

Christian Lebrat

Architetture della memoria - fotografie

25 Ottobre - 31 Dicembre 2014

Brandi Art Gallery
La Spezia

Copertina
Tour Eiffel (Paris), 1997

Christian Lebrat

Architetture della memoria - fotografie

testi di

Guillaume Basquin

Janus

Daphné Le Sergent

BAG
Brandi Art Gallery

Christian Lebrat

Christian Lebrat ha cominciato a lavorare con la fotografia nel 1978 e dal 1982 espone con regolarità. I suoi lavori di fotografia, film, video e scultura sono stati esposti recentemente in mostre personali in Francia, Canada, Russia, Svizzera e Italia.

Sue opere fotografiche sono presenti in diverse collezioni private e pubbliche, tra cui Fondation Auer pour la Photographie, Musée National d’Art Moderne, Centre Pompidou, Fonds National d’Art Contemporain (Parigi), FRAC Champagne - Ardenne, Bibliothèque Nationale de France, Fonds d’Art Contemporain de la Ville de Pantin. L’artista nel corso della sua attività, ha realizzato una trentina di film, video e performance, oltre a cicli di lavori come Rubans photographiques (nastri fotografici).

Morceaux choisis (pezzi selezionati) sono ingrandimenti di una parte dei Rubans che con la nuova dimensione acquisiscono una propria autonomia di forma, questi sono stati esposti per la prima volta a Palazzo Ducale di Genova dal 9 Maggio al 8 Giugno 2014.

Il suo corpus fotografico ha ottenuto riconoscimenti da importanti critici tra cui ricordiamo: Philippe Dubois, Janus, Sandro Ricaldone, Daphné Le Sergent, Guillaume Basquin, John Batho, Dominique Noguez, Christian Gattinoni.

Vive e lavora a Parigi.

I Nastri Fotografici di Christian Lebrat

All’inizio del lavoro fotografico di Christian Lebrat c’è una pellicola ai sali d’argento Kodak 120, trasformata casualmente in un nastro fotografico 80 x 6 centimetri. È necessaria una spiegazione. Tutto ha avuto inizio per un caso fortuito. Avendo “ereditato” dal padre una macchina fotografica Kodak non professionale 6 x 9 a soffietto, a funzionamento completamente manuale, compreso l’avanzamento della pellicola tramite una rotellina, Lebrat si rende conto, la prima volta che sviluppa quella pellicola 120 con scatti effettuati dalla moglie Giovanna, che le immagini si sono sovrapposte sull’emulsione fotografica: la pellicola non si è svolta fino all’immagine n.1. Non sono più dieci immagini separate da bordi neri che vede, ma, immediatamente (e quest’idea non lo abbandonerà più), un vero e proprio nastro fotografico da riempire di luce *all over*. Si tratta di un’autentica visione. Ci sono già stati lavori fotografici con dei tempi tra diversi scatti fotografici: si pensi ai numerosi lavori di Éric Rondepierre sul fotogramma, soprattutto la serie “Diptyka”, dove un riquadro nero separa due fotogrammi consecutivi di una pellicola rinvenuta in una cineteca, e si pensi anche agli scatti di due o tre fotogrammi consecutivi di pellicole 16 mm del cineasta underground Jonas Mekas. Altri cineasti come Alain Fleischer hanno “esposto” nastri di pellicole inquadrati direttamente come una fotografia. Ma in questo caso le immagini si susseguivano verticalmente, mentre qui il nastro si svolge orizzontalmente in uno spazio inedito che ricorda alcune inquadrature *all over*, appunto, di Jackson Pollock. Agli inizi dell’era dell’arte fotografica occorreva esporre a lungo le carte salate, albuminate o al collodio per raccogliere una luce sufficiente. Ma allora si trattava di tempi depositati su una sola immagine. Forse tre o quattro secondi. Ci sono stati anche numerosi procedimenti panoramici per fotografare paesaggi orizzontali. Ma con Lebrat niente di tutto ciò. Si tratta di una forzatura dell’uso normale di una simile macchina fotografica. Ben presto decide di acquistare una macchina formato medio più moderna, in grado di montare un ottimo obiettivo da 100 mm, con la possibilità di disinserire il sistema d’avanzamento della pellicola; una robusta Mamiya Press Universal degli anni ‘70 è quello che ci vuole. Con questa macchina, che non appoggia mai su un treppiedi (Lebrat mi ha assicurato di voler sempre sentire la macchina poggiare contro il suo

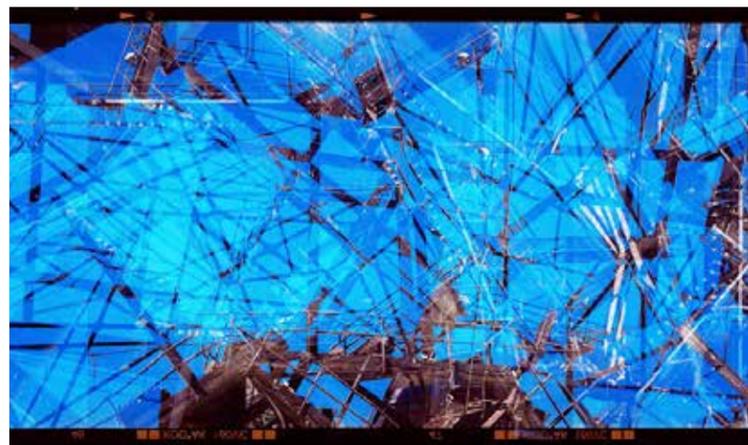
corpo e nelle sue mani), il nostro fotografo sta per portare avanti una rivoluzione mediante la forma: la creazione di un qualcosa mai visto prima nell’arte fotografica. Niente a che vedere con il discorso pseudo-rivoluzionario d’un Ai Weiwei, che ha prodotto un lavoro fotografico informe ... Nel suo (toppo o poco conosciuto) lavoro cinematografico Lebrat aveva già portato avanti una siffatta rivoluzione formale nel lavoro sul colore nel cinema, andando oltre i cineasti strutturali americani come Paul Sharits, di cui conosceva benissimo il lavoro: stiamo parlando di *Trama* (1978-80) o di *Holon* (1981-82). Allora il movimento naturale verticale della pellicola veniva contrastato dalla traslazione matematicamente (vale a dire musicalmente) calcolata d’un copri ottica orizzontale: l’inquadratura era “esplosa”, il cinema post-strutturale era stato raggiunto. Non è questa la sede per sviluppare un’analisi di questo tipo. Cerco solo di darvi un’idea del lavoro formale che sta alla base di tutta la sua opera artistica. Un pensiero che forma. Una forma che pensa.

La realizzazione di un nastro diviene una sorta di *action-shooting*: il corpo-vedente del fotografo s’impegna in una ricerca del reale per diversi minuti, al massimo tre o quattr’ore. Per lui si tratta d’illuminare, costi quel che costi, questo nastro nero in modo inedito. Abbiamo allora, per la prima volta nella storia della fotografia, credo, venti o trenta immagini fotografiche che ne formano una sola, che condensa un periodo che può arrivare fino a quattr’ore di tempo tra le immagini.

