

transitions

painting at the (other) end of art
la pittura alla fine dell'arte

2001-2008

collezione \bar{m} aramotti

Pedro Barbeito

Nato a / [Born in La Coruña, 1969](#)

Vive e lavora a / [Lives and works in New York](#)

L'opera di Pedro Barbeito esplora il rapporto tra la creazione di immagini digitali e la pittura. In particolare, alcuni dei suoi lavori rappresentano una riflessione sull'iperrealtà in 3D dei nuovi videogiochi, in cui lo spazio si espande e diventa fisico, tattile (grazie anche ai colori luminosi e acidi e ai contorni spigolosi) e le figure sono caratterizzate da movimenti, gesti e personalità sempre più complessi.

L'artista approfondisce il legame tra questa nuova dimensione e la tradizione antica del paesaggio e del ritratto quali Bruegel, Goya, Velázquez (l'opera in mostra, ad esempio, riprende l'opera *Arabs Skirmish in the Mountains* di Delacroix, 1863), reinterpretando questo immaginario storico attraverso una tecnica fatta di pixel, ricreando sulla tela la piattezza luminosa dello schermo e, allo stesso tempo, traducendo le immagini dei videogiochi in pigmenti e texture di colore. Per rinforzare questo riferimento alla pittura storica, in questo periodo le sue opere assumono il formato rettangolare, abbandonando il formato ovale dei lavori precedenti.

[Pedro Barbeito's work explores the relationship between the creation of digital images and painting. In particular, some of his artworks represent an analysis of 3D hyper-reality found in the new video-games, where space expands and become physical, tactile \(also thanks to bright and acid colors, and spiky contours\) and the figures are characterized by increasingly complex movements, gestures and personalities.](#)

[The artist explores the link between this new dimension and the old tradition of landscape and portrait, in Bruegel, Goya, Velázquez \(the work on display recalls the work *Arabs Skirmish in the Mountains* by Delacroix, 1863\), reinterpreting this figment of historical imagination through a technique made of pixels, thus recreating on the canvas the bright flatness of the screen and translating at the same time the video-game images in color pigments and textures. Further strengthening this reference to historical paintings, now his works have a rectangular shape, leaving behind the oval shape of his previous pieces.](#)

Will Cotton

Nato a / [Born in Melrose \(USA\), 1965](#)

Vive e lavora a / [Lives and works in New York](#)

Will Cotton elabora le scene delle sue opere come stages che poi fotografa, ricavando la pittura dalla fotografia. Egli congiunge le sue analisi dettagliate in un grande circuito storico artistico. Non dichiara il suo approccio concettuale al lavoro, tuttavia è evidente come possa apparire inizialmente come un'aggiornata meditazione sull'intera narrativa Pop e sugli oggetti di consumo.

La pittura di Cotton collega il suo lavoro alla macchina fotografica. Il suo processo è contemporaneo e d'avanguardia. Il dipinto è volontariamente provocatorio. E' costruito per attivare molti tasti inclusi quelli emozionali.

Nell'opera specifica, un nudo di donna che giace su un letto di cellophane giallo e arancione fra una miriade di caramelle, e di fiori di cotone e coni di gelato. La donna, archetipica immagine dell'odalisca è nuda e accovacciata e offre in modo stuzzicante il suo corpo come un dolce. Ci rivolge la schiena e i suoi occhi sono chiusi. E' un mistero che la rende ancor più eccitante. Il dipinto è come una fantasyland che consente allo spettatore di prendere coscienza dei suoi desideri.

Confezionando l'immagine come un art director, Cotton dichiara a chiare lettere come il desiderio si oggettivizzi e cammini nella cultura del consumismo. Una mera fotografia della stessa scena non avrebbe lo stesso potere. Cotton si appropria della levigatezza delle pubblicità patinate ma dipingendo l'immagine conferisce loro gravità: in tal modo lo sguardo dell'osservatore si carica di attenzione e di interrogazioni.

[Will Cotton processes the scenes of his works as if they were stages which he then photographs and renders in painting through the photograph. He joins his detailed analyses into a large historical and artistic circuit. He does not state his intellectual approach to the work, although it is evident how it may seem an updated meditation on the entire Pop narrative and consumer objects.](#)

[Cotton's painting links his work to the photo-camera. His process is contemporary and avant-guard. The painting is consciously provocative, as it is construed to touch many chords, also emotional ones.](#)

[In this piece, a naked woman is lying on a yellow and orange cellophane bed surrounded by candies, cotton flowers and ice-cream cones. The woman, archetypal image of the odalisque, lies naked in a crouched position and offers invitingly her body as if it were a sweet. She shows her back and her eyes are closed. The mystery surrounding her makes her even more exciting. The painting is a sort of fantasy-land enabling viewers to became aware of their desire.](#)

[By creating the image as an art director, Cotton clearly states how desire can be objectified in the consumer culture. A photograph of the same scene would not convey the same power. Cotton takes the smoothness of glossy advertisements, but in painting the image he gives them a sense of gravity: thus the viewers' gaze is laden with attention and questioning.](#)

Ann Craven

Nata a / [Born in Boston, 1974](#)

Vive e lavora a / [Lives and works in New York](#)

Le opere di Ann Craven presentano una rivisitazione poetica di processi di ri-produzione di immagini della natura derivate da fotografie, originate dall'esperienza indiretta della natura, tipica della cultura odierna. Su una stessa tela, l'artista unisce il figurativo e l'astratto, figure ben delineate e zone più "confuse", utilizzando colori brillanti e ingrandendo a dismisura le dimensioni dei soggetti, rendendoli affascinanti, ma anche spazzanti e quasi spaventosi. La sua ricerca si è concentrata in particolare modo sulla rappresentazione degli uccelli, che divengono icone ripetute serialmente (anche se sempre leggermente variate per dimensione, forma o colore), sfidando la concezione tradizionale che identifica l'essenza della pittura con la creazione di qualcosa di unico e restituendo un'importanza fondamentale al gesto pittorico, alla sua sensualità e all'azione fisica della pennellata come cardine del processo di duplicazione.

L'opera in mostra riprende un'icona precedente, *Hit Song Bird* (2002). Essa replica per la prima volta l'Eastern Bluebird due volte sulla stessa tela, l'uno immagine specchiata e simmetrica dell'altro, come in un test di Rorschach, con i due rami che si incontrano e formano una "V" perfetta. Mentre i fiori aggiunti al centro creano una superficie continua, i due uccelli che guardano in direzioni opposte mantengono in perfetta tensione la loro quasi alchemica unità di contrari.

Ann Craven's art pieces present a poetic exploration of the processes which reproduce nature images derived from photographs, through the indirect experience of nature, typical of today's culture. On the same canvas, the artist blends figurative and abstract images, well-outlined figures and more "blurred" areas, with brilliant colors and huge magnifications of subjects, which become fascinating but also disquieting and close to terrifying.

The artist's research has mostly focused on the representation of birds, which become icons obsessively repeating themselves (although with slight variations in size, shape or color), challenging the traditional notion that identifies the essence of painting with the creation of something unique, and restoring to the act of painting its sensuousness, and to the physical action of applying brushes its essential importance at the core of the duplication process.

The work on exhibit recalls a previous icon, *Hit Song Bird* (2002). For the first time she repeats a Eastern Bluebird twice on the same canvas, each one the symmetrical mirror image of the other, as in a Rorschach test, with two branches joining together and forming a perfect "V". While the flowers added in the middle create an even surface, the two birds facing opposite directions keep their alchemical unity of opposites in a perfect tension.

