

ETERNITY



JANINE
VON THÜNGEN

ETERNITY

A CURA DI EDITED BY BRUNO CORÀ

Andrea Palladio was also an archaeologist. Not content with simply observing the ruins of the ancient Roman architecture that emerged from underground, he also sought to understand the forms of the architecture which by his time was already buried beneath metres of earth. (An extraordinary example of this interest was his reconstruction of the temple of Fortuna Primigenia in Palestrina. When this was later brought to light, following a bombardment during the Second World War, the validity of Palladio’s intuitions was largely confirmed). To bring back to light and interpret another piece of the history of ancient Rome, Janine von Thüngen went even deeper than Palladio. Her research took her to an underground level that has never seen the light of day: the catacombs. A catacomb, at that, of which we shall never know the origin, never know the names of those who inhabited it in ancient times as a shelter, as a refuge, as another world. She could not take the measurements of this hollow space to reconstruct its form in a drawing, because the catacombs were dug out by hand in the tufa by men who sought their survival in that underground darkness. In the silence of that same darkness she succeeded in capturing the

manifold shapes of the catacomb in a cast. Her procedure mirrored that of the nineteenth-century academicians who reproduced in casts the stupendous forms of the statues of Phidias. And so she brought to light shapes which, in their material substance, are destined to remain in the darkness that has cloaked them for centuries. And by coming to light these forms have, one might say, blossomed. They have come to life in a way they never could in an underground that condemned them to eternal slumber. They have begun to feel the sun on their rough surfaces. They have begun to dance in the air, rising above a green sward. Lightly. These ‘notes from underground’ that thus come towards us, joyfully bringing us irrefutable evidence of past centuries, unleash their energy unabashedly before Palladio’s facade. A facade in which Palladio has replicated the ashlar design of the cella of an ancient Roman temple, and a window of the type that illuminated the magnificent interiors of the baths in ancient Rome.

Antonio Foscari

Andrea Palladio fu anche archeologo. Non si accontentava, infatti, di rilevare le rovine delle antiche architetture romane che affioravano dal sottosuolo. Cercava di comprendere anche le forme di quelle architetture che ai suoi tempi erano ormai sommerse da metri di terra. (Clamorosa in questo senso fu la sua ricostruzione del tempio della Fortuna Primigenia a Palestrina, che solo un bombardamento avvenuto nel corso dell’ultima guerra mondiale ha portato alla luce, confermando in grande misura la validità delle sue intuizioni). Per riportare alla luce – interpretandola – un’altra storia dell’antica Roma, Janine von Thüngen è andata ancora più in profondità di Palladio. Ha portato la propria ricerca in un sottosuolo che non ha mai visto la luce: le catacombe. Ovvero in una catacomba di cui non conosceremo mai l’origine, non sapremo mai i nomi di coloro che anticamente l’hanno vissuta: come rifugio, come riparo, come “altro mondo”. Di questo spazio cavo non ha potuto prendere le misure e restituire le forme in un disegno. Perché una catacomba è scavata a mano nel tufo da uomini che nell’oscurità cercavano la loro stessa sopravvivenza. Nel silenzio di questa oscurità, ne ha colto le forme, le molteplici forme, facendone un calco. Ha proceduto come quegli accademici dell’Ottocento che riproducevano con dei calchi le forme mirabili delle sculture di Fidia. Ha così potuto portare alla luce queste forme che nella loro vera sostanza materiale sono destinate a rimanere nell’oscurità in cui sono immerse da secoli. Venendo alla luce, queste forme sono per così dire fiorite. Hanno trovato quella vitalità che non potevano avere in un sottosuolo che le condannava a un eterno sonno. Hanno cominciato a recepire il sole sulla loro superficie accidentata. Hanno cominciato a danzare nell’aria, alzandosi su un prato. Lievemente. Queste “memorie del sottosuolo” che ci vengono così incontro, portandoci festosamente una testimonianza inconfutabile di secoli passati, esibiscono senza titubanza la loro energia davanti a una facciata sulla quale Palladio ha esibito il disegno del bugnato della cella di un antico tempio romano e quello di una finestra che replica la tipologia delle aperture che davano luce ai grandiosi spazi interni delle terme, nell’antica Roma.

Antonio Foscari

JANINE VON THÜNGEN
ETERNITY

MOSTRA EXHIBITION
Villa Foscari, Mira, Venezia may 12 maggio / october 27 ottobre 2017 a cura di curated by Bruno Corà ufficio stampa press office Studio Esseci, Padova installazioni installation Green Garden, Cervarese S.C (Pd) Gianni Antenni, Roma fonderia foundry Pietro Caporella, Roma ingegnere engineer Franco Faggiotto illuminazione lights Carlo Carbone trasporti transportation Pompa srl, Roma ringraziamenti acknowledgement Anna Aliprandi, Domenico Annichiarico, Joris de Schepper, Barbara Foscari, Claudia Irti, Massimo Nunzi, Christina Tessicini. un ringraziamento speciale a special thanks to Antonio e Ferigo Foscari, per la generosità e la gentilezza, e per aver deciso di ospitare la mostra nella loro villa, luogo magico e unico al mondo. Antonio and Ferigo Foscari, for generosity and kindness, and for having chosen to host the exhibition in their villa, a magical and unique place. Nicolo Marzotto, fonte d’ispirazione, per la sua fiducia e il suo prezioso sostegno senza il quale questa mostra non sarebbe stata possibile. Nicolo Marzotto, source of inspiration, for his trust and cherished support, without which this exhibition would never have been possible. e a and to Elena Bordigoni, Anna Rita Lamicela, Rosanna Pavan, Filippo Pinton, Silvia Scaringella, Holly Streacher, Camilla Valsecchi, Istvan Zimmerman e la mia famiglia and my family, Clara, Ameli, Grace che in modi differenti hanno contribuito al successo dell’iniziativa. who in different ways have contributed to the success of the initiative.

CATALOGO CATALOG
a cura di edited by Bruno Corà testi texts Bruno Corà Antonio Foscari progetto grafico e impaginazione graphic design and layout Alberto Guerri traduzione translation Helen Aelmuire Cleary fotografie photos Alberto Guerri Genadii Kravchenko (drone) Janine von Thüngen redazione editing Alessandra Costa stampa printed by Petruzzi Editore, Città di Castello Nessuna parte di questo catalogo può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l’autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti. Si resta a disposizione degli eventuali detentori di diritti che non sia stato possibile identificare o rintracciare. Reproduction and diffusion of this catalogue or any part of it by electronic storage, handcopies, or any other means are not allowed unless a written consent is obtained from copyright holders. We are at disposal of further copyright holders who have not been identified or reached. © 2017 Janine von Thüngen © 2017 per i testi Bruno Corà e gli altri autori

ETERNITY	11
LO SPAZIO-TEMPO ZERO NELLA SCULTURA ZERO SPACE-TIME IN SCULPTURE Bruno Corà	
ETERNITY I	23
ETERNITY II	31
CARTA/PAPER	61
WORK IN PROGRESS	67
MOSTRE EXHIBITIONS	92
BIOGRAFIA BIOGRAPHY	94



Bruno Corà

ETERNITY

LO SPAZIO-TEMPO ZERO
NELLA SCULTURA

ZERO SPACE-TIME
IN SCULPTURE

1. Sculture nello spazio storicamente qualificato

Dalla primavera di quest’anno, si ergono nel prato antistante la Villa Foscari detta La Malcontenta di Andrea Palladio a Mira, prive di ogni soggezione e libere come vele sospinte dal vento della storia che soffia nelle loro forme inarcate, le sculture in bronzo di Janine von Thüngen.

I due distinti insiemi – di sei elementi *Eternity I*, 2016-2017, e di un dittico *Eternity II*, 2016-2017 – appaiono come costellazioni terrose eppure aeree, come lacerti di tessuto poggiati appena a sfiorare il manto verde di quel prato delimitato da una fila di alti platani e da una fitta cortina di magnolie che circondano la storica area. E mentre *Eternity II* guadagna subito lo sguardo di ogni visitatore che percorre il breve tratto di imbrecciato che reca alla Malcontenta, poiché situato a fianco del sentiero, *Eternity I* richiede, insieme alla percezione delle sue parti dislocate a relative distanze le une dalle altre, una vera immersione in quella spazialità che essa suscita. Le sei forme in bronzo di *Eternity I*, infatti, disegnano nel loro dispiegamento una spirale, il cui tracciato osserva scrupolosamente le distanze della progressione geometrica di Fibonacci, tanto cara e a lungo esercitata nelle proprie opere anche da Mario Merz. Sia *Eternity I* sia *Eternity II* appartengono a un unico complesso morfologico di grandi dimensioni concepito da von Thüngen in frammenti di un’unica idea plastica rivolta a dare corpo a una concezione di entità spazio-temporale in cui lo spessore delle opere è un puro diaframma di grado prossimo allo zero e il tempo immisurabile come, appunto, l’eternità.

