

**Le célèbre art verrier de Murano, qui donne un éclat particulier aux objets d'Artemide, suggère d'interpréter Venise comme le lieu où l'eau et la lumière se rencontrent.**

**Die berühmte Glaskunst aus Murano, die den Objekten von Artemide ihren besonderen Glanz verleiht, ist der Anlass, Venedig als Ort von Wasser und Licht zu interpretieren.**

# Lighting Fields



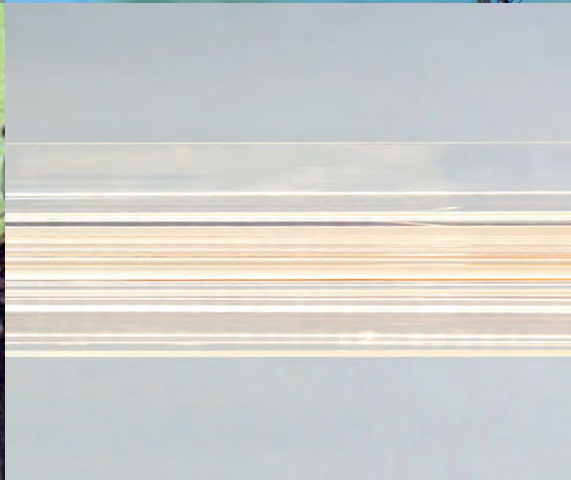
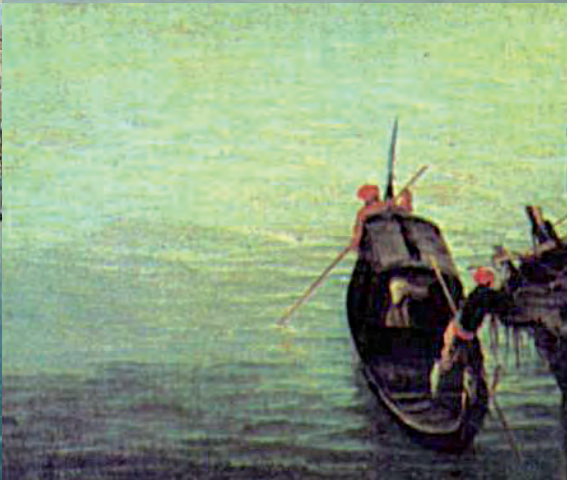
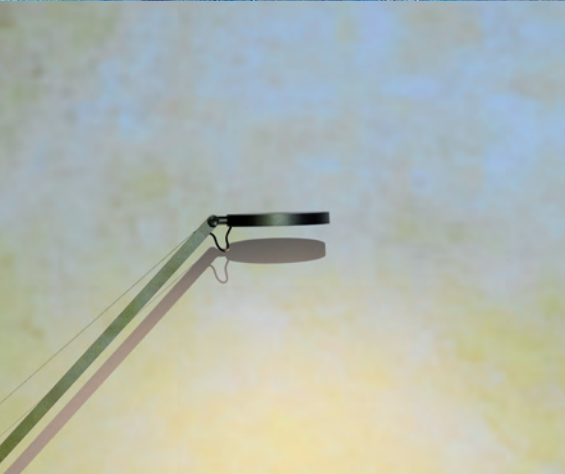
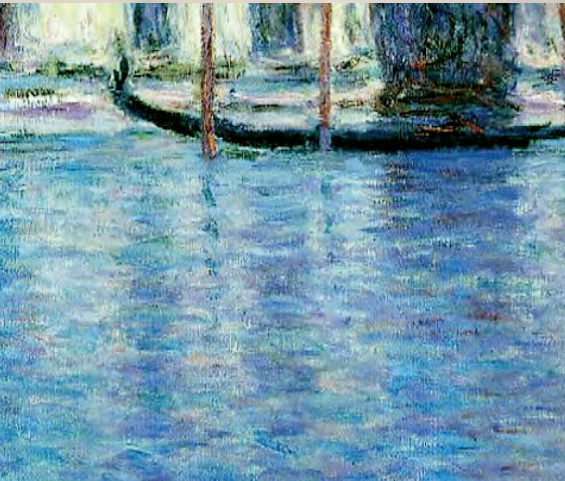


## LIGHTING FIELDS



- <sup>5</sup> Venise : la lumière, la couleur, l'atmosphère. Glossaire /  
Venedig: Licht, Farbe, Atmosphäre. Glossar
- <sup>22</sup> La lumière et l'espace de Venise dans l'art / Licht und  
Raum im Venedig der Kunst
- <sup>30</sup> Les métamorphoses du verre : les techniques de Murano /  
Metamorphosen des Glases: Glasherstellung in Murano
- <sup>48</sup> Les architectes et le design de l'éclairage. Nouvel, Zucchi,  
Chipperfield, Wilmotte / Architekten und Light Design.  
Nouvel, Zucchi, Chipperfield, Wilmotte





# Lighting Venice

## *Glossaire / Glossar*

Le store vénitien / Venezianischer Vorhang

Lagune

Murano

La fête du Rédempteur / Festa del Redentore

Lustre vénitien / Venezianischer Leuchter

Le carnaval de Venise / Karneval in Venedig

La lumière de Monet / Das Licht bei Monet

Rouge vénitien / Venezianisch rot





Le store vénitien est un type de store particulier, formé de lamelles horizontales rigides (généralement en plastique, en tissu ou en métal) soutenues par des fils, avec un mécanisme permettant de les remonter et de les orienter. En réglant l'inclinaison des lamelles, on décide de la quantité de soleil que l'on désire faire entrer, tandis qu'en position fermée on obtient l'obscurité totale et on bloque la vue de l'extérieur. Les stores vénitiens sont presque toujours placés sur la partie intérieure de la fenêtre, afin d'être à l'abri du vent. Leur origine remonte à l'époque des anciens Égyptiens

et de la Chine ancienne, et ils étaient largement utilisés au Moyen-Orient et en Extrême-Orient lorsque, au XVII<sup>e</sup> siècle, les marchands vénitiens les introduisirent en Europe depuis la Perse. C'est ainsi que les Français, en l'honneur de leur lieu d'origine présumé, les baptisèrent « persiennes ». Dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, les stores vénitiens se répandirent non seulement en France mais aussi dans le reste de l'Europe et aux États-Unis. Mais c'est au XX<sup>e</sup> siècle qu'ils triomphèrent et furent utilisés dans tous les immeubles de bureaux du monde.

**LE STORE VÉNITIEN « Avec leurs minces lattes horizontales, les stores vénitiens filtrent la lumière et produisent des effets incomparables... »**

**ENEZIANISCHER VORHANG «Mit ihren schmalen waagerechten Lamellen dosieren venezianische Vorhänge die Helligkeit und erzeugen unvergleichliche Effekte...»**

Der Venezianische Vorhang ist eine besondere Jalousie aus horizontalen steifen Lamellen – normalerweise aus Kunststoff, Gewebe oder Metall –, die von Fäden verbunden werden, und einem Mechanismus zum Anheben und Drehen der Lamellen. Verstellt man die Neigung der Lamellen, entscheidet man, wie viel Sonnenlicht eintritt, während man in der geschlossenen Position eine vollständige Verdunkelung erreicht, die auch eine Einsicht von außen verhindert. Venezianische Vorhänge sind fast immer an der Innenseite des Fensters angebracht, damit sie vor Wind geschützt sind.

Die Ursprünge dieser Rollläden gehen zurück auf die antiken Ägypter und das antike China; sie waren im Mittleren und Fernen Orient weit verbreitet, als die venezianischen Kaufleute sie im 17. Jh. über Persien nach Europa brachten. So wurden sie bei den Franzosen angesichts ihres vermuteten Herkunftsregion als „*Les persiennes*“ bezeichnet. Seit dem 18. Jh. verbreiteten sich die Venezianischen Vorhänge außer in Frankreich auch im Rest Europas und den Vereinigten Staaten. Aber ihren Siegeszug erlebten sie im 20. Jh., als sie Einzug in alle Bürogebäude der Welt hielten.



La lagune de Venise s'étend sur 550 km<sup>2</sup> le long des côtes de la Vénétie, au nord de l'Adriatique. Elle est occupée à 8% par des terres émergées comme Murano, Burano, Torcello, Sant'Erasmo, le Lido (le cordon littoral de 11 kilomètres de long qui sépare la lagune de l'Adriatique), ainsi que par les 118 îlots qui forment Venise. Pour le reste, l'eau recouvre 11% de la surface de la lagune, tandis qu'environ 80% de celle-ci sont constitués de plaines de marée boueuses, de *barene* (des terrains périodiquement recouverts par les marées), de marécages d'eau salée ou de remblais artificiels. La lagune est reliée à l'Adriatique par trois bouches de port : Lido-San Nicolò, Malamocco et Chioggia. Parce qu'elles se trouvent à l'extrémité d'une mer

fermée, les eaux de la lagune sont soumises à de grands écarts de niveau, dont les plus extrêmes (en particulier en automne et au printemps) provoquent des phénomènes comme l'*acqua alta* ou marée haute, qui périodiquement submerge les îles les plus basses, ou l'*acqua bassa*, ou marée basse, qui rend parfois les canaux les moins profonds impraticables pour la navigation. Pour favoriser celle-ci, des poteaux, les célèbres *bricole*, sont plantés dans les canaux de la lagune pour délimiter le canal de navigation et la sèche. Dans le futur, l'accès à la mer devrait être réglementé par les colossales réalisations du projet MoSE. En 1987, Venise et sa lagune ont été inscrites par l'UNESCO sur la liste du patrimoine mondial de l'humanité.

## **LAGUNE « Les magiques nuances atmosphériques de la lagune de Venise... »**

## **LAGUNE «Die atmosphärischen Nuancen der Lagune von Venedig sind magisch...»**

Die Lagune von Venedig erstreckt sich vor der nördlichen Adriaküste Venetiens über eine Fläche von 550 km<sup>2</sup>. Sie besteht zu 8% aus Inseln wie Murano, Burano, Torcello, Sant'Erasmo, Lido – die 11 km lange Landzunge zwischen Lagune und Meer – sowie den 118 Inseln der Stadt Venedig. 11% der Lagunenoberfläche sind von Wasser bedeckt, rund 80% bestehen aus Watt und Salzmarsch, den sog. *Barene* – regelmäßig überfluteten Gebieten –, Salzwassermoores oder künstlichen Auflandungen. Sie ist mit dem adriatischen Meer durch drei Hafenöffnungen verbunden: Lido-San Nicolò, Malamocco, Chioggia. Da sie am Ende eines

geschlossenen Meeres liegt, ist die Lagune von großem Tidenhub betroffen, was vor allem im Herbst und Frühling zu Hochwasserphänomenen führt, wenn *Acqua Alta* regelmäßig die niedrigeren Inseln überflutet oder gelegentlich *Acqua Bassa* die flacheren Kanäle unpassierbar macht. Um die Schifffahrt zu begünstigen, sind die Lagunenkanäle von Pfahlreihen begrenzt, den berühmten *Bricole*. Der Zugang zum Meer soll in Zukunft durch die kolossalen Bauten des Projekts MoSE reguliert werden. Die Lagune und Venedig wurden 1987 in die Welterbeliste der UNESCO aufgenommen.











Si dans la tradition nordique le verre est surtout considéré comme une sorte de pierre dure dont la taille exige une habileté particulière, aux yeux des Vénitiens le verre est au contraire une matière extrêmement malléable qui, à l'état incandescent, se prête à être soufflée et modelée et qui conserve ses caractéristiques chromatiques jusqu'au produit fini. Le célèbre travail vénitien du verre, qui a vu le jour dès le VIII<sup>e</sup> siècle sur l'île de Murano, s'est développé avec le temps grâce aux commerces maritimes et à la population cosmopolite de la Sérénissime, sensible à l'influence de cultures lointaines, telles les cultures asiatiques et arabes. Pendant des siècles,

les maîtres verriers de Murano ont gardé le monopole de la qualité du verre, du développement ou du perfectionnement des techniques, dont celles du verre cristallin, du verre émaillé, du verre à reflets dorés (aventurine), du verre multicolore (mille-fleurs), du verre laiteux (*lattimo*) et des imitations de pierres précieuses en verre. Après la fin de la République de Venise en 1797, l'artisanat du verre ne connut un renouveau que dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, et les nouvelles verreries mirent au point des techniques encore en usage de nos jours et qui ont donné lieu à la verrerie contemporaine et à la verrerie design.

**MURANO « La magie du verre de Murano s'exprime complètement dans le soufflage à chaud... »**

**MURANO «Mit der Glasbläsertechnik kommt der Zauber von Murano-Glas vollendet zum Ausdruck...»**

Während Glas in der nordischen Tradition vorwiegend als eine Art harter Edelstein angesehen wird, der eine besondere Fertigkeit beim Schnitt erfordert, ist es für die Venezianer im Gegenteil ein extrem formbares Material, das im glühenden Zustand geblasen und modelliert werden kann und seine Farbeigenschaften auch im Endprodukt beibehält. Die berühmte venezianische Glasfertigung, die bereits im VIII. Jh. auf der Insel Murano entstand, entwickelte sich im Laufe der Zeit, gefördert durch den Seehandel und das kosmopolitische Klima der Serenissima, wie die Republik Venedig genannt wurde, die für Einflüsse aus fernen Kulturen

wie Asien und Arabien empfänglich war. Mehrere Jahrhunderte lang bewahrten die Glasbläser aus Murano ein Monopol in Bezug auf die Qualität des Glases, die Entwicklung und Vollendung der Techniken, z. B. für Kristallglas, Emailglas, Goldfluss (Aventuringlas), mehrfarbiges Glas (Millefioriglas), Milchglas (*Lattimo*) und Edelsteinimitationen. Nach dem Ende der Republik Venedig 1797 erblühte das Glaskunsthandwerk erneut in der zweiten Hälfte des 19. Jh., und die neuen Glasmanufakturen erarbeiteten Techniken, die noch heute in Gebrauch sind und die moderne Designglaskunst begründeten.

La fête du Rédempteur commémore la construction sur l'île de la Giudecca, sur l'ordre du Sénat de Venise, de l'église du Rédempteur, construction dont fut chargé Andrea Palladio, comme ex voto pour la fin de l'épidémie de peste qui avait sévi de 1575 à 1577 et provoqué la mort de plus d'un tiers de la population vénitienne. En juillet 1577, il fut décidé qu'une fête annuelle célébrerait la fin de l'épidémie et qu'un pont votif serait construit à cette occasion. Près de cinq siècles plus tard, cette tradition est encore vivante. Le samedi précédant le troisième dimanche de juillet, un long pont de barques est constitué sur le canal de la

Giudecca, permettant de traverser celui-ci à pied jusqu'à l'église du Rédempteur. Le patriarche de Venise donne le coup d'envoi aux célébrations par une bénédiction depuis les marches de l'église, au moment de l'ouverture du pont, tandis que la procession de la foule commence vers la Giudecca. Outre le caractère religieux de la fête, il faut signaler le grand spectacle de feux d'artifice tiré pendant la nuit de samedi à dimanche au-dessus du bassin de Saint-Marc, ainsi que les trois régates de typiques embarcations vénitiennes organisées le jour suivant pour un vaste public provenant du monde entier.

## **LA FÊTE DU RÉDEMPTEUR « Pendant la nuit du Rédempteur, les feux d'artifice forment un incroyable décor au-dessus du bassin de Saint-Marc... »**

## **FESTA DEL REDENTORE «In der Nacht des Erlöserfestes bildet das Feuerwerk eine unglaubliche Szenerie im ganzen Bacino di San Marco...»**

Das Erlöserfest erinnert an den Bau der Chiesa del Redentore, der Erlöserkirche, auf der Giudecca auf Befehl des Venezianischen Senats durch den Architekten Andrea Palladio als Dank für die Befreiung der Stadt von der Pestepidemie 1575-1577, die in nur zwei Jahren über ein Drittel der Stadtbevölkerung dahinraffte. Am Ende der Pest, im Juli 1577, wurde beschlossen, diese Befreiung jedes Jahr mit einer „Votivbrücke“ zu feiern. Die Feier wurde zu einer Tradition, die nach fast fünf Jahrhunderten noch heute lebendig ist. Am Samstag vor dem dritten Sonntag im Juli wird auf dem Giudecca-Kanal

eine lange Bootsbrücke eröffnet, über die man die Erlöserkirche von Venedig aus zu Fuß erreicht. Die Feierlichkeiten werden eröffnet durch den Segen des Patriarchen von Venedig auf den Stufen der Erlöserkirche, wenn die Bootsbrücke geöffnet wird und die Menge der Prozession zur Giudecca folgt. Neben seinem religiösen Charakter ist das Fest auch durch das große Feuerwerk in der Nacht vom Samstag auf Sonntag auf dem Bacino di San Marco und durch die drei Regatten mit typisch venezianischen Booten berühmt, die am folgenden Tag stattfinden und ein breites Publikum aus aller Welt anziehen.







Depuis le Moyen Âge et jusqu'au début du XVIIIe siècle, le *cesendello* ou *luciolia* fut le système d'éclairage le plus raffiné dans les demeures et les églises : il s'agissait d'un élément suspendu allongé, rempli d'eau avec une couche d'huile en surface et une mèche. Une importante nouveauté fut, au XVIIIe siècle, la naissance de la *ciocca* ou « bouquet de fleurs », le lustre en cristal à bras porte-bougies avec des éléments en verre soufflé et orné de fleurs en verre multicolores et de pendeloques : ce genre de lustre représente encore une partie importante de la production verrière de Murano. Aujourd'hui encore, les lustres de Murano sont des pièces uniques,

réalisées en travaillant le verre soufflé selon les anciennes techniques verrières. Les matières, produites jour après jour, peuvent être le cristal pur, le cristal noir, le cristal bleu, le cristal gris, améthyste ou blanc de lait. Toutes les autres teintes, du rose au vert en passant par l'ambre, le jaune, etc, sont obtenues en ajoutant des colorants naturels. Le verre vénitien est un verre « long », à savoir qu'il est travaillé pendant un certain temps avant d'être remis au contact du feu pour être à nouveau « ramolli » dans le four. Cela permet des manipulations complexes, l'adjonction d'autre verre ou les « tailles à chaud » typiques de la tradition verrière vénitienne.