Jules de Balincourt

Nato a / [Born in Paris, 1972](#)

Vive e lavora a / [Lives and works in Brooklyn](#)

Jules de Balincourt è un giovane artista conosciuto per le sue pungenti critiche sociali e uno stile che ha la qualità abbozzata e ingenua dell'*outsider art*. La pura astrazione è un punto di partenza per de Balincourt, noto soprattutto per le immagini di giganteschi tavoli da conferenza e mappe degli Stati Uniti. Nei suoi quadri, che possono rappresentare mercati, uffici, città, paesaggi, sono sempre presenti parole in forma di slogan, citati o re-interpretati, estrapolati dalla memoria collettiva ed elaborati attraverso l'esperienza personale. La sua arte fonde la dimensione narrativa (quella delle storie reali e della vita quotidiana negli Stati Uniti) con quella onirica, evocata nelle sue opere da contesti strani o improbabili. L'artista sviluppa un'antropologia contemporanea, in cui gli uomini si trovano nel costante pericolo di diventare simulacri del passaggio tecnologico, giocattoli della loro stessa civilizzazione, pupazzetti di una società teatrale o caricature del mondo politico.

In *Allweweresayingwasgivepeaceachance* (2006), il titolo scorre in un flusso di lettere maiuscole lungo il margine inferiore delle tavole; lo slogan, originario del movimento pacifista degli anni Sessanta e reso celebre da una canzone di John Lennon, è declinato al tempo passato, suggerendo che è ormai troppo tardi, che l'immagine rappresenta in qualche modo l'implosione della speranza. La composizione può essere letta in più modi: l'opera sembra segnata, quasi imbrattata, ma al contempo appare visualmente e geometricamente sofisticata, con la sua serie ininterrotta di figure "a otto" dipinte nei colori dell'arcobaleno. La congiunzione al centro del pannello potrebbe essere sia un buco nero, che risucchia tutta la luce e la materia, sia un big-bang, il momento della creazione; essa riflette l'ambivalenza della condizione in cui la generazione dell'artista è intrappolata, tra l'ottimismo della contro-cultura e il realismo rispetto la situazione del mondo.

Jules de Balincourt is a young artist known for his sharp social criticism and a style showing the sketched and naive quality of outsider art. The pure abstraction is the starting point for de Balincourt, mostly known for the images of huge conference tables and maps of the United States. His paintings, which may depict marketplaces, offices, cities, landscapes, always present words as slogans, just quoted or re-interpreted, extrapolated from collective memory and processed through personal experience. His art blends the narrative (of real stories and everyday life in the US) with the dream-like dimension evoked in his works by odd or improbable contexts. The artist develops a contemporary

anthropology, where human beings find themselves constantly in danger of becoming mock-ups of technological shifts, playthings of their own civilization, puppets of a staged society or caricatures of the political world. In *Allweweresayingwasgivepeaceeachance* (2006), the title is a flow of capital letters along the lower border of the tables; the slogan, originally from the peace movement of the Sixties and made famous by a John Lennon's song, is shown in the past tense, to suggest that it is too late, that the image represents the implosion of hope. The composition may be read in several ways: The works seems to be marked, almost stained, but at the same time visually and geometrically sophisticated, with its on-going series of "figures of eight" painted in rainbow colors. The joining in the middle of the panel could be either a black hole, swallowing light and matter, or a big-bang, the time of creation; it mirrors the ambivalence of the situation which the artist's generation is trapped in, between optimism of counter-culture and the realism facing the world's situation.

Benjamin Degen

Nato a / *Born in Brooklyn, 1976*

Vive e lavora a / *Lives and works in New York*

Le opere di Benjamin Degen, influenzate dal primo Rinascimento e dai paesaggi cinesi che descrivono mondi contemplativi e solitari, sono preparate meticolosamente. La tecnica e la dimensione dell'artigianalità, della manualità, sono molto importanti nel suo lavoro, in cui si osservano parti caratterizzate da un design grafico realizzato al computer, così come parti dipinte che sembrano incisioni.

I dipinti di Degen possiedono una luminosità che conferisce una certa immaterialità all'immagine, una velata evanescenza che può ricordare i paesaggi soft-pop di Hockney. Ma la composizione obliqua, gli elementi Pop naturalistici e morbidi, i colori innaturali e le forme volutamente primitive conducono il suo lavoro verso una direzione differente, quasi simbolica.

In *Bricklayer* (2007), la griglia di mattoni riflette la logica matematica della costruzione umana, mentre le piante crescono secondo un'ordinata logica organica, vegetale. L'acqua/aria dell'oceano/cielo scorre attraverso queste due griglie sovrapposte, formando onde con la logica della notte. La mente sognante del muratore, abbandonato sul muro, scorre tra la logica umana del muro, la logica naturale delle piante e l'apertura della notte. Il corpo del muratore è un insieme di diverse tradizioni estetiche di rappresentazione della figura umana: il nudo maschile classico occidentale (dalle rappresentazioni mitologiche dei vasi greci al Rinascimento) e la raffigurazione orientale di Buddha dormiente (o delle stampe giapponesi del XIX secolo). Il corpo stesso è simultaneamente figura e paesaggio, così come i mattoni sono allo stesso tempo struttura e cielo. Il corpo del muratore diventa un orizzonte - il punto d'incontro tra la terra e il cielo. La dimensione mentale, simbolica, mitica della rappresentazione proietta Bricklayer nel ciclico ritorno, nell'arte contemporanea, degli archetipi; in questo caso, quello di Psiche che rivela il suo Eros inconscio, o anche Selene, la Luna, che durante la notte contempla Endimione, addormentato per sempre.

Benjamin Degen's works which have been influenced by the early Renaissance and Chinese landscapes, describing lonely and contemplative places, are prepared with utmost care. Technique and craftsmanship, deftness are very important in his work, where elements graphically designed through the computer blends with etched-like painted parts.

Degen's paintings show a luminosity giving a kind of intangibility to the image, a veiled evanescence recalling Hockney's soft-pop landscapes. The slanted composition, the soft naturalistic pop elements, the unnatural colors and the primitive shapes bring his work toward a different, rather symbolic direction.

In *Bricklayer* (2007), the brick grid reflects the mathematical logic of human construction, while plants grow according to a well-ordered organic, vegetable logic. Water/air of the ocean/sky runs through these two overlapped grids, creating waves with the logic of night. The dreaming mind of the bricklayer, left on the wall, flows between the human logic of the wall, the natural logic of plants and the opening of the night. The bricklayer's body is a mix of different aesthetic traditions for the representation of human figures: the classic Western nude (from mythological representations of Greek vases to the Renaissance) and the Eastern depiction of the sleeping Buddha (or 19th-century Japanese prints). The body itself is figure and landscape at the same time, as the bricks are structure and sky at the same time. The bricklayer's body becomes a horizon - the meeting place of land and sky. The mental, symbolic, mythical dimension of the representation projects Bricklayer in the cyclical return of archetypes in contemporary art; in this case, the archetype of Psyche revealing her subconscious Eros, or even Selene, the Moon, contemplating at night Endymion, sleeping forever.

