

**Università degli Studi della Tuscia di Viterbo
Dipartimento di Scienze dei Beni Culturali**

Corso di Dottorato di Ricerca in

**“Memoria e materia delle opere d'arte attraverso i processi di produzione,
storicizzazione, conservazione, musealizzazione” – XXVII Ciclo**

***FROM BACKGROUND TO FOREGROUND.*
LE CARTE DA PARATI COME OPERA D'ARTE DAGLI ANNI
SESSANTA A OGGI. I LORO PRESUPPOSTI, I TEMI, LE
FUNZIONI E I LINGUAGGI DI UN MEDIUM RINNOVATO.**

L-ART/03

**Tesi di Dottorato di:
Dott.ssa Teresa Lucia Ciccirella**

**Coordinatore del corso
Prof.ssa Elisabetta Cristallini**

**Tutor
Prof.ssa Patrizia Mania**

**Data della discussione
27 novembre 2015**

INDICE

Prefazione

From background to foreground. Un percorso di rinnovamento ed emancipazione. p.1

Introduzione p.11

Capitolo I

Andy Warhol e l'autonomia del wallpaper: gli anni Sessanta e ulteriori espressioni intorno alla Pop Art. p.29

I.1. Un possibile precedente: Yayoi Kusama, gli *endless pattern* e *Aggregation: One Thousand Boats Show* (1963). p.34

I.2. “The wrong thing in the right space”: i wallpaper di Andy Warhol (1966-1983). Funzioni e temi. p. 39

I.2.1. L'itinerario d'approdo a *Cow Wallpaper*. La formazione del pattern (1966), il suo impiego e le sue varianti (1971-1976). p.47

I.2.2. Il volto del leader-icona comunista: genesi e caratteristiche del wallpaper *Mao* (1974). p.72

I.2.3. Il pattern *Washington Monument* (1974) e la reiterazione della *Maschera* dell'artista in *Self-Portrait* (1978). p.76

I.2.4. Una carta da parati dedicata all'infanzia: *Fish* (1983). p.79

I.2.5. Il progetto irrealizzato del wallpaper ‘*Skull*’ (1986-‘87 c.) e l'ipotetico confronto con simili soggetti di Felice Levini e John Armleder. p.80

I.3. Sturtevant. *Differenza e ripetizione* (1965-2013). p.84

I.4. Thomas Bayrle: dalla *superforma* alle carte da parati (1967-1981) p.106

Capitolo II

“Io sono una carta”. Wallpaper e corpo, chiave di lettura di poetiche al femminile. p.115

II.1. Note sul valore sociale della carta da parati e sue implicazioni nella costituzione e lettura del ‘genere’. p.117

II.2. Il corpo femminile come “collage in movimento”. Il lavoro di Carolee Schneemann tra 1963 e 1967: una digressione. p.121

II.3. Tomaso Binga. Il lavoro sulle carte da parati e la performance *Io sono una carta*, 1976-1978. p.127

II.4. Il wallpaper e il corpo della donna: altre esperienze recenti. p.134

Capitolo III

Gli anni Settanta e Ottanta: poetiche e movimenti partecipi del wallpaper. Dall'analisi della superficie pittorica ai linguaggi postmediali.

p.141

III.1. Superficie e pattern nell'esperienza francese di Supports/Surfaces (1970-1974). p.142

III.2. Pattern and Decoration (1975-1985). Tra linguaggio "basso" e "alto". p.147

III.3. Il wallpaper negli anni Ottanta, tra *appropriazionismo* e linguaggi postmediali. p.154

III.3.1 Wallpaper e pattern nell'ibridazione di generi e linguaggi di John Armleder. p.158

III.3.2 Haim Steinbach: il wallpaper nell'"universo delle cose"; note conclusive sulle produzioni affini al wallpaper di Peter Halley. p.163

III.3.3 Il *perturbante* politico nel wallpaper di Robert Gober e affini produzioni di collettivi. p.166

Capitolo IV

Gli anni Novanta e i Duemila: decontestualizzazione e *bouleversement* della funzione del wallpaper. Linguaggi e temi

p.183

IV.1. La superficie del wallpaper tra narrazione e paradosso in alcuni casi esemplari. p.187

IV.1.1. Le 'storie minime' di Nedko Solakov. p.202

IV.2. Declinazioni del wallpaper tra impegno politico e sociale: episodi e poetiche. p.208

IV.2.1. Il pregiudizio e le tematiche post-coloniali nei parati di Renée Green, Carrie Mae Weems, Zineb Sedira. p.211

IV.2.2. Fra tracce memoriali e manifestazioni simboliche: i parati di Elaine Reichek e Rudolf Herz presentati al Jewish Museum di New York (1996-2002). p.216

IV.2.3. Immagini di tortura e sopruso tra estetizzazione e sintesi narrativa: esempi nel lavoro di Parastou Forouhar, Kent Henricksen e Nicole Eisenman. p.220

IV.2.4. Il linguaggio del wallpaper di Francesco Simeti. Un *excursus* tra opere e temi affrontati (1998-2012). p.225

IV.3. Tracce del corpo tra identità, citazionismo, evocazioni. p.237

IV.3.1. L'impronta 'antropometrica' e testimoniale nei wallpaper di Abigail Lane (1992-1995). p.240

IV.3.2. L'iconografia cristologica compendiata in due parati di Olaf Nicolai (2001) e Conrad Atkinson (2003). p.244

IV.3.3. Cellule e strutture *micro-biomorfiche* nei wallpaper di Lisa Hecht (1998-2000). p.247

IV.3.4. Ricorrenza del motivo delle macchie di Rorschach nei wallpaper degli anni Duemila.	p.252
IV.4. Rielaborazioni del vocabolario tradizionale delle carte da parati: dal rinnovamento dei temi, al wallpaper digitale.	p.254
IV.4.1. Un excursus tra forme e temi dei wallpaper di Virgil Marti (1992-2009).	p.256
IV.4.2. L'aggiornamento dei " <i>papiers-peints paysages</i> " in alcune Opere esemplari di Adam Cvijanovic.	p.267
IV.4.3. Il linguaggio 'appropriazionista' di David Mabb: tra William Morris e il design costruttivista.	p.270
IV.4.4. Il wallpaper <i>in movimento</i> : pattern rivisitati in alcune opere video degli anni Duemila.	p.275
IV.5. L'immaginario <i>popular</i> nell'era della globalizzazione: opere esemplari di Takashi Murakami, Claude Closky, Damien Hirst e Ludovica Gioscia.	p.280
IV.5.1. Significativi wallpaper di Takashi Murakami, Damien Hirst e Claude Closky: iconografie e simboli.	p.283
IV.5.2. Declinazioni del wallpaper nel lavoro di Ludovica Gioscia: dalla superficie al <i>décollage</i> materico.	p.293
Conclusioni	p. 301
Appendice I. Intervista a Tomaso Binga - Bianca Pucciarelli Menna (Roma, 10 ottobre 2013).	p.307
Appendice II. Intervista a Francesco Simeti (Palermo, 15 novembre 2012- conversazione online, 31 agosto 2015).	p.313
Appendice III. Intervista a Ludovica Gioscia (Londra, 9 maggio 2014- Roma, 29 maggio 2015).	p.319
Appendice IV. Intervista a Nedko Solakov (Brescia, 25 settembre 2014).	p.329
Illustrazioni	p.341
Indice delle illustrazioni	p.415
Bibliografia	p.425

RINGRAZIAMENTI

Desidero ringraziare in modo particolare la prof.ssa Patrizia Mania, tutor e preziosa guida di questa ricerca e la prof.ssa Maria Ida Catalano, per il cordiale sostegno.

Tomaso Binga, Francesco Simeti, Nedko Solakov e Ludovica Gioscia, per la disponibilità e il tempo dedicatomi nel corso della ricerca.

Per l'amicizia e il costante confronto: le colleghe Simona Antonacci, Chiara Paniccia, Jessica Perna, Beatrice Mastrorilli e Federica Rigillo.

La dott.ssa Livia Saldicco, del Polo bibliotecario Umanistico-sociale dell'Università della Tuscia, per la disponibilità e la gentilezza.

Fabio Pistillo per i consigli e il supporto.

A mio padre e mia madre

Prefazione

From background to foreground: un percorso di rinnovamento ed emancipazione.

Ipotesi e motivazioni della ricerca.

Nel presente lavoro convergono gli esiti di due impulsi tra loro intrecciati, eppure profondamente differenti, se osservati in riferimento al loro oggetto e alla luce di uno sguardo critico. Il primo è un forte, preliminare, interesse rivolto alla storia delle carte da parati come complemento decorativo d'arredo, l'altro, un'ancor maggiore attenzione verso quelle carte da parati divenute, sin dalla metà degli anni Sessanta¹, un autonomo *medium* espressivo nell'ambito delle arti visive².

Quest'ultimo è, nello specifico, l'argomento della tesi e il *focus* di un triennio di ricerche che ha tratto le mosse da un precedente percorso, tracciato nel 2010-2011 presso la Scuola di Specializzazione in Beni Storico-Artistici dell'Università degli Studi di Siena, con l'elaborazione di una tesi che già approcciava l'argomento, seppur in riferimento al lavoro di un unico artista, l'italo-americano Francesco Simeti³.

Circostanziando in modo particolare, da quella data, lo studio dell'arte del più recente cinquantennio, si è osservata una sempre maggior ricorrenza dell'oggetto costituito dalle carte da parati o per meglio dire, seguendo una terminologia inglese ormai largamente accettata, dal *wallpaper*⁴.

Elemento in precedenza deprezzato⁵, largamente confinato all'ambito – commerciale – del *décor* domestico e al limite utilizzato come termine di paragone negativo per le “arti

¹ Precisamente, sin dalla proposta di *Cow Wallpaper* (1966) da parte di Andy Warhol: come verrà analizzato nel I capitolo (paragrafo I.2), sarà questo il primo esempio di parato che atterrà a una sfera linguisticamente diversa rispetto a quella della decorazione d'interni, proponendosi sul piano dell'opera d'arte: di quella sfrutterà tuttavia le caratteristiche specifiche, sottoponendole a torsioni e slittamenti e, soprattutto, trasferendole sul piano della definizione e dell'esposizione dell'opera d'arte.

² Un *medium*, pertanto, emancipatosi dalla funzione d'uso originaria, dislocato in territori evidentemente deputati alla creazione e all'esposizione e postosi come possibile veicolo di temi confacenti alla sensibilità artistica del secondo Novecento (e degli anni a seguire). Le opere trattate in questo studio, infatti, solo sporadicamente riguarderanno un ampliamento *tout court* delle possibilità dell'ornamento, rivolgendosi semmai allo sviluppo di tematiche o iconografie rinnovate, atte a essere veicolate, e concettualmente rafforzate, attraverso la ripetizione di termini chiave.

³ T.L. Ciciarella, *Francesco Simeti. Walking around a Plastic Eden. Appunti per una monografia*. Tesi di Diploma della Scuola di Specializzazione in Beni Storico-Artistici dell'Università degli Studi di Siena: relatore Prof. Enrico Crispolti, correlatore prof. Davide Lacagnina, Anno Accademico 2010-2011; discussa il 28 novembre 2011. Francesco Simeti, come si vedrà nell'ultimo capitolo della presente tesi (paragrafo IV.2.4), ha eletto le carte da parati a suo principale mezzo d'espressione (ciò vale, in particolar modo, per la prima parte del suo percorso artistico, qui considerata: dal 1998 al 2012 circa).

⁴ Oggetto che, dal punto di vista materiale, è del tutto simile al suo analogo 'domestico'.

⁵ Le carte erano rimaste strettamente legate, fino alla metà degli anni Sessanta, alla destinazione d'uso domestica e ad un mercato che, anche per quanto riguardava la fascia d'élite dei consumatori, solo in

maggiori”, il wallpaper si riscontra ampiamente oggi nella produzione di artisti e correnti di eterogenea formazione, tanto in ambito europeo quanto oltreoceano.

In virtù dell'utilizzo che ne è stato fatto in ambito artistico, la carta da parati, usuale elemento di sfondo, pur rimanendo affine alla sua originaria funzione⁶ si è trasformata, avanzando verso il primo piano d'attenzione, catalizzando la visione dello spettatore mediante le sue mantenute caratteristiche costitutive: la disposizione degli elementi ordinati in pattern, e la ripetizione ciclica di tali moduli ornamentali. Tuttavia, la persistenza di tali fattori ha segnalato un'ubiqua e significativa introduzione di elementi eterogenei, spiazzanti per loro stessa natura⁷ e spesso combinati, con un intento critico che manifesta la sua netta filiazione dalle modalità del collage, in special modo nelle sue radici storiche d'inizio Novecento.

Da queste osservazioni è nata la volontà di analizzare non solamente le strutture e i contenuti di questa nuova forma d'arte, ma di acclarare lo slittamento ontologico che ha portato il *medium* del wallpaper “*from background to foreground*”: da elemento di sfondo, dunque, a soggetto del primo piano. In una dinamica che, amplificando quella “forma di ridondanza”⁸ iconografica che è costituita dalla ripetizione del modulo decorativo, sovverte i valori gerarchici di sfondo e figura – già vanificati al momento della produzione del pattern, disposizione ‘democratica’ di elementi che si sviluppano secondo iterazioni e non sequenze narrative⁹ – e diviene *bouleversement* sintattico tra i

poche occasioni si era aperto alla sfera delle arti visive. Alcune importanti eccezioni, in tal senso, verranno ricordate nell'introduzione e nel primo capitolo: dalle premesse gettate dall'ampia produzione delle Arts and Crafts inglesi (in particolare, legata alla firma di William Morris) a quella del Bauhaus, da una ridotta ma significativa produzione in ambito modernista fino alle edizioni d'artista realizzate negli anni dell'immediato secondo dopoguerra.

⁶ O, altrimenti, richiamandola per via di metafora: l'usuale destinazione privata delle carte da parati costituirà, infatti, una delle principali motivazioni della scelta di questo *medium* da parte degli artisti contemporanei che ne problematizzeranno l'aspetto decorativo, modificandolo, sovvertendolo o utilizzandolo come ‘piattaforma’ nella quale far confluire elementi eterogenei e persino riflessioni, denunce e rivendicazioni riguardanti la società attuale. Tale aspetto si osserverà, in particolar modo, nel capitolo II – in riferimento al lavoro di Tomaso Binga, alla metà degli anni Settanta – e nel capitolo IV.

⁷ In quanto a forme e contenuti ai quali rimandano: tale caratteristica è presente sin dai primi esempi del ricorso al wallpaper, trattati nel primo capitolo e si esacerba del tutto nella produzione degli ultimi trent'anni circa, come diviene evidente nella trattazione dei capitoli terzo e quarto.

⁸ E.H. Gombrich, *Il senso dell'ordine. Studio sulla psicologia dell'arte decorativa* [The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art, 1979]. Giulio Einaudi Editore, Torino 1984, p.210. Cfr. capitolo I, p.29.

⁹ Come si analizzerà nel primo capitolo (v. in particolare p.29), il processo di ripetizione iconografica strutturalmente sotteso al wallpaper non implica gerarchie di segni, né sequenze narrative. Rende, semmai, ogni elemento ‘necessario’ all'esistenza dell'altro, posto accanto, in una disposizione simile a quella che Rosalind Krauss definisce *griglia*, come una tra le strutture-chiave dell'arte moderna. v. G. Deleuze, *Differenza e ripetizione* [Différence et répétition, 1968], Raffaello Cortina Editore, Milano 1997, p.31; R. Krauss, *Griglie* [Grids, 1978] in *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, Fazi Editore, Roma 2007, pp. 13-27.

diversi elementi. Estendendo, inoltre, sulla “pelle”¹⁰ dell’intera parete i limiti convenzionali della narrazione o, quantomeno, dell’esplicitazione della forma e del significato: in tal senso, il ‘wallpaper come opera d’arte’ può considerarsi erede delle avanguardie storiche – per quanto attiene la dimensione dell’environment, dell’arte che travalica i limiti del quadro e della scultura, per svilupparsi liberamente nell’ambiente – e, forse altrettanto, delle grandi superfici pittoriche dell’Espressionismo Astratto, prive di un centro focale e di una narrazione e asservite a quella “flatness”, bidimensionalità costitutiva, della quale scrisse Clement Greenberg¹¹.

Il richiamo alle larghe tele americane riconduce, del resto, a una formula di Harold Rosenberg divenuta pressoché leggendaria e indicativa della sfavorevole considerazione indirizzata, ancora tra anni Cinquanta e Sessanta, alle carte da parati: il critico aveva infatti definito la larga tela, elemento cardine del linguaggio di Jackson Pollock e dell’Action Painting, come un “apocalyptic wallpaper”¹², disturbante, vacuamente decorativo e carente in autenticità.

¹⁰ “wallpaper as a skin”: v. D. De Salvo, A. Massie, *Apocalyptic Wallpaper. An Introduction* in D. De Salvo, A. Massie (a cura di), “Apocalyptic wallpaper: Robert Gober, Abigail Lane, Virgil Marti, and Andy Warhol”. Columbus, Wexner Center for the Arts – The Ohio State University, 9 maggio-10 agosto 1997. Catalogo della mostra, Wexner Center for the Arts/The Ohio State University, Columbus, Ohio, 1997, p.11.

¹¹ Cfr. C. Greenberg, *Pittura Modernista [Modernist Painting, 1960]* in G. Di Salvatore, L. Fassi (a cura di), *Clement Greenberg. L'avventura del modernismo: antologia critica*. Johan & Levi, Milano 2011, pp.117-124. Un'altra suggestione è quella richiamata da Charles F. Stuckey (ponendosi sulla scia di uno studio di J. Coplans, *Serial Imagery*, Pasadena Art Museum, Pasadena 1968) in merito ad Andy Warhol e riferita alle “serie impressioniste” e in particolar modo alla lunga sequenza pittorica delle *Ninfee* di Claude Monet (1899-1904; 1914-1926). V. C.F. Stuckey, *Warhol in context* in G. Garrels (a cura di), “The Work of Andy Warhol”. Atti del Convegno, New York, DIA Art Foundation, 23 aprile 1988. DIA Art Foundation, Discussions in Contemporary Culture, Number 3, Bay Press, Seattle 1989, pp. 3-33; C.F. Stuckey, *Wallpaper as Art. A brief History* in J. Tannenbaum, M. Boulton Stroud (a cura di), *On the wall. Contemporary wallpaper*. Catalogo edito in occasione delle due mostre “On the wall: Wallpaper by contemporary Artists”, Providence, Museum of Art, Rhode Island School of Design, 7 febbraio-20 aprile 2003; “On the wall: Wallpaper and Tableau”, Philadelphia, The Fabric Workshop and Museum, 9 maggio-13 settembre 2003. Ed. Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence - The Fabric Workshop and Museum, Philadelphia – Meridian Printing, Rhode Island 2003, pp.35-49.

¹² “When a tube of paint is squeezed by the Absolute, the result can only be a Success. The painter need keep himself on hand solely to collect the benefits of an endless series of strokes of luck. [...] The result is an apocalyptic wallpaper”. T.d.A.: “Quando un tubetto di colore viene spremuto dall’Assoluto, il risultato non può che essere un Successo. Il pittore deve mantenersi nelle vicinanze solo per raccogliere i benefici di un’infinita serie di colpi di fortuna. [...] Il risultato è una carta da parati apocalittica”. H. Rosenberg, *The American Action Painters* in “ArtNews”, dicembre 1952, pp.21-22; v. H. Rosenberg, *The Tradition of the New*, Horizon Press, New York 1959, p.34. Riguardo Pollock e l’estensione della sua pittura come simile a una superficie tappezzata, Allan Kaprow commenterà, ancora nel 1967: “When his all-over canvases were shown at Betty Parsons’ gallery around 1950, with four windowless walls nearly covered, the effect was that of an overwhelming environment, the paintings’ skin rising toward the middle of the room, drenching and assaulting the visitor in waves of attacking and retreating pulsations. Pollock confirmed this sensation when he wrote that while he was working, he was «in» his painting and wasn’t consciously aware of what he was doing”. T.d.A.: “Quando le sue tele all-over vennero esposte nella galleria di Betty Parsons, intorno al 1950, con quattro muri privi di finestre ricoperti quasi del tutto, l’effetto fu quello di un environment opprimente, con la superficie dei dipinti che si sollevava ed estendeva verso il centro della sala, inondando e assaltando il visitatore con ondate, pulsazioni, attacchi e

E le stesse premesse all'utilizzo del medium erano state connotate da un simile pregiudizio: Andy Warhol, all'indomani della personale "Flowers"¹³, sostanziale premessa all'approdo al wallpaper¹⁴, era stato infatti sospettato di complicità e provocatoria adesione al "cliché che attacca «l'arte moderna» per essere simile a una «carta da parati»"¹⁵ e la sua serie di serigrafie a tema floreale, presentata in un allestimento serrato e affine all'installazione *all-over*, era stata interpretata come un "upper class wallpaper"¹⁶.

Il disorientamento dinanzi alla prima introduzione delle carte da parati in ambito espositivo, era stato generato, dunque, dalla percezione di forme insolite nella pratica artistica e dall'aperto dislocamento delle strutture iconografiche dei parati – bidimensionali, stampate e reiterative – in un contesto manifestamente deputato all'arte.

La formula "from background to foreground" scelta come titolo della presente tesi, in particolare, sigla l'ipotesi di ricerca e il metodo seguito nella sua conduzione poiché informa, più o meno apertamente, la lettura critica del medium sin dai primi esemplari prodotti.

Nel 1997, Donna De Salvo e Annetta Massie hanno parlato, in merito a *Cow Wallpaper*, di un "background for art's display" trasformato "into the work itself"¹⁷, introducendo il catalogo della prima pionieristica rassegna dedicata alle carte da parati come opere d'arte: "Apocalyptic Wallpaper. Robert Gober, Abigail Lane, Virgil Marti, and Andy Warhol"¹⁸.

ritirate. Pollock confermò questa sensazione quando scrisse che mentre stava lavorando, era «nella» sua pittura e non era completamente cosciente di cosa stesse realizzando". A.Kaprow in *Jackson Pollock: An Artists' Symposium, Part I* in "Art News", v.66, n.2, aprile 1967, p.60.

¹³ "Flowers". New York, Leo Castelli Gallery, novembre-dicembre 1964; Parigi, Galerie Ileana Sonnabend, maggio 1965.

¹⁴ Un approdo segnato, come anticipato, dalla presentazione di *Cow Wallpaper* (1966): "Andy Warhol". New York, Leo Castelli Gallery, 2-27 aprile 1966.

¹⁵ T.d.A.: "E' come se Warhol, ossessionato dal cliché che attacca «l'arte moderna» per essere simile a una «carta da parati», avesse deciso che la carta da parati fosse [in fondo] una buona idea". Testo originale: "It is as if Warhol got hung up on the cliché that attacks «modern art» for being like «wallpaper» and decided that wallpaper was a pretty good idea". T.B. Hess, *Reviews and Previews: Andy Warhol* in "ArtNews", gennaio 1965, p.11.

¹⁶ D. Bourdon riporta il parere di Henry Geldzahler, curatore del Metropolitan Museum of Art di New York e amico di Warhol, nella sua recensione di "Flowers": D. Bourdon, *Andy Warhol* in "Village Voice", 3 dicembre 1964. Cit. in E. Auther, *Wallpaper, the Decorative, and Contemporary Installation Art* in M.E. Buszek (a cura di), *Extra/Ordinary. Craft and Contemporary Art*, Duke University Press, Durham 2011, pp.115-134.

¹⁷ D. De Salvo, A. Massie, *op. cit.*, p.11.

¹⁸ A cura di Donna De Salvo e Annetta Massie, Columbus, Wexner Center for the Arts della Ohio State University, 1997; v. nota n.10.

Nel 2003, Charles F. Stuckey ha ribadito come l'opera di Warhol del 1966 fosse un "background become foreground"¹⁹ e il concetto è stato ripreso da Christine Woods (2010), che ha commentato l'utilizzo del wallpaper in arte come "the background that explains the foreground"²⁰.

A partire anche da tali spunti, si è pertanto cercato di individuare un percorso nell'arte dagli anni Sessanta a oggi, che ponesse in luce la sostanziale modifica che ha attraversato le carte da parati instaurando una pratica artistica oggi evidente e oggetto di un sempre maggior riconoscimento.

Lo stato degli studi è ancora piuttosto circoscritto²¹ e, sebbene offra degli straordinari punti d'appoggio che di seguito si ricorderanno, consente un certo margine di intervento critico e di personale rilettura delle opere o degli eventi espositivi.

Questi ultimi, ad oggi, si limitano a quattro, seppur consistenti, rassegne internazionali²².

La prima, come già ricordato, è stata "Apocalyptic Wallpaper. Robert Gober, Abigail Lane, Virgil Marti, and Andy Warhol"²³, mostra americana del 1997 che si è incentrata in modo particolare sull'opera dei quattro artisti ma al tempo stesso ha abbozzato una ricognizione storico-critica attraverso l'introduzione redatta dalle due curatrici²⁴, un "Contemporary Wallpaper Album"²⁵ e un breve saggio della studiosa inglese Gill

¹⁹ "[...] as presented in 1966", scrive Charles F. Stuckey in merito a *Cow Wallpaper*, "it was a background become foreground". C.F. Stuckey, *Wallpaper as Art... op. cit.*, p.44. L'osservazione di Stuckey si colloca sulla medesima scia ed esplicita quanto già accennato da Judith Tannenbaum, co-curatrice dell'esposizione, nel suo saggio critico: "When wallpaper is exhibited in a museum or art gallery, it usually comes to the fore rather than remaining in the background". J. Tannenbaum, *On the Wall. Wallpaper by contemporary Artists* in J. Tannenbaum, M. Boulton Stroud (a cura di), *op. cit.*, p.22.

²⁰ C. Woods, *Introduction: 'It's the background that explains the foreground'* in G. Saunders (a cura di), "Walls are talking. Wallpaper, Art and Culture". Manchester, The Withworth Art Gallery, University of Manchester, 5 febbraio- 3 maggio 2010. Catalogo della mostra, Ed. The Withworth Art Gallery and KWS Publishers, Chicago-London 2010, pp.10-22. L'utilizzo della citata formula da parte di Woods, tuttavia, fa apertamente riferimento – e, forse, in modo inaspettato – non all'ambito critico al quale si è fin qui accennato, ma a quello prettamente commerciale: Woods, infatti, dichiara la fonte della sua citazione come "IKEA® 2010, annual catalogue, p.15".

²¹ Ad oggi, questa tesi di Dottorato sembra confermarsi – e con un buon margine di sicurezza: a seguito della periodica consultazione di siti web e database delle Università internazionali – la prima dedicata all'argomento.

²² Una quinta esposizione è stata di recente annunciata dal Musée des Arts décoratifs di Parigi e dovrebbe aver luogo tra il 21 gennaio e il 15 maggio 2016. Titolo della mostra, "Faire le mur! Quatre siècles des papiers peints au musée des Arts décoratifs", curatrice Véronique De La Hougue. La mostra, stando a quanto annunciato dal museo, dovrebbe essere una grande ricognizione sulla storia delle carte da parati dal Seicento a oggi.

²³ v. nota n.10.

²⁴ D. De Salvo, A. Massie, *op. cit.*, pp.7-13.

²⁵ D. De Salvo, A. Massie, *A Contemporary Wallpaper Album* in D. De Salvo, A. Massie (a cura di), *op. cit.*, pp. 49-53.

Saunders²⁶, intitolato *How Wallpaper Left Home and Made an Exhibition of Itself*²⁷, che più di dieci anni dopo verrà ampliato²⁸, divenendo uno dei fondamentali riferimenti critici sull'argomento.

La rassegna di Columbus si è offerta a cinque anni di distanza dalla pubblicazione di un ponderoso volume di Marilyn Oliver Hapgood intitolato *Wallpaper and the Artist: from Dürer to Warhol*²⁹ che ha aperto la strada agli studi del settore, proponendo un lungo percorso di analisi del rapporto tra le carte da parati e le “Arti maggiori”.

Oliver Hapgood, in particolare, ha dedicato un capitolo alle carte realizzate da artisti tra il 1950 e il 1980³⁰, sebbene trattando parimenti di opere nate in seguito a specifiche commissioni commerciali³¹, e primi wallpaper liberamente concepiti e realizzati dagli artisti.

Altro progetto critico-espositivo, in ordine temporale il secondo dedicato al wallpaper contemporaneo, è stato quello scaturito nella doppia mostra del 2003 intitolata “On the Wall: Wallpaper by Contemporary Artists” (tenutasi al Museum of Art della Rhode Island School of Design di Providence), e “On the Wall: Wallpaper and Tableau” (nella sede del Fabric Workshop and Museum di Philadelphia)³². Dalle due mostre³³ è stato prodotto un comune catalogo, curato da Judith Tannenbaum e Marion Boulton Stroud³⁴ in rappresentanza delle due istituzioni protagoniste. Tra i testi presenti emerge in particolar modo, come già accennato, il saggio di Charles F. Stuckey³⁵ che, riepilogando il percorso compiuto in parallelo tra arte e carte da parati e gli episodi di commistione

²⁶ Gill Saunders è Senior Curator of Prints presso il Victoria and Albert Museum di Londra.

²⁷ G. Saunders, *How Wallpaper Left Home and Made an Exhibition of Itself* in D. De Salvo, A. Massie (a cura di), *op. cit.*, pp. 31-47.

²⁸ G. Saunders, *How Wallpaper Left Home and Made an Exhibition of Itself* in G. Saunders (a cura di), *op. cit.*, pp.27-95.

²⁹ M. Oliver Hapgood, *Wallpaper and the Artist: from Dürer to Warhol*, Abbeville Pub. Group, New York 1992

³⁰ M. Oliver Hapgood, *op. cit.*, capitolo ottavo: *From Surrealism to Spoof: Later Twentieth-Century Artists (1950-1980)*, pp. 185-207. Nel volume, un capitolo conclusivo riguarda, infine, la ricorrenza di ‘carte da parati’ dipinte entro opere d’arte dell’Otto-Novecento e l’affinità che si ravvisa in alcuni artisti – tra tutti, Henri Matisse – tra pratica artistica e linguaggi affini alle carte da parati. M. Oliver Hapgood, *op. cit.*, capitolo nono: *Art and Wallpaper*, pp.209-233.

³¹ v. successiva introduzione.

³² v. nota n.11.

³³ Le due mostre presentavano alcune variazioni nel novero degli artisti partecipi del percorso, nonché opere *site-specific* appositamente concepite per le sedi espositive.

³⁴ Marion Boulton Stroud, recentemente scomparsa (agosto 2015) è stata la fondatrice, nel 1977, del Fabric Workshop and Museum di Philadelphia, istituzione vivace e innovativa, e sua lungimirante direttrice. Si veda la nota n. 306 del capitolo IV.

³⁵ C.F. Stuckey, *Wallpaper as Art...* *op. cit.* V. nota n.11.

tra i due ambiti, completa il tracciato critico segnato dalla curatrice Judith Tannenbaum, nel saggio centrale del catalogo³⁶.

Mostra fondamentale, tanto per l'approccio critico dei curatori (particolarmente affine alle istanze della presente ricerca), quanto per l'esaustività della ricognizione e del percorso espositivo, è stata poi nel 2010 "Walls are Talking: Wallpaper, Art and Culture"³⁷, tenutasi presso la Whitworth Art Gallery dell'Università di Manchester e curata da Gill Saunders³⁸. Il catalogo della mostra presenta una versione ampliata e stimolante del saggio già abbozzato da Saunders nel 1997³⁹, nonché – tra gli altri – un approfondimento legato all'associazione tra i temi "Pattern, repetition and gender", che pone in luce problematiche legate, in particolare, al valore socio-educativo del wallpaper nella sua destinazione domestica⁴⁰.

Prima occasione europea di approfondimento del tema, la rassegna inglese ha preceduto di pochi mesi "Face au ur. Papiers peints contemporains", tenutasi in due sedi svizzere, il Musée d'art de Pully e il MUDAC, Musée de design et d'arts appliqués contemporains di Losanna⁴¹. Nel catalogo, sei differenti saggi hanno analizzato aspetti tematici diversamente convergenti nella superficie delle carte da parati contemporanee, nonché l'implicazione di quelle in più vasti temi socio-politici⁴².

³⁶ J. Tannenbaum, *op. cit.*, p.19-33.

³⁷ v. nota n.20.

³⁸ Prima occasione europea di approfondimento del tema, "Walls are Talking" si è tenuta a pochi mesi di distanza da un cospicuo volume edito in francese e in una versione in lingua inglese da Carolle Thibaut-Pomerantz, segnalando una significativa coincidenza nello sviluppo dell'interesse rivolto, in ambito francese e anglosassone, al wallpaper, alla sua storia e alle sue trasformazioni linguistiche. Titolo dell'opera della studiosa e collezionista francese, è *Papier Peints: Inspirations et Tendances* (ed. inglese: *Wallpaper. A History of Style and Trends*), edito nel 2009 da Flammarion. Nel testo, in particolare, un ultimo capitolo è dedicato alle carte contemporanee, prodotte sia in un ambito di design di alto livello, sia in territorio prettamente artistico. Nel corso delle presenti ricerche, si è acquisita la versione inglese del testo: C. Thibaut-Pomerantz, *Wallpaper. A History of Style and Trends*, Flammarion, Parigi 2009; si veda in particolare, come accennato, il capitolo sei: *The Contemporary Revolution*, pp.206-230.

³⁹ v. nota n.27.

⁴⁰ In generale, la tematica si esplica in parati di diffusione commerciale, ma l'autrice Dominique Heyse-Moore evidenzia anche delle significative ricorrenze, non prive di precisi intenti critici, nell'opera di artisti quali Niki de Saint-Phalle, Paul Wunderlich e Allen Jones. In particolare, i nomi di questi artisti e i relativi pattern si riferiscono al progetto *xartwalls* (1972), al quale si farà cenno nell'introduzione e al quale, nel corso del triennio di ricerche che qui si avvia alla conclusione, è stato dedicato il saggio T. L. Ciciarella, *xartwalls. Una serie di carte da parati d'artista (Marburger Tapetenfabrik, 1972). Temi e riflessioni* in E. Anzellotti, C. Rapone, L. Salvatelli (a cura di), *Memoria e materia dell'opera d'arte. Proposte e riflessioni*. Atti delle giornate di studio del Dottorato di Ricerca in "Memoria e materia delle opere d'arte attraverso i processi di produzione, storicizzazione, conservazione, musealizzazione", Università degli Studi della Tuscia, Viterbo. Viterbo, Palazzo Brugiotti, 19 maggio 2013- 8 aprile 2014. Gangemi Editore, Roma 2014, pp.89-98.

⁴¹ "Face au mur. Papiers peints contemporains", a cura di M. Costantini. Pully, Musée d'art de Pully e Losanna, MUDAC, Musée de design et d'arts appliqués contemporains, 3 novembre 2010 – 13 febbraio 2011. Catalogo della mostra, Ed. MUDAC e Musée de Pully - Infolio, Gollion, 2010.

⁴² In dettaglio: il curatore Marco Costantini ha incentrato la sua riflessione sull'aspetto della ripetizione e dunque sulle caratteristiche-chiave del wallpaper e sulle sue trasformazioni recenti; Chantal Prod'Hom ha

Il panorama degli studi sull'argomento si completa con un ultimo volume (2006) che offre un vasto repertorio iconografico e commenti degli autori delle opere, e infine un saggio del 2011. Il primo citato è *Wallpaper* di Lachlan Blackley⁴³, edito in Inghilterra: in questo volume, un'accurata veste grafica rispecchia il puntuale contenuto delle pagine, dedicate ad artisti e designer che si sono di recente occupati della realizzazione di carte da parati. Ciascun nome è accompagnato da un robusto apparato illustrativo e da una breve intervista alla quale, mantenendo una simile struttura, Blackley ha sottoposto tutti gli autori interpellati.

Il dato, tuttavia, che la gran parte del libro sia dedicata a produttori di parati commerciali⁴⁴, ne circoscrive l'interesse critico finalizzato a questo studio, mantenendo tuttavia un importante ruolo di repertorio iconografico al quale si è attinto per comparazioni e contrapposizioni.

L'ultimo saggio al quale si è fatto cenno è *Wallpaper, the Decorative, and Contemporary Installation Art* di Elissa Auther⁴⁵. Annesso a una silloge di studi dedicati al rapporto tra media 'artigianali' in senso lato e vicini alla tradizione, o affini all'ambito del 'quotidiano', e produzione artistica contemporanea, il saggio di Auther trae le mosse dall'analisi dei wallpaper di Warhol per approdare all'indagine dell'aspetto decorativo e concettuale presente nell'utilizzo del medium, dagli anni Sessanta a oggi, e infine all'analisi di alcune tra le maggiori installazioni nei quali questo è largamente presente⁴⁶.

osservato il legame tra le carte da parati e il design, con particolare riferimento all'ambito decorativo. Danielle Chaperon – sulla scia di quanto introdotto nel volume-caposaldo degli studi di Eric Arthur Entwistle, *A Literary History of Wallpaper* (B.T. Batsford, Londra 1960) – ha ripercorso le valenze letterarie e le suggestioni del wallpaper; Merel van Tilburg ha analizzato il tema *Femmes, Papiers peints et Politique*; François Bovier ha delineato un raffronto tra forme strutture del cinema e pattern artistici. Infine, Jean-Christophe Blaser ha dedicato un breve approfondimento al parato *Zugzwang* (1995) di Rudolf Herz, incentrato sullo spiazzante accostamento delle figure di Duchamp e Hitler. Su quest'ultimo parato si veda, in particolare, il sottoparagrafo IV.2.2. di questa tesi.

⁴³ L. Blackley, *Wallpaper*, Laurence King Publishing, Londra 2006.

⁴⁴ Firme autorevoli e gruppi di designer internazionali: nella presente tesi verrà fatto cenno solamente a pochi di questi, coinvolti in maniera evidente nello sviluppo di tematiche precise. Fatto salvo tale richiamo, la tesi, come verrà chiarito nell'introduzione, circoscriverà il proprio ambito d'interesse alla produzione da parte di artisti, destinata a un mercato non canonicamente commerciale e all'allestimento in contesti evidentemente deputati all'arte e alla sua definizione e esposizione.

⁴⁵ E. Auther, *op. cit.*, pp. 115-134.

⁴⁶ Si vedano, tra tutti, i lavori di Robert Gober (della fine anni Ottanta) e di Virgil Marti (degli anni Novanta-Duemila), che verranno trattati nei capitoli terzo e quarto di questa tesi. v. paragrafo III.3.3 riferito a Gober; paragrafo IV.4.1, riferito a Marti.

Lo stato dell'arte che si è fin qui brevemente delineato, ha evidenziato come nessuno degli studi o degli eventi espositivi abbia mostrato un particolare nesso con l'ambito artistico o critico italiano⁴⁷.

La ricerca della quale oggi si presentano gli esiti si è pertanto sviluppata, nel corso del triennio, in un campo linguistico quasi del tutto straniero⁴⁸, comportando – specie al suo avvio – tempi più lunghi di assimilazione, riflessione sui testi e, non in ultimo, traduzione⁴⁹.

Motivazione primaria del progetto di ricerca è stata, dunque, quella di poter offrire una ricognizione e un'analisi critica in lingua italiana, prettamente incentrate sull'argomento delle carte da parati; un argomento naturalmente indagato anche attraverso le specificità espressive e le tangenze riscontrate sul territorio nazionale.

Prima tra tutte, l'esperienza performativa affine all'ambito della Poesia visiva che, alla metà degli anni Settanta, ha condotto una giovane Tomaso Binga⁵⁰ a sperimentare e sperimentarsi in un senso strettamente correlato alla carta da parati divenuta metafora della condizione domestica femminile e che ha precocemente dimostrato come quella possa essere intesa non solo come elemento immobile di sfondo, ma come viva superficie che interagisce col corpo stesso dell'artista e degli spettatori partecipanti all'evento performativo. Anche quest'aspetto, dunque, insieme ad altre affini esperienze⁵¹ ha testimoniato della vitalità dell'oggetto artistico, ben oltre il rimando decorativo pittorico che appare essergli più conforme e in vista di una sua trasfigurazione “dallo sfondo al primo piano”.

Ulteriore motivazione di avvio della ricerca è stata, inoltre, il desiderio di allargare il campo degli studi a una ricognizione puntuale dei diversi vari aspetti tangenti al wallpaper come opera d'arte autonoma, individuando gli snodi più significativi dello sviluppo del tema e comprendendo nella trattazione artisti tralasciati dagli studi fin qui citati. Non limitando, dunque, la trattazione alle opere e alle poetiche dei singoli artisti ma indagando, attraverso l'arte degli anni Sessanta, Settanta e dei decenni a seguire, spunti e suggestioni intimamente connesse alla sfera delle carte da parati.

Sarà questo, ad esempio, il caso dato dall'osservazione di Supports/Surfaces e di Pattern and Decoration: realtà tra loro geograficamente e concettualmente distanti, ma

⁴⁷ Diversa è, invece, la situazione riguardante gli ambiti della decorazione, dell'installazione e dell'analisi dei linguaggi postmediali, come si evidenzierà nel corso della tesi e nella bibliografia.

⁴⁸ E anzi, del tutto straniero in specifico riferimento alle carte da parati: lo studio della storia di queste, infatti, come sopraccennato si è sviluppato in territorio anglosassone e francese.

⁴⁹ Finalizzata all'analisi specifica e alla citazione dei brani.

⁵⁰ Pseudonimo di Bianca Pucciarelli Menna.

⁵¹ Analizzate nel secondo capitolo della tesi.

similmente rivolte all'indagine dei valori della superficie pittorica, dei moduli di ripetizione iconografica e degli elementi costitutivi del 'fare pittura'; fattori, questi, che individuano i due movimenti come intimamente correlati alle vicende che hanno portato all'affermazione del wallpaper tra i possibili media dell'arte contemporanea.

Infine, al termine dell'osservazione di questo percorso di definizione e assestamento della pratica, si è soffermata la trattazione sull'individuazione delle tematiche ricorrenti. Pertanto, di fronte all'evidenza di un incremento del linguaggio del wallpaper, con il vero e proprio dilagare di esempi operativi e poetici negli anni Novanta-Duemila, si è ritenuto necessario creare una mappa tematica utile all'individuazione delle costanti e delle variabili linguistiche presenti in quello. Uno schema interpretativo che appare essenziale per comprendere l'attuale panorama e i suoi costanti sviluppi, al di là delle singole occasioni espositive e riconoscendo la grande varietà di stimoli confluiti in un medium artistico aperto, *in fieri*, e tutt'altro che marginale.

Introduzione

Lo sconfinamento delle carte da parati dall'ambito decorativo a quello espressivo⁵², è stato un percorso graduale e del quale è possibile individuare alcuni snodi significativi. Non si può, infatti, ritenere un cambiamento proposto *ex abrupto* da Andy Warhol negli anni Sessanta, alla stregua di una provocazione, ma semmai l'esito di un movimento che ha coltivato le radici d'istanze presenti in arte già tra la seconda metà dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, dove verrà diffusamente trattato nel corso dello studio⁵³. Parallelamente a ciò, il nuovo ruolo attribuito al wallpaper nell'arte recente affonda le radici nella funzione di quello e nella considerazione tributatagli, sia come elemento ornamentale che come riconosciuto *status symbol* – indicativo del gusto del proprietario, delle sue peculiarità culturali e, eventualmente, delle sue aspirazioni sociali.

Per introdurre il lavoro, si ritiene pertanto necessario richiamare con alcuni esempi il valore metaforico e sociale attribuito, nel corso degli anni, alle carte da parati nella loro funzione primaria, quella di complemento d'arredo, e la conseguente percezione delle stesse: una percezione, come si vedrà, affatto riducibile ai termini di indifferenza o

⁵² Passaggio del quale si analizzano, nel presente lavoro, le origini e le caratteristiche, nonché i temi sviluppati nelle carte da parati come nuovo *medium* d'espressione nell'arte contemporanea, introdotto dagli anni Sessanta e fino ad oggi sviluppatosi in maniera esponenziale.

⁵³ Tra le istanze alle quali si fa riferimento, in particolare le principali sono state: la rivoluzione promossa da William Morris e dal Movimento delle Arts and Crafts che, alla metà dell'Ottocento, ha inteso rinnovare (tra gli altri) il repertorio ornamentale delle carte da parati, avvicinando la sfera della produzione decorativa a quella artistica, aperta alle innovazioni tecnico-industriali; la fusione di media e oggetti diversi, afferenti indifferentemente a ambiti di produzione 'alta' o 'bassa', esplicitasi con l'introduzione del collage e con le successive derivazioni di quello, nell'ambito dell'installazione e del *proto-environment*. Inoltre è da annoverare la produzione, da parte di affermati artisti, di pattern per carte da parati commerciali, implicitamente destinate a un'élite culturale ed economica. Momenti principali di tale produzione sono stati l'immediato secondo dopoguerra e i primi anni Settanta. Al primo periodo risalgono le collezioni commercializzate dalle ditte statunitensi Katzenbach & Warren (collezione *Mural Scroll*, 1948, con soggetti-*tableau* di Calder, Matisse, Matta e Miró), Laverne (collezione *Contempora*, 1949, con due parati di Calder) e Schiffer (si veda un parato stampato nel 1950 su disegno di Dalí, già realizzato su tessuto). Al secondo periodo si riferisce, invece, la collezione di carte da parati come multipli d'arte chiamata *xartwalls* (1972) e promossa a Zurigo dalla xart Gallery, animata dall'artista e teorico Sandro Bocola, di origini triestine. La collezione si deve agli artisti europei Otmar Alt, Getulio Alviani, Werner Berges, Allen Jones, Peter Phillips, Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely e Paul Wunderlich, ciascuno autore di un pattern, stampato in tre varianti cromatiche. Azienda produttrice dei wallpaper, la tedesca Marburger Tapetenfabrik. A tale ultima vicenda è stato dedicato, nel corso degli studi, il saggio: T. L. Ciciarella, *xartwalls. Una serie di carte da parati d'artista (Marburger Tapetenfabrik, 1972). Temi e riflessioni* in E. Anzellotti, C. Rapone, L. Salvatelli (a cura di), *Memoria e materia dell'opera d'arte. Proposte e riflessioni*. Atti delle giornate di studio del Dottorato di Ricerca in "Memoria e materia delle opere d'arte attraverso i processi di produzione, storicizzazione, conservazione, musealizzazione", Università degli Studi della Tuscia, Viterbo. Viterbo, Palazzo Brugiotti, 19 maggio 2013- 8 aprile 2014. Gangemi Editore, Roma 2014, pp.89-98.

neutralità e proprio per questo alle origini dell'attuale scelta linguistica a favore del wallpaper.

Ripercorrendo tale traiettoria, infatti, sarà possibile accostarsi in modo migliore all'analisi del lavoro compiuto da molti artisti contemporanei, i quali, accogliendo le carte da parati nella propria sfera d'interesse, come strumento duttile ed evocativo, hanno attuato un netto *déplacement* di tale oggetto dalla sfera abitativa a quella artistica, attribuendo alle carte un certo valore simbolico e comunicativo.

Nel ricostruire le origini del fenomeno, si ricorre a due principali linee-guida. La prima, offerta dagli scritti di Eric Arthur Entwisle, tra il 1954 e il '60 autore di due importanti testi intitolati *A Book of Wallpaper: a History and an Appreciation* e *A Literary History of Wallpaper*⁵⁴, attraverso i quali, oltre a comprendere lo sviluppo del mezzo decorativo è possibile seguire una dettagliata ricognizione dei testi ad esso dedicati, nonché della ricorrenza dello stesso come elemento narrativo e metaforico nella letteratura dell'Ottocento.

La seconda, è relativa al già citato⁵⁵ volume *Wallpaper and the Artist. From Dürer to Warhol*, di Marilyn Oliver Hapgood, che ripercorre le tappe e le modalità di sviluppo del lavoro di artisti di grande notorietà intorno alla realizzazione di carte da parati su commissione o a destinazione commerciale⁵⁶, a partire da straordinari proto-esempi accostabili a tale mezzo, ovvero due casi riconducibili ad Albrecht Dürer negli anni intorno al 1515⁵⁷.

⁵⁴ E.A. Entwisle, *A Book of Wallpaper: a History and an Appreciation*, A. Barker, Londra 1954; E.A. Entwisle, *A Literary History of Wallpaper*, B.T. Batsford, Londra 1960. E' singolare registrare come a quest'ultima opera sia stata dedicata, recentemente, anche una riproposizione artistica letteralmente realizzata mediante carta da parati: si tratta di *Three times A LITERARY HISTORY OF WALLPAPER Wallpaper*, opera dell'austriaco Bernhard Schreiner (Mödling 1971). L'opera, un'edizione di diciannove esemplari prodotta da Little and Large Editions (Berlino) nel 2012, consiste di venti stampe serigrafiche che riproducono, ciascuna, una cospicua sequenza di pagine del libro di Entwisle.

v. Url: < <http://artistsbooksandmultiples.blogspot.it/2013/01/three-times-literary-history-of.html> >

⁵⁵ v. nota n.29 della prefazione.

⁵⁶ Da tale trattazione si distingue la parte finale del volume di Oliver Hapgood, con i capitoli ottavo e nono. v. nota n.29 della prefazione.

⁵⁷ Oliver Hapgood, concordando con i risultati di una ricerca presentata nel 1976 da Christian von Heusinger (in: H. Appuhn, C. von Heusinger, *Riesenholschnitte un Papiertapeten der Renaissance*, Verlag Dr. Alfons Uhl, Unterschneidheim 1976), apre il volume con l'analisi di due motivi xilografici riconosciuti dallo studioso tedesco come soggetto per carte da parati, probabilmente commissionate in ambito imperiale durante il governo di Massimiliano I. La prima incisione, della quale una stampa è oggi nelle collezioni del Metropolitan Museum of Art di New York, è catalogata come *Wallpaper with Satyrs* (c.1515; da Oliver Hapgood riportata come *The Satyr Family*, riprendendo l'incisione con simile soggetto e titolo relativa al 1505, anch'essa in collezione al Metropolitan) e riporta la complessa scena simile a un baccanale, su fondo nero; la seconda è *Grosse Säule*, incisione di una lunga e riccamente decorata colonna con dettagli architettonici. Le dimensioni di quest'ultimo soggetto sono particolarmente notevoli: 160 x 23 cm; Oliver Hapgood riconduce una copia dell'incisione alle collezioni dell'Herzog Anton Ulrich Museum di Braunschweig in Germania. Cfr. M. Oliver Hapgood, *op. cit.*, pp.15-16.

Tanto la prefazione del libro di Oliver Hapgood⁵⁸ quanto successivi testi di Christine Woods⁵⁹ e Gill Saunders⁶⁰ concorrono inoltre a completare la mappatura di episodi e riscontri letterari relativi alle carte da parati: in essa è possibile rilevare brani narrativi e aneddoti singolari, correlati anzitutto ai pro e ai contro del vasto utilizzo delle carte da parati nella società dell'Ottocento e a quella "dimensione morale"⁶¹ riconosciuta al mezzo, capace, attraverso la forma decorativa, di influire attivamente sul fruitore abituale⁶².

Nel corso degli ultimi due secoli, infatti, la considerazione delle carte da parati quale mero e 'neutrale' elemento ornamentale ha trovato più detrattori che voci a favore: dei primi interessanti esempi letterari si riscontrano, in particolare, nell'ambito del Realismo e del Romanzo sociale.

Un primo richiamo è quello offerto da Charles Dickens⁶³, nelle pagine iniziali del capolavoro *Hard Times (Tempi difficili)*, 1854) romanzo rivolto contro l'ideologia utilitaristica imperante nella società inglese post-Rivoluzione industriale, quella che Dickens riassume nel paradossale insegnamento pedagogico "Non usare mai l'immaginazione!"⁶⁴ trasmesso agli alunni di una classe scolastica di Coketown, una vera e propria 'città-fabbrica'.

Un lungo episodio del libro richiama palesemente una coeva polemica nata nella società inglese, a stretto ridosso della Great Exhibition di Londra e inerente la validità e i modi della decorazione⁶⁵. In occasione della grande rassegna voluta dal principe Alberto, infatti, l'Inghilterra alle prese con una prima revisione e con la promozione delle proprie

⁵⁸ Ivi, pp. 8-11.

⁵⁹ C. Woods, *op. cit.* in G. Saunders (a cura di), *op. cit.*, pp.10-25.

⁶⁰ G. Saunders, *How Wallpaper Left Home... op. cit.*, Ivi, pp.27-93.

⁶¹ C. Beecher, H. Beecher Stowe, *The American Woman's Home*, New York 1869, p.84; cit. in G. Saunders, *Wallpaper in Interior Decoration*, V&A Publications, Londra 2002, p.107.

⁶² In modo speciale, come rivelerà la letteratura sull'argomento, nel caso di fanciulli nell'età della formazione o di persone soggette a fragilità mentale.

⁶³ Cfr. G. Saunders, *Wallpaper in Interior... op. cit.*, pp.106-107.

⁶⁴ "Ecco la molla che azionava il misterioso congegno meccanico capace di educare la ragione, senza piegarsi a coltivare sentimenti e affetti. Non usare mai l'immaginazione! Sistemare tutto, in qualche modo, servendosi di addizioni, sottrazioni, moltiplicazioni, divisioni, e non usare mai l'immaginazione". C. Dickens, *Tempi difficili (Hard Times)*, 1854), Garzanti Editore, Milano 1997, p.52.

⁶⁵ L'episodio narra della visita di un agente ministeriale ai giovani studenti protagonisti del romanzo. Il personaggio, con l'ausilio del maestro Thomas Gradgrind chiede loro: "Tappezzereste una camera con figure di cavalli"? Dinanzi alle risposte della classe, divisa tra 'si' e 'no', l'austera figura concluderà: "Vi spiegherò perché non si deve tappezzare una stanza con figure di cavalli. Nella realtà, nei fatti, vi è mai capitato di vedere cavalli che passeggiano su e giù per i muri di una stanza? [...] No, naturalmente. [...] Ebbene non dovete vedere in nessun luogo cose che non vedete di fatto; in nessun luogo dovete avere cose che non avete di fatto. Quello che si chiama Gusto è soltanto un sinonimo di Fatto. [...] Questo è un principio nuovo, una scoperta, una grande scoperta". L'episodio prosegue con la formulazione di un'ulteriore e simile domanda, riguardante l'opportunità dell'ipotesi di un "tappeto con un disegno a fiori". V. C. Dickens, *op. cit.*, p.11.

risorse industriali e delle *art-manufactures*⁶⁶ aveva registrato un forte incremento delle discussioni intorno alla reale portata e ai vantaggi e agli inconvenienti della produzione industriale, non tralasciando tuttavia un'orgogliosa celebrazione dei risultati raggiunti. Vero emblema dell'Esposizione era stato, come noto, il *Crystal Palace* (1851) progettato da Joseph Paxton, raffigurato, non in ultimo, anche in un parato⁶⁷ oggi conservato al Victoria and Albert Museum di Londra⁶⁸. Tale parato⁶⁹, al tempo ampiamente commercializzato, era stato tuttavia presto annoverato, dall'influente teorico Henry Cole, tra i manufatti esemplari del cattivo gusto incipiente presso le classi della piccola e media borghesia inglese, le quali, a causa della riduzione dei costi di produzione e vendita dei prodotti industriali, avevano avuto accesso a un mercato nuovo e vasto. Mercato ritenuto da Cole non ancora adeguatamente supportato da criteri estetici, pur modulati sugli aspetti caratteristici del manufatto industriale.

Nel 1852-'53, si accennava dunque, il parato cartaceo dedicato al Crystal Palace veniva annesso alla categoria dimostrativa dei "False Principles of Design"⁷⁰: la realtà celebrata e reiterata in esso, tramite l'uso della prospettiva e di una chiara impostazione pittorica erano infatti giudicate da Cole inadeguate per il supporto cartaceo, alla luce della sua natura bidimensionale e della sua destinazione d'uso.

La ridondante struttura del pattern veniva tuttavia ritenuta consona alla decorazione di locali di servizio pubblico (quali le sale d'attesa nelle stazioni ferroviarie, o le hall dei piccoli alberghi) o ancora, *in ultima ratio*, alla decorazione di ambienti domestici di scarso pregio, a scopo educativo delle classi meno istruite⁷¹. Ed è significativo rilevare come, in quest'ultimo caso, venisse specificamente auspicato l'utilizzo di particolari 'parati pittorici' i quali, sin dal 1840 circa, erano stati spesso diffusi a scopo celebrativo di eventi legati alla Corona inglese o allo sviluppo della Nazione: a tal proposito, è rilevabile una consolidata valenza propagandistica assegnata al parato⁷².

⁶⁶ Formula coniata da Henry Cole nel 1847 c.: cfr. S. Lux, *Arte e industria*, Sansoni, Firenze 1973.

⁶⁷ *Perspective Representation of the Crystal Palace and Serpentine*, manifatture Heywood, Higginbottom & Smith, Manchester 1853-55.

⁶⁸ Vasta era stata, infatti, la presentazione di modelli di carte da parati all'Esposizione Universale, con la presenza di circa cinquanta diversi produttori europei e americani. Cfr. G. Saunders, *Wallpaper in Interior... op. cit.*, p.99.

⁶⁹ Un prodotto stampato a macchina con grande accuratezza e complessità.

⁷⁰ I "False Principles of Design" vennero enunciati da Cole in un'esposizione didattica al Museum of Ornamental Art in Marlborough House (1852), progenitore dell'attuale Victoria and Albert Museum.

⁷¹ Cfr. C. Woods, *op. cit.* in G. Saunders (a cura di), *op. cit.*, p.15; G. Saunders, *Wallpaper in Interior... op. cit.*, pp.99-108: in particolare, p.104.

⁷² Cfr. G. Saunders, *Wallpaper in Interior...op. cit.*, pp.83-87, pp.102-103. Una funzione molto simile si era osservata in alcuni parati francesi precedenti, inneggianti ai valori e a particolari episodi della Rivoluzione. v. B. Greysmith, *Wallpaper*, Studio Vista, Londra 1976, pp.82-85.

Ciò accredita l'importanza del mezzo anche in una funzione che possiamo definire 'proto-mediatica' e che, con una lontana eco della funzione di certe immagini sacre o celebrative del potere, s'inoltrava direttamente all'interno delle abitazioni e, per di più, di quelle degli strati sociali disagiati.

Quest'aspetto era stato consentito dalla citata tipologia dei 'parati pittorici' i quali, in parte derivanti dalla tipologia delle 'print rooms'⁷³, avevano segnato una consistente fuoriuscita delle carte da parati dall'ambito decorativo legato, in massima parte, a motivi geometrico-aniconici o d'ispirazione floreale.

Che le carte fossero intrinsecamente dotate di una capacità di fascinazione ambigua, che le facesse avanzare dal mero ruolo di sfondo a quello di oggetto degno d'attenzione è stato altresì testimoniato nell'Ottocento dalla letteratura realista francese, dove è emersa l'indagine sociale condotta – tra gli altri – da Guy de Maupassant, nel romanzo *Bel-Ami* (1885). In questo si segnala un riferimento evocativo alle carte, legato all'ambiente di Georges Duroy, antieroe, l'arrivista 'bel-ami' che dà il titolo al libro.

Duroy è descritto quale emblema di una società in decadenza, travolta da relazioni viziate e falsi valori e, a dispetto della curata e seducente veste pubblica indossata al di fuori delle mura domestiche, al loro interno non può far altro che svelare lo squallore che ne è la vera essenza, rispecchiato e amplificato dalla sciatteria dell'arredo della sua povera abitazione in affitto. Una carta da parati logora e malamente dispiegata sulle pareti, suggerisce il testo, diviene testimone silenziosa dei segreti della vita domestica di Duroy e viene descritta dall'autore in termini sgradevoli, opprimenti e indubbiamente metaforici⁷⁴.

Circa nello stesso periodo, in Inghilterra, la voce della scrittrice Charlotte Perkins Gilman confermava, suo malgrado, la potenzialità attraente delle carte da parati con l'esperienza narrata nel racconto semi-autobiografico *The Yellow Wallpaper (La carta da parati gialla, 1892)*⁷⁵. La scrittrice descriveva infatti, attraverso vivide immagini, le

⁷³ Tipologia in voga per la concezione delle tappezzerie a partire dalla seconda metà del Settecento. v. B. Greysmith, *op. cit.*, pp.66-68. Come si vedrà nel corso della tesi, il legame consequenziale tra le tipologie delle 'print rooms', dei parati pittorici e dei parati celebrativi, avrà un importante ruolo nell'evoluzione delle forme e dei contenuti delle carte da parati.

⁷⁴ "Sulle pareti, tappezzate di carta grigia a mazzolini azzurri, le macchie non eran meno numerose dei fiori, macchie vecchie, sospette, di natura indefinibile, resti schiacciati d'insetti o gocce d'olio, ditate di cera o schizzi di sapone dalla catinella del lavamano. Tutta roba che sapeva di miseria, l'umiliante miseria delle camere ammobiliate di Parigi. Esasperato, provò un senso di ribellione contro la povertà della sua vita. Doveva uscir subito di lì, pensò, finirla dall'indomani stesso con quell'esistenza meschina." G. de Maupassant, *Bel-Ami* (1885), Feltrinelli, Milano 2012. Cfr. G. Saunders, *How Wallpaper Left Home... op. cit.* in G. Saunders (a cura di), *op. cit.*, p.57.

⁷⁵ Il racconto, al tempo stesso, testimoniava implicitamente, e con dispiacere, la validità di certe raccomandazioni borghesi intente a trasmettere, tramite libelli a firma femminile e brevi raccolte di

drammatiche vicende legate a un'acuta depressione post-partum, da lei sofferta: sulla risoluzione di queste, com'è chiaro dal titolo, un grave influsso aveva avuto la tappezzeria posta alle pareti della camera della convalescenza, di un colore "[...] pressoché rivoltante, un giallo affumicato immondo, stranamente sbiadito"⁷⁶.

La carta, dalla superficie in parte strappata, era inoltre ritenuta capace di evocare, nella penombra di alcune ore del giorno, spaventose figure che divenivano emblematiche della condizione di salute nonché della costrizione subita dalla giovane donna, confinata in una piccola camera all'ultimo piano della casa.

Forme fantasmatiche simili a quelle colte dalla scrittrice sono ancora evocate, ma in senso diametralmente opposto e umoristico, in un componimento poetico – un *lied* in lingua tedesca – di Christian Morgenstern. Anch'esso testimonia di un'attenzione particolare indirizzata alla superficie decorata delle carte, adatta ad attrarre e suggestionare, e si trova, citato per intero, nel fondamentale studio *Il Senso dell'Ordine* di Ernst H. Gombrich⁷⁷.

L'operetta, intitolata *Tapetenblume*⁷⁸ (1895 c.), dileggia il vano tentativo di un giocatore di scacchi di creare percorsi e forme alternative, entro un ripetitivo decoro floreale. Tentativo che conduce allo smacco finale, quello di non riuscire più a cogliere né l'uno né l'altro pattern: la chiusa del *lied* recita infatti: "E ci diventi matto, caro te"⁷⁹.

consigli per le buone padrone di casa, il criterio da seguire nella scelta di parati che fossero non troppo aggressivi nel decoro formale e cromatico né, infine, di cattiva influenza per l'educazione e la salute dei ragazzi. Cfr. ad esempio Mrs. Beeton (I.M. Beeton), *Housewife's Treasury of Domestic information*, London, Ward Lock, c.1865, p. 211; Mrs Ernest Hart (a cura di), *The House beautiful and the Home*, vol.3, 1904, p.8; cit. C. Woods, *op. cit.* in G. Saunders (a cura di), *op. cit.*, p.16.

⁷⁶ Testo originale: "[the wallpaper] is stripped off [...] in great patches. [...] The colour is repellent, almost revolting; a smouldering unclean yellow, strangely faded by the slow-turning sunlight [...] In the places where it isn't faded and where the sun is just so – I can see a strange, provoking, formless sort of figure, that seems to skulk about [...]". C. Perkins Gilman, *The Yellow Wallpaper and Selected Writings*, Virago, Londra 2009, pp. 6,10; T.d.A.: "[la carta da parati] è staccata [...] in grandi porzioni. [...] Il colore è repellente, pressoché rivoltante; un giallo affumicato immondo, stranamente sbiadito dalla lenta rotazione della luce solare [...] Nei punti in cui non è sbiadita e dove il sole arriva in questo modo – Posso intravedere una sorta di strana, esasperante, informe figura, che sembra celarsi in essa". Cfr. C. Woods, *op. cit.* in G. Saunders (a cura di), *op.cit.*, p.16.

⁷⁷ In particolare, Gombrich riporta la composizione nel capitolo quinto, volto all'analisi degli effetti visivi e psicologici innescati da numerose varianti decorative e, nel dettaglio, nel paragrafo dedicato ai valori di 'equilibrio e instabilità'. v. E.H. Gombrich, *op. cit.*, p.210 e segg.

⁷⁸ Il termine non è esattamente traducibile in italiano, ma corrisponde all'inglese 'wallflower' con il senso di fiore-decoro di carta da parati e, per ironica estensione, 'chi fa tappezzeria a una serata danzante'. Cfr. *ad vocem* 'wallflower' in Grande Dizionario Hazon di Inglese, Garzanti linguistica 2015.

⁷⁹ "Tapetenblume bin ich fein / Kehr wieder ohne Ende / Doch statt im Mai'n und Mondenschein / Auf jeder der vier Wände. / Du siehst mich nimmerdar genug / So weit du blickst im Stübchen / Und folgst du mir per Rösselsprung - Wirst du verrückt, mein Liebchen". Tradotto: "Della tappezzeria sono il bel fiore / Torno, e non smetto mai / Ma non di maggio, o di luna al chiarore: / Su tutti e quattro i muri mi vedrai. / E mai e poi mai tu mi vedrai abbastanza / Fino a che guarderai, seguendo me / Con mosse di cavallo nella stanza / E ci diventi matto, caro te". Cit. in entrambe le versioni in E.H. Gombrich, *op. cit.*, p.218.

Oltre allo spunto offerto da Gombrich, si vuole qui aggiungere un ultimo richiamo, potente ed evocativo seppur eterogeneo rispetto all'ambito letterario al quale si è finora attinto.

Si tratta di un'opera cinematografica: *Come in uno specchio* (*Såsom i en spegel*, 1961), scritto e diretto da Ingmar Bergman e vincitore, nel 1962, del Premio Oscar al Migliore Film Straniero⁸⁰.

La scrittura del film era stata intrapresa, l'anno precedente, con il titolo di *Tapeten* (*Carta da parati*)⁸¹ e tale titolo era stato immaginato da Bergman in quanto sintetico e pregnante richiamo alla tematica affrontata e ad alcuni specifici episodi della narrazione. Questa, ambientata nell'isola svedese di Fårö, vede le drammatiche vicende familiari incentrate intorno alla figura di Karin⁸², una giovane donna affetta da gravi turbe psichiche. Karin è attirata in un vortice di deliri, emblemizzato dalla carta da parati color verde cinabro, dal suo pattern floreale-arabescato⁸³ e dalla sua superficie che diviene metaforico confine tra il mondo reale e quello delle pulsioni allucinatorie, a sfondo mistico⁸⁴.

Bergman, riferendosi al travalicare della donna dal mondo reale a una dimensione mentale, isterica, scrive ancora: "Questo è ciò che accade a Karin. E la linea di confine che lei attraversa è il decoro bizzarro della carta da parati"⁸⁵.

⁸⁰ *Come in uno specchio*, inoltre, è il primo film facente parte di quella che la critica ha definito "La trilogia del silenzio di Dio" (1960-1963). Cfr. V. Sjöman in R. Schargel (a cura di), *Ingmar Bergman: Interviews*, University Press of Mississippi, 2007, pp.26-31; A. Costa (a cura di), *Ingmar Bergman*. Marsilio, Venezia 2009.

⁸¹ Cfr. M. Koskinen, *Ingmar Bergman's The Silence: Pictures in the Typewriter, Writings on the Screen*, University of Washington Press, Washington 2010.

⁸² Personaggio interpretato da Harriet Andersson.

⁸³ Il wallpaper era stato appositamente disegnato da P.A. Lundgren, storico collaboratore di Bergman, architetto di scena: un esemplare del parato è conservato presso gli archivi del Filminstitutet svedese.

⁸⁴ Bergman riporta, nella sua seconda autobiografia intitolata *Bilder*, come il 1° gennaio 1960 avesse annotato sul suo taccuino l'intenzione di realizzare "una storia che si muove in senso verticale, non orizzontale", in ciò riferendosi a uno scavo in profondità da condursi, simbolicamente, attraverso il diaframma di una superficie di carta da parati, pellicola che a sua volta ricopre e maschera un'altra superficie. Sul sito web della Fondazione Ingmar Bergman di Stoccolma, inoltre, è possibile leggere un brano tratto dal Taccuino di lavoro n.18 del regista (marzo 1960) e riferito a Karin, la protagonista del film: "Un dio le parla. E' umile e sottomessa nei confronti di questo dio che lei adora. Dio è sia chiaro che oscuro. A volte le dà istruzioni incomprensibili: bere acqua salata, uccidere gli animali, e così via. Ma altre volte è pieno d'amore [...]" T.d.A. Dal testo in versione inglese: "A god speaks to her. She is humble and submissive toward this god whom she worship. God is both dark and light. Sometimes he gives her incomprehensible instructions, to drink saltwater, kill animals, and so on. But sometimes he is full of love [...] That is what happens to Karin. And the borderline that she crosses is bizarre pattern on the wallpaper". v. I. Bergman, Taccuino n.18 (marzo 1960), cit. *Ibidem*. v. I. Bergman, *Bilder*, Norstedts, Stoccolma 1990: cit. a proposito del film *Come in uno specchio*, anche nel sito della Fondazione Ingmar Bergman (Stiftelsen Ingmar Bergman, Stoccolma). v. Url: <<http://ingmarbergman.se/en/production/through-glass-darkly>>.

⁸⁵ I. Bergman, Taccuino n.18 (marzo 1960), cit. sul sito web della Fondazione Ingmar Bergman; Url: <<http://ingmarbergman.se/en/production/through-glass-darkly>>

L'introduzione trasversale fin qui condotta, suggerisce come la carta da parati sia da lungo tempo intesa come superficie 'parlante', elemento percepito come significativo e dunque non semplicemente riconducibile alla funzione di sfondo d'arredo.

Superficie ancor più espressiva, come appena indicato, a ben precise condizioni o verso 'categorie' umane sensibili a recepire forme particolari di comunicazione, attinenti alla sfera dell'immaginazione, della formazione identitaria, dell'inconscio, che nel caso specifico vengono veicolate attraverso le ripetizioni segniche del wallpaper.

Nel panorama artistico attuale, le 'categorie' alle quali si è fatto cenno – bambini, outsider: persone particolarmente predisposte alla ricezione dei decori e al loro significato – sono state paradossalmente sostituite da un 'pubblico' eterogeneo, divenuto destinatario della diffusione del wallpaper.

I pattern si sono rivelati come strutture iconografiche indirizzate al rafforzamento concettuale⁸⁶ che, nel caso specifico delle carte da parati come opere d'arte contemporanee, risulta spesso parallelo al potenziamento degli effetti visivi o narrativi e appare decisamente congeniale alle forme espressive affermatesi in ambito internazionale, specialmente dalla fine degli anni Ottanta⁸⁷.

Come già ipotizzabile a priori, data la particolarità dell'argomento della ricerca e l'esiguità di riferimenti bibliografici specificamente dedicati ad esso, il metodo d'indagine seguito è stato in certo senso 'induttivo' e nel corso del triennio più volte soggetto ad assestamenti, stimolati e sostenuti dal costante confronto con il tutor della ricerca, la Prof.ssa Patrizia Mania.

Il criterio seguito nello sviluppo dello studio non è stato strettamente cronologico ma 'ragionato', data l'ampia varietà delle poetiche e delle correnti artistiche approcciate.

La scansione cronologica di fondo⁸⁸, riguarda principalmente l'altezza cronologica alla quale temi, linguaggi e slittamenti poetico-espressivi sono stati introdotti.

Punto di partenza, nello svolgimento della ricerca, è stato l'approfondimento dello studio della storia delle carte da parati, utile a colmare lacune dovute anche a una certa

⁸⁶ Nota Jennifer Dyer in *Serial Images: The Modern Art of Iteration*: "l'iterazione seriale nelle arti visive è provocatoria da una prospettiva semiotica". J. Dyer, *Serial Images: The Modern Art of Iteration* (International Studies in Hermeneutics and Phenomenology, vol. 4), LIT Verlag, Münster 2011, p.2.

⁸⁷ Si fa riferimento, nello specifico, a forme espressive variegata, postmediali, talora memori di una ricchezza iconografica di marca postmoderna; poetiche sensibili alla lettura dei fenomeni del presente, segnati *in primis* da un flusso mediatico e informatico ingigantito, da forme di *imagerie* globalizzata e rivolti, non in ultimo, a nuove possibilità di *engagement* socio-politico. Si veda, a tal proposito, la trattazione del capitolo IV.

⁸⁸ L'andamento cronologico vede i capitoli divisi, per grandi linee, in temi introdotti negli anni Sessanta, Sessanta-Settanta, Ottanta, Novanta-Duemila.

marginalità degli interessi accademici italiani nei confronti del medium storico, spesso confinato a un'eventuale trattazione nell'ambito delle Arti applicate. Tale studio ha visto un'importante tappa in una settimana di soggiorno a Londra, effettuata nel primo anno delle ricerche e finalizzata al perfezionamento della materia, con indagini svolte in modo particolare presso la National Art Library del Victoria and Albert Museum.

Il percorso specifico della ricerca, incentrato sul cinquantennio intercorso tra gli anni Sessanta e gli anni più recenti, si è sostanziato attraverso una prima analisi dei cataloghi delle quattro mostre finora dedicate all'affermazione del nuovo medium artistico⁸⁹. Attraverso questi, si è osservato un cospicuo numero di lavori e poetiche e si sono comparati i diversi approcci critici di contestualizzazione e lettura del medium.

Tenendo presenti nomi e *modi operandi* individuati, si è circostanziata una rilettura dei movimenti artistici del secondo Novecento, al fine di individuare ulteriori esperienze e percorsi tangenti alle problematiche e agli aspetti inerenti l'utilizzo del wallpaper.

L'indagine⁹⁰ è stata circoscritta al lavoro di artisti operanti nell'ambito contemporaneo, tralasciando le pur numerose emergenze riscontrate nella sfera del design industriale⁹¹, a causa della cruciale differenza nella concezione, nel significato, nella destinazione d'uso e nella natura degli interlocutori ai quali le due tipologie si rivolgono.

Al tempo stesso, è stata tralasciata l'analisi di lavori realizzati su carte da parati ma riconducibili a un utilizzo prettamente 'scenografico', nell'ambito di più complesse installazioni o performance⁹². Inoltre, non ci si è soffermati sui wallpaper che costituiscono una letterale e sporadica trasposizione, su carta, di soggetti o iconografie già espressi con altri media, nei quali si riconosce il linguaggio specifico dei loro autori. In tale ultimo caso, la traduzione su wallpaper di temi già assestati nell'*oeuvre* degli artisti, non sembra aver aggiunto elementi significativi all'analisi di entrambi⁹³.

⁸⁹ Si veda quanto già evidenziato nella prefazione.

⁹⁰ Come preannunciato nella prefazione.

⁹¹ I percorsi delle mostre – eccezion fatta per “Apocalyptic Wallpaper”, il primo, del 1997, hanno compreso opere di artisti e designer:

⁹² Questo il caso, ad esempio, del parato presentato come ‘scenografia’ di *German Love Sinfonietta*, di Vettor Pisani (1989). Il parato è incentrato sulla reiterazione dell'immagine della ‘coniglietta’ dedotta dal popolare magazine “Playboy” e richiama il costume della performer coinvolta nell'omonima azione.

⁹³ Questo il caso, tra gli altri, dei pannelli-*tableaux* intitolati *Interior with Blue Floor* (1992), di Roy Lichtenstein o altrimenti di *Wallpaper* (1998), serie di poster di Rosemarie Trockel, realizzata per la personale “Bodies of Work 1986-1998” (Londra, Whitechapel Art Gallery, dicembre 1998-febbraio 1999). L'immagine fotografica che costituisce il pattern, riproduce una sezione della lavoro oggettuale *Egg Curtain* (1998). Altro caso esemplare, quello del wallpaper appartenente all'omonima nota serie *Inflammatory Essays* (1979-1982) di Jenny Holzer.

Il lavoro dei singoli autori è stato analizzato attraverso monografie, cataloghi⁹⁴, articoli e saggi di commento e, laddove possibile, anche attraverso il contatto diretto con gli artisti. Sulle maggiori riviste internazionali, si è poi ricercata notizia e commento critico riguardo alle più significative occasioni di presentazione dei singoli wallpaper.

Un'ulteriore importante fonte, è stata quella offerta dalla documentazione⁹⁵ presente sui siti web personali degli artisti trattati⁹⁶: tale fonte ha talora consentito di superare il *gap* costituito dal non uniforme riconoscimento internazionale tributato agli autori, in gran parte di giovane età, per ciò che riguarda la trattazione degli anni recenti.

Lo studio oggi presentato si articola in quattro capitoli e successive quattro appendici, interviste ad artisti le cui opere e i *modi operandi* sono ritenuti particolarmente significativi nello sviluppo dell'argomento.

Nel primo capitolo si analizzano opere e poetiche scaturite negli anni Sessanta e in particolare, attraverso una lunga analisi del lavoro di Andy Warhol che si offre come fulcro della trattazione, le circostanze d'esordio delle carte da parati come autonome opere d'arte. Un possibile precedente a questo, è stato individuato⁹⁷ nel lavoro di Yayoi Kusama dei primi anni Sessanta, in special modo intorno all'installazione ambientale *Aggregation: One Thousand Boats Show* (1963) caratterizzata da un'applicazione *all-over* a parete di un motivo di barca⁹⁸. Questo, è riprodotto e spasmodicamente reiterato a echeggiare una reale carta da parati: il capitolo, pertanto, si apre con la valutazione degli aspetti correlati. Il secondo paragrafo⁹⁹ è dedicato alla rivoluzionaria proposta, da parte di Andy Warhol, della prima carta da parati (*Cow Wallpaper*, 1966) metaforicamente fuoriuscita dall'ambito dello sfondo parietale, per divenire contenuto esclusivo dell'esposizione. A seguire, si sono analizzati gli altri quattro wallpaper ideati da Warhol tra il 1974 e l'83 e si è ricostruito il progetto, irrealizzato, di un parato

⁹⁴ Laddove presenti, tenendo in massimo conto i cataloghi generali o ragionati delle produzioni dei singoli artisti.

⁹⁵ Documentazione costituita da immagini, video, testi critici, testi a firma degli artisti.

⁹⁶ O sulle pagine dedicate alla loro attività sui siti web di istituzioni alle quali afferiscono: molti tra gli artisti studiati, infatti, insegnano presso università o accademie internazionali. Si vedano, ad esempio, i casi di Renée Green (direttrice del MIT Program in Art, Culture and Technology del Massachusetts Institute of Technology) e David Mabb (docente della Goldsmiths University di Londra) analizzati nel capitolo quarto.

⁹⁷ Condividendo letture critiche autorevoli, quali quella di Lucy Lippard (*Pop Art*, 1966).

⁹⁸ L'immagine fotografica riprodotta sulle pareti era tratta da una barca tridimensionale, elemento centrale dell'installazione.

⁹⁹ Con i relativi sottoparagrafi dedicati alle singole opere.

incentrato sul tema del ‘teschio’¹⁰⁰. Di quest’ultimo soggetto si è ipotizzato un raffronto con opere iconograficamente affini, realizzate da Felice Levini e John Armleder¹⁰¹.

Il primo capitolo si chiude con la trattazione dell’*oeuvre*¹⁰² di due artisti raramente inclusi nelle letture critiche del medium: l’americana Sturtevant e il tedesco Thomas Bayrle. Sturtevant, pioniera dell’*arte della ripetizione* e artefice di pratiche saldamente ancorate a fondamenta filosofiche, ha realizzato tra il 1965 e il 2013 numerosi wallpaper, rielaborando – tra gli altri – spunti offerti da altri affermati artisti¹⁰³ o traendo immagini irrilevanti dal flusso mediatico o dal *world wide web*. Il suo lavoro non è mai stato menzionato, finora, nelle trattazioni storico-critiche concernenti il wallpaper: tale aspetto si presenta, in modo molto simile¹⁰⁴, anche riguardo la produzione di Thomas Bayrle¹⁰⁵, sebbene l’artista abbia realizzato, sin dal 1967, un cospicuo numero di carte da parati rivolte, in special modo, alla rilettura critica delle strutture del capitalismo e delle opposte spinte del comunismo.

Il secondo capitolo è significativamente intitolato “Io sono una carta”, risultando incentrato sull’omonima performance di Tomaso Binga e sulle sue affini produzioni di *scrittura desemantizzata* e installazione che, nel 1976-’78, hanno investito la superficie di carte da parati commerciali, acquisite e modificate dall’artista. Tema dell’intera sezione è la relazione evidenziatasi, nella rilettura di significativi episodi artistici, tra la carta, elemento spesso percepito come ‘femminile’, per la sua consistenza e la stringente relazione con l’ambito domestico¹⁰⁶, e il corpo della donna. Tale relazione si è esplicitata, come sopraccennato, nel lavoro dell’artista italiana¹⁰⁷ e alle sue azioni performative si è desiderato correlare – a mo’ di digressione, nondimeno tematicamente evidente – uno sguardo al lavoro della statunitense Carolee Schneemann svolto tra il 1963 e il ’67.

Il periodo preso in esame ha infatti mostrato lo sviluppo dell’interpretazione, metaforica e significante, del corpo femminile inteso come “collage in movimento”. Sebbene le opere di Schneemann non abbiano coinvolto di preciso il medium del wallpaper, si ritiene che il suo lavoro, all’altezza cronologica sopraindicata, sia stato significativo di un

¹⁰⁰ L’elemento, rappresentante una moderna *vanitas*, era già stato proposto dall’artista in numerose serie pittoriche e serigrafiche, a partire dal 1976.

¹⁰¹ F. Levini, *Carta da parati a morte*, 1981-2013; J. Armleder, *Lubaantun*, 2002.

¹⁰² Sempre relativa alla produzione di carte da parati.

¹⁰³ Sarà questo il caso, ad esempio, del *Duchamp Wanted Wallpaper*, 1992. V. paragrafo I.3.

¹⁰⁴ Con l’unica eccezione costituita dall’annessione del wallpaper *Rapport / Stadt Tapete* (1981) nel percorso della mostra “Face au Mur” (2011); per quest’ultima, v. nota n. 40 della prefazione.

¹⁰⁵ Produzione e poetica di Thomas Bayrle vengono analizzate nel paragrafo 1.4.

¹⁰⁶ Tali aspetti sono stati richiamati, tra gli altri, nel paragrafo introduttivo del capitolo, incentrato sull’analisi del valore sociale del wallpaper e in special modo sulle sue implicazioni nella costituzione e lettura del genere.

¹⁰⁷ Della quale, per la prima volta, si tratta in uno studio dedicato alle carte da parati. V. paragrafo II.3.

rapporto “viscerale”¹⁰⁸ ed eloquente che ha posto in luce la carta come elemento *agito* e assunto su di sé dell’artista, come avverrà esplicitamente nel lavoro di Binga. Il capitolo si chiude con l’accento ad altre esperienze artistiche, più recenti ma ancora riguardanti il corpo della donna e la relazione con la carta da parati, tanto in ambito performativo quanto in rapporto alla superficie del parato, con le sue strutture iconografiche. L’argomento del capitolo, pur non essendo limitato a un preciso arco cronologico, si è infatti rivelato come evidente e costante *fil rouge* dispiegato attraverso e intorno il medium fragile, e al contempo duttile, dato dal wallpaper.

Il terzo capitolo offre gli esiti di una ricognizione condotta sull’arte degli anni Settanta e Ottanta. Una prima parte è dedicata allo studio di due movimenti sviluppatisi, negli anni Settanta, in Francia e negli Stati Uniti: Supports/Surfaces (1970-1974) e Pattern and Decoration (1975-1985). Questi, sebbene non abbiano registrato (se non in maniera sporadica) degli espliciti ricorsi al wallpaper, risultano nondimeno significativi nel quadro analitico di quello, giacché hanno catalizzato il proprio *modus operandi* e la propria poetica sui valori di ‘superficie’ e ‘parete’, approdando alla realizzazione di ‘campi pittorici’ vasti e estensibili mediante l’adozione di griglie e pattern strutturali.

Il primo paragrafo è dunque dedicato all’analisi del movimento francese; il secondo osserva, nelle opere di significativi artisti affiliati al movimento Pattern and Decoration, la commistione tra linguaggio ‘alto’, relativo alla pittura, e linguaggio in genere ritenuto pregiudizialmente ‘basso’, poiché inerente la decorazione¹⁰⁹. La commistione tra i due ha dato origine, nella produzione del movimento, a esiti di singolare esuberanza e ricchezza formale.

La seconda e ultima parte del capitolo terzo mostra una netta cesura linguistica con quanto sopra delineato, poiché entra nel vivo di una pratica del wallpaper rinnovata e già preannunciante quanto avverrà nei decenni Novanta e Duemila.

Tale osservazione, riferita all’arte degli anni Ottanta, ha rintracciato i modi e le specificità dell’utilizzo delle carte da parati in un clima operativo che si è definito come largamente *postmediale* e *appropriazionistico*.

Tra gli artisti ai quali è dedicato l’ultimo paragrafo della sezione¹¹⁰, si ritiene particolarmente significativo il caso dell’americano Robert Gober, nome oggi tra i più affermati nel panorama internazionale. Gober ha infatti intrapreso, dal 1989, una

¹⁰⁸ Cfr. paragrafo II.2.

¹⁰⁹ Il movimento, inoltre, ha assegnato un ruolo di particolare centralità all’analisi e alla ripresa di forme espressivo-decorative periferiche, eterodosse, extra-occidentali.

¹¹⁰ John Armleder: paragrafo III.3.1; Haim Steinbach: paragrafo III.3.2; Robert Gober: paragrafo III.3.3.

riflessione sul medium che condurrà a risultati rilevanti e assolutamente nuovi per concezione e densità tematica. Saturi di rimandi simbolici e narrativi, i parati concepiti dall'artista segnano una svolta decisiva nell'utilizzo delle carte, rendendo le superfici e l'andamento cadenzato e 'ossessivo' dei pattern, un campo ottimale nel quale far convergere la trattazione di temi sociali, accostata anche mediante un bagaglio di memoria personale che si fa spunto di contestazione delle sovrastrutture educative tradizionali.

La trattazione del lavoro di Goyer conduce verso gli sviluppi molteplici e vari analizzati nel quarto capitolo, che è dedicato a una lettura tematica delle carte da parati più significative realizzate tra anni Novanta e Duemila (fino al 2012 circa), momento di definitiva affermazione e massima diffusione dei linguaggi del wallpaper.

Caratteristica comune alla gran parte delle opere, la coesistenza di due aspetti: il 'decorativo' d'insieme e il 'perturbante', che appare a una più attenta lettura dei pattern. Il capitolo è pertanto introdotto da una riflessione sul tema del "perturbante" come analizzato da Sigmund Freud nel 1919, inteso come qualità risultante dalla sottile trasformazione di oggetti o situazioni appartenenti alla sfera del "familiare" e dunque del "domestico", del confortevole: questo l'ambito di rimandi caratteristico delle carte da parati.

Un primo paragrafo è dedicato a wallpaper che condensano elementi narrativi (spesso paradossali) o che traducono sulla superficie l'influsso di diversi tipi di narrazione.

Le opere analizzate spaziano dagli incongrui accostamenti iconico-linguistici operati da John Baldessari alle opere 'memoriali' di Sonia Boyce, alle iconografie inquietanti di Michael Mercil e Carlos Amorales. Un sottoparagrafo¹¹¹ è incentrato sul lavoro di Nedko Solakov, che ha investito la superficie delle carte da parati di una pratica di disegno e scrittura¹¹² che genera situazioni ironiche e piccole notazioni favolistiche.

Il secondo paragrafo affronta uno dei temi più evidenti nell'attuale adozione del medium delle carte da parati: la creazione di opere d'impegno politico e sociale, analizzate attraverso episodi o più corpose poetiche autoriali. La trattazione è suddivisa in differenti sottoparagrafi, ciascuno riferito a precisi argomenti o artisti. Si va dallo sviluppo di pattern rivolti al tema del pregiudizio razziale e culturale¹¹³, all'analisi di due significativi episodi presentati al Jewish Museum di New York¹¹⁴, riferiti alla

¹¹¹ IV.1.1.: La 'storie minime' di Nedko Solakov.

¹¹² La pratica costituisce pressoché un *unicum* nel panorama del wallpaper attuale.

¹¹³ Paragrafo IV.2.1.: opere di Renée Green, Carrie Mae Weems e Zineb Sedira.

¹¹⁴ Paragrafo IV.2.2: wallpaper di Elaine Reichek e Rudolf Herz (1996-2002).

memoria e ai codici simbolici di due opposte realtà, quella dell'identità ebraica e dell'ideologia nazista. Altro argomento, quello della tortura e del sopruso, esaminato attraverso affini spinte di estetizzazione e sintesi narrativa¹¹⁵. Quest'ultimo prelude alla trattazione della poetica di Francesco Simeti come sviluppatasi, in particolare, negli anni 1998-2012 e delle sue modalità operative, generate per estensione dal collage: la sezione analizza una ventina di diverse opere dedicate al tema della guerra e della minaccia all'ambiente naturale.

Il terzo paragrafo del capitolo conclusivo, osserva esempi di wallpaper che hanno mascherato, in superfici dal risultante aspetto ornamentale, tracce corporee e simboliche: sottosezioni sono indirizzate all'esame delle impronte 'antropometriche' e alla 'estetica forense' evidenti nei wallpaper di Abigail Lane; all'iconografia cristologica compendiata in due parati di Olaf Nicolai e Conrad Atkinson. Infine, alle strutture micro-biomorfiche divenute elemento ornamentale nei pattern di Lisa Hecht e alla ricorrenza del motivo, psicometrico ed evocativo, delle macchie di Rorschach in diversi wallpaper realizzati negli anni Duemila¹¹⁶.

Il paragrafo quarto si distanzia in parte dai precedenti, poiché analizza differenti modi di rielaborazione del vocabolario tradizionale delle carte da parati, con iconografie e tipologie attualizzate attraverso la poetica di artisti contemporanei. Si apre, pertanto, con un *excursus* tra forme e temi delle opere di Virgil Marti, uno tra i maggiori interpreti del medium; prosegue con l'aggiornamento della tipologia dei *papiers peints paysages* operata da Adam Cvijanovic; l'analisi del linguaggio 'appropriazionista' di David Mabb, che studia e rivisita iconografie di William Morris e del design costruttivista russo¹¹⁷. Il paragrafo si chiude con la ripresa dei pattern in ambito video-artistico e le forme assunte dall'inaspettata fusione tra i due linguaggi.

Infine, il paragrafo conclusivo della tesi analizza opere incentrate su elementi dell'immaginario *popular*, globalizzato: gli artisti trattati sono Takashi Murakami, Damien Hirst, Claude Closky e Ludovica Gioscia. Nella prima parte si sono confrontate forme, poetiche e diversi approcci operativi nel lavoro di Murakami, Hirst e Closky, autori di noti pattern; nella seconda e ultima parte si è osservato il lavoro di Ludovica Gioscia. Quest'ultimo è generato da molteplici riferimenti iconografici e spinge le

¹¹⁵ Paragrafo IV.2.3: sono analizzati lavori di Parastou Forouhar, Kent Henricksen e Nicole Eisenman. Il tema si svolge tra l'attenzione al tema della tortura in Iran e la violenza discriminatoria del Ku Klux Klan e, infine, il richiamo alla condizione delle carceri.

¹¹⁶ Si sono analizzate a tal proposito, nel paragrafo IV.3.4, opere di François Curlet e Timorous Beasties, poste a confronto con lavori di altri artisti e designer.

¹¹⁷ Forme derivanti, entrambi, da ideologie di matrice socialista: Mabb analizza e ibrida forme e contenuti caratteristici delle Arts and Crafts e del design d'inizio Novecento.

superfici del wallpaper, stratificate e fuse tra loro, verso le consistenze del *décollage* materico.

A seguire le conclusioni, il presente lavoro si chiude con quattro appendici, interviste ad artisti rivelatisi particolarmente significativi nel percorso analizzato: Tomaso Binga, Francesco Simeti, Ludovica Gioscia, Nedko Solakov¹¹⁸.

¹¹⁸ Binga, come si è accennato, ha condotto pionieristicamente (1976-'78) le superfici delle carte da parati in ambito performativo; Simeti ha eletto il wallpaper a sua principale forma d'espressione; Gioscia ha spinto la superficie ornamentale fino a consistenze materiche, tridimensionali; Solakov non ha realizzato nuovi pattern ma ha operato sulla superficie di parati commerciali, con disegni e scrittura.

“Si direbbe che il fondo sale alla superficie, senza cessare di essere fondo”

G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, 1968, p.43.

Capitolo I

Andy Warhol e l'autonomia del wallpaper: gli anni Sessanta e ulteriori espressioni intorno alla Pop Art.

Nelle correnti artistiche della seconda metà del Novecento, precisamente negli anni Sessanta, ha compiuto il suo esordio la carta da parati come mezzo d'espressione autosufficiente e in sé concluso, spinto oltre la più pertinente destinazione d'uso domestica e 'ammissibile' nel novero delle possibilità offerte dalle arti visive, travolgendo – sulla scia di quanto delineato dalle Avanguardie storiche – parte delle residue dicotomie presenti tra quelle che in precedenza venivano significativamente distinte nelle categorie di "Arti maggiori" e "Arti minori".

All'insieme di queste ultime era stata, fino al *bouleversement* estetico e tecnico operato agli inizi del Novecento¹, relegata ogni eventuale *vulgata* connessa a forme di decorativismo, artigianato e indulgenza al gusto popolare e nello specifico la carta da parati, come già sottolineato nell'introduzione, ancora nel Secondo dopoguerra veniva ascritta a tale seconda ampia categoria, sebbene i maggiori produttori di tappezzerie in ambito internazionale (in special modo oltreoceano) avessero coinvolto, sporadicamente, alcuni importanti artisti nella produzione di singoli *tableau* o di veri e propri pattern per carte da parati².

¹ Si registrino come significativi per la presente ricerca, primi tra tutti, gli esiti prodotti dalla tecnica del *collage* tra Cubismo, Costruttivismo, Dada e Surrealismo, con l'utilizzo di materiali eterogenei tra i quali è spesso presente la carta da parati: si vedano, oltre ai primi esempi di Picasso del 1909-1910, il *Rilievo dipinto*, 1913-1914 (ricostruito nel 1980) di Vladimir Evgrafovič Tatlin, con legno, carta, gouache, carta da parati; *The Little Tear Gland That Says Tic Tac* (1920. New York, MoMA – The Museum of Modern Art) di Max Ernst o il tardo ma fondamentale esempio di Pablo Picasso, *Femmes à leur toilette* (1938. Parigi, Musée Picasso), collage costituito pressoché interamente da brani di carte da parati contemporanee. Infine, il magistrale temperamento tra arte e *industrial design* promosso dal Bauhaus tra 1919 e 1933. Cfr. C. Woods, *Introduction: 'It's the background that explains the foreground'* in G. Saunders (a cura di), *op. cit.*, pp.10-12.

² L'ideazione, da parte di artisti, di pattern da riprodurre su carta da parati commerciale è vicenda non lineare: basti pensare alla lunga consuetudine di William Morris e delle Arts and Crafts con carte e tessuti da tappezzeria o, d'altro canto, all'asciutta e discreta produzione di texture grafiche da parte degli allievi del Bauhaus o di nomi cardine dell'architettura moderna quali Le Corbusier o Lloyd Wright. Sulle modalità operative della prima metà del Novecento, come già ricordato nell'Introduzione della presente tesi, ha a lungo pesato il giudizio di René Magritte (il quale aveva lavorato come disegnatore di carte da parati nel biennio 1922-'23, per l'azienda belga Peeters-Lacroix) circa l'inopportunità, per i pittori professionisti, di dedicarsi a tale pratica ornamentale ritenuta non solamente "minore" ma addirittura "degradante". Ciononostante, a partire dal 1948 e fino al 1950 circa si sono segnalate alcune prestigiose commissioni, da parte delle due aziende statunitensi Katzenbach & Warren e Schiffer. Nel primo caso, il marchio si è avvalso della collaborazione di Alexander Calder, Henri Matisse, Roberto Matta e Joan Miró per la serie (quattro soggetti) *Mural Scroll*, costituita da riproduzioni su carta da parati di largo formato di disegni appositamente eseguiti dagli artisti. Necessario sottolineare, tuttavia, come le opere appena

Da tali episodi era scaturita, sulla scia della luminosa vicenda delle Arts and Crafts del secolo precedente, una produzione commerciale estremamente ricercata, destinata a un'élite economico-culturale in grado di apprezzarne la portata innovativa dovuta, innanzitutto, al pregio estetico del soggetto, al prestigio dell'autore (a fronte del più generale anonimato al quale la massima parte delle carte continuava ad essere relegata) e a una certa eterogeneità formale³ rispetto ai consueti schemi decorativi destinati alle più vaste fasce di mercato.

Oltre a tali aspetti, è da annoverare la capacità delle carte da parati – nella loro primaria accezione di *background* dello spazio della vita privata – di fungere da elemento iconico, vero *status-symbol* rappresentativo della condizione socio-economica, privilegiata, degli abitanti della casa⁴.

Eccezion fatta per quanto si è premesso, è da ricordare come ancora nel 1967, all'indomani del rivoluzionario gesto compiuto da Andy Warhol con la presentazione di *Cow Wallpaper* alla Leo Castelli Gallery di New York (aprile 1966), il wallpaper venisse ritenuto in ambiente statunitense – quello nel quale avrà luogo la gran parte dei primi esempi che si analizzeranno – “the most minor of any of the minor arts”⁵, la più irrilevante tra le arti minori⁶, con particolare riferimento proprio ai pattern di più chiara derivazione pittorica.

accennate siano state una mera, seppur notevole, riproduzione di singoli disegni su tappezzeria, divergendo significativamente dal requisito di serialità e ripetizione circolare che è caratteristica fondamentale del decoro del wallpaper. Diverso, invece, il caso della breve produzione (due pattern) di Alexander Calder per Erwin ed Estelle Laverne (New York, 1949, per la collezione “Contempora” della ditta Laverne, comprendente tessili e parati) e di quella, di gusto surrealista lanciata da Schiffer nel 1950, con pattern creati dai designer Ray Eames e George Nelson e da Salvador Dalí dapprima per tessuti, successivamente stampati anche su carta da parati in ragione del notevole riscontro da parte del pubblico. v. T. L. Cicciarella, *xartwalls... op.cit.*, pp.90-91. Cfr. M. Oliver Hapgood, *Wallpaper and the Artist: from Dürer to Warhol*, Abbeville Publishing Group, New York 1992, pp.187-194; C. Thibaut-Pomerantz, *op. cit.*, pp.207-213.

³ Gli esempi citati nella precedente nota sono, infatti, pressoché generalmente leggibili come filiazioni della voga, nata alla metà del Settecento e pienamente sviluppatasi nel secolo successivo, a favore delle *carte da parati pittoriche*. Queste ultime avevano stravolto l'andamento aniconico delle più classiche tappezzerie – recanti principalmente decori di origine geometrica o floreale o, dalla metà del Settecento, partizioni architettoniche – con l'inserzione di scorci paesaggistici e brani narrativi. Cfr. C. Thibaut-Pomerantz, *op. cit.*

⁴ Si vedano, a tal proposito, anche le *pagine x-y* della presente tesi, Capitolo II, riferite allo spazio domestico e ai suoi simboli, anche in riferimento alla nascita delle riflessioni e rivendicazioni di genere.

⁵ J. Alvard, *Recensione della mostra “Bande dessinée et figuration narrative”*, [Parigi, Musée des Arts Décoratifs] in “ARTnews”, v.66, n.5, September 1967, p.63. Nel testo, la citata definizione si riferisce ai “painted wallpapers”, *parati pittorici* oggetto della mostra.

⁶ Sempre negli anni Sessanta, e in maniera piuttosto continuativa, verranno invece registrate le produzioni della moderna arte dell'Arazzo (in ambito anglofono, “Modern Tapestry”). Il settore rimarrà certamente marginale – tanto nell'interesse della critica quanto nei circuiti ufficiali dell'arte – e tuttavia troverà un piccolo spazio sulla stampa di settore com'è possibile notare, ad esempio, da recensioni e inserzioni pubblicitarie presenti su “ARTnews” nella seconda metà del decennio.

Probabilmente non è un caso, dunque, com'è possibile sin d'ora osservare, che le primissime realizzazioni di wallpaper come opere d'arte autonome si siano verificate in ambiente Pop ⁷ e, ancor meglio, con un ruolo pionieristico assunto proprio da Andy Warhol (n. Andrew Warhola, Pittsburgh, USA, 1928 – New York 1987), primo attore della tendenza che, notoriamente, ha inteso ibridare fino a far convergere entro i margini, estesi, dell'opera d'arte, un 'canone alto' e un 'canone basso' del linguaggio, della comunicazione e dell'estetica contemporanei. Valori che non di rado e da Warhol *in primis* saranno ricondotti alla dimensione della *superficie* (seppur in senso diverso da quanto inteso da Clement Greenberg, con il concetto di "flatness", in merito al Modernismo e alla pittura astratta⁸), come nel terzo paragrafo si osserverà anche a proposito degli esordi di Sturtevant (n. Elaine Frances Horan, Lakewood, USA, 1924 – Parigi 2014), iniziatrice della "ripetizione" in arte come relazione teoretica e non come mero processo di riproduzione di opere già realizzate da altri.

È acclarato e condiviso dagli autori di ciascuna delle pubblicazioni dedicate, dalla fine degli anni Ottanta ad oggi, alla carta da parati come forma d'arte contemporanea, che "il primo utilizzo concettuale del wallpaper possa essere ricondotto al 1966, quando Andy Warhol creò il suo famoso *Cow Wallpaper*, [... che] ha abbracciato tutte le ripetitive e familiari caratteristiche della carta da parati, precedentemente sminuite, trasformando allo stesso tempo lo sfondo per la visualizzazione di opere d'arte nell'opera d'arte stessa"⁹.

Ciò è avvenuto, come si vedrà nel secondo paragrafo, nel quadro di un ribaltamento semantico e in quell'orizzonte che Arthur C. Danto definisce *post-storico* e *post-narrativo*¹⁰, determinato da un cambio di rotta rispetto a "una narrazione evolutiva"¹¹

⁷ Una tendenza ritenuta "transitoria per sua stessa natura" (T.d.A.) da Mario Amaya, che nota come, di fronte alla Pop Art: "One is forced to rethink the entire concept of what art is, and what it can be". M. Amaya, *Pop as Art. A Survey of the New Super Realism*, Studio Vista, London 1965, pp.12,16.

⁸ Cfr. C. Greenberg, *Pittura Modernista (Modernist Painting, 1960)* in G. Di Salvatore, L. Fassi (a cura di), *Clement Greenberg. L'avventura del modernismo: antologia critica*. Johan & Levi, Milano 2011, pp.117-124.

⁹ T.d.A. Testo originale: "Perhaps the first conceptual use of wallpaper can be traced to 1966 when Andy Warhol created his now famous *Cow wallpaper* [... that] embraced all the previously belittled repetitive and familiar characteristics of wallpaper while transforming the background for art's display into the work itself". D. De Salvo, A. Massie, *Apocalyptic wallpaper. An Introduction*, in D. De Salvo, A. Massie (a cura di), *op. cit.*, pp.10-11.

"Apocalyptic wallpaper", come ricordato nell'Introduzione, è stata la prima mostra volta a tracciare l'utilizzo del wallpaper nell'arte contemporanea.

¹⁰ Cfr. A. C. Danto, *Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e il confine della storia* (1997). Bruno Mondadori, Milano 2008; A. C. Danto, *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte* (1981). Laterza, Roma-Bari 2010; A. C. Danto, *Oltre il Brillo Box. Il mondo dell'arte dopo la fine della storia* (1992). Christian Marinotti Edizioni, Milano 2010.

che aveva visto nella *fine della storia dell'arte* (da non confondersi con la fine della possibilità della creazione artistica) il definitivo abbattimento degli steccati che separavano arte e vita, contemplazione estetica e stimoli visivi d'altro genere, consumo di merci, beni alla portata di molti.

Un orizzonte che, inoltre, ricomponne nella prassi artistica e, specificamente, nella modalità “di produzione seriale”¹², la dicotomia già formulata da un giovane Clement Greenberg in *Avanguardia e kitsch* (1939) nei termini di arte d'avanguardia, modernista, *versus* cultura della merce¹³.

Il linguaggio di Andy Warhol, nel progressivo passaggio nei primissimi anni Sessanta dal lavoro pubblicitario alle arti visive, si è infatti appropriato sempre più (e qui, nell'introdurre privilegeremo ancora la lettura di Danto tra le molte offerte dall'ingente bibliografia warholiana¹⁴) di quella “*lingua franca* delle cose significative per l'esistenza ordinaria”¹⁵, acquisendo formalmente e in superficie oggetti e icone dello *star-system* americano accomunati dall'essere profondamente radicati “in una sorta di immaginario familiare, apparentemente così distante dalle preoccupazioni estetiche di coloro che si interessavano in via ufficiale all'arte”¹⁶.

Inoltre, parallelamente a ciò – e forse ancor prima, come si avrà modo di sottolineare, traendo spunto dall'esemplare lettura fornita da Charles F. Stuckey¹⁷ nel saggio *Warhol in Context*¹⁸ (1988) e ampliandola – il percorso del primo ventennio di attività di Warhol ha evidenziato un progressivo e coerente (in quanto a premesse ed esiti) avvicinamento al medium-carta da parati, evidentemente da lungo tempo oggetto di attenzione strumentale da parte dell'artista.

Cow rappresenta, inoltre, il primo esempio di wallpaper d'artista realizzato liberamente (ovvero, non in risposta a una esplicita richiesta commerciale) e presentato in un ambiente manifestamente deputato all'arte e al centro del più fervido dibattito d'avanguardia newyorkese, la Leo Castelli Gallery. Non si è trattato, dunque, di una

¹¹ A. C. Danto in A. C. Danto, M. Rotili, *Una conversazione (post-storica)* in A. C. Danto, *Oltre il Brillo Box...*, p.VI.

¹² Corsivo dell'autore. H. Foster, *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento* (1996). Postmedia Books, Milano 2006, p.113.

¹³ Cfr. C. Greenberg, *Avanguardia e kitsch (Avant-garde and kitsch, 1939)* in G. Di Salvatore, L. Fassi (a cura di), *op. cit.*, pp.37-50.

¹⁴ Scelta derivante, *in primis*, dallo studio dei testi richiamati nella nota n.1, con particolare attenzione alla formula dantiana di “trasfigurazione del banale”.

¹⁵ Corsivo dell'autore. A. C. Danto, *Oltre il Brillo Box...*, p. 145.

¹⁶ *Ivi*, pp.42-43.

¹⁷ Charles F. Stuckey è tra le più eminenti personalità legate all'Art Institute of Chicago, in qualità di Storico dell'arte e Conservatore.

