

MUT — 4

Nathalie Du Pasquier

BRIC

Mutina for Art

MUT — 4



Nathalie Du Pasquier

curated by
Sarah Cosulich

Mutina for Art

MU
T MUTINA
FOR
ART



IL BRIC DI NATHALIE **NATHALIE'S BRIC**

Sarah Cosulich

Cos'hanno in comune meccanica e gesto? Teatro e funzionalità? Fumetti cinesi e architettura sumera? Giardini giapponesi e architettura razionalista? El Lissitzky e Keith Haring? Edward Hopper e Alexander Rodchenko? Hanno in comune lo sguardo di Nathalie Du Pasquier, il suo approccio che incrocia e fonde senza fare distinzioni: arte, design, display, non sono categorie ma confluiscono in un lavoro artistico senza strategie né gerarchie.

What do mechanics and gesture have in common? Theatre and functionality? Chinese comics and Sumerian architecture? Japanese gardens and rationalist architecture? El Lissitzky and Keith Haring? Edward Hopper and Alexander Rodchenko?

What they share is the gaze of Nathalie Du Pasquier, her approach that crosses and seamlessly blends art, design and display; not as categories but as entities that converge in an artistic oeuvre free of strategies or rankings.

All'interno dell'architettura di Angelo Mangiarotti, Nathalie Du Pasquier ha immaginato BRIC, una grande installazione site-specific composta da sette elementi scultorei. Punto di partenza è il mattone, modulo architettonico fondamentale fin dalle origini della storia dell'uomo, e da tempo soggetto ricorrente dell'artista, anche nei suoi dipinti. Du Pasquier elabora il mattone nella sua essenza fisica e concettuale, come elemento legato alla terra e alla tradizione ceramica.

La mostra BRIC nasce dall'idea di mattone in quanto elemento compositivo archetipico: minimale, economico, ripetuto, ritmico, adattabile per concepire forme più diverse, il mattone è simbolo di connessione ed è nella sua individualità anche un'architettura perfetta.

Inside the architecture of Angelo Mangiarotti, Nathalie Du Pasquier has imagined BRIC, a large site-specific installation composed of seven sculptural parts. The starting point is the brick, a fundamental architectural module since the dawn of human history, and a long-term recurring subject in her works, including her paintings. Du Pasquier delves into brick in its physical and conceptual essence, as an element linked to the earth and the tradition of ceramics.

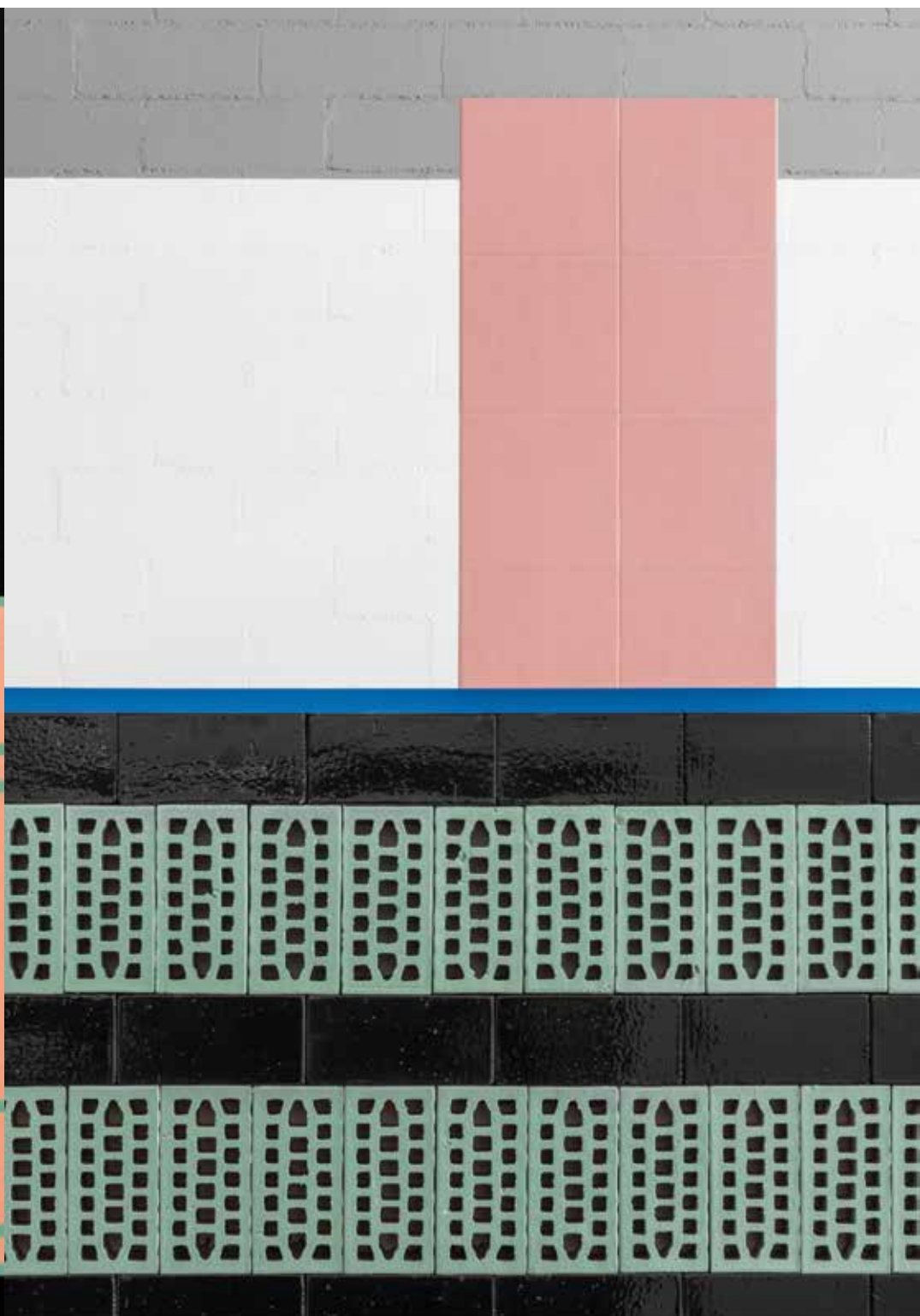
The exhibition BRIC takes form around the idea of the brick as an archetypal compositional part: minimal, economical, repeated, rhythmical, adaptable to the widest range of forms, the brick is a symbol of connection. Taken individually, it is also a perfect work of architecture.

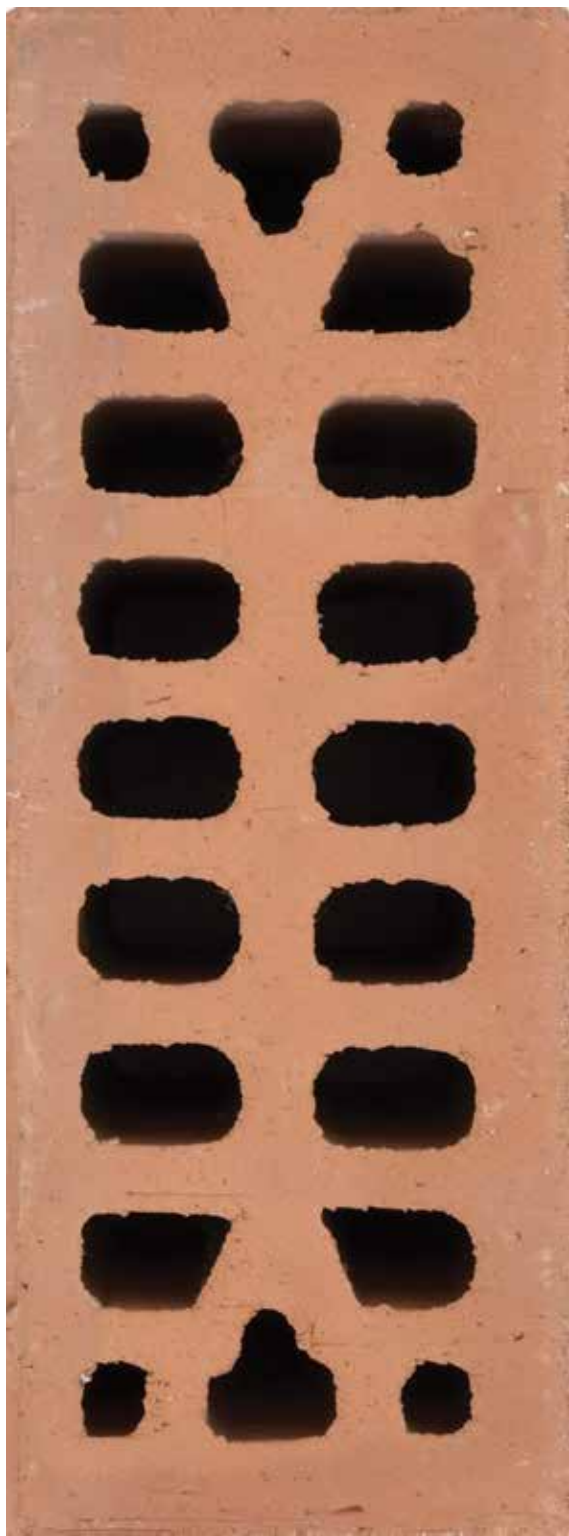


Affascinata da sempre dal mattone, l'artista ne ha individuato diverse tipologie per poi capovolgerli, smaltarli con brillanti cromie e stratificarli in grandi sculture formali posizionate all'interno dello spazio espositivo. Rivelando la loro costruzione interna, Du Pasquier attiva nuove prospettive e architettonici contrasti tra pieni e vuoti, a loro volta evidenziati dai colori accesi degli smalti. Rovesciati, i mattoni perdono la loro valenza strutturale e divengono moduli decorativi di un pattern che richiama il meccanismo visivo delle piastrelle ceramiche prodotte da Mutina.

Always fascinated by brick, the artist has identified different types in order to turn them upside-down, glazing them in bright hues and layering them in large formal sculptures placed inside the exhibition space. Revealing their inner construction, Du Pasquier activates new perspectives and architectural contrasts between full and empty zones, underscored in turn by the vivid colours of the glazes. Overturned, the bricks lose their structural virtues and become decorative modules of a pattern that suggests the visual mechanism of the ceramic tiles produced by Mutina.









STORIA BREVE E MOLTO PARZIALE DEL MATTONE

Andrew Ayers

Non sapremo mai quando, dove e da chi è stato fatto il primo mattone. Gottfried Semper scriveva nel 1850 che il muro ancestrale era di tessuto intrecciato, avendo lui stesso riconosciuto l'origine dell'involucro abitativo nella tenda nomade. Se ha ragione, i mattoni appartengono per forza allo stadio sedentario e territoriale della storia umana ma sono comunque molto antichi: mattoni di fango essiccato al sole e risalenti a 9.500 anni fa sono stati trovati a Tell Aswar, nella parte settentrionale della regione del Tigri, e anche nel sud est dell'Anatolia vicino a Diyarbakir; Mentre, in assoluto, i primi mattoni cotti sono cinesi, fabbricati intorno al 4400 a.C.