Bart Domburg

Nato a / Born in Zwolle (Netherlands), 1957

Vive e lavora in / Lives and works in Germany and United States

Per molti anni Bart Domburg ha dipinto ritratti di persone comuni che hanno posato per lui nel suo studio. Ha sperimentato diverse dimensioni, primi piani, ingrandimenti, ha dipinto solo dettagli del viso in modo da espandere le possibilità di ricerca del ritratto tradizionale rivisitando i codici visuali del passato per rappresentare la complessità del presente, con un'interpretazione asciutta e ricca, piena di forza su ciò che oggi il linguaggio pittorico può offrire. La chiarezza delle sue immagini appare quasi fotografica: non stupisce così che l'artista utilizzi le proprie foto come punto di partenza del suo lavoro pittorico. A differenza di altri, non usa la tecnica della proiezione dell'immagine sulla tela, ma costruisce una griglia su cui disegna, allargandola, l'immagine fotografica che lui stesso ha scattato. Nel 1998, dopo essersi trasferito a Berlino, ha esplorato la città e visitato molti luoghi storici che sono spesso divenuti soggetto centrale dei suoi dipinti figurativi ad olio. Impressionato dal loro significato, ha cominciato infatti a rendersi conto che questi siti, con i loro riferimenti storici potevano essere soggetti interessanti per un dipinto. Nella sua visione è possibile confrontare il significato particolare di un luogo con la sua storia e le complesse e diverse interpretazioni con cui l'artista si confronta sono le stesse che incontra nel dipingere un ritratto. I dipinti di Bart Domburg raffigurano così immagini di luoghi specifici che hanno un proprio significato storico, religioso o personale. Parchi, edifici storici, facciate di case con lunghe sequenze di finestre che rappresentano dinamicamente l'interfaccia tra il privato e ciò che è all'esterno (a cui Domburg dedica l'ultimo ciclo di lavoro) sono l'oggetto della sua indagine pittorica. Non è possibile osservarli come se fossero semplicemente paesaggi o vedute, nel guardarli si ha la netta sensazione che lì, in un certo momento, qualcosa è accaduto, che non si sta semplicemente osservando un luogo ma ciò che è accaduto proprio in quel luogo che Domburg con la sua pittura vuole restituirci.

For many years Bart Domburg has painted portraits of ordinary people who came to pose for him in his atelier. He has experimented with diverse sizes, close-ups, enlargements, or just the details of a face, in such a way as to expand the research possibilities of the traditional portrait, with a re-examination of visual codes from the past to represent the complexity of the present, through a stark but also rich and strong interpretation of what today's pictorial language can offer us.

His images recall the photographic clarity: the artist uses in fact photographs as starting point for his paintings. Unlike other artists, he does not make recourse to the technique of projecting the image on the canvas, but he creates a grid on which he draws the enlarged photographic image he has taken himself.

In 1998, after his transfer to Berlin, he explored the city and visited many historical places which have often become the core of his oil paintings. Impressed by their meaning, he started to realize that these locations could become relevant subjects for a painting for their historical importance. In his vision, the special meaning of a given site can be compared with its history, and the complex and diverse interpretations the artist encounters are the same that he expresses in painting a portrait. Thus Bart Domburg's paintings depict images of specific places with their own historical, religious or personal meaning. Parks, historical buildings, house fronts with long rows of windows which represent the dynamic interface between what is private and what lies outside (to which Domburg has dedicated his latest cycle of works) are the focus of his investigation. They cannot be watched any longer as if they were simply landscapes or views; when looking at them, there is a strong feeling that something has taken place there at a given time, that this is not merely a place being watched but what really took place there, that Domburg wants to give back to us through his painting.

Lalla Essaydi

Nata in / Born in Morocco, 1960

Vive e lavora tra / Lives and works in Boston and Morocco

Lalla Essaydi è conosciuta soprattutto per i lavori fotografici nei quali, sopra i corpi e gli abiti femminili marocchini (spesso indossati da donne appartenenti alla famiglia dell'artista), hanno una presenza essenziale i testi islamici scritti con l'henné, in cui l'artista si racconta e racconta la condizione della donna araba, indicando a una riflessione su temi quali l'isolamento e la repressione della donna nella società islamica.

I suoi dipinti sono altrettanto determinati da istanze ideologiche, e mirano forse più in alto, poiché oggetto dell'opera diviene il ribaltamento critico della visione "coloniale" tipicamente maschile. L'artista vi appropria la struttura dei quadri "orientalisti" - spazi esoticamente decorati, resi con una prospettiva accademica, dentro i quali corpi femminili "disponibili" sono esposti seminudi al desiderio dello spettatore - ma sostituisce al *topos* dell'odalisca quello di un nudo maschile ermafrodito, decostruendo così, in una sorta di critica retrospettiva del passato, il falso realismo e l'inautenticità esperienziale di un'intera fase della pittura occidentale e, forse anche perversamente, proponendo l'anticipazione di un futuro. Con la sua arte intrappolata tra passato e presente, tra cultura araba e occidentale, Essaydi invita l'osservatore ad opporre resistenza agli stereotipi e a riflettere sulla complessità dell'identità.

Lalla Essaydi is known mostly for her photographic works where Islamic wordings written with henna on women's bodies and traditional dresses (often worn by women from the artist's family) play an essential role, as the artist narrates and explores the circumstances of Arab women's lives, analyzing themes such as women's estrangement and repression in Islamic society.

Her paintings are determined by ideological issues and perhaps aim even higher, as the focus of her pieces become the critical reversal of the typically male "colonial" vision. The artist embraces the structure of "Orientalist" paintings - exotically decorated spaces, rendered with academic perspective, where "available" female bodies are displayed scantily clad to the viewers' gaze - but replacing the topos of the odalisque with the naked hermaphrodite male, thus de-constructing, in a sort of critical retrospective of the past, the fake realism and the experiential inauthenticity of an entire phase of Western paintings, and perhaps perversely suggesting the anticipation of a possible future. With her art trapped between past and present, between Arab and Western culture, Essaydi invites viewers to resist stereotypes and think about the complexity of identity.

Wayne Gonzales

Nato a / Born in New Orleans, 1957

Vive e lavora a / Lives and works in New York

I dipinti di Wayne Gonzales partono da fotografie anonime e generiche scaricate da internet che l'artista rielabora su tela in diversi livelli cromatici.

Fino al 2001 Gonzales era conosciuto per i suoi dipinti carichi di valenza politica basati su fotografie e documenti presenti negli archivi di storia americana e nella cultura popolare. Dopo aver affrontato nella sua ricerca episodi specifici e personaggi noti del passato americano, Gonzales si rivolge alla piccola storia della gente comune, immortalata soprattutto da fotoreportages sociali. La fotografia - mutuata in questo caso dalla rete - è filtrata dalla grande tradizione pittorica in una indagine critica.

Successivamente indaga anche la politica delle vendite immobiliari, presentando immagini di location esclusive come resort tropicali, ristoranti di lusso e condomini prestigiosi. Basate su immagini trovate su internet, le tele suggeriscono opulenza e piacere, ma gli spazi sono privi di presenza umana. L'artista utilizza una palette di colori intensi di verdi, gialli, azzurri e avvolge questi paesaggi in una luce tossica, a significare uno sguardo critico sulla rappresentazione contemporanea della salute, dello status e del desiderio.

Nella realizzazione dell'opera Gonzales traspone sulle tele le immagini di partenza con procedimenti che giocano sull'ambiguità del medium, scomponendo l'immagine in strati tonali e cromatici fino a giungere, soprattutto negli ultimi lavori, ad una puntinaura che fa riferimento alla tecnica di Benday, ma sembra anche ispirarsi al puntinismo e al divisionismo. I colori "improbabili", inoltre, sottolineano l'artificialità della scena.

Wayne Gonzales's paintings start from anonymous photographs downloaded from the Internet which the artists reworks on canvas with different chromatic appearance.

Till 2001 Gonzales was known for his political paintings based on photographs and documents from the archives of American history and popular culture. After having explored specific episodes and known figures of the American past in his research, now Gonzales looks at the little history of ordinary people, mostly from social photo-reportages. Photography – in this case through the Internet – is filtered by the great pictorial tradition into a critical investigation.