¹⁸ C.F. Stuckey, *Warhol in context ... op. cit.*

proposizione marginale, ma di un gesto consapevole e velatamente dissacrante, messo in atto nel cuore pulsante del sistema artistico non solamente newyorkese, ma d'interesse internazionale.

Come si vedrà nello specifico paragrafo: l'installazione del wallpaper sulle pareti di un'intera stanza della galleria Castelli (metà dello spazio predisposto per la mostra) congiuntamente a *Silver Clouds* (1966), unica altra opera presentata per l'occasione, si riconnette, variandoli e in certo senso radicalizzandoli, ai gesti che un trentennio prima, nel corso delle grandi rassegne surrealiste, Marcel Duchamp aveva compiuto, sovvertendo il nitore e finanche gli spazi fisici del "white cube", per eccellenza lo spazio espositivo modernista, presentando il contesto ospitante, percettivamente modificato, come parte strutturante il contenuto della mostra.

Il lavoro di Warhol sulle carte da parati, inoltre, soprattutto nei casi in cui prevederà per il mezzo un più consueto utilizzo come sfondo all'installazione di altre opere d'arte (sarà, questo, il caso di *Mao*, 1974; *Washington Monument*, 1974; *Self-Portrait*, 1978; *Fish*, 1983), mostrerà di riconnettersi alla tendenza osservata, dalla fine degli anni Cinquanta, in favore dell'environment, estensione o aggregazione di più opere nello spazio, di netta filiazione dalle avanguardie storiche. Tuttavia, laddove nella pratica dell'environment è consueto osservare l'interazione tra elementi scultorei o oggettuali, spazio e 'contenitore' espositivo¹⁹, nell'esempio offerto da Warhol nel 1966 si manifesta, piuttosto, una crasi: l'estensione di un concetto di superficie già tendente con l'esposizione "Flowers"²⁰ e i suoi precedenti²¹, all'*all-over*, con un lato richiamo polemico-ironico²² alle vaste superfici pittoriche dell'Action Painting, come vedremo più avanti.

E' da sottolineare sin da adesso, infatti, come il wallpaper Cow non venisse presentato nel '66 come sfondo per l'installazione di altre opere di Warhol, come invece accadrà in pressoché tutte le occasioni di riallestimento dello stesso (nelle quattro varianti

¹⁹ Eccezion fatta, come si vedrà, per la nota esposizione di Yves Klein "La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée, Le Vide (époque pneumatique)", Galerie Iris Clert, Parigi, 28 aprile-12 maggio 1958.

²⁰ "Flowers". New York, Leo Castelli Gallery, novembre-dicembre 1964; Parigi, Galerie Ileana Sonnabend, maggio 1965. Nel recensire per "ARTnews" la mostra da Leo Castelli, l'autorevole critico Thomas B. Hess, a capo della rivista, parlerà degli spazi dell'esposizione come di "empty metaphysical vessels" ovvero "contenitori vuoti, metafisici". v. T.B. Hess, *Reviews and Previews: Andy Warhol* in "ArtNews", gennaio 1965, p.11.

²¹ v. pp.x-y di questo capitolo.

²² Cfr. H. Foster, *Death in America*, in "October", vol. 75, inverno 1996, pp. 36-59. Successivamente annesso alla raccolta di A. Michelson (a cura di), *Andy Warhol* (October Files, 2). Mit Press, Cambridge MA 2001, pp.69-88; J. Dyer, *The Metaphysics of the Mundane: Understanding Andy Warhol's Serial Imagery* in "Artibus et Historiae", vol. 25, n.49, 2004, p.33-47.

cromatiche) o di presentazione degli ulteriori quattro pattern concepiti dall'artista tra il 1974 e il 1983.

“[...] as presented in 1966”, scriverà ancora Charles F. Stuckey nel 2003, “it was a background become foreground”²³ ossia, a tutti gli effetti, un elemento usualmente relegato al ruolo di sfondo, portato alla dignità del primo piano d'osservazione, seppur in un modo che non risulta in Warhol scevro d'ironia e *verve* polemica.

Dell'eclatante presentazione di *Cow Wallpaper* da Castelli nel 1966, la critica ha concordemente individuato un possibile precedente visivo in un *modus operandi* concettualmente e strutturalmente eterogeneo: quello di Yayoi Kusama, che qui di seguito verrà analizzato. Gli spazi di Kusama, tuttavia, intrecceranno in maniera significativa superfici pittoriche – o affini ad esse, come nel caso dell'iterazione iconica di *Aggregation: One Thousand Boats Show* (1963) – con la pratica performativa condotta dall'artista stessa.

Il precedente che verrà a evidenziarsi sarà dunque di segno diverso rispetto allo sviluppo, progressivo, dell'interesse di Warhol per l'iterazione formale e la parallela e radicale negazione dell'algida disposizione del “white cube”²⁴. Si può infatti notare come la ripetizione si sviluppi in Kusama come vera e propria urgenza intrinseca (persino rasantante la patologia) mentre in Warhol mantenga salde le radici nell'osservazione dei meccanismi, estrinseci, della diffusione delle immagini, della pubblicità e in genere della comunicazione massmediale.

1.1. Un possibile precedente: Yayoi Kusama, gli *endless pattern* e *Aggregation: One Thousand Boats Show* (1963).

Nella New York tra lo scorcio degli anni Cinquanta e i primi Sessanta opera, suscitando immediato e grande scalpore, la giovane artista, scrittrice e designer giapponese Yayoi Kusama (Matsumoto, Giappone, 1929), stabilitasi negli Stati Uniti nel 1957²⁵: proprio

²³ C. F. Stuckey, *Wallpaper as art. A brief history* in J. Tannenbaum, M. Boulton Stroud (a cura di), *op. cit.*, p.44.

²⁴ “L'architettura moderna”, scrive con ironia Brian O'Doherty, “si è accontentata di fondere la parete spoglia con il soffitto spoglio e di abbassare il coperchio”. B. O'Doherty, *Inside the White Cube. L'ideologia dello spazio espositivo (Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space, 2000)*, Johan & Levi editore, Truccazzano (Milano) 2012, p.56.

²⁵ Kusama farà rientro in Giappone nel 1973.

nella sua poetica e nelle modalità operative è individuabile un possibile precedente delle carte da parati come interpretate e proposte da Andy Warhol.

Sebbene non si dia il caso di un letterale ricorso al medium del wallpaper, Kusama opera costantemente con un'attenzione alle superfici pellicolari della pittura che è di chiara filiazione – e opposizione al tempo spesso – rispetto alla “flatness”²⁶ dell'espressionismo astratto; inoltre, alla poetica dei primi anni Sessanta è riferibile un environment dal titolo *Aggregation: One Thousand Boats Show*²⁷ (1963) che, componendosi per accumulo e iterazione di termini-chiave, occupa per intero anche la superficie parietale della stanza d'esposizione, fino a creare un pattern simulante, a tutti gli effetti, il wallpaper²⁸.

Il lavoro di Kusama, oggi ancora in corso, intreccia urgentemente vissuto personale, poetica e modalità operative in un tutto organico che si confronta con due poli opposti: da una parte l'interiorità dell'artista, tormentata da un disagio psichico manifestatosi precocemente e legato a non radi episodi allucinatori, dall'altra l'esteriorità del confronto instauratosi, ben presto, con l'avanguardia newyorkese ed europea.

Il linguaggio dell'artista è segnato, sin dalla giovanissima età²⁹, dalla ripetizione ossessiva di piccoli segni circolari che si aggregano a creare il più comune dei pattern, il *polka-dot*, la disposizione più o meno ordinata dei *pois*; la ripetizione, inoltre, si produce – seppur per breve tempo, agli inizi del decennio Sessanta – in una precisa

²⁶ Cfr. nota n.10.

²⁷ “Aggregation: One Thousand Boats Show”. New York, Gertrude Stein Gallery, dicembre 1963.

²⁸ A proposito dell'installazione, nella sua recente autobiografia Kusama ricorda: “This was my first installation. Countless white, stuffed and sewn phalluses completely covered a full-size rowing boat. All around the boat, on the ceiling and walls, were 999 black-and-white poster-size photos of it. When you stood in this room, the thousand boats would begin to spin around you, leaving you seasick and hallucinating”. Kusama riporta dunque uno stralcio della recensione di Brian O'Doherty, pubblicata il 29 dicembre 1963 sul “New York Times”, che recita: “Around the spot-lit boat, the aggregation of single images again papering the walls comes back at one like a series of telescoped echoes. This genuine, obscurely poetic event should not be dismissed as a surrealist caper. Kusama has produced an object and an environment that are weirdly moving”. E infine conclude: “Andy Warhol came to the opening and shouted, ‘Yayoi, what is this?’ His next words were, ‘It’s fantastic!’ A few years later, when Andy papered the ceiling and walls at the Leo Castelli Gallery with silkscreen posters of a cow’s face, it was plainly an appropriation or imitation of my *Thousand Boats Show*”. Y. Kusama, *Infinity Net: The Autobiography of Yayoi Kusama*, Tate Publishing, Londra 2013. Nb: il libro non presenta numeri di pagina.

²⁹ Kusama stessa fa riferimento a fantasie, incubi e conseguenti esternazioni (dapprima nel disegno, dunque nella pittura) manifestatesi sin dal 1939. v. L. Hoptman, A. Tatehata, U. Kultermann, *Yayoi Kusama*. Phaidon Press, Londra 2000.

Leggiamo, ad esempio: “Un giorno stavo guardando una tovaglia a fiori rossi su un tavolo, e poi, quando alzai gli occhi, vidi il soffitto, i vetri della finestra e le pareti completamente ricoperti dello stesso disegno a fiori rossi. Tutta la stanza, il mio corpo e l'universo intero completamente ricoperti di quei fiori rossi – mi sarei auto cancellata”. Y. Kusama, cit. in italiano da Y. Kusama, *The struggle and wanderings of my soul* (1975) in A. Tatehata (a cura di), “Yayoi Kusama. I want to live forever”. Milano, PAC, novembre 2009-febbraio 2010. Catalogo della mostra, Federico Motta Editore, Milano 2009, p.48

attività di collage che preannuncia, come notato già nel '66 da Lucy Lippard³⁰, la reiterazione d'immagine messa in atto da Warhol. Nel suo fondamentale *Pop Art*, Lippard riproduce, a dimostrazione di ciò, *Air Mail Stickers* (1962)³¹ [fig.1], collage su tela nel quale Kusama utilizza il piccolo contrassegno postale in senso “non-oggettuale”³² e strettamente reiterativo.

Al di là dell'ambito del collage, è tuttavia nelle grandi dimensioni che le opere di Kusama si confrontano direttamente, e già da alcuni anni, con il tema della ripetizione del segno, ossessiva e potenzialmente estensibile all'infinito fino a comporre dei veri *endless pattern*³³.

Nell'ottobre 1959 l'artista espone nella sua prima personale a New York³⁴, cinque ingenti tele tendenti al monocromo³⁵, serie che intitola *Infinity Net*. Da notare come le opere si ponessero in deciso confronto formale con le dimensioni e l'andamento del segno espressionista astratto³⁶, “ordinandolo” in disposizioni ripetitive che preannunciano il pattern.

Ulteriore occasione espositiva delle *Infinity Net paintings*³⁷ sarà, nel 1961, una personale alla Stephen Radich Gallery³⁸ [fig.2], dove le singole opere giungono fino ai dieci metri d'estensione lineare: da quel momento, progressivamente abbandonata la

³⁰ v. L. Lippard (a cura di), *Pop Art* (1966), Thames and Hudson, Londra 2004, pp.75-76.

³¹ Y. Kusama, *Airmail Stickers*, 1962. Collage su tela, 181,6 x 171,5 cm. Whitney Museum of American Art, New York; Cfr. A. Warhol, *Red Airmail Stamps*, serigrafia su tela, 51 x 40,5 cm, 1962. Della serigrafia su tela esistono sei esemplari; serie affine è, nel medesimo anno, quella incentrata sui bollini di una nota catena di supermarket: *S&H Green Stamps*. v. anche paragrafo 2 del presente capitolo, pp.48-49.

³² L. Lippard (a cura di), *op. cit.*, p.75.

³³ Il termine chiave “endless”, in particolare, viene riconosciuto per il lavoro di Kusama da Allan Kaprow, nel libro *Assemblages, Environments, and Happenings* (1966). Kusama, dal canto suo, approva tale ipotesi e riconosce i termini “obsession” e “endless” – entrambi suggeriti da Kaprow – come basilari per il suo intero lavoro. Cfr. M. Yoshimoto, *Yayoi Kusama sauve le monde par la self-obliteration*, pp.68-77 in C. Béret (a cura di), “Yayoi Kusama”. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, maggio-settembre 2011; Parigi, Centre Georges Pompidou, ottobre 2011- gennaio 2012; Londra, Tate Modern, febbraio-giugno 2012; New York, Whitney Museum of American Art, giugno-settembre 2012. Catalogo della mostra, Ed. Centre Georges Pompidou, Parigi 2011.

³⁴ “Yayoi Kusama”. New York, Brata Gallery, ottobre 1959.

³⁵ Proprio per tale aspetto cromatico-riduttivo, Udo Kultermann si interesserà al lavoro di Kusama inserendo *Composition*, un *Infinity Net painting* del 1959, nella storica mostra “Monochrome Malerei”, tenutasi nella primavera 1960 a Leverkusen, Städtisches Museum. V. U. Kultermann in L. Hoptman, A. Tatehata, U. Kultermann, *op. cit.*, p.86.

³⁶ Da notare, ad esempio, come la Brata Gallery di New York fosse gestita da una cooperativa di artisti nota per esporre espressionisti astratti della seconda generazione: v. V. Pécoil, *Today your love, Tomorrow the world* in Y. Kusama et al., “Yayoi Kusama”. Dijon, Le consortium, Maison de la culture du Japon, febbraio-maggio 2001; Aedefabrik, Kunsthallen Brandts, giugno 2001; Toulouse, Les Abattoirs, ottobre 2001-gennaio 2002; Vienna, Kunsthalle, gennaio 2002; Seoul, Artsonje Center, febbraio-aprile 2003; Gyeongangbuk-do, Artsonje Museum, , luglio-settembre 2003. Catalogo delle mostre, Ed. Les presses du réel, Dijon 2001, p.48.

³⁷ La serie, tuttavia, procederà fino agli anni più recenti. Si veda, ad esempio, *I want to live forever* (2008), opera di più di dieci metri d'estensione lineare, presentata al PAC di Milano nel 2008.

³⁸ “Yayoi Kusama”. New York, Stephen Radich Gallery, maggio 1961.

riduzione cromatica dei primi anni, Kusama si rivolgerà a una ripetizione delle forme che diverrà parossistica (“una visione ripetitiva è il punto di partenza di ogni mio lavoro”, noterà nel 2006³⁹), vera *repetitio ad absurdum*, in ciò preannunciando ciò che avverrà, ancora a New York, con l’approdo al wallpaper da parte di Andy Warhol, il quale promuoverà a soggetto-chiave per i suoi pattern, forme e icone eterodosse sia rispetto alle arti visive, sia alla sostanza del medium adottato.

Nel 1963, la fin qui citata modalità espressiva di Kusama si estenderà fino a investire interi ambienti, giungendo alla proposizione di environment abitati da aggregazioni oggettuali, tridimensionali⁴⁰ e circondati da superfici parietali uniformate a partire da un preciso pattern.

In particolare, sperimentando a partire dalle *Accumulations*, serie di opere presentate per la prima volta a New York nel 1962⁴¹, Kusama presenta presso la Gertrude Stein Gallery l’environment *Aggregation: One Thousand Boats Show* (1963)⁴² [figg. 3,4], oggi (allestita in forma parziale: limitata alla sola scultura centrale) nelle collezioni dello Stedelijk Museum di Amsterdam.

Nell’opera, Kusama si concentra sulla simbologia – presente nella cultura nipponica⁴³ – della barca a remi, desacralizzandone i connotati; nel caso specifico riproducendone un esemplare di dimensioni reali completamente invaso dall’aggregazione di elementi imbottiti, irriverenti, dallo scoperto richiamo fallico⁴⁴. Tali oggetti ipostatizzano il desiderio sessuale e “lo accostano ai meccanismi della ripetizione ossessiva e della noia”⁴⁵, replicandosi esponenzialmente sulle due pareti poste ad angolo⁴⁶, dove Kusama

³⁹ Y. Kusama, intervista con M. Farronato (agosto 2006) in A. Vettese (a cura di), “Yayoi Kusama – Metamorfosi”. Galleria Civica di Modena, Palazzina dei Giardini, settembre 2006-gennaio 2007. Catalogo della mostra, Ed. Galleria civica, Fondazione Cassa di risparmio di Modena, Modena 2006, n.p.

⁴⁰ Come avverrà ancora, significativamente, a partire dall’environment *Driving Image* (1959-1964) mostrato dal 1964 (“Yayoi Kusama. Driving Image Show”: Castellane Gallery, New York, 1964; Galleria del Naviglio, Milano, 1966; Galerie M.E. Thelen, Essen, 1966) e consistente nell’estensione di un pattern all-over a pois, policromo, dalle pareti (fittamente rivestite da *Infinity Net paintings*) fino ai mobili e ai personaggi (manichini femminili) situati in un ipotetico interno domestico. v. U. Kultermann in L. Hoptman, A. Tatehata, U. Kultermann, *op. cit.*, pp.86-93. Kultermann riporta inoltre (*Ivi*, p.88) un parere del critico Ed Sommer, riferito all’esposizione del 1966 ad Essen. Scrive: “One of the few German critics who immediately recognized the significance of the Essen show was Ed Sommer. [...] Sommer wrote: [...] The setting offered no surprises except for the uniform covering of all the objects assembled. A painted network – green on red, red on green, white on red – both unified and estranged the scene”.

⁴¹ “Yayoi Kusama”. New York, Green Gallery, settembre 1962.

⁴² V. nota n.28 di questo capitolo.

⁴³ Si confronti tra tante, ad esempio, la controversa *Stanza di barca d’oro* realizzata nel 1989 da Hidetoshi Nagasawa per il Parco di Sculture di Fiumara d’Arte, Tusa (Messina).

⁴⁴ v. L. Hoptman in L. Hoptman, A. Tatehata, U. Kultermann, *op. cit.*, p.55. Cfr. Y. Kusama, *Infinity Net... op. cit.*: v. nota n.30 di questo capitolo.

⁴⁵ T.d.A. J. Doyle, *Kusama’s Boat* in J. Doyle, *Sex Objects: Art and the Dialectics of Desire*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2006, p.XIX.

applica novecentonovantanove immagini in bianco e nero serigrafate su carta, riproducenti la barca stessa. Se non si tratta, dunque, di un wallpaper *stricto sensu*, è tuttavia evidente la funzione assegnata alla fitta disposizione dei fogli sulle pareti, dove il riverbero e la continua riproposizione dell'immagine creano un effetto omogeneo e straniante, oppressivo, che viene solo in parte alleggerito dal nitore dell'elemento scultoreo della barca, completamente tinta di bianco⁴⁷.

Pur concordando in parte, e a ragion veduta, con ciò che Laura Hoptman definisce un precoce e “lungimirante uso del wallpaper”⁴⁸ da parte di Kusama, è da sottolineare come l'environment, letto nel contesto della parallela produzione dell'artista, testimoni di una volontà critica rispetto alla produzione di massa, assegnando un ruolo centrale all'intervento diretto dell'autrice (che innanzitutto assembla, manualmente, gli elementi che compongono la barca), che non in ultimo viene registrato da una serie di immagini fotografiche che la ritraggono, nuda e inerme, a ridosso della stessa. Sebbene, dunque, la ripetizione adottata da Kusama come chiave della sua pratica artistica l'accosti molto spesso, nella lettura critica, al lavoro di Warhol⁴⁹, è da riportare il pensiero espresso dall'artista, nel '69, nel corso di un'intervista: “Qualsiasi cosa prodotta in massa ci deruba della nostra libertà”, dichiara Kusama, continuando “Noi, non la macchina, dovremmo avere il controllo”⁵⁰, manifestando in tal modo una netta divergenza rispetto al più volte citato pensiero di Andy Warhol: “I want to be a machine”⁵¹.

Naturalmente, operando nello stesso ambiente newyorkese e gravitando intorno a gallerie vicine, i due artisti si conoscevano tra loro, pur non avendo mai interagito in maniera significativa, stando a quanto affermato da Kusama nel 1998, in un'intervista rilasciata a Laura Hoptman⁵². Nell'autobiografia *Infinity Net*, pubblicata nel 2013, l'artista farà tuttavia un evidente riferimento a un incontro con Warhol,

⁴⁶ In successivi riallestimenti dell'environment, come quello al Centre Georges Pompidou di Parigi nel 2011 o alla Tate Modern di Londra nel 2012, *Aggregation: One Thousand Boats Show* è stato presentato in un ambiente completamente tappezzato – dal pavimento alle pareti – dalle riproduzioni serigrafate.

⁴⁷ Cfr. L. Hoptman, *op. cit.*, p.56. v. nota n.30.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Si consideri ancora come l'artista ritenga *Cow Wallpaper* (1966) una sorta “appropriazione o imitazione della sua opera del 1963. V. nota n.30. L'accostamento tra l'environment di Kusama e *Cow* di Warhol, inoltre, è di fatto presente nella massima parte della letteratura critica legata all'artista giapponese.

⁵⁰ Y. Kusama, intervista rilasciata ad A. Van Starrex, *Some far-out fashions with and without clothes* in “Mr.”, luglio 1969 cit. in L. Hoptman, *Ibidem*.

⁵¹ “The reason I'm painting this way is that I want to be a machine, and I feel that whatever I do and do machine-like is what I want to do”. Trad.: “La ragione per cui dipingo in questo modo è che voglio essere una macchina, e sento che quando faccio una cosa e la faccio come se fossi una macchina, ottengo il risultato che voglio”. Andy Warhol intervistato da Gene Swenson in “ArtNews”, n.7, novembre 1963.

⁵² Cit. in L. Hoptman, *op. cit.*, p.59.

all'apprezzamento dell'installazione del 1963 da parte di quello e ipotizza un esplicito 'prelievo' delle modalità di reiterazione affine alle carte da parati che avrebbero, secondo l'artista giapponese, condotto Warhol alla realizzazione di *Cow Wallpaper* nel 1966⁵³.

Negli anni successivi a *One thousand boats*, il lavoro di Kusama si è sviluppato seguendo innumerevoli vie, che hanno condotto a happening radicali, di forte contestazione sociale e, ancora, allo sviluppo di quello che potremmo definire 'dot-language', attraverso un incessante lavoro pittorico, installativo e performativo. *Infinity mirror room*, ad esempio, è il titolo di solo una tra le serie di environment proposte dal 1965 in poi, in numerose occasioni, in ambiente artistico ed extra-artistico⁵⁴, fino a giungere agli anni Duemila e Duemiladieci: elemento costante, la reiterazione parossistica dei pattern, che conferma ancora una volta la vicinanza della poetica dell'artista alle caratteristiche peculiari del wallpaper.

I.2. "The wrong thing in the right space": i wallpaper di Andy Warhol (1966-1983). Funzioni e temi.

Come si è fin qui evidenziato, le scelte formali, alcune opere e in particolare l'environment presentato da Yayoi Kusama alla Gertrude Stein Gallery nel 1963, possono essere richiamati come vicino termine di paragone rispetto all'ideazione di carte da parati che Warhol condurrà, seppur limitatamente a cinque lavori, tra il 1966 e l'83. E' da ricordare, tuttavia, come l'esempio dell'artista nipponica costituisca un precedente parziale, relativo, riferito a strutture di reiterazione ed effetti "d'insieme" anziché a un preciso, letterale, ricorso al medium delle carte da parati. Queste, in effetti, erano fino alla metà degli anni Sessanta rimaste legate, strettamente, come si è visto nell'introduzione, alla destinazione d'uso domestica e ad un mercato che, anche per

⁵³ V. nota n.30 di questo capitolo. Il parere espresso nel 2013 da Yayoi Kusama non appare verificabile e, come sopraccennato, è contraddetto da quanto già dichiarato nel 1998 (cfr. nota n.54). L'approdo di Warhol alle forme del wallpaper, d'altro canto, appare logicamente conseguente alla reiterazione iconica operata sin dai primissimi anni Sessanta e sostenuto, al tempo stesso, da esplicite dichiarazioni dell'artista in chiave polemica verso il 'fare pittura' e parte dei linguaggi adottati fino al 1966. V. paragrafo I.2 della presente tesi.

⁵⁴ Sono da citare, ad esempio, le numerose collaborazioni di Kusama con maison di alta moda quali, ad esempio, Louis Vuitton (con la direzione di Marc Jacobs: 2006-2012)

quanto riguardava la fascia d'élite dei consumatori, solo in poche occasioni si era aperto alla sfera delle arti visive.

Negli Stati Uniti, in particolare, negli anni del secondo dopoguerra si erano registrate anche delle significative innovazioni tecniche – quali l'introduzione della fotoincisione e della serigrafia – che avevano contribuito a modernizzare il prodotto-carta da parati, pur mantenendone le caratteristiche chiave: l'iterazione del décor e la funzione domestica di *background*, sfondo, rispetto allo scorrere della routine quotidiana, alla stregua – come già ricordato nell'introduzione, seguendo una felice definizione riportata da Gill Saunders – di un “white noise”⁵⁵, un brusio di fondo, impercettibile perché costante.

Tale paradossale invisibilità del decoro risulterebbe essere una conseguenza di quella che Ernst H. Gombrich, nel suo fondamentale *Il senso dell'ordine*, riporta come “ablazione del significato” di un termine ripetuto troppe volte⁵⁶.

Il repertorio iconografico delle carte, inoltre, si era significativamente allargato indulgendo all'immaginario cinematografico, hollywoodiano e a quello legato ai viaggi, allo sport e all'attualità, più consueto giacimento al quale il parato ha attinto, a seconda delle voghe del momento⁵⁷.

Tuttavia, si vuole notare in questa sede come gli aspetti fin qui indicati appaiano pressoché *inconciliabili* con i temi-chiave delle arti visive *prima* dell'avvento della Pop Art e, in particolare, dell'avanzamento della poetica e delle modalità operative proprie di Andy Warhol. Si ritiene, infatti, che i diversi elementi che compongono le carte da parati alla metà del Novecento (serialità e produzione industriale da un lato, dall'altro repertorio iconografico allargato a un'*imagerie* del presente) possano essere stati pienamente sposati non a caso da Warhol e, per giunta, nel momento in cui l'artista manifestava la volontà di abbandono della pittura in favore di altre modalità artistiche più aperte alla sperimentazione, *in primis* il cinema accostato con un piglio autoriale e

⁵⁵ J. Mehta, Rolling out wallpaper: artists are using off-the-wall themes and techniques to design wallpapers that demand attention in “Art Business News”, 1 febbraio 2014. Cit. in G. Saunders (a cura di), op. cit., p.27.

⁵⁶ E.H. Gombrich, *Il senso dell'ordine.... op. cit.*, pp.247-248. Gombrich in merito al concetto di “ablazione del significato” si riallaccia agli studi di J.J. Gibson, in particolare *The Perception of the Visual World*, Cambridge (Massachusetts) 1950.

⁵⁷ Cfr. G. Saunders, *Wallpaper in Interior Decoration*, V&A Publications, Londra 2002; G. Saunders (a cura di), “Walls are talking...”.

registico, che proprio nella monotonia e nella ripetizione trovano la loro caratteristica principale⁵⁸.

E' infatti da ricordare come, sin dai primissimi anni Sessanta, l'*oeuvre* di Warhol si sia incentrata in maniera decisa sulle possibilità della reiterazione formale e iconografica: questo ha riguardato *in primis* la pittura e la scultura e, a partire da esse, diversi altri media – tra questi, appunto, il wallpaper – che hanno confermato la serialità come caratteristica formale e argomento centrale nel linguaggio dell'artista. Tale concetto è importante per decifrare non solo il significato delle immagini scelte, ma la struttura della realtà come assunta e rielaborata attraverso il suo lavoro⁵⁹.

La stessa chiave interpretativa offerta da Warhol con l'iterazione di elementi attinti dalla realtà, implica molto di più della “mera ripetizione numerica dei termini”⁶⁰ della composizione, riguardando le modalità di strutturazione e costruzione delle immagini⁶¹ nonché il valore paritario assegnato ad esse. Warhol, infatti, traendo dall'immaginario contemporaneo oggetti d'uso comune o figure dello *star-system* – in generale quelle che, parafrasando una nota formula di Jasper Johns, potremmo definire “things the mind already knows”⁶² – e ripetendole un numero potenzialmente infinito di volte, interroga la sfera iconografica moderna presentando paradossalmente come prive di senso le icone contemporanee⁶³.

Queste ultime, persino quando si tratti di una merce o di un logo da supermarket, vengono visivamente isolate e presentate su fondi neutri, che le rendono assolutamente nette e di per sé significative, al modo delle icone religiose⁶⁴. Con queste, infatti, condividono una nitida disposizione, nella maggior parte dei casi frontale, che sembra quasi provenire *ex nihilo*⁶⁵, staccata dal contingente e svincolata, com'è, da ogni residuo contesto narrativo.

⁵⁸ Il regista Jonas Mekas (per molti anni collaboratore di Andy Warhol) ad esempio, ha comparato il cinema di Warhol a un “piece of wallpaper”: il parere viene citato da Patrick de Haas in *Andy Warhol, le cinéma comme “braille mental”* in “Cahiers de Paris Expérimental”, n. 21, 2005, p.30. Cit. in F. Bovier, *De la mécanique filmique à la surface du papier peint* in M. Costantini (a cura di), *op. cit.*, p. 64.

⁵⁹ v. J. Dyer, *Serial Images: The Modern Art of Iteration* (International Studies in Hermeneutics and Phenomenology, vol. 4), LIT Verlag, Münster 2011, p.1.

⁶⁰ *Ivi*, p.2.

⁶¹ Cfr. *Ibidem*.

⁶² J. Jones in *His Heart Belongs to Dada* in “Time”, 4 maggio 1959, p.58. Cit. in P. Eleey (a cura di), “Sturtevant: Double Trouble”. New York, MoMA, The Museum of Modern Art, 9 novembre 2014-22 febbraio 2015; Los Angeles, MoCA, Museum of Contemporary Art, 20 marzo- 27 luglio 2015. Catalogo della mostra, The Museum of Modern Art, New York 2015, p.53.

⁶³ Cfr. J. Dyer, *The Metaphysics of the Mundane...*, p.34.

⁶⁴ *Ivi.*, p.35.

⁶⁵ *Ibidem*.

La differenza di scala adottata da Warhol nel riprodurre le sue “icone”, contrassegnata in special modo da ingrandimenti, mette inoltre in atto un ulteriore dispositivo ironico, che si fa rilettura e forzatura del segno “familiare” prelevato dalla quotidianità e riportato, nella maggior parte dei casi a una pura piattezza di superficie, fino alla pellicolare bidimensionalità della carta da parati.

Quest’ultima verrà da Warhol introdotta in contesti ufficialmente deputati all’arte più aggiornata, facendo in un primo momento interrogare parte della critica⁶⁶ intorno alla liceità dell’operazione, da taluni considerata non troppo seriamente.

Del resto lo stesso artista, in *THE Philosophy of Andy Warhol*, iperbolica summa del suo pensiero e dei suoi aneddoti, dai toni irriverenti e talora contraddittori, scriverà: “I like to be the right thing in the wrong space and the wrong thing in the right space. [...] usually being the right thing in the wrong space and the wrong thing in the right space is worth it, because something funny always happens. Believe me, because I’ve made a career out of being the right thing in the wrong space and the wrong thing in the right space. That’s one thing I really do know about”⁶⁷. Traducendo: “Mi piace essere la cosa giusta al posto sbagliato e la cosa sbagliata al posto giusto. [...] di solito vale la pena di essere la cosa giusta nel posto sbagliato e la cosa sbagliata nel posto giusto, perché succede sempre qualcosa di divertente. Credetemi, perché ci ho tirato fuori una carriera dall’essere la cosa giusta nel posto sbagliato e la cosa sbagliata al posto giusto. È una cosa che conosco molto bene”.

Lo spiazzamento, spesso divertito, innescato nel processo di percezione del pubblico tanto della persona stessa dell’artista quanto delle opere proposte, sarà parte fondamentale di un percorso entro il quale il wallpaper assumerà un ruolo assolutamente centrale e significativo. Esso diverrà, in effetti – soprattutto con riferimento a *Cow*, l’opera che dà la stura all’utilizzo del medium nell’arte contemporanea – “la cosa giusta al posto sbagliato”, la superficie che, dispiegandosi e rivestendo le pareti, istantaneamente contraddice la neutralità del “white cube” di origine modernista, conferendogli l’aspetto di uno spazio vivo e pulsante. Non più un mero contenitore ma un’installazione ambientale che rimanda a *qualcosa d’altro*, oltre le mura del luogo

⁶⁶ v. ad esempio D. Antin, *Warhol: The Silver Tenement* in: “ARTnews”, v.65, n.4, estate 1966, pp.47-49,58-59. Nell’articolo, tra l’altro, si legge: “It is POP ART. It is BANAL. It is funny or vicious, depending on your taste. But change the affect slightly”. Tradotto: “È la POP ART. È il BANALE. È divertente o immorale, dipende dal vostro gusto. Ma la sostanza non cambia di molto”. *Ivi*, p.48.

⁶⁷ A. Warhol, *THE Philosophy of Andy Warhol. From A to B and back again*, Harcourt Brace Jovanovich, New York-Londra 1975, p.158. Cit. in C.F. Stuckey, *Warhol in context... op. cit.*, p.4.

deputato all'arte, in un *bouleversement* che ibrida spazio espositivo e dimensione domestica, e pertanto commenta da vicino il proliferare d'immagini e icone nel flusso massmediale contemporaneo.

Volendo allargare, riallacciandosi a quanto detto, i margini di un ragionamento già proposto da Lucilla Meloni a chiusura del suo volume *Arte guarda arte* (2013), è infatti possibile notare come l'opera di Warhol intorno al wallpaper si offra come vera "fondatrice di discorsività" o, meglio, di possibilità di discorso e di formulazione artistica.

Nelle *Conclusioni* del suo testo, Meloni parla delle "[invenzioni e del] pensiero di Marcel Duchamp, che [nella storia dell'arte contemporanea] hanno segnato un prima e un dopo [...]. Si tratta di un corpus storico a disposizione di colui che lo guarda per reinterpretarlo, e ogni nuovo sguardo ne conferma l'attualità"⁶⁸.

Se è certo che la riflessione dell'autrice si applichi all'analisi delle pratiche di citazione nell'arte contemporanea, è pur vero che concordando con il pensiero riguardante Duchamp lo si possa trasferire all'analisi di Andy Warhol, al quale si deve riconoscere l'atto fondativo non di una nuova disciplina ma di una nuova maniera di intendere la carta da parati e di un percorso che con lui, con Cow, si è aperto alla possibilità di presentare un wallpaper come opera d'arte autonoma, pienamente in sé sufficiente e esterna ai circuiti commerciali.

Ciò non significa che ciascun artista che, dal 1966 ad oggi, abbia realizzato un wallpaper abbia *citato* il lavoro di Warhol, bensì che ogni nuovo wallpaper, ancor oggi, si ponga strutturalmente, nella sua essenza, come *differenza* resa possibile dal primo gesto compiuto da Warhol.

Il pensiero di Meloni parte da un richiamo extradisciplinare ma fondamentale nella concezione della cultura moderna, ben oltre l'ambito letterario entro il quale era stato formulato: il riferimento è infatti a Michel Foucault e al testo della conferenza *Qu'est-ce qu'un auteur?* (Parigi, 1969)⁶⁹.

Riporta Meloni: "Quando Michel Foucault analizza la funzione-autore, la funzione-soggetto [...], chiarisce la differenza tra gli autori fondatori di discorsività [...] e i comuni autori delle proprie opere"⁷⁰. Scrive infatti Foucault, in merito a Karl Marx e

⁶⁸ L. Meloni, *Arte guarda arte*. Postmedia Books, Milano 2013, p.135.

⁶⁹ La conferenza *Qu'est-ce qu'un auteur?* venne pronunciata da Michel Foucault a Parigi, alla Société Française de Philosophie, il 22 febbraio 1969 e pubblicata nel "Bulletin de la Société Française de Philosophie", n. 3, estate 1969. V. anche il paragrafo 3 del presente capitolo

⁷⁰ L. Meloni, *op. cit.*, p.135.

Sigmund Freud, ritenendo come le opere di quelli abbiano stabilito non una teoria in sé conclusa ma “una possibilità indefinita del discorso”⁷¹: “Detti autori hanno questo di particolare, che non sono soltanto gli autori delle loro opere, dei loro libri. Essi hanno prodotto qualcosa di più: la possibilità e la regola di formazione di altri testi”⁷². Testi che si formano, in questo caso – stando a Foucault – per via di differenza e non soltanto ponendosi con un certo numero di analogie⁷³.

In tal senso, autori come Marx e Freud, “instauratori di discorsività”, hanno aperto lo spazio per “qualcosa d’altro che per se stessi, che pertanto appartiene a ciò che essi hanno fondato”. Scrive dunque Meloni come, trasponendo il discorso dalla letteratura alla ricerca visiva, potremmo dire che alcune opere o alcuni slittamenti rivoluzionari (come quelli operati dalle avanguardie) si siano posti similmente come “fondatori di discorsività”.

È possibile in questa sede dire, allora – parafrasando ancora Foucault – come, al di fuori del campo della ripetizione e della replica, il lavoro degli artisti che, negli ultimi cinquant’anni, hanno adottato il medium offerto dalle carte da parati, riporti inevitabilmente all’opera di Warhol “come a delle coordinate primarie”⁷⁴.

Warhol ha realizzato cinque diversi pattern per carte da parati, tra il 1966 e il 1983.

Il primo parato è stato, come preannunciato, *Cow Wallpaper*, concepito da Warhol nel 1966 e rimodulato, fino al 1976, in quattro diverse varianti cromatiche.

Il pattern, incentrato sulla riproduzione dell’immagine fotografica di una mucca di razza Jersey, tratta da un’imprecisata rivista di agricoltura, è caratterizzato da un andamento verticale (che ricorda la disposizione di una pellicola cinematografica), dalla mancata coincidenza iconografica dei margini dei diversi rotoli, una volta allestiti e dall’utilizzo di colori artificiali, incongrui rispetto all’origine del soggetto e, in tal senso, utilizzati come espediente di distanziamento della rappresentazione dal suo referente reale.

⁷¹ M. Foucault, *Che cos’è un autore (Qu’est-ce qu’un auteur?)*, 1969) in C. Milanese (a cura di), *Michel Foucault. Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano 1996, p.15.

⁷² Ibidem.

⁷³ Differenziando l’esempio di Marx e Freud da quelli riferibili agli autori fondatori di un genere letterario o iniziatori di un certo campo di ricerche scientifiche (v. *Ivi*, pp. 15-19), Foucault scrive: “[...] quando io parlo di Marx e Freud come «instauratori di discorsività», voglio dire che essi non hanno reso semplicemente possibile un certo numero di analogie, ma hanno reso possibile (in maniera altrettanto completa) un certo numero di differenze. Essi hanno aperto lo spazio per qualcosa d’altro che per se stessi, che pertanto appartiene a ciò che essi hanno fondato”. *Ivi*, pp.15-16.

⁷⁴ “Per parlare in maniera molto schematica: l’opera di questi instauratori non si situa in rapporto alla scienza e nello spazio che essa disegna; ma è la scienza o la discorsività che si riportano alla loro opera come a delle coordinate primarie”. *Ivi*, p.17.

Il esempio presentato da Castelli nell'aprile 1966, infatti, tinge la testa del bovino di rosa acceso su fondo giallo limone; una variante è quella in rosa chiaro su fondo celeste presentata nella primavera 1971 al Whitney Museum of American Art nell'atipica tappa finale – come si vedrà, nel corso del paragrafo – della retrospettiva di Andy Warhol itinerante tra Europa e Stati Uniti nel 1970-1971⁷⁵.

Altre coppie cromatiche saranno quelle in giallo su fondo blu (ancora nel 1971: stando al Catalogo generale delle Stampe di Warhol, non realizzata in vista di una particolare occasione espositiva⁷⁶) e infine, nel 1976, quella con soggetto nuovamente in rosa tracciato su un fondo virato verso il violetto, realizzata per una mostra al Modern Art Pavillion del Seattle Center⁷⁷.

Il tema, che possiamo definire di derivazione parodisticamente bucolica, non sarà esclusivo nella produzione di Warhol che infatti segnerà, nel 1974, la realizzazione di due pattern molto distanti da quello e, tra loro – relativamente al soggetto iterato – di opposta concezione, specie se interpretati nell'ottica della simbologia politica imperante negli anni della Guerra Fredda (che, tuttavia, non può porsi come guida esaustiva per la lettura delle opere⁷⁸).

Il primo sarà infatti *Mao*, wallpaper concepito con l'esplicita funzione di background per una grande personale al Musée Galliera di Parigi⁷⁹, interamente dedicata alla ripetizione del volto del leader comunista cinese Mao Zedong; il secondo sarà *Washington Monument*, iterazione di uno schizzo, in bianco e nero, del monumento a George Washington presente al centro della capitale statunitense. Quest'ultimo wallpaper, ideato per una commissione anonima, sarà allestito solo dopo circa un ventennio dalla scomparsa dell'autore⁸⁰.

⁷⁵ Retrospettiva "Andy Warhol": Pasadena, Pasadena Art Museum, 12 maggio-21 giugno 1970; Chicago, Museum of Contemporary Art, 4 luglio-6 settembre 1970; Eindhoven, Stedelijk van Abbenmuseum, 16 ottobre-22 novembre 1970; Parigi, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 8 dicembre 1970-30 gennaio 1971 [l'archivio online del museo, tuttavia, riporta date differenti da quelle del *Catalogue Raisonné*: 16 dicembre 1970-14 gennaio 1971]; Londra, Tate Gallery, 17 febbraio-28 marzo 1971; New York, Whitney Museum of American Art, 1 maggio-20 giugno 1971.

⁷⁶ V. F. Feldman, J. Schellmann (a cura di), *Andy Warhol Prints. A Catalogue Raisonné 1962-1987*. Quarta ed., rivista e integrata da F. Feldman, C. Defendi. DAP Distributed Art Publishers, New York 2003, p.27.scheda II.12, p.63.

⁷⁷ "Andy Warhol". Seattle, Modern Art Pavillion – Seattle Center, 18 novembre 1976-9 gennaio 1977.

⁷⁸ Nel catalogo generale delle stampe di Andy Warhol, infatti, Donna De Salvo sottolinea come, sebbene le stampe fossero naturalmente predisposte a un ravvicinato confronto con i poster e, in generale, con la cartellonistica di propaganda politica, la vicinanza tra i due termini non possa essere del tutto chiarita, a causa del voluto atteggiamento di mascheramento dell'artista di fronte alla spiegazione del suo lavoro. v. *Ivi*, p.31.

⁷⁹ "Andy Warhol: Mao". Parigi, Musée Galliera, 23 febbraio – 18 marzo 1974.

⁸⁰ v. nota n. 240 di questo capitolo.

Il volto umano al centro del pattern *Mao*, ipostatizzato e reiterato, traendo forza della riconoscibilità dell'icona politica, tornerà ad essere centrale per una nuova carta da parati, *Self-Portrait*, nel 1978. Il pattern sarà incentrato sull'autoritratto dell'artista, sinteticamente delineato e addolcito con tratti che rimandano a un'età giovanile e a uno sguardo malinconico: la scelta di reiterare il proprio volto è un'assoluta novità nella storia delle carte da parati, perfettamente coerente con l'*oeuvre* e la biografia di Warhol e, anche negli anni successivi a questo lavoro, rimarrà pressoché un unicum (seppur derivato, come *Mao*, da una centennale tradizione legata ai parati celebrativi, come si vedrà nella specifica trattazione dei pattern).

Infine, un ultimo wallpaper sarà *Fish*, realizzato da Warhol nel 1983 per la personale "Paintings for Children", alla Galerie Bruno Bischofberger di Zurigo⁸¹.

Il parato, estremamente semplice nella concezione – si basa su un pattern che ripete la forma di un pesce argenteo – si riferirà chiaramente all'insolita commissione da parte del gallerista, amico di Warhol, volta alla realizzazione di una mostra esclusivamente dedicata all'infanzia e all'immaginario legato al gioco.

Hal Foster riporta, inoltre, nel saggio *A Figment in a Factory*⁸² (2007), come l'artista stesse lavorando, al momento della sua precoce scomparsa nel febbraio 1987, ad un pattern incentrato sulla rielaborazione e ripetizione del motivo del teschio, caro alla sua riflessione sin dagli anni Sessanta (e in special modo dopo l'aggressione subita nel 1968⁸³) e sviluppato nella serie di dipinti e disegni intitolati appunto *Skulls*, intrapresa nel 1976⁸⁴.

A seguito dell'analisi condotta sui volumi che, nell'ingente bibliografia dedicata ad Andy Warhol, si sono rivelati più strettamente inerenti il lavoro sui wallpaper, è stato possibile riscontrare le fonti di quanto riportato da Foster negli Atti del Convegno "The Work of Andy Warhol", tenutosi alla DIA Art Foundation di New York nel 1988, in particolare nel saggio *Skulls* di Trevor Fairbrother⁸⁵ e nell'appendice al volume, recante la descrizione delle mostre di Warhol tenutesi presso la DIA Art Foundation nel triennio

⁸¹ "Paintings for Children", Zurigo, Galerie Bruno Bischofberger, 3 dicembre 1983-14 gennaio 1984.

⁸² H. Foster, *A Figment in a Factory* in E. Meyer-Hermann (a cura di), *Andy Warhol. A guide to 706 items in 2 hours 56 minutes*. Catalogo dell'esposizione "Other Voices, Other Rooms", a cura di E. Meyer-Hermann. Amsterdam, Stedelijk Museum, 12 ottobre 2007-13 gennaio 2008; Stoccolma, Moderna Museet, 9 febbraio-4 maggio 2008. NAI Publishers, Rotterdam 2007, p.108.

⁸³ Il 3 giugno 1968 l'attrice e attivista femminista Valerie Solanas attentò alla vita di Warhol, esplodendo verso l'artista diversi colpi di pistola.

⁸⁴ v. F. Feldman, J. Schellmann (a cura di), *op. cit.*, p.27.

⁸⁵ Cfr. T. Fairbrother, *Skulls* in G. Garrels (a cura di), *op. cit.*, pp.93-114.

1986-1988, con particolare riferimento alla mostra “Andy Warhol: Skulls 1976” curata da Gary Garrels⁸⁶.

I.2.1. L’itinerario d’approdo a *Cow Wallpaper*. La formazione del pattern (1966), il suo impiego e le sue varianti (1971-1976).

È sin d’ora evidente, attraverso quanto delineato, come i soggetti selezionati e reiterati da Warhol e, in connessione a questi, le gamme cromatiche adottate, abbiano determinato una decisa corruzione dei tratti caratterizzanti l’originaria struttura delle carte da parati. Questo vale innanzitutto per il pattern di *Cow Wallpaper* e con particolare riferimento alle diverse varianti di quello (1966-1976).

Si nota infatti, nelle tonalità scelte e tenendo presente l’usuale predisposizione delle carte ad essere mero complemento d’arredo e non medium d’espressione, come l’aspetto risultante del wallpaper-opera d’arte già ad un primo approccio formale risulti distanziato, nettamente, dal suo corrispettivo commerciale e domestico.

Il salto concettuale operato da Warhol si evidenzia innanzitutto nelle disposizioni cromatiche “arbitrarie”⁸⁷ sopraccennate nonché nelle dimensioni del soggetto-chiave del pattern nelle quali si evidenzia un ingrandimento che ad esempio, nel caso di *Cow*, sovradimensiona il riferimento animale non solo rispetto a un canonico andamento del décor, ma persino rispetto al naturale. Da questo punto di vista – ragionando sul macro-pattern, sulla dimensione del “fuori scala” – si propone di rintracciare un unico, possibile precedente in *Splotchy* [figg. 5,6], pionieristico pattern realizzato su wallpaper, nel 1949, da Alexander Calder⁸⁸ su commissione della prestigiosa ditta Laverne, con sede a New York. Questo pattern, seppur incentrato su un tema aniconico, astratto, ha manifestato chiaramente e per primo una provocatoria uscita dai più consueti ordini di decoro per carte da parati, incontrando – in maniera forse inaspettata – un buon favore da parte di membri dell’élite culturale statunitense, pronti ad accogliere in ambiente domestico un decoro certamente ridondante e cromaticamente aggressivo (giocato su una preponderanza di segni neri e chiazze rosse e verdi su fondo bianco).

⁸⁶ “Andy Warhol: Skulls 1976” a cura di Gary Garrels. New York, DIA Art Foundation, 14 ottobre 1987-18 giugno 1988.

⁸⁷ v. L’aggettivo è utilizzato in D. Antin, *Warhol: The Silver Tenement* in “ARTnews”, vol.65, n.4, Summer 1966, p.58. L’articolo è particolarmente degno di nota poiché costituisce il primo approfondimento, cospicuo, del lavoro di Warhol in reazione alla personale presentata da Castelli (con l’esposizione di *Cow* e *Silver Clouds*) nell’aprile 1966.

⁸⁸ v. nota n.2 di questo capitolo.

Tornando all'analisi del linguaggio di Warhol, è da rimarcare come l'iterazione seriale, ancor prima del 1966, si fosse posta in esso come “una questione di ripetitivi e gratuiti atti di costruzione”⁸⁹ d'immagine: atti che rivelano la propria “novità” nella misura in cui riflettono e ben aderiscono ai meccanismi della società attuale, di produzione, consumo e dissipazione. Rispetto a *Cow Wallpaper* e alle altre carte, una serie di precedenti formali, già tendenti alla composizione di un vero e proprio pattern, di matrice in fondo decorativa, emergono già dal 1962, con esempi quali *210 Coca-Cola Bottles* (1962)⁹⁰, un olio su tela incentrato sulla paradossale iterazione della più famosa e “democratica”⁹¹ bevanda (fino a raggiungere considerevoli dimensioni), *100 Cans*⁹² [fig. 7], o ancora *192 One dollar bills* (1962), serigrafia di ancor più ragguardevoli dimensioni⁹³.

Il più significativo esempio, nel percorso d'avvicinamento al wallpaper, sarà tuttavia insieme ai “Flowers” quello offerto da uno sviluppo della serie basata sui bollini *S&H Green Stamps*, iniziata nel 1962, che nel 1965 verrà fotografata e riprodotta in poster che, in occasione della personale “Andy Warhol” tenutasi a Philadelphia⁹⁴, fungeranno da annuncio pubblicitario per la mostra⁹⁵. Tali poster verranno affissi a coprire interamente le porte d'accesso allo spazio museale, al modo di vere e proprie carte da parati, nonché quella che appare come una grande parete provvisoria (una sorta di quinta scenica), com'è possibile osservare nella descrizione dell'esposizione nonché nella documentazione fotografica della stessa⁹⁶. Quest'ultima appare, di certo, l'elemento di più evidente interesse⁹⁷.

Significativa risulta, ancora a tal proposito, una foto riportata nel *Catalogue Raisonné*⁹⁸ ritraente Sam Green, organizzatore della mostra e Mrs. H. Gates Lloyd, in conversazione davanti la parete degli *S&H Green Stamps* [fig. 8]: Green indossa una cravatta stampata con il medesimo pattern e la sua interlocutrice una blusa della stessa foggia: l'episodio è estremamente significativo della proliferazione iconica che, in

⁸⁹ “Serial iteration is thus a matter of iterative acts of constructions which are free”. J. Dyer, *The Metaphysics of the Mundane...*, p.34.

⁹⁰ A. Warhol, *210 Coca-Cola Bottles*, 1962. Olio su tela, 144,8x208,9 cm. Collezione privata.

⁹¹ Nel senso inteso da Warhol: v. A. Warhol, *THE Philosophy.. op. cit.*, pp.100-101.

⁹² A. Warhol, *100 Cans*, 1962. Olio su tela, 182,88 x 132,08 cm. Buffalo, Albright-Knox Art Gallery.

⁹³ A. Warhol, *192 One dollar bills*, 1962. Serigrafia su tela in sei esemplari, 189 x 249 cm.

⁹⁴ “Andy Warhol”. Philadelphia, ICA – Institute of Contemporary Art, 8 ottobre-21 novembre 1965.

⁹⁵ v. G. Frei, N. Prinz (a cura di), *The Andy Warhol Catalogue Raisonné*. Phaidon Press, New York-London 2002-2014, vol.01 (2002), p.116; vol.02B (2004), p.209.

⁹⁶ Cfr. Ivi, pp. 116, 130.

⁹⁷ v. Ivi, p.130

⁹⁸ *Ibidem*.

Warhol, diviene vero e proprio marchio di riconoscibilità, sorta di *brand* che si estende pressoché ovunque e, ancor prima di divenire pattern per carte da parati, è decoro utilizzato – sporadicamente – anche per la stampa di tessuti destinati a una produzione minima, riservata ad amici e collaboratori o agli *habitué* della Factory, il leggendario studio (o, piuttosto, vero microcosmo) dell'artista del quale si parlerà più avanti.

A dimostrazione di ciò, è possibile citare almeno un altro caso evidenziato da una foto scattata il 21 aprile 1964 alla Factory e riprodotta nel secondo volume del monumentale *Catalogue Raisonné* di Andy Warhol, curato da Georg Frei e Neil Prinz e edito da Phaidon Press, oggi giunto alla pubblicazione del quarto volume, coprendo il percorso artistico compiuto dal 1961 al 1976.

La foto ritrae due giovani donne, Suzanne Moss⁹⁹, che indossa una gonna di tessuto giallo stampato in serigrafia con il soggetto di *Brillo (3¢ Off)* e Sarah Dalton¹⁰⁰ con un completo realizzato su un tessuto stampato con l'iterazione del motivo *Fragile – Handle with Care* (1962), ottenuto da un piccolo schermo serigrafico¹⁰¹.

Il processo di reiterazione seriale in genere e, più nello specifico, quello che ordina l'andamento del wallpaper, non implica gerarchie, svolgimenti teleologici nella struttura dell'immagine (poiché non vi è una finalità ordinatrice) né sequenze narrative utili a definire una “scena”.

La reiterazione di segni o icone (come avverrà in larga parte della produzione di Warhol, come preannunciato) non lascia emergere un segno piuttosto che l'altro, ma rende ogni segno *necessario* all'esistenza dell'altro, ad esso successivo¹⁰², in una sorta di democratica catena d'immagini che si sviluppa similmente a quella che Rosalind Krauss definisce la *griglia*¹⁰³ come struttura-chiave dell'arte moderna e secondo quel meccanismo che, per Gilles Deleuze attiene “allo humour e all'ironia”¹⁰⁴ dal momento

⁹⁹ Suzanne Moss è moglie del pittore americano Edward Avedisian.

¹⁰⁰ Sarah Dalton è moglie di David Dalton, uno dei primi assistenti dell'artista.

¹⁰¹ v. G. Frei, N. Prinz (a cura di), *op. cit.*, vol. 02A (2004) p.77; v. anche scheda online dell'asta tenutasi a New York da Sotheby's il 12 maggio 2015, nel quale è stata venduta una porzione inutilizzata del tessuto destinato alla realizzazione della gonna per Suzanne Moss.

Url: <<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.pdf.N09345.html/f/61/N09345-61.pdf>>

¹⁰² Cfr. G. Deleuze, *Differenza e ripetizione* (1968), Raffaello Cortina Editore, Milano 1997, p.31.

¹⁰³ R. Krauss, *Griglie* (1978) in *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, Fazi Editore, Roma 2007, pp. 13-27.

¹⁰⁴ G. Deleuze, *op. cit.*, p.12.

che rappresenta una libera trasgressione dei meccanismi che regolano la “legge”, che è il campo della “forma simile” e del “contenuto equivalente”¹⁰⁵.

Warhol, dal canto suo, ha oltrepassato tali ipotesi, dichiarando: “I don't want it to be essentially the same - I want it to be exactly the same. Because the more you look at the same exact thing, the more the meaning goes away, and the better and emptier you feel”¹⁰⁶ e confermando in tal modo di voler ripetere *esattamente* le stesse immagini, al fine di svuotare di ogni senso residuo le forme scelte e prelevate – come nota Benjamin H. D. Buchloh – da una sorta di “immaginario *readymade*”¹⁰⁷, dotato, si vuole qui aggiungere, dei più evidenti parametri di prosaicità e riconoscibilità.

“I like boring things” – amava provocatoriamente ripetere – “I like things to be exactly the same, over and over again”¹⁰⁸ e secondo questa logica organizzava, già nel 1964¹⁰⁹ una disposizione d’allestimento e un corpus omogeneo d’immagini¹¹⁰ legate a un unico tema, espresso nel titolo dell’esposizione, “Flowers” [fig. 9] e a un medesimo *fil-rouge*: quello della variazione e della ripetizione foglio su foglio, tela su tela.

La matrice serigrafica è tratta da un’immagine della fotografia Patricia Caulfield, pubblicata sul numero di giugno 1964 della rivista “Modern Photography”, da lei diretta¹¹¹ e, in quello, replicata in cinque varianti utili a mostrare le variazioni possibili nella stampa a colori. Una parete della Galleria Castelli, ad esempio, ospitava ventotto pannelli larghi ciascuno 61 x 61 cm., recanti il medesimo soggetto floreale con variazioni di colore o di orientamento dell’immagine: in tali accorgimenti risiedeva la “differenza” che, come di consueto per Warhol, si insinuava nella “ripetizione” iconica, vivificandola.

Tra le immediate reazioni alla mostra, è da citare il commento di Henry Geldzahler, autorevole curatore del Metropolitan Museum of Art e amico di Warhol che, in una

¹⁰⁵ Ivi, p.9.

¹⁰⁶ A. Warhol, P. Hackett, *op. cit.*, p.50

¹⁰⁷ Cfr. B. H. D. Buchloh, *Andy Warhol's One-Dimensional Art: 1956–1966* in A. Michelson (a cura di), *op. cit.*, pp.1-46.

¹⁰⁸ A. Warhol, P. Hackett, *POPism: The Warhol '60s*, Harcourt Brace Jovanovich, New York 1980, p.50.

¹⁰⁹ “Flowers”: v. nota n.22.

¹¹⁰ Nel novembre 1966 la fotografia citerà Warhol in giudizio per violazione del diritto d’autore: al termine di una lunga causa, i due contendenti giungeranno a un accordo. Warhol, infatti, cederà alla fotografia alcuni dipinti della serie *Flowers* e una percentuale sui diritti delle vendite delle stampe del soggetto.

¹¹¹ Nel novembre 1966 la fotografia citerà Warhol in giudizio per violazione del diritto d’autore: al termine di una lunga causa, i due contendenti giungeranno a un accordo. Warhol, infatti, cederà alla fotografia alcuni dipinti della serie *Flowers* e una percentuale sui diritti delle vendite delle stampe del soggetto. Cfr. L. Lippard, *op. cit.*, p.129.

battuta riportata da David Bourdon sul "Village Voice", si riferisce all'installazione come ad un "upper class wallpaper"¹¹².

Una parte della critica¹¹³, inoltre, avvalora ancor oggi il parere espresso da Thomas B. Hess, *editor* di "ARTnews" nella già citata recensione della mostra da Castelli pubblicata nel gennaio 1965, dove ipotizza con un certo sarcasmo come Warhol, "ossessionato dal cliché che attacca «l'arte moderna» per essere simile a una «carta da parati»", avesse "deciso che era una buona idea"¹¹⁴, presentando uno spazio espositivo interamente dispiegato in superficie che fungeva da contenitore vuoto, dai tratti persino metafisici, atto ad essere "interamente riempito di denaro". Nella chiusa dell'articolo T.B. Hess non poteva, a questo proposito, che osservare un "innegabile trionfo" di Warhol, dal punto di vista sociologico oltre che economico¹¹⁵.

Nel primo caso il riferimento è, com'è evidente, al già citato¹¹⁶ parere di Harold Rosenberg che nel 1952 aveva definito la larga tela, elemento usuale dell'Espressionismo Astratto americano, come un "apocalyptic wallpaper", vacuamente decorativo, carente in autenticità¹¹⁷.

Si vuole tuttavia, in questa sede, porre in discussione la validità di tale ipotesi, che potrebbe adombrare la portata rivoluzionaria del gesto compiuto nel 1965-'66 con la concezione di *Cow Wallpaper*, rischiando di relegarlo al rango di mera *boutade* o atto provocatorio.

L'ideazione di questo pattern e dunque l'adozione dello schema e del materiale propri delle carte da parati più comuni, strettamente intese come medium extra-artistico, come preannunciato non si manifesta *ex abrupto* nell'itinerario artistico di Andy Warhol.

Al contrario, come preannunciato dall'accento ad alcuni lavori realizzati dal 1962 e alle stampe di pattern su tessuto per abbigliamento, è possibile rintracciare un progressivo ed eterogeneo movimento di avvicinamento al wallpaper nonché un costante interesse per i valori di superficie e di ambientazione legati alla parete espositiva, come si evince in parte dalla lettura di *Warhol in Context*, già citato saggio di Charles F. Stuckey,

¹¹² D. Bourdon riporta il parere di Geldzahler nella sua recensione di "Flowers": D. Bourdon, *Andy Warhol* in "Village Voice", 3 dicembre 1964. Cit. in E. Auther, *op. cit.*, p.115

¹¹³ v. Gill Saunders in G. Saunders (a cura di), *op. cit.*, p. 29

¹¹⁴ T.d.A. Testo originale: "It is as if Warhol got hung up on the cliché that attacks «modern art» for being like «wallpaper» and decided that wallpaper was a pretty good idea". T.B. Hess, *op. cit.*

¹¹⁵ Hess parla di "empty metaphysical vessels that are continually being filled with real money, which is an undeniable triumph, sociologically", ovvero di contenitori vuoti, metafisici, continuamente riempiti di reale denaro. v. *Ibidem*.

¹¹⁶ v. prefazione, p.3.

¹¹⁷ H. Rosenberg, *The American Action Painters* in "ArtNews", dicembre 1952, pp.21-22; v. H. Rosenberg, *The Tradition of the New*, Horizon Press, New York 1959, p.34.

redatto due anni dopo la scomparsa dell'artista, e in altra parte dal ripercorrere cronache e note biografiche riguardanti l'artista e le sue esposizioni, in special modo contenute nei volumi del *Catalogue Raisonné*.

Il saggio di Stuckey, che si è rivelato essere uno dei principali punti di riferimento per l'analisi dei wallpaper dell'artista, è incentrato sul riconoscimento per larga parte della produzione di Warhol, in special modo per quanto riguarda le serie pittoriche e le carte da parati, dell'importanza di una lettura iconografica e installativa d'insieme che, intendendo le opere non come singole monadi ma come organiche parti di "installation pieces"¹¹⁸, possa rendere la giusta attenzione ai processi di reiterazione iconica alla base delle opere di Warhol e alle relazioni e al contesto di presentazione delle stesse, che diviene generatore di senso e non rimane un mero apparato d'esposizione.

La nascita dell'attenzione verso l'installazione globale – comprendente anche gli spazi del pavimento e l'estensione della superficie parietale, intesa come sfondo di fronte al quale inscenare una serie di rapporti dialettici tra gli elementi mostrati, è riportata da Stuckey a una mostra definita come "non documentata"¹¹⁹, ma in realtà riconducibile a una personale inauguratasi il 10 ottobre 1954 presso la Loft Gallery, ritenuta un sorprendente esempio di proto-installazione realizzato da Warhol¹²⁰, incentrato su innumerevoli fogli di carta marmorizzata piegati, che si estendevano sui muri e sul pavimento¹²¹.

Come Stuckey sottolinea, uno tra gli iniziali sostenitori dell'arte di Warhol, nonché il primo a cogliere e promuovere il valore della ripetizione iconica proposta dall'artista, è stato il gallerista Irving Blum, organizzatore della prima personale di pittura di Warhol¹²², tenutasi alla Ferus Art Gallery di Los Angeles nell'estate 1962.

Intuito il valore d'insieme e il forte impatto visivo dell'esposizione, che presentava trentadue dipinti di lattine della famosa zuppa Campbell's, Blum volle, alla chiusura della mostra, acquistarli tutti quanti per sé ed esporli, in rigorosa sequenza, su un'intera parete del suo studio potenziando, in tal maniera, l'aspetto di ripetitivo pattern assunto dalla composizione.

Stuckey sostiene, precisamente, che la scelta di Blum possa aver rafforzato, nell'artista, la consapevolezza dell'organicità e del valore delle sue serie pittoriche, forse

¹¹⁸ v. C.F. Stuckey, *Warhol in Context*, op. cit., p.4.

¹¹⁹ *Ivi*, pp.5-6.

¹²⁰ *Ivi*, p.6.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² "Andy Warhol". Los Angeles, Ferus Art Gallery, luglio-agosto 1962.

parodisticamente intese, agli inizi, anche come una sorta di estensione o commento moderno alle serie Impressioniste¹²³, esposte nel 1960 al Museum of Modern Art di New York, con grande approvazione di pubblico e critica, in occasione della mostra “Claude Monet, Seasons and Moments”¹²⁴.

Riporta inoltre un successivo episodio, ancora legato alla figura di Blum e a una seconda mostra di Warhol alla Ferus Gallery (1963)¹²⁵. In preparazione di questa, l'artista ha infatti compiuto una scelta del tutto insolita e stupefacente anche per lo stesso gallerista¹²⁶, inviando un intero rotolo di tela stampata in sequenza verticale, con diverse varianti serigrafiche tratte da un'immagine pubblicitaria di Elvis Presley in veste da cowboy, scattata nel 1960 per la promozione del suo film *Flaming Star*. Warhol chiede a Blum di frazionare a suo piacimento la tela, per comporre dei quadri di formato convenzionale, da montare su appositi telai. Raccomanda al gallerista, allo stesso tempo, riferendosi alle opere così strutturate: “The only thing I really want is that they should be hung edge to edge, densely – around the gallery. [...] do the best you can”¹²⁷, mostrando in tal modo – nel riferirsi a un allestimento delle tele denso, disposto bordo-a-bordo – una precisa e forte intenzione di creare un ambiente che potesse echeggiare da vicino l'allestimento di un wallpaper.

Stuckey sottolinea, infine: “[...] Il ruolo di Blum nella mostra del settembre 1963 fu cruciale per l'ideazione delle successive installazioni di Warhol, eseguite con l'aiuto di collaboratori”¹²⁸, evidenziando nelle pagine seguenti come la “ossessione di Warhol per la ripetizione” fosse una vera e propria “strategia per l'arte delle installazioni”¹²⁹.

Si ipotizza inoltre, qui ampliando il testo di Stuckey, come una precisa tappa dell'avvicinamento di Warhol alla realizzazione di wallpaper sia da riconoscersi, in modo convincente, anche nell'allestimento della Silver Factory, lo studio affittato nel novembre 1963 nella East 47th Street di New York.

¹²³ Ivi, pp.4-5.

¹²⁴ “Claude Monet, Seasons and Moments”, a cura di W. Seitz. New York, MoMA - Museum of Modern Art, 9 marzo-15 maggio 1960.

¹²⁵ “Andy Warhol”. Los Angeles, Ferus Art Gallery, settembre 1963.

¹²⁶ v. C.F. Stuckey, *Warhol in Context*, op. cit., p.11.

¹²⁷ A. Warhol cit. Ivi, p.11. Stuckey dichiara che un primo riferimento a tali istruzioni è contenuto in P.S. Smith, *Andy Warhol's Art and Films*, UMI. Research Press, Ann Arbor, 1986, pp. 221-222.

¹²⁸ T.d.A. Testo originale: “[...] Blum's role in the September 1963 exhibition was crucial to Warhol's concept for his subsequent wallpaperlike installation pieces executed with the help of collaborators C.F. Stuckey, *Warhol in Context*, op. cit., p.12.

¹²⁹ T.d.A. Testo originale: “[...] Warhol's obsession with repetition as a strategy for installation art”. Ivi, p.15.

In esso, infatti, si è evidenziato un tipo di ambientazione – sorta di rudimentale carta da parati – del tutto inconsueta e affascinante, nella sua evidenza fredda e artificiale: si trattava di una copertura in leggeri fogli di alluminio, predisposta su tutte le pareti del grande locale-studio da Billy “Name” Linich, stretto collaboratore di Warhol e di fatto, come ricorda Hal Foster, “manager” della Factory¹³⁰. Le pareti argentee, riverberando il colore presente anche su mobili e infissi, erano state concepite come vera e propria scenografia entro la quale agiva e giornalmente si disponeva una singolare forma, sperimentale e autosufficiente, di società, “una corte trasformata in un carnevale”¹³¹, libera e spregiudicata.

Lo spazio della Factory, rarefatto eppure brulicante di vita, si può nell’ambito della presente analisi considerare un esempio della confusione tra pubblico e privato, tra gli spazi esterni e interni, tra il luogo di lavoro e la totalizzante dimensione di un’abitazione: l’ipotesi trova sostegno ancora una volta in ciò che Foster ritiene essere una caratteristica registrata dalle immagini Pop di Warhol¹³². L’autore sottolinea come un simile tipo di confusione fosse divenuto “delirante” negli anni Sessanta americani¹³³ e ciò è visibile anche oltre la Pop Art (si può pensare, ad esempio, alle vicende politiche del post-Maccartismo e della Guerra fredda).

Il contenitore che racchiudeva le giornate di Warhol e dei collaboratori, dunque, poteva esso stesso considerarsi alla stregua di un’opera, di un grande environment – o, per lo meno, in questo modo era percepito da quanti lo attraversavano, com’è possibile leggere in numerosi testi e testimonianze riferiti agli anni Sessanta.

Concentrandoci sull’analisi di *Cow Wallpaper* [figg. 10,11], prima carta da parati concepita da Andy Warhol nel 1965-’66 intorno alla macro-ripetizione verticale della testa di una mucca, ultimata nel 1966 e presentata, dal 2 al 27 aprile di quell’anno, in una personale alla Leo Castelli Gallery, nella quale le uniche opere esposte erano appunto il wallpaper e le “sculture” *Silver Clouds* (1966)¹³⁴, “nuvole” o piuttosto sorta di cuscini color argento in scotchpak (materiale plastico pellicolare utilizzato

¹³⁰ H. Foster, *A Pigment in a Factory*, op. cit., p.107.

¹³¹ *Ibidem*. Hal Foster riprende, in questa sede, un pensiero di Annette Michelson in A. Michelson (a cura di), *Andy Warhol*, MIT Press, Cambridge MA 2001, p.104.

¹³² *Ivi*, p.105.

¹³³ Cfr. *Ivi*, p. 105.

¹³⁴ L’opera è frutto della collaborazione tra Warhol e Billy Klüver, ingegnere presso i Bell Laboratories in New Jersey e negli stessi anni già consulente di Tinguely, Rauschenberg, Johns e altri artisti.

dall'esercito americano, relativamente impermeabile e resistente¹³⁵) riempiti d'elio, liberi di fluttuare nel locale.

Si trattava dunque, in entrambi i casi, di *media* insoliti e spiazzanti all'occhio del visitatore; particolarmente rivolti a una personale interpretazione, da parte di Warhol, dei concetti di materialità e effimerità dell'opera d'arte ma, soprattutto, in linea di continuità con le radicali azioni proposte da Marcel Duchamp nel 1938 in *1200 Sacs de Charbon*¹³⁶ e nel 1942 nello stupefacente reticolo di *Mile of String*¹³⁷. Entrambe leggibili come gesti “che «svilupparono» l'idea dello spazio espositivo come entità a sé, che si prestava alla manipolazione”¹³⁸ e presentava il *contesto* stesso come *contenuto*, in parte travolgendo, con un gesto anarchico, la visibilità delle altre opere presenti nelle mostre.

Se la prima opera, infatti, indirizzava lo sguardo degli spettatori al soffitto della galleria, saturo d'innomerevoli sacchi di juta riempiti di “carbone” (in realtà, com'è semplice intuire, i sacchi presentavano delle imbottiture di carta), la seconda, la “ragnatela” di fili che avviluppava lo spazio espositivo della rassegna “First Papers of Surrealism”, distanziava gli spettatori dalle opere mostrate, rendendone difficoltosa la fruizione.

Curiosamente, riguardo a entrambi i notissimi lavori, O' Doherty commenta: “Nessuno dei due gesti di Duchamp tiene conto delle altre opere presenti, che diventano subito carta da parati”¹³⁹, riferendosi metaforicamente a quelle come a un elemento di mero sfondo, trascurabile superficie retrostante le opere d'arte; continua dunque col notare – concetto che diverrà significativo nella lettura dei wallpaper di Warhol – come Duchamp ponga “sotto assedio” e contesti “la monade modernista: il pubblico nella galleria-scatola”¹⁴⁰, disponendo delle trappole concettuali e dei distanziamenti fisici che complicano la fruizione delle opere.

¹³⁵ Il *Catalogue Raisonné* mostra una cospicua documentazione fotografica (1965-'66) delle prove del materiale e della tenuta dei singoli ‘cuscini’. Cfr. G. Frei, N. Prinz (a cura di), *op. cit.*, vol. 02B (2004), pp.212-225.

¹³⁶ M. Duchamp, *1200 Sacs de Charbon*, 1938. “Exposition Internationale du Surréalisme”, Parigi, Galerie Beaux-Arts, 17 gennaio-24 febbraio 1938.

¹³⁷ M. Duchamp, *Mile of String*, 1942. “First Papers of Surrealism”, New York, Whitelaw Reid Mansion, 14 ottobre-7 novembre 1942. V. L. Kachur, *Displaying the Marvellous: Marcel Duchamp, Salvador Dali and Surrealist Exhibition Installations*. MIT Press, Cambridge (Mass.) 2001; cfr. D. Hopkins, *Duchamp, Childhood, Work and Play: The Vernissage for First Papers of Surrealism, New York, 1942* in “Tate Papers”, n.22, autunno 2014. Url: <<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/duchamp-childhood-work-and-play-vernissage-first-papers-surrealism>>

¹³⁸ B. O'Doherty, *op. cit.*, p.59.

¹³⁹ *Ivi*, p.61.

¹⁴⁰ *Ivi*, p.62.

Con la presentazione di *Cow* e dunque utilizzando un medium estremamente banale nella concezione comune, si può dire, parafrasando ancora un concetto espresso da O' Doherty, che Warhol avvicini l'artista allo spettatore, rendendoli più simili di fronte a un elemento usualmente domestico e, così facendo, renda lo spazio della galleria testimone dello slittamento operato¹⁴¹ e le pareti il luogo più naturale di espansione dell'espressione artistica, come già avviato dalle grandi superfici pittoriche dell'Espressionismo Astratto, prive di un centro focale e di una narrazione.

La ricchissima aneddotica riferita a Warhol e al suo *entourage* (ma anche *da* quest'ultimo) rischia di vanificare, come giustamente ha notato Gill Saunders¹⁴², la corretta ricostruzione degli eventi correlati all'introduzione del wallpaper nel suo lavoro, nel biennio 1965-'66, indulgendo a una sorta di mitologia personale legata alla figura dell'artista. Si manterranno, dunque, come bussola, il testo e i relativi dati contenuti nel *Catalogue Raisonné* e ulteriori dettagli di seguito citati saranno tratti da articoli di commento alle esposizioni o volumi di accertata autorevolezza, al fine di meglio focalizzare la coeva fortuna critica.

Sembra, come avvalorato da Patrick S. Smith¹⁴³, che un Warhol sempre più sfiduciato e disinteressato nei confronti della pittura, anche in ragione del rapidissimo "consumo d'immagini"¹⁴⁴ condotto nella sua pratica artistica, si fosse rivolto all'amico Ivan Karp, critico e stretto collaboratore di Leo Castelli, suo gallerista di riferimento, chiedendo suggerimento su quale soggetto poter ancora rappresentare. Karp avrebbe, a quel punto, consigliato ironicamente di "[...] dipingere delle mucche: sono delle immagini così meravigliosamente pastorali e durevoli nella storia dell'arte", ricevendo, da parte di Warhol, un'entusiastica approvazione¹⁴⁵, seguita dalla richiesta, rivolta all'assistente

¹⁴¹ "Il Postmodernismo avvicina l'artista allo spettatore, rendendoli più simili. [...] La galleria ne è testimone". *Ivi*, p.64. Il riferimento non è, dunque, strettamente a Warhol, eppure si crede possa essere proficuamente applicato all'argomento in esame.

¹⁴² G. Saunders, *How wallpaper left home... op. cit.*, in G. Saunders (a cura di), *op. cit.*, p.29.

¹⁴³ v. P.S. Smith, *Andy Warhol's Art...op. cit.*, p.357; P.S. Smith, *Warhol: Conversation about the Artist*, UMI Research Press, Ann Arbor 1988, p.217.

¹⁴⁴ "In 1965, Warhol said that he was using up images so fast that he was feeling exhausted of imagination. [...] He asked, «What shall I paint? What's the subject?» I couldn't think of anything. I said, «The only thing that no one deals with now is cows». He said, «Cows!» He said, «Of course! Cows!» He said, «New cows! Fresh cows!». I. Karp cit. in P.S. Smith, *Andy Warhol's Art...op. cit.*, p.357.

¹⁴⁵ T.d.A. Testo originale: Karp: "[...] paint some cows, they're so wonderfully pastoral and such a durable image in history of art"; Warhol: "Of course! Cows! New Cows! Fresh cows!". I. Karp cit. in P.S. Smith, *Warhol: Conversation about... op. cit.*, p.217. Riguardo all'idea di Warhol di riferirsi ironicamente a un preciso genere della storia dell'arte, si offre anche una testimonianza resa da Gerard Malanga in merito alla cospicua serie *Flowers* (1964-'65). "In a funny way, he was kind of repeating the history of art. It was like, now we're doing my flower period! Like Monet's water lilies, Van Gogh's flowers, the genre. I remember when Ugo Mulas, the photographer, came and photographed the *Flower*

Gerald Malanga, di cercare un'immagine adatta ad esser riprodotta. Questa verrà individuata, dopo un'ampia ricerca¹⁴⁶, nella porzione della fotografia di una mucca di razza Jersey illustrata su una vecchia, imprecisata, rivista di agricoltura¹⁴⁷.

Realizzata la matrice serigrafica, il soggetto viene stampato non nella Factory ma presso la ditta specializzata Bill Miller's Wallpaper Studio di New York¹⁴⁸ che, su indicazione di Warhol, distribuisce il pattern con andamento verticale, piuttosto ravvicinato e lasciando intravedere, sullo sfondo della figura, tracce chiaroscurate che derivano dall'originaria immagine – con un prato in secondo piano – e, probabilmente, dallo stesso processo di stampa serigrafica.

Adottando la carta e la struttura consueti per i wallpaper, l'artista interroga da vicino alcune tra le funzioni specifiche della pittura: in particolar modo, la funzione decorativa (in special modo intesa nella sfera domestica, laddove ogni dipinto o elemento pittorico, seppur di alto valore estetico o linguistico, viene asservito a una funzione accessoria, di decorazione degli spazi) e la bidimensionalità – la *flatness* – connaturata all'espressione pittorica.

Da entrambe le funzioni trae agio, decidendo insieme a Leo Castelli di esporre l'inconsueta opera e, al termine della mostra, di mettere in vendita singole porzioni del

paintings in the Factory – this would be before McCabe shot these – for the first time we had a sense of what all those flower canvases stacked around the Factory looked like before they got wrapped in plastic and shipped to the gallery”. Testimonianza di G. Malanga in D. Dalton, D. McCabe, *A year in the life of Andy Warhol*. Phaidon Press, London 2003, p.74. Il ricordo di Malanga, al tempo stesso, testimonia di come la vastissima produzione dei *Flowers*, osservata già negli spazi della Factory, concorresse a creare quell'effetto di pervasività e uniformità del tema che verrà poi registrato nelle esposizioni da Leo Castelli e Ileana Sonnabend.

¹⁴⁶ A tal proposito, C.F. Stuckey cita un parere di Ivan Karp anteriore a quello riportato da Smith nel 1986 e nel 1987. v. C.F. Stuckey, *Warhol in Context... op. cit.*, pp.19,31.

¹⁴⁷ v. G. Frei, N. Prinz (a cura di), *op. cit.*, vol. 02B (2004), p. 225. La pagina della rivista reca due illustrazioni di bovini: la seconda di queste, quella che diverrà la fonte iconografica per *Cow*, riporta un riquadro a matita volto a isolare il primo piano dell'animale e l'indicazione, al di sopra, di un previsto ingrandimento a una larghezza di 27 pollici (68,6 cm circa). In realtà la testa dell'animale, nella stampa finale, sarà riportata a un modulo di 115,6 x 75,6 cm. v. F. Feldman, J. Schellmann (a cura di), *op. cit.*, pp.62-63.

A proposito dello statuto delle immagini pubblicitarie, si riporta un brano tratto da un dialogo tra Warhol e Achille Bonito Oliva, tenutosi nel 1982. Alla domanda: “Che differenza c'è tra un'immagine pubblicitaria e una desunta dalla storia dell'arte?”, Warhol risponde: “Sono immagini tutte e due. Una si riferisce a prodotti, l'altra alla gente o a fatti storici. Tutte e due sono mezzi di comunicazione. La pubblicità è più affascinante. Anzi, io compro i vecchi giornali e li uso proprio per la pubblicità”. A. Bonito Oliva (a cura di), “Warhol verso de Chirico”. Catalogo della mostra, Roma, Campidoglio, Sala degli Orazi e dei Curiazi, 20 novembre 1982-31 gennaio 1983, p.55.

¹⁴⁸ v. F. Feldman, J. Schellmann (a cura di), *op. cit.*, scheda II.11. Tutte le varianti cromatiche di *Cow Wallpaper* (1966-1976) sono stampate da Bill Miller e sono in edizione illimitata, ma presentano un certo numero di stampe (tra le cento e le centocinquanta porzioni) siglate dall'artista. La versione del 1966 è prodotta da Andy Warhol, le tre successive, invece, dalla “ditta” Factory Addictions, che faceva comunque capo all'artista.

parato, ritagliate appositamente. Tali stampe erano state predisposte separatamente dall'allestimento del wallpaper che, come generalmente avviene per il medium (tanto nel suo utilizzo domestico quanto in quello artistico), risulta essere facilmente deteriorabile, sottoposto a un ciclo che – successivamente all'applicazione a parete e al suo disallestimento – è destinato al termine, a causa dell'aggressività degli agenti collosi utilizzati per l'applicazione.

Warhol dispone cento copie del soggetto siglate con un timbro e numerate sul verso: ciò contribuisce a chiudere il cortocircuito creatosi tra il singolo elemento e il pattern, tra la presentazione coerente con il medium della carta da parati e la diffusione dell'opera frammentata e assolutamente decontestualizzata. Tale espediente si rivelerà, tuttavia, assolutamente adeguato ai fini commerciali, giacché pare che nessuno abbia acquistato, in quell'occasione, un intero o più rotoli del wallpaper, bensì le singole stampe, siglate dall'autore¹⁴⁹.

Per la mostra da Castelli, la carta era allestita nella sala posteriore della galleria; lo spazio rimanente, come si è accennato, era attraversato dalle forme fluttuanti delle *Silver Clouds* (volatile commento di Warhol all'arte cinetica di quegli anni), il cui movimento era, di tanto in tanto, 'governato' con un bastone da Malanga.

John Canaday, critico del "New York Times", riporta in un articolo del 9 aprile 1966 l'impressione di una galleria completamente vuota, data l'atipicità dei media adottati per le opere¹⁵⁰ e la qualità delle *Silver Clouds*, che semplicemente "floated around", galleggiavano intorno, nello spazio espositivo¹⁵¹.

A tale commento si può riallacciare un'interessante notazione di Frei e Prinz, curatori del *Catalogue Raisonné*, che sottolinea come le due opere presentate in quell'occasione fossero "duchampiane nel loro specifico, ma più influenzate da John Cage nelle loro traiettorie aperte e indeterminate"¹⁵²; aggiungono inoltre sorprendentemente, a corollario, l'ipotesi che le due 'serie', *Silver Clouds* e *Cow Wallpaper*, rappresentassero dei "sistemi entropici", da mantenere in equilibrio; sistemi che, necessitando di una continua manutenzione (per ciò che riguarda le prime, da rinnovare con nuove immissioni di elio) o sostituzione (per ciò che riguarda la seconda, una carta da parati,

¹⁴⁹ v. C.F. Stuckey, *Wallpaper as art...*, pp.42-43.

¹⁵⁰ J. Canaday, *Art: What's in a Name, like Warhol or Vanderbilt?* in "New York Times", 9 aprile 1966, p.20 cit. in G. Frei, N. Prinz (a cura di), *op. cit.*, vol. 02B (2004), p.207.

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² *Ivi*, p.209.

medium delicato da gestire e destinato al deperimento materiale al momento dello smantellamento dalla parete) richiedono la produzione di ulteriore lavoro¹⁵³.

La presentazione del wallpaper e delle 'nuvole' lievemente fluttuanti (richiamanti, in fin dei conti, anche il gioco infantile) viene stroncata, a chiusura della mostra, da Robert Pincus-Witten, che su "Artforum" la definisce "an embarrassment", ovvero "un motivo d'imbarazzo", aggiungendo come l'artista, esponendo "la posizione ipocrita [che arte e vita sono un'unica cosa], ha costretto se stesso al suicidio"¹⁵⁴.

La rivista "ARTnews", invece, propone a firma di David Antin un articolo d'approfondimento meno drastico nelle conclusioni¹⁵⁵, seppur vicino al brano di Pincus-Witten nei pareri espressi, preannunciato nella brevissima recensione pubblicata da Lawrence Campbell sul numero del maggio 1966¹⁵⁶ e pubblicato sul numero estivo del periodico.

L'articolo di Antin è intitolato *Warhol: The Silver Tenement*, indirizzando subito l'attenzione del lettore sulla simbolica 'Silver Factory' e sulle citate *Silver Clouds*.

Nel testo, l'autore nota ironicamente come nella più recente mostra di Warhol la stanza posteriore della galleria Castelli fosse stata tappezzata con "settantatre mucche rosa fluorescenti" che "fissavano, con sguardo assente, fuori dal muro"¹⁵⁷ e richiama da vicino "Elsie the Cow", una mucca disegnata, mascotte dell'industria alimentare Borden Dairy Company¹⁵⁸.

La critica di Antin si incentra, in particolare, sull'ingrandimento operato da Warhol rispetto all'immagine della mucca e dunque sulla sua inadeguatezza rispetto al medium

¹⁵³ "Warhol's «editions» of 1965-66 are duchampian in their specification, but more influenced by John Cage in their open and indeterminate trajectory. More than this, there was another corollary to the way Warhol produced work in 1966: the fabricated clouds needed to be refilled with infusions of helium on a regular basis [...]. The wallpaper that accompanied them had to be entirely replaced at each venue: to different degrees, both systems were entropic, requiring replenishment, commissioning the production of more work".

¹⁵⁴ Warhol, "[...] has suicidally forced upon himself". v. R. Pincus-Witten, *Andy Warhol. Exhibition at Castelli Gal (New York)* in "Artforum", A. IV, n. 10, Summer 1966, pp.52-54.

¹⁵⁵ D. Antin, *op. cit.*, V. nota n.69.

¹⁵⁶ v. L. Campbell, *Reviews and Previews. Andy Warhol [Castelli]* in "ARTnews", vol.65, n.3, May 1966, p.54.

¹⁵⁷ v. D. Antin, *op. cit.*, p.47.

¹⁵⁸ Tuttora la figura di "Elsie" viene erroneamente indicata, in buona parte della bibliografia di Warhol consultata, come fonte iconografica del wallpaper. Interessante è, dunque, un richiamo al parato de "La Vache qui rit", realizzato nel 1967 in Germania da Thomas Bayrle, esplicitamente incentrato sul logo di un marchio alimentare, con un più scoperto richiamo parodistico e anticapitalistico, perfettamente coerente con il resto della sua produzione pittorica e oggettuale. Cfr. ultimo paragrafo del presente capitolo.

Un altro richiamo, estremamente popolare, da riferire al parato di Warhol è quello che conduce al noto poemetto nonsense *Purple Cow* (1895) di Gelett Burgess, divenuto proverbiale negli Stati Uniti. Il testo recita: *I never saw a Purple Cow, I never hope to see one; But I can tell you, anyhow, I'd rather see than be one.*

prescelto per la rappresentazione. Il ragionamento trae le mosse da un dipinto del 1961, *Nancy*, basato su una scena sinteticamente ‘prelevata’ dall’omonimo fumetto americano e trasposta, allargata, sulla tela. Il critico nota: “A blow-up of Nancy is incredible. [...] On the small scale of the comic strip Nancy, it is acceptable because it reads in the logic of its convention” e conclude: “Taken at the scale of the Warhol blow-up the drawing convention becomes insane”¹⁵⁹.

Antin continua, ancora citando il dipinto *Nancy* (si ricordi: di cinque anni precedente) ma evidentemente riferendosi alla recente produzione e con buona probabilità in particolar modo al wallpaper¹⁶⁰: il soggetto “è enigmatico perché non c’è contesto evidente al quale possa essere correlato, eppure la scala, la centralità suggeriscono che vi è un *qualche* contesto” e ancora sottolinea come un’immagine necessiti sempre di un contesto che, se rimosso o modificato, innesca un cambio “sorprendente”, poiché “il contesto è ciò che determina tutto”¹⁶¹.

L’aspetto che dunque accentra su di sé l’analisi di Antin è l’adozione del mezzo-carta da parati, che non risulta essere del tutto compreso poiché percepito come incongruo; il soggetto della mucca è avvertito infatti come decontestualizzato e inutilmente reiterato (si ricordi l’accenno preciso al numero delle volte in cui la testa animale è riprodotta¹⁶²). Considerato ciò e l’arbitraria scelta cromatica adottata dall’artista che, si ricordi, decide di ritrarre e reiterare la testa del bovino in rosa acceso su un fondo ‘citron yellow’, il critico conclude come, di fronte al lavoro di Warhol siamo “intrappolati in un orribile imbarazzo”¹⁶³ che fa percepire come sia presente una qualche proposta estetica o contenutistica senza chiarire, tuttavia, quale essa sia¹⁶⁴.

Se questo è il punto nodale sul quale, nel 1966 e nei mesi successivi, si sviluppa l’analisi di “ARTnews” sul lavoro di Andy Warhol, “Art in America”, invece, tra il

¹⁵⁹ D. Antin, *op. cit.*, p.48. T.d.A: “Una gigantografia di Nancy è incredibile. [...] Nella scala ridotta del fumetto *Nancy*, [l’immagine] è accettabile perché leggibile nella logica della sua convenzione [linguistica]. [...] “Considerata nelle dimensioni dell’ingrandimento di Warhol, la caratteristica del disegno diviene folle”.

¹⁶⁰ Wallpaper che, infatti, viene riprodotto a illustrare un’intera pagina dell’articolo. D. Antin, *op. cit.*, p.49.

¹⁶¹ T.d.A. Testo originale: “It is enigmatic because there is no apparent context to which it can be related, and yet the scale, the centrality suggest that there is *some* context. It can be taken as axiomatic that an image always seeks a context. In fact, images are habitually so dominated by their contexts that removal effects an astonishing change, as is seen in collage. [...] The context is all-determining”. *Ivi*, p.58.

¹⁶² “[...] 73 fluorescent pink cows (somebody counted them)”, sottolinea Antin, a rimarcare l’anomalia del soggetto. D. Antin, *op. cit.*, p.47.

¹⁶³ T.d.A. Testo originale: “[...] we are trapped in a ghastly embarrassment”. D. Antin, *op. cit.*, p.58.

¹⁶⁴ “Somewhere in the image there is a proposition. It is unclear”. *Ibidem*.

1966 e il 1968 se ne occupa ben poco e, se lo cita in articoli d'approfondimento¹⁶⁵ mancano del tutto articoli d'approfondimento specifico sul suo lavoro.

In ciò si nota, dunque, una netta differenza con l'altra rivista che, come si è visto, conseguentemente alla mostra da Castelli nell'aprile 1966 ospita un ampio articolo d'approfondimento su lavoro e proposte innovative da parte dell'artista.

Sebbene, proprio nel numero di "Art in America" del bimestre marzo-aprile 1966, Warhol venga definito da Charlotte Willard "the coolest of cool artist"¹⁶⁶, non si trova traccia dell'esposizione da Leo Castelli, nemmeno in forma di inserzione pubblicitaria¹⁶⁷. E' tuttavia presente un'interessante riflessione di Nan R. Piene in *What's Next After Next?*, articolo d'apertura all'inchiesta di "Art in America" dedicata al "futuro dell'arte"¹⁶⁸.

In esso si legge dapprima una breve introduzione legata al percorso che, dalle Avanguardie Storiche in poi, l'arte ha compiuto nel senso di uno sconfinamento oltre i limiti della parete verso le dimensioni dell'environment. Dunque Piene, dopo aver fatto cenno alle tele di Pollock e dell'Espressionismo Astratto, sviluppabili potenzialmente all'infinito, oltre i limiti della cornice e persino della singola parete, descrive l'estensione delle possibilità dell'opera d'arte dovute non solo al moltiplicarsi dei media ma anche alla collaborazione degli artisti con ambiti scientifico-industriali che consentono di sperimentare nuovi materiali e ipotesi cinetiche. Inoltre, dopo aver ricordato gli esempi di Piero Manzoni e Yves Klein e la nuova, non lineare, dinamica artista-oggetto-spettatore sondata da quest'ultimo¹⁶⁹, accenna alla possibilità di realizzare opere d'arte in movimento, tendenza in pieno sviluppo alla metà degli anni Sessanta. Parallelamente a ciò, Piene fa un generico riferimento a opere consistenti in "sculture gonfiabili"¹⁷⁰, adatte ad esser immagazzinate in piccoli spazi – e, a tal proposito, è da notare la singolare coincidenza con l'esposizione di *Silver Clouds* presso la Castelli Gallery; sculture che, quando gonfiate, tendono a travalicare lo spazio

¹⁶⁵ Si veda, ad esempio, *The Dimensions of the Miniarts* di Douglas M. Davis, nel quale, in apertura, Warhol viene genericamente definito come "film-maker". D.M. Douglas, *The Dimensions of the Miniarts* in "Art in America" v.55, n.6, November-December 1967, pp.84-91.

¹⁶⁶ C. Willard, *Eye to I* in "Art in America", V.54, n.2, March-April 1966, p.58.

¹⁶⁷ Cosa che, invece, si noterà nel numero precedente (gennaio-febbraio 1966) in merito alla mostra di Jasper Johns nella stessa sede e nel numero successivo (maggio-giugno) per la mostra di James Rosenquist inaugurata il 30 aprile da Castelli, dunque immediatamente dopo il disallestimento del wallpaper Cow e con esso dell'insolita personale di Warhol.

¹⁶⁸ v. "Art in America", V.54, n.2, March-April 1966.

¹⁶⁹ N.R. Piene, *What's Next After Next?*, Ivi, p.31.

¹⁷⁰ Ivi, p.32. Nell'articolo si legge: "In addition to art that moves, occupying so many artists at present, some artists have visions of movable art – inflatable sculptures, for example, that can be stored in the small closet of a mobile home or packed into a suitcase or a spacesuit".

riservato all'opera d'arte divenendo elemento fluttuante e mobile nella dimensione ambientale.

Procedendo nella lettura, si legge: "A number of artists are thinking about their roles and the role of the spectator in the future in social and socio-economic terms. The vision of some is that artists will soon have more than ever to do with literally designing the environment"¹⁷¹. Inoltre, Pienes parla di un crescente favore, nei paesi Capitalisti, dell'arte del multiplo prodotto in larghe edizioni: tendenza, questa, che si lega alla volontà di sconfinamento e estensione del valore dell'opera d'arte, in modo da renderlo disponibile a vaste fasce di mercato, interessate da una crescente mobilità economico-sociale.

Nonostante l'autore menzioni con precisione le *Silver Clouds* e si riferisca all'adozione di nuovi media nell'arte del periodo, alla ricorrente estensione verso l'environnement, nonché alle possibilità di nuove cospicue produzioni in serie, non vi è alcun cenno a *Cow Wallpaper*.

Il soggetto di origine 'bucolica' presentato dall'artista con quel lavoro, per di più in un ambiente chiuso e senza alcuna pretesa illusionistica (aspetto, questo, perfettamente veicolato dall'utilizzo del mezzo del wallpaper), ha recentemente stimolato la riflessione di Andrea Mecacci, docente di Estetica all'Università degli Studi di Firenze e da questa è possibile trarre alcuni spunti di approfondimento.

In *Introduzione a Andy Warhol*¹⁷², Mecacci sviluppa una riflessione in merito alla visione della natura da parte di Warhol e, se inizia con l'analizzare la realizzazione della serie dei *Flowers* del 1964-'65, conclude con una breve analisi del wallpaper del '66.

Notando come il movimento Pop si sviluppi quasi inevitabilmente distanziandosi da un'adesione alla natura, a favore del mondo degli oggetti e dei nuovi materiali sintetici, Mecacci scrive: "Il grande mito pastorale della cultura americana è ora ribaltato prospetticamente. La natura [...] è solo un panorama marginale, uno sfondo funzionale per rappresentare altro [...]. L'America è intesa come un unico grande spazio metropolitano, la proiezione tangibile di un mondo trasformato e modellato dall'uomo, la continua affermazione del sintetico sul naturale. In questo contesto l'idea di Warhol della costruibilità dell'esperibile è del tutto organica. Nel mondo «truccato» della

¹⁷¹ *Ibidem*.

¹⁷² A. Mecacci, *Introduzione a Andy Warhol*, Editori Laterza, Roma-Bari 2008. Si veda in particolare il paragrafo *La natura plastificata: «Flowers»*, pp.43-47.

cultura pop la natura non può che apparire difettosa, perfettibile”¹⁷³. Seguendo tale rigorosa e paradossale “logica” pop, continua Mecacci, Warhol decide, con i *Flowers*, di riprodurre una parziale e sintetica veduta naturale – quella che Hal Foster individua invece come “natura morta”, immagine funerea, in *Death in America*¹⁷⁴ – non osservando dal vero ma traendo un preciso spunto iconografico da un’immagine fotografica.

Scrivi Mecacci: “In *Flowers* il grande modello mimetico della natura è volutamente degradato a mero rivestimento urbano, carta da parati. I fiori di ibisco diventano l’ennesimo pretesto per degli esperimenti cromatici e per le alterazioni che la ripetizione figurativa provoca nella percezione [...]. La metamorfosi di una natura libera e incomprensibile a decorazione abitativa è ribadita nell’allestimento che Warhol progetta per la personale di *Flowers* alla Leo Castelli Gallery nel novembre del 1964”¹⁷⁵.

L’autore prosegue poi citando un brano da *THE Philosophy of Andy Warhol*, che può risultare significativo se riferito all’origine dell’idea di realizzare delle carte da parati. “Ho sempre voluto fare quadri delle stesse dimensioni, ma poi arriva sempre qualcuno a dirti: «Dovresti farlo un po’ più grande» o «Un po’ più piccolo». Credo che tutti i quadri debbono avere le stesse dimensioni e gli stessi colori, in modo che siano intercambiabili, e nessuno pensi di avere un quadro migliore o peggiore. E se uno è un capolavoro lo sanno tutti. E poi anche se il soggetto è diverso si dipinge sempre lo stesso quadro”¹⁷⁶. Prosegue l’autore, infatti, col dire come da parte di Warhol tra il 1965 e il 1966 “l’operazione verrà ripetuta e rafforzata con il ciclo *Cow Wallpaper*, spostandosi dal mondo vegetale a quello animale. L’utilizzo decorativo dell’immagine naturale è ora dichiarato già dal titolo: *wallpaper*, «carta da parati». Lo sperimentalismo ambientale delle installazioni warholiane sembra centrare l’attenzione sul disorientamento percettivo del fruitore, assediato dalle stesse immagini che dilatano lo spazio in un infinito e claustrofobico gioco di specchi. Inoltre è palese la provocazione di un’arte ridotta a decorazione: i quadri sono solo un oggetto fra altri oggetti, dequalificati a prodotto commerciale, in un azzeramento delle differenze che

¹⁷³ A. Mecacci, *op. cit.*, p.44.

¹⁷⁴ H. Foster, *Death in America...* *op. cit.*

¹⁷⁵ *Ivi*, p.45.

¹⁷⁶ Cit. in A. Mecacci, *op. cit.*, pp.45-46. Testo originale: “I always wanted to do nothing but the same-size picture, but then somebody always comes along and says, «You have to do it a little bit bigger,» or «A little bit smaller.» You see, I think every painting should be the same size and the same color so they’re all interchangeable and nobody thinks they have a better painting or a worse painting. And if the one «master painting» is good, they’re all good. Besides, even when the subjects is different, people always paint the same painting”. A. Warhol, *THE Philosophy...* *op. cit.*, p.149.

intercorrono tra dipinto, poster o carta da parati, tutto è uguale nelle abitazioni occidentali. E' qui che la concezione della natura di Warhol elimina l'enigma tragico dei *Girasoli* di Van Gogh [...]. La natura è solo l'immagine di una rivista, la decorazione di un interno di un appartamento di città”¹⁷⁷.

Mecacci, come è possibile notare, pone attenzione sulla presentazione linguistica del lavoro, che già nel titolo esplicita – a scanso di ogni possibile e residuo equivoco – il termine ‘wallpaper’ sottolineando forma e funzione dell’opera. Riconduce, inoltre, la concezione del pattern a quell’estetica dell’artificio e del distanziamento del referente reale – attraverso l’alterazione cromatica e l’iterazione del numero dei soggetti – ponendo particolare attenzione al fatto che *Cow wallpaper* e il precedente della serie *Flowers* siano entrambi riferiti a ‘porzioni semplificate’ di paesaggi naturali.

In realtà, com’è stato preannunciato in questo paragrafo, il soggetto vede come ulteriore e ancor più vicino antecedente un’opera come *S&H Green Stamps* – nell’esempio particolare dato dai poster allestiti a Philadelphia nell’ottobre 1965, al tempo in cui, forse, il wallpaper era già in corso d’ideazione¹⁷⁸. Tali poster vengono ritenuti infatti, nel catalogo generale dell’artista, una sorta di prototipo o prova ufficiale per l’avvio del progetto di *Cow Wallpaper* che, tuttavia, espande il singolo elemento a una macro-dimensione che, come sottolineato dagli articoli del ’66 sopracitati, diviene spazzante o, persino, disturbante.

Ulteriore tarda riflessione sui lavori presentati da Castelli, è quella che O’Doherty offre in riferimento ai possibili elementi di ‘contestazione’ dell’estetica del *white cube*.

La lettura dell’autore risulta tuttavia essere piuttosto semplificata poiché, dopo aver descritto *Silver Clouds* come una “opera d’arte discreta, mutevole e silenziosa [che] si prendeva gioco delle urgenze cinetiche che ronzavano e sferragliavano nelle gallerie dell’epoca” e “rivendicava un’origine nobile (lo spazio *all over*) e coniugava felicità e chiarezza didattica”¹⁷⁹, nota: “Che l’opera non fosse solo un caso fortuito era dimostrato dalla *Cow wallpaper*, che rivestiva una piccola sala adiacente. Eredità degli eroici anni quaranta e cinquanta, espressioni come «carta da parati apocalittica» di Harold Rosenberg erano ancora sospese nell’aria. Ridurre il simbolo primo dell’energia a una

¹⁷⁷ A. Mecacci, *op. cit.*, p.46.

¹⁷⁸ v. G. Frei, N. Prinz (a cura di), *op. cit.*, vol.02B (2004), p.224.

¹⁷⁹ B. O’Doherty, *op. cit.*, p.78.

carta da parati – indebolendolo ulteriormente con la ripetizione – introduceva temi estremamente seri nel campo della decorazione d'interni e viceversa”¹⁸⁰.

Come già accennato e come si osserverà in diversi punti della presente tesi, infatti, Cow sarà il primo wallpaper che schiuderà le sue forme a una sfera linguisticamente diversa rispetto alla decorazione d'interni, offrendosi sul piano dell'opera d'arte: di quella sfrutterà tuttavia le caratteristiche peculiari, sottoponendole a torsioni e slittamenti e, soprattutto, trasferendole sul piano della definizione dell'opera d'arte e delle sue possibilità espositive.

Tornando alle circostanze e agli aneddoti che circondano la genesi strutturale e iconografica di Cow, è da riportare come, rispetto al fatto che la scelta sia ricaduta proprio sulla produzione di un wallpaper (e non di una semplice stampa serigrafica su tela o su carta), la gallerista newyorkese Holly Solomon abbia rivendicato un proprio specifico ruolo.

Stando alla sua testimonianza, la decisione potrebbe associarsi alla richiesta da lei rivolta a Warhol, tra il 1964 e il '65, per la realizzazione di una carta da parati incentrata sulla ripetizione in serigrafia del suo volto¹⁸¹. Il soggetto sarebbe stato tratto da una serie di autoscatti realizzati, su indicazione dell'artista, in una cabina automatica di Broadway¹⁸².

Tuttavia, la perplessità della gallerista di fronte al costo di produzione, di seimila dollari, prospettato da Warhol¹⁸³ per il parato, avrebbe fatto sì che Solomon abbandonasse l'idea, rivolgendosi dapprima a Roy Lichtenstein per un ritratto (*I... I'm sorry*, 1965-'66) e dunque acquistando da Warhol la serie di suoi ritratti serigrafici (nove in totale), completata a fine 1966.

Terminata l'esposizione da Castelli, *Cow Wallpaper* viene presentato, dapprima in esclusiva associazione con le *Silver Clouds*, ma sempre come opera autosufficiente (dunque non come fondo d'allestimento per opere diverse) in una ravvicinata serie di

¹⁸⁰ Ibidem.

¹⁸¹ v. H. Solomon, conversazione con C.F. Stuckey (21 maggio 1988), cit. in C.F. Stuckey, *Warhol in Context...* op. cit. pp.19-20; v. anche E. Auther, op.cit., pp.117, 130; G. Saunders, *Introduction: How Wallpaper Left Home...* op. cit., in G. Saunders (a cura di), op. cit., p.29.

¹⁸² C.F. Stuckey, *Warhol in Context...* op. cit. p.19.

¹⁸³ Ibidem.

altre mostre americane ed europee¹⁸⁴, richiedendo ben presto una nuova stampa che consentisse una buona disponibilità di rotoli da allestire.

Un soggetto bovino simile a quello del pattern Cow si presenta, semplificato e con il muso rivolto verso sinistra, in una piccola stampa su carta Rives facente parte del portfolio *Stamped indelibly*¹⁸⁵.

È nell'inverno 1968, tuttavia, che specificamente il parato *Cow Wallpaper*¹⁸⁶ trova il suo più spettacolare e inconsueto utilizzo con un allestimento all'aperto, in occasione della mostra "Andy Warhol"¹⁸⁷ curata da Pontus Hultén presso il Moderna Museet di Stoccolma, prima grande esposizione del lavoro di Warhol organizzata da una pubblica istituzione europea.

La mostra intera presenta un allestimento articolato e particolarmente denso, diverso da quanto osservato nelle precedenti retrospettive del lavoro dell'artista e rivolto, in particolare, all'analisi del tema della ripetizione e all'evidenziazione del rapporto tra pittura e film nella produzione di Warhol¹⁸⁸.