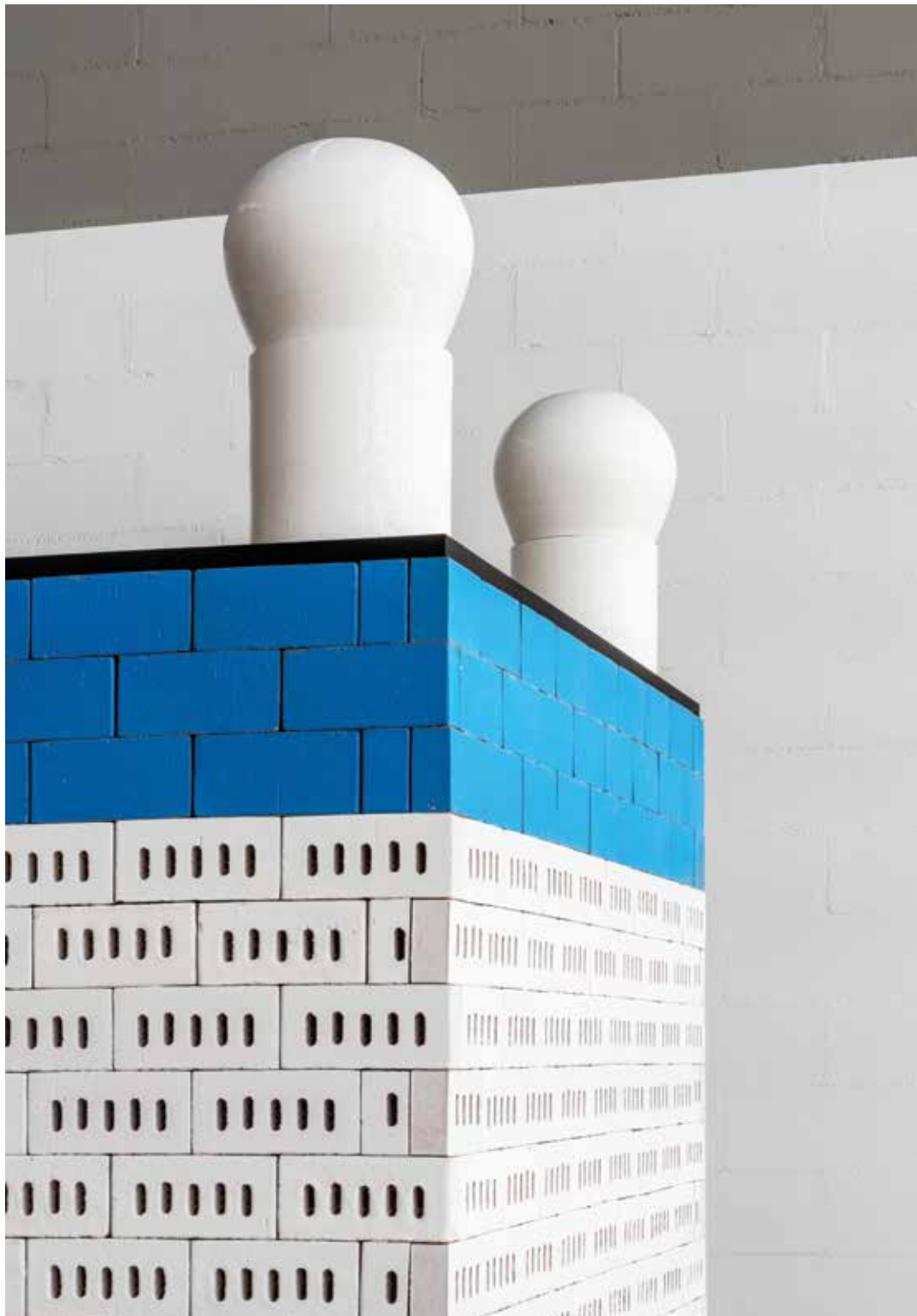
La bellezza nell'idea del mattone è sicuramente la sua dimensione: un'unità costruttiva portatile che può essere facilmente tenuta in mano. Superata una certa scala, non è più un mattone ma piuttosto un blocco o una lastra, una proporzione molto diversa. In Inghilterra nel 1739 un Atto del Parlamento fissò per i mattoni fatti nel raggio di 15 miglia da Londra la dimensione standard di $8\frac{3}{4} \times 4\frac{1}{8} \times 2\frac{1}{2}$ pollici: più grande di così il mattone diventa faticoso da gestire per il muratore e quindi antieconomico. Ma questa regola fu spesso ignorata e non esistono dimensioni standard per il mattone. Oggi, il mattone americano medio è uno dei più piccoli al mondo, mentre quelli in Russia e in Svezia sono tra i più grandi.

I mattoni possono variare anche da altri punti di vista. Possono essere cavi, per mantenere maggiore leggerezza, oppure presentare dei buchi o reticoli per lo stesso motivo. La loro qualità o finitura può essere molto diversa: mattoni comuni di bassa qualità vengono usati per strutture murarie invisibili mentre i mattoni esposti utilizzati nelle strutture esterne sono di alta qualità. Mattoni tagliati possono essere usati per bordi e aperture per i quali si richiedono forme non convenzionali, come per esempio i mattoni lucidati che sono

sabbiati per un effetto scultoreo. I colori possono variare enormemente, dal marrone giallastro dei piani londinesi, al rosso fuoco di alcuni edifici scolastici di Amsterdam, al grigio pallido della Chiesa Grundtvig di Copenhagen, per non menzionare il marrone cioccolato della Chilehaus di Amburgo o i mattoni blu dello Staffordshire, usati nella costruzione del recente edificio Interlock a Fitzrovia a Londra.

I mattoni possono anche essere smaltati con tutti i colori del mondo, una pratica che esiste almeno dal XIII secolo a.C, come quelli trovati al tempio di Elamite a Chogha Zanbil in Iran. Smaltarli, come suggerisce il termine, richiede l'applicazione di uno strato di ceramica vitrea solitamente in forma di polvere. Da lì arrivare ad un mattone fatto completamente di vetro è solo un salto dell'immaginazione. Ma nessuno sembrò averci pensato fino alla metà del IX secolo, quando Gustave Falconnier in Svizzera e l'azienda Luxfer negli Stati Uniti furono tra i primi pionieri. Bruno Taut usò i prodotti Luxfer per la sua famosa Glashaus alla Deutsche Werkbund Exhibition di Colonia, mentre la celebrata Maison de Verre (1928-32) di Parigi si distinse per l'uso del mattone di vetro Nevada prodotto dalla società Saint-Gobain (che iniziò come *Manufacture Royal de glaces de miroirs* fondata da Luigi XIV nel 1665).

Storicamente, forse a causa della sua origine in fango, il mattone fu spesso considerato un materiale di costruzione minore, essendo la pietra quello più nobile. Molto significativo è il fatto che John Ruskin intitolò il suo libro più famoso *The Stones of Venice*, quando infatti La Serenissima è primariamente una città di mattoni, così come lo è anche la San Marco tanta amata da Ruskin, come lui ammette poi nella seconda parte del manoscritto: "Ora la prima audace caratteristica e la radice di ogni altra peculiarità che si riscontra in San Marco è il sistema dell'incrostazione adoperato senza





sottintesi. È l'esempio più puro che si conosca in Italia della grande scuola di architettura che ha per principio regolatore di rivestire la parete di mattoni con materiali più preziosi." Cercando di giustificare questa pratica alquanto dubbia, fece una analogia naturale piuttosto contorta: "... la scuola di architettura dell'*incrostazione* è l'unica in cui sia possibile una *decorazione cromatica perfetta e duratura*... Solamente avendo compreso ciò e accettata la condizione che il corpo e e la struttura dell'edificio devono essere in mattoni, e che questo interno potere muscolare deve essere ricoperto e difeso dallo splendore del marmo, come il corpo di un animale è protetto e difeso dalla sua pelle, potranno comprendersi facilmente tutte le leggi che ne derivano."

La realtà è che il mattone veneziano, che era spesso di qualità scarsa, era costantemente attaccato dal salso marino, quindi uno strato di pietra o un rivestimento di stucco non solo donavano un'apparenza più nobile ma proteggevano anche la struttura stessa dell'edificio. Ci sono state notevoli eccezioni ovviamente, come il campanile di San Marco ricostruito nel XVI secolo con uno scheletro interno di mattone rosso caldo. Quando crollò nel 1902, 1.204.000 nuovi mattoni furono necessari per ricostruirlo, come riportò *The Observer* il 21 aprile 1912, quattro giorni prima della sua nuova inaugurazione. Di solito, si pensa alle chiese palladiane di Venezia come edifici in pietra ma si tratta di pura "facciata": l'altezza all'ingresso si staglia nella sua veste in bugnato ma se si osserva il retro si vede mattone comune.

Lo status del mattone è variato nei secoli. In Francia, nella prima metà dal XVII secolo, ha vissuto un breve periodo di favore quando, vestito di pietra, è divenuto livrea comune per i castelli dell'aristocrazia e per quelli dei reali, come dimostrato dalle prime parti della costruzione di Versailles. Ma con il 1660 il mattone cadde in disgrazia e solo la pietra fu ammessa. I palazzi barocchi di Torino, nella seconda metà del XVII secolo erano caratterizzati da facciate in mattoni lucidati squisitamente scolpiti, il cui esempio più raffinato è quello della Piazza Carignano di Guarino Guarini, ora patrimonio mondiale dell'umanità UNESCO. Londra dopo il grande incendio del 1666 fu ricostruita come città di mattoni, ma per farlo la patria del nascente

capitalismo generalmente usò il più economico mattone disponibile per massimizzarne il profitto. Con le conseguenze che nel 1760 l'architetto John Gwynn chiese che dello stucco fosse applicato sugli edifici pubblici in mattone in modo che imitassero la pietra, una pratica che venne poi adottata in grande scala dai costruttori speculatori di Londra agli arbori delle terrazze di Regent's Park disegnate da John Nash.

Fu nell'alta era vittoriana che il mattone conquistò le sue *lettres de noblesse* nelle mani di architetti come Scott (St. Pancras Station), Shaw, Butterfield, Webb, Morris, ecc, forse ironicamente visto che, contemporaneamente, lo stesso materiale in una forma più economica caratterizzava lo sviluppo dell'industria e del commercio nel mondo essendo utilizzato per la costruzione di fabbriche e magazzini. Dopo, quando il XIX secolo fu superato dal XX, l'architettura "incrostata" di Ruskin fu capovolta: diventando sempre più prevalente l'uso del cemento misto ad acciaio strutturale, il mattone fu ridotto ad un semplice materiale di copertura, la pelle che proteggeva e adornava il corpo dell'animale architettonico.

Nella seconda metà del XX secolo, i mattoni fecero il loro ingresso nell'arte. Probabilmente il primo esempio, e quello più celebre, fu *Equivalent VIII* (1966) di Carl Andre - 120 mattoni gialli impilati in due file di dieci per sei - che quando vennero acquisiti dalla Tate Gallery di Londra nel 1976 per la cifra principesca di £2.297 provocarono molte chiacchiere e grande clamore sui media: come poteva il museo giustificare la spesa con i soldi dei contribuenti per l'acquisto di una semplice pila di mattoni? Ma il gesto di Andre, performato nel nome del Minimalismo, scatenò una scossa che continua a vibrare tra gli artisti di oggi.

Sarah Cosulich: Un mattone è un modulo?

Nathalie Du Pasquier: Sì, è il modulo per eccellenza; piccolo, costa poco e con quello si può costruire tutto.

Sarah Cosulich: A brick is a module?