He also investigates the policy of real estate, presenting images of exclusive locations like tropical resorts, luxury restaurants and prestigious condos. Based on images found on the Internet, the canvasses evoke opulence and pleasure, but the spaces are empty of any human presence. The artist uses a palette of intense colors, yellow, green, blue, and wraps these landscapes with a toxic light, casting a critical eye on contemporary representation of health, status and desire.

In his works Gonzales transposes on the canvasses the initial images with processes playing on the ambiguity of the medium, disassembling the image in tonal and color layers reaching – especially in his latest pieces – a result making reference to Benday's dots, but also Pointillism and Divisionism. The "improbable" colors also stress the artificiality of the scene.

Kent Henricksen

Nato a / Born in New Haven (USA), 1974

Vive e lavora a / Lives and works in New York

La forza del lavoro di Kent Henricksen consiste nella sua apertura e nella sua "ambiguità": non è pittura, disegno, ricamo o scultura, ma è tutte queste cose insieme. Partendo da stoffe stampate con scene pastorali tipiche del rococò francese, dai quadretti bucolici e rassicuranti di Boucher e Fragonard, Henricksen, ricamando cappucci e maschere che danno vita a molteplici possibili interpretazioni (dalla violenza ai fantasmi, dalle pratiche bondage e sadomaso al terrorismo), fa emergere il lato oscuro nascosto dietro a quell'idillio, il crollo delle utopie.

Patterns of Behavior, il lavoro più grande realizzato ad oggi da Henricksen, è un'installazione site-specific realizzata nel 2004 per lo Sculpture Center di New York. L'artista copre quasi sei metri di muro con Toile de Jouy, ricamata per alterare il tipico tema pastorale, aggiunge cappucci e corde al pattern tradizionale con Marie Antoinette e i personaggi mondani dell'epoca. In tal modo le scene di innocenza "a cuor leggero" diventano oscure vignette di sadismo e aggressione emozionale, gli incubi coprono la superficie dei sogni.

L'opera costruisce un campo di superfici: l'architettura diventa pattern, il pattern apre la strada alle tele incorniciate, che a loro volta divengono luoghi per i disegni ricamati. Incorniciare le immagini ricamate le mette in evidenza all'interno dello schema ripetuto e allo stesso tempo feticizza l'oggetto fatto a mano.

The strength of Kent Henricksen's works consists in its openness and "ambiguity": it is neither painting, drawing, embroidery nor sculpture, but all these things at once. Starting from printed fabrics with pastoral scenes typical of French Rococo, from bucolic and appeasing paintings by Boucher and Fragonard, Henricksen highlights the dark side hidden behind that idyll, the demise of utopia, through the embroidery of hoods and masks giving rise to multiple possible interpretations (from violence to ghosts, from bondage and SM practices to terrorism).

Patterns of Behavior, Henricksen's largest work, is a site-specific installation made in 2004 for the Sculpture Center of New York. The artist covers almost six meters of wall with Toile de Jouy, embroidered to alter the typical pastoral theme, and adds hoods and ropes to the traditional pattern with Marie Antoinette and society people of the time. Thus, the "light-hearted" scenes of innocence become dark vignettes imbued with sadism and emotional aggression, with nightmares covering the surface of dreams.

The works creates a field of surfaces: the architecture becomes pattern, the pattern opens the way to framed canvases, which become in their turn spaces for embroidered designs. Framing the embroidered images highlights them within the repeated layout, and at the same time makes a fetish of the hand-crafted object.

Matthew Day Jackson

Nato a / Born in Panorama City (USA), 1974

Vive e lavora a / Lives and works in Brooklyn

Ispirato dal Costruttivismo russo, Matthew Day Jackson rappresenta un diverso tipo di giovane pioniere. Un artista che ripropone "simboli di frontiera" con obiettivi politici.

Le sue opere recenti assumono come punto di partenza alcuni fra i più leggendari artefatti, icone e figure della storia americana. Interessato a ciò che il passato americano continua a giocare nell'attuale dimensione socio-politica e a come questo può impattare sul futuro, Jackson crea lavori con tecnica mista che abbondano di simboli e referenze culturali. Usa una grande varietà di oggetti trovati e di materiali naturali per creare le sue sculture che suggeriscono una narrativa storica, ma trasmettono anche proprie storie. L'uso di materiali di scarto, spesso reperiti nell'immondizia e negli scarti di lavorazioni, diviene gesto etico e morale: ridare nuova vita, nuova bellezza e nuovo senso a questi oggetti, un modo di ripensare alla loro struttura formale e di comprendere meglio il mondo in cui vive.

Jackson cerca di facilitare la lettura integrata delle immagini come un'unica struttura utilizzando una iconografia familiare, con materiali e con storie che tutti conoscono e possono comprendere perchè hanno un "posto" nella loro vita di tutti i giorni.

L'artista afferma: "L'arte è un atto d'immaginazione e l'immaginazione pervade ogni cosa. Facendo arte tento di attribuire totale libertà alla mia creatività e consapevolezza della mia collocazione: siamo prodotti di questa epoca tecnologica dove le cose non mantengono a lungo un comportamento lineare. Il modello lineare è cambiato. Nel fare arte cerco di comunicare molte cose simultaneamente, la mia fede politica, la mia assunzione di responsabilità nell'arte come un autoritratto. Sono interessato a quel "fare arte" che diviene uno specchio del tempo in cui sono, arte come microcosmo".

Inspired by Russian Constructivism, Matthew Day Jackson represents a different kind of young pioneer. An artist presenting the "symbols of the frontier" with political motivations.

His recent works take as a starting point some of the most legendary artifacts, icons and figures of American history. Interested in what the American past is still contributing in today's social and political dimension, and its impact on the future, Jackson creates works with mixed media where cultural symbols and references are plentiful. The artist uses a great variety of found objects and natural elements to create his sculptures evoking a historical narrative, but also conveying their own stories. The use of discarded materials, often found in waste and production rejects, becomes an ethical and moral action: giving new life, new beauty and new meaning to these objects, a way to rethink their formal structure and better understand the world they live in.

Jackson tries to facilitate the integrated reading of images as a single structure, by using a familiar iconography, with materials and stories that everyone knows and can understand, as they hold a "place" in their everyday life.

The artist said: "Art is an action of imagining, and imagining pervades everything. By making art, I try to attribute total freedom to my creativity and understanding of where I stand: we are the products of this technological era where things do not maintain a linear behavior for long. The linear model has changed. In making art I try to communicate many things at once, my political belief, my taking responsibility in art as in a self-portrait. I am interested in that "making art" which becomes a mirror of the time I live in, art as a microcosm".

Jutta Koether

Nata a / **Born in Köln, 1958**

Vive e lavora a / **Lives and works in New York**

Pittrice, performer, critica e musicista (ha collaborato a diversi progetti con Tom Verlaine e Kim Gordon), Jutta Koether, talvolta riduttivamente considerata la risposta femminile ad artisti come Martin Kippenberger e Sigmar Polke, ha creato un personale spazio di ricerca, in cui dominano la sperimentazione e l'interconnessione tra diverse forme di espressione. La sua arte esplora molti ambiti, dalla poesia ai Graffiti, e prende forma attraverso le tecniche più svariate. Le superfici vibranti delle sue opere pittoriche sono caratterizzate da colori accesi e fluorescenti, pennellate espressive, immagini frammentate e citazioni.

Homohomo (2002) è una grande testa o maschera, che riconduce all'idea di totem e di idolo e che assomma in sé diversi effetti dell'isteria (occhi fiammeggianti, bocca sbarrata, distorsioni). Deriva da una serie di tredici lavori precedenti più piccoli, rappresentandone la concentrazione ma ne è anche un'espansione. Il soggetto è legato ad una mente psicotica e ad esperienze umane di dolore, di paura e di impulso verso azioni autodistruttive.