La rassegna, inoltre, si svolge a dieci anni dall'apertura del museo situato nell'isola di Skeppsholmen, al centro della capitale svedese: nel '68 il Moderna Museet è un'istituzione in piena crescita, come verrà sottolineato nel 1973 da Gilles Néret in un articolo che, sulla rivista francese "L'Oeil", ripercorrerà l'attività di Pontus Hultén come suo primo direttore (1958-1973)¹⁸⁹.

¹⁸⁴ "Holy Cow! Silver Clouds!!", Cincinnati, Contemporary Art Center, inaugurata il 17 maggio 1966 [la data conclusiva è sconosciuta: v. G. Frei, N. Prinz (a cura di), *op. cit.*, vol 02B (2004), p.223]; "Kühe und Kissen", Amburgo, Galerie Hans Neuendorf, 10-29 novembre 1966; Colonia, "Kühe und Schwebende Kissen", Galerie Rudolf Zwirner, 24 gennaio-28 febbraio 1967; "Andy Warhol", Boston, Institute of Contemporary Art, 1 ottobre-6 novembre 1966.

¹⁸⁵ Il portfolio contiene quindici opere grafiche a firma di quattordici artisti. La stampa di Warhol, intitolata *Purple Cows* è realizzata nel 1967, stampata da William Katz (New York) in 225 esemplari e edita, nella stessa città, da Indianakatz. v. F. Feldman, J. Schellmann, *op. cit.*, p.65. Scheda II.17A

¹⁸⁶ Ancora nella sua prima versione cromatica: rosa su giallo.

¹⁸⁷ "Andy Warhol", a cura di Pontus Hultén. Stoccolma, Moderna Museet, 10 febbraio- 17 marzo 1968; Amsterdam, Stedelijk Museum, 19 aprile-3 giugno 1968; successivamente, le opere esposte nelle due tappe della mostra verranno divise in due gruppi ed inviate alla Kunsthalle di Berna, come parte dell'esposizione "12 Environments" (20 luglio-29 settembre 1968) e a Kassel, per Documenta 4 (27 giugno-6 ottobre 1968). Ultima tappa della mostra - nuovamente ricomposta, sarà a Oslo, Kunstneres Hus, 23 novembre-15 dicembre 1968. *Cow Wallpaper* sarà allestito in esterno solamente a Stoccolma. v. G. Frei, N. Prinz (a cura di), *op. cit.*, vol.02B (2004), p.346.

Cfr., per riferimenti alla mostra di Stoccolma 1968, anche il Catalogo della mostra del quarantennale dell'esposizione del Moderna Museet: E. Meyer-Hermann (a cura di), *op. cit.*

¹⁸⁸ G. Frei, N. Prinz (a cura di), *op. cit.*, vol.02B (2004), p.345.

¹⁸⁹ G. Néret, *Mais qui est Monsieur Pontus Hultén?* in "L'Oeil", n.220, novembre 1973, pp.31-33. Nell'articolo si legge: "De 1966 à 1973, expositions et manifestations continuent à se succéder à un rythme accéléré et ce petit musée de Stockholm finit par accueillir plus de 300000 visiteurs par an pour une ville d'à peine 1 million d'habitants". Néret annovera inoltre, nell'elenco delle mostre disposte da P. Hultén: «"Andy Warhol" et ses vaches (Mon musée attire les vaches, dit Pontus Hultén)». L'articolo

Il wallpaper, su decisione dell'artista e dello staff curatoriale¹⁹⁰, viene significativamente utilizzato per tappezzare una superficie esterna¹⁹¹, la facciata ovest del Moderna Museet [fig. 15] e le motivazioni e le difficoltà tecniche legate a tale scelta verranno ben spiegate, quarant'anni dopo, da Olle Granath¹⁹².

Questi, in *Andy Warhol. A guide to 706 items in 2 hours 56 minutes*, catalogo dell'esposizione organizzata nel quarantennale della mostra al Moderna Museet¹⁹³, ricorda come per quella, caldeggiata da Billy Klüver, si fosse deciso di installare il parato in una posizione visibile tanto al pubblico del museo quanto ai semplici passanti ma, la stessa decisione (come del resto l'intero allestimento della mostra, realizzata con un "budget incredibilmente basso"¹⁹⁴), avesse richiesto la soluzione di alcune difficoltà pratiche.

Dopo diversi esperimenti, scrive Granath, si decise di costruire delle impalcature temporanee all'esterno del museo e di utilizzarle per applicare delle tavole di masonite sulla facciata, sulle quali far aderire la carta.

L'allestimento del parato venne realizzato non da operai specializzati ma da quelli genericamente impiegati presso il museo: l'operazione riuscì perfettamente, nota Granath, che aggiunge nel testo: "The wallpaper on the façade glowed. In the defoliated early spring, the cows would be seen from as far away as Slussen"¹⁹⁵, notando come la brillantezza dei colori della carta, combinata al paesaggio spoglio d'inizio primavera, avrebbe certamente consentito una clamorosa e larga visibilità della facciata tappezzata. Ricorda, infine, un curioso e divertente episodio legato ancora all'allestimento di *Cow Wallpaper* all'esterno del museo, divenuto noto grazie alla diffusione di innumerevoli

riporta in illustrazione l'immagine di una vera mucca (si veda l'episodio dell'inverno 1968, citato nelle prossime pagine) davanti al parato, all'esterno del museo.

¹⁹⁰ Lo staff curatoriale era composto da Hultén, Olle Granath, Billy Klüver, Kasper König.

¹⁹¹ Un precedente si può rintracciare, per quanto riguarda l'allestimento di una serie di Warhol in spazi esterni, nel noto episodio del 1964 legato alla presentazione delle gigantografie *The 13 Most Wanted Men* sulla facciata del New York State Pavilion allestito in occasione della Esposizione Universale (New York World's Fair, 1964). Il lavoro, installato il 15 aprile e 'cancellato' per ordine delle autorità, pochi giorni dopo, con la sovrapposizione di una campitura color argento, presentava una griglia scaturita dall'accostamento degli ingrandimenti (con singoli moduli di circa 120 cm²) delle fotografie segnaletiche dei tredici ricercati più pericolosi in riferimento all'anno 1962. Nel 1967 le stesse matrici serigrafiche utilizzate per la realizzazione del murale vennero riprese per delle stampe su tela, presentate a Parigi, alla Galerie Sonnabend. Cfr. G. Frei, N. Prinz (a cura di), *op. cit.*, vol.01 (2002).

¹⁹² Olle Granath è stato direttore del Moderna Museet dal 1980 al 1989.

¹⁹³ "Other Voices, Other Rooms", a cura di E. Meyer-Hermann. Amsterdam, Stedelijk Museum, 12 ottobre 2007-13 gennaio 2008; Stoccolma, Moderna Museet, 9 febbraio-4 maggio 2008.

¹⁹⁴ T.d.A. O. Granath, *With Andy Warhol 1968* in E. Meyer-Hermann (a cura di), *op. cit.*, p12. Nel testo, Granath ricorda innumerevoli difficoltà tecniche affrontate dallo staff del Moderna Museet (in particolar modo, quelle legate alla spedizione e alla disposizione delle *Silver Clouds*, infine prodotte in una nuova apposita serie) e la risoluzione di quelle. La mostra, ricorda Granath, "was a hit": "un vero successo".

¹⁹⁵ Ibidem.

immagini fotografiche. “In un triste giorno d’inverno con il cielo umido e pieno di neve”, scrive, Gösta Wibom, cognato di Hultén, portò dinanzi al museo alcune mucche di sua proprietà. Queste, avvicinando il muso alle loro “amiche in versione Pop” vennero riprese in diverse pose dal fotografo Lennart Nilsson¹⁹⁶.

Straordinario per gli spettatori dovette essere, nel corso della mostra di Stoccolma, l’impatto con tutto l’edificio museale: osservandone la facciata, infatti, si coglieva non solo la parete tappezzata ma, accanto, anche un’enorme installazione di *Brillo Boxes* che, nell’ingente numero di cinquecento, erano stati disposti in file sovrapposte a creare l’impressione di una parete d’ostacolo, posizionata nel vano d’accesso al museo¹⁹⁷.

Sin dal primo sguardo, dunque, il percorso museale si rendeva evidente e si incentrava sui due aspetti fondamentali del percorso e del *modus operandi* di Warhol: la reiterazione iconica e la propensione a realizzare installazioni complesse ed estese nello spazio.

Anche per tali aspetti, molto probabilmente, la mostra di Stoccolma si rivelerà essere¹⁹⁸, come quarant’anni dopo sottolineerà Granath, “una pietra miliare nella carriera di Warhol”¹⁹⁹.

Tra il dicembre 1970 e il gennaio successivo, la carta da parati verrà esposta nella tappa parigina²⁰⁰ della grande retrospettiva itinerante organizzata nel biennio 1970-’71.

Per la mostra che, ancora anni dopo, verrà ricordata sulla rivista “L’Oeil” come “consacrée à l’image de la vache”²⁰¹, Alfred Pacquement scriverà nella prefazione: “[...] toutes les données traditionnelles, geste, travail de la main, touche, trace, émotion, qui faisaient jusqu’alors la différenciation entre un travail artistique et une œuvre non artistique, sont complètement abandonnées et par là, bien sûr, la définition même de l’artiste remise en cause. Si Warhol signe ses œuvres, ce n’est pas pour les sortir de l’anonymat, cela serait contraire à son propos, mais uniquement pour les commercialiser à l’intérieur du marché de l’art”²⁰².

¹⁹⁶ *Ivi*, p.13.

¹⁹⁷ G. Frei, N. Prinz (a cura di), *op. cit.*, vol.02B (2004), p.345.

¹⁹⁸ Si veda, a tal proposito, anche l’enorme fortuna del catalogo edito per l’occasione, concepito come un vero libro d’artista e soggetto a numerose ristampe. In esso sono contenuti non veri e propri testi ma immagini e brevi pensieri dell’artista, divenuti estremamente noti. A. Warhol, K. König, P. Hultén, O. Granath (a cura di), *Andy Warhol*, Sydsvenska Dagbladets AB, Malmö, 1968.

¹⁹⁹ T.d.A. O. Granath, *op. cit.*, p.13.

²⁰⁰ “Andy Warhol”, a cura di P. Gaudibert e S. Page. Parigi, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, 8 dicembre 1970-30 gennaio 1971 [l’archivio online del museo, tuttavia, riporta date differenti da quelle del *Catalogue Raisonné*: 16 dicembre 1970-14 gennaio 1971]. Cfr. nota n.68 del presente capitolo.

²⁰¹ X. Gilles, *Mao, Warhol, Mao, Warhol...* in “L’Oeil”, n.226, maggio 1974, p.29.

²⁰² A. Pacquement, cit. *Ibidem*.

La riflessione del critico, incentra sul gesto dell'apposizione della firma dell'artista la validazione di un nuovo linguaggio – dai connotati freddi, meccanici, ripetitivi – entro i margini estetici dell'opera d'arte. Un'opera che appare, tuttavia, eminentemente rivolta al mercato e alla diffusione piuttosto che all'evidente definizione di una nuova figura autoriale.

Nel decennio Settanta, Andy Warhol produrrà altre tre varianti cromatiche di *Cow wallpaper* [figg. 12-14], utilizzandole però non come opere del tutto autonome, bensì come sfondo d'allestimento per altre serie pittoriche o serigrafiche, come mezzo di completamento semantico e rafforzamento della reiterazione iconica in esse operata.

Nel 1971 sarà la volta di una versione con soggetto rosa chiaro su sfondo celeste, presentata al Whitney Museum of American Art di New York²⁰³.

Per la mostra, tappa finale di una rassegna itinerante in alcuni musei statunitensi ed europei²⁰⁴, Warhol aveva in precedenza avanzato la radicale richiesta che *Cow* fosse l'unica opera ad essere esposta²⁰⁵. Davanti al rifiuto, da parte dell'istituzione, di ridurre un percorso monografico all'esposizione di un unico lavoro, l'artista riuscì a ottenere, come compromesso, che il parato venisse impiegato come sfondo per l'installazione delle opere dell'intera esposizione.

L'idea di tale utilizzo risale all'anno precedente, al momento dell'inaugurazione della mostra itinerante, organizzata a meno di un decennio dall'avvio dell'attività pittorica di Warhol e non particolarmente sostenuta dall'artista stesso.

Si legge, a tal proposito, in apertura a un articolo di John Perrault²⁰⁶ pubblicato su “Art News” nel maggio 1970: “The most famous artist of the 1960s disapproves on his retrospective opening at the Pasadena Museum and hopes that when it come to New York he will be able to change it to do «something that's up-to-date and different»”²⁰⁷. Tali aggettivi, “aggiornato” e “differente”, si riferiscono specificamente all'uso del medium del wallpaper ma non a un soggetto in particolare, come si evince procedendo nella lettura dell'articolo. Infatti Perrault, che aveva già dichiarato riguardo all'estrema

²⁰³ “Andy Warhol”. New York, Whitney Museum of American Art, 1 maggio-20 giugno 1971. V. nota n.78.

²⁰⁴ Le tappe sono state, tra la primavera del 1970 e quella dell'anno successivo, Pasadena, Chicago, Eindhoven, Parigi, Londra e infine il Whitney Museum di New York. Cfr. n.78 del presente capitolo.

²⁰⁵ v. J. Perrault, *Andy Warhola, This is Your Life* in “Art News”, V. 69 N.3, May 1970, pp. 52, 80; E. Auther, *op. cit.*, p.116.

²⁰⁶ Perrault era, in quegli anni, critico d'arte per il celebre “Village Voice” di Warhol.

²⁰⁷ J. Perrault, *op. cit.*, p.52.

notorietà di Warhol “Who does not know his notorious Brillo boxes or his helium-inflated silver pillows or his cow wallpaper”?²⁰⁸ nota, nella parte finale dell’articolo: “Warhol is waging a full-fledged campaign to get the Whitney to let him do a new work to replace the announced retrospective. «[...] It’s all right to have a retrospective outside of New York. What matters is New York. It’s show business, if you know what I mean». Warhol is ready, willing and able to do a new work for the Whitney”²⁰⁹.

Perrault continua riportando come le prime ipotesi dell’artista fossero state quelle di presentare una nuova produzione della serie *Flowers*, in trecento esemplari, o di ottenere un simile effetto con un nuovo soggetto serigrafato²¹⁰.

Infine, l’idea definitiva: tappezzare le pareti del Whitney Museum con *Cow* e utilizzare tali sfondi per allestire i lavori; di fronte alla perplessità di Perrault²¹¹, Warhol avrebbe risposto, significativamente: “«Oh, you know, because it would be more interesting that way.» Perhaps I am being selfish” – conclude l’autore – “but I hope the Whitney allows me to find out what backwards wallpapering means or what new image Warhol will choose to appropriate and duplicate. The Altmount murder? Peter Fonda nude? Mayor Lindsay? Frank Stella? Julie Nixon? A silk-screen version of Roy Lichtenstein’s Ben Day dot version of a famous Mondrian? Or perhaps the My Lai massacre?”²¹².

Quanto verrà ipotizzato dall’autore, tramite l’elencazione di disparate ipotesi che spaziano dall’attualità mediatica alla cronaca di guerra, fino alla riproposizione di opere d’arte di altrui paternità, verrà in realtà risolto con la realizzazione della variante cromatica del pattern del 1966 alla quale si è già fatto cenno. Tale operazione si colloca

²⁰⁸ *Ibidem*. Il titolo del wallpaper, come quello dell’opera *Silver Clouds*, non viene evidenziato dal corsivo né dall’iniziale maiuscola. Viene, semmai, indicato genericamente attraverso la specificazione del celebre tema alla base del pattern.

²⁰⁹ T.d.A. “Warhol sta conducendo una vera e propria campagna per ottenere che il Whitney gli lasci fare un nuovo lavoro per sostituire l’annunciata retrospettiva. «[...] Va bene fare una retrospettiva fuori New York. Ciò che conta è New York. E show-business, se capisci cosa voglio dire ». Warhol è pronto, disposto e in grado di fare un nuovo lavoro per il Whitney”. *Ivi*, p.80.

²¹⁰ “Andy’s first idea was to re-do the flower paintings 300 times and exhibit them at the Whitney, but now he is willing to do the same thing with a new silk-screened image”. *Ibidem*. T.d.A: “L’idea originaria di Andy era stata quella di riprodurre i dipinti a tema floreale trecento volte e di esporli al Whitney, ma adesso è disposto a fare la stessa cosa con una nuova immagine serigrafata”.

²¹¹ “His other idea is to wallpaper the Whitney with his cow wallpaper, backwards. I asked him why he wanted to do it backwards, not knowing what backwards wallpapering could possibly be”. *Ibidem*. T.d.A: “L’altra idea di Warhol era tappezzare il Whitney con il suo wallpaper col tema della mucca, sullo sfondo. Gli chiesi perché volesse farlo, non sapendo quale avrebbe potuto essere il risultato”.

²¹² T.d.A.: “« Oh, sai, perché sarebbe più interessante in questo modo». Forse sono egoista” - conclude l’autore - ma spero che il Whitney mi permetta di scoprire che cosa significhi utilizzare il wallpaper come sfondo o di quale nuova immagine Warhol sceglierà di appropriarsi, duplicandola. L’omicidio Altmount? Peter Fonda nudo? Il sindaco Lindsay? Frank Stella? Julie Nixon? Una versione serigrafica della versione in «Ben Day dot» realizzata da Roy Lichtenstein di un famoso Mondrian? O forse il massacro di My Lai?” *Ibidem*.

in un momento in cui, come sottolineato ancora dall'autore, la realizzazione di nuove opere d'arte da parte di Warhol e, conseguentemente, la loro vendita, era quasi del tutto finalizzata al finanziamento di film sperimentali.

Nella mostra al Whitney, tuttavia, pare siano state utilizzate sia la prima che la nuova versione cromatica di *Cow*: la verifica è risultata essere un po' ostica, data la scarsa reperibilità di immagini a colori dell'evento espositivo. Quella illustrata nel *Catalogue Raisonné*, tuttavia, mostra l'utilizzo del pattern in rosa su giallo (prima versione, 1966)²¹³.

Come si è fin qui riportato, il nucleo della retrospettiva era stato a lungo progettato dall'artista per risultare nuovo e attraente o, meglio ancora, un'unica nuova opera da sottoporre ai riflettori dello *show business* newyorkese.

Nell'esito finale²¹⁴ il museo, con le pareti tappezzate dal tema di *Cow* e la conseguente apposizione di ulteriori, eterogenei lavori, risultava dominato da un forte e ubiquo senso di *horror vacui*.

La disposizione concorreva a conferire alla mostra l'aspetto di un'organica installazione che, evidenziando l'aspetto della reiterazione iconica e riassumendolo in una visione generale e autosufficiente, potesse istantaneamente comunicare al pubblico i suoi valori estetici e di contenuto (funzionando anche laddove uno specifico 'contenuto' non venisse individuato).

Warhol, infatti, dichiarerà a Grace Glueck, in un'intervista rilasciatale per il "New York Times", di aver concepito l'allestimento delle opere – con *Cow Wallpaper* come sfondo – in modo tale che i visitatori, entrando al Whitney Museum, potessero "cogliere l'intera mostra in un minuto e uscire"²¹⁵.

Questo nuovo, provocatorio, utilizzo del pattern testimonia come Warhol avesse inteso, almeno a partire dal decennio Settanta, il wallpaper come un mezzo duttile, valido tanto come opera d'arte in sé sufficiente quanto nell'applicazione obbediente alla primaria destinazione d'uso, pur contraddetta dall'inadeguatezza formale del disegno.

Il risultato, osservato per la prima volta nella retrospettiva del 1971 e, via via, riproposto tramite gli ulteriori parati concepiti dall'artista, offrirà un interessante esempio di quella che si potrebbe definire una 'meta-opera', 'un'opera-nell'opera' nella quale l'elemento

²¹³ v. G. Frei, N. Prinz (a cura di), *op. cit.*, vol. 02B (2004), p.225.

²¹⁴ Presentato al Whitney il primo maggio 1971

²¹⁵ L'artista spiega: "We fixed it like this so people could catch the show in a minute and leave". A. Warhol, intervista a Grace Glueck per il "New York Times", 9 maggio 1971, cit. in G. Frei, N. Prinz (a cura di), *op. cit.*, vol. 03 (2010), *Appendix 4 – Whitney Museum, New York 1971*.

di sfondo continua ad assolvere alle sue funzioni pur avanzando al primo piano, come catalizzatore dello sguardo e accentratore del senso complessivo dell'opera.

Una nuova variante cromatica di *Cow* sarà quella proposta, ancora nel 1971, in giallo su fondo blu (non in occasione di un particolare evento espositivo); un'ultima variazione sarà quella del 1976 in rosa su fondo violetto, realizzata per una mostra al Modern Art Pavillion del Seattle Center²¹⁶.

1.2.2. Il volto del leader-icona comunista: genesi e caratteristiche del wallpaper *Mao* (1974).

Il soggetto di *Cow* non si darà come esclusivo nella produzione di wallpaper da parte di Warhol. Infatti, l'artista concepirà un ulteriore parato nel 1974, elaborando un soggetto – se si vuole – ancor più stupefacente e perturbante rispetto al “banale” animale fin qui osservato, ma perfettamente leggibile nel contesto della sua poetica e del suo linguaggio: un ritratto del leader comunista cinese Mao Zedong²¹⁷.

Il gallerista svizzero Bruno Bischofberger, per molti anni legato da vincoli commerciali e di stretta amicizia con Andy Warhol, ricorda nella prefazione del suo testo *Andy Warhol's Visual Memory*²¹⁸ come nel 1971, dopo aver procurato all'artista un certo numero di commissioni, gli avesse chiesto di realizzare per lui una serie di ritratti, in largo formato, di una persona molto nota, suggerendogli di rivolgersi alla figura di Albert Einstein.

L'artista, tuttavia, decise di scegliere l'immagine del leader cinese, dilagante pressoché ovunque attraverso i media e con la diffusione del *Libretto rosso* (1966) anche tra gli occidentali. Il gallerista, come già era stato avvalorato dall'assistente di Warhol, Bob Colacello²¹⁹, riconduce la scelta definitiva del soggetto – che può dunque attestarsi intorno ai primi mesi del 1972 – al vasto impatto politico e mediatico della visita del Presidente Nixon in Cina, su invito dello stesso Mao e all'interesse suscitato sull'artista,

²¹⁶ V. nota n.80.

²¹⁷ Si adotta qui la forma traslitterata ‘Mao Zedong’, di più largo utilizzo nel mondo anglofono (rispetto a ‘Mao Tse-Tung’), come notato nel *Catalogue Raisonné* di Warhol. v. G. Frei, N. Prinz (a cura di), *op. cit.*, vol. 03 (2010), p.165.

²¹⁸ B. Bischofberger, *Andy Warhol's Visual Memory*, Edition Galerie Bruno Bischofberger, Zurigo 2001. Il testo è interamente leggibile all'indirizzo web:

< <http://www.brunobischofberger.com/salewarhol/swphoto.htm> >

²¹⁹ v. B. Colacello, *Holy Terror* (1990) cit. in G. Frei, N. Prinz (a cura di), *op. cit.*, vol. 03 (2010), p.165.

in particolare, dalla copertina di “Life” recante, nel numero del 3 marzo 1972, il volto del leader comunista in copertina²²⁰.

Warhol già manifestava interesse per l’ossessione volta alla riproduzione e reiterazione del volto di Mao, ritenendola affine a certe caratteristiche della sua produzione e della selezione iconografica ivi operata. Si legge infatti, nella trascrizione di una conversazione del 1971: “I’ve been reading so much about China. They’re so nutty. They don’t believe in creativity. The only picture they ever have is of Mao Zedong. It’s great. It looks like a silkscreen”²²¹. Tuttavia, come viene sottolineato da Frei e Prinz, interesse prevalente da parte dell’artista stesso era quello rivolto ai meccanismi di produzione della celebrità mediatica, piuttosto che al valore politico del leader in sé.

Un primo cospicuo nucleo di opere con questo soggetto venne esposto nel 1972 a Basilea, al Kunstmuseum²²², segnando il ritorno di Warhol alla pittura.

L’ingente lavoro di Warhol sull’iconografia del leader rosso²²³ – ulteriore passo di un fitto e reiterato prelievo sull’*imagerie* diffusa costituita da divi ma anche da figure istituzionali, di indifferente provenienza socio-politica²²⁴, trova un precedente nell’acquaforte di Jim Dine *Drag - Johnson and Mao* [fig. 16] realizzata già nel 1967²²⁵, con sovrapposizione di belletti ironico-caricaturali sul volto dei due politici, e un parallelo in *Mao* (1972) [fig. 17], larga tenda-bandiera in tessuto dipinto realizzata da Sigmar Polke²²⁶.

La serie di lavori di Warhol su Mao, indica un cambio teorico-operativo nella produzione serigrafica poiché, a differenza degli anni precedenti (in cui la serigrafia seguiva, solitamente con una certa distanza temporale, la versione dipinta del soggetto), il lavoro con i media della pittura e della serigrafia si svolge all’incirca nello stesso

²²⁰ v. B. Bischofberger, *op. cit.*, Cfr. G. Frei, N. Prinz (a cura di), *op. cit.*, vol. 03 (2010), p.165.

²²¹ Frasi tratte da una conversazione telefonica di Andy Warhol con David Bourdon, 4 settembre 1971: D. Bourdon, *Andy Warhol*, Harry N. Abrams, New York 1971, p.317. Citato e tradotto in A. Mecacci, *op.cit.*, p.113: “Ho letto così tanto della Cina. Sono proprio matti. Non credono nella creatività. L’unica immagine che hanno è quella di Mao Zedong. E’ fantastica. Sembra una serigrafia”. Cfr. G. Frei, N. Prinz (a cura di), *op. cit.*, vol. 03 (2010), p.166.

²²² Andy Warhol, “Zehn Bildnisse von Mao Tse-Tung”, Kunstmuseum, Basel, 21 ottobre-19 novembre 1972.

²²³ Dal quale scaturirono cinque serie, con migliaia di opere tra pittura e serigrafia, alcune di notevoli dimensioni. Cfr. G. Frei, N. Prinz (a cura di), *op. cit.*, vol. 03 (2010), pp.165-224.

²²⁴ Si vedano, ad esempio, il noto ritratto di Nixon (1972) siglato – paradossalmente – dalla formula “Vote McGovern”, che ne funge da titolo, o ancora i vari tentativi di Warhol di riuscire a ritrarre Imelda Marcos, moglie del dittatore filippino Ferdinand Marcos. Cfr. A. Danto, *Oltre il Brillo Box...* p.142.

²²⁵ v. J. Dine, *Drag - Johnson and Mao*, 1967. Acquaforte su carta, 86,9 x 122,5 cm. Tate Modern, Londra.

²²⁶ v. S. Polke. *Mao*, 1972. Vernice su tessuto stampato, montato su feltro con tassello di legno, 373.5 x 314 cm. The Museum of Modern Art, New York.

tempo²²⁷; nelle serigrafie, inoltre – come si noterà a proposito del wallpaper *Mao* – introduce, solitamente intorno al volto raffigurato, una serie di linee schizzate a mano libera, che contraddicono la fissità della posa e l’uniformità prevalente delle campiture cromatiche. “Impossessandosi” dell’icona del volto di Mao, Warhol riesce dunque, a partire dal 1972, a “disintossicare una delle immagini politiche più terrificanti dell’epoca; infatti, fino a quando Warhol non si appropriò della faccia di Mao, appendere al muro una fotografia del leader cinese non significava soltanto fare un’affermazione politica: si trattava di una vera e propria dichiarazione di fede e nessuna istituzione americana avrebbe mai osato affrontare il sospetto di sovversione che essa avrebbe inevitabilmente suscitato”²²⁸.

E procede ancora oltre, producendo – come si è detto, nel 1974 – *Mao* [fig.18], una carta da parati intorno alla reiterazione del volto del leader, presentandola a Parigi, come *background* per l’allestimento delle sue opere al Musée Galliera²²⁹ e dichiarando l’intento di conferire, agli ambienti museali, l’aspetto “confortevole” (ma banale) di un salone casalingo²³⁰.

In questo caso, in effetti, *in primis* la coppia cromatica scelta mostra toni smorzati (se confrontata ai primi esempi di *Cow Wallpaper*) e dunque ‘plausibili’ per il decoro di una carta da parati: Warhol sceglie di rendere il soggetto in violetto su fondo color crema e, compiendo un ulteriore passo, sintetizza il volto di Mao entro i contorni di un perfetto ovale, i cui lineamenti sono difficilmente leggibili a una certa distanza.

Tale espediente avvicina il modulo decorativo a quello derivante dall’antica tipologia inglese delle “*print rooms*”²³¹ [fig. 19], in voga per la concezione delle tappezzerie a partire dalla seconda metà del Settecento, momento nel quale il motivo delle pareti movimentate da ritagli pre-stampati, incollati e contornati mediante fregi, festoni e nastri venne tradotto in vere e proprie carte da parati che fingevano l’andamento del collage murale. Quest’ultimo, chiaramente, generava un sottile inganno visivo, un effetto *trompe-l’oeil*, tra sfondo e primo piano, tra decoro retrostante e oggetto ritagliato e apposto ad esso.

²²⁷ v. D. De Salvo, *God is in details: the prints of Andy Warhol* in F. Feldman, J. Schellmann, *op. cit.*, p.26.

²²⁸ A. C. Danto, *Andy Warhol* (2009), Giulio Einaudi Editore, Torino 2010, pp.105-106.

²²⁹ V. nota n.82 di questo capitolo.

²³⁰ v. G. Saunders in G. Saunders (a cura di), *op. cit.*, p.30.

²³¹ v. *Ibidem*. Cfr. B. Greysmith, *Wallpaper*, Studio Vista, Londra 1976, pp.66-68.

Da tale tipologia di carte, dalla quale erano a loro volta derivati i “parati celebrativi” [fig. 20] introdotti nella società inglese intorno alla Great Exhibition del 1851²³², non in ultimo, l’opera di Warhol pare riferirsi nella misura in cui, proprio le “*print rooms*”, avevano consentito sin dalla metà dell’Ottocento (e, in particolare, dalla cronachistica celebrativa inglese legata all’epoca vittoriana) l’accesso, negli interni domestici di vasti strati della popolazione, di immagini e episodi legati al contingente e a personaggi al vertice della società del tempo²³³.

Dalla breve digressione fin qui sviluppata è possibile ricavare la suggestione, dunque, di una maggiore adesione (seppur assolutamente ironica²³⁴) di Warhol con *Mao* al *décor* più tipico per le carte da parati [fig. 21] rispetto a quanto non fosse accaduto col precedente *Cow*: si veda, infatti, come l’ovale di *Mao* componga un pattern più ‘ordinato’ e coerente rispetto a quello del parato del ‘66, il cui andamento formale non presenta, in un tutto *logicamente* conchiuso, il profilo dell’animale²³⁵.

La mostra al Musée Galliera presenta una reiterazione insistente, impressionante per numero, del volto di *Mao*, del quale si presentano circa millenovecentocinquanta casi²³⁶. Come significativamente commenterà – in anni più recenti e sul piano dell’estetica – Andrea Mecacci, partendo dallo statuto acquisito dall’immagine del leader nella sfera socio-politica: “Warhol tradurrà questa ossessiva monodimensionalità iconica, nella mostra al Musée Galliera [...], ricorrendo nuovamente alla saturazione degli spazi mediante l’esposizione di un unico motivo e la combinazione del motivo stesso in diversi formati [...]. Il soffocamento ottico del *Mao* warholiano specchia perfettamente la sovraesposizione di un’immagine che vive unicamente nell’eccedenza del proprio statuto rappresentativo senza la possibilità di alcun intervento ermeneutico. In modo paradossale è il ciclo *Mao* a fornire i paradigmi formali della ritrattistica glamour del decennio in perfetta coincidenza di ortodossia politica ed edonismo capitalista, dando a

²³² Cfr. G. Saunders, *Wallpaper in Interior...* pp.83-87, pp.102-103. Tali soggetti avevano, prima ancora, esordito in ambiente francese, con la diffusione di immagini celebrative dei valori diffusi dalla Rivoluzione. Cfr. B. Greysmith, *op. cit.*, pp.82-85.

²³³ Cfr. B. Greysmith, *op. cit.*, pp.111-127. Da tale punto di vista, un parato fondamentale è *Queen Victoria's Golden Jubilee*, Manifatture F. Scott & Son, Hawick, Scozia 1887. Scheda E.791-1970, Prints and Drawings Collection, Victoria & Albert Museum, Londra.

²³⁴ Non bisogna, infatti, dimenticare come la reiterazione del volto del leader cinese rimandi, innanzitutto, alla monotona ripetizione dei meccanismi della propaganda di partito.

²³⁵ Da ricordare come i margini dei rotoli che compongono il pattern *Cow*, infatti, siano volutamente sfalsati, lasciando terminare il profilo dell’animale in modo assolutamente incongruo e “interrotto”.

²³⁶ v. C.F. Stuckey, *Warhol in Context...*, *op. cit.*, p.4.

Warhol l'occasione ironica e cinica di vendere un'effigie comunista, seppur trasfigurata, alla mondanità occidentale”²³⁷.

L'idiosincrasia tra i due termini, in effetti, si ricompone nella monotonia iconografica perseguita da Warhol e si risolve nel distanziamento che l'artista opera, ancora una volta, adoperando colori forti ed eterogenei rispetto al referente reale dell'immagine e alla fissità data dai tratti fisionomici del leader e dalla divisa militare indossata.

Oltre al Musée Galliera, il wallpaper vedrà ulteriori occasioni di allestimento a Baltimora e Los Angeles, entrambe nell'anno successivo²³⁸.

I.2.3. Il pattern *Washington Monument* (1974) e la reiterazione della *maschera* dell'artista in *Self-Portrait* (1978).

Un'altra carta da parati realizzata da Warhol sarà, ancora nel 1974, *Washington Monument* [fig. 23], creato per una commissione sconosciuta, come si legge nel *Catalogue Raisonné* delle stampe dell'artista²³⁹ e solo di recente²⁴⁰ esposto, in una pertinente installazione a parete [fig.22], nella sede di Beacon (New York) della DIA Art Foundation, in occasione del decennale dell'Andy Warhol Museum di Pittsburgh, co-fondato dallo stesso ente.

Il pattern, dedicato al Monumento a George Washington (l'alto obelisco in marmo progettato da Robert Mills e costruito a Washington, nel 1848-1888, in un'area oggi antistante la grande *Reflecting Pool* che conduce al Lincoln Memorial) è estremamente lineare e reca, chiaro, il tratto disegnativo di Warhol.

Un vicino precedente iconografico, come segnalato da un'asta svoltasi nel novembre 2010 a New York, presso Phillips de Pury²⁴¹, si riscontra nella litografia in cinquanta esemplari *Washington Monument* [fig. 24], realizzata da Willem de Kooning nel 1970.

²³⁷ A. Mecacci, *op. cit.*, p.113.

²³⁸ “Mao, My Mother, and Other Friends”, Los Angeles, Margo Leavin Gallery, 3 aprile-3 maggio 1975; “Andy Warhol: Paintings 1962-1975”, Baltimora, Museum of Art, 22 luglio-14 settembre 1975.

²³⁹ Cfr. F. Feldman, J. Schellmann (a cura di), *op. cit.*, scheda IIIB.2. Il wallpaper non conta esemplari numerati e siglati manualmente da Warhol, ma l'impressione del titolo sul margine destro e l'indicazione del copyright “Andy Warhol Enterprises” sul margine destro.

²⁴⁰ In occasione della mostra, a cura di Lynne Cooke, “Dia's Andy: Through the Lens of Patronage”, Dia Beacon, 2005.

²⁴¹ Si veda un post – datato 21 novembre 2011 – di Greg Allen, autorevole blogger statunitense autore di “greg.org: the making of”, online dal 2001 con un primo sostegno da parte del Warhol Foundation Arts Writers Program:

<http://greg.org/archive/2010/11/21/washington_monument_peace_sign.html>

La composizione è incentrata su un medesimo impianto formale e fa perno, come sarà per l'opera di Warhol, sul rispecchiamento dell'obelisco nell'ampia vasca antistante.

A un primo sguardo, appare possibile ipotizzare che entrambi gli artisti abbiano tratto spunto da una simile – se non identica – immagine fotografica o, altrimenti, che Warhol conoscesse il soggetto di de Kooning. Ad ogni modo, del pattern del '74 colpiscono il nitore, l'utilizzo del bianco e nero (un *unicum* nella realizzazione di wallpaper da parte di Warhol) e l'andamento tendente all'astrazione, che diviene evidente nell'installazione a parete, dove si scioglie pressoché ogni riconoscibilità del soggetto-chiave²⁴².

Quest'ultima è invece più che presente – e anzi, al vero centro della composizione – nel pattern creato per una retrospettiva dedicata a Warhol dal Kunsthaus di Zurigo nel 1978²⁴³: *Self-Portrait*²⁴⁴ [figg. 25, 26], immagine 'giovanile' dell'artista, dai lineamenti addolciti, delineata in bianco e nero su un modulo geometrizzante in rosa (appena accennato) e viola. Nel pattern non si coglie realmente la fisionomia di Warhol (al tempo, cinquantenne) quanto, piuttosto, una sua idealizzazione, una 'maschera' accuratamente composta per presentare al pubblico la miglior sembianza di sé.

Il tema dell'autoritratto, come noto, riveste un ruolo importante nell'*oeuvre* di Warhol²⁴⁵ sin dai primi anni Sessanta, svolgendosi tra fotografia, pittura, disegno e serigrafia parallelamente alla costruzione di una esplicita "identità" artistica, dai connotati riconoscibili. "Warhol è stato uno tra i più pubblici, evidenti e liberi soggetti immaginabili", nota Jennifer Dyer²⁴⁶, continuando col sottolineare che l'invito a guardare all'autore come a una macchina²⁴⁷ mirasse anche a obliterare qualsiasi interesse, da parte del pubblico, riguardo al privato e all'interiorità dello stesso²⁴⁸.

²⁴² Nell'83 Warhol lavorerà nuovamente sul Washington Monument e sulle vedute di quello dalla prospettiva del Tidal Basin, con una serie di serigrafie dal titolo *A series of unique images created for the Washington Post cover in 1983*, finalizzate, appunto, alla realizzazione di una copertina per il "Washington Post". v. F. Feldman, J. Schellmann, *op. cit.*, p.263.

²⁴³ "Andy Warhol". Zurigo, Kunsthaus, maggio-luglio 1978. All'esposizione ha fatto seguito, con una nuova installazione del parato, la mostra "Andy Warhol", Humlebæk (Danimarca), Louisiana Museum of Modern Art, ottobre-novembre 1978.

²⁴⁴ v. F. Feldman, J. Schellmann, *op. cit.*, p.96. Scheda II.156A.

²⁴⁵ Cfr. D. Elger (a cura di), "Andy Warhol. Selbstportraits/Self-Portraits". Kunstverein St. Gallen Kunstmuseum, 12 giugno-12 settembre 2004; Sprengel Museum Hannover, 3 ottobre 2004-16 gennaio 2005; Scottish National Gallery of Art, Edinburgh, 12 febbraio-2 maggio 2005. Catalogo della mostra, Hatje Kantz Verlag, Ostfildern-Ruit 2004; A. Boatto, *Narciso infranto. L'autoritratto moderno da Goya a Warhol*, GLF Editori Laterza, Roma 2005; H. Butin, *Andy Warhol in the picture. Self-Portraits and Self-Promotion* in E. Meyer-Hermann (a cura di), *op. cit.*, pp.47-55.

²⁴⁶ T.d.A. J. Dyer, *The Metaphysics of the Mundane...*, *op. cit.*, p.43.

²⁴⁷ Si veda la nota n.33.

²⁴⁸ "The irony of calling this overt, public free persona a machine accentuates the fact that if we look at Warhol's artist-persona on the surface, namely his activity, there is no relevant distinction to be made

“Just look at the surface of my paintings, and films, and me, and there I am. There’s nothing behind it”²⁴⁹, aveva infatti dichiarato Warhol, già nel 1963, momento nel quale aveva prodotto diverse serie di propri ritratti fotografici dalle pose stereotipate, accostabili (a differenza di quanto avverrà negli anni successivi) a quelle presenti nei book patinati del mondo del cinema e della moda.

Dopo l’aggressione subita nel giugno del ’68 ad opera della scrittrice e attivista femminista Valerie Solanas, Warhol aveva per circa un decennio abbandonato il tema dell’autoritratto, riprendendolo nel 1978, anno che non segna solamente la produzione del wallpaper omonimo ma anche, in senso diametralmente opposto, di una serie di tre *Autoritratti con teschio*, di piccolo formato²⁵⁰. In essi il richiamo iconologico dominante è, scopertamente, quello del *memento mori*, corrispondente a una presenza ossessiva e funerea nel vissuto di Warhol, specie all’indomani dell’aggressione.

Nello stesso anno, l’artista realizza un *Self-Portrait*²⁵¹ [fig. 27] risultante da una tripla sovrimpressioni serigrafica su una medesima tela, raffigurante la testa in diverse posizioni: nel caso del wallpaper, invece, l’impostazione formale e la tecnica esecutiva risultano fortemente semplificate lasciando, come già accennato, emergere un volto giovanile e inespressivo.

I tratti rapidi ed essenziali che caratterizzano il soggetto wallpaper riprendono le forme dei *Portrait drawings* realizzati dall’artista all’incirca dal 1974 al 1986²⁵².

Un raffronto stilistico si può avanzare anche con un successivo e insolito triplo *Self-Portrait*²⁵³ del 1986, decisamente eterogeneo rispetto alla parallela produzione della serie di autoritratti *camouflage*, nella quale la fissità dell’espressione del soggetto, l’astrazione cromatica e l’isolamento della testa dal busto contribuiscono a rendere un aspetto fantasmatico e irreali al soggetto. L’autoritratto del 1986, infatti, riporta ancora

between the artist’s observable behavior and his private, interior subjectivity”. J. Dyer, *The Metaphysics of the Mundane*... p.43.

²⁴⁹ A. Warhol cit. in G. Berg, *Andy: My True Story* in “Los Angeles Free Press”, 17 marzo 1963, p.3. T.d.A.: “Basta guardare alla superficie dei miei quadri, dei miei film, e di me stesso, e io sono lì. Non c’è niente dietro”. Warhol continuava, nella medesima intervista: “I see everything that way, the surface of things, a kind of mental Braille, I just pass my hands over the surface of things”. Cit. in H. Foster, *Death in America*..., p.39. T.d.A.: “Vedo tutto in questo modo, la superficie delle cose, una sorta di Braille mentale, passo appena le mie mani sopra la superficie delle cose”.

²⁵⁰ Si veda ad esempio A. Warhol, *Self-Portrait with Skull*, 1978. Acrilico e serigrafia su tela, 40,8 x 33,2 cm. National Galleries of Scotland.

²⁵¹ A. Warhol, *Self-Portrait*, 1978. Acrilico e serigrafia su tela, 101.6 x 101.6 cm. The Andy Warhol Museum, Pittsburgh.

²⁵² Cfr. K. Heymer (a cura di), “Andy Warhol Portrait Drawings”. Colonia, Jablonka Galerie, 10 aprile-1 giugno 2001. Catalogo della mostra, Niessen GmbH, Essen 2001;

²⁵³ A. Warhol, *Self-Portrait*, 1986. Grafite su carta, 79.4 x 60.3 cm. The Andy Warhol Museum, Pittsburgh.

una volta un aspetto giovanile e una fisionomia tracciata a matita, sinteticamente, ma con una triplice resa del volto, simile all'antico tema iconografico rappresentato – nel più noto tra i casi – dalla *Allegoria del Tempo governato dalla Prudenza* (1565) di Tiziano, oggi alla National Gallery di Londra. Nell'opera di Warhol, tuttavia, il volto presenta un medesimo riferimento anagrafico e non raffigurazioni di diverse età.

Ritornando al wallpaper del 1978 è da sottolineare, come già notato nel precedente *Mao* (1974), che la sintesi formale ben si assesti entro le strutture ripetitive del pattern: la destinazione d'uso, tuttavia (la già citata mostra di Zurigo), prevedendo l'allestimento entro una mostra personale dell'artista, contiene e limita l'innovazione formale del soggetto del wallpaper, finalizzato a una reiterazione e “celebrazione” in superficie, multiforme, dell'identità e della *persona*²⁵⁴ dell'artista stesso.

Del wallpaper del 1978, infine, sono sconosciuti stampatore ed editore ma, come descritto nella scheda del Catalogue Raisonné, un'edizione di circa trecento pezzi (seppur non siglati) ha consentito la ricostruzione e la riproposizione dell'opera oggi installata permanentemente, al pari degli altri pattern, all'Andy Warhol Museum di Pittsburgh.

I.2.4. Una carta da parati dedicata all'infanzia: *Fish* (1983).

Un ultimo wallpaper, *Fish* [fig. 28], è stato realizzato nel 1983, come fondale per una mostra del tutto particolare: “Andy Warhol. Paintings for Children” [fig. 29], tenutasi alla Galerie Bruno Bischofberger di Zurigo²⁵⁵.

L'idea dell'esposizione, così come l'iniziativa di produrre il pattern, sono nate dal gallerista svizzero il quale, conoscendo il particolare feeling esistente tra le immagini di Warhol e il “pubblico” costituito dai più piccoli, commissionò nel 1982 un piccolo gruppo di opere ad essi dedicate²⁵⁶. Warhol rispose con la realizzazione delle *Toy paintings*, incentrate su temi cari all'infanzia quali i giocattoli e gli animali e presentate in mostra, nell'83, con un allestimento inusuale, che vedeva i quadri collocati all'altezza dello sguardo di un visitatore “ideale”, tra i tre e i cinque anni d'età. A completare l'allestimento, come preannunciato, il background costituito da *Fish*, wallpaper formato

²⁵⁴ Intendendo qui richiamare l'etimologia latina primaria del termine *persona*, riferita alla *maschera* e non al volto.

²⁵⁵ “Andy Warhol. Paintings for Children”. Zurigo, Galerie Bruno Bischofberger, 3 dicembre 1983-14 gennaio 1984

²⁵⁶ v. B. Bischofberger, *op. cit.*

dalla reiterazione di un pesce d'argento su un fondo beige chiaro: non sono stati individuati dipinti all'origine del parato né esistono opere su tela derivate da esso ma unicamente, come ricordato nel Catalogue Raisonné delle Stampe di Warhol²⁵⁷, tre stampe annoverate nella categoria "Unpublished prints" e, in particolare, tra i "Personal Projects" dell'artista²⁵⁸. La prima è una serigrafia su foulard di seta²⁵⁹ ideata e realizzata come dono natalizio; nel secondo caso, si segnala una stampa omonima²⁶⁰ in due versioni cromatiche.

Il parato sarà l'ultimo realizzato dall'artista: dopo la sua scomparsa, la Andy Warhol Foundation for the Visual Arts (New York) proporrà una breve serie di ristampe dei cinque soggetti ideati tra 1966 e '83, limitatamente all'allestimento di mostre o spazi museali.

E' da sottolineare, seguendo quanto rimarcato nel catalogo dell'Andy Warhol Museum di Pittsburgh, come tali wallpaper non siano mai stati – e non sono intesi per essere – aperti alla produzione e alla diffusione commerciale.

Per quanto riguarda, invece, l'ideazione di pattern, è da segnalare come nella bibliografia warholiana si trovi notizia di un progetto per wallpaper rimasto inedito alla morte dell'artista.

I.2.5. Il progetto irrealizzato del wallpaper 'Skull' (1986-'87 c.) e l'ipotetico confronto con simili soggetti di Felice Levini e John Armleder.

Esaminando la bibliografia più strettamente inerente ai wallpaper di Andy Warhol, si è riscontrata la stringata notizia di un progetto rimasto inedito alla morte dell'artista: un nuovo decoro che avrebbe dovuto incentrarsi sulla rielaborazione e ripetizione del motivo del teschio, inteso evidentemente come moderna *vanitas* o ancor meglio, come

²⁵⁷ F. Feldman, J. Schellmann (a cura di), *op. cit.*, scheda IIIA, p39.

²⁵⁸ v. Ivi, p.244.

²⁵⁹ A. Warhol, *Fish*, 1983. 90,2 x 90,2 cm. La stampa presenta due sagome in argento su fondo bianco. V. Ivi, p.244. Scheda IIIA.40.

²⁶⁰ A. Warhol, *Fish*, 1983. Due versioni cromatiche: una con i pesci stampati in rosso-giallo su fondo blu, l'altra con i pesci in fucsia su fondo giallo, con la medesima combinazione cromatica del primo wallpaper *Cow*, 1966. Le stampe, serigrafie su carta Saunders Waterford, sono state realizzate – come il foulard – da Rupert Jasen Smith, New York. v. *Ibidem*. Scheda III.A.41 a,b.

ricordato da Ronnie Cutrone, assistente dell'artista, soggetto classico nella storia dell'arte capace di porsi come 'ritratto' di qualsiasi uomo e qualsiasi donna²⁶¹ [fig. 30].

Un ritratto che, incidentalmente, potesse riprodursi in numerose varianti e copie e, così facendo, fungere da contraltare alla gran quantità di ritratti su commissione eseguiti costantemente dall'artista per uomini e donne appartenenti al jet-set e al mondo dello spettacolo²⁶².

Il cenno al progetto incompiuto si rileva negli Atti del Convegno "The Work of Andy Warhol", tenutosi alla DIA Art Foundation di New York nel 1988: in particolare nel saggio *Skulls* di Trevor Fairbrother²⁶³, dedicato allo sviluppo del tema nel corso degli anni, nonché nell'appendice al volume, recante la descrizione delle mostre di Warhol tenutesi presso la DIA Art Foundation nel triennio 1986-1988²⁶⁴. In questi si legge come l'artista avesse progettato la realizzazione di un wallpaper basato su uno dei disegni appartenenti alla serie dedicata ai teschi, come opera da utilizzare sullo sfondo di una personale dal titolo "Andy Warhol: Skulls 1976" la cui apertura era in programma per la fine del 1987. In effetti la mostra, curata da Gary Garrels, ebbe luogo nel 1987-'88²⁶⁵ e consistette nella presentazione, su mura semplicemente integgiate di bianco, di cinquanta opere: collage su base serigrafica, dipinti e disegni recanti varianti compositive e cromatiche del tema del teschio.

Quello della morte è stato un tema ampiamente presente nella riflessione e nell'*oeuvre* di Warhol sin dagli anni Sessanta, e ampiamente dibattuto: si ricordi, tra tutti, il già citato saggio di Hal Foster *Death in America* (1996), che riprende esattamente l'ipotetico titolo previsto dall'artista per la prima personale in Europa, ovvero quella tenutasi a Parigi, alla Galerie Ileana Sonnabend, nel 1964, infine intitolata semplicemente col nome dell'autore.

La morte, dunque, come unico destino universale nonché come inevitabile e paradossale opposto del 'sogno' o del *lifestyle* americano, come evidenziato dalle serie di opere dedicate, dal 1962, a tragici decessi di persone comuni o alle splendide fattezze, ormai inerti, della diva Marilyn Monroe²⁶⁶.

²⁶¹ "[...] like doing the portait of everyone in the world". R. Cutrone, parte di una testimonianza rilasciata a T. Fairbrother. Cit. in

²⁶² Cfr. T. Fairbrother, *Skulls* in G. Garrels (a cura di), *op. cit.*, p.97.

²⁶³ Cfr. T. Fairbrother, *Skulls* in G. Garrels (a cura di), *op. cit.*, pp.93-114.

²⁶⁴ v. *Warhol Exhibitions* in G. Garrels (a cura di), *op. cit.*, pp.187-195.

²⁶⁵ V. nota n.89.

²⁶⁶ Cfr. T. Fairbrother, *op. cit.*, p.101.

Anche l'ultimo multiplo firmato da Andy Warhol poco prima della sua scomparsa, un'edizione speciale su base fotografica per "Parkett"²⁶⁷, recava un preciso riferimento alla tematica fin qui ricordata, consistendo nella quadruplice composizione – con le singole parti assemblate mediante una cucitura a macchina – di una breve fila di scheletri appartenenti alla Classe di Anatomia della New American Academy of Art²⁶⁸, descritta come un'immagine, 'tratta ai raggi-x', di anonimi partecipanti ad un *cocktail-party*²⁶⁹.

Se fosse stato realizzato, l'ipotetico '*Skull*' o '*Skulls wallpaper*' avrebbe parossisticamente riverberato, associandosi alle numerose opere affisse alle pareti tappezzate della DIA Art Foundation, le fattezze del teschio rendendo ancor più vane e indistinguibili identità e connotazioni personalistiche, portando – forse – a una sparizione dei tratti simile a quella osservata nell'autoritratto in *camouflage*, soggetto dell'ultima serie (titolata semplicemente *Self-portrait*) dedicata dall'artista alla propria immagine, nei primi mesi del 1986.

Al momento dell'ideazione del wallpaper, un'opera con soggetto simile era già stata realizzata, in tutt'altro ambito geografico e con diversi intenti e modalità operative: si tratta di *Carta da parati a morte* [fig. 31] di Felice Levini (Roma 1956), presentata alla Galleria La Salita di Roma nel 1981.

L'artista appartiene al gruppo dei Nuovi-nuovi, riunito da Renato Barilli e presentato, nella primavera 1980, in una mostra curata da Barilli, Francesca Alinovi e Roberto Daolio alla Galleria d'Arte Moderna di Bologna²⁷⁰.

L'opera risale ai primi anni d'attività di Levini e testimonia di un'iconografia che diverrà caratteristica di un vocabolario personale formalmente caratterizzato da una precisa manualità: quest'aspetto è piegato, tuttavia, alla reiterazione di emblemi e simboli che si avvicinano a segni stereotipi o veri e propri caratteri di stampa. In particolare, il pattern è generato manualmente con l'ausilio di un timbro esagonale recante la forma di un teschio con una stella sulla fronte: il segno non è preciso ma si affastella a creare chiaroscuri e tratti che ne rivelano l'origine manuale.

²⁶⁷ A. Warhol, edizione in 120 esemplari per "Parkett", n.12, marzo 1987.

²⁶⁸ Cfr. Ivi, p.111; AA.VV., "Parkett", n.12, marzo 1987.

²⁶⁹ Cfr. *Ibidem*.

²⁷⁰ Cfr. F. Alinovi, R. Barilli, R. Daolio, "Dieci anni dopo. I nuovi nuovi". Catalogo della mostra a cura di R. Barilli, Bologna, Galleria d'Arte Moderna, 15 marzo-1980. GRAFIS, Bologna 1980; F. Irace, F. Moschini (a cura di), "Anniottanta". Bologna, Galleria comunale d'arte moderna; Imola, Chiostri di San Domenico; Ravenna, Chiostri della Loggetta Lombardesca e Biblioteca Classense; Rimini, Castel Sismondo, Palazzina Mostre, Chiesa di Santa Maria ad Nives, 4 luglio-30 settembre 1985. Catalogo della mostra, Mazzotta, Milano 1985.

Nella recensione della mostra “Breve, e forse eroica, recita” tenuta da Levini alla Galleria Planita di Roma²⁷¹ nel 1991-1992 e ancora incentrata sulla ripetizione del segno, si cita l’opinione legata dall’artista alla procedimento reiterazione iconica presente già nelle sue prime opere e, in particolare, con l’utilizzo dei timbri-teschio della carta da parati: Levini definisce questi simboli “tante piccole risate”²⁷² e tale accezione concorre definitivamente a chiarire la natura dell’immagine, sdrammatizzata proprio attraverso l’accumulo e la reificazione del simbolo, ridotto a pittogramma moderno.

Una nuova versione della *Carta da parati a morte* è stata prodotta da Levini nel 2013 e presentata ancora a Roma, alla Galleria La Nuova Pesa, nella personale “Felice Levini. La pulce nell’orecchio”, tenutasi tra il 17 ottobre e il 17 novembre 2013.

Il tema del teschio, ancora in anni recenti, è stato posto al centro del pattern di una carta da parati da John Armleder, artista svizzero del quale si tratterà nel Capitolo terzo: l’opera, intitolata *Lubantuun* [fig. 32] e realizzata nel 2002, è un wallpaper con fondo bianco e la riproduzione, in color oro, di teschi dalle dimensioni all’incirca corrispondenti alla realtà.

L’ironia caratteristica dell’intero lavoro di Armleder e dispiegatasi spesso nell’aspetto formale delle opere si evidenzia, in questo pattern, attraverso il riferimento nominale al sito archeologico di Lubantuun, in Belize: al luogo si lega, infatti, la nota vicenda del ‘Teschio di cristallo’, ovvero il ‘Teschio Mitchell-Hedges’, manufatto in cristallo di quarzo spacciato, nel Novecento, per un misterioso ritrovamento archeologico da parte di Frederick Albert e Anna Mitchell-Hedges. L’esploratore e la figlia avevano riferito la scoperta al 1924 e all’area di Lubaantun, al tempo facente parte dell’Honduras Britannico, alimentando la diffusione di leggende e superstizioni legate a presunti poteri sovranaturali²⁷³.

Entrambi i pattern ai quali si è fatto cenno, dunque, mostrano caratteri decisamente differenti rispetto all’opera progettata da Warhol a metà anni Ottanta rivelando, non in ultimo e per contrasto, una più stringente e drammatica adesione di quello al tema rappresentato dal teschio.

²⁷¹ “Breve, e forse eroica, recita”, mostra di Felice Levini presentata da L. Pratesi. Roma, Galleria Planita, 12 dicembre 1991, 18 febbraio 1992.

²⁷² F. Levini cit. in G. Villa, *Felice Levini – Planita* in “Flash Art”, febbraio-marzo 1992, p.122.

²⁷³ Cfr. G. Scarpelli, *Il cranio di cristallo: evoluzione della specie e spiritualismo*, Bollati Boringhieri, Torino 1993.

Tema che avrebbe aggiunto un vero e proprio acme nella citata esposizione monografica tenutasi presso la DIA Art Foundation nel 1987-'88, confermando un soggetto più volte ritenuto cruciale nell'*oeuvre* di Warhol e veicolato, efficacemente, attraverso le multiformi possibilità offerte dalla produzione seriale.

I.3. Sturtevant. *Differenza e ripetizione.*

Come osservato in filigrana attraverso l'analisi del lavoro di Warhol sul wallpaper²⁷⁴, si potrebbe concludere che gli esiti siano molto vicini a confermare alcune considerazioni che, un trentennio prima²⁷⁵ rispetto alle prime proposte dell'artista, Walter Benjamin aveva ipotizzato parallelamente alle condizioni di “perdita dell'aura” dell'opera d'arte²⁷⁶.

Le innumerevoli possibilità offerte dalla “riproducibilità tecnica”, infatti, non solo avevano consentito un avvicinamento (prima paradossale) tra arte e accessibili beni di consumo, tra arti visive e nuovi media, ma, allo stesso tempo, la condizione di riproducibilità aveva emancipato l'opera d'arte “per la prima volta nella storia del mondo [...] dalla sua esistenza parassitaria nell'ambito del rituale”²⁷⁷, portandola a un più prosaico livello di diffusione e fruizione.

L'opera d'arte riprodotta, continuava Benjamin ribadendo termini e concetti, era così divenuta “in misura sempre maggiore la riproduzione di un'opera d'arte predisposta alla riproducibilità”²⁷⁸; l'autore aggiungeva in nota come, nel caso delle opere cinematografiche, “la riproducibilità tecnica del prodotto” non fosse, come per le opere letterarie o i dipinti, “una condizione di origine esterna della loro diffusione tra le masse” bensì una condizione costitutiva e fondamentale²⁷⁹.

Fuoriuscendo dall'analisi del mezzo cinematografico, forse tale riflessione si potrebbe ben attagliare ad alcuni nuovi media dell'arte odierna e ai loro linguaggi, e non in

²⁷⁴ Lavoro intrapreso, come sottolineato, in piena coerenza rispetto a una poetica imperniata sui termini di serialità e ripetizione iconografica.

²⁷⁵ Analizzando, come noto, le dinamiche e gli effetti sull'opera d'arte dell'introduzione del mezzo di riproduzione fotografica e cinematografico.

²⁷⁶ v. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* [Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, 1936], Einaudi, Torino 1998.

²⁷⁷ *Ivi*, p.14.

²⁷⁸ *Ibidem*.

²⁷⁹ *Ibidem*.

ultimo alla carta da parati che, anche nel momento in cui tende a porsi come opera d'arte autonoma, si trova *ipso facto* a convivere con i fattori di serialità e replicabilità.

Nel 1936, nella “nuova epoca” analizzata da Benjamin, la distinzione tra i concetti di ‘originale’ e ‘copia’, stava per divenire (o, forse, era già divenuta) obsoleta e con essa si apriva, all'indomani della stagione delle avanguardie storiche, un orizzonte pressoché infinito di possibilità, contrassegnato, innanzitutto, dall'ampliarsi della gamma dei media dell'opera d'arte e dalla proposta duchampiana del *ready-made*, che interrogava lo statuto stesso dell'opera e del suo autore.

Tale riflessione sarebbe divenuta di nuova attualità alla metà del secolo, con la forte ripresa delle ipotesi di Duchamp da parte delle neoavanguardie, e con l'ingresso di un ‘canone basso’ dell'estetica – costituito dai beni di consumo, dalla pubblicità e dai mezzi di comunicazione di massa – nel linguaggio delle arti visive.

L'ibridazione tra i due codici linguistici²⁸⁰ avrebbe spianato la strada a un gran numero di sperimentazioni formali e di contenuto tra le quali, si è visto, ricopre un ruolo per nulla marginale la prima realizzazione da parte di Warhol di opere d'arte in forma di wallpaper.

A stretto ridosso dei suoi lavori del biennio 1964-'65 – in particolare i *Flowers* descritti nel precedente paragrafo – vengono inoltrate, in modo pionieristico, anche la teoria e la prassi operativa di Elaine Sturtevant (n. Elaine Frances Horan, Lakewood, USA, 1924 – Parigi 2014) artista che ha affermato, già a partire dalla mistificazione della sua data di nascita²⁸¹ e del nome, la volontà di costruzione di una forte e autonoma identità²⁸².

Nel corso di una lunga carriera, Sturtevant ha realizzato almeno sei diversi wallpaper: nei primi casi (anni Novanta), elaborando riprese iconografiche più o meno fedeli da opere già esistenti, di altri artisti²⁸³; a partire dagli anni Duemila, riflettendo sul valore di parole o immagini appartenenti alla sfera massmediale²⁸⁴.

²⁸⁰ Da una parte, quello delle arti, dall'altra, quello del quotidiano.

²⁸¹ La data di nascita – stando alle note biografiche diffuse dall'artista stessa – è stata spesso riportata al 1930, talvolta anche al 1926; l'anno corretto è tuttavia il 1924.

²⁸² V. T.L. Ciciarella, “*Sturtevant Sturtevant*”: *l'arte della ripetizione, l'avventura del pensiero* in “Unclosed.eu”, n.7, a. II, luglio 2015; Url: <<http://www.unclosed.eu/rubriche/osservatorio/recensioni-attualita/101-sturtevant-sturtevant-l-arte-della-ripetizione-l-avventura-del-pensiero.html>>;

²⁸³ Nel primo caso, come si vedrà, Sturtevant ha sovrapposto la propria immagine a un collage di Marcel Duchamp e lo ha reiterato fino a formare un pattern; negli altri casi riconducibili agli anni Novanta, ha tratto e ripetuto esattamente i moduli di esemplari ‘autografi’ di Robert Gober ed Andy Warhol o, ancora, ha combinato fotogrammi video dello stesso Warhol. Si è utilizzato qui volutamente e in maniera paradossale l'aggettivo ‘autografo’, tenendo ferma la particolarità di definizione del concetto di autografia

Se il lavoro dell'artista intorno alle carte da parati, come si è accennato, si è sviluppato nei decenni più recenti, tuttavia affonda le radici nel percorso intrapreso negli anni Sessanta, quelli dell'esordio, nei quali si sono manifestate e poi sviluppate le premesse necessarie allo sviluppo di questo. Si è, pertanto, ritenuto essenziale affrontare in questo capitolo l'analisi dei wallpaper di Sturtevant.

La ricostruzione degli aspetti relativi a questi lavori non è stata lineare: si è svolta attraverso la ricerca della documentazione delle mostre nelle quali i parati sono stati presentati e successivamente riallestiti, poiché ha dovuto fare i conti, in prima battuta, con la mancanza di una sezione dedicata alle stampe e alle opere su carta nel *Catalogue Raisonné*²⁸⁵ dell'*oeuvre* dell'artista, pubblicato nel 2005.

Questo ha accompagnato, come secondo volume, il catalogo della grande retrospettiva "Sturtevant: The Brutal Truth"²⁸⁶, massima rassegna dedicata all'artista ancora in vita²⁸⁷.

Lena Maculan, curatrice del catalogo ragionato, sin dall'introduzione al volume ha dichiarato come i lavori su carta²⁸⁸ sarebbero stati documentati in una successiva pubblicazione, che tuttavia non ha ancora avuto luogo. Allo stesso tempo, nel primo volume della pubblicazione²⁸⁹ è riprodotto e descritto un solo wallpaper, *Gober Genital Wallpaper and Gober Drain* (1994-1995)²⁹⁰ [fig. 35] che, come si vedrà nelle pagine successive, sarà parte di un'articolata installazione; nel catalogo non vi è infine,

in riferimento al medium del wallpaper (opera di produzione seriale e in massima parte industriale) e, in special modo, in riferimento alla poetica di Sturtevant.

²⁸⁴ Negli anni Duemila, Sturtevant ha prodotto due carte da parati reiterando in un primo caso un elemento linguistico – il verbo "Kill", emblematico dei meccanismi di una società nuovamente vicina a problematiche di guerra – e nel secondo un irrilevante fotogramma, estratto dal flusso continuo delle immagini presenti nella rete virtuale. Entrambi gli ultimi parati sono pertinenti con una ricerca incentrata, nei medesimi anni, sull'utilizzo del video come mezzo privilegiato.

²⁸⁵ L. Maculan (a cura di), Sturtevant. *Catalogue Raisonné 1964-2004* (Gemälde Skulptur Film und Video – Painting Sculpture Film and Video). Hatje Kantz Verlag, Ostfildern-Ruit 2005.

²⁸⁶ U. Kittelman, M. Kramer (a cura di), "Sturtevant. The Brutal Truth". MMK - Museum für Moderne Kunst, Frankfurt, 25 settembre 2004 – 30 gennaio 2005. Catalogo della mostra, Hatje Kantz Verlag, Ostfildern-Ruit 2004.

²⁸⁷ La mostra ha riguardato l'intero spazio museale del Museum für Moderne Kunst di Francoforte e ha ripercorso il lavoro compiuto da Sturtevant sin dagli esordi, nel 1964, con la realizzazione di una *Johns Flag* oggi perduta, fino al 2004. A "The Brutal Truth" ha fatto seguita la grande esposizione, postuma, tenutasi al MoMA – Museum of Modern Art di New York nel 2014-2015. Cfr. nota n.289.

²⁸⁸ Ivi compresi i wallpaper.

²⁸⁹ V. nota n.286.

²⁹⁰ v. U. Kittelman, M. Kramer (a cura di), *op. cit.*, p.159.

stranamente, traccia di descrizione di *Warhol Cow Paper* (1996)²⁹¹ [fig. 34] che verrà stampato da Sturtevant a partire dal celeberrimo *Cow Wallpaper* di Andy Warhol²⁹².

L'assenza, nei cataloghi fin qui citati, di una particolareggiata trattazione dei wallpaper di Sturtevant si può, forse, individuare come una delle motivazioni riferibili – al di là delle scelte dei singoli curatori, tuttavia non espresse a riguardo – all'assenza dell'artista dalle quattro mostre che, dal 1997 al 2010, sono state dedicate al wallpaper nell'arte contemporanea²⁹³. Le rassegne di Columbus (1997), Providence-Philadelphia (2003), Manchester (2010) e Pully-Losanna (2010-2011) alle quali si è già fatto cenno, hanno infatti del tutto trascurato il lavoro di Sturtevant e l'artista non è stata, in alcun modo, citata nei relativi cataloghi. Ciò nonostante, come analizzeremo a breve, il wallpaper sia stato un mezzo largamente presente e significativo entro un corpus di opere eminentemente volto non solo ai meccanismi della ripetizione²⁹⁴ ma, parallelamente, all'analisi di “total units” o “total structures” che si sono, molto spesso, aperte alla dimensione ambientale, con installazioni sviluppate nell'intero spazio espositivo.

Il percorso di Elaine Horan Sturtevant si è sviluppato sin dalla metà degli anni Sessanta, denotato dalla rinuncia al proprio nome in favore del solo cognome Sturtevant, acquisito dal primo marito. Un cognome dal suono forte, “a strong name” – ricorderà in un'intervista del 2007 per gli Archives of American Art²⁹⁵ – che non ha inteso in alcun modo mascherare l'identità di genere dell'artista.

Si è trattato piuttosto, come ha più volte suggerito, della scelta di una sigla adatta ad oggettivare e al contempo *obliterare* il riferimento personale all'autrice, non

²⁹¹ Come usuale nell'*oeuvre* di Sturtevant, la ripetizione dei lavori di artisti a lei contemporanei è contrassegnata, nel titolo, dall'indicazione dell'autore e del titolo originario, al limite con alcune piccole variazioni.

²⁹² Il wallpaper dell'artista americana era tuttavia presente in mostra, come documentato nel catalogo di Francoforte e nel volume del *Catalogue Raisonné* da due immagini che lo evidenziano sullo sfondo dell'installazione-performance *González-Torres Untitled (Go-go Dancing Platform)* che nell'esposizione al MMK ha riproposto l'omonimo lavoro del 1991 di Félix González-Torres. V. U. Kittelman, M. Kramer (a cura di), *op. cit.*

²⁹³ V. prefazione.

²⁹⁴ Meccanismi di ripetizione che, in senso letterale, possono richiamare alla mente le strutture stesse del decoro delle carte da parati.

²⁹⁵ *Sturtevant in conversation with Bruce Hainley and Michael Lobel*. New York, 25-26 luglio 2007. Intervista originariamente realizzata per gli Archives of American Art della Smithsonian Institution, condensata e pubblicata in P. Eeley (a cura di), “Sturtevant: Double Trouble”. New York, MoMA, The Museum of Modern Art, 9 novembre 2014-22 febbraio 2015; Los Angeles, MoCA, Museum of Contemporary Art, 20 marzo- 27 luglio 2015. Catalogo della mostra, The Museum of Modern Art, New York 2015, pp.115-127. Cfr. nota n.282.

rimandando a un nome proprio e dunque a un'identità "visualizzabile"²⁹⁶ che potesse interferire sulla percezione del lavoro²⁹⁷.

Sturtevant, insignita nel 2011 del Leone d'Oro alla Carriera alla 54^a Biennale di Venezia²⁹⁸ per aver saldamente ancorato la propria opera artistica ad altre sfere cognitive che attengono in particolar modo alla filosofia e alle dinamiche della comunicazione, è oggi considerata una precorritrice di quell'*appropriazionismo* che, a partire dagli anni Ottanta²⁹⁹, sarà a tutti gli effetti 'ammesso' nel novero dei linguaggi e delle possibilità estetiche. Se, tuttavia, sarà l'artista stessa a considerare tale corrente come importante per aver fornito, *ex post*, una "cornice di referenze"³⁰⁰ utile alla comprensione del proprio lavoro come sviluppatosi sin dagli anni Sessanta³⁰¹, è necessario sottolineare subito come il lavoro di Sturtevant si sia esplicato in singolare coincidenza temporale con gli artisti dei quali ha prelevato e riproposto il vocabolario formale, a differenza di quanto accadrà negli anni Ottanta, in ambito post-moderno³⁰², con autori quali Sherrie Levine e Mike Bidlo e, in molti casi, con la vicinanza ai concetti di "simulacro" e "simulazione" sviluppati da Jean Baudrillard³⁰³.

Inoltre, come Sturtevant ha spesso tenuto a precisare, argomento centrale nella pratica degli appropriazionisti è stato, sin dagli anni Ottanta, quello della "perdita dell'originalità"³⁰⁴ mentre, nel suo caso, era stata essenziale negli anni Sessanta

²⁹⁶ Cfr. *Sturtevant in conversation with... op. cit.*, pp.120, 127.

²⁹⁷ Cfr. Ivi, p.55.

²⁹⁸ 54^a Esposizione Internazionale d'Arte – "ILLUMInazioni" (Venezia, Giardini e Arsenale, 4 giugno - 27 novembre 2011). In quella edizione, il CdA della Biennale di Venezia (presieduto da Paolo Baratta), su proposta della direttrice Bice Curiger ha attribuito il Leone d'Oro alla Carriera a Sturtevant e all'artista austriaco Franz West. Nella motivazione si legge: "per l'unicità e la particolare attualità del loro contributo all'arte contemporanea, e per aver sviluppato un'opera ricca e piena di forza, che invita a vedere la produzione artistica in connessione ad altri ambiti intellettuali". B. Curiger (a cura di), "ILLUMInazioni: la Biennale di Venezia, 54^a Esposizione internazionale d'arte". Catalogo della mostra, Venezia, Giardini e Arsenale, 4 giugno - 27 novembre 2011. Marsilio, Venezia 2011.

²⁹⁹ Come si vedrà, limitatamente al wallpaper, nel capitolo III.

³⁰⁰ Sturtevant in *Sturtevant in conversation with... op. cit.*, p.122.

³⁰¹ Lavoro intrapreso al termine di un primo iter di studio rivolto alla filosofia e all'arte.

³⁰² Cfr. L. Meloni, *op. cit.*

³⁰³ v. Ivi, pp.79-80.

³⁰⁴ Come sottolinea Lucilla Meloni in *Arte guarda arte*, le pratiche appropriazioniste di marca postmoderna complicano e mettono in questione due nozioni centrali per l'estetica moderna quali l'autorialità e l'autenticità. v. L.Meloni, *op.cit.*; si cfr. anche H. Foster, R. Krauss, Y-A. Bois, B.H.D. Buchloh, *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. Thames & Hudson, Londra-New York 2004.

Intorno alla perdita dell'originalità, in particolare, Meloni cita un brano di Sherrie Levine (1992) nel quale leggiamo: "Il mondo è troppo pieno, si soffoca. L'uomo ha lasciato il segno su ogni pietra. Ogni parola, ogni immagine è noleggiata e ipotecata. [...] Non possiamo che imitare gesti sempre anteriori, mai originali". v. L. Meloni, *op.cit.*, p.82.

un'opposta istanza, quella dell'indagine sul "potere del pensiero"³⁰⁵, in riferimento anche, ma non esclusivamente, all'opera d'arte.

Sturtevant non ha citato né omaggiato l'opera di altri artisti; men che meno, ha tratto formalmente da linguaggi altrui al fine di "desacralizzare" il termine al quale si è riferita. In tal misura e proprio in ragione della contiguità esistente³⁰⁶ – come vedremo – tra il suo lavoro e quello scelto come termine da "adottare" e ripetere, Sturtevant ha dimostrato un deciso intento analitico volto a porre diretti interrogativi sull'opera d'arte e i meccanismi della sua produzione, del riconoscimento e del contesto socio-mediatico della diffusione della stessa.

Un intento che si sviluppa, *in primis*, nel momento in cui la sigla "Sturtevant" avverte che l'autrice di ciò che a tutti gli effetti *sembra* essere un'opera di Warhol, di Segal, di Oldenburg (per citare solo alcuni tra i primi artisti interpellati) è una persona diversa dal previsto³⁰⁷.

Sturtevant ha infatti esordito ripetendo, manualmente e "as exactly as possible"³⁰⁸ l'opera di altri colleghi, in massima parte uomini, dopo averne meticolosamente studiato le tecniche di realizzazione. La scelta degli artisti è stata dettata dal criterio di riconoscibilità della loro opera e non è in alcun modo leggibile come una dichiarazione affine al femminismo³⁰⁹, come Sturtevant ha più volte precisato in risposta a quanti, tra le fila della critica, hanno ipotizzato una sua adesione ai movimenti degli anni Sessanta-Settanta.

Ripetendo le opere di alcuni contemporanei di chiara fama, nel corso di una larga parte della sua cinquantennale carriera, Sturtevant ha tuttavia lasciato agire delle piccole

³⁰⁵ v. Sturtevant, parte di dichiarazioni tratte dalla video-intervista rilasciata a Ivan Ogilvie per "Nowness.com", 25 luglio 2013: Url < <https://www.nowness.com/story/sturtevant-leaps-jumps-and-bumps>>. Cit. in P. Eeley, *Dangerous Concealment...* op. cit., p.61.

³⁰⁶ Una contiguità che Peter Eeley definisce, nel catalogo della grande retrospettiva di Sturtevant tenutasi nel 2014-2015 al MoMA – Museum of Modern Art di New York, di natura "geografica, temporale, economica". Da notare, infatti, come soprattutto agli inizi del percorso dell'artista si manifesti una particolare ripresa degli artisti gravitanti intorno alla galleria di Leo Castelli (vicina agli interessi di Sturtevant) e come, in ambiente newyorkese, le operazioni della giovane artista si ricolleghino a stretto giro ad esposizioni immediatamente precedenti. Ciò, naturalmente, innescava delle problematiche inerenti il mercato e la circolazione delle opere. v. P. Eeley, *Dangerous Concealment...* op. cit., p.53.

³⁰⁷ v. Sturtevant in *Sturtevant Interview with Peter Halley* in "Index", settembre-ottobre 2005, pp.43-51; p.48.

³⁰⁸ "Il più esattamente possibile": E. Sturtevant in D. Cameron, *A Conversation: A Salon History of Appropriation with Leo Castelli and Elaine Sturtevant* in "Flash Art", n. 143, novembre-dicembre 1988, p. 76.

³⁰⁹ Cfr. *Sturtevant in conversation with...* op. cit., p.120; B. Hainley, *Erase and Rewind*. Bruce Hainley on Elaine Sturtevant in "Frieze Magazine", 06 giugno 2000, pp.82-87; P. Eeley, *Dangerous Concealment...* op. cit., p.70

differenze entro una prassi che è stata ben lungi dal produrre delle mere copie, a dispetto della più immediata apparenza delle opere stesse.

La differenza in molti casi è individuabile in una “ripetizione a memoria”³¹⁰ che produce uno scarto tecnico oltreché teorico ma più generalmente – e nella totalità delle opere di Sturtevant – la differenza è data dal meccanismo critico che si innesca nel momento in cui l’artista, avendo rinunciato per sé alla libertà della rappresentazione, sposta l’attenzione sulle strutture vigenti “al di sotto”³¹¹ dell’opera d’arte e intorno ad essa.

Nella teoria³¹² e nella prassi dell’artista, contrariamente a quanto obiettato negli anni Sessanta, di fronte alla dirompente novità del gesto del *ripetere* (obiezione che, alle lunghe, porterà Sturtevant ad allontanarsi dalla scena pubblica per circa un decennio, dal 1974 all’85 circa), viene affermata e sottolineata la valenza della figura dell’*autore*.

Attraverso la lettura delle posizioni critiche di Sturtevant si tocca un aspetto centrale nel dibattito degli anni Sessanta e del decennio successivo, intorno alla letteratura e all’arte: quello riguardante l’*autore*, l’esercizio delle sue funzioni e la chiusura, o meno, delle nozioni legate ad esse.

Il dibattito nasce intorno alla teoria della letteratura e da lì, via via, si estende a un territorio che comprende anche le arti visive.

Nella conferenza dal titolo *Qu’est-ce qu’un auteur?*, pronunciata nel febbraio 1969 alla Société Française de Philosophie (Parigi)³¹³, Michel Foucault condensava una larga parte delle sue riflessioni sulla “funzione-autore” sviluppatesi sin dagli inizi dei Sessanta, decennio che aveva visto, di qua dalle Alpi, anche la pubblicazione di *Opera aperta* (1962), saggio di Umberto Eco nel quale sono analizzati e messi in discussione molti degli aspetti riguardanti i confini e il significato dell’opera d’arte.

³¹⁰ Cfr. P. Eeley, *op. cit.*

³¹¹ Sturtevant parla di “understructure” in Sturtevant Interview with Peter Halley, *op. cit.*, p.48.

³¹² Una teoria che, seguendo la predisposizione al ragionamento filosofico, verrà da Sturtevant più volte enunciata “in negativo”, con incalzanti serie di dichiarazioni che affermano come, nella sua opinione, “definition is limitation”. Nel 1969-1971, ad esempio, Sturtevant asserisce: “I am not Anti-Art / I am not saying anyone can do it / I am not «poking fun at the artist» / I am not «reporting the current scene» / I am not in the process of celebrating process / I am not making copies / I am not making imitations / I am not interested in painting sculptures or objects / I am not interested in being a «Great Artist» / That’s real medieval thinking.” Sturtevant, lettera a Reinhard Onnasch [con parti già pubblicate in “Time”, 1969 e in “Domus”, 1970], 17 marzo 1971; cit. in P.Eeley, *Dangerous Concealment... op.cit.*, p.54.

³¹³ Il testo della conferenza tenuta da Michel Foucault il 22 febbraio 1969 a Parigi (Société Française de Philosophie) venne pubblicato nel n.3 (luglio-settembre 1969) del “Bulletin de la Société Française de Philosophie”, pp.73-104. v. M. Foucault, *Che cos’è un autore (Qu’est-ce qu’un auteur?, 1969)* in Michel Foucault. *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano 1996, pp.1-21.

L'anno precedente la *lecture* di Foucault, inoltre, Roland Barthes aveva pubblicato l'articolo *La mort de l'auteur* (1968, in "Manteia", n.V³¹⁴) nel quale si interrogava riguardo le diverse "voci" dell'autore e le differenti prospettive mediante le quali rintracciare l'autore, dichiarando subito come "[...] la scrittura è la decostruzione di ogni voce, di ogni punto d'origine. La scrittura è quello spazio neutrale, composito, obliquo dove il nostro soggetto scivola via"³¹⁵ e, in chiusura, come "[...] la nascita del lettore deve essere a costo della morte dell'autore"³¹⁶.

In effetti, è da notare come nel caso di Sturtevant (o, ancora, dell'opera di artisti quali Mike Bidlo³¹⁷ e Sherrie Levine, che dell'appropriazione o persino della copia hanno fatto la loro esplicita chiave operativa e teorica), sia davvero importante interrogarsi su "chi stia parlando": il riferimento qui è a Samuel Beckett, al paradossale interrogativo "Che importa chi parla"³¹⁸ preso in prestito da Foucault nella citata conferenza del '69 e che diviene fondamentale nel districarsi tra le problematiche innescate dalle pratiche dell'appropriazionismo, nei diversi possibili campi d'applicazione.

Sturtevant ha ripetuto le opere altrui come se fossero una sorta di *ready-made*, in un processo non connotato dall'indifferenza estetica duchampiana ma, al contrario, dall'assumere un oggetto estetico già formato e riconosciuto.

Ciò facendo, tuttavia, si è riservata la possibilità di includere delle piccole *deviazioni*, errori che hanno fatto divergere la sua riproposizione dall'altrui opera; ha riaffermato per sé, dunque, aggirando l'intervento del caso, il pieno controllo autoriale³¹⁹ secondo il principio sottolineato da Ernst H. Gombrich nel 1950: "ogni caratteristica [dell'opera d'arte] è il risultato di una decisione dell'artista"³²⁰.

³¹⁴ E qui consultato nella versione, in lingua inglese, annessa in C. Bishop (a cura di), *Participation*, Whitechapel, London - The MIT Press, Cambridge MA, 2006, pp.41-45.

³¹⁵ *Ivi*, p.41.

³¹⁶ *Ivi*, p.45.

³¹⁷ Di quest'ultimo è necessario citare un particolare caso di appropriazione e trasferimento che è sfociato nella realizzazione di una carta da parati: *R. Mutt Wallpaper*, 1997, stampa offset su carta da giornale. Nel pattern, Bidlo ha reiterato in bianco e nero l'immagine dell'*Orinatoio* di Marcel Duchamp, 1917. Il parato, alla riapertura del MoMA PS1 di New York (1997), è stato installato sulle pareti della toilette al secondo piano. Sin dai primi anni Ottanta, Bidlo ha lavorato su serie di opere che, testualmente, citano artisti quali Jackson Pollock, Marcel Duchamp, Andy Warhol: il titolo, recando formule quali *Not Pollock*, *Not Duchamp*, *Not Warhol*, chiarisce il dispositivo della copia messo in atto e distanzia l'opera dall'originale riferimento. v. L. Meloni, *op. cit.*, pp.20,38,84.

³¹⁸ Presente nell'incalzante prosa de *L'Innominabile* (1949-1950). v. S. Beckett, *Trilogia. Molloy, Malone muore, L'Innominabile*, Einaudi, Torino 1996.

³¹⁹ Cfr. S. Irvin, *Appropriation and Authorship in Contemporary Art* in "British Journal of Aesthetics", n.45, 2005, pp.123-137. Sherri Irvin fa parte del Department of Philosophy della Carleton University di Ottawa, Canada.

³²⁰ "Every one of features is the result of a decision by the artist". E.H. Gombrich, *The Story of Art* (1950), Phaidon Press, London 1995, p.32.

Per una lettura dell'intera *oeuvre* di Sturtevant, si possono ben adottare alcuni termini-chiave proposti da Deleuze nel 1968 in *Differenza e ripetizione*³²¹: innanzitutto, è possibile considerare la *differenza* come elemento che a suo modo legittima la *ripetizione* conferendole senso, giacché nell'atto stesso del ripetere (atto che riguarda anche i meccanismi della mente, giacché ne rappresenta il "paradosso"³²²) si produce uno scarto, una differenza.

Anticipando nella pratica artistica il dibattito intorno alle nozioni di autenticità, originalità e rappresentazione, Sturtevant ha esordito a New York nell'ottobre 1965, con una mostra alla Bianchini Gallery³²³ [fig. 33] che, a prima vista, sembra una messinscena "Pop à la Pop"³²⁴ o una "logica estensione dell'impulso Pop alla duplicazione"³²⁵ ma che, a ben guardare, introduce i termini sostanziali di quella che diverrà un'organica riflessione sullo statuto dell'opera d'arte e sui dispositivi di visione e istituzionalizzazione della stessa.

*7th Avenue Garment Rack with Warhol Flowers*³²⁶ era il titolo dell'installazione centrale della mostra, che presentava un manichino richiamante le sembianze delle sculture di George Segal ingessato nell'atto di trascinare un espositore mobile (del tipo in uso nei negozi d'abbigliamento) nel quale erano affastellate diverse opere. Queste erano riconoscibili come esplicite repliche di opere di Jasper Johns, Arman, Claes Oldenburg, Frank Stella e altre che, dalla foto della mostra diffusa come documentazione ufficiale dell'evento³²⁷, sembrano essere di James Rosenquist e Roy Lichtenstein³²⁸.

³²¹ Cfr. nota n.103. Sturtevant stessa, del resto, si è posta consapevolmente su una linea di pensiero che ha fatto capo all'opera di Deleuze.

³²² G. Deleuze, *op. cit.*, p.8.

³²³ Personale d'esordio di Sturtevant: 2-23 ottobre 1965, Bianchini Gallery, 57th Street, New York. La stessa galleria aveva ospitato, dal 6 ottobre al 7 novembre 1964, nella precedente sede sulla 78th Street, la mostra Pop "The American Supermarket" con opere di Andy Warhol (alcune *Brillo Boxes*, già presentate lo stesso anno alla Stable Gallery; diverse file di *Campbell's Soup*), Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, James Rosenquist, Tom Wesselman e Jasper Johns, tra gli altri. L'allestimento della mostra del 1964 mutuava le caratteristiche proprie dei supermarket: la divisione dello spazio in "corsie" numerate e una certa varietà di "prodotti" in vendita (quali ancora, ad esempio, gli incommestibili *Eggs* di Robert Watts e le lattine di birra Ballantine riprodotte in bronzo da Jasper Johns).

³²⁴ La formula è di Lil Picard e risale alla recensione della mostra – dal titolo *Camp oder die nimmermüde Phantasie* – per "Die Welt", 9 dicembre 1965. Cit. in P. Eeley, *Dangerous Concealment. The Art of Sturtevant* in P. Eeley (a cura di), *op. cit.*, pp.47, 74.

³²⁵ T.d.A. Testo originale: "[...] a logical extension of Pop's duplicative impulse". M. Lobel, *Sturtevant: Inappropriate Appropriation* in "Parkett", n.75, 2005, p.144.

³²⁶ v. P.Eeley, *Dangerous Concealment...* *op.cit.*, p.47.

³²⁷ Nel biennio 1965-'66, Sturtevant ha usato diffondere una sola immagine fotografica dei propri eventi espositivi. Tale fattore ha privilegiato, assecondando il desiderio dell'autrice, un ulteriore distanziamento dell'opera "in totale" dagli spettatori, specie coloro i quali non hanno visitato dal vero l'esposizione.

³²⁸ v. P.Eeley, *Dangerous Concealment...* *op.cit.*, p.47.

Le pareti della mostra erano rivestite da una nuova installazione all-over – stavolta a firma di Sturtevant – della serie dei *Flowers* presentata, appena poche settimane prima, da Warhol alla Leo Castelli Gallery³²⁹: l'artista aveva utilizzato, per la stampa degli oltre cinquanta soggetti, le stesse matrici serigrafiche di Warhol, datele in prestito con una certa, forse divertita, indifferenza³³⁰ e riproducendone esattamente la tecnica d'applicazione. Si dice che lo stesso Warhol, tempo dopo, sollecitato da un'ennesima domanda riguardo la tecnica utilizzata per la realizzazione della serie *Flowers*, abbia risposto con una formula rimasta celebre nella storiografia di Sturtevant: "I don't know. Ask Elaine"³³¹, confermando in tal modo lo scambio intercorso tra loro.

La mostra alla Bianchini Gallery, specie nel nucleo centrale costituito dall'espositore carico d'inusuali "merci", introduceva lo sguardo critico di Sturtevant sulle dinamiche della produzione artistica contemporanea e, allo stesso tempo, "animava" ancor più che un'esposizione, un vero e proprio environment basato, come si è detto, sull'orchestrazione e ripetizione di forme e superfici già saggiate da altri. La dimensione ambientale dell'opera come "struttura totale" è confermata dal rivestimento delle pareti con la serie di Warhol che, come già osservato nel precedente paragrafo, preannunciava – nel modulo ripetitivo e nell'effetto finale – la realizzazione di vere e proprie carte da parati, come avverrà dal 1966.

La serie di Warhol, nella medesima installazione all-over su parete, tornerà indirettamente nel lavoro di Sturtevant pochi mesi dopo, nel 1966, entro un complesso nucleo di riprese fotografiche che testimoniano ancora dell'interesse dell'artista per le modalità dell'esposizione delle opere³³² e per l'andamento iterativo delle immagini. Quest'ultimo sembra nuovamente preannunciare (almeno, agendo come suggestione, attraverso le sequenze visive) la realizzazione di carte da parati.

Si tratta della realizzazione di collage fotografici ispirati ai noti studi sulla cinetica umana e la locomozione animale condotti, a fine Ottocento, dal pioniere della fotografia Eadweard Muybridge: Sturtevant riprende sé stessa, nuda, in pose statiche o sinteticamente in movimento, davanti a una parete recante diverse opere d'arte, delle

³²⁹ V. nota n.20 di questo capitolo.

³³⁰ Cfr. B. Arning, *Sturtevant* in "Journal of Contemporary Art", vol. 2, n. 2, autunno/inverno 1989, p. 43; P. Eleey, *Dangerous Concealment...*, *op.cit.* in P. Eleey (a cura di), *op.cit.*, pp.47,73-74; E. Sturtevant in *Sturtevant in conversation...*, *op.cit.* in P. Eleey (a cura di), *op.cit.*, pp.118,120.

³³¹ T.d.A.: "Non lo so. Chiedete a Elaine [Sturtevant]". Sturtevant cit. in B. Arning, *op. cit.*, p.44.

³³² Modalità di esposizione che si esplicano, per meglio dire, attraverso processi di *distanziamento* reale o metaforico rispetto all'osservatore.

quali non è possibile con certezza stabilire se si tratti di “originali” o di ripetizioni a sua propria firma³³³.

In particolare in *Plate 136, After Muybridge – Woman with Hands on Her Hips*³³⁴ (1966) l’artista è ritratta in posa plastica, con le mani ai fianchi e ripresa nei singoli fotogrammi frontalmente o di schiena. Sfondo alle immagini è una parete satura di serigrafie dei *Flowers* di Andy Warhol, molto probabilmente nella versione di Sturtevant già presentata alla Bianchini Gallery: il mezzo fotografico appiattisce e semplifica il riferimento spaziale e l’opera alle spalle, riempiendo il campo visivo, richiama per lontana analogia – come nota Peter Eeley³³⁵ – il fondo reticolato usato da Muybridge come termine di confronto dimensionale rispetto al soggetto osservato.

In altre “lastre” della stessa serie (in realtà singole stampe fotografiche alla gelatina d’argento, incollate su carta) Sturtevant posa o si muove davanti ad opere tratte da Johns, Lichtenstein, Stella e Rosenquist ma è possibile notare come sia la reiterazione formale alla base dei *Flowers* di Warhol – già decisamente vicina, come si è visto, all’idea del pattern per carte da parati – a servire da funzionale *background* allo “studio” anatomico-cinetico del corpo dell’artista.

Nel saggio *Dangerous Concealment: The Art of Sturtevant*, pubblicato nel catalogo della più recente retrospettiva newyorkese dedicata a Sturtevant³³⁶, Peter Eeley nota, richiamando anche la lettura di Bernard Blistène inoltrata nel saggio *Label Elaine*³³⁷ (2004), come la sequenza cinematografica, la “moving image”, sia una metafora adatta ad analizzare l’intero percorso compiuto dall’artista, tanto nel suo aspetto di ripetizione e riproposizione di stimoli visivi quanto in quello – più strettamente inerente la produzione video inaugurata nel 1998-2000 – richiamante la reiterazione di archetipi narrativi facenti parte del cinema e, in special modo, delle trasmissioni televisive³³⁸.

Gli accadimenti degli anni d’esordio di Sturtevant sono tutto fuorché lineari, segnando un percorso denso di ostacoli e fraintendimenti da parte di critica e pubblico. Alla prima mostra del ’65 – la cui accoglienza in ambiente newyorkese era stata vivace e, per il

³³³ v. P. Eeley, *Dangerous Concealment... op. cit.*, p.63.

³³⁴ Si tratta di collage di ridotte dimensioni: v. Sturtevant, *Plate 136, After Muybridge – Woman with Hands on Her Hips*, 1966. 26 x 32 cm, Galerie Thaddaeus Ropac, Parigi-Salisburgo.

³³⁵ P. Eeley, *Dangerous Concealment... op. cit.*, p.63.

³³⁶ V. nota n.63.

³³⁷ Il saggio fa parte del già citato catalogo della retrospettiva “The Brutal Truth”, tenutasi al MMK di Francoforte nel 2004, pp. 35-43. V. nota n.286.

³³⁸ Cfr. P. Eeley, *Dangerous Concealment... op. cit.*, p.63.

momento, prevalentemente divertita³³⁹ aveva fatto seguito l'anno successivo a Parigi, presso la Galerie J, "America, America", nuova presentazione di opere Pop ripetute dichiaratamente da Sturtevant e letteralmente distanziate rispetto allo spettatore mediante la chiusura, per tutta la durata dell'evento, degli spazi, che potevano essere osservati solamente dall'esterno, guardando attraverso la vetrina aperta sulla strada³⁴⁰. Tale espediente, associato all'intenzione – già ricordata³⁴¹ – di diffondere una sola immagine fotografica dell'evento espositivo, chiarisce come, sin dall'inizio, la riflessione di Sturtevant si sia servita non della presentazione di singole opere ma, al contrario, di quelle "total structures"³⁴², intere installazioni generatrici di senso³⁴³ alle quali farà spesso riferimento. Al contempo, testimonia fortemente dell'indagine volta alla recezione dell'opera e, più precisamente, della sua *superficie*, secondo quanto l'arte recente – dapprima l'Espressionismo Astratto, dunque la Pop Art – avevano chiamato a considerare.

Sturtevant ha posto infatti una particolare attenzione (e ciò si ritiene possa aver costituito un ulteriore avvicinamento alle possibilità del wallpaper) riguardo al fatto che l'Espressionismo Astratto prima e la Pop in un secondo momento abbiano interessato la superficie dell'opera, l'esteriorità della stessa, innescando una riflessione – poi divenuta costante nella sua carriera – rispetto all'oscillazione tra i valori di "esteriorità" e "interiorità" dell'opera d'arte.

Riguardo lo slittamento formale e contenutistico sotteso a tale fattore, Bruce Hainley afferma nella già citata intervista a Sturtevant del 2007³⁴⁴ come l'artista sia stata la prima a commentarlo. Del resto, aggiungerà Sturtevant a rimarcare la costante presenza di tale argomento nella propria opera, il contrasto tra interno/esterno, tra contenuto e superficie dell'opera sarà proprio uno dei motivi dell'interesse – che manifesterà negli anni Novanta – per il lavoro di Robert Gober o Felix González-Torres³⁴⁵, carico di una profondità di contenuti talora "mascherata" dalla veste formale assunta dalle opere.

Il paradossale contrasto tra la sostanza e la sembianza dell'opera penalizzerà, in maniera crescente fino ai primi anni Settanta, il lavoro di Sturtevant, travisato o ignorato da parte

³³⁹ Cfr. Ivi, pp.49,74; B. Arning, *op. cit.*, p.40.

³⁴⁰ Per il tipo di lavoro evidenziato mediante l'esposizione di Parigi, Lobel avvicina la pratica di Sturtevant (in veste di precorritrice) al tipo di *institutional critique* al quale sono riferiti Marcel Broodthaers e Michael Asher. v. M. Lobel, *op. cit.*, pp.145-146.

³⁴¹ Cfr. Nota n. 327.

³⁴² v. P. Eeley, *Dangerous Concealment... op. cit.*, p.70,

³⁴³ Cfr. *Sturtevant in conversation with... op. cit.*, p.117.

³⁴⁴ V. nota n.295 di questo capitolo.

³⁴⁵ Cfr. *Sturtevant in conversation with... op. cit.*, pp.120,122.

della critica³⁴⁶ e spesso contestato da parte del pubblico e da terzi, persino in maniera violenta³⁴⁷.

Dal 1974 al 1985 circa l'artista, ripetendo la polemica silenziosa dell'uscita dalle scene di Marcel Duchamp, si ritira a vita privata³⁴⁸, infastidita dall'ennesimo fraintendimento critico all'indomani di una mostra dell'autunno 1973, dove aveva presentato il rifacimento di alcune opere di Joseph Beuys, della rivoluzionaria installazione *1200 Sacs de Charbon* di Marcel Duchamp (1938)³⁴⁹, e ancora un video 16mm ispirato al *Nu descendant un escalier* di Duchamp (1912)³⁵⁰ e uno ispirato al film *Empire* (1964) di Andy Warhol³⁵¹.

La mostra di Syracuse – così come, anni prima, il rifacimento dello “Store” di Claes Oldenburg (1967) – aveva registrato una completa assenza di visitatori, come l'artista stessa ricorderà³⁵².

Il ritorno all'arte, seguito nel 1990 dal trasferimento definitivo a Parigi, sarà stabilito da Sturtevant nel momento in cui il ritardo critico³⁵³ e l'incomprensione percepita intorno alla propria opera non si saranno colmati: da quel momento, una cospicua serie di studi ed esposizioni consentirà alla poetica e alle sperimentazioni dell'artista di essere valutate nella loro reale portata.

Nei primi anni Novanta le riflessioni intorno alla ripetizione iconica e alla percezione della stessa hanno condotto Sturtevant a ideare un primo wallpaper tratto da uno spunto di Duchamp e, di seguito, a realizzare altre opere nello stesso medium.

³⁴⁶ Si noti, ad esempio, l'assoluto silenzio dell'autorevole rivista statunitense “ARTnews” rispetto al lavoro di Sturtevant e alle sue esposizioni, nel biennio d'esordio 1965-1966.

³⁴⁷ Si fa, qui, riferimento, all'episodio dell'aggressione subita dall'artista – ad opera di un numeroso gruppo di studenti adolescenti – nell'aprile 1967, intorno all'installazione del suo complesso lavoro “The Store of Claes Oldenburg”, allestito al n.623 di East Ninth Street, New York e riferito al noto “The Store by Claes Oldenburg” realizzato sei anni prima dall'artista titolare del progetto. v. P. Eeley, *Dangerous Concealment... op. cit.*, pp.57-58.

³⁴⁸ In seguito l'artista ricorderà così gli anni di volontario allontanamento dalla scena: “I was writing, thinking, playing tennis, and carrying on. My art with its burden of being devised by conceptual thinking, was not banging against my head but in silent red alert”. Nel riferimento al gioco del tennis è scoperto, da parte di Sturtevant, il richiamo personale a Duchamp. v. Sturtevant, in B. Hainley, *Sturtevant talks to Bruce Hainley – '80s Then – Interview*, in “Artforum”, marzo 2003; P. Eeley, *Dangerous Concealment... op. cit.*, pp.60-61; *Sturtevant in conversation with... op. cit.*, p.127.

³⁴⁹ L'opera di Sturtevant è *Duchamp 1200 Coal Bags*, 1973, rifatta nel 1992.

³⁵⁰ L'opera di Sturtevant è *Duchamp Nu descendant un escalier*, 1968.

³⁵¹ Titolo dell'opera di Sturtevant è *Warhol Empire* (1972).

³⁵² v. *Sturtevant in conversation with... op. cit.*, pp.120,127.

³⁵³ “I realized that if I continued to work and get that kind of critique, then the work would get diluted. So I decided to wait until the mental retards caught up”. Sturtevant in *Sturtevant Interview with Peter Halley... op. cit.*, p.50; H.U.Obrist, *Elaine Sturtevant obituary* in “The Guardian”, 19 maggio 2014. Url: <<http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/may/19/elaine-sturtevant>>; P. Eeley, *Dangerous Concealment... op. cit.*, p.60.

Si può ipotizzare che l'interesse per il wallpaper nasca dalla convergenza di due fattori: il primo, scaturito da un crescente utilizzo del medium da parte di artisti quali Robert Gober, in quegli anni già molto noto e autore di opere riconoscibili e ampiamente dibattute; il secondo, dato dall'osservazione dell'ampliarsi a dismisura dell'immaginario legato alla diffusione mediatica delle immagini e dal lancio, proprio nel decennio Novanta, del World Wide Web con una conseguente crescente popolarità della rete virtuale. Quest'ultima sarà seguita, in breve, dalla nascita nel 1997-1998 del motore di ricerca Google Search, strumento rivoluzionario per le possibilità di accesso e organizzazione di un bagaglio di dati e rappresentazioni prima inimmaginabile. I meccanismi che si paleseranno nel lavoro di Sturtevant – in special modo nell'utilizzo del video – sin dagli anni 1998-2000 mostreranno un chiaro riferimento a tali fonti.

Per ciò che riguarda il primo punto qui ipotizzato, invece, è da rimarcare come la selezione, da parte di Sturtevant, delle fonti di rappresentazione alle quali attingere, fosse ancora e innanzitutto guidata (come nei primi anni d'attività) dal fattore di "riconoscibilità" dell'opera, con la conseguente capacità di spiazzare l'osservatore, derivante proprio da quella.

Da poco rientrata sulla scena artistica internazionale, Sturtevant realizza nel 1992 una nuova serie di lavori in dialogo con l'eredità di Marcel Duchamp, "master of concealment" ossia vero "maestro della dissimulazione"³⁵⁴ al quale riconosce di esser stato un grande, magnifico creatore nonostante abbia operato la contraddittoria rinuncia all'esercizio della creatività³⁵⁵.

L'artista si è riferita inoltre, sin dal 1966, al pensiero di Duchamp in quanto fine ideatore di meccanismi di distanziamento e mascheramento, vere "trappole della mente" stimolanti per la comprensione profonda delle opere stesse³⁵⁶. Non è da considerarsi un caso, a tal proposito, che i primi esempi di travestimento e camuffamento identitario da parte di Sturtevant siano stati ripresi da immagini fotografiche ritraenti lo stesso Duchamp, portatore – com'è noto – di una doppia e paradossale identità autoriale nelle vesti di Marcel Duchamp/Rose Sélavy.

³⁵⁴ Sturtevant [*Reluctant Indifference* in A. Dressen (a cura di), "Sturtevant: The Razzle Dazzle of Thinking". Parigi, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 5 febbraio-25 aprile 2010] cit. in P. Eeley, *Dangerous Concealment... op. cit.*, p.73.

³⁵⁵ *Ibidem*. Sturtevant si è riferita a Duchamp in questi termini : "The grand contradiction is that living up creativity made him a great creator".

³⁵⁶ v. Ivi, p.55.

A partire dalla sua immagine fotografica *Duchamp Man Ray Portrait* (1966: foto alla gelatina d'argento scattata da David Hayes), Sturtevant più volte assumerà le sembianze del maestro, ma mai fingendo quelle femminili di Rose Sélavy. Personalmente, inoltre, conoscerà Duchamp³⁵⁷ e riceverà, in almeno un paio di occasioni documentate, il suo apprezzamento³⁵⁸.

Nel 1969 Sturtevant gioca con il proprio status di “fuorilegge” – causato, metaforicamente, dalla già lunga serie di appropriazioni indebite del vocabolario formale altrui – alterando, con l'apposizione del nome e della propria immagine [fig. 36], il collage fotografico *Wanted*, di Marcel Duchamp. Quasi certamente³⁵⁹, trae lo schema non dall'originale del 1923 ma dalla versione presente sul manifesto della retrospettiva di Duchamp organizzata nel 1963 al Pasadena Art Museum³⁶⁰.

Il testo stampato sul collage di Duchamp, sotto una doppia raffigurazione fotografica dell'artista – frontale e di profilo, com'è consuetudine nelle foto segnaletiche – viene leggermente modificato; nell'opera iniziale infatti si legge: “WANTED – \$ 2,000 REWARD – For information leading to the arrest of George W. Welch, alias Bull, alias Pickens, etcetry, etcetry. Operated Bucket Shop in New York under name HOOKE, LYON and CINQUER. Height about 5 feet 9 inches. Weight about 180 pounds. Complexion medium, eyes same. Known also under name RROSE SÉLAVY”.

Sturtevant inserisce i suoi parametri corporei (altezza e peso) e, soprattutto, aggiunge a chiusura della lunga fila di nomi riferiti a identità fittizie assunte dal ricercato, il proprio nome, dunque concludendo con “RROSE SÉLAVY or STURTEVANT”. Naturalmente sostituisce anche l'immagine di Duchamp inserendo la propria: utilizza una doppia immagine, scattata dalla figlia Loren a Parigi, in Place des Vosges³⁶¹ (dal ritaglio al primissimo piano non rimane, tuttavia, alcun riferimento geografico riconoscibile). L'abbigliamento è formale e di foggia maschile, simile a quello di Duchamp nell'“originale”: camicia bianca, cravatta e giacca scura.

³⁵⁷ Tramite l'amico David Hayes, figlio della collezionista di opere di Duchamp Mary Sisler.

³⁵⁸ Si vedano, a tal proposito, gli episodi del novembre 1967, intorno alla “non-performance” (organizzata da Sturtevant e paradossalmente “annullata” poco prima dell'attuazione) *Picabias' Ballet Relâche*, School of Visual Arts, New York, 20 novembre 1967. v. P. Eeley, *Dangerous Concealment... op. cit.*, pp. 56-57, 76.

³⁵⁹ v. Ivi, pp.55,75.