## **LUSTRE VÉNITIEN « Il se compose de pendeloques tubulaires en verre soufflé ornées de fleurs, de feuilles et de fruits... »**

## **ENEZIANISCHER LEUCHTER «Er besteht aus Bündeln röhrenförmiger Elemente aus mundgeblasenem Glas, die mit Blüten, Blättern und Früchten verziert sind...»**

Seit dem Mittelalter bis zum frühen 18. Jh. war der *Cesendello*, „Glühwürmchen“, das raffinierteste Beleuchtungssystem in Wohnungen und Kirchen: Die Öllampe bestand aus einem länglichen Hängebehälter, der mit Wasser und darauf einer Schicht Öl gefüllt und mit einem Docht versehen wurde. Eine wichtige Neuerung im 18. Jh. war die Entstehung der *Ciocca*, „Blumenstrauß“, der Kristallleuchter mit Elementen aus geblasenem Glas und Schmuck aus bunten Glasblumen und hängenden Elementen: Diese Lüster sind noch heute ein wichtiger Teil der Produktion in Murano. Murano-Leuchter sind noch heute Einzelstücke, für die das Glas nach alten Techniken

geblasen wird. Das Material für das Alltagsprodukt kann sein: reines Kristall, schwarzes, blaues oder graues Kristallglas, Amethyst, weiße Glaspaste. Alle anderen Farben – rosa, grün, bernstein, gelb usw. – werden durch Zugabe von natürlichen Farbstoffen erreicht. Venezianisches Glas ist ein „langes“ Glas, d.h. es bleibt für eine gewisse Zeitspanne in bearbeitungsfähigem Zustand, bevor es wieder mit dem Feuer des Brenners in Berührung kommen muss, um wieder weich zu werden. Das ermöglicht komplexe Bearbeitungen, die Zugabe von anderem Glas, „Warm Schnitte“ und andere typische Merkmale der venezianischen Glaskunsttradition.











Il a des origines fort anciennes : on en trouve mention pour la première fois en 1094, lorsque le mot *carnevale* fait pour la première fois son apparition à Venise. On en attribue l'institution à la décision des oligarchies vénitiennes d'accorder à la population une période durant laquelle les Vénitiens et les étrangers pouvaient envahir la ville et faire la fête, avec des musiques et des danses effrénées. L'anonymat des masques et des travestissements donnait lieu à une sorte de nivellement des différences sociales, et il était même permis de tourner en dérision les autorités et l'aristocratie ; c'étaient là des concessions considérées comme un exutoire providentiel aux tensions et aux mécontentements provoqués par la rigidité des règles imposées par la République en matière de morale commune et d'ordre

public. En 1797, avec l'occupation napoléonienne, suivie de l'occupation autrichienne, la crainte de rébellions et de désordres interrompit la longue tradition du carnaval. Ce n'est que près de deux siècles plus tard, en 1979, que la tradition séculaire du carnaval de Venise renaquit officiellement de ses cendres grâce à l'initiative et à l'engagement d'associations d'habitants et à la contribution de la municipalité de Venise, du théâtre La Fenice, de la Biennale de Venise et des offices du tourisme. Le carnaval de Venise est devenu un grand et spectaculaire événement touristique, qui attire des milliers de visiteurs venus du monde entier pour participer à une fête unique de par son histoire, son atmosphère et la beauté de ses déguisements.

## **LE CARNAVAL DE VENISE « L'ouverture du Carnaval s'accompagne de feux d'artifice et de spectacles nautiques... »**

## **KARNEVAL IN VENEDIG «Feuerwerk und Wasserspiele eröffnen den Karneval...»**

Seine Ursprünge reichen weit zurück: Das erste Zeugnis stammt aus dem Jahr 1094, als das Wort Karneval zum ersten Mal in Venedig auftauchte. Die Einrichtung des Karnevals wird dem Beschluss der venezianischen Oligarchen zugeschrieben, der Bevölkerung eine Zeit zu gönnen, in der Venezianer und Besucher sich in der ganzen Stadt Feiern mit Musik und entfesselten Tänzen hingeben durften. Da die Anonymität durch Masken und Kostüme gewahrt blieb, kam es zu einer Art Nivellierung der sozialen Trennungen, und sogar die öffentliche Verspottung der Behörden und der Aristokratie war erlaubt – diese Konzessionen wurden als vorbeugendes Ventil für Spannungen und Unmut betrachtet, die in der Republik mit ihren strengen Einschränkungen

zur Moral und öffentlichen Ordnung bestanden. 1797, mit der napoleonischen und dann der österreichischen Besetzung, wurde die lange Tradition aus Angst vor Aufständen und Unruhen unterbrochen. Erst 1979, fast zwei Jahrhunderte später, erstand die uralte Tradition des Karneval in Venedig offiziell wieder aus der Asche dank der Initiative und dem Engagement von verschiedenen Bürgervereinigungen und dem Beitrag der Stadt Venedig, dem Teatro la Fenice, der Biennale und der Fremdenverkehrsvereine. Der Karneval in Venedig wurde so zu einem großen, atemberaubenden touristischen Event mit Tausenden von Besuchern aus aller Welt, die an diesem Fest teilnehmen, das mit seiner Geschichte, seiner Atmosphäre und den Masken als einzigartig gilt.

Claude Monet observa les monuments et les façades des palais vénitiens de la même manière qu'il avait étudié la façade de la cathédrale de Rouen, enregistrant tous les phénomènes de la lumière, prêt à saisir les infinies variations des formes architectoniques selon les changements atmosphériques. À Venise, Monet poursuit sa lutte avec l'architecture, l'eau, la lumière ; c'est comme s'il sacrifiait la pierre des palais vénitiens à une « lumière unique », comme il l'a écrit en 1908 à Gustave Geffroy. Dans les œuvres de Monet, Venise est plongée dans une atmosphère illusoire

de lumière et de couleur, et son regard s'attarde sur l'aspect magique et féerique qui avait déjà séduit Turner. Cela prouve que, désormais, l'artiste s'est détaché de la réalité des choses pour transcrire lyriquement ses émotions. Dans les tableaux vénitiens, la vision de Monet se fait plus romantique que d'habitude, évoquant non seulement Turner mais aussi Whistler, qui aimait Venise et, la décrivant à Monet avec enthousiasme, éveilla en lui le désir de la connaître. « Quel malheur de n'être pas venu ici quand j'étais plus jeune », écrivit-il à Geffroy.

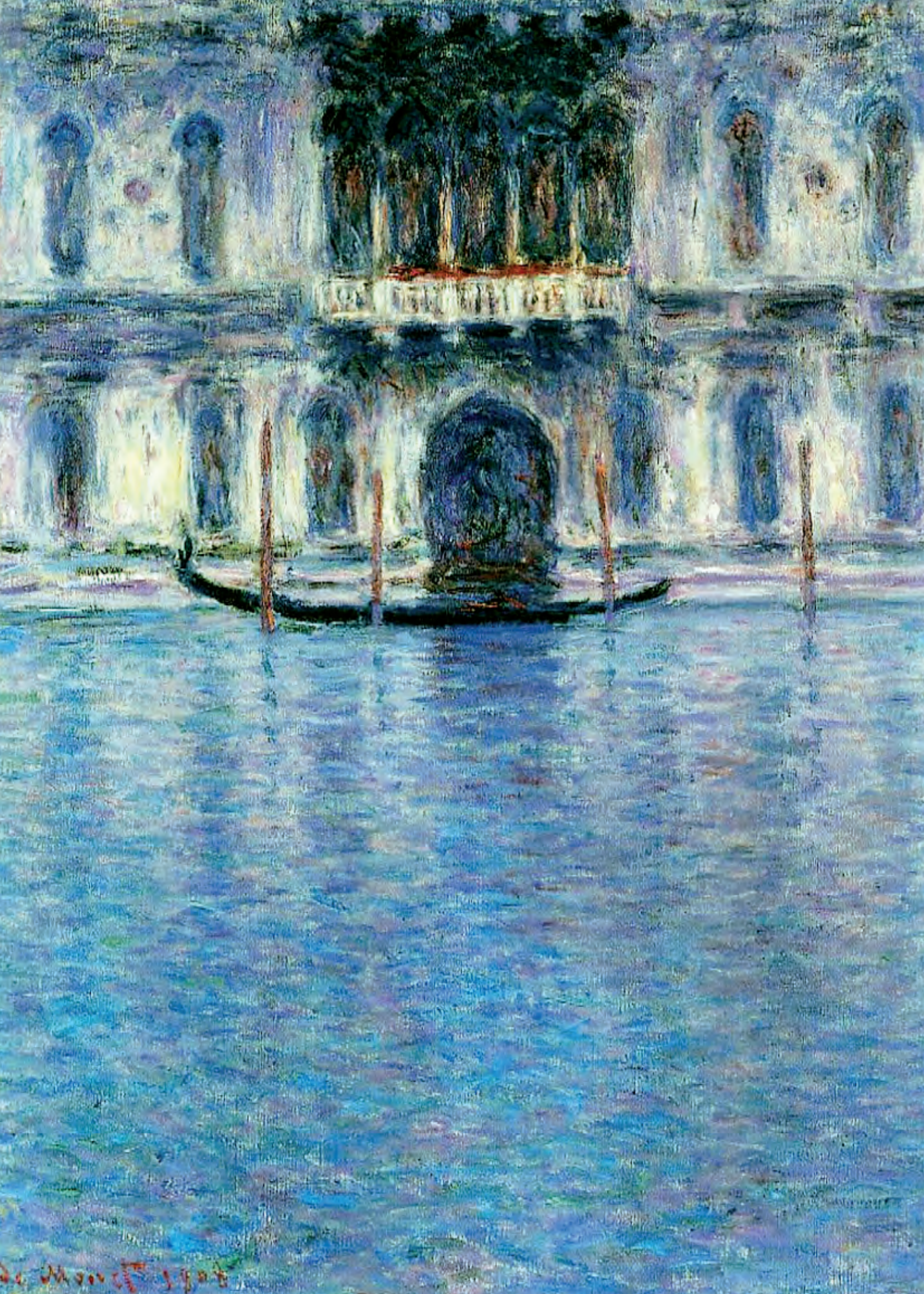
**LA LUMIÈRE DE MONET « Pour lui, les Vénitiens sont les premiers impressionnistes, car ils ont fait surgir les palais de l'eau en un fantasmagorique jeu de lumière... »**

**DAS LICHT BEI MONET «Für Monet sind die Venezianer die ersten Impressionisten, weil sie die Palazzi in einem phantasmagorischen Lichtspiel aus dem Wasser entsteigen lassen...»**

Claude Monet betrachtet die Monumente und Fassaden der venezianischen Palazzi mit demselben Blick, mit dem er die Fassade der Kathedrale von Rouen studiert hatte: Er verzeichnet alle Lichtphänomene und ist bereit, die unendlichen Variationen der architektonischen Form mit der Veränderung der Atmosphäre zu erfassen. In Venedig setzt der Künstler seine Auseinandersetzung mit der Architektur, dem Wasser, dem Licht fort: Als opferte er den Stein der venezianischen Palazzi einem „einzigartigen Licht“, wie er 1908 an Geffroy schrieb. In Monets Werken ist Venedig in eine illusorische Atmosphäre aus Licht und

Farbe getaucht. Der Künstler lässt seinen Blick auf jenem magischen, märchenhaften Aspekt ruhen, der bereits Turner ein paar Jahrzehnte früher verführt hatte, was zeigt, wie er sich bereits von der Realität der Dinge entfernt hatte, um seine Gefühle poetisch umzusetzen. In den Gemälden Venedigs neigt Monet zu einer romantischeren Sichtweise als sonst, wobei er sich nicht nur an Turner, sondern auch an Whistler anlehnte, der Venedig liebte und durch seine begeisterten Beschreibungen in Monet den Wunsch weckte, es kennen zu lernen. «Wie schade, dass ich nicht herkam, als ich jünger war», schrieb er an Geffroy.





de M... 1908





Tiziano Vecellio, dit Titien (1485-1576) fut, avec Giorgione, le maître de la couleur tonale. En peinture, on appelle ton une propriété de la couleur qui reflète la perception suggestive humaine de la luminosité de la couleur. Le ton s'exprime par une valeur qui situe une couleur particulière sur l'axe luminosité-opacité avec un paramètre dit *lightness* ou clarté. Le renouveau de la peinture amené par Titien se basait, par opposition au *primato del disegno* ou primauté du dessin michélangesque, sur un usage extrêmement personnel de la couleur. Par exemple, une couleur restée célèbre est le rouge dit rouge Titien qu'il employait pour décrire les chevelures, les sentiments

et les émotions. Un tableau de Titien peint de cette couleur ne peut laisser indifférent, il est enivrant, comme par exemple le chef-d'œuvre de jeunesse représentant Salomé, une huile sur toile (90 x 72 cm) datable de 1515 et conservée à la galerie Doria Pamphilj de Rome. La chevelure rouge ébouriffée retombe avec langueur sur l'épaule, comme il convient à la belle-fille d'Hérode, et son regard est rêveur et quasi interrogateur. La scène est illuminée par le rouge feu du manteau de la jeune fille, révélant le véritable tempérament de Titien, qui sait émouvoir le spectateur avec ses accords de couleurs et ses vibrantes compositions tonales.

## **ROUGE VÉNITIEN « Dans la peinture vénitienne, la tonalité définit la perception de la luminosité de la couleur, ou clarté... »**

## **VENEZIANISCH ROT «Vom Farbton hängt in der venezianischen Malerei die Wahrnehmung der Farbhelligkeit ab, der so genannten Lightness...»**

Tiziano Vecellio (1485-1576) war zusammen mit Giorgione ein Meister des Farbtons. In der Malerei definiert man als Ton eine Eigenschaft der Farbe, die die menschliche subjektive Wahrnehmung der Farbhelligkeit reflektiert. Der Ton wird von einem Wert ausgedrückt, der eine besondere Farbe auf der Achse Helligkeit-Opazität mit einem Parameter ansiedelt, der *Lightness* genannt wird. Die Erneuerung der Malerei durch Tizian gründete sich – als Alternative zu Michelangelos «Primat der Zeichnung» – auf die ganz persönliche Verwendung der Farbe. So wurde vor allem die Farbe berühmt, mit der er Haarprachten, Gefühle und Emotionen malte: Sie heißt seitdem Tizianrot. Ein Gemälde von Tizian mit

diesen Farben lässt den Betrachter nicht unberührt, sondern berauscht ihn, so z. B. das frühreife Meisterwerk, in dem er Salome darstellte: ein Ölgemälde auf Leinwand (90 x 72 cm), das auf 1515 datiert werden kann und in der Galleria Doria Pamphilj in Rom aufbewahrt wird. Die roten Haare fallen sinnlich wirr auf die Schulter, wie es der Stieftochter von Herodes ansteht, die für ihre Qualität als Tänzerin bekannt ist; dazu kommt der verträumte, fast fragende Blick. Die Szene leuchtet durch das feurige Rot im Umhang des Mädchens und enthüllt damit das wahre Temperament von Tizian, der den Betrachter mit den Farbkombinationen und der vibrierenden tonalen Anlage berührt.



*Turner : la lumière traverse la matière*

À partir de ses recherches sur la couleur, Turner découvrit un nouvel effet chromatique lui permettant de reproduire les couleurs atmosphériques, pressentant que pour la perception visuelle les couleurs atmosphériques n'appartiennent pas aux objets mais se diffusent à partir de matières incolores, transparentes ou troubles. Physiquement, elles se produisent lorsque la lumière traverse une matière dénuée de couleur pour arriver à l'œil ou à la surface posée devant elle. Dans ce cas, la couleur physique est dite dioptrique, et la lumière pure du soleil peut apparaître dans une gradation allant du jaune au rouge rubis selon le degré de turbidité ou l'épaisseur du médium interposé. Selon le même effet, l'obscurité prend une couleur bleue qui, au fur et à mesure qu'augmente la turbidité du médium traversé, devient de plus en plus claire et pâle ou encore, lorsque le degré de turbidité diminue, devient toujours plus sombre jusqu'à devenir violette, comme l'avait compris Goethe dans sa théorie des couleurs. William Turner (1775-1851), connu comme le peintre de la lumière, qui tenta de donner une autonomie à la lumière en la représentant non pas comme un reflet sur les objets mais comme une entité atmosphérique autonome, a jeté les bases de l'impressionnisme. En se confrontant avec la culture artistique et la

## Light and Space in Venice

Nick O'Linn

*Turner: Licht durch Materie*

Ausgehend von seinen Recherchen über die Farbe entdeckte William Turner einen neuen chromatischen Effekt, um atmosphärische Farben zu reproduzieren: Er ahnte, dass für die visuelle Wahrnehmung die atmosphärischen Farben nicht den Objekten angehören, sondern von farblosen, transparenten oder trüben Materialien ausgestrahlt werden. Physikalisch werden sie erzeugt, wenn das Licht eine farblose Materie durchquert, um das Auge oder eine Fläche vor ihr zu erreichen. In diesem Fall bezeichnet man die physische Farbe als dioptrisch, und das reine Sonnenlicht kann mit Zunahme der Trübheit oder Dicke des Mediums dazwischen in einer Abstufung von Gelb bis Rubinrot erscheinen. Mit demselben Effekt nimmt die Dunkelheit die Farbe Blau an, die bei zunehmender Trübheit des durchstrahlten Mediums immer heller und blasser oder, wenn die Trübheit abnimmt, immer dunkler wird, bis sie sich, wie Goethe in seiner Farbenlehre erkannte, in Violett verwandelt.

William Turner (1775 -1851) ist als „Maler des Lichts“ bekannt. Mit seinem Versuch, dem Licht Eigenständigkeit zu verleihen, indem er es nicht als Spiegelung auf den Objekten, sondern als eigenständige atmosphärische Einheit darstellte, schuf er die Grundlage für die Entstehung des

luminosité liquide de Venise, Turner a appris à voir les choses comme de purs effets de lumière. Avec l'aide de l'eau qui reflète et dématérialise toute chose, le peintre anglais réussit à entrer dans la lumière même : les formes et les figures ont désormais perdu toute matérialité, ce sont des champs de couleur abstraits, des visions raréfiées dans lesquelles il est presque impossible de reconnaître des lieux réels.

