

MUT — 3

Surface Matters

A photographic collection
on ceramics

Mutina for Art

MUT — 3

Surface Matters

A photographic collection
on ceramics

Mutina for Art

MU
T MUTINA
FOR
ART

Surface Matters

A photographic collection on ceramics

curated by Sarah Cosulich

Robert Adams
Matthew Barney
Bernd & Hilla Becher
Thomas Demand
Philip-Lorca diCorcia
William Eggleston
Lee Friedlander
Francesco Gennari
Luigi Ghirri
Robert Gober
Peter Hujar
Luisa Lambri
Louise Lawler

Jochen Lempert
Zoe Leonard
Sharon Lockhart
Man Ray
Robert Mapplethorpe
Irving Penn
Richard Prince
Cindy Sherman
Taryn Simon
Wolfgang Tillmans
Franco Vimercati
Christopher Williams
Francesca Woodman

Surface Matters

Oltre il white cube

Sarah Cosulich

Frederick Kiesler, uno dei grandi pionieri dell'exhibition design, affermava che "l'ambiente è tanto importante quanto l'oggetto che dentro di esso respira"*. Kiesler già negli anni Venti aveva rivoluzionato le tecniche del display, immaginando allestimenti in grado di mettere le opere d'arte in relazione tra loro e con lo spazio. Erano gli anni in cui Kurt Schwitters assemblava il suo *Merzbau*, Theo Van Doesburg concepiva la *Maison Particuliere* ed El Lissitzky, su commissione del mitico direttore Alexander Dorner, sviluppava l'*Abstract Cabinet* per il Landes Museum di Hannover. Sia Kiesler che Lissitzky avevano portato l'opera al centro di un dialogo con l'ambiente espositivo, dando vita a quella trasformazione che rendeva protagonisti lo spettatore e il suo movimento nello spazio. Tra le due guerre mondiali le ricerche sul display erano spesso avvenute al di fuori degli ambienti normalmente deputati all'arte: gli artisti e gli architetti delle avanguardie sperimentavano nei teatri o addirittura negli spazi commerciali (come vetrine di negozi, fiere, bar) che divenivano potenti luoghi di sinergia tra ambiti e discipline differenti.

L'allestimento della mostra *Surface Matters* nello spazio Mutina si collega a certe sperimentazioni

*Frederick Kiesler, "Second Manifesto of Correalism", 9 (Marzo 1965), p.27.

del passato, nel desiderio di creare un progetto innovativo attraverso la commistione tra diversi contesti (sia artistici che commerciali). La mostra presenta una selezione di opere fotografiche di ventisei artisti internazionali contemporanei, esposta sulle pareti ceramiche dello showroom aziendale. L'architettura dell'edificio Mutina disegnato negli anni Settanta da Angelo Mangiarotti, insieme alle superfici ceramiche create da alcuni dei maggiori designer contemporanei e le combinazioni con nuovi elementi sviluppate dagli architetti danesi di OEO Studio, sono divenute i materiali plasmabili che modellano lo spazio. In mostra, i moduli elaborati specificatamente per l'allestimento ospitano le opere come ipotetiche pareti di Kiesler, dialogando al tempo stesso con numerosi riferimenti al Costruttivismo, al Bauhaus o De Stijl. Per non parlare dell'influenza contemporanea dell'artista Andrea Zittel, le cui *Planar Configurations* sono anche un'importante fonte di ispirazione dell'esperimento allestitivo di *Surface Matters*.

Un altro impulso per la libertà curatoriale di questa mostra, è il celebre libro di Brian O'Doherty *Inside the White Cube* pubblicato negli anni Ottanta. Nella sua pungente critica al "white cube" (letteralmente

"cubo bianco"), divenuto allora lo spazio dell'arte per eccellenza, O'Doherty vedeva un impossibile tentativo di isolare le opere in una "eterna atemporalità" per liberarle dalla soggettività dello sguardo dello spettatore. Da questo vortice di relazioni e citazioni, è nato il desiderio di costruire alla Mutina una mostra che potesse rinunciare alla neutralità, uscendo dallo spazio espositivo normalmente dedicato all'arte. La fotografia è sembrata un campo d'azione ideale da cui partire per attivare ulteriori viaggi mentali, avventurandosi in territori inaspettati come in una sorta di collage cubista.

Il titolo *Surface Matters* introduce, con un ironico gioco di parole, l'importanza della superficie come qualcosa che, attraversato dallo sguardo, può andare in profondità: sia negli strati di ceramica, che in quelli dell'architettura, che delle fotografie e dei loro immaginari. Le opere in mostra rappresentano diversi approcci, dall'analogico al digitale, al formale, concettuale o evocativo, raccontando l'immagine come ritratto personale e universale del mondo, come necessità, linguaggio, specchio o riflessione. Illusioni e continui giochi di superficie emergono dall'incontro tra le linee

delle ambientazioni e le forme nelle opere. Nelle fotografie così come sulle pareti ceramiche si intrecciano soggetto, primo piano e sfondo, costruendo nuove stratigrafie e diverse narrazioni.

La mostra inizia e finisce con una “collaborazione” tra due artisti: il ritratto di Cindy Sherman scattato da Richard Prince nel 1980 e il *Grande Vetro* di Marcel Duchamp fotografato da Man Ray nel 1920. Nel percorso di immagini emergono anche la razionalità di Bernd e Hilla Becher, le cui linee si specchiano in quelle dell’architettura, i giochi di luce di Philip-Lorca DiCorcia che riprendono quelli naturalmente creati dal sole nello spazio espositivo, i paesaggi fisici e concettuali di Luigi Ghirri che interagiscono con quelli evocati dalle superfici ceramiche. E poi i simulacri di Thomas Demand, le metafore di Zoe Leonard o l’appropriazione di Louise Lawler, che nel suo lavoro fotografa spesso altre opere allestite, evidenziando i codici impliciti nelle diverse modalità di presentazione dell’arte. Forse proprio l’approccio di Lawler riassume, simboleggia e contiene l’energia di questa mostra: rendere visibile lo sguardo soggettivo sull’arte che, alla fine, nemmeno un “white cube” può mai completamente celare.

Surface Matters

Beyond the white cube

Sarah Cosulich

Frederick Kiesler, one of the great pioneers of exhibition design, stated that “the environment becomes equally as important as the object, if not more so, because the object breathes into [its] surroundings”*. By the twenties, Kiesler had revolutionised display by conceiving of installations that put artworks in relation to each other and to their space. It was the years in which Kurt Schwitters was assembling his *Merzbau*; Theo Van Doesburg was imagining the *Maison Particuliere* and El Lissitzky, commissioned by the mythical director Alexander Dorner, was developing the *Abstract Cabinet* for the Landes Museum in Hannover. Both Kiesler and Lissitzky had brought the artwork to the centre of a dialogue with the exhibition environment, sparking that transformation which made the spectators – and their movement through space – take a leading role. Between the two world wars the research on display had often happened outside the environments normally designated to art. Avant-garde artists and architects used to experiment in theatres or even in commercial spaces (like shop windows, fairs, bars) which became powerful places of encounter between different fields and disciplines.

*Frederick Kiesler, “Second Manifesto of Correalism”, 9 (Marzo 1965), p.27.

The installation of the exhibition *Surface Matters* within the Mutina space connects to certain experiments of the past, with the aim of creating an innovative project through the fusion of diverse contexts (both artistic and commercial). The show presents a selection of photographic works by twenty-six international contemporary artists, exhibited on the ceramic walls of the company's showroom. The architecture of the Mutina building – designed in the seventies by Angelo Mangiarotti – together with the ceramic surfaces created by some of the major contemporary designers, as well as the combinations with new elements developed by the Danish architects OEO Studio, have become the malleable materials that shape the space. In the exhibition, the modules that have been produced specifically for the installation host the artworks like hypothetical walls by Kiesler, sparking a dialogue with numerous references to Constructivism, Bauhaus or De Stijl. This is not to mention the contemporary influence of artist Andrea Zittel, whose *Planar Configurations* are also an important source of inspiration of *Surface Matters'* installation experiment.

Another impulse to this curatorial freedom is Brian O'Doherty's famous book *Inside the White Cube*,

published in the eighties. In its biting critique of the white cube, at the time acknowledged as the ultimate art space, O'Doherty was recognising an impossible attempt to isolate the artworks in an "eternal atemporality" in order to free them from the subjectivity of the spectator's gaze. From this whirl of relations and citations, the wish arose to build an exhibition at Mutina that could renounce neutrality, by exiting the space usually dedicated to art. Photography seemed an ideal field of action from which to start to activate further mental journeys, adventuring into unexpected territories as in a sort of cubist collage.

The title *Surface Matters* introduces, with an ironic play on words, the importance of surface as something that, crossed by the gaze, can go deep: equally in the ceramic layers, as in those of the architecture, or of the photographs and their imaginaries. The works in the show represent different approaches, from the analogue to the digital, to the formal, conceptual or evocative, recounting the image as a personal and universal portrait of the world, as necessity, language, mirror or reflection. Illusions and continuous plays on surface emerge from the encounter of the lines

in the settings and the forms in the artworks. In the photographs, as well as on the ceramic walls, subject, foreground and background intertwine, generating new layers and different narratives.

The exhibition begins and ends with a 'collaboration' among two artists: the *Portrait of Cindy Sherman* by Richard Prince from 1980 and the *Large Glass* by Marcel Duchamp photographed by Man Ray in 1920. Within the path of images the rationality of Bernd and Hilla Becher also emerges whose lines are mirrored in the architecture, as does the play on light by Philip-Lorca diCorcia, that recapture those naturally created by the sun in the exhibition space, as well as the physical and conceptual landscapes of Luigi Ghirri that interact with those evoked by the ceramic surfaces. And then to Thomas Demand's simulacra, Zoe Leonard's metaphors or the appropriation by Louise Lawler, who in her images often photographs other installed works, underlining the codes implicit in the different modes of art presentation. Perhaps more precisely, it is Lawler's approach that summarises symbolises and contains the energy of this exhibition: to make visible the subjective gaze on art that, in the end, not even a white cube can hide.

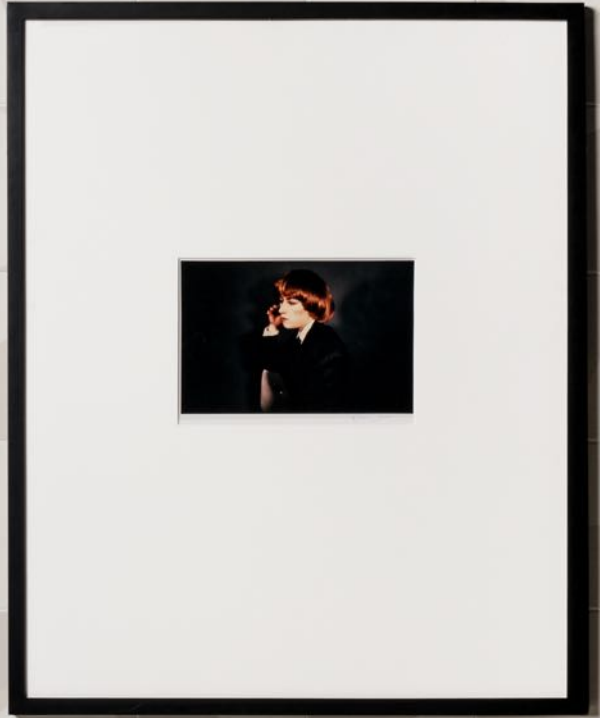
INSTALLATION VIEWS

























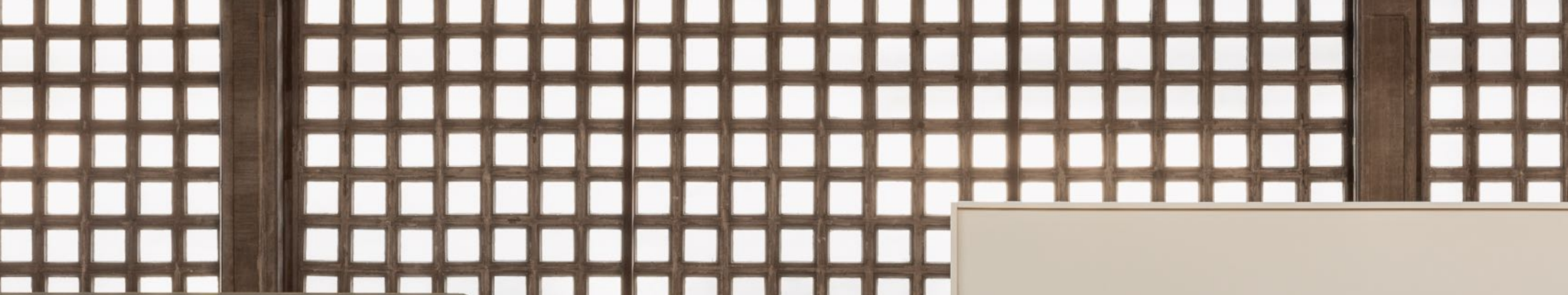
MARKET 2002
RED GOATS
LAMB
S VEAL
IS BREAST