La sfida di Janine von Thüngen è ambiziosa e temeraria, ma di quelle che consentono a un artista di aprirsi un varco nella “selva oscura” della produzione di senso nella contemporaneità e tracciare un sentiero individuale nello spazio moderno, là dove le istanze più avanzate della ricerca plastica hanno segnato l’ultimo orizzonte di tale disciplina.

1. Sculptures in historically-qualified space

Without intimidation and free as sails filled by the wind of history blowing through their arched forms, from spring this year the bronze sculptures of Janine von Thüngen stand on the lawn in front of Villa Foscari, known as La Malcontenta, designed by Andrea Palladio in Mira.

The two separate sets – Eternity I, 2016-2017, composed of six elements, and the diptych Eternity II, 2016-2017 – appear like earthly yet aerial constellations, like scraps of fabric just resting on the green mantle of the lawn bordered by a row of tall plane trees and a dense curtain of magnolias that encircle the historic area. And while Eternity II, situated at the side of the path, immediately attracts the gaze of every visitor, Eternity I calls for both a perception of its separate parts, located relatively distant from one another, and immersion in the spatiality that it evokes. Indeed, the unfurling of the six bronze forms of Eternity I describes a spiral which scrupulously adheres to the distances of the Fibonacci sequence, which was also a passion of Mario Merz who employed it at length in his works. Eternity I and Eternity II both belong to a single large-scale morphological complex conceived by von Thüngen as fragments of a single plastic idea. The aim is to give shape to a space-time entity in which the thickness of the pieces amounts to a mere diaphragm of almost zero degrees and the time is immeasurable, exactly like eternity.

Janine von Thüngen’s challenge is ambitious and daring, of the kind that allows an artist to open a breach in the Dantesque dark wood of contemporary production of meaning, cutting out an individual path in the modern arena where the most advanced forms of plastic research have mapped the last horizon of the discipline.



Medardo Rosso,
Impression d'Omnibus, 1884-1885

2. La materia, lo spazio-tempo, la luce: la scoperta di Medardo Rosso

L'intuizione che ha dato vita a *Eternity I* ed *Eternity II* ha i suoi presupposti in un denso e articolato processo che segna lo sviluppo della qualificazione plastica attraverso l'intero XX secolo e, in tal senso, non se ne può cogliere appieno la novità se non si ripercorrono alcune tappe fondamentali di quella vicenda.

Essa trae avvio da quell'*Impression d'Omnibus*, 1884-1885 circa, di Medardo Rosso, giovane scultore milanese che, in anticipo sulle modalità che avrebbero portato Rodin a concepire il suo *Balzac*, 1891-1897, iniziava il proprio sofferto percorso prima nelle aule di Brera, da cui venne presto espulso, poi negli ambienti artistici italo-francesi in gran parte prevenuti nei confronti di un "irregolare" come egli fu sempre ritenuto.

Il fatto è che alla data del 1884-1885 Medardo Rosso con quell'opera (andata successivamente distrutta nel 1886-1887 circa, durante il trasporto alla Biennale di Venezia) aveva dato forma al principio di "continuità spaziale della materia" concetto basilare dello spazio aperto. «*Impression d'Omnibus*, in argilla, raffigura un gruppo di persone sedute nell'omnibus. Tra un corpo e l'altro l'argilla copre gli intervalli che dovrebbero essere vuoti, mentre i corpi presentano fosse e buchi nelle parti che dovrebbero essere a tutto tondo. Medardo dà evidenza materiale alla sede spaziale e in questo modo toglie senso di ingombro al materiale: "Ciò che importa per me, è far dimenticare la materia". Il lavoro procede senza soluzione di continuità [...] ogni figura perde il suo contorno nella necessaria connessione con il resto; l'opera intera è esente da un contorno esterno, galleggia nell'ambiente come un frammento»¹.

Dopo quella precoce esperienza, perché la sua idea plastica risultasse evidente, Rosso lavorò a una serie di soggetti, continuando a impiegare il gesso e spesso la cera, materiale plasmabile e modificabile rapidamente con il calore stesso delle mani. Con la cera rese più evidente l'integrazione



Medardo Rosso,
Conversazione in giardino, 1892

2. Matter, space-time, light: the discovery of Medardo Rosso

The intuition that gave rise to Eternity I and Eternity II has its premises in a dense and articulated process marking the development of plastic art throughout the 20th century. Therefore, to fully grasp its novelty, it is necessary to look back over some of the fundamental stages in this evolution.

It all began with the Impression d'Omnibus by Medardo Rosso (c. 1884-1885), a young Milanese sculptor and a precursor of the modes that were to bring Rodin to conceive his Balzac (1891-1897). Rosso's tormented career began in the Academy of Brera, from which he was rapidly expelled, and continued in the Italo-French artistic circles which were largely prejudiced against an 'irregular', as he was always considered.

The fact is that, as far back as 1884-1885, in this work (which was destroyed shortly afterwards around 1886-1887 during transport to the Venice Biennale) Medardo Rosso had given shape to the principle of the 'spatial continuity of matter', the basic concept of open space.

*"Made of clay, Impression d'Omnibus shows a group of people sitting in an omnibus. The spaces between the bodies which should be empty are instead filled with clay, while the bodies have cavities and holes in the parts which should be in the round. Medardo gives material evidence to space, and in this way removes from matter the sense of encumbrance. 'What's important for me is to get beyond the matter.' The work proceeds without interruption [...] each figure loses its contours in the necessary connection with the rest; the entire work is devoid of an outer edge, it floats in the surroundings like a fragment."*¹
After this early experience, to further clarify his plastic idea Rosso worked on a series of subjects, continuing to use plaster and often wax, a malleable material that could be rapidly moulded and altered simply

della figura allo spazio e perfino lo stato d'animo dei personaggi o il loro eventuale moto in azioni sospese per quanto temporalmente estese. Rese evidente il legame tra le cose, l'inseparabilità di esse. Basti osservare, dopo *Impression d'Omnibus*, opere come *Femme à la voilette*, 1892-1893, *Conversazione in giardino*, 1892, *Bookmaker*, 1894, e *Impression de Boulevard - Paris la Nuit*, 1895-1896.

Nella sua scoperta, Rosso «vede la materia e le cose come un fenomeno dinamico ("tout bouge"), non può darne una descrizione senza esprimerne il movimento intimo. Il movimento si manifesta con uno spostamento delle masse nello spazio, così è necessaria l'assunzione di una porzione di tempo nel fenomeno: il tempo entra nella nozione di spazio elaborata dall'artista sia nella forma sia nella teoria [...]. Evidentemente, la fisicizzazione dello spazio è inattuabile se non attraverso la contemporanea riconversione della categoria tempo ed è quest'ultimo il supporto della materia come tutto che si muove, un concetto radicato nella filosofia presocratica ma nuovo nella resa formale, tanto è vero che su questo punto si giocherà l'impostazione del pensiero moderno»².

3. Continuità e dinamismo plastico

Per avvicinarsi alle proprietà distintive di *Eternity I* e *II*, dopo la riflessione sulla scoperta di Medardo Rosso, si rende necessario considerare ulteriori vicende della plastica nel Novecento, in particolare l'esperienza di Umberto Boccioni, scultore futurista. Essa, infatti, ha una stretta derivazione da quella di Rosso e opere come *Sviluppo di una bottiglia nello spazio*, 1912, o come *Forme uniche della continuità nello spazio*, 1913, sono la conseguenza di un'adesione di Boccioni alla grande intuizione di Rosso sulla materia, sullo spazio, il tempo e la luce. Nel suo *Manifesto tecnico della scultura futurista*, Boccioni oltretutto scrive: «Due sono stati i tentativi di rinnovamento moderno della scultura: uno decorativo per lo stile, l'altro



Umberto Boccioni,
Sviluppo di una bottiglia nello spazio, 1912

with the warmth of the hands. Using wax he made the integration of the figure with the space still more evident, and even the mood of the figures or their movements in actions that, however extended in time, are suspended. After Impression d'Omnibus he made clear the links between things, their inseparability, in works such as Femme à la voilette, 1892-1893, Conversazione in giardino, 1892, Bookmaker, 1894, and Impression de Boulevard - Paris la Nuit, 1895-1896.