Sin dall’inizio Lebrat opta per pellicole Kodak 120 invertibili. Così l’opera originale diventa un nastro fotografico positivo trasparente da 80 cm, che dev’essere visto alla luce, come una vetrata. Gli scatti vengono fatti mediante contatto o ingrandimento. I primi tentativi sono in bianco e nero. Venezia è una città completamente aerea? Vista dal nostro “geometra” diventa decisamente un pizzo di luce. All’inizio dell’avventura fotografica a Venezia troviamo i fratelli Lumière, al suo asintoto c’è Lebrat. Alla metà degli anni ‘80 passa al colore, per non lasciarlo più.

Ecco un lavoro “a fresco”, senza possibili ripensamenti: o il nastro riesce, o lo si deve buttare ... Nell'emulsione non c'è una maggiore possibilità di ripensamento di quanta ce ne sia nell'intonaco fresco degli affreschisti. In effetti, il pittore che lavora su un intonaco non può modificare il progetto, ne stabilire esattamente la tonalità dei pigmenti. “Quando una parete è umida, i colori che vi si vedono non sono quelli che si vedranno quando si sarà asciugata”, scriveva nel XVI secolo Giorgio Vasari. Quando Lebrat aziona la macchina fotografica, non ci sono pannelli di controllo digitali dell'immagine in fase di realizzazione: tutto si svolge tra occhio, cervello e mano che aziona il meccanismo di scatto e fa avanzare la pellicola di un quarto d'immagine, o magari di una mezza immagine, oppure ...

Nel 2009 il nostro fotografo ottiene un blu argentato mai visto prima nel nastro *Haut Fourneau 3*. È un mistero ...



Altoforno 3 (Genova), 2009 © Christian Lebrat (particolare)

Lebrat procede per sovrainpressioni e sovrainpressioni come nel cinema sperimentale americano (soprattutto con Jonas Mekas, si ricordi il capitolo “Flowers for Marie Menken” del film *Walden*); in tal modo chi guarda vede cose che non si vedono ad occhio nudo: una sublimazione estatica del reale.



Klee Barulè (Rossiglione), 2011 © Christian Lebrat (particolare)

Si tratta sicuramente di false panoramiche, in realtà abbiamo a che fare con delle vere e proprie fotografie “cubiste” della realtà: si veda l'edificio postmoderno di Frank O'Gehry a Bercy, scomposto sotto tutte angolazioni dal nostro fotografo:



Volume (Frank O'Gehry, Parigi), 1997 © Christian Lebrat

Ecco dal postmodernismo al quadrato! Per un curioso effetto teleologico la postmodernità moltiplicata al quadrato ridiventa modernità.

Lebrat rende omaggio al film d'Alfred Hitchcock, *Intrigo internazionale*, in tre nastri. Per fare ciò, cosa che nessuno aveva mai fatto prima, si fa proiettare due volte il film al Ciné 104 di Pantin, pelle (pellicola) contro pelle.

Per un curioso effetto temporale la “finzione” del film viene ad essere capovolta: la fine della sequenza si trova a sinistra sul nastro, al contrario dell'andamento della lettura tradizionale occidentale. Anche in questo caso, nessun ci aveva mai pensato né l'aveva mai visto.



TTTRRRR #1 (Série Hitchcock), 2006, © Christian Lebrat (particolare)

Ho già detto che Lebrat rifiuta di appoggiare la sua camera oscura per far meglio corpo con essa. Così facendo, ci dà la netta sensazione d'una spinta del corpo del fotografo: con questa “spinta” dionisiaca l'artista, per un effetto di spostamento in avanti o lateralmente, fora e buca la realtà. Si veda questo lavoro con una “follia” del parco della Villette a Parigi:



Assorbimento 1 (Parigi, Parco della Villette), 1993 © Christian Lebrat

Con questa attività di misurazione di un luogo Lebrat prova in qualche modo ad attenuarne la virtualità. Quando il nastro è terminato, il nostro fotografo ha esaurito a poco a poco tutte le possibili angolazioni: la topografia del luogo è acquisita. Si tratta effettivamente di “fotografia aumentata”, come se vi fosse stato un “cinema expanded ” ... È un lavoro da geometra. Ogni nastro dev'essere sicuramente ripreso dall'inizio.

Guillaume Basquin

La molteplicità della macchina fotografica

La macchina fotografica – strumento nero, ambiguo, duro, indomabile – è la macchina del tempo della nostra epoca; è la strada che immette l’uomo nel viaggio più straordinario verso il futuro, ma è anche il veicolo (yāna, direbbero i buddisti) che gli consente di rivisitare continuamente il suo passato, ed è un passato non indifferente, non insignificante, ricco di avvenimenti, di testimonianze non ancora tutte esplorate, di cose che vogliamo ricordare e di cose che vorremmo talvolta dimenticare.

Vogliamo dire che la macchina fotografica è uno strumento velocissimo ed a suo modo sintetico: si muove nello spazio e nel tempo come gli oggetti più straordinari della nostra civiltà (orologi, treni, automobili, aeroplani, ecc.). Le culture precedenti costruivano in preferenza oggetti immobili oppure lenti, mentre le culture successive hanno dato la preminenza ad oggetti sempre più veloci, ad oggetti che hanno soprattutto la caratteristica di cambiare spesso il luogo. Anche l’arte è diventata più dinamica ed ha scoperto il senso della velocità, dal futurismo a quella cinetica, dalla fotografia al cinema ed a tutte le espressioni collegate alla televisione. Christian Lebrat è anche cineasta, ha già costruito un mondo di immagini vertiginose che si incrociano tra di loro, di moduli che si incastrano in altri moduli, che ruotano su se stessi, che cambiano di colore, che avanzano anche attraverso il movimento e le variazioni e le variabilità cromatiche e immaginative.

La fotografia per Christian Lebrat ha, certo, qualche cosa di cinematografico: si muove attraverso sequenze, attraverso spazi chiusi-aperti, attraverso linee che si sovrappongono, che si attraggono e si respingono, come se anche per la fotografia Lebrat adoperasse contemporaneamente più d’una macchina fotografica (ma è l’abile scorrere della pellicola che determina il moltiplicarsi delle immagini).

C’è quindi una visione multipla della realtà, come in uno specchio che riflette nello stesso tempo più di una immagine, ma di uno specchio a suo modo razionale, logico, fortemente mediato, d’uno specchio architettonico. Sembra che Christian Lebrat prediliga il reale, ma questo reale si dissolve in continue astrazioni; sembra che il mondo di Lebrat sia un mondo essenzialmente orizzontale, ma la verticalità è mentale, come se ogni linea venisse continuamente capovolta. La linea del cielo o delle case

o del mare o dei tetti delle case o dei portici cittadini è sempre una linea circolare: ricongiunge idealmente l’oggetto là dove esso finisce.

Le forme attraverso l’occhio di Lebrat diventano in un certo senso liquido, cioè, vogliamo dire, diventano trasparenti.

Un palazzo o un albergo perdono la loro pesantezza o la loro opacità: possiamo sempre vedere qualche cosa d’altro oltre la forma ed anche oltre la loro ombra.

Sono i sipari mobili di un teatro che consentono di immaginare, al di là delle loro soglie, storie misteriose ed ambigue. I portici delle case, che si aprono a labirinto, o le architetture, che si dilatano impossessandosi dello spazio circostante, come esseri viventi ed un po’ brulicanti, fanno pensare un poco ai castelli di vetro dell’Ariosto dove il mago Atlante imprigionava paladini in armi e donzelle amoroze.