³⁶⁰ “Marcel Duchamp”, a cura di W. Hopps. Pasadena, Pasadena Art Museum [oggi Norton Simon Museum], 8 ottobre-9 novembre 1963.

³⁶¹ P. Eeley, *Dangerous Concealment... op. cit.*, p.55, 75.

Sulla base del piccolo collage fotografico³⁶² Sturtevant creerà, nel 1992, il pattern per il primo tra i suoi wallpaper: è possibile ipotizzare che l'iterazione dello schema, associata all'evidenza della sigla "Wanted" concorra a amplificare e ribadire fino al parossismo l'autoironia del definirsi "fuorilegge", pochi anni dopo il rientro sulla scena artistica seguito a un lungo gesto di distanziamento, di auto-sottrazione che, come si è detto, è anch'esso di chiara marca duchampiana.

La carta da parati viene presentata nell'ambito di una retrospettiva in tre tappe, tenutasi tra Germania e Francia nel 1992-1993³⁶³.

Un paio d'anni dopo, nel biennio 1994-'95, Sturtevant riprenderà *Male and Female Genital Wallpaper*, pattern di Robert Gober del 1989³⁶⁴ e lo esporrà in una mostra intitolata "Powerful Reversals", organizzata presso la Galerie Hans Mayer di Düsseldorf (1995)³⁶⁵. Il nuovo lavoro di Sturtevant prenderà il nome di *Gober Genital Wallpaper and Gober Drain*.

L'esposizione, come vedremo, recherà diversi riferimenti ai lavori prodotti da Gober nel 1989 attraverso il primo utilizzo del medium del wallpaper che, precisamente, aveva portato alla presentazione di due pattern in una personale tenutasi alla Paula Cooper Gallery di New York³⁶⁶.

Da sempre interessata a tematiche inerenti la sessualità³⁶⁷, Sturtevant allestisce la sua ristampa di *Male and Female Genital Wallpaper* [fig. 35] – con un pattern incentrato sull'iterazione di organi sessuali maschili e femminili, schizzati in bianco su fondo nero – alle pareti della sua personale interpretazione dell'installazione originaria. Il lavoro di Gober³⁶⁸ recava, con il titolo complessivo di *Male and Female Genital Wallpaper*, la carta da parati interrotta, a intervalli regolari, dall'applicazione di scarichi idraulici sullo stesso muro tappezzato.

Nella medesima stanza, Gober aveva collocato la scultura *Bag of Donuts* (1989), riprodotte in carta, materiale organico e resina una confezione di ciambelle; l'installazione di Sturtevant presenta invece, oltre alla riproduzione del parato con

³⁶² Le dimensioni sono 29 x 22.8 cm.

³⁶³ Sturtevant et al., "Sturtevant". Stoccarda, Württembergischer Kunstverein, 25 giugno-2 agosto 1992; Amburgo, Deichtorhallen, 13 agosto-27 settembre 1992; Nizza, Galeries du Musée, Galerie de la Villa, Villa Arson, 5 febbraio-27 marzo 1993. Catalogo della mostra, Württembergischer Kunstverein, Stoccarda 1992.

³⁶⁴ I parati di Robert Gober verranno analizzati nel paragrafo III.3.3.

³⁶⁵ "Powerful Reversals". Düsseldorf, Galerie Hans Mayer, 1995.

³⁶⁶ R. Gober, *Male and Female Genital Wallpaper*, *Hanging Man/Sleeping Man*, entrambi 1989. V. esposizione "Robert Gober", New York, Paula Cooper Gallery, 30 settembre-28 ottobre 1989.

³⁶⁷ Sessualità che, del resto, è legata a meccanismi di iterazione e riproduzione di comportamenti.

³⁶⁸ Si rimanda, per la completa descrizione del lavoro di Gober, al paragrafo III.3.3.

l'affissione degli elementi di scarico, un abito da sposa disposto su una struttura-manichino priva di caratterizzazioni antropomorfe. L'opera, *Gober Wedding Gown* (1994) riproduce l'elemento presentato da Gober sempre nell'89³⁶⁹, in una sala adiacente a quella del *Genital Wallpaper*. L'abito nuziale originario era stato esposto al centro di una sala tappezzata dal parato *Hanging Man/Sleeping Man* (1989) caratterizzato dall'alternanza delle figure di un uomo bianco addormentato e di un uomo di colore impiccato a un albero: accostate alle pareti, diverse sculture a dimensioni reali riproducevano delle lettiere per gatti (*Cat Litter*, 1989).

Come si può notare, Sturtevant associa elementi derivanti dalle due diverse installazioni di Gober e, frontalmente alla spettrale figura della "sposa" suggerita dall'abito bianco decontestualizzato (un richiamo, da parte dell'artista americano, alle relazioni affettive e alle funeste conseguenze dell'AIDS) colloca *González-Torres Untitled (Go-Go Dancing Platform)* (1995) con la performance continua di un modello-ballerino con *walkman* e cuffie.

Il lavoro sulla reiterazione d'immagini procederà nei mesi successivi toccando ancora il medium del wallpaper e Sturtevant ripeterà, nel 1996, anche il celeberrimo schema di Cow di Andy Warhol, producendo un nuovo parato che intitolerà *Warhol Cow Paper* (1996) [fig. 34].

Quest'ultimo presenta le stesse dimensioni e la stessa coppia cromatica della prima versione di Warhol, quella in rosa su giallo del 1966; come quella, l'esemplare di Sturtevant lascia emergere le tracce della matrice serigrafica elaborata per produrre il pattern. Nel 2003, per una personale alla Galerie Mezzanin di Vienna³⁷⁰, Sturtevant riprodurrà il parato limitatamente a un'installazione site-specific.

Una stimolante occasione di confronto tra opera originaria e ripetuta si è verificata, per entrambi i wallpaper tratti da Gober e da Warhol, nel caso della più recente antologica di Sturtevant al MoMA³⁷¹.

La compresenza dell'esposizione con "Robert Gober: The Heart Is Not a Metaphor"³⁷², retrospettiva allestita in diversi spazi del museo, ha infatti offerto una singolare e ravvicinata opportunità di riflessione sulla poetica di Sturtevant, attraverso l'esempio

³⁶⁹ V. nota n.366.

³⁷⁰ "Sturtevant", Galerie Mezzanin, Vienna, 1 ottobre-22 novembre 2003.

³⁷¹ V. nota n.63.

³⁷² "Robert Gober: The Heart is Not a Metaphor", a cura di A. Temkin. Museum of Modern Art, New York, 4 ottobre 2014- 18 gennaio 2015. Catalogo della mostra, Ed. Museum of Modern Art, New York 2014.

materiale dei due *Male and Female Genital Wallpaper*, indistinguibili dal solo aspetto esteriore.

Infine, ancora al MoMA, nello stesso periodo i visitatori hanno potuto apprezzare il confronto tra *Warhol Cow Paper* (1996), allestito nella parete d'ingresso all'antologica di Sturtevant, e *Cow*, il wallpaper originario (1966) facente parte delle collezioni del museo newyorkese³⁷³.

Si è fin qui trattato della ripetizione, operata da Sturtevant, di noti e già strutturati pattern per wallpaper appartenenti ad altri autori e altri anni; un esempio differente è invece costituito da una carta da parati di derivazione fotografica in bianco e nero, prodotta dall'artista nel 1998 ma della quale non si è ad oggi ricostruito il titolo³⁷⁴. Questa combina in fasce alternate, fino a comporre serie ripetitive di scoperto rimando erotico, un'immagine del vertice dell'Empire State Building (un frame da *Warhol Empire*, video realizzato da Sturtevant nel 1972 *d'après* Warhol) e una di un busto femminile nudo.

La carta da parati è stata presentata in "INT./EXT. VISIBILITIES", personale tenutasi presso la Galerie Thaddaeus Ropac di Parigi³⁷⁵. In occasione della mostra, la galleria ha prodotto un catalogo intitolato *Body Objects Image* che, come desunto da documentazioni fotografiche³⁷⁶, raffigura in copertina l'elemento chiave sul quale è costruito il pattern del wallpaper. Questo è stato inoltre riutilizzato, di recente, come sfondo per la retrospettiva "Reloaded", organizzata presso la galleria Ropac di Paris Marais³⁷⁷. Nelle due mostre della capitale francese – quella del 1998 e "Reloaded" – la massima parte degli spazi della galleria è stata tappezzata con il wallpaper.

All'apertura del nuovo millennio il lavoro di Sturtevant ha riguardato meno la rilettura di opere di altri colleghi quanto, piuttosto, una riflessione intorno alle caratteristiche dei meccanismi d'iterazione innescati dai mass-media e dal web.

³⁷³ *Cow Wallpaper* di Andy Warhol (1966) è installato in maniera permanente al MoMA su una parete della hall d'ingresso sulla 54th Street, parte della struttura del Lewis B. and Dorothy Cullman Education and Research Building.

³⁷⁴ Non si è infatti ottenuto, fino a oggi, alcun esito positivo dal contatto con la Galerie Thaddaeus Ropac di Parigi, che si occupa dell'archivio dell'opera dell'artista, recentemente scomparsa. Allo stesso modo, il titolo del wallpaper – osservato attraverso documentazioni fotografiche della mostra del 1998: v. nota successiva – non si è riuscito a desumere dai volumi e dalle riviste consultati.

³⁷⁵ "INT./EXT. VISIBILITIES". Parigi, Galerie Thaddaeus Ropac, 1998.

³⁷⁶ Il catalogo non è stato tuttavia consultato nel corso delle ricerche, a causa della difficile reperibilità. Cfr. anche nota n.374.

³⁷⁷ "Reloaded", Galerie Thaddaeus Ropac, Parigi Marais, 22 novembre 2014-28 gennaio 2015.

Temi quali l'archivio telematico e la combinazione dei risultati scaturiti dai motori di ricerca, hanno preso sempre maggiore spazio, interrogando lo spettatore – attraverso reiterazioni o composizioni di soggetti eterogenei – sulla natura pervasiva (e oppressiva) delle modalità di produzione e consumo delle immagini³⁷⁸.

Il significato e la forza di queste ultime, tuttavia – come largamente analizzato dalla sociologia dei media della comunicazione di massa³⁷⁹ – specie nel caso riguardino episodi violenti, tratti dalla cronaca o da movimenti bellici, vengono travolti dal paradossale meccanismo per cui la percezione di un episodio drammatico, decontestualizzato e reiterato, finisce col risultare depotenziata e nettamente scollata dalla gravità reale dell'episodio stesso.

Da una simile riflessione è scaturito nel 2003, nei mesi dell'invasione dell'Iraq da parte dell'esercito statunitense, il parato intitolato *Kill* [fig. 37], che funge da rimando cromatico e letterale al *Volume I* di *Kill Bill* (2003), film scritto e diretto da Quentin Tarantino.

La coppia di colori utilizzati, nero per la scritta e giallo acceso per lo sfondo, è desunta dal manifesto del film e, considerando il successo di pubblico ottenuto dallo stesso, è facile intuire come anche in questa scelta si sia reso evidente il criterio di 'riconoscibilità' del materiale prelevato da Sturtevant.

Il wallpaper, con la ripetizione ossessiva del verbo "kill", rimanda all'elemento chiave della sceneggiatura di Tarantino e, allo stesso tempo, ai meccanismi di accumulo e banalizzazione della violenza attuati in essa, inserendo un non celato richiamo all'attualità, infine, nella coincidenza con gli eventi bellici in Iraq.

L'opinione di Sturtevant sul recente lavoro di Tarantino, è scopertamente dichiarata in un testo del 2003 che verrà riprodotto, alcuni anni dopo, nel catalogo della mostra "The Razzle Dazzle of Thinking"³⁸⁰.

Il testo è significativamente intitolato *Tarantino: A Concrete Example of the Vast Barren Interior of Man: The Nerd Who Did Kill Bill*³⁸¹, ovvero, traducendo: "Tarantino: un esempio concreto della enormemente arida interiorità dell'uomo: la 'nullità' che ha realizzato *Kill Bill*".

³⁷⁸ Cfr. H.U. Obrist, *op. cit.*

³⁷⁹ Si veda, a tal proposito, il sottoparagrafo IV.2.4, dedicato al lavoro di Francesco Simeti.

³⁸⁰ "The Razzle Dazzle of Thinking", a cura di A. Dressen. Parigi, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 5 febbraio-25 aprile 2010.

³⁸¹ Cit. in P. Eeley, *Dangerous concealment... op. cit.*, p.71.

In esso si legge: “La violenza, in precedenza talmente radicata attraverso la ripetizione che il suo effetto era stato perso o soffocato all'interno di questa cornice, diventa una «cosa» e come tale è usata. Si muove brutalmente sotto la superficie che crea un caos silenzioso dentro l'uomo. Ma il suo scoppio esplosivo che schizza e sporca non è così silenzioso”³⁸².

Dalle parole dell'artista si desume, dunque, come il parato sia stato concepito come un asciutto commento alla paradossale astrazione del gesto violento, innescata dalla ripetizione di quello ma anche dalla sua schematizzazione e traduzione in un linguaggio ‘ sintetico ’ (come può essere quello del cinema, nel caso di Tarantino, o quello dell'informazione giornalistica nel caso delle operazioni belliche)³⁸³.

Ancora una tipologia operativa di Sturtevant, riferita al prelievo iconografico dall'archivio d'immagini in rete, è evidenziata dal parato *Serpentine Owl Wallpaper* (2013) [fig. 38], appositamente concepito e presentato in una retrospettiva alla Serpentine Gallery di Londra³⁸⁴.

L'allestimento ha presentato la carta da parati sulle pareti delimitanti la grande sala d'ingresso, comprendente anche l'installazione *González-Torres Untitled (America)* del 2004, che ripete la nota opera *Untitled (America)* realizzata un decennio prima, nel 1994-‘95.

Il nuovo wallpaper di Sturtevant è stato incentrato sulla ripetizione di un *frame* video: il primo piano di un gufo reale che campeggia sullo sfondo di un prato rigoglioso. A obliterare l'intera immagine, la scritta “iStock video”: questa dichiara esplicitamente la provenienza del repertorio al quale l'artista ha attinto, via internet, ossia la risorsa digitale “iStock” ideata da Getty Images, che offre in vendita una vastissima quantità di fotografie e video, svincolati dal diritto d'autore.

Ancora oggi, visitando il sito internet sopracitato, è possibile individuare con facilità il video acquistato e frammentato da Sturtevant³⁸⁵ che, nonostante sia stato fatto oggetto di un'opera d'arte, rimane disponibile per ulteriori acquirenti: a tal proposito, si può

³⁸² T.d.A. Testo originale: “Violence, while formerly so embedded through repetition that its effect was lost or smothered within this frame, becomes and is used as a thing. It moves brutally beneath the surface that creates silent chaos within man. But its explosive burst that splatters and stains is not so silent”. *Ibidem*.

³⁸³ Sintetico poiché traduce in un preciso medium (film, giornale, video), abbrevia e condensa i diversi fattori confluenti in un'azione reale.

³⁸⁴ “Sturtevant: Leaps Jumps and Bumps”. Londra, Serpentine Gallery, 28 giugno-2 settembre 2013. La mostra ha costituito la prima occasione di riconoscimento del lavoro dell'artista da parte di un'istituzione pubblica britannica.

³⁸⁵ Rimando alla versione italiana del sito: <<http://italiano.istockphoto.com/stock-video-3774944-hd-1080i-pal-owl-close-up-with-sound.php?st=ba0ddca>>

dedurre come la scelta dell'artista abbia minato e forzato fino al paradosso le regole del diritto d'autore.

Il gufo reale di *Serpentine Owl wallpaper* si osservava già nel lavoro di Sturtevant sin dal montaggio video *Elastic Tango* (2010) e, di seguito, si troverà – ancora in forma di *still* da video, come nel pattern del wallpaper – in *Rock and Rap Simulacra Act 3* (2012), stampa in edizione limitata³⁸⁶.

Il soggetto per il wallpaper è stato scelto, possiamo affermare, seguendo un duchampiano criterio di 'indifferenza estetica', atto non solo a rimarcare la costante affinità di pensiero di Sturtevant col maestro surrealista ma, in aggiunta, a suggerire l'infinita varietà di temi e immagini alla portata di tutti, attraverso la rete. Un serbatoio visivo sterminato, al quale non è possibile applicare alcun criterio estetico discriminante, né alcun controllo sull'utilizzo che delle immagini stesse verrà fatto.

In particolare, tuttavia, l'immagine del gufo di *Serpentine Owl* si può considerare alla stregua di un vero e proprio oggetto, di un 'ready-made' acquistato e 'rettificato' dall'artista tramite la reiterazione iconografica. La natura *royalty-free* dell'immagine e del video originali, infatti, sono servite a dirimere qualsiasi ambiguità circa l'iniziale destinazione d'uso degli stessi.

La selezione dell'immagine dell'animale si riallaccia al *pastiche* visivo alla base dei complessi video multicanale *Elastic Tango* (2010), *Rock & Rap* (2012), *Rock and Rap simulacra* (2012) culmine di un filone artistico intrapreso da Sturtevant, come si è accennato, nel 1998-2000.

Il lavoro del 2010, in particolare, è un'installazione video a nove canali – trasmesso da schermi collegati tra loro a formare una piramide inversa – che mostra un montaggio operato su precedenti video: un processo, dunque, incentrato su un'esponenziale ripetizione d'immagini, un'auto-citazione originata, in prima battuta, dalla ripresa di lavori degli anni precedenti. Questi già avevano attinto a una congerie d'immagini televisive e banali, anch'esse "ready-made", fino a formare una vasta gamma di "soggetti americani"³⁸⁷.

³⁸⁶ *Rock and Rap Simulacra Act 3*, 2012. Stampa in edizione limitata (250 esemplari), 18 x 32.1 cm; prodotta dalla Serpentine Gallery di Londra in occasione dell'esposizione del 2013.

³⁸⁷ v. P. Eeley, *op. cit.*, p.69. Anche John Baldessari, nei tardi anni Settanta, ha lavorato con immagini casualmente desunte da trasmissioni televisive. I risultati non sono stati sottoposti a reiterazione ma usati per sequenze, chiamate *Blasted allegories* (1977-'78), nelle quali l'artista ha giocato sul fotogramma decontestualizzato. v. D. Joselit, *American Art since 1945*, Thames & Hudson, Londra-New York 2003, p.195.

I video *Rock and Rap* e *Rock and Rap simulacra* del 2012, ancora, avevano prelevato sequenze – alcune in *slow-motion* – in gran misura appartenenti a repertori disponibili in rete, o all’archivio documentaristico della BBC.

Tutto ciò che si è finora riportato e osservato in merito al lavoro di Sturtevant, compreso l’accento al *modus operandi* caratteristico dell’ultima fase di produzione, trova conferma in quanto sottolineato dall’artista: “[...] the *dynamics of repetition* [...] has nothing to do with copy. Repetition is displacement; repetition is difference; repetition is pushing the limits of resemblance and limitation [...] For instance, Andy Warhol repeated, but he did not do *repetition*. And his brilliance really lies in the fact that repeat is surface. You’re just talking about the surface”³⁸⁸.

Si può dire infatti che Sturtevant abbia lavorato intorno alla *facies* delle cose, al loro aspetto esteriore, interrogandosi su come questo venga recepito e interpretato, anche in conseguenza di accostamenti spiazzanti che fungono da interpretazione critica dell’oggetto.

Ciò vale per il riferimento tanto alle opere altrui, quanto alle immagini di larga diffusione via web o televisiva.

Un prelievo e una ripetizione “di superficie” ma paradossalmente tesi a indagare ciò che l’artista definiva le “under-structures”, gli elementi e i meccanismi vigenti al di sotto della superficie; un procedimento, infine, che sembra essersi rivolto, a partire dagli anni Novanta, anche alla carta da parati, in maniera del tutto coerente con la teoria e la prassi dei decenni precedenti.

Coerente proprio in virtù dei fattori di ripetizione e ossessiva amplificazione del pattern, e della qualità delle carte da parati come elemento d’immediata ‘ambientazione’ e raccordo per l’installazione di più complessi sistemi di opere, sviluppando l’interesse per l’environment che è stato caratteristico del lavoro di Sturtevant sin dagli esordi.

³⁸⁸ T.d.A.: “[...] le *dinamiche della ripetizione* [...] non hanno niente a che fare con la copia. La ripetizione è dislocamento; la ripetizione è differenza; la ripetizione spinge i limiti della somiglianza e della limitazione [...] Ad esempio, Andy Warhol ha ripetuto, ma non ha fatto *ripetizione*. E la sua genialità sta proprio nel fatto che ripetere è superficie. Stai parlando solo della superficie”. Sturtevant in *Sturtevant in conversation with Bruce Hainley... op. cit.*, p.125.

1.4. Thomas Bayrle: dalla *superforma* alle carte da parati (1967-1981).

Se, come si è visto, la sofisticata teoria di “affermazioni in negativo”³⁸⁹ (riguardo ciò che è e non è *ripetizione*) e la prassi artistica di Sturtevant hanno toccato diversi centri nevralgici della cultura e del pensiero, a partire dagli anni Sessanta, partendo da un’iniziale riflessione sulla *superficie* dell’opera Pop, è da analizzare adesso come ulteriori problematiche cogenti nella società, nella filosofia e nell’arte di quel decennio iniziale – quelle intorno alla massificazione e al consumismo – siano state affrontate da un artista tedesco, Thomas Bayrle (Berlino 1937), vicino alla declinazione tedesca della Pop Art.

Il modo nel quale Bayrle opera, diverge nettamente da quello già osservato in Andy Warhol e significativamente, in stretta contemporaneità con quello, approda ad *altre* possibilità di reiterazione e di costituzione di pattern per collage, dipinti, sculture e per carte da parati concepite come sfondo d’allestimento per opere o installazioni più complesse.

Sono strutture, tutte, costruite per via di progressiva aggregazione di elementi, secondo una regola ferrea che esclude il criterio di ‘indifferenza estetica’ sposato da Sturtevant, scegliendo anzi, con estrema cura critica (orientata in senso *anticapitalista*) gli elementi da riprodurre e iterare.

Quanto detto testimonia, preliminarmente, in favore dell’importanza già sottolineata da Rosalind Krauss³⁹⁰, nell’arte degli anni Sessanta³⁹¹, della struttura della *griglia*, che è elemento ordinatore e chiave di strutture centrifughe, potenzialmente ripetibili all’infinito e, al tempo stesso, di come l’espressione artistica nell’era dell’incipiente massificazione culturale si sia confrontata con forme che passano attraverso la ripetizione di elementi-base.

Inoltre, un importante antecedente, necessario alla lettura del lavoro di Bayrle (specie riguardo al concetto di “superforma”, come si vedrà a breve) è quello offerto, alla precoce data del 1927, dal lungimirante saggio di Siegfried Kracauer *La massa come*

³⁸⁹ V. nota n.313 di questo capitolo.

³⁹⁰ Cfr. R. Krauss, *Griglie*, op. cit., pp.13-27.

³⁹¹ Ad illustrazione del saggio e in riferimento al decennio Sessanta, Krauss riproduce opere che vanno dal New Dada al Minimalismo: gli autori sono Jasper Johns, Robert Ryman e Agnes Martin.

ornamento³⁹², che si apre con l'immagine descrittiva, oggi divenuta celebre, delle ballerine della compagnia Tiller Girls, un "prodotto dell'industria della distrazione americana"³⁹³, nel quale l'identità della singola componente è obliterata e concorre alla formazione di un pattern compatto e 'spersonalizzato', che diviene metafora delle strutture della società della produzione e del consumo di massa.

"Solo come parti di una massa," – scrive Kracauer – "non come individui che credono di essere in sé formati, le persone diventano frazioni di una figura"³⁹⁴, e tutto ciò si dispone "[...] al fine di creare un pattern di inimmaginabili dimensioni"³⁹⁵ che è, in fondo, l'ordinamento della società moderna. L'autore commenta, esplicitamente, un assetto nel quale "Le mani nella fabbrica corrispondono alle gambe delle Tiller Girls. [...] La massa come ornamento è il riflesso estetico della razionalità alla quale aspira il sistema economico prevalente"³⁹⁶.

L'*oeuvre* di Bayrle si sviluppa a partire da Francoforte (zona dove l'artista si trasferisce intorno ai vent'anni), in linea con quella variante tedesca della Pop Art che il critico Jörg Heiser definisce "grigia": un'ipotesi che, sviluppandosi tra i due poli di Düsseldorf³⁹⁷ e Francoforte, contempla una riflessione più strutturata nella critica sociale e adombrata dalla necessaria elaborazione del passato nazionalsocialista, recando con sé il presupposto che "[...] l'idea di 'popolare' e appartenente alle masse non fosse qualcosa da perseguire, ma fosse contaminata [... dal ricordo] delle adunanze di massa in parate militari"³⁹⁸.

Il contesto sociale della città tedesca, inoltre, stratificato e denso di problematiche (legate, ad esempio, alla presenza di un'importante base militare statunitense nelle vicinanze o all'accentuarsi dell'industrializzazione), si confrontava con il pensiero critico discusso intorno alla Scuola di Francoforte e agli scritti di Adorno, Horkheimer e Marcuse, al quale l'artista è stato attento sin dagli esordi.

³⁹² S. Kracauer, *The Mass Ornament. Weimar Essays* [*Das Ornament der Masse*, 1927]. Trad. inglese e edizione a cura di T.Y. Levin, Harvard University Press, Cambridge MA, 1995, pp.75-86.

³⁹³ T.d.A. Ivi, p.75.

³⁹⁴ T.d.A. v. Ivi, p.76.

³⁹⁵ T.d.A. Ivi, p.77.

³⁹⁶ T.d.A. Ivi, p.79.

³⁹⁷ Base del "Realismo capitalista" proposto nel 1963, a partire dalla mostra "Leben mit Pop – Eine Demonstration für den Kapitalistischer Realismus", da Sigmar Polke, Gerhard Richter e Konrad Lueg (Fischer). Cfr. Capitolo III, pp.152-154.

³⁹⁸ J. Heiser, *Frankfurter Kreuz. Una mappa di percorsi locali attraverso il lavoro internazionale di Thomas Bayrle* in D. Bayar, A. Viliani (a cura di), "Thomas Bayrle. Tutto-in-uno/All-in-one". Catalogo della mostra, Bruxelles, WIELS Centre d'art contemporain, febbraio-maggio 2013; Napoli, MADRE, Museo D'Arte Contemporanea Donnaregina, giugno-ottobre 2013. Electa, Milano 2013, p.108.

Esperienza centrale, tuttavia, è stata per il giovane Bayrle quella dell'apprendistato (1956-58³⁹⁹) presso una grande fabbrica tessile, dove il rumore ossessionante delle decine di *telai jacquard*, la struttura del lavoro (e della pratica dei tessitori, più nello specifico) e l'alienazione causata dall'immersione nella attività meccanica, hanno stimolato l'intuizione legata alla disposizione della trama e dell'ordito, dei nodi e delle piccole porzioni che, strutturate tra loro, sviluppano il modello di un qualsiasi tessuto.

A partire da tale spunto e da un pronunciato interesse nei confronti della satira sociale e politica⁴⁰⁰, Bayrle ha sviluppato una riflessione sulle dinamiche della produzione che paradossalmente accostano il mondo capitalista, basato sul profitto, alla configurazione maoista delle fabbriche e, da lì, ai movimenti degli operai e alle grandi parate militari e alle coreografie ginniche di massa⁴⁰¹.

Le prime opere di Bayrle sono state incentrate su tali tematiche, con la realizzazione sin dal biennio 1964-'65 di teatrini in legno meccanizzati, abitati da miriadi di piccoli personaggi i cui movimenti, in sincrono, accennano a stereotipati gesti di gruppo. Si veda, ad esempio, *Mao un die Gymnasiasten* (1964)⁴⁰² o una simile scultura cinetica, *Mao* (1966), oggi al Museum für Moderne Kunst di Francoforte, dove l'azionamento delle figurine crea, partendo da un ritratto del leader cinese, l'immagine di una grande stella rossa.

Un'altra opera, già nel '65, accostava l'azione ripetitiva al mondo dei consumi piccolo-borghesi, da supermarket: *Super Colgate*⁴⁰³ ne è il titolo, con un richiamo semantico che sembra avvicinarsi alle espressioni della Pop americana ma che tuttavia, nel ghigno di molti tra i personaggi rappresentati, dichiara l'intento scopertamente satirico, di chiara filiazione dalla cultura e dalle modalità espressive tedesche.

Il linguaggio di Bayrle s'incentra, dunque, sin dagli esordi, su minime e innumerevoli cellule di base, che si aggregano e si moltiplicano costruendo organismi altamente strutturati e complessi⁴⁰⁴. Secondo l'artista – in un pensiero significativo per la presente

³⁹⁹ Lasciata la fabbrica, Bayrle si trasferirà a Offenbach, vicino Francoforte, città nella quale dal 1958 al '62 si formerà presso la Scuola di Arti Applicate e si avvicinerà dapprima alla grafica e alla progettazione per l'editoria e la pubblicità.

⁴⁰⁰ Cfr. D. Bayar, *Thomas Bayrle: dalla griglia alla spirale* in D. Bayar, A. Viliani (a cura di), *op. cit.*, p.10.

⁴⁰¹ Si vedano, ancora, i riferimenti a Kracauer.

⁴⁰² T. Bayrle, *Mao und die Gymnasiasten*, 1964. Macchina dipinta, olio su legno, motore, 136 x 53,5 x 14 cm. Collezione Museum Wiesbaden.

⁴⁰³ T. Bayrle, *Super Colgate*, 1965. Macchina dipinta, olio su legno, motore, 100 x 120 x 15 cm. Museum Ostwall, Dortmund.

⁴⁰⁴ La poetica di Bayrle può confrontarsi, agli esordi, con quella di Charlotte Posenenske e Peter Roehr, entrambi operanti a Francoforte con una particolare attenzione ai termini di serialità e ripetizione. Gli

riflessione – la ripetizione di sagome e emblemi misura e commenta il rapporto tra singolo individuo e gruppo, rivelando non in ultimo le contraddizioni della società; concetto molto interessante si dimostra essere, pertanto, quello della “superforma” (termine coniato da Bayrle stesso⁴⁰⁵), ossia il soggetto o – per estensione, anche il pattern di un wallpaper – che è formato dalla giustapposizione di atomi, cellule che si reiterano sempre uguali.

Come nel codice genetico del DNA, inoltre, “ogni cellula contiene l’intero di cui è al tempo stesso una parte”⁴⁰⁶, come nota Devrim Bayar, curatore, insieme ad Andrea Viliani, di una doppia retrospettiva che ha celebrato Bayrle a Bruxelles e Napoli nel 2013, anno successivo a quello del conferimento dell’Arnold Bode Preis a DOCUMENTA 13.

L’idea della cellula che si reitera e si sviluppa in un *continuum* che diviene pattern ossessivo, esattamente congegnato, sembra far approdare *naturalmente* il lavoro dell’artista, nel 1967, alla carta da parati. A un solo anno di distanza dalla realizzazione di *Cow* da parte di Andy Warhol di là dall’oceano, infatti, Bayrle prende spunto dal buffo muso sorridente dell’animale-mascotte del noto formaggio francese “La vache qui rit” per produrre dapprima un’opera su tela (*Baby*, 1967, realizzata con pittura e timbri⁴⁰⁷) dunque un tappeto in lana⁴⁰⁸, *Kuhmadchen*, una serigrafia su plastica⁴⁰⁹ [fig.

esiti, tuttavia, sono profondamente diversi: Charlotte Posenenske (n. Charlotte Mayer, Wiesbaden, Germania, 1930– Francoforte 1985) era interessata alla produzione di un’arte prodotta in serie, un’arte “ripetibile oggettiva [...] economica” come scritto nel *Manifesto* pubblicato nel 1968 sulla rivista “Art International”. Nello stesso anno, ’68, si era ritirata dalla produzione artistica (più vicina al minimalismo e soprattutto consistente nella scultura) per dedicarsi all’attività di sociologa. Peter Roehr, invece (Lauenburg in Pommern, Germania 1944- Francoforte 1968) nella sua sfortunatamente brevissima attività aveva manifestato dei chiari spunti di interesse, che forse si sarebbero evoluti anche in direzione affine alle problematiche affrontate nella presente ricerca. Concetto centrale nell’opera di Roehr è stato il “montaggio” di elementi uguali, tanto nella produzione visiva quanto nella breve produzione sonora, edita nel 2002 in un doppio cd intitolato *Tonmontagen I+II* basato su registrazioni originali del 1966. In esso, curiosamente, è contenuta anche una traccia intitolata “Aus der Tapete” che fa riferimento alla carta da parati. Roehr ha, dal ’62, realizzato collage, montaggi sonori e, dal ’65, anche film, utilizzando come principio guida una serrata e meccanica ripetizione di termini. Nel catalogo “Peter Roehr” – con testi di R. Fuchs et al., DuMont, Colonia 1977, p.80 – si legge: “The story-line of my films is given in a simple sentence, e. g., ‘A Woman Dries Her Hair.’ Through repetition of this scene the initially perceived situation begins to dissolve and expand”. Trad.: “La story-line dei miei film è data da una frase semplice, ad esempio ‘una donna si asciuga i capelli’. Attraverso la ripetizione di questa scena, la situazione inizialmente percepita comincia a dissolversi e ampliarsi”.

⁴⁰⁵ Cfr. D. Bayar, *op. cit.*, pp.11-12.

⁴⁰⁶ D. Bayar, *op. cit.*, p.15.

⁴⁰⁷ T. Bayrle, *Baby*, 1967. Pittura e timbri su tela, 110 x 110 cm. Museum Wiesbaden.

⁴⁰⁸ T. Bayrle, *Kuhfrau (Cow lady)*, 1967. Tappeto in lana, 217 x 248,5 cm. Galerie Ute Parduhn, Düsseldorf.

⁴⁰⁹ T. Bayrle, *Kuhmadchen (Cowgirl)*, 1967. Serigrafia su plastica, 180 x 80 cm. Collezione privata.

39] e un pattern per wallpaper, che verrà stampato in bianco su fondo azzurro e avrà semplicemente come titolo *La vache qui rit* (*Laughing cow*) [fig. 40].

Nello stesso anno, forse ironicamente alludendo al piacere semplice, “piccolo-borghese”⁴¹⁰, di una tazza di caffèlatte, preparata utilizzando il latte in polvere “Glücksklee”⁴¹¹, l’artista compone il pattern *Tassen (blau) Tapete* (1967) [fig. 41], ancora nei toni del bianco su fondo celeste e realizzato, come il primo parato, mediante stampa serigrafica su carta. Con *Tassen* fa il paio, nel medesimo anno, la grande serigrafia su plastica *Tassenfrau (Milchkaffe)*⁴¹², raffigurante una donna nell’atto di accostare una tazza alla bocca. La “superforma”, in questo caso, è logicamente derivante dalla costruzione – serrata e modulata attraverso le variazioni cromatiche – delle singole “tazze”. Nella regola costruttiva di Bayrle, dunque, l’“uno” contiene in potenza il “tutto”, giacché ne è la chiave costruttiva e la spinta d’accrescimento, mediante la moltiplicazione spasmodica dell’identico.

Ancora nel 1967, dall’immagine grafica semplificata di un paio di scarpe, allineate in file reiterate verticalmente, l’artista compone il pattern *Schuhe* [fig. 42], che verrà prodotto in diverse varianti cromatiche fino agli anni più recenti. A partire dalle tre strutture fin qui ricordate, Bayrle collaborerà nel biennio 1967-’68 con l’atelier di Francoforte Lukowski + Ohanian per la produzione di *trench* in plastica trasparente, recanti l’esatta reiterazione dei disegni. I modelli verranno presentati in tre mostre organizzate a breve distanza l’una dall’altra⁴¹³, ultima delle quali, nel marzo 1968, l’esposizione presso la Galleria Apollinaire di Milano, prima personale italiana di Bayrle. Una mostra che verrà rielaborata e riproposta – tra l’altro, con una nuova edizione degli impermeabili – nell’anno 2009, ancora a Milano, negli spazi di Cardi Black Box⁴¹⁴ [fig. 43].

Le *texture* di Bayrle nel ’68 invadono, dunque, ogni spazio possibile, coinvolgendo le più diverse tra le dinamiche del consumo di massa, non ultima la moda, in un momento nel quale, anche in Italia – si ricordi, ad esempio, la collaborazione tra Paolo Scheggi e

⁴¹⁰ J. Heiser, *op. cit.*, p.109.

⁴¹¹ Prodotto la cui confezione in lattina Bayrle riprodurrà in forme scultoree, a partire dall’aggregazione delle singole unità, nel 1969.

⁴¹² T. Bayrle, *Tassenfrau (Milchkaffe)*, 1967. Serigrafia su plastica, 190 x 140 cm. Proprietà dell’artista.

⁴¹³ Nel febbraio 1968 presso la Galerie Thelen di Essen e presso la Galerie Lichter di Francoforte, nel marzo 1968, presso la Galleria Apollinaire di Milano.

⁴¹⁴ “Produzione Bayrle”, a cura di Sarah Cosulich Canarutto. Milano, Cardi Black Box, 30 ottobre-23 dicembre 2009.

la stilista Germana Marucelli – una forte attenzione era rivolta alla collaborazione tra le due sfere creative.

Tuttavia, l'artista non si ferma a tali ambiti e, analizzando la situazione politica coeva, con una particolare attenzione al dilagare dell'ideologia maoista anche in occidente, in corrispondenza con i movimenti studenteschi del '68⁴¹⁵, si rivolgerà ancora alle masse operaie cinesi con il parato *Potato counters* (1968) [fig. 44], incentrato su una serie di figure abbigliate in bianco, intente a leggere il testo del leader, tra immani quantità di tuberi posti in grandi sacchi da mercato ortofrutticolo. Ciascuno dei contenitori è punteggiato da diversi cartellini per segnare il prezzo, illeggibili, completamente rossi (i libretti, dunque, risultando mimetizzati con essi); al centro del pattern, infine, l'artista riporta la pianta dalla quale si estrae il tubero, con le radici in bella mostra. Nel 2003, l'artista riprenderà una porzione della carta *Potato counters* nell'opera *Theorie und Praxis I*, un collage formato di cartone e carta da parati⁴¹⁶. Il pattern risale al momento dell'iscrizione di Bayrle al Partito Marxista-Leninista (ML) tedesco: esperienza, tuttavia, molto breve data la rigida ortodossia perseguita dalla direzione dello stesso, dalla quale l'artista si sentirà aspramente vincolato e criticato⁴¹⁷.

Del resto, come diverrà evidente di lì a poco, gli interessi di ricerca formale (e sociologica) di Bayrle non sono solamente riconducibili all'ambito filo-marxista: un tema ricorrente sarà, infatti, quello legato alla produzione delle grandi industrie dell'automobile, alcune delle quali presenti nella zona degli stabilimenti sita fuori Francoforte. Nel 1970, ad esempio, l'artista produce grandi serigrafie singole nonché un vero e proprio wallpaper intitolato *Chrysler Tapete* [figg. 45, 46], ancora nei toni del bianco/azzurro, nel quale una grande vettura risulta composta dall'iterazione (e modulazione, a produrre effetti di suggestione tridimensionale) della stella-marchio della casa automobilistica⁴¹⁸.

⁴¹⁵ “[...] il Libretto Rosso di Mao venduto nelle librerie universitarie”, noterà Heiser nel catalogo del 2013”. D. Bayar, A. Viliani (a cura di), *op. cit.*, p.102.

⁴¹⁶ T. Bayrle, *Theorie und Praxis I*, 1969-2013. Collage con cartone e carta da parati, 48 x 52 x 9 cm. Collezione privata.

⁴¹⁷ Cfr. M. Kuzma, *Die Butter Ist Nicht Alles: L'impulso anarchico nell'idea di tessitura di Thomas Bayrle* in D. Bayar, A. Viliani, *op. cit.*, pp.82-83.

⁴¹⁸ In ambito americano una serie di auto in fila (Volkswagen), disposte a formare un pattern è dipinta nel 1965 da Lewandoski-Lois. Il dipinto è riprodotto in “ARTnews”, v.66, n.3, maggio 1967, p.13, nella breve recensione della prima mostra newyorkese della giovane artista.

Il medesimo anno segna per l'artista l'avvio di una produzione connotata da toni sessualmente espliciti e da uno sguardo ironico, pur nella convinzione⁴¹⁹ che la dimensione erotica rivestisse un ruolo ben preciso, propulsore, entro le dinamiche della lotta politica. Bayrle realizza dapprima una serigrafia su carta da parati commerciale, connotata da un banale decoro floreale, e vi assegna l'esplicito titolo *Herr und Frau Schwanz (Tapete)*⁴²⁰ [fig. 47], componendo le “superforme” dei volti di ciascuno dei coniugi mediante l'iterazione di organi sessuali. Realizza poi un album di nove serigrafie su carta artigianale dal titolo *Feuer im Weizen* [Fuoco nel grano], 1970 e una parallela carta da parati composta dall'associazione di due immagini: *Jake wie Hose* e *Feuer im Weizen* [fig. 48], recentemente installata⁴²¹ a Napoli, al Museo MADRE, nel corso dell'ampia retrospettiva già ricordata (2013) [fig. 49].

La prima parte del pattern, *Jake wie Hose* (“giacca o pantaloni”, modo idiomatico che sta per “l'uno vale l'altro”⁴²²) è costituita dalla proiezione e reiterazione, in verticale, di un uomo e una donna nell'atto di svestirsi; a fianco a tale fascia si svolge il pattern *Feuer im Weizen*, dato dagli indumenti e dalle calzature sparse disordinatamente su un fondo bianco, netto.

Nel 1975 Thomas Bayrle intraprende l'attività d'insegnamento alla Städtelschule – Staatliche Hochschule für Bildende Kuste: rimarrà titolare della cattedra fino al 2002.

Un'ultima serie di carte da parati sarà, nella sua opera, quella concepita nei primissimi anni Ottanta in riferimento a città quali Francoforte e Vienna (a partire da collage fotografici montati su legno) o, ancora, a vedute planari di città immaginarie e costituite dall'incastro di moduli razionali, freddi, spersonalizzanti. Nel primo caso, *Wiener Tapete* (1980) e *Frankfurter Tapete*⁴²³ (1980) [fig. 50], sono date da stampe offset su carta, a partire da ritagli che compongono folle di passanti su un ipotetico slargo urbano; nell'ultimo caso, *Rapport/Stadt Tapete* (1981) [fig. 51], invece, un più serrato e opprimente bianco e nero enfatizza una griglia urbana immaginaria, dominata

⁴¹⁹ Come dimostrato dalla fondazione a Berlino, nel 1967, di Kommune 1, vera organizzazione politica per la liberazione della morale sessuale.

⁴²⁰ T. Bayrle, *Herr und Frau Schwanz (Tapete)*, 1970. Serigrafia su carta da parati commerciale, con decoro floreale, 43 x 60 cm. Collezione privata.

⁴²¹ A tappezzare le pareti di un environment completato dall'esposizione dei *trench* ideati nel 1968, nonché dal rivestimento pavimentale *M-Formation*, 1970.

⁴²² v. J. Heise, *op. cit.*, p.109.

⁴²³ Il parato è stato allestito a Napoli in occasione della mostra del 2013. V. nota n. 399.

dall'alternarsi di condomini, parcheggi e piccole aree commerciali, tutte in assenza di figura umana⁴²⁴.

Paradossalmente, quest'ultimo parato di Bayrle sarà l'unico esposto e dunque citato nel catalogo di "Face au Mur" mostra tenutasi, nel 2010-2011, tra Pully e Losanna⁴²⁵: il resto della produzione è completamente assente negli elenchi d'esposizione e nella trattazione dei cataloghi delle mostre realizzate (tra 1997 e 2010, come ricordato nella prefazione), intorno alle carte da parati d'artista.

Diversamente, il lavoro dell'artista sul wallpaper vedrà un significativo momento di visibilità in occasione della fiera internazionale "Frieze" nell'edizione londinese del 2012: per il "Frieze Art Project" sono stati infatti riproposti, in luoghi d'accesso e di transito ai padiglioni, *Laughing Cows* e *Shoes* [figg. 52, 53]; una felice coincidenza, infine, prevedeva nella medesima fiera – sulle pareti esterne dello stand di Gavin Brown' Enterprise – l'allestimento del *Chrysler Tapete* [v. figg. 45, 46] del 1970, in versione ristampata.

A conclusione dell'*excursus* sul lavoro di Bayrle, è possibile notare come nelle sue carte da parati il modulo della ripetizione non nasca in conseguenza dell'adozione delle forme proprie del medium ma si auto-generi, si produca, potremmo dire *per gemmazione*, dall'interno, evidenziando comunque delle radici di natura prettamente ideologica e, in tal senso, opposte a quelle del lavoro di Andy Warhol.

Le superfici di Bayrle, nonostante questi intenti manifesti nelle premesse, tendono a essere percepite come meramente decorative laddove adottano, come nucleo generatore, oggetti quali la tazzina di caffè, lo scarpone o il simbolo industriale. Perdono insomma, si vuol qui ipotizzare, la verve polemica originariamente rivolta da Bayrle all'analisi della società capitalista e dei suoi emblemi così come, nei parati dei primi anni Ottanta effigianti folle anonime inquadrature dall'alto, in spazi pubblici, si perde il connotato che consentirebbe la riconoscibilità ai singoli elementi, a favore della percezione totale della folla come unità.

⁴²⁴ Al soggetto si può concettualmente associare un altro lavoro, degli anni Duemila, realizzato dall'artista inglese Paul Noble (Northumberland, 1963). Il parato in bianco e nero, dal titolo *nobnest zed* (2002) fa parte di un grande progetto a tema utopistico, dal titolo *Nobson Newtown*, esposto per la prima volta a Londra, Chisenhale Gallery, nel febbraio-marzo 1998. In esso Noble inventa una sviluppata e complessa cittadina, con edifici, esseri viventi e attività che aggiornano l'immaginario legato a Hieronymus Bosch e a Pieter Bruegel il Vecchio. Le diverse tipologie di edifici, al tempo stesso, sembrano richiamare anche invenzioni architettoniche di Giovanni Battista Piranesi. Per il progetto di Noble, v. il sito web: <<http://www.nobsonnewtown.co.uk/>>

⁴²⁵ v. M. Costantini (a cura di), *op. cit.*, scheda n.6.

Probabilmente, si può ipotizzare che i parati di Bayrle non siano stati discussi nei cataloghi delle mostre dedicate al medium del wallpaper nell'arte contemporanea – eccezion fatta per l'ultimo parato – perché *Laughing cows* (1967) potrebbe esser stato ritenuto una versione 'caricaturale' e indebolita di *Cow* (1966) di Warhol, data la ravvicinata datazione delle due.

Se così fosse, si tratterebbe tuttavia di un approccio parziale rispetto al valore del pattern che, semmai, evidenzia la differenza dell'approccio messo in atto dai due artisti: europeo, ideologico, quello di Bayrle; attento alla comunicazione massmediale e alle dinamiche del capitalismo, quello di Warhol. Al momento, però, non è possibile addurre prove a verifica dell'ipotesi formulata.

Inoltre, forse la produzione lavorativa di Bayrle come designer e pubblicitario potrebbe aver confuso e indirizzato la lettura critica, ibridando la recezione del suo lavoro con la sfera del design.

In ogni caso, è da sottolineare come la coincidenza cronologica delle sperimentazioni di Bayrle con i primi lavori di Warhol sul wallpaper sia troppo significativa e evidente per essere sottovalutata: purtroppo, ad oggi, non è stato possibile verificare come Bayrle sia venuto a conoscenza del parato d'esordio di Warhol, poiché non si è riusciti a contattare direttamente l'artista. Ci si ripropone, tuttavia, un ulteriore studio monografico che possa mettere in luce la reale portata dell'opera di Thomas Bayrle sulle carte da parati.

Capitolo II

“Io sono una carta”. Wallpaper e corpo, chiave di lettura di poetiche *al femminile*.

Questo nuovo capitolo pone in luce un possibile *fil rouge* presente entro il percorso delle opere d'arte in forma di wallpaper e che si manifesta, in particolare, osservando il lavoro di alcune artiste realizzato direttamente sul nuovo medium o, altrimenti, con modalità che si sono rivelate affini a quello, per forma e per contenuto.

Importante sarà, in questo itinerario, il riferimento a pratiche performative che hanno associato le superfici della carta ad azioni e movimenti espressivi.

Nell'analizzare le poetiche di alcune artiste affermatesi tra la metà degli anni Sessanta e oggi – in principio vicine a posizioni femministe o comunque a un rinnovato dibattito legato alla fluidità delle definizioni di genere e dei ruoli a esse connessi – si sono infatti evidenziati casi di interessante correlazione tra l'espressione corporea e la carta (e, per estensione, la carta da parati), oggetto estraneo ma approcciato e modulato come una 'seconda pelle', da assumere su di sé per attuare movimenti simbolici.

Si sono inoltre evidenziate, specie dalla seconda metà degli anni Settanta, possibili analogie tra il ricorso compositivo al pattern delle carte da parati e l'osservazione di schemi di pensiero o comportamenti¹, con conseguenti produzioni volte a contestare o commentare il presente, nei suoi movimenti sociali e culturali.

Si tratta, prevalentemente, di analogie 'piane' e dinamiche estroverse, diversamente da quanto osservato nel lavoro di Yayoi Kusama, dominato da pulsioni interiori ossessive verso la decorazione *all-over*, condotta sino al parossismo, laddove diviene una “cortina di depersonalizzazione”² opprimente ma paradossalmente necessaria a “obliterare sé stessi”³, ovvero: “Annullare la propria personalità. Diventare parte dell'ambiente circostante. Dimenticare sé stessi”⁴.

¹ Schemi di pensiero o comportamentali che vengono designati anch'essi come *pattern*, seppur in un diverso ambito.

² La formula si deve all'artista stessa, in particolare a un dipinto intitolato (questa la traduzione inglese) *Accumulation of the Corpses (Prisoner Surrounded by the Curtain of Depersonalization)*, 1950, Museo Nazionale d'Arte Moderna, Tokyo. Il dipinto a olio preannuncia tematiche e modalità che diverranno costanti nell'*œuvre* di Kusama, in particolare dal 1952, anno del trasferimento a New York.

³ Si veda il concetto di “self-obliteration”, più volte rimarcato da Kusama, sin dai *naked-happenings* dei primi anni Sessanta e spiegato, ad esempio, in Y. Kusama, *Odyssey of my Struggling Soul [Waga tamashii no henreki to tatakai]*, 1975], cit. L. Hoptman, A. Tatehata, U. Kultermann (a cura di), *Yayoi Kusama*, Phaidon, London 2000.

⁴ T.d.A. Testo originale: “Obliterate your personality. Become part of your environment. Forget Yourself”. Le frasi sintetiche e incisive sono tratte, come racconta Kusama, dal manifesto della sua prima performance della serie “Self-Obliteration”. V. J. Yalkut, *The Polka-Dot Way of Life (Conversation with*

La carta⁵, nelle poetiche che ci si appresta adesso a osservare, è chiamata in causa (prodotta, agita, segnata) come elemento dichiaratamente *femminile*, come supporto mobile e fragile o, letteralmente, come carta da parati-*background* domestico alla vita quotidiana e pertanto elemento di per sé potenzialmente narrativo.

In entrambi i casi, sia che si tratti di un complemento oggettuale caricato di senso in un'azione performativa, sia di uno sfondo decorativo concepito *ad hoc* per un'installazione o un environment, è evidente come non si tratti di una mera componente di segno 'neutro' ma anzi, al contrario, di un oggetto utilizzato consapevolmente per la carica simbolico-evocativa che reca con sé.

Questo è il caso, ad esempio, di una serie di lavori di Tomaso Binga (Bianca Pucciarelli Menna) appartenente al triennio 1976-'78 e di singolare importanza per la presente ricerca, giacché incentrata – entro un orizzonte di chiaro riferimento femminista – sull'incontro e l'interferenza fra le tre sfere del linguaggio, del corpo dell'artista e dello spazio circostante, nel quale si effonde un'azione performativa. Il tutto attraverso un'interazione con l'elemento-carta da parati che rimane pressoché un *unicum* nel modo in cui si fa assimilazione e assunzione su di sé, *abito*, *habitus* (per ciò che concerne la scrittura) e *habitat* da riempire o nel quale accomodare le esigenze di una nuova, particolarissima, comunicazione 'desemantizzata'.

La carta può essere 'donna', si diceva, elemento femminile o, quantomeno, sentito e proposto come tale dalle artiste che verranno menzionate⁶: si sottolinei infatti, in apertura, come la carta da parati appartenga per sua originale sostanza all'ambito

Yayoi Kusama) in "New York Free Press", A. 1 n.8, 15 febbraio 1968, cit. in L. Hoptman, A. Tatehata, U. Kultermann (a cura di), *op. cit.*, pp.110-112.

⁵ Carta da parati ma anche, come si vedrà, carta di altro utilizzo (questo il caso del lavoro di Schneemann): i due media vengono qui accostati per evidenziare loro utilizzi metaforici, similitudini o divergenze.

⁶ A queste è tuttavia da associare, per la suggestione generata da alcune opere fotografiche, almeno il nome di Francesca Woodman (Denver 1958 – New York 1981). Si desidera ricordare, in particolare, due fotografie di Woodman: la prima (1977 c.) appartenente alla serie *Space²*, realizzata a Providence, Rhode Island, nel 1975-1978 e la seconda intitolata *Then at one point I did not need to translate the notes; they went directly to my hands*, scattata ancora a Providence, Rhode Island, nel 1976 circa. La prima immagine (della quale non si è riscontrato un titolo dettagliato – probabilmente inesistente – ma solo la serie di lavori di appartenenza) raffigura il corpo nudo della giovane donna quasi del tutto nascosto dietro grandi fogli di carta da parati a stampa floreale, retti da Woodman in un metaforico ed evocativo tentativo di *mimesis*. Nella seconda immagine, Woodman è accovacciata a terra, è vista di spalle; le spalle sono coperte da quello che sembra essere un brandello, staccato e monocromo, di carta da parati. L'elemento del wallpaper, all'incirca in contemporanea con le due foto citate, era inoltre apparso in *Abandoned House* (Providence, primavera 1976), immagine nella quale la figura fantasmatica di Woodman si relazionava, in un ambiente desolato e vuoto, con carta da parati a brandelli posta sulle pareti dello sfondo. v. H. Chandès (a cura di), "Francesca Woodman". Parigi, Fondation Cartier Pour l'Art contemporain, 11 aprile-31 maggio 1998. Catalogo SCALO, Zurich-Berlin-New York 1998; A. Bonito Oliva (a cura di), "Francesca Woodman. Providence Roma New York". Roma, Palazzo delle Esposizioni 2 febbraio-27 marzo 2000. Catalogo Castelvocchi Arte, Roma 2000; I. Pedicini, *Francesca Woodman. Gli anni romani tra pelle e pellicola*. Contrasto, Roma 2012.

domestico, che è avvertito come alveo femminile, ‘contenitore’ ma al contempo struttura delimitante che spesso, nell’ordine delle società occidentali, è stato diretto alla definizione di ‘genere’.

Una parte del capitolo sarà allora dedicata alla lettura delle azioni e ‘contestazioni’ (ironiche ma nondimeno decise) di Binga, nonché al sondaggio che ne ricerca le premesse – con un’ipotesi legata al lavoro di Carolee Schneemann – e alcuni possibili e più attuali richiami a distanza; una seconda riguarderà altre recenti rappresentazioni simboliche della sfera femminile, presenti nel lavoro di Sarah Lucas, Cecilia Paredes, Donatella Spaziani o, in altro senso, nella produzione di Helen Knowles, volta a sconfessare alcuni tra i più consueti cliché legati all’essere donna e madre.

Sarà preliminarmente necessario, tuttavia, specie per introdurre la prima parte del capitolo, compiere un breve percorso atto a mettere in luce il valore sociale e metaforico delle carte da parati, i nessi e i legami tra quelle e la sfera privata femminile, e tra quest’ultima e le affermazioni del ‘genere’⁷, che verranno contestate in ambito femminista.

II.1. Note sul valore sociale della carta da parati e sue implicazioni nella costituzione e lettura del ‘genere’.

Punto di partenza è un breve brano tratto da Walter Benjamin, lontano nel tempo e nei riferimenti ma, si crede, utile a suggerire il peso della dimensione domestica nella creazione di comportamenti sociali, nonché per assestare la metafora di ‘azione codificata’ (quella che diverrà, per estensione, ‘gesto performativo’) che lega l’ambiente privato all’atto di assumere e ‘inscenare’ un preciso ruolo sociale: senza tale premessa non sarebbe ben chiarito il percorso che ha assegnato anche alle carte da parati, in diverse occasioni, un valore importante in performance o installazioni collegate proprio a quella funzione identitaria e alla codifica di ‘genere’.

⁷ Un richiamo alle politiche e alle rivendicazioni femministe, sarà necessario a inquadrare il momento culturale nel quale Carolee Schneemann negli Stati Uniti e Tomaso Binga in Italia si sono trovate ad agire, tra la metà dei Sessanta e la fine degli anni Settanta.

Nel 1935 Walter Benjamin, esaminando la sfera della vita privata del cittadino moderno⁸, definiva la *drawing room* (il salone di un qualsiasi interno piccolo-borghese) come “una scatola nel teatro del mondo”⁹, ovvero uno spazio ritagliato alla frenesia della vita esteriore¹⁰, alla stregua di una scatola scenica nella quale poter anche *rappresentare* il proprio ruolo in famiglia e nella società.

L’analisi di Benjamin è rivolta alla Parigi dell’Ottocento, un periodo e un luogo non marginali nella storia moderna e in ciò che riguarda la costruzione dei nuovi modelli socio-culturali occidentali, che saranno ancora largamente vigenti nel XX secolo: l’Ottocento europeo, infatti, specie nella declinazione francese che ha segnato e affermato la nascita della borghesia, è stato il frangente nel quale si sono strutturate le fondamenta di una società auto-legittimantesi sulle definizioni di ‘genere’ e ‘classe’, mediante differenziazioni e divisioni ‘utili’ alla sussistenza dell’ordine socio-economico.

Entro tale panorama, la negoziazione dei valori fondamentali e il modo in cui generi e classi sociali sono stati interpretati e rappresentati, hanno trovato un punto di forza nell’“immaginario ordine naturale che indica come incontestabili le gerarchie nelle quali le donne, i bambini, i piccoli lavoratori e la servitù (così come le altre razze) sono postulate come naturalmente differenti e subordinate all’uomo bianco europeo”¹¹ e, proprio attraverso tale partizione, l’assetto socio-culturale ottocentesco ha potuto fondarsi e rafforzarsi facendo gioco sulla bipartizione sfera pubblica–sfera privata e ancora su quella di un possibile e attivo (o, al contrario, del tutto precluso alle categorie emarginate) protagonismo nella società.

In sostanza, “la sfera pubblica, definita come spazio del lavoro produttivo, della decisione politica, del governo, dell’educazione, della legge e dei servizi pubblici, in maniera sempre crescente diventarono spazio esclusivamente per uomini. La sfera privata era la casa, il mondo per le mogli, i bambini e la servitù”¹².

Per una riflessione su tali regole del vivere sociale fondato nell’Ottocento, specie per ciò che riguarda la condizione femminile, è risultata chiarificatrice la lettura del volume di

⁸ W. Benjamin, *Paris: Capital of the Nineteenth Century* [testo ideato nel 1935-1939 come introduzione a *Das Passagen-Werk*], in W. Benjamin, *Reflections*. New York, Schocken Books, 1986.

⁹ T.d.A. Testo in inglese: “a box in the world theater”; *Ivi*, p.154.

¹⁰ “*Il teatro del mondo*”, sulla scia della ben nota formula shakespeariana: v. W. Shakespeare, *As you like it*, ed. aggiornata a cura di M. Hattaway. Cambridge, Cambridge University press, 2009.

¹¹ G. Pollock, *Vision & Difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art*, London- New York, Routledge, 2003, p. 67, T.d.A.

¹² *Ibidem*. T.d.A. Cfr. anche J. F. MacMillan, *Housewife or harlot: the place of women in French society 1870-1940*, Brighton, The Harvester Press, 1981.

Griselda Pollock *Vision & Difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art*, e in particolare il fin qui citato capitolo *Modernity and the spaces of femininity*.

In esso è, inoltre, possibile riscontrare una citazione che, ben lungi dal risultare emarginata alla lettura delle strutture di una società del passato, può essere assunta quale paradossale chiave di lettura per la società ancora largamente maschile (e per ciò stesso contestata) della metà del Novecento: “What is man’s vocation?” – leggiamo – “It is to be a good citizen. And woman’s? To be a good wife and a good mother. One is in some way called to the outside world, the other is retained for the interior”¹³. La constatazione è tratta da *La femme du vingtième siècle* (1892), libro di Jules Simon.

Il ruolo della donna, dunque, come affermatosi nel secolo precedente, messo in crisi e combattuto dalle attiviste del primo femminismo (ma parzialmente immutato fino alla metà del Novecento), travalicando il limite dell’analisi dei rapporti sociali marginali e inoltrandosi sempre più nella sfera familiare e delle relazioni affettive, verrà ampiamente dibattuto – specie nella sua connotazione di genere – da parte della critica di stampo femminista, con l’intento di accertare il valore dei termini di ‘maschile’ e ‘femminile’ e dell’interazione tra i due, intesi non come mero dato biologico ma come modello di comportamento, *pattern* assunto più o meno consapevolmente¹⁴.

Entro tale orizzonte, la dimensione abitativa privata non verrà certamente intesa come luogo-a-parte, tantomeno asessuato, ma confermata come “a ‘stereotypically feminine space, situating’ itself ‘in the sexualized, emotionalized, personalized, privatized, erratic sphere of the home and bedchamber rather than in the structured, impersonal, public realm’”¹⁵, e di conseguenza indicatore di uno stato di fatto da combattere e sovvertire, avvalendosi dello slogan “il personale è politico”¹⁶.

¹³ T.d.A.: “Qual è la vocazione dell’uomo? Essere un buon cittadino. E quella della donna? Essere una buona moglie e una buona madre. Il primo è in un certo senso chiamato al mondo esterno, l’altra è serbata per quello interno, domestico”. V. G. Pollock, *Vision & Difference... op. cit.*, p.68.

¹⁴ V. J. Butler, *Performative acts and Gender constitution: an essay in Phenomenology and Feminist Theory*, in “Theatre Journal”, vol.40, n.4, dicembre 1988, p.520. Cfr. D. Heyse-Moore, *Wallpaper, wallpaper, wallpaper: pattern, repetition and gender*, in G. Saunders (a cura di), *op. cit.*, pp.96-113. Nel saggio sopracitato, Dominique Heyse-Moore sottolinea: “Butler suggested that femininity or masculinity are performances we act out using a ‘script’ that has been repeated by previous performers through history, so ‘the ground of gender identity is the stylized repetition of acts through time’”, p.99. Cfr., come testo precursore del dibattito, S. de Beauvoir, *Il secondo sesso [Le deuxième sex]*, 1949], Il Saggiatore, Milano 1961.

¹⁵ T.d.A.: “Uno spazio femminile stereotipato, che si colloca nella sessualizzata, emotiva, personalizzata, privatizzata, irregolare sfera della casa e della camera da letto, piuttosto che nella strutturata, impersonale, sfera pubblica”. R. Feldstein, J. Roof (a cura di), *Feminism and Psychoanalysis*. Ithaca, New York, Cornell University Press, 1989, p.2. Cfr. M. Wigley, *Untitled: The Housing of Gender*, in B. Colomina (a cura di), *Sexuality and Space*. New York, Princeton Architectural Press, 1992.

¹⁶ Cfr. G. Pollock (a cura di), *Generations and geographies in the visual arts: feminist readings*, London-New York, Routledge, 1996.

Tale lettura, subito dopo la metà del Novecento, era innanzitutto avvalorata da testi-chiave quali *The Feminine Mystique*¹⁷, della teorica Betty Friedan, animatrice della seconda ondata del femminismo¹⁸, che centrava la sua analisi intorno al meccanismo vincolante la donna – complici l’assetto patriarcale ancora vigente, l’educazione scolastica e l’opinione pubblica – allo stereotipo di moglie e madre, di valore impari rispetto all’uomo.

È da ricordare come il femminismo, come lo intendiamo oggi, sia da considerarsi il prodotto del dibattito nato alla fine dell’Ottocento (nel contesto al quale si accennava) e particolarmente vivificatosi alla metà del secolo successivo, in un dopoguerra alle prese con la ricostruzione sociale, il rinnovamento e, di pari passo, i problemi posti nelle società occidentali dall’assetto capitalista¹⁹.

Come suggerisce ancora Griselda Pollock, il femminismo è “una pratica critica, non una dottrina”²⁰, che mira alla costante analisi e decostruzione dei termini-chiave (tra questi appunto, in ruolo preminente, il ‘genere’) intorno ai quali ruota l’assetto sociopolitico e culturale. Il termine ‘donna’, così come il termine ‘uomo’, del resto, assecondando tale lettura si confermano essere non esclusivamente dati biologici di partenza, ma “un effetto dei sistemi psico-simbolici che producono e differenziano le soggettività nella formazione di classe, razza e sessualità”²¹. Dunque se l’essere donna è un dato costruito attraverso una serie di pratiche correlate, attraverso relazioni sociali concrete, “if woman is a sign”²², (“punto di transizione tra il sistema sociale e il soggetto”²³) questo può incessantemente essere negoziato e ridefinito attraverso l’azione e la comunicazione.

In quest’ottica, cinema e arte (performativa e non, naturalmente, ma con un accento in più sul primo elemento) concorrono a *produrre senso*, lottando per fissare certi significati e per far scaturire particolari, ideologiche, rappresentazioni del mondo²⁴.

Il ruolo delle carte da parati, a tal proposito, non è stato marginale, ponendosi dapprima – in riferimento alla sua definizione domestica – come elemento presente negli spazi del

¹⁷ B. Friedan, *The Feminine Mystique*, 1963. Trad. it., *La mistica della femminilità*. Milano, Edizioni di Comunità, 1964.

¹⁸ Cfr. S. Gamble (a cura di), *The Routledge companion to feminism and postfeminism*, New York, Taylor & Francis, 2001

¹⁹ Cfr. G. Pollock (a cura di), *op. cit.*

²⁰ *Ivi*, p. 5.

²¹ T.d.A. *Ibidem*.

²² V. G. Pollock, *Vision & Difference... op. cit.*, p.31

²³ T.d.A. G. Pollock (a cura di), *op.cit.*, p.6.

²⁴ Cfr. G. Pollock, *Vision & Difference... op.cit.*, p.31.

quotidiano anche in funzione educativa e ‘edificante’²⁵ per i più giovani abitanti della casa; ponendosi dunque, in un secondo momento, come medium artistico adatto a ospitare, nella strutturale reiterazione dei suoi pattern, forme e concetti vicini a problematiche dell’attualità e di conseguenza il commento a quelle.

Non è un caso, allora²⁶, che il wallpaper sia stato assunto, da parte di alcune artiste, come mezzo adatto a veicolare affermazioni di natura ideologica o a commentare cliché e meccanismi ai quali il mondo femminile è apparso spesso confinato.

II.2. Il corpo femminile come ‘collage in movimento’. Il lavoro di Carolee Schneemann tra 1963 e 1967: una digressione.

La pratica artistica degli anni Sessanta e Settanta del Novecento – con importanti premesse gettate già negli Stati Uniti sul finire degli anni Cinquanta – ha posto ancora una volta (da tempo terminata la feconda e anticipatrice stagione delle Avanguardie storiche) come centrale e pregno di significato il linguaggio performativo, avvalendosi in tal modo di uno sconfinamento dai mezzi espressivi tradizionali, finalizzato a una più piena e libera affermazione del messaggio e dell’artista stesso, non aliena dal dettato di Antonin Artaud per il quale l’arte era da ritenersi “un mezzo raffinato per comprendere ed esercitare la vita”²⁷, in ogni sua manifestazione.

In ragione di ciò, ha preso campo quella che può definirsi “arte di comportamento”²⁸ e, nella fattispecie, *body art*, con un interesse alla sfera teatrale e un particolare accento sulle dinamiche della comunicazione non verbale, la cinesica, evidenziante un approccio semiotico da parte dell’artista, volto all’impiego del corpo in chiave di comunicazione diffusa.

In tale ambito è da ritenere sostanziale, specie a ridosso della messa in discussione sessantottina di valori e dinamiche sociali assodati, l’apporto delle artiste, sensibili alla

²⁵ Questo il caso specifico di molti parati illustrati, i *nursery wallpapers* adottati nel Otto-Novecento in funzione educativa per i bambini di casa: cfr. a tal proposito il paragrafo III.3.3, inerente il lavoro di Robert Gober e la sconfessione, attraverso i suoi pattern e le installazioni, dei cliché legati all’educazione conservatrice.

²⁶ Com’è già stato indicato, tra tutti, da Dominique Heyse-Moore (v. nota n. 13 di questo capitolo) e Merel van Tilburg in *Femmes, Papiers Peints et Politique* in M. Costantini (a cura di), *op. cit.*, pp.50-54.

²⁷ A. Artaud, citato in F. Menna, “Arte di comportamento”, *ad vocem*, in G. C. Argan et al., *Supplemento e aggiornamento dell’Enciclopedia Universale dell’Arte*, Roma, UNEDI, 1978, p. 447.

²⁸ Cfr. F. Menna, *op. cit.*, pp.446-455.

discussione di tematiche di stringente attualità, non di rado legate alle teorie femministe alle quali si è fatto cenno: il corpo della donna, affrancato da vincoli moralistici, è divenuto latore di un messaggio eversivo e materia prima, sostanza di quello; nell'atto di quanto Gillo Dorfles – non assumendo differenziazioni di genere – ha definito un “investimento libidico” del proprio corpo finalizzato a un'oggettivazione dello stesso, subentrata all'atto estetico di una vera creazione oggettuale esterna da sé²⁹.

Il movimento corporeo – più o meno codificato e obbediente a uno *script* preventivamente delineato dall'artista-soggetto – diviene dunque essenza della *body art*, protagonista di azioni svolte in luoghi spesso diversi da quelli tradizionalmente deputati all'arte, in significativo dialogo con lo spazio, elemento che “contribuisce alla messa a punto del discorso per via metaforica e simbolica”³⁰.

Ben presto, asserendo come il corpo nell'atto performativo assuma un valore ben diverso – superiore, per molti versi – rispetto a quello raggiunto mediante una rappresentazione statica dello stesso³¹, si è affermata la figura trasversale di pittrice e fotografa, performer, coreografa e regista, di Carolee Schneemann (Filadelfia, 1939), il cui lavoro diviene significativo nell'ambito di questo capitolo nella misura in cui pone in relazione corpo, frammento oggettuale e movimento al fine di creare non una semplice *mise-en-scène* ma un vero e proprio ‘collage in movimento’, in cui la dimensione pittorico-scultorea viene assunta sul corpo stesso, oltrepassando i limiti della *mimesis*. In tal misura, il lavoro di Schneemann viene qui correlato, come suggestione anticipatrice, alla performance *Io sono una carta* di Tomaso Binga, fulcro del capitolo nonché dell'appendice I.

Le opere alle quali si farà specificamente riferimento sono il movimento scenico *Newspaper Event* (1963)³² e le due azioni *Eye Body: 36 Transformative Actions* (1963) e *Body Collage* (1967).

Trasferitasi a New York nel 1961 insieme al compagno compositore James Tenney, dopo la laurea in pittura conseguita presso l'Università dell'Illinois, la giovane Schneemann – fino a quel momento dedita alla pittura e al collage – entra in contatto

²⁹ Cfr. G. Dorfles, *La body art*, in R. Barilli et al., *Al di là della pittura: arte povera, comportamento, body art, concettualismo*, Milano, Bompiani, 1986; pp.237-238.

³⁰ V. F. Menna, *op. cit.*, p.453.

³¹ Cfr. C. Schneemann: “The performative body has a value that static depiction [...] representation won't carry” cit. in A. Jones, “*Presence*” in *absentia. Experiencing Performance as Documentation*, p. 12 in “Art Journal”, v.56, n.4, inverno 1997: numero tematico *Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of This Century*.

³² Judson Dance Theater, *Newspaper Event* (1963). Coreografia di C. Schneemann. 29 gennaio 1963, New York, Judson Memorial Church.

con gruppi di artisti interessati all'happening e alla sperimentazione nell'ambito della danza e del teatro; nel febbraio '62 partecipa a *Store Days* di Claes Oldenburg e, nel maggio dello stesso anno, collabora con Philip Corner a *An environment for Sound and Motions*. Assiste, inoltre, ai primi spettacoli di *postmodern dance* realizzati dal collettivo Judson Dance Theater, attivo nel Greenwich Village (1962-1964) e lei stessa inizia a frequentare lezioni di danza e a riflettere sull'innovativa proposta, portata avanti dai membri dello Judson Group, di "kinetic theater pieces"³³, a ciò sposando la personale esigenza di ideare possibili azioni performative che riflettessero specificamente sullo statuto della pittura, stravolgendolo (sarà questo il caso di *Eye Body*).

Il collettivo di danzatori e artisti del quale diverrà parte attiva, risente della forte influenza dei metodi di composizione di John Cage e della danza di Merce Cunningham, riunendo un folto gruppo di giovani tra i quali Simone Forti, Trisha Brown e Meredith Monk, il musicista La Monte Young e ancora gli artisti Robert Rauschenberg, Robert Morris e Yoko Ono.

Alla fine del '62, invitata a lavorare direttamente a un nuovo spettacolo del gruppo, Carolee Schneemann inizia a progettare il movimento scenico *Newspaper Event* [figg. 54, 55], che debutterà il 29 gennaio 1963. Si tratta di una coreografia – dieci minuti di durata – per sette danzatori più la Schneemann stessa, interagenti con un'immane mole di giornali – dapprima impilati ordinatamente su panchine e sgabelli, poi riversati velocemente al centro del palcoscenico – secondo precise (e non convenzionali) distribuzioni delle parti e un canovaccio di scrittura scenica.

Mentre Schneemann si muove sul palcoscenico liberamente, strisciando, i sette danzatori interagiscono con i giornali ciascuno focalizzando il movimento su una precisa parte del corpo, secondo le indicazioni della coreografa. In particolare per Carol Summers, alla quale era richiesto di incentrare l'azione sulle mani, ed Elaine Summers, concentrata sulla testa, l'indicazione fornita da Schneemann era "make yourself a little something to wear from the newspapers"³⁴, dunque una parvenza di rudimentale abito, fatto di carta.

³³ Lo Judson Dance Theater, collettivo di danzatori, coreografi, musicisti, poeti, artisti visivi, ricordato come iniziatore della *postmodern dance* e ormai leggendario, operò una forte rottura rispetto ai canoni del balletto e della *modern dance*, azzerandone il linguaggio e presentando sulla scena, nei termini di *danza*, movimenti e azioni di eterogenea natura. Cfr. J. O. Richards, *Oral history interview with Carolee Schneemann*, 1 marzo 2009, *Archives of American Art, Smithsonian Institution*, p. 26; Url: <<http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-carolee-schneemann-15672>>

³⁴ Cfr. D. Cameron, M. Rowe, *Interview with Carolee Schneemann*, in B. McPherson (a cura di), *Carolee Schneemann. More Than Meat Joy*, New York, Documentext, 1979, pp- 33-35.

Successivamente, intervistata da Dan Cameron e Michael Rowe, l'artista delineerà in tal modo i cinque punti-chiave seguiti nella costruzione della pièce: "1) The primary experience is the body as your own environment. 2) The body within the actual, particular environment. 3) The materials of that environment – soft, responsive, tactile, active, malleable (paper... paper). 4) The active environment of one another. 5) The visual structure of the bodies and material defining space"³⁵. Definirà inoltre *Newspaper Event* come "a huge, exploded collage": un enorme collage esploso³⁶, dominato dall'elemento-carta che si mescola ai corpi in movimento.

Immediatamente dopo l'esperienza con lo Judson Group, Schneemann introdurrà per la prima volta l'elemento del proprio corpo anche nel lavoro personale, fino a quel momento essenzialmente rivolto alla pittura e al collage. Tale estensione verrà letta come il tentativo di esprimere compiutamente la vicenda creativa come un'esperienza vissuta, non solamente tracciata attraverso la mano sul supporto pittorico³⁷ ma inscenata e registrata dall'obiettivo di una macchina fotografica³⁸, nel contesto del reale atelier dell'artista.

In *Eye Body* [fig. 56], Schneemann è dunque modella e autrice ella stessa – tanto delle numerose opere che affollano l'ambiente nel quale l'azione performativa, di "travestimento" si svolge, quanto dell'azione stessa – in uno stravolgimento del rapporto gerarchico tra modella e artista, tra oggetto e soggetto dell'opera d'arte, che in questo caso coincidono del tutto, giacché la presenza di Erró si limita al ruolo di testimone-trascrittore dell'evento.

Schneemann, nell'attuare le trentasei varianti di *Eye Body*, assumerà su di sé plastica, pittura, colla, carta, pelliccia e vetro, materie correntemente utilizzate nel suo lavoro. Descrivendo l'azione del 1963, scriverà: "Volevo che il mio corpo reale si combinasse con il mio lavoro come materiale integrante – un'ulteriore dimensione della costruzione... Sono creatrice d'immagine e immagine al contempo. Il corpo può rimanere erotico, sessuale, desiderato, desiderante, ma è votivo al tempo stesso: segnato, sovrascritto in un testo fatto di tratti e gesti scoperti dalla mia volontà creativa

³⁵ "1) L'esperienza principale è il corpo come tuo, proprio, ambiente operativo. 2) Il corpo all'interno del reale, particolare ambiente operativo. 3) I materiali di questo ambiente - morbido, sensibile, tattile, attivo, malleabile (carta ... carta). 4) L'ambiente attiva l'uno a partire dall'altra. 5) La struttura visiva dei corpi e il materiale che definisce lo spazio". *Ibidem*. In tali indicazioni, risulta di particolare interesse la ripetizione dei termini 'environment' e 'carta'.

³⁶ V. J.O. Richards, *op. cit.*, p.28.

³⁷ Cfr. K. Stiles, *The Painter as an Instrument of Real Time*, in C. Schneemann, *Imaging Her Erotics*, Cambridge, MIT Press, 2003.

³⁸ Le immagini della performance sono state scattate dall'artista islandese Erró.

femminile³⁹. Si evidenzia, in tali parole, l'intento di Schneemann di caricare il proprio corpo di una sorta di scrittura segnico-simbolica prettamente femminile, oltrepassando, concettualmente e fisicamente, il limite del prodursi in un *tableau vivant*, per accostarsi alla sfera della performance, pur prodotta in un luogo privato, intimo, e non ancora aperto al pubblico se non attraverso la mediazione della pellicola fotografica.

Quest'ultima, certamente, insieme alla forza dirompente dell'immagine mostra la bellezza fisica dell'artista, motivo per cui il suo lavoro non verrà immediatamente e del tutto compreso e accettato da parte del movimento femminista (al quale, pure, Schneemann dichiarava vicinanza e comunione d'intenti) ma interpretato come narcisistico ed eccessivamente indulgente nei confronti dell'immaginario maschile. Schneemann, dal canto suo, dichiarerà come, pur non facendo un vanto della sua avvenenza fisica, avesse inteso utilizzare il dato estetico "per disturbare e spiazzare le aspettative convenzionali" riguardo a un "aspetto accattivante, un corpo attraente. [...] E come ho detto spesso, ero molto turbata dalla raffigurazione di nudi femminili nella Pop Art. E una delle mie motivazioni - non intento programmatico, ma culturale - è stata quella di distruggere quella meccanicistica, perfetta [...] rappresentazione di forme femminili così comune durante la Pop Art. [...] ho amato tutto quel lavoro, ma era ostile al mio senso di vissuta sensualità e all'esperienza reale, ai piaceri del corpo, all'energia del corpo, all'intelligenza del corpo"⁴⁰.

Nel corso della preziosa e lunga intervista rilasciata nel 2009 per gli *Archives of American Art*, Schneemann dichiarerà le fonti implicite del suo intero lavoro, valide ben oltre l'azione fin qui descritta: oltre ai dettami di verità e comunicatività richiesti dalla teorizzazione del *Teatro della crudeltà* di Antonin Artaud (rintracciabili almeno in un primo momento del lavoro di Schneemann), gli scritti di Simone de Beauvoir e di Wilhelm Reich, allievo di Freud noto per le sue ricerche sul ruolo sociale della sessualità; e ancora, a un livello prettamente formale, Cézanne, de Kooning, Pollock e

³⁹ T.d.A. Testo originale: "I wanted my actual body to be combined with the work as an integral material - a further dimension of the construction... I am both image maker and image. The body may remain erotic, sexual, desired, desiring, but it is as well votive: marked, written over in a text of stroke and gesture discovered by my creative female will". Descrizione riportata a firma di Carolee Schneemann, priva di altre indicazioni, sul sito web dell'artista: < <http://www.caroleeschneemann.com/works.html> >

⁴⁰ T.d.A. v. Testo originale: "It's odd, but I never thought that I was beautiful. I always thought other women were beautiful. But I knew that I was ideal enough that I could use this ideality to disrupt and displace the conventional expectations of what an appealing looks, appealing, arousing body could do or mean in its culture. And as I've often said, I was very disturbed by the depiction of female nudes in Pop Art. And one of my motives - it wasn't programmatic, but a cultural motive - is that I felt was to disrupt those mechanistic, perfected, machinelike depictions of female forms that were so common during Pop Art. [...] I loved all that work, but it was hostile to my sense of lived sensuality and actual experience, the pleasures of the body, the energy of the body, the intelligence of the body". C. Schneemann in J.O. Richards, *op. cit.*, p. 30.

infine, sorprendentemente, seppur con un indiretto modo d'influire sulla sua riflessione, "tutte le artiste donne che cominciavano a emergere"⁴¹.

Nel 1967 Schneemann riprenderà, nel breve film *Body collage*⁴², alcune tra le linee-guida dello spettacolo del '63, *Newspaper Event*, rimanendo unica protagonista di un'azione frenetica, ambientata nella sua abitazione-atelier e filmata in 16 mm. da Gideon Bachmann.

Body collage esplicita quanto già sottinteso o commentato riguardo le precedenti esperienze, ossia la volontà di produrre attraverso il proprio corpo "a visceral movement-event"⁴³, un movimento *viscerale*, nel quale l'artista "dipinge" la propria persona con colla da parati e melassa e quindi si getta, rotolando e muovendosi in maniera spasmodica, su montagne di brandelli di carta bianca. Dichiarerà in seguito, per la Fondazione Electronic Art Intermix, deputata alla conservazione e catalogazione delle opere di video arte: "My intention was not simply to collage my body (as an object), but to enact movement so that the collage image would be active, found, not predetermined or posed"⁴⁴.

Andando oltre, nella già citata intervista del 2009 per gli *Archives of American Art*, l'artista commenterà riguardo a *Body Collage* e alla nota performance tattile e di scoperto richiamo orgiastico *Meat Joy* (1964)⁴⁵: "I'm sizzling with erotic energy. I have such a high erotic charge, when I touch things, I can feel they get sizzling; tables, chairs, things pour an energy back to me"⁴⁶.

Tale fremente energia, inoltre, non risulterà priva, per l'artista stessa, di un gioioso piacere che, nell'atto della performance, distanzierà *naturalmente* l'azione dalle premesse ideologiche poste da Schneemann, laddove il movimento di fusione tra il corpo e i brandelli cartacei trasmetterà un'armonia lontana dall'intenzione di richiamare – come nel parallelo video *Viet-Flakes*, anch'esso del '67 – il drammatico, trascinato,

⁴¹ "It's inherent, the way the influence of Simone de Beauvoir is absorbed and remains implicit. And the writings of Wilhelm Reich. I mean those are propulsive influences. And behind them lurk the influences of Cézanne, the physicalizations of de Kooning and Pollock. And then another layer of all the women artists who were beginning to emerge". C. Schneemann in *Ivi*, p. 38.

⁴² C. Schneemann, *Body collage*, 1967. Video, durata 3'57".

⁴³ C. Schneemann, scheda descrittiva dell'opera; Url: <<http://www.caroleeschneemann.com/filmvideography.html>>

⁴⁴ "La mia intenzione era non solamente di creare un collage con il mio corpo (come oggetto), ma compiere un movimento attraverso il quale l'immagine-collage divenisse attiva, non predeterminata". C. Schneemann citata negli archivi di Electronic Art Intermix, risorsa elettronica: <<http://eai.org/title.htm?id=13364>>

⁴⁵ C. Schneemann, *Meat Joy*, 1964. Prima esecuzione al "First Festival of Free Expression", Parigi, American Center.

⁴⁶ T.d.A.: "Sono fremente di energia erotica. Ho una carica erotica così alta, quando tocco le cose, posso sentire che fremono a loro volta; i tavoli, le sedie, le cose riversano una energia su di me". C. Schneemann in J.O. Richards, *op. cit.*, pp. 33-34.

movimento delle figure delle vittime vietnamite dell'esplosione di bombe al napalm. "So *Body Collage* ended up in complete contrast to its original intention" – commenterà l'artista. "Once I was covering my body with wallpaper paste and the shredded paper, it became so much fun, and the image was so enticing, that it was very far away from my original intention"⁴⁷.

In tale fase, il lavoro di Schneemann si pone a confronto con la sfrenata attività performativa di Yayoi Kusama e forse in parte da quella deriva; manifesta tuttavia una certa individualità nel proporre azioni che coinvolgono la fisicità femminile, l'elemento oggettuale e la scena, in contesti di forte rimando polemico e intimamente iscritti nel binomio 'pelle-carta', implicitamente instaurato dall'artista.

II.3. Tomaso Binga. Il lavoro sulle carte da parati e la performance *Io sono una carta*, 1976-1978.

Lasciate le premesse riguardanti il lavoro di Carolee Schneemann negli anni Sessanta, con la riflessione operata dall'artista sul corpo che *diventa carta*, elemento mobile e femminile, "*soft, responsive, tactile, active, malleable*"⁴⁸, sarà bene adesso focalizzare l'attenzione su un nucleo di lavori (di *scrittura* bidimensionale e corporea, installativi e performativi) più strettamente attinenti l'argomento della presente trattazione, ovvero le carte da parati e gli elementi loro contigui, nelle emergenze registrate nell'ambito dell'arte contemporanea.

Il lavoro di Tomaso Binga (Bianca Pucciarelli Menna, Salerno 1931) che si intende prendere in considerazione, appartiene al triennio 1976-1978 e si riferisce agli ambiti della Nuova Scrittura – in particolar modo nella lettura offerta da Filiberto Menna – e della Poesia Visuale⁴⁹, momento espressivo, più che movimento organizzato, del quale Binga si può ritenere una tra le massime esponenti.

La giovane donna, campana d'origine, si trasferisce a Roma nel 1959, a seguito del matrimonio con il critico suo conterraneo Filiberto Menna.

⁴⁷ T.d.A.: "Così *Body Collage* finì in completo contrasto rispetto alla sua intenzione originale. Una volta coperto il mio corpo con la colla da parati e i brandelli di carta, tutto è diventato così divertente, e l'immagine così eccitante, da essere molto distante dalla mia intenzione originale". *Ivi*, p. 37.

⁴⁸ T.d.A.: "morbido, sensibile, tattile, attivo, malleabile". Cfr. nota n.34 di questo capitolo.

⁴⁹ Il termine è adottato dalla coppia Menna-Binga, per differenziare l'ambito dalla Poesia Visiva.

Esordendo come artista, decide di modificare il proprio nome assumendo quello, maschile, di Tomaso Binga: il gesto è ironico e al contempo scopertamente polemico nei confronti dell'ambiente artistico, che ancora tende a privilegiare l'artista-uomo a discapito della collega donna, ritenuta maggiormente votata a una dimensione intimistica, strettamente connessa al ruolo – auspicato dalla società, come si è visto – di moglie e madre.

Ironia e polemica si preannunciano essere, sin da quel momento, i due poli interrelati della poetica di Binga, oggi ancora in corso; attraente nella sua costante vitalità e coerenza d'insieme.

La nuova 'identità' scelta sulla carta – e spesso fonte di divertito travestimento da parte di Binga: si consideri, tra tutte, la performance del 1977 *Bianca Menna e Tomaso Binga – Oggi Spose*⁵⁰ – nasce dall'assunzione del nome dello zio materno, Tommaso (guardato con ammirazione per la forza caratteriale e la libera creatività che lo contraddistinguevano), storpiato in 'Tomaso' assecondando la pronuncia dialettale della moglie, emiliana, unitamente a 'Binga', dizione scorretta, fanciullesca, del nome proprio dell'artista⁵¹.

La scelta dello pseudonimo, dunque (pur nell'evidente femminilità di Bianca), indica sin dai primi passi dell'attività di Binga un'attitudine al gioco linguistico, all'alterazione dell'identità che si vuol indicare come dato convenzionale, sovrastruttura non necessariamente corrispondente al dato biologico da una parte e all'interiorità della persona dall'altra.

Parallelamente a tale aspetto, alla poetica e al *modus operandi* di Binga si incardina ben presto l'attenzione alle teorie discusse e diffuse dal movimento femminista e, con questa, la vicinanza e lo scambio con coetanee quali Carla Accardi, Ketty La Rocca e Mirella Bentivoglio. L'ambito fiorentino della Poesia Visiva, in particolare, viene assiduamente frequentato dalla coppia Binga-Menna e, laddove in Filiberto Menna inizia a manifestarsi una forte attenzione nei confronti delle tematiche e dei modi linguistici degli artisti accostabili alla Nuova Scrittura, come fenomeno posteriore agli anni Sessanta, in Binga si innesta una reale sperimentazione sul campo, data dal potenziamento della scrittura personale – poetica e non, con prime sperimentazioni grafiche – e dal progressivo abbandono delle modalità operative adottate nei primi anni

⁵⁰ T. Binga, *Bianca Menna e Tomaso Binga – Oggi Spose*, 1977. Performance, Roma, Galleria Centro D.

⁵¹ La spiegazione è stata fornita dall'artista nel corso di una visita al suo studio-atelier romano, il 10 ottobre 2013. Cfr. Appendice I.

Settanta, con operazioni di “desemantizzazione e risemantizzazione del codice verbale” segnate su contenitori di polistirolo con inserti in collage⁵².

La desemantizzazione operata da Binga sul linguaggio corrente e su quello poetico è innanzitutto leggibile, seguendo Bentivoglio, come “*promozione dell’elemento scritturale a unità poetica: protagonista sarà il gesto. [...] Del linguaggio verbale resta il significante elevato a «segno non classificato»*”⁵³ e in ciò non bisogna trascurare il fattore agente emotivo e di lata automazione psichica, sulla scia delle esperienze, specie di area linguistica inglese, rivolte al *flusso di coscienza*.

Binga, tuttavia, esplica tale modalità espressivo-scritturale in termini del tutto personali, sottolineando come, nei primi lavori (triennio 1971-’73 circa), il testo letto e assunto in sé e non solamente afferrato con la vista e l’intelletto, fuoriesca in un secondo momento, tornando sulla pagina bianca e depositandosi su di essa “come fiato”⁵⁴.

La consistenza aerea e labile del fiato, del resto, sembra davvero rispecchiarsi nella grafia privilegiata da Binga, elemento linguistico ibrido (tra scrittura e immagine, tra significato e significante) protagonista dell’azione compiuta, sin dal 1976, sul medium della carta da parati, adottato specificamente in virtù del richiamo esplicito alla dimensione domestica, socialmente intesa come dominio prettamente femminile.

Le carte da parati verranno da Binga ‘scritte’ e successivamente – in massima parte – adoperate come sfondo, ambientazione alla performance *Io sono una carta* (1977)⁵⁵, segnalando l’adozione non solamente di “un’arte come scrittura”⁵⁶ ma di una prima interrelazione tra codice verbale e codice visivo, che si allarga integrando non solamente l’elemento ambientale-installativo, ma il corpo stesso dell’artista che a esso si relaziona divenendone specchio e sottolineatura.

L’attenzione all’elemento-carta da parati si registra, in Binga, a partire dai primi mesi del 1976, quelli dell’ideazione dell’intervento ambientale su *Casa Malangone* (maggio 1976)⁵⁷ [figg.59,61], nato con l’intenzione di registrare, su vere e proprie pareti

⁵² Cfr. Appendice I.

⁵³ M. Bentivoglio, “Poesia Visiva”, *ad vocem*, in G. C. Argan et al., *op. cit.*, p. 465.

⁵⁴ Cfr. Appendice I.

⁵⁵ T. Binga, *Io sono una carta* 1977. Performance, messa in scena in: “Distratti dall’ambiente”, a cura di B. D’Amore e A. De Flora. I Biennale d’Arte Contemporanea, Riolo Terme (RA), 1977 e Bologna, Galleria Comunale d’Arte Moderna, 1978; “La Metafisica del quotidiano”, a cura di F. Solmi, M. Pasquali. Bologna, Galleria d’Arte Moderna, 1978.

⁵⁶ Cfr. F. Menna, *Fotografia analitica, Narrative art, Nuova scrittura*, in R. Barilli et al., *op. cit.*, pp 218-224.

⁵⁷ T. Binga, *Casa Malangone*, 1976. Installazione ambientale, Roma, viale dei Parioli: opera non più esistente. Cfr. Appendice I.

domestiche, il disagio di un'ipotetica casalinga costretta a vivere e esprimersi nella ridotta dimensione dell'abitazione.

Le carte, scelte *ad hoc* e acquistate, recano una partizione decorativa alternante bande floreali e spazi vuoti, simili all'andamento grafico di una pagina di quaderno a righe: la scrittura desemantizzata, fortemente allargata e perciò illeggibile che Binga vi traccia [figg. 60, 62], rimanda inoltre da vicino a quella componente diaristica – di espressione intima e di un privato che vuol divenire pubblico⁵⁸ che spesso si riscontra nel lavoro di artiste impegnate, negli anni Sessanta-Settanta, sul fronte del femminismo. La forma desemantizzata, infine, diviene per Binga codice individuale, eppur di universale suggestione archetipica, giacché reca con sé immediatamente l'ombra di una scrittura che mai tende al geroglifico ma invece si dà *come traccia*, “segno motivato, profondamente radicato dentro lo spessore delle strutture psichiche del soggetto agente”⁵⁹; ciò avvalorato, infine, dall'evidente autografia del segno.

Diventa, a questo punto, del tutto particolare e significativa la consistenza del supporto sul quale la scrittura viene tracciata da Binga con andamento continuo e vicino, come si preannunciava, al flusso di coscienza: seguendo l'analisi che Filiberto Menna compie della scrittura desemantizzata, è possibile notare: “In questo processo di desemantizzazione [...], il supporto occupa un ruolo determinante: nello spazio del testo e della comunicazione conta soprattutto la leggibilità immediata della scrittura, per cui il supporto ha una funzione subordinata, il più possibile neutrale, per non intralciare la trasparenza del significato; nello spazio figurale, invece, il supporto interferisce direttamente con i segni, contribuisce a sottolinearne le componenti plastiche e a trasformare il testo in una trama di segni, in *texture*. Come i significanti grafici, anche il supporto si inserisce nel con/testo con le proprie qualità fisiche e queste diventano, esse stesse, scritture, significanti di una diversa significazione”⁶⁰.

Ne deduciamo, per estensione, che al caso del lavoro – di chiara marca femminista – di Binga sulle carte da parati, tale riflessione di Menna possa ben attagliarsi e non solo, legarsi sviluppandosi all'ennesima potenza giacché, da una parte, la *texture* d'origine verbale si sovrappone alla reale *texture* decorativa del supporto, che può risultare a tratti disturbante o altrimenti (assecondando l'intento di Binga) elemento di sottolineatura della natura linguistica del segno; d'altra parte, le caratteristiche della carta da parati (tanto concrete, fisiche quanto metaforiche, nel sistema di rimandi simbolici che

⁵⁸ In risposta al noto slogan femminista “Il personale è politico”. Cfr. nota n.15 di questo capitolo.

⁵⁹ v. F. Menna, *op. cit.* 1986, p.224.

⁶⁰ *Ibidem*. Nel passo qui citato, Filiberto Menna non fa esplicito riferimento a lavoro di Tomaso Binga.

instaurano) unite al segno desemantizzato realmente diventano scritture “significanti di una diversa significazione”⁶¹.

Significazione che, nel biennio 1977-‘78, si rafforza ulteriormente con l’associazione, all’ulteriore proposta di ambienti allestiti con le carte da parati sovrascritte similmente a *Casa Malangone*⁶², della performance poetica *Io sono una carta* [figg. 63-65].

In essa Binga, vestita di un abito realizzato con la medesima carta, si presenta immobile, appoggiata a una parete; talora, animandosi, recita l’omonima poesia da lei composta e in seguito si allontana, sfilandosi l’abito e lasciandolo su una sedia a dondolo. Si tratta della prima performance poetica dell’artista, tuttora attiva in questo linguaggio espressivo.

La ripetizione cadenzata e ossessiva che segna la struttura della poesia, rimarca l’identificazione tra la donna e la carta, nelle sue molte varianti: identificazione che non si rende metafora di una fragile esistenza, ma anzi elemento attivo e reattivo, caratterialmente deciso, come la chiusa della poesia rende evidente:

Io sono una carta a quadrettini, io sono una carta colorata, io sono una carta velina, io sono una carta strappata, io sono una carta assorbente, io sono una carta vetrata, io sono una carta opaca, io sono una carta perforata, io sono una carta trasparente, io sono una carta piegata, io sono una carta semplice, io sono una carta bollata, io sono una carta da imballaggio, io sono una carta da lettera, io sono una carta da parato. Io sono una carta, io sono un cartone, io sono un cartoncino, io sono una cartuccia e va... sparata!!

Il testo poetico evidenzia ancora una volta l’impegno dell’artista in chiave di rivendicazione femminista; la forzatura del linguaggio (e linguaggio è “parola maschile”, sottolineerà Mirella Bentivoglio⁶³) sposandosi con l’immagine dell’artista genera un incontro-scontro che trova ulteriore riverbero sulle pareti, laddove ogni elemento presente è, ancora una volta, brandello di carta da parati incorniciata o cornice vuota che inquadra una porzione della medesima superficie murale.

L’idea di frammento di parato sovrascritto, sfondo d’immagine (nel collage) o elemento di per sé stesso efficace, tornerà in una breve serie di opere realizzate da Binga ancora

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Cfr. nota n.54 di questo capitolo.

⁶³ M. Bentivoglio, *Post Scriptum*, in A. M. Fioravanti Baraldi (a cura di), *Post Scriptum, Artiste in Italia tra linguaggio e immagine negli anni Sessanta e Settanta*. Catalogo dell’VIII Biennale Donna, Ferrara, Palazzo Massari, 1998. Ferrara, Civiche Gallerie d’Arte moderna e contemporanea, 1998, p.7.

nel periodo in esame, e pubblicate nel libro d'artista ... & non uscire di casa (1977)⁶⁴, che offre anche una ricca documentazione fotografica dell'ambiente di *Casa Malangone* e si apre con una lunga poesia-elenco di restrizioni rivolte dall'uomo alla figura femminile, dolce-amara riflessione che rinserra e racchiude il senso del lavoro fin qui ricordato.

... & non uscire di casa
... & aspetta che ti telefoni
... & non guardarti troppo allo specchio
... & il mio lavoro
... & gli amici
... & il tempo è nuvoloso
... & il fuoco si spegne
... & aspettami
... & non uscire
... & la camicia deve essere pronta
... & dove sono le pantofole
... & non ti amo più
... & non uscire di casa
... & le tue amiche sono noiose
... & il tuo lavoro è inutile
... & il gatto è fuggito
... & il buio
... & il vento
... & l'angoscia
... & le solite cose
... & la pasta è scotta
... & io lavoro
... & l'acqua alle piante
... & resto fuori a cena
... & la noia
... & i giorni semplici
... & le ore complicate
... & le mèches
... & le rughe
... & il cuore
... & non uscire tardi
... & andare via
... & la casa
... & non uscire

⁶⁴ T. Binga, ... & non uscire di casa, La Nuova Foglio Editrice, Pollenza (MC) 1977. Il testo presenta una prefazione di C. Benincasa e un'introduzione di G. Cortenova.

... & quanto rompi
... & il convegno
... & l'altra
... & la vita
... & tu aspettami
... & la polvere
... & il gatto è morto
... & i sogni
... & la foto
... & il lavoro
... & il canto degli uccelli
... & la gabbia
... & l'odore del fieno
... & tu guardi oltre
... & le parole sui muri
... & i miei pensieri
... & il mio occhio
... & la fine
... & la casa
... & non uscire

Com'è evidente dalla lettura del componimento e da quella delle opere fin qui descritte, il lavoro di Binga ha offerto un singolare esempio – che possiamo definire, specie alla luce del ricorso alla scrittura sperimentale e alla lingua poetica, di marca culturale italiana – di commistione tra intento critico e politico, ironia e gioco semantico.

Di particolare valore appaiono, soprattutto se contestualizzate entro questa ricerca, l'azione *site-specific* sulle pareti di *Casa Malangone* e la performance *Io sono una carta*, poiché sono entrambe testimoni di un gesto polemico-poetico che investe l'intero spazio della rappresentazione e della narrazione, invadendo le pareti e diversi elementi 'mobili' (gli oggetti presenti, fino a giungere all'artista stessa) attribuendo un ruolo cruciale alle carte da parati e alla loro 'trasformazione' attraverso il gesto dell'artista.

Quest'ultimo, chiaramente, non crea *ex novo* decori e modelli di tappezzeria ma, avvalendosi di prodotti commerciali, ordinari, interviene sulla superficie di quelli creando trame di segni e rimandi linguistici dal sotteso potere evocativo: in tal senso, la pratica di Binga si offre davvero come un *unicum*, trovando dei possibili rimandi solamente nell'attuale lavoro del bulgaro Nedko Solakov e nella sua pratica di scrittura e disegno su carta da parati⁶⁵.

⁶⁵ Si rimanda, a tal proposito, al paragrafo IV.1.1 e all'appendice IV.

Nell'opera dell'artista italiana, dunque, nel triennio 1976-1978, il medium qui in esame è stato letteralmente 'tratto' dallo spazio in *background* per divenire elemento di attenzione, portato al primo piano; l'artista ha, in tal senso, ancora compiuto un passo ulteriore con l' 'agire' la carta, rendendola materia identitaria e mobile, non solamente 'pagina' da sovrascrivere ma vero e proprio abito da addossare alla propria pelle e alla propria esperienza.

II.4. Il wallpaper e il corpo della donna: altre esperienze recenti.

Terminata la stagione creativa di più stretto richiamo al femminismo storico, l'ambito performativo affrontato da artiste non ha certamente perso mordente, ma si è sviluppato spostandosi in territori che, prendendo ancora spunto dal vissuto personale dell'autrice o assumendo problematiche più generali legate a questioni di ordine culturale (con una particolare attenzione nei confronti delle culture extraeuropee) e socio-politico hanno forse "acquistato in intensità ciò che perdevano in polemica e sensazionalismo"⁶⁶.

Le esperienze fin qui riportate si ponevano già come eccezionali, facendo precipitare gli elementi dell'azione performativa – spazio, corpo e linguaggio poetico – fino a ottenere equilibri di notevole intensità formale e, infine, estetica e ciò vale in special modo nella misura in cui la carta è stata per l'artista veste o frammento da assumere per divenire – teatralmente – altro da sé.

Tematiche di genere, tuttavia, in tempi più recenti sono state affrontate avvalendosi del wallpaper come medium, ma in un modo del tutto differente in quanto a strumenti, premesse ed esiti: ossia mediante l'ideazione di pattern specificamente concepiti per essere riprodotti sulle carte, ai fini di inoltrare, in maniera più o meno dichiarata, messaggi d'ordine sociologico o legati all'attualità mediatica, generando una sollecitazione polisemica nei riguardi dello spettatore dell'opera.

Ciò avviene, in particolare, nei casi in cui il wallpaper è proposto come uno degli elementi facenti parte di una singola installazione o di un più complesso environment, di senso unitario.

⁶⁶ V. L. Vergine, *Body art e storie simili. Il corpo come linguaggio*, Milano, Skira, 2000, p. 269.

E' questo il caso, ad esempio, delle carte da parati di Sarah Lucas⁶⁷ (Londra 1962), artista affermata negli anni Novanta nell'ambito della Young British Art, il cui lavoro – adottando diversi media quali il disegno, la fotografia, l'installazione oggettuale e il video – osserva e commenta le strutture e le dinamiche della *middle-class* inglese.

A tal fine, volgendosi a un'arguta analisi dell'*Englishness* (o *British-ness*⁶⁸), ossia dei luoghi comuni legati al peculiare carattere inglese e ai meccanismi popolari di quella che viene definita "*tabloid culture*"⁶⁹, Lucas si avvale regolarmente del prelievo di oggetti e scarti della società del consumo usa-e-getta, prevedendone assemblaggi e accostamenti spiazzanti, spesso declinati con l'intento di commentare, sarcasticamente, anche le dinamiche della sessualità e le modalità di rappresentazione dei generi.

Il suo impegno, sebbene tocchi tematiche care al femminismo, dichiara i termini di un'adesione dissacrante rispetto a quello, sviluppandosi attraverso il prelievo e la rielaborazione di un immaginario in bilico tra popolare e *trash*, che guarda alle ossessioni e agli stereotipi legati alla rappresentazione dei generi e delle dinamiche sessuali. A tale aspetto, più precisamente alla rappresentazione del femminile legata alla sfera domestica e alle sue frustrazioni metaforicamente associa, negli anni intorno al Duemila e in particolare con il lavoro presentato nella personale "*The Fag Show*"⁷⁰ (Londra, 2000), l'aspetto della dipendenza dal fumo, presente nella propria esperienza sin dalla giovanissima età⁷¹.

A entrambi gli elementi, routine domestica della classe media inglese e tabagismo, si riferisce *Tits in space* (2000) [fig. 65], primo pattern concepito dall'artista, come sfondo d'allestimento per la mostra appena citata. Il wallpaper è costituito dalla regolare ripetizione di forme richiamanti il seno femminile e, al contempo, sorta di pianeti fluttuanti in un universo buio e uniforme, come suggerito dal nero opaco del

⁶⁷ Sarah Lucas ha rappresentato l'Inghilterra nell'edizione 2015 della Biennale di Venezia, diretta da Okwui Enwezor. v. "All the World's Futures", 56ª Esposizione Internazionale d'Arte, a cura di O. Enwezor. Venezia, Giardini e Arsenale, 9 maggio-22 novembre 2015. Catalogo della mostra, Marsilio, Venezia 2015.

⁶⁸ v. A. Rowley, *Fertile Objects: Penetrabilia, Sarah Lucas and English Modernism*, 19 settembre 2012 in Henry Moore Institute Online Papers and Proceedings; Url: <www.henry-moore.org/hmi>

⁶⁹ Sugli aspetti della "*tabloid culture*", legata a un progressivo abbassamento (evidenziatosi nel corso del XX secolo) degli standard dell'informazione, parallelo all'incremento della diffusione dei mass-media e al moltiplicarsi degli stessi, una panoramica d'insieme è fornita, ad esempio, in A. Biessi, H. Nunn (a cura di), *The Tabloid Culture Reader*, Open University Press, Mc Grow-Hill Education, Maidenhead 2008. V. anche C. Sparks, *Introduction. The Panic over Tabloid News*, pp. 1-40 in C. Sparks, J. Tullock (a cura di), *Tabloid Tales. Global debates over media standards*, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham 2000.