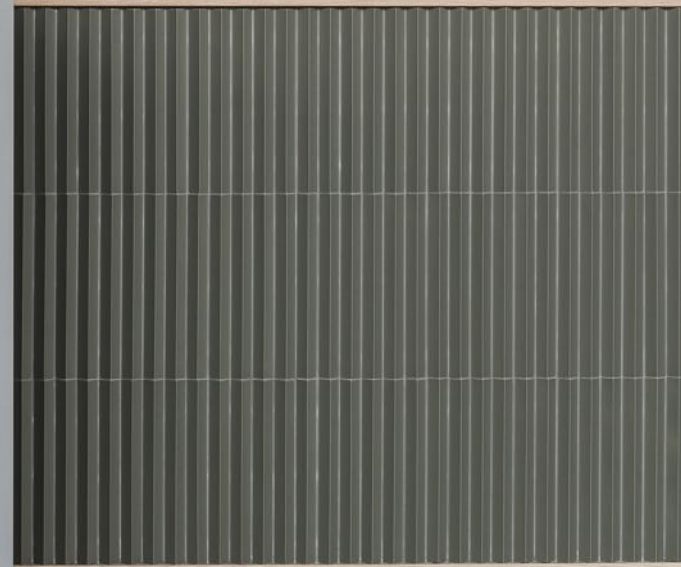
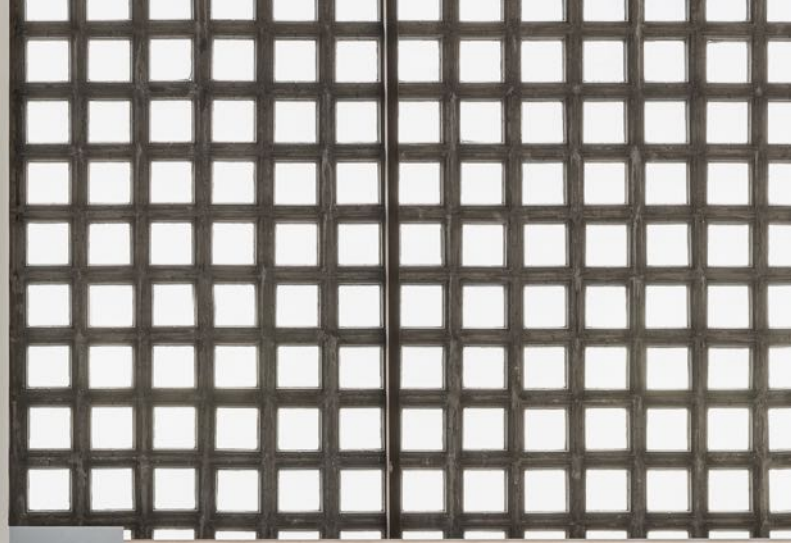
GOLD
MILE





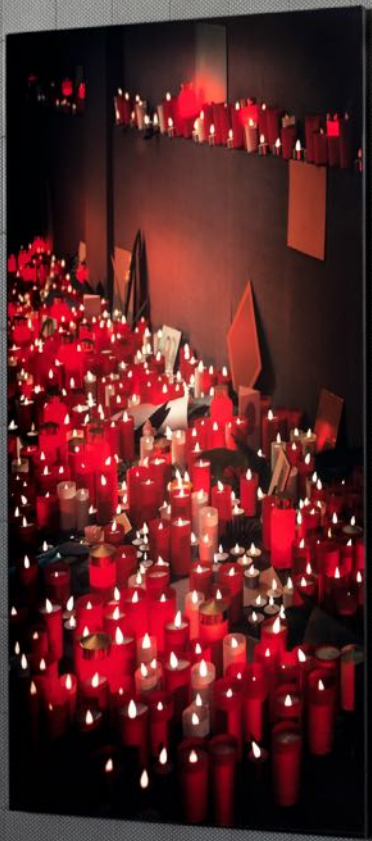






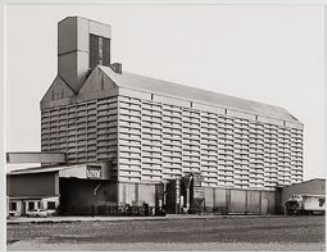
























FOCUS



Robert Adams
Near Pendleton, Oregon, 1978/printed 1991
Gelatin silver print
22,9 x 28,9 cm



Robert Adams
Farm implement dealership. Simla, Colorado,
ca. 1970/printed 1970-71
Gelatin silver print
14,3 x 15,2 cm



Robert Adams
Trailer house. Colorado Springs, Colorado, 1968-71
Gelatin silver print
15,2 x 14,6 cm

Robert Adams
Church with a new front porch, 1969/1977
Gelatin silver print
15,6 x 20,3 cm

Robert Adams
Adams County, Colorado, 1973/printed 2005
Gelatin silver print
15,2 x 19,4 cm



Robert Adams
North of Briggsdale, Colorado, 1973/printed mid-1970s
Diptych gelatin silver print
17,8 x 22,5 cm (each image)



Matthew Barney
Cremaster 1: Choreography of Goodyear, 1995
Diptych gelatin silver print in self-lubricating plastic frame
59 x 74 cm (each image)



Bernd & Hilla Becher
Grain Elevator/Coolus/Chalous-En-Champagne, F., 2006
 Gelatin silver print
 44,5 x 58 cm

Bernd & Hilla Becher
Grain Elevator/Ally-Sur-Somme/Amiens, F., 2006
 Gelatin silver print
 44,5 x 58 cm



Thomas Demand
Tribute, 2011
 Chromogenic print on photographic paper and diasec
 166 x 125 cm



Philip-Lorca diCorcia
W March 2000 #14, 2000
Fujicolor crystal archive print
120,5 x 149,5 cm



William Eggleston
Untitled, 1971-74/2012
Pigment print
120,5 x 79 cm



Lee Friedlander
Idaho, 1972/1970s
Gelatin silver print
18,6 x 28,3 cm



Francesco Gennari
*Avendo se stessi come unico punto
di riferimento, 2004*
Gelatin silver print
13 x 12,5 cm



Luigi Ghirri
Verso Lagosanto (Ferrara), 1989
C-print, vintage
36,5 x 48,7 cm



Luigi Ghirri
*Capri (Serie: Paesaggio Italiano
e Un piede nell'Eden)*, 1982
Cibachrome, vintage
15,6 x 24,7 cm



Luigi Ghirri
Parigi 1976, Il paese dei balocchi, 1976
C-print, vintage
36 x 24 cm



Luigi Ghirri
Argine Agosta Comacchio 1989, 1989
C-print, vintage
18,5 x 25 cm



Luigi Ghirri
Lido di Volano 1988, 1988
C-print, vintage
17 x 23,5 cm



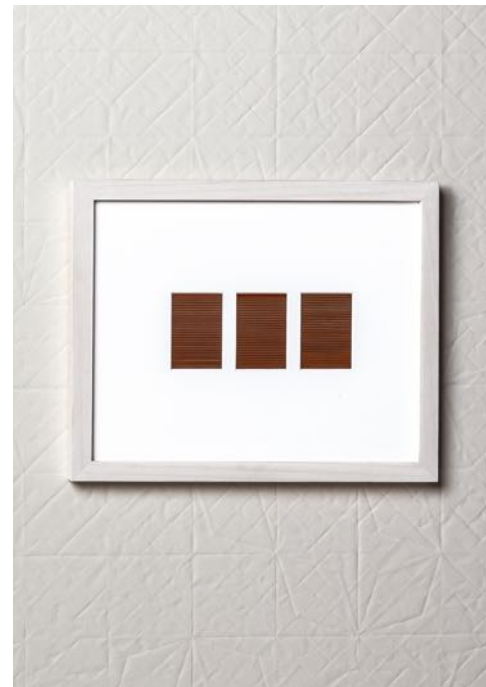
Luigi Ghirri
Lido di Spina 1974, 1974
C-print, vintage
12,6 x 17,5 cm



Luigi Ghirri
Atlante 1973, 1973
C-print, vintage
11,4 x 16,5 cm



Luigi Ghirri
Atlante 1973, 1973
C-print, vintage
11,3 x 16,8 cm



Luigi Ghirri
Modena 1972 (trittico), 1972
C-print, vintage
11,7 x 24,8 cm



Robert Gober
Page 13, 1978-2000
Gelatin silver print
51 x 75 cm



Robert Gober
Page 12, 1978-2000
Gelatin silver print
51 x 75 cm



Peter Hujar
Surface of the Sea, Sperlonga, ca.1963
Gelatin silver print
38,7 x 38,4 cm



Luisa Lambri
Untitled (Barragan House, #01), 2005
Laserchrome print
69 x 79,5 cm



Louise Lawler
Late Supper and Others, 1999-2000
Diptych cibachrome print mounted on aluminium
74 x 40,5 cm (left image)
74 x 29 cm (right image)



Jochen Lempert
Gänse (Transhimalaya Migration), 2012
Gelatin silver print
56,7 x 47,7 cm



Zoe Leonard
Goats, Lamb, Veal, Breast, 1999-2000
Dye transfer print
22,2 x 22,2 cm



Zoe Leonard
Cold beer, 2000
Dye transfer print
22,2 x 22,2 cm



Zoe Leonard
Haircuts, 1999-2000
Dye transfer print
22,2 x 22,2 cm



Zoe Leonard
Black Shoes on Blue Tarp, Kira Road, Kampala, Uganda, 2004-2006
Dye transfer print
22,2 x 22,2 cm



Sharon Lockhart
Untitled, 2004
Chromogenic print
91,4 x 115,6 cm



Man Ray
Elevage de poussières, 1920/1971
Later gelatin silver print
20,8 x 26 cm



Robert Mapplethorpe
Patti Smith, 1987
Gelatin silver print
48 x 48 cm



Irving Penn
Nude No. 58, 1949-50
Platinum-palladium print, flush-mounted on aluminium
49,5 x 46,2 cm



Cindy Sherman
Untitled #119, 1983
Colour coupler print
41,5 x 90 cm



Richard Prince
Portrait of Cindy Sherman, 1980
Ektacolor photograph
22,5 x 34 cm



Taryn Simon
*Bratislava Declaration. Bratislava, Slovakia,
August 3, 1968, 2015*
Archival inkjet print and text on archival
herbarium paper in mahogany frame
209,5 x 157,5 x 7 cm



Wolfgang Tillmans
Sommer, 2004
Inkjet print on paper, clips
206,4 x 136,6 cm



Wolfgang Tillmans
Nite Queen, 2013
Inkjet print on paper mounted on Dibond
aluminum in artist's frame
60 x 80 x 3,2 cm



Wolfgang Tillmans
Paper Drop (White) B, 2004
Inkjet print on paper
202,5 x 134,9 cm



Franco Vimercati
Untitled (Brocca), 1980
Gelatin silver print
16,5 x 9,3 cm

Franco Vimercati
Untitled (Brocca), 1980
Gelatin silver print
19,9 x 9,9 cm



Christopher Williams
Natürlich bekommen Sie für den Preis eines van Laack Hemdes zwei andere. Of course, for the price of one van Laack shirt, you can get two others. Dirk Schaper Studio, Berlin, July 20th 2007, 2008
Gelatin silver print
40,6 x 50,8 cm



Francesca Woodman
*Then at one point I did not need to translate the notes;
they went directly to my hands, Providence,
Rhode Island, 1976*
Gelatin silver estate print
15 cm x 15 cm

ROBERT ADAMS

(Orange, New Jersey, 1937)

Robert Adams cresce a Denver in Colorado, dove con il padre scopre gli spazi sconfinati dell'America occidentale. Affascinato dal paesaggio incontaminato di queste zone, crea fin da bambino un rapporto empatico con l'ambiente naturale di cui successivamente restituirà il tempo, il ritmo e l'intensità attraverso le sue fotografie. Quasi autodidatta, Adams inizia a fotografare negli anni Sessanta, di ritorno dagli studi in letteratura in California, quando riscopre un Colorado modificato dalla nuova spinta economica del Dopoguerra americano. Le grandi aziende avevano privatizzato le praterie e le città si erano estese creando periferie desolate composte di semplici case prefabbricate e chiese, automezzi e stazioni di rifornimento.

Sposando un movimento di critica che dagli anni Settanta porta una serie di intellettuali e artisti americani a riflettere sull'impatto dell'uomo sulla natura vergine, Adams sviluppa una coscienza ecologica con cui denuncia la violenza del progresso capitalistico, difendendo la purezza e il mistero dei panorami del Colorado, della California, dell'Arizona e del Nevada.

Il fotografo divide la sua produzione in serie che hanno come soggetto la ricerca del paesaggio ancora immacolato dell'America occidentale come è visibile in *North of Briggsdale, Colorado, Near Pendleton, Oregon* (1973), e parallelamente descrive le architetture e le persone che abitano le nuove aree urbane come in *Adams County, Colorado* (1973). La figura umana è raramente visibile anche quando le sue immagini raccontano l'impatto della presenza dell'uomo sullo spazio urbano e naturale. *Church with a new front porch* (1969) rappresenta l'intimità scultorea di un tipico edificio di culto nel contrasto con il vasto e incontaminato paesaggio sullo sfondo.