E’ una architettura liquida quella che vede Lebrat, come se la macchina fotografica trasformasse palazzi imperiali in fontane, in discese d’acque verticali, in zampilli imprevedibili. Là dove crediamo di vedere una casa c’è già un’ombra, dove crediamo di vedere un albero c’è già un fantasma, dove pensiamo di trovare un giardino zoologico o una città vi è soltanto un’atmosfera un po’ irreale, un po’ astratta, un po’ sfuggente, come se da una fotografia all’altra la macchina fotografica di Lebrat cercasse una nuova fenditura verso l’ignoto, verso il futuro, verso quello che c’è oltre l’ultima soglia.

La sequenza sfiora l’infinito: ogni interruzione è vietata. Lebrat si spinge sempre un po’ oltre l’ultimo fotogramma, rivedendo anche, di tanto in tanto, quello che si è lasciato alle spalle, ritornando indietro, lasciando un po’ di respiro anche a quello che non è stato totalmente espresso: fotografia sempre un po’ oscillante tra passato e presente, tra presente e futuro, tra l’immaginario e il reale, tra la solidità e l’evanescenza, tra l’ombra e l’atmosfera; fotografia che diventa astrazione, che si dissolve in liquide gocce, che sposta le forme dal loro modulo originario; alberi diventano architetture, architetture diventano barche, il cielo penetra nella terra o nel mare, l’esterno si insinua nell’interno delle cose, le cattedrali sembrano esplodere, alla ricerca forse di una più intensa spiritualità, e la macchina fotografica, in tutti questi segni, si perde e si ritrova, si smarrisce nei suoi

labirinti, e riemerge subito dopo la luce come se anch’essa fosse tutta di vetro o di cristallo. Il panorama ritratto pare perfino un po’ sospeso nell’aria, galleggiante sopra un lago invisibile, distaccato dalla terra.

Anche la fotografia ama di tanto in tanto prendere il volo.

Janus

Le architetture della memoria

I nastri fotografici di Lebrat circondano i loro oggetti, si costruiscono secondo uno scambio ininterrotto di domande tra il soggetto dello sguardo, l'artista, e l'oggetto dello sguardo stesso, la realtà. La loro struttura generale è orientata verso la captazione di sensazioni nate da questo rapporto soggetto - oggetto. Dunque non c'è alcuna regola che predetermini l'elaborazione di un nastro, il movimento d'insieme può progredire sia su una linea d'orizzonte che attraverso una scansione di strisce verticali, un'eco di curve, una spirale, un panorama, un'esplosione, oppure un gioco di vuoti e pieni.

Lo spazio presentato, anche se captato da una camera oscura, non ha niente di euclideo, è di volta in volta circolare, fluido, ritmico, aereo. Tutto è intricato, legato, implicato nell'esaltazione di una realtà percettibile.

In questo senso, i nastri testimoniano una ricerca prustiana, quella di un ordine nascosto e rivelato attraverso un lavoro di memoria e di composizione. Talvolta interviene un caso, una coincidenza, che elude un segno per indurre ad una differenziazione non intenzionale, conferendo all'opera una maggior forza vitale. Non si tratta di una memoria volontaria delle cose, che dal presente va verso le immagini del passato , registrazione meccanica "a memoria" ma di un ricordo involontario. E tale ricordo involontario non copia il passato ma lo ricompono per estrarne un'essenza sensibile. Scrive Deleuze a proposito dell'opera di Proust: "L'essenziale, nella memoria involontaria, non è la somiglianza, né l'identità, che sono solo delle condizioni. L'essenziale, è la differenza interiorizzata, diventata imminente. È in questo senso che la reminiscenza è l'analogo dell'arte e la memoria involontaria l'analogo della metafora: essa prende "due oggetti differenti", la madeleine con il suo sapore, Combray con le sue qualità di colore e di temperatura, li avvolge l'uno nell'altro, fa del loro rapporto qualcosa di interiore. Il sapore, qualità comune alle due sensazioni, sensazione comune ai due momenti, è là solo per ricordare un'altra cosa.

I nastri sembrano le circonvoluzioni della memoria, che collegano l'uno all'altro due stereotipi, poiché entrambi risvegliano la stessa sensazione, rimandano alla stessa elaborazione emozionale dell'oggetto. Essi precipitano, nella forma, l'eterogeneità del vissuto e dell' esperienza, fino a proporre il mondo come oggetto di conoscenza. Nell' intreccio di una veduta

sull'altra, le associazioni arbitrarie si organizzano in una catena continua, certamente singolare, ma rivelatrice della veridicità di un luogo o di un oggetto, apparso all'artista. I nastri sono intessuti con i fili che hanno legato il soggetto al reale. Sono il filo d'Arianna che guida lo sguardo fuori delle cose visibili e dei loro meandri labirintici, verso una comprensione emotiva che pervade l'essere avvolgendolo come una pelle.

E forse non a caso in questo lavoro, c'è tanta architettura (Renzo Piano, Frank O'Gehry, Frank Lloyd Wright, La Géode) e le didascalie menzionano quasi sistematicamente i nomi dei siti dei punti di vista, che diventano i luoghi della memoria, come per i retori romani che associavano un elemento dei loro discorsi a una sala e trasformavano i loro ragionamenti in una deambulazione. C'è, in quest'opera, un evidente attaccamento al paesaggio che a poco a poco diventano paesaggi della memoria in cui ciò che vediamo è nutrito da ciò che vive in noi.

Daphné Le Sergent

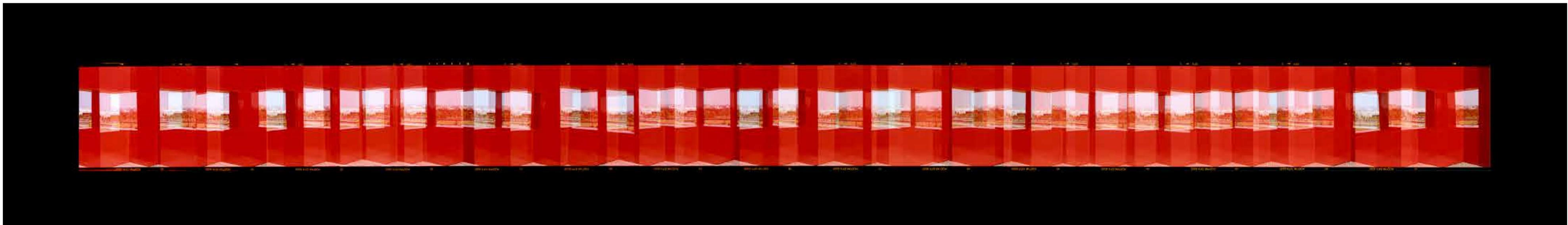
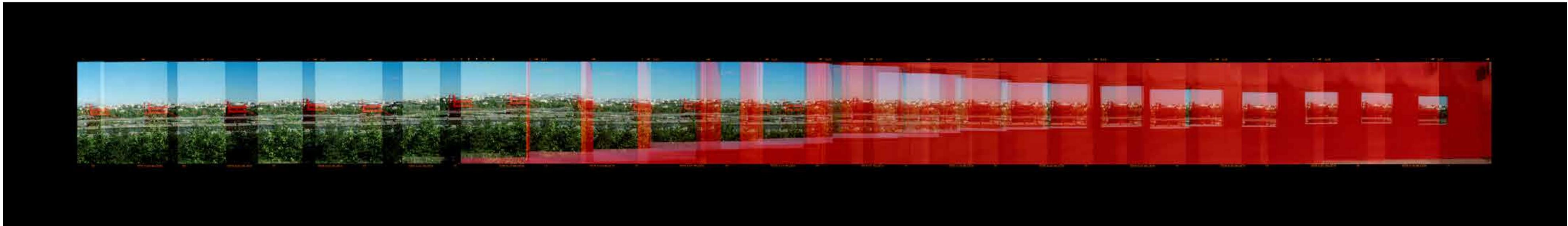
Testo tratto da:

"Images projectives: les rubans photographiques de Christian Lebrat", in *Christian Lebrat: Le temps déroulé = Time Unreeled*, Paris Experimental, 2013

Rubans Photographiques



Sans titre (Hommage à Turner), 1985
Le Départ du Bateau Blanc dans le Port de Gênes, 1985



Absorption 1 (Paris, Parc de la Villette), 1993
Absorption 2 (Paris, Parc de la Villette), 1993



Volume (Frank O' Gehry, Paris), 1997
Guggenheim (Frank Lloyd Wright, New York), 2000



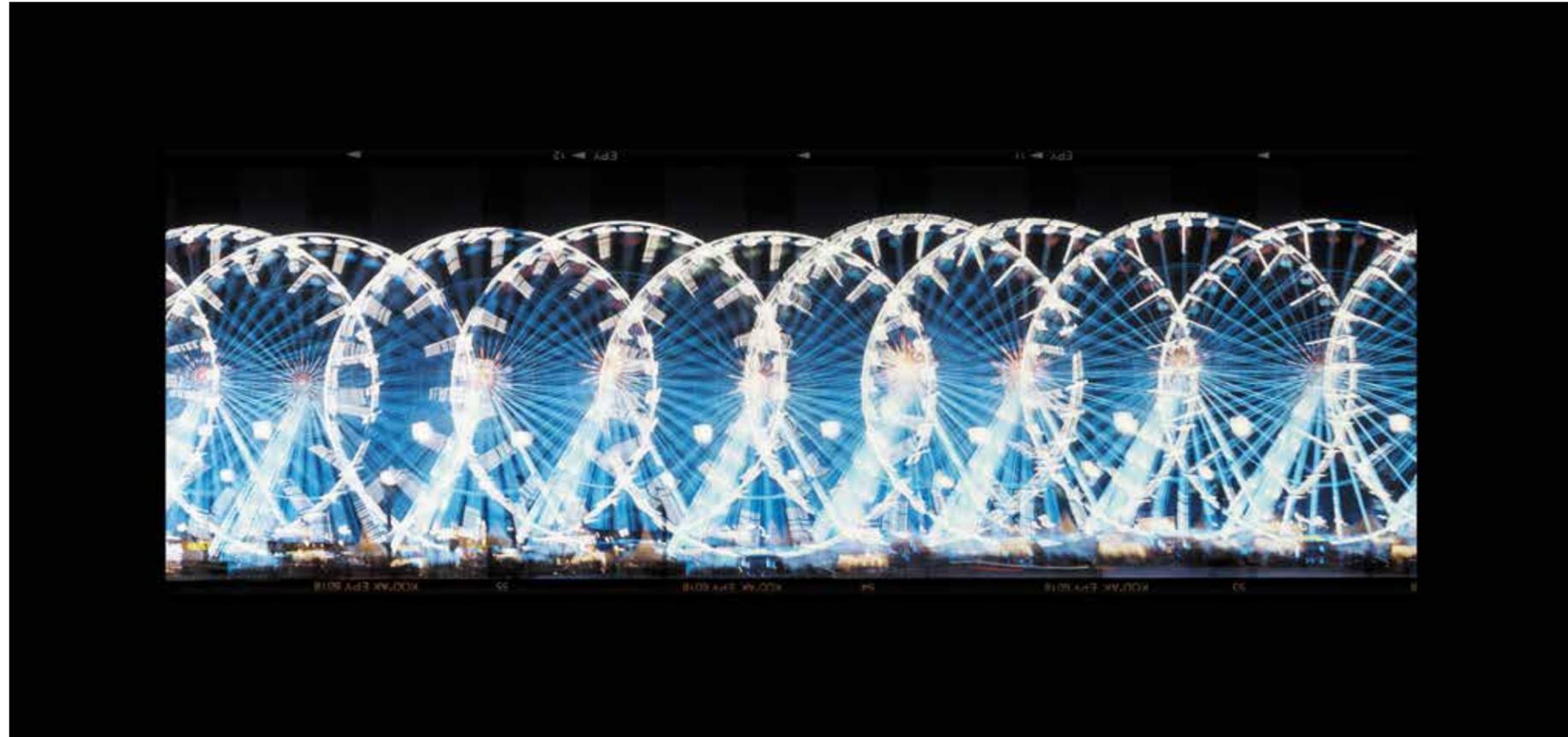
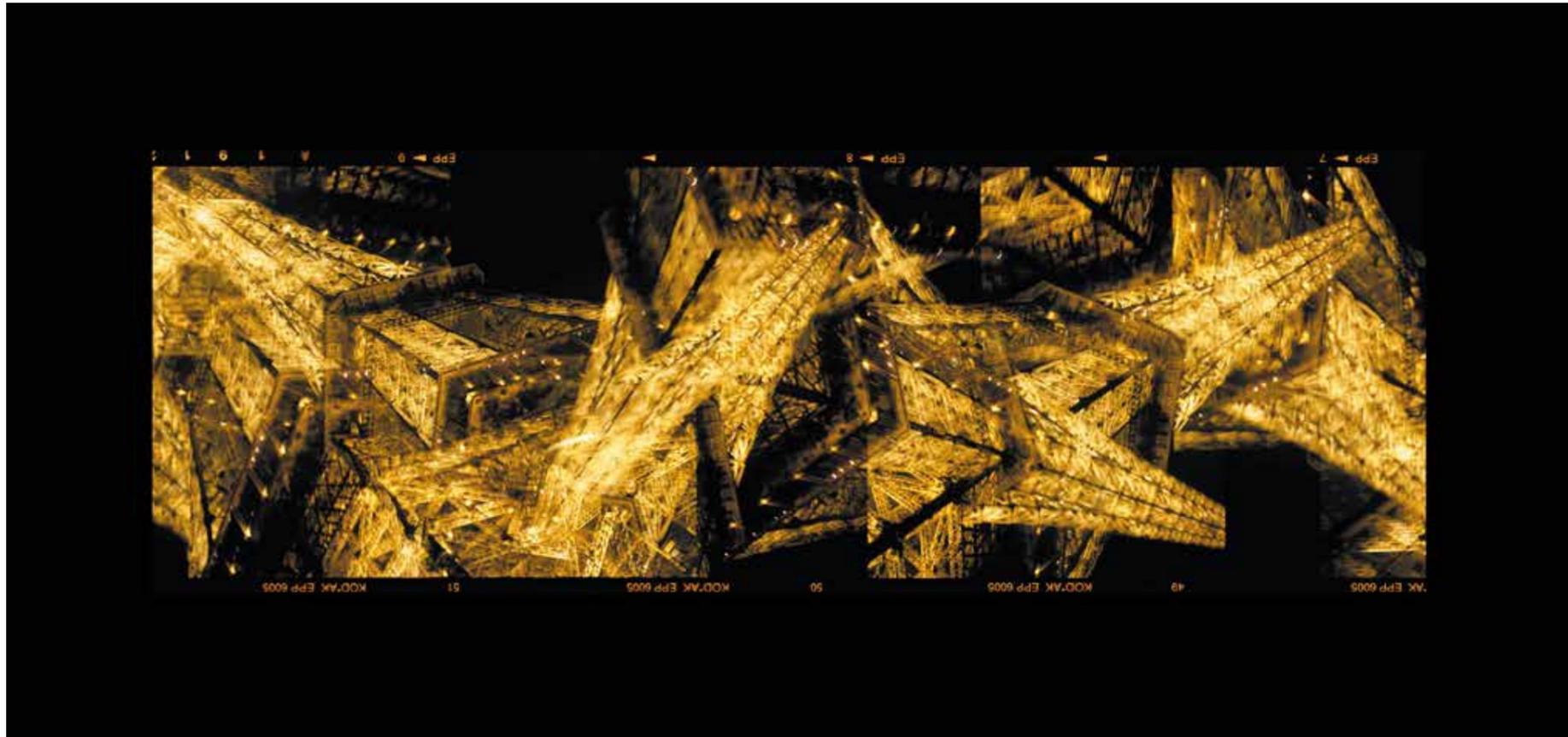
La Grande Roue (Paris), 1997
Tour Eiffel (Paris), 1997