Painter, performer, critic and musician (working with Tom Verlaine and Kim Gordon for several projects), Jutta Koether - at times reductively considered the female answer to artists like Martin Kippenberger and Sigmar Polke - has created a personal space of research, dominated by experimentation and interconnection between different forms of expression. Her art explores many field, from poetry to Graffiti, and takes shape through the most diverse techniques. The vibrant surfaces of her paintings are characterized by bright and fluorescent colors, expressive brush strokes, fragmented images and citations.

Homohomo (2002) is a large head or mask recalling the idea of totem and idol, and summarizing the diverse effects of hysteria (fiery eyes, wide-open mouth, distortions). It derives from a series of thirteen smaller works, which are concentrated and expanded here. The subject is linked to a psychotic mind and human experiences of pain, fear and impulse towards self-destructive actions.

Damian Loeb

Nato a / **Born in New Heaven (USA), 1970**

Vive e lavora a / **Lives and works in New York**

I dipinti di Loeb desumono immagini dalla pubblicità, dai film e dal fotogiornalismo, e sono realizzati con una tecnica che intrattiene un debito verso le illustrazioni patinate dei periodici degli anni Quaranta e Cinquanta.

Loeb seleziona e compone in collages le immagini reperite da film, creando la sua propria scena cinematografica, fotografando quotidianamente situazioni nelle città che possono costituire uno sfondo in movimento. Loeb ha inciso nelle lenti della sua camera due linee nere parallele che immediatamente configurano in un grande schermo le sue istantanee per conferire un aspetto filmico ready made alle sue immagini. Questa traduzione in cinescope della realtà, trasposto sulla tela di *Metropolitan*, viene proposto nel formato 122x244 cm, che è in ratio 1:2.

Metropolitan, che si riferisce al titolo del film del 1990 di Whit Stillman, traspone l'immagine di un cocktail party, catturata estemporaneamente dalla macchina fotografica in uno "spettacolo di stile" dell'alta società, una contemporanea Sacra Conversazione, un misterioso gioco di corpi, vestiti e bicchieri di vino confezionati in un'immagine estrapolata da una sequenza di vita urbana.

L'opera rappresenta infatti un gruppo di ospiti a un party in un negozio: cinque figure tagliate dal collo alle ginocchia si affollano in un negozio di abbigliamento che in buona parte è appeso nel fondo dell'angolo sinistro dell'opera, poco distinguibile in quanto le lenti hanno il focus su quattro persone al centro e a sinistra della scena.

La chiarezza di questa frontalità capovolta richiama il modo in cui Carpaccio in *Gli Ambasciatori ritornano dalla Corte inglese* nel ciclo *Storie della vita di Sant'Orsola* rappresenta lo sguardo di un'intera società nelle figure isolate in primo piano al centro della tela.

La luce che circonda il gruppo di persone al party viene dal seno ingioiellato e riverbera sul bicchiere di vino bianco nella mano di una figura femminile in posizione frontale. Tutte le figure reggono un bicchiere, a conferire alla scena un significato di intimo rito dionisiaco nell'era digitale della pittura.

Loeb's paintings draw their images from advertising, films and photo-journalism, and are made with a technique somewhat derived from the glossy illustrations of periodicals in the Forties and Fifties.

Loeb chooses the images from films, composing them in collages, thus creating his own cinematic scene, and photographing everyday events in the cities which may become a moving backdrop. Loeb has etched in the lenses of his camera two parallel black lines which immediately circumscribe his snapshots within a large screen to give a ready-made filmic aspect to his images. This translation of reality in Cinemascope, transposed on the canvas of *Metropolitan*, is presented in the 122x244 cm format, namely a 1:2 ratio.

Metropolitan, referring to the title of the 1990 motion picture by Whit Stillman, transposes the image of a cocktail party, captured by the camera in a sort of "show of style" of high society, a contemporary Sacred Conversation, a mysterious play of bodies, dresses and wineglasses assembled in an image extrapolated by a sequence of city life.

The piece represents a group of guests at a party in a store: five figures cut out from the neck to the the knees

crowd together in a clothing store where most of the dresses are hanging at the back in the left-end corner, quite indistinct, as the lenses have focused on the four people in the middle and on the left of the scene.

The clarity of this upside-down appearance recalls the way Carpaccio represented the gaze of an entire society in the isolated figures in the forefront at the center of the painting *The Arrival of the English Ambassadors* in the cycle *The Legend of Saint Ursula*.

The light surrounding the group of people at the party comes from the bejeweled chest of the female figure at the front, and reverberated on the white wine glass. All the figures hold a glass, to provide the scene with the meaning of an intimate Dionysian ritual in the digital era of painting.

Enoc Perez

Nato a / Born in San Juan (Puerto Rico), 1967

Vive e lavora a / Lives and works in New York

Enoc Perez costruisce pittura, realizzando le sue opere attraverso un originale e complesso procedimento di sovrapposizione di strati di colore, che avviene non attraverso l'uso dei pennelli, ma di una sorta di controfrottage, che imprime il colore, non lo stende, sulla tela.

Dagli anni Novanta la sua ricerca si è concentrata sulle architetture degli anni '20/'50 e su come queste siano state trasfigurate, dall'immaginario collettivo, in forme/metafore sociali di potere, di fascinazione, di bellezza; queste icone, però, non hanno saputo o potuto mantenere le loro promesse e trasmettono, quindi, una nostalgica disillusione per un sogno svanito.

Le immagini presenti nei suoi lavori, derivate da fonti fotografiche o filmiche, rimandano ad un'interrogazione sul ruolo odierno della pittura stessa e sulla sua capacità di rinnovamento.

L'opera in mostra, *United Nation, New York* (2005 – 2006), raffigura il cosiddetto "Palazzo di Vetro" dell'ONU di New York, costruito tra il 1949 e il 1950 su progetto di Oscar Niemeyer.

Enoc Perez builds paintings, by making his artworks through an original and complex procedure of overlapped color layers, taking place not through brush strokes but a sort of counter-frottage, pressing - and not spreading - color on the canvas.

From the Nineties his research has focused on 1920's/50's architecture and how it has been transfigured in social forms/metaphors of power, fascination and beauty in the collective mind; these icons however have not succeeded in fulfilling expectations and therefore convey a nostalgic disenchantment for a vanished dream.

The images in his works, derived from photographic or filmic sources, recall a questioning of the modern role of painting and its ability to renew itself.

The work on display, *United Nation, New York* (2005 – 2006), depicts the UN Headquarters Building in New York, built between 1949 and 1950 from a project by Oscar Niemeyer.

Daniel Rich

Nato a / Born in Ulm (Germany), 1977

Vive e lavora a / Lives and works in Brooklyn

Cresciuto in Germania, Daniel Rich comincia la sua formazione artistica statunitense con la grafica, scegliendo come medium la serigrafia. Egli utilizza, come fonte iconografica per le sue opere, foto nuove e immagini trovate su internet, recuperando il materiale in diversi luoghi (nei blog dei soldati, oltre che in giornali e riviste). Rich evita la figurazione umana: l'uomo emerge sempre come assenza rispetto al soggetto raffigurato, in tal modo il suo lavoro amplifica il significato storico e metaforico del luogo.

La sua tecnica grafica rende le sue composizioni belle, piuttosto che banali, con colori neutri accuratamente amalgamati che conferiscono alle opere una tonalità spenta. Gli edifici proposti nel contempo in modo critico e celebrativo, possono essere considerati delle "rovine moderniste". L'edificio architettonico rappresenta uno dei principali elementi sociali della sua epoca, un insieme di populismo (in forma di enfasi dell'architettura modernista nella sua funzionalità) e di elitismo (nell'impenetrabilità dell'estetica brutalista degli anni '50 e '60).