⁷⁰ Sarah Lucas, "*The Fag Show*", Londra, Sadie Coles HQ, febbraio-marzo 2000. "Fag" si può tradurre come "cicca, mozzicone di sigaretta".

⁷¹ v. G. Coulter-Smith, *Installationism: The Expanded Field of Sculpture 1985-2005*, Online resource (work in progress); Url: <<http://www.installationart.net/PDF/Lucas.pdf>>

background sul quale si stagliano le forme sferiche. Queste, costituite dall'ordinata aggregazione di sigarette intatte, intendono indicare l'ossessivo rimando al sesso presente nella società attuale, divenendo elemento isolato, feticcio, paradossale icona.

Il wallpaper ha amplificato – riverberandolo sulle pareti – il filo conduttore della mostra londinese, legato alla presentazione di oggetti costituiti, come si diceva, con 'tessiture' di sigarette sulla superficie di diversi elementi d'uso comune⁷² accostati o "accalcati l'uno sull'altro come membri di una famiglia disfunzionale"⁷³. Tra questi, si notano degli aspirapolvere ed elementi di decoro domestico dozzinale, i 'nani da giardino': entrambe le tipologie di oggetti sono rivestite da un fitto strato di sigarette e così avviene per un ulteriore oggetto, un gilet da salvataggio, ricoperto e reso inutilizzabile dalla consueta trama di tabacco. La presenza di quest'ultimo, in associazione agli elettrodomestici, accentua la sensazione di isolamento e intrappolamento della donna, l'ipotetica padrona del claustrofobico spazio rappresentato nella galleria, dominato dallo scuro e desolato sfondo del wallpaper⁷⁴.

Le immagini sessualizzate e le abitudini stereotipiche della *middle-class* saranno il filo conduttore dell'opera di Lucas, fino agli anni più recenti. La realizzazione di wallpaper segnerà un ulteriore passo nel 2003, con la realizzazione di *Pizza wallpaper*, un unico grande *tableau* incentrato sull'ingrandimento e la parziale obliterazione di un volantino pubblicitario e presentato alla Tate Britain nella mostra "In-a-gadda-da-vida"⁷⁵, prima collettiva dedicata dall'istituzione alla Young British Art, specificamente ad Angus Fairhurst, Damien Hirst e Sarah Lucas.

La realizzazione di *tableau* applicati a parete e concepiti a partire da immagini fotografiche e collage sarà presente nel lavoro di Lucas fino agli anni più recenti; d'altra parte, invece, la realizzazione di wallpaper tradizionalmente strutturati in singoli rotoli verticali accostati tra loro, si ripresenterà solo nel 2012 con lo sviluppo del collage fotografico *Soup* (1989)⁷⁶ fino a formare un pattern ripetuto. Il soggetto presenta la spiazzante sovrapposizione di diverse immagini, ravvicinate, di un particolare genitale maschile allo sfondo indistinto di una zuppa di verdure. Il pattern è stato presentato, nel

⁷² "I'll use anything I can", ha dichiarato Lucas nel 1995, continuando: "[...] the choice of materials is crucial to what the final piece is". S. Lucas in *Where Does It All End? Sarah Lucas interviewed by Jan Van Adrichem* in "Parkett", n.45, 1995, p. 87.

⁷³ T.d.A. Testo originale: "[...] disparate objects huddled together like members of some dysfunctional family". G. Saunders, *op. cit.* in G. Saunders (a cura di), *op. cit.*, p.63.

⁷⁴ Cfr. M. van Tilburg, *op. cit.*, p.54.

⁷⁵ "In-a-Gadda-da-Vida", a cura di D. Hirst. Londra, Tate Britain, 31 marzo-31 maggio 2004. Cfr. paragrafo IV.5.1.

⁷⁶ S. Lucas, *Soup*, 1989. Collage fotografico, 152.5 x 122 cm.

2012, presso la galleria Sadie Coles HQ di Londra nel contesto dell'articolata installazione "SITUATION Classic Pervery"⁷⁷, una tra le tappe di un progetto espositivo – intitolato appunto "SITUATION" – che nel 2012-2013 ha interessato, articolandosi in otto appuntamenti, gli spazi della galleria londinese. Il pattern del 2012 è stato infine annesso alla retrospettiva "SITUATION Absolute Beach Man Rubble"⁷⁸, che nel 2013 ha ripercorso, presso la Whitechapel Gallery di Londra, una carriera ormai più che ventennale.

Come si è fin qui osservato, il lavoro di Lucas dialoga sarcasticamente con quella tendenza, imperante negli anni Novanta, analizzata in particolar modo nella mostra "Post Human" di Jeffrey Deitch (Losanna, 1992)⁷⁹ e largamente incentrata sul tema della corporeità.

Una raffigurazione degli attributi iconografici propri della sfera femminile, ma sviluppata in senso diametralmente opposto rispetto a Sarah Lucas, si nota invece nell'organica poetica presentata, sin dalla metà degli anni Duemila, da Helen Knowles (Manchester, 1975) artista formatasi presso la storica Glasgow School of Art.

Il lavoro di Knowles è incentrato, in maniera preponderante, sulla riflessione intorno a tematiche legate alla maternità, nel dichiarato intento di smitizzare l'aura persistente intorno alla gravidanza e al momento del parto, nella cultura visiva occidentale ancora in parte percepiti come eventi 'spirituali', paradossalmente svincolati dalla più viva sfera carnale⁸⁰.

Alla metà degli anni Duemila l'artista, due volte madre, dalla discussione con l'amica e storica dell'arte Phoebe Mortimer⁸¹ ha generato il progetto *Birth Rites*, presto sposato da una clinica neonatale all'avanguardia, con sede nella città di Manchester. Il progetto – dal quale è scaturita una collezione oggi incrementata dall'acquisizione di opere di Judy Chicago e altre artiste contemporanee – è stato contrassegnato dalla stretta collaborazione, in coppia, tra artisti e professionisti dell'ambito medico (ginecologi, ostetriche), al fine di creare opere visive dedicate, da vicino, al tema della gravidanza e del parto.

⁷⁷ "Sarah Lucas. SITUATION Classic Pervery". Londra, Sadie Coles HQ, dicembre 2012-febbraio 2013.

⁷⁸ "Sarah Lucas. SITUATION Absolute Beach Man Rubble", a cura di October 2 – December 15, 2013 at Whitechapel Gallery

⁷⁹ Della mostra e dell'argomento "Post Human" si tratterà nel capitolo IV.3.

⁸⁰ Cfr. R. Betterton, *Maternal figures: the maternal nude in the work of Käthe Kollwitz and Paula Modersohn Becker*, in G. Pollock (a cura di), *op. cit.*, pp.159-179. Si cfr., inoltre, a proposito di "smitizzazione della figura della madre", il lavoro di Renée Cox analizzato da F. Alfano Miglietti, *op.cit.*, pp.57-60.

⁸¹ v. J. Moorhead, *The art of creation*, in "The Guardian", 25 maggio 2008, pp. 16-17.

Helen Knowles, collaborando con la designer Francesca Granato, ha creato nel 2008-2009 due emblematici wallpaper, intitolati semplicemente *Birth* (2008) [fig. 66] e *Conception* (2009) [fig. 67]. Per il primo, stampato in bianco su fondo nero e i cui singoli elementi sono divenuti il logo della collezione *Birth Rites*, Knowles ha tratto spunto dal classico andamento decorativo delle carte da parati arabesche, per realizzare un pattern ispirato alle sagome delle ballerine di *lap-dance* ma che, osservato da vicino, mostra delle figurine femminili nel momento del travaglio o del parto⁸². Per il secondo, ancora attualizzando un classico motivo decorativo, Knowles si è ispirata ai toni tenui e ai pattern floreali dell'Art déco per comporre un delicato decoro incentrato sugli organi riproduttivi maschili e femminili, assottigliati e stilizzati⁸³.

Tra le recenti realizzazioni di wallpaper al femminile è infine da citare, in un ambito ibrido tra installazione e performance, il lavoro di Cecilia Paredes (Lima, 1950), permeato da un'accurata – ma fin troppo letterale – intenzione di *mimesis*, in una poetica oggetto di buoni riconoscimenti internazionali.

Paredes – il cui cognome, in spagnolo, significa ‘pareti’: persino l'elemento di gioco linguistico è adottato consapevolmente come spunto operativo – ritrae se stessa camuffata entro sfondi di coloratissime e classiche (in quanto a concezione decorativa) carte da parati, documentando il lavoro – che richiama da vicino il noto *modus operandi* di Liu Bolin – con immagini che concorrono a chiudere il termine di “*photoperformance*” [figg. 68, 69], prediletto dall'artista, e che risultano di grande equilibrio formale e bellezza ma, almeno in apparenza, prive di contenuti ulteriori rispetto al preponderante dato estetico presentato. Quest'ultimo, anzi, sembra avvicinare piuttosto il linguaggio adottato da Paredes a quello degli autoritratti dell'ampiamente storicizzata figura di Yayoi Kusama, alla cui decorativa e incessante *repetitio ad absurdum* si è accennato nel primo capitolo, e che presentano il soggetto avviluppato in gorgi di segni e pattern.

Il lavoro di Paredes, inoltre, sembra legarsi a tratti al linguaggio di certa pubblicità e della fotografia moda (si veda, ad esempio, il caso del giovane e promettente fotografo di moda statunitense Erik Madigan Heck, classe 1983, di recente impegnato con storiche case di moda quali Etro e Kenzo o riviste quali Harper's Bazaar).

⁸² Solamente avvicinandosi, guardando con attenzione, è possibile cogliere la reale natura della sagoma-*pochoir*, come avviene in alcune e notissime opere di Kara Walker o William Kentridge.

⁸³ Cfr. G. Saunders, *op. cit.* in G. Saunders (a cura di), *op. cit.*, pp.107-108.

L'ambito della *photoperformance* richiama infine, parzialmente, il lavoro dell'italiana Donatella Spaziani (Ceprano, Frosinone, 1970), negli ultimi anni vincitrice di residenze d'artista e borse di studio che l'hanno vista spostarsi tra New York, Parigi e Shanghai.

Il lavoro di Spaziani si sostanzia di un linguaggio performativo e fotografico che si avvale del proprio corpo come unico segno vitale entro luoghi di apparente freddezza, quali camere d'albergo e appartamenti semivuoti.

Tali spazi, ricoperti da carte disposte sulle pareti, fotografati o ri-allestiti parzialmente entro luoghi espositivi⁸⁴, recano spesso sulla loro superficie piccoli disegni dell'artista, incorniciati e sovrapposti o segnati direttamente sulla tappezzeria (molto similmente – anche dal punto di vista formale – a quanto avviene per i *noodles* del bulgaro Nedko Solakov).

I disegni di Spaziani mostrano la *silhouette* della donna in posizioni di riposo, meditazione o evidente disagio [fig. 70]: a sottolineare, dunque, il riverbero della condizione femminile negli spazi stessi che ne ospitano la quotidianità. Il linguaggio dell'artista, tuttavia, pur legandosi con una certa organicità a tali fattori, non sembra apportare alla tematica fin qui trattata elementi di ulteriore interesse, risultando vincolata all'allestimento di ambienti d'aspetto ancora vagamente 'minimal', seppur punteggiato da carte da parati d'origine commerciale.

L'*excursus* fin qui presentato, spaziando tra nomi, luoghi e momenti diversi dell'espressione artistica, offre certamente spunti eterogenei di riflessione e, al contempo, trattiene la formulazione d'ipotesi critiche generali, a favore di un'osservazione del particolare. È infatti possibile notare come l'apporto teorico e operativo di diverse artiste abbia, dagli anni Sessanta a oggi, caratterizzato la carta (e dunque, per estensione, la decorativa carta da parati) come un elemento evocativo, capace di innescare narrazioni che, dal personale⁸⁵, spesso giungono a interrogare una sfera pubblica o condivisa, che attiene a diversi ruoli sociali, stati d'animo o episodi significativi nell'esperienza umana.

Il dato non è apparso trascurabile: è stato pertanto un impulso all'analisi svolta in questo capitolo, che vuol essere un contributo che si pone parzialmente sulla scia di quanto già segnalato da saggi come *Wallpaper, Wallpaper, Wallpaper: Pattern, Repetition and*

⁸⁴ Si vedano, ad esempio, la personale a cura di Maria Savarese tenutasi a Napoli, Dafna Home Gallery, nel maggio-settembre 2013 e la personale "Donatella Spaziani. In Me" a cura di Claudio Libero Pisano, Roma, Galleria OREDARIA, ottobre-novembre 2011.

⁸⁵ Personale come dato reale o, molto più spesso, 'simbolico': si veda il caso di Binga, che ha inscenato la parte di una donna privata della possibilità di esprimersi entro le mura domestiche.

Gender di Dominique Heyse-Moore⁸⁶ e *Femmes, Papiers Peints et Politique* di Merel van Tilburg⁸⁷, che mostrano come la correlazione tra ripetizione iconografica e sviluppo di temi d'interesse specificamente di 'genere', sia stato uno tra gli elementi più evidenti in alcune recenti modalità d'adozione del medium del wallpaper.

Ci si è distanziati dai due saggi, tuttavia, nella misura in cui si sono considerate esperienze totalmente riconducibili all'ambito della produzione artistica e non facenti parte del design e della diffusione di quello, fattore altamente indicativo nell'emissione e nella conseguente ricezione di certo tipo di immagini stereotipate⁸⁸.

Al tempo stesso, si è incentrata l'analisi su opere significative della relazione tra espressività femminile e superficie cartacea, adottata come medium o elemento di interazione performativa, laddove invece il saggio di Heyse-Moore risulta incentrato, in senso più lato, sulla trattazione di temi appartenenti alla sfera della sessualità e della formazione identitaria, e il saggio di Merel van Tilburg si fonda su un accenno storico al rapporto tra wallpaper, design e società otto-novecentesca, per poi giungere all'osservazione di esemplari opere di artiste attuali⁸⁹.

⁸⁶ v. D. Heyse-Moore, *op. cit.* in G. Saunders (a cura di), *op. cit.*, pp.96-113.

⁸⁷ v. M. van Tilburg, *op. cit.* in M. Costantini (a cura di), *op. cit.*, pp. 50-54.

⁸⁸ Heyse-Moore, in particolare, ha proposto una lunga e acuta analisi di pattern commerciali – moderni *nursery wallpaper* – di larga diffusione e destinati alle camere dei ragazzi, dimostrando come diversi decori abbiano contribuito a perpetuare cliché legati alla formazione identitaria e di genere. Si vedano, a mero titolo di esempio, i wallpaper commerciali a tema *Sindy* o *Batman* (entrambi 1966) riprodotti a corredo illustrativo del saggio (v. D. Heyse-Moore, *op. cit.* in G. Saunders (a cura di), *op. cit.*, pp.97, 101).

⁸⁹ Tra queste, sono ad esempio Parastou Forouhar e Zineb Sedira, delle quali nel capitolo quarto si fornirà una diversa ipotesi di lettura, legata a rinnovate forme di impegno politico e sociale da parte delle autrici; v. paragrafi IV.2.1 e IV.2.3.

Capitolo III

Gli anni Settanta e Ottanta: poetiche e movimenti partecipi del wallpaper. Dall'analisi della superficie pittorica ai linguaggi postmediali.

Tra la fine degli anni Sessanta e il decennio successivo emergono, in Francia e negli Stati Uniti, due movimenti che, sebbene non registrino (se non in maniera tangente o del tutto sporadica) ricorsi allo specifico medium del wallpaper, risultano nondimeno significativi nel quadro della presente analisi, giacché interrogano, segnando percorsi interessanti e problematici, le strutture dell'Arte Concettuale e del Minimalismo nonché le ipotesi di carattere analitico-riduttivo in quel momento imperanti nell'orizzonte dell'arte tra Italia, Francia e Germania. Ciò facendo, giungono a un deciso e nuovo pronunciamento in favore dei valori di 'superficie' e 'parete' o, più in generale, di 'campo' potenzialmente vasto (se non proprio estensibile *ad infinitum*) nel quale far convergere griglie e pattern strutturalmente lontani da idee di gerarchia visiva, funzionalismo e narrazione¹.

In Francia, in particolare, alle poetiche *in fieri* della Geplante Malerei, della Pittura Analitica o Nuova Pittura si contrappone (dal 1968 e poi dal '70, a tutti gli effetti) l'ipotesi periferica, di derivazione marxista e decostruttivista, propria di Supports/Surfaces, mentre negli Stati Uniti², intorno alla metà degli anni Settanta dilaga la tendenza, non meno radicata nella teoria, di una *pattern painting* rappresentata al massimo grado dal movimento Pattern and Decoration, al pari del primo non esente da rivendicazioni d'ordine sociale oltreché estetico.

Entrambe le tendenze, giungendo a soluzioni formali pressoché opposte, pongono letteralmente l'attenzione sui valori di superficie, ripetizione e decoro. Nel caso francese, gli esiti confluiscono in una lata definizione di 'pattern' che interpella da vicino la pittura e i suoi linguaggi; nel caso del movimento americano, invece, in un'ampia chiave decorativa che mira ad appianare le pregiudizievoli differenze tra linguaggi 'alti' (come quello della pittura) e 'bassi' (propri dell'ornamento), e con esse i preconetti legati alle forme espressive periferiche, eterodosse, extra-occidentali.

Lo svolgimento del capitolo, traendo le mosse da quanto annunciato, si concluderà con un esame dell'arte degli anni Ottanta, utile a individuare quanti – in un clima operativo

¹ Cfr. R. Krauss, *Griglie*, in *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, Fazi Editore, Roma 2007, pp.13-27.

² A partire dalla California.

postmediale e appropriazionistico – abbiano concepito o adoperato carte da parati, contestualizzando tali evidenze entro le poetiche personali degli artisti e nel quadro critico di riferimento.

Tra gli artisti sarà particolarmente significativo il caso di Robert Gober, nome oggi tra i più affermati nel panorama internazionale. Gober intraprenderà, sul finire degli anni Ottanta, una riflessione sul medium delle carte da parati che condurrà a risultati rilevanti e assolutamente nuovi per concezione e densità tematica. In tal senso, il suo lavoro si distanzierà nettamente da quello parallelamente condotto da John Armleder e Haim Steinbach, le cui installazioni hanno visto – e tutt’oggi segnalano – un vasto ricorso al wallpaper, mezzo che tuttavia rimane meno individuato e autonomo rispetto alla struttura complessiva dell’opera, che generalmente si costituisce di elementi eterogenei. In particolare, gli esempi concepiti da questi ultimi due artisti, anche qualora si dia il caso di veri e propri pattern³, risultano legati all’ambito di una certa ‘inespressività’ della forma e del contenuto.

Il lavoro di Gober, invece, appare notevolmente ricco di rimandi simbolici e narrativi, pur condensati nell’andamento ripetitivo del pattern e, in tal senso, apre la feconda stagione di utilizzo del wallpaper che avrà pieno svolgimento tra anni Novanta e Duemila.

III.1. Superficie e pattern nell’esperienza francese di Supports/Surfaces (1970-1974).

Il movimento significativamente chiamato Supports/Surfaces, dichiarante sin dalle immediate premesse l’intenzione di rivolgersi all’analisi dei supporti e delle superfici intesi quali strutture-chiave del fare artistico, nasce decentrato rispetto alla capitale, a sud della Francia, tra le cittadine di Montpellier, Nîmes e Nizza.

Si colloca, a pieno titolo, entro le tendenze europee degli anni Sessanta-Settanta volte a mettere in discussione, fin nei minimi termini, le istanze delle neoavanguardie e i media adottati da quelle: indicativo sarà, nel caso specifico di Supports/Surfaces, il paragone

³ E’ questo il caso dei pattern ideati da Armleder.

con le pressoché contemporanee tendenze analitiche italiane, criticamente sostenute da Filiberto Menna e Klaus Honnef ⁴.

Dodici sono gli artisti componenti il gruppo francese, tutti uomini: André-Pierre Arnal, Vincent Bioulés, Louis Cane, Marc Devade, Daniel Dezeuze, Noël Dolla, Toni Grand, Bernard Pagés, Jean-Pierre Pincemin, Patrick Saytour, André Valensi e Claude Viallat, riuniti tra il 1970 e il '74 in numerose occasioni espositive e in parallele proposizioni teoriche diffuse attraverso 'fascicoli'⁵ di chiara derivazione politica (terminologica quanto contenutistica) e manifesti.

Guidati da propositi decostruttivisti di chiara marca derridiana e spinti dal vento di cambiamento culturale promosso nel 1968 del Maggio francese, gli artisti proprio in quel frangente intensificano una riflessione che, da parzialmente individuale, diviene pienamente collettiva intorno all'esposizione "Support-Surface" (1970)⁶, che risulterà essere atto fondativo e battesimo nominale del gruppo.

Traendo inizialmente spunto dall'attenzione del Nouveau Réalisme nei confronti delle materie prelevate dalla sfera del quotidiano, gli artisti di Supports/Surfaces riconducono poi, in maniera decisa, la propria analisi ai termini e ai codici costitutivi della pittura, ritenuta non medium anacronistico ma valido strumento espressivo e, al tempo stesso, affermazione di principio. Parallelamente, negano nelle premesse e nei fatti qualsiasi tangenza con la sfera dell'Arte Povera, avversa al linguaggio pittorico e dichiarano una voluta e ideologica distanza rispetto al sistema dell'arte, a partire dal rifiuto della cornice, in direzione di composizioni imperniate su griglie⁷ compositive estese e potenzialmente estensibili: le opere di molti componenti di Supports/Surfaces, infatti, si allargano fino a raggiungere dimensioni e altezze notevoli (talora fino al limite della visibilità), inadatte a un canonico allestimento di galleria e perseguono una parallela ed

⁴ Si vedano, a mero titolo di esempio, la produzione di Giulio Paolini (Genova, 1940) e Giorgio Griffa (Torino, 1936), sin dal biennio 1967-'68 focalizzata sulla centralità di elementi primari quali la tela e il telaio, il segno, la luce e il colore, in costante meditazione sul procedimento operativo dell'artista, rigoroso e disciplinato in ogni sua fase. L'attenzione rivolta al *fare pittura*, affrancato da simboli e elementi accessori, trova conferma e sostegno da parte di Menna, che nel 1975 dà alle stampe *La linea analitica dell'arte moderna* (Einaudi, Torino).

⁵ v. R. Rubinstein, *The Painting Undone: Supports/Surfaces* in "Art in America", November 1991, pp.134-43. Archiviato online all'indirizzo <<http://www.artcritical.com/2004/02/01/the-painting-undone-supportssurfaces/>>

⁶ "Support-Surface", mostra organizzata dagli artisti del movimento, con un ruolo preminente di Viallat e Dezeuze. Parigi, ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, settembre-ottobre 1970. v. S. Jamet-Chavigny, *La Naissance de Supports/Surfaces ou la fin annoncée de l'avant-garde* in "Critique d'art" n.28, autunno 2006; Url: <<http://critiquedart.revues.org/1078>>.

⁷ «Logicamente la griglia è suscettibile di estendersi in tutte le direzioni all'infinito. Ogni limite imposto da una data pittura o scultura non può che essere arbitrario». R. Krauss, *op. cit.*, p.13.

esplicita assenza di *appeal* commerciale per l'opera che ne deriva. Un'opera che possa collocarsi, al tempo stesso, oltre l'orizzonte "bloccato"⁸ del Minimalismo del contiguo Gruppo BMPT⁹ ritenuto asettico e "completamente gratuito"¹⁰.

Seguiti in special modo dal critico Marcelin Pleynet¹¹, gli artisti di Supports/Surfaces appaiono ben presto suddivisi in due raggruppamenti, a seconda del termine del binomio preponderante nella propria scelta operativa e poetica: si accennerà in questa sede esclusivamente al lavoro di Viallat, Cane e Saytour, chiaramente rivolti a un'espressione "di superficie" che privilegia l'utilizzo del colore primario, della reiterazione formale e di mezzi operativi eterogenei rispetto ai più canonici strumenti della pittura e del disegno, rifiutati a favore di modalità che privilegiano il contatto diretto, la manipolazione e le tecniche (volutamente affini alla sfera artigianale) della stampa manuale, della stiratura e della tintura su tessuto¹².

In tal senso, risulta ispiratore delle proposizioni di Supports/Surfaces il lavoro di Simon Hantaï (Biatorbágy, Ungheria, 1922 - Parigi 2008), divenuto termine di riferimento per il gruppo (del quale non farà parte) e radicato nell'esperienza surrealista incontrata nel 1948 a Parigi, nella persona e nei consigli di André Breton.

⁸ v. Louis Cane citato, senza altre indicazioni, in R. Rubinstein, *op. cit.*

⁹ Raggruppamento (individuato dalla critica, più che da una programmatica scelta degli artisti) formato da Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier, Niele Toroni, esordiente nel '67 al Salon de la Jeune Peinture di Parigi e sciolto appena pochi mesi dopo. v R. Maillard (a cura di), *Vingt-cinq ans d'art en France: 1960-1985*, Larousse, Paris 1986.

Da segnalare come, tra gli artisti facenti parte del gruppo, Olivier Mosset si occuperà (seppur sporadicamente) di wallpaper realizzando nel 2006 la carta monocroma in giallo acceso *Untitled (005)* e successivamente, insieme a Amy Granat, *Untitled (007)*. Il primo lavoro è un'estensione degli studi sul monocromo lungamente condotta da parte dell'artista e prevede la paradossale destinazione d'uso parietale per una carta dal colore estremamente invasivo e disturbante; il secondo lavoro, con Amy Granat, è incentrato su un macro-pattern in bianco e lilla che rivisita le forme della pellicola di celluloido, ad uso cinematografico. [Cfr. M. Costantini (a cura di), *op. cit.*] Porre in bibio riguardo Mosset: Y. Aupetitallot, R. Wäspe (a cura di), "Olivier Mosset: Arbeiten/Works 1966-2003". Musée Cantonale de Beaux-Arts, Lausanne, 22 maggio-24 agosto 2003; Kunstverein St. Gallen Kunstmuseum, 23 maggio-10 agosto 2003; SITE, Santa Fe, New Mexico, USA, 13 dicembre 2003-7 marzo 2004. Catalogo della mostra, Editions 5 Continents, Milano 2003. Entrambi i parati sono stati realizzati su invito, per il progetto commerciale "Wallpapers by Artists" nato in Francia nel 2006 e i cui prodotti sono stati acquisiti, nel 2010, dal Musée des Arts Décoratifs de Paris. Al progetto ha partecipato anche, tra gli altri, John Armleder, con *Untitled (021)*, del 2012: un pattern stampato in vernice oro su fondo bianco, incentrato sul noto simbolo fiabesco della lampada di Aladino. Si veda il sito web del progetto: < <http://www.wallpapersbyartists.com/>>

¹⁰ Claude Viallat citato, senza altre indicazioni, in R. Rubinstein, *op. cit.*

¹¹ Il quale ha, ancora di recente, scritto del lavoro di Claude Viallat nei termini di "originalité singulière de la répétition". v. "Viallat: une rétrospective" a cura di M. Hilaire, M. Lozón de Cantelmi. Montpellier, Musée Fabre, giugno-novembre 2014.

¹² Cfr. C. Millet, *L'Art Contemporain en France*, Flammarion, Parigi 1987.

Hantaï, recentemente ricordato da una preziosa retrospettiva a Villa Medici (Roma, 2014)¹³, seguendo la lezione surrealista aggiornata alla luce dell'astrattismo del dopoguerra è stato l'assiduo promotore della tecnica del *pliage*, inoltrata nel 1960 con la serie delle *Mariales* (1960-'62) [fig. 71] e adottata fino al 1982.

La tecnica, consistente nello sgualcire e ripiegare un largo rettangolo di tela, colorare, pressare e dunque svolgere il tessuto fino a rivelare casuali disposizioni del colore, risulta chiaramente memore del semi-automatismo surrealista e, tramite quello, del *dripping* di Pollock¹⁴, del quale eredita anche l'abitudine alle grandi dimensioni.

Le tele dell'Espressionismo Astratto – dell'Action Painting e della Color Field Painting – fungono da riferimento dimensionale anche per il lavoro di Claude Viallat, che tuttavia non ne richiama la tecnica, preferendo attingere al repertorio dell'ultimo Matisse, che varia con ritagli adoperati a mo' di stencil per comporre griglie di motivi ripetuti e cadenzati. Il medium adoperato non è mai la carta da parati: lo stretto riferimento alla dimensione parietale è tuttavia esplicito, nell'installazione al muro di tessuti [fig. 72] che spesso raggiungono la larghezza e la consistenza di tendoni o 'vele' o ancora adottano, nel parallelo caso di Jean-Pierre Pincemin, la tecnica dell'arazzo.

L'approccio installativo, ambientale *lato sensu*, è presente nella serie *Toiles Sol/Mur* di Louis Cane [fig. 73], realizzata nei primi anni Settanta a partire da tele piegate e dipinte a olio, con uno scoperto richiamo formale a Rothko e l'intenzione di far combaciare, in una stessa opera e in continuità ottica, piano di calpestio e parete. Risulta maggiormente indicativa, tuttavia, nell'*oeuvre* di Cane, una serie di *Toiles tamponnées* [fig. 74] che a partire dal 1967 (e con riprese fino alla fine degli anni Ottanta) si pongono a commento delle modalità operative Pop, essendo il risultato di una fitta reiterazione di stampi realizzati a partire da rudimentali timbri intagliati nella gomma. Tra le opere più note della serie, sono quelle in cui la trama finale risulta generata da timbri siglati "Louis Cane Artiste Peintre", motivo autoreferenziale di scoperta ironia¹⁵.

¹³ v. E. de Chassey (a cura di), "Simon Hantaï", Roma, Villa Medici, Académie de France, febbraio-maggio 2014. Catalogo della mostra, Drago, Roma 2014. L'esposizione si è posta come ideale seguito della vasta monografica del Centre Pompidou di Parigi tenutasi nel 2013: "Simon Hantaï", a cura di D. Fourcade, I. Monod-Fontaine, A. Pacquement. Parigi, Centre Pompidou, maggio-settembre 2013.

¹⁴ Hantaï stesso ammise di essere debitore, oltre che alle "forbici [di Matisse], al bastone gocciolante di Pollock". E. de Chassey, *op. cit.*, p.22.

¹⁵ Con il lavoro di Louis Cane, si può raffrontare quello svolto (circa un quindicennio dopo) da Philippe Cazal (La Redorte, 1948). Agli esordi, Cazal ha realizzato delle opere-*assemblages*, con oggetti di uso comune. Membro del gruppo Untel (Jean-Paul Albinet, Philippe Cazal et Alain Snyers: attivo tra il 1975 e il 1980), ha realizzato tra le varie opere anche un grande *environment*-allestimento museale intitolato *Vie Quotidienne - Environnement de type « Grand Magasin »* (1977), costituito da tracce e oggetti testimonianti sei mesi di vita della città di Parigi (gennaio-giugno 1977) e presentato nell'esposizione

Ancora sulla struttura della griglia sono incentrati i *folded paintings* di Patrick Saytour, sviluppando un andamento lineare che talora cede, indulgendo al decorativo: è questo il caso delle serie intitolate *Brûlage* [fig. 75] e realizzate nel periodo 1967-'73. In queste ultime, si osservano bruciature metodicamente effettuate su tessuti d'arredo (decorati con pattern floreali) o pellicole di rivestimento plastico, volutamente ordinarie¹⁶ nella loro evidente fattura seriale¹⁷.

A partire dal 1969-'70 la spinta sociale¹⁸ e partecipativa degli artisti confluiti in Supports/Surfaces si era esplicitata dapprima attraverso una serie di presentazioni al di fuori degli spazi espositivi, aperte al pubblico più eterogeneo come nel caso delle spiagge, le piazze e i paesi coinvolti in "Eté 70", rassegna itinerante lungo la costa francese, fino ai confini italiani e spagnoli¹⁹.

In un secondo momento, si era registrato un infittimento dell'enunciazione teorica a seguito della fondazione (1971) a opera di Devade e Cane (con il contributo di Dezeuze e Bioulés) della rivista "Peinture – Cahiers Théoriques". Questa, d'impronta nettamente marxista, esacerberà presto il dibattito interno al gruppo, conducendo addirittura ad espulsioni 'politiche' come nel caso di Viallat, nel 1971 e degli stessi Bioulés e Dezeuze, l'anno successivo.

L'attività espositiva di Supports/Surfaces inizierà progressivamente a scemare, fino al 1974, anno nel quale alcuni artisti rigetteranno l'invito a partecipare a "Nouvelle Peinture en France: pratiques/théories"²⁰, mostra organizzata dal Musée d'Art et d'Industrie di Saint-Etienne, nella Loira.

"Untel" alla decima Biennale de Paris (Musée d'art moderne de la Ville de Paris, settembre 1977). A partire dal 1984 la poetica di Cazal – autodefinitosi un "Artiste publicitaire" – si è concentrata sulla 'sigla' costituita dal proprio nome (attraverso un logotipo fatto realizzare allo studio grafico Minium di Parigi) e il titolo, sempre uguale, dato alle sue opere: *L'artiste dans son milieu*. Rapportando criticamente l'operazione artistica al contesto commerciale, questo è divenuto una sorta di marchio-slogan pubblicitario. Cfr. E. Grazioli, *Arte e pubblicità*, Bruno Mondadori, Milano 2001, p.206. Secondo Frank Perrin, Cazal ha operato "[...] uno slittamento dello spazio del soggetto nello spazio pubblico, il cui risultato è una soggettività riformulata e al contempo una pubblicità reinventata". Una sorta di definizione "postidentitaria dell'immagine [...] personale". F. Perrin cit. *Ivi*, p.207.

¹⁶ v. R. Rubinstein, *op. cit.*

¹⁷ Di recente, (a partire dal 2010) Saytour ha nuovamente risposto alla vocazione decorativa realizzando larghi pannelli polimerici, nei quali accosta o sovrappone superfici di linoleum, tessuti e colore acrilico. La serie è intitolata, in chiarissimo rimando all'esperienza di Supports/Surfaces, *Sol/Mur*.

¹⁸ Cfr. R. Rubinstein, *op. cit.*

¹⁹ La rassegna aveva coinvolto Dezeuze, Pagès, Saytour, Valensi e Viallat. v. S. Jamet-Chavigny, *op. cit.*

²⁰ Cfr. R. Rubinstein, *op. cit.*

III.2. Pattern and Decoration (1975-1985). Tra linguaggio “basso” e “alto”.

All'incirca nello stesso momento si sviluppano, come si diceva, negli Stati Uniti – in un contesto culturalmente e geograficamente distante, ma similmente connotato dalle caratteristiche della *periferia* a sud: la California – il dibattito e la condivisione d'intenti che porteranno alla formazione di Pattern and Decoration²¹.

Il movimento, interpretato variamente come tardo-modernista in un momento storico ormai distante dalla concezione stessa di “movimento”²² o altrimenti, dai suoi stessi componenti, come primo tra i post-modernisti, è formato da undici artisti e conta, a differenza di quanto osservato nell'esperienza di Supports/Surfaces, una larga presenza femminile che ne sarà anima e vero fulcro, apportatrice di importanti stimoli teorici. Cynthia Carlson, Brad Davis, Valerie Jaudon, Jane Kaufman, Joyce Kozloff, Robert Kushner, Kim MacConnel, Tony Robbin, Miriam Schapiro, Ned Smyth, Robert Zakanitch possono considerarsi in certo senso, con la loro azione comune, precursori di quella che, negli anni Ottanta, diverrà la prassi operativa dell'*appropriazionismo* e dell'ibridazione mediale e linguistica; una prassi che in maniera non trascurabile toccherà la sfera decorativa e ‘ordinaria’ delle carte da parati o le sue componenti caratteristiche.

Klaus Honnef, che in diverse occasioni si rivelerà favorevole alle istanze poste dal gruppo²³, ne sottolineerà il ruolo di apripista in una, successivamente estesa, “tendenza storica, eclettica e pluralistica”²⁴ che impernia le sue pratiche sulla negazione di distinzioni gerarchiche tra canone ‘alto’ e ‘basso’, tra opera d'arte e ‘merce’. Il parere del critico non può che essere condiviso, specie alla luce delle varietà di stimoli stilistici e iconografici che Pattern and Decoration fa coesistere, entro superfici pittoriche dall'andamento non convenzionale, aniconico, estensibile *ad libitum*.

²¹ Movimento indicato, talvolta, come “P&D” o, più genericamente, “Pattern Painting”.

²² Si veda il parere di Arthur C. Danto nel saggio *Pattern and Decoration as a Late Modernist Movement* in A. Swartz (a cura di), “Pattern and Decoration. An Ideal Vision in American Art, 1975-1985”. New York, Hudson River Museum, ottobre 2007- gennaio 2008. Catalogo della mostra, Hudson River Museum Ed., New York 2007, pp. 7-11.

²³ Honnef dichiarerà ad esempio, a proposito di Pattern and Decoration: “Il primo impulso per il cambiamento drammatico nell'arte contemporanea fu fornito da un movimento artistico di carattere così tipicamente americano che in Europa venne preso in considerazione solo incidentalmente e con sufficienza. [...] Con la *Pattern & Decoration* l'arte contemporanea ha riconquistato una dimensione sociale che per motivi concettuale le era stata negata dall'avanguardia”

K. Honnef, *op. cit.*, p.62

²⁴ Ivi, p.70.

Pattern and Decoration debutta sulla scena espositiva statunitense con la mostra “Ten Approaches to the Decorative”²⁵, curata da Jane Kaufman all’Alessandra Gallery di New York e organizzata da Miriam Schapiro, artista tra i fondatori del movimento. Insieme a Schapiro sono stati, *in primis*, Kushner e MacConnel a maturare l’esigenza di un rinnovamento della propria pittura, a partire dalle lezioni tenute alla University of California di San Diego, nell’Anno accademico 1969-1970, da Amy Goldin in qualità di *Visiting Professor*. Goldin, autorevole studiosa di arte islamica, appassiona gli allievi aprendo nuove possibilità alla comprensione di forme aniconiche, prettamente decorative, extraeuropee: un invito che presto viene accolto, in un senso non scevro da implicazioni d’ordine socio-politico, dai giovani artisti.

Gli interrogativi posti da Goldin stimolano la riflessione intorno al ‘valore’ e al ‘significato’ dell’espressione artistica²⁶ generando, dapprima in Kushner, l’ipotesi che decorazione, arte figurativa e arte astratta possano trovarsi su uno stesso piano proprio in virtù del significato esplicito e che anzi, a seguito delle proposte dell’Arte Concettuale e del Minimalismo, proprio la decorazione possa servire a *umanizzare* o piuttosto *ri-umanizzare* l’espressione artistica²⁷.

A ciò si aggiunge la fondamentale proposizione secondo la quale forme legate esclusivamente al pattern e a una disposizione a griglia, assolutamente non gerarchica ma anzi “centrifuga”²⁸, possano fornire, di per sé stesse, un significato autonomo e non meramente legato a una struttura – prioritaria e portante – “da abbellire”. Un’affermazione, questa, di cruciale importanza nella lettura del wallpaper come opera d’arte – basato proprio sulle strutture del pattern e della griglia formale, che assumono dignità di primo piano – che qui s’intende sostenere.

Dall’incontro con Amy Goldin i due artisti iniziano ad attingere a piene mani, nel proprio *modus operandi*, al repertorio formale ed estetico caratteristico delle arti ‘minori’ o, altrimenti, delle culture non-occidentali, conciliandone diversi ‘frammenti’ nelle tecniche pittoriche e nel collage. Il critico Jeff Perrone, in particolare, definirà l’intero percorso di Pattern and Decoration alla luce della pratica del collage: un collage “letterale” o “metaforico”, laddove nel primo caso si opera un esplicito accostamento di

²⁵ Cfr. J. Perrone, *Approaching the Decorative*, in “ArtForum”, Vol. XV, n. 4, dicembre 1976, pp. 26–30.

²⁶ In ciò accostandosi anche al pensiero di Danto, che sottolinea: “My own effort as a philosopher of art has been to replace aesthetics of form with aesthetics of meaning, grounded in a definition of an artwork as the embodiment of meaning”. A. C. Danto in A. Swartz (a cura di), *op. cit.*, p.10.

²⁷ Cfr. *Ibidem*.

²⁸ A. Goldin, *Patterns, Grids and Painting* in “Artforum”, settembre 1975, p. 54. Il concetto anticipa, significativamente, quanto notato da Rosalind Krauss nel saggio *Griglie*, già citato, del 1978.

materiali eterogenei e nel secondo caso, quello del collage come metafora, gli elementi “sono stati decontestualizzati e quindi stratificati, non meramente giustapposti”²⁹.

Kushner e MacConnel, così come gli altri sodali del movimento, rimarranno per tutto il decennio di Pattern and Decoration (e oltre) legati a quelle che Kushner ricorda essere le tre caratteristiche fondamentali della decorazione come trasmesse da Goldin nel corso delle lezioni: l’essere piatta, dilatabile e subordinata a una visione d’insieme³⁰.

È tuttavia sul versante femminile del movimento che maturano le proposizioni più radicali, soprattutto da un punto di vista critico che si rivela saldamente strutturato e significativo in riferimento a possibilità espressive considerate ‘minori’, non in ultimo il medium del wallpaper. Nel 1977 viene infatti pubblicato, sul quarto numero della rivista “Heresies: A Feminist Publication on Art and Politics”, fondata nel medesimo anno da un gruppo di “autocoscienza femminista” del quale fanno parte Miriam Schapiro, Joyce Kozloff, Lucy Lippard e molte altre artiste e critiche, un fondamentale *pamphlet* dal titolo “*Art Histerical Notions*” of Progress and Culture, a firma di Joyce Kozloff e Valerie Jaudon, artiste operanti nel movimento in esame.

Nello scritto le autrici intendono contrastare e smascherare, “come femministe e artiste che esplorano il decorativo” nella propria pittura, “l’uso peggiorativo del termine «decorativo» nel mondo dell’arte contemporanea” basato su dicotomie gerarchiche quali “arti maggiori – arti minori, arte Occidentale [sic] – arte non-Occidentale, arte maschile – arte femminile” radicate in un sistema centralizzato che è necessario esaminare e decodificare³¹. A tal fine procedono dapprima con l’elencare termini associati alla cosiddetta “arte maggiore” e dunque alla “arte minore”, inserendo nella seconda categoria parole-chiave quali “[...] donne, bambini, selvaggi [...] decadenza, caos, anarchia [...] artificio [...] ornamento, decorazione, tappeti, arazzi, pattern, vita familiare, carta da parati, tessuti e mobilio”; allegano infine una lunga serie di citazioni

²⁹ T.d.A. v. J. Perrone, *op. cit.*, p.26. Cit. in A. Swartz (a cura di), *op. cit.*, pp.24-25.

³⁰ R. Kushner cit. *ivi*, p.26. Per tali concetti risulta chiarificatrice, in un senso ben più ampio, la lettura di E.H. Gombrich, *Il senso... op. cit.*

³¹ T.d.A. Testo originale: “As feminists and artists exploring the decorative in our own paintings, we were curious about the pejorative use of the word «decorative» in the contemporary art world. In rereading the basic texts of Modern Art, we came to realize that the prejudice against the decorative has a long history and is based on hierarchies: fine art above decorative art, Western art above non-Western art, men’s art above women’s art. By focusing on these hierarchies we discovered a disturbing belief system based on the moral superiority of the art of Western civilization. We decided to write a piece about how language has been used to communicate this moral superiority”. V. Jaudon, J. Kozloff, “*Art Hysterical Notions*” of Progress and Culture in “Heresies: a Feminist Publication on Art and Politics” n.4, inverno 1977-’78, pp.38-42; Url: <http://www.valeriejaudon.com/wp-content/uploads/2011/06/Jaudon_1977_1978.pdf>

da dichiarazioni d'artista nonché scritti teorici e critici di larga diffusione³², categorizzati a seconda dell'argomento.

Più precisamente, nella colonna dedicata al tema “Decorazione e vita domestica” si legge: “L'antitesi della violenza e della distruzione idolatrata dall'Arte Moderna è la cura dell'ambiente domestico. (Se l'umanesimo è identificato con il dinamismo, la decorazione è vista come sinonimo di statico). Un metodo che il «modernismo» ha utilizzato per screditare gli avversari è stato quello di associare il loro lavoro con i tappeti e la carta da parati”³³. L'articolo-pamphlet si conclude con il ringraziamento a Amy Goldin, che lo ha reso possibile con le proprie idee e l'incoraggiamento alle autrici.

Nel 2001, Kozloff preciserà come, data la sua formazione umanistica, la propria arte sia scaturita innanzitutto dal linguaggio e dal pensiero³⁴: osservandone alcuni esempi notiamo infatti come le proposizioni critiche appena citate si rispecchino nell'interesse per le trame e i pattern di qualsivoglia provenienza culturale, nonché nell'attenzione per l'environment che risulta evidente nella serie *An Interior Decorated*, intrapresa nel 1978 e conclusa nell'80 con diverse esposizioni tra New York e Washington. In quest'ultima, si osserva una profusione di tessuti stampati e affissi alle pareti[fig. 76], e mattonelle disposte al pavimento, che intende porsi quale repertorio, più vasto possibile, di motivi decorativi occidentali e orientali. La serie emblemizza uno degli aspetti fondamentali dei lavori confluiti in *Pattern and Decoration*, ossia il linguaggio operativo volutamente in bilico tra arte e artigianato, tra comunicazione ‘alta’ e adesione a un’*imagerie* popolare, alla portata dei più vasti strati della società.

Tra gli altri artisti, notiamo un largo ricorso alle carte da parati – come elemento da adoperare in collage – da parte di Miriam Schapiro (Toronto, Canada, 1923), con risultati piatti e iperdecorativi, e di Cynthia Carlson (Chicago, 1942) che, a partire dal 1974, realizza wallpaper come “varianti della pittura”³⁵. Si veda, a titolo d'esempio, la

³² Le autrici spaziano dal Loos di *Ornamento e delitto*, 1908, all'Arnheim di *Arte e percezione visiva*, 1954; dal Kandinskij de *Lo spirituale nell'arte*, 1912 ad Aldous Huxley che nel '47 descrive *Cathedral* di Pollock come un *wallpaper* o, ancora, al pensiero di Picasso e Diego Rivera, Gabo e Pevsner e molti altri.

³³T.d.A. Testo originale: “The antithesis of the violence and destruction idolized by Modern Art is the visual enhancement of the domestic environment. (If humanism is equated with dynamism, the decorative is seen to be synonymous with the static). One method «modernism» has used to discredit its opponents has been to associate their work with carpets and wallpaper”. V. Jaudon, J. Kozloff, *op. cit.*, p.42.

³⁴ J. Kozloff in L. Burkard, *Pattern and Decoration: A Conversation with Valerie Jaudon, Joyce Kozloff and Robert Kushner* in K. Ohrt, L. Burkard (a cura di), “Pattern: Between Object and Arabesque”, Odense, Kunsthallen Brandts Klædefabrik, , aprile-maggio 2001. Catalogo della mostra, DK Odense 2001, p. 78.

³⁵ v. A. Swartz, *op. cit.*, p. 58.

Wallpaper Installation [figg. 77, 78] realizzata da Carlson, nel 1976, presso la Hundred Acres Gallery di New York: alle pareti, i rotoli di carta da parati non sono realmente stampati ma dipinti a mano, con un segno spesso e regolare che dichiara fieramente la sua matrice pittorica. L'installazione fa parte di una serie di lavori realizzati tra il 1980 e l'82 circa, con una precisa attenzione alle modalità di decoro domestico tipiche della *middle-class* americana³⁶.

Tra i critici internazionali, anche Harald Szeemann si occuperà di ciò che definisce "Patterning or Decoration Art", in un articolo pubblicato in "du – The Art Magazine" nel giugno 1979³⁷. La trattazione si sofferma sul lavoro di Miriam Schapiro e in particolare sulle caratteristiche del "femmeage", termine coniato dall'artista per descrivere le caratteristiche tipiche del lavoro femminile, secondo il ruolo assegnatogli dalla storia e mutuato dalla società attuale. Tra queste, le immancabili attività di ritaglio, collezione e assemblaggio e, infine, di "patterning" e decorazione³⁸.

Szeemann ricorda, inoltre, la fondamentale suggestione esercitata sul gruppo di Pattern and Decoration dal lavoro dell'ultimo Matisse³⁹, riferendosi in particolare alla fase dell'"Orientalismo" e delle "Gouaches découpées", consapevolmente richiamate nel lavoro del movimento. In chiusura, lamenta come l'imbrigliamento della produzione di Pattern and Decoration nelle sempre più strette maglie del mercato dell'arte⁴⁰ costringa – a causa di un'eccessiva pressione esercitata sugli artisti – ad analizzare e valutarne maggiormente le premesse teoriche rispetto ai prodotti finali. Nota tuttavia, come una recente circostanza espositiva della *Pattern painting* quale quella degli inizi del 1979 a Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, abbia mancato l'occasione di un confronto critico con il contesto europeo e con artisti il cui interesse per i pattern Szeemann ritiene "congeniale" a quello degli statunitensi, seppur non fine a sé stesso come in quel caso,

³⁶ v. ancora C. Carlson, *Richmond*, circa 1980, 1980. Installazione murale presso l'Institute of Contemporary Art di Richmond. Cfr. J. Tannenbaum, *On the wall. Wallpaper by contemporary artists* in J. Tannenbaum, M. Boulton Stroud (a cura di), op. cit., p.20.

³⁷ H. Szeemann, *Retrogression and Progression Towards the "Dignity of the Decorative"* in "du – The Art Magazine", n.6, giugno 1979, n.p.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Cfr. M. Oliver Hapgood, op. cit., pp.231-233. Ancora, come nota Anne Swartz nel catalogo più volte citato, il riferimento a Henri Matisse – del resto condiviso con Supports/Surfaces e molti altri artisti attivi in quel momento – è stimolato negli anni Settanta non solamente dal lascito delle retrospettive del decennio precedente, ma soprattutto dalla grande mostra nel centenario della nascita dell'artista, curata da Pierre Schneider al Grand Palais di Parigi e, per quanto riguarda le *Gouaches découpées*, dalla mostra itinerante "Matisse: The Cut-Outs", partita nel settembre-ottobre 1977 dalla National Gallery of Art di Washington, a cura di J. Cowart e J. Hallmark Neff. Anne Swartz cita anche l'articolo di Amy Goldin, *Matisse and Decoration: The Late Cut-Outs* in "Art in America", luglio-agosto 1975, pp.49-59.

⁴⁰ Il riferimento è, in particolare, alla Holly Solomon Gallery di New York.

ma piuttosto parte di una procedura concettuale che coinvolge una riflessione sui canonici termini formali di pittura e sfondo⁴¹. Tra gli artisti chiamati in causa da Szeemann, appaiono indicativi i nomi di Daan van Golden, Konrad Lueg (pseudonimo di Konrad Fischer) e del ben più noto Sigmar Polke.

Di Daan van Golden (1936, Rotterdam, Olanda) è possibile considerare, riguardo al periodo preso in esame, una omogenea ma concisa produzione, giacché il suo lavoro tra il 1968 – anno della massima visibilità, a DOCUMENTA 4 – e il '78 verrà volontariamente eclissato dalla scena pubblica. Accostato talora a modalità espressive Pop, il suo linguaggio potrebbe allo stesso modo ben inquadrarsi nell'appropriazionismo che diverrà cifra specifica degli anni Ottanta. La sua opera, infatti, al pari di una pratica Zen, deriva tutta da quanto avviato nel 1963-64, biennio della sua permanenza in Giappone, con l'attenzione formale e la precisa traduzione, su tela o carta, di alcuni modelli decorativi nipponici. Nelle esposizioni e nelle letture critiche, van Golden è stato spesso associato a Sigmar Polke nell'ottica di in una variante europea della Pop Art.

Szeeman, allo stesso tempo, chiama in causa il circoscritto lavoro di Konrad Lueg (pseudonimo utilizzato nel 1963-1968 da Konrad Fischer, Düsseldorf 1939-1996), incentrato in larga parte sulla ripresa, su medium pittorico, di pattern floreali o geometrici appartenenti alle carte da parati o a ritagli di carta stampata. Compagno di studi all'Accademia di Düsseldorf di Richter e Polke, l'artista cesserà l'attività nel 1967, al momento dell'apertura della Konrad Fischer Galerie a Düsseldorf.

Sigmar Polke (Oleśnica, Polonia, 1941 – Colonia, Germania, 2010), infine, è contraddistinto da una lunga e multiforme carriera⁴² e da un pensiero operativo che è stato definito quasi alla stregua di un procedimento alchemico⁴³ che trasfigura, adottandoli a uno stesso livello, spunti tratti da diversi canoni estetici e da diversi ambiti percettivi. Riguardo al suo lavoro, Dierk Stemmler parlerà di “contraddizioni mediali, con formule e materiali che conciliano l'inconciliabile: il bello e il brutto [...], l'opulento e il povero”⁴⁴.

⁴¹ H. Szeemann, *op. cit.*

⁴² Cfr. K. Halbreich, L. Tattersall, M. Schaefer (a cura di), “Alibis: Sigmar Polke 1963-2010“. The Museum of Modern Art, New York, aprile-agosto 2014; Tate Modern, Londra, ottobre 2014– febbraio 2015; Museum Ludwig, Colonia, marzo-luglio 2015. Catalogo della mostra, Ed. Museum of Modern Art, New York 2014.

⁴³ cfr. K. Honnef, *op. cit.*, p.80.

⁴⁴ *Ibidem*.

Nota caratteristica di Polke, particolarmente interessante nell'ambito della presente tesi, è la combinazione di pittura e collage adottata nelle *Fabric Pictures*, opere realizzate non su convenzionali tele ma su tessuti d'arredo⁴⁵, decorati con policromi e comunissimi pattern (pois, fiori, decori geometrici) o, ben più raramente, su fondi di carte da parati commerciali [fig. 79]. Tale scelta operativa connota un filone intrapreso nel 1964 e che giungerà fino al termine della sua carriera ⁴⁶, confermando la propensione di Polke per una “sfida allo status quo delle convenzioni artistiche”⁴⁷ mediante una poliedrica ricerca formale che ha attraversato stili e soggetti dell'arte

⁴⁵ Materiali simili si riscontrano, in Italia, nei collage polimaterici di Enrico Baj (Milano 1924- Vergiate 2003) e nella serie di “Tappezzerie” realizzate da Cesare Tacchi (Roma 1940-2014). I collage e assemblage del primo artista hanno, come noto, fatto largo ricorso alle tappezzerie tessili, sin dai primi anni Cinquanta. Baj ha esordito appena prima, fondando nel 1951 a Milano, insieme a S. Dangelo, il Movimento Nucleare (redigendo poi, nel '52, un *Manifesto della pittura nucleare*), che mirava alla proposta di nuove forme pittoriche di segno, non figurative, che potessero corrispondere alle istanze espressive del presente.

Le opere polimateriche di Baj sono nate da suggestioni dada e surrealiste: l'approccio combinatorio di oggetti e forme eterogenee, da parte dell'artista, è sfociato in una miriade di personaggi e figure (in special modo militari o comunque parodisticamente affini alle figure delle gerarchie di potere), sempre precisamente caratterizzate. V. M. Simonetto (a cura di), “Baj”. Venezia, Palazzo Grassi, 5 giugno-30 settembre 1971. Catalogo della mostra, Bertieri, Milano 1971; Pegoraro, S. (a cura di), “Enrico Baj. Frammento & Frammento, opere dal 1951 al 2000”. Castelfranco, Borgo Medievale, 15 luglio-26 agosto 2000. Catalogo della mostra, Stamperia dell'Arancio, Grottole 2000.

Tacchi, artista partecipe della Scuola di Piazza del Popolo, utilizzando colori e smalti, ha operato nel biennio 1965-'66 su tessuti stampati con delicati pattern floreali, utilizzati singolarmente o, più spesso, in accostamenti di diverse fantasie; monta infine, sul retro, delle imbottiture che si possono raffrontare, come notato dalla critica, con le contemporanee tele sagomate di Bonalumi e Castellani, sebbene non condividano il nitore cromatico e formale di quelle. Nel caso di Tacchi, più precisamente, le imbottiture richiamano le forme degli elementi d'arredo e delle tappezzerie, come evidente innanzitutto dal nome che contrassegna la serie di opere. Prima occasione di presentazione dei lavori, è stata nel 1965 la personale alla Galleria La Tartaruga, Roma; tra le opere, *Renato e poltrona*, 1965, dedicata all'amico e collega Renato Mambor e riprodotta ad illustrazione dell'invito. L'anno successivo Tacchi espone, in una sua personale alla galleria Apollinaire di Milano, la *Primavera Allegra*, realizzata nel 1965, chiaro omaggio formale e rivisitazione della *Primavera* di Sandro Botticelli. Il tema verrà rivisitato a più di quarant'anni di distanza (nel giugno 2007) alla Galleria La Nuvola di Roma, dove Tacchi presenterà con Maurizio Calvesi *I guardiani della primavera pop*, grande lavoro (210 x 300 cm) che si collega alle tappezzerie del 2006 e del 1965-'66 e come quelle accosta tessuti (sempre a motivi floreali) a sagome in nero, sintetiche nelle linee e di chiara marca Pop. Si vedano, sull'argomento, F. Falsaperla, G. Soligo (a cura di), “Cesare Tacchi. Tappezzerie”, Roma, Studio Soligo, 1999. Catalogo La.Ra. Arte, Roma 1999; con testo di presentazione di Maurizio Calvesi; A. Tugnoli, *La Scuola di Piazza del Popolo*, M&M, Firenze 2004.

⁴⁶ Cfr. K. Halbreich, L. Tattersall, M. Schaefer (a cura di), *op. cit.*; J. Becker, C. von der Osten (a cura di), *Sigmar Polke. The Editioned Works 1963-2000. Catalogue Raisonné*. Hatje Cantz Publishers, Ostfildern-Ruit 2000; H. Belting, R. H. Fuchs et al., “Sigmar Polke. Die drei Lügen der Malerei”. Hamburger Bahnhof, Berlino, ottobre 1996-febbraio 1997; Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, giugno-ottobre 1997. Catalogo della mostra, Hatje Cantz Publishers, Ostfildern-Ruit, 1997.

⁴⁷ “[...] Polke was challenging the status quo of artistic conventions”. K. Halbreich, L. Tattersall, M. Schaefer (a cura di), *op. cit.*, p.11.

contemporanea⁴⁸, noncurante delle etichette e delle gerarchie di valore alle quali quelli erano sottoposti.

III.3. Il wallpaper negli anni Ottanta, tra *appropriazionismo* e linguaggi postmediali.

Come si è osservato, il lavoro di Polke si dipana attraverso una varietà di linguaggi e *media* che preannuncia – anche nel suo aspetto di *variante*, adozione alternativa di stilemi in parte legati al Pop – quanto sarebbe poi esploso all’apertura del decennio Ottanta, specie in ambito statunitense.

In quel momento infatti si è resa evidente una tendenza all’ibridazione espressiva, alla forma mista e dunque alla produzione artistica post-mediale che, rinunciando a ogni possibile univocità di definizione, si è posta in consonanza con le dinamiche sociali occidentali e con le interpretazioni delle stesse che il consumatore, a qualsiasi livello si trovi, può ipotizzare.

Come ampiamente riportato e riletto da Tricia Collins e Richard Milazzo in *Hyperframes*⁴⁹, summa dell’attività teorica e curatoriale della coppia di critici, protagonista a pieno titolo della stagione newyorkese e oltre, si è osservato nei primi anni Ottanta un momento di singolare frenesia, in cui si è fatta strada l’esigenza di una reazione al Neo-espressionismo affermatosi dalla fine dei Settanta tra Stati Uniti, Germania (Neuen Wilden) e Italia (Transavanguardia). Un Neo-espressionismo come proposizione ideologico-formale forte che, “perfino laddove [...] si qualificava come una forma di disforia critica, ciò nondimeno [...] riaffermava il culto dell’espressione individuale e, si potrebbe dire, riaffermava anche il culto dell’istituzione – non solo quella della pittura ma quella della Storia stessa”⁵⁰.

Un ambito espressivo che, infine, nelle premesse quanto negli esiti finali “evitava il discorso sul Sociale”⁵¹: aspetto, questo, al quale gli artisti seguiti da Collins & Milazzo o sorti in un simile *milieu* critico intendono opporre un lavoro definibile come Neo-

⁴⁸ v. Ivi, p.15.

⁴⁹ Collins & Milazzo, *Hyperframes: Un Discorso sulla Post-Appropriazione in Arte*, Campanotto Editore, Pasian di Prato 2005. Il volume ha avuto una prima edizione bilingue inglese-francese in due volumi nel 1989-’90; Éditions Antoine Candau, Parigi.

⁵⁰ Ivi, p.114.

⁵¹ *Ibidem*.

concettuale e “che anche quando [...] si presenta freddo e distaccato, è fondamentalmente immerso nel Sociale”⁵². Un Sociale che, per inciso, Collins & Milazzo riportano utilizzando costantemente l’iniziale maiuscola.

Nella loro analisi, si diceva, l’arte in special modo newyorkese dei primi anni Ottanta si evidenzia come propositiva e appropriazionista, in bilico tra “ironia e sincerità, [...] corruzione e originalità”⁵³ e sensibile alle dinamiche produttive di reificazione e mercificazione, proprie di un mondo dei consumi sempre più collimante con la sfera estetica.

Si sviluppa dunque, anche attraverso l’arte, ciò che Collins & Milazzo indicano come “linguaggio della reificazione di massa”⁵⁴ e che largamente coincide con le esternazioni degli artisti associati da una parte della critica alla sigla Neo-Geo (abbreviazione di *Neo-geometric Conceptualism*)⁵⁵.

Di quella, che anche Hal Foster nel già citato e fondamentale volume *Il ritorno del reale* definirà come “arte di appropriazione”⁵⁶, Celant parlerà nei termini di produzione artistica operante “sul decoupage e sull’interpretazione delle immagini «già fatte»” e in parte facente appello “ad una riflessione sull’apparire artificiale, anonimo ed inespressivo del quotidiano, così come è mediato dalla costruzione di un mondo fatto per essere inquadrato”⁵⁷.

A tale ultima riflessione, ancora commentando un’esigenza che si pone in avversione rispetto agli eccessi contenutistici e formali del Neo-espressionismo, Celant assocerà sin

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ivi*, p. 117.

⁵⁴ *Ivi*, p. 56.

⁵⁵ Il movimento, sebbene comprenda artisti già largamente seguiti da Collins & Milazzo dapprima intorno all’attività editoriale della rivista “Effects: Magazine for New Art Theory” (edita tra 1982 e 1986) e poi mediante progetti curatoriali, condotti presso diverse gallerie in special modo newyorkesi e statunitensi (ma anche europee: si veda l’importante eccezione di “Extreme order”, Galleria Lia Rumma, Napoli 1987), si riconduce anche all’entourage della Sonnabend Gallery di Soho (1985-’87 circa) e a riconoscimenti internazionali quali la partecipazione all’ottava dOCUMENTA di Kassel (1987, a cura di Manfred Schneckenburger). Entro la tendenza Neo-Geo, infine, ai nomi di Armleder, Halley, Steinbach ai quali si farà cenno nel presente paragrafo, è da aggiungere in primis quello di Jeff Koons, altro noto esponente di un’attitudine variegata e multiforme, inquadrabile nell’ambito stilistico di quel postmoderno le cui fila si sono raggruppate – è il caso del movimento newyorkese ma anche delle sue diramazioni europee – con l’espressa motivazione di fare da contraltare alle contemporanee manifestazioni neoespressioniste, tra le quali era l’italiana e ormai largamente internazionale Transavanguardia.

v. Collins & Milazzo, *op. cit.*; H. Foster, *Il ritorno... op.cit.*; G. Celant, *Inespressionismo*, Costa & Nolan, Genova 1988; D. Cameron (a cura di), “New York Art Now: The Saatchi Collection”. Saatchi Gallery, London 1987. Catalogo della mostra, Politi Editore, Milano 1987; H. W. Holzwarth (a cura di), *Jeff Koons*, Taschen, Hong Kong etc. 2009; L. Bovier (a cura di), *John Armleder*, Flammarion, Paris 2005.

⁵⁶ H. Foster, *Il ritorno... op. cit.*, p. 107.

⁵⁷ G. Celant, *Inespressionismo, op. cit.*, p.9.

dal 1981⁵⁸ la più compiuta definizione di Inespressionismo, ovvero “l’insofferenza per la spettralità neoespressionistica e tardoavanguardista [...] quanto l’ipotesi di un’uscita dagli estetismi e dai personalismi per uno sgretolamento dell’ebbrezza iconica a favore di una ricerca analitica e critica sul banale e sulle sue mancanze”⁵⁹.

Osservando l’ambito di una produzione artistica degli anni Ottanta similmente orientata, è evidente una significativa ricorrenza dell’elemento oggettuale dato dal wallpaper. Attraverso il ricorso a quest’ultimo, medium ancora ibrido tra design e arte, tra linguaggio ‘alto’ e ‘basso’, è possibile procedere innanzitutto all’analisi della poetica e del *modus operandi* di alcuni artisti nati tra gli anni Quaranta e i primi Cinquanta.

Questi – John Armleder, Haim Steinbach, Peter Halley, Robert Gober – affermatosi tra Europa e Stati Uniti in special modo dalla fine degli anni Settanta, hanno forse raggiunto la piena maturità espressiva nonché l’affermazione, artistica quanto commerciale, al momento dell’ipotesi di definizione del Neo-Geo o Neo-Conceptualism⁶⁰.

La tendenza generale e riconoscibile era quella di un’appropriazione, in chiave di mescolanza postmoderna, di linguaggi preesistenti appartenenti alle avanguardie storiche, all’area dell’Astrattismo americano (specie alla Color Field painting, ma anche con riferimenti alle tecniche dell’Action Painting da parte di Armleder) e del Concettuale e Minimal (si veda la cifra stilistica di Peter Halley) o, diversamente, al versante neo-avanguardista – interessato all’utilizzo di ‘oggetti’ e svariate forme di prelievo dal quotidiano – del New Dada e Nouveau Réalisme e della Pop Art⁶¹.

Su questa scia, la tendenza Neo-Geo risulta caratterizzata tanto dalle prime proposte scultoree di Jeff Koons, quanto da apparentemente freddi o persino asettici *assemblages* (Armleder, Steinbach) leggibili come *Commodity sculptures* che intendono interrogarsi e interrogare, criticamente, sul rinnovato statuto delle opere d’arte, mediante l’abbattimento delle dicotomie di linguaggio ‘basso’ o ‘alto’, o ancora ‘artistico’ o ‘commerciale’ e la loro ricomposizione, nel caso specifico di Armleder, nell’ambito di

⁵⁸ G. Celant, *Inespressionismo americano*, Bonini, Genova 1981 e G. Celant, *Inespressionismo*, op.cit. 1988.

⁵⁹ G. Celant, *Inespressionismo*, op. cit., pp.12-13.

⁶⁰ v. Collins & Milazzo, op. cit.

⁶¹ Collins & Milazzo parlano di “lavori che intendevano appropriarsi e trasformare tutti i movimenti e periodi precedenti – come l’Espressionismo Astratto, la Pop Art, l’Arte concettuale, lo stesso Moderno, il Postmoderno e la decostruzione – molto semplicemente in strumenti e metodi, in effetti culturali, e utilizzare poi questi procedimenti per andare al di là dell’oggetto dell’appropriazione e dell’appropriazione stessa, per produrre un’ibridazione dei discorsi”. Collins & Milazzo, op. cit., p. 31.

un décor diffuso e riconosciuto quale forma estetica propria dei tempi attuali⁶² o, nel caso di Steinbach, di una nuova sintassi che compone gli oggetti in inedite cadenze atte a “interferire” – come lo stesso artista ama dire – con il più consueto “ordine delle cose”⁶³ e, conseguentemente, con la percezione che noi abbiamo di esse.

Altra importante spinta analitica, in special modo nel lavoro di Steinbach, sarà quella che guarderà non solamente alle opere e alla loro realizzazione o selezione, ma anche all’esame dei dispositivi di esposizione delle stesse, con modalità che riguardano tanto il privato quanto il pubblico, ibridandoli il più delle volte. L’esibizione delle opere, infatti, alla stregua di un rituale ben congegnato⁶⁴, giocando sulla confusione tra *setting* domestico e museale (o di galleria), riguarderà spesso la reiterazione dei segni ritenuti più significativi: siano essi oggetti d’uso comune, seriali, disposti dall’artista su mensole e teche o, invece, pattern e *texture* esteticamente del tutto banali, accostati a creare il background per le installazioni a parete.

In generale, cogliendo lo spunto offerto dalla nota proposizione di Collins & Milazzo, quella di “ipercornice”, è possibile osservare come gli artisti mettano in scena “nessun valore o cornice permanenti, nessun permanente significato”⁶⁵, in una consapevole obliterazione del valore della ‘cornice’ come razionale contorno, tramite chiarificatore, a tutto favore di un’idea di ‘sovraccarico’ che si rispecchia nella molteplice adozione di media e linguaggi⁶⁶.

Preponderante è, in quest’ultima declinazione, l’osservazione e la partecipazione ai meccanismi della produzione e della parallela comunicazione di massa; osservazione che non è scevra da implicazioni filosofico-sociologiche e che allinea, ad esempio, il lavoro di Steinbach e Armleder all’attitudine critica nei confronti del presente ma, ancor prima, della storia e di un – postmoderno – riferimento al passato, caratteristica di certa produzione degli anni Ottanta⁶⁷.

⁶² “In ogni caso, così facendo crea una sorta di dimensione intermedia dove i due poli della dialettica che inscena possono convivere e mescolarsi, la dimensione del décor. Si può dire che l’artista utilizza il décor per rileggere, e sottoporre a verifica, i passi salienti della modernità”. G. Verzotti, *John Armleder o l’utopia rianimata* in G. Verzotti (a cura di), “John Armleder: pfcbedrrsrgbmnf pclspsbmpfcbs”. Lugano, BSI Art Collection, Catalogo della mostra, JRP/Ringier, Zurich 2005, p.55.

⁶³ T.d.A. v. H. Steinbach in *Not a readymade*. Intervista di A. Huberman in “Mousse” n.36, 2012, p.102.

⁶⁴ Cfr. M. Perniola, *Rituali di esibizione* in I. Gianelli, G. Verzotti (a cura di), “Haim Steinbach”. Torino, Castello di Rivoli – Museo d’arte contemporanea, 27 ottobre-31dicembre 1995. Catalogo della mostra, Charta, Milano 1995.

⁶⁵ Collins & Milazzo, *op. cit.*, p. 94.

⁶⁶ Cfr. *Ivi*, pp. 31-32.

⁶⁷ v. L. Bovier in L. Bovier (a cura di), *op. cit.*, p.85.

Gli artisti Neo-Geo hanno formato una compagine in verità dispersasi piuttosto presto, ossia nel biennio 1989-'90, ricordato come piuttosto sfavorevole per il sistema delle gallerie e in genere delle politiche economico-commerciali legate all'arte⁶⁸. Da quel momento, tuttavia, le carriere dei singoli procederanno in maniera significativa, assumendo ulteriori e diverse sfumature.

III.3.1 Wallpaper e pattern nell'ibridazione di generi e linguaggi di John Armleder.

In particolare, tra le figure cui si è fatto cenno, quella dello svizzero John Armleder (Ginevra 1948) risulta essere multiforme, tracciando un percorso che si snoda, ampiamente, ben prima e poi ben oltre il momento Neo-Geo.

Armleder esordisce in Svizzera nella seconda metà degli anni Sessanta, con un'adesione (connotata da una certa eterodossia d'intenti) al già multiforme e liberale ambito Fluxus e la creazione nel 1969, insieme a Patrick Lucchini e Claude Rychner, del Groupe Ecart e di un'omonima galleria a Ginevra.

Artista, editore e organizzatore di eventi culturali, Armleder svolge in quel contesto, insieme ai due sodali, la funzione di catalizzatore e trasmettitore di segnali artistici di grande importanza, ma ancora poco conosciuti al di fuori della nazione d'origine: il gruppo Ecart si propone, infatti, attraverso l'attività di galleria e la produzione di multipli e libri d'arte, la promozione non del proprio ma dell'altrui lavoro. In tal modo Joseph Beuys, Dick Higgins, Giuseppe Chiari e altri artisti, specie vicini a Fluxus (ma non esclusivamente: si consideri persino Andy Warhol) vengono resi noti a un nuovo pubblico e le loro opere concorrono a creare un vasto archivio – tuttora compatto e consultabile – che guadagna all'esperienza Ecart e all'affine galleria il riconoscimento quale uno tra i più importanti spazi alternativi nell'Europa degli anni Settanta⁶⁹, decisamente innovativo e in armonia con quanto sempre più si affermava sulla scia di

⁶⁸ v. *ivi*, p. 143; v. anche G. Politi, intervista rilasciata alla rivista coreana "Wolgan Misool" nel dicembre 2009 e tradotta e diffusa tramite la newsletter legata a "Flash Art Italia". Presente nell'archivio online della rivista, senza ulteriori indicazioni di data, all'indirizzo web:

http://www.flashartonline.it/inclusioni/newsletter_det.php?pagina=newsletter_det&id=186&det=ok

⁶⁹ Si veda, ad esempio, il parere di Ken Friedman, artista e teorico attivo in ambito Fluxus, riportato nella scheda di presentazione dell'Archivio video di Ecart, oggi sostenuto e diffuso da "Bureau des Videos", gruppo di produzione e distribuzione costituito anche da critici quali Stéphanie Moisdon e Lionel Bovier, vicini ad Armleder; Url: <<http://www.bureaudevideos.com/bdv/editions/ecart/>>

quella *riproducibilità tecnica* letta e analizzata da Benjamin tre decenni prima⁷⁰. L'attenzione mostrata dal Group Ecart alla comunicazione e alla diffusione delle opere d'arte, così come la piena accettazione della qualità del multiplo si riveleranno fondamentali per i successivi sviluppi del lavoro di Armleder, preparandone il terreno (anche per quanto più ci interessa, riguardo alle forme di reiterazione e costituzione di pattern che vedremo largamente presenti nei suoi *wall paintings* e nei successivi o paralleli wallpaper). Al contempo la struttura della galleria Ecart, negli anni della sua operatività, metteva in discussione l'entità stessa del luogo espositivo, proponendosi non come mero *white-box* adatto ad accogliere pittura o installazioni, ma piuttosto come "luogo-laboratorio di produzione e diffusione dell'arte testimone di una nuova epoca dove il messaggio, la comunicazione risulta essere fondamentale"⁷¹.

L'avversione per la parete bianca, asettica, sembrerà accompagnare lungamente il percorso di Armleder, che ancora nel 1996 si esprimerà – in una paradossale intervista con il suo alter-ego jazzista, tale Parker Williams – in merito al "palcoscenico architettonico inelegante che caratterizza l'assetto a scatola bianca delle gallerie d'arte contemporanea"⁷² la cui idea, attraverso un'attenzione sistematicamente rivolta, semmai, ai valori cromatici e contenutistici della parete (fino al paradosso di *wall paintings* talmente estesi da simulare l'andamento delle carte da parati) sembrerà voler efficacemente contrastare.

Il richiamo qui fatto all'entità e alle modalità operative legate al *wall painting* si avvicina paradossalmente, nell'*oeuvre* di John Armleder, alle monotone e nevrotiche reiterazioni di Yayoi Kusama ma soprattutto – e in una chiave che si fa ben più ironica e varia – alla larghezza degli interventi su parete di Niele Toroni, suo conterraneo⁷³, dedito a forme di metodico e attento minimalismo.

Al tempo del Group Ecart, Armleder (in veste d'artista) operava in special modo su carta, traendo spunti formali dal Costruttivismo e preannunciando quella che diverrà una costante attenzione al prelievo di strutture riconducibili alla storia dell'arte dell'intero

⁷⁰ Cfr. G. Di Pietrantonio, *Fruire, creare, comunicare: John Armleder* in A. Daneri, G. Di Pietrantonio, A. Vettese (a cura di), *John Armleder* (Fondazione Antonio Ratti, Corso superiore di arte visiva, 1996), Skira, Ginevra-Milano 1997, pp.39-40.

⁷¹ *Ivi*, pp. 40-41.

⁷² v. J. Armleder/P. Williams, *L'esperienza inevitabile del motoscafo botanico*, *ivi*, pp.12-13.

⁷³ Ex membro del raggruppamento BMPT. Cfr. nota n.9 di questo capitolo.

Novecento⁷⁴ con quella che in ambito critico verrà definita come “una sorta di poetica della citazione abbreviata” che gioca con “i segni, le icone delle stagioni creative che hanno fatto grande l’arte moderna”⁷⁵.

Negli anni Ottanta, poi, il momento Neo-Geo si assesta per Armleder su una produzione⁷⁶ già ampiamente contraddistinta da *Dot-Paintings* anche di larghe dimensioni⁷⁷ e *Furniture Sculptures*, filone, quest’ultimo, nato su un “background neo-Dadaista”⁷⁸ che si rende evidente nell’adozione consistente di parti e mobili d’arredo, anonimi, spesso di seconda mano e che, accostati a brani pittorici, segnano “la misura del superamento del *ready made*” poiché finiscono “per essere metafora, o meglio per riprodurre un microambiente domestico, un interno quotidiano, dove non siamo più in presenza di un oggetto in uno spazio dell’arte, ma di una piccola porzione di spazio che ci ricorda quello della vita e delle sue relazioni”⁷⁹.

Ecco dunque affacciarsi la tematica principale ravvisabile nel lavoro di Armleder, ad oggi sfuggente a qualsiasi classificazione⁸⁰, permeato di opinioni critiche sulla società

⁷⁴ Lionel Bovier parla di una “pratica frequentemente qualificata come «formalista» o «citazionista» e strutturata come una forma europea di «appropriazione». T.d.A. Cfr. L. Bovier in L. Bovier (a cura di), *op. cit.*, p.84.

⁷⁵ G. Verzotti, *op. cit.*, p.53.

⁷⁶ Cfr. S. Stern, *John Armleder. Institute of Contemporary Art* in “Frieze Magazine”, n.104, 01 January 2007; Url: <http://www.frieze.com/issue/print_back/john_armleder/>

⁷⁷ Sono opere la cui analisi rischia costantemente di creare un circolo vizioso e un paradossale e problematico cortocircuito Kusama-Armleder-Hirst, che Armleder stesso, usando toni scopertamente ironici, pare non voler dirimere.

⁷⁸ J. Armleder, *Conversation between John Armleder and Stéphanie Moisdon* in L. Bovier (a cura di), *op. cit.*, p.183.

⁷⁹ G. Di Pietrantonio in A. Daneri, G. Di Pietrantonio, A. Vettese (a cura di), *op. cit.*, p.41. Scrive ancora Di Pietrantonio: “Questo spostamento è fondamentale per comprendere la trasformazione linguistica avvenuta nel passaggio dalla modernità alla postmodernità e quindi dall’epoca della sperimentazione a quella della comunicazione e della relazione e partecipazione. Non c’è dubbio, infatti, che il gesto *duchampiano* ha un valore sperimentale che apre un terreno nuovo, ma che, come tutte le sperimentazioni, risulta difficile da comprendere senza la teoria che la sostiene e priva del contesto che la contiene, tant’è che fuori da esso il *ready made* ridiventa un semplice oggetto. Dall’altra parte è ovvio come, Armleder trasformando tale gesto in un fatto compositivo, a chi osserva [sic] la sua opera non pensi che tale oggetto sia separabile dal resto e non viene in mente neanche che un oggetto è stato lasciato lì per caso come spesso è accaduto per il *ready made*”. *Ibidem*. Che si concordi o meno con tale lettura, è tuttavia evidente come, in effetti, le installazioni di Armleder risultino nascere da un “fatto compositivo”, evidente di sé e per sé in quanto “specchio”, come l’artista tiene spesso a precisare, dello scorrere indistinto della vita quotidiana e della disposizione delle sue “ambientazioni”.

⁸⁰ Si veda un’altra ‘intervista impossibile’, John Armleder/Parker Williams, siglata “Shanghai, october 2004” e riportata in “Artnews.org” a commento dell’immane retrospettiva (con più di cinquecento opere) “About Nothing. Works on paper 1964-2004” tenutasi alla Kunsthalle di Zurigo; Url: <<http://artnews.org/news.php?i=202>>

V. inoltre, L. Bovier, *Whatever by whomever... or «Starting over» as a working principle in the work of John Armleder* in L. Bovier (a cura di), *op. cit.*, p.83.

contemporanea e le sue strutture e denotato dall'ibridazione di generi e categorie formali⁸¹.

“L'artista si siede” – noterà ancora Di Pietrantonio nel 1996 – “e ci fa sedere su quell'altalena di differenze che dondola tra alta, media e bassa cultura unificandole nel linguaggio dell'arte”⁸² e la riflessione sembra ben adattarsi anche al lavoro di Steinbach, in costante bilico tra immagini e ‘cose’, oggetti e superfici iperdecorate rimandanti alla quotidianità domestica.

Nel corso degli anni Ottanta, Armleder opta gradualmente – nel lavoro quanto nella parallela riflessione teorica – per un “rimescolamento dei generi” artistici privo di distinzioni e gerarchie⁸³ e anzi, con un certo piacere, ne “sfrutta la confusione”⁸⁴ consapevole del fatto che, nel suo lavoro, “l'arte sarebbe [...] il risultato indecifrabile delle differenti operazioni di saccheggio e di alterazione, di una meccanica aleatoria di prelievo, clonaggio e cancellazione”⁸⁵ e che quell'atmosfera di “decorativismo” che ne deriva sia, in realtà, lo specchio dei tempi moderni e non una mera esercitazione stilistica svuotata di sostanza [figg. 82, 83].

La messa in opera, dunque, di un consapevole e talora eccedente decorativismo si fa per Armleder metafora del tempo presente e, in esso, di quello “sfuggente processo di reminiscenza e dimenticanza, che inevitabilmente trasforma ogni espressione culturale in un elemento di background, parte del «grande contenitore del compost»”⁸⁶.

E “da questa prospettiva”, aggiunge Mai-Thu Perret nell'appena citato articolo apparso su “Frieze Magazine” nell'ottobre 2002, “il wall painting sembra essere il formato ideale dal momento che è, letteralmente, un fondale”⁸⁷ che risulta abitato da una moltitudine di elementi che lo fanno confluire – ben al di là della pittura, del *wall painting* – nell'aspetto del wallpaper⁸⁸.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² G. Di Pietrantonio in A. Daneri, G. Di Pietrantonio, A. Vettese (a cura di), *op. cit.*, p.47.

⁸³ Cfr. S. Moisdon, *ivi*, pp.171-191.

⁸⁴ *Ivi*, p.186.

⁸⁵ T.d.A. Testo originale: “[...] l'art ne serait que cela, le résultat indéchiffrable de différentes opérations de pillage et d'altération, d'une mécanique aléatoire de prélèvement, de clonage et d'effacement”. S. Moisdon, *John Armleder «Où sont les sauces?» 18 octobre 2014-11 janvier 2015* in « Le Consortium – Dijon » - sito web: <<http://leconsortium.fr/expositions-exhibitions/john-m-armleder/>>

⁸⁶ T.d.A. Nel testo originale: “[...] the receding process of reminiscence and forgetting that inevitably transforms every cultural expression into a background element, a part of the ‘big compost silo’”. M-T. Perret, *John Armleder: de Pury & Luxembourg* in “Frieze Magazine”, n.70, 10 ottobre 2002; Url: <http://www.frieze.com/issue/review/john_armleder1/>

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ v. *Ibidem*.

Tale nodo rivela dunque la portata dell'*oeuvre* e del ragionamento di Armleder nell'ambito della presente ricerca, dal momento in cui l'artista, rinunciando alla 'singolarità' e a quella che Stéphanie Moisdon a ragione definisce una "doxa identitaria"⁸⁹ si rivolge a una visione d'insieme, sovraccarica e stratificata, in cui oggetto, sfondo e accumulo concorrono a creare assemblaggi incastrati *di traverso* tra gli ambiti dell'arte, dell'arredo d'interni (simulato o finanche letterale), del décor e del design⁹⁰.

La finalità degli oggetti e dei pattern per wallpaper che Armleder crea è passibile, dunque, di un continuo slittamento o spostamento recettivo: ciò che Armleder, metodologicamente, chiama "ritardo", facendo riferimento a una "distanza che rende possibile derivare soddisfazione dal catturare la realtà in tutta la sua ovvietà"⁹¹. E aggiunge, a tal proposito, come l'atteggiamento derivi da qualche, inspiegabile⁹², attrazione su di lui esercitata dal pensiero Zen, nonché dall'atteggiamento – pragmatico oltre che teorico – di John Cage: come noterà più tardi la critica americana Quinn Latimer, in un'acuta recensione della personale presso la Galerie Andrea Caratsch di Zurigo, Armleder è "un artista che non incontra mai un pattern che non gli piace" – concetto, questo, più volte da lui stesso sottolineato⁹³ – "o un'idea formale che non desidera ripetere fino a un infinito Zen-punk"⁹⁴.

Contando su una gran quantità di esposizioni presso gallerie internazionali⁹⁵ e istituzioni di sempre maggior rilievo, Armleder inoltra, a partire dagli anni Novanta, una serie di pattern che si esplicitano, dapprima in maniera pittorica, sulle pareti, per poi divenire pochi anni dopo – intorno alla metà del decennio – veri e propri moduli decorativi sui quali incentrare rotoli e rotoli di carte da parati che diverranno a loro volta, spesso e

⁸⁹ "Convaincu de l'absence de singularité de l'artiste, Armleder n'a ainsi cessé d'opposer à la doxa identitaire et à l'autorité des savoirs une vision paradoxale, absurde, lumineuse et méditative". S. Moisdon, *John Armleder «Où sont les sauces?»*...

⁹⁰ Cfr. M. Klein, *John M. Armleder at the Swiss Institute, New York* [13 september-28 october, 2012], in "Artwrit", ottobre 2012; Url: <<http://www.artwrit.com/article/john-m-armleder-swiss-institut/>>

⁹¹ V. S. Moisdon in L. Bovier (a cura di), *op. cit.*, p. 176.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ V. ad es., S. Moisdon in L. Bovier (a cura di), *op. cit.*, p. 177.

⁹⁴ T.d.A. Q. Latimer, *John Armleder. Galerie Andrea Caratsch* in "Frieze Magazine", n.144, gennaio-febbraio 2012; Url: <<http://www.frieze.com/issue/review/john-armleder/>>

⁹⁵ Tra queste, è da citare la Galleria Massimo De Carlo (Milano-Londra), con la quale Armleder intrattiene rapporti di stretta e costante collaborazione da pressoché un trentennio.

volentieri, in risposta a un costante principio di sovrapposizione⁹⁶, sfondo per l'installazione di elementi pittorici, cornici, oggetti eterogenei⁹⁷.

Per l'ideazione dei pattern attinge, ancora una volta e in maniera del tutto esplicita, all'imagerie del '900, spaziando da stilemi floreali propri del décor domestico a pattern optical che sembrano trarre spunto dal design d'avanguardia di Verner Panton all'auto-citazione con la ripresa degli *smile* e degli 'schizzi' utilizzati nella seconda metà degli anni Ottanta⁹⁸; in ogni caso, anche quando trae scopertamente l'ispirazione dal linguaggio Pop e neo-Pop, gli emblemi che adotta sono largamente riconoscibili e da ciò l'artista intende trarre giovamento⁹⁹. Sa bene, infatti, che i 'teschi'¹⁰⁰ e i 'cervelli' [fig. 80] (introdotti nel 2002) o ancora i 'cristalli di neve' e le 'meduse' (di pochi anni successivi) o persino gli idoli Moai dell'Isola di Pasqua, agiscono alla stregua di materiali tratti dal "giacimento di immagini ready-made (loghi, segni, suggerimenti visivi)" noti ai più e, proprio in virtù di questo, possono agevolmente essere "disposti in ordine"¹⁰¹ reiterati e adottati a piacimento [fig. 81]. In una mescolanza iconografica e formale che sembra ben obbedire al motto di Jacques Lacan spesso ripetuto, con piacere, da Armleder, in un *détournement* dall'ambito del linguaggio a quello delle immagini: "Rimestate, rimestate, ne verrà fuori qualcosa di buono"¹⁰².

III.3.2 Haim Steinbach: il wallpaper nell'"universo delle cose"; note conclusive su Peter Halley, produzioni affini al wallpaper.

A tratti vicino – formalmente – al lavoro di Armleder è quello di Haim Steinbach (Rehovot, Israele, 1944) residente negli Stati Uniti sin dal 1957; lavoro più volte analizzato, in riferimento all'Inespressionismo, da Germano Celant il quale ha poeticamente individuato, nella disorientante condizione di esule del giovane Haim approdato nel nuovo continente, una naturale propensione a ricercare nella dimensione

⁹⁶ L. Bovier in L. Bovier (a cura di), *op. cit.*, p.146.

⁹⁷ Ci si riferisce, in questo caso, tanto ad opere dello stesso Armleder quanto a lavori di altri, ordinati nelle vesti di curatore. Ad esempio: "A fair show", a cura di J. Armleder. Milano, Massimo De Carlo, 2007.

⁹⁸ *Ivi*, p.160.

⁹⁹ Cfr. Q. Latimer, *op. cit.*

¹⁰⁰ Cfr. paragrafo I.2.5.

¹⁰¹ L. Bovier in L. Bovier (a cura di), *op. cit.*, p.160.

¹⁰² T.d.A. "Touillez, touillez, il en sortira bien quelque chose". Cit. in S. Moisdon, *op. cit.* 2014.

degli oggetti¹⁰³, della confortante disposizione domestica degli stessi, un ambiente accogliente con il quale iniziare a relazionarsi con la società americana. Steinbach sembra accettare di buon grado tale introduzione al suo lavoro, se è vero che più volte ricorderà la lettura che ne darà Celant come calzante e significativa.

Il *modus operandi* di Steinbach si relaziona al sistema degli oggetti sin dai primi anni Settanta, sostanziando quello che era stato, già negli anni della formazione, un forte interesse verso le modalità combinatorie del Surrealismo. E' quello, per la società occidentale, il momento di un netto cambio di mentalità e di percezione e accettazione critica (o rigetto) delle 'cose', del loro status riscontrabile nel quotidiano.

L'accumulo di oggetti (scaturiti da una produzione che si profila già, largamente, di massa) rende il concetto di 'merce' fondamentale e preponderante, al punto che – come dichiarerà Steinbach – oggi “noi comunichiamo attraverso gli oggetti proprio come comunichiamo attraverso il linguaggio”¹⁰⁴. Ed è ciò che l'artista, dal 1979, inizierà a fare anche a livello creativo ed espositivo, con la presentazione di *Display #7* [fig. 84], un'installazione per l'Artists Space di New York¹⁰⁵ in cui compone diverse strisce di carte da parati commerciali, disposte sul muro, con una serie di scaffali posti a differenti altezze, come su comuni pareti domestiche. Su di essi, disposti ordinatamente, vi sono vasi, piante, soprammobili comunissimi: “silenti, disposti in sequenze numeriche, essi demarcano una linea”, noterà Celant¹⁰⁶. Una linea divisoria tra la parte più vicina a noi, permeata dalla cifra di riconoscibilità degli oggetti, e quella dello sfondo, della carta da parati, che isola la sequenza suggerendone ulteriori e possibili significati, in certo senso posti in abisso¹⁰⁷.

¹⁰³ Celant parla, precisamente, di un “universo delle «cose»” che diviene appiglio e ancora per il suo “viaggio nel «nuovo mondo». T.d.A. Testo originale: “Steinbach's plunge into America's universe of «things» is the anchor he has used for his journey in the «new world»”. G. Celant, *Haim Steinbach's wild, wild, west* in “Artforum”, n.56, dicembre 1987, p.7

¹⁰⁴ “[...]we communicate through objects just as we communicate through language”. H. Steinbach in *Haim Steinbach by P. Schwenger* [intervista di P. Schwenger] in “Bomb Magazine”, n. 121, autunno 2012. Url: < <http://bombmagazine.org/article/6767/haim-steinbach>>.

E' da notare inoltre, con Collins & Milazzo, come “nel mondo della pubblicità il linguaggio [...] si ammantava di una solennità posticcia, adornandosi di una sorta di 'grandeur' hegeliana”¹⁰⁴ messa totalmente al servizio di una possibile seduzione da far guadagnare alla merce che si vuole vendere. Collins & Milazzo, *op. cit.*, p.45.

¹⁰⁵ “Display #7”. New York, Artists Space, 27 novembre-22 dicembre 1979; v. Url: <<http://artistspace.org/exhibitions/haim-steinbach>>.

¹⁰⁶ G. Celant, *Inespressionismo*, *op. cit.*, p.76.

¹⁰⁷ Cfr. *Ibidem*.

Riferendosi ai meccanismi del linguaggio e della strutturazione del senso, tuttavia, Steinbach precisa come la lingua parlata dall'artista segua delle leggi di complessità e solo apparente schematicità.

L'artista conduce e padroneggia, nel suo operare, quella che Celant definisce una "circolazione aperta dei segni"¹⁰⁸. L'artista ancora, come un poeta, intende arrangiare e giostrare a suo modo gli elementi-base tratti dalla quotidianità, giocando tra senso e non-senso, con accostamenti che esulano tanto dalla regola individuale o *à la page* dell'arredo e del *décor* domestico, quanto da quella degli allestimenti museali, sottostanti a criteri di classificazione stilistica o cronologica¹⁰⁹ [fig. 85].

L'approccio di Steinbach è guidato – come risulta dalle sue stesse parole – dalla volontà di "interferire con l'ordine delle cose" indicandoci, in particolar modo e attraverso il loro spostamento, quelle "che ignoriamo per abitudine"¹¹⁰.

Tra queste 'cose', a seguire l'installazione del 1979, un certo rilievo assumeranno ancora le carte da parati, entro installazioni che continueranno a esser siglate dal generico ma pregnante titolo *Display*, seguito da numerazione progressiva.

Le carte, adoperate in un senso che nelle intenzioni dell'artista vuole mantenersi distante dalla pratica del *ready-made* duchampiano, verranno utilizzate in risposta a un principio di 'inclusione' simile a quanto già osservato in merito ad Armleder, che coniuga pezzi provenienti da ambiti diversi (design, produzione di massa, opere d'arte e d'artigianato, naturali e artificiali), ma tutti "specifici" e evidenti in qualità di "strutture di rappresentazione, stile, forma e cultura"¹¹¹.

Steinbach non intende, dunque, a differenza di un Duchamp già lontano nel tempo e "innalzato all'onore degli altari"¹¹², scegliere e mostrare ma semplicemente 'presentare' allo spettatore un accumulo di oggetti eterogenei che concorrono ad un gioco visivo e linguistico nel quale la reiterazione assume un ruolo fondamentale, nel momento stesso in cui si fa strumento di analisi dei dispositivi della visione.

Questo aspetto è stato acutamente notato dal filosofo Mario Perniola nel saggio *Rituali di esibizione*, imperniato sull'ipotesi di lettura di una consapevole reiterazione che ci ricorda come occorra emanciparsi "da quell'ostilità preconcepita nei confronti della

¹⁰⁸ G. Celant, *Inespressionismo*, op. cit., p.14.

¹⁰⁹ Cfr. H. Steinbach, *ibidem*.

¹¹⁰ A. Huberman, op. cit., p.102.

¹¹¹ H. Steinbach, *ibidem*.

¹¹² *Ibidem*.

ripetizione rituale che da Plotino a Diderot, da Agostino a Lévi-Strauss, caratterizza la tradizione filosofica occidentale”¹¹³.

Infine, da ricordare ancora nel novero degli artisti emergenti negli anni Ottanta, è Peter Halley (New York, 1953), la cui opera, seppur non trascurabile, appare meno eloquente nell’ambito della presente ricerca. È tuttavia opportuno segnalare, nel suo linguaggio assestatosi sin dalla metà del decennio su modalità sospese tra minimalismo e interpretazione – in chiave visiva e cromaticamente accesa in toni *day-glo* – della teoria della simulazione di Jean Baudrillard e, soprattutto, della “sorveglianza” e del “*Panopticon*” analizzato da Foucault¹¹⁴, il cadenzato ricorso alla metafora visiva della cella (della “prigione” che è al contempo struttura-base, cellula biologica o circuito elettrico¹¹⁵) e alla reiterazione aniconica. Questa è osservabile in un’opera quale *Static wallpaper* (1998)¹¹⁶ [fig.86] e nel successivo pannello *Explosion* (2008), composto non da un parato vero e proprio ma dall’associazione di ventuno, identiche, stampe digitali su tela. Il pattern idealmente derivato da esso si ripresenterà, nel 2011, in un evento collaterale alla 54. Biennale di Venezia: la collettiva “Personal Structures”¹¹⁷. Peter Halley sarà presente con la disposizione a tutta parete dell’opera *Judgement Day* [fig. 87], a ragione definita in catalogo una “wallpaper installation” sebbene costituita da un cospicuo numero di stampe digitali su carta che, metodicamente accostate l’una all’altra, concorrono a generare un sovraccarico d’immagine innescando, conseguentemente, un senso di spaesamento di non lontano richiamo *optical*, virato in tonalità fluorescenti.

III.3.3 Il perturbante politico nel wallpaper di Robert Gober e affini produzioni di collettivi.

Tra i protagonisti della seconda parte degli anni Ottanta (da quel momento attivi in ambito internazionale, con ampi riconoscimenti critici) è ancora Robert Gober

¹¹³ M. Perniola, *Rituali di esibizione* in I. Gianelli, G. Verzotti (a cura di), *op. cit.*, p.13.

¹¹⁴ Cfr. P. Halley, *Collected essays 1981-1987*, Bruno Bischofberger Gallery, Zurich 1989; F. Cusset, *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & co. all’assalto dell’America*, Il Saggiatore, Milano 2012; M. Foucault, *Sorvegliare e punire: nascita della prigione*, Einaudi, Torino 1976.

¹¹⁵ cfr. Collins & Milazzo, *op. cit.*, p.90

¹¹⁶ Presentato al Museum Folkwang, Essen, Germania (1998). v. G. Mercurio, “The Big Bang”., Roma, Museo Carlo Bilotti, 25 giugno-19 ottobre 2008. Catalogo della mostra, Tipografica Artigiana, Roma 2008.

¹¹⁷ “Personal Structures” a cura di K. De Jongh e S. Gold. Venezia, Palazzo Bembo, 4 giugno-27 novembre 2011.

(Wallingford, USA, 1954), artista estremamente significativo nell'ambito della presente tesi, in ragione di un ricorso al wallpaper che, rispetto agli esempi fin qui riportati di Armleder e Steinbach, è rivolto all'ideazione di pattern fortemente allusivi a una dimensione narrativa e carichi di simbologie che si manifestano attraverso scelte iconografiche non convenzionali, specie considerando l'originaria destinazione d'uso delle carte da parati, che in questo caso rimane centrale e imprescindibile riferimento nella lettura critica delle opere. Tale ultimo aspetto non sarà ugualmente stringente, come si osserverà nel prossimo capitolo, in tutti i casi che si registreranno dagli anni Novanta in poi, ma verrà particolarmente rilevato rispetto a precise tematiche e evidenze iconografiche e contenutistiche che si riscontreranno tra gli esempi presi in esame. Si manterrà, tuttavia, presente nella totalità delle opere esaminate, agendo a un livello di suggestione e richiamo implicito.

Nel decennio Ottanta, Goyer è presente nel gruppo sostenuto da Collins & Milazzo a partire da "Extreme Order", mostra tenutasi presso la Galleria Lia Rumma di Napoli nel maggio 1987 con l'intenzione di presentare sulla scena europea non solamente poetiche affermate quali quelle di Halley o Steinbach ma anche il lavoro "in progress o sul punto di cristallizzarsi"¹¹⁸ di giovani quali, ancora, Annette Lemieux e Saint Clair Cemin.

Sin da quell'occasione, nella quale presenta un'eloquente scultura dal titolo *Open Playpen*¹¹⁹ (1987), Goyer manifesta una poetica che diverrà largamente post-mediale e incentrata sulla riflessione intorno alle relazioni sociali, alle strutture e alle sovrastrutture dell'educazione, alle condizioni di sofferenza e oppressione, metaforicamente analizzate tanto nelle loro cause quanto negli effetti.

"La repressione, la costrizione e il disprezzo, nel modo in cui sono esercitati dall'adulto ed esperiti dal bambino, si fondono in questo lavoro"¹²⁰, hanno notato a proposito dell'opera dell'87 Collins & Milazzo, centrando il nucleo fondamentale della poetica di Goyer, eminentemente rivolta all'individuazione e alla sconfessione dei cliché legati a

¹¹⁸ Collins & Milazzo, *op. cit.*, p.89.

¹¹⁹ La scultura simula un 'box' per bambini incompleto, con un lato mancante: si tratta di un'opera che, come notato da Collins & Milazzo, "rimandava agli estremi dello psicologico, in particolare a quegli estremi che si manifestano nell'esperienza infantile. Per contro, gli estremi del mondo del bambino riflettono quelli del mondo dell'adulto". Collins & Milazzo, *op. cit.*, p.91.

L'opera di Goyer appartiene a una serie di "recinti traumatici" che annovera, tra gli altri, *Slanted Playpen* e *X Playpen* (entrambe 1987), spazi pressoché impraticabili perché circondati da pareti fortemente inclinate o, nel secondo caso, incrociate. v. A. Temkin (a cura di), "Robert Goyer: The Heart is Not a Metaphor". Museum of Modern Art, New York, 4 ottobre 2014- 18 gennaio 2015. Catalogo della mostra, Ed. Museum of Modern Art, New York 2014.

¹²⁰ Collins & Milazzo, *op. cit.*, p.89.

un'educazione patriarcale dalle profonde radici religiose e alle rigide indicazioni di condotta fornite da una società che tende a emarginare il diverso per età, educazione o orientamento sessuale.

L'importanza di tali tematiche si evidenzia in particolare nell'attenzione, pressoché ossessiva, che Gober rivolge alla sfera domestica, ambiente che – come ampiamente trattato negli anni Cinquanta dal filosofo francese Gaston Bachelard ¹²¹ – è 'guscio' ma al contempo testimone non inerte della costruzione dell'identità personale: l'artista, a partire dal 1978-'79 affronta direttamente l'argomento realizzando delle evocative *Dollhouses*, vere e proprie 'case di bambola' spesso attentamente accessoriate, in stretto rimando alla casa di legno in stile Cape Cod, costruita personalmente dal padre e abitata dalla famiglia Gober¹²².

Negli ambienti interni di alcune di esse inserisce, realizzandole personalmente servendosi di piccole porzioni di linoleum, rivestimenti che fingono in miniatura le carte da parati, con un'attenzione pressoché maniacale che poco dopo, affrancandosi definitivamente da una zona forse ancora ibrida tra produzione artistica e passatempo da *bricoleur*, approderà a un linguaggio maturo e alla vera dimensione ambientale.

Nel 1989 infatti Gober, reduce da un fitto e monotematico impegno affine alla *Commodity Sculpture* (segnato in particolare dalla realizzazione manuale di *Sinks*, 'lavandini', la cui destinazione d'uso è negata da particolari materiali o formali) realizza i primi due esempi di carte da parati, *Male and Female Genital Wallpaper* e *Hanging Man/Sleeping Man*, presentandoli in una personale alla Paula Cooper Gallery di New York¹²³ nel contesto di due complesse installazioni su scala ambientale.

La mostra è dominata dalla presenza di opere che in apparenza sono, pienamente, 'oggetti comuni', pressoché universalmente riconoscibili eppure non acquisiti da Gober alla stregua di *ready-made* ma realizzati manualmente dall'artista (eccezion fatta per la stampa materiale delle carte da parati).

I pattern delle due opere, la concezione di quelli e l'aspetto totale delle installazioni – "traumaticamente mute", le ha definite Hal Foster¹²⁴ – nelle quali i wallpaper sono stati

¹²¹ v. G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari 1975. Cfr. S. Backer in Aa.Vv., *Il Palazzo Enciclopedico* – Guida breve alla 55a Biennale di Venezia, Esposizione Internazionale d'Arte, Marsilio Editore, Venezia 2013, p.88.

¹²² *Ibidem*. Una delle *Dollhouses* di Gober, *Dollhouse 4* del 1978, è stata selezionata da Cindy Sherman e annessa alla personale sezione, a sua curatela, de *Il Palazzo Enciclopedico*, mostra tematica della 55a Biennale di Venezia, a cura di Massimiliano Gioni.

¹²³ "Robert Gober". New York, Paula Cooper Gallery, 30 settembre-28 ottobre 1989.

¹²⁴ Cfr. H. Foster, *Design & Crime* (2002), Postmedia Books, Milano 2003, p.122.

presentati e di cui sono elemento centrale, non relegabile al solo piano di fondo, sono da considerarsi rivoluzionari per i tempi e le modalità di presentazione.

Si vuole qui ipotizzare come Gober possa considerarsi l'artista che, dopo Andy Warhol, abbia maggiormente influito sul rinnovamento del linguaggio del wallpaper, inteso come medium d'espressione artistica contemporanea, in particolar modo conferendo alla superficie un aspetto *perturbante*, evocativo e latore di significati che decisamente deviano dalla carta da parati domestica, loro referente oggettuale primario, pur sfruttandone la suggestione e il rimando.

L'aggettivo 'perturbante' si vuole richiamare in questa sede – ampliando uno spunto offerto da Gill Saunders nel 1997¹²⁵ – nell'accezione freudiana, sviluppata nel 1919 con il saggio *Das Unheimliche*, riguardo ad argomenti che spaziano dalle strutture linguistiche all'estetica, alla letteratura e al mito¹²⁶.

Il riferimento al tema freudiano era stato in breve accennato da Saunders nella lettura del lavoro di un'altra artista che si è segnalata, a inizio anni Novanta, come una tra le prime a far ricorso al wallpaper: l'inglese Abigail Lane, della quale si tratterà nel prossimo capitolo; si ritiene, tuttavia, che possa al meglio trasferirsi nell'introduzione della poetica e del linguaggio di Robert Gober, che proprio nel *bouleversement* dei termini affini alla dimensione domestica ha trovato il suo punto di forza.

Nel saggio *Il Perturbante*, si diceva, Sigmund Freud si spinge verso “una sfera determinata dell'estetica [... negletta] dagli studi estetici specializzati”¹²⁷ (ambito che ritiene di sporadico interesse per uno psicanalista), al fine di indagare appunto vari aspetti di ciò che è definibile – piuttosto che come elemento oggettivo e analizzabile – come una “qualità del sentire”¹²⁸. Questa implica le possibilità di trasformazione percettiva di un concetto o di un oggetto ritenuto “familiare” nel suo contrario, pertinente la sfera dell'inquietante, dello spaventoso.

“Il perturbante” – scrive infatti Freud – “è quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare”¹²⁹ e che si manifesta in una dimensione in più campi linguistici associata alla casa, all'intimità domestica, in relazione a una variazione che viene percepita interiormente.

¹²⁵ G. Saunders, *How Wallpaper Left Home and Made an Exhibition of Itself* [paragrafo Abigail Lane] in D. De Salvo, A. Massie (a cura di), *op. cit.*, p.46.

¹²⁶ S. Freud, *Il Perturbante* [*Das Unheimliche*, 1919] in *Saggi sull'Arte, la Letteratura e il Linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 1991, pp.269-307.

¹²⁷ *Ivi*, p.269.

¹²⁸ *Ivi*, p.270.

¹²⁹ *Ibidem*.