Robert Adams grew up in Denver, Colorado, where with his father he discovered the boundless spaces of the American West. Fascinated by the uncontaminated landscape of these zones, from childhood he created a relationship of empathy with the natural environment, whose timing, rhythm and intensity he would later capture in his photographs. Practically self-taught, Adams began taking pictures in the 1960s, after studying literature in California, when he rediscovered a Colorado that had been changed by the new economic pressures of the post-war era in America. Large corporations had privatised the prairies and the cities had sprawled, creating desolate suburbs made of simple prefab houses and churches, motor vehicles and gas stations.

Taking part in a critical movement that starting in the 1970s involved American intellectuals and artists in reflections on the impact of man on unspoiled nature, Adams developed an ecological awareness with which he protested against capitalist progress, defending the purity and mystery of the sceneries of Colorado, California, Arizona and Nevada.

The photographer divides his production into series whose subject is the pursuit of the still pristine landscape of the American West, as can be seen in *North of Briggsdale, Colorado, Near Pendleton, Oregon* (1973), or the description of the architecture and inhabitants of new urban areas, as in *Adams County, Colorado* (1973). The human figure is rarely visible even when his images narrate the impact of the presence of man on urban and natural space. *Church with a new front porch* (1969) represents the sculptural intimacy of a typical house of worship, in contrast with the vast, uncontaminated landscape in the background.

MATTHEW BARNEY

(San Francisco, 1967)

Matthew Barney ha fatto del corpo la matrice di un ipertesto attraverso cui raccontare la società contemporanea. Trovando nell'anatomia e nelle sue leggi una possibile struttura narrativa, l'artista concepisce personaggi e storie per incorporare quei sistemi di valore economico, politico e culturale che plasmano l'individuo e il sentire collettivo. Barney elabora un linguaggio complesso, quasi indecifrabile, in cui è possibile cogliere riferimenti alla mitologia greca, al cinema surrealista, alla comunicazione pubblicitaria delle grandi multinazionali così come al folklore e ai rituali religiosi. Questi elementi alimentano l'immaginario che trapela nelle performance, nei film, nelle sculture e nelle fotografie realizzate dall'artista.

Tra i suoi lavori più noti, *Cremaster* è un ciclo di cinque lungometraggi ispirati al funzionamento del muscolo maschile atto a sollevare e abbassare i testicoli in risposta alla temperatura esterna. Il muscolo diventa un elemento simbolico per dare forma a una narrazione che, con costanti riferimenti all'affermazione e differenziazione sessuale, fa emergere innumerevoli livelli di lettura sulla contemporaneità e sulle nuove mitologie che le fanno da specchio. *Cremaster 1: Choreography of Goodyear* (1995) è un dittico fotografico tratto dal secondo film della serie. Così come in molte delle fotografie e sculture dell'artista, l'immagine è composta con riferimenti alla tradizione del ritratto pittorico, in questo caso alla pittura neoclassica francese della fine del settecento. Nel film il personaggio è in costante dialogo con una coreografia di simboli erotici in scena in uno stadio deserto.

Matthew Barney has turned the body into the matrix of a hypertext through which to narrate contemporary society. Identifying a possible narrative structure in anatomy and its laws, the artist creates characters and stories to incorporate the systems of economic, political and cultural value that shape individual and collective perception. Barney develops a complex, almost indecipherable language which might refer to Greek mythology, Surrealist cinema, the advertising of big multinationals, as well as folklore and religious rituals. These elements feed the imaginary that emerges in the artist's performances, films, sculptures and photographs.

Among his best-known works, *Cremaster* is a cycle of five feature-length films inspired by the functioning of the male muscle that raises and lowers the testicles in reaction to external temperature. The muscle becomes a symbolic element of a narration that – with constant references to sexual affirmation and differentiation – reveals countless levels of interpretation of the contemporary world and the new mythologies that are its mirror.

Cremaster 1: Choreography of Goodyear (1995) is a photographic diptych taken from the second film of the series. As in many of the artist's photographs and sculptures, the image is composed by referring to the tradition of portraiture, in this case that of French neoclassical painting of the late 1700s. In the film the character is in constant dialogue with a choreography of erotic symbols staged in a deserted stadium.

BERND & HILLA BECHER

(Siegen, 1931 – Rostock, 2007 / Potsdam, 1934 – Düsseldorf, 2015)

Documentare in modo sistematico l'architettura industriale europea è il progetto che ha impegnato per tutta la vita i fotografi Bernd e Hilla Becher. Assecondando il desiderio di catalogazione tipico della fotografia della Nuova oggettività, la coppia ha affermato l'importanza storica e lo statuto estetico delle macerie dell'industria opponendosi alla loro romanticizzazione. È il periodo in cui la fotografia assume un ruolo centrale, restituendo l'oggettività empirica degli edifici ed eliminando la centralità dell'autore, protagonista dell'espressionismo astratto del secondo dopoguerra. Con la loro ricerca i Becher diventano protagonisti dell'approccio concettuale e minimalista, portavoce di una vera e propria scuola di fotografia a cui faranno riferimento artisti come Thomas Struth, Andreas Gursky e Candida Höfer.

Bernd e Hilla Becher documentano silos, torri dell'acqua, gasometri e capannoni con un metodo seriale espresso per tipologie di strutture o per diverse declinazioni di un'immagine (lo stesso edificio immortalato da più punti), con un'attenzione particolare al sito che rimane il soggetto principale della loro ricerca.

Grain Elevator/Coolus/Chalous-En-Champagne, F. (2006) e *Grain Elevator/Ally-Sur-Somme/Amiens, F.* (2006) appartengono a una serie dedicata ai granai del nord-est della Francia e sono esempi di un'archeologia industriale che si esprime attraverso la documentazione oggettiva di un edificio, nella completa assenza di quella componente malinconica che caratterizza tipicamente la rappresentazione delle rovine.

Photographers Bernd and Hilla Becher devoted a lifetime to the systematic documentation of European industrial architecture. In keeping with the focus on cataloguing in the photography of the New Objectivity, the couple affirmed the historical importance and aesthetic status of the ruins of industry, rejecting their romanticisation. Photography took on a central role in this period, conveying the empirical objectivity of buildings and eliminating the central position of the author, protagonist of Abstract Expressionism in the years following World War II. With their research the Bechers became the protagonists of a conceptual, minimalist approach, spokespersons of a true school of photography that became a point of reference for artists like Thomas Struth, Andreas Gursky and Candida Höfer.

Bernd and Hilla Becher documented silos, water towers, gas meters and factory sheds with a serial method, expressed in terms of types of structures or different interpretations of an image (the same building captured from different vantage points), with a particular focus on the site which remains the main subject of their research.

Grain Elevator/Coolus/Chalous-En-Champagne, F. (2006) and *Grain Elevator/Ally-Sur-Somme/Amiens, F.* (2006) belong to a series dedicated to grain storage facilities in north-eastern France, and are examples of an industrial archaeology expressed through the objective documentation of a building, lacking the melancholic overtones typically associated with the representation of ruins.

THOMAS DEMAND

(Munich, 1964)

Il confine tra realtà e finzione nella trasmissione odierna delle immagini è al centro della ricerca artistica di Thomas Demand. Il fotografo tedesco inizia la sua pratica dall'individuazione di fatti rilevanti del contesto sociale e politico contemporaneo che sono stati largamente documentati dai media e che appartengono alla memoria viva degli spettatori. Demand ne ricostruisce un modello realistico tridimensionale in carta o cartone per poi fotografarlo e distruggerne le tracce. Ciò che ne deriva è una nuova immagine che falsifica la relazione originale con l'oggetto e con la scena a cui si riferisce, instaurando una terza corrispondenza tra l'immagine, l'ambientazione e la sua copia. Circostrivendola in una condizione tanto reale quanto fittizia, l'artista mina la natura stessa della fotografia mettendo in dubbio il contesto tangibile a cui tradizionalmente si riferisce. Il *medium* fotografico diventa per Demand uno strumento attraverso cui criticare la costruzione dell'immagine giornalistica e pubblicitaria operando una decostruzione della sua superficie che viene manualmente riprodotta. *Tribute*, 2011, è una fotografia ottenuta dalla ricostruzione di un memoriale pubblico per le vittime di un grande rave party europeo. Lasciando le candele funebri, le dediche e il muro di sfondo unicamente definiti dalla propria sagoma ma privi di dettagli, Demand permette allo spettatore di riconoscere il procedimento di ricomposizione in carta che svela l'illusoria evidenza della scena.

The borderline between reality and fiction in the everyday transmission of images is the central focus of the artistic research of Thomas Demand. The German photographer begins his practice with the identification of outstanding factors of the contemporary social and political context that have been widely documented by the media and are part of the visual memory of viewers. Demand reconstructs them in realistic three-dimensional models made in paper or cardboard, in order to then photograph them and destroy all traces of the operation. The result is a new image that falsifies the original relationship with the object and the scene of reference, establishing a third correspondence between the image, the setting and its copy. Limiting it to a real though fictional condition, the artist undermines the very nature of photography, casting doubt on the tangible context on which it traditionally relies. For Demand, the photographic medium becomes a tool through which to critique the construction of the image in journalism and advertising, enacting a deconstruction of its surface that is manually reproduced.

Tribute, 2011, is a photograph obtained through the reconstruction of a public memorial to the victims of a big European rave party. Leaving the votive candles, the dedications and background wall defined only by their silhouettes but without details, Demand allows the viewer to recognise the procedure of re-composition in paper, thus revealing the illusory nature of the setting.

PHILIP-LORCA DICORCIA

(Hartford, Connecticut, 1951)

Philip-Lorca diCorcia rilegge la tradizione documentaristica all'interno di una riflessione sul confine tra realtà e finzione, evidenziando il desiderio e l'aspettativa dell'essere umano sul mondo. La sua pratica fotografica è caratterizzata da soggetti catturati per strada e all'interno di abitazioni, rappresentati con una tecnica compositiva e un utilizzo delle luci artificiali che creano conturbanti ambientazioni teatrali e cinematografiche.

L'artista impone alle scene riprodotte un elemento narrativo che accentua l'atmosfera emotiva e il profilo psicologico dei soggetti. Affiora così una particolare forma di verità che, seppur figlia di un procedimento artificioso, racconta alcune caratteristiche umane quali la paura, il desiderio, la tensione verso l'altrove, così come l'alienazione e la solitudine.

W, March 2000 #14 è parte di una serie di fotografie che immortalano modelle e giovani donne vestite di abiti eleganti sedute in pub, ristoranti o in abitazioni private, apparentemente dopo la celebrazione o il festeggiamento di qualche evento, in un'atmosfera sospesa tra fallimento e malinconia. In particolare l'immagine ha come soggetto una donna seduta al tavolo di un ristorante all'ora del tramonto. Il suo sguardo, come accade nella maggior parte delle fotografie scattate da diCorcia, è concentrato su qualcosa che non è presente all'interno della scena e, carico di paura o di desideri, sembra rappresentare un tempo presente solo nella mente.

Philip-Lorca diCorcia reinterprets the documentary tradition and reflects on the boundaries between reality and fiction, bringing out the desire and expectations of human beings in relation to the world. His photographic practice is characterised by subjects captured on the street and indoors, represented with a compositional technique and use of artificial lighting that create disturbing theatrical and cinematographic settings.

The artist imposes a narrative element on staged scenes, accentuating the emotional atmosphere and the psychological profile of the subjects. What emerges is a particular form of truth that, in spite of being the result of a procedure of artifice, narrates certain human characteristics such as fear, desire, the yearning for an elsewhere, alienation and solitude.

W, March 2000 #14 is part of a series of photographs that captures models and young women in elegant apparel seated in bars, restaurants or private homes, apparently after a party or some event, in an atmosphere suspended between loss and melancholy. In particular, the image shows a woman seated at a restaurant table at dusk. Her gaze, as in most of the photographs taken by diCorcia, is concentrated on something that is not inside the picture's frame. Charged with fear or desires, it seems to represent a time present only in the mind.

WILLIAM EGGLESTON

(Memphis, Tennessee, 1939)

La fotografia diventa a colori anche nel mondo dell'arte dall'inizio degli anni '70. Nel 1976 apre al Moma di New York, a cura di John Szarkowski, la mostra personale di William Eggleston, la prima di fotografia a colori del museo. Eggleston inizia a utilizzare il colore quando la critica d'arte e gli artisti concettuali continuavano a preferire la trama del bianco e nero, identificando nel colore la banalità e arguzia ammaliatrice della comunicazione pubblicitaria.

Promuovendo una visione "democratica" della fotografia, l'artista documenta la città di Memphis e i suoi dintorni, catturando i dettagli più usuali della vita quotidiana: cartelloni pubblicitari, canne di irrigazione, salse sui tavolini dei ristoranti, vecchie signore con i capelli in piega. Nel descrivere il mondo ordinario, il colore diventa lo strumento non solo per rappresentare la realtà, ma per custodirne il contenuto, che appare impregnato di note esistenziali. Non è la volontà di creare un documento sociale a guidare l'artista, ma quella di esprimere il proprio sguardo personale, ordinario e democratico.