La *Torre Velasca* (2006), grande esempio del Brutalismo, fu il primo grattacielo costruito in Italia dopo la Seconda Guerra Mondiale ed è un simbolo del trionfo del Capitalismo sul Fascismo. L'uso dei contrafforti, il design particolare, sbilanciato, la stessa natura imponente della struttura le conferiscono le sembianze di una fortezza. Dal dipinto emerge come una pietra miliare dell'architettura e nel contempo come una struttura in progressivo disfacimento.

The Palace at 4 am, 2007 (il titolo si riferisce ad un'opera di Giacometti) rappresenta un edificio che fu bombardato durante l'invasione statunitense dell'Iraq di Saddam nel 2003. Mentre a un primo sguardo esso appare intatto in un paesaggio urbano sereno, a uno sguardo più attento si realizza che il palazzo è in rovina e l'area circostante priva di ogni attività umana. Il senso di assenza, di sospensione, evoca le Piazze di De Chirico.

Il soggetto di *East Jerusalem* (2008) è un insediamento israeliano nella parte Est di Gerusalemme, territorio annesso da Israele nel 1967 durante la Guerra dei Sei Giorni e oggetto di una delle questioni più controverse nel processo di pace tra Israele e Palestina.

Grown up in Germany, Daniel Rich started his art training in the USA with graphics, choosing silk-screen printing as prime medium. The artist uses new photos and images found in the Internet by retrieving the material in different places (soldiers' blogs, newspapers and magazines) as the iconographic source of his artworks. Rich shuns the human figure: human beings always emerge as an absence with respect to the depicted subject, in such a way that his work amplifies the historical and metaphorical meaning of the place.

His graphic technique makes his compositions pleasing to see, rather than trivial, with neutral colors carefully blended which give a dull tones to the works. The buildings presented both in critical and celebratory fashion, may be considered "modernistic ruins". The architectural building represents one of the main social elements of its time, a mix of populism (in a sort of emphasis of modernistic architecture in its functionality) and elitism (in the inscrutability of the Brutalistic aesthetics from the 1950's-1960's).

The *Torre Velasca* (2006), great example of Brutalism, was the first sky-scraper built in Italy after WWII and a symbol of the triumph of Capitalism over Fascism. The use of buttresses, the particular off-balance design, the imposing nature of the structure all contribute to give the idea of a fortress. In the painting it emerges as a milestone of architecture and at the same time as a progressively decaying structure.

The Palace at 4 am, 2007 (the title refers to a work by Giacometti) represents a building which was bombed during the US invasion of Saddam's Iraq in 2003. While at first sight it emerges intact in a serene urban landscape, at a closer look we perceive that the building is in ruins and the surrounding area is empty of any human activity. The feeling of absence, and suspension, recalls De Chirico's squares.

The subject of *East Jerusalem* (2008) is an Israeli settlement in East Jerusalem, in the territory annexed by Israel in 1967 during the Six-Day War, and the object of one of the most controversial issues in the peace process between Israel and Palestine.

Lisa Ruyter

Nata a / Born in Washington, 1968

Vive e lavora a / Lives and works in Vienna

Dal 1996, i quadri di Lisa Ruyter sono basati su fotografie che scatta in prima persona e che costituiscono una mappa dei suoi movimenti nel mondo così come pure della sua crescita personale. Ruyter seleziona una piccola percentuale di immagini, per iniziare il processo che le fissa attraverso il *medium* della pittura. L'artista "trascrive" le fotografie in disegno, seleziona le aree dell'immagine che desidera riportare, tralasciando dettagli che non ritiene significativi e focalizzandosi sugli altri. Una volta che l'immagine è stata disegnata, inizia una mappa- colori riempiendo i suoi disegni. Il fissaggio finale delle immagini avviene quando l'artista, solitamente in un'unica seduta, ricalca le linee con una penna, conferendo all'opera un focus preciso.

La potenza delle sue opere risiede nel modo in cui prende immagini apparentemente ordinarie e le rende straordinarie. Sia che dipinga folle, scene di party, modelle che sfilano in passerella, alberi o paesaggi esotici, il suo bisogno di documentare il mondo circostante da questa distanza neutrale (in cui l'osservatore è sia presente che assente), è la posizione di un'artista originale, con un occhio acuto e una prospettiva distaccata. Circa il suo lavoro lei stessa afferma: "Ho coscientemente creato uno stile che rende l'opera interessante o rilevante, e questo creerà punti d'entrata per gli storici dell'arte così come per qualcuno che non ha mai considerato l'arte prima".

The Sun Also Rises incorpora riferimenti a film e fotografia e si pone in equilibrio tra narrazione e astrazione. Il titolo dell'opera è desunto da un film, ma la relazione tra il contenuto e il titolo è accidentale: il riferimento infatti, oltre a creare un'aura sociale attorno all'opera, suggerisce che è la modalità rappresentazionale e narrativa del cinema a dettare la specificità delle sue immagini. Ruyter vuole semplicemente riportare la qualità dello snapshot di un momento riccamente dettagliato del film. In questo caso, l'osservatore entra nella scena dal basso della tela, dove boccali di birra e bicchieri sono su un piccolo tavolino. Vediamo le ginocchia e i gomiti delle persone sedute attorno al tavolo; una donna davanti a noi gesticola vicino ai bicchieri. Uno specchio dietro il gruppo riflette le loro schiene; non ci sono volti in questo quadro, solo corpi e drink. La suggestione è quella di una serigrafia Warholiana. Ruyter applica prima i colori (non realistici, spesso brillanti e dai toni contrastanti), poi proietta una slide sulla tela e disegna il contorno della sua scena. L'effetto ottenuto è una piattezza che congela la narrazione e la spinge verso l'astrazione. Le forme si confondono una dentro l'altra e si "scivolano addosso". Lo specchio intensifica il senso di astrazione e suggerisce che la realtà della scena è sull'orlo di una rottura – ma proprio questo limite rende questo momento iconico.

Since 1996, Lisa Ruyter's paintings have been based on individual photographs taken by the artist and have, therefore, formed a map of her movements around the globe as well as her personal development.

Ruyter selects a small percentage of pictures and begins the process of fixing them in the medium of painting. She "transcribes" the photographs onto the picture plane, selects the areas of the image that she wishes to render, leaving out details she thinks trivial, while focusing on others. Once the paintings have been drawn in, Ruyter begins

to map out colors, filling in her own drawings. The final fixing of the images occurs when Ruyter, usually in a single sitting, redraws the lines with a paint pen, bringing the painting into sharp focus. The power of her works is in the way she takes on seemingly ordinary images and makes them extraordinary. Whether she paints crowds, party scenes, fashion models swaying down the catwalk, trees or Greek island landscapes, Ruyter's need to document the world around her in this neutral middle distance where the viewer is both there and not is the stance of an original artist with a keen eye and cool distanced vantage point. About her work, Ruyter says, "I have consciously created a style that will keep the work interesting or relevant, and that will create points of entry for art historians as well as someone who has never before considered art".