*In his discovery, Rosso "saw matter and things as a dynamic phenomenon ('tout bouge'), he cannot give a description of it without expressing its inner movement. The movement is manifested by a displacement of the masses in space, so that a portion of time has to be assumed in the phenomenon: time enters into the notion of space elaborated by the artist in both form and theory [...]. Evidently the physicalisation of space can be implemented only through the simultaneous conversion of the category of time, and the latter is what supports matter like everything that moves: a concept rooted in pre-Socratic philosophy but new in its formal rendering, so much so that this point was to be the pivot of the foundation of modern thought."*²

3. Continuity and plastic dynamism

After the reflection on Medardo Rosso, approaching the distinctive qualities of Eternity I and II calls for consideration of other 20th-century plastic experiences, especially that of the Futurist sculptor Umberto Boccioni. This actually derives closely from that of Rosso, and works such as Sviluppo di una bottiglia nello spazio, 1912, or Forme uniche della continuità nello spazio, 1913, are a consequence of Boccioni's adherence to Rosso's great intuition regarding matter, space, time and light. In his Manifesto tecnico della scultura futurista, Boccioni also wrote: "There have been two attempts at renewal in modern sculpture:

Umberto Boccioni,
Forme uniche della continuità nello spazio,
1913



prettamente plastico per la materia [...]. Il secondo, più generale, disinteressato e poetico [...]. Alludo al genio di Medardo Rosso [...] al solo grande scultore moderno che abbia tentato di aprire alla scultura un campo più vasto, di rendere con la plastica le influenze di un ambiente e i legami atmosferici che lo avvincono al soggetto»³. È da quelle premesse dunque che Boccioni, dopo aver contribuito alla nascita della pittura futurista, si cimenta con la scultura, giungendo, nella mostra personale del 1913 alla Galérie in Rue La Boétie a Parigi, a dare una definizione del suo pronunciamento sulla concezione di movimento e nella ricerca del dinamismo per raggiungere la “forma unica della continuità nello spazio”.

Dopo aver dichiarato nel *Manifesto tecnico della scultura*: «Rovesciamo tutto, dunque, e proclamiamo *l'assoluta e completa abolizione della linea finita e della statua chiusa*. Spalanchiamo la figura e chiudiamo in essa l'ambiente», nel catalogo della Galérie La Boétie afferma decisamente: «La mia costruzione architettonica a spirale crea invece davanti allo spettatore una continuità di forme che gli permette di seguire, attraverso la *forma-forza* che scaturisce dalla *forma reale*, una nuova linea chiusa che determina il corpo nei suoi moti materiali [...]. Lo spettatore deve costruire idealmente una continuità (simultaneità) che gli viene suggerita dalle forme-forze, equivalenti della potenza espansiva dei corpi»⁴.

Si suppone, giunti a questo punto, che sia già evidente quali linee di parentela si possano individuare tra le teorizzazioni conseguenti alle opere di dinamismo plastico di Boccioni e le linee di espansione nonché la concezione frammentaria della scultura di Janine von Thüngen.

4. Morte e rinascita della scultura

Eternity I ed *Eternity II* non solo esaltano la forma aperta e l'integrazione dell'ambiente circostante in esse, ma suscitano realmente nello spettatore e fruitore della tensione espansiva delle proprie forme

one decorative, concerning the style, the other strictly plastic, concerning the material [...]. The second attempt, more serious, disinterested, and poetic [...]. I am referring to a great Italian sculptor: to Medardo Rosso [...] the only great modern sculptor who attempted to expand the horizon of sculpture by rendering in plastic form the influences of a given environment and the invisible atmospheric ties that bind it to the subject.”³ Thus, after having contributed to the birth of Futurist painting, it was on these premises that Boccioni addressed sculpture, and at the 1913 solo exhibition at the Galérie in Rue La Boétie in Paris, he gave a definition of his pronouncement on the concept of movement and the search for dynamism to achieve the ‘unique form of continuity in space.’ In the Manifesto tecnico della scultura futurista Boccioni declared: “Let us therefore cast all aside and proclaim the absolute and complete abolition of definite lines and the closed statue. Let us break open the figure and enclose the environment within it.” Then in the catalogue of the Galérie La Boétie he stated decisively: “My spiral architectural construction, on the other hand, creates before the spectator a continuity of forms which permits him to follow – through the force-form sprung from the real form – a new, closed contour which expresses the body in its material movements [...]. The spectator should symbolically construct a continuity (simultaneity) which is suggested to him by the force-forms equivalent to the expansive energy of the bodies.”⁴

At this point I assume that it is already clear what lines of kinship can be traced between the theorisations consequent upon Boccioni’s works of plastic dynamism and the expansion lines and fragmentary conception of Janine von Thüngen’s sculpture.

un’idea di continuità suggerita anche dalla disposizione a spirale degli elementi, i quali, ancorché separati come frammenti, sono stati concepiti come “forma unica” di una continuità di grandi frammenti nello spazio. Ma il richiamo ad altri precedenti, non meno significativi, per predisporre la base di fondamenti che presiedono alle qualità di *Eternity I* e *II* è tutt’altro che esaurito. Dopo Rosso e Boccioni è infatti necessario evocare quell’ulteriore vicenda della plastica moderna che prende spunto dalle celebri affermazioni di Arturo Martini contenute nella sua “prima raccolta di pensieri” *La scultura lingua morta* del 1945. In quegli anni di poco precedenti la sua morte, Martini era impegnato nella realizzazione del virgiliano *Palinuro*, mitico timoniere di Enea che, a causa di un dio avverso, scompare nel mare mentre è intento a tenere la rotta fissando le stelle. Martini in quel soggetto scorgeva molte analogie con il proprio destino e la propria sorte artistica. «*Palinuro*, infatti, è la speranza perduta, è l’incanto della giovinezza stroncato, è l’innocenza oltraggiata dalla morte, ma è anche Martini che pensa d’aver finito il suo viaggio»⁵.

In quel medesimo frangente temporale, Martini decide di dare alle stampe un volumetto di suoi scritti realizzato in cinquanta copie, nel quale in sedici brevi capitoletti definisce *La scultura lingua morta* (1945)⁶. Ma nel primo di essi, con una prosa oracolare che rovescia tutta la successiva esposizione di pensieri sulla scultura, continuamente da lui identificata nella “statuaria”, Martini traccia la via di un possibile riscatto di quest’arte nonostante egli si privi inspiegabilmente di percorrerla: «Se a qualche giovane immacolato balenerà la speranza di una rinascita, lascio, suggeriti in solitudine dalla scultura, questi comandamenti:

Fa che io serva solo a me stessa.

Fa di me un arco dello spirito.

Fa che io non sia più rupe ma acqua e cielo.

Fa che io non sia piramide, ma clessidra per essere capovolta.

Fa che io non sia un oggetto, ma un’estensione.

Fa che io non sia [...].»⁷.

L’elencazione delle invocazioni che Martini pone idealmente nella bocca della scultura sono più estese di un decalogo e ognuna più struggente e

4. The death and rebirth of sculpture

Eternity I and *Eternity II* accentuate the open form and the integration of the surrounding environment within them. Beyond this, in the expansive tension of their forms, they genuinely evoke in the spectator an idea of continuity also suggested by the spiral arrangement of the elements which, although separate as fragments, have been conceived as a ‘unique form’ of a continuity of large fragments in space. However, to fully grasp the foundations underlying the qualities of *Eternity I* and *II*, other no less significant precedents should be taken into consideration. After Rosso and Boccioni, another crucial evolution in modern sculpture was sparked by the famous statements made by Arturo Martini in 1945 in the collection of thoughts entitled *La scultura lingua morta*. In those years shortly before his death Martini was engaged in the realisation of the Virgilian *Palinurus*, the mythical helmsman of Aeneas who, navigating by the stars, was singled out by a hostile god and swallowed up by the sea. Martini identified in him many analogies with his own destiny and his own artistic fate. “*Palinurus* is in fact the lost hope, the spell of youth cut down in its prime, innocence violated by death, but it is also Martini who believes that his journey is over.”⁵ In this same period, Martini decided to print a small book of his writings, with a print-run of fifty copies, which in sixteen brief chapters defined *La scultura lingua morta* (1945).⁶ In the first of these, in an oracular prose which overturned the entire subsequent exposé of thoughts on sculpture, disparagingly identified by him as ‘statuary’, Martini envisaged a possible redemption of the art, although inexplicably he refrained from following this path: “To some unsullied youth who may glimpse the hope of a rebirth, I leave these commandments, suggested in solitude by sculpture: Make sure that I serve only myself. Make me into a bow of the spirit. Make sure that I am no longer crag, but water and sky. Make sure that I am not a pyramid, but an hourglass to be turned. Make sure that I am not an object, but an extension. Make sure that I am not [...].”⁷



Paolo Icaro,
Armonici, 2013



Marco Gastini,
La mano aperta della pittura, 2000-2001

illuminante dell'altra. Ciò che interessa questa riflessione, in relazione all'opera di von Thüngen, è precipuamente quella in cui Martini individua la qualità di "apertura" a cui la scultura ambisce: *Fa che io non sia un oggetto, ma un'estensione*.