Untitled (1971-72) è tra i primi scatti di Eggleston e riproduce con tonalità accese il particolare di una strada cittadina. Affissa su un cancello in metallo è riconoscibile l'insegna di un negozio sportivo. La fotografia appartiene al periodo che confluirà nella mostra al Moma e alla prima grande pubblicazione *William Eggleston's Guide*, che racchiude la collezione di scatti che definiscono il suo linguaggio espressivo.

From the start of the 1970s, photography shifted to colour also in the art world. In 1976 MoMA New York hosted a solo show by William Eggleston, curated by John Szarkowski, which was the museum's first exhibition of colour photography. Eggleston began to use colour film when art criticism and conceptual artists still insisted on the rigor of black and white, associating colour only with the banality and seductive cunning of advertising.

Promoting a "democratic" view of photography, the artist documented the city of Memphis and its surroundings, capturing the most common details of everyday life: billboards, irrigation hoses, condiments on tables in diners, old women with permanents. Describing the ordinary world, colour becomes a tool not only to represent reality but also to protect its content, which seems to be enriched by existential overtones. The artist is guided not by the desire to create a social document, but by that of expressing his own personal, ordinary, democratic perspective.

Untitled (1971-72) is one of Eggleston's first pictures, reproducing in vivid hues the details of a street and the sign of a sporting goods store hanging on a metal gate. The photograph belongs to the period that converged into the exhibition at MoMA and into the first major publication *William Eggleston's Guide*, which gathers together the shots that define his expressive language.

LEE FRIEDLANDER

(Aberdeen, Washington, 1934)

Negli anni Sessanta si sviluppa in America la necessità di riportare la fotografia di documentazione a uno sguardo affrancato dalla responsabilità di raccontare la crudeltà della guerra e degli stermini che aveva caratterizzato i decenni precedenti. Lee Friedlander, insieme ad altri grandi fotografi come Walker Evans e Robert Frank, iniziano a interessarsi al paesaggio sociale americano, utilizzando le persone e la vita comune come bacino di racconti e conoscenza della realtà.

Nato ad Aberdeen, Washington, dopo gli studi in fotografia Friedlander si trasferisce a New York, dove inizia ad avvicinarsi alla scena jazz e a entrare in contatto con la vitalità mondana della metropoli. Dopo un'esperienza legata maggiormente alla fotografia giornalistica e di moda, l'artista, come molti altri fotografi in quegli anni, decide di dedicarsi alla produzione di libri per sviluppare il potenziale creativo del medium fotografico. Guardando alla fotografia modernista, l'opera di Friedlander è caratterizzata da un dinamismo e da una vivacità provocati non solo dai soggetti scelti ma dall'utilizzo di apparenti errori compositivi; tra questi, la presenza della propria ombra, un'inquadratura decentrata rispetto all'importanza del soggetto principale o la presenza di elementi inconsueti in primo piano. Spesso in viaggio, l'artista ha dedicato alcune rare serie fotografiche al paesaggio naturale dell'America occidentale. In *Idaho* (1972) lo specchietto dell'automobile in primo piano è sia il filtro che il mezzo attraverso il quale l'immagine prende forma.

In the 1960s the necessity emerged in America to take documentary photography back to a gaze freed from the responsibility of narrating the cruelty of war and the massacres that had marked the previous decades. Lee Friedlander, together with other great photographers like Walker Evans and Robert Frank, began to investigate the American social landscape, using ordinary people and life as a reservoir of narratives and knowledge of reality.

Born in Aberdeen, Washington, after studying photography Friedlander moved to New York, where he began to approach the jazz scene and to come into contact with the worldly vitality of the metropolis. After gaining experience in photojournalism and fashion photography, like many other photographers in those years, Friedlander decided to focus on the production of books to expand the creative potential of the medium. Informed by modernist photography, Friedlander's work stands out for a dynamism and liveliness triggered not only by the selected subjects, but also by the use of apparent compositional errors; among them, the presence of the photographer's own shadow, an off-centre framing with respect to the importance of the main subject, or the inclusion of unusual features in the foreground.

A constant traveller, the artist made several rare series of images of the natural landscape of the American West. In *Idaho* (1972) the rear-view mirror of the car is both the filter as well as the means through which the image takes shape.

FRANCESCO GENNARI

(Pesaro, 1973)

L'autoritratto è il tema attorno a cui si sviluppa la ricerca di Francesco Gennari. Interessato ai costanti cambiamenti a cui è sottoposto l'essere umano, l'artista indaga l'impossibilità di un'interpretazione univoca di sé descrivendosi nelle sue molteplici identità, in uno spazio o un tempo specifico.

Gennari si rappresenta nei suoi repentini cambiamenti di stati d'animo e di emozioni con un uso allegorico di forme e materiali. Marmo, metalli, spiriti, piante e aromi così come cieli stellati e parti della giornata vengono utilizzati per la loro capacità di rimandare a concetti e rievocare situazioni percettive condivisibili con il pubblico. Spesso avvalendosi di forme minimali apparentemente lontane da una visione narrativa dell'opera d'arte, Gennari trasforma i materiali in agenti di significato simulando un processo alchemico.

Avendo se stessi come unico punto di riferimento (2004) è una fotografia che ritrae una chiocciola ribaltata e poggiata su un ciuffo di panna montata. Sospesa tra un'immagine ironica e drammatica (la chiocciola potrebbe rimanere per sempre in quella posizione e morire), l'opera esprime l'essenza della poetica dell'artista. Gennari, scegliendo la percezione di sé come chiave di relazione con il mondo, afferma come unica lettura quella di un relativismo personale da cui trapela nello stesso tempo la malinconia, tipicamente romantica, per una conoscenza globale.

Francesco Gennari's research develops around the theme of the self-portrait. Interested in the constant changes to which human beings are subjected, the artist investigates the impossibility of a univocal interpretation of the self, describing himself in his multiple identities, in a specific space or time.

Gennari portrays himself in his sudden changes of mood and emotions, with an allegorical use of forms and materials. Marble, metals, spirits, plants and aromas, starry skies and portions of the day are used for their power to suggest concepts and perceptive situations that can be shared with the viewer. Often relying on minimal forms, apparently distant from a narrative vision of the artwork, Gennari transforms materials into agents of meaning, simulating an alchemical process.

Avendo se stessi come unico punto di riferimento (Having oneself as the only reference point, 2004) is a photograph that shows an overturned snail resting on a dollop of whipped cream. Suspended between irony and drama (the snail could remain forever in that position and perish), the work expresses the essence of the artist's poetics. By choosing self-perception as way of communicating with the world, Gennari expresses personal relativism as the sole interpretation, conveying a typically romantic melancholy of global self-awareness.

LUIGI GHIRRI

(Scandiano, 1943 – Roncocesi, 1992)

L'atmosfera della provincia emiliana, la ripresa economica del dopoguerra italiano e il fermento culturale degli anni Sessanta sono il clima in cui è cresciuta la coscienza artistica di Luigi Ghirri. Grazie a un lavoro sulla trasformazione dell'identità iconografica del paesaggio italiano, Ghirri ha segnato la storia della fotografia degli anni Settanta e Ottanta. Luigi Ghirri ha iniziato a fotografare sotto l'influenza di Franco Vimercati e Ugo Mulas, che lo hanno portato a concepire le prime serie come ricerche concettuali dedicate all'osservazione individuale di un luogo. I particolari sono i soggetti principali delle fotografie degli anni Settanta, come in *Modena 1972*, trittico di serrande abbassate, in cui è visibile l'attenzione dell'artista verso i dettagli ripetuti presenti nel paesaggio urbano contemporaneo. Questo approccio è evidente in *Atlante 1973*, tra le serie più importanti di Ghirri, in cui fotografa la superficie degli atlanti per astrarne particolari sotto forma di segni, creando un viaggio immaginario nel libro. Il paesaggio comincia ad essere sempre più presente e con esso una lettura di luoghi meno noti della riviera romagnola (*Lido di Spina 1974*) che assumono per l'artista un valore simbolico personale. Le sue immagini, caratterizzate da quelle tonalità cromatiche che le rendono uniche, portano su di esse la componente emotiva tipica dei luoghi in cui affiora una memoria individuale e collettiva. Dagli anni Ottanta la fotografia di Ghirri si è strutturata come un linguaggio espressivo che racconta l'Italia: *Paesaggio italiano* (1989) e nello stesso anno due progetti dedicati al territorio del Po, come *Strada provinciale delle anime* e *Il profilo delle nuvole* – di cui è parte *Argine Agosta Comacchio 1989* – raccontano la geografia del paese privilegiando una lettura percettiva ed emotiva dei luoghi, lasciando secondari i metodi di catalogazione e documentazione.

The atmosphere of the provinces in Emilia, the economic rebound in Italy after World War II and the cultural ferment of the 1960s represent the context in which Luigi Ghirri's artistic awareness developed. Thanks to his work on the transformation of the visual identity of the Italian landscape, Ghirri made his mark on the history of photography of the 1970s and 1980s. Luigi Ghirri began taking pictures under the influence of Franco Vimercati and Ugo Mulas, who urged him to think of the first series of works as conceptual research on the individual observation of a place. Details are the main subjects of the photographs of the 1970s, such as *Modena 1972*, a triptych of lowered blinds in which the artist focuses on repeated features of the contemporary urban landscape. This approach is also evident in *Atlante 1973*, one of Ghirri's most important cycles, in which he photographs the surfaces of atlases, turning details into signs and creating an imaginary voyage in the book. The landscape begins to become a more intensive presence, bringing with it an interpretation of the less familiar places of the Romagna coast (like *Lido di Spina 1974*), which take on a personal symbolic value for the artist. His images, marked by chromatic tones that make them unique, convey the emotional component of places, where individual and collective memory comes to the surface. Starting in the 1980s, Ghirri's photography is structured as an expressive language that narrates Italy: *Paesaggio italiano* (Italian Landscape, 1989), and in that same year two projects on the territory of the Po River, like *Strada provinciale delle anime* (Provincial Road of Souls) and *Il profilo delle nuvole* (Profile of the Clouds) – of which *Argine Agosta Comacchio 1989* is part – narrate the geography of the country, fostering a perceptive and emotional interpretation of landscape, while leaving cataloguing and documentation in the background.

ROBERT GOBER

(Wallingford, Connecticut, 1954)

Prevalentemente noto per i suoi lavori scultorei, Robert Gober riflette sulla relazione tra oggetti comuni, spesso domestici e caratterizzati da una forma neutralizzata, e i rimandi emotivi e fisici che questi contengono. Lavandini, letti e porte vengono modificati rendendo più precaria la loro forma o inserendo un elemento disorientante che ne trapassa la struttura. Attraverso un lavoro sul costume e sulle abitudini della classe borghese, l'artista mette in luce la presenza di un sistema di identificazione sessuale, fisica ed emotiva che tenta di uniformare e nascondere minoranze e marginalità sociali.

Page 12 e 13 (1978-2000) appartengono a uno dei pochi lavori fotografici di Gober. Presentate la prima volta all'interno di un libro d'artista in occasione della partecipazione al Padiglione USA della 49° Biennale di Venezia, le due immagini sono frutto della rielaborazione di alcune fotografie di un viaggio del 1978 da Manhattan a Jones Beach, Long Island, e di scatti di detriti sulla spiaggia di Peconic, vicino al suo studio. Egli sovrappone digitalmente le immagini inserendo informazioni da diversi livelli della sua memoria e di quella collettiva. In *Page 12* la mano di un uomo probabilmente su una spiaggia, regge due articoli riconducibili al dibattito giornalistico legato a una serie di omicidi di giovani ritenuti omosessuali della fine degli anni '90. *Page 13* rappresenta la bandiera degli Stati Uniti d'America e, come altri oggetti nell'iconografia di Gober quali i tombini e le trappole per topi, simboleggia la critica dell'artista verso la società democratica americana e il suo solo apparente sistema egualitario.

Mostly known for his sculptural works, Robert Gober reflects on the relations between ordinary and often domestic objects – characterised by a neutralised form – and the emotional and physical references they contain. Sinks, beds and doors are modified, making their form more precarious or inserting a disorienting feature that pierces the structure. Through a work on lifestyle and the habits of the middle class, the artist reveals the presence of a system of sexual, physical and emotional identification that attempts to standardise and conceal minorities and social marginalities.

Page 12 and 13 (1978-2000) belong to one of Gober's rare photographic works. Presented for the first time inside an artist's book during his participation in the US pavilion at the 49th Venice Biennale, the two images are the result of the reworking of photographs taken during a trip in 1978 from Manhattan to Jones Beach, Long Island, with pictures of the debris on Peconic Beach, near his studio. Gober digitally superimposes the images, inserting information from different levels of both his personal and collective memory. In *Page 12* the hand of a man, probably on a beach, holds two articles linked to the journalistic debate on a series of murders of allegedly homosexual young men towards the end of the 1990s. *Page 13* represents the American flag and, like other objects in Gober's iconography such as drains and mousetraps, it symbolises the artist's critique of American democratic society and its only apparently egalitarian system.

