Fireworks. Ileana Sonnabend e il boom dell'arte contemporanea / Fireworks. Ileana Sonnabend and the Contemporary Art Boom

DIDASCALIE PARLANTI [35]

Giovanni Anselmo
Senza titolo, 1967
perspex, ferro / perspex, iron
Fondazione Giovanni e Alda Anselmo ETS

Ileana Sonnabend presenta Giovanni Anselmo (Borgofranco d'Ivrea 1934 – Torino 2023) nella sua galleria di Parigi nel 1969, nella prima mostra personale dell'artista fuori dall'Italia. Esponente dell'Arte Povera fin dagli esordi, Anselmo indaga le forze fisiche che regolano la materia – gravità, energia, tensione, magnetismo – rendendole direttamente percepibili attraverso il comportamento dei materiali. In *Senza titolo* (1967), una grande lastra verticale di perspex trasparente, arcuata e mantenuta in tensione da un tondino di ferro fissato ai lati, sembra sul punto di liberarsi dalla curvatura imposta per recuperare la propria forma originaria. L'opera non rappresenta dunque una forza, ma la rende concretamente presente: la tensione del materiale e la sua resistenza producono una condizione di equilibrio precario, sospesa nel tempo. È proprio nell'energia potenziale, compressa ma continuamente attiva, che Anselmo individua la materia stessa dell'opera. Come nelle altre sue sculture, l'artista non cristallizza un fenomeno in una forma definitiva, ma rende visibile un processo, affidando alla materia il compito di manifestare le forze che la attraversano e la trasformano.

In 1969, Ileana Sonnabend presented Giovanni Anselmo (Borgofranco d'Ivrea, 1934 – Turin, 2023) in his first solo exhibition outside Italy, held at her Paris gallery. An exponent of Arte Povera from the very beginning, Anselmo investigates the physical forces that regulate matter—gravity, energy, tension, magnetism—making them directly perceptible through the behavior of the material. In Senza titolo (1967), a large vertical sheet of transparent perspex arched and kept in tension by an iron rod attached to the sides, seems to be on the verge of freeing itself from the curvilinear shape into which it is forced in order to return to its original form. The work does not, therefore, represent a force, but makes it concretely present: the tension and resistance of the material produce a condition of precarious balance, suspended in time. It is precisely in the potential energy, compressed yet continuously active, that Anselmo identifies the material of the work itself. As in his other sculptures, he does not crystallize a phenomenon in a definitive form, but makes visible a process, giving the material the task of revealing the forces that traverse it and transform it.

Arman
Portrait of Michael Sonnabend, 1969
insieme di oggetti sotto teca di plexiglas / accumulation of objects in a plexiglas box
Sonnabend Homem Collection

Arman (Nizza 1928 – New York 2005) espone per la prima volta nella Galerie Ileana Sonnabend di Parigi nel 1967. Il rapporto con la Sonnabend è determinante per la diffusione oltreoceano dell'opera dell'artista francese, nel quadro di quella fitta rete di scambi tra Europa e Stati Uniti che ha caratterizzato l'attività della gallerista. Nell'opera *Portrait of Michael Sonnabend*, Arman trasforma la passione bibliofila del marito di Ileana Sonnabend, Michael Sonnabend, in un ritratto per accumulazione: una serie di pubblicazioni, raccolte e impilate, restituisce attraverso gli oggetti una

traccia della personalità e degli interessi del loro proprietario. L'opera si inserisce nella ricerca che, a partire dagli anni Sessanta, porta Arman a fare dell'accumulo, della serialità e della trasformazione degli oggetti quotidiani uno strumento per interrogare la società dei consumi e il valore della memoria. Tra i protagonisti del *Nouveau Réalism*, insieme, tra gli altri, a Yves Klein, Daniel Spoerri, Jean Tinguely e al critico Pierre Restany, l'artista elabora una risposta europea alla cultura della produzione di massa americana, concentrandosi non tanto sul valore di novità dei prodotti, quanto sulla storia, sull'uso e sulla stratificazione di significati che gli oggetti portano con sé.

Arman (Nice 1928 – New York 2005) exhibited for the first time in the Galerie Ileana Sonnabend of Paris in 1967. His relationship with Sonnabend was instrumental in introducing his work to America, as part of the dense network of exchanges between Europe and the United States that characterized the gallerist's activity. In Portrait of Michael Sonnabend, Arman transforms the passion for books of Ileana Sonnabend's husband, Michael, into a portrait created by means of accumulation: a series of publications, gathered and piled up, creates a picture of the personality and interests of their owner. The work continued a line of research that Arman had pursued since the 1960s, using accumulation, mass production, and the transformation of everyday objects to question consumer society and the value of memory. Among the leading exponents of the *Nouveau Réalism*, together with Yves Klein, Daniel Spoerri, Jean Tinguely and the art critic Pierre Restany, Arman developed a European response to the American culture of mass production, focusing not so much on the novelty of products as on their history, their use and the stratification of meanings they carry with them.

John Baldessari
Goya Series: So Much and More, 1997
stampa a getto d'inchiostro e vernice a smalto su tela / inkjet print and enamel paint on canvas
Sonnabend Homem Collection

Ileana Sonnabend s'interessa al lavoro di John Baldessari (National City 1931 – Los Angeles 2020) a partire dai primi anni Settanta, ospitando la sua prima mostra personale nella galleria di Parigi nel 1973, e poi con regolarità fino ai primi anni Duemila. In questo lavoro Baldessari si confronta con la celebre serie dei *Disastri della guerra* di Francisco Goya, sostituendo alle immagini drammatiche delle incisioni di Goya fotografie di oggetti e situazioni apparentemente banali, accompagnate da brevi didascalie. In *So Much and More* l'immagine di una semplice matita entra in relazione con una frase che ne amplifica imprevedibilmente il significato. Più che stabilire un rapporto logico tra parola e immagine, Baldessari è interessato agli "spazi" concettuali che si aprono tra un'informazione e l'altra, e alle associazioni che lo spettatore è chiamato a costruire. È una ricerca che, dalla metà degli anni Sessanta, mette in discussione il rapporto fra immagine e linguaggio, collocandosi tra i primi esempi di arte concettuale. Attraverso il paradosso, l'ironia e il cortocircuito semantico, l'artista dimostra come un'immagine non possieda mai un significato univoco, ma venga continuamente trasformata dal contesto e dal linguaggio che la accompagnano.

Ileana Sonnabend began to take an interest in the work of John Baldessari (National City 1931 – Los Angeles 2020) in the 1970s, hosting his first solo exhibition in her gallery in Paris in 1973, and then regularly until the beginning of the 2000s. In this work Baldessari draws inspiration from the famous series *The Disasters of War* by Francisco Goya, replacing the dramatic images of Goya's prints with photos of apparently banal objects and situations, accompanied by brief captions. In *So Much and*

More the image of a simple pencil is paired with a phrase that amplifies its meaning in an unexpected manner. Rather than establishing a logical relationship between word and image, Baldessari is interested in the conceptual "spaces" that open up between one piece of information and another, and in the associations that the viewer is called on to construct. From the mid-1960s, the artist's research questions the relationship between image and language, placing him among the earliest exponents of Conceptual Art. Through paradox, irony and semantic short circuits, he shows how an image never has a univocal meaning, but is transformed by the context and the language that accompany it.

Georg Baselitz
Dreibeiniger Akt (Nudo a tre gambe / Three-legged Nude), 1977
linoleografia di una lastra stampata in nero rossastro su carta da disegno / linocut from one plate printed in reddish black on drawing paper
Sonnabend Homem Collection

Ileana Sonnabend è tra le prime galleriste a sostenere Georg Baselitz (Deutschbaselitz 1938 – Salisburgo 2026) negli Stati Uniti, presentandone una mostra personale a New York nel 1983. Figura centrale dell'arte tedesca del secondo dopoguerra, Baselitz ha fatto della messa in discussione della rappresentazione e dell'autonomia dell'immagine il centro della propria ricerca. Il capovolgimento, divenuto dagli anni Sessanta uno dei suoi tratti distintivi, non è soltanto un espediente formale, ma un modo per interrompere l'immediata riconoscibilità della figura e mettere in crisi il rapporto consueto tra visione e significato. Baselitz è stato anche un incisore prolifico, interessato alla xilografia e alla linoleografia, tecniche che gli hanno permesso di imprimere sulla matrice un gesto diretto, privo di disegno preparatorio. In *Dreibeiniger Akt* (1977), la figura umana è sottoposta a una deformazione radicale: il corpo, instabile e quasi primordiale, diviene materia di un'immagine che sembra nascere direttamente dal gesto dell'incisione. La duttilità del linoleum e la profondità del segno conferiscono alla stampa una qualità fisica e tattile, trasformando il processo stesso del fare in parte essenziale dell'opera.

Ileana Sonnabend was one of the first gallerists to support Georg Baselitz (Deutschbaselitz 1938 – Salzburg 2026) in the United States, presenting a solo exhibition in New York in 1983. A central figure in post-war German art, Baselitz made the questioning of the representation and the autonomy of the image the focus of his work. Reversal, which from the 1960s became one of his distinctive features, was not only a formal expedient, but also a way to interrupt the immediate recognizability of the figure and to undermine the usual relationship between vision and meaning. Baselitz was also a prolific printer, interested in wood-engraving and linocut, techniques that allowed him to impress a direct gesture, without a preliminary drawing, on the matrix. In *Dreibeiniger Akt* (1977), the human figure is subjected to a radical transformation: the body, unstable and almost primordial, becomes the material of an image that seems to be born directly from the gesture of the incision. The ductility of the linoleum and the depth of the cut give the print a physical and tactile quality, transforming the process of the operation itself into an essential part of the work.

Ashley Bickerton
Wild Gene Pool: Ark No. 3, 1990
legno, alluminio anodizzato, gomma, pelle, corda, imbracatura da arrampicata, semi selvatici / wood, anodized aluminum, rubber, leather, rope, mountaineering harness, wild seeds

Sonnabend Homem Collection

Ashley Bickerton (Barbados 1959 – Bali 2022) espone per la prima volta a New York nella galleria di Ileana Sonnabend nel 1986, in una mostra collettiva, e poi nuovamente nel 1988 con una mostra personale. Esporrà poi con regolarità nella galleria fino agli anni Duemila. I primi lavori di Bickerton sono concepiti come delle *commodities*, oggetti maneggevoli e di facile utilizzo da parte del pubblico, che contemporaneamente mettono in scena con ironia i meccanismi del consumo, della produzione industriale e del sistema dell'arte. *Wild Gene Pool: Ark No. 3*, del 1990, è una delle opere con cui avvia una nuova ricerca, spostando l'attenzione dall'economia del lusso e dal sistema dell'arte alla questione ecologica. L'opera consiste in una grande custodia quadrata in alluminio nero, dotata di maniglie e corde. Racchiude, dietro sedici oblò di vetro, campioni di semi provenienti da colture agricole di diverse parti del mondo. L'aspetto prezioso e industriale del contenitore contrasta con la fragilità del patrimonio naturale che custodisce: l'opera si configura come una sorta di capsula di conservazione, progettata da o per una civiltà degli abissi, simbolicamente destinata a proteggere la biodiversità dall'erosione genetica provocata dalla crescente industrializzazione dell'agricoltura.

Ashley Bickerton (Barbados 1959 – Bali 2022) first exhibited his work at the Sonnabend Gallery in New York in 1986, in a collective show, and then again in 1988 with a solo exhibition. He would then present his work in the gallery regularly until the 2000s. Bickerton's early works were conceived as commodities, objects that could easily be handled and used by the public, and that at the same time revealed with irony the mechanisms of consumerism, industrial production, and the art system. *Wild Gene Pool: Ark No. 3*, from 1990, is one of the works with which he embarked on a new type of research, shifting attention from the luxury industry and the art system to the theme of ecology. The work consists of a large square case made of black aluminum, complete with handles and cords. Behind sixteen round glass windows, it contains samples of seeds from agricultural crops from around the world. The precious and industrial appearance of the container contrasts with the fragility of the natural heritage that it protects: the work is like a sort of time capsule, planned by or for a civilization of the abyss, symbolically destined to protect biodiversity from the genetic erosion caused by the growing industrialization of agriculture.