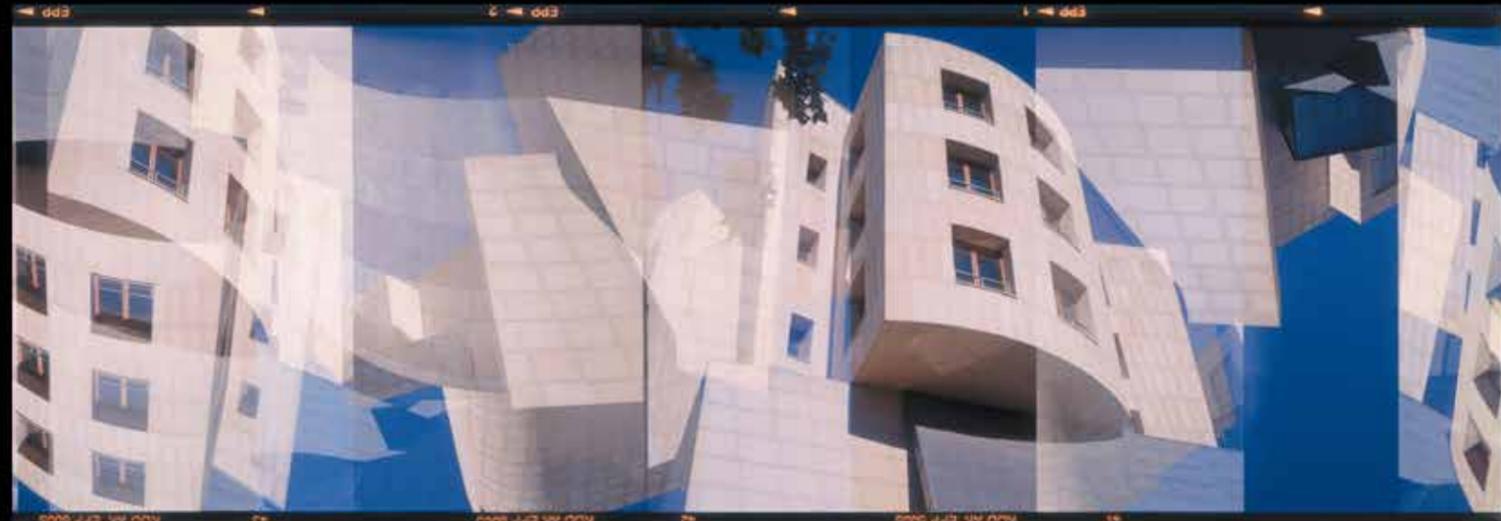
Fontaine Tinguely - Niki de Saint Phalle (Paris), 1993
Il Tempietto (Jardin Pallavicini de Pegli-Gênes), 1993

