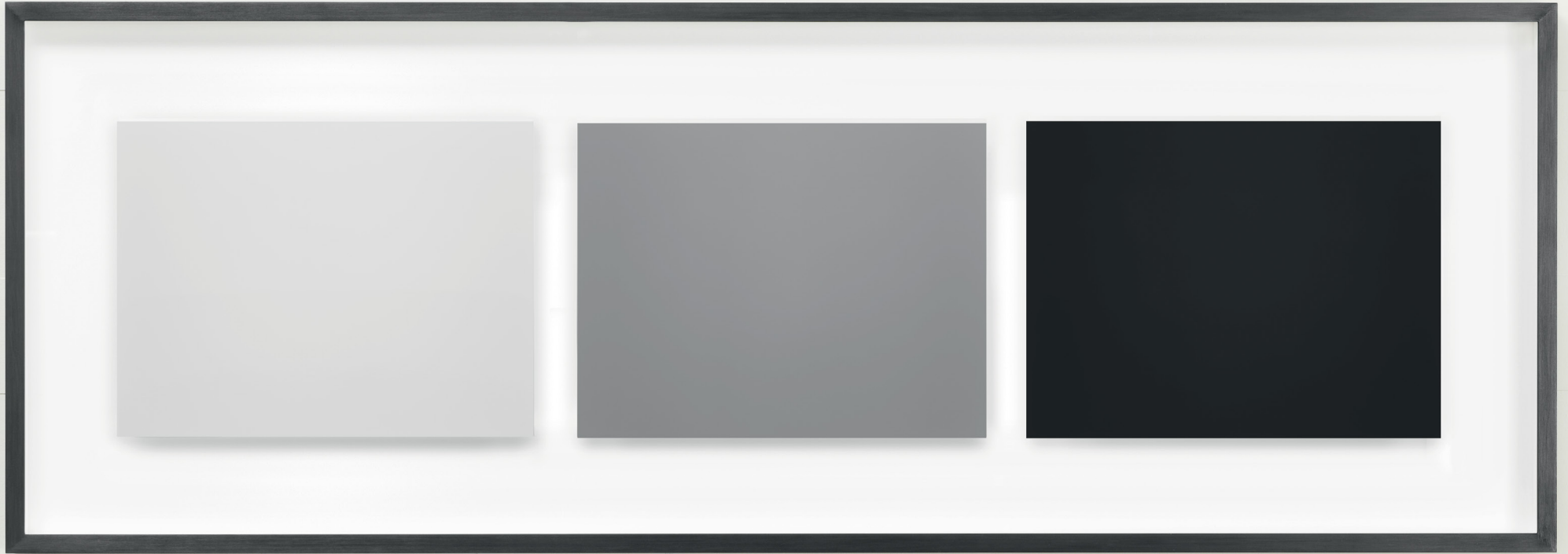


Hiroshi Sugimoto

(Tokyo, 1948. Lives and works in New York and Tokyo)

Le opere di Hiroshi Sugimoto nascono da un approccio minimalista e concettuale al mezzo fotografico. L'artista invita i visitatori a una contemplazione concentrata delle sue rigorose fotografie. Protagonista di ogni scatto è lo scorrere del tempo, immortalato nel suo fluire inesorabile di fronte alla macchina fotografica, grazie ai lunghi tempi di esposizione. Diverse sono le serie realizzate da Sugimoto nel suo percorso artistico: i diorami dei musei di storia naturale; i teatri, in cui gli schermi divengono rettangoli perfettamente bianchi grazie al mantenimento dell'obiettivo aperto per tutta la durata dei film proiettati; oppure le fotografie scattate al museo delle cere, metafore del tempo grazie alla trasposizione fotografica di sculture originariamente tratti da famosi dipinti storici. Altro fondamentale soggetto della sua opera sono i mari, la cui rappresentazione cattura l'unicità di uno spazio immutato nel tempo. L'opera *Tyrrhenian Sea, Mount Polo, 1993*, è un trittico in cui Sugimoto ritrae il Mar Tirreno in una forma che ricorda un dipinto astratto. L'artista manipola l'immagine fino a rendere invisibile lo stesso orizzonte, astruendo la rappresentazione del mare e del suo cielo in tre tonalità di colore diverso e presentandone l'essenza nelle principali fasi di luce della giornata.