Sulla base di quei principi-comandamenti, nel settembre 2015, previa una densa e condivisa elaborazione con Marco Gastini, Paolo Icaro, Eliseo Mattiacci e Giuseppe Spagnulo, davo luogo, negli ambienti museali di Cà Pesaro a Venezia, a una verifica critica di quell'enunciato auspicato da Martini, attraverso una mostra di opere scelte di quegli artisti, autentici interpreti e sicuramente autori innovativi dell'opera plastica che, tuttavia, non cessa di ambire a sempre continue "aperture" nel segno della non-oggettualità e della estensività. Dopo la straordinaria assunzione di responsabilità da parte di Lucio Fontana nei riguardi del decalogo martiniano con i *Concetti spaziali* dei "buchi", dei "tagli" *Attese* e degli *Ambienti*, certamente opere come *La mano aperta della pittura*, 2000-2001, di Gastini, gli *Armonici*, 2013, di Icaro, il *Tubo*, 1967, di Mattiacci e l'*Archeologia*, 1975-2011, di Spagnulo, insieme a numerosi altri loro lavori fortemente segnati dalla cifra spaziale e concettuale dell'*estensione*, hanno contribuito in modo determinante a portare la frontiera della "continuità" materico-spaziale intravista da Medardo Rosso a valori di sensibili frequenze estetiche di estrema attualità.

Alle coordinate di pensiero plastico tracciate dagli artisti e dalle opere sin qui indicate, a me pare possibile oggi coniugare l'azione originale di von Thüngen, anch'essa carica di interessanti proiezioni, in modo obiettivo e relativo al suo complesso plastico *Eternity I* ed *Eternity II*, 2016-2017.

Eliseo Mattiacci,
Tubo, 1967



The list of invocations that Martini symbolically puts in the mouth of sculpture are more than ten, each more moving and illuminating than the next. The pertinence of this reflection in relation to the work of von Thüngen is chiefly Martini's identification of the 'opening' that sculpture strives towards: Make sure that I am not an object, but an extension.

In September 2015, following an intensive and shared elaboration with Marco Gastini, Paolo Icaro, Eliseo Mattiacci and Giuseppe Spagnulo, in the museum premises of Cà Pesaro in Venice I organised a critical verification of Martini's augured proposition. It took the form of an exhibition of selected works by these artists, authentic and indubitably innovative interpreters of the plastic art which, nonetheless, continues to aspire to increasing 'openings' marked by non-objectivity and extension. After Lucio Fontana's amazing shouldering of Martini's decalogue expressed in the Concetti spaziali of the 'holes', the 'slashes' of Attese and the Ambienti, Gastini's La mano aperta della pittura, 2000-2001, Icaro's Armonici, 2013, Mattiacci's Tubo, 1967, and Spagnulo's Archeologia, 1975-2011, along with numerous other works clearly marked by the spatial and conceptual cipher of extension, have made a decisive contribution to advancing the frontier of material-spatial continuity glimpsed by Medardo Rosso to sensible aesthetic frequencies of extreme relevance.

It seems to me possible to link the coordinates of plastic thought of the artists and works mentioned so far with the original action of von Thüngen, it too laden with interesting projections, objectively and in relation to her plastic complex Eternity I and Eternity II, 2016-2017.

5. Eternity I e II. Sviluppo dell'estensione. Tempo zero. Eternità

L'insieme plastico denominato *Eternity I* ed *Eternity II* trae la propria origine dalla volontà di dare corpo nella scultura a un grado zero dell'entità temporale la cui concezione ontologica aspira a coincidere con l'eternità, concetto extratemporale. Assai più del tempo, l'eternità sfugge non solo a ogni possibile misurazione, ma anche alla comprensione della sua reale dimensione. Una lunga catena di tentativi di definizione della categoria tempo – che è arduo solo elencare, ma che annovera in Occidente i pre-socratici come Parmenide e successivamente Aristotele, Boezio e Meister Eckhart, Newton e Poincaré, Einstein e Popper nonché molti altri pensatori e scienziati fino ai nostri giorni – può trovare un paradossale ma veridico momento compositivo nella celebre affermazione di Agostino il quale si domanda: «Che cosa è allora il tempo? Se nessuno me lo chiede, lo so; se dovessi spiegarlo a chi me ne chiede, non lo so»⁸.

Con Rosso, di cui si è riferita la scoperta dell'esperienza di integrazione spazio-temporale nell'opera plastica *Impression d'Omnibus*, si devono ricordare anche gli studi del filosofo Henry Bergson e in particolare il suo concetto di *durata* contenuto in *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1888) riferito al fluire continuo degli stati di coscienza della vita psichica inseparabili tra loro, come pure *Matière et Mémoire* (1896), studio in cui si riscontrano analogie con l'idea di materia espressa dallo scultore milanese. Dopo le teorie della relatività einsteiniane e i più avanzati risultati della fisica quantistica, anche in arte è accreditata la dimensione integrata spazio-tempo come inscindibile.

L'opera di von Thüngen, si torna a ripetere, ambisce ad annullare lo spazio-tempo del passato, del presente e del futuro, nella loro confluenza in un'unica creazione plastica di un continuum presente spaziale e temporale che li associa e al contempo annulla reciprocamente.

Attraverso un complesso procedimento elaborato sulle antiche pareti di siti catacombali romani, von Thüngen ne ha prelevato con silicone i calchi, ottenendo matrici uniche a doppia faccia, positive e negative, per una successiva fusione in bronzo. Nella totale coincidenza del positivo e del negativo in una forma fusa *double-face*, dello spessore di pochi millimetri, ha reso possibile la coincidenza in un unico diaframma sia dello spazio sia del tempo (ricavati da una cavità ipogeica di migliaia di anni). In *Eternity I*, in particolare, si attua altresì in modo evidente la nozione martiniana di "estensione" della scultura con nuovi coefficienti di amplificazione di essa; gli elementi che compongono l'insieme plastico, infatti, sono tra loro separati ma idealmente connessi entro la medesima tensione o linea-forza, sottolineata dalle distanze precisamente calcolate della progressione Fibonacci e formano una traiettoria spaziale spiraleica in crescita costante, teoricamente infinita. Le sei parti della scultura concepita in "estensione" devono essere considerate dei frammenti di una forma plastica la cui continuità dev'essere immaginata estesa all'infinito, come la

5. Eternity I and II. Development of the extension. Zero time. Eternity

*The sculptural ensemble Eternity I and Eternity II stems from the intention of giving form to a zero degree of the temporal entity, the ontological concept of which aspires to coincide with the extra-temporal concept of eternity. Much more than time, eternity evades not only all possible measurement, but also an understanding of its real dimension. The attempts to define time have been so numerous that it is hard even to list them, suffice it to say that in the West they include those made by pre-Socratics such as Parmenides, followed by Aristotle, Boethius and Meister Eckhart, Newton and Poincaré, Einstein and Popper, as well as many other thinkers and scientists up to our own times. These attempts can be said to be resolved by a paradoxical truth of sorts in the famous statement made by Augustine when he asked himself: "What, then, is time? If no one asks me, I know what it is. If I wish to explain it to him who asks me, I do not know."*⁸

Along with Rosso, to whom we attributed the discovery of the experience of space-time integration in Impression d'Omnibus, we should also recall the studies of the philosopher Henry Bergson. In particular, the concept of duration contained in his Essai sur les données immédiates de la conscience (1888) where he refers to the continual flow of the inseparable states of awareness of psychic existence, and also Matière et Mémoire (1896), a study in which we find analogies with the notion of matter expressed by the Milanese sculptor. After Einstein's theories of relativity and the most advanced outcomes of quantum physics, in art too the integrated space-time dimension is accredited as indivisible.

Von Thüngen's work, as we said, aspires to cancel the space-time of past, present and future by melding them in a single plastic creation of a present spatial and temporal continuum which at once brings them together and reciprocally annuls them.

Employing a complex procedure, von Thüngen has taken silicone casts of the ancient walls of Roman catacombs, obtaining single matrices with two sides, positive and negative, which were then cast in bronze. The total coincidence of the positive and negative in a two-sided cast form just a few millimetres thick has made it possible to comprise both space and time in a single diaphragm, derived from a hypogeic cavity thousands of years old.

In Eternity I, in particular, Martini's notion of the 'extension' of sculpture is also enacted, with new coefficients of amplification. The components of the plastic whole are in fact separate but also symbolically linked within the same tension or force-line, underscored by the distances precisely calculated following the Fibonacci sequence, which form a spiral spatial trajectory in constant expansion and theoretically infinite. The six elements of the sculpture conceived in 'extension' are to be seen as fragments of a plastic form with a continuity that has to be imagined as extended to the infinite, like the eternal duration of the bronze as

durata eterna del bronzo, ciò, se non altro, per la sua valenza artistica affermata dal verso: «Èxegì monumèntum àere perènnius» (Orazio, *Odi*, III, 30). Non preoccupa affatto che alcune delle sei forme di *Eternity I* si sviluppino verticalmente, aumentando in tal modo una valenza fiammeggiante e turbিনosa dell'opera. Tali aspetti, infatti, conferiscono ulteriori gradi di apertura all'estensione da essa già conquistata. Non diversamente, la patina ottenuta sulle superfici bronzee mediante miscele di nitrato di rame, ossidi di acciaio COR.TEN e nitrati di ferro, nelle valenze giallo-verde-ruggine, richiama l'aspetto tellurico di provenienza delle forme ma, al contempo, reca stupore per la loro levitazione protesa a "far dimenticare la materia", disgravio peraltro ottenuto anche mediante limitate e deliberate lacune nelle fusioni che consentono all'occhio di attraversare le superfici bronzee dotate, in tal modo, di maggiore potenzialità spaziale e meno resistenti ai venti, dunque più stabili. Una medesima qualità di elaborazione ostenta *Eternity II*, sia nel ripiegamento delle superfici a fascia, già evidente in *Eternity I*, conseguenti allo "strappo" delle matrici in silicone dai siti catacombali, sia nella ulteriore lavorazione ad "accartocciamento" delle due forme che compongono l'insieme. E a rafforzare l'aspetto di "pagine", seppur di bronzo, concorre in esse proprio la calcinosa patina a base di soluzione di nitrato di zinco e cera che, diversamente da *Eternity I* e con nuova soluzione, egualmente affranca nella percezione la gravità che pur le sostanzia.