Il saggio di Freud trae le mosse da una lunga analisi linguistica dell'aggettivo tedesco "*heimlich*", del suo contrario "*unheimlich*" e dei loro omologhi nelle lingue straniere: attraverso tale osservazione mostra come il primo termine – per il quale evidenzia il significato primario: "che appartiene alla casa, non straniero, familiare, domestico, fidato e intimo", dunque una sfera semantica legata a una "piacevole *Heimlichkeit* (intimità domestica)"¹³⁰ – in conseguenza di una tra le possibili sfumature di significato possa arrivare a coincidere con il suo contrario "*unheimlich*", ovvero 'perturbante'.

Ciò avviene poiché il termine "*heimlich*", 'familiare', "non è univoco ma appartiene a due cerchie di rappresentazioni che, senza essere antitetiche, sono tuttavia parecchio estranee l'una all'altra: quella della familiarità, dell'agio, e quella del nascondere, del tener celato"¹³¹. Avviandosi alla conclusione del lungo elenco esplicativo dei termini sopraccennati, Freud introduce un periodo che si può ritenere significativo nell'ambito della presente tesi; nota infatti: "*Unheimlich*, dice Schelling, è tutto ciò che avrebbe dovuto rimanere segreto, nascosto, e che è invece affiorato"¹³² e conclude "*Heimlich* è quindi un termine che sviluppa il suo significato in senso ambivalente, fino a coincidere in conclusione col suo contrario: *unheimlich*"¹³³.

Andando oltre nella lettura del saggio, riscontriamo come per Freud "[...] nell'inconscio psichico è riconoscibile il predominio di una coazione a ripetere"¹³⁴ e dunque, "[...] si percepirà come elemento perturbante ciò che può ricordare questa coazione interna a ripetere"¹³⁵. Conclude infatti: "Il rapporto con la rimozione ci chiarisce ora anche la definizione di Schelling, secondo la quale il perturbante è un qualcosa che avrebbe dovuto rimanere nascosto e che è affiorato"¹³⁶.

Entrambi i parati presentati da Guber nel 1989 possono ricondursi, dal punto di vista iconografico e inoltre per la loro disposizione in allestimento, alla sfera dell'inconscio, delle pulsioni, alla rimozione delle stesse¹³⁷: il primo, infatti, *Male and Female Genital*

¹³⁰ Ivi, pp.272-273.

¹³¹ Ivi, p.275.

¹³² *Ibidem*.

¹³³ Ivi, p.277.

¹³⁴ Ivi, p.290.

¹³⁵ Ivi, p.291.

¹³⁶ Ivi, p.294.

¹³⁷ La struttura enigmaticamente narrativa, correlata a un meccanismo di accettazione – o rimozione – di impulsi inconsci, si può commentare con il pensiero di Hal Foster: "[...] la funzione delle sue opere è, ancora una volta, quella di sostenere l'enigma, e ciò viene realizzato in due modi complementari. Il primo è quello di evocare un mistero narrativo, una storia che presenta un «buco». Col secondo si cerca di delineare il buco, di tracciare un abbozzo della parte mancante. Questo oggetto perduto non è soltanto un oggetto desiderato: talvolta è un oggetto respinto, disprezzato, persino maledetto. La parte mancante,

Wallpaper [fig. 88] richiama in maniera evidente la sfera sessuale utilizzando un'iconografia anatomica e tratti e colori decisi mentre *Hanging Man/Sleeping Man*, con un decoro in apparenza più delicato, dai toni pastello, mettendo a confronto due scene incongrue cela il richiamo alle pericolose dinamiche della discriminazione e della violenza a sfondo razziale.

La breve digressione su Freud fin qui proposta, intende dunque preannunciare come nel lavoro di Goyer si possa percepire come elemento perturbante innanzitutto l'adozione di riferimenti ordinari – oggetti d'arredo, merci di uso quotidiano – e la composizione di quelli in strutture complessive che spiazzano lo spettatore, rimandandolo a una sorta di surrealtà che mescola pulsioni inconsce e sovrastrutture, perversione e ironia (come l'artista stesso, sin dagli anni Ottanta, tiene a precisare¹³⁸).

La deviazione dalla sfera domestica o, se si preferisce, dal riferimento ai cliché legati a una vita ordinata da regole e comportamenti tradizionali, nel lavoro di Goyer si evidenzia non in maniera secondaria attraverso l'utilizzo delle carte da parati, che si possono chiaramente percepire come elemento di 'scenografia' e ambientazione, sin dai due esempi presentati da Paula Cooper nel 1989. Esempi che, nella loro complessità, ben preannunciano la pratica dell'artista che, attraverso la realizzazione di diverse installazioni, da più di tre decenni a questa parte dispone ciò che ama definire "natural history dioramas about contemporary human beings" ovvero 'diorami di storia naturale, a proposito degli esseri umani contemporanei'¹³⁹.

Il primo parato, *Male and Female Genital Wallpaper*, è caratterizzato dalla spasmodica ripetizione di organi sessuali maschili e femminili e di un corpo nudo visto di schiena, schizzati in bianco su fondo nero a imitazione dei disegni scolastici su lavagna o, non in ultimo, degli osceni graffiti che facilmente si riscontrano nei bagni pubblici¹⁴⁰.

dunque, come *part maudite*". H. Foster, *Robert Goyer. L'arte della parte mancante* in "Flash Art", a. XXXI, n.210, giugno-luglio 1998, p.77. Il testo è la traduzione in italiano, lievemente ridotta, dell'omonimo saggio pubblicato in P. Schimmel (a cura di), "Robert Goyer". Los Angeles, MoCA – Museum of Contemporary Art, 17 novembre-14 dicembre 1997. Catalogo della mostra, MoCA - Scalo Verlag, Zurigo 1997.

¹³⁸ R. Goyer in C. Gholson, *Artists in Conversation: Robert Goyer* in "Bomb" n.29, autunno 1989; Url: <<http://bombmagazine.org/article/1252/robert-goyer>>

¹³⁹ T.d.A. R. Goyer in R. Flood, *Robert Goyer: Special Editions, an Interview* in "Print Collector's Newsletter", marzo-aprile 1990, pp.6-9; Cfr. H. Foster, *Robert Goyer. L'arte della...* op. cit., pp.72-78; H. Foster, *Review: Robert Goyer – Museum of Modern Art, New York* in "Artforum", v.53 n.5, gennaio 2015, p.205.

¹⁴⁰ Alludendo a ciò, Goyer pare richiamare ancora una volta gli ambienti di servizio evocati nella serie dei *Sinks* alla quale si è appena accennato. Cfr. G. Saunders, op. cit., p.35.

Alla carta da parati sono sovrapposti, con intervallo regolare, degli scarichi idraulici – come inerti orifizi artificiali – che richiamano da vicino i ‘lavandini’ regolarmente proposti, già da qualche tempo, da Gober. Come quelli, tuttavia, sono oggetti manualmente prodotti dall’artista, quasi a volersi legare a una dimensione artigianale, da laboratorio casalingo, che avvicina alla piccola manualità usualmente applicata alle riparazioni domestiche.

Nella medesima stanza, al centro, Gober colloca la scultura-*assemblage* *Bag of Donuts* (1989)¹⁴¹, riprodotte in carta, materiale organico e resina una confezione di ciambelle, anch’esse echeggianti, nella forma, gli elementi orifiziali nonché, a un livello più immediato, la dimensione del piacere fisico legata al cibo.

Il disegno anatomico maschile/femminile alla base del pattern era stato in realtà concepito da Gober, appena in precedenza, come illustrazione per *Heat*, un racconto della scrittrice statunitense Joyce Carol Oates, in vista di una pubblicazione – in edizione limitata – promossa dal Whitney Museum di New York¹⁴² nell’ambito di un programma di collaborazione tra scrittori e artisti. Le difficoltà riscontrate da Gober nel far accettare l’illustrazione, ne avevano esacerbato la volontà di rappresentazione¹⁴³, spingendo verso una riproduzione fuori-scala che era presto divenuta idea per un decoro murale.

Nel pattern del 1989, la scelta operata dall’artista – con l’ingrandimento dei particolari anatomici, nonché l’evidente inadeguatezza del tema rispetto alle pretese di neutralità e decorativismo richieste per le carte da parati, nella loro più consueta destinazione d’uso domestico – commenta e stravolge quella che fu la longeva voga, introdotta in epoca vittoriana, dei *sanitary wallpapers* e dei *nursery wallpapers*, intesi quale piacevole e asettico décor, atto a rivestire gli ambienti dedicati all’infanzia¹⁴⁴ con uno scoperto intento moraleggiante e edificante.

¹⁴¹ R. Gober, *Bag of Donuts*, 1989. *Assemblage* di materiali vari, in otto esemplari.

¹⁴² J. C. Oates, R. Gober, *Heat*, Library Fellows of the Whitney Museum of Art, New York 1989.

¹⁴³ Cfr. R. Flood, *Robert Gober: Special Editions. An Interview* in “Print Collector’s Newsletter, March-April 1990, pp.6-9. Cit. in G. Saunders, *op. cit.* 2010, p.35.

¹⁴⁴ Si vedano, in particolare, i parati ottocenteschi di Walter Crane e Kate Greenaway: in special modo *Sleeping Beauty*, 1879, fiabesco pattern del primo che si può paradossalmente richiamare a proposito dell’opera di R. Gober, *Hanging Man/Sleeping Man*, 1989 o ancora i lieti episodi ricreativo-pedagogici di *The Months*, carta da parati di Greenaway realizzata nel 1893. Infine, gli episodi favolistici intrisi di note comiche di Edmund Dulac, concepiti per ‘nursery wallpapers’ per il Central Institute of Art and Design di Londra, nel 1945. Cfr. M. Oliver Hapgood, *Appendix: Artists’ wallpapers for children* in M. Oliver Hapgood, *Wallpaper and the Artist*, Abbeville Press Publishers, New York Londra Parigi 1992, p.237-256; Cfr. anche G. Saunders, *Wallpaper in Interior... op. cit.*, pp. 127-139.

Gober rigetta *in toto* quest'ultimo aspetto, riscontrabile ancora largamente nella società statunitense del secondo dopoguerra e oltre, e al contempo estrinseca, in forma d'immagine, il turbamento legato a una maturazione adolescenziale segnata dalla messa in discussione della propria identità sessuale.

Come acutamente nota Ann Temkin nell'introduzione alla recente retrospettiva del lavoro di Gober tenutasi al Museum of Modern Art di New York¹⁴⁵, l'artista sembra rispondere, con buona parte della sua poetica, all'invito rivolto ai lettori dal padre della poesia americana, Walt Whitman, nel lontano 1855, nella prefazione della celeberrima raccolta *Leaves of Grass*: "re-examine all you have been told at school or church or in any book, dismiss whatever insults you own soul"¹⁴⁶. E il riferimento, seppur distante nel tempo, risulta legittimato dallo stretto riferimento polemico dei temi di Gober a quelli di un'educazione severa e puritana.

Ed è forse seguendo tale suggestione critica che è possibile introdurre la lettura di *Hanging Man/Sleeping Man* [figg. 89, 90], la più nota tra le carte da parati di Gober, realizzata come la precedente nel 1989 e presentata alla personale da Paula Cooper.

Un accenno del pattern era già stato presentato da Gober, dipinto a mano, su un tessuto facente parte di *Untitled (Dog Bed)*, opera del 1989, presentata alla Whitney Biennial nella primavera dello stesso anno e appartenente a una serie di giacigli intrapresa nel 1987¹⁴⁷.

Come il primo parato, *Hanging Man/Sleeping Man* testimonia a favore di una precisa scelta operativa e contenutistica a favore del linguaggio del wallpaper che l'artista avvalora, nella citata intervista del 1990¹⁴⁸, accennando a come il significato proprio di una carta da parati possa venire in parte travisato o non afferrato laddove non si consideri – come elemento dialettico – la fondamentale destinazione d'uso del medium originario, come concepito per l'utilizzo domestico.

¹⁴⁵ "Robert Gober: The Heart is Not a Metaphor" a cura di A. Temkin. New York, MoMA, Museum of Modern Art, 4 ottobre 2014- 18 gennaio 2015.

¹⁴⁶ W. Whitman, *Leaves of Grass* (1855), The Eakins Press Publishers, New York 1966, p.VI. T.d.A.: "[...]Riesaminate tutto quello che vi è stato detto a scuola o in chiesa o in qualsiasi libro, respingete tutto ciò che offende la vostra anima". Cfr. A. Temkin in A. Temkin (a cura di), *op. cit.*, p.14.

¹⁴⁷ Cfr. R. Smith, *Review/Art: The Reinvented Americana Of Robert Gober's Mind* in "The New York Times", 13 ottobre 1989; Url: <<http://www.nytimes.com/1989/10/13/arts/review-art-the-reinvented-americana-of-robert-gober-s-mind.html>> . Cfr. anche K. Johnson, *Cleaning House* in "Art in America", v.78, n.1, gennaio 1990, p.150. L'articolo di Johnson è un approfondimento in merito alla personale di Gober presentata da Paula Cooper alla fine del 1989; inoltre una lettura del lavoro dell'artista in chiave eminentemente teatrale e di commento riguardante la sfera morale, come suggerisce il titolo richiamante l'atto del 'nettare, ripulire' un ambiente privato. Cfr. *Ivi*, pp.150-151.

¹⁴⁸ R. Gober in R. Flood, *Robert Gober...op.cit.*

In maniera ancor più evidente rispetto al precedente parato – nel quale si palesava il richiamo ai disegni osceni presenti nei bagni pubblici – in *Hanging Man /Sleeping Man* il medium del wallpaper si afferma come parte sostanziale nella concezione del lavoro di Gober, innanzitutto in virtù della sua immediata associazione con il tema della casa e della conseguente capacità del mezzo di collegare lo spazio, deputato all'arte, di una galleria o di un museo, in un ambiente direttamente correlato all'atmosfera domestica.

Il pattern è incentrato su due frammenti iconografici assolutamente eterogenei, cromaticamente uniformati e stampati in toni pastello su fondo beige.

Il primo è un uomo dormiente, serenamente accomodato tra lenzuola bianche: si tratta di un elemento tratto da un'immagine pubblicitaria degli anni Cinquanta, prelevata da un giornale¹⁴⁹; il secondo elemento – di segno opposto – è invece un uomo di colore impiccato a un albero, con un minimo accenno paesaggistico: il frammento è tratto da un fumetto politico degli anni Venti¹⁵⁰.

Il motivo composto da Gober alterna i due elementi, lasciando aperta l'ipotesi di lettura narrativa del parato: l'associazione di idee che, nello spettatore, si instaura tra i due termini, suggerisce l'idea di un riposo "colpevole" (letteralmente o inconsciamente), macchiato dall'infamia del razzismo. Tuttavia, in senso opposto, è parimenti possibile leggere lo spunto narrativo come il richiamo a un delitto compiuto da terzi e del tutto ignorato da parte dell'uomo bianco, sereno e distante nel *comfort* della propria abitazione.

La realizzazione dell'opera si lega inoltre, come ricorda Gill Saunders, a un paio di casi di cronaca di stringente attualità negli Stati Uniti, in quel momento: due circostanze che riguardano un serpeggiante sospetto di razzismo riversatosi contro il sindaco di Washington e un giudice della Corte Suprema¹⁵¹, entrambi di origini afroamericane.

La forma della reiterazione, propria delle carte da parati, è consapevolmente adottata da Gober come metafora dell'obliterazione del senso (e della conseguente incapacità di indignazione dello spettatore), innescata dal continuo ripetersi di immagini violente trascinate nel flusso nella comunicazione mediale di massa; altro aspetto non trascurabile dell'entità e della struttura formale del medium – tutt'altro che *neutra*, come si è suggerito – è quello evidenziatosi al momento dell'allestimento del wallpaper,

¹⁴⁹ Cfr. H. Foster, *Robert Gober. L'arte della...* op. cit., p.77.

¹⁵⁰ L'elemento costituito dall'uomo impiccato è prelevato da un '*political cartoon*' pubblicato in Texas alla fine degli anni Venti, consultato da Gober presso la New York Public Library. v. R.Gober in T. Bush, R. Gober, N. Rifkin, *Hanging Man, Sleeping Man: a Conversation between Teresia Bush, Robert Gober and Ned Rifkin* in "Parkett" n.27, 1991, pp.91-92.

¹⁵¹ v. G. Saunders in G. Saunders (a cura di), op. cit., p.36.

nel 1990, all'Hirshhorn Museum di Washington, in un'installazione realizzata da Robert Gober e Sherrie Levine per la mostra "Culture and Commentary: An Eighties Perspective"¹⁵². Come riporta infatti Gill Saunders, nel corso della mostra vi furono ampie proteste da parte degli impiegati di colore del museo nei confronti dell'artista, accusato di esibire un contenuto offensivo¹⁵³ nei loro confronti. In seguito Gober, come ricordato nel saggio di Saunders, ammetterà che l'utilizzo di un *debased medium* come la carta da parati, ossia un medium 'svalutato' e svilito nel sentire comune, possa aver, in fondo, innescato dei fraintendimenti riguardo alla liceità del messaggio inoltrato attraverso di esso¹⁵⁴, tanto dal punto di vista formale quanto contenutistico.

Ancora a proposito di *Hanging Man/Sleeping Man*, è da registrare la singolare e pressoché immediata ripresa operata da Martin Kippenberger (Dortmund 1953 – Vienna 1997) nell'installazione *Put your freedom in the corner, save it for a rainy day* (1990) [fig. 91] costituita da una colonna, reggente un vaso di ceramica malamente riparato dopo una rottura e fronteggiata da una porzione di parete ricoperta, dal lato opposto, dal parati di Gober fin qui descritto. L'appropriazione e l'utilizzo da parte di Kippenberger concorrono a definire un'opera di notevole impatto formale e metaforico, nella quale lo spezzone di parete intende richiamare per analogia il muro di Berlino e il dibattito, in quei mesi scottante, circa l'opportunità di un suo pressoché totale abbattimento, che si sarebbe rivelato superficialmente incurante dell'alto valore memoriale del muro stesso. Un ulteriore e significativo ricorso al wallpaper è stato segnato, da parte di Gober, dalla concezione di *Forest* (1991) [fig. 92], opera presentata in una personale alla Galerie Nationale du Jeu de Paume di Parigi e al Museo Reina Sofia di Madrid nel 1991-'92¹⁵⁵ come sfondo di una più ampia installazione ambientale che mostra, oggettivamente quanto nelle parole dell'autore e nella lettura critica che dell'opera viene data, diversi rimandi alla storia dell'arte, da Bosch a Duchamp, fino a Magritte.

¹⁵² "Culture and Commentary: An Eighties Perspective", a cura di K. Halbreich. Washington, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, febbraio-maggio 1990.

¹⁵³ v. G. Saunders in G. Saunders (a cura di), *op. cit.*, p.36.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ "Robert Gober" a cura di Joan Simon. Parigi, Galerie Nationale du Jeu de Paume, 4 ottobre-1 dicembre 1991, Madrid, Museo Nacional – Centro de Arte Reina Sofia, 14 gennaio, 8 marzo 1992. Catalogo della mostra, Éditions du Jeu de Paume/Réunion de Musées Nationaux, Parigi 1991.

A parere di Hal Foster, l'installazione riprende l'enigma e la stratificazione spaziale e di senso del Duchamp ultimo, l'autore di *Étant donnés*¹⁵⁶: appare tuttavia ancor più significativo nel contesto della presente ricerca il rimando al lavoro di René Magritte, come sottolineato nel catalogo della citata esposizione del 1991¹⁵⁷ e nel catalogo della mostra "Magritte and Contemporary Art: The Treachery of Images"¹⁵⁸ (2006-2007).

Il pattern, un paesaggio¹⁵⁹ dal sapore autunnale strettamente imperniato sulla ripetizione di fusti e foglie d'albero anteposti a un incongruo, sottile, gioco geometrico, si replica sulle pareti seguendo un movimento continuo di riflessioni speculari e inverse che sembrano evocare l'andamento delle macchie di Rorschach, oltre che una qualità metamorfica 'magrittianamente' oscillante tra interno ed esterno, tra sogno e incubo, tra una forma e l'altra, successiva e fusa con essa.

Interagiscono con il wallpaper – anziché porsi come semplice complemento oggettuale di una veduta paradossale – oltre a un grosso sigaro 'abbandonato' al centro della stanza¹⁶⁰, un frammento di manichino costituito da un fondoschiena nudo, tatuato con un brano di spartito musicale e un mezzo-manichino addossato al muro e punteggiato da tre candele bianche, disposte sulle gambe, vestite di un abito scuro.

¹⁵⁶ M. Duchamp, *Étant donnés* 1. *La chute d'eau*, 2. *Le gaz d'éclairage*, 1946-1966. Philadelphia Museum of Art. v. H. Foster, *Robert Gober. L'arte della...* op. cit.; H. Foster, *Prosthetic Gods*, Massachusetts Institute of Technology, MIT Press, Cambridge MA 2004, p.330.

¹⁵⁷ V. nota n.155 di questo capitolo.

¹⁵⁸ S. Barron, M. Draguet (a cura di), "Magritte and Contemporary Art: The Treachery of Images". Los Angeles, LACMA – Los Angeles County Museum of Art, 19 novembre 2006-4 marzo 2007. Catalogo della mostra, Los Angeles County Museum of Art, Magritte Foundation (Bruxelles), Ludion, Antwerp 2006.

¹⁵⁹ Opere di questo genere sono piuttosto rare nella produzione di wallpaper nell'arte contemporanea: un esempio precedente può essere individuato nel pattern *Undone/Overdone* (2004) di Angus Fairhurst (1966-2008), presentato alla Tate Modern nell'ambito della mostra "In-A-Gadda-Da-Vida", alla quale si farà cenno nel quarto capitolo. Nel wallpaper di Fairhurst è riprodotta una foresta fitta e opprimente: la visione dei rami è sfocata e similmente l'utilizzo del colore – fluorescente e artificiale – discosta la veduta dal suo referente naturale. Saunders descrive il paesaggio di *Undone/Overdone* come "irradiato da un'esplosione nucleare, post-apocalittico": il riferimento esplicito non è tuttavia a tematiche d'ordine ambientale, bensì a visioni psichedeliche, percepite in stati di coscienza alterata¹⁵⁹. E' il titolo stesso della mostra organizzata da Damien Hirst a chiarire tale riferimento: "In-A-Gadda-Da-Vida" sarebbe, infatti, la pronuncia alterata dalle droghe di "In the Garden of Eden", verso di un brano musicale degli anni Sessanta (degli Iron Butterfly). Cfr. nota n. 75 del II capitolo. G. Saunders, *How Wallpaper Left...* op. cit. in G. Saunders (a cura di), op. cit., p.63.

¹⁶⁰ L'elemento riprende il simile soggetto del dipinto *Stato di grazia*, 1959 (collezione privata) di René Magritte. v. P. Karmel, "Who You Are and Where You Come From": Robert Gober and René Magritte in S. Barron e M. Draguet (a cura di), op. cit., pp.163-164.

L'elemento antropomorfo mozzato, perturbante e ricorrente, si osserverà in altre occasioni nel lavoro di Gober, anche in varianti di paradossale e deforme assemblaggio che sembrano richiamare la *Poupée* di Hans Bellmer¹⁶¹.

Riferimento primario nell'opera in oggetto, risulta essere René Magritte: tale aspetto è evidenziato dall'incongrua ambientazione creata dalla carta da parati.

Gober ha conosciuto e apprezzato il lavoro di Magritte nel corso degli studi scolastici¹⁶², traendone non solamente lo spunto per l'accostamento di elementi eterogenei entro complesse installazioni e l'emblema inquietante e ricorrente dato dal corpo frammentato¹⁶³, ma anche l'idea della proiezione, in uno spazio interno, di vedute paesaggistiche.

Tali elementi, nel lavoro del belga richiamano da vicino le carte da parati e le loro funzioni: un retaggio, questo, più volte analizzato alla luce del personale rapporto dell'artista con la produzione delle carte stesse. Magritte, infatti, lavorò nel 1921-'22 per l'azienda Peeters-Lacroix di Bruxelles come disegnatore di pattern per tappezzerie commerciali e nel 1922, anno dell'abbandono di tale attività percepita come costrittiva e fuorviante, scrisse con il collega disegnatore e pittore Victor Servranckx il manifesto *L'Art Pur, Défense de l'Esthétique*¹⁶⁴, influenzato da coeve teorie puriste e volto al contrasto della decorazione e dell'esercizio formale riferito a quella.

Nonostante in più occasioni, nel corso degli anni successivi, Magritte avesse deprecato la natura dell'occupazione presso l'azienda, è evidente il collegamento formale tra i pattern, la ripetitività degli stessi e strutture affini alla decorazione, osservabili in diverse opere pittoriche realizzate dall'artista¹⁶⁵. Tra queste, *Lola de Valence* (1948), che sullo sfondo presenta un macro-decoro incentrato su un torso femminile nudo o ancora – ma in senso meno letterale e preciso – la nota tela *La Golconde* (1953) più generalmente riferibile al ricorrente motivo, reiterato e variato dall'artista, dell'uomo con la bombetta. E' tuttavia *Les Valeurs personnelles* (1951-'52) a presentare, in maniera più evidente, il riferimento al *papier peint*, presentando una surreale camera da letto dominata dalla presenza, ingigantita, di accessori personali quali – tra gli altri – il

¹⁶¹ Si veda, ad esempio, la scultura *Untitled* del 1993-'94 di recente riproposta nella grande retrospettiva del MoMA. v. A. Temkin (a cura di), *op. cit.*

¹⁶² Cfr. P. Karmel, *op. cit.*, nota n.3, p.174.

¹⁶³ V. P. Karmel, *op. cit.*, pp.168-173.

¹⁶⁴ Il testo, concepito per la rivista d'avanguardia belga "Ça Ira", rimase inedito ed è oggi conservato presso i Fonds Servranckx, Archives de l'Art Moderne, Bruxelles. Cfr. M. Oliver Hapgood, *op. cit.*, p.187 e p.263 (nota n.3)

¹⁶⁵ Cfr. Ivi, pp.187-191.

pettine, il pennello da barba e recante, sulle pareti, la proiezione di un cielo azzurro striato da nuvole¹⁶⁶. L'opera attua dunque un onirico e spiazzante *bouleversement* della natura caratteristica dell'interno domestico, separato e racchiuso entro pareti, che Gober sembrerà ripercorrere quarant'anni dopo con ambienti che sostituiscono, all'ariosa spazialità dell'elemento magrittiano, il rimando archetipico e inquietante ai fitti sentieri di una foresta¹⁶⁷.

“La confusione tra interno ed esterno” – osserverà a tal proposito Hal Foster – “è la struttura paradossale del trauma e forse proprio questa complicazione (soprattutto se raddoppiata da una confusione tra pubblico e privato) è traumatica”¹⁶⁸.

Inoltre, riferendosi al medium originario delle carte da parati, e scorrendo il vasto repertorio delineato da Oliver Hapgood in *Wallpaper and the Artist*, è possibile raffrontare¹⁶⁹ con *Forest* di Gober alcuni pattern dei primi anni Venti realizzati da Charles Burchfield (1893-1967), visionario pittore e designer americano: tra questi, in particolare *The Birches* (1921, prodotto da M.H. Birge and Co, Buffalo), folto scenario di rami e foglie di betulla che riprende, ingrandendoli, spunti dall'acquerello *Bluebird and Cottonwoods* (1917)¹⁷⁰ o ancora, tanto nel wallpaper quanto nei disegni preparatori, il pattern *Robins and Crocuses* (1923, M.H. Birge and Co). Quest'ultimo mostra, tuttavia, un nitore e una fluidità maggiore rispetto al pattern del 1921, dall'aspetto opprimente.

Nell'installazione di Gober del 1991, la scultura costituita dal dorso maschile segnato da uno spartito musicale è, come nota Foster¹⁷¹, citazione da Hieronymus Bosch, da un particolare dell'inferno “musicale” descritto nel *Trittico del giardino delle delizie*¹⁷²: interpretando a suo modo l'escatologia cristiana, ipotizza Foster, Gober ricomponne per l'intero ambiente un significato che si scompone nei tre termini di “piacere, disastro, resurrezione”¹⁷³. Tuttavia, come preannunciato, l'elemento che dovrebbe emblemizzare la “resurrezione”, ovvero il paesaggio boschivo spiegato sulla parete,

¹⁶⁶ V. Ivi, pp.190-191.

¹⁶⁷ Un simile aspetto di fusione tra interno ed esterno è riscontrato da Pepe Karmel nella fotografia di Diane Arbus, con particolare riferimento a *A lobby in a building*, N.Y.C., 1966, immagine ravvicinata di un foto-murale a tema paesaggistico, applicato sulla parete di un appartamento newyorkese. Gober, in un colloquio con Karmel richiamato nel saggio del 2006, ha confermato il suo interesse per la poetica e lo sguardo caratteristici della fotografa. V. P. Karmel, *op. cit.*, p.166.

¹⁶⁸ H. Foster, *Robert Gober. L'arte della...* *op. cit.*, p.75.

¹⁶⁹ Cfr. M. Oliver Hapgood, *op. cit.*, pp. 177-183.

¹⁷⁰ Cfr. Ivi, pp.178-179.

¹⁷¹ v. H. Foster, *Prosthetic Gods*, *op. cit.*, p.330.

¹⁷² H. Bosch, *Trittico del giardino delle delizie*, 1480-1490 c. Madrid, Museo del Prado.

¹⁷³ H. Foster, *Prosthetic Gods*, *op. cit.*, p.330.

sembra evocare imprigionamenti psicotici o incubi infantili¹⁷⁴, chiudendo il cerchio aperto – alcuni anni prima – con l’assidua proposizione di barre contenitive e coercitive. Gober riprenderà il tema di *Forest*¹⁷⁵ per una vasta pittura murale (realizzata da assistenti, su suo disegno¹⁷⁶), con funzione di sfondo all’installazione del 1992-’93 presso il Dia Center for the Arts. Il catalogo, incentrato su un lungo testo critico-narrativo di Dave Hickey, *In the Dancehall of the Dead*, descrive la suggestione di una “Arcadia maligna”¹⁷⁷, affine a una narrazione teatrale “soffocata” e non del tutto esplicitata, ma lasciata all’interpretazione dello spettatore, attraverso il proprio bagaglio di esperienze e *rêverie*¹⁷⁸.

Gober propone questi lavori in un momento che oggi, da più parti, viene ricordato come acme della diffusione occidentale dell’AIDS¹⁷⁹; come sottolineato anche da Collins & Milazzo¹⁸⁰, le tematiche trattate sono profondamente legate (in maniera più o meno scoperta) ai termini del contatto (fisico ma anche affettivo), del contagio, del sospetto.

Nel medesimo periodo, ad esempio, vede parallelamente la luce l’opera più emblematica del collettivo canadese General Idea¹⁸¹, formatosi ben vent’anni prima: *AIDS Wallpaper* (1989) [fig. 93], incentrato sulla reiterazione dell’acronimo-logo “AIDS”, scaturito l’anno precedente e variamente riprodotto su tela.

L’opera si chiarifica immediatamente nei termini di un’appropriazione letterale che, una volta di più, si conferma essere strategia dominante “la coscienza e la consapevolezza culturale, etica e estetica dell’arte durante gli anni Ottanta”¹⁸²: il pattern è infatti la

¹⁷⁴ Cfr. G. Saunders in G. Saunders, *op. cit.*, p. 39.

¹⁷⁵ A tal proposito, sono da richiamare anche due tipologie di lavori realizzati dall’italiano Stefano Arienti (Asola, 1961) intorno al triennio 2004-2006. Per la prima, costituita dall’installazione a parete di tessuti e poster stampati, a tema vegetale-*camouflage*, si vedano soprattutto *Verde mimetico* (2004), presentata a Roma, MAXXI per la personale “Stefano Arienti” (2004-2005) e *Mimetic* (2005), presentata nel settembre 2005 a New York, da Lehmann Maupin. Ancora, si segnalano i grandi poster panoramici (serie di paesaggi del 2005-2006) nei quali la visione è interrotta da elementi di cesura incongrui, che evidenziano l’artificialità dell’immagine. V. A. Mattiolo, G. Schlinkert (a cura di), “Stefano Arienti”. Roma, MAXXI, 5 novembre 2004-6 febbraio 2005; Torino, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, 22 marzo-8 maggio 2005. Catalogo della mostra, 5 Continents, Milano 2004.

¹⁷⁶ Cfr. “Robert Gober” a cura di K. Marta. New York, Dia Center for the Arts, 24 settembre 1992-20 giugno 1993. Catalogo della mostra, Dia Center for the Arts, New York 1993.

¹⁷⁷ T.d.A. v. D. Hickey, *In the Dancehall of the Dead* in K. Marta (a cura di), *op. cit.*, p.14.

¹⁷⁸ Cfr. *Ivi*, pp.20-21.

¹⁷⁹ Lo stesso artista dichiarerà nel 1991, a tal proposito, “Per me la morte ha momentaneamente preso il posto della vita a New York City” (“Parkett”, marzo 1991). Cit. in H. Foster, *Robert Gober. L’arte della...* *op. cit.*, p.76.

¹⁸⁰ Collins & Milazzo, *op. cit.*, 160.

¹⁸¹ Il collettivo era costituito da AA Bronson, Felix Partz e Jorge Zontal, gli ultimi due morti, cinquantenni, di AIDS nel medesimo anno 1994.

¹⁸² Collins & Milazzo, *op. cit.*, p.157.

ripresa evidente e consapevole del celeberrimo dipinto-logo *Love* di Robert Indiana (1966). Di quello riprende la disposizione delle lettere, la grafia e il colore, con il preciso intento di rendere un *appeal* estetico alla sigla, di per sé chiaramente di segno negativo, della ‘malattia del secolo’.

Il meccanismo di reificazione del segno, che tende a divenire commerciale e pubblicitario nella sua capillare diffusione anche su *shopping-bag* e poster prodotti dal collettivo, implica sotterraneamente anche un parallelismo (in negativo) tra la rivoluzione sessuale degli anni Sessanta, ipostatizzata dall'icona di Indiana, e la dilagante malattia di recente comparsa in Occidente.

L'acronimo reiterato sulle pareti entro ordinati moduli quadrati, infine, richiama per traslato la struttura cellulare e la propagazione per contagio o infine, come ricorda Saunders e assegnando al lavoro un senso più ‘ottimistico’, la volontà di ‘normalizzazione’ e acquisita consapevolezza di fronte alla malattia¹⁸³, argomento al quale il collettivo ha dedicato più di cinquanta installazioni tra il 1987 e il 1994, anno della scomparsa di Partz e Zontal¹⁸⁴. Al 1994 in particolare si riferiscono due esposizioni incentrate sull'appropriazione di opere molto note, di artisti quali Piet Mondrian e Gerrit Rietveld o ancora Indiana: su un background creato ancora una volta da *AIDS Wallpaper*, il gruppo di artisti ha riproposto le forme degli artisti sopracitati, variandone le gamme cromatiche tramite l'inserimento di verdi acidi atti a evocare l'idea del contagio e dell'alterazione delle cellule¹⁸⁵.

La comunicazione e il linguaggio della reiterazione iconica riscontrati in General Idea si riscontrano, al tempo stesso, nel lavoro totalmente collettivo e condiviso, non-autoreferenziale, del Group Material¹⁸⁶, fondato negli Stati Uniti nel 1979 e sciolto nel '96. Quest'ultimo, disciplinato con rigore strutturale e un evidente interesse per la semiotica e l'ibridazione mediale caratteristica degli anni Ottanta¹⁸⁷ si è rivolto all'osservazione dei valori di ‘merce’ e dei dispositivi di diffusione dell'opera d'arte, parimenti a quanto osservato in merito al lavoro di Haim Steinbach, promuovendo al

¹⁸³ v. G. Saunders in G. Saunders (a cura di), *op. cit.*, p. 44.

¹⁸⁴ Cfr. nota n.180 di questo capitolo. v. M. Costantini, *Un mur est un mur est un mur est un mur* in M. Costantini (a cura di), *op. cit.*, p.9.

¹⁸⁵ Si vedano le mostre: “General Idea: Infe©tions”. Den Haag, World Wide Video Center; “INFE©TED”. Zurigo, Galerie Mai 36, entrambe 1994. Cfr. M. Costantini, *op. cit.*, p.9.

¹⁸⁶ Gruppo costituito da Doug Ashford, Julie Ault, Mundy McLaughlin, Tim Rollins.

¹⁸⁷ Cfr. A. Green, *Citizen Artists: Group Material* in “Afterall”, n.26, Spring 2011. Saggio disponibile online negli archivi della rivista (edita dalla Central Saint Martins – University of the Arts, London in collaborazione con il Museum van Hedendaagse Kunst di Antwerpen, Belgio, il Department of Visual Arts dell'Università di Chicago e The University of Chicago Press) all'indirizzo: <<http://www.afterall.org/journal/issue.26/citizen-artists-group-material>>

tempo stesso dibattiti e allestimenti che sembrano derivare un'attitudine analitico-politica dagli anni Settanta di Joseph Beuys, e un'attenzione al mescolamento di codice linguistico 'alto' e 'basso' dalla *Commodity sculpture* e dall'appropriazionismo. Emblematico è stato infatti, nel lavoro di Group Material, l'*environment*-allestimento *Americana*¹⁸⁸ [fig. 94], proposto nel 1985 nell'ambito della settima Biennale del Whitney Museum of American Art di New York.

L'*environment*, incentrato su oggetti caratterizzanti un'*imagerie* di larga diffusione negli Stati Uniti, tra sport e politica, dibattito sociale e estetica *popular*, risulta in realtà simile a una fitta 'quadreria' di opere di artisti il cui nome o valore estetico sono ritenuti perfettamente indifferenti ai fini del discorso. Il tutto è allestito, infatti, su uno sfondo iperdecorativo, stratificato pattern-su-pattern, di carte da parati commerciali, teso a concludere l'argomentazione componendo, infine, un'eccentrica giustapposizione di temi che intende testimoniare di una "democrazia degli oggetti"¹⁸⁹ organicamente perseguita e promossa dal collettivo.

¹⁸⁸ v. D. Joselit, *American Art... op. cit.*, pp. 212-215;

¹⁸⁹ D. Joselit, *op. cit.*, p. 215.

Capitolo IV.

Gli anni Novanta e i Duemila: decontestualizzazione e *bouleversement* della funzione del wallpaper. Linguaggi e temi.

Come preannunciato nel precedente capitolo, il lavoro di Robert Gober ha ricondotto il wallpaper, sin dal 1989, a una dimensione che dialoga in prima battuta con l'originaria destinazione d'uso del medium e, al contempo, la devia e la decontestualizza, adottando pattern spesso inconsueti rispetto a quella – concepiti dall'autore o attinti da eterogenei giacimenti d'immagini – che recano con sé peculiarità intrinsecamente perturbanti.

Queste, come evidenziato seguendo la lettura offerta da Sigmund Freud nel 1919, con *Das Unheimliche*, traggono agio dal manifestarsi entro strutture decorative delle quali, immediatamente, si percepisce una certa aura familiare, offerta innanzitutto dalla reiterazione iconica e da una piacevolezza decorativa d'insieme che, come si noterà in questo capitolo, verrà mantenuta nella grande maggioranza dei casi, anche laddove il wallpaper manifesterà un 'sovraccarico' semantico o iconografico.

Nei decenni più recenti, sottolinea infatti Gill Saunders, "il wallpaper è divenuto un medium appropriato per l'esplorazione dell'idea del «perturbante», dal momento che «il perturbante è quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare»¹; inoltre, la superficie della carta da parati si è manifestata come uno tra i mezzi più adatti per dispiegare contenuti pervasivi e si è assestata, grazie alle sue strutture ripetitive, come immediato e 'semplice' strumento di orientamento e manifestazione del significato per installazioni più o meno complesse.

Il ricorso al *medium* espressivo del wallpaper, da parte di artisti non riconducibili a un'unica area geografica o a una precisa tendenza teorica e operativa, negli anni Novanta e nel primo decennio del Duemila si è esponenzialmente moltiplicato in parallelo con il *revival* della voga legata all'utilizzo delle carte da parati presso le fasce medio-alte della popolazione occidentale (con una preponderanza

¹ T.d.A. Testo originale: "Wallpaper has become an apt medium for the exploration of ideas of the «uncanny», for «the uncanny is that class of frightening which leads back to what is known of old and long familiar»". G. Saunders, *How Wallpaper Left Home... op. cit.* in D. De Salvo, A. Massie (a cura di), *op. cit.*, p.46.

evidenziatasi in area anglofona: tra Gran Bretagna e Stati Uniti) e dunque con il lento ma costante moto di fuoriuscita delle carte, nella percezione comune, dalla sfera estetica del *kitsch* e dell'eccesso.

Quest'ultima opinione era stata ampiamente nutrita, nel Novecento, sulla scia di *Ornament und Verbrechen* di Adolf Loos (*Ornamento e Delitto*, 1908)², dalla contrapposizione del nitore e della 'linearità' – o vera e propria assenza di decorazione – promossa dal Bauhaus prima e dall'architettura Modernista poi³ (o ancora, in ambito pittorico e scultoreo, dal Minimalismo della metà degli anni Sessanta), parallelamente all'affermazione e alla radicalizzazione, in ambito espositivo, del contenitore 'neutro' costituito dal *white cube*.

Come già accennato nella prefazione, l'incremento costante del linguaggio del wallpaper è stato pionieristicamente segnalato da Donna De Salvo e Annetta Massie con la realizzazione a Columbus, nella primavera-estate del 1997, della mostra "Apocalyptic Wallpaper: Robert Gober, Abigail Lane, Virgil Marti, and Andy Warhol"⁴.

Il catalogo edito in occasione della mostra contiene un saggio di Gill Saunders, acutamente intitolato *How Wallpaper Left Home and Made an Exhibition of Itself*: quest'ultimo verrà sviluppato e ampliato dall'autrice nel decennio successivo e diverrà nucleo centrale del catalogo della mostra "Walls Are Talking: Wallpaper, Art and Culture" tenutasi a Manchester nel 2010⁵.

² Cfr. in particolare E.H. Gombrich, *Il senso... op.cit.*, pp.103-107.

³ Nell'ambito del Bauhaus, tuttavia, non solamente delle carte da parati erano state realizzate, ma erano divenute il prodotto con maggior successo di vendite, sin dagli esempi ideati dagli studenti a Dessau, nel 1929 e commercializzati dalla Tapetenfabrik Gebrüder Rasch di Bramsche, in Germania (la produzione dei parati è ancor'oggi in corso). I decori per le carte erano stati selezionati da un folto numero di proposte inoltrate dagli studenti della classe di Pittura Murale diretta da Hinnerk Scheper e facente parte del Dipartimento di Design d'Interni. Con le collezioni prodotte dal Bauhaus, per la prima volta la carta da parati veniva realizzata non con la stampa di un preciso e convenzionale pattern ma utilizzando unicamente una sobria *texture*, creando decori talora appena percettibili; i singoli parati erano stampati in coppie di colori smorzati e realizzati ciascuno in tre varianti cromatiche. Anche alcuni tra i massimi architetti modernisti hanno ideato carte da parati, caratterizzate da trame di segni molto sottili e partizioni geometrizzanti: si ricordino, a tal proposito, tappezzerie come #103 e #706 di Frank Lloyd Wright (entrambe 1956, prodotte da Schumacher & Co.) o ancora #105 (1957), dello stesso autore e produttore, o *Mauer* di Le Corbusier (1959, per Salubra). Si tratta di carte molto raffinate e innovative, ma a quanto sembra non particolarmente premiate dal mercato coevo.

Cfr. M. Droste, Bauhaus Archiv, *Bauhaus, 1919-1933*. Bauhaus-Archiv Museum für Gestaltung, Taschen, Colonia 2002, p.180; M. Siedenbrodt, L. Schöbe, *Bauhaus 1919-1933*, Parkstone Press International, New York 2009, pp.32, 119; L. Jackson, *Twentieth-Century Pattern Design: textile and wallpaper pioneers*, Princeton Architectural Press, New York 2002, pp.45-47; M. Oliver Hapgood, *op. cit.*, pp.135-141.

⁴ v. Prefazione, nota n. 10.

⁵ v. Prefazione, nota n.20.

In esso Saunders ipotizza che siano state proprio le caratteristiche costitutive della carta da parati – l’essere un mezzo “imitativo, ripetitivo, effimero, appartenente a un mercato di massa e riferito ai concetti di casa e familiarità”⁶ a rappresentare un elemento d’interesse, un richiamo, per moltissimi artisti contemporanei che, con una partecipazione non marginale, hanno inteso utilizzare il mezzo per indagare la relazione tra noi e lo spazio che abitiamo (spazio inteso nella sua accezione privata ma anche nelle innumerevoli implicazioni socio-politiche).

Del resto, sin dal primo netto *bouleversement* compiuto da Warhol nel 1966, con la proposizione di *Cow Wallpaper*, è stato possibile osservare come – sovvertendo alcuni residui cliché legati ai media ‘ammissibili’ entro il linguaggio artistico – le carte da parati abbiano iniziato a riguardare da vicino non più e non solamente l’ambito della decorazione e, specificamente, della decorazione d’interni, ma siano state dirottate verso un nuovo tipo di iconografia moderna generata dai meccanismi mediatici e dalle dinamiche connesse alle attuali strutture sociali.

Seguendo la lettura della studiosa inglese Imogen Racz, espressa nel recente volume *Art and the Home. Comfort, Alienation and the Everyday*, è possibile sottolineare come la connessione con il ‘tema’ rappresentato dalla casa sia stata un elemento fondamentale nell’arte del secondo dopoguerra, accostata non solamente per esplorare la relazione personale, sociale e culturale degli individui tra loro e con gli spazi nei quali agiscono, ma anche “per considerare come gli spazi domestici personali e le case siano coinvolti nelle strategie economiche e politiche”⁷.

Gli artisti annoverabili entro tale macro-tendenza, continua Racz, hanno ampliato e contestato i margini del concetto di scultura (e, possiamo aggiungere in un senso maggiormente pertinente al wallpaper, anche di quello legato alla pittura) “incanalando idee e tensioni profondamente sentite dal mondo reale verso oggetti e installazioni che avevano la capacità di intralciare, reindirizzare ed estendere la

⁶ T.d.A. Testo originale: “Why should wallpaper – the poor relation of the decorative arts despite the illustrious names that have been associated with it – have become a medium for the contemporary artist? In large part it is those very qualities that have defined its lowly status – imitative, repetitive, ephemeral, mass-market, a signifier of the home and of homeliness – that now constitute wallpaper’s appeal for the artist”. G. Saunders, *How Wallpaper Left Home... op. cit.* in D. De Salvo, A. Massie (a cura di), *op. cit.*, p.33.

⁷ T.d.A. Testo originale: “[...] to consider how homes and houses have been implicated in political and economic strategies”. I. Racz, *Art and the Home. Comfort, Alienation and the Everyday*, I.B. Tauris Academic Studies, Londra 2015, p.1.

narrazione convenzionale”⁸. Ciò facendo, hanno spesso utilizzato oggetti e *media* che hanno continuato a recare con sé l’eco delle preesistenti funzioni, e materiali correlati a quelle: in ogni caso, sottolinea Racz, aspetto fondamentale è che tali mezzi non abbiano agito da richiamo pedissequo alla realtà, poiché è di cruciale importanza, al contempo, la loro dislocazione e disposizione entro il contesto artistico⁹. Queste ultime, conclude la studiosa, contrassegnate non solo dalla modificazione dei referenti originari ma anche dall’accostamento funzionale di diverse categorie di oggetti¹⁰, hanno spesso evidenziato, come proprie strategie caratterizzanti, la variazione di scala e il richiamo a una narrazione eterogenea¹¹: nello sviluppo del volume, Racz comprende dunque un paragrafo dedicato specificamente al wallpaper, facendo cenno in particolare al lavoro di Andy Warhol, Rober Gober e Virgil Marti¹².

Come preannunciato, l’analisi delle modalità del ricorso al wallpaper negli ultimi due decenni circa, indirizzerà verso un approccio tematico anziché strettamente cronologico: ciò al fine di tracciare le diverse diramazioni assunte dal linguaggio e di riconoscere le tematiche sviluppatesi attraverso di quello.

Tra gli artisti che verranno esaminati nel presente capitolo, sarà inoltre possibile distinguere casi di ricorso sporadico al mezzo o, altrimenti, indizi di un organico sviluppo del linguaggio del wallpaper, connesso intimamente alla poetica personale. Sarà quest’ultimo, in particolare, il caso di Nedko Solakov, Francesco Simeti, Virgil Marti, David Mabb e Ludovica Gioscia: ciascun artista è latore di una specifica sintassi e di un arricchimento semantico del termine costituito dalle carte da parati.

⁸ *Ibidem*. T.d.A.

⁹ “Found and manipulated objects hold echoes of their previous existence both in function and material. This does not mean that sculpture, objects and installations are ‘reality’; their staging is also crucial. They act as mediators between art and life [...]”. *Ibidem*.

¹⁰ Come qui è già stato osservato nel capitolo terzo.

¹¹ Cfr. *Ivi*, p.5.

¹² Cfr. *Ivi*, pp.20-24.

IV.1. La superficie del wallpaper tra narrazione e paradosso in alcuni casi esemplari.

Già nel testo dell'introduzione, si è suggerito come la carta da parati 'domestica' fosse da lungo tempo intesa come superficie 'parlante', elemento percepito come significativo e dunque non semplicemente riconducibile alla funzione di sfondo d'arredo. Una superficie ritenuta espressiva, tuttavia, a ben precise condizioni o verso 'categorie' umane sensibili a recepire forme del tutto particolari di comunicazione, attinenti alla sfera dell'immaginazione, della formazione identitaria, dell'inconscio, che nel caso specifico vengono veicolate attraverso le ripetizioni segniche delle carte da parati.

Queste ripetizioni si pongono innanzitutto, come ricorda Gombrich, come una "forma di ridondanza"¹³ che, nel caso specifico delle carte da parati come opere d'arte contemporanee, risulta spesso finalizzata al rafforzamento o di un concetto che si intende inoltrare presso il pubblico al quale ci si rivolge, o di un effetto visivo o narrativo strettamente affine alla dimensione installativa come si è consolidata nell'arte occidentale dalla fine degli anni Cinquanta.

Le carte da parati stesse – insieme alle tappezzerie tessili – avevano trovato spazio, con tutto il carico suggestivo-memorale che si è precedentemente cercato di suggerire¹⁴, in articolate opere di un artista dal ruolo centrale nell'affermazione dell'*environment* nel linguaggio artistico dell'inizio anni Sessanta: Edward Kienholz (Fairfield, Washington 1927 – Hope, Idaho 1994). Sebbene non si dia il caso di wallpaper come elemento linguistico autosufficiente, l'utilizzo da parte di Kienholz di carte da parati commerciali, entro il perimetro dei propri lavori, appare un elemento troppo evidente per essere trascurato. Testimonia, infatti, di un ruolo importante assegnato al wallpaper ai fini di una narrazione *in nuce*.

Si prenda ad esempio *Roxys* (1961, Berlino, Collezione Reinhard Onnasch) primo tra i suoi '*concept tableaux*', presentato alla Ferus Gallery di Los Angeles (fondata dall'artista nel 1957) nel 1962: è un'opera di una sbalorditiva complessità materiale che traspone, in maniera assolutamente verosimile per quanto riguarda la dimensione oggettuale, nonché su scala reale, un postribolo di

¹³ E.H. Gombrich, *Il senso... op. cit.*, p.210.

¹⁴ v. soprattutto introduzione.

Las Vegas nell'anno 1943 (come testimoniano le date dei giornali presenti e la divisa militare poggiata sull'attaccapanni), fungendo anche da memoria personale per l'artista.

Un banale parato floreale tappezza completamente le pareti, del tutto prive della presenza umana – se non, come s'è detto, in forma di traccia – e abitate solo da inquietanti manichini dati da assemblaggi oggettuali che rivelano un'eco antropomorfica negli abiti o, parzialmente, nell'atteggiamento cristallizzato¹⁵.

Il volto umano non è presente se non come maschera, testa mozzata, marionetta o cranio animale (questo il caso del manichino richiamante le fattezze dalla *maîtresse*) e la riproduzione dell'intero ambiente funge da ridondante cornice entro la quale il contenuto testuale viene dispiegato¹⁶.

Ciò vale anche per *The wait* (1964-65, New York, Whitney Museum of American Art), drammatico *tableau* incentrato sul tema del ricordo, nel quale una tappezzeria in tessuto, dozzinale e annerita, fa da sfondo a una porzione d'ambiente costellata da vecchie immagini fotografiche, suppellettili – tra le quali si accampa, unica presenza viva, un pappagallino in gabbia – e 'abitata' da un'anziana donna-manichino con al collo vasetti di vetro recanti emblemi di piccole memorie personali e in grembo un gatto in tassidermia.

Com'è osservabile anche attraverso il breve accenno all'artista, gli *environments*, specie sul nascere della categoria artistica, hanno spesso recuperato per l'opera d'arte – ponendosi sulla scia delle avanguardie storiche – una densa dimensione narrativa.

Quest'ultima, come si vedrà negli esempi che verranno analizzati nel presente paragrafo, negli ultimi venticinque anni circa è stata spesso condensata nella proposta di un wallpaper o nell'allestimento di un intero ambiente con il medesimo pattern: si vuole dunque ipotizzare come tale aspetto abbia trovato e trovi sostegno in un sistema che, adoperando un recente ed efficace neologismo,

¹⁵ Cfr. M. Livingstone, C. Burnett, "Kienholz [Edward Kienholz e Nancy Reddin Kienholz]", Londra, The Haunch of Venison Yard, 7 ottobre-9 novembre 2005; Sidney, Museum of Contemporary Art, 16 dicembre 2005-5 marzo 2006. Catalogo della mostra, Haunch of Venison, Londra 2005.

¹⁶ Si veda, ancora, il caso di *The Hoerengracht* (opera di Edward e Nancy Reddin Kienholz, 1983-1988, Collezione degli artisti), *tableau* multiplo consistente in una serie di piccole camere (anch'esse riccamente tappezzate) con vetrina aperta verso l'esterno, a richiamare la disposizione del Distretto 'a luci rosse' di Amsterdam. Cfr. C. Wiggins (a cura di), "The Hoerengracht", Londra, National Gallery – Sunley Room, 18 novembre 2009-21 febbraio 2010. Catalogo della mostra, Yale University Press, New Haven 2009.

potremmo definire *fictionale* (caratteristico dei generi narrativi o derivato da quelli) e proprio del tempo attuale, nel quale un immaginario in costante aumento si modula largamente anche sui modelli e i cliché offerti dalla narrativa, dai media di comunicazione di massa, dalla musica e dal cinema e in tal modo può confluire, ai fini dell'espressione o rappresentazione artistica, anche nel rinnovato medium del wallpaper.

Osserviamo dunque come, alla luce di tale premessa, si potrà analizzare – nel presente e nei successivi paragrafi – un congruo numero di carte da parati, perlopiù realizzate da artisti noti in ambito internazionale ma che hanno fatto ricorso al linguaggio del wallpaper solamente in maniera sporadica, in occasione di precisi progetti espositivi o, altrimenti, trasponendo nel nuovo medium caratteristiche formali già presenti nel proprio lavoro. Altre carte sono invece realizzate da artisti che le hanno rese la struttura principale del proprio linguaggio.

Una rappresentazione concettuale colma d'ironia e incentrata su quattro diversi pattern per wallpaper – in correlazione con immagini fotografiche – è ad esempio quella offerta, nel 1998, da John Baldessari (National City, USA, 1931), artista dall'imponente curriculum che nel 2009 verrà insignito del Leone d'Oro alla Carriera alla 53^a Biennale di Venezia¹⁷. Baldessari nel '98 realizza una doppia e parallela esposizione tra Olanda e Svizzera, nelle sedi del Witte de With Center for Contemporary Art di Rotterdam¹⁸ e del Migros Museum für Gegenwartskunst di Zurigo¹⁹. Le installazioni oggetto delle mostre, entrambe intitolate “Baldessari: RMS W VU: Wallpaper, Lamps, and Plants. New”, vengono inaugurate a una settimana di distanza e sono incentrate sui medesimi lavori: quattro carte da parati di diverso soggetto e colore e immagini fotografiche in bianco e nero, di grande formato, ritraenti piante o lampade domestiche isolate su fondo scuro, applicate sulle pareti tappezzate come se si trattasse di classici soggetti pittorici.

¹⁷ Nella motivazione dei premi a John Baldessari e a Yoko Ono (attribuiti dal C.d.A. della Biennale, presieduto da Paolo Baratta, su proposta del direttore Daniel Birnbaum) si legge di “due artisti che hanno aperto nuove possibilità di espressione poetica, concettuale e sociale”, e ancora: “Yoko Ono e John Baldessari hanno contribuito a rivoluzionare il linguaggio dell'arte e rimarranno fonte di ispirazione per tutte le generazioni a venire”. v. D. Birnbaum (a cura di), “Fare Mondi: la Biennale di Venezia, 53^a Esposizione internazionale d'arte”. Venezia, Giardini e Arsenale, 7 giugno - 22 novembre 2009. Catalogo della mostra, Marsilio, Venezia 2009.

¹⁸ “Baldessari: RMS W VU: Wallpaper, Lamps, and Plants. New”, a cura di Bartolomeu Mari. Rotterdam, Witte de With Center for Contemporary Art, 24 gennaio – 22 marzo 1998.

¹⁹ “Baldessari: RMS W VU: Wallpaper, Lamps, and Plants. New”, a cura di Rein Wolfs. Zurigo, Migros Museum für Gegenwartskunst, 31 gennaio-22 marzo 1998.

Questo lavoro di Baldessari nasce in congiunzione con la mostra collettiva “Home Screen Home”, dedicata alla produzione e recezione di immagini video e televisive, curata dal regista americano Michael Shamberg²⁰ presso il Witte de With Center e dunque, nella sede di Rotterdam, è allestito in parallelo alla mostra. Nel 2000, in un’intervista alla sua ex allieva Meg Cranston, Baldessari riferirà di aver concordato con il regista il tono da dare alla nuova opera, ideando le carte da parati in relazione all’idea del curatore: quella di suggerire uno scenario domestico correlato all’immaginario televisivo al centro dell’esposizione²¹.

Il risultato è una sequenza di “quattro camere con vista”, come suggerito dalla sigla che funge da titolo: 4 RMS W VU (‘four rooms with view’: l’abbreviazione richiama il linguaggio in uso nel mercato immobiliare)²², tappezzate ciascuna con un pattern generato dall’accostamento di coppie di immagini incongrue, relative a due diverse sfere di significato. Parte delle immagini è infatti legata alle capacità umane percettive e al senso dello scorrere del tempo, l’altra parte è invece riferita a cibi molto comuni, consumati dal pubblico domestico davanti al televisore. I titoli indicano, per ciascun pattern, i motivi che lo costituiscono: *Potato/Lightbulb* [fig. 95], *Ear/Pretzel* [fig. 96], *Nose/Popcorn*, *Clock/Pizza*, e ciascuna coppia è avvicinata da una certa analogia formale.

Il primo è su fondo blu e mostra la forma del tubero affiancata alla lampadina e evidenzia un ironico richiamo: quello alla luce dell’intelletto a contrasto con la patata – elemento che evoca ‘goffaggine’ e ironia²³ – alla quale si lega un’espressione familiare americana, che associa tali fattezze a chi trascorre un tempo eccessivo guardando la televisione²⁴. Il secondo parato, su fondo rosa,

²⁰ “Home Screen Home”, a cura di M. Shamberg. Rotterdam, Witte de With Center for Contemporary Art, 24 gennaio-22 marzo 1998; Barcellona, MACBA – Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 16 luglio-27 settembre 1998.

²¹ “Doveva essere uno scenario domestico, e così ho deciso di realizzare una carta da parati. Poi, ho pensato che sulla carta da parati dovesse essere rappresentato qualcosa. Avevo lavorato molto con le lampade ed avevo appena iniziato a fotografare vasi di piante per accorgermi, meraviglia delle meraviglie, che i vasi di piante assomigliano tantissimo a ombre di lampade. Che rivelazione!” J. Baldessari (versione italiana del testo) in M. Cranston, *John Baldessari: molti aspetti degni di nota* in G. Belli (a cura di), “John Baldessari”, Trento, Palazzo delle Albere - Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 15 dicembre 2000-11 marzo 2001. Catalogo della mostra, Skira, Milano 2000, p.26.

²² *Ivi*, pp.25-26.

²³ Cfr. J. Baldessari in M. Cranston, *op. cit.*, p.26.

²⁴ J. Gilbert-Rolfe, *The Inverted Flower Pot’s* in B. Mari, R. Wolfs (a cura di), “Baldessari: RMS W VU: Wallpaper, Lamps, and Plants. New”. Rotterdam, Witte de With Center for Contemporary Art, 24 gennaio –22 marzo 1998; Zurigo, Migros Museum für Gegenwartskunst, 31 gennaio-22 marzo 1998. Catalogo della mostra, Museum für Gegenwartskunst, Zurigo 1998, p.44.

mostra la bizzarra analogia formale tra il *pretzel* e l'organo dell'ascolto mentre un altro, su fondo giallo acceso, associa la forma di un naso alla suggerita fragranza dei popcorn, anch'essi riportati in alternanza con il dettaglio fisiognomico.

Infine, *Clock/Pizza*, su fondo turchese, allinea e scambia forme di orologi circolari con delle pizze alle quali è sottratta una fetta, in corrispondenza formale con l'orario indicato da quelli²⁵.

Come si nota, seguendo un processo costante e rappresentativo della poetica di Baldessari, i motivi decorativi sono generati mediante una tecnica "molto simile al «montaggio», nel senso promosso dalle avanguardie: la giustapposizione di immagini apparentemente incongrue, la combinazione delle quali crea intense costellazioni di significati"²⁶ che nel caso specifico, come evidente, danno luogo a una "ossessiva e ironica rappresentazione della dimensione domestica, dominata dalla passività di chi guarda la TV"²⁷.

Baldessari instaura una struttura dialogica nell'andamento dei singoli pattern e nel processo narrativo che intorno a quelli si innesca: il vivido aspetto delle carte da parati, infatti, si confronta con il bianco e nero delle immagini fotografiche che vi si sovrappongono, conferendo un'insolita monumentalità²⁸ a oggetti banali quali lampade decorative e piante in vaso, rimandando alle dinamiche routinarie di una vita domestica di cui è possibile immaginare i protagonisti.

E' necessario, infine, annotare come nell'installazione di Rotterdam una vasta porzione museale sia interessata dal lavoro di Baldessari, che costituisce una vera sequenza di camere riferibili a diverse funzioni abitative; nel contemporaneo caso di Zurigo, invece, un'unica sala del museo è interessata dall'allestimento, recando un singolo pattern per parete e, ancora sovrapposte, le immagini fotografiche.

Nonostante in entrambi i luoghi espositivi – come sottolinea divertito l'artista²⁹ – siano presenti delle aperture verso l'esterno, ossia delle finestre che si riscontrano in ciascuna sala, è pressoché automatica l'associazione compiuta dall'autore con un altro genere di 'veduta', ossia quella offerta dal medium televisivo, che contribuisce a 'ricomporre' la lettura dell'intera installazione, nella dialettica tra realtà e paradosso che si conferma essere costante nell'*oeuvre* di Baldessari.

²⁵ Cfr. B. Mari, R. Wolfs (a cura di), *op. cit.*, pp.45-46.

²⁶ v. B. Mari in B. Mari, R. Wolfs (a cura di), *op. cit.*, p.7.

²⁷ *Ivi*, p.8.

²⁸ *Ivi*, p.7.

²⁹ J. Baldessari in M. Cranston, *op. cit.*, p.26.

Ed è a questo punto possibile notare, legandosi alle opere fin qui descritte e compiendo una breve digressione, richiamando un'analisi di Lynn Spigel, come il televisore venisse da lungo tempo percepito, nella concezione comune e dunque nell'ambito degli studi sociali o sulla comunicazione³⁰, quale vera finestra aperta sul mondo nonché specchio capace di riformulare, alla stregua di un ambiente teatrale, l'ambientazione domestica.

Ciò metaforicamente sostituendosi – o accostandosi in maniera correlativa – alle reali aperture delle pareti, elemento caldamente consigliato da parte dell'architettura modernista del dopoguerra, con l'evidente intento di alleggerire l'impatto materiale delle pareti e sfumare, se possibile, la distanza tra esterni e interni domestici³¹.

Attraverso la nuova disposizione incentrata sulle modalità della fruizione televisiva, la casa diventava dunque, ancor più di prima, uno “spazio discorsivo”³² necessario, non in ultimo, a mediare tra la vita privata della famiglia e la sua interazione con l'esterno e con i pari.

Alla luce di ciò, diviene pertanto paradossale l'occasione in cui gli esterni diventano, letteralmente, soggetto per wallpaper destinati a spazi interni, ipoteticamente adibiti ad abitazione. Questo il caso, ad esempio, di *Prefab Stripe*, 1998, carta da parati di Sharon Elphic (Leeds, 1968) – dal 2000 in collezione al Victoria and Albert Museum – il quale, contraddicendo l'ideale di comfort domestico, rispecchia scenari esterni piuttosto consueti nella modernità, ossia i ripetitivi moduli abitativi osservabili nei grandi fabbricati urbani, o nei grattacieli metropolitani³³.

Eccezion fatta per il lavoro di Elphic, si crede appropriato ipotizzare, proseguendo il concetto di “teatralizzazione degli spazi domestici” osservato da Spigel³⁴, come una spinta simile non abbia potuto che lasciare traccia anche, per traslato, sulla

³⁰ Cfr. L. Spigel, *The Suburban Home Companion: Television and the Neighborhood Ideal in Postwar America* in B. Colomina (a cura di), *op. cit.*, pp.185-239.

³¹ Cfr. Ivi, p.187.

³² Ivi, p.186.

³³ Cfr. G. Saunders, *How wallpaper left home... op. cit.*, in G. Saunders (a cura di), *op. cit.*, p.80. Il lavoro di Elphic, com'è possibile leggere attraverso il suo sito web, origina in particolar modo dall'iniziale formazione come *textile designer*, generatrice di una riflessione intorno alle “texture urbane” e approdante alla formulazione di ciò che definisce “urban tartan” ovvero sorta di patchwork di immagini nate dall'osservazione delle scacchiere e dei moduli architettonici e urbanistici. Cfr. Url: <<http://www.sharonelphick.com/biography.html>>

³⁴ Cfr. L. Spigel, *op. cit.*

superficie discorsiva delle pareti, rappresentata in questo caso specificamente dalla carta da parati.

Se ciò, come si è visto, si può considerare pertinente al lavoro di Baldessari del '98, lo sarà probabilmente anche con ulteriori esempi che si osserveranno di qui a breve, riguardo a opere di Sonia Boyce, Takashi Murakami, Rob Wynne, Chris Taylor e Craig Wood.

Per chiudere il richiamo a John Baldessari, è da citare come l'artista nel 2000 abbia trasposto nel mezzo del wallpaper un'opera realizzata un trentennio prima, con l'ausilio di una classe di allievi del Nova Scotia College of Art and Design di Halifax, in Canada.

Tale lavoro, *I Will Not Make Any More Boring Art* (1971) è cruciale nel percorso concettuale compiuto dall'artista e interroga da vicino le nozioni di progettualità e autorialità dell'opera d'arte: si tratta infatti di un progetto effimero, ideato da Baldessari ma materialmente eseguito da altre mani, secondo sue precise indicazioni.

L'artista, infatti, essendo stato invitato a tenere una personale presso la Galleria del Nova Scotia College e essendo impossibilitato a recarsi personalmente sul posto, aveva provocatoriamente interpellato gli studenti locali, chiedendo loro di sostituirlo nella realizzazione tecnica del lavoro.

Con evidente intento ironico e, in tal senso, distanziandosi da parte di Arte Concettuale contemporanea, Baldessari aveva chiesto di riprodurre fittamente, sulle pareti dello spazio espositivo, la formula "*I will not make any more boring art*" (tradotto: 'non farò più altra arte noiosa'), ricevendo una pronta disponibilità da parte degli studenti. Il lavoro, tracciato direttamente sulle pareti, era rimasto visibile dal 1° al 10 aprile 1971³⁵ e aveva dato luogo anche alla produzione di una litografia col medesimo soggetto, copia della quale fa oggi parte delle collezioni del MoMA di New York.

Trent'anni dopo, come si accennava, Baldessari produrrà un wallpaper omonimo³⁶ utilizzando esattamente il 'pattern' generato dall'ossessiva ripetizione della frase: la nuova versione di *I Will Not Make Any More Boring Art* (1971-2000) [fig. 97], tuttavia, se costituirà un interessante esempio di carta da parati, risulterà al

³⁵ v. "John Baldessari: Somewhere Between Almost Right and Not Quite (With Orange)". Berlino, Deutsche Guggenheim, 30 ottobre 2004-16 gennaio 2005. Catalogo della mostra, Solomon R. Guggenheim Foundation, New York 2004.

³⁶ Cfr. J. Tannenbaum, M. Boulton Stroud (a cura di), *op. cit.*, pp.26-28.

contempo opera piuttosto debole entro il *corpus* di Baldessari, poiché lascia scivolare il nucleo concettuale – di progettualità e delega del lavoro – che era stato il forte fondamento dell'opera del 1971.

E' da notare, tuttavia, come il wallpaper del 2000 – presente nella duplice mostra "On the Wall" (2003)³⁷ e riportato in copertina nel relativo catalogo³⁸ – abbia ampliato su larga scala la suggestione di una grafia monotona e ripetitiva, scaturita da un atto 'punitivo'. Il parato con pattern nero su fondo bianco, infatti, ribalta i rapporti cromatici riferibili a una lavagna scolastica e a una scrittura tracciata con il gesso a fini 'correttivi' e al tempo stesso si palesa come incongruo e soffocante decoro per un interno, sia esso di suggestione domestica o di esplicita finalità espositiva – come suggerito, d'altronde, dal contenuto semantico del pattern.

Le pareti di Baldessari, dunque, come nel precedente esempio osservato in "4 RMS W VU" divengono paradossale spazio di manifestazione di un significato che si afferma per traslato, per associazione d'idee ed entro un meccanismo intriso di ironia, finalizzato al disorientamento delle aspettative dello spettatore di fronte a una carta da parati.

Un simile effetto incentrato sul paradosso, ma relazionato a un opposto significato radicato nella società e nell'*art-business* inglese, si riscontra in *Clapping* [fig. 98] parato di Sonia Boyce (Londra, 1962) realizzato nel 1994 in occasione di "Wish you were here"³⁹, installazione di spazi in stile abitativo creata dal collettivo di artisti BANK⁴⁰ e tenutasi a Londra e Newcastle. Nella mostra viene riprodotto l'interno di un *flat* londinese nel quartiere di Shoreditch, vicino alla City e il cui immaginario proprietario è uno *yuppy*, figura sociale emblematica degli anni Ottanta. L'intera operazione del collettivo BANK è incentrata su una decisa contestazione critica della società e del sistema artistico del decennio precedente.

Nel testo critico nel catalogo di "Wish you were here", a firma di Robert Garnett, si legge infatti: "It has been obvious for some time that the critical art of the 1980's is no longer critical. The *critical* art of the 1980s willingly held itself

³⁷ v. nota n.11 della prefazione.

³⁸ J. Tannenbaum, M. Boulton Stroud (a cura di), *op. cit.*

³⁹ BANK "Wish you were here". Londra, Burbage House, 9 settembre-9 ottobre 1994; Newcastle, Centre for Experimental Art, 17 novembre-17 dicembre 1994.

⁴⁰ Boyce fa parte del collettivo inglese, attivo tra il 1990 e il 2003. Cfr. la ricca documentazione archiviata online sul website di John Russell, artista tra i fondatori del gruppo:

URL: < <http://www.john-russell.org/Web%20pages/Artworks/Exhibitions/artworks.html> <

hostage to a set of *critical* paradigms that guaranteed its *criticality* [...]. The formulaic 80s procedures of pastiche, parody, appropriation and simulation etc. etc. are now manifestly moribund. The problems which arise from this situation are manifold: *How does one move beyond this impasse without being reactionary? How can art exist as more than a fraudulent assault upon the Scopic Regimes of Modernity?*”⁴¹. Parimenti, nell’allestimento della mostra, si dispiega un sarcastico riferimento al sistema sociale inglese attraverso la figura assente dello *yuppy*.

Centrale, nell’allestimento che si sviluppa come un paradossale e preciso esempio di *interior design*, come riportato in catalogo⁴² – attraverso la disposizione di ben individuati spazi abitativi, intorno a una spaziosa *living room* [fig. 99] – è la carta da parati di Boyce, che tappezza l’intera superficie dell’appartamento, conferendo il tono complessivo all’esposizione.

Clapping, successivamente ristampato in bianco e nero⁴³ e prodotto per la mostra del 1994 nella coppia cromatica di bianco su fondo arancio, presenta – reiterato fino al parossismo – il gesto di due mani plaudenti, che sollecitano in maniera diretta e straniante lo spettatore. L’azione, incongrua rispetto ai canoni della decorazione d’interni e rispetto alla destinazione metaforicamente ‘privata’ del pattern, si riferisce direttamente al circuito di autopromozione, arrivismo e successo che intrappola la figura del giovane manager: a tal proposito, è da citare la fonte iconografica dichiarata da Sonia Boyce riguardo il pattern del wallpaper, ovvero il film musicale americano *A Star is Born* (1954), con protagonista Judy Garland⁴⁴ e dunque l’analogia instaurata tra mondo dello spettacolo e sistema di produzione del *business* finanziario.

⁴¹ T.d.A.: “È divenuto da tempo evidente che l’arte critica degli anni Ottanta non è più critica. L’arte *critica* degli anni Ottanta teneva volentieri sé stessa in ostaggio di una serie di paradigmi *critici* fondamentali che ne garantivano la *criticità* [...]. Le stereotipate procedure degli anni Ottanta di pastiche, parodia, appropriazione e simulazione, ecc. ecc., sono ora manifestamente moribonde. I problemi che derivano da questa situazione sono molteplici: come si fa ad andare oltre questa impasse senza essere reazionari? Come può l’arte esistere come più di un assalto fraudolento rivolto ai Regimi Scopici della Modernità? “. R. Garnett, *Catalogue Text* della mostra “Wish you were here”, 1994. Archiviato in: <http://www.john-russell.org/Web%20pages/Artworks/Exhibitions/Bank/A_wywh.html>

⁴² Cfr. pagina precedente, nota n.40.

⁴³ E in tale versione cromatica esposto in “Walls Are Talking. Wallpaper, Art and Culture”; v. G. Saunders (a cura di), *op. cit.*, pp.63-64.

⁴⁴ Cfr. Ivi, p.63.

Altri due pattern sono stati realizzati da Sonia Boyce negli anni successivi: *Lover's Rock* (1998) e *Devotional Wallpaper* (2008), di diversa concezione rispetto a *Clapping* e incentrati su due differenti forme di scrittura.

Entrambi recano nel pattern un preciso richiamo alla musica leggera e al modo in cui questa permea la vita, gli spazi e i rituali quotidiani di un vasto pubblico: espandono, in tal modo, sulla 'pelle' di rivestimento delle pareti, un letterale richiamo al linguaggio musicale.

Lover's Rock, wallpaper dall'aspetto estremamente minimale, reca impressi per mezzo della goffratura alcuni versi di una canzone del 1975, *Hurt so good* di Susan Cadogan, ballata reggae molto popolare presso il pubblico giovanile inglese nella seconda metà degli anni Settanta. Il pattern è monocromo, lavorato bianco su bianco: l'intenzione rivelata dall'artista, mediante la forma di scrittura difficilmente visibile ma esperibile con il senso del tatto, è quella di suggerire la sensualità dell'abbraccio di giovani coppie contro le pareti, nel corso delle feste da ballo degli anni della sua adolescenza⁴⁵.

Il richiamo alla pelle e alla percezione sensoriale viene ripreso, dieci anni dopo, in *Devotional Wallpaper* (2008), parato nel quale, su un fondo bianco, sono stampati i nomi di musiciste e cantanti afro-britanniche. Intorno ad essi, è tracciata una serie di segni concentrici che si sviluppano dalle forme grafiche del nome, a suggerire probabilmente la propagazione delle onde sonore, dunque del ricordo.

Il wallpaper è parte di un più ampio progetto sviluppato tra il 2007 e il 2008 da parte di Boyce, di origine anglo-afro caraibica e la cui idea è nata in seno a delle sedute di sviluppo della memoria collettiva (*reminiscence sessions*⁴⁶) di un gruppo di donne, volto a conoscere e ricordare l'esperienza di musiciste di simili origini etniche. Una fase precedente alla realizzazione della carta era stata, nel 2007, segnata dalla scrittura degli stessi nomi sulle pareti della National Portrait Gallery di Londra: identico era stato l'intento dell'opera, ovvero la creazione di un *background* significativo dal punto di vista memoriale, che evocasse il ruolo simile ricoperto dalla musica nelle vicende cardinali nella vita degli appartenenti alla cultura afro-caraibica⁴⁷.

⁴⁵ Cfr. Ivi, pp.58-59.

⁴⁶ v. Ivi, p.59.

⁴⁷ *Ibidem*.

Un differente tipo di linguaggio, ma parimenti caratteristico delle origini culturali dell'autore, è quello attinto dalle forme del fumetto *manga* nonché dall'immaginario *popular* presente nella cultura giapponese, sintetizzato e proposto da Takashi Murakami (Itabashi, 1962), nome estremamente noto nel panorama artistico degli anni più recenti e iniziatore della poetica "Superflat", che ha trovato il suo compimento e l'occasione di completa formulazione nell'omonima mostra nel 2000-2001, curata appunto da Murakami e tenutasi in Giappone presso Tokyo, Nagoya (2000) e presso le sedi statunitensi di Los Angeles, Minneapolis e Seattle.

Sulla poetica e sulla pratica di Murakami si ritornerà nell'ultimo paragrafo del presente capitolo, dedicato all'analisi delle poetiche legate, nell'utilizzo del wallpaper, alla rielaborazione di un immaginario *popular*, caratteristico dell'attuale era della globalizzazione; qui si intende tuttavia preannunciare un primo parato realizzato dall'artista nel 2002 e intitolato *Jellyfish eyes* [fig. 100], paradossale saturazione del campo componente il pattern, su fondo rosa, attraverso la reiterazione di occhi resi attraverso i tipici tratti disegnativi e cromatici del fumetto *manga* contemporaneo⁴⁸.

La matrice della "pop-culture giapponese"⁴⁹ – con gli stilemi tipici del sistema narrativo per testi e immagini sopraccennato – viene da Murakami esteso alla piatta e ripetitiva superficie del wallpaper, generando in questo caso un singolare decoro che indirizza le forme ludiche a paradossali cortocircuiti dello sguardo, che si vede osservato attraverso le mura domestiche.

Tale tema viene parimenti affrontato da artisti occidentali, ancora attraverso il *medium* del wallpaper: necessario sin d'ora premettere, tuttavia, come i dissimili riferimenti culturali di partenza originino pattern dall'aspetto altamente inquietante, evocanti repertori simbolici pertinenti alla sfera dell'inconscio o, non in ultimo, richiami alla *horror-fiction*.

Un primo esempio è *Eyes Wallpaper* (2003) [fig. 101], realizzato da Rob Wynne (New York, 1950) e presentato nel corso della mostra "On the Wall. Wallpaper

⁴⁸ Cfr. J. Tannenbaum, M. Boulton Stroud (a cura di), *op.cit.*, pp.25-27. Il tema del wallpaper sarà approfondito dall'artista ancora fino al 2013, anno del film *Jellyfish Eyes*, diretto e prodotto da Murakami. v. sito web del film; Url: < <http://www.jellyfisheyesthemovie.com/> >

⁴⁹ J. Marshall, *Globalization and Contemporary Art* in E. Manley Delacruz, A. Arnold, A. Kuo, M. Parsons (a cura di), *Globalization, Art, and Education – Section II*, pp. 88-96 (in particolare, p.89-90)

and Tableau”⁵⁰. Il pattern, stampato in nero su sfondo celeste, è incentrato sulla ripetizione di dettagli fotografici di singoli occhi umani, manifestando una riflessione sul metodo e sulle forme del collage surrealista. Una seconda versione, *Eye Wallpaper* (2006), su sfondo bianco e con la disposizione degli occhi lievemente variata e aumentata nelle dimensioni, ha fatto parte della personale “The Heartbeat Of a Bird” (2006, Craig Starr Associates, New York): nell’allestimento [fig. 101] sono state disposte, in dialogo con la carta, fragili sculture in cristallo intitolate *Glass Tears* (2006), riconducibili a un’eco delle *Larmes* (1930-1933) di Man Ray⁵¹ e possibile ‘sviluppo’ di quelle.

Il disorientante pattern del wallpaper, esacerbato dall’utilizzo del bianco e nero, reca inoltre – come notato da Alfred Mac Adam nella recensione della mostra apparsa su “ARTnews” – un non troppo celato richiamo, in forma di associazione simbolica, con l’arcinoto ‘segno’ surrealista dato dall’occhio protagonista di una sequenza cruciale in *Un chien andalou* (1928, Luis Buñuel e Salvador Dalí) nonché, parallelamente, al perverso elemento dello sguardo richiamato in *Histoire de l’œil*, romanzo di Georges Bataille concepito nel medesimo anno 1928⁵².

A questo punto, si desidera aprire una breve digressione, che appare significativa al livello della suggestione formale e degli aspetti di reiterazione e metafora connessi allo sguardo e alla lacrima, chiaramente al centro delle opere di Wynne ma in precedenza, in ambito italiano, ricondotte all’ambito aperto, polisemico, dell’associazione tra parola e immagine. Si ricordi infatti un’installazione quale *I visibili* (1998), di Pasquale Polidori (Tollo, Chieti, 1964) [fig. 103], presentata nella primavera del ’98 nella mostra romana “Risonanza Digitale”⁵³.

L’opera, sviluppatasi attraverso diversi media, aveva il suo fulcro nel serrato accostamento di quattro manifesti [fig. 103], disposti a coprire una vasta porzione della parete correlata a due torri cilindriche fatte di carta stampata, ciascuna punteggiata dal ricorrere delle brevi frasi “Il visibile mi parla” (di suggestione sinestetica) o “L’invisibile mi parla” (suo *pendant* condotto fino al nonsense). I

⁵⁰ v. nota n.11 della prefazione. La mostra è una delle due esposizioni gemelle dalle quali è nato il catalogo “On the Wall. Contemporary Wallpaper”. Cfr. J. Tannenbaum, M. Boulton Stroud (a cura di), *op. cit.*, p.56.

⁵¹ Cfr. E. Leffingwell, *Review: Rob Wynne at Craig F. Starr* in “Art in America”, novembre 2006.

⁵² Cfr. A. Mac Adam, *Reviews: New York – Rob Wynne, Craig F. Starr Associates* in “ARTnews”, novembre 2006, p.182.

⁵³ “Risonanza Digitale”, a cura di P. Mania. Roma, Change – Studio d’Arte Contemporanea, 28 marzo-17 aprile 1998. v. D. Scudero (a cura di), “Change – Studio d’Arte Contemporanea, Catalogo 1998”. Roma 1998, pp.18-21.

manifesti – non, dunque, carte da parati, ma leggibili come interessante contrappunto di quel medium – recano, in stampa macroscopica, la forma di un occhio in bianco e nero, fisso e inespressivo; al di sotto di essa, la reiterazione (fitta e ritmata e ancora in bianco e nero) di lacrime stilizzate recanti, in sovrapposizione, brevi formule quali “ogni palpebra mi schiude”, “ogni legge mi osserva”, “ogni spina mi punge”. Innumerevoli sono i giochi linguistici e di pensiero che, nel ripetersi cadenzato e circolare degli elementi verbo-iconici, creano un vero e proprio pattern e sembrano preludere alla dimensione straniante dei wallpaper qui in oggetto.

Rientrando nello specifico ambito delle carte da parati, è da notare come un pattern pressoché identico a quello di Wynne, ancora incentrato sulla figura dell’occhio riprodotta in bianco e nero, in forma di disegno particolareggiato e nitido, sia *Witness* [fig. 102], ideato nel 2009 da Chris Taylor (Galles, 1962) e Craig Wood (Scozia, 1960), duo artistico largamente attivo nell’ambito della produzione di carte da parati.

L’opera, annessa al percorso della mostra del 2010 “Walls Are Talking. Wallpaper, Art and Culture”, è tuttavia un parato commerciale, prodotto da Graham & Brown (Londra): non si tratta di un unico esempio a firma di Taylor e Wood, giacché un cospicuo numero di pattern è stato ideato dagli artisti-designer, riscontrando un vasto consenso in ambiente britannico⁵⁴.

Gill Saunders, nell’analizzare *Witness*, nota come il decoro si riferisca da vicino all’ubiquità del controllo nella società attuale, attraverso sistemi di registrazione evoluti che sembrano aver parafrasato, estremizzandolo, il noto motto diffuso dalla propaganda bellica: “anche i muri hanno orecchie”⁵⁵.

Gli occhi ripetuti e fissi sembrano, non in ultimo, rimandare al vasto bagaglio d’immagini sommerse nell’inconscio e talora evocate, come ricordato nell’introduzione, in precise condizioni di alterazione psico-fisica, da pur semplici andamenti decorativi capaci di captare l’attenzione e l’immaginazione del riguardante.

⁵⁴ Cfr. G. Saunders, *How wallpaper left home... op. cit.*, in G. Saunders (a cura di), *op. cit.*, pp.84-85.

⁵⁵ *Ivi*, p.84.

Una dimensione similmente inconscia è quella interpellata dai due parati *Birds of America*, (2000) di Michael Mercil (Crookston, USA, 1954) e *Why fear the future?* (2004) di Carlos Amorales (Città del Messico, 1970). Entrambi, come vedremo, rappresentano in forma visiva, mediante i loro pattern, il sunto di narrazioni eterogenee, attinenti alla sfera della memoria e della religione o, nel caso di Amorales, a un immaginario d'origine cinematografica divenuto bagaglio comune.

Con il titolo *Birds of America* [fig. 104], Mercil – oggi docente presso il Department of Art della Ohio State University – richiama apertamente l'omonimo, monumentale studio dell'ornitologo e pittore naturalizzato statunitense ma d'origine francese John James Audubon (1785-1851). Questi, allievo di Jacques-Louis David a Parigi, con *Birds of America* (1827-'38) realizzò non solamente una pubblicazione fondamentale per lo studio delle specie florofaunistiche presenti in territorio americano ma segnò una tappa di grande importanza per la formazione di una coscienza naturalista e, conseguentemente, per la salvaguardia dell'ambiente degli Stati Uniti.

L'opera di Mercil, realizzata nel 2000 con la collaborazione del Fabric Workshop and Museum di Philadelphia, fa parte della scenografia di un progetto performativo intitolato *In my Father's House*, suddiviso in due parti: *Act 1. Belongings belonging*; *Act 2. Living history* e ideato per "Hindsight/Fore-site: Art for the New Millennium" (University of Virginia Art Museum, 2000).

Il titolo dell'opera – concepita per una voce narrante e cinque diversi attori, uno dei quali veste i panni simbolici del *Corvus americanus*, specie molto comune, nel novero di quelle analizzate da Audubon – si riferisce al testo evangelico, in particolare al versetto 2, capitolo 14 del Vangelo di Giovanni: "Nella casa del Padre mio vi sono molti posti. Se no, ve l'avrei detto. Io vado a prepararvi un posto", filtrato attraverso il lessico poetico di Walt Whitman, con riferimento in particolare al poema *The Sleepers* (1871).

Birds of America non è propriamente un wallpaper ma una stampa serigrafica realizzata e ripetuta manualmente su una tappezzeria di sateen di cotone con decoro floreale: l'intervento è sintetizzato nella forma di due corvi neri, della

stessa specie richiamata nella figura mascherata del *Crow*, impersonata da un attore⁵⁶.

La struttura iconografica riconduce a una simbologia oscura, di rimando escatologico: tale aspetto è amplificato dagli altri elementi della scena e della narrazione, che evocano una dimensione universale, sintetizzata attraverso l'indicazione dei quattro punti cardinali.

È infine un wallpaper affine iconograficamente e, in parte, contenutisticamente, *Why fear the future?* [fig. 105] realizzato da Carlos Amoraless nel 2004 e annesso, dal curatore Marco Costantini, alla grande rassegna “Face au Mur. Papiers peints contemporains” tenutasi nel 2010-2011 presso il Musée d'art de Pully e il MUDAC, Musée de design et d'arts appliqués contemporains di Losanna⁵⁷.

Il parato, in bianco e nero, presenta un pattern fittamente abitato da sagome di grandi uccelli neri, dalle ali spiegate: la figura, dai tratti inquietanti, è emblematica di quello che è stato definito lo “urban gothic world”⁵⁸ immaginato dall'artista e riprodotto in numerose serie di opere del decennio Duemila.

Il riferimento più immediato per il wallpaper, esplicitato dallo stesso Amoraless è quello che riconduce a *The Birds* (*Uccelli*, 1963), uno tra i capolavori di Alfred Hitchcock. Nel parato non vi è alcun riferimento spaziale o letterale a Bodega Bay e alle drammatiche vicende in essa ambientate: è da notare, tuttavia, come il fitto stormo di uccelli neri rimandi con evidenza, alla stregua ormai di un efficace *topos* narrativo, alla pellicola di Hitchcock, affascinante quanto perturbante, nella precisione e veridicità delle singole scene, delle riprese e della fotografia del film. Come in *Uccelli*, sottolinea Costantini nel catalogo della mostra svizzera sopracitata, nel parato di Amoraless si crea “una tensione tra un sentimento di fascinazione e uno di terrore. L'atto della ripetizione è in questo modo non solamente una mera riproduzione del gesto”⁵⁹, ma anche un atto di saturazione formale che diviene, al contempo, sublimazione.

⁵⁶ Cfr. M. Mercil, *In my Father House*, 2000. Il testo della pièce è archiviato online e leggibile sul sito web dell'artista; Url: <http://www.michaelmercil.com/virginia7_files/MMercil-In%20My%20Fathers%20House.pdf>

⁵⁷ “Face au mur. Papiers peints contemporains”. cfr. nota n.40 della prefazione. Il catalogo della mostra reca in copertina il parato di Carlos Amoraless.

⁵⁸ S.a., *Reviews: Carlos Amoraless* in “Art Review”, n. 26, ottobre 2008, p. 44.

⁵⁹ v. M. Costantini in M. Costantini (a cura di), *op. cit.*, p.12.

E' infine da notare come il pattern richiami, in maniera precisa, i titoli di testa del film di Hitchcock, movimentati da un'animazione grafica estremamente innovativa per l'epoca, concepita da James S. Pollack⁶⁰.

IV.1.1 Le 'storie minime' di Nedko Solakov.

Come si è visto fin qui, i wallpaper analizzati in questo paragrafo recano sulla superficie l'influsso di diversi tipi di narrazione, divenendo a loro volta forme di narrazione contratta che, attraverso la ripetizione iconica, inoltrano messaggi incongrui rispetto all'usuale forma delle carte da parati.

L'ideazione di nuovi pattern, tuttavia, non si rivela essere l'unico mezzo adatto alla creazione di opere strutturate nel linguaggio del wallpaper e, in particolare, destinate a divenire superfici narrative.

Un metodo di lavoro interessante e che si coniuga in maniera del tutto particolare al mezzo delle carte da parati, è infatti quello avviato a partire dai primi anni Novanta da Nedko Solakov (Cherven Briag, Bulgaria, 1957) [fig. 108], artista oggi di chiara fama che vive e lavora a Sofia e che, tra i prestigiosi riconoscimenti ottenuti, annovera una Menzione d'Onore alla 52^a Biennale di Venezia⁶¹ nonché la presenza di sue opere in collezioni permanenti di Istituzioni che vanno dal MoMA di New York al Centre Pompidou di Parigi, alla Tate Modern di Londra. Solakov si è formato negli anni del regime comunista presso l'Accademia di Belle Arti di Sofia, diplomandosi nel 1981 in Pittura Murale: tale aspetto sarà di centrale importanza nello sviluppo della sua poetica e delle modalità operative che la sosterranno, come preciserà nello svolgimento dell'intervista qui pubblicata in appendice e realizzata a Brescia nel settembre 2014⁶².

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ Nedko Solakov, Menzione d'Onore alla 52^a Biennale di Venezia, 2007, per l'installazione *Discussion (Property)*, 2007. 52^a Esposizione Internazionale d'Arte – “Think with the Senses / Feel with the Mind: Art in the Present Tense” (Venezia, Giardini e Arsenale, 10 giugno – 21 novembre 2007), direzione di Robert Storr. La motivazione del riconoscimento è stata: “There is an installation in the Arsenale that impressed the Jury with its content, presentation and particular relevance to its location. The Jury wishes to give an honourable mention to an artist whose aesthetic projects span a diverse range of strategies, and in recognition of the provocative links he suggests between culture, politics and symbolic representation. The artist given an Honourable Mention for his participation in the central International Exhibition is Nedko Solakov”. Cfr. Il sito-archivio web dell'artista. Url: <nedkosolakov.net>

⁶² v. Appendice IV.

Parimenti non risulterà marginale, nell'elaborazione del linguaggio caratteristico dell'artista, la connotazione della capitale bulgara quale territorio altamente politicizzato e scenario della rinegoziazione di valori e sistemi socio-culturali all'indomani della caduta del regime dell'Unione Sovietica e degli Stati sodali, nel 1989-1990.

Il nucleo di lavori di Solakov che s'intende qui esaminare, come preannunciato non pertiene all'ideazione *ex novo* di wallpaper attraverso la composizione di pattern e la stampa di quelli, bensì a una pratica di disegno e scrittura testuale che si dispiega sulla superficie di carte da parati dal decoro classicamente floreale e dalla fattura ordinaria, preesistenti nel luogo dell'intervento dell'artista o, più di recente, collocate appositamente dando origine a installazioni site-specific in contesti privati o, più spesso, istituzionali.

E' da sottolineare come l'artista sia l'unico tra i nomi maggiori individuati nel corso delle ricerche per la presente tesi, insieme a Tomaso Binga, con le opere della fine degli anni Settanta già ricordate nel capitolo II, ad aver tracciato un proprio intervento direttamente sulla carta da parati, mantenendo ferma la destinazione d'uso del medium. Altri esempi di disegno su carte da parati si sono sporadicamente evidenziati, in ambito internazionale (si veda, uno tra tutti, il caso di Carol Rama, con opere realizzate nei primi anni Novanta su carta da parati e raffiguranti motivi tipici del suo linguaggio, quali le 'finestre' realizzate sin dagli anni Cinquanta). Si è ritenuto opportuno, tuttavia, non analizzarli nel presente lavoro poiché si tratta di opere nelle quali la carta da parati è stata semplicemente sostituita al supporto di carta, cartoncino o tela e ugualmente frazionato in formati standard per il disegno.

Sulle superfici tappezzate, Solakov sin dal 1993 traccia parole e piccoli segni divenuti nel corso degli anni suo alfabeto chiave: i *doodles*, consistenti in piccoli 'scarabocchi' che richiamano omini e forme fantastiche, che si accampano entro i decori delle carte e in essi trovano l'ambientazione per sintetiche e ironiche narrazioni, che Solakov descrive in caratteri corsivi, quasi esclusivamente in nero, intorno al disegno.

La genesi del lavoro affonda le radici nel valore memoriale ed evocativo posseduto dalle tappezzerie, specie le più comuni, visibili in abitazioni o, altrimenti, in luoghi di rappresentanza frequentati da un certo tipo di 'pubblico',

come si noterà nel caso della prima opera, sviluppata negli spazi di una ex-Ambasciata a Sofia.

Il disegno sulle carte da parati – estesosi dal 1993 al 2011 circa come un unico macro-progetto, intitolato semplicemente *Wallpaper*⁶³ – si sviluppa dunque in una dimensione eminentemente narrativa, finanche favolistica e scaturisce nell'artista, dal punto di vista formale, da un precoce interesse per lo spazio architettonico e, conseguentemente, per l'interazione con quello. L'architettura è infatti ritenuta – sin dagli anni della formazione e in gran misura attraverso l'insegnamento ricevuto dai docenti in accademia – il termine da rispettare e al quale accomodare il proprio linguaggio, per renderlo significativo ai fini di un certo tipo di comunicazione da sviluppare attraverso segni quasi miniati, preziosi come le illustrazioni di una fiaba.

Tale ultimo aspetto potrebbe, a prima vista, sembrare contraddittorio con la specializzazione conseguita in accademia; l'artista, tuttavia, sgombera il campo dai dubbi affermando: “Fondamentalmente il lavoro che sto facendo adesso significa, ancora, avere a che fare con lo spazio e anche quando io realizzo i miei ‘scarabocchi’, i *doodles*, anche quelli sono una sorta di ‘murales’, anche se non così ‘pomposi’ come si potrebbero immaginare degli affreschi. Il fatto di rapportarmi allo spazio architettonico è quello che proviene dalla mia formazione come muralista, in un certo senso”⁶⁴.

“Lo spazio è il mio foglio di carta”⁶⁵, aveva già sottolineato l'artista in un'intervista del gennaio 2011 con Carolyn Christov-Bakargiev, incentrata sull'interesse verso l'ambito antropologico-letterario della fiaba e in particolare sull'Opera dei fratelli Grimm, in vista di un intervento sulla prima parte dell'atipico catalogo generale dell'artista – il monumentale volume “All in my

⁶³ Cfr. J. Watkins (a cura di), “Nedko Solakov. All in Order, with Exceptions – All in (My) Order, with Exceptions”. Birmingham, Ikon Gallery, 21 settembre-13 novembre (a cura di N. Prince, J. Watkins); Ghent, S.M.A.K, Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, 27 febbraio-3 giugno 2012 (a cura di P. Von Cauteren, T. Verhoeven); Porto, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 20 luglio-21 ottobre 2012 (a cura di J. Fernandes); Trento, Galleria Civica, 8 ottobre 2011-5 febbraio 2012 (“Nedko Solakov. All in (My) Order, with Exceptions”, a cura di A. Viliani, Ass. Curator G. Corradi). Hatje Cantz, Ostfildern 2011. Si confronti, inoltre, la ricca documentazione fotografica presente sul sito-archivio web dell'artista: Url <nedkosolakov.net>

⁶⁴ “[...] basically what I'm still doing is dealing with space and even when I do doodles, doodles are also a kind of ‘murals’, even though they don't look so *glorious* like common frescoes should look like. So, working with space is what comes from my training as a muralist, in a way”. V. *Intervista a Nedko Solakov*, testo originale. Appendice IV.

⁶⁵ T.d.A. v. N. Solakov in *Nedko Solakov and Carolyn Christov-Bakargiev in Conversation*, January 3, 2011, in J. Watkins (a cura di), *op.cit.*, p.384.

Order, with Exceptions – All in (My) Order, with Exceptions”⁶⁶ e, allo stesso tempo, del vasto intervento di Solakov alla 13^a dOCUMENTA⁶⁷, consistente appunto in un articolato percorso d’installazione dedicato a diversi *topoi* letterari e allestito nel Museo di Kassel dedicato ai fratelli Grimm.

“Riguardo la mia narrazione” – aveva dichiarato l’artista – “è importante dire che io non penso mai a una storia che possa essere destinata esclusivamente a un libro. Per me è assolutamente cruciale che la storia si diffonda dentro uno spazio, e il modo in cui la gente si muove nello spazio, insieme con me – in una situazione ideale – è molto importante. Questi sono i fogli di carta che uso per narrare la storia”⁶⁸.

Quale miglior superficie espressiva, dunque, delle tappezzerie che letteralmente avvolgono lo spazio eletto da Solakov a luogo d’esposizione? Le pareti divengono generatrici di senso in maniera letterale e le ‘stanze’ coinvolte nelle installazioni sono luoghi accoglienti e percorribili per conoscere “il seguito della storia”⁶⁹.

La prima fase della serie *Wallpaper* si è concretizzata, come sopraccennato, a Sofia nel 1993 e pare sia stata originata anche dal ricordo di un episodio personale legato all’artista e alla sua famiglia, ossia la metaforica anticamera d’attesa per l’assegnazione della ‘visa’, documento di viaggio⁷⁰. Titolo dell’opera è *Remains of Wallpaper* (1993) [fig. 106] e i materiali usati sono grafite e inchiostro bianco su brandelli di una “carta da parati della Germania Est”⁷¹. L’opera fa infatti parte di un’installazione site-specific dal titolo *4 (maybe 5) Room Installations*, tenutasi in un preesistente appartamento diplomatico dell’Ambasciata della Germania Est a Sofia, nel ’93 ormai parte degli spazi dell’Ambasciata della Germania riunificata.

⁶⁶ Cfr. nota n.62 di questo capitolo. Il volume – del quale nel 2014 è stata pubblicata una seconda parte, intitolata *The Exceptions – From All in Order, with Exceptions* – ha accompagnato una doppia grande retrospettiva del lavoro di Solakov, tenutasi nel 2011-2012 nelle sedi di Birmingham, Ghent, Porto e Trento.

⁶⁷ “dOCUMENTA (13)”, diretta da Carolyn Christov-Bakargiev. Kassel, Museum Fridericianum e altre sedi, 9 giugno-16 settembre 2012.

⁶⁸ T.d.A. Testo originale: “With my storytelling, it is important to say that I never think of a story that could be intended only for a book. For me it is absolutely crucial that the story is inside a space, and the way that people move inside the space, together with me – in an ideal situation – is very important. These are the sheets of paper I am using to tell the story. N. Solakov in *Nedko Solakov and Carolyn Christov-Bakargiev... op. cit.*, p.384.

⁶⁹ Cfr. *Ibidem*.

⁷⁰ Cfr. J. Watkins (a cura di), *op.cit.*, p.137; v. anche Conversazione telefonica con Andrea Viliani, 01 dicembre 2013. Viliani è stato il curatore della tappa italiana della grande retrospettiva del 2011-2012. Cfr. nota n.62 di questo capitolo.

⁷¹ Cfr. J. Watkins (a cura di), *op.cit.*, p.137.

La superficie del parato floreale, su fondo beige, è costellata da una serie di piccoli, irriverenti interventi pittorici dell'artista, individuabili solamente a uno sguardo attento rivolto ai nove lacerti di carta, staccati e assemblati in sovrapposizioni piuttosto ordinate. L'opera è stata presentata in Italia, alla Galleria Civica di Trento, nel 2011-2012, nel corso di "All in (My) Order, with Exceptions", mostra incentrata su una selezione di opere effettuata dall'artista, entro un nucleo di lavori del periodo 1981-2011 non preventivamente scelti dai curatori di Birmingham, Ghent e Porto⁷² e dallo stesso Andrea Viliani, curatore della tappa italiana della grande retrospettiva. Viliani ha definito infatti l'esposizione di Trento come "una sorta di Salon des Refusés, predisposto dall'artista stesso"⁷³.

Solakov ricorda la travagliata vicenda legata ai diritti di proprietà dell'opera, al termine dell'esposizione del 1993: questa era stata infatti predisposta entro un processo di ristrutturazione e rinnovamento – metaforico, oltretutto reale – dei locali dell'Ambasciata e, dopo il disallestimento, sarebbe stata distrutta. L'interessamento dell'ambasciatore, tuttavia, avrebbe condotto a un non facile accordo conclusosi con la spartizione dei singoli brani dell'opera tra l'artista e l'ambasciata, che aveva rivendicato la proprietà iniziale della carta da parati sulla quale Solakov era intervenuto⁷⁴.

Nuove tappe della serie di lavori su wallpaper sono state successivamente segnate nel 1995, 1996 e 1998, dapprima con la partecipazione alla Biennale di Istanbul (1995)⁷⁵ e alla collettiva "Enclosures" (1997)⁷⁶, dunque con un'opera facente parte della personale intitolata "Silly", allestita a Berlino alla Galerie Arndt & Partner (1998).

Ancora dagli anni Novanta, nel *modus operandi* di Nedko Solakov si evidenzia una vastissima produzione di *doodles* non solamente sul diaframma rappresentato dal wallpaper, ma direttamente sulle superfici dei muri, in particolar modo a sottolineare piccole imperfezioni, crepe, minime cadute di colore, che nell'ottica

⁷² Cfr. note n.62, n.69 di questo capitolo.

⁷³ v. Conversazione telefonica con Andrea Viliani, 01 dicembre 2013.

⁷⁴ Cfr. J. Watkins (a cura di), *op.cit.*, p.137.

⁷⁵ "Orient/ation. The Image of Art in a Paradoxical World", a cura di R. Block. 5ª Biennale di Istanbul, 1995.

⁷⁶ "Enclosures: New Site-Specific Installations by Nedko Solakov, Teresita Fernandez, and Hale Tenger". New York, The New Museum of Contemporary Art, 1-26 gennaio 1997. v. S.a., "New York Magazine", 6 gennaio 1997, p.75.

dell'artista rendono la superficie esperibile emozionalmente e diventano, in riferimento al disegno, pretesto narrativo oltre che compositivo⁷⁷. Un'esposizione significativa in questo senso è stata la personale "A (not so) White Cube", tenutasi al P.S.1 Contemporary Art Center di New York nel 2001, nell'ambito dello P.S.1 Special Projects Program. La mostra, infatti, presentando un gran numero di *doodles* disegnati direttamente sulle pareti bianche e costringendo – come di consueto nell'opera di Solakov – lo spettatore a compiere sforzi d'attenzione e movimenti insoliti per individuare e leggere i disegni e le brevi storie narrate accanto, si poneva sotto l'egida di una gentile contestazione dello spazio del *white cube*, operata attraverso interventi diretti e precisi, effimeri, seppur minimi relativamente all'impatto ottico degli stessi entro la superficie bianca del luogo espositivo.

Ulteriori tappe del progetto *Wallpaper* sono state presentate nel 2002, nel corso della personale "Mess"⁷⁸ e della mostra itinerante "A 12 1/3 (and even more) Year Survey"⁷⁹.

In entrambi i casi, Solakov ha ancora operato su parati commerciali floreali, di ordinaria fattura e appositamente allestiti sulle pareti.

Un ultimo e più recente lavoro intorno al wallpaper è stato poi compiuto nel 2010-2011 a Francoforte, su commissione della Deutsche Bank⁸⁰ [fig. 107]. Il progetto ha visto la realizzazione pittorica di una miriade di personaggi e microcosmi alieni sull'estensione di carte decorate con diversi pattern⁸¹ ed è stato espressamente originato, a differenza degli altri progetti fin qui citati, da una precisa strategia collezionistica sviluppata dall'istituto bancario, e non da un'effimera occasione espositiva.

⁷⁷ "If I have a white sheet of paper, or a very-well made and completely boring wall"- sottolinea l'artista – "I can't do such things, because they would seem very dry and cold. But in a kind of space such as the gallery in P.S. 1, as well as some other places I used later, I'm just using the not-so-perfect environment, the rough wall, which already gives certain notions, feelings, or emotions to me and later to the viewer". N. Solakov in *Nedko Solakov and Carolyn Christov-Bakargiev... op. cit.*, p.384.

⁷⁸ "Nedko Solakov. Mess". Amsterdam, Stichting De Appel, 5-27 ottobre 2002.

⁷⁹ "Nedko Solakov. A 12 1/3 (and even more) Year Survey". Luxembourg, Casino Luxembourg, 13 dicembre 2003-7 marzo 2004; Malmö, Rooseum Center for Contemporary Art, 16 aprile-20 giugno 2004; Linz, O.K. Centrum, 3 dicembre 2004-20 febbraio 2005.