Mel Bochner
Principle of Detachment: New York Reading, 1972
pietre, nocciole e numeri sul pavimento / stones, hazelnuts and numeri on the floor
The Sonnabend Collection Foundation

Mel Bochner (Pittsburgh 1940 – New York 2025) espone per la prima volta nella sede della Galerie Ileana Sonnabend di rue Mazarine a Parigi nel 1972, confermando il ruolo determinante della galleria nella diffusione dell'arte americana in Europa. Tra gli artisti seminali dell'arte concettuale, Bochner porta al centro della propria ricerca i rapporti tra linguaggio, matematica, sistemi e percezione, traducendo in forma visiva attività mentali elementari come contare e misurare. In *Principle of Detachment: New York Reading*, del 1972, l'artista rappresenta attraverso una griglia di numeri, lettere, triangoli e linee il principio logico del distacco, secondo cui dalla verità di una premessa è possibile dedurre quella di una seconda proposizione. L'opera associa alla rigorosa struttura schematica della sequenza di numeri i materiali naturali – sassi e semi di nocciola – introducendo un elemento concreto e contingente all'interno di un sistema astratto. Il contrasto tra ordine logico e materia, tra pensiero e mondo reale, riflette la ricerca di Bochner sul modo in cui i sistemi costruiti dall'uomo organizzano e condizionano la nostra esperienza della realtà.

Mel Bochner (Pittsburgh 1940 – New York 2025) first exhibited at the Galerie Ileana Sonnabend on Rue Mazarine in Paris in 1972, confirming the gallery's decisive role in making American art known in Europe. Among the seminal figures of Conceptual Art, Bochner focused his research on the relations between language, mathematics, systems and perception, translating elementary mental activities such as counting and measuring into visual form. In Principle of Detachment: New York Reading, from 1972, through a grid of numbers, letters, triangles and lines he illustrates the logical principle of detachment, according to which it is possible to deduce the truth of a second statement from that of a premise. The work associates natural materials—stones and hazelnut—to the strict schematic structure of the sequence of numbers, introducing a concrete and contingent element within an abstract system. The contrast between logical order and material, between thought and the real world, reflects Bochner's examination of the way systems constructed by man organize and influence our experience of reality.

Pier Paolo Calzolari
Senza titolo (Non), 1970
foglie di tabacco, luci al neon, trasformatore / tobacco leaves, neon, transformer
Sonnabend Homem Collection

Pier Paolo Calzolari (Bologna 1943) tiene la sua prima mostra alla Galerie Ileana Sonnabend di Parigi nel 1970 e torna nella galleria l'anno successivo, quando espone sia nella sede parigina, che in quella di New York, entrando così nella rete di scambi tra la scena artistica europea e quella americana che caratterizza l'attività di Ileana Sonnabend. Tra i protagonisti dell'Arte Povera alla fine degli anni Sessanta, Calzolari elabora installazioni in cui oggetti quotidiani, materiali organici e dispositivi tecnologici si incontrano in una dimensione sospesa, dilatata nel tempo rispetto ai ritmi accelerati della contemporanea società industriale. In *Senza titolo (Non)*, del 1970, la parola "non" è ripetuta attraverso scritte al neon applicate su foglie di tabacco. L'avverbio di negazione, privato della funzione sintattica abituale, sembra sospendere ogni possibilità di negazione o di esclusione, trasformandosi in una domanda aperta. Il gioco tra il suono della parola e quello di "neon" introduce inoltre una dimensione nella quale linguaggio, materia e tecnologia si intrecciano e, come in una pratica alchemica, creano un'esperienza capace di mettere in discussione la stabilità del significato.

Pier Paolo Calzolari (Bologna 1943) held his first exhibition at the Galerie Ileana Sonnabend in Paris in 1970, and returned the following year, when he exhibited at both the Paris and New York galleries, thus becoming part of the network of exchanges between the European and American art scenes that characterized the activity of Ileana Sonnabend. Among the leading exponents of Arte Povera at the end of the 1960s, Calzolari created installations in which everyday objects, organic materials and technological devices are juxtaposed in a suspended dimension, dilated in time compared to the accelerated rhythms of contemporary industrial society. In *Senza titolo (Non)*, from 1970, the word "non" is repeated in neon lettering on tobacco leaves. The adverb of negation, stripped of its usual syntactic function, seems to suspend any possibility of negation or exclusion, becoming an open-ended question. The similarity between the words "non" and "neon" also introduces a dimension in which language, material and technology are interwoven and, as in an alchemical practice, create an experience capable of questioning the stability of meaning.

Christo

Revues empaquetées, 1962
riviste, plastica, spago / magazines, plastic, string
Sonnabend Homem Collection

Revues empaquetées, del 1962, appartiene alla Collezione Sonnabend e documenta una delle prime declinazioni della ricerca di Christo (Gabrovo, Bulgaria 1935 – New York 2020) sull'atto dell'impacchettamento. Nato dall'esperienza di tradizione dadaista dell'assemblaggio, il procedimento consiste nel sottrarre alla vista oggetti comuni attraverso un involucro che ne nasconde la forma e il contenuto, trasformandone al tempo stesso la percezione. In questo caso sono alcune riviste a essere avvolte, oggetti privi di particolare valore estetico che, proprio attraverso l'intervento dell'artista, entrano nel territorio dell'arte. Christo, avvicinatosi negli anni Sessanta al gruppo dei Nouveaux Réalistes, fondato a Parigi nel 1960 da Pierre Restany, Yves Klein e altri, mette così in discussione la gerarchia tradizionale tra soggetti e materiali artistici, concentrandosi sulla fisicità delle cose, sulla loro forma e consistenza più che sul significato che convenzionalmente veicolano. L'involucro non è una semplice copertura: rende l'oggetto enigmatico, ne sospende la funzione e ne modifica radicalmente la presenza. Da questa prima ricerca prenderà avvio una pratica destinata a svilupparsi in interventi sempre più monumentali, fino agli edifici e ai paesaggi impacchettati realizzati da Christo e Jeanne-Claude Denat de Guillebon, come ad esempio, la copertura di un tratto delle Mura Aureliane a Roma nel 1974.

Revues empaquetées (1962) belongs to the Sonnabend Collection and records one of the first forms of the research of Christo (Gabrovo, Bulgaria 1935 – New York 2020) on the act of wrapping. Born from the Dadaist tradition of assemblage, the procedure consists of removing common objects from view by means of a wrapping that conceals their form and content, thus altering our perception of them. In this case it is women's magazines that are wrapped, objects devoid of any special aesthetic value which, thanks to the artist's intervention, become part of the artistic context. Christo, who in the 1960s had come into contact with the Nouveau Réalisme group, founded in Paris in 1960 by Pierre Restany, Yves Klein and others, thus calls into question the traditional hierarchy between the subjects and materials of art, focusing on the physical nature of things, on their form and consistency, rather than on the meaning that they usually convey. The wrapping is not simply a cover: it makes the object enigmatic, suspends its function and radically modifies its presence. This initial research eventually led to a practice that would involve increasingly monumental interventions, culminating in the buildings and landscapes wrapped by Christo and Jeanne-Claude Denat de Guillebon, such as a stretch of the Aurelian Walls in Rome in 1974.

Jim Dine
Landscape Painting, 1963
olio su tela con oggetti / oil on canvas with objects
Sonnabend Homem Collection

Jim Dine (Cincinnati 1935) conosce Ileana Sonnabend attraverso Robert Rauschenberg già nel 1960 e, nel 1963, è tra i primi artisti a esporre nella sua galleria parigina, contribuendo alla diffusione in Europa della nuova arte americana. Protagonista degli happening accanto ad Allan Kaprow, Claes Oldenburg e Robert Whitman, Dine trasferisce nella pittura la sperimentazione maturata in queste esperienze, mettendo in discussione i confini tra arte e vita. L'inserimento di oggetti reali e quotidiani nella tela, insieme all'uso di parole e iscrizioni, trasforma la pittura in uno spazio nel quale immagine,

oggetto e linguaggio convivono sullo stesso piano. In *Landscape Painting* (1963), Dine affronta direttamente il problema della rappresentazione accostando una sorta di natura morta letterale, composta da oggetti trovati, a sette tele che nell'insieme offrono un campionario delle diverse condizioni atmosferiche che possono essere percepite in un paesaggio, come, il buio della notte, la luce del giorno, il verde della natura a primavera, un cielo azzurro, la neve che fiocca. L'apparente incongruenza tra la natura morta e la superficie pittorica di matrice espressionista astratta produce un ironico confronto tra realtà e illusione, tra oggetto e immagine, mettendo in discussione convenzioni e gerarchie della tradizione pittorica. La pittura diventa così non soltanto rappresentazione, ma riflessione sulla propria natura e sulla possibilità stessa di rappresentare il mondo.

Jim Dine (Cincinnati 1935) met Ileana Sonnabend through Robert Rauschenberg as early as 1960, and in 1963 was one of the first artists to exhibit in her Parisian gallery, contributing to the promotion of the new American art in Europe. A pioneer of performance art and happenings together with Allan Kaprow, Claes Oldenburg and Robert Whitman, Dine transferred to painting the experiments conducted in these experiences, calling into question the confines between art and life. The inclusion of real, everyday objects in his works, together with the use of words and inscriptions, turned painting into a space in which image, object and language exist on the same level. In *Landscape Painting* (1963), Dine addresses the problem of representation directly, juxtaposing a sort of literal still life, made up of found objects, with seven canvases that taken together provide a sample of the various atmospheric conditions that can be perceived in a landscape: the darkness of night, the light of the day, the green of nature in spring, a blue sky, and snow falling. The apparent contradiction between the still life and the pictorial montage of Abstract Expressionist themes produces an ironic contrast between reality and illusion, between object and image, challenging the conventions and hierarchies of the pictorial tradition. Painting thus becomes not only representation, but also a reflection on its own nature and on the very possibility of representing the world.

Tano Festa
Persiana (New Shutter), 1962
olio su tavola / oil on panel
Sonnabend Homem Collection

Nel 1962 Tano Festa (Roma 1938 – Roma 1988) inizia a inserire nel suo lavoro oggetti d'uso comune, come finestre, porte e armadi: elementi ricostruiti dal falegname secondo i suoi disegni, privati di cardini, maniglie e serrature, e volutamente sottratti a ogni funzione pratica. Nello stesso anno, in occasione della mostra collettiva *La materia a Roma*, alla galleria La Tartaruga di Plinio De Martiis, Ileana Sonnabend vede per la prima volta il lavoro di Festa e acquista *Persiana,* che viene esposta poi a dicembre dello stesso anno per tramite della gallerista alla Sidney Janis Gallery di New York con il titolo *New Shutter*. L'incontro con la Sonnabend è frutto dei contatti internazionali intessuti in quegli anni dalla galleria romana, dove allora esponevano artisti come Franz Kline, Robert Rauschenberg, Mark Rothko e Cy Twombly. Se tradizionalmente la pittura è concepita come una finestra sul mondo, la persiana chiusa di Festa introduce invece una barriera reale, critica e metaforica, mettendo in discussione la funzione stessa dell'opera. Sottratta all'uso e al tempo stesso priva di una superficie destinata ad accogliere immagini, la persiana si colloca in una zona ambigua tra oggetto e quadro. La rigorosa bicromia, che segue le rientranze dell'oggetto, accentua questa sospensione, conferendo all'opera un carattere insieme minimale, sensuale ed enigmatico.