The works of Hiroshi Sugimoto are based on a minimalist, conceptual approach to the medium of photography. The artist invites viewers to concentrate on his rigorous images. The protagonist of every shot is the passing of time, captured in its inevitable flow in front of the camera, thanks to long exposure. Sugimoto has made many different series during his career: the dioramas of natural history museums; theaters in which the screens become perfectly white rectangles thanks to the opening of the shutter throughout the duration of the projected film; photographs taken in wax museums, metaphors of time thanks to the photographic transposition of sculptures originally based on famous historical paintings. Another fundamental subject in his work is the sea, whose representation captures the unique quality of a space unchanged by time. The work *Tyrrhenian Sea, Mount Polo, 1993*, is a triptych in which Sugimoto shows the sea in a form that suggests an abstract painting. The artist manipulates the image to the point of making the horizon invisible, in an abstract composition of the sea and the sky in three different tones, suggesting the essence of the main phases of light across the day.



Wolfgang Tillmans

(Remscheid, 1968. Lives and works in London and Berlin)

Wolfgang Tillmans ha contribuito in modo significativo alla storia della fotografia affrontando questo medium con un approccio che nega ogni gerarchia. L'artista dedica la medesima attenzione a paesaggi grandiosi e incontaminati, a ritratti di amici e conoscenti, a banali vedute domestiche o urbane, come alla vita delle comunità underground da lui frequentate. Al tempo stesso, nega un ordine di presentazione, stampando immagini su carta e con dimensioni differenti e presentandole nello spazio in modo irregolare e spesso non incorniciate. Nel suo lavoro si mescolano immagini intime con immagini tratte da mondi condivisi, rivelando uno sguardo che è al tempo stesso privato, politico, sociale ma soprattutto capace di scavare nella bellezza e nelle contraddizioni della natura umana. Il mezzo fotografico è sperimentato da Tillmans in tutte le sue componenti (tipologie di pellicole e supporti cartacei, apparecchi fotografici analogici e digitali) rivelandone il ruolo decisivo nel plasmare la percezione e gli eventi della realtà.

Faltenwurf (Pines), a, 2016, nasce dall'incontro occasionale di due tessuti di diversa tonalità di blu la cui narrativa implicita lo spettatore può solo immaginare: traccia, assenza, metafora, momento vissuto, ma anche mare, onde o storie allusive di un simbolico paesaggio.

Wolfgang Tillmans has made a significant contribution to the history of photography, with an approach to the medium that defies any rankings. He devotes the same attention to grand, uncontaminated landscapes, portraits of friends and acquaintances, banal domestic or urban views, and the life of the underground communities of which he is a part. At the same time, he rejects any order of presentation, printing images on paper in different sizes and hanging them in the exhibition space in an irregular way, often without frames. His work mixes intimate images with pictures taken in shared worlds, with a gaze that is simultaneously private, political and social, but above all capable of delving into the beauty and contradictions of human nature. The photographic medium is explored by Tillmans in all its aspects (types of film and paper, analog and digital cameras), revealing their decisive impact in the shaping of perception and the events of reality. *Faltenwurf (Pines), a, 2016*, springs from the chance encounter of two fabrics in different shades of blue, whose implicit narrative can only be imagined by the viewer: trace, absence, metaphor, moment of experience, but also sea, waves, or stories alluding to a symbolic landscape.



Goran Trbuljak

(Varaždin, 1948. Lives and works in Zagreb)