*Monet : la luminosité de l'eau*

Claude Monet (1840-1926), le grand maître de l'impressionnisme, découvrit lui aussi dans la luminosité de l'eau la manière dont tous les éléments du paysage (le ciel, les maisons, les arbres, les nymphéas, les embarcations, les hommes) perdent leur définition objective et peuvent être représentés comme des phénomènes de fondu pur et visionnaire, en cherchant à capturer avec sa peinture l'impalpable différence lumineuse et en transfigurant la matière, comme dans les tableaux de la célèbre série *L'Étang aux nymphéas*. En raison de l'action corrosive de la lumière, la matière atteint un stade de fragmentation dioptrique, qui deviendra ensuite le thème de prédilection de la peinture divisionniste, visant, au-delà de tout aspect, à une image invisible, comme



William Turner

Impressionismus. In der Begegnung mit der künstlerischen Kultur und der fluiden Helligkeit Venedigs lernte Turner, die Dinge als reine Lichteffekte zu sehen. Mit Hilfe des Wassers, das alles reflektiert und entmaterialisiert, gelang es dem englischen Maler, in das Licht selbst einzudringen: Formen und Figuren haben alle Körperlichkeit verloren, sind abstrakte Farbfelder, schwache Visionen geworden, in denen es fast unmöglich ist, reale Orte zu erkennen.

*Monet: Leuchtkraft des Wassers*

Auch Claude Monet (1840-1926), der große Meister des Impressionismus, entdeckte in der Leuchtkraft des Wassers die Art, in der alle Landschaftselemente – Himmel, Häuser, Bäume, Seerosen, Boote, Menschen – ihre objektive Schärfe verlieren und als Phänomene reiner, visionärer Auflösung dargestellt werden können: Er versuchte in der Malerei, die ungreifbare Lichtdifferenz einzufangen, und durchleuchtete die Materie wie in seinen berühmten Gemälden vom *Seerosenteich*. Durch den Lichteinfall erreicht die Materie einen Zustand der dioptrischen Fragmentierung – das Hauptthema der anschließenden pointillistischen Malerei –, die jenseits der eigentlichen Erscheinung auf ein unsichtbares Bild abzielt, als wolle sie einen kontemplativen Gedanken hervorrufen. Mit der Auflösung wird

pour susciter une pensée contemplative. Avec le fondu fait son apparition un certain filtre brouillant la manière canonique selon laquelle nous voyons normalement les choses en un rapport déterminé entre les lumières et les ombres. Bien évidemment, les raisons de cette recherche artistique du flou, avec la découverte des couleurs atmosphériques qui n'appartiennent pas aux objets, et donc d'une mise entre parenthèses du monde objectal, d'une suspension du réglage dioptrique, œuvrent en faveur de quelque chose de différent, qui n'est pas présent dans la vision commune et, paradoxalement, est rendu visible par le fondu. Dans l'obscurité, pour ainsi dire en pleine ombre, on ne voit rien ; mais au milieu d'une lueur, avec une lumière qui annule toutes les ombres, les choses disparaissent aussi, elles sont comme brûlées, de par l'absence de leurs indispensables ombres révélatrices. Comme l'affirme Georges Didi-Huberman, « lorsque la clarté atteint une luminosité extrême, lorsqu'elle devient aveuglante, cela signifie que l'on est arrivés à un point où il y a tellement de lumière que l'on ne voit plus rien et que l'objet de la vision disparaît ». Et pourtant, il existe une recherche, telle celle entamée par Turner et Monet, qui œuvre pour produire un type d'image montrant un stade intermédiaire du monde, avec des paysages estompés, où l'impact avec différents stades de fondu atmosphérique



Claude Monet



ein gewisser Störfilter in die kanonische Sichtweise eingeführt, mit der wir die Dinge in einem bestimmten Verhältnis zwischen Licht und Schatten normalerweise sehen. Die Gründe für diese künstlerische Suche der Unschärfe mit der Entdeckung der atmosphärischen Farben, die nicht den Objekten angehören, und damit für eine Einklammerung der gegenständlichen Welt, eine Aufhebung der dioptrischen Regulation, wirken sich natürlich zugunsten von etwas anderem an, das in der üblichen Sicht nicht vorhanden ist und das paradoxerweise durch die Auflösung sichtbar wird. Im Dunkeln – im vollen Schatten sozusagen – sieht man nichts, aber auch mitten im schönsten Lichtschein – mit einem Licht, das jeden Schatten aufhebt – verschwinden die Dinge, werden verbrannt, weil die unverzichtbaren enthüllenden Schatten nicht da sind. Wie Georges Didi-Huberman sagte: «Wenn die Helligkeit eine extreme Leuchtkraft erlangt, wenn sie blendend wird, bedeutet das, dass wir einen Punkt erreicht haben, in dem so viel Licht ist, dass man nichts mehr sieht: Das Objekt der Sicht verschwindet». Und dennoch gibt es eine Recherche wie die von Turner und Monet begonnene, die darauf hinwirkt, eine Art von Bild zu erzeugen, in dem die Welt sich in einem Zwischenstadium zeigt, in verschwommenen Landschaften, wo die Begegnung mit verschiedenen



permet d'éprouver un nouveau type d'expérience : la sensation de se trouver à l'intérieur même de la lumière. Une sensation où la lumière et la couleur sont les véritables sujets de l'acte pictural, comme dans le cycle de trente et un tableaux représentant la façade de la cathédrale de Rouen que Claude Monet peignit en 1890. Cette série de vues de la cathédrale, exécutées à différents moments de la journée et de l'année afin de souligner les différences chromatiques en fonction des différentes conditions atmosphériques, a été qualifiée d'« emblème de l'impressionnisme ». En représentant la cathédrale à différentes heures de la journée et dans des conditions atmosphériques changeantes, Monet a obtenu à chaque fois des résultats picturaux fort divers. À certains moments, la cathédrale semble se dématérialiser, à d'autres elle se cristallise en formes mieux définies, mais invariablement la lumière en modifie la perception chromatique, de telle manière que la façade change de couleur selon l'heure. La lumière, avec ses constantes mutations, est aussi importante que le sujet lui-même, qui est la cathédrale. Vingt ans plus tard, en 1908, Claude Monet s'apprête à nouveau à enregistrer tous les phénomènes de la lumière et à capturer les infinies variations des formes architectoniques en fonction des changements de l'atmosphère. À Venise, il poursuit sa lutte avec l'architecture, l'eau, la lumière :



Stadien der atmosphärischen Auflösung eine neue Erfahrung zulässt: das Gefühl, sich im Licht selbst zu befinden. So werden Licht und Farbe zu den wahren Gegenständen des malerischen Akts, wie in dem Zyklus von einunddreißig Gemälden, die Claude Monet 1890 von der Fassade der Kathedrale von Rouen schuf. «Der Gipfel des Impressionismus» wurde diese Serie von Ansichten zu verschiedenen Tages- und Jahreszeiten genannt, in denen die Farbunterschiede der jeweiligen atmosphärischen Bedingungen herausgearbeitet werden. So stellt Monet die Kathedrale zu verschiedenen Tageszeiten bei unterschiedlichem Wetter dar und gelangt jedes Mal zu anderen künstlerischen Ergebnissen. Einmal scheint sie sich zu entmaterialisieren, ein anderes Mal in festeren Formen zu kristallisieren, aber in jedem Fall verändert das Licht die Farbwahrnehmung, so dass die Fassade mit der Uhrzeit ihre Farbe ändert. Das Licht, die kontinuierliche Veränderung des Lichts, wird ebenso wichtig wie die Kathedrale selbst. Zwanzig Jahre später, 1908, ist Claude Monet wieder bereit, alle Lichtphänomene wahrzunehmen und die unendlichen Variationen der architektonischen Form mit der Veränderung der Atmosphäre darzustellen: In Venedig setzt er seine Auseinandersetzung mit der Architektur, dem Wasser, dem Licht fort. Wie er 1908 an Gustave Geffroy schrieb, war es,

comme il l'écrit en 1908 à Gustave Geffroy, c'est comme s'il sacrifiait la pierre des palais vénitiens à une « lumière unique ». Dans ses œuvres vénitiennes, Monet plonge la ville dans une atmosphère illusoire de lumière et de couleur, et attarde son regard sur l'aspect magique et féerique qui, quelques dizaines d'années auparavant, avait déjà séduit Turner. Dans les tableaux représentant Venise, la vision de Monet tend à devenir plus romantique que d'habitude, évoquant non seulement Turner mais aussi Whistler, qui aimait Venise et, la décrivant à Monet avec enthousiasme, éveilla en lui le désir de la connaître.

#### *Light and Space in Venice*

Certains artistes contemporains, tel le groupe californien Light and Space, présent en 2014 à l'exposition d'art environnemental « L'illusion des lumières » aménagée au Palazzo Grassi, ont entrepris une recherche sur la lumière et sur l'espace, approfondissant de manières inédites les modalités de la perception en créant des situations spatiales et lumineuses par une utilisation appropriée de sources artificielles et d'une gamme de « filtres brouilleurs ». Dans leur recherche, en lieu et place du classique plein air tant aimé des impressionnistes au XIXe siècle, ces artistes choisissent des environnements artificiels pour



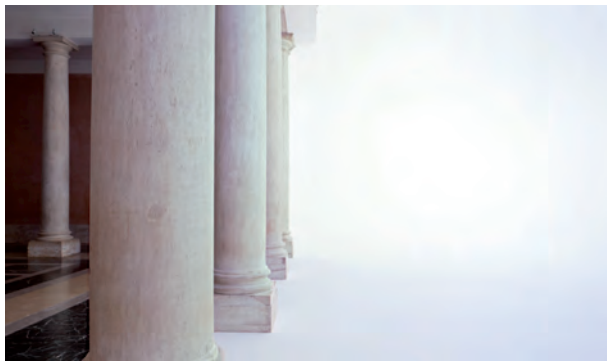
James Turrell

als opferte er den Stein der venezianischen Palazzi einem „einzigartigen Licht“. In seinen Werken aus Venedig taucht Monet die Stadt in eine trügerische Atmosphäre aus Licht und Farbe und konzentriert seinen Blick auf jenen magischen, märchenhaften Aspekt, der bereits Turner ein paar Jahrzehnte früher verführt hatte. In den Gemälden Venedigs neigt Monet zu einer romantischeren Sichtweise als sonst, wobei er sich nicht nur an Turner, sondern auch an Whistler anlehnte, der Venedig liebte und durch seine begeisterten Beschreibungen in Monet den Wunsch weckte, es kennen zu lernen.

#### *Light and Space in Venice*

Zeitgenössische Künstler wie die kalifornische Gruppe Light and Space, die zuletzt durch die Installationsausstellung „Illusion des Lichtes“ im Palazzo Grassi (2014) dokumentiert wurden, recherchieren über Licht und Raum mit neuen Möglichkeiten zur Wahrnehmungsweise, indem sie durch Verwendung von künstlichen Lichtquellen und einer Reihe von „Störfiltern“ spezifische Raum- und Lichtsituationen schaffen. In ihren Studien wählen diese Künstler anstelle des klassischen Plein Air, das die Impressionisten des 19. Jahrhunderts bevorzugten, künstliche Umgebungen, um ihre Themen der

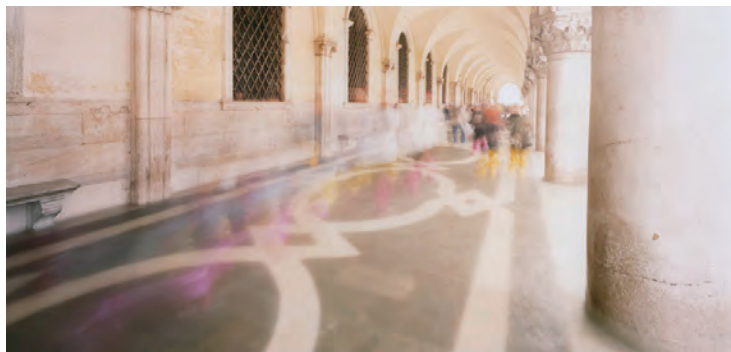
développer des thèmes du rapport intérieur-extérieur assez proches des situations réelles présentes dans les espaces des métropoles contemporaines. Lorsque James Turrell affirme que « l'on n'est plus sûr de ce qui est le bas et de ce qui est le haut », ou « je m'intéresse à un nouveau paysage sans horizon », il reprend le type d'expériences entreprises par Turner et Monet, les transférant dans un environnement « surmoderne », le nouveau milieu lié au développement des sociétés complexes du début du XXI<sup>e</sup> siècle. Turrell est fasciné par ce qu'il appelle la *thingness of light* (ce qui pourrait se traduire par la « matérialité », la « solidité » de la lumière), réitérant le concept selon lequel la lumière n'est pas seulement une manière d'éclairer les objets, mais un objet en soi. Selon Robert Irwin, « ce qui à tous semblait la disparition d'un horizon (l'objet de l'art devenu éphémère au point de menacer de disparaître entièrement), une merveilleuse énigme philosophique, s'est renversé, devenant son propre opposé. Ce qui semblait une question d'objet/non-objet s'est avéré une question de voir/ne pas voir, de comment, en réalité, nous percevons ou ne réussissons pas à percevoir les 'choses' dans leurs contextes réels ». Dans l'art contemporain aussi, le fondu implique une sorte de prise de position à l'égard de la consommation d'images, en un excès de vision présent dans



“L'illusione della Luce”

Innen-Außen-Beziehung zu entwickeln, die den realen Situationen im Raum der zeitgenössischen Metropole recht ähnlich sind. Wenn James Turrell sagt: «Man ist nicht mehr sicher, wo oben und unten ist» oder «Ich interessiere mich für eine neue Landschaft ohne Horizont», entwickelt er jene Art der Erfahrung, die von Turner und Monet begonnen wurde, und verlegt sie in ein „übermodernes“ Ambiente, den neuen Rahmen, der mit der Entwicklung der komplexen Gesellschaften zu Beginn des 21. Jahrhunderts verbunden ist. Turrell ist fasziniert von dem, was er «thingness of light» nennt («Dinglichkeit des Lichtes»), und bekräftigt damit die Auffassung, dass Licht nicht nur eine Möglichkeit ist, die Objekte zu beleuchten, sondern selbst zu einem Objekt wird. Robert Irwin sagt dazu: «Was allen wie das Verschwinden eines Horizonts schien – der Gegenstand der Kunst, der so flüchtig geworden war, dass er völlig zu verschwinden drohte –, hat sich wie ein wunderbares philosophisches Rätsel in sein Gegenteil verkehrt. Was ein Frage von Objekt/Nicht-Objekt schien, erweist sich als Frage von Sehen und Nichtsehen, davon, dass wir tatsächlich „Dinge“ in ihren realen Kontexten wahrnehmen oder nicht wahrzunehmen vermögen». Auch in der modernen Kunst impliziert die Auflösung eine Art Stellungnahme zum Bilderkonsum, zu einem „zu

la métropole ; il est lié à la recherche d'un exercice de compromis entre voir et ne pas voir. Le fondu devient un exercice qui favorise des rapports avec la réalité oscillant constamment entre la mise en évidence de quelque chose et sa dissimulation. L'architecture est elle aussi directement impliquée dans le franchissement du concept traditionnel de clair-obscur, du jeu habituel entre lumières, ombres et volumes, puisqu'elle met constamment en acte des procédés sophistiqués de fusion/confusion entre figure et environnement (*blending*), des procédés de fractionnement de la figure matérielle et de ses contours (*disruptive camouflage*), des procédés de fragmentation totale de la forme (*dazzle*), jusqu'à des procédés de disparition à proprement parler (*blurring*), ce que l'on pouvait du rester déjà entrevoir dans les célèbres 'brumes' de Turner. On trouve également une grande brume dans la cour du Palazzo Grassi, où le procédé du *blurring* est poussé à son extrême jusqu'à obtention du célèbre effet Ganzfeld du champ visuel total de James Turrell, un « champ total » du reste déjà présenté en 2011 à l'exposition « ILLUMInations » de la 54ème Biennale internationale d'Art de Venise. L'artiste obtient cet effet en saturant la totalité du champ visuel avec un stimulus lumineux à la luminance et au chromatisme uniformes, à savoir le champ perceptif vide dans lequel l'on vit

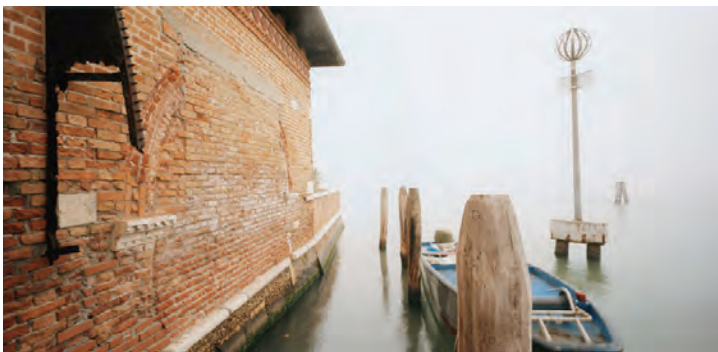


Giovanni Chiamonte

viel“ des Sehens in der Großstadt, und ist verbunden mit der Suche nach einem Kompromiss zwischen Sehen und Nichtsehen. Die Auflösung wird zu einer Übung, die ständig schwankende Beziehungen zur Realität zwischen der Betonung eines Objekts und seiner Verdunkelung ermöglicht. Auch die Architektur ist direkt von der Überschreitung des traditionellen Hell-Dunkel-Begriffs betroffen, des üblichen Spiels zwischen Licht, Schatten und Volumen, denn sie entwickelt ständig ausgeklügelte Verfahren zur Verschmelzung/Verwirrung zwischen Figur und Umgebung (*Blending*), zur Fraktionierung der materiellen Figur und ihrer Umrisse (*Disruptive Camouflage*), der völligen Fragmentierung und Aufgliederung der Form (*Dazzle*) bis zum eigentlichen Verschwinden (*Blurring*), das übrigens schon im berühmten „Nebel“ von Turner angelegt ist. Ein großer Nebel befindet sich auch im Hof von Palazzo Grassi, wo das *Blurring* so weit geht, dass es den berühmten Ganzfeld-Effekt des „totalen Sichtfelds“ von James Turrell erreicht, das eigentlich bereits 2011 in der Ausstellung „ILLUMInations“ der 54. Kunstbiennale in Venedig vorgestellt wurde. Der Effekt wird erreicht, indem das gesamte Sichtfeld mit einem Lichtreiz mit einheitlicher Helligkeit und Farbigkeit gesättigt wird, d.h. ein leerer Wahrnehmungsbereich, in dem man den irrealen Zustand



l'état irréel de certaines de ses installations : dans celles-ci, l'uniformité de la lumière empêche à l'appareil visuel de trouver des points de référence, comme lorsque l'on se perd dans une tempête de neige. En conséquence, l'absence de contraste et de variations d'intensité lumineuse crée des phénomènes de privation sensorielle, de black-outs visuels et d'hallucinations. À Venise, William Turner avait déjà appris à voir les choses comme de purs effets de lumière et, en reproduisant les couleurs atmosphériques, il avait réussi à entrer dans la lumière elle-même. Ainsi, les formes pouvaient perdre toute matérialité, devenir des champs de couleur abstraits, des visions raréfiées dans lesquelles il est pratiquement impossible de reconnaître des lieux réels, ce qui provoque un sentiment d'égarement. De même, dans les descriptions de Venise de Joseph Brodsky, le filtre de la brume place la ville en-dehors du temps ; il voit que « le brouillard local, la fameuse *nebbia*, rend le lieu plus intemporel que le saint des saints de n'importe quel palais, gommant non seulement les reflets mais tout ce qui a une forme : édifices, gens, colonnades, ponts et statues ». Et « gauche et droite, haut et bas s'invertissent ». Comme dans les photographies de Giovanni Chiaramonte et Vincenzo Castella, Brodsky saisit les instants sublimes où Venise nous accorde ses dissolutions du champ perceptif.



einiger seiner Installationen erlebt: Die Einheitlichkeit des Lichtes verhindert, dass der Sehapparat Anhaltspunkte findet, so wie in einem Schneesturm, in dem man sich verläuft. Die Abwesenheit von Kontrast und Variationen der Lichtintensität erzeugt also Phänomene von sensorischer Deprivation, visuellem Blackout und Halluzinationen. Schon William Turner hatte in Venedig gelernt, die Dinge als reine Lichteffekte zu betrachten, und indem er die atmosphärischen Farben reproduzierte, war es ihm gelungen, in das Licht selbst einzutreten. So konnten die Formen alle Körperlichkeit verlieren, zu abstrakten Lichtfeldern werden, flüchtigen Visionen, in denen man kaum reale Orte wiederzuerkennen vermag und die ein Gefühl der Verlorenheit vermitteln. In den Beschreibungen Venedigs von Joseph Brodsky ist es der Filter des Nebels, der die Stadt aus der Zeit drängt: Er sieht, wie «er nicht nur die Spiegelungen auslöscht, sondern alles, was Gestalt hat: Gebäude, Menschen, Kolonnaden, Brücken, Statuen». Und weiter: «Links, rechts, oben und unten tauschen ihren Platz». Wie in den Fotos von Giovanni Chiaramonte und Vincenzo Castella erfasst Brodsky die sublimeren Momente, in denen Venedig dem Betrachter sein Zerfließen im Wahrnehmungsbereich gewährt.