PETER HUJAR

(Trenton, New Jersey, 1934 – New York City, 1987)

Nel 1963 Peter Hujar visitò Palermo, dove rimase impressionato dalle Catacombe dei Cappuccini a cui decise di dedicare una serie fotografica confluita nel libro *Portraits in Life and Death*, pubblicato nel 1973. Questo viaggio è un aneddoto importante per leggere il lavoro dell'artista attraverso la relazione che intercorre tra fotografia e percezione della morte. Da sempre affascinato dalla vita notturna e nascosta dei sobborghi newyorkesi, Hujar ha fotografato la comunità queer della città immortalandone personaggi eccentrici e sfrontati. Avvolti in un'atmosfera quasi sacrale, i soggetti di Hujar vengono resi iconici grazie a un utilizzo contrastato del bianco e nero e a inquadrature studiate nei dettagli. I personaggi appaiono simboli di un passato prossimo, avvolti nella meditazione della loro stessa mortalità. La fotografia diventa così uno strumento per restituire e allo stesso tempo glorificare la precarietà di una comunità che dalla fine degli anni '70 viene colpita dall'AIDS, malattia che ha portato l'artista alla morte all'età di soli cinquantatré anni.

Surface of the Sea, Sperlonga, 1963, documenta il viaggio di Hujar in Italia ed è una delle poche fotografie scattate a paesaggi naturalistici, lontano da New York. Una patina malinconica – quella che secondo l'amica dell'artista Susan Sontag caratterizza qualsiasi fotografia in quanto tentativo di trattenere in vita un attimo già vissuto – avvolge il mare di Sperlonga. Essa riflette lo stesso sentimento presente negli occhi dei personaggi fotografati da Hujar nelle camere di ospedali, nelle metropolitane e night club newyorkesi.

In 1963 Peter Hujar visited Palermo, where he was impressed by the Capuchin Catacombs and decided to make them the subject of a photographic series, which was gathered in the book *Portraits in Life and Death* published in 1973. This voyage is an important anecdote in order to interpret the work of the artist through the relationship that exists between photography and the perception of death. Always fascinated by the hidden night life of the outskirts of New York, Hujar photographed the queer community of the city, immortalizing its eccentric, brash personalities.

Wrapped in an almost sacred atmosphere, Hujar's subjects become iconic thanks to the use of high-contrast black and white and carefully studied framing. The figures appear as symbols of a recent past, gripped by the meditation on their own mortality. Photography thus becomes a tool to convey and at the same time glorify the precarious nature of a community that from the end of the 1970s was struck by AIDS, an illness that also caused the death of the artist himself when he was only 53 years old.

Surface of the Sea, Sperlonga, 1963, documents Hujar's trip in Italy and is one of the few photographs taken of a natural landscape far from New York. A patina of melancholy – which, according to the artist's friend Susan Sontag, characterises every photograph as the attempt to detain in life an already experienced instant – envelops the sea of Sperlonga. It reflects the same feeling present in the eyes of the figures photographed by Hujar in hospital rooms, subways and clubs of New York City.

LUISA LAMBRI

(Como, 1969)

La riflessione sull'architettura è nel lavoro di Luisa Lambri una domanda aperta, grazie a cui indagare i confini dell'emotività nello spazio abitato. La sua ricerca si compone di serie dedicate a edifici di grandi architetti come Le Corbusier, Alvar Aalto e Luis Barragán che vengono reinterpretati focalizzandosi su alcuni dettagli interni ed esterni resi dall'artista quasi irricognoscibili.

Lambri impiega la fotografia per documentare queste strutture e allo stesso tempo si serve delle possibilità di scatto e di postproduzione digitale per snaturare la loro usuale lettura. Il centro della ricerca fotografica di Lambri non è infatti l'architettura in sé, ma la percezione soggettiva ed emotiva di un luogo legato alla memoria dell'artista. Creando un documentario sentimentale, Lambri utilizza l'architettura per costruire una composizione da cui far emergere aspetti non visibili dell'esperienza.

Untitled (Barragan House, #01) (2005) è parte di una delle serie più note dell'artista in cui il soggetto è la finestra dell'edificio disegnato da Luis Barragán a Città del Messico. Scattando con le imposte in posizioni leggermente differenti, Lambri permette alla luce di attraversare i volumi rendendoli poco definiti, rievocando allo stesso tempo l'iconografia religiosa e quella modernista.

In the work of Luisa Lambri, architecture is an open field through which to investigate the boundaries of emotional experience of inhabited space. Her research is composed of series dedicated to buildings of great architects like Le Corbusier, Alvar Aalto and Luis Barragán, reinterpreted by focusing on certain interior and exterior details which the artist renders almost unrecognizable.

Lambri uses photography to document these structures and, at the same time, she applies the possibilities of digital shooting and post-production to disrupt our usual reading of the subjects. The centre of Lambri's photographic research is not architecture in itself, but the subjective and emotional perception of a place connected to the artist's memory. Creating a sentimental documentary, Lambri uses architecture to construct a composition from which to bring out invisible aspects of the experience.

Untitled (Barragán House, #01) (2005) is part of one of the artist's best known series, in which the subject is the window of a building designed by Luis Barragán in Mexico City. Taking shots with the shutters in slightly different positions, Lambri allows light to cross the volumes, making them less definite, re-encouraging religious and modernist imagery at the same time.

LOUISE LAWLER

(Bronxville, New York, 1947)

Alla fine degli anni Settanta, Louise Lawler insieme ad artiste come Cindy Sherman e Sherrie Levine, inizia ad analizzare i codici di rappresentazione utilizzati dal cinema, dalla televisione e dalla pubblicità. In particolare Lawler sviluppa la sua personale ricerca osservando i modi di produzione, di circolazione e di presentazione delle opere d'arte all'interno del sistema.

Lawler fotografa i lavori di altri artisti all'interno di musei, aste e case di collezionisti privati, introducendo spesso una componente testuale che invita lo spettatore a riflettere sul valore dell'opera come immagine, sulle strategie e sulle regole della sua divulgazione e affermazione nel mercato. In un processo di costante ripresentazione, l'artista contestualizza il lavoro degli altri artisti in un sistema valoriale maggiormente complesso, decostruendo i luoghi in cui apparentemente avviene una presentazione neutrale dell'arte. Operando anche sulla sua stessa produzione, Lawler interviene evidenziando la struttura compositiva delle sue fotografie di cui rimangono i contorni in bianco e nero, svelando così l'architettura dell'immagine.

In *Late Supper and Others* (1999-2000) è possibile riconoscere una versione di *The Last Supper* di Andy Warhol, così come un dipinto di Jean-Michel Basquiat. Questa fotografia rivela in modo esemplificativo la pratica di Lawler di costruire immagini dando ad altre opere allestite nuove connotazioni spaziali e prospettiche.

At the end of the 1970s Louise Lawler, together with other artists like Cindy Sherman and Sherrie Levine, began to analyse the codes of representation used by cinema, television and advertising. In particular, Lawler developed her own personal research by observing the modes of production, circulation and presentation of works inside the art system.

Lawler photographs the works of other artists in museums, auction houses and the homes of collectors, often introducing a text component that urges the viewer to think about the value of the work as image, about the strategies and rules of its display and success on the market. In a process of constant re-presentation, the artist contextualises the work of other artists in a more complex system of values, deconstructing the places in which art is shown in an apparently neutral setting. Also, addressing her own output, Lawler intervenes by bringing out the compositional structure of her photographs, of which the black and white contours remain, thus revealing the architecture of the image.

In *Late Supper and Others* (1999-2000) we can recognise a version of *The Last Supper* by Andy Warhol, and a painting by Jean-Michel Basquiat. This photograph clearly reveals Lawler's practice of constructing images by conferring new perspectives and spatial relations to other installed artworks.

JOCHEN LEMPERT

(Moers, 1958)

Fotografo tedesco, con una formazione da biologo e un passato da film-maker sperimentale, Lempert ritrae animali, piante, uomini o organismi coniugando un'attenzione scientifica, a una sensibilità formale unica e a uno sguardo fortemente poetico.

Casuali da un lato e attentamente costruiti dall'altro, Lempert cattura i suoi soggetti anche senza fotografare, come nei fotogrammi quasi astratti realizzati in camera oscura esponendo alla luce o direttamente sul negativo diversi materiali organici. L'artista scatta rigorosamente in analogico, in bianco e nero, e sviluppa personalmente le proprie immagini, con una cura e una scelta di presentazione che ne evidenzia la potente fisicità.

L'artista focalizza il suo obiettivo su semplici alberi o su complessi microorganismi vegetali, su animali imbalsamati, sciame di insetti, stormi d'uccelli che disegnano le loro forme nel cielo, foglie dalle texture diverse e raggi di luce che le penetrano, ma anche su dettagli di corpi umani e forme viventi normalmente invisibili nel contesto urbano. *Gänse (Transhimalaya Migration)* cattura le oche in volo nel cielo come un'immagine quasi grafica. Il rapporto così fisico tra Lempert e le sue fotografie le fa apparire come oggetti anche nel contatto con lo spettatore.

German photographer with a background as a biologist and experimental filmmaker, Lempert portrays animals, plants, human beings or organisms, combining a scientific perspective with a unique formal sensibility and poetic gaze. Based on chance on one hand, and carefully constructed on the other, Lempert's works also capture subjects without the camera, as in the almost abstract photograms made in the darkroom by exposure to light or the direct placement of various organic materials on the negative. The artist works strictly with analogue methods, in black and white, and personally develops his images with an attention and choice of presentation that reveal their powerful physical character.

Lempert focuses his lens on simple trees or complex botanical micro-organisms, on taxidermied animals, swarms of insects, flocks of birds that create shapes in the sky, leaves with different textures and rays of light that penetrate them, but also details of human bodies and life forms normally invisible in the urban context. *Gänse (Transhimalaya Migration)* captures geese in flight in the sky as an almost graphic image. The intense physical relationship between Lempert and his photographs makes them appear as objects, also in their contact with the viewer.

ZOE LEONARD

(New York, 1961)

La pratica artistica di Zoe Leonard indaga la fotografia analogica in un confronto costante con il progresso tecnologico ed economico della società. Affascinata dalla capacità della pellicola di resistere ai processi di standardizzazione e mercificazione dei beni, l'artista utilizza la fotografia come campo di indagine per destrutturare i metodi di organizzazione dell'economia capitalista.

Tra il 1998 e il 2009 Leonard realizza il progetto monumentale *Analogue* composto da 412 fotografie di piccole dimensioni che documentano in dieci anni la scomparsa di piccole attività commerciali e l'affermazione su scala locale del commercio globalizzato.

L'artista inizia dal proprio quartiere nel Lower East Side di Manhattan per poi viaggiare in Africa, in Europa dell'Est, a Cuba e in Messico, fotografando la nascita di un nuovo sistema di scambio. Saracinesche di negozi chiusi, insegne dipinte a mano (*Goats, Lamb, Veal, Breast, 1999-2000*), offerte scritte su cartelli colorati (*Cold Beer, 2000*), caotici mercati di vestiti e mobili usati (*Black Shoes on Blue Tarp, Kira Road, Kampala, Uganda, 2004-2006*), cartelloni pubblicitari delle multinazionali occidentali, sono tra i soggetti più ricorrenti nei 25 capitoli che compongono questo grande compendio. Come un flâneur contemporaneo, Leonard osserva il progressivo decadimento della cultura materiale dei centri urbani fotografandone l'obsolescenza attraverso un mezzo, la macchina fotografica analogica, di per sé destinata alla medesima sorte.

The artistic practice of Zoe Leonard investigates analogue photography, in constant dialogue with the technological and economic progress of society. Fascinated by the ability of film to stand up to processes of standardisation and commodification, the artist uses photography as a field of exploration to deconstruct the methods of organisation of the capitalist economy.

From 1998 to 2009 Leonard made the monumental project *Analogue*, composed of 412 small photographs that document the disappearance of small businesses over a span of ten years, and the rise of globalised commerce on a local scale.

The artist began from her own neighbourhood in the Lower East Side of Manhattan, then traveling to Africa, Eastern Europe, Cuba and Mexico, photographing the birth of a new system of trade. The shutters of closed shops, hand-painted signs (*Goats, Lamb, Veal, Breast, 1999-2000*), offerings written on coloured placards (*Cold Beer, 2000*), chaotic markets of used clothing and furniture (*Black Shoes on Blue Tarp, Kira Road, Kampala, Uganda, 2004-2006*) and billboards of western multinationals, are among the recurring subjects in the 25 chapters that make up this great compendium.

Like a contemporary flâneur, Leonard observes the progressive decay of the material culture of urban centres, photographing its obsolescence through a medium – the analogue camera – that is destined to undergo the same fate.

SHARON LOCKHART

(Norwood, Massachusetts, 1964)

La sospensione tra ciò che è narrativo e ciò che non lo è permette ai lavori di Sharon Lockhart di far affiorare una particolare natura dell'immagine statica e in movimento. Attraverso fotografie e film in cui il movimento è ridotto al minimo, l'artista concentra la propria ricerca sull'affermazione dell'immagine al di là delle informazioni che questa può fare trapelare. Forzando il tempo e le informazioni della fruizione, lo spettatore interrompe i comuni canoni di giudizio ed è costretto a metterli in dubbio, tornando ad una percezione "classica" dell'opera. In questa sospensione del tempo è così possibile avere una lettura nuova dei soggetti e dei contesti in cui sono inseriti.