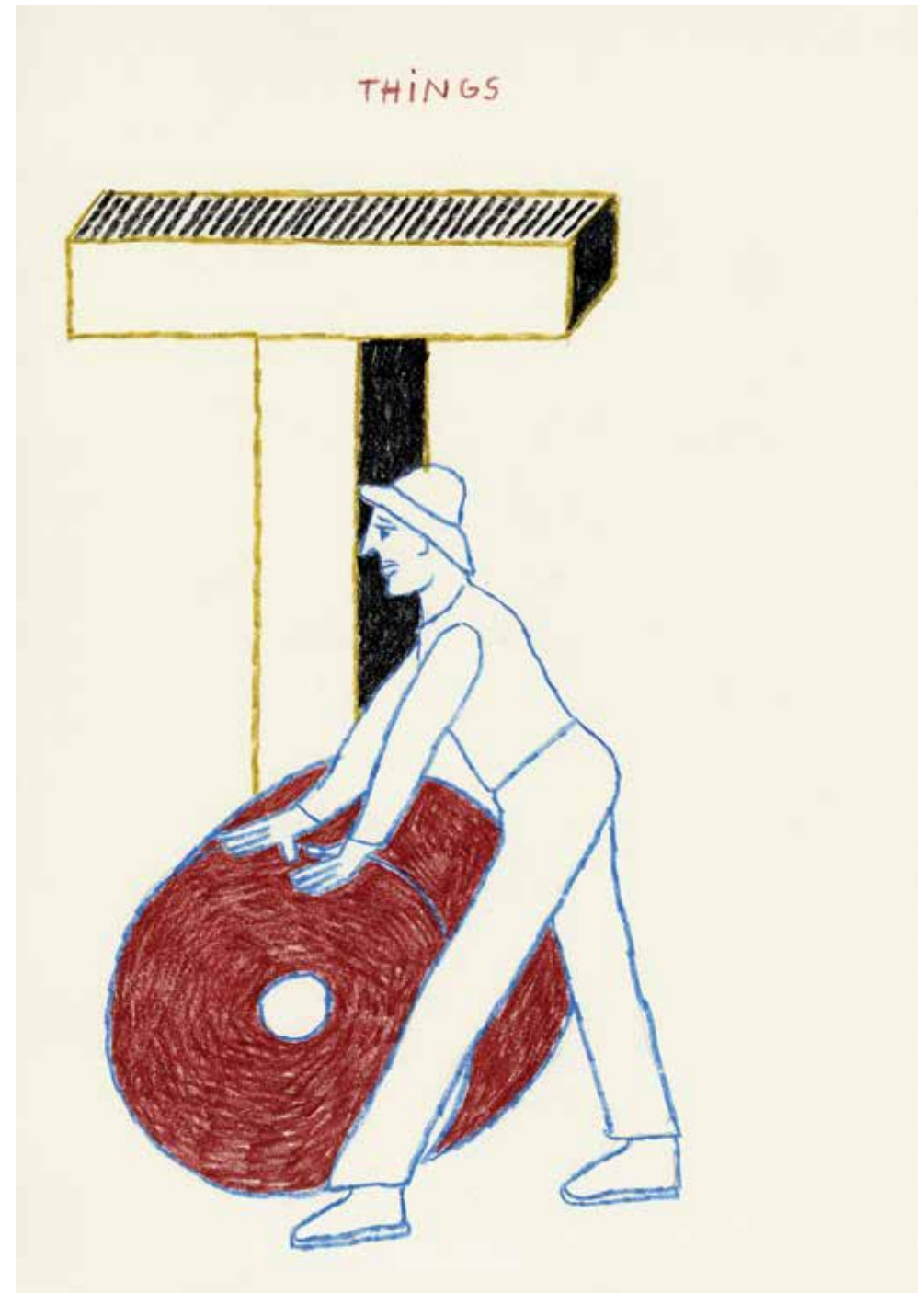
Nathalie Du Pasquier: Yes, it is the module par excellence; it is small, inexpensive, and with it you can build anything.

SC: Un mattone è una parola?

NDP: Un mattone da solo non dice niente. Soltanto una persona perversa come me lo può usare come un oggetto e vedere in lui delle qualità estetiche.

SC: A brick is a word?

NDP: On its own, a brick says nothing. Only a twisted person like me could use it as an object and see the aesthetic qualities inside it.





SC: Un mattone è un suono?

NDP: Sì, se lo butti o quando si rompe, se lo lanci addosso ad una persona è anche all'origine di un suono umano. George mi ha detto che i muratori seri usano la cazzuola per sentire il "clink-clink" del mattone. Se fa "clonk-clonk" vuole dire che è rotto e che non sarebbe giusto usarlo per una struttura importante.

SC: Is a brick a sound?

NDP: Yes. If you toss it, or when it breaks. If you throw it at someone it can also bring about a human sound. George told me that master bricklayers use their trowels to test the "clink-clink" of the brick. If it goes "clonk-clonk" it means the brick is broken, so it should not be used for an important structure.



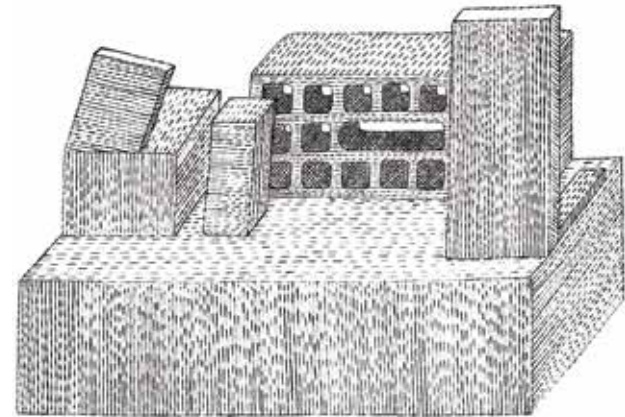


SC: Un mattone è un'architettura?

NDP: I mattoni forati hanno questa strana caratteristica di sembrare dei palazzi quando ne guardi uno. Si può costruire un quartiere moderno in miniatura mettendo insieme alcuni di questi mattoni. Alla fine sono alveari e noi siamo solo fastidiosi insetti.

SC: Is a brick a work of architecture?

NDP: Perforated bricks have this odd characteristic of seeming like buildings when you look at them. You can build a modern neighbourhood in miniature by putting some of these bricks together. In the end, they are hives, and we are simply pesky insects.

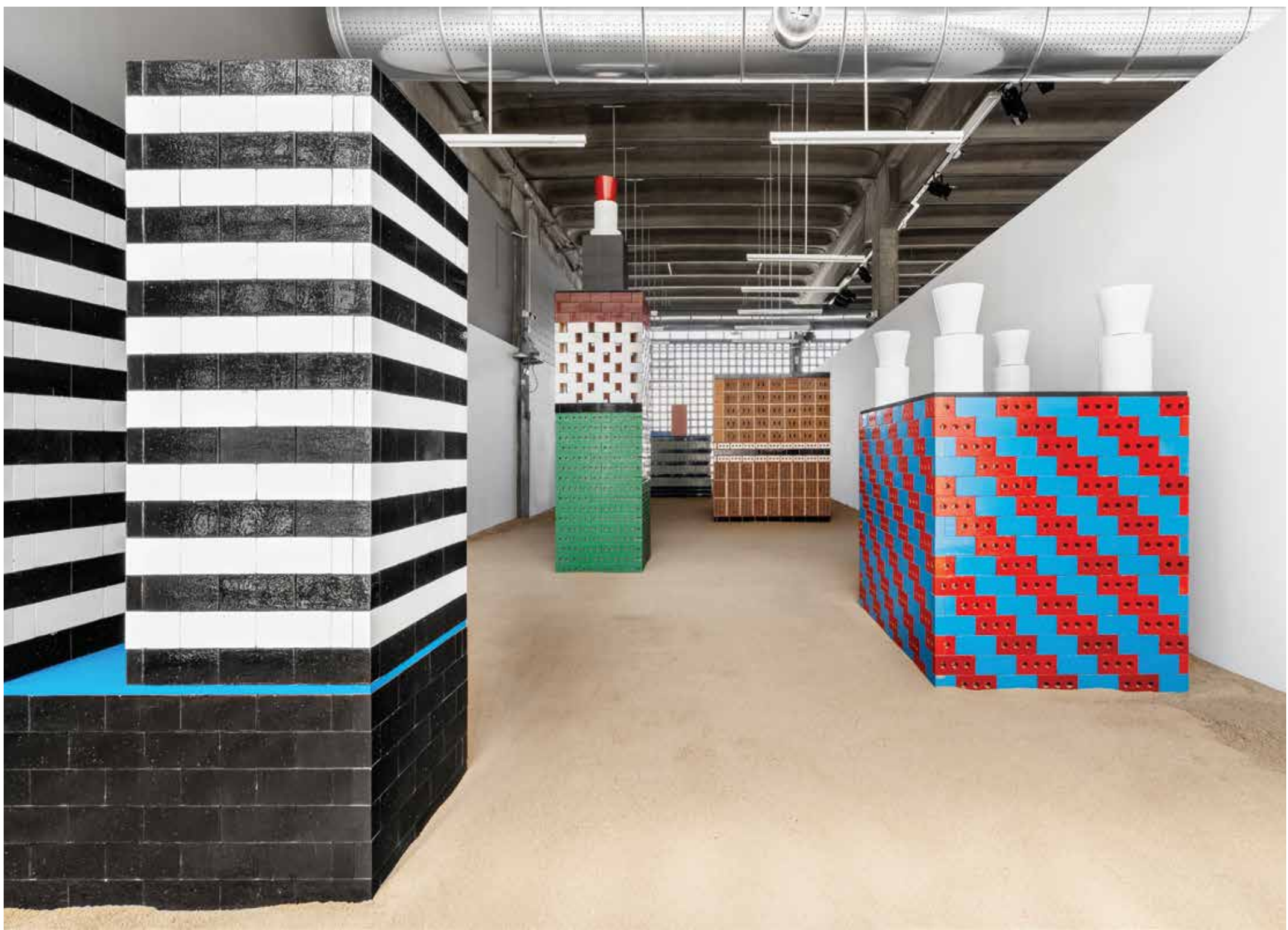


SC: Un mattone è un paesaggio?

NDP: No, è un elemento in un paesaggio.

SC: A brick is a landscape?

NDP: No, it is part of a landscape.