In 1962 Tano Festa (Rome 1938 – Rome 1988) began to include everyday objects in his work, like windows, doors and wardrobes: elements reconstructed by a carpenter after his drawings, without hinges, handles and locks and deliberately stripped of any practical function. In the same year, at the collective exhibition entitled *La materia a Roma*, held at Plinio De Martiis' Galleria La Tartaruga, Ileana Sonnabend first saw Festa's work and purchased *Persiana*, which was shown in December of the same year, through the Sonnabend, at the Sidney Janis Gallery of New York with the title *New Shutter*. The encounter with the gallerist was the result of the international contacts established by the Sonnabend, where artists such as Franz Kline, Robert Rauschenberg, Mark Rothko and Cy Twombly exhibited at around the same time. If painting is traditionally conceived as a window on the world, Festa's closed shutter creates a real barrier, critical and metaphorical, calling into question the very function of the work. Stripped of any practical use and at the same time without a surface intended to receive images, the shutter sits in an ambiguous zone between object and painting. The strict two-color palette, which follows the recessed sections of the shutter, accentuates this suspension, giving the work a minimal, yet sensual and enigmatic character.

Dan Flavin
Untitled (to Ileana and Michael Sonnabend), 1970
luci fluorescenti (tre tubi fluorescenti azzurro, giallo, rosa) / fluorescent lights (three fluorescent tubes blue, yellow, pink)
Collezione Luigi e Peppino Agrati – Intesa Sanpaolo

Dan Flavin (New York 1933 – New York 1996) espone per la prima volta alla Galerie Ileana Sonnabend di Parigi nel 1966, in una mostra collettiva, e torna nella stessa sede nel 1970 con una personale. *Untitled (to Ileana and Michael Sonnabend)* testimonia tuttavia il rapporto particolare instaurato dall'artista con i due galleristi, ai quali l'opera è esplicitamente dedicata. A partire dagli anni Sessanta, Flavin trasforma i tubi fluorescenti industriali in elementi costitutivi di opere che, attraverso la luce, superano i limiti della scultura tradizionale. Il tubo al neon, reso disponibile dalla produzione industriale e diffuso nel panorama urbano americano, perde la propria funzione per diventare forma e, insieme, sorgente luminosa. La serialità dei tubi permette di costruire composizioni geometriche essenziali, mentre la luce si espande nello spazio circostante, modificandone la percezione e sostituendo alla massa scultorea un'immateriale presenza luminosa. In questa tensione tra rigore geometrico e dimensione ambientale si definisce uno dei contributi fondamentali di Flavin allo sviluppo del Minimalismo.

Dan Flavin (New York 1933 – New York 1996) first exhibited at the Galerie Ileana Sonnabend in Paris in 1966, in a collective show, and returned in 1970 for a solo exhibition. *Untitled (to Ileana and Michael Sonnabend)* bears witness to the special relationship established with the two gallerists, to which this work is explicitly dedicated. Beginning in the 1960s, Flavin transformed industrial fluorescent tubes into constituent elements of works which, through light, surpass the limits of traditional sculpture. The neon tube, made available by industrial production and used increasingly in the urban environment, loses its own function to become form and, at the same time, a source of light. The mass production of tubes makes it possible to construct essential geometrical compositions, while the light expands into the surrounding space, modifying our perception of the space itself and replacing the sculptural mass with an immaterial luminous presence. It is this tension between

geometrical rigor and the environmental dimension that marks one of Flavin's most significant contributions to the development of Minimalism.

Gilbert & George
Bloody Life No. 3, 1975
16 elementi, tecnica mista / 16 elements, mixed media
The Sonnabend Collection Foundation

Gilbert & George (Gilbert Prousch, San Martino in Badia 1943; George Passmore, Plymouth, 1942) sono tra gli artisti con cui Ileana Sonnabend instaura il rapporto più continuativo, umano e professionale. È la loro celebre performance *The Singing Sculpture* a inaugurare nel 1971 la nuova galleria di Sonnabend a West Broadway, a New York, nella prima mostra personale del duo negli Stati Uniti. Presentandosi come una "scultura vivente", Gilbert & George perseguono una radicale fusione tra arte e vita, rifiutando la distanza tra opera e quotidianità e rivendicando un'idea di arte accessibile a tutti, sintetizzata nel motto *Art for All,* che compare nei loro lavori. Dalla performance il loro lavoro si estende progressivamente alla rappresentazione della società urbana e della contemporaneità, attraverso immagini tratte dalla vita quotidiana e dalla cronaca. In *Bloody Life No. 3* (1975), come nelle opere monumentali degli anni successivi, la composizione è costruita attraverso una griglia di immagini dai colori saturi, nella quale gli stessi artisti compaiono come protagonisti e osservatori del mondo che li circonda. Il sangue, come i liquidi biologici dell'altra opera in mostra *Spunk Blood Piss Shit Spit* (1996), assunti come elemento visivo e simbolico, divengono metafora della vita, della sua fisicità e della sua ciclicità, mentre il corpo individuale si trasforma in immagine universale della condizione umana.

Gilbert & George (Gilbert Prousch, San Martino in Badia, 1943; George Passmore, Plymouth, 1942) are among the artists with whom Ileana Sonnabend established a lasting relationship, both personal and professional. It was their famous performance *The Singing Sculpture* that inaugurated Sonnabend's new gallery on West Broadway, New York, in 1971 in the duo's first solo exhibition in the United States. Describing themselves as "living sculptures", Gilbert & George seek to achieve a radical fusion between art and life, rejecting the distance between the work and everyday life in an attempt to make art accessible to all, as expressed in the slogan *Art for All* that appears in their works. From performance art their work has gradually extended to the representation of urban society and contemporary life, through images drawn from everyday life and from the news. In *Bloody Life No. 3* (1975), as in the monumental works of the following years, the composition is constructed through a grid of images in saturated colors, in which the artists themselves appear as the protagonists and observers of the world that surrounds them. Blood, like the biological liquids in the other work on display, *Spunk Blood Piss Shit Spit* (1996), offered as a visual and symbolic element, becomes a metaphor of life, of its physical and cyclical nature, while the individual body becomes a universal image of the human condition.

Giorgio Griffa
Spugna, 1969
acrilico su tela di cotone / acrylic on cotton canvas
Courtesy Fondazione Giorgio Griffa e Galleria Lorcan O'Neill

Ileana Sonnabend presenta Giorgio Griffa (Torino 1936) in due mostre personali organizzate nelle gallerie di Parigi e di New York, entrambe nel 1970. L'artista, tra le figure più originali della pittura italiana degli anni Sessanta e Settanta, sviluppa una ricerca difficilmente riconducibile a una categoria univoca, in dialogo con l'astrazione, il Minimalismo e la riflessione concettuale. La sua pittura mette in discussione la tradizionale funzione del quadro: le tele, prive di preparazione e non montate su telaio, sono dipinte a terra e successivamente fissate direttamente alla parete, lasciando percepibili la loro natura materiale e il carattere volutamente transitorio dell'opera. L'opera *Spugna* (1969) fa parte della serie dei *Segni primari*, nella quale la semplicità dei segni, eseguiti con pigmenti diluiti su tela grezza, restituisce una pittura essenziale e aperta, concepita come processo più che come immagine conclusa. A questa idea di apertura è connesso anche il metodo seriale con cui lavora Griffa, che ha realizzato tredici cicli principali negli ultimi sessanta anni, che spaziano dalle prime tele della serie dei *Segni Primari* sino ai più recenti dipinti del ciclo *Dilemma*, tutti fondati sulla possibilità, sempre implicita, di poter essere sviluppati all'infinito.

Ileana Sonnabend presented the work of Giorgio Griffa (Turin 1936) in two solo exhibitions in her galleries in Paris and New York, both in 1970. One of the most original figures in Italian art of the 1960s and 1970s, Griffa defies categorization, drawing on abstraction, Minimalism, and Conceptual Art. His work challenges the traditional function of the painting; without priming and not mounted on stretchers, the canvases are painted on the floor and then fixed directly to the wall, allowing viewers to perceive their material nature and the deliberately transitory character of the work. *Spugna* (1969) is part of the series *Segni primari*, in which the simplicity of the signs, executed with diluted pigments on unprimed canvas, leads to an essential, open form of painting, conceived as a process rather than as a finished image. Connected to this idea of openness is the serial method used by Griffa, who has created thirteen main cycles in the last sixty years, ranging from the first canvases of *Segni Primari* to the most recent paintings of the *Dilemma* series, all founded on the possibility, always implicit, that they could be developed endlessly.

Jasper Johns
Figure 8, 1959
encausto su tela / encaustic on canvas
The Sonnabend Collection Foundation, in prestito da / lent by Sonnabend Collection Mantova

Ileana Sonnabend organizza la prima mostra personale di Jasper Johns (Augusta 1930) in Europa, dopo la storica esposizione dell'artista da Leo Castelli a New York nel 1958. Con questa mostra inaugura la sua galleria di Parigi nel 1962. In quel periodo Johns si afferma con un tipo di immagini che diventano tra le più rappresentative dell'arte del secondo dopoguerra: bandiere, bersagli, numeri e alfabeti raffigurati con una varietà di tecniche e media, tra cui pittura, disegno e stampa. Queste opere hanno un profondo impatto sull'arte del tempo perché affrontano questioni fondamentali sulla percezione e sulla natura stessa della rappresentazione. Il numero, in particolare, diviene per Johns una sorta di ready-made concettuale: ricavato da stencil commerciali, è una forma predeterminata e familiare che, proprio per la sua banalità, induce a interrogarsi sul modo in cui guardiamo ciò che crediamo di conoscere. Nella serie dei *Ten Numbers*, e nelle altre serie con i numeri, la forma numerica si sovrappone alla materia pittorica, mettendo in tensione il significato del segno, la sua percezione visiva e la fisicità della superficie. In *Figure 8*, la monumentalità della cifra quasi si dissolve nel fitto intreccio di pennellate e variazioni cromatiche, facendo emergere il processo stesso del dipingere. È

questa “corporalizzazione” della pittura uno degli aspetti che contribuirono alla profonda influenza di Johns sull’arte italiana degli anni Sessanta.

Ileana Sonnabend organized the first solo exhibition in Europe of the work of Jasper Johns (Augusta 1930) after the artist’s landmark exhibition at the Leo Castelli Gallery, New York, in 1958. It was with this exhibition that she inaugurated her gallery in Paris in 1962. During this period, Johns established himself through some of the most famous images of post-war art: flags, targets, numbers and alphabets depicted with a range of techniques and media, including painting, drawing and printmaking. These works had a profound impact on the art of the time because they explored fundamental issues regarding perception and the very nature of representation. For Johns the number, in particular, took on the status of a sort of conceptual readymade: drawn from commercial stencils, they are predetermined, familiar forms that, precisely because of their banality, prompt us to question how we perceive what we think we already know. In *Ten Numbers* and other series featuring numbers, these forms are superimposed on the painted surface, creating a tension between the meaning of the sign, its visual perception, and the materiality of the painting. In Figure 8, the monumental scale of the number almost dissolves within the dense web of brushstrokes and chromatic variations, revealing the process of painting itself. This “corporealization” of painting was one of the aspects that contributed to John’s profound influence on Italian art in the 1960s.