Morceaux choisis

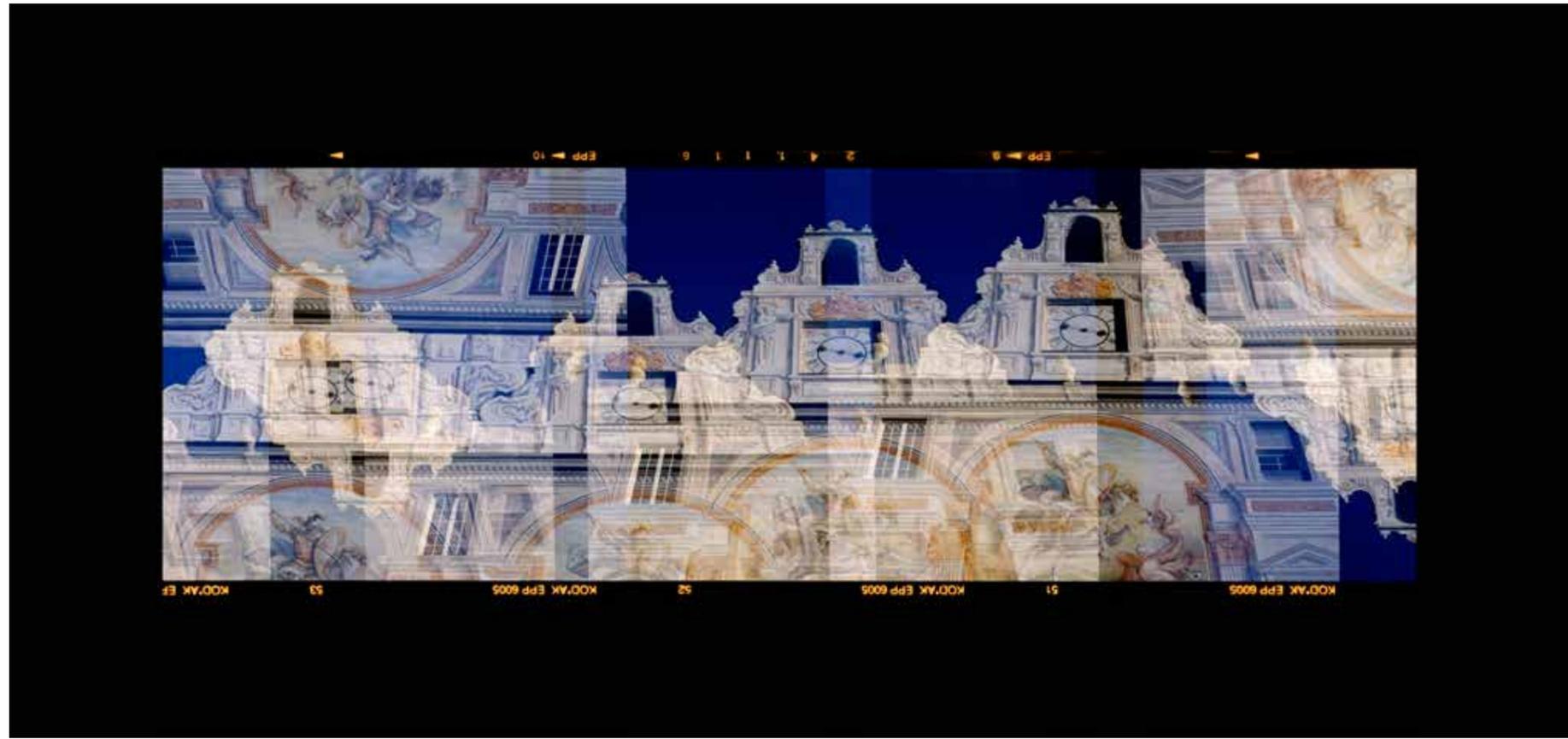




Tour Eiffel (Paris), 1997
La Grande Roue (Paris), 1997



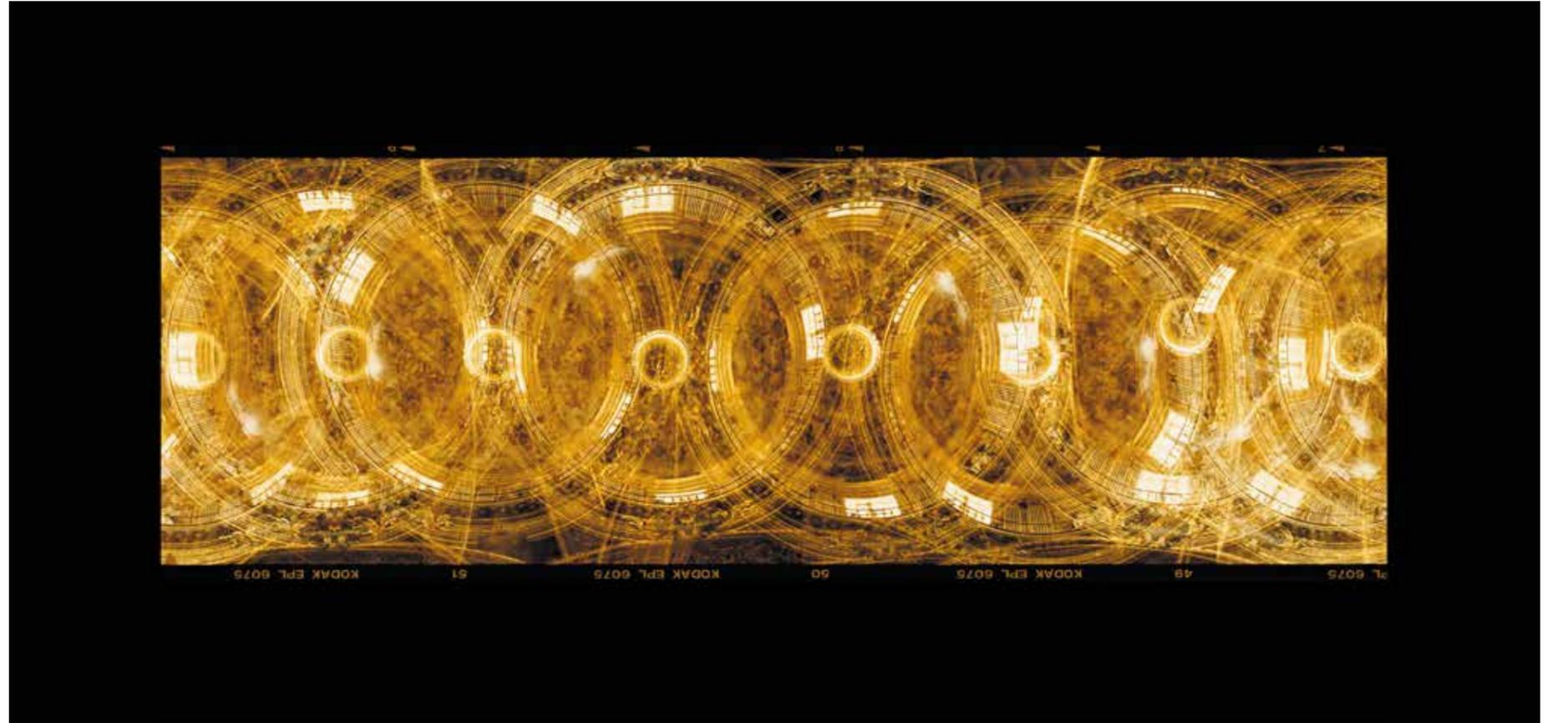
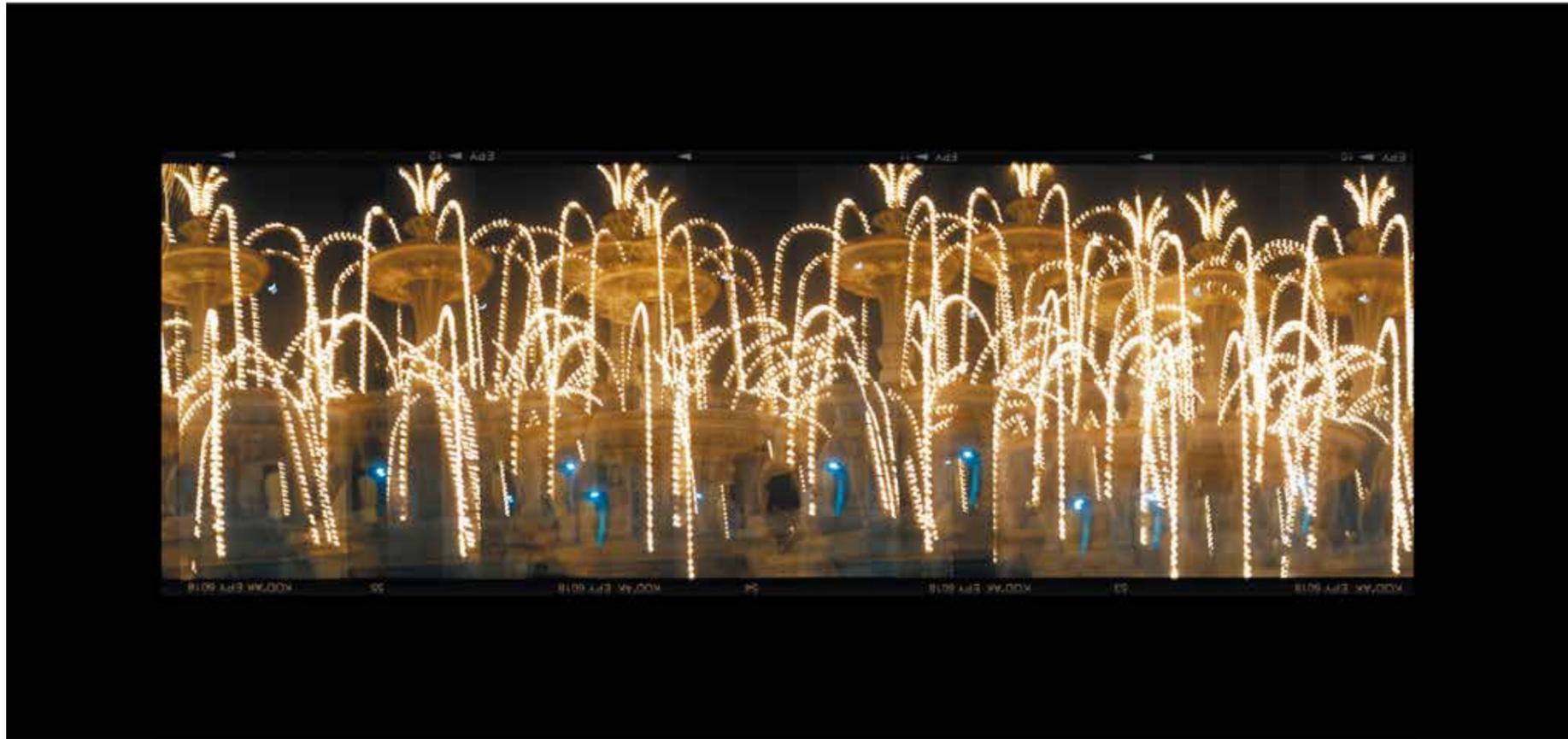
Volume (Frank O' Gehry, Paris), 1997
Karl Marx Hof 2 (Vienne), 1995