6. Arte, ambiente, architettura. Una sfida contro il tempo

Festose e recanti molte delle metafore auspiccate da Martini per la futura scultura nei suoi comandamenti, *Eternity I* ed *Eternity II* sviluppano inoltre il linguaggio plastico relazionato con l'ambiente e con l'architettura. Si deve osservare in tal senso che numerose delle opere di von Thüngen precedenti questo impegnativo episodio avevano in parte già mostrato tale attitudine. Nel *New York Project*, 1997-2003, l'artista, ispirata dal brulichio



Janine von Thüngen,
New York Project, 1997-2003

affirmed by Horace for its artistic value in the line: "Èxegì monumèntum àere perènnius" (Horace, Odes, III, 30). The fact that some of the six forms of Eternity I develop vertically, augmenting the flaming and swirling quality of the work, far from detracting from the extension achieved, augment it with further degrees of aperture. Similarly, the yellow-green-rust patina of the bronze surfaces, obtained with mixtures of copper nitrate, COR.TEN steel oxides and iron nitrates, recalls the telluric provenance of the forms. At the same time, it arouses wonder at the levitation designed to 'get beyond the matter', an alleviation also achieved by a few deliberate gaps in the castings that allow the eye to pierce the bronze surfaces, which also endows them with greater spatial potential and less wind resistance, making them more stable. Eternity II displays a similar quality of elaboration, both in the bending of the band-like surfaces, already evident in Eternity I and resulting from the tearing of the silicone matrices from the catacomb walls, and in the ulterior crumpling of the two shapes that make up the ensemble. Reinforcing the appearance of pages – albeit made of bronze – is the limey patina made from a solution of zinc nitrate and wax which, with a new solution different from that of Eternity I, in our perception similarly emancipates the forms from the very gravity that substantiates them.

6. Art, environment, architecture. A challenge to time

Celebratory and embodying many of the metaphors augured by Martini for the future of sculpture in his commandments, Eternity I and Eternity II also develop the plastic language in its relations with the environment and with architecture. Here we should note that many of von Thüngen's works prior to this demanding episode had already partially displayed this approach. In the New York Project, 1997-



Janine von Thüngen,
Jogger, 2011

Janine von Thüngen,
Profili d'artista, 2008-2015



umano osservato dalla finestra di un grattacielo a Manhattan prospiciente Central Park, aveva realizzato, all'impronta e poi fuse, un centinaio di piccole sculture raffiguranti persone intente in differenti atti quotidiani; l'opera, suscitata dall'*impressione* ricevuta e realizzata con una plasticità immediata, rivolta a dar forma a gesti e atteggiamenti spontanei, ha *in nuce* un medesimo denominatore di opera "a varie unità" e a "vocazione" ambientale, considerato il numero delle sue parti e della loro possibile dislocazione spaziale. *Jogger*, 2011, sembra focalizzare e rendere emblematico quel tipo di soggetto e di protagonista della vita indifferenziata di una grande metropoli, dove identità e anonimato si dissolvono una nell'altro come l'interno e l'esterno nella spazialità e nella temporalità di *Eternity*.

In altri progetti, come ad esempio *Profili d'artista*, 2008-2015, le silhouette di altrettanti artisti ricavate dai loro corpi in movimento e realizzate in acciaio, divenivano sonoramente attive emanando la voce registrata di ognuno di loro al semplice contatto del fruitore con quelle forme. Il tatto di chiunque poteva azionare il dispositivo acustico deposto da von Thüngen in ogni silhouette e contemporaneamente dar luogo all'interazione tra l'opera e il fruitore. La potenzialità del progetto prevedeva l'accrescimento del numero di opere realizzate in rapporto ai possibili altri artisti aderenti ad esso come, altresì, la possibilità di inserire dispositivi di sonorità dovuta alla musica o alla poesia nel caso avessero aderito musicisti, poeti o cantanti.

L'interazione tra elementi plastici, sonorità, vocalità oppure tra la scultura e la natura vegetale è frequentemente presente anche in opere come *Der Kuss*, 2011, *The Gardener*, 2011, *Sesamo*, 2013-2015, e *Harp*, 2013, dove hanno trovato impiego, oltre alla vegetazione presente nei luoghi scelti, vari materiali tra cui l'acciaio, il bronzo, ma anche il vetro di Murano opportunamente elaborato in collaborazione con i maestri vetrai.

2003, the artist drew inspiration from the swarming humanity observed from the window of a Manhattan skyscraper overlooking Central Park to create about a hundred small impromptu sculptures showing people intent on different everyday activities, which she later cast. This work was stimulated by the desire to capture the immediate impression, rapidly transferring it to plastic form to body out spontaneous gestures and postures. In view of the number of pieces and their possible spatial arrangement, it contains the seed of a similarly classified work in several pieces and with an environmental vocation. Jogger, 2011, appears to focus on an emblematic subject of the faceless life of a large metropolis, where identity and anonymity dissolve into one another like inside and outside in the spatiality and temporality of Eternity.

In other projects, such as Profili d'artista, 2008-2015, silhouettes of artists taken from their bodies in movement and made in steel, become sonorously active, emitting the recorded voice of each artist the moment they are touched. Anyone making contact with the silhouettes activates the acoustic response, simultaneously creating an interaction between work and spectator. The potential of the project was geared towards expanding the number of works in proportion to the artists involved, and also comprised the possibility of recording music or poetry in the case of involvement of musicians, poets or singers.

The interaction between plastic elements, sound and voice, or between sculpture and vegetable nature is also frequently present in works such as Der Kuss, 2011, The Gardener, 2011, Sesamo, 2013-2015 and Harp, 2013, which exploit the vegetation existing in the chosen sites as well as other materials such as steel, bronze and even Murano glass, specially produced in collaboration with master glassmakers. However, in the Eternity I and Eternity II project Janine von Thüngen appears to wish to move not only in the direction of a praxis aimed at

Janine von Thüngen,
Der Kuss, 2011



Janine von Thüngen,
The Gardner, 2011

Janine von Thüngen,
Sesamo, 2013-2015



Janine von Thüngen,
Harp, 2013

Ma con il progetto *Eternity I* ed *Eternity II*, Janine von Thüngen sembra voler avanzare non solo nella direzione di una prassi operativa rivolta al coinvolgimento dell’osservatore-fruitori che diviene infine coadiutore dell’attuazione semiotica dell’opera, ma ancor più in quell’attualissima e più ardua domanda che la scultura contemporanea rivolge alle sue entità costitutive: la reale consistenza della materia e dell’energia, l’irreversibilità termodinamica, l’invisibilità del vivente, la fenomenologia spazio-temporale in relazione alla percezione, il rapporto tra pieno e vuoto che attraversa l’esperienza dell’arte occidentale e orientale e infine quello tra luce e ombra nello spazio, che occupò – solo restando in Italia – sia le prime riflessioni di Rosso sia quelle di artisti come Uncini e Lo Savio; l’*estensione* della scultura auspicata da Martini deve intendersi anche come ricerca sulla luce e sull’ombra, entrambe capaci di influenzare la percezione della plasticità delle forme. Quelle di *Eternity*, come nuova Stonehenge del XXI secolo, alla luce del sole proiettano la loro ombra segnando le ore del giorno e diffondendo la sensazione di quella relatività poetica che è l’atemporalità dell’arte.

Secondo Ananda Coomaraswamy, autore di uno studio comparato delle dottrine dell’Induismo, del Buddismo, della Grecia classica, del Cristianesimo, dell’Islam e del pensiero moderno riguardo ai temi del tempo e dell’eternità, «il tempo è un’imitazione dell’eternità, come il divenire lo è dell’essere, e il pensare del conoscere»⁹.

Con *Eternity* di von Thüngen la scultura torna a porre un quesito sulla simultaneità spazio-temporale e la materia più vicino all’entità del sogno e all’esperienza poetica che non alla nuda verifica fisica. Una domanda perciò a cui poteva dare corpo soprattutto l’arte ancor prima della scienza. E von Thüngen se ne è fatta carico.