Jeff Koons
Balloon Venus Lespugue (Orange), 2013-2019
acciaio inossidabile lucidato a specchio con rivestimento trasparente colorato / mirror-polished stainless steel with transparent color coating
Sonnabend Homem Collection

L’incontro e il sodalizio tra Ileana Sonnabend e Jeff Koons (York, Pennsylvania 1955) rappresentano un capitolo centrale nella storia della galleria e dell’arte contemporanea degli anni Ottanta. Sonnabend presenta il giovane artista nella sua galleria di New York dapprima in una collettiva nel 1986 e poi nel 1988 con la prima di numerose mostre personali, confermando ancora una volta la sua attenzione per le ricerche più innovative della scena americana. Al centro dell’opera di Koons è la riflessione sulla società dei consumi e sui meccanismi che regolano il desiderio e la costruzione del gusto, attraverso l’uso di oggetti quotidiani, prodotti industriali e immagini della cultura popolare. Il confronto con il kitsch e la ricerca di una perfezione assoluta dei materiali e delle superfici trasformano l’oggetto in un’immagine seducente, sospesa tra consumo e contemplazione. *Balloon Venus Lespugue (Orange)* appartiene alla serie *Antiquity*, iniziata nel 2008, e riprende la celebre *Venere di Lespugue*, statuetta in avorio risalente a circa 28.000 anni fa. Koons trasforma le sue forme accentuate in una monumentale scultura che simula un palloncino, realizzata in acciaio lucidato. Il riferimento alla statuetta paleolitica si intreccia con una più ampia storia della rappresentazione della bellezza, da Botticelli e Tiziano a Duchamp e Brancusi, traducendo un’immagine arcaica e universale nel linguaggio brillante, artificiale e seduttivo della cultura contemporanea.

The meeting and the partnership between Ileana Sonnabend and Jeff Koons (York, Pennsylvania 1955) were an important chapter in the history of the gallery and of contemporary art in the 1980s. Sonnabend first presented the young artist in her New York gallery in a collective show in 1986, and then in 1988 in the first of many solo exhibitions, once again confirming her keen interest in the most innovative research on the American art scene. Jeff Koon’s work focuses on the consumer society and

the mechanisms that influence desire and the construction of taste, through the use of everyday objects, industrial products and images of popular culture. The use of kitsch and the search for absolute perfection in the materials and surfaces transform the object into a seductive image, suspended between consumption and contemplation. *Balloon Venus Lespugue (Orange)* belongs to the *Antiquity* series, begun in 2008, and draws inspiration from the famous *Venus of Lespugue*, an ivory figurine that dates back approximately 28,000 years. Koons transforms its exaggerated forms into a monumental sculpture in the shape of a balloon made of polished steel. The reference to the Paleolithic figurine intertwines with a wider history of the representation of beauty, from Botticelli and Titian to Duchamp and Brancusi, translating an archaic, universal image into the gleaming, artificial and seductive language of contemporary culture.

Jannis Kounellis
Senza titolo, 1968
ferro, legno, ruote, pietre / iron, wood, wheels, stones
Collezione privata / Private collection

Jannis Kounellis (Il Pireo 1936 – Roma 2017) incontra la prima volta Ileana e Michael Sonnabend a Roma nel 1961 durante il loro soggiorno romano e le loro visite alla Galleria La Tartaruga di Plinio De Martiis. Il rapporto personale tra i due inizia anni più tardi, nel 1972, con la prima mostra personale di Kounellis negli Stati Uniti, nella sede newyorkese della galleria a West Broadway, a cui seguirà una seconda personale nel 1974. Nel 1973 l'artista espone anche nella galleria parigina di rue Mazarine. Fin dagli esordi, Kounellis mette in discussione i confini tradizionali dell'opera introducendo nello spazio espositivo materiali, oggetti ed elementi della realtà quotidiana. La sua ricerca si fonda sulla tensione tra struttura e materia, tra l'ordine della forma e la vitalità, spesso imprevedibile, degli elementi naturali. In *Senza titolo* (1968), un carrello di ferro accoglie e trasporta pietre, accostando la rigida struttura industriale alla materialità primordiale della pietra. Il contrasto non è soltanto visivo: mette in relazione due temporalità e due modalità di esistenza, quella dell'oggetto prodotto dall'uomo e quella di una materia che precede la civiltà. Come in molte opere di Kounellis, l'elemento quotidiano viene sottratto alla sua funzione e ricollocato nello spazio dell'arte, dove il rapporto tra materiali diversi genera una condizione di tensione e di possibile trasformazione. L'opera manifesta così, nella sua essenzialità, quella dialettica tra storia, natura e modernità che costituisce uno dei nuclei fondamentali della ricerca dell'artista.

Jannis Kounellis (Piraeus 1936 – Rome 2017) first met Ileana and Michael Sonnabend in Rome in 1961 during their stay in the city and their visits to Plinio De Martiis' Galleria La Tartaruga. The personal relationship between the two began two years later, in 1972, with Kounellis' first solo exhibition in the United States at Sonnabend's New York gallery on West Broadway, which was followed by a second solo exhibition in 1974. In 1973 he also exhibited in her Parisian gallery on Rue Mazarine. From the very beginning Kounellis called into question the traditional confines of the artwork by introducing everyday materials, objects and elements into the exhibition space. His research is founded on the tension between structure and material, between the order of the form and the vitality, often unexpected, of the natural elements. In *Senza titolo* (1968), an iron dolly transports stones, juxtaposing the rigid industrial structure with the primordial materiality of stone. The contrast is not only visual: it sets together two periods and forms of human existence, that of the object produced by man and that of a material that precedes civilization. As in many of Kounellis' works, the everyday element is stripped of its function and re-collocated in the space of art, where the relationship

between the different materials produces a condition of tension and of possible transformation. In its essentiality, the work thus makes manifest the dialectic between history, nature and modernity that forms one of the fundamental themes of the artist's oeuvre.

Barry Le Va
One, Two and the Other, 1967-2013
feltri neri, feltri grigi, barre di alluminio, cuscinetti a sfere in acciaio / black felts, grey felts, aluminum bars, steel ball bearings
Sonnabend Homem Collection

Barry Le Va (Long Beach 1941 – New York 2021) espone alla Sonnabend Gallery di New York in diverse mostre collettive a partire dal 1977 fino alla fine degli anni Ottanta. Nel 1991 tiene nella stessa galleria la prima di una serie di mostre personali. Figura centrale della generazione che negli anni Sessanta mise in discussione la nozione tradizionale di scultura, Le Va concepisce l'opera non come oggetto stabile e autosufficiente, ma come processo che si sviluppa nello spazio e nel tempo. *One, Two and the Other* (1967-2013) appartiene a questa ricerca, fondata sulla disposizione di materiali e oggetti nello spazio secondo procedure rigorose e predeterminate. Le Va usa il termine *distributions*, per definire questi lavori, rifiutando l'idea di casualità implicita nel termine *scatter pieces* (pezzi sparsi): ciò che appare come una dispersione disordinata è infatti il risultato di calcoli, di gesti e di un'intensa preparazione, documentati nei disegni che accompagnano il lavoro. Spazio, movimento, materia e tempo diventano così elementi costitutivi della scultura, mentre la presenza dell'artista si manifesta nel procedimento e nella manualità. Come vere e proprie partiture, i disegni traducono in una forma astratta le relazioni tra gli elementi e anticipano la loro configurazione nello spazio espositivo. In questa coincidenza tra concettualizzazione e realtà fisica, Le Va sviluppa un'idea nuova della scultura che lo ha fatto riconoscere come uno dei pionieri della Process Art e delle ricerche post-minimaliste.

Barry Le Va (Long Beach 1941 – New York 2021) took part in various collective shows at the Sonnabend Gallery in New York from 1977 until the end of the 1980s. In 1991 he held the first of a series of solo exhibitions in the same gallery. A central figure in the generation that challenged the traditional idea of sculpture in the 1960s, Le Va conceived of the work not as a fixed, self-sufficient object, but as a process that develops in space and time. *One, Two and the Other* (1967-2013) belongs to this line of research, based on the arrangement of materials and objects in space according to strict, predetermined procedures. Le Va used the term "distributions" to define these works, rejecting the idea of randomness implicit in the term "scatter pieces": what seems to be a random scattering is, in fact, the result of specific calculations, gestures and intense preparatory work, recorded in the drawings that accompany the work. Space, movement, material and time thus become constituent elements of the sculpture, while the presence of the artist is evident in the process and the act of making. Like musical scores, the drawings translate into abstract form the relationships between the elements and anticipate their distribution in the exhibition space. In this coincidence between conceptualization and physical reality, Le Va developed a new idea of sculpture that made him one of the pioneers of Process Art and Postminimalism.

Roy Lichtenstein
Wall Explosion II, 1965

smalto su acciaio / enamel on steel
The Sonnabend Collection Foundation, in prestito da / lent by to Sonnabend Collection Mantova

Ileana e Michael Sonnabend organizzano nel giugno 1963 la prima mostra personale in Europa di Roy Lichtenstein (New York 1923 – New York 1997), nella loro galleria parigina, contribuendo alla precoce affermazione internazionale dell'artista. Lichtenstein costruisce la propria ricerca appropriandosi di immagini preesistenti tratte dai fumetti, dalla pubblicità, dalla stampa popolare e, più avanti, dalla storia dell'arte, che ricompone e sintetizza attraverso un linguaggio rigoroso e immediatamente riconoscibile. Il suo lavoro mette così in evidenza i meccanismi attraverso cui la cultura di massa produce e diffonde le immagini. In *Wall Explosion II* (1965), un'esplosione viene trasformata in una scultura murale di acciaio e smalto: l'istante effimero e violento della deflagrazione, codificato dal fumetto attraverso forme stilizzate e onomatopee, si cristallizza in una struttura tridimensionale. La rete metallica richiama inoltre i caratteristici punti Ben-Day, traducendo nella materia uno degli elementi fondamentali della stampa industriale. Il tema della guerra, presente anche in *Pistol* (1964), altra opera in mostra, assume particolare risonanza in un'epoca segnata dal ricordo ancora prossimo della Seconda guerra mondiale e, proprio negli anni in cui Lichtenstein realizza queste opere, dall'intensificarsi dell'intervento statunitense nella guerra del Vietnam. Anche la violenza diventa così immagine codificata, immediatamente riconoscibile e riproducibile attraverso i linguaggi della cultura di massa.

Ileana and Michael Sonnabend organized the first solo exhibition in Europe of the work of Roy Lichtenstein (New York 1923 – New York 1997) at their Paris gallery in June 1963, contributing to his breakthrough at international level. Lichtenstein's work was inspired by pre-existing images drawn from comics, advertising, the popular press, and later the history of art, which he reworked and synthesized through a rigorous and immediately recognizable language. His work thus reveals the mechanisms with which mass culture produces and circulates images. In *Wall Explosion II* (1965), an explosion is transformed into a mural sculpture in steel and enamel: the ephemeral and violent instant of the blast, codified by comics through stylized and onomatopoeic forms, is solidified and fixed in a three-dimensional structure. The steel mesh also recalls the characteristic Ben-Day dots, translating into matter one of the fundamental elements of the industrial press. The theme of war, also present in *Pistol* (1964), another work on display here, assumes special relevance in an age marked by the relatively recent memory of the Second World War and, at the time Lichtenstein was making these works, by the escalation of the American intervention in the Vietnam War. Violence, too, thus becomes a codified image, immediately recognizable and reproducible through the languages of mass culture.

Piero Manzoni
Linea m 11,1, ottobre / October 1959
inchiostro su carta, tubo di cartone / ink on paper, cardboard tube
Collezione privata / Private collection

L'interesse di Ileana Sonnabend per il lavoro di Piero Manzoni (Soncino 1933 – Milano 1963) si lega alla personale dell'artista presentata nella galleria di New York nel 1972, nello stesso anno delle mostre dedicate a Jannis Kounellis e Giulio Paolini, a testimonianza dell'interesse della gallerista per le ricerche che Germano Celant aveva ricondotto sotto il termine di Arte Povera e alle sue genealogie. Al centro della ricerca di Manzoni è la volontà di sottrarre l'opera a ogni idea di espressione

individuale: l'opera non rappresenta l'artista, ma coincide con la propria concreta esistenza. È questo il principio che trova una formulazione esemplare in *Linea m 11,1* (1959). Tracciata su un rotolo di carta bianca con un tampone imbevuto di inchiostro nero, la linea è accompagnata dall'indicazione dell'ora in cui è stata eseguita; il rotolo viene quindi chiuso in un contenitore cilindrico sul quale sono riportate la data e la misura dell'opera. Sottratta alla dimensione dell'immagine e della rappresentazione, la linea si offre come un evento concreto, definito nello spazio e nel tempo. La rigorosa registrazione della sua lunghezza e della durata dell'esecuzione ne sottolinea la natura materiale e finita, assimilabile a quella dell'esistenza umana. Questa riflessione sul rapporto tra opera e corpo proseguirà nei *Corpi d'aria*, fino al *Fiato d'artista* (1960), e troverà una radicalizzazione nella *Merda d'artista* (1961), altre due opere qui in mostra: attraverso materiali e funzioni corporee, Manzoni porta alle estreme conseguenze l'idea di un'opera che non esprime qualcosa, ma semplicemente "esiste".