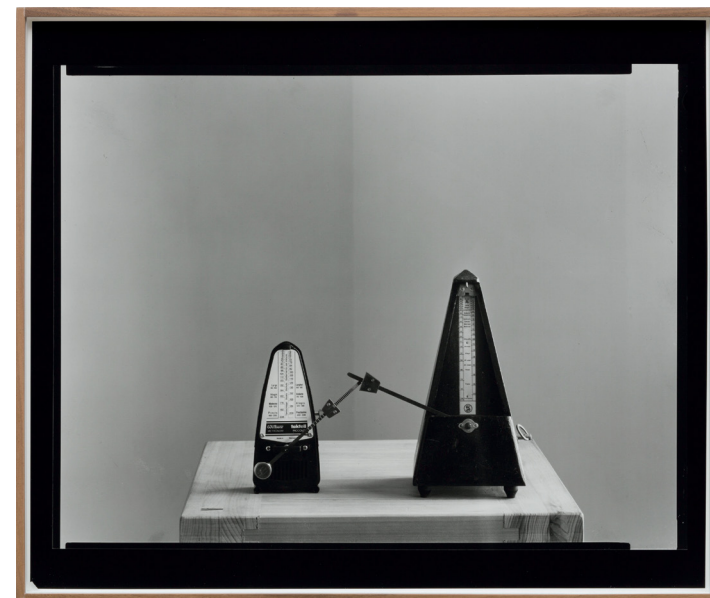
La ricerca di Goran Trbuljak si confronta con il sistema artistico contemporaneo, dalle sue logiche di selezione e promozione, alle politiche istituzionali, fino ai dispositivi attraverso cui l'arte viene prodotta ed esposta. Cresciuto in Croazia quando ancora era parte della Jugoslavia, Trbuljak è sempre stato fortemente a contatto con gli sviluppi dell'arte concettuale internazionale.

A Zagabria già nel 1971, presentò in mostra un poster in cui affermava 'Non voglio esporre nulla di nuovo o originale'. Con questo approccio, ironico e poetico al tempo stesso, Trbuljak indaga tutt'oggi i limiti della pittura e quelli della costruzione dell'immagine, ponendosi domande profonde sul senso stesso dell'essere artista.

La fotografia *Untitled (Teapots)*, 1988 – 1994 (2003), conferma la sua attenzione per l'opera e il suo contesto. Le due teiere di diversa grandezza, poste alla stessa altezza grazie alla presenza di alcuni libri, rappresentano un gesto in grado di mutare le gerarchie e la percezione degli oggetti: esse sono contemporaneamente immagine romantica e metafora critica del mondo dell'arte. I due metronomi di *Sketch for sculpture*, 2013, anche loro dalle forti connotazioni antropomorfe, si trasformano invece in ironica rappresentazione del movimento del tempo e della casualità della vita.

Goran Trbuljak's research comes to terms with the contemporary art system, from its logic of selection and promotion to its institutional politics, all the way to the devices through which art is produced and displayed. Raised in Croatia when it was still part of Yugoslavia, Trbuljak has always been in close contact with international developments in Conceptual art. In Zagreb, already in 1971, he showed a poster that stated "I do not want to show anything new or original." With this simultaneously ironic and poetic approach, Trbuljak is still probing the limits of painting and those of the construction of the image, asking profound questions about the very meaning of being an artist.

The photograph *Untitled (Teapots)*, 1988 – 1994 (2003), is an example of his focus on the work and its context. The two teapots of different sizes, positioned at the same height thanks to several books, represent a gesture capable of altering the hierarchies and perception of objects: they are simultaneously a romantic image and a critical metaphor of the art world. The two metronomes of *Sketch for sculpture*, 2013, also with vivid anthropomorphic connotations, are instead transformed into an ironic representation of the movement of time and the randomness of life.