**C'est un travail incertain et soudain. J'ai assisté à cet événement : de la masse molle naît une bulle fragile, du feu naît la couleur, de la lueur naît la transparence.**

**Es ist ein unsicheres, plötzliches Ereignis. Dieses Ereignis habe ich beobachtet: aus der weichen Masse wird etwas Zerbrechliches, aus Feuer wird Wärme, aus dem blendenden Glanz formt sich Transparenz.**

Ettore Sottsass

# **Le travail du verre de Murano**

## **Glasherstellung in Murano**

La fabrication de la lampe Empatia, dans les verreries Artemide, au moment où le verre de soie est posé sur la boule en verre cristal avant d'être soufflé.

Herstellung der Lampe Empatia in den Glasmanufakturen von Artemide: der Moment, in dem das Seidenglas auf die Kristallglaskugel aufgesetzt wird, bevor es ausgeblasen wird.







# Incamiato

Les verres fabriqués selon la technique de l'*incamiato* sont de faible épaisseur et généralement composés de deux couches de verre. La technique consiste à superposer successivement, dans la première phase de la fabrication, différentes couches de verre, en plongeant un verre soufflé travaillé dans un creuset de verre de couleur différente. À la fin on obtiendra un verre soufflé fin présentant deux couches ou plus de couleurs différentes. Cette technique ancienne, très en vogue au XIX<sup>e</sup> siècle, est, en substance, une variante du dénommé verre doublé.

Incamiato-Arbeiten bestehen aus dünnem, in der Regel zweischichtigem Glas. Die Technik besteht darin, in der ersten Phase nacheinander mehrere Glasschichten zu überlagern, indem man ein ausgeblasenes Stück in Bearbeitung in eine andersfarbige Glasschmelze taucht. Am Ende erreicht man ein dünnes zwei- oder mehrschichtiges Objekt aus verschiedenen Farben. Diese uralte Technik war im 18. Jahrhundert sehr verbreitet und ist im Wesentlichen eine Variante des sog. Vetro doublé.

**J'ai fait de nombreux dessins et je suis parti pour Murano, où j'ai rencontré Sergio Tiozzo, maître verrier mais aussi maître d'enthousiasme. Four incandescent, bière à sept heures du matin, les couleurs dans l'air : c'est ainsi que nous avons suivi et surpris le verre dans ses mouvements moléculaires.**

**Ich habe viele Zeichnungen gemacht und bin dann nach Murano gefahren. Dort habe ich Sergio Tiozzo kennen gelernt, einen Meister der Glasbläserkunst und des Enthusiasmus. Glühender Ofen, Bier um sieben Uhr morgens, die Farben in der Luft: So haben wir das Glas in seinen molekularen Bewegungen verfolgt und überrascht.**

Luigi Serafini

# Incalmo

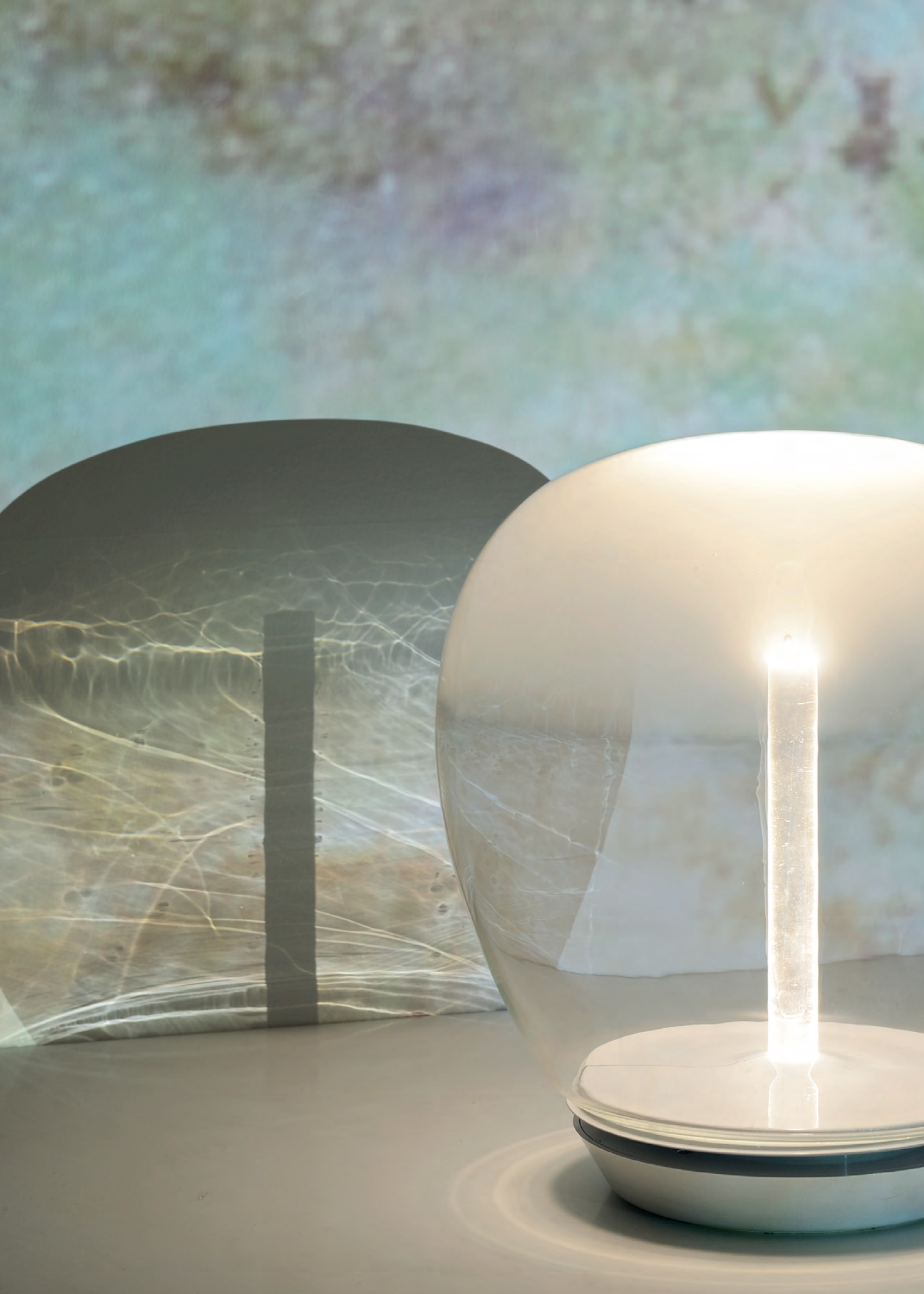
Le terme *incalmo* (synonyme d'*innesto* ou greffe) désigne une technique difficile, typique de Murano, qui remonte aux XVIe-XVIIe siècles. Elle consiste à souder à chaud deux cylindres soufflés ouverts, généralement de couleurs différentes, le long de leurs bords de même circonférence, de manière à obtenir un unique verre soufflé présentant deux différentes zones de couleur ou de décoration. L'opération peut être répétée à plusieurs reprises.

Der Begriff *Incalmo* (oder auch *Innesto*) bezeichnet eine schwierige, typische Technik der Murano-Glaskunst, die auf das 16.-17. Jahrhundert zurückgeht. Sie umfasst die Verschmelzung von zwei offenen zylindrischen geblasenen Glasobjekten, in der Regel in verschiedener Farbe, an ihren Rändern, die den selben Umfang haben, so dass ein einziges Objekt mit zwei Farbzonen oder verschieden dekorierten Bereichen entsteht. Der Vorgang kann mehrfach wiederholt werden.









# Vetro cristallo

Le cristal, du verre incolore d'une pureté extrême, a toujours été le plus prisé des verres de Murano. C'est un verre sodique calcique dont les principaux composants, outre la silice, sont l'oxyde de sodium et l'oxyde de calcium. Il se prête parfaitement à la production d'objets soufflés particulièrement légers, qui exigent de longs temps de travail. Il a été inventé à Murano vers 1450 et ce n'est que plus tard qu'il a été reproduit dans d'autres pays d'Europe, à commencer par la Bohême et l'Angleterre.

Kristall, ein farbloses Glas mit extremer Reinheit, gilt seit jeher als das wertvollste unter allen Muranoglasarten. Es handelt sich um ein natrium-calciumhaltiges Glas, dessen Hauptbestandteile neben Silicium Natriumoxid und Calciumoxid sind. Es eignet sich besonders für die Herstellung von sehr leichten geblasenen Objekten, die lange Fertigungszeiten erfordern. Es wurde in Murano etwa um 1450 erfunden und erst später in anderen europäischen Ländern, vor allem in Böhmen und England, reproduziert.

**Le verre, avec la magie de son inconsistance au contact de la lumière, permet en un certain sens de dématérialiser l'objet-lampe et de jouer vraiment avec la lumière, en obtenant des effets atmosphériques qui modifient les espaces et interagissent avec l'architecture.**

**Glas hat diesen Zauber der Inkonsistenz im Kontakt mit Licht: In einem gewissen Sinne ermöglicht es, das Objekt Leuchte zu entmaterialisieren und wirklich mit dem Licht zu arbeiten. So entstehen Raumeffekte, die das Ambiente verändern und mit der Architektur interagieren.**

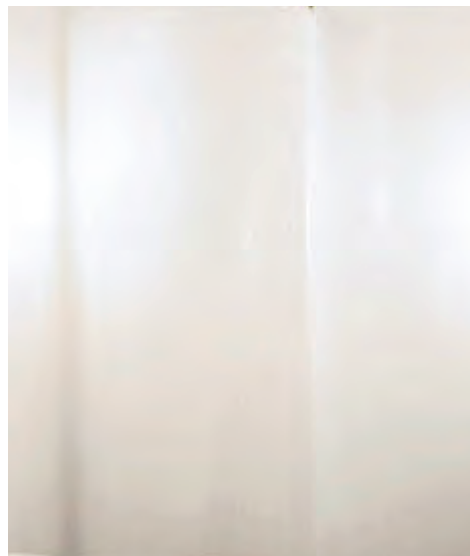
Carlotta de Bevilacqua

# Vetro seta

Le verre de soie s'obtient en ajoutant à la formule chimique du verre vénitien des composants minéraux qui le rendent translucide. Une fois fondu, le mélange de verre de soie est soufflé artisanalement et, dans ce processus, c'est le degré d'étirement qui détermine son niveau de transparence. Contrairement à d'autres procédés de réalisation de verres translucides, comme par exemple la morsure à l'acide, le verre de soie est caractérisé par différents effets de transparence au sein d'un même corps vitreux, dus aux irrégularités dans l'épaisseur du verre soufflé.

Seidenglas erhält man durch die Zugabe von mineralischen Komponenten zur chemischen Formel des venezianischen Glases, wodurch es opak wird.

Die Seidenmischung wird, wenn sie geschmolzen ist, handwerklich geblasen, wobei die Dehnung der Materie in diesem Prozess den Transparenzgrad bestimmt. Im Unterschied zu anderen Verfahren, um opakes Glas zu erhalten, wie z.B. Ätzung, zeichnet sich Seidenglas durch unterschiedliche Transparenzeffekte im gleichen Glaskörper aus, die durch die unregelmäßige Dicke des geblasenen Glases entstehen.













# Vetro a canne

Le verre a *canne* ou à baguettes est une variante typique de Murano de la murrine, la caractéristique mosaïque de verre soudée à chaud. Dans ce cas, au lieu de minuscules tesselles, le verrier utilise des *canne* ou baguettes de verre, tant cylindriques et massives que plates. Jointes les unes aux autres selon différentes combinaisons de couleurs, elles sont ensuite fondues et soufflées pour obtenir un vase, une amphore ou une coupe. Elles sont particulièrement prisées tant pour leur effet final qu'en raison de la difficulté de leur exécution.

Eine typische Variante von Murrina, dem charakteristischen Glasmosaik, das verschmolzen wird. Anstelle der winzigen Mosaiksteine werden in diesem Falle Glasröhren oder -stäbchen verwendet, die sowohl zylindrisch und massiv als auch flach sein können. Sie werden in unterschiedlichen Farbkombinationen nebeneinander angeordnet und anschließend verschmolzen und geblasen, um eine Vase, eine Amphore, eine Schale zu fertigen. Die Objekte sind sowohl durch das Endergebnis als auch durch die damit verbundene schwierige Ausführung besonders wertvoll.

**Pendant les journées passées à Murano parmi des êtres incroyables qui sautillaient d'un feu à l'autre, en sifflotant presque distraitemment, j'ai perçu dans toute cette activité un état d'esprit tel que j'aimerais en trouver plus souvent chez les hommes de ce monde.**

**An den Tagen, an ich in Murano war, bei diesen unglaublichen Wesen, die von einem Ofen zum anderen sprangen und dabei fast gedankenverloren vor sich hin pfiffen, habe ich erkannt, dass all diese Arbeit von einem Geist beseelt ist, den ich mir unter den Menschen dieser Erde häufiger wünschen würde.**

Andrea Anastasio

# Battitura

Le verre « battu » est une technique de finition en gravure, qui doit son nom au fait qu'elle donne à la surface un aspect martelé semblable à celui du fer forgé. Le procédé consiste en une légère abrasion de la surface du verre au moyen d'une meule, une pierre de forme arrondie en émeri ou autre matière abrasive, de manière à obtenir des « pastilles » rondes, petites et irrégulières, toutes orientées dans la même direction, comme sur un objet en fer repoussé. Cette technique, typique de Murano, remonte aux années trente du XXe siècle.

“Vetro battuto” entsteht durch eine bestimmte Glasschlifftechnik, die so genannt wird, weil der Effekt an die Hammerspuren an schmiedeeisernen Gegenständen erinnert (auf Italienisch „ferro battuto“). Das Verfahren besteht in einem leichten Abrieb der Glasoberfläche mit einer Schleifscheibe, einem rundlichen Schmirgelstein oder einem anderen Schleifmaterial, so dass kleine, runde, unregelmäßige „Beulen“ entstehen, die alle in dieselbe Richtung ausgerichtet sind und dem Objekt den Anschein geben, wie Eisen geschmiedet zu sein. Diese typische Technik aus Murano stammt aus den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts.



Meteorite. Dissipateur réalisé en verre artistique double couche, obtenu selon la technique du soufflage avec moule suivi d'un meulage. Projet de Pio et Tito Toso pour Artemide.

Meteorite. Diffusor aus doppelschichtigem Kunstglas, der in der Form festgeblasen und anschließend geschliffen wurde. Entwurf von Pio und Tito Toso für Artemide.









# Soffiatura in rete

Le soufflage représente l'une des inventions les plus révolutionnaires de la technique verrière, en usage à Venise depuis le XIII<sup>e</sup> siècle. Le verre incandescent (*paraison*) est cueilli et soufflé au moyen d'une canne et modelé, tandis qu'il acquiert du volume, à l'aide de pinces et de ciseaux. Traditionnellement, le soufflage peut se faire *in libera*, à savoir en maintenant la *paraison* à l'extrémité de la canne, ou *in stampo*, c'est-à-dire dans un moule. Lorsque le maître verrier travaille sans moule, la forme de l'objet est entièrement due à son habileté manuelle. Une variante de cette technique consiste à souffler librement le verre à l'intérieur d'une « cage » précédemment chauffée, qui ne contient que partiellement le volume soufflé et s'intègre à la masse vitreuse.

Das Glasblasen ist eine der revolutionärsten Erfindungen in der Glasherstellung und in Venedig seit dem 13. Jahrhundert in Gebrauch. Das glühende Glas wird durch eine Glasbläserpfeife geblasen und mit Hilfe von Zangen und Scheren geformt, während es sich wölbt. Traditionell unterscheidet man zwischen *freihand geformtem* und *formgeblasenem* Glas. Wenn der Glasbläser ohne feste Form arbeitet (also *freihand*), ist die Gestaltung allein seiner manuellen Fertigkeit und Geschicklichkeit zu verdanken. Eine Variante dieser Technik besteht darin, dass das Glas freihand in einen vorher erhitzten Gitterkäfig geblasen wird, der das geblasene Volumen nur teilweise aufnimmt, so dass das Glas durch das Gitter dringt und dieses in die Glasmasse aufgenommen wird.