The Sun Also Rises blends elements from motion picture and photography, balancing narration and abstraction. The title of the piece derives from a motion picture, but the relationship between content and title is accidental: besides creating a social aura around the work, the reference suggests that the representational and narrative mode of cinema dictates the specificity of her images. Ruyter intends reporting the snapshot quality in a richly detailed moment of the film. In this case, the viewer enters the scene from the bottom of the canvas, where beer tankards and glasses are placed on a small table. We see the knees and elbows of people sitting around the table; a woman gesticulates near the glasses. A mirror behind the group reflects their backs; there are no faces in the canvas, only bodies and drinks. The evocation recalls Warhol's silk-screen prints. At first Ruyter applies colors (non realistic, often bright and in contrasting tones), then projects a slide on the canvas where she draws the contour of the scene. The final effect is a flatness freezing the narration towards abstraction. Shapes blend and "slide" one into the other. The mirror intensifies the feeling of abstraction and suggests that the reality of the scene has reached a breaking point – but this constraint makes the moment iconic in nature.

Dana Schutz

Nata a / Born in Livonia (USA), 1976

Vive e lavora a / Lives and work in New York

I quadri di Dana Schutz prendono le mosse dalla meta-narrazione. In essi le nature morte vengono personificate, i ritratti diventano eventi e i paesaggi costruzioni. La creazione delle immagini passa attraverso diversi generi pittorici, dall'Espressionismo Astratto al Fauvismo al Surrealismo, e le pennellate di colore, a strisce e blocchi, costruiscono fisicamente le figure e le proiettano in una dimensione narrativa stratificata, significativa a più livelli e in molteplici direzioni.

In *Run* (2003 – 2004) possiamo intravedere un gruppo di cinque figure dipinte con colori molto sgargianti che corrono caoticamente verso un bosco; i corpi sbattono e cadono l'uno contro l'altro, a malapena evitano l'albero sulla sinistra, mentre il primo personaggio della fila, che appare nudo, va a scontrarsi contro il grosso tronco sulla destra: l'effetto è un insieme visivamente disconnesso, disarticolato in una geometrizzazione espressivista che confonde, ma allo stesso tempo è scandito razionalmente da una favola. Questa "metanarrazione", nello specifico, possiede una concordanza con un'immagine archetipa di cadute morali/esistenziali di Bruegel, *La parabola dei ciechi* (1568).

Dana Schutz's paintings start from a meta-narration. The depicted still-lives are personified, portraits become events and landscape constructions. The creation of the images passes through diverse pictorial genres, from Abstract Expressionism to Fauvism and Surrealism, and the color brushstrokes, made up as stripes and blocks, build the figures physically, and project them in a layered narrative dimension, with multiple level meanings and going in multiple directions.

In *Run* (2003 – 2004) we perceive a group of five figures painted in dashing colors, running towards a wood; the bodies knock against each others and fall, barely avoiding the tree on the left, while the first figure in the line, seemingly naked, crashes against the large trunk on the right: the effect is visually disconnected, disarticulated in a confounding Expressionistic geometrization, but at the same time punctuated by a *fabula*. This "meta-narration", bears a similarity with the archetypal image of moral/existential falling in Bruegel's *The Blind Leading the Blind* (1568).

Jessica Stockholder

Nata a / Born in Seattle, 1959

Vive e lavora a / Lives and works in New Haven (USA)

Direttrice del / Director of the *Graduate Studies in Sculpture*, Yale University

Jessica Stockholder è stata una pioniera, nella ideazione di grandi installazioni realizzate attraverso l'assemblaggio scultoreo audace materiali eterogenei.

I suoi interventi site-specific, in cui l'opera si "riversa" anche nell'ambiente circostante, coprendo pareti, pavimento, soffitto e creando una stretta relazione con il contesto, sono stati definiti "pitture nello spazio". Gli esordi di Jessica

Stockholder sono come pittrice e l'artista non ha mai smesso di fare pittura. Ciò che continua ad interessarla profondamente è infatti "il modo pittorico di vedere le cose".

Il suo lavoro è pieno di energia, cacofonico e idiosincratice, ma un'attenta osservazione rivela precise decisioni formali rispetto a colore e composizione che controllano il caos e conferiscono un'armonia tra elementi apparentemente incompatibili. La plastica (materiale semplice ed economico che è parte della nostra cultura consumistica), con i suoi colori brillanti, è uno dei materiali più utilizzati dall'artista, ma nei suoi assemblaggi si trovano gli oggetti più disparati: balle di fieno, tende, mobili, pellicce, specchi e mattoni... Stockholder termina l'opera intervenendo sull'installazione con colori acrilici accesi (violetto, arancione, verde...), calibrando le aree cromatiche per ottenere il massimo impatto ottico e spaziale. Le sue opere affermano la supremazia del piacere, la schietta realtà delle cose e la ricca eterogeneità della vita e dell'arte, in un vortice di polarità alternanti – astrazione/realismo, ordine classico/espressionismo intuitivo, pensiero conscio/desiderio inconscio, peso/leggerezza. Le influenze di Kaprow, Tinguely e dei surrealisti dialogano nel suo lavoro con il minimalismo e la pittura formale.

Jessica Stockholder has been a pioneer in the creation of large-size installations made by boldly assembling diverse materials in sculptural compositions.

Her site-specific projects, where the artwork "spills" out onto the surrounding area, covering walls, floors, ceiling, and creating a close relation with the context, have been called "paintings in space". Jessica Stockholder started her artistic career as a painter, and has never stopped being so. What still interests her deeply is in fact "way of looking at things through painting".

Her work is full of energy, cacophonous and idiosyncratic, but at close sight it reveals precise formal decisions with respect to color and composition, governing chaos, and providing harmony between seemingly incompatible elements. Plastic (simple and cheap material which is part of our consumer culture), with its bright colors, is one of the artist's most widely used materials, but in her assemblages the most diverse objects may be found: hay bales, curtains, furniture, furs, mirrors and bricks ... Stockholder completes the piece by applying on the installation bright acrylic colors (purple, orange, green...), balancing color areas to create the maximum optical and spatial impact. Her works are a statement for the primacy of pleasure, the genuine reality of things and rich variety of life and art, in a swirl of alternating polarities – abstraction/realism, classical order/intuitive expressionism, conscious thinking/subconscious desire, weight/lightness. The influence of Kaprow, Tinguely and Surrealists communicate with Minimalism and formal painting in her work.

John Tremblay

Nato a / Born in Boston, 1966

Vive e lavora a / Lives and works in Brooklyn

Il lavoro iconico astratto di John Tremblay è considerato centrale nell'arte odierna per il movimento della Pop/Op abstraction, uno stile in cui le influenze e referenze includono, oltre ai dipinti formalisti, il disegno grafico, il cartoon, i graffiti.

L'artista, infatti, conduce da anni una particolare ricerca sull'aspetto percettivo del linguaggio artistico, attualizzando secondo una dimensione in un certo senso ironica, le esperienze di Op Art degli anni Sessanta.

Le forme ellittiche e quadrate si dispongono sulla tela in sequenze oppure si moltiplicano in una circuitazione libera come miliardi di cellule che invadono ed animano otticamente la superficie pittorica conferendo al suo lavoro movimento, prospettiva e vibrazione che produce un'espansione spazio temporale dal medium. Il suo lavoro tende a evitare di divenire metaforicamente narrativo.

John Tremblay's abstract iconic work is considered central for the Pop/Op abstraction movement in today's art, for a style where points of reference and influences comprise graphic design, cartoons and graffiti, besides Formalist paintings.

For years the artist has pursued a personal research on the perceptive features of artistic language, by actualizing the Op Art experiences from the Sixties into a somewhat ironic dimension.

Elliptical and square shapes are arranged on the canvas in sequences or are multiplied in free circulation, as billions of cells invading and animating the painted surface optically, thus giving movement, perspective and vibration to his work, and producing a spatial and temporal expansion from the medium. His work tends to shun away from becoming metaphorically narrative.