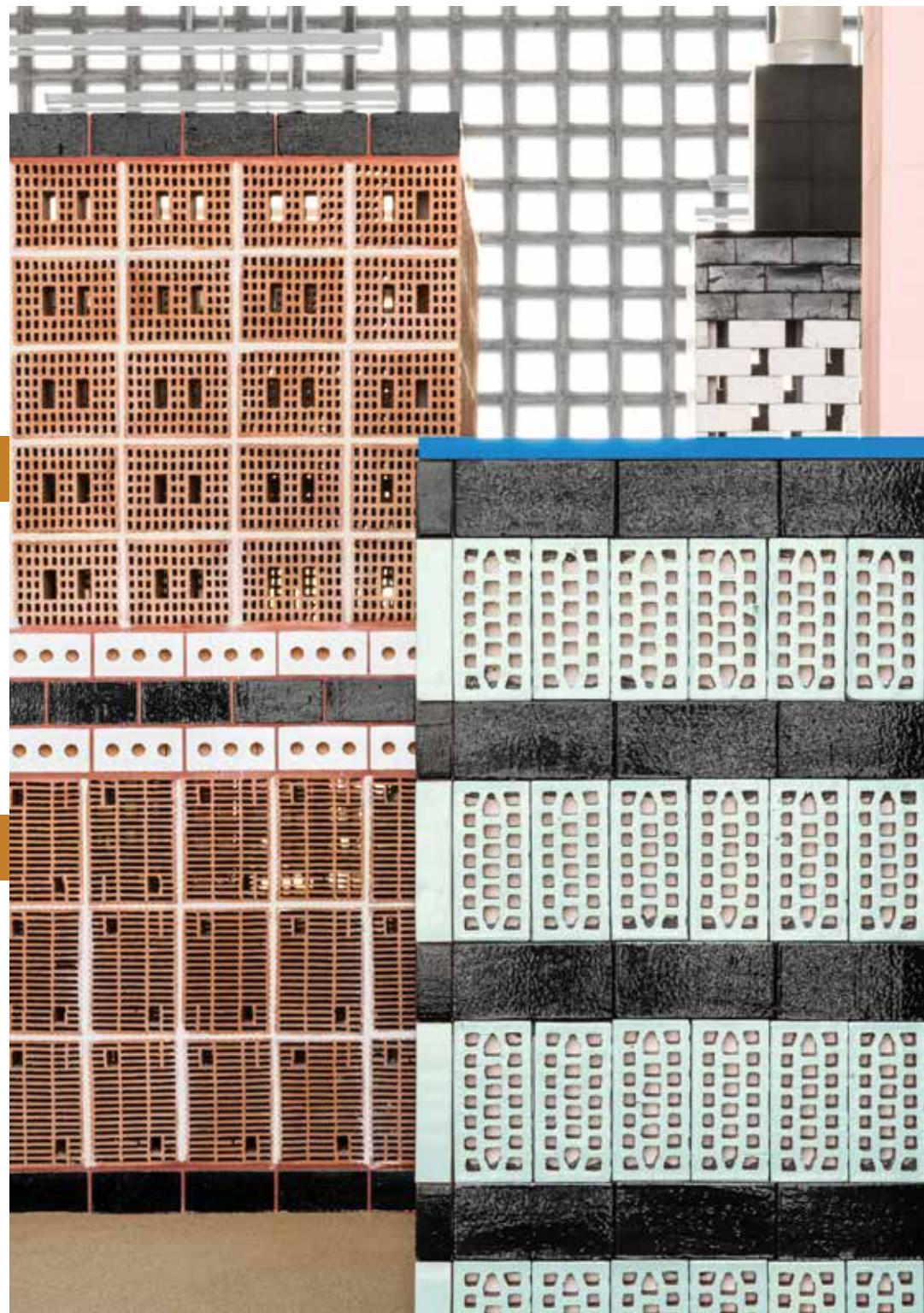


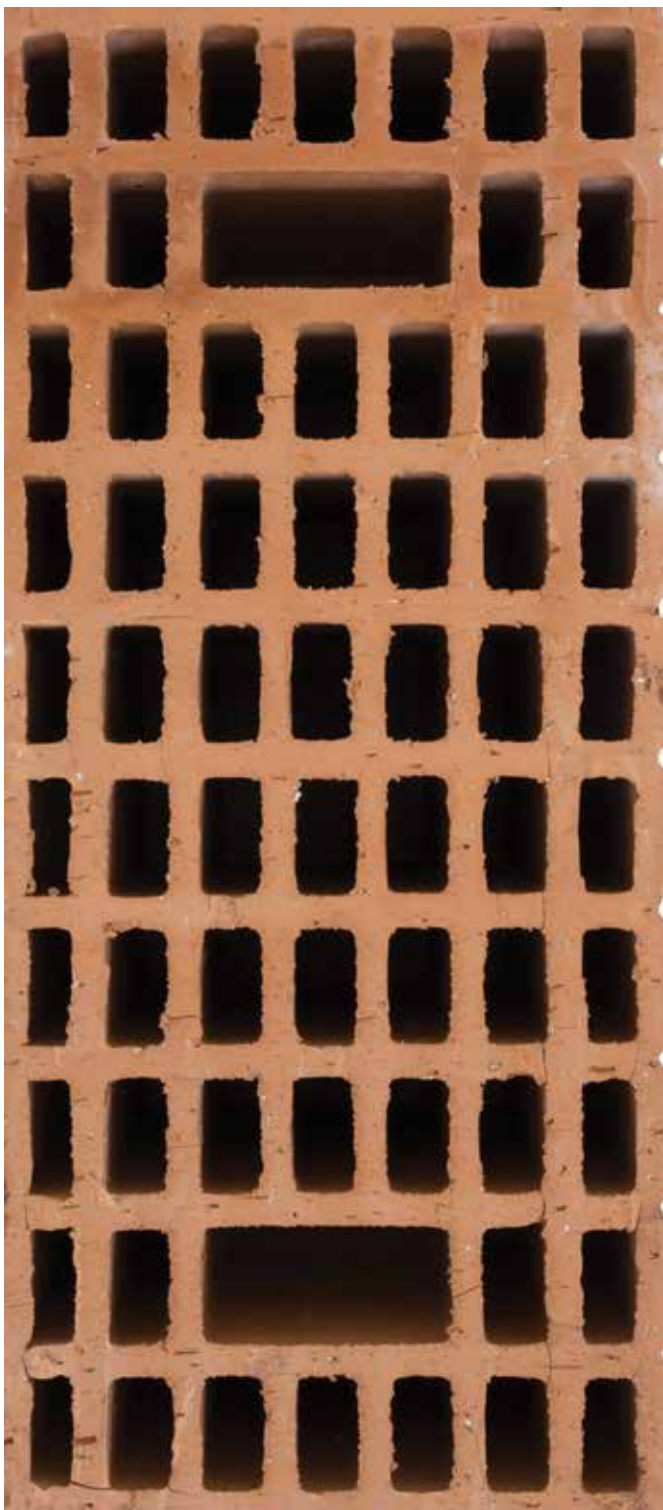
SC: Un mattone è uno spazio?

NDP: Per una formica è uno spazio, per un'ape può essere la sua camera da letto.

SC: A brick is a space?

NDP: For an ant it is a space, for a bee it might be a bedroom.





SC: Un mattone è vuoto?

NDP: No.

SC: Is a brick empty?

NDP: No.

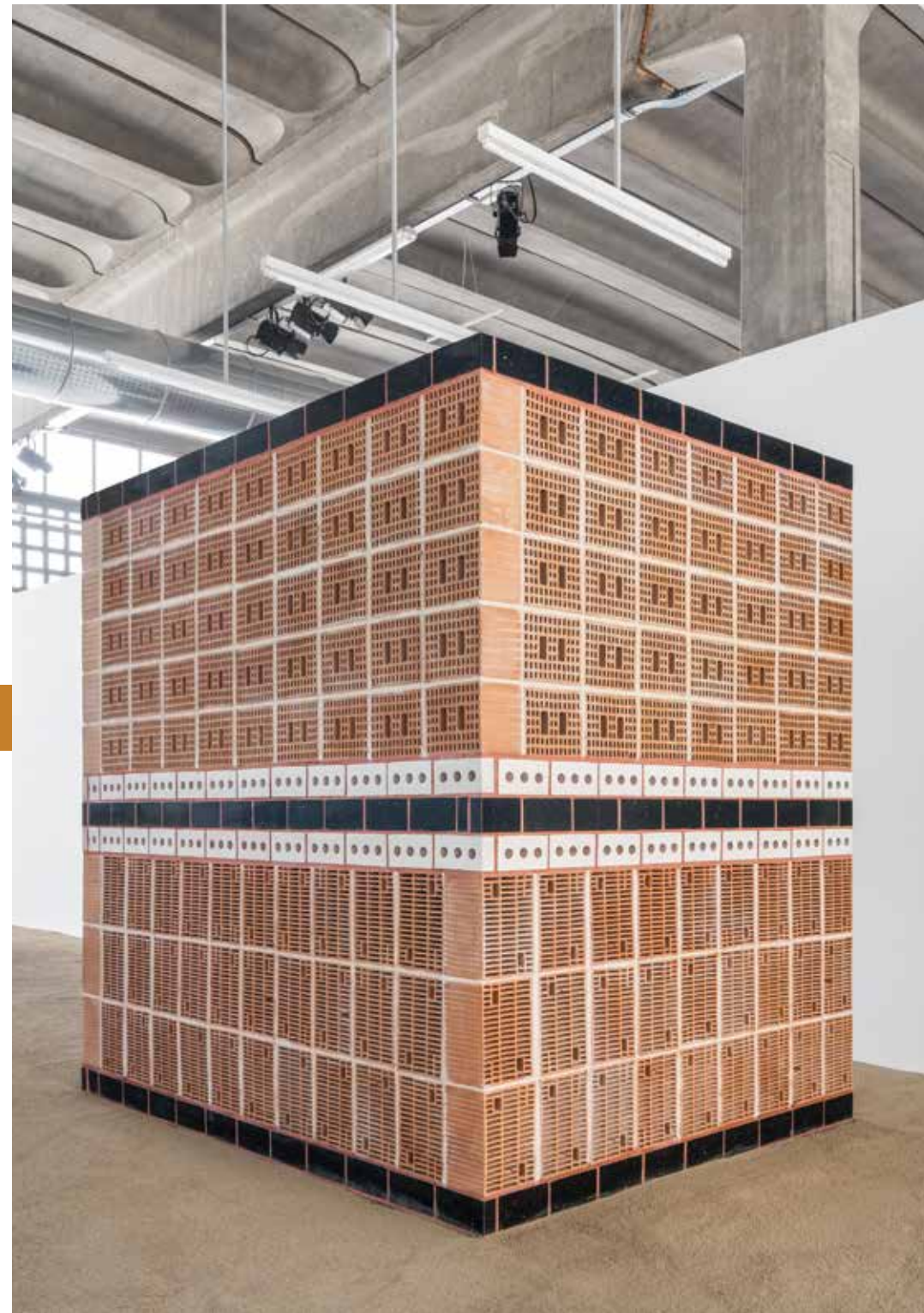


SC: Un mattone è una composizione?

NDP: No, serve a fare una composizione.

SC: Is a brick a composition?

NDP: No, it can be used to make a composition.



SC: Un mattone è un'immagine?

NDP: Rappresenta perfettamente l'idea di modulo quindi si usa quando si vuole parlare di una struttura fatta di moduli uguali.

SC: Is a brick an image?

NDP: It perfectly represents the idea of the module, so we use the term when we want to talk about a structure made of equal modules.

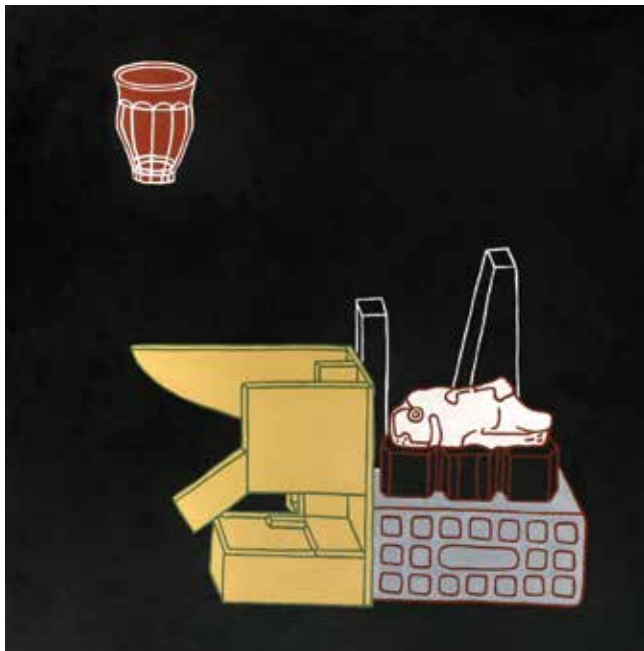
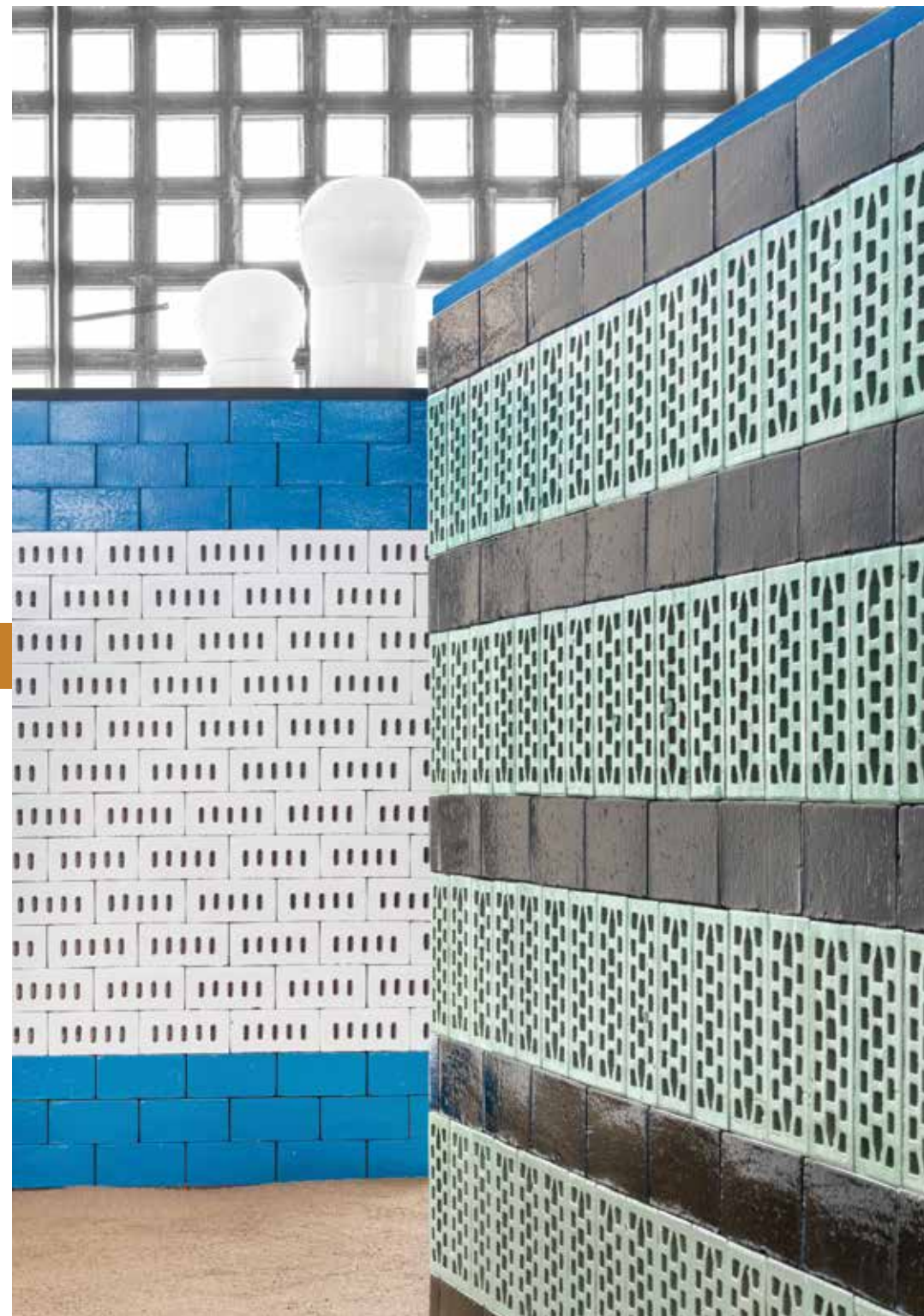