**L'architecture est l'instrument primordial pour manipuler la lumière, puis c'est le tour de la lumière artificielle, qui de nuit devient fondamentale. L'architecture et la lumière doivent être pensées dans cet ordre.**

**Die Architektur ist das primäre Mittel für die Manipulation von Licht, dann trägt das künstliche Licht dazu bei, das in der Nacht wichtig wird. Architektur und Licht müssen für diese Aufeinanderfolge konzipiert werden.**

Gae Aulenti



**Mari - Fasolis 1965**



**Serafini 1993**



**de Bevilacqua - di Arianello 2013**



**De Rossi 1990**



**Gismondi 1993**



**Mangiarotti 1967**

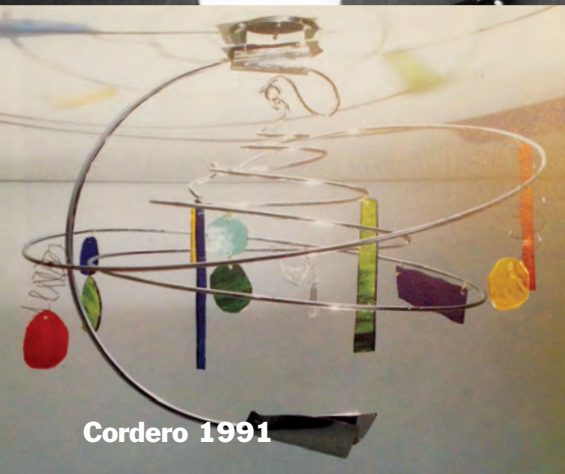


**Örni Halloween 1992**



# **Artemide Murano 1959 2014**

**Cordero 1991**



**BBPR 1963**



**Mangiarotti 1979**



**Aulenti 1975**



**La Pietra 1993**







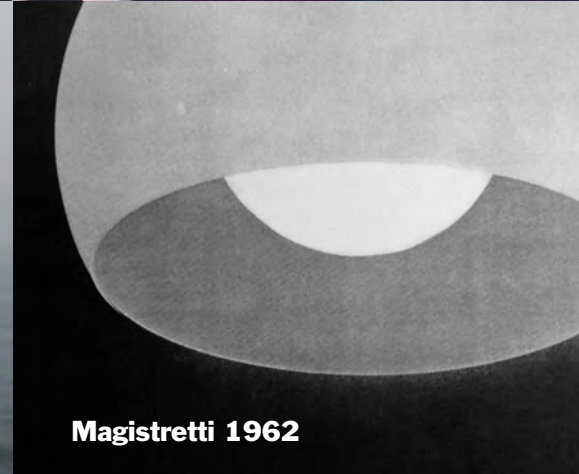
Gismondi 1998



Sottsass 1975



Riva 1991



Magistretti 1962



Mazza 1959



Serafini 1993



De Lucchi - Reichert 2001



Aulenti 1975



Magistretti 1967



Anastasio 1992









**Le musée d'art classique d'Abu Dhabi se veut un univers accueillant, qui associe les lumières et les ombres, les reflets et le calme. Il veut appartenir à un pays, à son histoire, à sa géographie.**

**Das Museum für klassische Kunst in Abu Dhabi will eine einladende Welt aus Licht und Schatten, Reflexen und Stille erschaffen. Es will einem Land, seiner Geschichte, seiner Geographie angehören.**

# Jean Nouvel

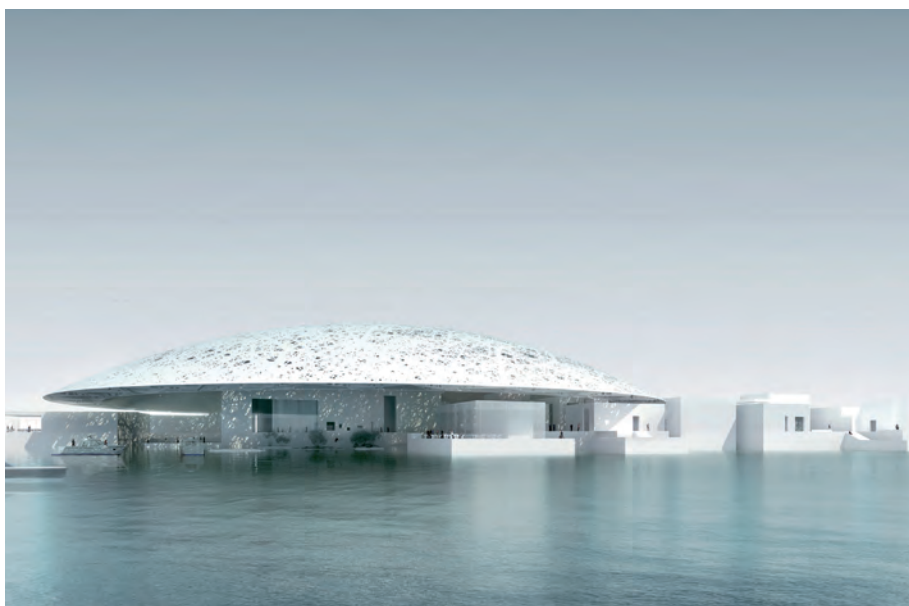
Le nouveau Louvre d'Abu Dhabi, actuellement en construction sur l'île de Saadiyat, dans le District Culturel, aspire à être un musée universel, un pont entre des époques et des civilisations lointaines entre elles. L'élément clé du projet de Nouvel est la grande coupole de 180 mètres de diamètre constituée par une structure géométrique ajourée qui filtre la lumière extérieure, produisant des effets comparables à ceux d'un moucharabieh, le système de protection contre le soleil typique de la culture arabe, et inondant l'espace situé en-dessous de reflets lumineux changeants. La réflexion sur le rapport entre la lumière et l'architecture à laquelle Jean Nouvel et Artemide se livrent depuis longtemps a trouvé ici un fructueux terrain d'expérimentation et débouché sur la mise au point d'une nouvelle version du projecteur Cata, dessiné par Carlotta de Bevilacqua, en mesure de suivre les multiples variations de la lumière naturelle qui provient de la coupole. GP

Der neue Louvre Abu Dhabi, der derzeit im Cultural District auf Saadiyat Island gebaut wird, soll ein universelles Museum sein, eine Brücke zwischen weit voneinander entfernten Epochen und Kulturen. Hauptelement von Nouvels Entwurf ist die große Kuppel mit 180 m Durchmesser aus einer durchbrochenen geometrischen Struktur, die das Außenlicht filtert und ähnliche Effekte erzeugt wie ein *Musharabi*, die für die arabische Kultur typische Sonnenabschirmung, so dass der Raum darunter mit changierenden Lichtreflexen durchflutet wird. Nouvel und Artemide beschäftigen sich seit längerer Zeit mit dem Verhältnis von Licht und Architektur, und diese Recherchen finden hier ein nützliches Erprobungsfeld, das auch eine neue Version des Strahlers Cata – Design Carlotta de Bevilacqua – hervorgebracht hat, um das natürliche Licht, das durch die Kuppel eindringt, vielfältig zu variieren. GP

**J'ai imaginé un système géométrique car je suis convaincu que, dans la culture arabe, la géométrie et la lumière sont profondément liées. Il est très important d'avoir la juste intensité de lumière, d'obtenir l'effet de faisceaux de lumière et un bon rythme des taches lumineuses qui ponctuent l'enveloppe blanche de l'édifice.**

**Ich habe mir ein geometrisches System vorgestellt, weil ich überzeugt bin, dass Geometrie und Licht in der arabischen Kultur eng miteinander verbunden sind. Es ist sehr wichtig, die richtige Lichtintensität, den Effekt von Lichtbündeln und einen guten Rhythmus der Lichtpunkte, die die weiße Außenhaut des Gebäudes sprenkeln, zu erreichen.**

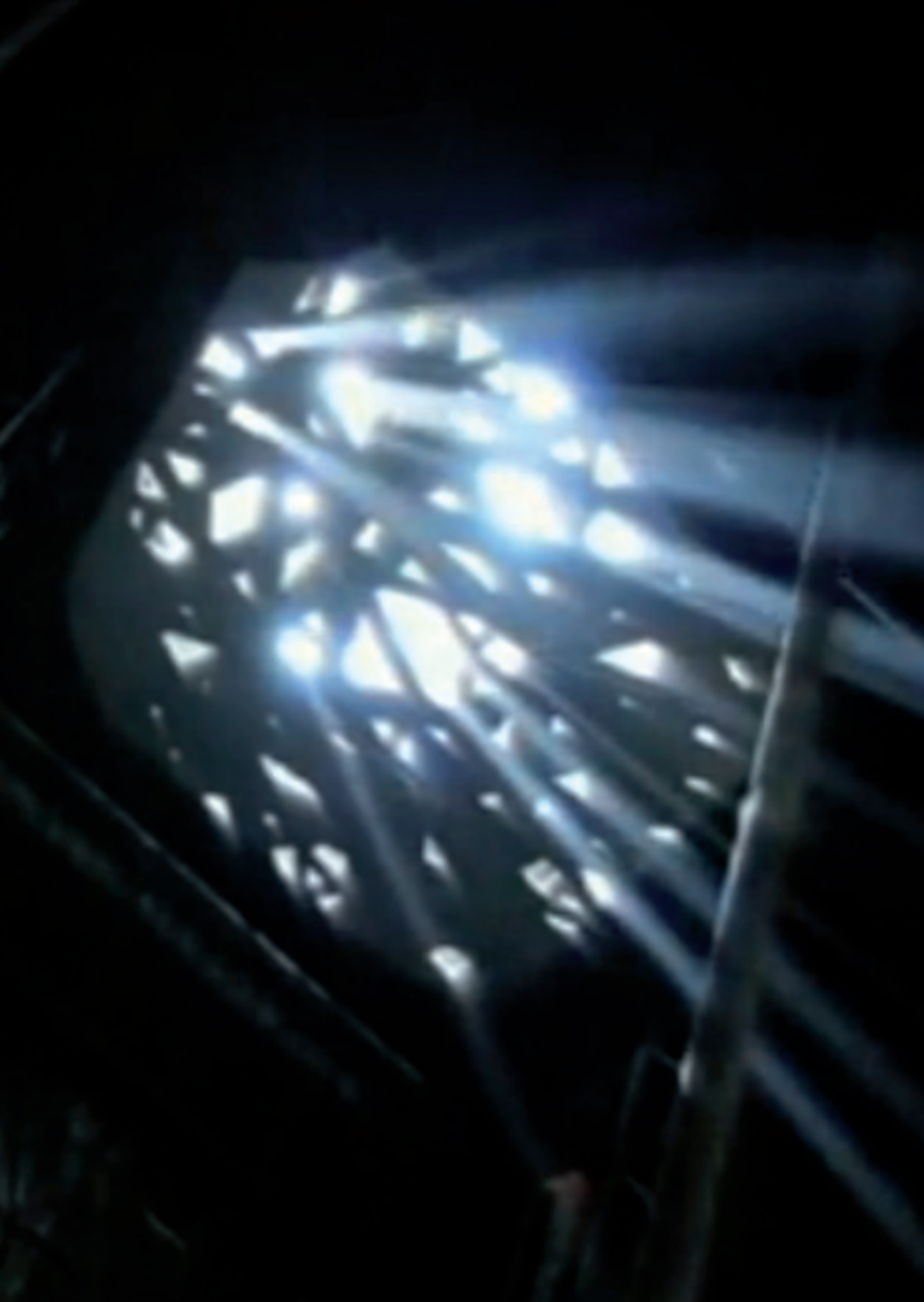
Jean Nouvel



Vues du projet du Louvre d'Abu Dhabi.  
À droite : test d'éclairage sur  
un modèle à l'échelle 1:1.

Modellansichten des Louvre Abu  
Dhabi. Rechts: Beleuchtungstests  
am Modell im Maßstab 1:1.









**Cata est une plate-forme ouverte, qui dialogue avec l'architecture pour donner forme aux espaces et obtenir sans cesse de nouvelles prestations et perceptions.**

**Cata ist eine offene Plattform, die mit der Architektur zusammenarbeitet, um den Räumen eine Form zu geben und mit jeder neuen Anwendung immer neue Leistungen und Wahrnehmungen zu schaffen.**

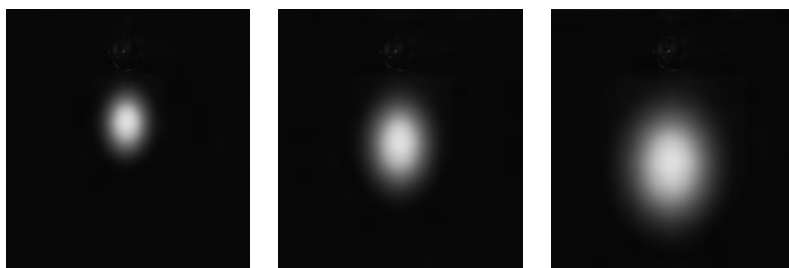
Carlotta de Bevilacqua



# Cata Abu Dhabi

Le projecteur Cata ; Jean Nouvel  
durant les tests d'éclairage effectués  
sur le modèle à l'échelle 1:1 ;  
certaines des variations du faisceau  
lumineux (narrow, flood, wide flood).

Der Strahler Cata; Jean Nouvel  
während der Beleuchtungstests  
am Modell im Maßstab 1:1; Einige  
Variationen des Lichtstrahls (Narrow,  
Flood, Wide Flood).



## Conversation avec Carlotta de Bevilacqua La nouvelle Cata pour le Louvre d'Abu Dhabi

Nina Bassoli **Comment le projet du projecteur Cata a-t-il changé en fonction du projet de Jean Nouvel pour le Louvre d'Abu Dhabi ?**  
**Carlotta de Bevilacqua** Tout part de l'idée initiale de Cata, à savoir l'application d'un principe catadioptrique innovateur basé sur un guide de lumière à éléments en miroir conjugués. Le système optique ainsi conçu permet d'obtenir des intensités axiales élevées et une collimation exacte des faisceaux, ce qui en fait un extraordinaire instrument à LED pour l'éclairage d'accent de précision. L'innovation de la conception concerne également la configuration mécanique, qui consiste en trois blocs fonctionnels connectés entre eux : un chargeur propriétaire ultraplat, un corps dissipant intégrant le module d'éclairage et la cage optique passive interchangeable au moyen du mécanisme twist and lock.

Les prestations requises par Jean Nouvel pour le Louvre d'Abu Dhabi étaient très définies et devaient remplir plusieurs conditions pour s'intégrer tant au projet de la grande couverture vitrée qu'à la mise en scène des différents aménagements muséographiques. Nous avons immédiatement compris que Cata était le produit parfait pour ce projet car, grâce à son caractère de plate-forme ouverte, il pouvait satisfaire entièrement les différentes exigences. Sa capacité d'accueillir des optiques différentes permettait en effet d'obtenir les différentes prestations lumineuses voulues par Jean Nouvel. Cela peut paraître une idée extrêmement simple, mais concevoir les trois éléments distincts n'a pas été immédiat. Nous avons tout d'abord pensé réaliser une optique spécifique pour chaque prestation requise mais, après une série

d'essais et d'expériences menés avec nos talentueux ingénieurs Zanola et Leoni, nous avons compris que la bonne idée consistait à avoir une unique optique qui, grâce à l'application de films holographiques, peut ouvrir et fermer les faisceaux lumineux, donner la couleur et fournir des prestations formidables. Ainsi, nous avons envoyé tous les spécimens à Abu Dhabi, où ils ont été testés par des techniciens et des concepteurs lumière, et effectivement avec un unique objet nous avons répondu à toutes leurs exigences. Et le résultat est un objet en tout point splendide. Même lorsque l'on regarde le circuit d'alimentation, les couleurs sont parfaites ! Et bien sûr le résultat est davantage dû à la technologie des circuits qu'à un choix esthétique, mais en fin de compte Cata doit précisément sa beauté à ces couleurs et à cette composition.

**Gespräch mit Carlotta de Bevilacqua**  
**Der neue Cata für den Louvre Abu Dhabi**

Nina Bassoli **Wie hat sich das Projekt des Strahlers Cata im Zusammenhang mit Nouvels Entwurf für den Louvre in Abu Dhabi verändert?**  
**Carlotta de Bevilacqua** Alles ging von der ursprünglichen Idee des Cata aus, also der Anwendung eines innovativen Spiegellinsensystems, das auf einer Lichtführung und damit verbundenen Spiegelementen basiert. Das so konzipierte Optiksistem ermöglicht hohe axiale Intensität und eine genaue Kollimation der Strahlenbündel und wird so zu einem außerordentlichen LED-Gerät für die präzise Akzentbeleuchtung. Innovativ ist auch die mechanische Konfiguration mit ihren drei miteinander verschalteten Funktionsblöcken: ein eigenes, superflaches Netzgerät, ein Streukörper, in den der Light Engine eingebaut ist, und der passive Optikraum, der durch den *Twist-and-lock-Mechanismus*

ausgetauscht werden kann. Die Leistungen, die Jean Nouvel für den Louvre Abu Dhabi wollte, waren sehr präzise und mussten verschiedene Voraussetzungen erfüllen, damit sie sowohl im Entwurf der großen verglasten Überdachung als auch in den verschiedenen musealen Rauminszenierungen verwendet werden konnten. Uns wurde sofort klar, dass Cata sich perfekt für dieses Projekt eignete, weil der als offene Plattform konzipierte Strahler die verschiedenen Anforderungen vollständig erfüllen konnte. Da er verschiedene Optiken unterstützt, kann er alle verschiedenen Lichtperformances erreichen, die Jean Nouvel vorschwebten. Die Idee scheint ganz einfach, aber es war nicht so unmittelbar, zur Konzeption der drei getrennten Elemente zu gelangen. Zuerst dachten wir an eine spezifische Optik für jede gewünschte Performance, aber nach einer Reihe

von Proben und Experimenten mit unseren hervorragenden Ingenieuren Zanola und Leoni wurde uns klar, dass die Lösung einer einzigen Optik, die durch Applikation von holografischen Folien die Lichtbündel öffnen und schließen, färben und tolle Leistungen erreichen kann, am meisten überzeugte. So haben wir alle Muster nach Abu Dhabi geschickt, wo sie von Technikern und Lighting Designern geprüft wurden, und tatsächlich haben wir bewiesen, dass man mit einem einzigen Objekt alle Vorgaben erfüllt – und es ist noch dazu in allen Teilen wunderschön. Auch wenn man den Versorgungskreis anschaut, sind die Farben perfekt! Natürlich ist das Ergebnis mehr von der Technologie der Kreise als durch eine ästhetische Entscheidung bestimmt, aber die Schönheit von Cata liegt am Ende genau in diesen Farben und dieser Komposition.