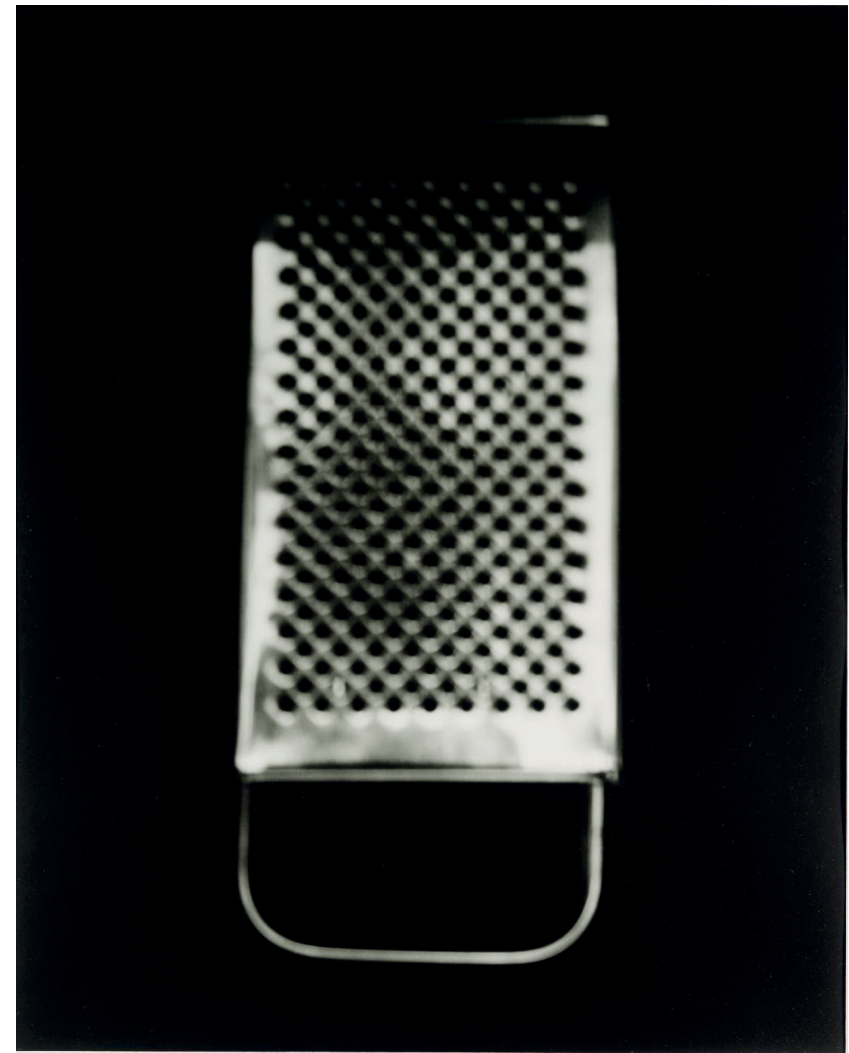


Franco Vimercati

(Milan, 1940 – 2001)

Franco Vimercati ha vissuto per anni lontano dai riflettori del sistema dell'arte italiano portando avanti una ricerca formale ineccepibile che ha contribuito in modo fondamentale alla storia della fotografia. I soggetti privilegiati dei suoi scatti in bianco e nero sono oggetti di uso quotidiano provenienti dagli interni domestici italiani e ritratti dall'artista sempre da un punto di vista esclusivamente frontale, a confermare l'oggettività ricercata nello scatto. Disinteressato ai contenuti delle proprie fotografie (per dieci anni è una zuppiera il soggetto della sua produzione) così come a qualsiasi aspetto narrativo o di interpretazione, Vimercati è concentrato sulle potenzialità della costruzione di un'immagine neutrale sulla pellicola. Le leggerissime variazioni di luce, le diverse messe a fuoco, l'azzeramento della funzionalità del soggetto ritratto e del suo stesso potere significante, testimoniano un approccio concettuale proteso ad un'inesauribile indagine formale. In *Untitled (Grattugia)*, 1997, una grattugia emerge letteralmente dall'oscurità, senza restituire la benchè minima contestualizzazione temporale, compositiva o gestuale. Perturbante e silenzioso, questo utensile quotidiano restituisce un'ode alla sua fisicità e al contempo alla fotografia interpretata come un processo certosino di scelte portate avanti dall'occhio indagatore e sperimentatore dell'artista.

Franco Vimercati lived far from the spotlights of the Italian art scene for many years, conducting impeccable formal research that made a fundamental contribution to the history of photography. The main subjects of his black and white shots are everyday useful objects from the interiors of Italian homes, always shown from a frontal vantage point, confirming the objectivity pursued by the work. Detached from the content of his photographs (for ten years the subject of his production was a soup tureen) and from any aspect of narration or interpretation, Vimercati concentrated on the potential of the construction of a neutral image on film. Very slight variations of lighting, different ways of focusing, erasure of the functional purpose of the subject and its signifying power, all bear witness to a conceptual approach aimed at endless formal investigation. In *Untitled (Grattugia) (Grater)*, 1997, a grater literally emerges from darkness, without conveying the slightest sense of context in time, composition or gesture. Disturbing and silent, this everyday utensil communicates an ode to its physical presence, and at the same time photography interpreted as a painstaking process of choices taken forward by the investigating, experimenting gaze of the artist.