I protagonisti, spesso adolescenti o bambini, vengono accuratamente selezionati dall'artista attraverso un profondo lavoro di ricerca e di relazioni che le permettono di acquisire sempre più consapevolezza della cornice sociale in cui va a operare. Il passaggio successivo consiste in una costruzione meticolosa delle scene, dalla scelta dei siti in cui girare i video, fino agli sfondi delle proprie fotografie. *Untitled (2004)* ritrae una bambina intenta a completare un cruciverba su di un taccuino giallo all'interno di una stanza ordinata. Avvolta in una stasi quasi irreali, la scena sembra non svolgersi, sospesa in una non-narrazione in cui il personaggio centrale può rivelare solo ciò che appare evidente nell'immagine.

The suspension between what is narrative and what is not permits the works of Sharon Lockhart to reveal a particular nature of the still and moving image. Through photographs and films in which the movement is reduced to a minimum, the artist concentrates her research on the assertion of the image beyond the information it may bring to light. Forcing the timing and the information of observation, the viewer interrupts the customary canons of judgment and questions them, going back to a "classical" perception of the work. In this suspension of time it is thus possible to reach a new interpretation of the subjects and the contexts in which they are inserted.

The protagonists, often teenagers or children, are carefully selected by the artist through extensive research and relationships that allow her to gather increasing awareness of the social framework in which she operates. The next step is the painstaking construction of the settings, from the choice of locations in which to shoot the videos to the backdrops used for the photographs.

Untitled (2004) shows a girl concentrated on finishing a crossword puzzle on a yellow notebook inside an orderly room. Wrapped in an almost unreal stillness, the scene seems not to unfold, suspended in a non-narration in which the central character can reveal only what clearly appears in the image.

MAN RAY

(Philadelphia, 1890 – Paris, 1976)

Man Ray è stato uno dei grandi pionieri della fotografia contemporanea, attraverso l'elaborazione di un linguaggio libero dalle regole e dalle implicazioni storiche del medium. Figura cardine del movimento Dada e successivamente inserito da André Breton tra i Surrealisti, Man Ray ha lavorato a stretto contatto con Marcel Duchamp per poi trasferirsi a Parigi, dove ha frequentato i protagonisti delle avanguardie dei primi del Novecento.

Le fotografie di Man Ray sono caratterizzate dalla tecnica del fotomontaggio analogico, dall'intervento diretto sulla carta fotografica in fase di sviluppo in camera oscura e presentano un immaginario erotico in cui modelle e oggetti comuni diventano oggetti del desiderio mutando i propri corpi e le proprie forme. Grazie a un uso attento e sperimentale della luce, Man Ray è riuscito ad alterare i propri soggetti direttamente in fase di scatto.

Elevage de poussière (1920) è un'immagine simbolo della profonda relazione lavorativa tra Man Ray e Marcel Duchamp. La fotografia ritrae un particolare del *Grande Vetro* di Duchamp, in quel momento in fase di lavorazione, su cui si era depositata, per volere dell'artista, una grande quantità di polvere. L'immagine, presentata la prima volta nel 1922 sul giornale surrealista *Littérature* con la didascalia "veduta da un aeroplano", è simbolo di un'estetica del caso e del surreale. La fotografia, possibile solo grazie alla lunga esposizione a cui è sottoposta la pellicola, cattura un residuo potenzialmente invisibile all'occhio umano rendendolo un potente paesaggio metaforico e interiore.

Man Ray was one of the great pioneers of contemporary photography, through the development of a language free of the historical implications and rules of the medium. A key figure of the Dada movement and then inserted by André Breton in the ranks of the Surrealists, Man Ray worked in close contact with Marcel Duchamp and then moved to Paris, where he was part of the avant-garde circles of the early 20th century.

Man Ray's photographs are characterised by the technique of analogue photomontage, with direct intervention on the paper in the development phase in the darkroom. They convey an erotic imaginary in which ordinary models and objects become objects of desire, changing their bodies and forms. Thanks to careful and experimental use of light, Man Ray was able to alter his subject directly in the phase of shooting.

Elevage de poussière (Dust Breeding, 1920) is an image that powerfully symbolises the profound working relationship between Man Ray and Marcel Duchamp. The photograph shows a detail of the *Large Glass* of Duchamp, then in its development phase, on which the artist had allowed a large amount of dust to settle. The image, presented for the first time in 1922 in the Surrealist journal *Littérature* with the caption "view from an airplane", is a symbol of the aesthetic of chance and the surreal. The photograph, made possible only by lengthy exposure of the film, captures a residue potentially invisible to the human eye, making it a powerful metaphorical and inner landscape.

ROBERT MAPPLETHORPE

(New York, 1946 – Boston, 1989)

Attraverso la sua ricerca e la sua carriera artistica Robert Mapplethorpe ha introdotto in modo autorevole l'immaginario omoerotico nella fotografia. Mapplethorpe ha portato all'attenzione il linguaggio della pornografia, della censura e della cultura omosessuale presentandolo con le vesti formali dell'arte classica. Privilegiando la fotografia in studio per reinterpretare il corpo dei suoi modelli, ha rappresentato spesso celebrità provenienti dal cinema pornografico come statue dalla pelle e dalla muscolatura perfetta. Dopo le prime Polaroid, Mapplethorpe è divenuto negli anni un esperto conoscitore della fotografia analogica studiandone lo sviluppo, le tipologie di carte e le potenzialità del bianco e nero.

Noto per i ritratti di innumerevoli celebrità dell'arte, del cinema e della musica, l'artista indaga i diversi temi compositivi della pittura e della fotografia per rileggerli attraverso un immaginario erotico sospeso tra forti provocazioni e delicate interpretazioni del mondo naturale, reso un corpo pulsante di energia. La natura morta di oggetti e fiori diventa per l'artista un altro genere attraverso cui rendere manifesto l'erotismo delle cose.

Tra i soggetti più frequenti l'amica Patti Smith, sua musa e modella fin dai primi anni Settanta, protagonista dello scatto (*Patti Smith*, 1987) che precede di due anni la morte prematura dell'artista malato di AIDS.

Through his artistic research and career, Robert Mapplethorpe introduced in an authoritative way the homoerotic image within the field of photography. Mapplethorpe drew attention to the language of pornography, to censorship and queer culture, presenting it in the formal guise of classical art. Concentrating on studio photography to reinterpret the body of his models, he often represented subjects from the world of pornographic film like statues with perfect skin and muscles. After the early Polaroids, over the years Mapplethorpe became an expert of analogue photography, studying developing, types of paper and the potential of black and white.

Known for his portraits of countless celebrities from the world of art, film and music, the artist investigated the various compositional themes of painting and photography, reinterpreting them through an erotic imaginary suspended between shock value and delicate renderings of the natural world, conveyed as a pulsating body of energy. The still life with objects and flowers became for the artist another genre through which to manifest the eroticism intrinsic to things.

One of the most frequent subjects is the artist's friend Patti Smith, his muse and model starting in the early 1970s, protagonist of the shot (*Patti Smith*, 1987) taken two years before the premature death of the artist caused by AIDS.

IRVING PENN

(Plainfield, New Jersey, 1917 – New York, 2009)

Irving Penn è stato tra i fotografi americani più influenti degli ultimi cinquant'anni. Noto per l'incarico pluridecennale alla rivista *Vogue* in cui ha iniziato a lavorare nel 1947 come assistente dell'art director Alexander Liberman, Penn ha sperimentato il medium fotografico privilegiando lo spazio dello studio. Concependolo come un fondamentale luogo di creazione, lo studio di Penn è diventato anche "portatile" in occasione dei numerosi viaggi per il mondo. L'artista ha portato avanti anche un'attività di ricerca sulle popolazioni indigene, fotografando famiglie contadine, cacciatori e donne, decontestualizzandoli e mettendo in risalto volti, abiti e pose. Penn è stato sperimentatore all'interno della camera oscura, elaborando tecniche di sviluppo che guardavano alla fotografia del XIX secolo (di cui è possibile vedere riferimenti nelle scelte compositive).

Nude No. 58, 1949-1950 è parte di un progetto che Penn realizza nell'estate del 1949. L'artista invita a posare modelle delle classi d'arte concependo il loro corpo in antitesi a quello della moda, quotidianamente fotografato per *Vogue*. Le modelle, caratterizzate da un corpo naturale e imperfetto per i codici estetici dominanti, gli permettono un'indagine libera sulla composizione e sulla rappresentazione del nudo che privilegia dettagli e primi piani non immediatamente riconducibili alla figura femminile. Queste fotografie sono state tenute nascoste fino al 1980, quando finalmente si è presentata l'occasione e il clima culturale risultava adatto ad accoglierle.

Irving Penn was one of the most influential American photographers of the last 50 years. Known for his decades of collaboration with the magazine *Vogue*, where he began working in 1947 as assistant to the art director Alexander Liberman, Penn experimented with the photographic medium, concentrating on the space of the studio. Seen as a fundamental site of creation, Penn's studio also became "portable" in the context of his travels all over the world. The artist conducted research on native populations, photographing farm families, hunters, women, separating them from their respective contexts to focus on faces, apparel, poses. Penn also experimented inside the darkroom, working on developing techniques that linked back to the photography of the 19th century (including references to its compositional choices).

Nude No. 58, 1949-1950 is part of a project Penn completed in the summer of 1949. The artist invited models from art schools to pose for him, observing their bodies in contrast with the fashion imagery he realized for *Vogue*. The models, whose bodies were natural and imperfect with respect to dominant aesthetic codes, allowed him a free exploration of the composition and representation of the nude, focusing on details and close-ups not immediately associated with the female figure. These photographs were not shown until 1980, when the opportunity and the cultural climate conducive to their display finally arose.

RICHARD PRINCE

(Panama Canal Zone, 1949)

Negli anni Ottanta la fotografia si afferma come strumento per riflettere sull'utilizzo dell'immagine nel giornalismo, nella pubblicità e nella moda. In quegli anni Richard Prince, insieme ad altri artisti della stessa generazione, osserva l'affermarsi di categorie identitarie nella società, tra cui quella di genere, attraverso i capillari strumenti di comunicazione. Lavorando come catalogatore nella biblioteca della Time-Life Incorporated, Prince raccoglie materiale fotografico di modelli e prodotti e, dopo averli organizzati per tipologia, li rifotografa nuovamente in serie.

Prince utilizza la serialità nella fotografia per svelare il gioco di ripetizione e differenza presente nella comunicazione di massa. L'artista indaga un tipo di immagine simulacrale come nuovo strumento per imporre stili e prestazioni costruendo figure mitiche come quella del cowboy, simbolo di mascolinità, protagonista del suo famoso ciclo di tratti dalla campagna pubblicitaria della Marlboro.

Portrait of Cindy Sherman (1980) è parte di un gruppo di lavori realizzati da Prince insieme a Cindy Sherman all'inizio della rivoluzione artistica della picture generation. Anche Sherman, artista americana tra i principali protagonisti della nuova riflessione sull'immagine, è impegnata negli stessi anni a svelare le strutture di composizione e i messaggi nascosti presenti nella comunicazione di massa. Prince ritrae Sherman in posa e vestita in modo tipicamente maschile, camuffando ironicamente la sua identità di genere per poi alternarsi a lei nell'inversione di ruolo. La serie infatti è composta anche da fotografie in cui Prince si autoritrae posando con lo stesso abito e parucca, e innescando così nel pubblico dubbi sui codici che definiscono esteriormente un genere sessuale.

In the 1980s photography emerged as a tool through which to reflect on the use of imagery in journalism, advertising and fashion. Richard Prince, along with other artists of the same generation, observed the rise of categories of identity in society – including that of gender – through widespread channels of communication. Working as an archivist in the tear-sheet department of Time-Life, Prince gathered photographic material on models and products and, after organizing them by type, he re-photographed them in series.

Prince uses seriality in photography to reveal the game of repetition and variation involved in mass communication. The artist investigates a type of simulacral image as a new instrument to impose styles and performance, constructing mythical figures like that of the cowboy, a symbol of masculinity epitomised by the famous ad campaigns of the "Marlboro man". *Portrait of Cindy Sherman* (1980) is part of a group of works made by Prince together with Cindy Sherman at the start of the artistic revolution of the "picture generation". Sherman, an American artist and leading protagonist of reflection on the image, was also engaged in the same period in revealing the structures of composition and the hidden messages of mass communication. Prince portrays Sherman in typically male apparel and poses, ironically disguising her gender identity to then take turns with her in this role reversal. The series, in fact, is also composed of photographs in which Prince shows himself posing with the same dress and wig, triggering doubts in the viewer regarding the codes that externally define a sexual gender.