Aprile 2017

engaging the observer, who in the end becomes the assistant in the semiotic implementation of the work, but even more in the direction of the most relevant and exacting question that contemporary sculpture puts to its constituent parts. A question that relates to the real consistency of matter and energy, thermodynamic irreversibility, the invisibility of the living, the relation between perception and space-time phenomenology, the ratio of solid to void that traverses the history of Western and Eastern art and, finally, that between light and shadow in space which – in Italy alone – was the subject of the early reflections of Rosso and of artists such as Uncini and Lo Savio. The extension of sculpture that Martini hoped for must also be understood as research into light and shadow, both of which can influence the perception of the plasticity of forms. Like a new 21st-century Stonehenge, the forms of Eternity project their shadows in the sunlight, marking the hours of the day and disseminating the sensation of that poetic relativity which is the timelessness of art.

According to Ananda Coomaraswamy, who has written a comparative study of the doctrines of Hinduism, Buddhism, Greek Classicism, Christianity, Islam and modern thought on the subjects of time and eternity, “Time, in other words, is an imitation of eternity, as becoming is of being, and as thinking is of knowing.”⁹

In von Thüngen’s Eternity, sculpture once again poses a question about the simultaneity of space-time and matter that is closer to dream and to poetic experience than to stark physical verification. Hence a question that art could embody better than science. And von Thüngen has taken this on.

April 2017

1. Jole De Sanna, *Medardo Rosso, o la creazione dello Spazio Moderno*, Mursia, Milano 1985, pp. 16-17.
2. Ivi, p. 17.
3. Umberto Boccioni, *Manifesto tecnico della scultura futurista. 11 aprile 1912*, in *Boccioni futurista. Pittura scultura Futuriste (Dinamismo plastico)*, Edizioni futuriste di Poesia, Milano 1914, pp. 391-411.
4. Umberto Boccioni, *1° Esposizione di scultura futurista* (prefazione), catalogo della mostra presso Galerie La Boétie, Parigi 20 giugno-16 luglio 1913.
5. Mario De Micheli, *I luoghi, gli incontri, le opere*, in Id. (a cura di), *Arturo Martini. La scultura lingua morta*, Jaca Book, Milano 1983, p. 49.
6. La prima edizione del volumetto di Martini sotto la sua stessa cura è stampata dalla Tipografia Emiliana di Venezia nel 1945.
7. Arturo Martini, in M. De Micheli, *La scultura lingua morta*, cit., p. 102.
8. Sant’Agostino, *Le confessioni*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1993 (versione di Carlo Vitali), p. 320.
9. Ananda K. Coomaraswamy, *Tempo ed Eternità*, Luni Editrice, Milano 1996.

- (Where not otherwise specified, translations from the Italian are mine).*
1. Jole De Sanna, *Medardo Rosso, o la creazione dello Spazio Moderno*, Mursia, Milan 1985, pp. 16-17.
 2. Ivi, p. 17.
 3. Umberto Boccioni, *Manifesto tecnico della scultura futurista. 11 aprile 1912*, in *Boccioni futurista- Pittura Scultura Futuriste (Dinamismo Plastico)*, Edizioni futuriste di Poesia, Milano, 1914, pp. 391-411.
 4. Umberto Boccioni, *1° Esposizione di scultura futurista (preface)*, catalogue of the exhibition at the Galerie La Boétie, Paris, 20 June-16 July 1913.
 5. Mario De Micheli, *I luoghi, gli incontri, le opere*, in Id. (edited by), Arturo Martini. *La scultura lingua morta*, Jaca Book, Milan 1983, p. 49.
 6. Martini published the first edition of this short text, edited by himself, with the Tipografia Emiliana in Venice in 1945.
 7. Arturo Martini, in M. De Micheli, *La scultura lingua morta*, cit., p. 102.
 8. Saint Augustine, *Confessions, Book XI, Chapter 14* (faculty.georgetown.edu/jod/augustine/conf.pdf)
 9. Ananda K. Coomaraswamy, *Time and Eternity, Artibus Asiae*, Ascona (Ch), 1947, p. 107.