Kelley Walker

Nato a / **Born in Columbus (USA), 1969**

Vive e lavora a / **Lives and works in New York**

La ricerca di Walker si presenta come una rilettura con vena critica dell'eredità moderna e postmoderna dell'arte americana. Evitando tendenze regressive e ciniche, la sua opera cerca di farsi strumento di emancipazione che si attagli alla realtà contemporanea.

Legato alla riflessione sul riciclaggio e il consumo dei segni iniziata con la Pop Art e ripresa dall'Appropriation Art, il suo lavoro cerca però di andare oltre, di portare alla luce nuovi modi di agire rilevanti, di riportare alla realtà la dimensione frammentata e a volte virtuale dell'epoca contemporanea, di disintegrare il sistema che colloca il mondo da una parte e l'arte dall'altra. Animato da questa tensione, Walker sovrappone i più svariati elementi (schizzi di colore, stelle, tracce di cioccolato o dentifricio) a immagini preesistenti, dai riferimenti complessi o tratte dalla cultura popolare, facendo largo uso del computer e di Photoshop. In diverse occasioni ha portato il suo scanner fuori dallo studio per catturare sezioni di muri di mattoni o pietre, che poi ha stampato in offset come poster.

Walker's research is a sort of critical re-interpretation of the modern and post modern legacy of American art. In its shunting regressive and cynical trends, his work tries to become a tool of emancipation suitable to contemporary reality.

Linked to the analysis of recycling and consumption of signs started with Pop Art and continued with the Appropriation Art, his work tries to go beyond, to bring to light new and relevant ways of action, to bring back to reality the fragmented and sometime virtual dimension of contemporary times, to disintegrate the system placing the world on one side and art on the other. Animated by this tension, Walker overlaps the most diverse elements (color stains, stars, traces of chocolate or toothpaste) to preexisting images, from complex references, or drawn from popular culture, by using the computer and Photoshop. In several occasions, he has taken his scanner out of his atelier to capture portions of brick walls or stones, which he later printed in offset as posters.

Dan Walsh

Nato a / **Born in Philadelphia, 1960**

Vive e lavora a / **Lives and works in New York**

In Dan Walsh, il cui essenzialismo pittorico spinge a una forte relazione con il minimalismo storico, l'uso ricorrente a una sorta di alfabeto iconico composto di semplici elementi geometrici quali quadrati, rettangoli, linee, produce composizioni astratte e minimali che dialogano tra di loro. Conduce una ricerca artistica sulla geometria del linguaggio visuale che, più che intrattenere un rapporto con la recente storia dell'arte, sembra condurre una conversazione sull'inizio e il significato della costruzione pittorica.

Le sue "antistoriche" icone non sono cartoons astratti e non ancora geometria. Possono alludere a entrambi ma non sono appropriate da nessuno dei due; sono un linguaggio che non racconta storie e parla solo in forma di frase: un nome (la linea o la forma), un aggettivo (il colore), un verbo (la relazione sintattica fra i contrasti ottici ma che correlano linee, forme e colori), un avverbio (l'atteggiamento della visione e l'intensità dell'opera). Il risultato diviene archetipico, ma non rappresentazionale.

Il dittico di ampia dimensione riporta nel titolo *Sentence* (2005) uno degli attributi della sua pittografia. Nelle due tele di composizione simmetrica le icone (rettangoli concentrici) sono organizzate su una griglia. Usando la molteplicità di questa forma geometrica l'opera produce una sorta di architettura. Le sue reiterate ripetizioni che assumono un effetto ipnotico, suggeriscono una espansione infinita. Walsh affianca le tele, alternando la loro prospettiva di modo che le superfici piatte della tela sembrano entrare nello spazio o sottrarsi all'interno della tela. L'uso differente del colore nelle due tele (il passaggio dal giallo/ blu delle linee della tela di sinistra a quelle rosse/bianche di quella di destra) enfatizza la differenza nel significato visuale e rituale che l'artista assegna alla nozione di Destra e Sinistra, luoghi simbolici fortemente allusivi alla forza pulsante di un mandala nel pannello di sinistra e di visione scientifica, razionale nei colori quieti e nella complessità della forma nel pannello di destra.

In Dan Walsh, whose pictorial essentialness points at a strong relationship with historical Minimalism, the recurrent use of a sort of iconic alphabet composed of simple geometrical elements, such as squares, rectangles, lines, produce abstract and minimal compositions which establish a dialog with each other. The artist pursues an artistic research on the geometry of the visual language which seems to lead a conversation on the beginning and the meaning of the pictorial construction, more than establishing a relationship with recent art history.

His "anti-historical" icons are not abstract cartoons, and not yet geometry. They may hint at both, but do not belong to either of them; they are a language which does not narrate stories but speaks only under the form of sentences: a noun (line or shape), an adjective (color), a verb (syntactic relation between optical contrasts correlating lines, shapes and colors), an adverb (the attitude of viewing and the intensity of the artwork). The result becomes an archetype, but not representational.

The large size diptych recalls one of the attributes of his pictography in the title *Sentence* (2005).

In the two canvases of symmetrical composition, the icons (concentric rectangles) are organized on a grid. Through the multiplicity of this geometric shape, the piece produces a sort of architecture. The on-going repetitions producing a hypnotic effect, suggest an endless expansion. Walsh places the canvases side by side, alternating their perspective in such a way that their flat surfaces seem to enter in the space, or hide within the canvas. The different use of color in the two canvases (the shift from yellow/blue of the lines in the painting on the left to the red/white lines of the painting on the right) emphasizes the difference in the visual and ritual meaning that the artist assigns to the concept of Left and Right, symbolic places strongly evocative of the pulsating force of a mandala in the left panel, and scientific, rational vision in the quiet colors and in the complexity of the right panel.

Kevin Zucker

Nato a / Born in New York, 1976

Vive e lavora a / Lives and works in New York

Kevin Zucker combina la pittura con il disegno al computer, per ottenere dipinti che rappresentano architetture di interni (o dettagli di queste) che si presentano come una mappatura astratta dello spazio. Le griglie, ottenute con il computer e trasferite sulla tela tramite grandi fogli di carta carbone, circondano i pochi oggetti presenti, proiettandoli in una dimensione sospesa nello spazio. Ad un primo sguardo, il mondo rappresentato nelle sue opere appare schematizzato e semplificato, dipinto con colori pallidi e neutri, così da farlo sembrare molto distante dalla vita reale e dalle emozioni umane. Ad un'analisi più attenta, però, la superficie irregolare e frammentaria delle tele mina quella perfezione matematica e geometrica del mondo che Zucker aveva inizialmente costruito. Così come il caso e le imperfezioni si intromettono nelle sterili immagini ottenute al computer, la realtà trova il proprio spazio nel mondo delle idee, facendo riemergere l'umanità che la tecnologia cerca di negare. La sua riflessione sulla presenza/assenza, profondamente arguta e sottile, si unisce anche a riferimenti derivati dalla storia dell'arte.

Kevin Zucker combines painting with computer drawing, to create paintings representing interior architecture (or its details) which become a sort of abstract mapping of space. The grids made with the computer and transferred on the canvas by using large sheets of carbon transfers, surround the few present objects, projecting them in a dimension suspended in space. At first sight, the world represented in his works seems sketchy and made simple, painted with light and neutral colors, as to make it look quite distant from real life and human emotions. At a closer look, the irregular and fragmented surface of the canvases undermines the mathematical and geometric perfection of the world that Zucker built at first. As fortuitousness and imperfections enter the sterile computer-made images, reality finds its own space in the world of ideas, making humanity which technology tries to deny resurface again. His analysis on the presence/absence, deeply witty and subtle, merges with references to the history of art.