Bloc de rotation vertical /  
Vertikaler Drehblock

Circuit d'alimentation breveté /  
Patentierter Versorgungskreis

Corps dissipant en aluminium moulé sous pression /  
Streukörper aus Druckgussaluminium

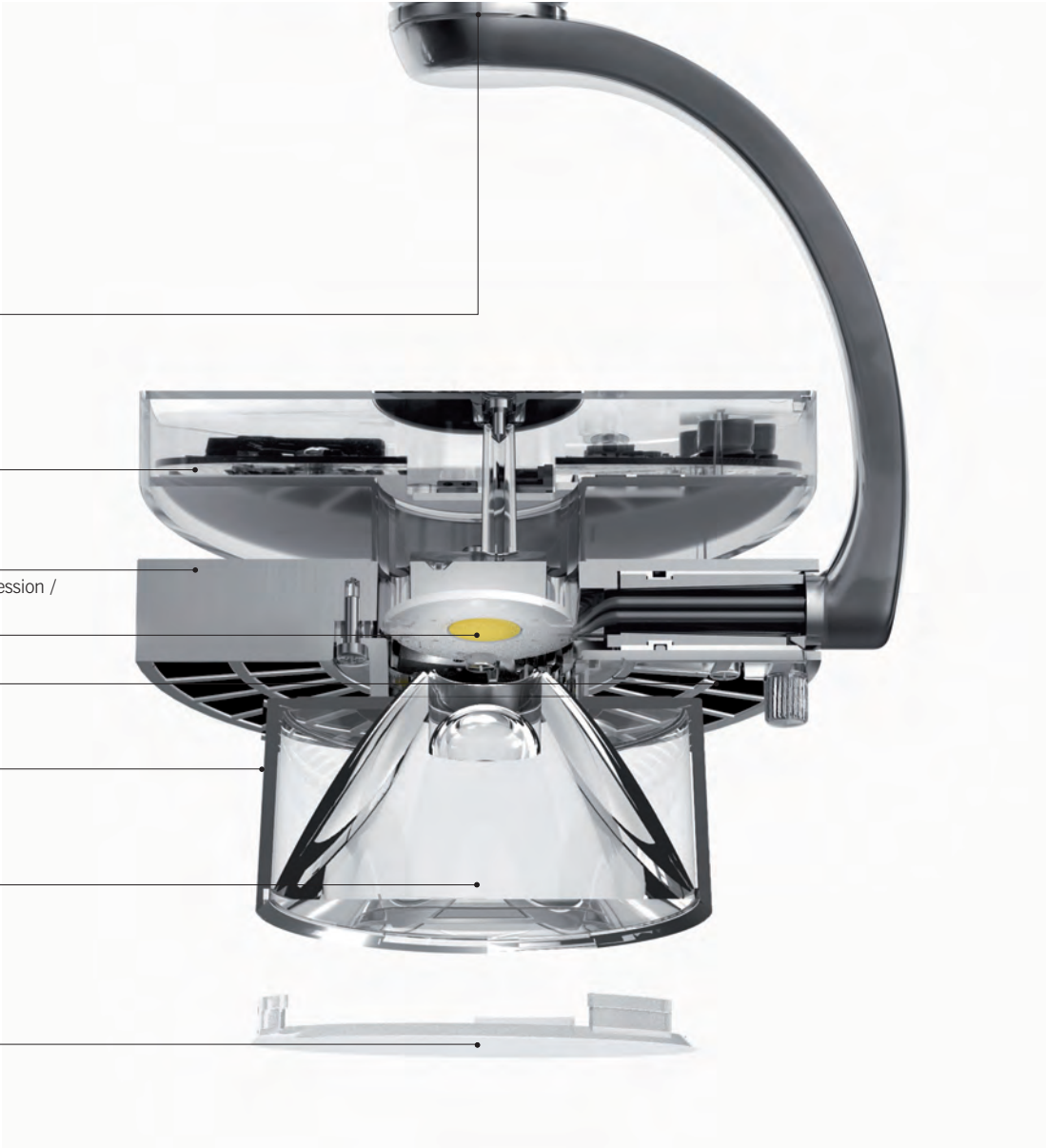
LED - 8 /17 W

Bloc de rotation horizontal /  
Horizontaler Drehblock

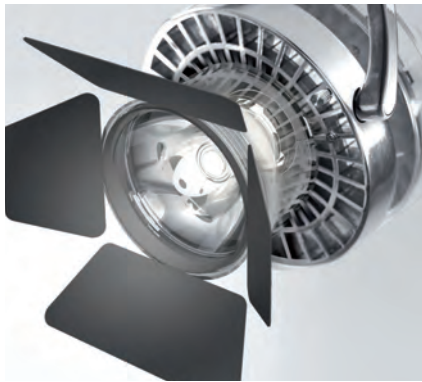
Support pour lentille / Linsenhalterung

Lentille / Linse

Optique secondaire / Sekundäroptik

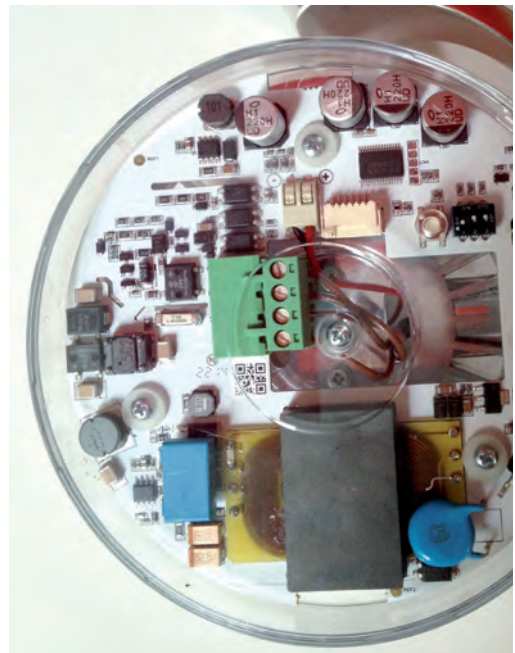






Cata et les écrans mobiles spéciaux pour doser la lumière et les différents filtres ; vue de l'une des salles du musée ; détails de la lampe ; certaines des œuvres de la collection permanente du Louvre d'Abu Dhabi.

Cata mit den dazugehörigen beweglichen Abschirmungen, um das Licht zu dosieren, mit verschiedenen Filtern; Ansicht von einem der Museumräume; Detailansichten der Leuchte; Einige Werke der Dauerausstellung im Louvre Abu Dhabi.









# Lustre Abu Dhabi

Un lustre est généralement composé de bras auxquels sont accrochés de petits éléments en verre ou en cristal qui réfléchissent la lumière. Les premiers lustres remontent au Moyen Âge, mais ce n'est qu'au XVe siècle qu'ils sont devenus des symboles de luxe et de richesse, destinés à orner surtout les grandes salles de réception ou les théâtres.

*Lustre* ist der französische Begriff für einen dekorativen Kronleuchter, einen Lüster, in der Regel mit mehreren Armen, an denen kleine reflektierende Elemente aus Glas oder Kristall hängen. Die ersten Lüster stammen aus dem Mittelalter, aber erst im 15. Jahrhundert wurden sie zum Symbol für Luxus und Reichtum, so dass sie vor allem in großen Repräsentanzsälen oder Theatern verwendet wurden.



Concept des lustres pour le Louvre d'Abu Dhabi. Le projet prévoit un lustre différent pour chacune des salles du restaurant.

Concept der *Lustres* für den Louvre Abu Dhabi. Der Entwurf sieht für alle Säle des Restaurants unterschiedliche Leuchter vor.

**NB Outre l'éclairage des espaces d'exposition, y a-t-il d'autres types de lumière que vous expérimentez pour le musée ?**

**CdB** Ce qui est vraiment intéressant c'est que, au moment même où nous avons mis au point une technologie qui compte parmi les plus avancées au monde, Jean Nouvel, de son côté, ait pensé à un projet basé sur la bougie, ou mieux sur le verre et la bougie. Il ne s'agit pas d'une trouvaille naïve, mais plutôt de la volonté d'affirmer qu'il existe une lumière pour chaque moment. Pour l'espace du restaurant, l'idée est de placer dans les salles de grands lustres, différents pour chacune d'entre elles, qui dialoguent avec l'espace et émettent cette lumière magique et vibrante due à la rencontre de la bougie et du verre. Il s'agit d'une série de grands lustres composés de centaines de petites fioles de verre soufflé accrochées à une légère structure circulaire suspendue, chacune éclairée par le tremblotement d'une bougie. Inspirés par les merveilleux *polycandélons* des mosquées d'Istanbul, ils seront soufflés à la main dans nos verreries.

Cette idée est très actuelle, parce que la séduction du verre, la magie de son inconsistance au contact de la lumière sont à nouveau au centre de l'attention et du travail des architectes. Le verre permet en un certain sens de dématérialiser l'objet lampe et de travailler véritablement avec la lumière, en obtenant des effets surprenants, changeants, atmosphériques qui modifient les espaces et dialoguent avec l'architecture. De plus, la possibilité de faire réaliser les projets artisanalement, en mettant à profit d'extraordinaires compétences et tant de types de transformation, donne à ces objets une valeur extrêmement élevée, et c'est pourquoi ils sont si recherchés dans le monde entier. De nos jours, tout le monde est épris du verre, comme si c'était une grande magie de la technologie. En un certain sens, de nos jours, rien n'est plus précieux qu'un lustre soufflé à la main et illuminé par des bougies, et c'est beau que nous ayons réussi à le produire, justement nous qui avons toujours travaillé sur le design industriel et la réalisation en grande série.

**NB Gibt es neben der Beleuchtung für die Ausstellungsräume andere Lichttypen, die Sie für das Museum ausprobieren?**

**CdB** Es ist wirklich interessant, dass Jean Nouvel, gerade als wir eine der modernsten Technologien der Welt erarbeitet hatten, auch an einen Entwurf dachte, der von einer Kerze ausgeht, genauer von Kerzen und Glas. Das ist keine naive Idee, sondern Ausdruck des Willens zu zeigen, dass es für jeden Moment ein besonderes Licht gibt. Für den Restaurantbereich soll demnach für jeden Saal ein anderer großer Kronleuchter geschaffen werden, der mit dem Raum in Beziehung steht und dieses magische, vibrierende Licht erzeugt, das aus der Begegnung von Kerze und Glas hervorgeht. Diese Serie von großen *Lustres* mit Hunderten von kleinen Glaskugeln, die an einer kreisförmigen schwebenden Struktur hängen und jeweils von der zitternden Flamme einer Kerze erleuchtet werden, ist inspiriert von den prächtigen *Polykandela*, wie man sie in Istanbul Moscheen sieht. Sie werden in unseren Glasmanufakturen mundgeblasen.

Die Idee ist sehr aktuell, denn Glas mit seiner Faszination, dem Zauber seiner Inkonsistenz im Kontakt mit Licht, zieht heute wieder die Aufmerksamkeit der Architekten an. Es ermöglicht in einem gewissen Sinne, das Objekt Leuchter zu entmaterialisieren und tatsächlich mit dem Licht zu arbeiten, um überraschende, changierende Effekte im Raum zu erreichen, die ihn verändern und mit der Architektur zusammenwirken. Dass die Objekte mit außergewöhnlichen Fertigkeiten und vielen Verarbeitungsarten handwerklich hergestellt werden können, macht sie außerdem sehr wertvoll und in aller Welt so gesucht. Heute sind alle in das Glas verliebt, als sei es ein großer technologischer Zauber. In gewissem Sinne gibt es heute nichts Kostbareres als einen mundgeblasenen, von Kerzen erhellen Kronleuchter, und es ist schön, dass gerade wir, die wir immer mit Industrial Design und großen Serien gearbeitet haben, ihn umsetzen können.







**Comme certains spectacles naturels changent de couleur le matin, au coucher du soleil ou lorsque le ciel est couvert, de même Venise est une ville changeante, qui vit de ce rapport atmosphérique avec l'eau, avec la lagune.**

**Wie gewisse Naturschauspiele ihre Farbe am Morgen, in der Dämmerung, bei Wolken ändern, so ist Venedig eine changierende Stadt – sie lebt von dieser Umweltbeziehung zum Wasser, zur Lagune.**

# Cino Zucchi

La Biennale de Venise est la plus ancienne (1895) et la plus célèbre exposition internationale d'art contemporain, et ses différentes sections consacrées à l'art, à la musique, au cinéma, au théâtre, à la danse et à l'architecture occupent, outre les pavillons nationaux dans les jardins de la Biennale et l'Arsenal, de nombreux autres espaces en ville.

En 2014, le Pavillon Italie de la XIVe exposition internationale d'architecture a été réalisé par Cino Zucchi avec la collaboration d'Artemide. L'aménagement s'articule dans deux grandes salles, occupant de manière théâtrale les pittoresques espaces dits *Tese*, à l'intérieur de l'Arsenal.

Zucchi a dessiné pour Artemide Inverted Shadows et travaillé longtemps à Venise, où il a réalisé certains de ses édifices les plus célèbres dans le quartier de l'ex usine Junghans, sur l'île de la Giudecca. NB

Die Biennale di Venezia ist die älteste (1895) und berühmteste internationale Ausstellung moderner Kunst. Für ihre Veranstaltungsreihen in den Sparten Kunst, Musik, Film, Theater, Tanz und Architektur nimmt sie außer den Landes pavillons in den Gärten der Biennale und dem Arsenal noch weitere Bereiche der Stadt ein.

2014 wird der italienische Pavillon der 14. Architektur-Biennale von Cino Zucchi in Zusammenarbeit mit Artemide kuratiert. Er gliedert sich in zwei große Säle, die theatralisch in den eindrucksvollen Räumen der Tese – den ehemaligen Segelhallen im Arsenal – gestaltet sind. Zucchi, der für Artemide Inverted Shadows entworfen hat, hat lange in Venedig gearbeitet, wo er einige seiner berühmtesten Gebäude auf dem ehemaligen Junghans-Grundstück auf der Giudecca schuf. NB



**Inverted Shadows voudrait analyser quelque chose où la source lumineuse n'existe plus et où il ne reste qu'un élément, dans ce cas linéaire, qui, selon la manière dont il est orienté, devient lumière d'une manière non entièrement prévisible.**

**Inverted Shadows ist auf der Suche nach etwas, in dem keine Lichtquelle mehr da ist und nur ein Element, in diesem Falle ein lineares, bleibt, das je nach Ausrichtung in einer nicht völlig vorhersehbaren Weise zu Licht und Schatten wird.**

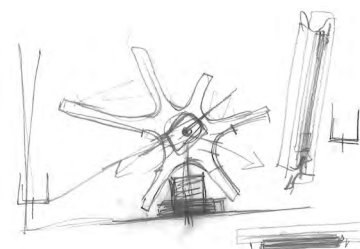
Cino Zucchi



# Inverted Shadows

À l'intérieur d'un corps en méthacrylate transparent à section facettée se trouve un élément linéaire en aluminium extrudé doté de bande LED et d'une optique à ouverture elliptique, dont la rotation permet d'engendrer des émissions de lumière sans cesse différentes.

Das Gehäuse aus transparentem Methacrylat mit facettiertem Querschnitt enthält ein lineares Element aus Aluminiumdruckguss mit LED-Strip und Optik mit elliptischer Öffnung, durch deren Rotation immer neue Lichtemissionen erzeugt werden können.



Nina Bassoli **Inverted Shadows** a un rapport fort avec l'espace et peut produire, au contact d'un mur, des types de lumière et d'ombre différents et changeants. Est-ce une moulure transparente ou un cristal extrudé ?

**Cino Zucchi** L'idée de cette lampe, née en hâte à partir d'une intuition que j'avais cependant envie depuis un certain temps d'élaborer, s'inspire en partie du profil du gratte-ciel de verre de Mies van der Rohe. En 1922, Mies conçoit deux projets utopiques pour des gratte-ciel de verre, l'un plus arrondi et l'autre plus pointu, et parle de l'impossibilité de raisonner sur l'architecture du verre comme étant de la lumière et de l'ombre et du fait que le verre se réfléchit sur lui-même. En somme, il nous fait comprendre que la théorie classique des ombres, selon laquelle des objets comme les sphères, les cylindres et les moulures interceptent la lumière et modèlent les ombres, ne s'applique pas au verre.

Ce parce que, en soi, le reflet intérieur du verre multiplie la lumière et en fait un phénomène partiellement imprévisible, comme dans les grands lustres de Murano où l'effet magique vient de ce que la lumière est emprisonnée dans chaque gemme et rebondit comme sur une table de billard. De nos jours, la quasi totale dématérialisation de la source lumineuse grâce à l'utilisation des LED nous permet désormais de réaliser un lustre de Murano sans bougies ni ampoules, dans lequel la source de lumière est quasi intérieure, une sorte de miracle lumineux dans la tradition verrière. **Inverted Shadows** voudrait analyser, à travers un système très simple formé d'un plexiglas extrudé, quelque chose où la source lumineuse n'existe plus et où il ne reste qu'un élément, dans ce cas linéaire, qui, selon la manière dont il est orienté, devient lumière d'une manière non entièrement prévisible.

Nina Bassoli **Inverted Shadows** steht in enger Beziehung zum Raum und bildet in Kontakt mit einer Wand verschiedene, changierende Licht- und Schattentypen. Ist das eine transparente Blende oder ein stranggepresster Kristall?

**Cino Zucchi** Die Idee zu dieser Leuchte entstand ganz schnell aus einer Intuition, die ich allerdings schon seit einiger Zeit weiterentwickeln wollte, und ist zum Teil von Mies van der Rohes Glashochhaus inspiriert. 1922 entwarf er zwei utopische Wolkenkratzer aus Glas – einer rundlich, einer zugespitzt – und sprach von der Unmöglichkeit einer Architektur aus Glas in Bezug auf Licht und Schatten und von der Selbstspiegelung des Glases in sich selbst. Er gab also zu verstehen, dass die klassische Theorie der Schatten, in der Objekte wie Kugeln, Zylinder und Blenden das Licht unterbrechen und Schatten bilden, bei Glas nicht funktioniert.