ETERNITY I



ETERNITY I 2016-2017

bronzo patinato

elemento 1 cm 150 x 600 x 0,8

elemento 2 cm 280 x 175 x 0,8

elemento 3 cm 490 x 240 x 0,8

elemento 4 cm 340 x 290 x 0,8

elemento 5 cm 280 x 180 x 0,8

elemento 6 cm 360 x 200 x 0,8

























ETERNITY II

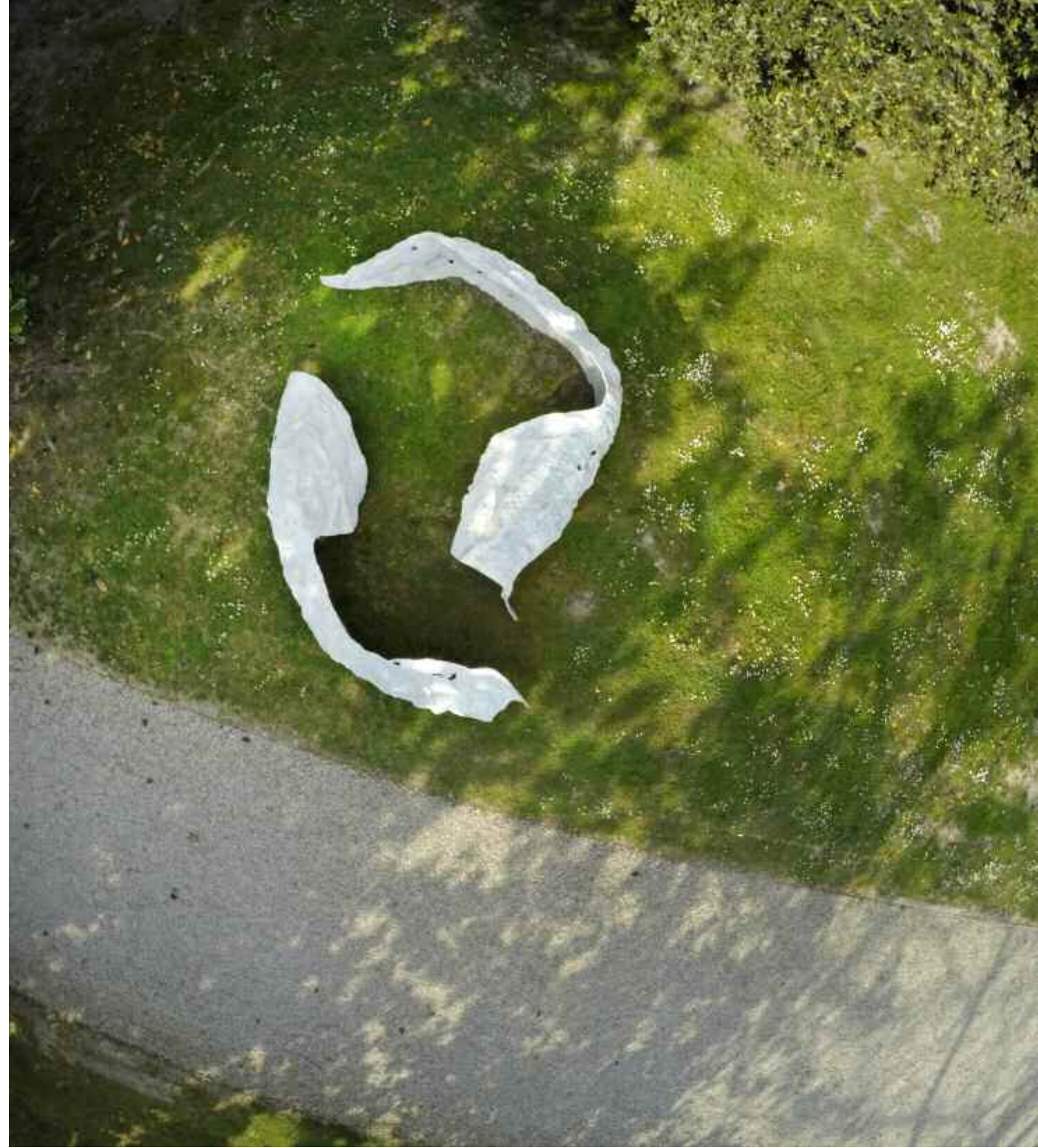


ETERNITY II 2016-2017

bronzo patinato

elemento 1 cm 150 x 480 x 0,8

elemento 2 cm 120 x 400 x 0,8









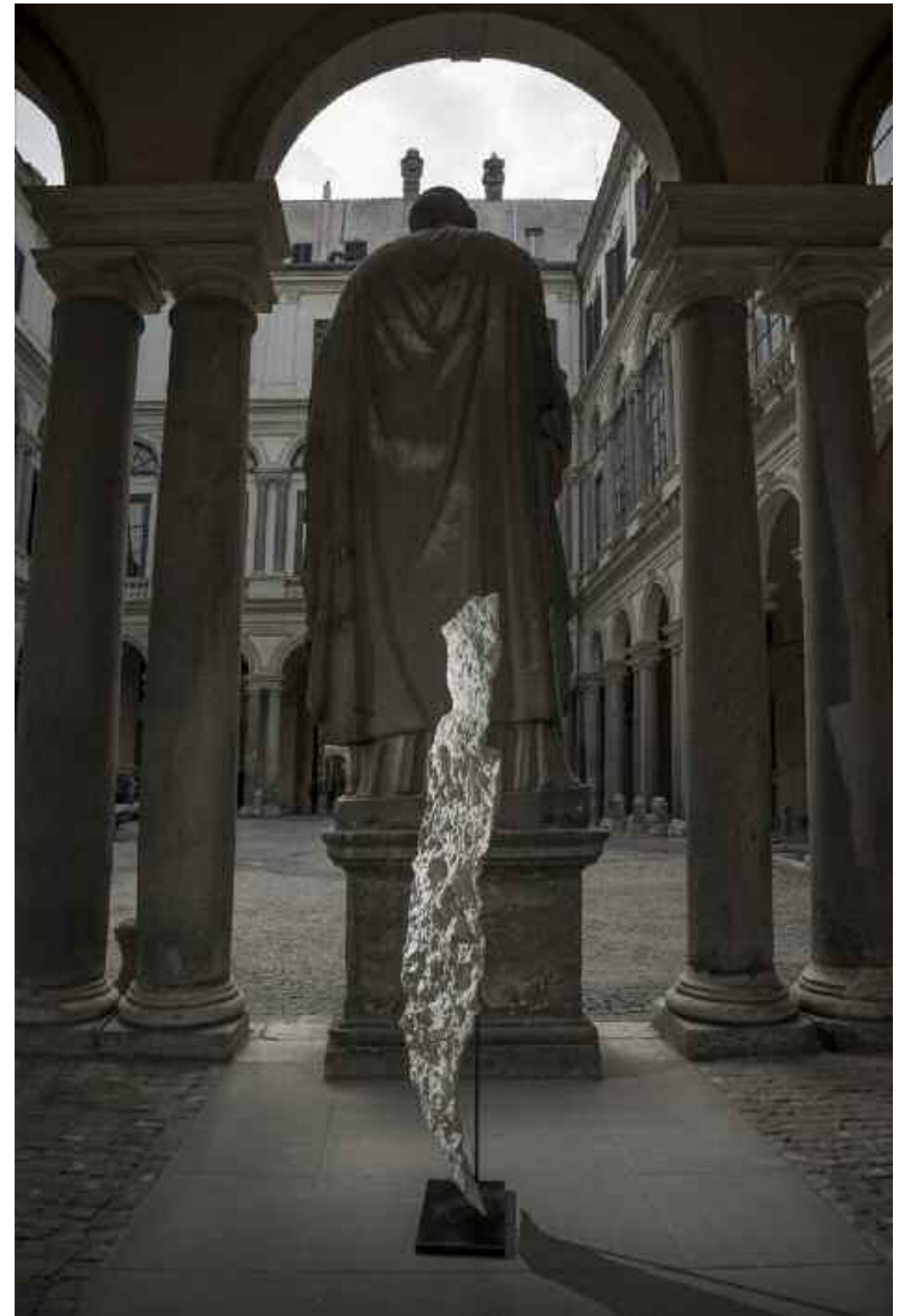
CARTA/PAPER



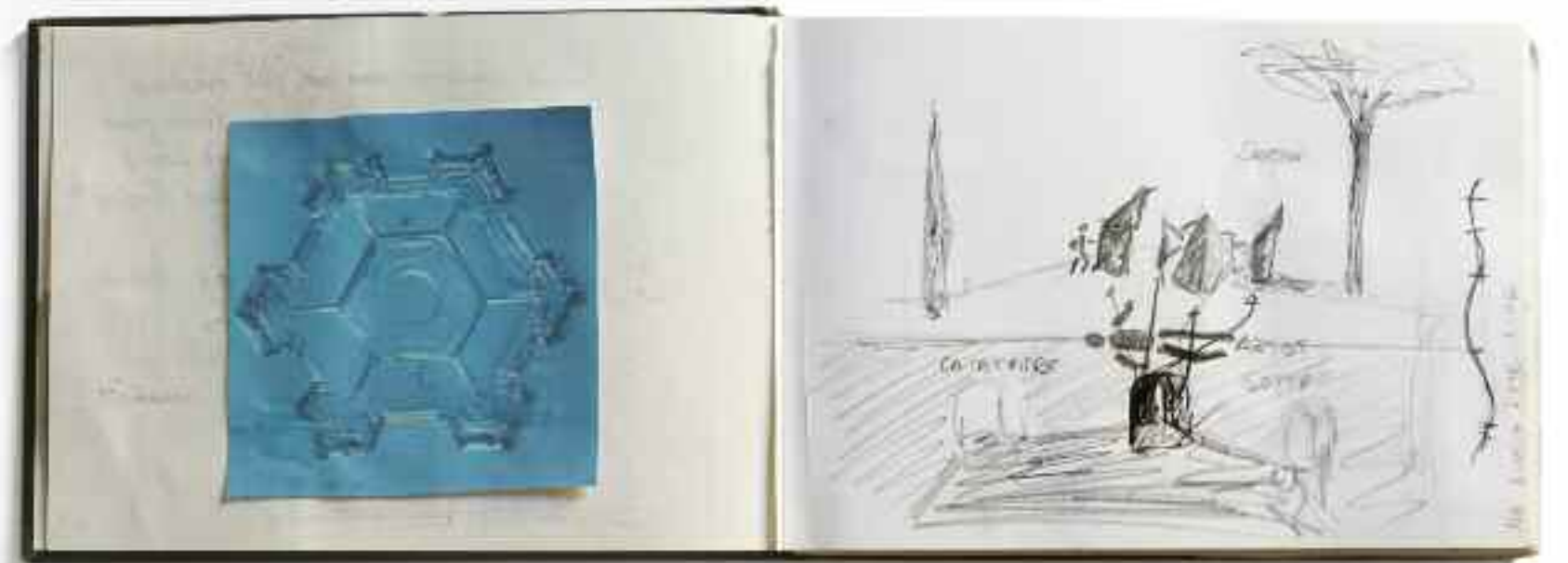
CARTA/PAPER 2016-2017

papier 001 con base - cm 212 x 40 x 0,8
papier 002 sospeso - cm 208 x 28 x 18





WORK IN PROGRESS













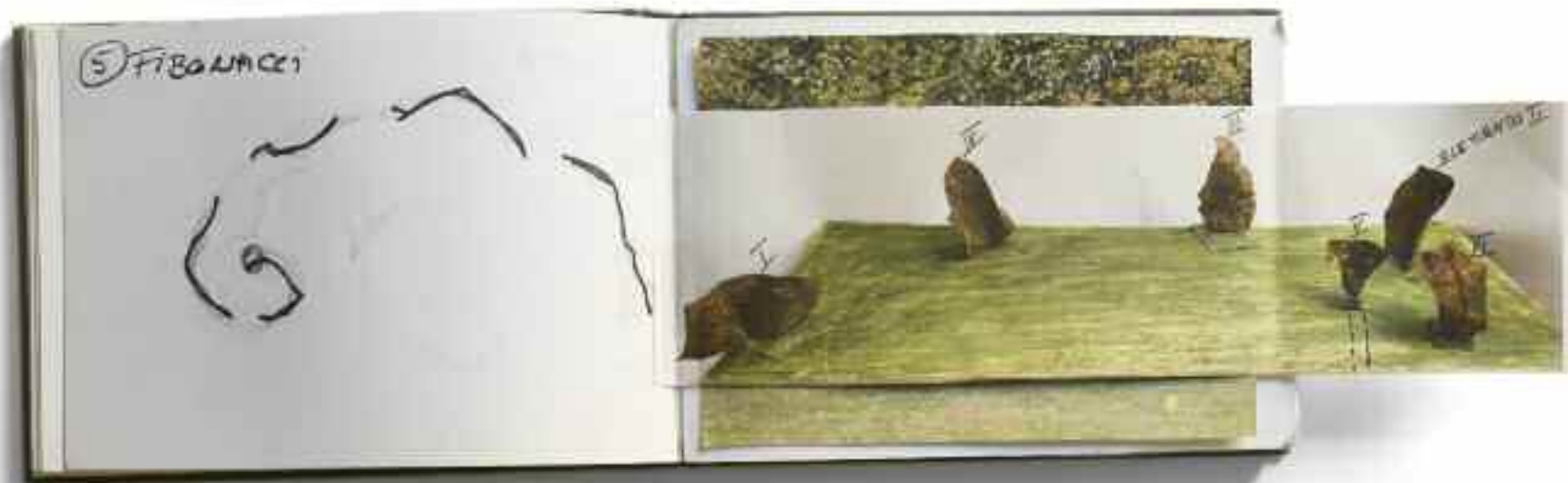












MOSTRE EXHIBITIONS

PERSONALI SOLO EXHIBITIONS

2015
New Delhi - BE AWARE NOW, installazione e performance
installation and performance - New Delhi Art Fair
Daskatar, New Delhi - BE AWARE NOW, installazione e performance
installation and performance