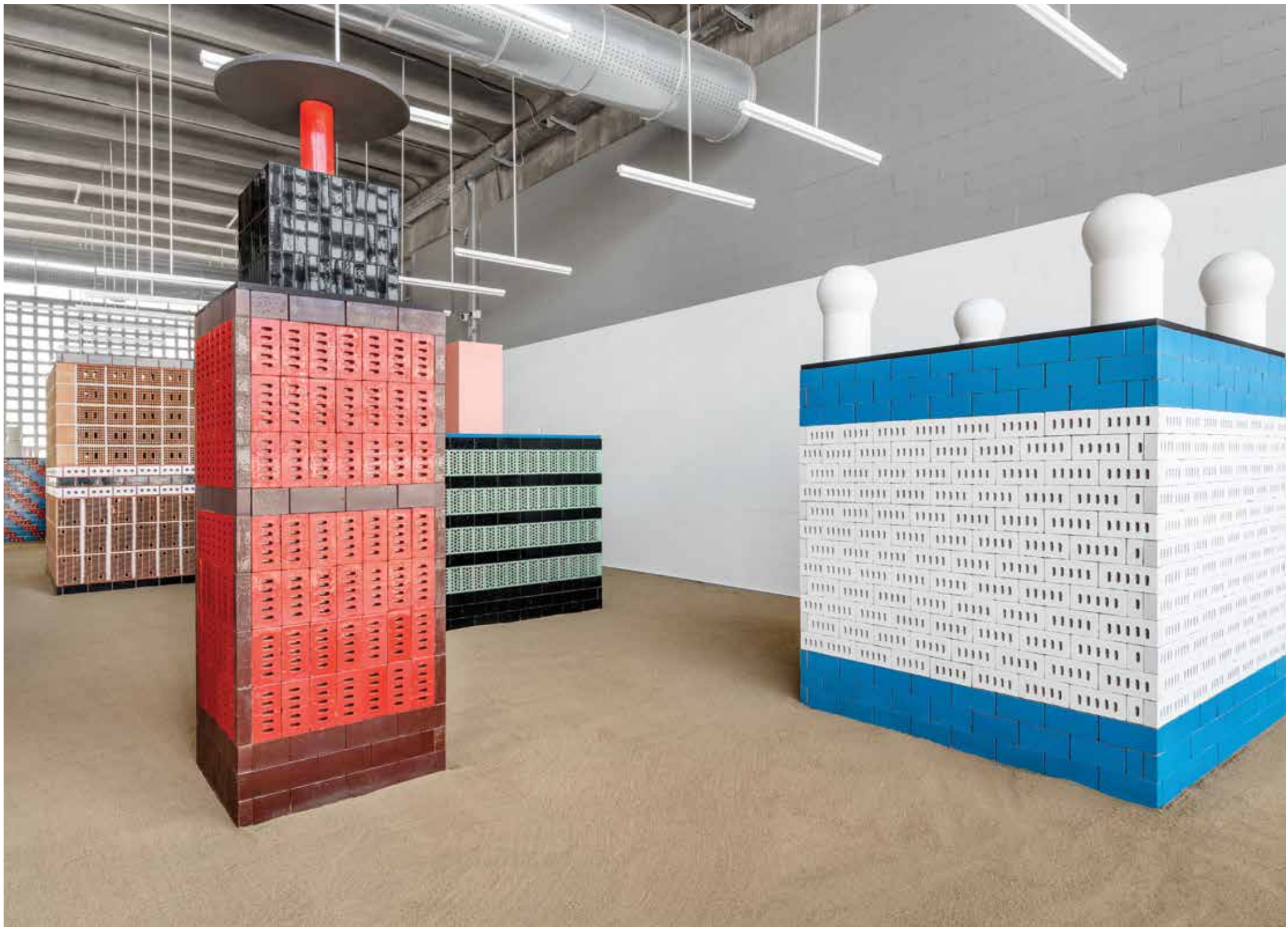
SC: Un mattone è un modo di pensarsi nel mondo?

NDP: Sì, se pensiamo di essere ognuno un modulo che compone il mondo. È un'idea democratica, però noi non vogliamo pensare di essere uguali agli altri: siamo tutti mattoni molto irregolari, alcuni vogliono fare un muro, altri un castello, altri ancora un labirinto...

SC: Is a brick a way of thinking about ourselves in the world?

NDP: Yes, if we think of ourselves as each being a module that forms the world. It is a democratic idea, but we do not want to think that we are equal to all the others: we are all very irregular bricks; some want to make a wall, some a castle, others want to make a labyrinth...





SC: Come nasce la tua storia "di mattoni"?

NDP: Io non so niente di mattoni. Per me sono degli oggetti strani e anonimi che a volte ho inserito nelle nature morte che dipingo.

SC: How did your story "about bricks" get started?

NDP: I know nothing about bricks. For me they are strange, anonymous objects I have inserted sometimes in the still lifes I paint.



SC: In quale edificio sta il tuo mattone ideale?

NDP: Forse la mia prima consapevolezza del mattone è avvenuta all'inizio del mio lavoro di designer nel '81, durante un viaggio tra Manchester e Leeds con George che da quelle zone proviene. Guardavamo l'architettura vittoriana. Ero colpita dalla varietà di usi, forme e colori di questi piccoli mattoni che disegnavano lo stile della rivoluzione industriale.

SC: Which building contains your ideal brick?

NDP: Maybe my first awareness of bricks came when I was starting my work as a designer in 1981, during a trip in Manchester and Leeds with George, who comes from that part of the world. We were looking at Victorian architecture. I was struck by the variety of uses, forms and colours of those little bricks that defined the style of the Industrial Revolution.

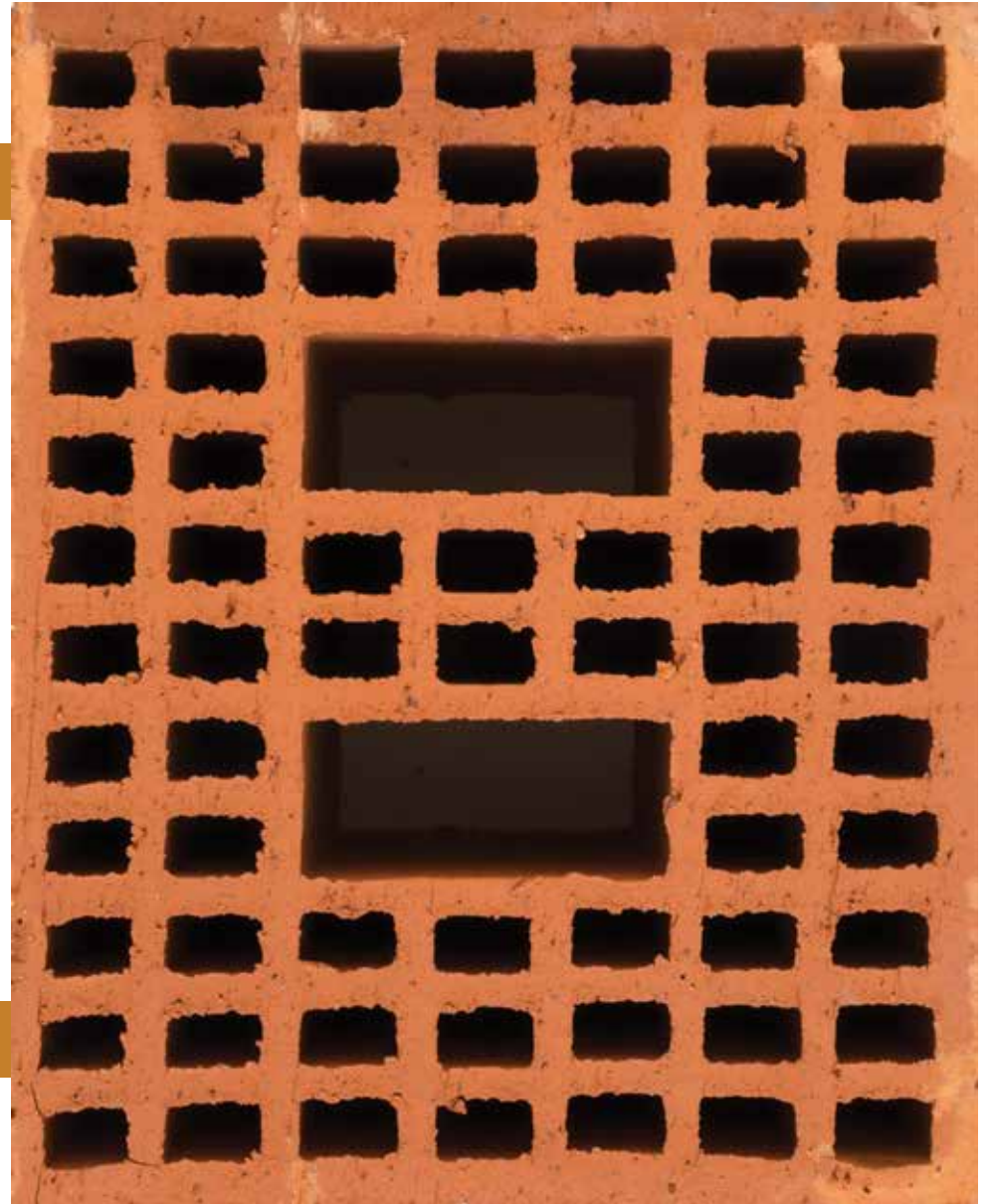


**SC: Il tuo mattone è fisico
o metafisico?**

NDP: Il mattone è FISICO.

SC: Is your brick physical
or metaphysical?

NDP: The brick is PHYSICAL.