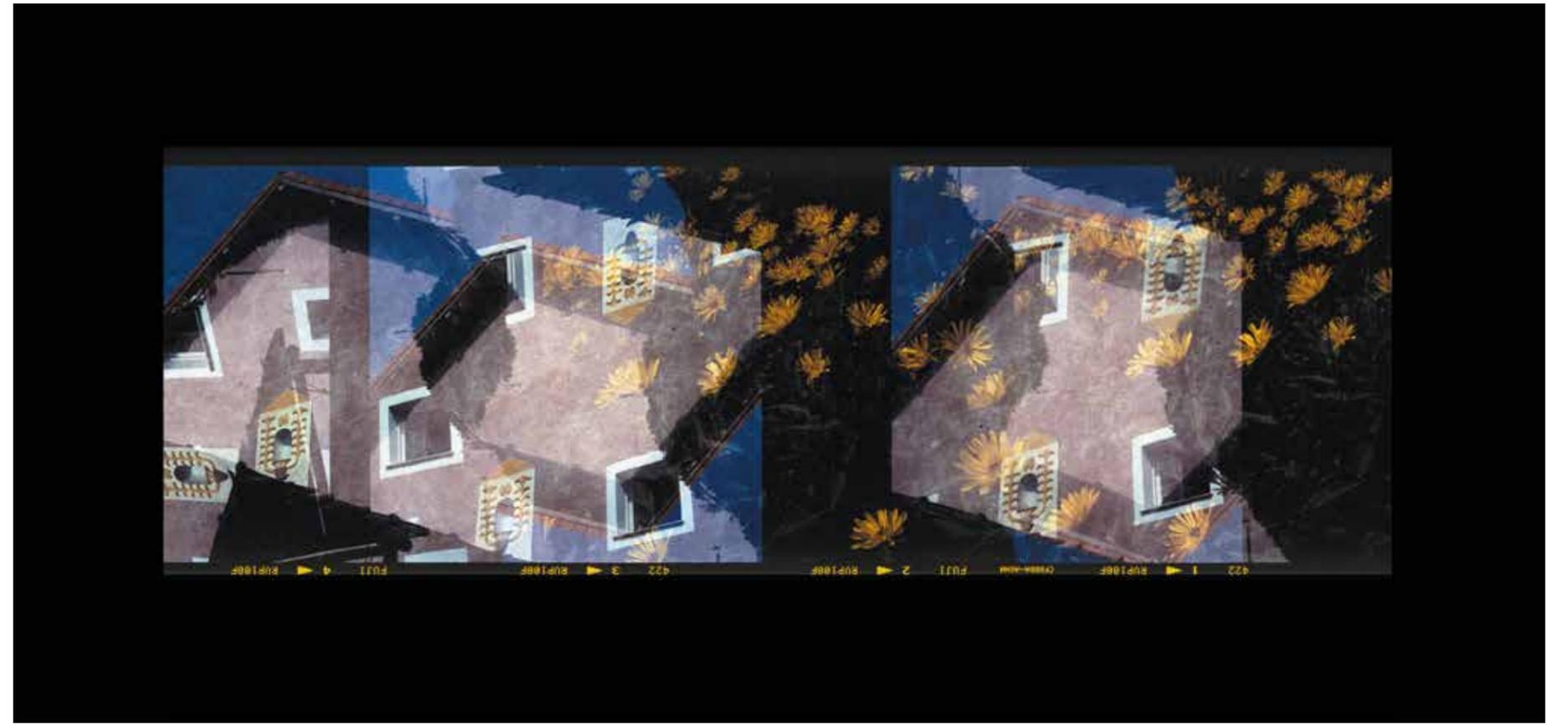
Dentelle à Sienne, 2009
Palazzo San Giorgio (Gênes), 1999



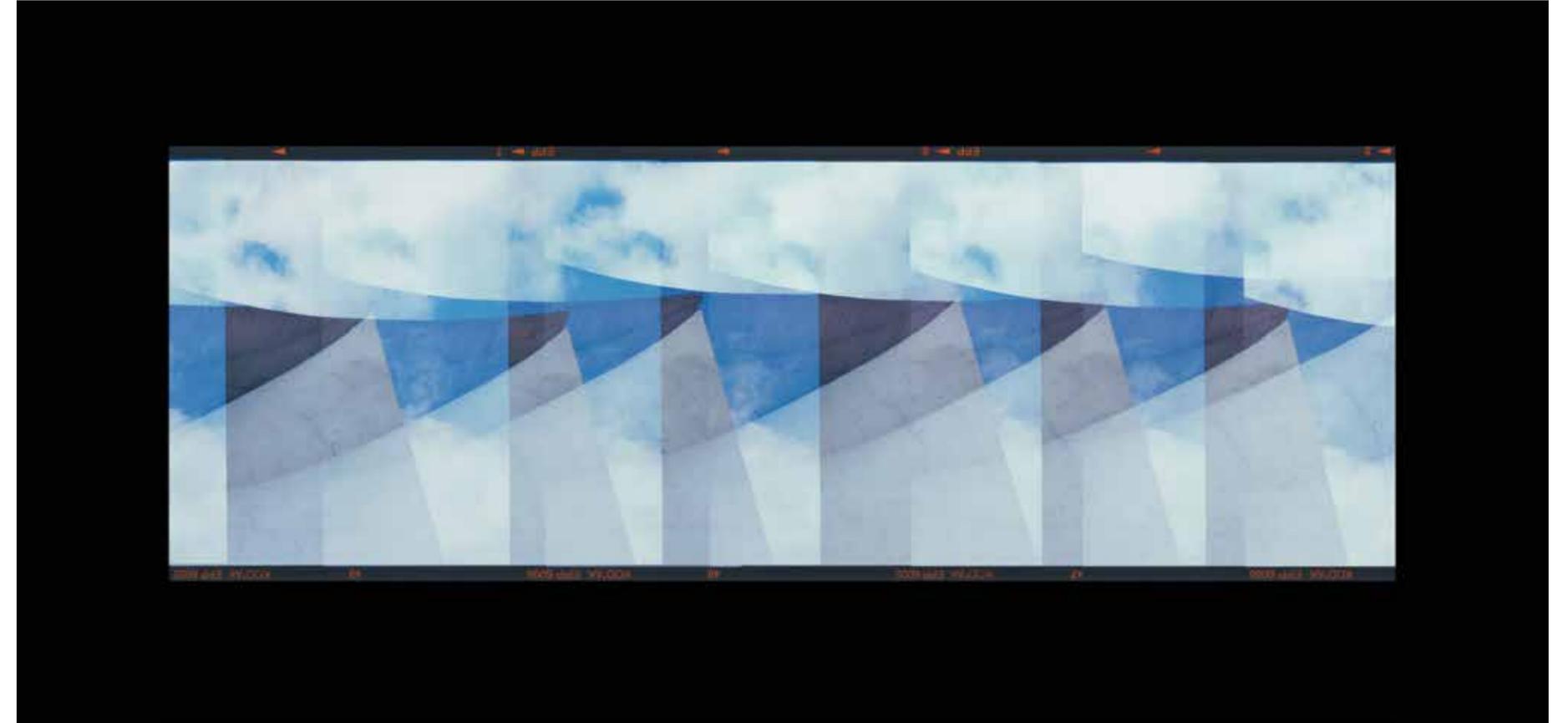
Il Tempietto (Jardin Pallavicini de Pegli-Gênes), 1993
Manège 2 (Versailles), 1994