Ileana Sonnabend's interest in the work of Piero Manzoni (Soncino 1933 – Milan 1963) is linked to the solo exhibition presented at her New York gallery in 1972. That same year, the gallery also organized exhibitions devoted to Jannis Kounellis and Giulio Paolini, reflecting Sonnabend's interest in the work of art critic Germano Celant, who had coined the term Arte Povera and traced the movement's genealogy. At the center of Manzoni's research is the rejection of the idea of the work as the expression of the artist's personality: rather than representing the artist, the work exists as a concrete reality in its own right. This principle is exemplified perfectly in *Linea m 11,1* (1959). Traced on a roll of white paper with a pad soaked in black ink, the line is accompanied by the indication of the precise time of execution; the roll is then enclosed in a cylindrical box on which the date and measurement of the work is noted. Freed from any figurative or representational function, the line becomes a concrete event defined in space and time. The meticulous record of its length and of the duration of its execution underlines its material and finite nature, similar in a sense to that of human life. This reflection of the relationship between work and body would continue in the *Corpi d'aria*, culminating in *Fiato d'artista* (1960), and would become even more radical in *Merda d'artista* (1961), both on display here: through bodily materials and functions, Manzoni carries to the extreme the idea of a work which does not express something, but simply "exists".

John McCracken
Untitled, 1969
legno, fibra di vetro, resina poliestere / wood, fiberglass, polyester resin
Sonnabend Homem Collection

Ileana Sonnabend presenta John McCracken (Berkeley 1934 – New York 2011) per la prima volta in Europa nella sua galleria di Parigi con una personale nel 1969, per poi esporlo nella sede di New York nel 1970, prima con una personale e poi con una collettiva. Tra i protagonisti della scultura minimalista californiana, McCracken sviluppa fin dalla metà degli anni Sessanta una ricerca legata ai processi di fabbricazione delle tavole da surf, utilizzando compensato, lacca e resina pigmentata per ottenere superfici lucide e quasi specchianti. Forme geometriche essenziali e colori uniformi acquistano così una presenza fisica al tempo stesso concreta e sfuggente. *Untitled* (1969) della collezione Sonnabend è costituita da un rettangolo alto e stretto, monocromo, appoggiato alla parete e al pavimento. L'opera occupa così uno spazio intermedio tra pittura e scultura, tra superficie bidimensionale e spazio tridimensionale. La perfetta omogeneità del colore, ottenuta manualmente dall'artista, cancella ogni traccia del gesto e della lavorazione, restituendo una superficie quasi immateriale. Più alta della figura

umana, ma interamente abbracciabile dallo sguardo, l'opera assume una presenza insieme monumentale e accessibile, simile a un totem contemporaneo. Nella radicale economia della forma, McCracken persegue l'idea di "dire il massimo con il minimo", facendo della semplicità un'esperienza percettiva complessa.

Ileana Sonnabend presented John McCracken (Berkeley 1934 – New York 2011) for the first time in Europe with a solo exhibition at her gallery in Paris in 1969, and then at her New York gallery in 1970, first with a solo exhibition and then as part of a group show. Among the leading exponents of Californian Minimalist sculpture, from the mid-1960s McCracken explored the technical procedures for making surfboards, using plywood, lacquer, and pigmented resin to obtain glossy, mirror-like surfaces. Essential geometrical forms and uniform colors thus acquire a physical presence that is concrete and at the same time intangible. *Untitled* (1969), part of the Sonnabend Collection, consists of a tall, narrow monochrome rectangle, propped against the wall and the floor. The work thus occupies a space halfway between painting and sculpture, between two-dimensional surface and three-dimensional space. The perfect uniformity of the color, handcrafted by the artist, cancels all trace of the gesture and the working procedure, creating an almost immaterial surface. Taller than a human figure, yet fully appreciable within our field of vision, the work assumes a presence which is both monumental and accessible, like a contemporary totem. In the radical economy of the form, McCracken puts into practice the idea of "saying the most with the least", making simplicity a complex perceptive experience.

Mario Merz
Aprons = Natural Numbers, 1971
10 grembiuli, plastica / 10 aprons, plastic
Sonnabend Homem Collection

Ileana Sonnabend organizza le prime mostre personali di Mario Merz (Milano 1925 – Torino 2003) a New York, nel 1970 e nel 1971, contribuendo alla diffusione internazionale della ricerca dell'artista, tra le figure di riferimento dell'Arte Povera. A partire dalla fine degli anni Sessanta Merz mette in discussione la tradizionale autonomia dell'opera attraverso l'impiego di materiali e oggetti comuni, accostati secondo relazioni capaci di evocare i processi e le forze della natura. In *Aprons = Natural Numbers* (1971) compare la sequenza di Fibonacci, che dal 1969 è uno dei motivi ricorrenti nell'opera di Merz. La sequenza di Fibonacci venne ideata nel XIII secolo dal matematico pisano Leonardo, detto Fibonacci, per tradurre in numeri la proliferazione dei conigli e altri fenomeni di crescita naturale. È una successione potenzialmente illimitata, nella quale ogni numero deriva dalla somma dei due numeri che lo precedono: 0. 1. 1. 2. 3. 5. 8. 13. 21. 34... La successione numerica diventa per Merz un modello per rendere visibile l'energia vitale e l'ordine mutevole dell'universo. Una serie di grembiuli, oggetti di origine industriale e quotidiana, è disposta lungo la parete con uno spazio che aumenta tra l'uno e l'altro via via secondo la progressione di Fibonacci. La sequenza prosegue idealmente oltre i limiti dell'installazione, interrotta soltanto dalla finitezza dello spazio espositivo. Nella tensione tra razionale e irrazionale, ordine e imprevedibilità, Merz individua un sistema "biologicamente concepibile", capace di avvicinare attraverso la forma l'irriducibile complessità della vita.

Ileana Sonnabend organized the first solo exhibitions of the work of Mario Merz (Milan 1925 – Turin 2003) in New York, in 1970 and 1971, helping to establish his reputation at international level. Among

the leading exponents of Arte Povera, from the end of the 1960s Merz began to call into question the traditional autonomy of the artwork through the use of common materials and objects, juxtaposed according to relations capable of evoking the processes and the forces of nature. In *Aprons = Natural Numbers* (1971) Merz employs the Fibonacci sequence, which from 1969 had been one of the recurrent motifs of his work. The sequence was formulated in the thirteenth century by the mathematician Leonardo of Pisa, known as Fibonacci, to translate the proliferation of rabbit populations and other phenomena of natural growth into numbers. It is a potentially infinite succession, in which each number is derived from the sum of the two numbers that precede it: 0. 1. 1. 2. 3. 5. 8. 13. 21. 34... For Merz the numerical sequence becomes a model to make visible the vital energy and the changing order of the universe. A series of smocks, common objects of industrial design, are arranged along the wall, with the gaps between them increasing according to the Fibonacci sequence. The sequence could in theory continue beyond the space of the installation, and is interrupted only by the finite nature of the space itself. In the tension between the rational and the irrational, between order and unpredictability, Merz identifies a "biologically conceivable" system capable through form of approaching the irreducible complexity of life.

Robert Morris
Untitled, 1968
alluminio / aluminum
The Sonnabend Collection Foundation, on long-term loan to Mart, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto

Robert Morris (Kansas City 1931 – New York 2018) presenta per la prima volta da Ileana Sonnabend, nella galleria di rue Mazarine a Parigi nel febbraio 1968, i *Fiberglass Sleeves*, una serie di monoliti vuoti in vetroresina dalle proporzioni antropomorfe, concepiti per modificare la percezione dello spazio e il rapporto fisico dello spettatore con l'ambiente. Nello stesso anno, l'installazione con i cubi di alluminio di *Untitled,* presentati qui, riprende una dinamica analoga: gli elementi, disposti nello spazio, non si offrono come oggetti da contemplare isolatamente, ma costruiscono un ambiente da misurare attraverso il corpo. L'opera non è dunque una finestra sul mondo, ma coincide con lo spazio stesso e con l'esperienza fisica che determina. La ricerca di Morris si concentra infatti sulla relazione tra corpo, spazio e gravità, mettendo in discussione l'idea tradizionale di forma come struttura stabile e autonoma. Questa riflessione prosegue nei grandi feltri, presentati sempre da Sonnabend pochi mesi dopo, nel novembre 1968, dove la materia abbandona ogni geometria prestabilita e si dispone secondo gli effetti del proprio peso, della caduta e della gravità, come in *Untitled (Felt)* anche questo oggi in mostra. Attraverso materiali industriali e gesti elementari, Morris introduce così nella pratica minimalista una tensione tra ordine e imprevedibilità, tra controllo e comportamento autonomo della materia.

Robert Morris (Kansas City 1931 – New York 2018) first presented *Fiberglass Sleeves*, a series of hollow monoliths with anthropomorphic proportions, conceived to modify the perception of space and the viewer's physical relationship with the environment, at Ileana Sonnabend's Paris gallery on Rue Mazarine in February 1968. In the same year, a similar dynamic was evident in *Untitled*, an installation composed of aluminum cubes*,* on display here: arranged in the space, the elements are not objects to be contemplated in isolation, but form an environment to be measured through the body. The work is therefore not a window on the world, but coincides with the space itself and with the physical experience it determines. Morris' work, in fact, focuses on the relationship between

body, space, and gravity, calling into question the traditional idea of form as a fixed, autonomous structure. This reflection continued in the series of large felt pieces presented at the Sonnabend gallery a few months later, in November 1968, where the material abandons all preestablished geometry and falls into place according to its own weight and to the force of gravity, as in *Untitled (Felt)*, also on display here. Through industrial materials and elementary gestures, Morris thus introduces into Minimalist practice a tension between order and unpredictability, between control and autonomous behavior.

Bruce Nauman
Steel Channel Piece, 1968
acciaio, lettore di audiocassette, audiocassetta, altoparlante / steel, audiotape player, audiotape, speaker
The Sonnabend Collection Foundation, in prestito da / lent by Sonnabend Collection Mantova

Ileana Sonnabend presenta Bruce Nauman (Fort Wayne 1941) per la prima volta nella sua galleria di Parigi nel 1969, cui seguono altre personali nel 1971, nel 1974 e nel 1976. Tra gli artisti più influenti della sua generazione, Nauman sviluppa una ricerca che attraversa scultura, performance, video, installazione e linguaggio scritto, indagando la relazione tra corpo, spazio e percezione. Fin dal 1967 la parola, con il neon come materia per la scrittura, e il suono diventano elementi fondamentali del suo lavoro. In *Steel Channel Piece* (1968) una trave d'acciaio collocata sul pavimento è affiancata da un altoparlante collegato a un registratore, dal quale si ascolta la voce dell'artista che ripete la frase "lighted steel channel". La tautologia mette in relazione il nome dell'oggetto con la sua presenza fisica, mentre la voce trasforma la registrazione in una sorta di estensione del corpo dell'artista. Il magnetofono, dispositivo tecnologico allora innovativo, diventa così parte integrante della scultura, facendo coincidere materia, linguaggio e suono. Presentata per la prima volta nel 1968 alla storica mostra *9 at Leo Castelli*, organizzata da Robert Morris e a cui parteciparono tra gli altri, Eva Hesse e Richard Serra e due artisti italiani come Giovanni Anselmo e Gilberto Zorio, quest'opera testimonia il superamento della scultura come forma autonoma e la sua apertura a una dimensione processuale e concettuale.