Franz Erhard Walther

(Fulda, 1939, where he lives and works)

Dai primi anni Sessanta, Franz Erhard Walther si interroga sulla relazione tra visitatore e opera costruendo situazioni scultoree e spaziali in cui il corpo è soggetto principale. Per essere attivate e completate nel loro senso infatti le sue opere richiedono la presenza o lo sguardo attivo del pubblico. Walther utilizza principalmente materiali morbidi come tessuti o panni imbottiti, cuciti secondo le sue direttive, spesso ripiegati e riposti ordinatamente, per essere dispiegati al momento del loro uso.

Come testimoniato da *Answer to History*, 1988 – 1990, l'artista rivoluziona anche i confini tra scultura e pittura portando la gestualità, la presenza fisica e la temporalità a diventare parte integrante delle sue opere, qualsiasi sia la posizione che occupano rispetto all'osservatore. Al contrario del Minimalismo con il quale condivide un approccio antigierarchico alla scultura, i lavori di Walther non chiedono di seguire istruzioni precise e lasciano un margine di trasformazione implicito nella morbidezza e flessibilità dei materiali utilizzati. L'artista richiede non solo di attivare i cinque sensi, dando spesso la possibilità di toccare, comporre o indossare le opere, ma anche di arricchire attraverso la propria memoria e immaginazione l'esperienza delle stesse.

Since the early 1960s Franz Erhard Walther has investigated the relationship between the visitor and the work, constructing sculptural and spatial situations in which the body is the main subject. To be activated and completed in their meaning, his works require the presence or the active gaze of an audience. Walther uses mostly soft materials like fabrics or padding, sewn according to his orders, often folded up and stored in an orderly way, to be opened at the moment of use.

As seen in *Answer to History*, 1988 – 1990, the artist also breaks down the boundaries between sculpture and painting, making gesture, physical presence and time become integral parts of his works, in whatever position they assume with respect to the viewer. Unlike Minimalism, with which he shares a non-hierarchical approach to sculpture, Walther's works do not provide precise instructions, and leave a margin of implicit transformation in the softness and flexibility of their materials. The artist asks us not only to activate all five senses, often offering the possibility of touching, arranging or wearing the works, but also to enrich our experience through memory and imagination.



Cerith Wyn Evans

(Llanelli, 1958. Lives and works in London)

Parole e immagini hanno sempre svolto un ruolo significativo nelle opere di Cerith Wyn Evans. Per secoli l'arte occidentale ha dibattuto su quale mezzo – tra testo e immagine – fosse più efficace per rappresentare la complessità della realtà. Wyn Evans nella sua ricerca arricchisce e supera i confini di questa discussione arricchendola del contributo di nuovi elementi come la luce, il suono e le nuove tecnologie. In una sua opera, ha tradotto un antico poema spagnolo in linguaggio morse, a sua volta ritradotto in impulsi elettrici dai quali dipendeva l'illuminazione di un gigantesco lampadario di Murano. Una sensibilità estetica acutissima e una ricerca dei materiali con cui l'artista lavora permettono alle sue opere e alle sue installazioni di aprire mondi paralleli ai visitatori che le incontrano. *Think of this as a Window, 2005*, è composto da una scritta al neon che ripete le parole del titolo. Se l'arte concettuale dalla fine degli anni Sessanta ha utilizzato il neon per veicolare le idee espresse in maniera tautologica dall'opera stessa, Wyn Evans compie un ulteriore passo in avanti usando il testo per superare con la lettura i limiti stessi posti da immagini e parole. Esortandoci a immaginare ciò che sta oltre, la frase dell'artista spalanca le potenzialità di visione della nostra mente.