Und zwar weil die Reflexion des Glases in sich selbst das Licht vervielfältigt und zum Teil als Phänomen unvorhersehbar macht – wie auch bei den großen Murano-Lüstern, bei denen der magische Effekt dadurch entsteht, dass das Licht in jedem Anhänger eingefangen wird und wie beim Billard wieder abprallt. Heute ermöglicht die fast völlige Entmaterialisierung der Lichtquelle dank der LED uns, einen Murano-Kronleuchter ohne Kerzen oder Glühbirnen herzustellen, in dem die Lichtquelle quasi innen ist – eine Art Leuchtwunder in der Glastradition. **Inverted Shadows** mit dem sehr einfachen System eines Plexiglas-Profils ist auf der Suche nach etwas, in dem keine Lichtquelle mehr da ist und nur ein Element, in diesem Falle ein lineares, bleibt, das je nach Ausrichtung in einer nicht völlig vorhersehbaren Weise zu Licht und Schatten wird.

## Conversation avec Cino Zucchi. Pavillon Italie, Biennale de Venise 2014

NB Avec sa liquidité lumineuse, Venise a produit dans les yeux des peintres des images raréfiées. Toi qui as construit à Venise et travaillé longtemps dans cette ville, comment l'as-tu regardée ?

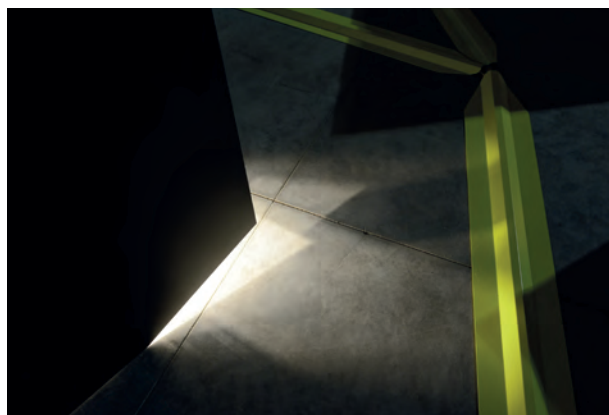
CZ Être à Venise, être italiens implique un art de la sophistication qui ne dédaigne pas l'élément théâtral, scénographique. On pourrait dire, pour reprendre les termes de mon bien-aimé Paul Valéry, qu'elle représente une condition où la *nourriture* devient continuellement *délice*. Venise est une ville créée par des marchands, le produit d'une culture non mystique, en un certain sens une culture des affaires, qui engendre pourtant autre chose : un rêve collectif, paradoxalement le fait de personnes très concrètes. C'est pourquoi toute la lecture impressionniste de Venise ne réside pas tant dans l'intention que dans l'interprétation. La Venise de Turner est un peu dans la ville et un peu dans les yeux de Turner, tout comme l'est la Venise de John Ruskin : de même qu'il y a un classicisme pour tout un chacun, il y a une Venise pour chacun d'entre nous, et l'esprit vénitien est un peu l'accumulation de ces visions. En passant sous le Pont des Soupîrs, en regardant les reflets changeants

que l'eau crée sous le pont, on a l'impression que Venise est un grand cadran solaire qui amplifie les effets atmosphériques : tout comme certains spectacles naturels changent de couleur le matin, au coucher du soleil ou lorsque le ciel est couvert, de même Venise est une ville changeante, qui vit de ce rapport atmosphérique avec l'eau, avec la lagune.

NB Outre le merveilleux environnement naturel de la lagune, il y a aussi toute son histoire, celle de l'artisanat du verre par exemple, qui est encore d'actualité pour l'art et le design contemporains.

CZ L'homme, à travers des moyens techniques, comme par exemple l'habileté des souffleurs de verre, est capable de créer des choses qui sont en un certain sens de la pure *delectatio*. On pourrait dire que, tout comme Venise amplifie l'œuvre de la nature, de même ce qui nous étonne chez l'homme c'est que, à travers une série d'opérations sur une matière simple, il peut créer quelque chose d'absolument typique. Ainsi, à l'instar d'un caillou opaque qui lorsqu'il est poli devient un élément du baroque romain, c'est comme si le verre, matière brute, rendait la matière angélique et la faisait résonner de mille reflets ou couleurs.

L'histoire du verre de Murano est aussi l'histoire du rapport entre la création artisanale et l'auteur : c'est comme s'il existait deux manières de créer, d'un côté le menuisier heureux, qui ne pense qu'à faire du bon travail, et de l'autre le concepteur. L'artisan veut faire du bon travail et ne veut pas affronter la création pure, elle l'effraie, il est donc content de suivre des modèles, de travailler sur des variations sur un thème, l'artiste étant le seul en mesure d'affronter cette incertitude. On pourrait dire que le design engendre une sorte de bonheur semblable à celui auquel nous faisons allusion. Alors le rapport entre Carlo Scarpa et le verrier est l'union réussie entre le plaisir de l'artisan et sa peur à l'égard de la forme pure et, vice versa, la gestion de la forme pure de la part de l'artiste et son dilettantisme par rapport à l'artisanat ; lorsque ces choses vont de pair, l'une résonne avec l'autre. Paul Valéry affirme qu'il n'est d'idée pure au point de n'être pas déformée par une technique, et qu'il n'est de technique sûre au point de n'avoir pas besoin d'une idée. Je pense que c'est ce genre de rapport qui, dans le design, existe entre la forme et la technique. Lorsqu'il y a une innovation technique, par exemple la dématérialisation de



## Gespräch mit Cino Zucchi. Pavillon Italien, Biennale di Venezia 2014

NB Venedig mit seiner fließenden Leuchtkraft hat in den Augen der Maler seltene Bilder hervorgerufen. Du hast in Venedig gebaut und lange dort gearbeitet, wie siehst du die Stadt?

CZ In Venedig zu sein, Italiener zu sein, impliziert eine Kunst der Kultiviertheit, die auch das theatralische, szenische Element nicht verschmäht. Wir könnten mit den Worten meines verehrten Paul Valéry sagen, dass es einen Zustand darstellt, in dem die *Nahrung* kontinuierlich zum *Genuss* wird. Venedig ist eine Stadt der Kaufleute, die aus einer keineswegs mystischen, eher geschäftstüchtigen Kultur hervorgegangen ist, aber auch etwas anderes erzeugt:

einen kollektiven Traum, der paradoxerweise von sehr konkreten Menschen geträumt wird. Daher ist die ganze impressionistische Lesart von Venedig nicht so sehr in der Intention, sondern in der Nutzung zu sehen. Turners Venedig ist ein bisschen in der Stadt und ein bisschen in den Augen von Turner, ebenso wie das Venedig von John Ruskin; so wie es einen Klassizismus für alle gibt, gibt es ein Venedig für jeden von uns, und die „Venezianität“ ist ein bisschen das Agglomerat dieser Visionen. Wenn man unter der Rialtobrücke hindurchfährt und die Wasserspiegelungen an der Brückenunterseite changieren, hat man den Eindruck, dass Venedig

eine große Sonnenuhr für die Verstärkung der Umwelt Ereignisse ist: Wie gewisse Naturschauspiele ihre Farbe am Morgen, in der Dämmerung, bei Wolken ändern, so ist Venedig eine changierende Stadt – sie lebt von dieser Umweltbeziehung zum Wasser, zur Lagune.

NB Neben der wunderbaren natürlichen Lagune ist da auch die Geschichte, z. B. die Geschichte des Glashandwerks, die für moderne Kunst und Design noch aktuell ist.

CZ Der Mensch ist mit technischen Mitteln, zum Beispiel der Meisterschaft der Glasbläser, in der Lage, Dinge zu erzeugen, die





le

Vista,  
ano  
biennale,  
an



la source de lumière, cela appelle une reconsidération totale, une révision formelle allant presque jusqu'à annuler le corps lampe, et en même temps cela exige un élément d'invention. Il est clair, donc, que toute innovation technique appelle des formes, et initialement elle les trouve sous forme de métamorphoses de formes précédentes: les premières voitures ressemblaient à des carrosses, les premiers wagons de chemin de fer ressemblaient à des diligences, le premier gratte-ciel ressemblait à un campanile de Saint-Marc avec ascenseur. L'un des systèmes consiste à abandonner le paradigme précédent et à en trouver un nouveau. Parfois, en revanche, le processus est presque l'inverse, lorsqu'à partir d'une forme existante une innovation se fraie un chemin

à travers elle, comme si la forme devenait creuse à la recherche d'un nouveau contenu.

**NB Comment as-tu affronté le projet du Pavillon Italie à l'intérieur de la Biennale tant attendue organisée par Rem Koolhaas ?**

**CZ** Ce que j'ai essayé de garder à l'esprit lorsque je pensais au contenu et à l'aménagement de l'exposition *Innesti/Grafting* à l'intérieur du Pavillon, c'est qu'une exposition ne doit pas seulement dire quelque chose, mais mettre en scène ce quelque chose. Dans le projet du Pavillon Italie à la Biennale de Venise il existe un concept, l'idée de la greffe, qui en est l'âme, mais la mise en scène est fondamentale pour arriver au contenu. Pour reprendre les termes de Maya Angelou : « they may forget

what you said, but they will never forget how you made them feel » (il se peut qu'ils oublient ce que vous avez dit, mais ils n'oublieront jamais ce que vous leur avez fait ressentir). C'est en ce sens que j'ai pensé à un aménagement clair, qui représente aussi les contenus de manière séduisante. On pourrait dire que les deux salles qui composent l'exposition se voudraient l'une une ville et l'autre un paysage. L'une se tourne rétrospectivement vers le Moderne, dans ce cas à Milan, et la seconde jette en revanche un regard sur la contemporanéité. Par la disposition tant de l'espace que de la lumière, conçue en collaboration avec Artemide, la première est une salle surtout plastique, où les formes présentent un niveau élevé d'occupation de l'espace et où l'on assiste presque à une inversion

espace concave-espace convexe, qui évoque une ville. Le vide est comme creusé dans une masse solide, et cela engendre un effet de moulures simplifiées qui interceptent la lumière, comme si c'étaient des intérieurs éclairés sur un fond sombre : une sorte de ville au crépuscule. La seconde salle, quant à elle, veut simuler un élément plus indéfini que celui du paysage, et donc l'effet est celui d'une pénombre générale, bien que l'on puisse distinguer des silhouettes, l'idée étant que ces mêmes images peuvent presque être vues comme flottant dans l'air. Dans ce cas, le travail sur la lumière souligne et renforce le thème principal, une sorte de basse continue, de sélection de toutes les choses sur lesquelles construire l'ensemble du récit.

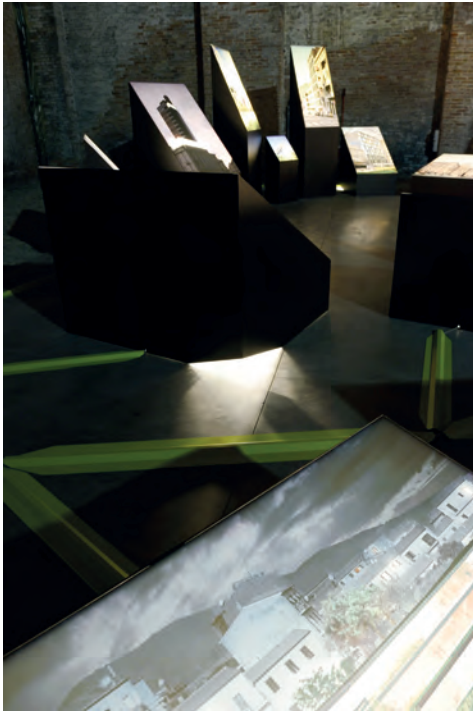
**Dans le Pavillon Italie, le travail sur la lumière souligne et renforce le thème principal, une sorte de basse continue, de sélection de toutes les choses sur lesquelles construire l'ensemble du récit.**

**In diesem Fall unterstreicht und verstärkt die Arbeit mit dem Licht das Hauptthema wie eine Art Basso continuo und selektioniert alle Dinge, auf denen die Erzählung aufbaut.**

Cino Zucchi







in gewissem Sinne reine *delectatio* sind. Wir könnten sagen: So wie Venedig das Werk der Natur verstärkt, so ist das, was am Menschen erstaunt, dass er durch eine Reihe von Arbeiten an einer schlichten Materie etwas absolut Typisches schaffen kann. So wie ein matter Stein, wenn er poliert wird, zu einem Element des römischen Barock wird, so veredelt das rohe Material Glas die Materie und lässt sie in tausend Reflexen oder Farben nachhallen.

Die Geschichte von Murano-Glas ist auch die Geschichte der Beziehung zwischen handwerklicher Kreation und Autor: Als gäbe es zwei Arten der Schöpfung, auf der einen Seite der glückliche Tischler, der nur daran denkt, ein gutes Werk abzuliefern, auf der anderen der Designer. Der Handwerker will eine gute Arbeit machen, nicht die reine Kreation, sie erschreckt ihn, daher ist er zufrieden, dass er Modelle hat, er arbeitet in Variationen zum Thema, während der einzige, der sich mit dieser Unsicherheit auseinandersetzen kann, der Künstler ist. Wir könnten sagen, dass das Design ein ähnliches Glück erzeugt wie das erwähnte. Also ist das Verhältnis zwischen Carlo Scarpa und dem Glasbläser die glückliche Verbindung zwischen der

Zufriedenheit des Handwerkers und seiner Angst gegenüber der reinen Form und umgekehrt der Lenkung der reinen Form durch den Künstler und sein Laientum im Vergleich zum Handwerker; wenn diese Dinge zusammenkommen, klingt eins im anderen wider. Laut Paul Valéry gibt es keine so reine Idee, dass sie nicht durch eine Technik verformt würde, und keine so sichere Technik, dass sie keiner Idee bedürfe. Ich denke, so ist auch das Verhältnis zwischen Form und Technik im Design. Wenn man eine technische Innovation hat, zum Beispiel die Entmaterialisierung der Lichtquelle, verlangt sie nach einer vollständigen Überarbeitung, einer formalen Revision, fast bis zur Annullierung des Leuchtenkörpers, und gleichzeitig erfordert sie ein Element der Erfindung. Deshalb ist klar, dass jede technische Innovation Formen braucht und sie anfänglich in der Metamorphose der vorherigen findet: Die ersten Autos ähnelten der Kutsche, die ersten Eisenbahnwaggons dem Postwagen, der erste Wolkenkratzer wirkt wie der Glockenturm von San Marco mit Fahrstuhl. Eins der Systeme besteht darin, das vorherige Paradigma aufzugeben und ein neues zu finden. Manchmal ist der Prozess aber fast umgekehrt, dort wo in einer

bestehenden Form eine Innovation Raum findet, als würde die Form zum Hohlraum auf der Suche nach einem neuen Inhalt.

**NB Wie bis du an das Projekt für den Pavillon Italien für die Architektur-Biennale unter dem künstlerischen Leiter Rem Koolhaas herangegangen?**

**CZ** Ich habe mich bemüht, gleichzeitig an den Inhalt und die Ausstellung *Innesti/Grafting* im Pavillon zu denken, denn in diesem Rahmen genügt es nicht, einfach etwas zu sagen, sondern man muss es in Szene setzen. Das ganze Projekt für den Pavillon Italien ist von einem Grundkonzept, der Idee der Veredelung, beseelt, aber die Inszenierung ist wesentlich, um zum Inhalt zu gelangen. Wie Maya Angelou sagte: "They may forget what you said, but they will never forget how you made them feel" („Die Menschen mögen vergessen, was du gesagt hast, aber sie werden niemals vergessen, welches Gefühl du ihnen vermittelt hast“). In diesem Sinne dachte ich an eine klare Ausstattung, die den Inhalt auch suggestiv repräsentieren könnte. Wir könnten sagen, dass von den beiden Sälen der Ausstellung einer eine Stadt und der andere eine

Landschaft sein will. Einer blickt retrospektiv auf die Moderne, in diesem Falle auf Mailand, der zweite wirft einen Blick auf die Gegenwart. Sowohl in der räumlichen Anordnung als auch in der Lichtgestaltung, die zusammen mit Artemide entworfen wurde, ist der erste ein vorwiegend plastischer Saal, in dem die Formen den Raum besetzen und fast eine Umkehrung zwischen konkavem und konvexem Raum besteht, der eine Stadt evoziert. Die Leere ist wie in eine feste Masse eingebettet, und das erzeugt einen Effekt von vereinfachten Blenden, die das Licht aufhalten, als wären es beleuchtete Innenräume vor einem dunklen Hintergrund: eine Art Stadt in der Dämmerung. Der zweite Saal dagegen will ein eher unbestimmtes, nämlich das landschaftliche Element simulieren, daher gibt es einen allgemeinen Halbdunkel-Effekt, obwohl man Silhouetten ausmachen kann. Die Bilder selbst sollen fast schwebend wirken. In diesem Fall unterstreicht und verstärkt die Arbeit mit dem Licht das Hauptthema wie eine Art *Basso continuo* und selektioniert alle Dinge, auf denen die Erzählung aufbaut.