Ileana Sonnabend presented Bruce Nauman (Fort Wayne 1941) for the first time at her Paris gallery in 1969, followed by further solo exhibitions in 1971, 1974, and 1976. Among the most influential artists of his generation, Nauman uses sculpture, performance art, video, and written language to explore the relationship between body, space, and perception. From 1967, words – with neon as a medium for writing – and sounds became fundamental elements of his work. In *Steel Channel Piece* (1968), a steel beam is laid on the floor next to a loudspeaker connected to a recorder, which plays the artist's voice repeating the phrase "lighted steel channel". The tautology relates the name of the object to its physical presence, while the voice transforms the recording into a sort of extension of the artist's body. The tape recorder, at the time an innovative technological device, thus becomes an integral part of the sculpture, turning material, language and sound into a single entity. Presented for the first time at the historic exhibition "9 at Leo Castelli"—organized by Robert Morris and featuring the work of Eva Hesse and Richard Serra and the Italian artists Giovanni Anselmo and Gilberto Zorio, among others—the work bears witness to the abandonment of sculpture as an autonomous form and its extension to a procedural and conceptual dimension.

Claes Oldenburg
Falling Omelette, 1964
mussola imbevuta di gesso su struttura in filo metallico, dipinta con smalto, e piatto / muslin soaked in plaster over wire frame, painted with enamel, and plate
Sonnabend Homem Collection

Claes Oldenburg (Stoccolma 1929 – New York 2022) espone nella galleria parigina di Ileana Sonnabend già nel 1963, nella storica collettiva *Pop Art Américain*, insieme a Roy Lichtenstein, Tom Wesselmann, James Rosenquist e Andy Warhol. L'anno successivo Sonnabend gli dedica una personale, nella quale l'artista presenta opere ispirate alla cucina europea, segnando un'attenzione al contesto socio-geografico che avrebbe caratterizzato anche la sua produzione successiva. Tra i protagonisti della Pop Art americana, Oldenburg inizia nel 1961, con *The Store*, a trasformare prodotti e oggetti della vita quotidiana in sculture, annullando la distanza tra arte ed esperienza reale, e riflettendo sulla società dei consumi. In *Falling Omelette* (1964) un'omelette sembra scivolare dalla padella al piatto, trasformando un alimento comune in una scultura volutamente artificiale e teatrale. Il soggetto appartiene alla tradizione della natura morta, ma la sua materia e la sua scala lo collocano nel mondo della produzione industriale e della cultura di massa. L'opera mette così in dialogo storia dell'arte, quotidianità e consumismo, secondo quella ricerca di un oggetto capace, nelle parole di Oldenburg, di acquisire "un proprio potere" e una propria misteriosa esistenza al di là tanto della realtà quanto dell'arte.

Claes Oldenburg (Stockholm 1929 – New York 2022) exhibited at Ileana Sonnabend's Paris gallery as early as 1963, in the historic collective exhibition "Pop Art Américain", together with Roy Lichtenstein, Tom Wesselmann, James Rosenquist and Andy Warhol. The following year Sonnabend hosted a solo exhibition in which the artist presented works inspired by European cuisine, marking a concern for the socio-geographic context that would also characterize his subsequent output. Among the leading exponents of American Pop Art, Oldenburg began in 1961, at *The Store*, to transform everyday products and objects into sculptures, eliminating the barriers between art and real experience and reflecting on the consumer society. In *Falling Omelette* (1964), an omelet seems to be falling from the pan to the plate, transforming a common foodstuff into a deliberately artificial and theatrical sculpture. The subject belongs to the tradition of still life, but its material and scale place it in the world of industrial production and mass culture. The work thus links the history of art, everyday life and consumerism, exemplifying the search for an object capable, in Oldenburg's words, of acquiring "its own power" and a mysterious existence outside both reality and art.

Luigi Ontani
ErmEstetica CristoFORO Colombo, 1996
ceramica policroma / polychrome ceramic
Collezione Ilenia e Bruno Paneghini, Roma

Luigi Ontani (Vergato, Bologna 1943) espone nelle gallerie di Ileana Sonnabend a Parigi nel 1976 e a New York l'anno successivo con due mostre personali. Nel lavoro di Ontani l'arte è un processo mnemonico nel quale l'effige dell'artista diventa il tramite per far rivivere personaggi del mito, della storia, del folklore e dell'arte, che si declina con tecniche diverse, performance, *tableaux vivants*, fotografia, pittura e scultura. *ErmEstetica CristoFORO Colombo* (1996) riprende il tema di Cristoforo Colombo, già affrontato dall'artista durante il suo primo viaggio negli Stati Uniti nel 1975, quando

Ontani vestì i panni del navigatore genovese e si fotografò accanto alla lapide che all'esploratore dedicarono gli italiani residenti in America. L'opera unisce il riferimento al personaggio storico alla tradizione dell'erma, forma della cultura greco-romana destinata a raffigurare divinità e personaggi attraverso un'immagine verticale e antropomorfa. La ceramica e la struttura dell'erma trasformano così l'autoritratto in una presenza scultorea insieme ironica e monumentale. Il volto dell'artista, sovrapposto a quello di Colombo, rende esplicito il continuo slittamento tra identità personale e personaggio storico, tra memoria e reinvenzione. Le sembianze antropomorfe dell'erma e la riproduzione delle sembianze dell'artista richiamano, inoltre, la dimensione performativa della sua ricerca, di cui è stato un pioniere e uno dei maggiori esponenti.

Luigi Ontani (Vergato, Bologna 1943) held a solo exhibition at Ileana Sonnabend's Paris gallery in 1976, and another at her New York gallery the following year. In Ontani's work art is a mnemonic process in which the image of the artist becomes a means of restoring to life figures from mythology, history, folklore and art, using a range of techniques from performance art to *tableaux vivants*, photography, painting and sculpture. *ErmEstetica CristoFORO Colombo* (1996) returns to the theme of Christopher Columbus, already explored by the artist during his first visit to the United States in 1975, when he dressed as the Genoese navigator and took photos of himself next to the plaque that the Italian community in America had dedicated to the great explorer. The work connects the reference to the historical figure with the tradition of the herm, the Greco-Roman sculpture that depicts divinities and mortals through a vertical, anthropomorphic image. The ceramic and the structure of the herm thus transform the self-portrait into a sculptural presence that is both ironic and monumental. The artist's face, superimposed on that of Columbus, makes clear the continuous shift between personal identity and historical figure, between memory and reinvention. The anthropomorphic features of the herm and the reproduction of the artist's features also recall the performative dimension of his research, of which he was a pioneer and one of the leading exponents.

Giulio Paolini
Senza titolo, 1963
carta strappata tesa su tavola di masonite / torn paper laid down on masonite panel
Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino

Giulio Paolini (Genova 1940) espone da Ileana Sonnabend a New York nel 1972, nella sua prima mostra personale fuori dall'Italia. In occasione di questa esposizione, i Sonnabend pubblicano la prima monografia dedicata all'artista in lingua inglese, curata da Germano Celant, che aveva annoverato Paolini tra i protagonisti dell'Arte Povera. Fin dagli esordi, l'artista rinuncia a rappresentare una determinata immagine e concentra la propria ricerca sui processi, gli strumenti e le strutture che definiscono un'opera d'arte e la sua esposizione. In *Senza titolo* (1963), un foglio di carta strappata e teso su una tavola di masonite rende evidente la costruzione materiale del quadro: il supporto, privato di ogni intervento pittorico, diventa esso stesso oggetto dell'opera. Il filo di nylon e il gancio del *Senza titolo* (1964), sempre qui in mostra, richiamano invece il modo in cui i dipinti vengono esposti. Nell'altro *Senza titolo* (1964) due tavole di masonite giustapposte in senso verticale fanno parte degli otto lavori presentati nella prima mostra personale dell'artista alla Galleria La Salita a Roma nel 1964, costituiti da semplici tavole di compensato, che appoggiate a terra o sospese al muro "'sostituiscono' la presenza dei quadri alle pareti e analizzano i puri rapporti convenzionali di un'esposizione" come scrive l'artista nel 1973. Tutti questi lavori generano uno stato di sospensione che evoca un'idea universale dell'arte dove passato, presente e futuro si compenetrano. Le loro superfici, come ha

scritto Celant, non sono più il luogo in cui rappresentare qualcosa, ma un dispositivo che porta in primo piano la relazione tra materia, spazio e sguardo.

Giulio Paolini (Genoa 1940) held his first solo exhibition outside Italy at Ileana Sonnabend's New York gallery in 1972. On this occasion, the Sonnabends published the first monograph on the artist in English, edited by Germano Celant, who had recognized Paolini as one of the leading exponents of Arte Povera. From the start, Paolini chose to abandon the representation of particular images and to focus his research on the processes, instruments and structures that define an artwork and its exhibition. In *Senza titolo* (1963), a sheet of paper torn out and stretched across a Masonite panel reveals the material construction of the painting: the support itself, devoid of any pictorial intervention, becomes the subject of the work. While the nylon thread and the hook in *Senza titolo* (1964), also on display here, recall the way in which paintings are exhibited. In the other *Senza titolo* (1964), two vertical Masonite panels placed next to each other are part of the eight works shown in the artist's first solo exhibition at the Galleria La Salita in Rome in 1964. Consisting of simple plywood panels, either propped against the wall or hung on it, these works "replace the presence of the paintings on the wall and analyze the purely conventional associations normally found within an exhibition," as Paolini wrote in 1973. All these works create a state of suspension that evokes a universal idea of art where past, present and future merge. Their surfaces, as Celant wrote, are no longer the place to represent something, but a device that highlights the relation between material, space and viewer.

A.R. Penck
Verständigung, 1982
colla a dispersione su tela / dispersion on canvas
Sonnabend Homem Collection

Ileana Sonnabend organizza la prima mostra personale di A. R. Penck (Dresda 1939 – Zurigo 2017) negli Stati Uniti nella sua galleria di New York nel 1981, seguita da una seconda esposizione nel 1982. Nato Ralf Winkler e formatosi nella Germania Est, nel 1969 decide di adottare lo pseudonimo A.R. Penck per poter esporre nella Germania Ovest, un nome preso dal geologo Albrecht Penck (1858-1945). Penck elabora una ricerca profondamente segnata dalla divisione del Paese e dalla condizione politica della Guerra Fredda, sviluppando un sistema di segni destinato a riflettere sui meccanismi della comunicazione e sui rapporti tra individuo e società. In *Verständigung* (1982), termine traducibile come "comprensione", "consenso" o "armonia", questo linguaggio assume la forma di un repertorio di figure archetipiche, simboli, animali e omini primordiali, tracciati con segni essenziali e volutamente brutali. La pittura di Penck evoca la semplicità della scrittura rupestre, trasferendola nel tessuto urbano e nella realtà contemporanea. Figure e simboli compongono una sorta di alfabeto universale, che in un contesto segnato dalla censura e dal controllo politico, assume un particolare significato, trasformando la pittura in uno strumento per interrogare la relazione tra individuo, società e sistemi di potere. Sebbene non si definisca un pittore neoespressionista, i critici lo hanno spesso associato ai "Nuovi selvaggi", termine coniato dallo storico dell'arte Wolfgang Becker per il ritorno alla figurazione degli anni Ottanta in Germania.