Words and images have always played a major role in the works of Cerith Wyn Evans. For centuries western art has debated about which medium – text or image – was the most effective to represent the complexity of reality. In his research Wyn Evans elaborates and goes beyond the boundaries of this discussion, adding the contribution of new elements like light, sound and new technologies. In one of his works he has translated an old Spanish poem into Morse code, which is then retranslated into the electrical signals that control the light from a gigantic Murano glass chandelier. The very sharp aesthetic sensibility and research on the materials with which the artist works allow his pieces and installations to open up parallel worlds for viewers. *Think of this as a Window, 2005*, is composed of a neon inscription that repeats the words of the title. While Conceptual art, since the late 1960s, has used neon to convey ideas expressed in a tautological manner by the work itself, Wyn Evans takes another step forward, using the text to get beyond the limits posed by images and words in the interpretation. Urging us to imagine what lies beyond, the artist's phrase opens up the potential of vision of our minds.



Think of this as a Window...

Mutina for Art

Mut

m., [-e]s), coraggio, animo, valore.

Mut

m., [-e]s), courage, bravery, valor.

MUT è un nuovo spazio espositivo all'interno della sede di Mutina, azienda innovatrice nel campo delle superfici ceramiche che inaugura un ambizioso progetto di presentazione, promozione e sostegno dell'arte contemporanea.

MUT, che in tedesco significa coraggio, racconta proprio quel coraggio creativo che caratterizza l'incontro libero tra arte e impresa. Lo spazio permanente è caratterizzato da una programmazione annuale di mostre ed eventi che accompagnano iniziative esterne in collaborazione con istituzioni e musei internazionali.

MUT rappresenta una delle tre sezioni del più allargato progetto Mutina for Art – che si articola nel premio This is Not a Prize e nel programma di produzioni artistiche Dialogue – con l'obiettivo di raccontare una visione aziendale che supporta l'arte contemporanea mettendo al centro opere e artisti.

MUT is a new exhibition space inside the headquarters of Mutina, an innovative company in the field of ceramic surfaces, initiating an ambitious project of presentation, promotion and support of contemporary art.

MUT, which means courage in German, narrates precisely the creative courage that marks the free encounter between art and enterprise. The permanent space hosts an annual program of exhibitions and events that accompany external initiatives in collaboration with international museums and institutions.

MUT represents one of the three sections of the wider project Mutina for Art – alongside the This is Not a Prize award and the Dialogue program of artistic productions – with the aim of narrating a corporate vision that supports contemporary art, making the works and the artists its central focus.