Fontaine Daumesnil (Paris), 1997
Chiesa del Gesu (Gênes), 2008



Sans titre (Nice), 1997
Klee Barulé (Rossiglione), 2011



La Géode (Paris), 1993
Ronchamp 1 (Le Corbusier), 2004

Elenco delle Opere

Rubans Photographiques

Sans titre (Hommage à Turner), 1985

Stampa digitale montata su Dibond, 25 x 120 cm

Le Départ du Bateau Blanc dans le Port de Gênes, 1985

Stampa digitale montata su Dibond, 25 x 120 cm

Absorption 1 (Paris, Parc de la Villette), 1993

Stampa digitale montata su Dibond, 25 x 120 cm

Absorption 2 (Paris, Parc de la Villette), 1993

Stampa digitale montata su Dibond, 25 x 120 cm

Volume (Frank O' Gehry, Paris), 1997

Stampa digitale montata su Dibond, 25 x 120 cm

Guggenheim (Frank Lloyd Wright, New York), 2000

Stampa digitale montata su Dibond, 25 x 120 cm

La Grande Roue (Paris), 1997

Stampa digitale montata su Dibond, 25 x 120 cm

Tour Eiffel (Paris), 1997

Stampa digitale montata su Dibond, 25 x 120 cm

Fontaine Tinguely - Niki de Saint Phalle (Paris), 1993

Stampa digitale montata su Dibond, 25 x 120 cm

Il Tempietto (Jardin Pallavicini de Pegli-Gênes), 1993

Stampa digitale montata su Dibond, 25 x 120 cm

Morceaux Choisis

Centre Pompidou 2 (Renzo Piano, Paris), 2011

Stampa digitale montata su Dibond, 33 x 70 cm

Tour Eiffel (Paris), 1997

Stampa digitale montata su Dibond, 33 x 70 cm

La Grande Roue (Paris), 1997

Stampa digitale montata su Dibond, 33 x 70 cm

Volume (Frank O' Gehry, Paris), 1997

Stampa digitale montata su Dibond, 33 x 70 cm

Karl Marx Hof 2 (Vienne), 1995

Stampa digitale montata su Dibond, 33 x 70 cm

Dentelle à Sienne, 2009

Stampa digitale montata su Dibond, 33 x 70 cm

Rythme (Palazzo San Giorgio, Gênes), 1999

Stampa digitale montata su Dibond, 33 x 70 cm

Il Tempietto (Jardin Pallavicini de Pegli-Gênes), 1993

Stampa digitale montata su Dibond, 33 x 70 cm

Manège 2 (Versailles), 1994

Stampa digitale montata su Dibond, 33 x 70 cm

Fontaine Daumesnil (Paris), 1997

Stampa digitale montata su Dibond, 33 x 70 cm

Chiesa del Gesu (Gênes), 2008

Stampa digitale montata su Dibond, 33 x 70 cm

Sans titre (Nice), 1997

Stampa digitale montata su Dibond, 33 x 70 cm

Klee Barulé (Rossiglione), 2011

Stampa digitale montata su Dibond, 33 x 70 cm

La Géode (Paris), 1993

Stampa digitale montata su Dibond, 33 x 70 cm

Ronchamp 1 (Le Corbusier), 2004

Stampa digitale montata su Dibond, 33 x 70 cm

Film, Video e Performance

1976: Film n° 2, Couleurs délicieuses sur fond bleu

1977: Organisation I, II, III, Liminal Minimal

1978: Reseaux

1980: Trama

1981: Flux Re Flux, Autoportrait au dispositif

1982: Holon

1983: Pictures

1985: Le Moteur de l'action

2003: LiMinimal

2006: Ultra, Out of (K)nowhere: a film by Anne Prat

2007: V1 (Tourbillons), Double Trama

2008: Autoportrait ciselè, V2 (Puccini), Sagoma

2009: V3 (Collapse)

2011: V6 (Les Oiseaux)

2013: Double Trame

Collezioni Pubbliche

Centre Pompidou

Fonds National d'art contemporain (Paris)

Fonds Règional d'art contemporain de Champagne-Ardenne (Chareleville-Mèzières)

Fonds d'art contemporain de la Ville de Pantin

Bibliothèque Nationale de France

Forum des Images (Paris)

National Center for Contemporary Arts (Moscou/ Moscow)

Esposizioni Personali

1983

-Christian Lebrat: films, vidèò, actions, collages 1975-1983, Cinèma du Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Parigi.

1985

-Galleria Luisella d'Alessandro, Torino

-Palais des Congrès et de la Culture, Le Mans

-Galleria della Fotografia, Palazzo Massari, Ferrara

1987

-Journèes Internationales de la Phootographie, Montpellier

-Espace Viviane Esders, Parigi

1988

-Genova: nastri fotografici, Galleria La Polleria Immaginarìa, Genova

1991

-Rideaux: photographies et dessins (1988-1991), gallerie Fernand Lèger CRE DAC, Ivry-sur-Seine

1995

-Rubans photographiques (1978-1994), Galerie municipale, Vitry-sur-Seine
-Photographies (1978-1994), La Filature, Mulhouse

2005

-Volume et autres Rubans photographiques, Librairie Bookstorming, Parigi

2006

-Rubans fotografiques, Librairie Mazarine, Parigi

-Torses, The Film Gallery, Parigi

2007

-Rideaux de pluie, Espace Grun, Cernay

-Rubans photographiques, Transphotographiques 2007, Bureau d'Art et de Recherche, Roubaix

2008

-Vibrazioni: exposition-performance, Ex-Manifattura Tabacchi, Lucca

-Myria + Autoportrait ciselè, Art-o-rama, The film Gallery, Marsiglia

2009

-R1R2R3R4 (Who's afraid of...), Ryerson School of Image Arts Gallery, Toronto

2011

-Rideaux: installations-sculptures, Le Pavillon, Pantin

-Rubans Photographiques, Galleria Martini & Ronchetti, Genova

2012

-Rubans photographiques, MIA Fair, Galleria Martini & Ronchetti, Milano

-Rubans photographiques, Galerie Eulenspiegel, Basilea

2013-2014

-First book. State Museum Tsaritsino, Mosca

2014

-Le Temps déroulé. Rubans photographiques (1978-2013), Palazzo Ducale, Genova

-Architetture della memoria. BAG brandi art gallery, La Spezia

BAG
Brandi Art Gallery

BAG - Brandi Art Gallery

Via Vanicella 37, 19121 La Spezia

tel. 335 8212144

mail. brandiarte@gmail.com

Mostra

Andrea Brandi

Testi

©Guillaume Basquin

©Janus

©Daphné Le Sergent

Fotografie

©Christian Lebrat

Grafica

Cafedesign.it



*si ringraziano Guillaume Basquin, Janus e
Daphné Le Sergent per i testi in catalogo*

*un ringraziamento particolare a Giovanni Battista Martini,
Galleria Martini & Ronchetti, Genova*