CINDY SHERMAN

(Glen Ridge, New Jersey, 1954)

A metà degli anni Settanta, Cindy Sherman è parte del gruppo di artisti americani che inizia a utilizzare la fotografia non tanto per riflettere sull'uso del medium, ma per fare esperienza di un nuovo tipo di immagine, stratificata di sistemi di significato non più riconducibili al solo gesto dell'autore. Osservando gli attuali processi di creazione di valore economico, sociale e politico, questi artisti lavorano sulla costruzione dell'immagine così come avviene nel cinema, nella pubblicità e nella propaganda. Nel corso della sua carriera, Sherman si concentra sull'idea di autoritratto da cui elimina qualsiasi implicazione autoriale per mettere a nudo i sistemi di costruzione di identità e personalità presenti nel cinema e nella televisione. Ponendo se stessa al centro delle fotografie, l'artista sperimenta i codici visivi attraverso cui solitamente si classifica il mondo circostante, sottolineando l'ambiguità e l'artificialità degli stereotipi.

Sherman rende visibili i canoni con i quali la donna è rappresentata e a cui è assoggettata come oggetto dello sguardo maschile. *Untitled #119* (1983) è un autoritratto in cui l'artista recita la parte di una cantante di un musical. Il forte contrasto tra la figura in primo piano e lo sfondo nero permette di ricondurre la scena al mondo dello spettacolo. Come in altre opere, l'artista mette in evidenza il carattere grottesco di queste rappresentazioni, facendo risaltare l'innaturalità del soggetto e quella particolare tipologia di violenza che lo colpisce quando è esposto ai riflettori.

Halfway through the 1970s Cindy Sherman was part of a group of American artists that began to use photography not so much to reflect on the use of the medium, as to experience a new type of image, layered with systems of meaning that can no longer be traced back to the sole gesture of the author. Observing the contemporary processes of creation of economic, social and political value, these artists worked on the construction of the image in the same way as in the fields of cinema, advertising and propaganda.

Throughout her career Sherman has concentrated on the idea of the self-portrait, eliminating any authorial implications to expose the systems of construction of identity and personality present in film and television. Putting herself at the centre of the images, she experiments with the visual codes through which we usually classify the world around us, underlining the ambiguity and artificial character of stereotypes.

Sherman makes visible the canons through which women are represented and to which they are subjected as the object of the male gaze. *Untitled #119* (1983) is a self-portrait in which the artist plays the part of a singer in a musical. The strong contrast between the figure in the foreground and the black background allows us to trace the scene back to the world of show business. As in other works, the artist reveals the grotesque character of these depictions, emphasizing the unnatural quality of the subject and the particular type of violence involved in its exposure to the spotlight.

TARYN SIMON

(New York, 1975)

Tra le figure più rilevanti della fotografia contemporanea, Taryn Simon conduce una ricerca sulle immagini d'archivio e di catalogazione mostrando la fallibilità del mezzo fotografico nella documentazione del vero. Grazie a profonde ricerche sul campo, l'artista ricostruisce storie e accadimenti evidenziando il pericolo della fiducia da parte dello Stato e del giornalismo nei confronti dell'immagine fotografica come strumento di verifica e controllo.

Bratislava Declaration. Bratislava, Slovakia, August 3, 1968 (2015) è parte del progetto *Paperwork and the Will of Capital* che si compone di una serie di fotografie e di sculture in cemento e fiori. Simon raccoglie informazioni dai principali trattati e dichiarazioni politiche che hanno portato dalla guerra fredda ad oggi all'affermazione di un capitalismo globale. Guardando alle origini della globalizzazione, l'artista realizza una serie di "bouquet impossibili". Soggetto tipico della pittura olandese del 1600, questi vasi contengono fiori provenienti da diverse aree geografiche che, possibili da immaginarsi solo nella finzione, alludono al desiderio e alla brama di un mercato globale. Ogni fotografia è realizzata in un set fotografico in cui i colori dello sfondo e la scelta dei fiori corrispondono a elementi realmente presenti nelle documentazioni ufficiali dei trattati. I lavori si compongono inoltre di una cornice in legno su cui è presente un elemento testuale che permette di conoscere le principali conseguenze economiche e politiche scaturite da questi eventi storici. La finzione, in gioco nella costruzione delle fotografie, e la presenza fuori scala dell'elemento iconografico dei fiori, conducono lo spettatore a non percepire in un primo momento l'apparato narrativo per riconoscere successivamente i sistemi di artificio presenti nell'immagine.

One of the most outstanding figures of contemporary photography, Taryn Simon conducts research on archival and catalogued images, revealing the fallible nature of the photographic medium in the documentation of reality. Thanks to in-depth field research, the artist reconstructs stories and events, underlining the danger of faith in the reliability of the photographic image as a tool of verification and control on the part of the state and journalism. *Bratislava Declaration. Bratislava, Slovakia, August 3, 1968* (2015) belongs to the project *Paperwork and the Will of Capital*, composed of a series of photographs and sculptures of concrete and flowers. Simon gathers information from the main political declarations and treaties from the Cold War to the present, which have led to the rise of a global capitalism. Examining the origins of globalisation, the artist makes a series of "impossible bouquets". A typical subject of Dutch painting in the 1600s, these vases contain flowers from different geographical areas that can be imagined only in fiction, alluding to the desire and craving of a global market. Each photograph is made on a set in which the colours of the background and the choice of the flowers correspond to elements actually present in the official documentation of the treaties. The works also include a wooden frame bearing a text which informs on the main economic and political consequences triggered by these historical events. The fiction called into play in the construction of the photographs, and the off-scale presence of the iconographic element of the flowers, lead the viewer to not perceive the narrative apparatus at first glance, but to gradually recognise the systems of artifice present in the image.

WOLFGANG TILLMANS

(Remscheid, 1968)

Wolfgang Tillmans ritrae il quotidiano contribuendo ad affermare un approccio informale e libero alla fotografia e sovvertendo le consuete gerarchie compositive. Alla fine degli anni Ottanta e lungo tutti gli anni Novanta, Tillmans interpreta la vita e la sottocultura giovanile di cui lui stesso fa parte, fotografando le serate dei club berlinesi, sconosciuti, amici e oggetti comuni. Comunicando un sentimento comunitario, ora utopico, dell'Europa unita, che si esprime in una condivisione più di momenti che di valori politici, il fotografo tedesco propone un nuovo e diretto approccio visivo. La libertà che si percepisce nei soggetti immortalati, torna anche nelle scelte allestitivo dell'artista. Le fotografie vengono organizzate in installazioni dove gruppi di immagini semplicemente attaccate al muro, si alternano a stampe di grandi dimensioni incorniciate. Le installazioni creano così un dispositivo di presentazione e non di interpretazione in cui la realtà è rappresentata come un continuo susseguirsi di eventi liberi e scevri da implicazioni ideologiche. Oltre ai ritratti, Tillmans è noto per i lavori astratti realizzati intervenendo direttamente sulla pellicola durante lo sviluppo in camera oscura e per le nature morte composte da oggetti casualmente presenti nella sua casa o nel suo studio, che vengono spesso successivamente stampate in dimensioni che sovrastano lo spettatore. Ne è un esempio *Sommer* (2004), natura morta composta da un gioco erotico caduto in parte all'interno di una ciotola ricolma di ribes rossi e bianchi, o *Paper Drop (White) B* in cui il dettaglio di un foglio bianco ricurvo diventa una composizione astratta.

Wolfgang Tillmans depicts the everyday, contributing to the rise of an informal, free approach to photography, and overturning the usual compositional hierarchies. Towards the end of the 1980s and throughout the 1990s Tillmans interpreted life and youth subculture of which he was part, photographing scenes from Berlin clubs, strangers, friends and everyday objects. Communicating a now utopian sense of community of a united Europe, expressed in sharing moments more than political values, the German photographer proposes a new, direct visual approach. The freedom that can be perceived in the portrayed subjects also returns in the artist's display choices. The photographs are organised as installations, where groups of images simply attached to the wall alternate with large framed prints. The installations thus create a device of display and not of interpretation, in which reality is represented as a continuous, free flow of events, and free of ideological implications. Besides the portraits, Tillmans is known for abstract works made by direct intervention on the film during its developing in the darkroom, and for still lifes composed of objects that overwhelm the viewer. Examples include *Sommer* (2004), a still life made with a sex toy partially dropped into a bowl full of red and white currants, or *Paper Drop (White) B*, in which the detail of a curved white sheet of paper becomes an abstract composition.

FRANCO VIMERCATI

(Milan, 1940 – 2001)

Interessato più a un'indagine analitica sul medium fotografico che al valore dei soggetti immortalati, Franco Vimercati ha dedicato la sua ricerca alla decostruzione e allo studio di un linguaggio visivo e tecnico. L'artista ha lavorato principalmente per lunghi cicli, alcuni anche di dieci anni, come nel caso di quello della zuppiera, in cui una terrina lasciata da vecchi affittuari è diventata l'oggetto attraverso cui sperimentare livelli di esposizione, tecniche di stampa, angolature e messe a fuoco. Soffermandosi sull'importanza del procedimento tecnico che porta alla realizzazione di un'immagine fotografica, Vimercati osserva anche l'atto stesso di vedere, mettendo in luce ciò che distingue lo scatto dalla fruizione fisica di un oggetto. Il fotografo milanese decontestualizza utensili di uso comune, realizzando fotografie dallo sfondo nero in cui i soggetti appaiono in primo piano ma non per questo sempre pienamente a fuoco. Nei due *Senza titolo (Brocca)* del 1980 è possibile osservare la natura seriale del lavoro e l'esercizio formale con cui Vimercati definisce la propria opera. Le due fotografie sottolineano lo scarto tra il linguaggio fotografico e la realtà, argomento che sta alla base della pratica dell'artista. Immagini frontali, essenziali e anti descrittive, questi lavori raccontano la fotografia come un'analisi di se stessa, abbracciando una sensibilità verso la percezione del tempo e dello spazio che dona al lavoro di Vimercati piccole note poetiche.

More interested in analytical investigation of the photographic medium than in the value of the represented subjects, Franco Vimercati's research focused on the deconstruction and study of a visual, technical language. He worked for the most part on long cycles, even over a span of ten years, as in the case of the soup tureen series, in which a tureen left behind by previous tenants becomes the object through which to experiment with exposure times, printing techniques, angles and focus. Lingering over the importance of the technical procedure that leads to the making of a photographic image, Vimercati also observed the very act of seeing, revealing what sets the shot apart from the physical experience of an object. The photographer from Milan took everyday items out of context, making photographs against a black background in which the subjects are seen in the foreground, though not necessarily in complete focus. In the two *Untitled (Pitcher)* images from 1980 we can observe the serial nature of the work and the formal exercise with which Vimercati defined his output. The two images underline the gap between photographic language and reality, an issue that forms the basis of the artist's practice. Frontal, essential and anti-descriptive images, these works narrate photography as analysis of itself, embracing a sensibility toward perception of time and space that adds subtle poetic notes to Vimercati's oeuvre.

CHRISTOPHER WILLIAMS

(Los Angeles, 1956)

Christopher Williams contribuisce ad analizzare e mettere in discussione i sistemi e l'estetica della comunicazione del mondo globalizzato. Guardando alle conseguenze sulla comprensione della realtà che la pubblicità introduce, la ricerca di Williams destruttura e ripropone il linguaggio di promozione del prodotto che appartiene alla politica neoliberale contemporanea. L'artista pone in esame la struttura stessa della macchina fotografica e rende visibili gli strumenti di cui si avvale la fotografia anche nel controllo di qualità dell'immagine, creando opere dall'atmosfera ironica e nello stesso tempo critica. I suoi lavori, caratterizzati dalla mancanza di profondità tipica delle nature morte commerciali, portano all'estremo le strutture compositive quotidianamente diffuse dalla televisione e dalla cartellonistica pubblicitaria.

Natürlich bekommen Sie für den Preis eines van Laack Hemdes zwei andere. Of course, for the price of one van Laack shirt, you can get two others (2007-2008) presenta nel titolo uno slogan che, giocando con la qualità del prodotto, tenta di promuovere un'offerta commerciale. La composizione mette in risalto il gesto del lavoro sartoriale, qui esemplificato dalla mano che regge un metro, assumendolo come elemento iconografico della comunicazione del prodotto. La centralità riposta in questo strumento di misura all'interno dell'immagine porta inoltre all'attenzione la possibilità di quantificare il corpo, di contenerlo e di uniformarlo ironicamente all'interno del vestito in offerta.

Christopher Williams contributes to analyse and challenge the systems and aesthetics of communication in the globalised world. Observing the consequences on the comprehension of reality introduced by advertising, Williams' research deconstructs and re-presents the language of product promotion that belongs to contemporary neo-liberal politics. The artist examines the structure of the camera itself and makes visible the instruments used by photography – also for control of image quality – creating works with an ironic and simultaneously critical atmosphere. His works, featuring the lack of depth typical of commercial still lifes, take to the extreme the compositional structures daily promoted by television and advertising billboards.