⁸⁰ Solakov è stato chiamato a intervenire sulle pareti tappezzate del ventitreesimo piano della Tower A, nella sede della Deutsche Bank a Francoforte

⁸¹ Cfr. "Deutsche Bank – ArtMag" n. 64, 2011. Url: < <http://db-artmag.de/en/64/feature/the-devils-in-the-detail-nedko-solakovs-commissioned-work-for-de/> >

Ampliando infine uno spunto offerto da Christov-Bakargiev, è possibile notare come le carte, e gli interventi realizzati su quelle, si accordino perfettamente a un elemento simbolico ricorrente nel lavoro di Solakov: la ripetizione⁸², con la ricorrenza precisa di temi e codici linguistici e con l'eco offerta dalla struttura delle fiabe. E' questo, come sottolineato, un *topos* frequente nel lavoro dell'artista e sua fonte d'ispirazione (evidente anche nel piacere del travestimento reale o metaforico più volte messo in atto⁸³). E in tale aspetto si riscontrano la particolarità e l'attrattiva dei vari interventi *narrativi* compiuti da Solakov sulle carte da parati: azioni che lo contraddistinguono, rendendolo un caso pressoché unico tra quelli analizzati nel presente studio, attraverso la trasformazione di banali tappezzerie in piani discorsivi capaci di potenzialmente infiniti racconti.

IV.2. Declinazioni del wallpaper tra impegno politico e sociale: episodi e poetiche.

Nella produzione artistica degli ultimi vent'anni si è registrata una significativa ricorrenza di wallpaper la cui superficie, ornamentale e centrifuga, è stata sfruttata come campo discorsivo entro il quale introdurre elementi legati al contingente, in funzione di una critica socialmente e politicamente *impegnata*.

Tali elementi sono realistici ma recano, al tempo stesso, una forte carica simbolica che immediatamente ne chiarifica il contesto di provenienza, e con questo le tematiche alle quali l'artista intende riferirsi attuando, attraverso le strutture ripetitive delle carte, meccanismi allegorici e disorientanti.

⁸² "La ripetizione", ha sottolineato Christov-Bakargiev rivolgendosi all'artista, "è come un rituale". T.d.A. C. Christov-Bakargiev in *Nedko Solakov and Carolyn Christov-Bakargiev... op. cit.*, p.385.

⁸³ Si veda, ad esempio, l'ultima personale italiana, una mostra presentata come 'collettiva', con opere di sette, distinte, personalità artistiche che in realtà mascheravano l'unica persona creativa di Nedko Solakov. "A Group Show #2", Brescia, Galleria Massimo Minini, 27 settembre-15 novembre 2014. Cfr. T.L. Ciciarella, *Singolare o plurale? Nedko Solakov, A Group Show #2. Incontro con l'artista a Brescia, in occasione della mostra da Massimo Minini* in "Unclosed.eu", n.4, anno I, ottobre 2014. Url: <<http://www.unclosed.eu/rubriche/osservatorio/recensioni-attualita/64-singolare-o-plurale-nedko-solakov-a-group-show-2.html>>

Le carte da parati si sono infatti rivelate un medium adatto, in virtù di una struttura monotona e ripetitiva, a contestare alcuni stereotipi culturali⁸⁴ o a commentare sinteticamente meccanismi sociopolitici i quali, entrambi, si fondano proprio sulla reiterazione di comportamenti e cliché.

Proprio a partire da tale riflessione, si individua un congruo numero di opere che offrono forme di 'narrazione contratta' riferite a tematiche di violenza, razzismo e guerra. Tematiche quanto mai distanti, com'è evidente, dai valori estetici connaturati al mezzo nella sua più comune accezione, ma proprio per questo affrontate con intento dirompente o con un richiamo all'edulcorazione e all'ambigua seduzione della propaganda per immagini o della perpetuazione di comportamenti eticamente deplorevoli⁸⁵. Questi ultimi fattori vengono in certo senso parodiati e come si vedrà, negli anni Novanta, alcune opere saranno dedicate al tema dell'identità culturale e alla difficile gestione del bagaglio della memoria (questo il caso, ad esempio, delle riflessioni sul post-colonialismo o di due lavori esposti in diverse occasioni al Jewish Museum di New York⁸⁶), con una specifica attenzione al tema dei diritti civili.

Ancora, sullo scorcio degli anni Novanta e nei primi anni Duemila⁸⁷, almeno tre carte da parati saranno incentrate sul tema della tortura e delle vessazioni in carcere⁸⁸; altre opere saranno dedicate, come è il caso di Francesco Simeti, al commento cifrato dei conflitti coevi e, parallelamente, all'aggravarsi delle forme di aggressione perpetrate dall'uomo ai danni dell'ambiente naturale.

Rispetto agli artisti che si richiameranno nel presente paragrafo, è da preannunciare un'eterogenea provenienza geografica: voci del Vecchio e del Nuovo Continente, così come alcuni nomi del medioriente tratteranno argomenti di diffusione ormai globale.

⁸⁴ Cfr. G. Saunders, *How Wallpaper Left...* op. cit. in G. Saunders (a cura di), op. cit., p.41.

⁸⁵ Si vedano, in particolare, i wallpaper che commentano il tema del razzismo e della tortura.

⁸⁶ Le prime opere alle quali ci si riferisce, sono quelle di Renée Green (1992) e Carrie Mae Weems (1993); le altre sono di Elaine Reichek (1994-'96) e Rudolf Herz (1995).

⁸⁷ Nel periodo storicamente complesso iniziato dopo l'11 settembre 2001, segnato dai nuovi conflitti intorno alle regioni dell'Afghanistan e dell'Iraq con una parallela recrudescenza, nelle aree occidentali, di fenomeni di razzismo in seno a crescenti rivolgimenti sociali.

⁸⁸ Tema che, di lì a poco, sarebbe drammaticamente tornato alla ribalta con la diffusione (aprile 2004) delle immagini del carcere di Abu Ghraib (Baghdad).

Nota caratterizzante sarà quella dell'episodicità⁸⁹ della creazione del wallpaper: ciascuno degli artisti, infatti, realizzerà pressoché un solo pattern ma, nella maggior parte dei casi, situandolo in uno sviluppo poetico affrontato su più livelli, attraverso diversi *media* artistici. Differente sarà, invece, il caso esemplare di Francesco Simeti che per un lungo periodo⁹⁰ e fino a poco tempo fa ha eletto le forme del wallpaper a suo mezzo d'espressione privilegiato.

Ulteriore elemento riscontrato durante la ricerca è stato, come si vedrà a breve, la diffusa pratica del riferimento a preesistenti moduli decorativi o precise tipologie (che vanno dalla *toile de jouy* al *nursery wallpaper*, dal fumetto all'illustrazione *art déco*): su tali basi gli artisti intervengono con l'inserimento di frammenti eterogenei e incongrui. Con questo metodo, si rende evidente la derivazione del loro *modus operandi* da quello, affermato, del collage e del fotomontaggio, in particolare quello di matrice dada e surrealista, oggi agevolato dall'incipiente ricorso ai mezzi di elaborazione e montaggio digitale delle immagini.

Il frammento di origine pittorica o fotografica (anche di diversa paternità rispetto al wallpaper finale), in ciascun singolo caso, confluisce nella composizione dotato di una propria complessa fenomenologia, sulla quale o mediante la quale l'artista conia il suo vocabolario e orienta la sua critica.

Costante è l'aspetto di 'spiazzamento' provocato nel riguardante: ma è questa una condizione peculiare, in senso generale, della pressoché intera produzione di wallpaper d'artista dai lavori di Andy Warhol in poi, come osservato sin dal primo capitolo.

⁸⁹ Un caso emblematico in tal senso sarà anche quello del wallpaper *Insult to Injury* (2009), oggi al Victoria and Albert, creato dai britannici Jack e Dinos Chapman. Il wallpaper, il cui pattern è realizzato mediante la sovrapposizione di teste e volti da clown alle sembianze dei personaggi dei *Caprichos* e dei *Desastres de la guerra* di Francisco Goya (già oggetto di manipolazione, nel loro lavoro, dal 1993), è dominato da un tono grottesco e spiazzante. L'utilizzo del wallpaper, tuttavia, risulta influente sulla dirompenza dell'opera, strettamente correlata al linguaggio dispiegato dai Chapman attraverso svariati media. I fratelli Chapman hanno infatti eletto ad elemento centrale della propria poetica l'utilizzo massivo di elementi tratti dall'imagerie occidentale della violenza (dai soprusi e incubi perpetuati dal tratto di Goya alle figure dei soldati del Terzo Reich), forzandoli ed evidenziandone, parossisticamente, i dati sgradevoli e osceni anche mediante l'inclusione di emblemi di noti marchi del commercio globalizzato. "Siamo interessati a recuperare tutte le forme di terrorismo per offrire allo spettatore il piacere provocato da un certo tipo di orrore e da un certo tipo di turbamento borghese", hanno dichiarato a tal proposito [J. e D. Chapman, in U. Grosenick, B. Riemschneider (a cura di), *Art Now*, Taschen, Colonia 2005, p.66. Cfr. J. Chapman, D. Chapman, "Insult to injury", Steidl, Göttinga 2003; U. Grosenick, B. Riemschneider (a cura di), *op. cit.*, pp.64-67; U. Grosenick (a cura di), *Art Now vol.2*, Taschen, Colonia 2008, pp.58-61.

⁹⁰ Qui analizzato dagli esordi, nel 1998, fino al 2012, attraverso una ventina di lavori, ossia quelli specificamente incentrati su tematiche socio-politiche.

Un altro fattore evidente nei parati che si analizzeranno, sarà l'oscillazione – che si coglie sotto traccia – tra i due poli della memoria personale (in senso implicito o, talora, esplicito) e della 'coscienza civile'. Con quest'ultimo, s'intende indicare l'urgenza, avvertita da alcuni artisti, di commentare vicende e problematiche che hanno scosso l'opinione pubblica attraverso i media giornalistici: preponderante è, infatti, l'analisi di eventi recenti o di movimenti i cui effetti sono ancora vivi nell'attualità.

Come ha notato Germano Celant nel 2008, negli ultimi decenni – a partire dagli anni successivi ai movimenti del '68 – è quasi scomparsa dall'arte occidentale l'immagine volta all'esaltazione dell'impegno politico o rivoluzionario, percepito come perennemente destinato allo scacco e alla disillusione. Tale aspetto *evidentemente* politico, ha ceduto il passo a diverse forme di impegno e pronunciamento civile.

Nota infatti Celant, riguardo all'arte degli ultimi quarant'anni: “[questa] comincia ad analizzare i nuovi poteri, che sono la società di massa e i suoi media. [...] fa sparire dal suo discorso l'iconografia dell'operaio o dell'impiegato, del manifestante e del rivoluzionario, diventati simulacri di una credenza e di una fede, e rimuove ogni buon intento e proposito figurale e realistico dal suo fare: si realizza così un distacco dalla tradizione romantico-idealista dell'arte in favore di una connotazione impegnata e consapevole, dove conta l'ingresso nella realtà, non la sua mimesi”⁹¹. Il wallpaper si può considerare uno strumento privilegiato di letterale ingresso nella realtà: per ciò stesso si offre come mezzo di possibile riflessione su argomenti che in quella hanno il loro concreto piano di sviluppo, ponendo lo spettatore dinanzi a installazioni il cui senso si manifesta e completa attraverso la sua attiva partecipazione e 'decodificazione'.

IV.2.1. Il pregiudizio e le tematiche post-coloniali nei parati di Renée Green, Carrie Mae Weems, Zineb Sedira.

Le prime opere che si impongono all'attenzione per le tematiche che le attraversano, per la raffinatezza e l'equilibrio estetico degli esiti, infine per la data

⁹¹ G. Celant, *Tornado americano: arte al potere, 1949-2008*, Skira, Milano 2008; pp. 423-24

della loro realizzazione⁹² sono *Mise-en-Scène: Commemorative Toile* (1992) di Renée Green e *Looking high and low* (1993) di Carrie Mae Weems, riferite ad avvenimenti di epoca colonialista e, per traslato, alla gestione del retaggio razzista sopravvissuto al post-colonialismo.

Entrambe le opere si strutturano intorno alla ripresa e alla sottile alterazione di modelli decorativi tradizionali⁹³.

La produzione artistica e teorica⁹⁴ di Renée Green (Cleveland, 1959) è, sin dagli esordi, incentrata sull'attivo coinvolgimento dello spettatore nell'interrogazione e sconfessione di pratiche e stereotipi culturali legati a radici extraoccidentali. Il suo sguardo si concentra sul presente, ma ripercorre le problematiche razziali e il bagaglio memoriale di quelle, evidenziandone adesioni e fratture⁹⁵.

Già dai primi anni Ottanta, Green, scettica nei confronti di ogni inquadramento critico aprioristico, si era rivolta all'analisi dell'arte afro-americana e della diffusione di questa, come esemplificato dalla sua tesi di laurea intitolata *Discourse on Afro-American Art*⁹⁶. Poi, all'apertura degli anni Novanta approda all'elaborazione di installazioni e lavori *site-specific* che coinvolgono diversi media e oggetti: tra questi, si individuano anche manufatti e elementi di utilizzo

⁹² Le opere di Green e Weems sono state realizzate, infatti, in un momento di significativa affermazione e dibattito intorno all'arte extraeuropea contemporanea, con particolare riferimento all'arte afro-americana inerente al loro specifico caso. Tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio dei Novanta, l'apice di tali dibattiti si era incentrato sulle esposizioni "Les magiciens de la terre" (a cura di Jean Hubert Martin) tenutasi a Parigi, Centre Pompidou nel 1989 e sulla successiva "Contemporary african artists" (a cura di Grace Stanislaus) organizzata dallo Studio Museum di Harlem, New York, nel 1990. Entrambe le mostre e i relativi dibattiti avevano concorso al rinnovamento, alla sconfessione dei cliché e all'abbattimento delle categorie fisse d'interpretazione dell'arte di origine culturale africana.

In quegli anni, notevole era stato il movimento d'apertura verso tematiche legate al multiculturalismo, in special modo nella declinazione oscillante tra i temi dell'identità personale e la rielaborazione delle radici culturali. Si vedano a tal proposito il lavoro di Kara Walker, Chris Ofili, Yinka Shonibare e più in generale il movimento della Nouvelle Installation Africaine.

Ulteriori momenti di approfondimento e dibattito sarebbero stati, in Italia, il ciclo di convegni "Arte, identità, confini" (26 febbraio-19 marzo 1995, Roma, Palazzo delle Esposizioni), e negli Stati Uniti, il simposio "Change the joke and slip the yoke" (18-19 marzo 1998), organizzato dalla Harvard University, parallelamente a un'esposizione del lavoro di Kara Walker presso lo Harvard University Art Center.

V. P. Mania, *L'arte imperfetta*, Editori Riuniti University Press, Roma 2008 (in particolare il capitolo 11, *Postcolonialismo e cultura "altra"*, pp.133-148).

⁹³ Nel caso di Weems, non strettamente pertinenti alle carte da parati, ma mutuati dall'illustrazione déco degli anni Trenta.

⁹⁴ Green è oggi, oltre che prolifica artista, Direttrice del MIT Program in Art, Culture and Technology del Massachusetts Institute of Technology.

⁹⁵ Cfr. H. Copeland, *Bound to Appear: Art, Slavery, and the Site of Blackness in Multicultural America* (in particolare il capitolo 4: *Renée Green's Diasporic Imagination*, pp.153-195) The University of Chicago Press, 2013, p.169.

⁹⁶ Green si laurea presso la Wesleyan University (Connecticut) nel 1981. v. Ivi, p.159.

domestico, specialmente significativi nel contesto del presente studio, poiché ritenuti dall'artista – al pari di testi, narrazioni, luoghi – testimoni dell'azione pervasiva delle ideologie e dei rapporti sociali costruiti su quelle ⁹⁷.

Il 1992 è l'anno di un complesso lavoro intitolato *Mise-en-Scène: Commemorative Toile* [fig. 109], realizzato in collaborazione con il Fabric Workshop and Museum (Philadelphia) e costruito intorno a un pattern elaborato dall'artista e stampato su tessuto di cotone e su tappezzeria. Il progetto verrà presentato nel corso degli anni Novanta in diverse varianti, che presentano tendaggi e elementi d'arredo tappezzati o costituiti sempre dal medesimo decoro. Questo riprende attentamente la nota tipologia tessile (e, per estensione, quella delle carte da parati) *toile de Jouy*⁹⁸ recante elaborati decori monocromi di derivazione pittorica, stampati su fondo chiaro. Il pattern composto da Green delinea tra ornate partizioni floreali, utilizzando il rosso, una serie di scene di riferimento storico-letterario: un grande collage di frammenti che attinge da incisioni del XVIII e XIX secolo, realizzate in Francia ed Inghilterra come illustrazioni per poemi o libri di storia⁹⁹ e li combina con scene disegnate dall'artista¹⁰⁰. Interessante è l'inserimento di episodi che ricordano la rivolta degli schiavi in diverse zone di Haiti e della Francia continentale: l'artista stravolge, com'è evidente, l'iconografia bucolica delle *toiles de Jouy* e utilizza il piano decorato come pretesto per indagare lati oscuri o dimenticati della storia dei soprusi coloniali.

⁹⁷ Cfr. R. Green, *Introduction: "Negotiations in the Contact Zone"* Symposium in R. Green (a cura di), *Negotiations in the Contact Zone*. Assírio & Alvim, Lisbona 2003.

⁹⁸ Tipologia decorativa per la quale divenne famosa la manifattura di Jouy-en-Josas, istituita nel 1760 vicino Versailles. Il termine indica oggi, *tout court*, i tessuti per arredo prodotti dalla seconda metà del XVIII secolo in Francia e Inghilterra con la composizione di scene e figure bucoliche (in parte con il gusto per l'inserimento di obelischi, tempietti orientali e altri elementi esotici), similmente ai tessuti *bizarres* in voga in Europa dai primi del Settecento. Cfr. D.C. Fuchs, *Rotte commerciali e nuovi prodotti, il fenomeno dell'orientalismo* in R.Landi Orsini (a cura di), *Seta. Potere e Glamour*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2006, pp.71-81.

⁹⁹ Come riportato da Gill Saunders, Green attinge al repertorio illustrato in *The Image of the Black in Western Art*, vol.4, parte I (a cura di H. Honour, 1989). V. G. Saunders, *How Wallpaper Left... op. cit.*, in G. Saunders (a cura di), *op. cit.*, pp.39-41,94. Tra le incisioni riprodotte da Green entro il pattern del 1992: W.H. Worthington, *Capture of Slaves in Africa* (1809), che mostra la complicità di popolazioni indigene africane nella schiavizzazione di altri gruppi etnici, di affine provenienza; W. Grainger, *The Voyage of the Sable Venus* (1801), che rappresenta – seguendo un pregiudizio dell'epoca – un'attraente schiava nuda e le sue presunte mire sessuali. Cfr. H. Copeland, *op. cit.*, pp.182-183.

¹⁰⁰ Si veda, ad esempio, una personificazione della Natura che allatta un bambino bianco e uno nero. v. *Ivi*, p.183.

L'installazione è stata presentata nell'aprile 1993 come parte della personale "World Tour"¹⁰¹ a Los Angeles e successivamente riproposta, con variazioni di elementi ma con il medesimo pattern in diverse sedi in Stati Uniti ed Europa: tra queste, la 45ª Biennale di Venezia (1993)¹⁰², curata da Achille Bonito Oliva. L'opera faceva parte della mostra "Aperto 93"¹⁰³ ed era presentata con il titolo *Toile: «Vienna»* (1992)¹⁰⁴; il decoro ricopriva interamente le superfici di un piccolo salotto borghese, nel quale venivano diffuse le note di Mozart, Händel, Schönberg.

Altra opera accostabile al tema coloniale è, come preannunciato, *Looking High and Low* (1993) [fig. 110] di Carrie Mae Weems (Portland, 1953), artista e fotografa notoriamente impegnata sul fronte dei diritti civili, insignita di numerosi riconoscimenti in ambito americano e internazionale. La poetica di Weems si sviluppa pressoché interamente su tematiche riguardanti la vita e la cultura afroamericane: da un viaggio di ricerca condotto fino alle proprie origini, sulle rotte coloniali dell'Africa dell'Ovest, è nato nel 1993 il progetto *Africa Series*, in massima parte fotografico¹⁰⁵. Parallelamente a questo, l'artista ha creato, in collaborazione con il Fabric Workshop and Museum, un'installazione composta da un paravento recante immagini pittoriche e scrittura¹⁰⁶ e il wallpaper in oggetto, successivamente utilizzato anche come sfondo d'allestimento per le fotografie di *Africa Series*.

Il pattern di *Looking High and Low*, in uno sporadico caso di 'appropriazione' da parte di Weems, ingrandisce e reitera il soggetto di una xilografia dell'artista inglese John Farleigh, realizzata nel 1932 per l'ultima pagina di una raccolta di racconti di George Bernard Shaw.

¹⁰¹ "Renée Green. World Tour", Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 7 aprile-16 maggio 1993. La mostra è stata successivamente allestita in altre sedi.

¹⁰² La Biennale di Venezia. 45ª Esposizione Internazionale d'Arte, "Punti Cardinali dell'Arte", a cura di A. Bonito Oliva. Venezia, 14 giugno-10 ottobre 1993.

¹⁰³ "Aperto 93. Emergenza/Emergency" (sezione: "Can Art still Change the World?", presentata da J. Deitch) progetto di A. Bonito Oliva, Venezia, Corderie dell'Arsenale, 14 giugno-10 ottobre 1993. V. La Biennale di Venezia. 45ª Esposizione Internazionale d'Arte, "Punti Cardinali dell'Arte", a cura di A. Bonito Oliva. Venezia, 14 giugno-10 ottobre 1993. Catalogo della mostra, Marsilio Editori, Venezia 1993, pp.282-283.

¹⁰⁴ Con riferimento all'esposizione alla Galleria Metropole di Vienna (1993): v. H. Copeland, *op. cit.*, p.189.

¹⁰⁵ V. documentazione delle opere sul sito web dell'artista; Url: <<http://carriemaeweems.net/galleries/africa.html>>

¹⁰⁶ C.M. Weems, *The Apple of Adam's Eye* (1993), presentato al Fabric Workshop and Museum di Philadelphia nello stesso anno.

Questo, intitolato *The Adventures of The Black Girl in her Search for God*, è scelto anche in esplicito riferimento all'itinerario di riflessione condotto da Weems in Africa: l'artista stessa ha infatti descritto il wallpaper come metaforico spazio di sintesi "degli atti del cercare, sondare, guardare"¹⁰⁷. L'aspetto complessivo del wallpaper richiama da vicino l'ornamento di certe tappezzerie Art déco, all'incirca coeve all'illustrazione di Farleigh¹⁰⁸.

In generale è possibile evidenziare, sia rispetto al parato di Green che rispetto a quest'ultimo, di Weems, come l'elemento antropomorfo si mascheri e quasi si perda entro l'andamento complessivo del decoro. Sintetizzato nel caso di Weems in forme affini al *pochoir*, alla sagoma, si accosta a certe modalità operative di Kara Walker o di William Kentridge, smorzandone tuttavia la drammaticità¹⁰⁹.

Al tema della memoria familiare e al pregiudizio che spesso accompagna la comprensione di una cultura *altra*, extraeuropea, è infine legato *Une Génération des Femmes* (1997) [fig. 111], wallpaper realizzato dall'artista francese Zineb Sedira (1963), residente in Inghilterra.

Sedira, le cui origini sono algerine, ha sfruttato le ripetizioni insite nei moduli caratteristici della decorazione araba, aniconica e strettamente incentrata su geometrismi non esenti da implicazioni filosofiche e spirituali, come metaforico appoggio per analizzare le stereotipie presenti nella rappresentazione di quella cultura¹¹⁰. Attraverso tale ripresa ha prodotto nel 1997, per il progetto correlato alla laurea presso la Slade School of Art (Londra)¹¹¹, un wallpaper e una parete interamente ricoperta da mattonelle in ceramica¹¹², con soggetto affine.

Dentro i viluppi e le matrici stellate del decoro geometrico della carta, l'artista ha inserito – partendo da frammenti fotografici, virati sui toni del rosso – il proprio

¹⁰⁷ T.d.A. Testo originale: "The wallpaper is a metaphor for the searching, probing, looking". C.M. Weems cit. in G. Saunders, *How Wallpaper Left... op. cit.*, in G. Saunders (a cura di), *op. cit.*, p.41.

¹⁰⁸ Cfr. B. Greysmith, capitolo *Back to white* in B. Greysmith, *op. cit.*, 162-198.

¹⁰⁹ Nel caso dei due artisti, l'utilizzo del *pochoir*, del modello sintetico in luogo della reale figura umana, maschera e dissimula la dirompenza drammatica delle scene di sopruso razziale richiamate nell'opera d'arte. Nel caso di Weems si osserva la presenza di una figurina vista di spalle, smarrita in una fitta vegetazione: la sagoma femminile perde il fattore di riconoscibilità tendendo alla sintesi iconografica, quasi all'emblema. Similmente avviene nell'opera di Renée Green precedentemente descritta: le scene di violenza e sopruso, inserite nel decoro della *toile de Jouy*, risultano paradossalmente uniformate a quello.

¹¹⁰ Cfr. G. Saunders, *How Wallpaper Left... op. cit.*, in G. Saunders (a cura di), *op. cit.*, p.41.

¹¹¹ Zineb Sedira, "Une Génération des Femmes". Londra, Slade School of Art, 2-8 giugno 1997.

¹¹² Titolo del wallpaper, come già enunciato, è *Une Génération des Femmes*; il pendant plastico è invece intitolato *Quatre Générations des Femmes* (entrambi 1997).

volto, quello della figlia bambina, quelli della propria madre e della nonna: in tal modo ha mimetizzato, in uno schema fisso, un elemento attivo e rappresentativo della trasmissione della vita e del pensiero.

Come nota Saunders, infatti, appare evidente l'analogia semantica tra la generazione della vita – emblematica, in un pattern tutto *al femminile* – e la generazione per ripetizione e accrescimento di schemi. Da tale punto di vista, oltretutto per l'aspetto estetico, equilibrato e piacevole, il pattern appare significativo e degno di nota¹¹³ nell'ambito di questa trattazione¹¹⁴.

IV.2.2. Fra tracce memoriali e manifestazioni simboliche: i parati di Elaine Reichek e Rudolf Herz esposti al Jewish Museum di New York (1996-2002).

Tra i wallpaper il cui tema manifesta una valenza sociopolitica, si sono individuate due opere realizzate intorno alla metà degli anni Novanta recanti tracce di forte evidenza simbolica, legate all'elaborazione e alla memoria degli anni della seconda guerra mondiale, con particolare riferimento all'ideologia nazifascista e alla conseguente 'gestione', da parte della popolazione di fede e cultura ebraica, della propria identità costitutiva.

Tali opere – *A postcolonial kinderhood* (1994-'96) di Elaine Reichek e *Zugzwang* (1995)¹¹⁵ di Rudolf Herz – sono strutturalmente molto diverse ma condividono un significativo aspetto: l'aver fatto parte di percorsi espositivi allestiti presso il Jewish Museum di New York, in occasione di due importanti mostre legate al connubio tra identità, linguaggi e manifestazioni artistiche contemporanee, entrambe curate da Norman L. Kleeblatt.

A postcolonial kinderhood (1994-'96) [fig. 112] è un pattern facente parte di un'omonima installazione¹¹⁶, presentata dall'artista Elaine Reichek (New York,

¹¹³ Il pattern, tra l'altro, fa oggi parte delle collezioni del Victoria and Albert Museum.

¹¹⁴ Un ultimo wallpaper realizzato dall'artista sarà, nel 2001, *Damascene*, un raffinato parato aniconico recante, su fondo oro, motivi damascati e sovrapposta manualmente in caratteri neri una scritta: "*the other side of the story: a story told with differences*". Il lavoro è stato commissionato dal centro per le arti visive Cornerhouse (Manchester). V. documentazione dell'opera sul sito web dell'artista;

Url: <http://www.zinebsedira.com/?q=installation/damascene-2001>

¹¹⁵ Alla riflessione intorno al parato *Zugzwang* è dedicato un breve saggio di Jean-Christophe Blaser, *La tête dans le mur*, incentrato sul paradossale accostamento delle due figure storiche di Hitler e Duchamp. V. J.-C. Blaser, *La tête dans le mur* in M. Costantini (a cura di), *op. cit.*, pp.72-73.

¹¹⁶ E. Reichek, *A postcolonial kinderhood*, 1993-'96.

1943) nell'ambito della mostra "Too jewish? Challenging traditional identities"¹¹⁷. L'esposizione era rivolta alle molte sfaccettature novecentesche dell'essere ebrei, ivi compresa la spinosa questione dell'integrità o dell'alterazione dell'identità tradizionale semitica, conseguente al forzoso esilio o al trasferimento di molti europei, a seguito delle persecuzioni perpetrate dai regimi nazionalsocialisti sin dagli anni Trenta.

Tale argomento, approcciato dallo specifico punto di vista americano dei fuoriusciti, è al centro della raffinata e composita installazione di Reichek, nata in territorio statunitense in pieno corso bellico. L'opera è interamente rivolta alla fittizia ricostruzione della memoria dell'infanzia, momento di una prima consapevolezza identitaria: Reichek presenta un ambiente¹¹⁸ che richiama in vita la camera da letto da bambina, attraverso mobili e suppellettili comuni, attentamente rielaborati manualmente attraverso il disegno e il ricamo.

All'interno di piccoli *tableaux* ricamati, o ancora sulla superficie di linde biancherie (tutti identificabili come elementi chiaramente – e volutamente – puritani, privi di particolari caratterizzazioni geo-culturali) l'artista inserisce espliciti richiami alla provenienza della famiglia. La sigla "JEW", ad esempio, si manifesta su bianchi asciugamani di lino, evidenziando l'aggressiva parvenza dei caratteri di stampa della propaganda nazista. Ancora, un pannello ricamato minuziosamente riporta nomi e date, ricomponendo il recente albero genealogico dell'artista¹¹⁹.

Elemento significativo dell'installazione risulta essere, alla luce di questa ricerca, il wallpaper: un banale e commerciale pattern di *nursery wallpaper*, caratterizzato da un paesaggio con fattorie, piccole abitazioni e campi coltivati. Sulla superficie della carta l'artista traccia a mano, con esiti non vistosi e tuttavia emblematici, la stella di David¹²⁰.

La rielaborazione e la 'negoiazione' della propria identità, attraverso tali segni disseminati da Reichek, risulta fortemente oscillante tra i poli della repressione e dell'accettazione, tra la tentazione del diniego e la successiva riconciliazione con

¹¹⁷ "Too jewish? Challenging traditional identities" a cura di N.L. Kleeblatt. New York, The Jewish Museum, 10 marzo-14 luglio 1996.

¹¹⁸ v. documentazione dell'opera sul sito web dell'artista; Url: <http://elainereichek.com/Project_Pages/9_Postcolonial/PostcolonialKinderhood.htm>

¹¹⁹ E. Reichek, *Untitled (Family Register)*, 1993.

¹²⁰ L'emblema è l'ulteriore, evidente, richiamo alla campagna di odio e sterminio perpetrata dal nazifascismo negli anni Trenta e Quaranta

le proprie radici costitutive, all'indomani del trasferimento in nuovi territori oltreoceano.

Il wallpaper risulta essere l'unico realizzato da Reichel fino ad oggi: la poetica dell'artista, tuttavia, continua a manifestare una predilezione per la dimensione domestica e le pratiche correlate a quella, non ultime delle serie di ricami simbolici prodotte su tappezzerie tessili, presentate alla Whitney Biennial of American Art del 2012.

L'altro parato individuato¹²¹ è *Zugzwang* (1995) [fig. 113] di Rudolf Herz (Sonthofen/Allgäu, 1954), macrocomposizione fotografica in bianco e nero, disposta 'a scacchiera'. Il titolo stesso dell'opera, emblematicamente, richiama il gioco degli scacchi¹²²: è infatti incentrato sulla reiterazione di reali immagini di Marcel Duchamp e Adolf Hitler, entrambe scattate da Heinrich Hoffmann, fotografo ufficiale del *führer*¹²³. Il gioco strategico diviene riferimento letterale a Duchamp e mediato rispetto alla figura del dittatore, accentratore nello scacchiere internazionale degli anni intorno al secondo conflitto mondiale.

Herz ha dichiarato di aver basato la composizione dell'opera sugli elementi di paradossale contatto e divergenza tra i due personaggi storici: entrambi 'artisti', in senso diametralmente opposto¹²⁴, nonché figure antagoniste rispetto ai canoni espressivi dell'arte del Novecento¹²⁵, entrambi seri ed ermetici promotori di un'idea, seppur eticamente e drammaticamente divergente.

¹²¹ Perché presente nell'esposizione svizzera "Face au Mur" (2011) curata da M. Costantini. Cfr. nota n.40 della prefazione.

¹²² *Zugzwang* è il termine mutuato dalla lingua tedesca che, nel gioco degli scacchi, indica la mossa obbligata cui è chiamato il giocatore, pur consapevole di essere intrappolato nel quadro di possibilità che lo porterà a subire lo scacco matto.

¹²³ L'immagine di Duchamp è stata scattata da Hoffmann nel 1912, quella di Hitler nel 1932: i due personaggi vestono entrambi abiti scuri, comunemente borghesi e sono ripresi frontalmente. Mentre l'immagine del dittatore è universalmente e tristemente riconoscibile, l'immagine del giovane Duchamp non gode di una pari evidenza. Anche tale elemento concorre alla composizione della 'strategia' dell'opera, laddove l'elemento positivo, 'meno riconoscibile', è colui che realmente esce vittorioso dalle vicende del primo Novecento.

¹²⁴ Notoria è, infatti, la passione di Hitler per la pittura, corroborata da banali tentativi espressivi, con risultati sub-accademici e insoddisfacenti.

¹²⁵ "One cannot talk or think about the art of the first half of the 20th century without having Hitler and Duchamp in mind... For me, there is a specific connection, a special relationship between the German monster and the International Avant-garde artist, between two ways of looking at art, entailing differences which cannot be stated all that clearly. Duchamp and Hitler are secrets antagonists with respect to the art of 20th century; *Zugzwang* addresses this equivocal relationship". R. Herz cit in M. Costantini (a cura di), *op. cit.*, scheda n.23.

L'opera, come si preannunciava, è stata annessa all'importante rassegna "Mirroring Evil: Nazi Imagery/Recent Art"¹²⁶, tenutasi nel 2002. Quest'ultima si è posta come momento di riflessione e cesura radicale rispetto alla precedente arte sull'Olocausto, registrando una produzione contemporanea non incentrata sull'immagine delle vittime ma sull'iconografia e il linguaggio della propaganda del carnefice, come strumento adatto a sondare la natura e le vie d'azione di quello¹²⁷.

Simili opere intorno al Nazismo e alla Shoah sono certamente partecipi di un'attuale arte di riflessione che s'interroga sulle forme di amnesia storica e sul revisionismo¹²⁸, affrontando *vis à vis* un lessico e un bagaglio d'immagini prima considerati tabù.

¹²⁶ "Mirroring Evil: Nazi Imagery/Recent Art", a cura di N.L. Kleeblatt. New York, The Jewish Museum, 17 marzo-30 giugno 2002. Catalogo della mostra, Rutgers University Press and The Jewish Museum, Brunswick-New York 2001.

¹²⁷ Cfr. J. Rosenbaum in N.L. Kleeblatt (a cura di), op. cit., p.VII.

¹²⁸ Le premesse di tali movimenti si erano registrate già nei primi anni Settanta, nei quali un'ambigua *imagerie* di derivazione nazista aveva iniziato a essere utilizzata nel cinema e nella fotografia (da non dimenticare a tal proposito è la raffinata estetizzazione operata da Pasolini in *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975). Nell'ambito dell'arte visiva, in Germania artisti quali Anselm Kiefer (Donaueschingen, 1945) avevano messo in campo strategie ironiche o satiriche per introdurre nelle opere significati ermetici. Si vedano ad esempio le foto-performances *Occupations* (1975) di Kiefer nelle quali l'artista ritrae se stesso isolato, grottescamente fisso nell'atto del saluto nazista. L'anno dopo, ancora in Germania, l'artista di origini austriache FLATZ (Wolfgang Flatz, Dornbirn, 1952) aveva intrapreso la serie *Zwei Österreicher oder Geschichte bedingt Interpretation* (1976-1980), dalla controversa lettura da parte di critica e pubblico. In questa, l'artista presentava se stesso in pose identiche a quelle di alcuni ritratti ufficiali di Hitler realizzati dal fotografo Heinrich Hoffmann e accostava l'immagine del dittatore alla propria. Già nel saggio del 1974 *Fascinating Fascism*, Susan Sontag aveva analizzato con preoccupazione l'incipiente ripresa dell'estetica e dell'immaginario nazifascista nella fotografia e nei film contemporanei: tale tendenza, nelle arti, aveva innescato forti dibattiti, inaspriti in Germania pochi anni dopo, intorno ai tesi rapporti intessuti tra il neoespressionismo degli anni Ottanta e l'immaginario formale e metaforico legato al controverso periodo della storia tedesca.

L'ambivalenza delle immagini e il richiamo al loro valore etico erano stati poi ripresi, in altro ambito geografico, dal francese Christian Boltanski (Parigi, 1944; Boltanski è di origini ebraiche, per parte paterna), soprattutto nella serie *Sans Souci* (1991), nella quale sono ri-fotografate le immagini dell'album di famiglia di un ufficiale nazista, presentando le vesti del persecutore calate nella banale e apparentemente innocua routine domestica. L'opera indaga le *piccole memorie* personali, in questo caso di protagonisti collocati dalla parte 'sbagliata' della storia: s'incentra sulla labilità dei confini tra bene e male, tra rappresentazione e autorappresentazione, veste privata e veste pubblica. Accennando *en passant* all'arcinoto *Him* (2001), Hitler inginocchiato di Maurizio Cattelan (Padova, 1960), appare più significativo il riferimento – parallelo alla presente tematica – al clamore suscitato nel grande dipinto *Myra* di Marcus Harvey (Leeds, 1963), esposto nella mostra "Sensation" del 1997 alla Royal Academy of Arts di Londra, cruciale rassegna degli artisti della Young British Art. In esso il volto terrificante di Myra Hyndley, pluriassassina inglese negli anni Sessanta viene ingigantito e creato – a riproduzione del reticolo delle immagini fotogiornalistiche – a partire dall'impronta delle mani di bambini. Il tocco innocente, suo malgrado genera l'immagine del mostro: tale riferimento appare significativa testimonianza di un percorso che ha spesso rivoltato il punto di vista sulla storia, e sugli imperativi etici sottesi all'interpretazione di quella. Cfr. N.L. Kleeblatt, *The Nazi Occupation of the White Cube. Transgressive Images / Moral Ambiguity / Contemporary Art* in N.L. Kleeblatt (a cura di), op. cit.,

Lo stesso artista, del resto, in veste di curatore della mostra documentaria “Hoffmann & Hitler”¹²⁹, rivolta allo studio dei meccanismi della creazione del mito del *führer* attraverso la rappresentazione fotografica, era stato esposto a critiche e fraintendimenti¹³⁰.

Nel caso del wallpaper, tuttavia, l’operazione artistica mostra di essere squisitamente concettuale e metaforica. L’elemento intellettuale e para-bellico del gioco degli scacchi risulta essere, infine, elemento necessario nella lettura dell’opera che si dispiega completamente, come nota il curatore della rassegna newyorkese, attraverso meccanismi concettuali caratteristici della poetica e del lessico di Duchamp, manifestando tutta la sua dirompenza attraverso figurazioni *ready-made*, forme iconograficamente semplici e pulite¹³¹.

Rispetto all’opera di Reichek ricordata in precedenza, dunque, il parato di Herz manifesta una ben diversa forma d’impiego di simboli eloquenti: il senso di entrambi, tuttavia, risulta legittimato e amplificato proprio attraverso il ricorso alla ripetizione di quelli e, attraverso questo meccanismo, la scelta a favore del wallpaper si rivela un efficace e pervasivo veicolo di comunicazione.

IV.2.3. Immagini di tortura e sopruso tra estetizzazione e sintesi narrativa: esempi nel lavoro di Parastou Forouhar, Kent Henricksen e Nicole Eisenman.

Prima di giungere all’approfondimento della poetica di Francesco Simeti, orientatasi a fine anni Novanta verso la discussione di episodi bellici, appare opportuno ricordare un esiguo numero di opere realizzate da nomi diversi nel 2003-2005 e concentrate su peculiari temi d’impegno civile: la tortura e le vessazioni registrate nelle carceri.

Come dimostrato attraverso le opere fin qui analizzate, il wallpaper è stato sfruttato sin dai primi anni Novanta come possibile luogo di discussione di

pp.4-8; R. Greenberg, *The Display of Transgressive Art in the Museum*, Ivi, p.88. Su Boltanski e l’elaborazione della memoria personale e collettiva Cfr. P. Mania, *La Memoria e le sue “Diaspore” nell’Arte Contemporanea* in M.I. Catalano, P. Mania (a cura di), *Arte e Memoria dell’Arte*, Gli Ori, Pistoia 2011, pp.20-23.

¹²⁹ “Hoffmann & Hitler. Fotografie als Medium des Führer-Mythos”, a cura di R. Herz. Monaco, Fotomuseum im Stadtmuseum, gennaio-aprile 1994. Le seguenti tappe programmate a Berlino, Deutsches Historisches Museum e Saarbrücken, Historisches Museum Saar, vennero cancellate in seguito alle polemiche e alle accuse di apologia del nazifascismo. Cfr. N.L. Kleeblatt, *op. cit.*, p.117.

¹³⁰ Cfr. *Ibidem*.

¹³¹ V. N.L. Kleeblatt, *op. cit.*, p.119.

argomenti spiacevoli o controversi¹³²; nei parati di Parastou Forouhar, Kent Henricksen e Nicole Eisenman che qui si analizzeranno, si palesano in particolare due fattori principali: una raffigurazione di episodi violenti, realistici, non metaforici e la contemporanea edulcorazione di quelli attraverso forme di ornamento o di narrazione semplificata, caratteristiche dell'arte islamica aniconica, del *nursery wallpaper* o del fumetto¹³³.

A differenza di quanto si osserverà nel lavoro di Simeti, le opere dei tre artisti segnalano un episodico connubio tra wallpaper e tematica sociale relativamente ai percorsi personali, e sono similmente strutturate su disegni originali¹³⁴ che, pur mantenendo il riferimento antropomorfo, nei casi di Forouhar ed Henricksen sono forzati il più possibile nel senso della spersonalizzazione.

La prima artista, Parastou Forouhar (Teheran, 1962) iraniana residente in Germania dal 1990¹³⁵, ha lungamente analizzato le contraddizioni sociopolitiche del suo Paese d'origine e le strutture attraverso le quali l'Oriente si rappresenta e viene rappresentato (spesso in modo generico¹³⁶) da parte delle culture occidentali.

Formatasi nel periodo del governo fondamentalista di Khomeynī, l'artista ha sperimentato l'idiosincrasia tra comportamenti pubblici – obbligati dal regime teocratico – e modi privati, riflettendo sulla conseguente schizofrenia del rapporto tra questi e quelli e parimenti, nella sua attività artistica, sulla costrizione riguardante gli argomenti da trattare e i modi per farlo¹³⁷.

Le forme di relativa libertà espressiva, intraviste da Forouhar negli spazi interstiziali, ibridi¹³⁸, hanno condotto l'artista alla meditazione intorno

¹³² Si veda il precedente significativo esempio di Robert Gober: il parato *Hanging Man/Sleeping Man* del 1989. Cfr. paragrafo III.3.3.

¹³³ Tipologie, com'è evidente, entrambe volte al diletto e alla formazione dei bambini.

¹³⁴ Nel lavoro di Simeti invece si registreranno continuativi meccanismi combinatori, derivati alla pratica del collage di tema sociopolitico e messi in atto grazie a cospicui giacimenti di immagini e frammenti eterogenei, selezionati e archiviati dall'artista. Simeti ha parlato più volte, a tal proposito, di una vera 'ossessione' archivistica (Conversazione con l'artista, novembre 2012).

¹³⁵ All'indomani della laurea presso l'Accademia d'Arte di Teheran.

¹³⁶ Cfr. P. Forouhar, *Veiled – Unveiled*, 2005: lungo testo dell'artista, presentato sul suo sito web; Url: <<http://www.parastou-forouhar.de/english/texts/Veiled-Unveiled.html>>

¹³⁷ Parallelamente a questo, le lezioni di arte islamica e di arte 'contemporanea' si basavano sull'applicazione di schemi o veri e propri 'codici' linguistici (gli unici consentiti) e sulla denigrazione delle forme d'arte occidentali eccezion fatta per quelle sovietiche, evidentemente controllate della censura e incentrate (altro aspetto, questo, che interessa la presente analisi) su ripetizioni di contenuti e forme, atti a veicolare messaggi propagandistici. Cfr. P. Forouhar, *op. cit.*

¹³⁸ L'artista si interessa alle aree liminari tra forma e contenuto, tra estetizzazione superficiale e verità sostanziale.

all'apparenza e alla sotterranea verità di certe immagini e strutture decorative. Prima tra tutte la scrittura persiana, prodotta in un progetto *site-specific* in più fasi (*Written room*, dal 1999) con forme pittoriche che invadono pareti e pavimento, affascinando lo spettatore a prescindere dalla comprensione del testo riportato. Parallelamente alla scrittura, osserva l'artista, nella miniatura persiana antica anche la figura antropomorfa è assoggettata a un ordine ornamentale sovrastante, divenendo solo uno tra tanti stilemi decorativi utilizzati¹³⁹: attraverso tale riflessione e a causa di un grave lutto personale¹⁴⁰, motivo di ancor più forte schieramento a favore dei diritti e della libertà d'espressione, ha prodotto il pattern *Thousand and One Day* (2003) [fig. 114].

Stampato su wallpaper e presentato in diverse occasioni espositive¹⁴¹, il decoro presenta un chiaro riferimento nominale al racconto delle *Mille e una notte*, sostituendo alla fascinazione degli antichi racconti la crudezza di immagini di tortura¹⁴², composte a creare delle piccole scene che ciclicamente si ripetono su uno sfondo bianco.

¹³⁹ Evidente è, in tal senso, il metaforico richiamo alla condizione spersonalizzante e uniformata attuata dalle dittature. L'artista ha scritto: "In Old Persian Miniature the human being is – all the more in a society seized by fundamentalism – part of an «ornamental order». There exists no individual view. A great effort is made to try to cover up any ambiguity by means of an illusory surface of repeated and among each other harmoniously matching patterns. [...] All surfaces are filled with the vibration of the patterns: a harmonious image of the world, a sign of the divine power and glory. This holy harmony does hide a great potential of brutality though. That which does not submit to this ornamental order cannot be represented and is therefore not existing, it is cast out into the periphery of the unworthy, it is doomed to perish". P. Forouhar, *op. cit.* Traducendo: "Nella antica miniatura persiana l'essere umano è - tanto più in una società presa in ostaggio dal fondamentalismo - parte di un «ordine ornamentale». Non esiste una visione individuale. Viene compiuto un grande sforzo per cercare di coprire ogni ambiguità attraverso una superficie illusoria costituita da modelli ripetitivi e armoniosamente combacianti l'uno con l'altro [...] Tutte le superfici sono saturate mediante la vitalità di questi pattern: un segno dell'armoniosa immagine del mondo, della potenza e della gloria divina. Questa sacra armonia può però nascondere un grande potenziale di brutalità. Ovvero che ciò che non si sottomette a quest'ordine ornamentale non può essere rappresentato e dunque in fin dei conti non esiste: è relegato alla periferia dell'indegno, ed è destinato a perire".

¹⁴⁰ L'assassinio in Iran nell'autunno 1998 dei genitori dell'artista, oppositori politici, è a tutt'oggi oggetto di un'indagine della Human Rights Commission dell'ONU. L'artista si è fatta carico di innumerevoli battaglie, insieme a organizzazioni internazionali e associazioni di parenti delle vittime iraniane.

¹⁴¹ Prima tra tutte, l'omonima mostra "Thousand and One Day" tenutasi all'Hamburger Bahnhof di Berlino nel 2003. Il parato è stato esposto anche nella rassegna "Face au Mur" (Losanna-Pully 2011: cfr. nota n.40 della prefazione) e, nello stesso anno, alla mostra tedesca "Political Patterns – Changing Ornaments" curata da Sabine B. Vogel presso l'IFA - Institut für Auslandsbeziehungen nelle sedi di Stoccarda e Berlino. La mostra offre interessanti spunti di approfondimento, che ci si propone di sondare e sviluppare al termine della presente ricerca di Dottorato.

¹⁴² Il pattern richiama, in particolare, le complesse e gravi vicende internazionali seguite all'attacco alle Torri Gemelle dell'11 settembre 2001 e alle conseguenti azioni militari in Afghanistan e Iraq, in drammatico *climax* nel 2003. Si confrontino, a tal proposito, il parato *Kill* (2003) di Sturtevant, analizzato nel paragrafo I.3 e *Watching the War* (2003) di Francesco Simeti (v. paragrafo IV.2.4).

Carnefici e vittime sono entrambi presentati da Forouhar in maniera sintetica e privi di connotazioni fisionomiche, a sottolineare l'universalità della condizione violenta. Colori presenti: il rosa delle sagome e il nero degli strumenti di tortura, unica sottolineatura formale. Similmente intitolato, il progetto *Thousandandone Day* è condotto dall'artista, dal 2003, non solamente attraverso il wallpaper ma mediante disegni e animazioni digitali, oggetti di piccolo formato quali libri e palloncini¹⁴³.

In altro ambito geopolitico e con differente coinvolgimento personale da parte dell'autore appare significativo il wallpaper *Children Playing Toile*¹⁴⁴ (2005) [fig. 115] di Kent Henricksen (New Haven, 1974), artista eminentemente rivolto all'elaborazione di installazioni o singole opere dalla forte componente decorativa, che spesso sottende all'analisi di tematiche di ordine etico.

Caratteristiche della poetica di Henricksen sono, sin dal 2003 circa, goffe figurine antropomorfe che richiamano le illustrazioni per l'infanzia rivelando a un più attento sguardo, tuttavia, un'identità inquietante. Questa, sottolineata dalla presenza di passamontagna o cappucci conici, reca infatti connotazioni negative riferibili, come nel caso del wallpaper in oggetto, alla figura dei moderni persecutori bianchi affiliati al Ku Klux Klan.

L'artista raffigura, isolati in piccoli gruppi, uomini scalzi e in evidente stato di costrizione e dietro di questi, nascosti in un accenno di vegetazione, figure di omini recanti il tipico cappuccio del gruppo razzista. L'aspetto finale del parato, grazie soprattutto alla composizione dalle forme smussate e addolcite e ai colori pastello utilizzati, è affine a quello presente nelle tappezzerie destinate all'infanzia, come sottolineato dal titolo scelto, richiamante il tema del gioco. A quest'ultimo, per traslato, è riferibile la ritualità tipica delle azioni perpetrate dal "KKK", nonché la composizione in squadre organizzate di sodali, che surclassano la singola individualità a favore dell'unità d'intenti.

Al wallpaper si associano coevi disegni e piccoli *tableaux* della serie *The Children's Fables* (2005)¹⁴⁵, analogamente incentrati sull'inserimento di elementi

¹⁴³ V. "Parastou Forouhar. Thousandandone Day". Berlino, Martin Gropius Bau, 2007. L'elemento di gioco ha ulteriormente amplificato, in senso paradossale, l'impatto perturbante del decoro. Si veda l'ampia documentazione del progetto, sul sito web dell'artista; Url: http://www.parastou-forouhar.de/english/Works/tausendundein_tag/.

¹⁴⁴ Presente, anche questo, nella mostra "Face au Mur". Cfr. nota n.140. Il wallpaper è stato prodotto nelle varianti su sfondo rosa, blu, arancio.

¹⁴⁵ I piccoli quadri sono litografie su tessuto, completate con l'intervento di ricami.

eterogenei¹⁴⁶ e spiazzanti entro contesti narrativi minimi, ma che si presumono caratterizzati da piacevolezza e decorazione, data la presenza di riferimenti al mondo delle fiabe e dell'infanzia.

Alle figurazioni didascaliche del *nursery wallpaper* di fine Ottocento e alle più recenti forme di narrazione sintetica, offerte dal fumetto, si riferisce infine un ultimo pattern: *Gray Bar Hotel*¹⁴⁷ (2003) [fig. 115] di Nicole Eisenman (Verdun, 1965). Anch'esso richiama dinamiche sociali alterate, caratterizzate dalla violenza tra pari e tra gruppi che rivestono un diverso ruolo gerarchico: quello, entrando nel dettaglio, ricoperto dalle detenute e dalle guardie di un carcere femminile¹⁴⁸.

Eisenman ha delineato diverse scene di irreggimentazione e aggressione, accostando ad esse – in una stretta configurazione ‘a incastro’ – l’ingrandimento di alcuni particolari e volti di protagoniste delle stesse. La struttura riprende e corrompe, intenzionalmente, quella di alcuni tradizionali *nursery wallpaper*, nei quali scene narrative o episodi edificanti sono inquadrati entro partizioni geometrizzanti o di suggestione decorativa¹⁴⁹.

In merito a tale riferimento, Saunders nota come le *nursery rooms* venissero anticamente intese come luoghi metaforicamente separati e distinti rispetto al resto dell'abitazione borghese, destinati all'educazione e alla formazione morale dei bambini, impartite da individui adulti, che si volevano già saldamente dotati di cultura ed etica proprie¹⁵⁰.

¹⁴⁶ Dai primi anni Duemila a oggi, Henricksen ha realizzato - oltre a quella fin qui descritta - numerose carte da parati che, in allestimento, amplificano e commentano il senso generale delle installazioni, realizzate attraverso media differenti. Queste ultime sono spesso tematicamente incentrate su coppie di binomi quali bene/male, gioia/dolore e attingono a repertori d'immagini eterogenei quali le opere di Albrecht Dürer, le ottocentesche incisioni del messicano José Guadalupe Posada, o ancora simbologie di richiamo esoterico.

¹⁴⁷ Il parato è stato realizzato in collaborazione con il Fabric Workshop and Museum di Philadelphia, come nuova produzione correlata alla mostra “On the Wall”, alla quale si è fatto cenno nella prefazione; cfr. nota n.11 di quella.

¹⁴⁸ Un precedente wallpaper riferito al tema della prigionia era stato 12345 (1999-2000) dell'artista canadese Kelly Mark (Welland, 1967), incentrato sull'asfissiante ripetizione, su un semplice sfondo bianco, dei segni di spunta utilizzati per contare. Il parato trasformava, con evidenza, le pareti d'abitazione nelle mura costrittive di un'ipotetica prigionia, reale o immaginata. Cfr. G. Saunders, *How Wallpaper Left... op. cit.* in G. Saunders (a cura di), *op. cit.*, p.75. 12345, come *Gray Bar Hotel*, è stato inserito nel percorso espositivo di “Walls Are Talking” (2010), mostra inglese della quale si è discusso nella prefazione.

¹⁴⁹ L'artista, in un'intervista parallela all'esposizione di Philadelphia del 2003, ha accennato a “nursery wallpaper from the 1800s [...] with repeating scenes of the four seasons”. Saunders, citando tale spunto, individua con probabilità uno dei parati ai quali l'artista si riferisce, in *The four seasons* (c.1850-'75), pattern di larga diffusione (e autore anonimo) in collezione al Victoria and Albert Museum di Londra. V. G. Saunders, *How Wallpaper Left... op. cit.* in G. Saunders (a cura di), *op. cit.*, p.78.

¹⁵⁰ V. Ivi, p.75; cfr. anche G. Saunders, *Wallpaper in Interior... op. cit.*, pp.133-139.

In tal senso, il pattern di Eisenman registra una paradossale analogia attraverso il sovversivo uso della forza e dell'autorità da parte delle guardie, nel difficile contesto della prigione: le detenute disegnate nel wallpaper, parimenti, vengono ritratte in atteggiamenti equivoci, violenti o di fuga, risultando al tempo stesso vittime delle superiori e carnefici di altre compagne.

La narrazione dispiegata nell'opera, com'è evidente, manifesta una dirompenza contenutistica e iconografica del tutto particolari: elemento non trascurabile è stato infine, al momento della presentazione del parato, quello costituito dalla complessa congiuntura sociopolitica americana, segnata dai movimenti bellici dell'amministrazione Bush e alla vigilia degli scandali appurati, nella primavera successiva, nel carcere di Abu Ghraib, presso Baghdad.

I tre parati fin qui descritti testimoniano dell'interesse verso argomenti extra-artistici, riferiti per traslato all'attualità: tale aspetto introduce all'analisi del lavoro e della poetica di Francesco Simeti, sviluppata alla chiusura degli anni Novanta in significativa tangenza con il momento storico vissuto.

IV.2.1. Il linguaggio del wallpaper di Francesco Simeti. Un *excursus* tra opere e temi affrontati (1998-2012).

Come si è fin qui notato, negli ultimi due decenni molti artisti hanno approcciato il linguaggio del wallpaper, spesso utilizzando e modificando pattern già esistenti o vicini alla tradizionale decorazione.

Tra questi, si distingue la figura di Francesco Simeti (Palermo 1968), artista italo-americano residente a Brooklyn dal 1998 circa. Molte sono, infatti, le opere realizzate da Simeti mediante tale linguaggio, che è divenuto uno tra gli elementi maggiormente presenti nonché cifra riconoscibile del suo lavoro: i pattern concepiti tra il 1998 e il 2012 circa, testimoniano in massima parte¹⁵¹ di una poetica strutturata e *socially engaged*, appunto impegnata dal punto di vista socio-politico, come si evidenzierà attraverso l'analisi delle tematiche sottese all'andamento decorativo del wallpaper.

¹⁵¹ Nel periodo in esame, le tematiche che di seguito si analizzeranno riguardano in modo particolare venti wallpaper.

Queste sono inscrivibili entro due macrocategorie¹⁵²: una prima, volta all'analisi delle immagini di guerra, ai simboli del conflitto diffusi dai mass-media presso il 'pubblico' occidentale e al modo in cui questi vengono veicolati (1998-2007 circa); una seconda, riguardante le attuali condizioni di alterazione dell'ambiente naturale e il richiamo a una coscienza ecologista (2004-2012 circa)¹⁵³.

Più recentemente, il linguaggio dell'artista si è discostato dalla realizzazione di carte da parati, rivolgendosi in maniera rilevante anche alla scultura, mezzo appartenente alla sua formazione accademica e agli esordi artistici¹⁵⁴.

Nella seconda metà degli anni Novanta, l'adozione del medium del wallpaper è corsa in parallelo a un lavoro di selezione e archiviazione d'immagini prelevate dalla stampa¹⁵⁵. L'artista, osservati i meccanismi massmediali e in particolare l'indebolimento dell'impatto delle descrizioni di guerra, scaturito dal loro massiccio reiterarsi, diretto dalle strategie di comunicazione, decise di assumere e osservare quelle immagini non come repertorio *ready-made*, ma di agire attraverso una selezione di dettagli significativi e l'inserimento di questi entro complessi pattern per carte da parati.

Attraverso tale combinazione di elementi eterogenei, i frammenti tratti da fotoreportage sono stati esteticamente 'uniformati' ai più tradizionali moduli decorativi¹⁵⁶, propri delle tappezzerie, risultando di conseguenza scarsamente individuabili a un primo sguardo¹⁵⁷.

¹⁵² Tali categorie tematiche si sviluppano, comunque, con significative tangenze temporali e linguistiche tra l'una e l'altra, non costituendo nette partizioni nello svolgimento del lavoro di Simeti.

¹⁵³ E' possibile notare infatti come il lavoro di Simeti si sia incentrato, nel periodo preso in esame, su argomenti di stringente attualità quali l'alterazione dei rapporti socio-politici (meccanismo evidente nelle zone di guerra) e l'alterazione degli equilibri tra uomo e ambiente (tramite il circolo vizioso innescato dall'inquinamento e dagli effetti del *global warming*). Cfr. T.L. Ciciarella, *Francesco Simeti. Walking around a Plastic Eden. Appunti per una monografia*. Tesi di Diploma discussa (in data 28.11.2011) presso la Scuola di Specializzazione in Storia dell'arte dell'Università degli Studi di Siena, relatore Prof. Enrico Crispolti, correlatore prof. Davide Lacagnina, Anno Accademico 2010-2011.

¹⁵⁴ Francesco Simeti nel 1991 si è diplomato in Scultura a Bologna, Accademia Clementina di Belle Arti.

¹⁵⁵ Alla selezione di testi visivi tratti dal flusso dei media si aggiungeranno, nel corso degli anni, ulteriori fonti iconografiche: repertori scientifici o artistici (gli *Erbari*, i *Tacuina Sanitatis*, le opere d'arte italiane del Medioevo e Rinascimento, quelle appartenenti alla cultura orientale; ancora, gli studi ornitologici e botanici di John James Audubon).

¹⁵⁶ Nell'opera di Simeti, l'adozione delle forme tradizionali del parato e l'alterazione di quelle attraverso montaggi digitali di ritagli incongrui, costituiscono un elemento di grande interesse e richiamano da vicino il linguaggio di Virgil Marti, artista americano dal 1992 impegnato nella realizzazione di wallpaper strutturalmente affini ai parati storici. Nel lavoro di Marti, tuttavia, tale pratica richiama elementi memoriali e temi vicini alla formazione personale: nella poetica di

Il pattern di Simeti, infatti, nella massima parte dei casi si sviluppa corrompendo tipologie tradizionali di decorazione e altrettanto spesso si palesa attraverso un *surplus* di attenzione da parte dello spettatore, sulle prime disorientato dall'aspetto generale di *horror vacui* caratterizzante gran parte dei lavori ma anche dalla piacevolezza dell'insieme della superficie.

La coesistenza di due aspetti – il *decorativo* e il *disturbante* – è essenziale veicolo della poetica dell'artista: l'elemento contenutisticamente drammatico, introdotto in un contesto piacevole allo sguardo, trae forza proprio dalla contiguità con quello e consente al wallpaper di erompere dal ruolo di mero sfondo decorativo, divenendo luogo di generazione di ciò che l'artista ha chiamato “hidden narratives”, ‘narrazioni nascoste’¹⁵⁸.

E' dunque possibile notare, richiamando ancora una volta Deleuze, come nelle carte di Simeti un primo livello di “ripetizione materiale e nuda”¹⁵⁹ (nel presente caso, quella dell'elemento decorativo che si reitera a formare il pattern) non appaia e venga legittimato se non “nel senso in cui un'altra ripetizione” – quella data dal ritorno circolare dell'elemento eterogeneo – “si maschera in essa, costituendola e costituendosi a sua volta nell'atto di mascherarsi”¹⁶⁰. Quest'ultimo frammento visivo, dissimulato, si può metaforicamente definire il “mostro”, ciò che mina dall'interno l'equilibrio ornamentale della carta, innescando narrazioni germinali. Seguendo tale ipotesi e ricorrendo ancora a una riflessione deleuziana, notiamo: “Per produrre un mostro, è [...] insufficiente accumulare determinazioni eteroclitiche o iperdeterminare l'animale. Molto meglio far emergere il fondo

Simeti, differentemente, le strutture decorative assimilano segnali riferiti a problematiche globali, commentandoli. Delle opere di Virgil Marti si tratterà nel quarto paragrafo.

¹⁵⁷ “Il Wallpaper costituisce uno sfondo sempre presente e nello stesso tempo assente”, nota. “Non è mai particolarmente degno delle nostre attenzioni. Rimane al più come una superficie generica, una grana che raramente ci preoccupiamo di mettere a fuoco. Rappresenta lo stesso atteggiamento che comunemente riserviamo a certe notizie e relative immagini. Un altro aspetto del Wallpaper che mi interessa è la sua ripetizione all'infinito. Offre la possibilità di uscire dai limiti fisici di una fotografia, dalla gabbia costituita dalla «cornice» e permette di diventare più «invadente», assumendo così anche un peso maggiore”. F. Simeti in D. Bigi, *Francesco Simeti. Immagini in cortocircuito*, in “Arte e Critica”, Anno VIII n.32, ottobre-dicembre 2002, p.28.

“[...] Mi interessa come le immagini della realtà vengono filtrate dai mezzi di comunicazione, in particolare dai giornali, dalla carta stampata. Le immagini dopo un po' sembrano in apparenza tutte uguali, anche se non lo sono mai in realtà: è solo l'effetto di un'assuefazione” – affermerà ancora Simeti nell'ambito di un workshop organizzato presso la Fondazione Olivetti di Roma. F. Simeti in S. Chiodi, B. Pietromarchi (a cura di), *Prototipi. Laboratorio di cultura artistica contemporanea*, Roma, Fondazione Olivetti 2004. L. Sossella, Roma 2004, p.158.

¹⁵⁸ F. Simeti in L. Blackley, *Wallpaper*, Laurence King Publishing, Londra 2006, p.151.

¹⁵⁹ G. Deleuze, *op. cit.*, p.33.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

dissolvendo la forma”¹⁶¹. Nella lettura delle opere di Simeti, si intende dunque individuare, come metaforico “mostro”, l’elemento complessivamente estraneo alla struttura decorativa, e proveniente da svariati giacimenti d’immagine.

Trattando le immagini di guerra alla stregua degli altri motivi decorativi che costituiscono i pattern dei suoi wallpaper, Simeti li amalgama nel contesto offerto dall’arredo domestico e dall’ordinarietà di quello. In tal senso, il lavoro amplia e commenta la pratica del collage condotta da Martha Rosler (Brooklyn, 1943)¹⁶² dalla fine degli anni Sessanta, in particolare con la nota ed eloquente serie *House Beautiful: Bringing the War Home* (1967-1972)¹⁶³, nata in coincidenza con la guerra del Vietnam.

La serie di Rosler ibrida immagini di comuni ambientazioni domestiche, e di gesti di routine legati alla conduzione della vita familiare, a frammenti di forte impatto, tratti da reportage sul conflitto vietnamita. La fonte iconografica è offerta nel primo caso da pubblicità illustrate e articoli del popolare magazine “House Beautiful”; nel secondo caso, Rosler attinge a un repertorio fotogiornalistico tragicamente vasto, diffuso attraverso la rivista “Life”.

Lo spiazzante soggetto che risulta dai collage, è quello di una paradossale ‘*living-room war*’, che riverbera l’eco degli eventi bellici giunta a una larga parte dell’opinione pubblica americana: da lì, il forte movimento sociale di contrasto alle manovre in Vietnam e la conseguente sensazione, espressa da molti ufficiali dello Stato Maggiore statunitense, di una guerra “«persa nel salotto di casa, davanti alla televisione», mentre «tecnicamente» si sarebbe potuto certamente vincerla sul campo”¹⁶⁴. Rosler realizzerà, nel 2004, una nuova serie di collage intitolata *Bringing the War Home: House Beautiful, New Series* (2004), incentrata sulla guerra in Iraq e sui nuovi scenari mediorientali¹⁶⁵.

¹⁶¹ Ivi, p.44.

¹⁶² Cfr. Appendice II.

¹⁶³ v. G. Saunders, *How Wallpaper Left... op. cit.* in G. Saunders (a cura di), *op. cit.*, p.49.

¹⁶⁴ O. Calabrese, U. Volli, *I telegiornali: istruzioni per l'uso*, Laterza, Roma-Bari 1995, p.125. Cfr. T.L.Cicciarella, *Watching the war. Il fronte, lo schermo e il salotto. Analisi e decontestualizzazione delle immagini di guerra nelle opere di Francesco Simeti tra anni Novanta e Duemila* in “Unclosed.eu”, n.2, anno I, 20 marzo 2014.

Url:<www.unclosed.eu/index.php/rubriche/sestante/esplorazioni/35-watching-the-war-il-fronte-lo-schermo-e-il-salotto>

¹⁶⁵ V. “Martha Rosler: Bringing the War Home”, a cura di S. Stoops. Worcester, Worcester Art Museum, 22 settembre 2007-13 gennaio 2008. Cfr. “Martha Rosler: passionate signals”, Hannover, Sprengel Museum, 30 gennaio-16 maggio 2005. Catalogo della mostra, a cura di I. Schube, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2005.

I primi wallpaper di Simeti sono stati realizzati nel difficile periodo storico a cavallo tra i diversi conflitti nelle zone dell'ex-Jugoslavia, non ultima la sanguinosa guerra del Kosovo (1996-1999) e sono tematicamente legati a quello. Si è trattato di un momento di forte tensione negli equilibri europei, latore di nuovi scenari politici e di una rinnovata coscienza legata, specie in certe zone italiane, alla contiguità con gli eventi bellici.

Pienamente inquadrato in un mondo globalizzato, la guerra e la comunicazione degli eventi ad essa correlati hanno evidenziato paradossali dinamiche di recezione e elaborazione delle immagini: movimenti già *in fieri* nella società occidentale, come sopra accennato, al tempo del conflitto del Vietnam, e della I guerra del Golfo¹⁶⁶. Simeti dichiarerà, legando la sua pratica compositiva a tali argomenti: “[...] Mi interessa l’estetizzazione compiuta dai media sulle fotografie di guerra, di attualità politica o sociale (le migrazioni, i profughi ecc.)”¹⁶⁷.

I primi pattern realizzati in risposta a tali esigenze sono stati *Colpi di mortaio (cadono su Sarajevo)* e *Gragnaruola* (1998). *Colpi di mortaio* [fig. 117], incentrato su un iniziale collage digitale di ritagli fotografici, presenta una nube densa, causata da un’esplosione, alternata a un piccolo raggruppamento di persone¹⁶⁸. Il secondo lavoro, *Gragnaruola*, accentua l’aspetto decorativo d’insieme, mimetizzando la natura originaria dell’immagine utilizzata: un gruppo di prigionieri, in andatura forzata, le cui sagome sono inglobate in un motivo d’arabesco specularmente reiterato: molto vicino a quest’ultimo wallpaper, sarà anche il pattern di *Kinshasa* (2000), generato similmente da ritagli di giornale accostati e rielaborati, ma riferito a un differente scenario bellico¹⁶⁹.

¹⁶⁶ Alla comunicazione intorno a quei conflitti, risale una prima diffusione tempestiva, globale e consistente, delle immagini di documentazione. Cfr. *Ibidem*.

¹⁶⁷ Cfr. K. Gregos, *Bellezza pericolosa*, in “Francesco Simeti”, Torino, Vitamin Arte Contemporanea, febbraio-marzo 2005. Catalogo della mostra Cast Industrie Grafiche, Moncalieri 2002. N.d.a: il catalogo non presenta pagine numerate. L’intento operativo di Simeti ha mirato, con intento a tratti “parodistico”, a “[...] confondere ulteriormente l’intersecarsi e omogeneizzarsi dei diversi linguaggi formali della pubblicità, di Hollywood e del fotogiornalismo. Linguaggi accomunati sempre più sotto il profilo estetico, ai quali però siamo chiamati a reagire secondo dettami morali ben canonizzati e distinti”. F. Simeti in D. Bigi, *op. cit.*, p.28.

¹⁶⁸ L’atteggiamento delle stesse non è immediatamente comprensibile: suggerisce tuttavia un movimento istintivo, di riparo dall’esplosione. Il pattern presenta un omogeneo fondo bianco e più in generale i colori utilizzati (bianco, blu, rosso) smorzano la drammaticità della scena.

¹⁶⁹ Il riferimento geopolitico è sottolineato sia dal titolo *Kinshasa* che dal sottotitolo, costituito dalla didascalia dell’immagine giornalistica rielaborata dall’artista: (*Zairian protester grabs a tear gas canister to throw back at the police during a street battle*).

Nel 2000 Simeti partecipa alla mostra newyorkese “Welcome”¹⁷⁰, con un wallpaper che interagisce con l’ambiente scelto per ospitarlo¹⁷¹ e così inaugurando quella che diverrà una pratica costante nel lavoro, di lì in avanti: una progettazione *site-specific*, che si rapporta alla storia e alle preesistenze del luogo espositivo, con una particolare attenzione alla dimensione decorativa degli spazi, che conduce all’ideazione di pattern o oggetti affini.

L’artista realizza un parato dal titolo *Acorn paper* (2000), acquisendo il motivo di ghiande presente intorno al camino della sala georgiana, reiterandolo e variandolo fino a strutturare un insieme decorativo di gusto classico¹⁷² e tonalità smorzate¹⁷³, tuttavia interrotto dall’inserzione di frammenti fotogiornalistici. Include infatti, dopo averle modificate, immagini di uomini in equipaggiamento protettivo, intenti a decontaminare una zona colpita da un disastro di non precisata natura¹⁷⁴. Il parato preannuncia, in particolare, i temi che verranno sviluppati dall’artista a partire dal 2004 circa.

Nel 2001, il soggetto di guerra è affrontato in *Clearing fields* (2001), realizzato per lo Smithsonian Cooper-Hewitt, National Design Museum di New York¹⁷⁵ a

¹⁷⁰ “Welcome”, a cura di J. McGregor, New York, Wave Hill Glyndor Gallery, maggio-agosto 2000. Le attività di Wave Hill, istituzione culturale no-profit situata in una proprietà terriera vicina al Bronx, sono volte alla sensibilizzazione su temi ambientali. V. Url: <http://www.wavehill.org/arts/documents/Welcome.pdf>.

¹⁷¹ Si tratta di raffinati ambienti in stile revival georgiano.

¹⁷² Raffrontabile da vicino con la tipologia delle *print rooms*, già ricordata in questa tesi.

¹⁷³ Il pattern è composto in bianco, celeste e grigio.

¹⁷⁴ Un’altra opera di simile concezione sarà, nel 2002, il wallpaper *Bubble* presentato nella prima personale di Francesco Simeti in Italia: “Francesco Simeti”, Brescia, Galleria Massimo Minini, 28 settembre-16 novembre 2002. Il pattern, composto a suggerire più livelli di profondità a imitazione di decori geometrizzanti in voga negli anni Sessanta, mimetizza la presenza di figure di operai specializzati, alle prese con una decontaminazione dell’ambiente. Al wallpaper viene sovrapposta una serie di *Family Portraits* (intervento digitale su immagini prestampate, poi incorniciate) che presenta le sembianze mascherate di tecnici alle prese con la ripulitura dall’amianto e di enigmatiche figure di anarchico, soldato giapponese, operaio inceneritore e vigile del fuoco moscovita.

¹⁷⁵ In occasione di “Rooms with a view, Landscape and Wallpaper”, a cura di J. Kosuda-Warner. New York, Smithsonian Cooper-Hewitt National Design Museum, aprile-ottobre 2001. Catalogo J. Kosuda-Warner, E. Johnson (a cura di), *Landscape Wallcoverings*, Editor Scala Publishers in association with Cooper-Hewitt, National Design Museum, Smithsonian Institution, New York 2001. Cfr. A. Rawsthorn, *The Stuff that Surrounds You*, in “Frieze Magazine”, n.59, maggio 2001. Url: http://www.frieze.com/issue/article/the_stuff_that_surrounds_you/.

Oggi *Clearing fields* fa parte delle raccolte del Cooper-Hewitt Museum di New York (che, con più di diecimila esemplari provenienti da diversi Paesi e realizzati dal tardo Seicento agli anni più recenti, costituisce la maggiore collezione statunitense di *wallpapers* e *wallcoverings*) e del londinese Victoria and Albert Museum.

Nel 2001 Simeti realizza un’altra opera come opzione alternativa per la mostra newyorkese: *Scenic Wallpaper*, una carta da parati su sfondo camouflage in grigio-azzurro che maschera immagini di fuggiaschi. Il pattern viene in un primo momento scartato, successivamente

partire dal motivo di un parato ottocentesco presente nelle collezioni del museo. A questo, Simeti coniuga immagini fotografiche drammatiche e di varia provenienza¹⁷⁶, presentando altresì il wallpaper in associazione con un fregio ritmato da immagini di profughi.

Nella primavera del 2002 Simeti è invitato da Renato Barilli a partecipare al progetto “Officina America”, dislocato tra più sedi espositive¹⁷⁷. Presenta un wallpaper dal titolo *Watching the war*¹⁷⁸ (2002) [fig. 118] – che in seguito diverrà uno tra i suoi lavori più noti ed esposti – nel quale richiama e commenta i colori del soffitto affrescato della sala individuata per l’esposizione, sviluppando ancora una volta il tema della guerra¹⁷⁹. Il titolo s’incentra sull’atto dell’assistere al movimento bellico, che Simeti sintetizza nella posa di donne coperte dal *burqa afghano*. Altre presenze umane sono, entro il pattern, quelle di un gruppo di talebani e di un uomo in osservazione nel deserto: tutte risultano, in realtà, sottodimensionate e celate entro il motivo principale, affine a un ornamento ma costituito da una fitta coltre di nubi da esplosione. L’anno successivo segna una nuova forzatura – in chiave critica – della struttura decorativa delle carte da parati tradizionali, in associazione a scene prelevate dall’attualità. Simeti partecipa infatti alla grande rassegna “On the Wall” (2003)¹⁸⁰: è da ricordare come punto forte del progetto sia stata la commissione di nuovi lavori su wallpaper, congiuntamente a una selezione di opere preesistenti.

L’artista viene chiamato a concepire un pattern *ex novo*, e decide di lavorare sullo schema di un prestigioso parato facente parte delle collezioni di Providence,

sviluppato e presentato sulla rivista “Cabinet”. V. “Cabinet” n.4, 2001; numero monografico dedicato al tema del *camouflage*.

¹⁷⁶ Immagini di un posto di blocco di partigiani kosovari, di un militare in forza ai “caschi blu” dell’ONU intento a bonificare un campo minato, si associano a una macchina agricola sullo sfondo e, infine, a figure di soldati britannici in azione di contrasto dell’IRA, a Belfast. v. Conversazione con l’artista, 20 ottobre 2010. Cfr. Scheda di catalogazione del parato al Victoria and Albert Museum; Url: < <http://collections.vam.ac.uk/item/O1134803/wallpaper-clearing-fields/>>

¹⁷⁷ R. Barilli (a cura di), “Officina America”, Bologna, Villa delle Rose - Imola, Museo di San Domenico - Cesena, Ex-pescheria - Rimini, Palazzo dell’Arengo, gennaio-marzo 2002. Catalogo Mazzotta, Milano 2002.

¹⁷⁸ L’opera è presentata nella sezione “Una nuova casa per l’uomo”, Bologna, Villa delle Rose.

¹⁷⁹ Lo stesso sito di Villa delle Rose era stato interessato dagli eventi bellici diventando, nel corso della II guerra mondiale, ospedale militare e in seguito sede del comando locale delle truppe tedesche: sul tema della guerra sarà incentrata, nel 2002, la sezione di “Officina America” lì ospitata.

¹⁸⁰ v. nota n.11 della prefazione.

realizzato da Jean Baptiste Reveillon nel 1789¹⁸¹. Questo, esemplare della tipologia *toile de Jouy*¹⁸² con paesaggi e scene bucoliche, si compone di frammenti di vedute architettoniche e paesaggistiche. In questo scenario idilliaco, giocato su toni raffinati di bianco-rosa-celeste, Simeti accampa gruppi di profughi afgani¹⁸³, scegliendo per il pattern il paradossale titolo *Arabian Nights* (2003) [fig. 120], echeggiante favolistiche immagini dell'Oriente e iconograficamente riferito all'esotismo d'insieme del pattern di Reveillon¹⁸⁴. La presentazione del wallpaper al RISD Museum nel 2003¹⁸⁵ [fig. 121], ha associato il pattern con un altro parato dal titolo *Are you ready?* (2003), altro collage digitale, elaborato a partire da ritagli giornalistici che mostrano raggruppamenti di fuggiaschi¹⁸⁶.

Come già notato, l'artista tende nelle opere fin qui citate a mettere in gioco dispositivi di spiazzamento e *mimesis* dei diversi elementi: l'aspetto antropomorfo è tuttavia drammaticamente assente in *Kitenge* [fig. 122], un parato realizzato nel 2007¹⁸⁷, a partire da un fitto collage di immagini di tessuti africani. Questo wallpaper radicalizza il riferimento al soggetto di guerra, offrendo una sintesi simbolica dell'aspro conflitto etnico e del genocidio del Darfur (evento

¹⁸¹ Jean-Baptiste Reveillon (1725-1811) è stato uno dei massimi produttori e innovatori francesi di *papiers peints*. Cfr. B. Greysmith, *op. cit.*, pp.81-84.

¹⁸² Cfr. nota n. 97 di questo capitolo. Tale tipologia verrà ampiamente 'saccheggiata' anche da parte del duo scozzese (operante a Glasgow) Timorous Beasties (Paul Simmons, Alistair McAuley), costituitosi nei primi anni Novanta e oggi tra i protagonisti del panorama del design internazionale, che propone pattern per carte da parati e tessuti incentrati sulla corruzione – formale e tematica – dei decori tradizionale. Si considerino, tra tutti, *London Toile* [fig. 119] o *Glasgow Toile* (2006): provocatorie vedute delle città moderne nelle quali si mascherano, entro uno stesso piano decorativo, immagini di monumenti e scene di degrado, criminalità, tossicodipendenza. Cfr. "Beasties: Peacocks Among the Ruins" a cura di Timorous Beasties, L. Jackson. Dundee, DCA - Dundee Contemporary Arts, 27 aprile-24 giugno 2007. Catalogo della mostra, DCA Books, Londra 2007.

¹⁸³ Le immagini, tratte dalla stampa americana, ritraggono profughi alle prese con il fortunoso trasporto dei propri averi sul dorso di muli, uomini in bicicletta e donne che lavano i panni al fiume. Le figure in bicicletta sono alterate dall'inserimento spiazzante di palloncini colorati: si nota, a tal proposito, il richiamo critico all'edulcorazione a scopo propagandistico messa in atto da parte dei media americani.

¹⁸⁴ *Arabian Nights* è stato acquisito dal Victoria and Albert Museum nel 2007.

¹⁸⁵ L'allestimento della mostra prevedeva la permanenza in loco degli arredi in stile Impero e del grande tappeto orientale facente parte delle collezioni del RISD Museum.

¹⁸⁶ Quest'ultimo wallpaper viene presentato in Italia nel novembre del 2003, in occasione di "Specie di Spazi" (a cura di L. Beatrice. Torino, Galleria Vitamin Arte Contemporanea, novembre 2003) e in associazione a elementi oggettuali rivestiti con il pattern *Apache Fanfare* (2003), costituito da un nugolo di elicotteri "Apache" in verde su fondo bianco. Quest'ultimo elemento è ripreso anche nell'installazione *Hawks and Caves*, estensione del modulo della carta da parati su scala ambientale, per il progetto milanese "In Alto. Arte sui ponteggi", ideato da Carlo Birrozzi nel 2002. La superficie di Simeti ricoprirà, dal dicembre 2004 e per dodici mesi, le impalcature addossate a Porta Garibaldi, Milano. Cfr. C. Birrozzi, M. Pugliese (a cura di), *L'arte pubblica nello spazio urbano: committenti, artisti, fruitori*, Bruno Mondadori, Milano 2007.

¹⁸⁷ Per la mostra "System error. War is a force that gives us meaning" a cura di L. Fusi, N. Mohaiemen. Siena, Palazzo delle Papesse, febbraio-giugno 2007.

debolmente recepito da parte delle società occidentali¹⁸⁸), attraverso i colori e i decori di un capo d'abbigliamento tradizionale delle donne africane di quelle regioni, l'omonimo *kitenge*¹⁸⁹.

Come si è fin qui descritto, il ricorrere della tematica bellica nell'opera di Simeti attraverso le superfici del wallpaper è stato sistematico e forte dal punto di vista espressivo e della comunicazione¹⁹⁰. Quest'ultima, d'altro canto, è stata argomento centrale, osservato criticamente adottando (e al contempo prendendo le distanze da esso) lo sguardo occidentale che tende a assimilare, con fretta e noncuranza, la gran parte dei messaggi giunti dai luoghi interessati agli scontri. Analizzando l'idiosincrasia tra elemento ornamentale ed elemento alieno, perturbante, nelle opere di Simeti, Katerina Gregos ha parlato nel 2005 di “décor di guerriglia”¹⁹¹ ma la formula non appare del tutto adeguata a contenere gli elementi simbolici e di narrazione contratti in quelle. Si ritiene più corretto, infatti, parlare di un decorativismo divenuto emblematico del cortocircuito di senso evidente nel flusso di immagini massmediali e in rete. Il decorativismo, inoltre, è un aspetto parimenti rappresentativo dell'aleatoria combinazione di elementi visivi, attraverso i risultati prodotti dai motori di ricerca. Questi ultimi divengono, sullo schermo informatico, paradossale ‘palinsesto’ del bagaglio visivo contemporaneo, che livella e confonde l'eterogeneità delle immagini e delle loro fonti. Il riferimento offerto da Gregos alla “guerriglia”, infine, appare erroneo richiamo a delle strategie pianificate e sovversive che nella poetica di

¹⁸⁸ Questo il pensiero espresso dall'artista. Cfr. T.L. Ciciarella, *Kitenge* in “Francesco Simeti. An Artful Confusion”, a cura di L. Barreca, Palermo, GAM - Galleria d'Arte Moderna, 17 novembre 2012-27 gennaio 2013. Catalogo della mostra, Flaccovio Editore, Palermo 2012, p.44.

¹⁸⁹ L'indumento è costituito da una larga fascia di tessuto *wax* (stampato a cera) ed è avvolto ai fianchi o al busto: spesso è adoperato dalle donne africane come fasciatura per tenere con sé i neonati. L'accumulo dei tessuti nel pattern, evoca l'angosciata immagine di fosse comuni e il vasto – silenzioso – coinvolgimento delle donne nelle vicende belliche. L'aspetto della superficie può richiamare particolari della *Venere degli Stracci* di Michelangelo Pistoletto (1967) o raffrontarsi con la successiva installazione *Personnes* di Christian Boltanski (2010) presentata al Grand Palais di Parigi in occasione di Monumenta 2010. v. *Ibidem*.

¹⁹⁰ Il richiamo a strategie militari tornerà nel 2007 con il wallpaper *Shields and Bears*, ideato a commento di un preciso dibattito in atto nella politica statunitense del periodo. Si trattava dell'avvio delle discussioni intorno al progetto (infine irrealizzato) del presidente George W. Bush di creare un avveniristico ‘scudo antimissile’ in risposta alle minacce ricevute da parte del presidente iraniano Mahmoud Ahmadinejad. Il titolo dell'opera riprende gli elementi degli “shields” (scudi) e dei “bears”, bombardiere sovietico divenuto simbolo della minaccia militare contro gli USA, al tempo della guerra fredda. Su tale base tematica e iconografica, Simeti compone un decoro ispirato al design dei fumetti e delle carte da parati per bambini degli anni Cinquanta-Sessanta. Un primo esempio di tale prelievo iconografico, era stato nel 2006 *Astro*, pattern presentato alla mostra “PopCentric”, a cura di M. Bevilacqua e S. Gering, New York, Gering and Lopez Gallery, luglio-settembre 2007.

¹⁹¹ Cfr. K. Gregos, *op. cit.*

Simeti non sono del tutto presenti, assumendo – piuttosto – le forme di una “ambigua”¹⁹² insinuazione di frammenti incongrui entro contesti che solitamente si immaginano ornamentali e pertanto ‘muti’.

La seconda tematica largamente presente nel lavoro di Francesco Simeti è, sin dalla metà degli anni Duemila¹⁹³, quella incentrata sull’ambiente naturale, le alterazioni dolose da parte dell’uomo e la necessità della salvaguardia.

Nell’analizzare la relazione tra l’ambiente e i vari aspetti negativi arrecati dall’antropizzazione, Simeti declina diverse varianti iconografiche, focalizzandosi su due concetti tra loro in parte tangenti: il primo riguardante l’approccio dell’uomo alla natura mediante espedienti di mascheramento e mimesi, finalizzati allo sfruttamento delle risorse; il secondo, è inerente al concetto di *wilderness*¹⁹⁴, sorta di senso del ‘sublime’ molto forte nella coscienza americana.

Sul primo elemento si è imperniata nel 2005 l’installazione “Woodsy/wood.zee”¹⁹⁵, progetto *site-specific* per la Columbia University, il cui elemento chiave è costituito da un wallpaper intitolato *Decoy* (ossia “esca”, “richiamo”) e applicato nello spazio vuoto tra le *boiserie* delle pareti del salone dell’Italian Academy. Il pattern, esteticamente molto raffinato, trae origine iconografica da illustrazioni di repertori botanici del XV e del XVI secolo¹⁹⁶ inframmezzate da figure di cervi che tuttavia rivelano la propria natura fittizia, data da parti assemblate¹⁹⁷.

¹⁹² Come più volte ricordato dall’artista stesso.

¹⁹³ Con significativi preannunci già cinque anni prima: si veda l’esempio di *Acorn Paper* (2000) del quale si è già parlato.

¹⁹⁴ Secondo la teorizzazione di Roderick F. Nash espressa nel volume *Wilderness and the American Mind*. Il testo è oggi negli Stati Uniti ritenuto di basilare importanza nell’ambito degli Environmental Studies, ed è appunto incentrato sul concetto di “wilderness” come caratteristica peculiare del territorio naturale degli Stati Uniti, incontaminato al tempo dell’approdo dei primi colonizzatori. “The term designates a quality [...]” – scrive Nash – “that produces a certain mood or feeling in a given individual and, as a consequence, may be assigned by that person to a specific place. Because of this subjectivity a universally acceptable definition of wilderness is elusive.[...] Wilderness, in short, is so heavily freighted with meaning of a personal, symbolic and changing kind as to resist easy definition”. Tuttavia, conclude, “[...] Any place in which a person feels stripped of guidance, lost and perplexed may be called a wilderness”. R.F. Nash, *Wilderness and the American Mind* (III ed.), Yale University Press, New Haven 1982, p.1, p.3.

¹⁹⁵ L. Barreca, O. d’Aponte (a cura di), “Woodsy/wood.zee”, New York, Italian Academy for Advanced Studies in America - Columbia University, ottobre-novembre 2005.

¹⁹⁶ Volumi facenti parte della Biblioteca dell’Italian Academy, frequentata dall’artista in vista della concezione dell’intervento *site-specific*.

¹⁹⁷ I cervi riprodotti nel pattern sono in realtà degli esemplari artificiali che, a grandezza naturale, fungono da obiettivo d’esercizio per la caccia. L’elemento sintetico è amplificato dalla presenza di un grande orso, posto nell’angolo dell’elegante sala e recante, sul petto, l’indicazione di un target; al di sopra di esso, rami artificiali richiamano e commentano la funzione mimetica. Quest’ultima è

Nel medesimo periodo di “Woodsy”, Simeti lavora per la prima volta a Roma realizzando “Weedazin”, un’installazione in spazi privati¹⁹⁸, costituita tra gli altri elementi da un wallpaper di delicato effetto estetico ma dal rilevante contenuto ambientalista: *Crap on crops* (2005), raffigurante velivoli che diffondono pesticidi su campi coltivati e fattorie. Tali elementi sono ripresi da una carta da parati per bambini degli anni Cinquanta. L’intero ambiente è arredato con delle sedute multicolori, recanti vecchie pubblicità commerciali di antiparassitari e sostanze chimiche e un paravento decorato dal pattern *Weeds* (“malerba”, “erba nociva”) che similmente evoca lo spargimento di pesticidi nell’ambiente coltivato.

Il richiamo critico al rapporto falsato tra uomo e natura, intaccato da una condotta irresponsabile da parte del primo e, parallelamente, il tema della caccia, già ricordato a proposito dell’installazione alla Columbia University, tornano nel 2008 ad essere centrali nel lavoro di Simeti, con una personale che offre all’artista la prima occasione di riconoscimento a Palermo, sua città d’origine¹⁹⁹. A indicare titolo e tema della mostra è il pattern *Plastic Eden* (2008) [fig. 123], raffinata costruzione iconografica che amalgama, su uno sfondo bianco, elementi arborei ripresi dagli studi scientifici di John James Audubon²⁰⁰ con le parvenze di volatili artificiali, *maquettes* utilizzate come richiamo per la caccia²⁰¹.

Entrambi gli elementi testimoniano, nella poetica dell’artista, di un contatto mediato con l’ambiente: il primo positivamente orientato da un approccio scientifico, precocemente finalizzato alla conoscenza e alla salvaguardia delle specie; il secondo, diretto all’attività venatoria, banalizzata da intenti ludici e agevolata dall’uso di artifici ingannevoli per la reale fauna.

L’azione antropica aggressiva sarà ancora, nel 2011, chiave di riflessione all’origine di un pattern di notevole complessità formale, *Hillside* [fig. 124], presentato nella tappa svizzera della doppia-collettiva “Wunsch

infine dichiarata da una stampa, elaborata digitalmente a partire dalla figura di un cacciatore, nascosto entro una fitta tenda di fogliame.

¹⁹⁸ “Weedazin” è il nome di un agente cancerogeno. “Weedazin”, Roma, Casa Musumeci Greco, ottobre-novembre 2005.

¹⁹⁹ “Francesco Simeti. *Plastic Eden*”, a cura di Laura Barreca, Palermo, Francesco Pantaleone Arte Contemporanea, marzo-aprile 2008.

²⁰⁰ Cfr. p. 200.

²⁰¹ Cfr. T.L. Cicciarella, *Plastic Eden* in L. Barreca (a cura di), *op. cit.*, p.54. Gli elementi artificiali (che al contempo richiamano gli *automata* e le macchine teatrali in uso in epoca rinascimentale e barocca) ricorreranno, nel 2009, nel *Proscenio* concepito per la facciata di Palazzo Riso, sede del Museo d’Arte Contemporanea della Sicilia (Palermo).

Ordnung/Desiderio Ordine”²⁰². Il motivo decorativo dell’opera è creato dall’accostamento di dettagli eterogenei, che concorrono a comporre un’idea di “natura globalizzata” e universale²⁰³, che attinge a repertori d’immagine rappresentanti i binomi di orientale/occidentale, antico/contemporaneo, naturale/artificiale.

Simeti seleziona infatti frammenti di opere del tardo Medioevo e del Rinascimento italiano e li ibrida con viluppi decorativi tratti da un antico codice islamico²⁰⁴ e arbusti orientali.

La discordanza degli stimoli elaborati dall’artista nel wallpaper non indebolisce, ancora una volta, la valenza decorativa dell’insieme: complica notevolmente, tuttavia, la decodifica iconografica che rivela, non in ultimo, aree fotografiche costituite da densi fumi industriali.

Questi ultimi, elemento ricorrente, come s’è visto, nella produzione di Simeti, legano i vari frammenti del complesso pattern *La città d’oro* (2012), realizzato per una mostra americana²⁰⁵ il cui filo conduttore è stata la riflessione sulle straordinarie *Città invisibili* narrate da Italo Calvino nel 1972. Per la composizione del wallpaper, Simeti ha selezionato immagini architettoniche di diversa provenienza storico-geografica, unificandole nella lettura della suggestione letteraria offerta da Calvino: immobili in rovina (abbandonati a seguito di eventi catastrofici) o esotiche mete di viaggio. Alcune immagini fotogiornalistiche, infine, riportano il tema all’analisi dell’attualità, essendo tratte da reportage sulla crisi del mercato immobiliare che ha colpito gli Stati Uniti dal 2008.

Come evidenziato attraverso l’*excursus* fin qui condotto, nella prassi e nella poetica di Simeti il wallpaper ha confermato di possedere una doppia valenza: il medium artistico si è infatti offerto, con continuità come piano decorativo, aperto alle innovazioni e alle mescolanze iconografiche, e come analitico e metaforico

²⁰² “Wunsch Ordnung/Desiderio Ordine” a cura di C. Hummel, F. Pantaleone, A. Roca; Basilea, Ausstellungsraum Klingental, maggio-giugno 2011; Palermo, Temporary Museum, Chiesa di San Mattia ai Crociferi, luglio-settembre 2011.

²⁰³ Conversazione con l’artista, 02 agosto 2012.

²⁰⁴ Studiato dall’artista a New York nella primavera del 2011, per l’elaborazione dei progetti *Indexing* e *Along the Riverbank* (entrambi 2011).

²⁰⁵ “Invisible Cities”, a cura di S. Cross. North Adams, MASS MoCA – Massachusetts Museum of Contemporary Art, 15 aprile 2012-3 febbraio 2013.

‘contenitore’ di immagini peculiari del mondo attuale, e dei messaggi relativamente veicolati.

Le composizioni visive (estensione del collage digitale), reiterate a formare pattern esteticamente gradevoli, hanno trasmesso forti critiche sul versante socio-politico e in tal senso hanno consolidato l’aspetto della carta come strumento recettivo delle istanze del presente: tenendo conto di ciò e delle innumerevoli possibilità di formulazione del medium – delle quali nel presente capitolo si offre una panoramica tematica – le carte emergono come strumento duttile che sconfina, allegoricamente, dai meri contorni bidimensionali della carta.

IV.3. Tracce del corpo tra identità, citazionismo, evocazioni.

Un altro indirizzo tematico individuato nei wallpaper degli anni Novanta e Duemila, è quello incentrato, in maniera singolare, su episodi di estetizzazione di repertori d’immagini medico-scientifici o, altrimenti, accostabili a quelli per suggestione o analogia formale.

Le relative opere²⁰⁶, realizzate prevalentemente da artisti europei tra il 1992 e i primi anni Duemila, presentano pattern d’inconsueta concezione e raggruppabili in quattro categorie, ciascuna delle quali evidenzia approcci e, in parallelo, fonti iconografiche differenti.

Un primo gruppo è riconoscibile nel lavoro di Abigail Lane e presenta, in particolare, il caso di due carte da parati elaborate su impronte umane di enigmatica evidenza²⁰⁷. Un secondo esempio, è quello segnato dalla ripresa frammentaria di fonti appartenenti alla storia dell’arte: lavori di Olaf Nicolai e Conrad Atkinson recano, infatti, un riferimento iconografico – dislocato e metaforico – alle ferite di Cristo e alle tracce di quelle. Un’ulteriore tipologia è quella organicamente rappresentata dai wallpaper di Lisa Hecht, artista

²⁰⁶ Si tratta di opere relativamente esigue per numero, ma significative per ricorrenza iconografica e fonti d’ispirazione.

²⁰⁷ E che riveleranno, nel caso specifico di *Bloody wallpaper* (1995), la fonte drammaticamente realistica data da reperti fotografici provenienti da investigazioni forensi.

canadese²⁰⁸ che tra il 1998 e il 2000 ha sviluppato una serie di opere incentrate su elementi e strutture micro-biologiche. Ultima categoria, infine, è quella determinata dall'approdo di François Curlet alle forme seducenti ed evocative delle macchie di Rorschach²⁰⁹ e riscontrata in pattern di altri autori²¹⁰, similmente sviluppati in aree liminari tra il richiamo estetico delle forme e la profondità psichica echeggiata dalla natura e dalla funzione delle macchie.

Il gruppo di opere qui preannunciato, essendo similmente sviluppato a partire da tracce sensibili e frammenti che riconducono alla sfera corporea – tanto nella sua concreta evidenza quanto in quella simbolica, strutturale o richiamata per traslato – si può riferire per genealogia a una tendenza riscontrata nell'arte della fine degli anni Ottanta-inizio Novanta e rivolta al tema dell'identità e del soggetto, alle sue modifiche e alterazioni e al rapporto tra somiglianza e alterità.

“[...] Frammentarietà, molteplicità e simultaneità”²¹¹ sono infatti caratteristiche individuate alla base delle rappresentazioni del ‘nuovo’ corpo contemporaneo, evidenziate sin dal 1992 da mostre quali “Post Human”²¹² che, nell’ibridazione di impulsi diversi e nell’adeguamento ad “immagini e suoni frammentati”²¹³ nell’estetica contemporanea, individuava una risposta all’incipiente dimensione tecnologica e virtuale, di marca postmoderna.

Il curatore Jeffrey Deitch, delineando le possibili caratteristiche del “Post Human”, segnalava “una realtà in fase di disgregazione” e notava come le istanze presentate dalla nuova società tecno-centrica stessero “[...] ridefinendo sia la nostra concezione dell’io che il nostro concetto di comportamento sociale” e avessero “iniziato ad esercitare una enorme influenza su alcuni artisti”. Concludeva: “Nel mondo artistico esiste un nuovo grandissimo interesse per il

²⁰⁸ Lisa Hecht, canadese di nascita, vive negli Stati Uniti (Philadelphia) ed è l’unica artista di provenienza non europea ricordata in questo paragrafo.

²⁰⁹ Le macchie speculari sono, com’è noto, elemento centrale nel test psicologico proiettivo diffuso dallo psichiatra svizzero Hermann Rorschach nel 1921.

²¹⁰ Si farà cenno, in particolare, a *Euro Damask* (2001) e a successivi lavori del duo di designer scozzesi Timorous Beasties.

²¹¹ J. Deitch, *Post Human* in “Post Human”, a cura di J. Deitch. Pully-Losanna, FAE Musée d’Art Contemporain, 1 giugno-13 settembre 1992; Torino, Castello di Rivoli Museo d’Arte Contemporanea, 2 ottobre-22 novembre 1992; Atene, Deste Art Foundation for Contemporary Art, 3 dicembre 1992-14 febbraio 1993; Amburgo, Deichtorhallen Hamburg, 12 marzo-9 maggio 1993. Catalogo della mostra (edizione italiana), Idea Books, Amsterdam 1992. N.d.A: Le pagine del catalogo sono numerate fino a p. 144; a seguire si trovano i testi, primo tra i quali *Post Human* di J. Deitch, qui citato nella traduzione di P.G. Tordella.

²¹² V. nota precedente.

²¹³ J. Deitch, *op. cit.*

corpo [...] Molte delle esperienze artistiche attualmente più innovative coinvolgono nuove concezioni della figura e nuovi approcci alla stessa. [...] Nell'opera di alcuni artisti [Deitch cita, ad esempio, Robert Gober] la ridefinizione della figura avviene attraverso la sua scomposizione e il suo assemblaggio²¹⁴.

Le discussioni intorno a nuove espressioni e modelli identitari²¹⁵, nel periodo 1992-1995 erano divenute centrali in un percorso critico e di ricognizione intrapreso con la mostra di Deitch fin qui citata e parallelamente con significative rilevazioni nell'ambito di "dOCUMENTA IX"²¹⁶. Nel catalogo di questa, ad esempio, il curatore Jan Hoet notava: "The body must be talked about once more; not physically but emotionally; not superficially but mentally; not as an ideal but in all its vulnerability"²¹⁷.

Il percorso di osservazione si era sviluppato sino alla Biennale di Venezia del 1995, curata da Jean Clair e significativamente intitolata "Identity and Alterity"²¹⁸, incentrata tra l'altro sull'analisi delle nuove iconografie, caratterizzanti il momento storico culmine della caduta delle ideologie e delle utopie che avevano informato i precedenti cento anni ²¹⁹.

Nei pattern che si analizzeranno – e in special modo nei primi esempi – non trascurabili risulteranno il riferimento sublimato alla cronaca nera e all'immaginario medico e sociale legato alla diffusione dell'AIDS. Rispetto a quest'ultimo, come già osservato nella chiusura del III capitolo²²⁰, anche la traccia organica, l'unità cellulare e le strutture da quella generate fungeranno da non

²¹⁴ *Ibidem*.

²¹⁵ Analizzati, particolarmente, attraverso un corpo umano *in modifica*, aperto a nuove possibilità di ibridazione.

²¹⁶ "dOCUMENTA IX", a cura di J. Hoet. Kassel, Museum Fridericianum e altre sedi, 13 giugno-20 settembre 1992. La rassegna di Hoet non era stata incentrata su un particolare tema, ma sulla volontà di ricognizione dell'arte attuale.

²¹⁷ J. Hoet in R. Nachtigäller, N. von Velsen (a cura di), "dOCUMENTA IX". Kassel, Museum Fridericianum e altre sedi, 13 giugno-20 settembre 1992. Catalogo della mostra, Edition Cantz, Stoccarda 1992, vol.I, p.18. Traducendo: "Il corpo richiede di essere trattato ancora una volta; non fisicamente ma emozionalmente; non superficialmente ma mentalmente; non come un ideale ma in tutta la sua vulnerabilità".

²¹⁸ J. Clair (a cura di), "Identity and Alterity: Figures of the Body 1895-1995. La Biennale di Venezia, 46^a Esposizione internazionale d'arte". Venezia, Giardini e Arsenale, 11 giugno - 15 ottobre 1995. Catalogo della mostra, Marsilio, Venezia 1995.

²¹⁹ Cfr. J. Clair, *Impossible Anatomy 1895-1995. Notes on the iconography of a world of technologies* in J. Clair, *op. cit.*, pp.XXV-XXXI.

²²⁰ In merito al lavoro di Robert Gober e del collettivo General Idea: cfr. paragrafo III.3.3.

lontano richiamo all'attualità e all'emergenza collegate alla diffusione della malattia.

IV.3.1. L'impronta 'antropometrica' e testimoniale nei wallpaper di Abigail Lane (1992-1995).

Il lavoro di Abigail Lane (Penzance, 1967), artista facente parte della generazione degli Young British Artist²²¹, è generalmente contraddistinto – com'è caratteristica comune del gruppo – dal ricorso a svariati media operativi e dall'adozione di iconografie spiazzanti, di diretto impatto nei confronti dell'osservatore.

In particolar modo nei primi anni Novanta, l'artista ha drammaticamente evocato, attraverso singole opere o più complesse installazioni, la presenza di soggetti dei quali non è possibile ricostruire precisamente storia, identità o genere²²² o che talora, come nel singolare caso di *Conspiracy* (1992) sono riconducibili alla sua stessa persona.

L'elemento dell'impronta, individuale e mai ripetibile in modo identico, appare in diversi cicli di opere, spesso in stretto rimando rispetto agli archivi investigativi²²³: questo ad esempio il caso dell'opera sopracitata, paradossale 'gioco in scatola' che implica l'artista, attraverso le impronte digitali, in possibili rocamboleschi delitti²²⁴.

Nella medesima occasione espositiva di *Conspiracy*, presso la Karsten Schubert Gallery di Londra²²⁵, Lane ha sviluppato un ampio progetto incentrato sugli elementi dell'inchiostro e dell'impronta, ingranditi in modo incongruo ed estesi su scala ambientale: *Bottom wallpaper* (1992), in particolare, è un inconsueto esempio di carta da parati realizzata 'artigianalmente', attraverso il ripetuto atto del sedersi compiuto da un modello su rotoli di tappezzeria bianca, dispiegati e

²²¹ Lane, formatasi al Goldsmiths College di Londra, ha fatto parte nel 1988 di "Freeze", collettiva di sedici artisti organizzata dal giovane collega Damien Hirst. V. "Freeze", a cura di D. Hirst. Londra, Surrey Docks, 6 agosto-29 settembre 1988.

²²² Se non attraverso specificazioni offerte attraverso i titoli o i corredi descrittivi delle opere, come sarà nel caso di *Bloody wallpaper* (1995), tratto da documentazioni forensi.

²²³ Tale aspetto preannuncia il wallpaper del 1995. V. nota precedente.

²²⁴ *Conspiracy* (1992), edizione di tre esemplari di un kit in scatola composto da istruzioni, timbri, inchiostro e carte, è stata presentata nella personale "Making History", Londra, Karsten Schubert Gallery, settembre 1992.

²²⁵ V. Nota precedente.

successivamente allestiti alle pareti²²⁶. Il modello²²⁷, dal corpo inchiostro, altera e rievoca, nelle movenze e nelle impronte tracciate, le serie di *Anthropométries* ideate da Yves Klein nel 1960²²⁸: il processo di produzione di *Bottom wallpaper* è letteralmente indicato dalla compresenza, riproposta in diverse occasioni espositive²²⁹, di sedie dal piano inchiostro²³⁰.