Ileana Sonnabend organized the first solo exhibition in the United States of the work of A.R. Penck (Dresden 1939 – Zurich 2017) at her New York gallery in 1981, followed by a second show in 1982. Born Ralf Winkler and trained in East Germany, in 1969 he decided, in order to be able to exhibit in

West Germany, to adopt the pseudonym A.R. Penck, a name chosen after the geologist Albrecht Penck (1858-1945). His work was profoundly affected by the division of the country and by the Cold War, developing a series of signs aimed at exploring the mechanisms of communication and the relationship between the individual and society. In *Verständigung* (1982), a term which can be translated as "understanding", "consensus" or "harmony", this language assumed the form of a repertoire of archetypal figures, symbols, animals and primordial stick figures, traced with essential and deliberately brutal signs. Penck's painting evokes the simplicity of cave paintings, transferred to the urban fabric and contemporary society. Figures and symbols form a sort of universal alphabet, which in a context marked by censorship and political control assumes a special significance, turning painting into an instrument to question the relationship between the individual, society and the systems of power. Although he did not define himself as a Neo-Expressionist, critics have often associated him with the "New Savages", a term coined by the art historian Wolfgang Becker for the return to figuration in Germany in the 1980s.

Michelangelo Pistoletto
Donna seduta di spalle, 1963-1964
velina dipinta su acciaio inox lucidato a specchio / tissue paper painted on mirror-polished stainless steel
Sonnabend Homem Collection

Michelangelo Pistoletto (Biella 1933) espone per la prima volta nella galleria parigina di Ileana Sonnabend nel 1963, nella collettiva *Dessins Pop*, cui seguono due mostre personali nel 1964 e nel 1967. *Donna seduta di spalle* (1964) appartiene ai *Quadri specchianti*, realizzati da Pistoletto a partire dal 1962. La fotografia della donna, stampata a dimensione reale, riportata con la carta velina su acciaio inox lucidato a specchio e dipinta, si confronta con l'immagine mutevole dello spettatore che si riflette sulla superficie di metallo ed entra così fisicamente nell'opera. La sagoma fotografica rappresenta l'elemento stabile, mentre lo specchio introduce la dimensione contingente del presente, continuamente modificata dalla presenza di chi guarda. Nella temperie culturale degli anni Sessanta, queste opere di Pistoletto rispondono alla necessità e al desiderio di partecipazione attiva nella società e nella cultura, un tema che l'artista ha sviluppato in molte diverse maniere. La banalità volutamente quotidiana della donna, sospesa tra ritratto e istantanea fotografica, mette in relazione realtà e finzione, passato e presente, fissità e movimento. L'opera non propone una sintesi tra questi opposti, ma li mantiene in un rapporto dinamico, trasformando la visione in un'esperienza partecipativa.

Michelangelo Pistoletto (Biella 1933) first exhibited at Ileana Sonnabend's Paris gallery in 1963, in the group show Dessins Pop, which was followed by two solo exhibitions in 1964 and 1967. *Donna seduta di spalle* (1964) belongs to the *Mirror Paintings*, made by Pistoletto from 1962. The photograph of the woman, printed in real-life size, transferred with tissue paper onto mirror-like stainless steel, merges with the changing image of the viewer which is reflected on the surface and thus enters the work physically. The photographic shape is the stable element, while the mirror introduces the contingent dimension of the present, modified continuously by the presence of the viewer. In the cultural climate of the 1960s, Pistoletto's mirror works answered the need and the desire for active participation in society and culture, a theme which he developed in many different ways. The deliberately everyday banality of the woman, midway between portrait and snapshot, brings together reality and fiction, past and present, stillness and movement. The work does not aim to achieve a synthesis between

these opposites, but holds them in a dynamic relationship, turning the act of viewing into a participative experience.

Robert Rauschenberg
Kite, 1963
olio e inchiostro da serigrafia su tela / oil and silkscreen ink on canvas
The Sonnabend Collection Foundation, in prestito da / lent by Sonnabend Collection Mantova

Robert Rauschenberg (Port Arthur, Texas 1925 – Captiva, Florida 2008) è uno degli artisti con cui Ileana e Michael Sonnabend costruiscono un sodalizio umano e professionale destinato a durare nel tempo. La sua mostra, inaugurata a Parigi nel febbraio 1963, è la seconda personale della galleria e svolge un ruolo importante nella diffusione in Europa della nuova arte americana. Fin dagli anni Cinquanta Rauschenberg aveva sviluppato, nei *Combines*, un linguaggio fondato sull'integrazione di immagini e oggetti "trovati", provenienti dalla realtà quotidiana e dalla stampa, capaci di mettere in discussione i confini tra pittura e scultura, rappresentazione e realtà, arte e vita. A partire dagli anni Sessanta la serigrafia diventa inoltre uno degli strumenti privilegiati per trasferire sulle sue superfici immagini di diversa provenienza, sottraendole al contesto originario e ricomponendole in nuove associazioni. In *Kite* (1963) un'aquila è accostata all'immagine di un elicottero militare impegnato in un'azione di guerra e a una parata: la compresenza di entità apparentemente lontane tra loro produce una tensione che riconduce il linguaggio di Rauschenberg alla drammatica realtà contemporanea. L'opera appartiene a quella fase in cui fatti, cronache e oggetti elaborati dai mass media entrano nella sua pittura. Le altre opere presenti in mostra, appartenenti a momenti differenti, testimoniano invece l'ampiezza della sua ricerca, dalla sperimentazione con i materiali di scarto delle *Cardboards* alle evocazioni storiche della serie *Early Egyptian*.

Robert Rauschenberg (Port Arthur, Texas 1925 – Captiva, Florida 2008) is one of the artists with whom Ileana and Michael Sonnabend established a lasting relationship, both personal and professional. The second-ever solo exhibition at the Sonnabends' Paris gallery was devoted to his work, and would play an important role in introducing the new American art to Europe. From the 1950s, in his *Combines*, Rauschenberg had developed a language based on the integration of images and ready-mades, taken from everyday life and the press, capable of calling into question the boundaries between painting and sculpture, representation and reality, art and life. From the 1960s Rauschenberg also began to use the silkscreen process to transfer images drawn from a wide variety of sources onto his surfaces, removing them from their original context and recomposing them in new associations. In *Kite* (1963), an eagle is seen together with the image of a military helicopter in a wartime operation and a parade: the presence of apparently unrelated elements produces a tension that evokes the dramatic reality of the contemporary world. The work belongs to the phase in which events and objects drawn from the mass media enter his painting. The other works present in the exhibition, belonging to different phases of his career, bear witness to the extraordinary breadth of the artist's research, from the experimentation with found materials of the *Cardboards* to the historical reenactments of the *Early Egyptians* series.

Mimmo Rotella
Still life, 1963

décollage su tela, manifesti, colla / décollage on canvas, posters, glue
Sonnabend Homem Collection

Mimmo Rotella (Catanzaro 1918 – Milano 2006) è tra gli artisti che Ileana Sonnabend incontra a Roma nel 1961, insieme a Mario Schifano, Tano Festa e Jannis Kounellis, durante i mesi che precedono l'apertura della sua galleria parigina. Grazie a Sonnabend e a Leo Castelli, nel 1962 Rotella partecipa inoltre, insieme a Schifano, alla mostra *The New Realists* alla Sidney Janis Gallery di New York, entrando nel circuito internazionale della nuova figurazione legata alla cultura urbana e ai mass media. In quegli anni Rotella porta il manifesto pubblicitario al centro della propria ricerca, trasformandolo da strumento della comunicazione di massa in materia estetica. Nasce così il *décollage*: l'artista strappa i manifesti dai muri della città e li ricompone sulla tela, contaminando la tradizione del collage cubista con la logica dadaista dell'*objet trouvé*. Nell'opera esposta, immagini reali e riconoscibili emergono tra strappi, sovrapposizioni e lacune, perdendo la propria funzione originaria e assumendo una nuova ambigua presenza. La frutta della pubblicità, seriale e asettica, richiama la tradizione europea della natura morta e la sua riflessione sulla caducità. Se nelle immagini di Warhol il prodotto industriale appare nella sua superficie integra e seducente, in Rotella il tempo agisce direttamente sull'immagine: il manifesto è già una rovina, un frammento consumato e non ricomponibile.

Mimmo Rotella (Catanzaro 1918 – Milan 2006) was among the artists that Ileana Sonnabend met in Rome in 1961, together with Mario Schifano, Tano Festa and Jannis Kounellis, shortly before the opening of her gallery in Paris. Thanks to Sonnabend and Leo Castelli, in 1962 Rotella also took part, together with Schifano, in the exhibition "The New Realists" at the Sidney Janis Gallery in New York, taking his place on the international circuit of the new figuration related to urban culture and the mass media. In these years Rotella made the advertising poster the center of his research, transforming it from an instrument of mass communication into an aesthetic material. This procedure marked the birth of décollage: the artist would tear the posters from the walls of the city and recompose them on the canvas, combining the tradition of Cubist collage with the Dadaist matrix of the *objet trouvé*. In the work on display here, recognizable images emerge from the torn and overlapping fragments and the gaps between them, losing their original function and acquiring a new, ambiguous presence. The fruit shown in advertising images, serial and ascetic, recalls the European tradition of still life as a metaphor for transience. While in Warhol's images the industrial products appear in all their pristine and seductive integrity, in Rotella time acts directly on the image: the poster is already a ruin, a tattered fragment that cannot be recomposed.

Mario Schifano
Qualcos'altro, 1962
smalto su carta applicata su tela / enamel on paper mounted on canvas
Collezione privata / Private collection, courtesy Gió Marconi Gallery, Milano

Ileana Sonnabend incontra per la prima volta Mario Schifano (Homs, Libia 1934 – Roma 1998) a Roma nel 1961. Colpita dal suo lavoro, sottoscrive con lui un contratto di collaborazione e presenta una sua mostra nella galleria di Parigi nell'aprile del 1963, ultimo episodio della loro breve collaborazione. In questi anni Schifano realizza i primi monocromi, che trasformano la superficie pittorica in uno "schermo", punto di partenza per l'elaborazione di una nuova originale figurazione, i cui elementi sono dapprincipio lettere e cifre, dettagli di marchi e segnali, fino ai paesaggi e agli innumerevoli altri temi

della sua pittura. In *Qualcos'altro* (1962), la superficie è ottenuta ricoprendo con smalto fogli di carta da imballaggio applicati sulla tela e conserva le tracce del gesto attraverso pennellate, trasparenze e sgocciolature, mettendo in tensione la materia pittorica con l'opacità del supporto. Il titolo, *Qualcos'altro*, assume la forma sintetica e ambigua di un messaggio pubblicitario: in un'Italia che entra negli anni del boom economico, la superficie pittorica si offre come uno schermo pronto ad accogliere i segni di una modernità in continua trasformazione. *Qualcos'altro* (1962) fa forse anche riferimento al titolo del disco *Something Else!!!!* di Ornette Coleman del 1958. La locuzione compare inoltre in una delle rare dichiarazioni di poetica dell'artista, databile anche quella al 1961, in cui si legge: "lavorando copro tutto: a volta è giallo, a volte è nero, oppure bianco e blu, o rosso, infine come per dargli un nome ed accertarlo ci segno una cifra, a volte. Questo è il mio quadro, non so se frattura con il gusto corrente; per me, comunque, è qualcos'altro".

Ileana Sonnabend met Mario Schifano (Homs, Libya 1934 – Rome 1998) in Rome in 1961. Struck by his work, she offered him a contract and presented an exhibition of his work at her Paris gallery in April 1963, the last episode in their brief partnership. In these years Schifano was producing his first monochromes, in which the surface of the painting becomes a "screen": the starting point for the development of a new original form of figuration. Its elements include letters and numbers, fragments of logos and road signs, and, later, landscapes and the many other subjects that characterize his painting. In *Qualcos'altro* (1962), the surface is created by covering sheets of wrapping paper glued to the canvas with enamel, the traces of the procedure visible in the brushstrokes, transparencies of color and drips, so that the pictorial material contrasts with the opacity of the support. The title, *Qualcos'altro*, adopts the synthetic, ambiguous form of an advertising slogan: at the time of the Italian economic miracle, the pictorial surface becomes a screen ready to receive the signs of the continual changes of the modern world. *Qualcos'altro* (1962) may also be a reference to Ornette Coleman's 1958 album *Something Else!!!!*. The phrase also appears in one of the rare statements of his poetics, also from 1961, which reads: "While I work, I cover everything: sometimes it is yellow, sometimes it is black, or white and blue, or red. At the end, as if I were naming it and accepting it, I sign it with a number, sometimes. This is my painting, I don't know if it breaks with current taste; for me, however, it is something else."