Natürlich bekommen Sie für den Preis eines van Laack Hemdes zwei andere. Of course, for the price of one van Laack shirt, you can get two others (2007-2008) has a slogan for its title, which attempts to promote a commercial offer by playing with the quality of the product. The composition emphasises the gestures of tailoring, exemplified by the hand that holds a tape measure, taken as the iconographic element of the product's communication. The central status of this measuring tool inside the image also draws attention to the possibility of quantifying the body, containing it and ironically incorporating it in the offered garment.

FRANCESCA WOODMAN

(Denver, 1958 – New York, 1981)

In soli nove anni di attività artistica, Francesca Woodman ha segnato la storia della fotografia e dell'arte grazie alla spiccata sensibilità con cui ha rappresentato il corpo, nello specifico quello femminile, e la sua trasformazione. Influenzata da un nuovo utilizzo della fotografia introdotto dall'Arte Concettuale e dalla Body Art dalla fine degli anni Sessanta, Woodman ha sperimentato la possibilità di una traccia visiva delle operazioni di mimesi praticate da lei stessa con lo spazio circostante.

Spesso soggetto stesso della scena, l'artista ha indagato i confini della propria figura attraverso sparizioni, camuffamenti e fusioni nei luoghi in decadenza che fanno da sfondo ai suoi scatti. Il corpo preso in esame è prima di tutto una presenza femminile che viene decostruita per come è rappresentata dai codici visivi dominanti, anche grazie all'inserimento di oggetti come guanti, scarpe e calze, che ne alterano la percezione. I processi di affermazione e negazione del corpo permettono l'apparizione di figure prive di identità che, realizzate attraverso l'uso di lunghi periodi di esposizione, comunicano uno stato psicologico inquieto che fugge definizioni e storie concluse. *Then at one point I did not need to translate the notes; they went directly to my hands, Providence, Rhode Island* (1976) raffigura una modella piegata su stessa con le mani poggiate sul muro, una carta da parati o dell'intonaco coprono la sua schiena mimetizzando quasi il corpo con lo sfondo. Come in altre fotografie di Woodman, l'immagine riporta una scritta che dà titolo all'opera: "A quel punto non avevo più bisogno di tradurre le mie annotazioni, loro arrivavano direttamente alle mie mani", che allude a una conoscenza incorporata, in cui il linguaggio si fa direttamente gesto.

In just nine years of artistic practice, Francesca Woodman made a mark on the history of photography and art, thanks to the remarkable sensitivity with which she represented the body – the female body, in particular – and its transformation. Influenced by a new use of photography, introduced in the late 1970s by Conceptual Art and Body Art, Woodman experimented with the possibility of a visual trail of operations of camouflage with the surrounding space.

Often being the subject of her own works, she investigated the boundaries of her figure through concealment, mimesis and fusion with the dilapidated places that are the settings of her shots. The body she examines is first of all a feminine presence, deconstructed with respect to its representation within the dominant visual codes, also thanks to the insertion of objects like gloves, shoes and stockings, which alter our perception. The processes of assertion and negation of the body allow the apparition of figures deprived of identity. Through the use of long exposure times, they communicate a restless psychological state that defies definitions and narrative endings.

Then at one point I did not need to translate the notes; they went directly to my hands, Providence, Rhode Island (1976) shows a model crouching with her hands on the wall, with wallpaper or plaster covering her back, almost camouflaging the body with the background. As in other photographs by Woodman, the image bears an inscription that gives the work its title, alluding to a knowledge possessed by the body, in which language directly becomes gesture.

List of works

- The reported dimensions refer to the size of the images unframed and unmounted.
- p.82 Robert Adams
Near Pendleton, Oregon, 1978/
printed 1991
Gelatin silver print
22,9 x 28,9 cm
© Robert Adams
Courtesy Fraenkel Gallery
- p.82 Robert Adams
*Farm implement dealership. Simla, Colorado, ca. 1970/*printed 1970-71
Gelatin silver print
14,3 x 15,2 cm
© Robert Adams
Courtesy Fraenkel Gallery
- p.83 Robert Adams
Trailer house. Colorado Springs, Colorado, 1968-71
Gelatin silver print
15,2 x 14,6 cm
© Robert Adams
Courtesy Fraenkel Gallery
- p.83 Robert Adams
Church with a new front porch, 1969/1977
Gelatin silver print
15,6 x 20,3 cm
© Robert Adams
Courtesy Fraenkel Gallery
- p.83 Robert Adams
*Adams County, Colorado, 1973/*printed 2005
Gelatin silver print
15,2 x 19,4 cm
© Robert Adams
Courtesy Fraenkel Gallery
- p.84 Robert Adams
*North of Briggsdale, Colorado, 1973/*printed mid-1970s
Diptych gelatin silver print
17,8 x 22,5 cm (each image)
© Robert Adams
Courtesy Fraenkel Gallery
- p.85 Matthew Barney
Cremaster 1: Choreography of Goodyear, 1995
Diptych gelatin silver print in self-lubricating plastic frame
59 x 74 cm (each image)
- p.86 Bernd & Hilla Becher
Grain Elevator/Coolus/Chalous-En-Champagne, F., 2006
Gelatin silver print
44,5 x 58 cm
© Bernd & Hilla Becher
Courtesy Ben Brown Fine Arts
- p.86 Bernd & Hilla Becher
Grain Elevator/Ally-Sur-Somme/Amiens, F., 2006
Gelatin silver print
44,5 x 58 cm
© Bernd & Hilla Becher
Courtesy Ben Brown Fine Arts
- p.87 Thomas Demand
Tribute, 2011
Chromogenic print on photographic paper and diasec
166 x 125 cm
© Thomas Demand by SIAE 2019
Courtesy Sprüth Magers
- p.88 Philip-Lorca diCorcia
W March 2000 #14, 2000
Fujicolor crystal archive print
120,5 x 149,5 cm
© Philip-Lorca diCorcia
Courtesy the artist and David Zwirner
- p.89 William Eggleston
Untitled, 1971-74/2012
Pigment print
120,5 x 79 cm
© Eggleston Artistic Trust
- p.90 Lee Friedlander
Idaho, 1972/1970s
Gelatin silver print
18,6 x 28,3 cm
© Lee Friedlander
Courtesy Fraenkel Gallery
- p.91 Francesco Gennari
Avendo se stessi come unico punto di riferimento, 2004
Gelatin silver print
13 x 12,5 cm
© Francesco Gennari
Courtesy the artist and Antoine Levi
- p. 92 Luigi Ghirri
Verso Lagosanto (Ferrara), 1989
C-print, vintage
36,5 x 48,7 cm
© Eredi Luigi Ghirri

- p.93 Luigi Ghirri
Capri (Serie: Paesaggio Italiano e Un piede nell'Eden), 1982
Cibachrome, vintage
15,6 x 24,7 cm
© Eredi Luigi Ghirri
- p.93 Luigi Ghirri
Parigi 1976, Il paese dei balocchi, 1976
C-print, vintage
36 x 24 cm
© Eredi Luigi Ghirri
- p.94 Luigi Ghirri
Argine Agosta Comacchio 1989, 1989
C-print, vintage
18,5 x 25 cm
© Eredi Luigi Ghirri
- p.94 Luigi Ghirri
Lido di Volano 1988, 1988
C-print, vintage
17 x 23,5 cm
© Eredi Luigi Ghirri
- p.95 Luigi Ghirri
Lido di Spina 1974, 1974
C-print, vintage
12,6 x 17,5 cm
© Eredi Luigi Ghirri
- p.96 Luigi Ghirri
Atlante 1973, 1973
C-print, vintage
11,4 x 16,5 cm
© Eredi Luigi Ghirri
- p.96 Luigi Ghirri
Atlante 1973, 1973
C-print, vintage
11,3 x 16,8 cm
© Eredi Luigi Ghirri
- p.97 Luigi Ghirri
Modena 1972 (trittico), 1972
C-print, vintage
11,7 x 24,8 cm
© Eredi Luigi Ghirri
- p.98 Robert Gober
Page 13, 1978-2000
Gelatin silver print
51 x 75 cm
© Robert Gober
Courtesy Matthew Marks Gallery
- p.99 Robert Gober
Page 12, 1978-2000
Gelatin silver print
51 x 75 cm
© Robert Gober
Courtesy Matthew Marks Gallery
- p.100 Peter Hujar
Surface of the Sea, Sperlonga, ca.1963
Gelatin silver print
38,7 x 38,4 cm
© The Estate of Peter Hujar
Courtesy Fraenkel Gallery
- p.101 Luisa Lambri
Untitled (Barragan House, #01), 2005
Laserchrome print
69 x 79,5 cm
- p.102 Louise Lawler
Late Supper and Others, 1999-2000
Diptych cibachrome print mounted on aluminium
74 x 40,5 cm (left image)
74 x 29 cm (right image)
© Louise Lawler
- p.103 Jochen Lempert
Gänse (Transhimalaya Migration), 2012
Gelatin silver print
56,7 x 47,7 cm
© Jochen Lempert by SIAE 2019
Courtesy Projecte SD
- p.104 Zoe Leonard
Goats, Lamb, Veal, Breast, 1999-2000
Dye transfer print
22,2 x 22,2 cm
© Zoe Leonard
Courtesy the artist and Galleria Raffaella Cortese
- p.104 Zoe Leonard
Cold beer, 2000
Dye transfer print
22,2 x 22,2 cm
© Zoe Leonard
Courtesy the artist and Galleria Raffaella Cortese
- p.105 Zoe Leonard
Haircuts, 1999-2000
Dye transfer print
22,2 x 22,2 cm
© Zoe Leonard
Courtesy the artist and Galleria Raffaella Cortese
- p.105 Zoe Leonard
Black Shoes on Blue Tarp, Kira Road, Kampala, Uganda, 2004-2006
Dye transfer print
22,2 x 22,2 cm
© Zoe Leonard
Courtesy the artist and Galleria Raffaella Cortese
- p.106 Sharon Lockhart
Untitled, 2004
Chromogenic print
91,4 x 115,6 cm
© Sharon Lockhart
Courtesy the artist and Gladstone Gallery
- p.107 Man Ray
Elevage de poussières, 1920/1971
Later gelatin silver print
20,8 x 26 cm
© Man Ray by SIAE 2019
- p.108 Robert Mapplethorpe
Patti Smith, 1987
Gelatin silver print
48 x 48 cm
© The Robert Mapplethorpe Foundation
Courtesy The Robert Mapplethorpe Foundation and Franco Noero Gallery
- p.109 Irving Penn
Nude No. 58, 1949-50
Platinum-palladium print, flush-mounted on aluminium
49,5 x 46,2 cm
- p.110 Cindy Sherman
Untitled #119, 1983
Colour coupler print
41,5 x 90 cm
© Cindy Sherman
Courtesy Metro Pictures
- p.111 Richard Prince
Portrait of Cindy Sherman, 1980
Ektacolour photograph
22,5 x 34 cm
- p.112 Taryn Simon
Bratislava Declaration. Bratislava, Slovakia, August 3, 1968, 2015
Archival inkjet print and text on archival herbarium paper in mahogany frame
209,5 x 157,5 x 7 cm
© Taryn Simon
Courtesy Gagolian
- p.113 Wolfgang Tillmans
Sommer, 2004
Inkjet print on paper, clips
206,4 x 136,6 cm
© Wolfgang Tillmans
Courtesy the artist and David Zwirner
- p.114 Wolfgang Tillmans
Nite Queen, 2013
Inkjet print on paper mounted on Dibond aluminum in artist's frame
60 x 80 x 3,2 cm
© Wolfgang Tillmans
Courtesy the artist and David Zwirner
- p.115 Wolfgang Tillmans
Paper Drop (White) B, 2004
Inkjet print on paper
202,5 x 134,9 cm
- p.116 Franco Vimercati
Untitled (Brocca), 1980
Gelatin silver print
16,5 x 9,3 cm
© Eredi Franco Vimercati
Courtesy Archivio Franco Vimercati and Galleria Raffaella Cortese
- p.116 Franco Vimercati
Untitled (Brocca), 1980
Gelatin silver print
19,9 x 9,9 cm
© Eredi Franco Vimercati
Courtesy Archivio Franco Vimercati and Galleria Raffaella Cortese
- p.117 Christopher Williams
Natürlich bekommen Sie für den Preis eines van Laack Hemdes zwei andere. Of course, for the price of one van Laack shirt, you can get two others. Dirk Schaper Studio, Berlin, July 20th 2007, 2008
Gelatin silver print
40,6 x 50,8 cm
© Christopher Williams
Courtesy the artist and David Zwirner
- p.118 Francesca Woodman
Then at one point I did not need to translate the notes; they went directly to my hands, Providence, Rhode Island, 1976
Gelatin silver estate print
15 cm x 15 cm
© Charles Woodman
Courtesy Charles Woodman and Victoria Miro

The book *Surface Matters*
is published on the occasion
of the exhibition

Surface Matters
A photographic collection on ceramics
25th September 2018 – 22nd February 2019
curated by Sarah Cosulich

All works in the exhibition
Collection Massimo Orsini

Special thanks to all 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.mutina.it
info@mutinaforart.it

Catalogue

Texts
Sarah Cosulich

Translation
Stephen Piccolo

Installation images
DSL Studio

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.
January 2019

© Mutina 2019