A SHORT AND VERY PARTIAL HISTORY OF BRICK

Andrew Ayers

We shall never know when, where or by whom the first brick was made. For Gottfried Semper, writing in the 1850s, the ur-wall was in woven fabric, the story of enclosure tracing its origin back to the nomadic tent. If he's right, bricks must therefore belong to a more settled, sedentary and land-owning stage in human history. But they're nonetheless very ancient: sun-dried mud bricks dating back at least 9,500 years have been found at Tell Aswad, in the upper Tigris region, and in southeast Anatolia close to Diyarbakir, while the earliest known fired bricks are Chinese, and were made around 4400 BCE.

The beauty of the brick as a concept is of course its size: a portable building unit that can easily be picked up with one hand. Past a certain scale, it's no longer a brick but rather a block or a slab — a very different proposition. In England, in 1739, an Act of Parliament set the standard size for bricks made within 15 miles of London at $8\frac{3}{4} \times 4\frac{1}{8} \times 2\frac{1}{2}$ inches; much bigger than that, and the brick becomes exhausting for the bricklayer to handle, and therefore less economical. But the Act was frequently ignored, and in truth there are no standard sizes for bricks. Today, average U.S. bricks rank as some of the smallest in the world, while those in Russia and Sweden are among the largest.

Bricks vary in other ways too. They can be hollow, to make them lighter, or feature holes or lattices to achieve the same effect. Their quality and finish can be very different, low-quality common bricks being used for unseen structural masonry while high-quality face bricks are employed on outer surfaces. Cutting bricks can be used for edges and openings where non-standard shapes are required, as can rubbing bricks which are sanded away for sculptural effect. Colour can vary enormously, from the yellowy-brown of traditional London stocks to the fiery red of

some Amsterdam School buildings, the pale grey of Copenhagen's Grundtvig's Church to the pale-yellow of the town hall in Hilversum, not to mention the chocolatey-brown of the Chilehaus in Hamburg or the Staffordshire blue bricks used at the recent Interlock building in London's Fitzrovia.

Bricks can also be glazed, in every colour under the sun, a practice that dates back at least to the 13th century BCE, as found at the Elamite Temple at Chogha Zanbil in Iran. Glazing, as the term suggests, involves the application of a layer of vitreous ceramic, usually in powder form, and from here it is only a short leap for the imagination to arrive at bricks made entirely of glass. But in fact nobody seems to have thought of them until the second half of the 19th century, when early pioneers included Gustave Falconnier in Switzerland and the Luxfer company in the U.S. Bruno Taut famously used Luxfer products for his Glashaus at the 1914 Deutsche Werkbund Exhibition in Cologne, while Paris's celebrated *Maison de Verre* (1928–32) features Nevada glass bricks manufactured by the firm of Saint-Gobain (which started out as the *Manufacture royale de glaces de miroirs* founded by Louis XIV in 1665).

Historically, perhaps because of its origins in mud, brick was often considered a lowly building material, the noblest by far being stone. It's very telling that John Ruskin titled his most famous book *The Stones of Venice*, when in fact La Serenissima is primarily a brick city — even Ruskin's beloved St. Mark's is in brick, as he eventually admits well into the second half of the manuscript: "Now the first broad characteristic of the building, and the root nearly of every other important peculiarity in it, is its confessed *incrustation*. It is the purest example in Italy of the great school of architecture in which the ruling principle is the incrustation of brick with more precious



materials." Seeking to justify this arguably dubious practice, he came up with a rather contorted natural analogy: "... the school of incrustated architecture is *the only one in which perfect and permanent chromatic decoration is possible...* Once understand this thoroughly, and accept the condition that the body and availing strength of the edifice are to be in brick, and that this under muscular power of brickwork is to be clothed with the defence and the brightness of the marble, as the body of an animal is protected and adorned by its scales or its skin, and all the consequent fitnesses and laws of the structure will be easily discernible."

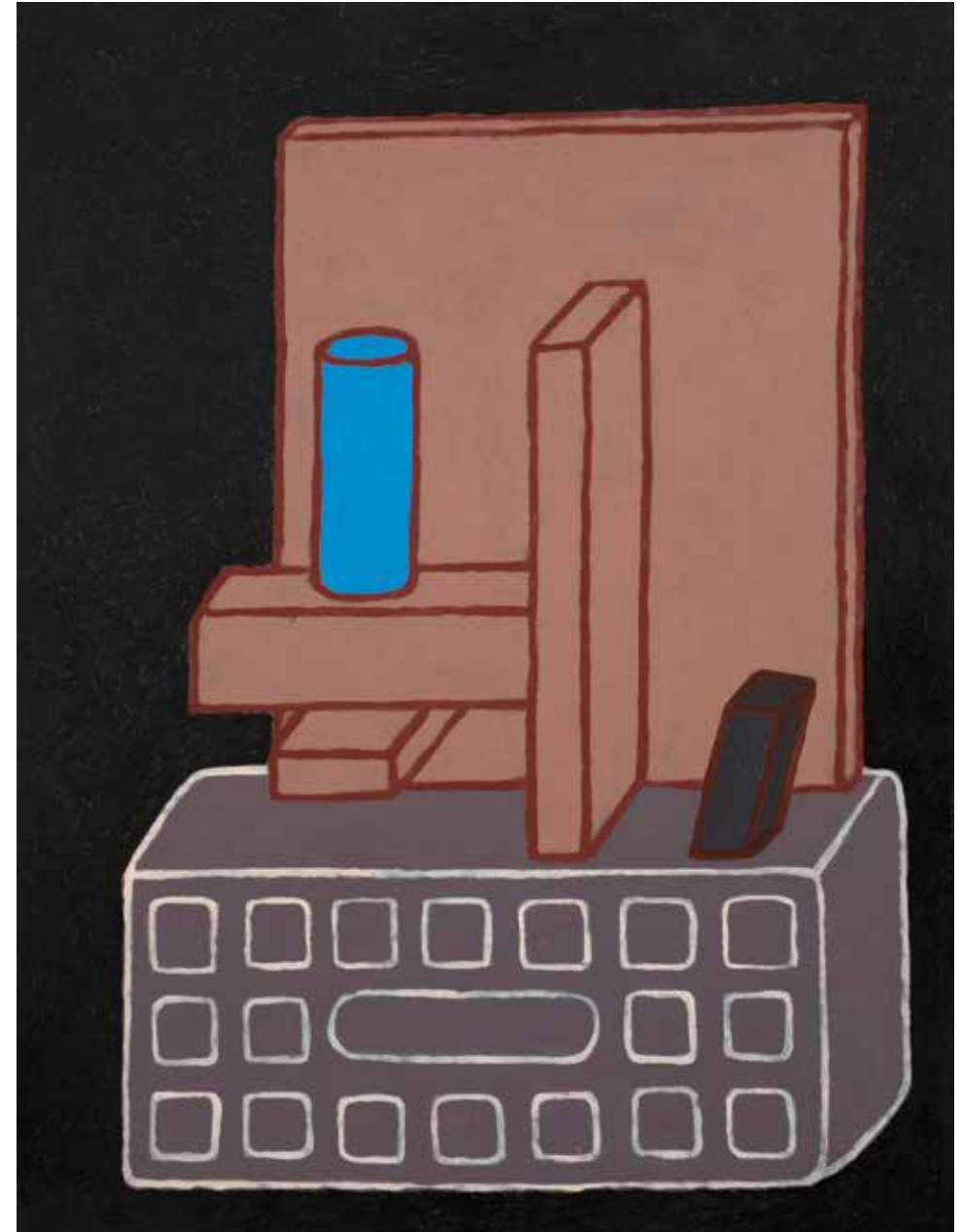
The reality was that Venetian brick, which was often of indifferent quality, was constantly attacked by salt water, so a veneer of stone or a coating of stucco not only made for a more noble appearance but also protected the very structure of the edifice. There were notable exceptions, of course, such as the campanile of St. Mark's, rebuilt in the 16th century with a shaft entirely in warm red brick. When it collapsed, in 1902, 1,204,000 new bricks were required to rebuild it, as *The Observer* reported on 21 April 1912, four days before its reinauguration. One typically thinks of Palladio's Venetian churches as being in stone, but in fact this is pure façadism: the entrance elevations rise up in dressed ashlar, but pop round the back and you'll find nothing but workaday brick.

Brick's status has varied over the centuries. In France, in the first half of the 17th century, it enjoyed a brief period of favour when, dressed with stone, it became the standard livery for the châteaux of the aristocracy and even of royalty — the earlier parts of Versailles sport this combination. But as of the 1660s it fell from grace, and only stone would do. The baroque palaces of Turin, in the second half of the 17th century, featured exquisitely sculpted rubbed-brick façades, the finest example being Guarini's Palazzo Carignano, which is now a UNESCO World Heritage Site. London after the Great Fire of 1666 was rebuilt as a brick city, but the home of nascent capitalism generally used the cheapest of stock bricks to turn the maximum of profit, to the point where in the 1760s architect John Gwynn called for stucco to be applied to brick public buildings

so that they would mimic stone — a practice taken up on a giant scale by speculative housebuilders in the wake of John Nash's Regent's Park terraces.

It was not until the High Victorian era that brick earned its *lettres de noblesse* in the hands of architects such as Scott (St. Pancras Station), Shaw, Butterfield, Webb, Morris, etc., perhaps ironically given that, concurrently, the very same material, in its cheaper forms, was furthering the development of industry and commerce the world over in countless warehouse and factory buildings. Then, when the 19th century gave way to the 20th, Ruskin's "incrustated architecture" was turned inside out: as structural steel and concrete became ever more ubiquitous, brick was reduced to a mere facing material, the skin that protected and adorned the body of the architectural animal.

In the second half of the 20th century, bricks found their way into art. Probably the earliest, and certainly the most notorious, example was Carl Andre's *Equivalent VIII* (1966) — 120 pale-yellow bricks stacked in two courses of ten by six — which, when it was bought by London's Tate Gallery in 1976 for the then princely sum of £2,297, provoked uproar among the media and the chattering classes: how could the museum justify the expenditure of taxpayers' money on the acquisition of a mere pile of bricks? But Andre's gesture, performed in the name of Minimalism, set off a tremor that continues to resonate among artists of all persuasions to this day.