Richard Serra
Right Angle Prop, 1969
piombo antimonio / lead antimony
Collezione Luigi e Peppino Agrati – Intesa Sanpaolo

Richard Serra (San Francisco 1938 – Orient, New York 2024) partecipa a una mostra collettiva nella galleria parigina di Ileana Sonnabend nel 1977, insieme a Robert Morris, Bruce Nauman, Sarkis, Keith Sonnier, unica occasione espositiva dell'artista presso la galleria. Tra i protagonisti della radicale trasformazione della scultura nel secondo dopoguerra, Serra sviluppa una ricerca fondata sulle proprietà fisiche dei materiali e sulla relazione tra opera, spazio e spettatore. Gomma, piombo, acciaio e cemento, materiali legati alla produzione industriale, vengono sottratti a ogni funzione decorativa o rappresentativa per essere indagati nella loro concretezza. In *Right Angle Prop* (1969) la scultura si definisce attraverso l'equilibrio precario tra gli elementi e il rapporto con l'architettura che la accoglie. Peso, gravità, appoggio e contrappeso non sono aspetti accessori, ma costituiscono il contenuto stesso dell'opera. La materia non rappresenta altro da sé: la sua presenza fisica determina la forma e modifica la percezione dello spazio. Collocata tra pavimento e parete, la scultura interrompe e

ridefinisce il campo visivo dello spettatore, che è chiamato a misurarne fisicamente proporzioni, posizione e stabilità. Serra elimina così la distanza tradizionale tra oggetto scultoreo e ambiente, integrando nell'opera spazio espositivo ed esperienza percettiva.

Richard Serra (San Francisco 1938 – Orient, New York 2024) took part in a collective exhibition at Ileana Sonnabend's Paris gallery in 1977, his only exhibition at the gallery, together with Robert Morris, Bruce Nauman, Sarkis, and Keith Sonnier. Among the leading exponents of the radical transformation of sculpture in the post-war period, Serra developed a practice based on the physical properties of the materials and the relationship between the work, the site, and the viewer. Industrial materials such as rubber, lead, steel and concrete were stripped of any decorative or representative function to be explored in terms of their intrinsic properties. In *Right Angle Prop* (1969), it is the precarious balance between the elements and the relationship with the space that define the sculpture. Weight, gravity, lean and counterweight are not secondary elements, but constitute the content of the work itself. The material represents nothing but itself: its physical presence determines the form and modifies the perception of the space. Positioned between floor and wall, the sculpture interrupts and redefines the visual field of the viewer, who is called on to measure physically its proportions, position, and stability. In this way Serra eliminates the traditional distance between the sculptural object and the site, making the exhibition space and the perceptive experience part of the work.

Cy Twombly
Senza titolo, 1961
olio, pastello e matita su tela / oil, crayon and pencil on canvas
Fondazione Solomon R. Guggenheim, New York, Collezione Hannelore B. e Rudolf B. Schulhof, lascito Hannelore B. Schulhof, 2012

Nel 1960 Cy Twombly (Lexington, Virginia 1928 – Roma 2011) fa parte del gruppo di artisti, vicini alla Galleria La Tartaruga di Plinio De Martiis, che Ileana a Michael Sonnabend frequentano durante il loro soggiorno a Roma. Twombly era, inoltre, uno degli artisti, sostenuti allora dalla galleria di Leo Castelli, primo marito di Ileana. Espone alla Sonnabend Gallery solo molti anni più tardi nella collettiva *Four Paintings: Penck, Baselitz, Twombly and Dine*, presentata nel 1981 a New York. Dopo gli esordi a New York, l'artista si trasferisce definitivamente a Roma nel 1957, divenendo una delle figure più emblematiche dello scambio culturale tra America ed Europa. La sua opera nasce infatti dall'incontro tra la cultura artistica americana del dopoguerra e la storia, la mitologia e la civiltà mediterranea, in un dialogo costante tra presente e passato. A partire dagli anni Cinquanta, la sua pittura passa dalla gestualità astratta all'introduzione di grafie, annotazioni e segni che si collocano al confine tra scrittura e figurazione. In *Senza titolo* (1961), la superficie è attraversata da tracce rapide e apparentemente casuali, annotazioni personali, allusioni erotiche, sfiorano la tela come il riaffiorare di un ricordo o di un reperto archeologico, evocano una scrittura indecifrabile e insieme il gesto fisico della pittura. Il segno diventa così deposito di memoria, allusione, frammento: una forma aperta capace di accogliere riferimenti alla storia e alla classicità senza mai tradurli in immagini riconoscibili.

In 1960 Cy Twombly (Lexington, Virginia 1928 – Rome 2011) was among the artists close to Plinio De Martiis' Galleria La Tartaruga who Ileana and Michael Sonnabend frequented during their stay in Rome. Twombly was also one of the artists backed at the time by the gallery of Leo Castelli, Ileana's first husband. He would only exhibit at the Sonnabend Gallery many years later, in the collective show

“Four Paintings: Penck, Baselitz, Twombly and Dine”, held in 1981 in New York. After his early career in New York, in 1957 Twombly settled permanently in Rome, where he became one of the main representatives of the cultural exchange between America and Europe. His work was born, in fact, out of the encounter between post-war American art and the history, mythology and civilization of the Mediterranean region, in a constant dialogue between past and present. From the 1950s his painting moved from abstract gesture to the introduction of graffiti-like scrawls, annotations and signs midway between writing and figuration. In *Senza titolo* (1961), the surface is crossed by rapid and apparently random traces; personal annotations and erotic allusions seem to float over the canvas like the resurfacing of a memory or an archaeological find, evoking an indecipherable script and at the same time the physical gesture of painting. The sign thus becomes a depository of memory, allusion, fragment: an open form capable of containing references to history and classical culture without ever translating them into recognizable images.

Andy Warhol
Nine Jackies, 1964
serigrafia su tela / silkscreen on canvas
The Sonnabend Collection Foundation, in prestito da / lent by Sonnabend Collection Mantova

Ileana Sonnabend presenta per la prima volta in Europa le opere di Andy Warhol (Pittsburgh 1928 – New York 1987), esponendo a Parigi i *Death and Disaster* nel 1964 e i *Flowers* nel 1965, e contribuendo così alla precoce affermazione dell’artista presso musei e collezionisti europei. Warhol trasforma radicalmente in quegli anni anche il genere del ritratto, centrale nella storia dell’arte occidentale, attraverso l’uso della fotografia e della serigrafia, che sostituiscono l’interpretazione pittorica con un’immagine meccanica e potenzialmente seriale. I ritratti perdono così il proprio carattere individuale per assumere la dimensione iconica delle immagini pubblicitarie. I colori acidi, antinaturalistici, sono anche quelli presi in prestito dal linguaggio visivo dei mass media. In *Nine Jackies*, concepita nel 1963 all’indomani dell’assassinio di John F. Kennedy, Warhol riunisce nove fotografie di Jacqueline Kennedy tratte dalla stampa, scattate poco prima e subito dopo il 22 novembre 1963, comprese quelle del funerale. La ripetizione delle immagini, private di riferimento al contesto, trasforma il dolore individuale in un’immagine pubblica e collettiva. Come anche nei *Death and Disaster*, Warhol mostra la capacità dei mass media di trasformare un evento traumatico in un’immagine riproducibile e consumabile, un estremo *memento mori* di una società che spettacolarizza e consuma anche la morte.

Ileana Sonnabend presented the work of Andy Warhol (Pittsburgh 1928 – New York 1987) for the first time in Europe when her Paris gallery exhibited the *Death and Disaster* series in 1964 and the *Flowers* series in 1965, helping to establish the artist’s reputation with European museums and collectors. In these years Warhol also reinvented the genre of portraiture, recurrent in the history of Western art, through the use of photography and screen-printing, which replace pictorial representation with mechanical and potentially reproducible images. The portraits thus lose their individual character to assume the iconic dimension of advertising images. The acidic, unnatural colors are also borrowed from the visual language of the mass media. In *Nine Jackies*, conceived in 1963 following the assassination of John F. Kennedy, Warhol appropriated nine newspaper photographs of Jacqueline Kennedy taken shortly before and immediately after 22 November 1963, including some from the funeral. The repetition of the images, with no reference to the context, transforms private grief into public mourning. As in the *Death and Disasters*, Warhol shows the ability of the mass media to

transform a traumatic event into a reproducible image for public consumption, an extreme *memento mori* of a society in which even death is spectacularized and consumed.

Gilberto Zorio
Piombi, 1968
2 fogli di piombo, solfato di rame, fluoresceina, barra di rame, corda / 2 sheets of lead, copper sulfate, fluoroscein, copper bar, rope
Collezione dell'artista / Collection of the artist

Gilberto Zorio (Andorno Micca, Biella 1944) espone da Ileana Sonnabend nella sua prima mostra personale a Parigi nel 1969 e successivamente a New York nel 1981 e nel 1988. Tra i protagonisti dell'Arte Povera, Zorio s'interessa principalmente ai processi di trasformazione della materia. Nei suoi primi lavori, infatti, reazioni chimiche, ossidazioni, evaporazioni e variazioni di colore costituiscono il senso stesso dell'opera, fondata su un processo che la sottrae all'idea di una forma conclusa e interamente controllabile dall'artista. In *Piombi* (1968), qui esposta, le estremità di un arco di rame sono immerse in una vasca di piombo contenente solfato di rame e acido cloridrico. La reazione tra i diversi elementi innesca processi di ossidazione che modificano progressivamente i materiali, facendo dell'opera un organismo in trasformazione, sottoposto alle forze fisiche e chimiche dell'ambiente. Il divenire non è dunque rappresentato, ma coincide con l'opera stessa. L'accostamento di materiali industriali e naturali produce inoltre una tensione tra differenti forme di energia, una costante nella ricerca di Zorio. Lo dimostrano anche *Luci* (1968), dove lampade generano calore e chiarore variabili, e *Arco voltaico*, dello stesso anno, in cui una fonte elettrica produce una scintilla che interferisce con la plasticità della pelle animale. L'opera diventa così un'esperienza fisica e sensoriale, nella quale materia, ambiente e spettatore partecipano a un processo sempre in atto.

Gilberto Zorio (Andorno Micca, Biella 1944) exhibited at the Galerie Sonnabend in his first solo exhibition in Paris in 1969, and subsequently in New York in 1981 and 1988. Among the leading exponents of Arte Povera, Zorio was interested mainly in the processes of transformation of materials. In his first works, in fact, chemical reactions, oxidation, evaporation and changes in color constitute the meaning of the work, based on a process that eliminates the idea of a finished form entirely controllable by the artist. In *Piombi* (1968), on display here, the ends of a copper arch are immersed in a lead pool containing copper sulphate and hydrochloric acid. The reaction between the various elements trigger processes of oxidation that gradually alter the materials, making the work a changing organism subject to the physical and chemical forces of the environment. The change over time is not represented, but is present in the work itself. The juxtaposition of industrial and natural materials also creates a tension between different forms of energy, a constant feature of Zorio's research. This can also be seen in *Luci* (1968), where lamps generate varying degrees of heat and light, and in *Arco voltaico*, from the same year, in which an electrical source produces a spark that interferes with the plastic quality of the leather. The work thus becomes a physical and sensorial experience, in which material, environment and viewer take part in a constantly evolving process.