- p. 27 Etel Adnan
Untitled, 2015
Oil on canvas
25 x 35 cm
© The artist
Courtesy of White Cube Gallery
Photo: Georg Darrel
- p. 27 Etel Adnan
Untitled, 2015
Oil on canvas
38 x 46 cm
© The artist
Courtesy of White Cube Gallery
Photo: Georg Darrel
- p. 29 Vincenzo Agnetti
Assioma – il punto di arrivo è moltiplicato dalla frequenza che precede le linee di forza, 1970
Nitro varnish on engraved bakelite
80 x 80 cm
© Archivio Vincenzo Agnetti
- p.31 Giorgio Andreotta Calò
Clessidra (Hourglass) K, 2016
Bronze
Ø 20 x 178 cm
© The artist
Photo: Matteo Pastorio
- p.33 Tacita Dean
O'Wednesday, 2017
Spray chalk, gouache and charcoal pencil on slate
46,3 x 58,7 cm
© The artist
Courtesy of Marian Goodman Gallery
- p.35 Fischli/Weiss
Flirt, Liebe usw., 1984
Black and white photograph
30 x 40 cm
© Peter Fischli David Weiss
Courtesy of Sprüth Magers Gallery
- p. 37 Fischli/Weiss
Untitled, 1994 – 2002
Rubber, polyurethane paint and pedestal
150 x 160 cm
© Peter Fischli David Weiss
- p. 40 Ceal Floyer
Ink on Paper, 2004
30 felt tip pen on blotting paper
71 x 56 x 3,5 cm
© Ceal Floyer by SIAE 2017
Courtesy of Lisson Gallery
- p. 43 Francesco Gennari
Autoritratto come eclissi di sole, 2010
Inkjet print on 100% cotton paper
39 x 26 cm
© The artist
Courtesy of Galerie Antoine Levi
- p. 44 – 45 Francesco Gennari
NOI, 2015
Gold, silver, copper, brass, nickel
Ø 2,4 x 189 cm
© The artist
Courtesy of Galerie Antoine Levi
Photo: Francesco Gennari
- p. 47 Felix Gonzalez-Torres
"Untitled", 1987
Framed photostat
21 x 26 cm
© The Felix Gonzalez-Torres Foundation
Courtesy of Andrea Rosen Galley
- p. 49 On Kawara
July 9, 1973
Liquitex on canvas
26 x 33,3 cm
- p. 52 Renato Leotta
Multiverso, 2016
Cotton, saltwater
200 x 85 cm each
© The artist
Courtesy of Galeria Madragoa
Photo: Bruno Lopes
- p. 55 Sherrie Levine
Light Blue Knot, 2005
Casein on plywood
80 x 63,8 cm
© The artist
Courtesy of Paula Cooper Gallery
- p. 57 – 59 Marisa Merz
Untitled, 1985 – 1995
Clay
14 x 9 x 16 cm
(pedestal 120 x 30 x 30 cm)
© The artist
Courtesy of Galleria Monica De Cardenas
- p. 61 Cindy Sherman
Untitled Film Still#18, 1978
Gelatin silver print
40,6 x 50,8 cm
© The artist
Courtesy of Metro Pictures
- p. 63 Ettore Spalletti
Paesaggio, 7, 2015
Color impasto on board
160 x 200 x 4 cm
© Ettore Spalletti by SIAE 2017
Courtesy of Marian Goodman Gallery
- p. 66 Hiroshi Sugimoto
Tyrrhenian Sea, Mount Polo, 1993
Gelatin silver print
72,4 x 203,2 cm (framed)
© The artist
Courtesy of Koyanagi Gallery
- p. 70 Wolfgang Tillmans
Faltenwurf (Pines), a, 2016
Inkjet print on paper
138,1 x 207 cm
© The artist
Courtesy of David Zwirner Gallery
- p. 73 Goran Trbuljak
Sketch for sculpture, 2013
Black and white photograph
50,5 x 60 cm
© The artist
Courtesy of Galleria P420
Photo: Carlo Favero
- p. 73 Goran Trbuljak
Untitled (Teapots), 1988 – 1994 (2003)
Black and white photograph
64 x 53 x 4 cm
© The artist
Courtesy of Galerija Gregor Podnar
- p. 75 Franco Vimercati
Untitled (Grattugia), 1997
Gelatin silver print
31 x 24,7 cm
© Eredi Franco Vimercati
Courtesy of Archivio Franco Vimercati e Galleria Raffaella Cortese
- p. 78 Franz Erhard Walther
Answer to History, 1988 – 1990
Sewn dyed canvas in seven parts
171 x 278,5 x 11 cm
© Franz Erhard Walther by SIAE 2017
Courtesy of Peter Freeman, Inc
- p. 81 Cerith Wyn Evans
Think of this as a Window, 2005
Neon
12,8 x 148 x 5 cm
© The artist
Courtesy of Galerie Buchholz

This book is published on the occasion
of the exhibition

Think of this as a Window
25th September 2017 – 23rd February 2018
Curated by Sarah Cosulich

From the collection of
Massimo Orsini

Special thanks to those who have
made this exhibition possible.

MUT Mutina for Art
Mutina Headquarters
Via Ghiarola Nuova 16
41042 Fiorano MO, Italy
T +39 0536812800

Open to the public by appointment

www.mutinaforart.it
info@mutinaforart.it

Catalogue

Texts
Sarah Cosulich

Translation
Stephen Piccolo

Graphic Project
Alla Carta Studio

Published by
Mutina for Art

All rights are reserved.
Not any part of this work can be reproduced
in any way without the preventive written
authorization by Mutina.

Printed and bound in Italy.
September 2017

© Mutina 2017

Etel Adnan
Vincenzo Agnetti
Giorgio Andreotta Calò
Tacita Dean
Fischli/Weiss
Ceal Floyer
Francesco Gennari
Felix Gonzalez-Torres
On Kawara
Renato Leotta
Sherrie Levine
Marisa Merz
Cindy Sherman
Ettore Spalletti
Hiroshi Sugimoto
Wolfgang Tillmans
Goran Trbuljak
Franco Vimercati
Franz Erhard Walther
Cerith Wyn Evans