**Ce qui me fascine, c'est surtout la coexistence, dans la même ville, d'espaces comme la Punta della Dogana, où règne l'art contemporain le plus à l'avant-garde, et les galeries de l'Académie, tout récemment agrandies et restaurées ; la possibilité d'admirer, à quelques pas de distance, Canaletto et Rudolf Stingel.**

**Was mich fasziniert, ist vor allem die Koexistenz in derselben Stadt von Orten wie Punta della Dogana, dem Reich der avantgardistischen Kunst, und der Accademia, die soeben erweitert und restauriert wurde; die Chance, in nächster Nähe voneinander Canaletto und Rudolf Stingel bewundern zu können.**

# Jean-Michel Wilmotte

Jean-Michel Wilmotte a signé les projets de bureaux, de résidences, d'hôtels, de boutiques, de musées, de caves, de gratte-ciel, d'espaces publics dans le monde entier, du Centre Culturel de Daejeon, en Corée, à la rénovation de l'hôtel Lutetia à Paris. Grand voyageur et collectionneur d'art et de design, il a installé les sièges de sa fondation dans trois villes d'Europe, Paris, Londres et Venise (dans la photo). La fondation Wilmotte organise des manifestations et expositions à mi-chemin entre l'art et l'architecture et se consacre à la promotion de jeunes artistes et architectes sous le signe de la rencontre entre le patrimoine existant et la production contemporaine. Pour Artemide, Wilmotte a dessiné plusieurs lampes et systèmes d'éclairage comme Mouette, Stick et Grooms, qui ont contribué à caractériser l'image d'importantes architectures. *GP*

Jean-Michel Wilmotte hat Entwürfe für Büros, Wohnhäuser, Hotels, Geschäfte, Museen, Weingüter, Hochhäuser, öffentliche Räume in aller Welt firmiert, vom Kulturzentrum im koreanischen Daejeon bis zum Restyling des Hotels Le Lutétia in Paris. Der große Reisende sowie Kunst- und Designsammler hat drei europäische Städte zum Sitz seiner Stiftung erwählt: Paris, London und Venedig (auf dem Foto). Die Fondation Wilmotte kuratiert nicht nur Ausstellungsereignisse im Grenzbereich zwischen Kunst und Architektur, sondern fördert auch junge Künstler und Architekten im Zeichen der Begegnung zwischen bestehendem Erbe und zeitgenössischem Schaffen. Für Artemide hat Wilmotte mehrere Leuchten und Beleuchtungssysteme entworfen wie Mouette, Stick und Grooms, die dazu beigetragen haben, das Bild bedeutender architektonischer Werke zu prägen. *GP*

# Gradian

**La lumière du soleil, même atténuée, remplit l'espace, créant une atmosphère naturelle et enveloppante. À certains endroits, la lumière artificielle, comme un coup de pinceau, vient la renforcer, soulignant l'architecture.**

**Das Sonnenlicht füllt – auch abgeschwächt – den Raum und erzeugt eine natürliche, einhüllende Atmosphäre. An einigen Stellen wird es durch künstliches Licht verstärkt, das wie mit Pinselstrichen in einem Bild die Architektur betont.**

Jean-Michel Wilmotte





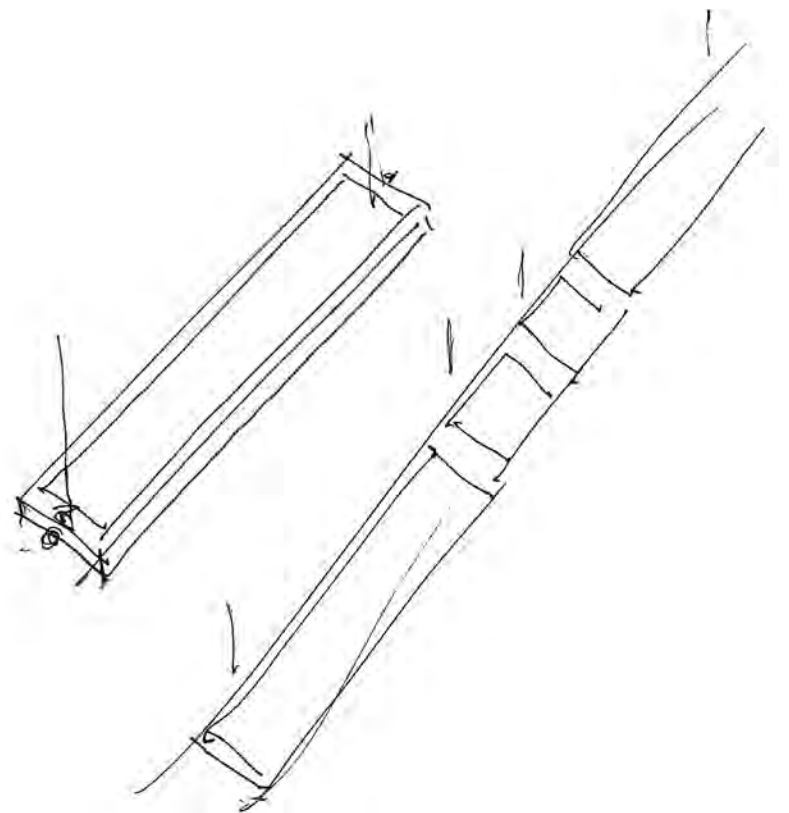
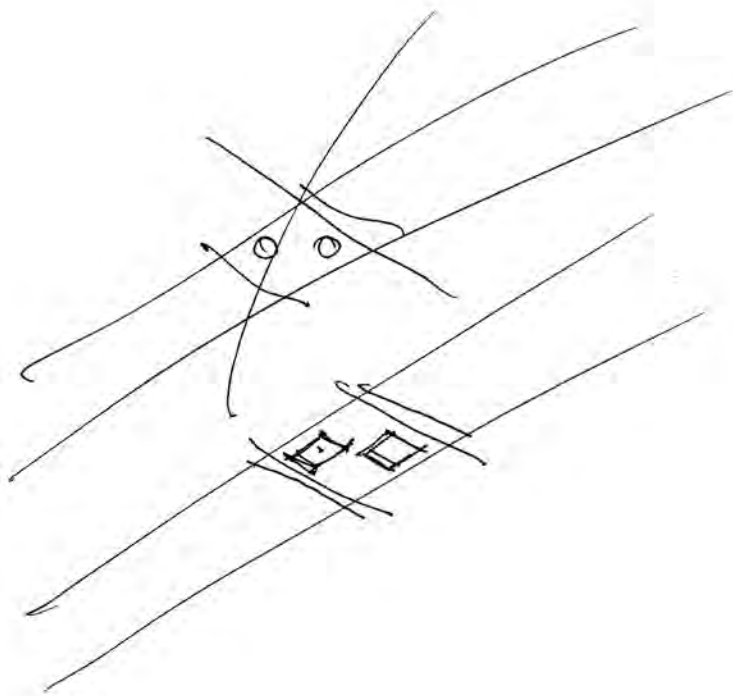


Gradian est un nouveau système de panneaux à émission directe qui peut être monté au mur ou au plafond et permet une grande flexibilité de modulation de l'espace. Le corps de la lampe renferme la technologie de rétro-éclairage LED, garantissant une haute efficacité lumineuse.

L'encadrement périmétral, disponible dans cinq couleurs différentes (blanc, gris, anthracite, rouge et bleu), présente un système d'ailettes en saillie qui orientent correctement le flux lumineux et créent un élément de médiation entre la luminosité de l'appareil et le fond, limitant l'effet du contraste. Tant la version carrée que la version rectangulaire de Gradian peuvent être combinées entre elles de manière à créer des surfaces éclairantes intégrées dans l'architecture et à permettre la plus grande liberté par rapport aux espaces à éclairer.

Gradian ist ein neues Panelsystem mit direkter Emission, das an der Decke oder an der Wand montiert werden kann und sehr flexible Raumkonfigurationen zulässt. Der Leuchtkörper birgt die LED Backlight Technologie und garantiert damit hohe Lichteffizienz.

Die Umrahmung, die in fünf verschiedenen Farben erhältlich ist (weiß, grau, anthrazit, rot und blau), besteht aus hervorstehenden Flügeln, die den Lichtstrom korrekt lenken und zwischen der Helligkeit der Leuchte und dem Hintergrund vermitteln, so dass der Kontrast begrenzt wird. Die quadratische und die rechteckige Version von Gradian können untereinander kombiniert werden, um in die Architektur integrierte Leuchtflächen zu kreieren und größte Freiheit für die Lichtanpassung im Raum zu gewähren.



Grafa dans la version carrée  
et composition formée de plusieurs  
modules rectangulaires. Esquisses  
d'étude de la lampe.

Grafa in der quadratischen  
Version und Komposition von  
mehreren rechteckigen Modulen.  
Entwurfsskizzen der Leuchte.



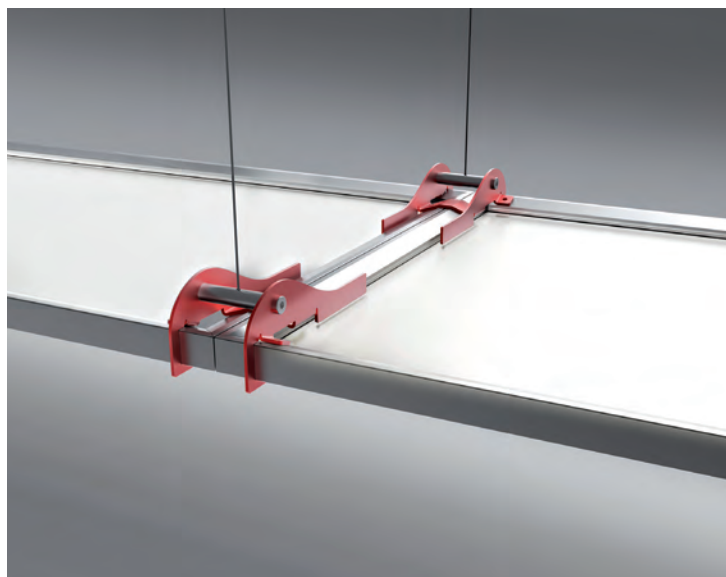
# Grafa

Grafa est un luminaire suspendu à lumière indirecte, conçu tant comme corps éclairant autonome que comme partie d'un système modulable. À travers un processus consistant à réduire tout élément superflu, le corps lampe est formé d'un simple panneau lumineux qui renferme la technologie de rétro-éclairage LED. Au sobre encadrement périmétral sont accrochés les clips colorés (disponibles en six couleurs différentes) qui permettent de fixer l'appareil aux câbles de suspension et de monter plusieurs modules en succession. Grâce à la sobriété des éléments, ce système permet de donner forme à des surfaces lumineuses en éliminant l'objet lampe.

Grafa ist eine Pendelleuchte mit indirektem Licht, die sowohl als alleinstehende Leuchte als auch für die Systemintegration eingesetzt werden kann. Durch Reduzierung aller überflüssigen Elemente entstand ein Leuchtenkörper, der aus einem schlichten Leuchtpanel mit LED Backlight Technologie besteht. An der essenziellen Umrahmung werden die farbigen Clips angebracht (erhältlich in sechs Farben), so dass die Leuchte an den Hängekabeln befestigt und mehrere Elemente in Reihe montiert werden können. Mit diesen essenziellen Elementen verleiht das System Leuchtflächen eine Form und hebt gleichzeitig das Objekt Leuchte auf.

**L'objet lampe traditionnel et la source de lumière disparaissent, il ne reste qu'un unique plan lumineux, une surface opaline semblable à une baie vitrée éclairée de nuit.**

**Das traditionelle Lampenobjekt und die Lichtquelle verschwinden – es bleibt eine einzige helle Ebene, eine opale Fläche, die einer erleuchteten Fensterscheibe in der Nacht ähnelt.**







**Tout est dans la lumière et dans sa distribution, qui produit une curieuse sensation de perspective. Lorsque l'on songe que c'est la raison pour laquelle Turner s'est trouvé là, on voudrait rendre l'expérience de la lumière "solide", et voilà le point de départ.**

**Alles hängt vom Licht und der Lichtstreuung ab, die ein eigenartiges perspektivisches Gefühl erzeugt. Wenn man daran denkt, dass das der Grund war, weshalb Turner hier war, möchte man die Erfahrung von „festem“ Licht wiedergeben – und dann hat man einen Punkt, von dem man ausgehen kann.**

# David Chipperfield

La lumière et le ciel de Margate, petite ville côtière du sud-est de l'Angleterre, ont été pour Joseph Mallord William Turner des thèmes d'observation et d'inspiration. Il y est retourné à maintes reprises au cours de sa carrière, pour peindre et admirer le ciel que, comme le raconte Ruskin, il considérait comme le plus beau d'Europe. Ses liens avec cette région du comté de Kent sont à l'origine de l'institution de la galerie d'art publique Turner Contemporary, réalisée par David Chipperfield Architects sur la côte de Margate et inaugurée en 2011 (à gauche sur la photographie de James Newton). Les salles de la galerie, orientées au nord, ouvrent sur la mer houleuse par de grandes baies vitrées. La lumière du ciel et de la mer, diffuse et réfléchie, est la protagoniste. À l'extérieur, les six volumes de la galerie affrontent la sévérité du climat. La façade en verre répond aux exigences dues au voisinage de la mer et crée une enveloppe réfléchissante et abstraite qui renvoie les changements de la lumière et de l'atmosphère. *MGS*

Licht und Himmel in der Kleinstadt Margate an der Südostküste Englands waren für Joseph Mallord William Turner Inspirationsquelle und Beobachtungsobjekt. Er kehrte mehrfach in seiner Laufbahn hierher zurück, um zu malen und den Himmel zu bewundern, den er, wie Ruskin berichtet, für den schönsten in Europa hielt. Seine Bindung an dieses Gebiet im County Kent führte zur Entstehung der öffentlichen Kunstgalerie Turner Contemporary, die David Chipperfield Architects an der Küste von Margate gründete und die 2011 eröffnet wurde. Die nach Norden liegenden Räume der Galerie sind mit großen Fensterfronten auf das bewegte Meer hin ausgerichtet. Das diffuse Licht, vom Himmel wie vom Meer reflektiert, steht im Mittelpunkt. Außen trotz des sechsteiligen Gebäudes dem strengen Klima. Die Glasfassade entspricht den Anforderungen durch die Nähe zum Meer und erzeugt eine reflektierende, abstrakte Hülle, die jeden Wechsel von Licht und Umgebung verdeutlicht. *MGS*



Vue de la galerie Turner Contemporary à Margate ; tableaux de Turner à Margate et à Venise ; diffuseur de la lampe Conica en phase de réalisation ; David Chipperfield à l'inauguration de la Biennale de Venise de 2012, organisée par lui et intitulée « Common Ground ».

Ansicht des Museums Turner Contemporary in Margate; Gemälde von Turner in Margate und Venedig; Diffusor der Leuchte Conica in der Bearbeitung; David Chipperfield bei der Eröffnung der von ihm kuratierten Biennale di Venezia 2012 mit dem Titel „Common Ground“.





## Conica

La lampe Conica est issue d'une typologie bien connue, le classique abat-jour en tronc de cône. Dans ce cas, la lampe est constituée de deux cônes, situés l'un dans l'autre. Le cône extérieur est réalisé en verre borosilicate transparent, avec un bord inférieur sablé. Le cône situé à l'intérieur, réalisé en aluminium nickelé noir, contient la source lumineuse. Le premier recouvre entièrement le second, y compris le point d'attache au câble d'alimentation. Les deux cônes interagissent pour donner forme à la lumière, la diriger et la diffuser. Conica fonctionne grâce à une source lumineuse à basse température (LED), avec un tube flexible revêtu de nylon noir qui permet de l'orienter et de la placer dans la position voulue. Elle est disponible dans les versions à suspension, murale et de sol.

Conica geht von einem bekannten Typ aus: dem klassischen Lampenschirm in Kegeltstumpfform. In diesem Fall besteht die Leuchte aus zwei ineinander gesetzten Kegeln. Der äußere aus transparentem Borosilikatglas ist an der Unterkante geschliffen, der innere aus schwarzem vernickelten Aluminium enthält die Leuchtquelle. Der erste bedeckt den ganzen inneren Kegel sowie den Kabelanschluss. Die beiden Kegel interagieren miteinander, um das Licht zu formen, zu lenken und zu verbreiten. Conica funktioniert dank einer Leuchtquelle mit geringer Temperatur (LED), die in Verbindung mit einem mit schwarzem Kunststoff beschichteten Schlauch die Bewegung und Einstellung in die gewünschte Position ermöglicht. Sie ist als Pendelleuchte, Wand- und Bodenleuchte erhältlich.







**Conica est une lampe fortement caractérisée, qui contribue à créer une atmosphère. Le design part d'une typologie familière, de l'idée d'une lumière à l'ancienne qui rappelle le classique abat-jour en tronc de cône contenant le faisceau lumineux.**

**Conica ist eine sehr markante Leuchte, die dazu beiträgt, Atmosphäre zu erzeugen. Das Designkonzept geht von einem bekannten Typ aus, nämlich von einer Leuchte alten Stils, die an einen klassischen Lampenschirm mit Kegelstumpf, der den Lichtstrahl enthält, erinnert.**

David Chipperfield



## Lighting Fields 02

### Artemide Group

Strategy Director  
**Carlotta de Bevilacqua**

Artemide Research & Innovation  
**Fabio Zanola**

Product Development  
**Daniele Moioli**

### Editoriale Lotus

Conception et réalisation /  
Konzeption und Realisierung  
**Editoriale Lotus**

Rédaction / Redaktion

**Nina Bassoli**  
**Michele Nastasi**  
**Maite García Sanchis**  
**Gaia Piccarolo**

Design  
**Lotus Staff**

Traductions / Übersetzungen  
**Language Consulting Congressi-Milan**  
**(Laura Meijer, Annette Seimer)**

### Artemide S.p.A.

Via Bergamo 18  
20010 Pregnana Milanese, (MI), Italy  
tel. +39 02 93518.1 - 93526.1  
info@artemide.com  
www.artemide.com

**Artemide®**

### Editoriale Lotus srl

Via Santa Marta 19/a  
20123 Milan, Italy  
tel. +39 02 45475745  
lotus@editorialelotus.it  
www.editorialelotus.it



**Editoriale Lotus**

© Copyright Artemide Editoriale Lotus  
All rights reserved. No part of this  
publication may be reproduced  
without the prior permission from  
Editoriale Lotus

Stampa / Printed by  
Arti Grafiche Fiorin, Sesto Ulteriano (MI)

Index des illustrations du Glossaire / Verzeichnis der Abbildungen im Glossar:

Détail d'un store à la vénitienne / Detail eines venezianischen Vorhangs, p. 6  
Giovanni Chiaramonte, San Giorgio, Venezia, 2005 (détail / Ausschnitt), p. 9  
Fabrication de la lampe Incalmo dans la verrerie d'Artemide / Fertigung der Leuchte Incalmo in der Glasmanufaktur von Artemide, p. 10  
Feux d'artifice pendant la fête du Rédempteur à Venise / Feuerwerk anlässlich des Erlöserfestes in Venedig, p. 13  
Détail d'un lustre vénitien à Ca'Rezzonico / Detail eines venezianischen Leuchters in Ca' Rezzonico, p. 15  
Spectacle pyrotechnique pendant le Carnaval de Venise / Feuerdarbietung beim Karneval in Venedig, p. 16  
Claude Monet, *Palazzo Contarini* (détail / Ausschnitt), 1908, p. 19  
Tiziano, *Presentazione di Maria al tempio* (détail / Ausschnitt), 1534-38, p. 20

Crédits photographiques / Fotonachweis:

Aldo Ballo, p. 44  
Didier Boy de la Tour, p. 70  
Giovanni Chiaramonte, pp. 9, 28, 29  
Julien Lanoo, p. 70  
Fabrizio Malaspina, p. 16  
Michele Nastasi, pp. 15, 36, 38, 39, 58, 62-68  
James Newton Photographs, p. 74  
Federico Villa, pp. 10, 30, 34, 42, 43, 79  
Wilmotte & Associés, p. 68  
Miro Zagnoli, pp. 32, 40