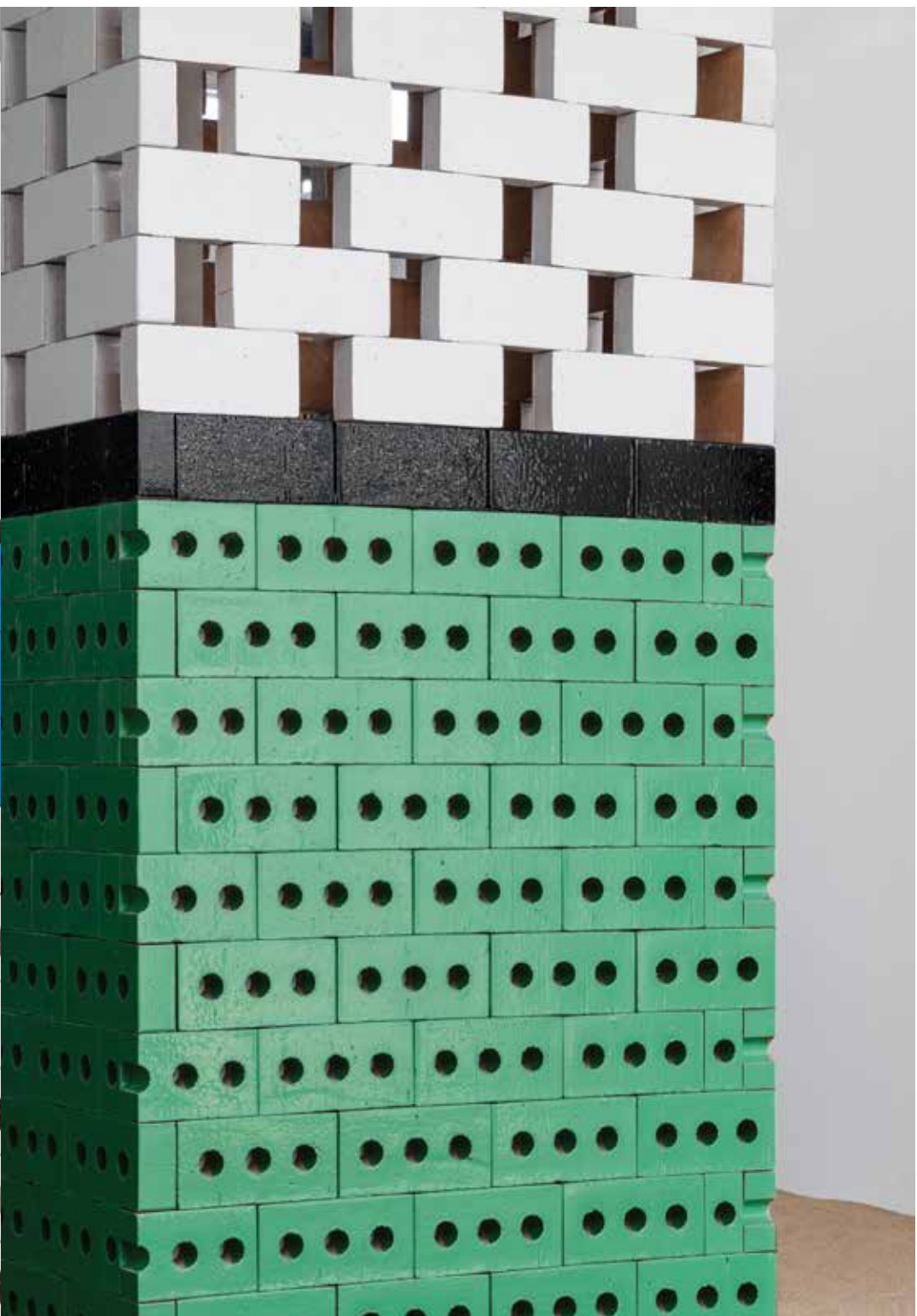
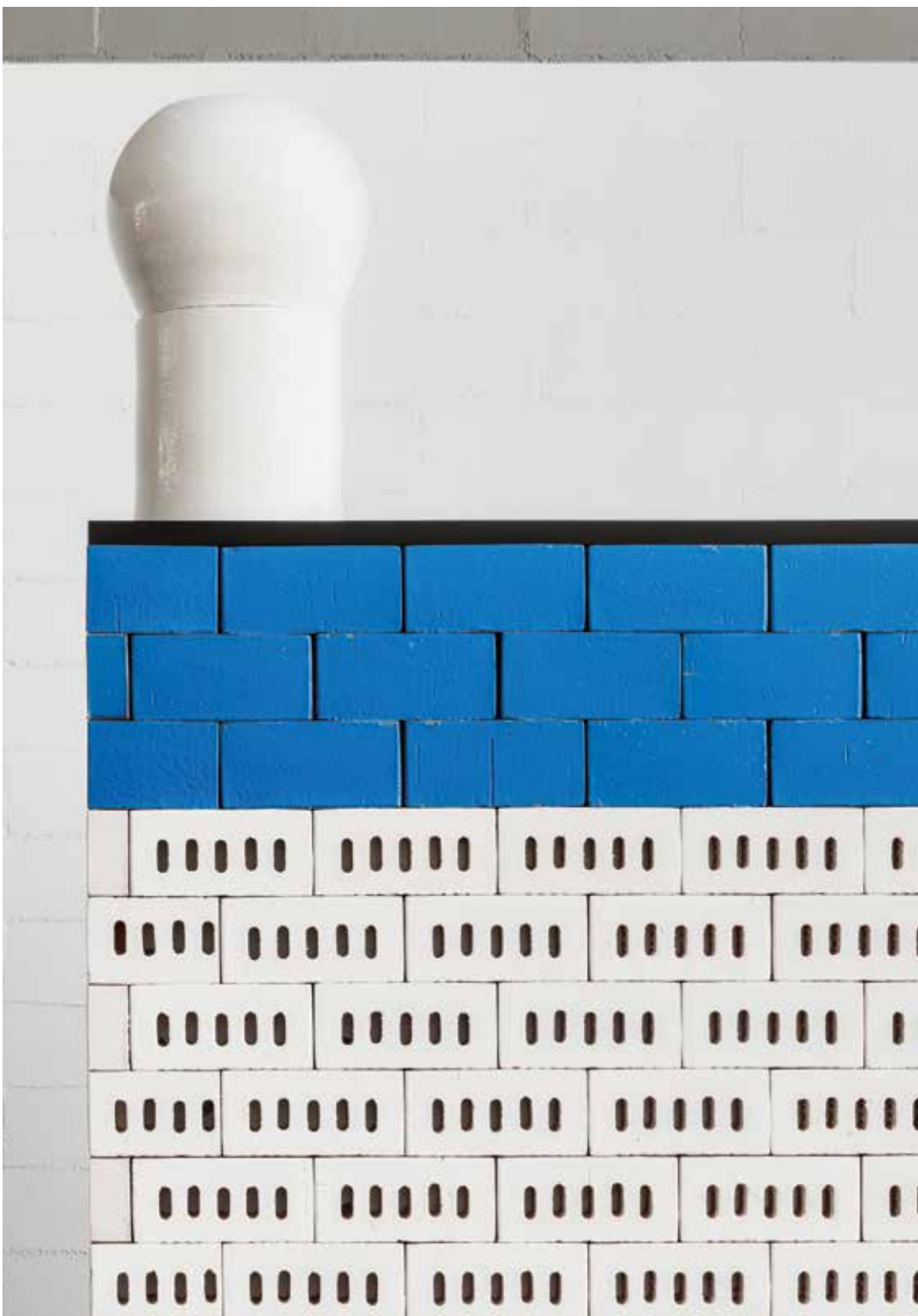


SC: Il mattone è un modulo, una misura, un ritmo. Che ruolo ha la ripetizione nel tuo lavoro?

NDP: La ripetizione fa parte del progetto industriale. Quando disegnavo tessuti, ci dovevo pensare. Con la pittura che non c'entra con la produzione industriale, forse mi ripeto malgrado me... ma non è voluto, non ho teorie seriali.

SC: The brick is a module, a unit of measure, a rhythm. What role does repetition play in your work?

NDP: Repetition is part of industrial design. When I designed fabrics I had to think about that. In painting, where industrial production isn't involved, maybe I repeat things in spite of myself... but it is not intentional, I have no theories on serial development.





SC: Qual è la differenza tra *BRIC* e un tuo dipinto?

NDP: *BRIC* è un progetto, *BRIC* è quasi design o quasi architettura anche se non serve a niente. Non c'entra nulla con un dipinto che posso modificare fino all'ultimo secondo. *BRIC* è una collaborazione con la squadra di Mutina, i bravi ingegneri e muratori senza i quali queste piccole costruzioni sarebbero rimaste delle idee. Ho avuto un'idea e altri l'hanno realizzata. Un dipinto non è un'idea.

SC: What is the difference between *BRIC* and one of your paintings?

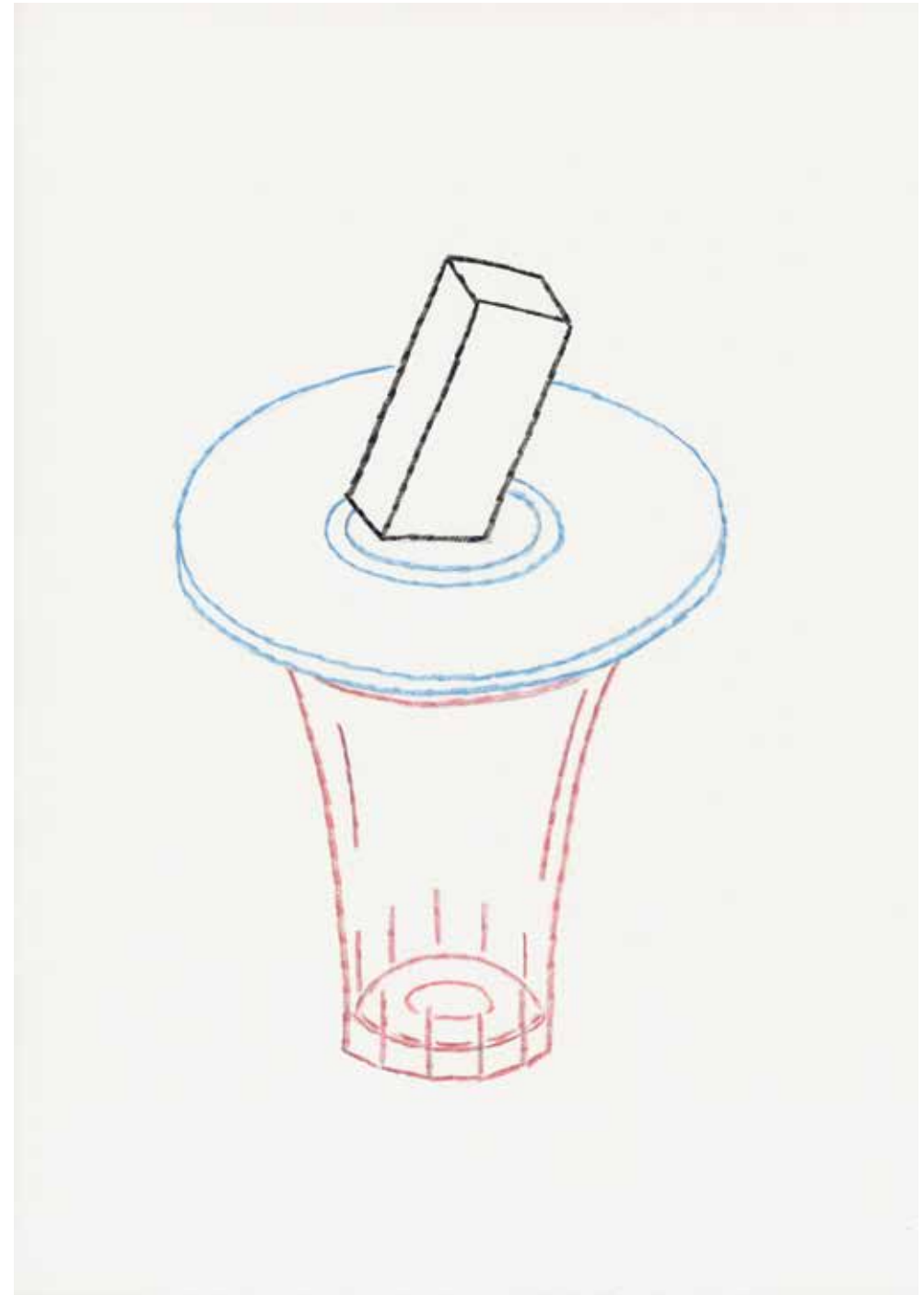
NDP: *BRIC* is a project, *BRIC* is almost design or almost architecture, though it has no useful purpose. It has nothing to do with a painting, which I can alter down to the very last second. *BRIC* is a collaboration with the Mutina team, the excellent engineers and masons without whom these small constructions would have remained merely ideas. I had an idea and other people made it. A painting is not an idea.

SC: C'è un suono nella tua opera?

NDP: I miei lavori sono vite silenti...

SC: Is there a sound in your work?

NDP: My works are silent lives...





SC: Perché sculture?

NDP: Ho costruito diverse cose in tre dimensioni. La cosa nuova in questa esperienza è la scala, quasi architettonica e il fatto che i mattoni, essendo modulari, perdono quasi la loro qualità tridimensionale tornando ad essere elementi che formano una superficie.

SC: Why sculptures?