2014
Roma - JANINE VON THÜNGEN: MAMA - MAC Maja Arte Contemporanea
Roma - BE AWARE NOW, performance

2010
Roma - DAMMI LA MANO, performance, fundraising e installazione permanente
performance, fundraising and permanent installation - Ospedale Pediatrico Bambino Gesù

2006
Anversa - JANINE VON THÜNGEN - Art Gallery 100

2005
Paris - EVOLUTIONS - Galerie 14

2004
Cavalese - CAVALESE 3 FEBBRAIO 1998, installazione permanente e mostra personale
permanent installation and solo exhibition - Centro d’Arte Contemporanea

2003
Roma - WASSERKINDER - Edizioni d’Arte 2RC
Pescara - progetto per la nuova fontana nella piazza del Palazzo di Giustizia
project for a new fountain on the square of the new Palace of Justice

2002
Roma - CAVALESE - Goethe Institut
Berlin - SKULPTUREN - Schloss Ziethen
Roma - ACQUA 2002 - Academia Belgica
Frascati - ACQUA, doppio verso 5 - Scuderie Aldobrandini per l’Arte
Roma - MISSING - Università degli Studi Roma Tre

1998
Lippelo - THE NEW YORK PROJECT

COLLETTIVE GROUP EXHIBITIONS

2017
Roma - HOMMAGE - MAC Maja Arte Contemporanea

2016
Parma - QVADRILEGIO
Parma - PARMA 360

2015
Milano - MILANO SCULTURA 2015

2013
Roma - PARTITA DOPPIA TRA NOVECENTO E TERZO MILLENNIO - MAC Maja Arte Contemporanea
Bruxelles - BABEL (Mostra del **exhibition of** Palais des Beaux Arts de Lille) - Botanique
Miami - TRANSITIVE - Fu Xin Gallery

2012
Lille - BABEL - Palais des Beaux Arts de Lille
Roma - MATER NATURAE - Corpo Forestale dello Stato

2011
Torino - Biennale di Venezia, Padiglione Italia 150° Anniversario
Roma - AVA - Galleria MIC
Bologna - RATEDaRt - ONO Arte Gallery

2010
Roma - INVISIBLE VIOLENCE - Macro Museum, Video 2010
Sulmona - Artprize 2010

2005
Bommarzo - VIAGGIO IN ITALIA - Castello di Bommarzo
Roma - Sala 1
Paris - Galerie 14

2004
Imst - KRAFTWERK PERIPHER - Wasserkraftwerk Imst
Roma - Sala 1

2003
London - VENUS SAPIENS - Luke & A Gallery
Eupen, Bruxelles - EUROPALIA, LUOGHI D’AFFEZIONE - Ikob
London - THE RAPE OF EUROPE - Luke & A Gallery
Bruxelles - THE NEW YORK PROJECT - Baltazar Gallery
Napoli - SEGNI DI DONNA - Castel dell’Ovo
Wien - UPPERGROUNd
Roma - UPPERGROUNd - Università degli Studi Roma Tre
Porto S. Stefano - QUALCOSA SULLA TERRA
Roma - EUROPALIA - Academia Belgica

2002
Roma - ex Chiesa di Santa Marta

2001
Roma - MISSING - installazione **installation** - Galleria Nazionale d’Arte Moderna

2000
Antwerpen - Young Artists Gallery

1997-1993
New York - Baczynsky Gallery
New York - Sculpture Center
Bornem - Helan Arts Foundation per Monumental 96
Kruishoutem - Foundation Verannemann

PRESENZA IN COLLEZIONI PUBBLICHE
PUBLIC COLLECTIONS

Centro d’Arte Contemporanea, Cavalese
Public Park at Schloss Ziethen
Gartenpark, Hamburg
Ospedale Pediatrico Bambino Gesù, Roma

BIOGRAFIA BIOGRAPHY

Nata in Germania, ha vissuto e lavorato ad Anversa, New York, Mosca, Parigi. Attualmente vive e lavora a Roma. Dopo le esperienze nel *fashion design* a Milano e Parigi con, tra gli altri, Karl Lagerfeld, Janine von Thüngen ha lavorato per un decennio come *costume designer* per i maggiori Teatri d’Opera in tutta Europa.

Negli ultimi quindici anni si è dedicata alla scultura. Sue sculture e installazioni sono presenti in numerosi musei internazionali, spazi pubblici e importanti collezioni private. In questi anni Janine ha affiancato alla sua attività d’artista la collaborazione con istituzioni sociali, pubbliche e private, con centri per la promozione dell’educazione, oltre che con architetti e altri artisti. L’attività artistica di Janine, in continua evoluzione, presenta diverse sfaccettature. Utilizza un ampio spettro di materiali, da quelli della tradizione, bronzo, argilla e vetro, sino ad altri meno usuali quali gomma e canapa, ma anche acqua, suoni e piante. Le sue opere spaziano per dimensioni e caratteristiche: si va da opere che stanno nel palmo di una mano alle sculture di dimensioni monumentali, fino alla *land art* e alle installazioni sonore. Janine trova ispirazione nel contrasto, nella giustapposizione tra gli esseri umani, la natura e lo spazio. Le interazioni tra questi elementi sono al centro delle sue opere. Il tempo e lo spazio sono temi che segnano il cammino e l’evoluzione di tutta la sua opera. È la relazione tra l’artista, lo spettatore e l’arte l’obiettivo primo dell’artista.



Born in Germany, lived and worked in Antwerp, New York, Moscow, Paris. Currently lives and works in Rome. After working in fashion design in Milan and Paris with, amongst others, Karl Lagerfeld, Janine von Thüngen spent over ten years as a set and costume designer for major Opera Houses across Europe.

For the past fifteen years she has been working as a successful professional sculptor. Her sculptures and installations feature internationally in museums, public spaces and important private collections. Janine has also collaborated with public, commercial and charitable organisations, educational institutions, architects and other artists.

Janine’s oeuvre is multifaceted and ever-evolving; she uses a variety of mediums ranging from traditional bronze, clay and glass to the more unusual rubber, hemp, water, sound and even plants. Works expand in scale from handheld to monumental sized sculptures, land art and sound installations. Janine is inspired by the contrasts and juxtapositions found in humans, nature and space; interactions between these elements are at the core of her works. Time and space are themes that mark the journey and evolution of her oeuvre. Participation between artist, viewer and art is fundamental to Janine.

2015: *Homeland Europe: Italy and Germany*, Deutsche Welle Tv, 7 ottobre.

2015: *Vom Kuss am Ende der Stadt*, Stil, «Welt am Sonntag», 20, 17 maggio.

2013: *Un tesoro ritrovato*, a cura di Marella Caracciolo, «Ville Giardini», aprile.

2012: *Lo stato dell’arte: padiglione Italia, 54. esposizione internazionale d’arte della biennale di Venezia. Iniziativa speciale per il 150° anniversario dell’unità d’Italia*, a cura di Vittorio Sgarbi, Istituto Nazionale di Cultura, Milano.

2012: *Babel. Palais des Beaux Arts de Lille*, a cura di Alain Tapiè, Régis Cotentin, Invenit éditions, Tourcoing.

2005: *Viaggio in Italia: identità di dodici artisti contemporanei internazionali*, a cura di Antonella Pisilli, Gangemi Editori, Roma.

2004: *Kraftwerk peripher*, a cura di Christoph Bertsch, Edizioni Medicea, Firenze.

2004: *Janine von Thüngen, Cavalese 3 febbraio 1998 Installation*, a cura di Orietta Berlanda, Centro d’Arte Contemporanea, Cavalese febbraio-aprile.

2004: *Cermis, il dolore nell’arte*, a cura di Marco Tomasini «Il sole 24 ore Adige».

2004: *Luoghi d’affezione paesaggio-passaggio*, a cura di Angelo Capasso, Europalia Festival, IKOB (Internationales Kunstzentrum Ost-belgien Eupen), Eupen.

2003: *The rape of Europe*, Luke & A, London.

2003: *Janine von Thüngen, 2RC Roma*, a cura di Vania Granata, «Arte e Critica», aprile-giugno.

2003: *Wasser Kinder. Janine von Thüngen*, a cura di Paola D’Andrea, «Segno», marzo-aprile.

2003: *Janine von Thüngen, Academia Belgica Roma*, a cura di Marcello Smarrelli, «Tema celeste», luglio-agosto.