NDP: I have built different three-dimensional things; the new aspect of this experience is the almost architectural scale, and the fact that the bricks, being modular, almost lose their three-dimensional quality, and go back to being parts that form a surface.

SC: Perché la sabbia...

NDP: La sabbia ha fatto diventare le costruzioni quasi come dei reperti archeologici, riemersi dal passato oppure da un'altra cultura.

SC: Why the sand...

NDP: The sand makes the constructions almost like archaeological finds, resurfacing from the past or from another culture.





SC: Quale stato d'animo c'è nei tuoi colori?

NDP: Non cerco stati d'animo, caso mai sono una conseguenza.

SC: What is the mood that exists in your colours?

NDP: I don't look for moods; if they exist, it is as an outcome.

SC: Il tuo lavoro nasce da?

NDP: L'indagare le forme e crearmi una sorta di alfabeto che è stato l'inizio di tutto.

SC: What does your work spring from?

NDP: From investigating forms and creating a sort of alphabet that has been the start of it all.

SC: Cosa tieni nei tuoi cassetti?

NDP: Nei cassetti tengo tutto quello che non voglio nè vedere nè buttare.

SC: What do you keep in your drawers?

NDP: In drawers I keep everything I do not want to see, but don't want to throw away.

NATHALIE DU PASQUIER

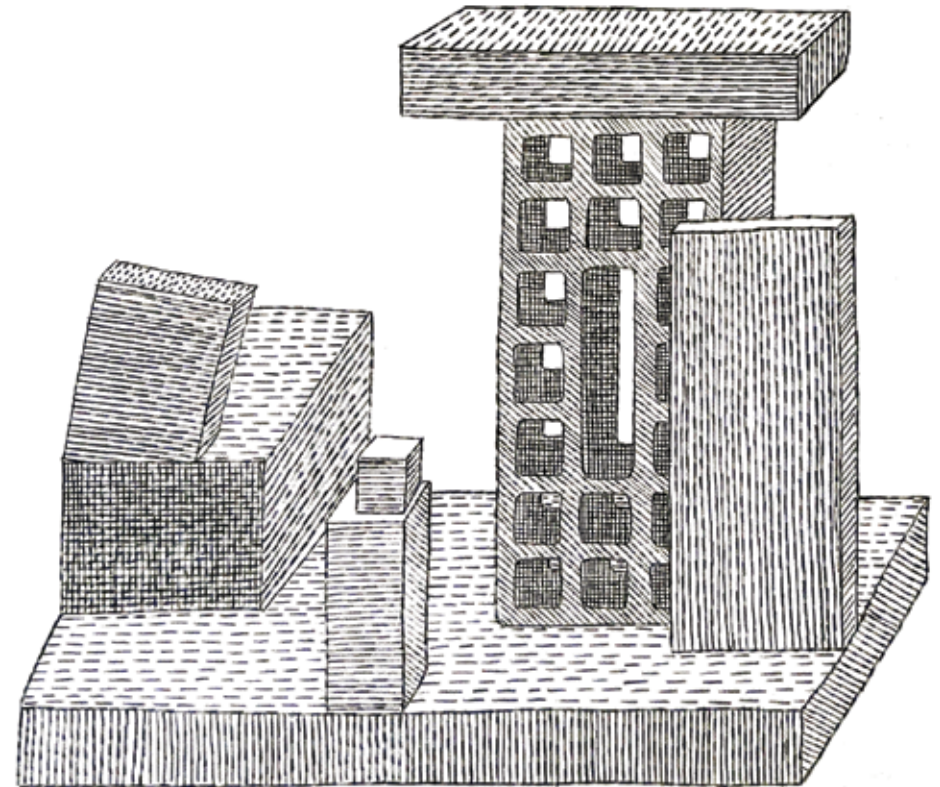
(Bordeaux,1957)

Nathalie Du Pasquier è nata a Bordeaux (Francia) nel 1957, vive a Milano dal 1979. Fino al 1986 ha lavorato come designer, è stata membro fondatore di Memphis. Ha disegnato numerose "superfici decorate": tessuti, tappeti, laminati plastici, alcuni oggetti e mobili. Dal 1987 si dedica principalmente alla pittura. La prima mostra museale che riguardava l'insieme del suo lavoro, a cura di Luca Lo Pinto, si è tenuta alla Kunsthalle Wien nel 2016 seguita da una seconda presentazione alla ICA di Philadelphia nel Settembre 2017.

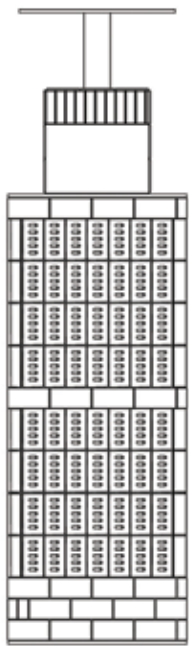
<http://www.nathaliedupasquier.com/>

Nathalie Du Pasquier was born in Bordeaux (France) in 1957, she has lived in Milano since 1979. Until 1986 she worked as a designer and was a founder member of Memphis. She designed numerous "Decorated surfaces": textiles, carpets, plastic laminates, and some furniture and objects. In 1987 painting became her main activity. The first comprehensive exhibition of Du Pasquier, curated by Luca Lo Pinto was held at Kunsthalle Wien in 2016 and a second iteration took place at the ICA Philadelphia in September 2017.

<http://www.nathaliedupasquier.com/>



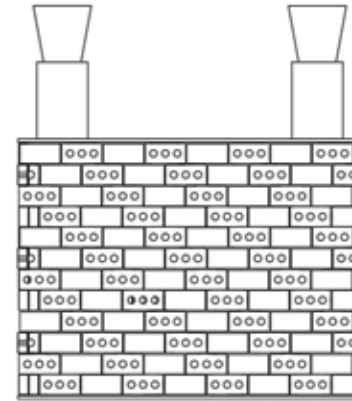
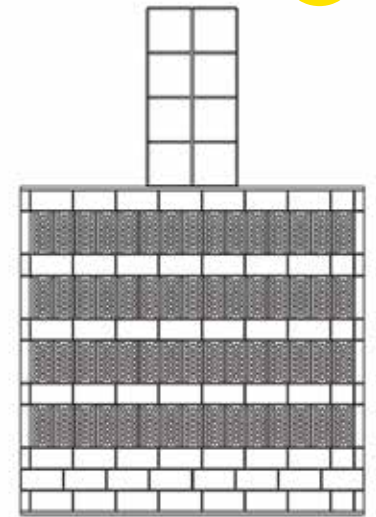
List of constructions



5

7

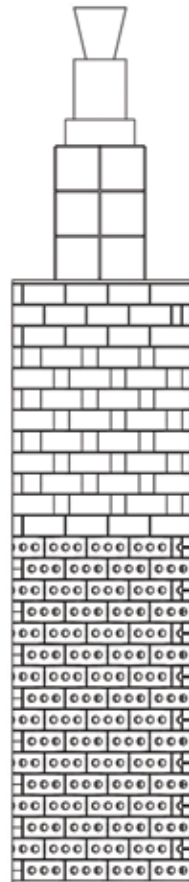
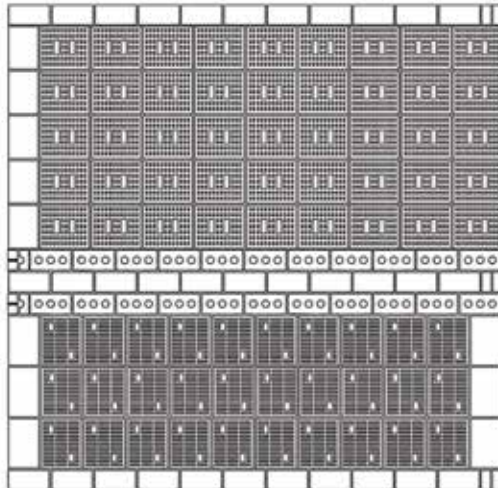
4



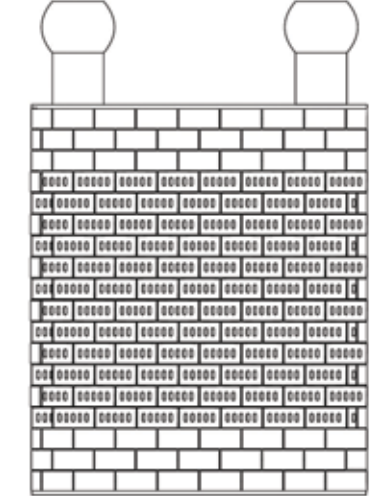
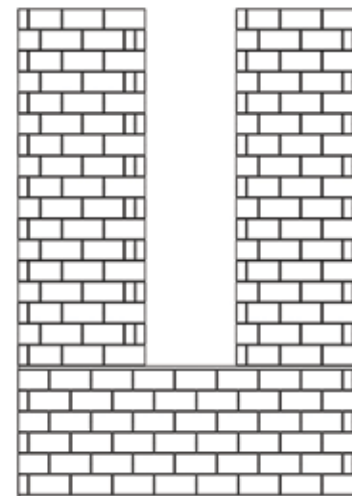
2

3

6



1



List of paintings and drawings

- | | | | |
|------|--|------|---|
| p.7 | Nathalie Du Pasquier
<i>Untitled, 2014</i>
Oil on canvas
150 x 100 cm
Courtesy the artist | p.36 | Nathalie Du Pasquier
<i>Untitled, 2010</i>
Oil on canvas
100 x 100 cm
Courtesy the artist |
| p.8 | Nathalie Du Pasquier
Detail of a painting
<i>Untitled, 2011</i>
Oil on board
150 x 100 cm
Courtesy the artist | p.41 | Nathalie Du Pasquier
Detail of a painting
<i>Untitled, 2010</i>
Oil on canvas
150 x 100 cm
Courtesy the artist |
| p.11 | Nathalie Du Pasquier
<i>Still life on a chair, 2014</i>
Oil on canvas
100 x 150 cm
Courtesy the artist | p.49 | Nathalie Du Pasquier
<i>Untitled, 2011</i>
Oil on board
40 x 51 cm
Courtesy the artist |
| p.19 | Nathalie Du Pasquier
<i>Untitled, 2010</i>
Colored pencil on paper
21 x 29.7 cm
Courtesy the artist | p.54 | Nathalie Du Pasquier
<i>Untitled, 2005</i>
Oil on canvas
100 x 150 cm
Courtesy the artist |
| p.25 | Nathalie Du Pasquier
<i>Untitled, 2010</i>
Colored pencil on paper
70 x 50 cm
Courtesy the artist | p.57 | Nathalie Du Pasquier
<i>Untitled, 2015</i>
Colored pencil on paper
21 x 29.7 cm
Courtesy the artist |
| p.31 | Nathalie Du Pasquier
<i>Untitled, 2005</i>
Oil on canvas
150 x 100 cm
Courtesy the artist | p.65 | Nathalie Du Pasquier
<i>Untitled, 2012</i>
Colored pencil on paper
70 x 50 cm
Courtesy the artist |
| p.32 | Nathalie Du Pasquier
<i>Untitled, 2005</i>
Oil on canvas
150 x 100 cm
Courtesy the artist | | |
| p.35 | Nathalie Du Pasquier
<i>Untitled, 2014</i>
Oil on canvas
100 x 100 cm
Courtesy the artist | | |



The book is published on the occasion
of the exhibition

Nathalie Du Pasquier

curated by Sarah Cosulich
24rd September 2019 – 19th June 2020

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
Andrew Ayers
Sarah Cosulich
Nathalie Du Pasquier

Translations
Sarah Cosulich
Stephen Piccolo

Installation images
Delfino Sisto Legnani

Photos of paintings and drawings
Alice Fiorilli
Ilvio Gallo

Graphic Project
Nathalie Du Pasquier
with
Matilde Losi
Hugo Berger
Nicolò Ughetti

Published by
Mutina for Art

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

Printed and bound in Italy.
September 2019

© Mutina 2019