Nel lavoro di Lane, come già evidente attraverso questa prima opera, il wallpaper è tracciato, marchiato, come superficie significativa, come vera e propria “pelle”²³¹ che reca traccia della vita privata e della consistenza fisica dei corpi che agiscono entro le mura domestiche. L'impronta è sigla personale e, al contempo, gesto autografico: tale ultimo aspetto diviene drammaticamente evidente in *Bloody wallpaper* (1995) [fig. 125], seconda opera di Lane qui presa in esame.

Il pattern, reiterato in rosso su uno sfondo color crema, appare a un primo sguardo una composizione astratta di sottili linee e macchie, intenzionalmente richiamanti – come sottolineato dall'artista²³² – i nugoli di colore dell'Espressionismo Astratto. Il decoro della carta deriva, tuttavia, dal dettaglio di un'immagine fotografica degli anni Cinquanta, selezionata dagli archivi del New York Police Department: la scena di un efferato crimine compiuto tra le mura domestiche, cosparse delle impronte delle mani della vittima in un ultimo disperato tentativo di

²²⁶ Le impronte delle terga sono realizzate utilizzando inchiostro nero o blu.

²²⁷ Una modella nella maggior parte dei casi, un modello in alcuni altri casi: cfr. G. Saunders, *How Wallpaper Left...* in G. Saunders (a cura di), *op. cit.*, p.58; Cfr. documentazione fotografica e descrizione dell'opera sul sito web dell'artista; Url: < <http://www.abigaillane.co.uk/menu-artworks.php?show=8&img=1>>.

²²⁸ Tale aspetto è particolarmente evidente nel caso delle stampe in blu su sfondo bianco. In generale, inoltre, la specularità della traccia anatomica manifesta un riferimento evocativo *ante litteram* alle macchie di Rorschach (che, come già accennato, diverranno soggetto di pattern per wallpaper intorno al 2000).

²²⁹ Questo il caso, ad esempio, dell'installazione del wallpaper nel percorso espositivo di “Apocalyptic Wallpaper. Robert Gober, Abigail Lane, Virgil Marti, and Andy Warhol”, a cura di D. De Salvo e A. Massie (Columbus, 1997), mostra già ricordata nell'introduzione e in più punti del presente studio.

²³⁰ A. Lane, *The Inked Chairs*, 1992. Ai wallpaper *Bottom* (1992) e *Bloody* (1995) è stata ancora abbinata e sovrapposta, in varie occasioni espositive, la serie di macro-oggetti intitolati *Ink Pads* (1991-'97) e caratterizzati da inchiostro simile a quello utilizzato nei rispettivi pattern: nero o blu per *Bottom wallpaper*, rosso per *Bloody wallpaper*. Grazie a tale espediente, gli elementi oggettuali partecipano di una narrazione complessiva, di una ipotetica ‘scena del crimine’ della quale osserviamo tracce residuali.

²³¹ “wallpaper as a skin”: cfr. D. De Salvo, A. Massie, *Apocalyptic Wallpaper. An Introduction* in D. De Salvo, A. Massie (a cura di), *op. cit.*, p.11.

²³² Lane indica come il wallpaper conferisca un nuovo e paradossale senso alla formula di Jackson Pollock (a descrizione delle tele espressioniste astratte): “energy and motion made visible - moments arrested in space”. V. documentazione di *Bloody wallpaper* sul sito web dell'artista; Url: < <http://www.abigaillane.co.uk/menu-artworks.php?show=6>>

fuga²³³. L'intera installazione di "Skin of the Teeth" ruota su un ipotetico *setting* domestico: una camera tappezzata con al centro un camino e – unica presenza suggerita – quella di un cane riprodotto in cemento, collocato in osservazione delle pareti. L'opera testimonia ampiamente di quella che Ralph Rugoff chiamerà, due anni dopo, "forensic aesthetic"²³⁴, riferendosi a un perturbante connubio tra arte, tracce del crimine e possibili evidenze investigative.

Dal catalogo della mostra di presentazione del parato²³⁵, si apprende che l'indizio iconografico è riferito all'uccisione di una donna²³⁶: a tal proposito, Lisa Coulthard noterà "il sangue diviene una sorta di scrittura sul muro, e il wallpaper nella sua risonanza domestica agisce come un testamento della violenza avvenuta in un particolare spazio privato"²³⁷.

I due parati di Lane sono stati esposti, nel 2010, nella rassegna di Manchester curata da Gill Saunders²³⁸ e più volte ricordata: nel catalogo la curatrice nota, tra l'altro, come il pattern di *Bloody wallpaper* abbia contribuito a "normalizzare", mediante la ripetizione degli elementi, la traccia di sangue, trasformandone "l'orrorifica evidenza grafica nella piatta anonimia del pattern decorativo" e rendendo, metaforicamente, la testimonianza della violenza "solo una tra le parti del pattern costituito dalla routine quotidiana"²³⁹.

²³³ V. "Abigail Lane. Skin of the Teeth", Londra, ICA – Institute of Contemporary Arts, Upper Gallery, 2 marzo-23 aprile 1995. Catalogo della mostra, ICA London 1995. In particolare si veda, a p.9, l'immagine originaria facente parte degli archivi del New York Police Department.

²³⁴ "Scene of the Crime", a cura di R. Rugoff. Los Angeles, Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, 23 luglio-5 ottobre 1997. Catalogo della mostra, The MIT Press, Cambridge 1997. La mostra concentra l'analisi su artisti della West Coast Americana: nondimeno, il nucleo critico è utile ad analizzare il presente lavoro dell'inglese Abigail Lane.

²³⁵ V. "Abigail Lane. Skin of the Teeth", *op. cit.*

²³⁶ Tale elemento è sviluppato da L. Coulthard nel saggio "*I Am Awake in the Place Where Women Die*": *Violent Death in the Art of Abigail Lane and Jenny Holzer* in S. Lord, A. Burfoot (a cura di), *Killing Women: the visual culture of gender and violence*, Wilfred Laurier University Press, Waterloo (Canada) 2006, pp.123-137.

²³⁷ T.d.A. Testo originale: "[...] the blood becomes a kind of writing on the wall, and the wallpaper in its domestic resonance operates as a testament to the violence that occurred within a particular domestic space". *Ivi*, p.127. Gli elementi della scrittura e della costrizione estremizzano quanto già osservato in questo studio (cfr. capitolo II, pp.x-y), in merito all'ispirazione di *Io sono una carta* (1976) di Tomaso Binga.

²³⁸ "Walls are Talking": v. nota n. 20 della prefazione.

²³⁹ T.d.A. Testo originale: "Lane transforms this horrific graphic evidence into the blank anonymity of a decorative pattern. [...] just another part of the pattern of daily life". G. Saunders, *How Wallpaper Left... op. cit.* in G. Saunders (a cura di), *op. cit.*, p.58. L'artista stessa, del resto, intervistata in coincidenza con la mostra di Manchester, ha così risposto a una domanda riguardante la motivazione del ricorso al wallpaper: "Mi piace il modo in cui avvolge una stanza e dunque la percezione di una persona. In una galleria, [il wallpaper] funziona come un suono o una pellicola, entrambi mezzi che, quando li uso, io associo in forma ripetitiva, così che un pubblico sia, per un momento, intrappolato in una certa situazione. La ripetizione a volte può mascherare

Il pattern fin qui descritto ha distanziato notevolmente il lavoro di Lane da quanto già espresso con *Bottom wallpaper*, nel 1992: se il primo parato, infatti, quasi naturalmente innescava una lettura sarcastica, recando di per sé un'ironica concezione dei termini di identità, riconoscibilità e unicità, con *Bloody wallpaper* si coglie un cambio di rotta rivolto all'*horror* quotidiano, al tema della prevaricazione e dell'assassinio, nonché un rimando 'distillato' a certe forme di body art²⁴⁰. Entrambe le opere, tuttavia, a ben guardare hanno testimoniato di un duplice e sottile riferimento dell'artista all'arte del dopoguerra: le impronte di *Bottom*, come già detto, hanno infatti prosaicamente reiterato la suggestione delle *Antropometrie* di Klein e *Bloody*, dal canto suo, ha saccheggiato e inasprito il rimando alle vaste superfici pittoriche dell'Action Painting. Tale ultimo riferimento, infatti, è stato ulteriormente rafforzato dalla coeva realizzazione di alcune *Bloody canvases* (1995), stampate in inchiostro su tela su larghi formati che richiamano, da vicino, le opere di Pollock²⁴¹.

L'attenzione di Abigail Lane per il medium delle carte da parati non si è limitato alla produzione dei due pattern ma, a partire dal 2003, ha condotto alla formazione di un collettivo creativo chiamato Showroom Dummies²⁴² e costituito da Lane, Bob Pain²⁴³ e Brigitte Stepputtis²⁴⁴.

Le produzioni del gruppo di designer, tutte a destinazione commerciale, riguardano in massima parte l'ideazione di pattern-prototipo successivamente stampati su wallpaper, tessuti o altri complementi d'arredo²⁴⁵, a creare un

qualcosa d'inquietante attraverso la natura decorativa dei pattern. Questo aspetto sembra essere vero anche nella vita". A. Lane in J. Kunitz, *Entrevista: Abigail Lane "No tengo mentalidad empresarial"* in "Tendencias del mercado del arte", n.31, marzo 2010, p.25. Testo pubblicato in spagnolo, T.d.A.

²⁴⁰ Si vedano, ad esempio, alcune opere delle serie *Silueta* (1973-1980) di Ana Mendieta (L'Avana 1948 – New York 1985).

²⁴¹ Queste ultime, del resto, avevano ricevuto da Rosenberg il sarcastico epiteto di "apocalyptic wallpapers", come già ricordato nell'introduzione e nel capitolo I. v. H. Rosenberg, *The Tradition of the New*, Horizon Press, New York 1959, p.34.

²⁴² Gli Showroom Dummies hanno esordito nell'autunno 2003 con la mostra londinese "Interior Motives (Natural Histories and Natural Disasters)", che ha evidenziato, sin dal titolo, la compresenza di motivi biologici o simbolici con perturbanti immagini di catastrofi e eventi naturali, entro il panorama di possibilità offerte dall'*interior design*. Cfr. L. Blackley, *op. cit.*, pp.148-151.

²⁴³ Titolare di un'azienda di stampa.

²⁴⁴ Dirigente della casa di moda Vivienne Westwood e collaboratrice della stilista titolare.

²⁴⁵ Tra i pattern degni di nota utilizzati per i wallpaper vi sono, soprattutto, *Skeleton* (2003) e *Reindeer Bone* (2004). Il primo è un parato su sfondo nero, costituito dalla ripetizione di scheletri umani in movimento, alternati a frammenti di teschi e varie altre ossa: l'ispirazione conduce al Messico, alle celebrazioni del Dia de los Muertos e alla grafica ottocentesca di José Guadalupe Posada. *Reindeer Bone*, al quale si accennava, è invece un pattern delineato in bianco e nero su

estetismo diffuso, dai toni perturbanti, che amplifica gli aspetti fin qui osservati in merito alle due opere del 1992 e 1995, forzando i toni surreali che, soprattutto in *Bloody wallpaper*, erano stati sublimati e distanziati attraverso la ripetizione e l'utilizzo del colore.

IV.3.2. L'iconografia cristologica compendiata in due parati di Olaf Nicolai (2001) e Conrad Atkinson (2003).

L'“estetica forense” fin qui richiamata in merito al lavoro di Abigail Lane ha trovato, nei primi anni Duemila, un parallelo evidente seppur tematicamente eterogeneo nell'opera dell'artista tedesco Olaf Nicolai e in quella dell'inglese Conrad Atkinson.

Entrambi sono stati, nel caso specifico nel 2001 e 2003, autori di pattern essenziali, bicromatici, che dispongono su uno sfondo bianco delle serie di frammenti frastagliati e di color rosso, che si rivelano essere tracce ematiche scaturite dalle piaghe di Cristo, come prelevate da fonti iconografiche del Medioevo e del Rinascimento.

I due pattern non manifestano a un primo sguardo la natura originaria dei segni che li costituiscono: il frammento decontestualizzato e modificato attraverso un'ossessiva, stretta reiterazione²⁴⁶ o tramite la traduzione operata con un segno grafico netto, dai tratti impersonali²⁴⁷, non appare immediatamente eloquente ma compone il proprio significato, e le implicazioni concettuali di quello, attraverso il titolo e il contesto che lo ospitano. Ciò avviene in modo particolare in questi casi giacché, come si vedrà, il senso dei due parati si specifica attraverso il coinvolgimento fattivo del pubblico nel caso di Nicolai, attraverso l'organico sviluppo di una tematica utilizzando diversi media, nel caso di Atkinson.

sfondo celeste: incentrato su elementi ossei animali e su palchi ramificati (di cervi o specie affini), rimanda alle conformazioni speculari delle macchie di Rorschach, alle quali più avanti si farà cenno in merito al lavoro di Curlet. Questi due pattern degli Showroom Dummies non costituiscono gli unici esempi di wallpaper incentrati su scheletri: si veda, ad esempio, il parato *Perished* (2005) del gruppo belga di designer Studio Job (fondato nel 1998), costituito da complesse e decorative strutture formate da ossa animali: cfr. M. Costantini, *op. cit.*, scheda n.55.

²⁴⁶ E' questo il caso di *Wounds (from the NY Metropolitan Museum and the Courtauld Institute, London)*, 2003, parato di Conrad Atkinson.

²⁴⁷ Questo è il caso, invece, di *o. T. (Blutstropfen)*, 2001, di Olaf Nicolai; “o.T.” sta per “Ohne Titel”, “senza titolo”.

L'opera di Olaf Nicolai²⁴⁸ (Halle an der Saale, Germania 1962), o. T. (*Blutstropfen*)²⁴⁹ [fig. 126] è una stampa su carta suddivisa in singoli fogli ²⁵⁰, presentata alla Biennale di Venezia nel 2001, nell'esposizione centrale curata da Harald Szeemann²⁵¹.

Il motivo riprodotto sulla superficie, utilizzata per tappezzare interamente una piccola sala del percorso espositivo, è quello tratto da una semplificazione grafica delle *vulnera Christi* delineate in una *Flagellazione* (1507-1503) del tedesco Jan Baegert.

Il wallpaper riprende e sviluppa, su un diverso mezzo espressivo, lo spunto già presente nel dipinto murale *Blutstropfen, nach Jan Baegert* (2000), realizzato *in situ* presso la Westfälischer Kunstverein di Münster²⁵²; in esso le “gocce di sangue” evocate dal titolo sono state ingrandite e tracciate direttamente sulle pareti, in bianco e nero su fondo rosso acceso, come audace riflessione *d'après* Jan Baegert²⁵³.

Nell'installazione presentata alla Biennale ²⁵⁴, invece, la dislocazione iconografica operata da Nicolai adotta toni più delicati e si estende, metaforicamente assumendo i termini della pratica religiosa, attraverso l'invito rivolto agli spettatori a portar via una ‘reliquia’, ovvero uno dei fogli, raggruppati e lasciati a loro disposizione. Le tracce di sangue delineate sulla carta perdono la

²⁴⁸ Nell'*oeuvre* di Nicolai ricorrono piuttosto spesso, dalla metà degli anni Novanta, dipinti murali e carte da parati. Tra queste ultime è *Tapeten* del 1996, che rielabora motivi di Otto Runge ibridandoli con suggestioni dal botanico del '700 Carl Linnaeus e *Interieur/Landschaft. Ein Kabinett* (1997) sorta di essenziale ‘giardino botanico’ che riunisce motivi geologici e vegetali, nel quale un parato con motivi policromi vegetali interagisce con vere piante e rocce di lava. Nicolai ha ideato l'installazione con la consulenza di un botanico dell'Università di Leipzig e l'ha presentata a Kassel, dOCUMENTA X, 1997. Cfr. S. Pfleger, O. Nicolai (a cura di), *Rewind-Forward*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2003, in particolare pp.77-78.

²⁴⁹ L'opera fa oggi parte della collezione Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, con sede a Vienna.

²⁵⁰ Il foglio-poster sostituisce il più consueto rotolo di carta da parato. Ciascun foglio di *Ohne Titel* (*Blutstropfen*) misura 100 x 70 cm. v. A. Maier, *Rose is a Rose is a Rose is a Rose no more* in “Künstler - Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst”, n.20, 3° trimestre 2006, pp. 3-16.

²⁵¹ H. Szeemann (a cura di), “Platea dell'umanità. La Biennale di Venezia, 49ª Esposizione internazionale d'arte”. Catalogo della mostra, Venezia, Giardini e Arsenale, 10 giugno - 4 novembre 2001. Catalogo Marsilio, Venezia 2001.

²⁵² L'opera è stata realizzata da Nicolai in occasione della mostra “...fading in, fading out, fading away...”, a cura di S. Gaensheimer. Münster, Westfälischer Kunstverein, 8 dicembre 2000-28 gennaio 2001.

²⁵³ Nel percorso espositivo di Münster, l'opera si sviluppava interamente su una parete e interagiva con altri dipinti murali occupanti le pareti contigue, creando un sovraccarico di stimoli eterogenei: le opere presentavano infatti, su sfondi di colori primari molto accesi, motivi macro-floreali, verbali o ludico-infantili. Ad accomunare i dipinti, le grandi dimensioni dei soggetti e l'incongruo sviluppo dei motivi presentati. V. S. Pfleger, O. Nicolai (a cura di), *op. cit.*

²⁵⁴ V. M. Costantini (a cura di), *op. cit.*, scheda n.46.

connotazione drammatica, risultando nettamente sintetizzate attraverso un segno che richiama da vicino le strutture della computer-grafica o del fumetto²⁵⁵: l'originaria prerogativa religiosa viene pertanto richiamata solamente dal titolo e dalla suggestione creata dal processo 'devozionale' suggerito dall'artista stesso.

Il wallpaper, come già ricordato, origina da un lavoro presentato a Münster²⁵⁶: in quel caso il frammento decontestualizzato era stato, significativamente, descritto come trasfigurato alla luce di "una sorta di nichilismo post-pop, nel quale il piacere e il valore del marchio di fabbrica o del logo surclassa tutto"²⁵⁷.

Quest'ultimo aspetto, come fin qui indicato, appare risolto, e al tempo stesso cortocircuitato, nell'installazione della Biennale, attraverso il processo relazionale instaurato tra opera e visitatore.

L'altro wallpaper a cui si è fatto riferimento è *Wounds* (2003) [fig. 127] dell'inglese Conrad Atkinson (Cleator Moor, 1940)²⁵⁸, che già nel sottotitolo esplicita le fonti iconografiche adottate per la formazione del pattern: frammenti di dipinti storici "*from the NY Metropolitan Museum and the Courtauld Institute, London*"²⁵⁹.

Il parato riproduce particolari pittorici di opere raffiguranti la *Crocifissione* e la *Pietà*, semplificando e isolando i contorni degli stessi, riferiti alle piaghe di Cristo: l'opera è ideata in relazione a una serie di lavori coevi, realizzati da Atkinson attraverso il disegno e la pittura²⁶⁰ e similmente legati ai simboli cristologici.

²⁵⁵ Un'opera accostabile a questa di Nicolai, per aspetto esteriore e sintesi grafica, è *Viking Blood Pattern* (2004) del gruppo belga di designer Studio Job (già ricordato nella precedente nota n.244). Il motivo, riproducente fitte macchie di sangue su uno sfondo bianco, è stato utilizzato per rivestire interamente pavimento e pareti nel corso della mostra "Vikingen!" tenutasi al Centraal Museum di Utrecht nel 2004. In particolare, il motivo *Blood* caratterizzava l'installazione *Viking Blood Stain Room*, che presentava al centro della sala delle teche espositive con antiche armi vichinghe. V. L. Blackley, *op. cit.*, pp.162-165.

²⁵⁶ v. Anche H. Liebs, *House Style. Olaf Nicolai* in "Frieze", n. 64, gennaio-febbraio 2002. Articolo archiviato online; Url: <http://www.frieze.com/issue/article/house_style/>

²⁵⁷ T.d.A. Testo originale: "a kind of post-pop nihilism in which pleasure and the value of trademark or logo supersedes all". C. Esche, *We dig Repetition* in S. Pflieger, O. Nicolai (a cura di), *op. cit.*, p.12.

²⁵⁸ Atkinson vive e lavora, dagli anni Ottanta, tra Inghilterra e Stati Uniti.

²⁵⁹ V. G. Saunders, *How Wallpaper Left...* *op. cit.* in G. Saunders (a cura di), *op. cit.*, pp.50-53.

²⁶⁰ Ciascun lavoro reca, nel titolo, l'indicazione dell'Istituzione presso la quale la fonte pittorica è conservata; non sono presenti tuttavia ulteriori indicazioni riguardo titoli o autori. V. documentazione delle opere sul sito web dell'artista; Url: <<http://www.conradatkinson.com/feldman/index.html>>

Atkinson è, da tempo, artista impegnato su temi riguardanti il lavoro, la politica, la malattia individuata nella sua sfera privata e sociale²⁶¹: le ferite sono trattate quale metaforico emblema di problematiche dell'attualità quali la diffusione dell'AIDS²⁶² o, altra tematica vicina all'artista britannico, la lunga e spinosa conflittualità che ha interessato l'Irlanda del Nord²⁶³. La fonte iconografica scelta dall'artista, infatti, può essere interpretata come un'allusione a uno dei nuclei della vicenda nordirlandese, ovvero la differente confessione religiosa professata dai gruppi in contrasto: da una parte i cattolici, dall'altra i protestanti, allontanati da rivalità di antica origine.

A differenza dunque del parato di Abigail Lane²⁶⁴ prima osservato, il singolare 'motivo decorativo' di Atkinson richiama tematiche di violenza sociopolitica, allargata a intere generazioni e gruppi di cittadini. Il frammento, la traccia visualizzabile del sopruso subito sono dunque divenuti, nell'opera, emblema di un *corpus* sociale ampio, stratificato e dolente.

IV.3.3. Cellule e strutture *micro-biomorfiche* nei wallpaper di Lisa Hecht (1998-2000).

A un repertorio di forme di suggestione *micro-biomorfica*²⁶⁵, affini alla biologia e all'osservazione scientifica si ispira invece, in larga parte, la produzione di wallpaper realizzata dall'artista canadese Lisa Hecht (Montreal, 1972) tra il 1998 e il 2000.

Si tratta, specificamente, di cinque pattern-prototipo, poi utilizzati per carte da parati inserite nel contesto d'installazioni ambientali, e di un ulteriore e sesto parato, incentrato su un reticolo di recinzione che, per iconografia, immediatamente rimanda a quanto osservato, poco prima, in ambito biologico.

²⁶¹ V. T. Rollins, *Art as social action: an interview with Conrad Atkinson* in "Art in America", A. 68, n.2, febbraio 1980, pp. 118-123.

²⁶² Osservata, in special modo, tra anni Ottanta e Novanta.

²⁶³ Il lungo e discontinuo conflitto nordirlandese, in corso tra la fine degli anni Sessanta e la fine dei Novanta, ha visto un'importante tappa del processo di pace tra le due fazioni nel Good Friday Agreement, l'"accordo del Venerdì Santo" firmato il 10 aprile 1998. Il legame tra la ricorrenza religiosa cristiana, l'accordo politico e la scelta iconografica operata da Atkinson non può essere trascurato. Cfr. G. Saunders, *How Wallpaper Left... op. cit.* in G. Saunders (a cura di), *op. cit.*, p.50.

²⁶⁴ A. Lane, *Bloody wallpaper*, 1995.

²⁶⁵ Si intende richiamare, con l'utilizzo del termine, la suggestione di conformazioni affini alla biologia e alle strutture cellulari e nervose.

L'artista, formatasi a Chicago²⁶⁶ è oggi residente a Philadelphia: l'ideazione delle prime carte da parati risale al periodo degli studi e manifesta, già dai primi episodi del 1998 – con i pattern *Blood cell* e *Bone lattice* – punti di evidente interesse.

Il primo pattern [fig. 128] è incentrato sulla forma dei globuli rossi, singole cellule sanguigne²⁶⁷ che l'artista dispone, liberamente, su uno sfondo di color rosa.

Il pattern è stato sviluppato e presentato in due occasioni espositive: la prima è stata, nel 1999, l'installazione *Interior Perceptions*, allestita alla Gallery 2 di Chicago²⁶⁸. In quell'occasione, l'artista ha tappezzato le pareti e collocato, dinanzi a quelle, due grandi poltrone in tessuto rosso, ancora richiamanti la struttura della cellula.

Una seconda occasione d'esposizione del pattern non ha riguardato esattamente il wallpaper stampato con il motivo, ma una pellicola vinilica trasparente, recante l'immagine dei globuli rossi e applicata alla vetrina di uno spazio commerciale newyorkese²⁶⁹.

L'installazione ha fatto parte di un vasto progetto site-specific dal titolo "Circulation"²⁷⁰, concepito dal collettivo di artisti REPOhistory²⁷¹ e nel quale Hecht è stata esternamente coinvolta. Il progetto mirava, partendo dal riferimento al sangue e ai suoi richiami nell'arte recente²⁷², all'analisi delle sfumature linguistiche e delle implicazioni biologiche e socioeconomiche del concetto di "circolazione": flusso di esseri umani e di energie, scambio d'informazioni, trasmissione di malattie quali l'AIDS.

²⁶⁶ Hecht ha terminato gli studi nel 1999, presso la School of the Art Institute of Chicago.

²⁶⁷ Le cellule non sono disegnate, ma risultano essere reali frammenti di riprese al microscopio.

²⁶⁸ La Gallery 2 è uno degli spazi espositivi dell'Art Institute di Chicago. Della mostra di Lisa Hecht, "Interior Perceptions" (1999) non è possibile altre informazioni rispetto a quelle qui riportate, tratte dalla biografia pubblicata sul sito web dell'artista; Url: <<http://lisahecht.com/about/>>

²⁶⁹ L. Hecht, *Blood Screens*, 2000. New York, Printed Matter Inc. Installazione facente parte del percorso della mostra "Circulation". v. nota seguente.

²⁷⁰ "Circulation", progettato e curato dal collettivo REPOhistory. New York, varie sedi, 2000.

²⁷¹ REPOhistory (da "repossessing-history") è stato un collettivo statunitense di artisti, fondato da Gregory Sholette e Tom Klem e operante tra il 1989 e il 2000 nelle città di Atlanta e New York. Al centro delle attività del gruppo, l'ideazione di progetti su scala urbana, d'interesse pubblico e volti alla discussione di argomenti di attualità. Tra questi, la vita e le problematiche legate alle minoranze culturali, approcciate attraverso progetti finalizzati all'informazione. Caratteristica del gruppo, la realizzazione di lavori site-specific, diffusi nel tessuto cittadino. V. G. Sholette, *Circulation* in "College Art Association Art Journal", inverno 2000, pp.38-39. V. Url: <<http://lisahecht.com/wp-content/uploads/2010/04/Circulation.pdf>>; J. Costanzo, *REPOhistory's Circulation: The Migration of Public Art to the Internet* in "Art Journal", v.59, n.4, 2000, pp.32-37.

²⁷² Si veda, ad esempio, parte del lavoro di Ana Mendieta o di Andres Serrano negli anni Ottanta o, per quanto riguarda quest'ultimo, anche Novanta.

Il pattern *Blood cell* segnala – e similmente avverrà con altri pattern nel 1999-2000 – la ripresa di argomenti sviluppati, cinquant'anni prima, in un'occasione storica nell'evoluzione del design del dopoguerra, specialmente significativa nell'ideazione di pattern per l'arredo e l'architettura in territorio britannico.

Si tratta della serie di decori proposti, in coincidenza con l'edizione 1951 del Festival of Britain²⁷³, dal Festival Pattern Group, nucleo di designer appositamente riunito per l'elaborazione di elementi innovativi – sulla scia di quanto prodotto, soprattutto, dai laboratori del Bauhaus o dalle precedenti Arts and Crafts Schools britanniche.

Il Pattern Group ha lavorato nel '51 intorno a strutture microcellulari e immagini provenienti dalle osservazioni molecolari e dalle configurazioni degli elementi chimici: la cristallografia, la disposizione degli atomi, hanno fornito un valido e interessante giacimento iconografico sviluppato, non in ultimo, anche in particolari architettonici²⁷⁴.

Non è possibile accertare se Lisa Hecht fosse già a conoscenza delle documentazioni e dei decori relativi all'Esposizione del 1951²⁷⁵: un'importante occasione di studio della rassegna e dei pattern in quella ideati è stata proposta solo successivamente, nel 2008, nella capitale inglese²⁷⁶.

Riprendendo l'analisi dei lavori di Hecht, si registra un altro pattern del 1998, *Bone lattice* [fig. 129], che mostra su sfondo rosa un'interessante configurazione a reticolo, data da sottili formazioni ossee. Da questo sarà sviluppato, nel 2000, il più noto pattern dell'artista, *Chain link fence*²⁷⁷, che presenta su un fondo azzurro limpido – richiamante il cielo – il reticolo di una recinzione metallica. Il wallpaper, incentrato sulla fusione degli elementi di interno ed esterno e,

²⁷³ “The Festival of Britain”, Esposizione nazionale diretta da Gerald Barry. Londra, Thames-South Bank (varie sedi), maggio 1951. La grande esposizione, dedicata allo sviluppo della tecnologia, delle scienze e delle arti, celebrava il centenario della Great Exhibition di Londra (1851).

²⁷⁴ Si veda, ad esempio, l'effimera facciata della Science Exhibition Hall, Science Museum (1951) progettata da Brian Peake.

²⁷⁵ Le opere del Festival Pattern Group (1951) rivelano strutture complesse e accurate, destinate a produzioni di oggetti: i pattern di Lisa Hecht del 1998-2000 mostrano disposizioni più semplificate e totalmente sviluppate in un contesto espressivo.

²⁷⁶ “From Atoms to Patterns. Crystal Structure Designs from the 1951 Festival of Britain: the Story of the Festival Pattern Group”, a cura di L. Jackson. Londra, Wellcome Collection, 24 aprile-10 agosto 2008. Cfr. Catalogo della mostra, Richard Dennis, Londra 2008; Cfr. anche A. Coxon, *From Atoms to Pattern* in “Frieze” n.117, settembre 2008. Articolo archiviato online; Url: <http://www.frieze.com/issue/review/from_atoms_to_patterns/>

²⁷⁷ Presente nel percorso della mostra “Walls are Talking” (Manchester 2010: cfr. introduzione). Cfr. G. Saunders, *How Wallpaper Left... op. cit.* in G. Saunders (a cura di), *op. cit.*, pp.74-75.

metaforicamente, sull'idea di imprigionamento, esula dalla tematica fin qui delineata, affine alle scienze, ma approfondisce l'indagine condotta dall'artista sul mezzo bidimensionale delle carte e sulle evocative possibilità correlate a quelle.

*Chain link fence*²⁷⁸ è stato presentato come elemento dell'installazione dall'emblematico titolo *Space Contains No Threats*²⁷⁹, nel quale alle pareti tappezzate di un vasto ambiente veniva associata – unico elemento esterno – una serie di alte scale in legno bianco, come ideale e offerta via di fuga (negata dall'evidente chiusura degli spazi)²⁸⁰. Nello spazio della galleria, tuttavia, il wallpaper risultava essere il principale elemento simbolico, in special modo se raffrontato alla vuota, muta, spazialità dell'ambiente²⁸¹.

Il percorso di Lisa Hecht inerente le carte da parati ha contato, nel 1999-2000, l'ideazione di altri tre soggetti: *Nerve cell* (1999), *Nerve endings* (1999) e *Evil eye* (2000). I primi tra questi sono ancora strettamente attinenti all'ambito scientifico; l'ultimo, al contrario, gioca sulla neutralizzazione di un presunto elemento 'paranormale'²⁸².

Come indicato dal titolo, *Nerve cell* e *Nerve endings* sono pattern iconograficamente basati su forme e terminazioni caratteristiche del sistema nervoso umano. Il primo, *Nerve cell* [fig. 130], è dato dalla reiterazione, su un fondo verde acido, del disegno di neuroni ramificati: il pattern è stato ideato, in una forma spazialmente più diradata e con elementi di ridotte dimensioni, nel

²⁷⁸ A metà strada tra i due parati di Lisa Hecht – *Bone lattice*, 1998 e *Chain link fence*, 2000 – si è pone un altro, eterogeneo wallpaper: *Foule à Lier*, 1998, creato dall'artista belga Charley Case (Bruxelles, 1969), residente a Londra. Il pattern presenta, in bianco e nero, un fitto reticolo – simile ancora alle grate metalliche di recinzione – costituito dalla reiterazione dell'immagine fotografica di un uomo nudo, visto di spalle. Il motivo riprende e commenta il modulo antropometrico dell'*Uomo vitruviano* di Leonardo da Vinci (1490 c. Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Gallerie dell'Accademia, Venezia). Riguardo al pattern di Case si è recentemente osservata un'inaspettata somiglianza con un'opera dell'artista coreano Do-Ho Suh, *Net-Work* (2010–2014). L'opera è infatti una reale recinzione realizzata, in color oro e argento, congiungendo piccole sagome antropomorfe che richiamano la figura antropometrica di Leonardo da Vinci. L'opera di Do-Ho Suh si trova a Austin, in Texas, presso la località Laguna Gloria, nella Betty and Edward Marcus Sculpture Park.

Su *Foule à Lier*: Cfr. D. Heyse-Moore, *Wallpaper, Wallpaper, Wallpaper: Pattern, Repetition and Gender* in G. Saunders (a cura di), *op. cit.*, pp.110-112.

²⁷⁹ Traducendo: "Lo spazio non racchiude minacce". "Lisa Hecht. Space Contains No Threats", Montreal, Galerie La Centrale, 9 settembre-7 ottobre 2000.

²⁸⁰ Cfr. L. Waxman, *Wallpaper: the stuff that surrounds us* in A. Gauthier (a cura di), *Pink Link or La Proposition Rose*, La Centrale, Montreal 2001, pp.32-33. Archiviato sul sito web di Lisa Hecht; Url: <http://lisahecht.com/wp-content/uploads/2010/04/Waxman_Wallpaper-the-stuff-that-surrounds-us1.pdf>

²⁸¹ Cfr. *Ivi*.

²⁸² Si tratta dell'occhio ritenuto – da certe credenze popolari, diffuse in eterogenee zone geoculturali – responsabile della diffusione della cattiva sorte.

corso di una residenza d'artista a Rosendale, negli Stati Uniti²⁸³. Il parallelo pattern, *Nerve endings*, risulta similmente incentrato su immagini di origine biologica ma, diversamente da quanto osservato negli altri parati del 1998-2000, stravolge del tutto il legame di riconoscibilità con il referente scientifico. Le terminazioni nervose richiamate nel titolo, infatti, vengono schematizzate e riprodotte in rami rosacei e bruni, fittamente intrecciati su uno sfondo rosa più chiaro.

L'aspetto finale assunto dal parato è decorativo e abitato da motivi ondulati, simili a coralli: la disposizione prettamente ornamentale risulta essere, fino alla data del 1999, un *unicum* nella produzione di Lisa Hecht ma si riproporrà, relativamente al wallpaper, in una nuova circoscritta produzione datata 2011²⁸⁴.

Evil eye (2000) è, infine, l'ultimo pattern al quale si vuole far cenno, come superficie di raccordo tra immaginario scientifico e decorazione: il wallpaper è incentrato sulla ripetizione di un occhio arrotondato, sintetizzato e ripetuto su uno sfondo blu. Il pattern conclude, idealmente, un percorso d'avvicinamento dei wallpaper di Hecht alle forme del design ornamentale, traendo al contempo una possibile ispirazione formale da alcuni pattern in voga negli anni Settanta²⁸⁵.

La carta da parati è stata ideata per un'installazione dal titolo *Evil Eye Entryway*, realizzata nel 2000 in un'abitazione privata di Chicago: l'ingresso di questa, tappezzato interamente con il pattern menzionato, echeggia la credenza – in particolar modo mediorientale – secondo la quale il 'malocchio'²⁸⁶ è neutralizzato attraverso amuleti di colore blu, indossati o applicati all'entrata delle case, a scopo apotropaico.

Il lavoro di Lisa Hecht sintetizza, nello spazio liminare tra esterno e interno domestico, la soglia virtuale esistente tra razionalità e irrazionalità, neutralizzando

²⁸³ La sopra descritta versione di *Nerve cell*, in rosa su sfondo bianco, è documentata in merito a una Studio Workspace Residency di Lisa Hecht, presso il Women's Studio Workshop di Rosendale, New York (estate 1999). Cfr. documentazione sul sito dello spazio creativo; Url: <<http://www.wsworkshop.org/artists/lisa-hecht/>>

²⁸⁴ Si veda il wallpaper presente nell'installazione ambientale *The Other Side of the Mirror* (2011), presentata allo Haggerty Museum of Art di Milwaukee e incentrata sull'idiosincrasia, nella vita familiare, tra vita pubblica e comportamenti privati. Il pattern, su uno sfondo geometrico in blu-celeste, maschera figurine antropomorfe speculari, delineate in bianco; con la tappezzeria interagiscono un grande specchio decorato, utensili contadini e un letto matrimoniale 'abitato' da un cumulo di sassi. Cfr. documentazione dell'opera presente sul sito web dell'artista; Url: <<http://lisahecht.com/947-2/>>

²⁸⁵ Cfr. L. Jackson, capitolo *Op, Pop, and Psychedelia*, in L. Jackson, *op. cit.*, pp.134-164.

²⁸⁶ "Evil eye" significa infatti "malocchio, occhio diabolico".

ogni possibile implicazione ‘negativa’ del tema scelto, attraverso l’uso del blu sullo sfondo.

Le cellule, i frammenti, le concatenazioni riprodotte dall’artista nella serie di opere fin qui descritte, hanno testimoniato di un avvicinamento delle ‘possibilità’ del wallpaper al repertorio offerto dalle scienze, fino ad approdare a configurazioni non precisamente decifrabili²⁸⁷ ma eloquenti sotto il profilo estetico.

IV.3.4. Ricorrenza del motivo delle macchie di Rorschach nei wallpaper degli anni Duemila.

La trattazione di questo paragrafo si avvia alla conclusione con la registrazione di un utilizzo ricorrente, nei pattern per wallpaper dell’ultimo quindicennio circa, delle affascinanti forme costituite dalle macchie d’inchiostro, speculari, adottate come modelli reattivi nel test di Rorschach²⁸⁸.

Tali elementi, isolati dal contesto clinico che è loro congeniale, risultano essere attrattivi ed eloquenti motivi di decoro che, sebbene siano asserviti a una funzione espressiva ormai lontana dall’iniziale referente, mantengono tuttavia un lato e sotterraneo rimando alla sfera psichica. Si ricordino, a tal proposito, le suggestioni letterarie offerte dal breve romanzo *The Yellow Wallpaper* (1892) di Charlotte Perkins Gilman²⁸⁹ e quelle visive presenti nelle vicende della protagonista di *Come in uno specchio*, film del 1961 di Ingmar Bergman²⁹⁰: in entrambi i casi le giovani donne, in preda a stati d’alterazione e delirio, manifestavano imprevedibili ‘letture’ e interpretazioni legate a pattern floreali di classica concezione.

L’interessante tema si propone, nell’ambito delle arti visive, soprattutto intorno alla serie *Rorschach* (1984) di Andy Warhol: un gruppo di tele manualmente dipinte dall’artista, alcune delle quali tramite l’utilizzo del color oro²⁹¹ e

²⁸⁷ Si rileggano, in particolare, gli esempi di *Nerve cell* e *Nerve endings*, 1999.

²⁸⁸ Il testo proiettivo psicometrico venne ideato, sulla base di disegni standard e simmetrici (che variano dal monocromo alla policromia), dallo psichiatra svizzero Hermann Rorschach nel 1921.

²⁸⁹ V. introduzione.

²⁹⁰ V. introduzione.

²⁹¹ V. “Andy Warhol: Rorschach Paintings”. New York, Gagosian Gallery (due sedi: SoHo – Madison Avenue), 21 settembre-19 ottobre 1996. Catalogo della mostra con un saggio di R. Krauss, Gagosian Gallery, New York 1996.

l'espedito dell'impressione della metà inchiostrata del foglio, sulla parte in precedenza libera.

Sulla superficie del wallpaper, il breve repertorio di forme ideate da Rorschach (dieci in origine) si presenta a partire dal 2001, con un decoro ideato dall'artista François Curlet (Parigi, 1967) raffrontabile principalmente a una serie pattern del duo di designer scozzesi Timorous Beasties, autori di parati commerciali esteticamente e contenutisticamente di prim'ordine.

Curlet realizza appunto nel 2001 una carta da parati intitolata *Stand-by (Jachère)* [fig. 131], il cui motivo è reiterato su uno sfondo bianco e presenta le forme di Rorschach dipinte in colori pastello molto fluidi, simili all'acquerello. Curlet, interessato all'origine concettuale della forma e della parola e a utilizzi di quelle²⁹² non privi di ironia, approda al motivo psicometrico nel 1996, con l'opera oggettuale *Tandoori disasters*²⁹³. Lo spunto formale viene però ampliato e correlato ad altri oggetti, in un ordinamento proto-narrativo, nell'installazione *Rorschach Saloon* del 1999, ampliata nel 2007 con l'inserimento di una porta modellata sul profilo della macchia²⁹⁴.

Dal lavoro 1999 è derivato, per suggestione e reiterazione formale, il parato del 2001, *Stand-by (Jachère)*, che indica attraverso il titolo un campo neutro, un luogo di pausa²⁹⁵, in attesa di una nuova produzione di significati. Tale potrebbe in effetti definirsi, per estensione, il momento nel quale la configurazione di Rorschach giace 'non vista', o meglio non ancora *attivata* dall'intervento del

²⁹² Tra le forme, sono compresi i loghi commerciali ampiamente utilizzati dai primi anni Novanta.

²⁹³ F. Curlet, *Tandoori disasters*, 1996. L'opera è realizzata con brandelli di *packaging* dell'omonimo cibo indiano. v. documentazione dell'opera presente sul sito web dell'artista; Url: <<http://www.curlet.org/Tandoori-disaster-1996,140.html?lang=en>>

²⁹⁴ *Rorschach Saloon* è stata presentata a Le Havre, Galerie Le Spot, nel 1999 e ampliata nel 2007, in occasione di una retrospettiva del lavoro di Curlet dal 1989 al 2007, organizzata dall'Institut d'Art Contemporain di Villeurbanne/Rhône-Alpes e ospitata in varie sedi europee. L'installazione consta di tre grandi tavoli di legno, ciascuno recante una bottiglia di vodka (a rappresentare l'Est) e una di whisky (a indicare l'Ovest). Sulla parete di fondo della sala, è la porta a due battenti (tipica del *saloon* del Far-West) che compone una grande figura di Rorschach, dipinta in nero, a suggerire lo sfondo e l'esito di una paradossale visione finale, alterata dal consumo alcolico e dal correlato conflitto socio-politico da quello sintetizzato. v. documentazione dell'opera presente sul sito web dell'artista; Url: <http://www.curlet.org/Rorschach-saloon-1999,159.html?lang=en> Cfr. "François Curlet. Spécialité", a cura di F. Curlet, N. Ergino. Villeurbanne, Institut d'Art Contemporain, 26 gennaio-18 marzo 2007; Torino, Architecture fainéante, Centre culturel français, 05 marzo-7 aprile 2007; Parigi, Centre Pompidou, 25 aprile-15 agosto 2007; Anversa, Galerie Micheline Szwajcer, 31 maggio- 7 luglio 2007; Le Plateau, Frac Ile-de-France, 13 settembre-18 novembre 2007; Tourcoing, Galerie Commune, 16 novembre-14 dicembre 2007. Catalogo della mostra, ENSBA edition (École nationale supérieure des beaux-arts), Parigi 2008.

²⁹⁵ "Jachère" significa "maggese", ossia terreno non seminato per consentire una miglior ripresa delle coltivazioni.

paziente. La suggestione estetica del parato è di grande impatto e elegantemente incentrata sulla visione di quelli che, da lontano, potrebbero apparire quali motivi floreali o di farfalle²⁹⁶.

Le strutture di varia colorazione caratteristiche del test proiettivo, infine, sono state ampiamente riprese e modificate dal duo di designer Timorous Beasties²⁹⁷, autore di numerosi pattern e in particolare, per quanto riguarda il presente tema, di una serie incentrata sin dal 2001 sul motivo della macchia, ibridato con il motivo decorativo damascato.

Uno tra i primi pattern con una simile composizione è *Euro Damask* (2001)²⁹⁸ [fig. 132], il cui motivo maschera, entro strutture speculari, il contorno delle coste d'Europa. La serie di wallpaper damascati prosegue, nel lavoro dei Timorous Beasties, con altri notevoli pattern: tra questi è *Devil Damask* (2006) che intorno ad assi simmetrici impertina sviluppi floreali e, celati al loro interno, volti dalle fattezze demoniache²⁹⁹.

Anche questi ultimi esempi, seppure più strettamente inerenti all'ambito del design, testimoniano della natura ambigua e attraente dei motivi di Rorschach, che appaiono decisamente congeniali agli sviluppi assunti dal wallpaper nell'arte degli ultimi venticinque anni circa.

IV.4. Rielaborazioni del vocabolario tradizionale delle carte da parati: dal rinnovamento dei temi, al wallpaper digitale.

Come fin qui osservato, la scelta del wallpaper come mezzo d'espressione in ambito artistico ha spesso implicato una deviazione dai caratteri canonici dei

²⁹⁶ Si vogliono qui ricordare, a tal proposito, un pattern del duo creativo costituito da Gerda Steiner e Jörg Lenzlinger, *Sevilla 2* (2005) e uno del gruppo di designer svedesi Front, intitolato *Design by Sunlight* [data di ideazione non individuata]. Il primo, costituito a partire da immagini fotografiche dell'installazione del 2004 *Fuente de la Joventud*, presentata dagli artisti alla Biennale di Siviglia, presenta un fitto ma sottilissimo reticolo di rami e motivi floreali che, osservati complessivamente, richiamano formazioni speculari simili alle macchie di Rorschach. Cfr. M. Costantini (a cura di), *op. cit.*, scheda n.54. Il secondo pattern, reca una particolarità tecnica – è costituito da una superficie sensibile ai raggi UV – e lascia apparire, in alcune condizioni di luce, motivi speculari costituiti sul modello delle macchie ma in realtà incentrati su elementi floreali o opere di design del Novecento svedese. Cfr. L. Blackley, *op. cit.*, pp.62-65.

²⁹⁷ Cfr. nota n.182 di questo capitolo.

²⁹⁸ Cfr. M. Costantini (a cura di), *op. cit.*, scheda n.58.

²⁹⁹ Cfr. Timorous Beasties, L. Jackson (a cura di), *op. cit.*

motivi ornamentali, o finanche una vera e propria corruzione del repertorio d'immagini a quelli più congeniale, attraverso l'inserimento di elementi spuri, inattesi, apportatori di precisi riferimenti 'esterni', criticamente selezionati dall'autore.

Dai primi anni Novanta a oggi, tuttavia, in diversi contesti e da parte di artisti di eterogenea formazione, si è riscontrato anche un interesse specifico alle forme tradizionali delle carte da parati, scaturito in riprese letterali e ricorrenti³⁰⁰ o nella creazione di opere che, mantenendo per grandi linee la struttura dei parati storici, ne attualizzano le forme attraverso l'ingresso di riferimenti a tematiche contemporanee.

Tale aspetto è già stato preannunciato in diversi punti di questo capitolo³⁰¹: negli artisti che si analizzeranno in questo paragrafo, tuttavia, non si sono riscontrati aggiornamenti operati *tout court* o una sistematica modificazione dei parati alla luce dei mass-media e di temi *socially engaged*, ma piuttosto una precisa adozione di strutture 'tradizionali' delle carte che, mantenendone le valenze decorative, acquisisce e riverbera i 'valori aggiunti' legati a quelle: l'ideologia degli autori³⁰², il contesto al quale le carte erano destinate, le mode legate ad esse.

Nel lavoro sul wallpaper e nella relativa poetica di Virgil Marti si osserveranno, nello specifico, due fasi piuttosto distinte: una prima, rivolta all'impiego di decorazioni *demodé*, metaforicamente riferito alle caratterizzazioni e ai pregiudizi legati ad alcuni gruppi sociali; una seconda, segnata dall'approfondimento di motivi ornamentali classici e dalla riflessione sullo spazio pittorico e sulla superficie³⁰³.

A seguire, si ricorderanno alcuni significativi parati di Adam Cvijanovic, artista statunitense dedito alla realizzazione di moderni *papiers-peints paysages*: dettagliate vedute paesaggistiche che, aggiornandone i termini e i riferimenti, mantengono una chiara derivazione dagli affreschi *trompe l'oeil*.

³⁰⁰ Sarà questo, ad esempio, il caso dell'inglese David Mabb, che incentrerà tutta la sua produzione intorno ai pattern di William Morris e del Costruttivismo russo e alla valenza socio-politica di quelli.

³⁰¹ In special modo con la lettura del lavoro di Francesco Simeti, incentrato in larga parte sull'ibridazione tra schemi decorativi del passato e frammenti giornalistici o storico-artistici. Cfr. paragrafo IV.2.4.

³⁰² V. nota n.312.

³⁰³ v. M. Boulton Stroud, *Introduction* in J. Tannenbaum, M. Boulton Stroud (a cura di), *op. cit.*, p.14.

Un diverso approfondimento riguarderà il linguaggio ‘appropriazionista’ di David Mabb, sistematicamente rivolto allo studio e all’ibridazione delle strutture decorative scaturite da due concezioni *utopistiche* dell’arte: quella di William Morris e quella del Costruttivismo russo, impiegate come cornice d’osservazione di temi sociali del presente.

Agli esempi delineati, sarà infine accostata l’osservazione di un’ultima tipologia, interessante nell’ambito della presente argomentazione poiché caratterizzata da alcuni casi di radicale trasformazione dell’entità delle carte da parati.

Si analizzeranno, infatti, alcune opere di video arte³⁰⁴ i cui soggetti sono, nella struttura ornamentale, wallpaper di classica concezione: questi, digitalmente animati, vengono sottoposti a paradossali movimenti di distruzione, che originano dal cuore stesso della decorazione.

IV.4.1. Un excursus tra forme e temi dei wallpaper di Virgil Marti (1992-2009).

Virgil Marti (Saint Louis, 1962) è un artista statunitense interessato alla superficie del wallpaper come campo d’incontro e confronto tra l’espressione artistica, l’ambito del *décor* – con particolare interesse all’architettura d’interni³⁰⁵ – e la dimensione emotiva che spesso permea gli spazi espositivi, divergendo dall’estetica del *white cube*.

Tra le molte installazioni concepite da Marti si osserva – particolarmente negli anni tra il 1992 e il 2010, in un nucleo di una decina di opere principali – la centralità della dimensione parietale e, nello specifico, il frequente ricorso a carte da parati appositamente ideate, in funzione di elemento accentratore degli spazi e di vero e proprio specchio per le tematiche analizzate in quelli.

L’artista, residente a Philadelphia, ha all’attivo una lunga collaborazione con il Fabric Workshop and Museum³⁰⁶, e la sua produzione è caratterizzata da

³⁰⁴ Realizzate a partire dagli anni Duemila, dagli artisti Erwan Venn, Christopher Pearson, Brigitte Zieger.

³⁰⁵ “I also collect and love interior design books and magazines from the 1960s and 1970s”, ha dichiarato l’artista in un’intervista pubblicata nel 2006. V. Marti in L. Blackley, *op. cit.*, p.91.

³⁰⁶ L’istituzione, con sede a Philadelphia, è stata fondata nel 1977 da Marion Boulton Stroud con l’intento di costituire, oltre a un museo d’arte contemporanea, un luogo di sperimentazione e approfondimento di nuove tecniche artistiche affini all’ambito delle arti applicate. Tra queste, *in primis* il lavoro sul tessuto e, alcuni anni dopo la fondazione, anche su nuovi media, tra questi il

sperimentazioni tecniche che spesso hanno sostenuto eterogenee scelte iconografiche³⁰⁷: tale caratteristica è emersa sin dal suo primo considerevole pattern, *Bullies* (1992) [fig. 134]. L'opera è infatti un inconsueto *flock wallpaper*³⁰⁸ dai colori fluorescenti, resi visibili dall'illuminazione alla luce di Wood e costituito da un rigoglioso pattern floreale³⁰⁹, entro il quale sono intervallati grandi medaglioni ovali: all'interno di questi, sono riprodotte immagini fotografiche di ragazzi dall'evidente look anni Settanta.

Il parato è stato concepito per una mostra intitolata "Gender Engendered"³¹⁰, e allestito nella sala caldaie posta nel seminterrato dello spazio espositivo: un luogo atipico e appartato, allusivamente adatto a ospitare una riflessione sul bullismo e sulle ansie vissute dall'ipotetica vittima degli adolescenti ritratti nel motivo decorativo. I volti di questi ultimi sono desunti dagli annali della scuola frequentata anni prima da Virgil Marti³¹¹ e conferiscono alla tappezzeria un aspetto straniante, esteticamente sovraccarico, come voluto dall'artista.

wallpaper (ad esempio "On the Wall", grande mostra del 2003 già ricordata nell'introduzione e in diversi punti della tesi, è stata promossa dal FWM e dalla Rhode Island School of Design). Il FWM, inoltre, mette a disposizione degli artisti coinvolti in specifici progetti, laboratori e personale specializzato, necessario a sostenere la sperimentazione in nuovi campi, in particolare affini alla progettazione e alla stampa. V. documentazione sulle attività del FWM sul sito web dell'istituzione; Url: <<http://www.fabricworkshopandmuseum.org/About/Default.aspx>>

³⁰⁷ Tale aspetto è particolarmente evidente in alcune opere realizzate da Marti nel 1992-1997, qui di seguito osservate come momenti esemplari della sua poetica: *Bullies*, 1992; *Pills*, 1994; i pattern dell'installazione *For Oscar Wilde*, 1995; *Beer Can Library*, 1997.

³⁰⁸ *Bullies* è stampato su Tyvek, un materiale sintetico simile alla carta, brevettato nel 1965. La tipologia *flock*, nata tra la fine del Seicento e gli inizi del Settecento (e intorno al 1730 estesasi alle tappezzerie), indica delle carte da parati realizzate a imitazione del velluto e decorate quasi esclusivamente con pattern aniconici, floreali o damascati. Il prodotto ha avuto la sua massima fioritura in Inghilterra, con la commercializzazione di tappezzerie di grande pregio: diversi sono gli esempi riscontrabili in dimore reali o dell'alta nobiltà nei secoli XVIII e XIX. Tale aspetto non è marginale nella lettura del parato di Virgil Marti, che paradossalmente porta in un ambiente di servizio – una toilette maschile – un decoro originariamente concepito per l'aristocrazia. Cfr. G. Saunders, *Wallpapers in Interior... op. cit.*, capitolo 5, pp.55-61; G. Saunders, *How Wallpaper Left... op. cit.* in D. De Salvo, A. Massie (a cura di), *op. cit.*, p.43.

³⁰⁹ E' un motivo d'ispirazione francese, derivante dalle *toiles de Jouy* ottocentesche. V. *Ibidem*.

³¹⁰ "Gender Engendered", a cura di J. Nugent. Philadelphia, Community Education Center, maggio-giugno 1992. Nuova installazione del parato, immediatamente successiva, è stata: "Bullies", Philadelphia, The Galleries at Moore (Moore College of Art & Design), 12 giugno-24 agosto 1992.

³¹¹ V. G. Saunders, *How Wallpaper Left... op. cit.* in G. Saunders (a cura di), *op. cit.*, p.53. *Bullies* non è l'unico wallpaper a trarre parte del materiale iconografico da vecchi annuari scolastici: si veda *Who am we?*, 2000, del coreano Do-Ho Suh (Seoul, 1962), artista molto noto e eminentemente rivolto all'analisi del tema della casa e dell'identità. Nel wallpaper del 2000 si osserva una caratteristica non comune: i singoli volti rappresentati nella superficie, infatti, non sono ripetuti a formare un pattern, ma mostrano una miriade di diverse fisionomie, pressoché illeggibili a causa della loro ridotta dimensione. Cfr. J. Tannenbaum, M. Boulton Stroud (a cura di), *op. cit.*, pp.22-23; M. Costantini (a cura di), *op. cit.*, scheda n.56.

Questi infatti dichiarerà nel 1996, riguardo l'utilizzo di tessuti nel suo lavoro³¹²:
“Le mie scelte si sono basate sull'idea di preservare ed elevare tessuti *brutti* o *queer*. Ho preso tessuti che immaginavo nessun altro avrebbe voluto – come il ragazzo prelevato per ultimo dalla lezione di ginnastica. Questa consapevolezza ha portato a una gestione più esplicita dei contenuti personali nel mio lavoro”³¹³.

Il pattern scuro, appesantito dalla consistenza delle fibre lavorate a imitazione del velluto, richiama dunque un decoro fuori moda, originariamente correlato a ornamenti di gusto classico³¹⁴ ma recentemente associato, nella concezione comune, all'arredo pretenzioso o di cattivo gusto presente in alcuni luoghi pubblici³¹⁵.

L'associazione dell'elemento maschile, celatamente negativo – il volto dei teppisti – alla connotazione femminile, comunemente associata alla sfera domestica e al décor floreale, conduce inoltre a una sorta d'interpretazione *queer* del decoro, volutamente svincolata da definizioni di ordine estetico.

Bullies è stato esposto, negli anni successivi, nella cruciale mostra “Apocalyptic Wallpaper”³¹⁶ e ancora a New York, all'Armory Show, nel febbraio 1999³¹⁷: in questa occasione, una recensione sul “New York Times” ha commentato la realizzazione di una “lieve vendetta” da parte dell'artista, attraverso una “Hall of Shame”, nella quale i bulli adolescenti sono stati pubblicamente additati come colpevoli³¹⁸.

³¹² Il pensiero, tuttavia, ben si addice a chiarire anche l'approccio riservato al wallpaper e alla composizione dei pattern.

³¹³ T.d.A. Testo originale: “My choices were based on the idea of rescuing and elevating *ugly* or *queer* fabrics. I picked fabric I figured no one else would want – like the kid picked last in gym class. This realization led to a more explicit handling of personal content in my work”. V. Marti in “Social Register: Identity and Community in Philadelphia”. Philadelphia, Levy Gallery for the Arts – Moore College of Art & Design, 1996. Catalogo della mostra, pagine prive di numerazione. Cit. in G. Saunders, *How Wallpaper Left...* op. cit. in D. De Salvo, A. Massie (a cura di), op. cit., p.24.

³¹⁴ I *flock wallpapers* venivano largamente utilizzati nei saloni di rappresentanza e negli spazi formali. Cfr. nota n.308.

³¹⁵ Cfr. G. Saunders, *Wallpaper in Interior...* op. cit., p.55.

³¹⁶ “Apocalyptic Wallpaper”, Columbus 1997. V. prefazione, nota n.10. In occasione della mostra, il lavoro di Marti è stato presentato in associazione – come già ricordato – a quello di Gober, Lane e Warhol. Il riferimento al lavoro di quest'ultimo, chiaramente inteso come pioniere nella pratica del wallpaper contemporaneo, è stato espresso da Marti, che nel 2006 ha dichiarato: “Initially, [the wallpaper] was a way for me to talk about painting in relation to architecture. It also stemmed from thinking about Warhol's Cows”. V. Marti in L. Blackley, op. cit., p.91.

³¹⁷ Nello stand della Holly Solomon Gallery.

³¹⁸ H. Cotter, *Virgil Marti* in “The New York Times”, 28 maggio 1999. Articolo riportato sul sito web dell'artista;

Url: <http://www.virgilmarti.com/wpcontent/uploads/Virgil_Marti_Cotter_NYTimes_HollySoloman_May99.pdf>

Nel 2003, la dimensione fobico-proiettiva e paradossalmente intimistica del wallpaper verrà ribadita nel corso della mostra “On the Wall”³¹⁹, con l’allestimento della tappezzeria nella toilette maschile del museo.

Con il tema e le strutture decorative di *Bullies* si possono raffrontare due successivi parati, rispettivamente del 1994 e del 1997. Il primo è *Pills*³²⁰, un altro *flock wallpaper* dai toni molto scuri, illuminato attraverso lampade di Wood e incentrato sull’ingrandimento e la reiterazione di un cumulo di pillole colorate, richiamanti – in maniera piuttosto evidente – le caramelle di *Untitled (Portrait of Ross in L.A.)*, 1991, emblematica installazione di Felix Gonzalez-Torres³²¹.

Il riferimento di Marti corre tuttavia alla dimensione privata, quotidiana, dell’oblio³²², differentemente da quanto sperimentato dall’artista cubano, rispetto alla malattia del partner: nell’installazione di Gonzalez-Torres, infatti, la condizione di sofferenza era stata aperta, per traslato, a una compartecipazione pubblica³²³. Il wallpaper di Marti è maggiormente correlato all’ambito privato: il nesso è stato reso evidente nelle occasioni espositive dell’opera e in special modo nel 1999, momento nel quale è stato allestito a Londra, su una larga parete strutturalmente richiamante un fondale domestico³²⁴.

Il secondo lavoro raffrontabile a *Bullies* è *Beer Can Library* (1997) [fig. 133], rispecchiante temi che comunemente si riconoscono come ‘prettamente virili’ e riferiti all’età giovanile. Il parato è una sorta d’incongruo ed esteso *tableau*

³¹⁹ “On the Wall. Wallpaper and Tableau”, sede di Philadelphia, The Fabric Workshop and Museum, 2003. v. nota n.11 della prefazione.

³²⁰ V. Marti, *Pills*, 1994. Presentato in “Color Theory”. Philadelphia, Vox Populi, 3-26 giugno 1994.

³²¹ F. Gonzalez-Torres, *Untitled (Portrait of Ross in L.A.)*, 1991. Chicago, Art Institute. *Pills* di Virgil Marti preannuncia, al contempo, il soggetto che Damien Hirst tratterà nel 1997 con *Pharmacy Wallpaper*, non condividendone però l’intento classificatorio e il richiamo parodisticamente teologico. Cfr. paragrafo IV.5.1.

³²² Le pillole intendono, infatti, richiamare i medicinali che favoriscono il sonno. V. L. Blackley, *op. cit.*, p.91.

³²³ Il tema dell’installazione di Gonzalez-Torres è infatti, come noto, quello della consunzione fisica legata all’AIDS, in special modo alle drammatiche fasi della malattia terminale sofferta dal compagno Ross. “Felix Gonzalez-Torres”, a cura di N. Spector. New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 3 marzo-10 maggio 1995; Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporanea, 12 dicembre 1995-3 marzo 1996; Parigi, ARC - Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, 18 aprile-16 giugno 1996. Catalogo della mostra, The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York 1995.

³²⁴ “Natural Dependency”. Londra, Jerwood Gallery, 3 novembre-12 dicembre 1999. In quest’occasione *Pills* ha ricoperto una grande parete terminante, in alto, con due linee spioventi: evidente il richiamo alle facciate delle abitazioni private. V. G. Saunders, *How Wallpaper Left... op. cit.* in G. Saunders (a cura di), *op. cit.*, p.62.

trompe l'oeil, su base fotografica. Il soggetto riprodotto è l'ingente collezione di lattine di birra accumulata dall'artista e dal padre, nel corso di molti anni.

L'allestimento nell'occasione di presentazione del parato³²⁵, ha esplicitato la suggestione seguita da Marti: il wallpaper, infatti, già chiaramente leggibile come realistico richiamo alle serie di Andy Warhol, è stato applicato nelle specchiature libere tra le *boiseries* in legno scuro di un salone. Il richiamo, per la varietà e disposizione dei soggetti, è quello ai volumi di una biblioteca o, per derivazione, all'illusionistico tipo di carte da parati utilizzato, in abitazioni signorili, per mascherare vani e scaffali di servizio nei locali adibiti alla biblioteca³²⁶.

Il parallelismo tra i temi della cultura e della collezione 'pop', intessuto da Marti, appare ironico e volto al commento dei modi di trasmissione dei 'valori', tra padri e figli.

Gli effetti fin qui osservati nei tre parati, tendenti a visioni claustrofobiche e a decori connotati da un *horror vacui* evidente e appesantito, in gran parte, dall'utilizzo dei colori fluorescenti, vengono annullati nei pattern concepiti per la grande installazione *For Oscar Wilde* [fig. 135], realizzata da Virgil Marti nel 1995³²⁷, anno del centenario del processo "per sodomia" intentato contro l'autore³²⁸.

Il tema del pregiudizio omofobico e della libertà del genio di Oscar Wilde vengono affrontati da Marti attraverso una raffinata installazione (un vero e proprio apparato scenico), che rievoca pensieri dell'autore e circostanze drammatiche, attraverso il filtro ornamentale dell'epoca vittoriana e i pattern delle Arts and Crafts (di William Morris in particolare), caratteristici del momento storico.

Il lavoro *site-specific* si è esplicato attraverso un percorso di progressiva astrazione, nel quale ogni wallpaper ha agito da superficie pittorica e misura degli

³²⁵ "Domestic Diversions". Philadelphia, Art Alliance, 6 settembre-19 ottobre 1997.

³²⁶ Cfr. G. Saunders, *How Wallpaper Left...* op. cit. in G. Saunders (a cura di), op. cit., p.57.

³²⁷ L'installazione è stata ideata per una collettiva del tutto particolare, ospitata negli spazi di un ex penitenziario e dedicata alla discussione del tema della prigionia, attraverso installazioni site-specific. I parati sono stati stampati con la collaborazione del Fabric Workshop and Museum di Philadelphia (cfr. nota n.296 di questo capitolo). "Prison Sentences: The Prison as Site / The Prison as Subject", a cura di G. Courtney, T. Gilens. Philadelphia, Eastern State Penitentiary, 18 maggio-29 ottobre 1995.

³²⁸ Nel maggio 1895 Oscar Wilde venne condannato a due anni di lavori forzati da scontarsi presso il carcere di Reading, perché ritenuto colpevole di "gross indecency", "atti di grave indecenza". v. C. Tóibín, *Amore in un tempo oscuro* [*Love in a dark time*, 2001], Fazi Editore, Roma 2003, p.58.

spazi, mentre l'architettura ha svolto il ruolo di cornice³²⁹. Un itinerario di crescente *estetizzazione* dei pattern³³⁰, ha condotto i visitatori dalla visione del campo di girasoli, presente all'esterno, fino al labirinto di gigli – artificiali – dispiegato nel corridoio centrale della prigione. Si è poi inoltrato negli spazi angusti e dismessi di una cella, nella quale Marti ha applicato due pattern di elegante concezione, stampati a mano: uno con un motivo di gigli tracciato su fondo verde, l'altro – posto in alto, in direzione del lucernario – con girasoli e partizioni geometrizzanti. Al centro della cella, un lindo letto bianco richiama per contrasto la branda del condannato, al contempo avvicinandosi, formalmente, a un giaciglio funebre. Quest'ultimo nesso chiude il cerchio di evocazioni letterarie ed estetiche composto da Marti, riferendosi a un pensiero formulato da Wilde in punto di morte e relativo proprio alle tappezzerie della sua camera da letto, ritenute insalubri³³¹.

L'installazione di Marti dialoga con l'alta tradizione delle arti decorative per trattare argomenti familiari all'artista, come quello dei diritti civili e del contrasto al pregiudizio omofobico: il medium del wallpaper è a tale scopo adottato, in riferimento alla vicenda di Wilde, come specchio dei tempi, vero e proprio schermo sul quale la cultura d'epoca vittoriana ha lasciato traccia dei propri valori e cliché³³². Tale aspetto di rilettura storica rende il lavoro del 1995 pressoché un

³²⁹ “[Wallpaper is like a] perverted monochrome, where instead of an all-over color, you have an all-over repeating pattern, and instead of being on a painting chassis, it's just directly applied to the wall, so that the architecture becomes a frame”. V. Marti, intervista dell'aprile 2003 cit. in M. Boulton Stroud, *Introduction* in J. Tannenbaum, M. Boulton Stroud (a cura di), *op. cit.*, p.14.

³³⁰ Rispondente a un pensiero di Oscar Wilde riguardante la superiorità estetica dell'artificiale sul naturale. Una citazione sul tema è riportata sul nastro che corre lungo il perimetro della cella, separando due tappezzerie con un motivo di gigli e di girasoli. Cfr. L. Blackley, *op. cit.*, pp.88-89.

³³¹ L'episodio è piuttosto celebre e riportato da diverse fonti. Si narra che Oscar Wilde fosse angosciato dal pensiero che le tappezzerie della sua camera potessero contenere arsenico, dannoso per chi si trovasse a vivervi a stretto contatto. “My wallpaper and I are fighting a duel to the death. On or the other of us has to go” è una delle formule citate più spesso [cit. in C. Woods, *Introduction... op. cit.* in G. Saunders (a cura di), *op. cit.*, p.17] ; un'altra – “My wallpaper is killing me, one of us must go” è riportata in E.A. Entwistle, *A Literary History... op. cit.*, p.134. Il tormento di Wilde era giustificato da episodi effettivamente documentati, almeno fino alla fine dell'Ottocento: la presenza di arsenico era stata infatti accertata nella composizione di alcuni colori (come il verde smeraldo). Curioso, a tal proposito, constatare come anche alcune teorie alternative alla versione ufficiale della morte di Napoleone Bonaparte (per tumore allo stomaco) abbiano, per lunghissimo tempo (e con delle propaggini che giungono fino ai giorni nostri), chiamato in causa l'avvelenamento da arsenico, causato dalla presenza di un parato nell'abitazione di Sant'Elena che per ultima lo ospitò. V. C. Woods, *Introduction... op. cit.* in G. Saunders (a cura di), *op. cit.*, pp.16-17; G. Saunders, *Wallpaper in Interior... op. cit.*, capitolo 13, *Health and Cleanliness*, pp.127-131.

³³² E' da ricordare, a tal proposito, l'effettiva centralità delle proposizioni – artistiche e culturali – del movimento delle Arts and Crafts nella lettura del periodo vittoriano.

unicum tra quelli fin qui osservati³³³ e – unitamente alle altre caratteristiche dei suoi parati – guadagna a Marti il ruolo di uno tra gli interpreti privilegiati del linguaggio del wallpaper osservato negli ultimi cinquant'anni.

For Oscar Wilde chiude, per molti versi, una prima fase dell'espressione di Marti attraverso il wallpaper³³⁴: i successivi parati degli anni Duemila, infatti, tralasciando il riferimento a memorie personali e a temi psicologici, saranno orientati da una "più esplicita investigazione intorno allo spazio pittorico e ai motivi decorativi tradizionali"³³⁵. Tale indirizzo ha guadagnato al lavoro di Marti anche la sigla di "vanguard of the new baroque"³³⁶, per molti versi condivisibile, osservandone i caratteri di illusionismo, magnificenza estetica e sincretismo iconografico.

Quest'ultimo elemento si osserva, in maniera evidente, nel complesso parato *Landscape Wallpaper with Star Border and Shrooms and Flames Dado* (2001)³³⁷, nuovo *flock wallpaper*³³⁸ concepito per un'installazione *site-specific* che ha commentato gli spazi espositivi della Pennsylvania Academy of the Fine Arts, dilatandoli prospetticamente attraverso vedute paesaggistiche delineate sulla carta da parati. Le vedute, tuttavia, accostate a creare una macro-sequenza dai colori fluorescenti, compongono un motivo continuo con frammenti di paesaggi di eterogenea provenienza. Il risultato è un'incongrua e aggiornata versione dei

³³³ Accostabile parzialmente a *Mise-en-Scène: Commemorative Toile* (1992) di Renée Green, che introduce il richiamo a episodi di rivolta degli schiavi, nella formalità degli ambienti borghesi di epoca coloniale. Cfr. paragrafo IV.2.1.

³³⁴ Un richiamo al tema della memoria personale e degli stati emotivi dell'adolescenza sarà, tuttavia, ancora offerto dal parato *Memorial Garden* (2008). Quest'ultimo è stato presentato nella mostra "Virgil Marti. Ah! Sunflower" (Richmond, Visual Arts Center, 6 marzo-11 maggio 2008) il cui titolo riprende l'omonimo poema illustrato di William Blake (1794) dedicato alle aspirazioni giovanili, fallaci e destinate all'insoddisfazione, metaforicamente indicate dal fiore che 'vuole' seguire il movimento del sole. *Memorial Garden* è un *flock wallpaper* (visibile alla luce naturale, diversamente da quanto osservato in precedenza) stampato su un fondo nero e incentrato sulla reiterazione di ghirlande e nastri funebri, sbiaditi dal sole (questi recano, infatti, delle iscrizioni ormai illeggibili). L'immagine fotografica del defunto, sbiadita anch'essa, reca tuttavia degli ultimi segni che rivelano la fisionomia di Elvis Presley. Nella mostra sopracitata, il parato era stato presentato in accostamento a *Cloud* (2008), una 'tenda a fili' realizzata con materiali plastici incongrui, raffiguranti ossa umane. V. M. Costantini (a cura di), *op. cit.*, scheda n.39; documentazione fotografica delle opere sul sito web dell'artista; Url: <<http://www.virgilmarti.com/>>

³³⁵ M. Boulton Stroud, *Introduction* in J. Tannenbaum, M. Boulton Stroud (a cura di), *op. cit.*, p.14.

³³⁶ L. Goodman, *Top Ten* in "ArtForum", febbraio 2005, p.74.

³³⁷ Presentato in una *Untitled Installation (The Pathetic Fallacy)* alla Pennsylvania Academy of the Fine Arts, 15 giugno-2 settembre 2001.

³³⁸ Ancora realizzato su Tyvek e illuminato alla luce di Wood.

*papiers-peints paysages*³³⁹ in voga nell'Ottocento, come quella suddivisa nei tradizionali elementi del parato: veduta centrale, bordo superiore e 'dado' inferiore, questi ultimi con motivo decorativo aniconico.

Il wallpaper richiama, per suggestione, alcune vedute paesaggistiche di Frederic Edwin Church (1826-1900), pittore americano³⁴⁰, ma i toni fluorescenti utilizzati conferiscono al motivo un aspetto straniante, richiamante nell'immediato le immagini psichedeliche degli anni Sessanta-Settanta³⁴¹: ritorna, attraverso tale espediente, un motivo presente nei wallpaper di Marti sin dal 1992.

La progettazione *site-specific* offre tuttavia i maggiori spunti iconografici al lavoro: adottando le forme del parato panoramico, infatti, l'artista ha richiamato gli spazi e l'architettura dell'edificio che ospita la galleria, un palazzo storico in stile eclettico, progettato da Frank Furness e George W. Hewitt e portato a compimento nel 1876. Tanto il pattern stellato presente nella fascia alta della parete, quanto la fascia inferiore dell'opera, con il *Flames Dado* associato a un motivo continuo di funghi stilizzati³⁴², s'incentrano su forme presenti nelle decorazioni dell'edificio o di simili costruzioni di Furness (questo, il caso dell'ansa sinuosa alla base del pattern inferiore).

³³⁹ I *papiers-peints paysages*, parati panoramici (in inglese chiamati *scenic* o *panoramic wallpapers*) sono stati, specie nel XIX secolo, un prodotto molto prestigioso nell'industria delle carte da parati e hanno rappresentato, per molti versi, una tra le fasi storiche più ambiziose del design e della produzione di quelle. Tale tipologia venne introdotta in Francia alla fine del Settecento e di lì diffusa nei paesi anglofoni: ulteriori note sullo sviluppo dei temi e sui produttori dei parati panoramici verranno qui fornite nel sottoparagrafo IV.4.3, riguardo al lavoro di Adam Cvijanovic. V. G. Saunders, *Wallpaper in Interior... op. cit.*, capitolo 9, *Scenic Wallpapers*, pp.89-97.

³⁴⁰ Church è stato uno dei protagonisti dell'Hudson River School, sodalizio di artisti nato intorno al 1850 a New York. Ispirati da Thomas Cole e interessati allo studio dei vasti spazi naturali americani, gli artisti si rivolgevano, attraverso quelli, a una rinnovata concezione del *sublime*. v. J.K. Hovat (a cura di), *American Paradise. The world of the Hudson River School*, New York, Metropolitan Museum of Art, 4 ottobre 1987-3 gennaio 1988. Catalogo della mostra, The Metropolitan Museum of Art, New York 1987. La versione digitale del catalogo è interamente disponibile online, sul sito web del Metropolitan Museum (la digitalizzazione fa parte del vasto programma di condivisione di testi fuori commercio, da parte dell'Istituzione);

Url:<http://www.metmuseum.org/research/metpublications/American_Paradise_The_World_of_the_Hudson_River_School#>

³⁴¹ v. E. Neff, *Virgil Marti – Pennsylvania Academy of the Fine Arts* in "ArtForum", ottobre 2001. Come sottolineato nell'articolo, l'elemento della cascata, presente nel motivo, potrebbe invece offrire dei rimandi al simile particolare di *Étant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage...* di Marcel Duchamp (1946-1966), conservato nel vicino Philadelphia Museum of Art. v. *Ibidem*.

³⁴² L'insolita rappresentazione rielabora e deforma un motivo decorativo presente nel foyer del museo: il richiamo conduce, tuttavia, anche a possibili effetti allucinogeni legati all'elemento; questo spunto attraversa, come già suggerito, l'intera struttura del parato, caratterizzata da fluorescenze, incongruità e effetti illusionistici.

Il tono deformemente illusionistico dell'ambientazione è completato da una struttura in resina colorata di rosso, dai contorni vagamente biomorfi, posta al centro della sala³⁴³. Su questa sono posti una pianta cactacea sintetica, una figurina in cartone e un paio di gambe di legno: questi elementi possono essere interpretati come paradossale appendice della consistenza – smaccatamente artificiale – dei decori dispiegati sulle pareti.

L'aspetto complessivo dell'ambiente creato da Marti è ridondante, iper-decorativo: la 'scenografia' disposta nelle sale del museo – come già era avvenuto con *Bullies* (1992) e *Pills* (1994) – presenta uno spazio claustrofobico e multiforme, prosecuzione e aggiornamento degli ambienti voluti dagli antichi proprietari dell'edificio e dagli architetti di quello.

La peculiarità dell'installazione del 2001, che potremmo definire come un eclettico sincretismo di motivi e stili, cede il passo a una rarefatta semplificazione nella *Lotus Room* (2003), ideata come installazione *site-specific* per la mostra "On the Wall: Wallpaper and Tableau"³⁴⁴. La carta da parati (*Lotus wallpaper*)³⁴⁵ consiste in motivi di fiori di loto, disposti a scacchiera e intervallati su una superficie in Mylar³⁴⁶ color argento: i decori sono stati suggeriti dalla collezione di costumi del teatro Nō giapponese facente parte del RISD Museum di Providence³⁴⁷.

Ai fogli decorati sono sovrapposti, mediante collage, ritagli fotografici che riproducono rami di bonsai – ingranditi – e fiori di varia tipologia.

L'ambiente così tappezzato, rimanda al gusto orientaleggiante del Sette-Ottocento e alle cineserie volute da re Giorgio IV d'Inghilterra per il *Royal Pavilion* di Brighton³⁴⁸: Marti trae spunto da tali fascinazioni nonché dalla voga, pressoché

³⁴³ V. Marti, *The Pathetic Fallacy*, 2001. Nel lavoro dell'artista è pressoché costante la ripresa di elementi d'arredo o di forme affini; l'opera del 2001 si può accostare alla sagoma di una panca scolpita e decorata mentre dal 2008 circa, una serie di divani e sedute imbottite ricorrono nelle installazioni di Marti insieme a specchi, tendaggi e lampadari.

³⁴⁴ "On the Wall", The RISD Museum, Providence; The Fabric Workshop and Museum, Philadelphia, 2003. v. nota n.11 della prefazione.

³⁴⁵ V. Marti, *Lotus Wallpaper*, 2003. Creato in collaborazione con il Printmaking Department del Museo della Rhode Island School of Design (RISD) e con il Fabric Workshop and Museum di Philadelphia (FWM). Cfr. nota n.306 di questo capitolo.

³⁴⁶ Il polietilene tereftalato o Mylar è una resina termoresistente, utilizzata in fogli soprattutto per la conservazione degli alimenti.

³⁴⁷ v. J. Tannenbaum, *op. cit.* in J. Tannenbaum, M. Boulton Stroud (a cura di), *op. cit.*, p.31; L. Blackley, *op. cit.*, p. 89.

³⁴⁸ Il magnifico palazzo fu progettato da John Nash e realizzato nel 1815-1822 c., come ampliamento e sostanziale modifica di un nucleo già esistente. Le camere del *Royal Pavilion* vennero tappezzate con carte dal motivo orientaleggiante, testimonianze di un'ultima propaggine

coeva a quelli, delle *print rooms*³⁴⁹ che prevedevano l'applicazione a collage di motivi ornamentali sulle tappezzerie e, non in ultimo, il ricorso a fiori o altri frammenti, atto a mascherare macchie e cedimenti della carta da parati³⁵⁰.

In questo caso, il lavoro di Marti riduce drasticamente la quantità di stimoli profusa nei wallpaper degli anni precedenti: il pattern è sintetizzato fino a lambire la linearità dei tessuti giapponesi e i colori di quelli³⁵¹, nonché l'ornamentazione offerta dal ricamo e qui suggerita dai rami fioriti apposti sulla superficie. Al tempo stesso, la riduzione iconografica sostiene un efficace intervento sugli spazi; lo stesso Marti dichiarerà infatti: "Mi piace la semplicità e l'economia del gesto: si crea un materiale (una carta da parati), e poi si applica fino a tappezzare completamente le pareti. È un po' paradossale: il pattern può essere veramente vistoso o elaborato, ma è al tempo stesso molto minimale, in termini di gesto"³⁵².

La superficie, vagamente specchiante, ingloba lo spettatore e i suoi movimenti nel pattern, in modo singolare: l'espedito si era già osservato in *Grow Room* (2002), installazione³⁵³ costituita da pannelli di Mylar di diversa forma, accostati tra loro a formare una sorta di wallpaper-puzzle³⁵⁴ e in *Flowers of Romance* (2003), lavoro formalmente simile.

(eclettica) di una voga ampiamente sviluppatasi nel 1700 in Europa (si veda, in Italia, l'esempio dei Gabinetti Cinesi nella Palazzina di Caccia di Stupinigi). V. G. Saunders, *Wallpaper in Interior... op. cit.*, capitolo 6, *Chinese Wallpapers and Chinoiserie Styles*, pp.63-73.

³⁴⁹ v. I capitolo, p.74.

³⁵⁰ v. J. Tannenbaum, *op. cit.* in J. Tannenbaum, M. Boulton Stroud (a cura di), *op. cit.*, p.31.

³⁵¹ E', questo, un aspetto evidente nella stampa floreale sulla superficie color argento.

³⁵² T.d.A. Testo originale: "I like the simplicity and economy of the gesture: you make a material (wallpaper), and then you past it up until you run out of walls. It's kind of paradoxical: the pattern can be really loud or busy, but it's also very minimal in terms of the gesture". V. Marti in L. Blackley, *op. cit.*, p.91.

³⁵³ "Grow Room", New York, Participant Gallery, 15 novembre-22 dicembre 2002.

³⁵⁴ L'installazione *Grow Room* è stata riallestita nel 2004 in occasione della Whitney Biennial ("Whitney Biennial 2004", a cura di C. Iles, S.M. Momin, D. Singer. New York, Whitney Museum of American Art, 11 marzo-30 maggio 2004). I pannelli specchianti dell'installazione recano, stampati sulla superficie, motivi floreali, decori che fingono macramè e ragnatele: queste ultime, tuttavia, presentano motivi alterati, richiamanti l'utilizzo di stupefacenti e le alterazioni comportamentali causate da quelle. Al centro della sala un grande lampadario finge lo stile veneziano, mostrando però di essere costruito in resina anziché in vetro.

L'arredo – e in particolare il motivo degli specchi – riconduce, ancora, alle ambientazioni e allo straniante tema della memoria, sviluppato nel film *L'Année dernière à Marienbad* (*L'anno scorso a Marienbad*, 1961), di Alain Resnais. [v. V. Marti in L. Blackley, *op. cit.*, p.91]. Evidente è, infatti, il riferimento a "gli ornamenti festosi ma gelidi" (cit. da A. Robbe-Grillet, sceneggiatore de *L'Année dernière à Marienbad*) del grande albergo nel quale il film è ambientato.

All'interno dell'installazione *Grow Room*, il pubblico era invitato ad accedere al ritmo di una persona alla volta: tale ultimo espediente ha guadagnato al lavoro di Marti una grande popolarità e apprezzamento, in special modo nel corso della rassegna. v. G. Savannah, *New York, Virgil Marti, Participant Gallery* in "Sculpture", giugno 2003, pp.65-66.

La suggestione degli specchi, ancora, tornerà nel lavoro di Marti nel 2010, con l'installazione *Vip Room*³⁵⁵, nella quale superfici in Tyvek³⁵⁶ di color argento verranno stampate con motivi decorativi d'insolita iconografia: fiori e tralici, costituiti da ossa e teschi³⁵⁷.

Un ultimo parato indicativo delle modalità operative e della poetica di Virgil Marti è *Austrian Swag* (2009), un moderno esempio di *papier peint à motif de draperie*³⁵⁸ che riproduce le eleganti balze bianche di una 'tenda austriaca' (*austrian swag valance*) in seta.

Il pattern è stato presentato all'Elizabeth Dee Gallery³⁵⁹ in un allestimento arioso e orientato dai toni pastello delle sculture *Looking Glasses*³⁶⁰ e dall'eclettica foggia di *pouf* realizzati con *patchwork* di tessuti e pellicce³⁶¹.

L'analisi degli spazi condotta da Marti, già testimoniata dai pattern fin qui analizzati, si è appuntata nell'opera del 2009 intorno a motivi che, a prima vista,

³⁵⁵ *Vip Room*, 2010. Presentata a "The Graphic Unconscious" a cura di J. Roca. Mostra facente parte dell'edizione 2010 di "Philagrafica", a cura di J. Roca. Philadelphia, 29 gennaio -11 aprile 2010. v. J. Roca (a cura di), *The Graphic Unconscious or The How and Why of a Print Triennial*, Catalogo della mostra, p.27. Versione pdf del catalogo archiviata sul sito web della rassegna; Url: http://www.philagrafika.org/pdf/JRoca_The-How-and-Why-of-a-Print-Triennial%20.pdf. Cfr. F. Hirsch, *Multiples. The Open Print* in "Art in America", aprile 2010, pp.67-74.

³⁵⁶ Cfr. nota n.308 di questo capitolo.

³⁵⁷ Il tema delle stampe su Tyvek, è descritto dal curatore J. Roca come basato su tre fonti d'ispirazione iconografica: "club culture, queer aesthetics, and death". J. Roca, *op. cit.*, p.27.

³⁵⁸ "*Papier peint à motif de draperie*" o "*drapery wallpaper*". Nella storia delle tappezzerie, si sono spesso osservate delle carte da parati a imitazione di diverse tipologie tessili. Tra queste i tendaggi, elegantemente riprodotti da Jean-Baptiste Reveillon (già ricordato in questa tesi come uno dei massimi innovatori e produttori di carte da parati nel Settecento) con sfumature che imitavano i cromatismi cangianti della seta. La produzione di *papier peint à motif de draperie* ha raggiunto il suo acme nei primi dell'Ottocento in Francia, con l'imitazione di una variegata gamma di motivi, piegature e consistenze di tessuti. V. G. Saunders, *Wallpaper in Interior... op. cit.*, pp.51-53.

Altri esempi di opere ispirate alle forme del *drapery wallpaper* sono state, in epoca moderna, *Faltenwurf* (1972) di Paul Wunderlich (1927-2010) e *Untitled* (1999) di Jorge Pardo (L'Avana, 1963). Il primo è un parato d'artista destinato al commercio, realizzato nell'ambito di "xartwalls" (progetto al quale si è accennato nell'introduzione) e raffigurante un motivo di seni femminili emergente, con discrezione, sotto la superficie di una tenda monocroma e austera. Il motivo è stato prodotto nelle varianti cromatiche in verde smeraldo, grigio e verde oliva. Cfr. T.L. Ciciarella, *xartwalls... op. cit.*, pp.92, 95. Il secondo parato, di Pardo, estende e commenta il motivo dei tessuti presenti nella sala *video-lounge* del Fabric Workshop and Museum di Philadelphia. Il parato è stato prodotto in collaborazione con il FWM e fa parte delle collezioni dell'istituzione. v. J. Tannenbaum, *op. cit.* in J. Tannenbaum, M. Boulton Stroud (a cura di), *op. cit.*, pp.28-29.

³⁵⁹ "Virgil Marti". New York, Elizabeth Dee Gallery, 9 gennaio-20 febbraio 2010.

³⁶⁰ La serie dei *Looking Glasses* (2010-2013) è costituita da grandi pannelli in legno e materiali sintetici, dalle forme elegantemente modulate su specchi incorniciati. A differenza di quelli, tuttavia, i *Looking Glasses* di Marti presentano superfici cieche e tinte in colori e sfumature ricercate. v. documentazione delle opere sul sito web dell'artista; Url: <http://www.virgilmarti.com/>

³⁶¹ Si veda, ad esempio, *A Pot of Paint*, 2009: un divano circolare dalle forme tradizionali, tappezzato in tessuti floreali, pelliccia e seta.

ricondono quasi del tutto alla sfera dell'arredo d'interni, ma che ancora testimoniano a favore di un linguaggio estetico indirizzato da una lettura *queer* dei tessuti e degli elementi *à la mode* in una determinata epoca.

L'aver giocato con modelli prettamente decorativi – come quello della tenda e del tessuto per tappezzeria – in un'esposizione d'arte, ha confermato la qualità finemente liminare della sua poetica. Lo stesso artista, del resto, alla domanda sull'appartenenza del wallpaper all'ambito del *décor* o dell'arte, ha avuto occasione di rispondere: “può essere entrambe le cose, a seconda del contesto. Il mio interesse è provare a presentare il wallpaper come arte, ma mi piace anche che questo possa provocare una sorta di collasso [tra i due ambiti] ed essere solo un wallpaper”³⁶².

IV.4.2. L'aggiornamento dei “*papiers-peints paysages*” in alcune opere esemplari di Adam Cvijanovic.

Nell'osservazione della varietà di linguaggi assunta dal wallpaper contemporaneo, il lavoro di Adam Cvijanovic (Cambridge, Massachusetts, 1960) ha offerto degli interessanti spunti di riflessione, in parte inaspettati.

Largamente ispiratosi alla pittura ottocentesca dell'Hudson River School³⁶³ – rivolta all'osservazione del ‘sublime americano’, attraverso la grandiosità dei paesaggi e degli eventi atmosferici – l'artista³⁶⁴ ha intrapreso, intorno ai primi anni del Duemila, una riflessione organica sulle vedute urbane e i paesaggi americani, estesa alla dimensione sociale di quelli.

Traendo le mosse dall'iniziale attività di muralista commerciale, Cvijanovic ha inteso, dichiaratamente, sviluppare la sua espressione artistica con una tecnica che estende e aggiorna le caratteristiche dell'affresco rinascimentale e barocco. La sua pittura si dispiega, infatti, su larghe porzioni di Tyvek, un materiale sintetico simile alla carta³⁶⁵, leggero e liberamente modulabile, componendo grandi *tableaux* (o vedute estese su pareti contigue), che vengono applicati direttamente

³⁶² T.d.A. Testo originale: “[...] it could be either, depending on the context. I'm interested in trying to present it as art, but I also like that it can [*sic*] sort of collapse [...] and be just wallpaper”. V. Marti in L. Blackley, *op. cit.*, p.91.

³⁶³ Cfr. nota n.350.

³⁶⁴ Cvijanovic ha studiato presso il Philadelphia College of Art e la Columbia University, ma considera l'attuale linguaggio pittorico come ispirato da una formazione da autodidatta.

³⁶⁵ Un ‘tessuto non tessuto’, di consistenza sintetica. Cfr. nota n.308.

al muro. In occasione di “On the Wall”³⁶⁶, opere dell’artista sono state esposte in entrambe le sedi della mostra, manifestando dunque una coerente associazione con i wallpaper realizzati dagli altri artisti presenti, attraverso una notevole varietà di tecniche³⁶⁷.

Le creazioni di Cvijanovic, del resto, si offrono – data la realizzazione su sottili supporti mobili, sovrapposti alle pareti – come moderna variazione della tecnica e delle forme degli *scenic wallpapers*³⁶⁸, elegante produzione introdotta nella Francia post-rivoluzionaria in sostituzione dell’affresco³⁶⁹. I temi raffigurati sono parimenti rinnovati e ispirati dalla moderna società americana: da tale punto di vista, le opere dell’artista – chiamate “portable murals” o *moveable frescoes*³⁷⁰ – si possono accostare anche ai *panorami* (o *ciclorami*) in voga tra fine Settecento e Ottocento.

Le vedute, inoltre, toccano l’ambito dell’installazione *site-specific* nel momento in cui, realizzate quasi del tutto in studio, vengono allestite sulle pareti espositive e lì completate *in situ*, talora attraverso l’aggiunta di elementi pittorici, in funzione di nesso tra le varie parti: questo il caso, ad esempio, di un grande lavoro presentato in Italia nel 2012 e intitolato *Exurbia (New City)*³⁷¹ [fig. 136].

Quest’ultimo presenta una veduta continua e realistica di alcuni complessi residenziali del New Jersey, emblematici dell’urbanizzazione della campagna americana: il soggetto, inizialmente riferito ad abitazioni in costruzione, nell’allestimento del 2012 ha innescato una nuova possibile lettura, correlata alla crisi immobiliare avviatasi negli USA nel 2008³⁷². La mancanza dell’elemento antropomorfo nell’opera, infatti, reca la suggestione di uno spazio antropizzato ma inanimato, desolato.

Quest’aspetto si nota anche in *Backyard* (2002), una grande veduta annessa nel 2003 al percorso della mostra “On the Wall”³⁷³ e esposta nella sede di

³⁶⁶ “On the Wall”, Providence-Philadelphia 2003. v. nota n.11 della prefazione.

³⁶⁷ Varietà qui sintetizzata e letta per macro-categorie, attraverso i numerosi esempi analizzati nel presente capitolo.

³⁶⁸ Cfr. nota n.339 di questo capitolo.

³⁶⁹ Cfr. G. Saunders, *Wallpapers in Interior... op. cit.*, pp.89-97.

³⁷⁰ v. documentazione del lavoro di Cvijanovic, presente sulla pagina web dedicata all’artista sul sito della Saatchi Gallery; Url: http://www.saatchigallery.com/artists/adam_cvijanovic.htm; Cfr. J. Tannenbaum in . J. Tannenbaum, M. Boulton Stroud (a cura di), *op. cit.*, p.21.

³⁷¹ A. Cvijanovic, *Exurbia (New City)*, 2001-2012. Installazione facente parte di “American Dreamers”, a cura di B.F. Bland. Firenze, Strozziina, 9 marzo-15 luglio 2012.

³⁷² Si confronti F. Simeti, *La città d’oro* (2012): v. paragrafo IV.2.4.

³⁷³ Cfr. nota n.11 della prefazione.

Philadelphia: l'insolito panorama di *Backyard* risulta infatti accentrato, come indicato dal titolo, dall'estesa descrizione di un 'giardino' posto sul retro di un'abitazione. Questo, tuttavia, mostra arbusti secchi e zone incolte, presentando una visione alternativa a quelle, più usuali, dedicate a luoghi naturali rigogliosi e attraenti³⁷⁴, situando al contempo il soggetto in una precisa ambientazione sociale attuale.

L'elemento umano è invece largamente presente nell'opera *site-specific* realizzata da Cvijanovic ancora per la mostra "On the Wall": nella sede di Providence, infatti, l'artista ha dipinto un grande tableau intitolato *Space Park* (2003) e incentrato su una straordinaria forma di 'spettacolo' offerta oggi dai progressi della scienza e della tecnologia.

Il soggetto, infatti, si ispira a immagini fotografiche che documentano l'attività della NASA³⁷⁵ e in particolare la partenza dello *space shuttle* Columbia, con la folla di spettatori riunita ad assistere all'evento.

L'opera fa esplicito riferimento al soggetto di una serie di ventiquattro parati storici intitolata *Eldorado*³⁷⁶: all'ambientazione esotica proposta da quella, l'artista sostituisce il richiamo alla 'nuova frontiera' costituita dallo spazio, mantenendo tuttavia presente un particolare iconografico di quella, col motivo delle palme presente al margine dell'opera del 2003³⁷⁷.

Altre opere particolarmente degne di nota sono, nel sistematico lavoro di Cvijanovic, le vedute di *Love Poem (10 minutes after the end of gravity)*, del 2005 o *Hollywood, 1915* (2008): le prime suggeriscono il surreale momento successivo al passaggio di un forte uragano³⁷⁸; le seconde, invece, mostrano ipotetiche vedute

³⁷⁴ Osservando lo sviluppo storico legato ai *papiers-peints paysage*, o *scenic wallpapers*, si segnalano in particolar modo i parati con le sequenziali figure della serie *Eldorado*, prodotta dalla storica manifattura Zuber di Rixheim, in Alsazia, nel 1849 c. Il più naturale soggetto per tale tipo di parati era, infatti, costituito da vedute esotiche lussureggianti o vedute occidentali di particolare bellezza, adatte ad apportare eleganti elementi *trompe l'oeil* nei saloni dell'aristocrazia e dell'alta borghesia europea e americana.

³⁷⁵ NASA, National Air and Space Administration, Stati Uniti.

³⁷⁶ V. nota n.374.

³⁷⁷ V. J. Tannenbaum in J. Tannenbaum, M. Boulton Stroud (a cura di), *op. cit.*, p.21. In contemporanea con l'allestimento di "On the Wall" nella sede del museo della Rhode Island School of Design (RISD, Providence, 7 febbraio-20 aprile 2003), l'istituzione aveva ospitato anche "Historic Wallpapers: 1750-1949" (a cura di J. Stokes. Providence, RISD Museum, 17 gennaio-6 aprile 2003): nel percorso della mostra erano presenti due pannelli di *Eldorado* (manifatture Zuber, 1849 c.). Cfr. nota n.386.

³⁷⁸ L'artista ritrae una scena di devastazione dai toni decisamente surreali: come se un uragano d'inaudita potenza fosse passato, sollevando qualsiasi elemento – mobile o immobile – di una

d'epoca sui grandi set dell'industria cinematografica, osservati a distanza e confusi con i profili di una vera e propria città.

Come fin qui descritto, il lavoro dell'artista statunitense testimonia di diverse eloquenti possibilità, offerte recentemente dal linguaggio del wallpaper: sebbene risolte in una dimensione pittorica manuale e dispiegate attraverso vedute-*tableaux*, che non costituiscono pattern ripetitivi, le opere mostrano un cruciale legame con i parati storici.

Attraverso l'adozione di iconografie contemporanee, infine, le vedute di Cvijanovic mostrano una paradossale confluenza, negli ambienti espositivi, di spazi interni e visioni esterne, amplificate e nitidamente descritte come attraverso il filtro della fotografia o dei mass-media.

Le modalità operative dell'artista non sembrano mostrare un grande seguito, nel panorama artistico degli ultimi anni: nondimeno, rappresentano un'esemplare nuova tipologia di 'parato' che crea illusionistici spazi pittorici, modificando radicalmente la visione delle superfici e la funzione di quelle, sviluppando il lessico offerto dalla tradizione del medium.

IV.4.3. Il linguaggio 'appropriazionista' di David Mabb: tra William Morris e il design costruttivista.

Un ulteriore esempio di poetica organica e coerente, sviluppata in senso affine al wallpaper storico³⁷⁹ e incentrata su punti chiave chiaramente affermati, è quello dell'inglese David Mabb (Hampton Court, 1959).

La fase operativa che interessa la presente ricerca è, in particolare, quella riconducibile all'incirca al periodo 1998-2013, nel quale Mabb ha utilizzato pattern di William Morris – stampati su tessuti e carte da parati – come campo per interventi pittorici³⁸⁰, per accostamenti analitici tra vecchie e nuove produzioni

veduta urbana. La suggestione iconografica potrebbe rimandare, inoltre, alla scena finale di *Zabriskie Point* (1970) di Michelangelo Antonioni.

³⁷⁹ In questo caso acquisito e rielaborato o, utilizzando una terminologia cara all'artista, "problematizzato". v. D. Mabb in R. Miles, *Pop Art, Modernism and Morris: an Interview with David Mabb* in "The Journal of Pre-Raphaelite Studies", n.14, primavera 2005, p.58.

³⁸⁰ Dapprima per sovrapposizioni di motivi vegetali, richiamanti l'autunno e le fasi decadenti nello sviluppo naturale, in riferimento alle stesse varietà raffigurate da Morris nel pattern. Questo tipo di intervento, è nato dalla constatazione del tono generale, 'ottimistico' dei decori di Morris, rigogliosi e "primaverili". v. M. Fleming (a cura di), *The Decorative Business. David Mabb*. Catalogo della mostra, Oakville (Canada), Oakville Galleries in Gairloch Gardens, 7 ottobre-26

industriali, e i pattern di Morris e dei protagonisti del Costruttivismo russo per sovrapposizioni inaspettate, di sorprendente equilibrio estetico.

Artista e teorico prolifico, Mabb³⁸¹ sin dalla fine degli anni Ottanta incentra il suo lavoro su particolari forme di appropriazionismo che, nell'ambito della storia dell'arte, s'incentrano su soggetti riconoscibili e storicamente significativi³⁸².

E' fondamentale, in questa pratica, lo studio di tessuti e motivi decorativi: l'artista procede attraverso l'acquisizione dei materiali e l'ibridazione mediante un intervento pittorico, o la sovrapposizione di elementi di eterogenea provenienza.

Negli anni Novanta, ad esempio, nel corso di due programmi artistici di residenza negli Stati Uniti³⁸³, Mabb ha compiuto uno scavo nelle mappe iconografiche del territorio, sondando simboli e decori di prodotti a buon mercato, molto diffusi³⁸⁴: di rientro in Inghilterra, ha deciso di ampliare tale spunto operativo, mediante l'acquisizione di immagini significative e riconoscibili presso vasti strati della società.

Fonti privilegiate sono divenute, pertanto, quelle del design di William Morris e dei protagonisti del Costruttivismo russo: i due nuclei artistici – distanti nel tempo ma parimenti indicativi dell'*imagerie* di due epoche storiche: l'Inghilterra vittoriana e la Russia nel periodo tra il 1913 e il 1934 circa – sono stati al contempo individuati perché emblematici latori di istanze socialiste, dimostratesi utopiche e destinate, loro malgrado, al fallimento.

In primis, però, sono straordinari giacimenti d'immagini e, soprattutto per quanto riguarda il lavoro di Morris, di repertori ornamentali ancora largamente apprezzati

novembre 2000. Oakville Galleries, Oakville 2000; Cfr. D. Mabb, video intervista *Art and Appropriation -- when does artistic freedom become copyright infringement?*, per "ART!AW TV", video caricato in data 20 giugno 2011; Url: <<https://www.youtube.com/watch?v=PF0nsixqK0A>>

³⁸¹ Mabb è anche docente della Goldsmiths University di Londra.

³⁸² Si veda l'esemplare serie *Elegies to the Third International* (1988-2011), dipinti a olio su tela, alcuni con intervento di collage (con gli esempi più recenti recanti anche una cornice rivestita di tessuti di Morris). La serie riprende il soggetto e i diversi stili della Tour Eiffel dipinta da Robert Delaunay nel 1911-1926 c., sostituendo tuttavia il simbolo francese con il *Monumento alla Terza Internazionale*, progetto irrealizzato di V. Tatlin (1919). v. "David Mabb. Elegies to the Third International", a cura di A. Lloyd. Darlington, The Arts Centre, 14 luglio-19 agosto 1989. Pieghevole illustrativo della mostra, con testo critico di J. Roberts.

³⁸³ Il primo ad Omaha, Nebraska (1994), il secondo a Banff, Alberta (1997). v. nota successiva.

³⁸⁴ Nel 1994, in particolare, una residenza presso Omaha (Nebraska) aveva condotto l'artista a una rielaborazione di eterogenei cliché legati alla cultura americana: tessuti di larga diffusione – recanti immagini di cowboy e indiani – erano stati dipinti, in particolare, con motivi di macchie e *dripping* richiamanti l'Espressionismo Astratto. v. P. Bayley (a cura di), *Skins*. Catalogo della mostra, Manchester, Cornerhouse, 21 settembre-10 novembre 1996. Cornerhouse, Manchester 1996; v. anche M. Fleming (a cura di), *op. cit.*, p.13.

e usati: prodotti da Sanderson in Inghilterra, o dalle propaggini moderne della Morris &co.³⁸⁵, i parati e i tessuti di William Morris continuano a fungere da longevo emblema della “Englishness”³⁸⁶.

Mabb osserva le strutture di entrambe le fonti iconografiche, le ideologie e le contraddizioni sottese a quelle, e le modula adattandole al tempo presente attraverso prelievi, collage e interventi pittorici o, più di recente, verbali³⁸⁷.

L'adozione di pattern di Morris, precisamente, avviene attraverso l'acquisto e l'utilizzo di brani tessili o di tappezzeria³⁸⁸, basati sugli originali motivi dell'Ottocento; la ripresa di opere dell'avanguardia russa, invece, avviene più spesso attraverso la riproduzione di motivi pittorici o l'intervento del collage e dell'ibridazione dei decori.

Una tappa di rilievo nel percorso di Mabb è stata, nel 2000, una mostra canadese ospitata, come lavoro *site-specific*, in una dimora degli anni venti del Novecento, costruita a imitazione dello stile vittoriano³⁸⁹ [fig. 137]. Nelle raffinate sale di quella, l'artista è intervenuto con l'applicazione, sulle pareti, di un tessuto e due parati di Morris³⁹⁰: su questi ultimi, in particolare, ha dipinto delle grandi riquadrature recanti, al loro interno, variazioni cromatiche e iconografiche del parato.

In particolare, il pattern *Willow Bough* di Morris è stato sovradipinto con un'area su sfondo bianco, raffigurante rami secchi e spezzati³⁹¹; *Lily*, invece, è stato aggiornato con un grande quadrato nero recante al suo interno una versione del pattern dipinta a mano, su un fondo nero decisamente alieno alla produzione di Morris³⁹².

³⁸⁵ Fondata da William Morris nel 1861, come Morris, Marshall, Faulkner and Co.

³⁸⁶ Mabb descrive il *corpus* dei lavori di William Morris come “something that seemed to me to epitomize Englishness”: tale aspetto di “inglesità” ha motivato la scelta dell'artista, di rientro dagli Stati Uniti, in favore dell'adozione di un linguaggio espressivo che potesse essere “quintessentially English”. D. Mabb in R. Miles, *op. cit.*, p.57.

³⁸⁷ Attualmente il lavoro di Mabb si incentra, in larga parte, anche sulla produzione di tele recanti significative formule di protesta – quali “Regime change begins at home”, “Tax the rich”, “Occupy!” – e incorniciate con tessuti classici del repertorio di Morris.

³⁸⁸ Oggi ancora in produzione, i tessuti e i wallpaper di Morris vengono stampati con metodi industriali e costituiscono, a seconda del *range* dei prodotti, materiali di maggiore o minor pregio.

³⁸⁹ “The Decorative Business. David Mabb”, a cura di M. Fleming. Oakville (Canada), Oakville Galleries in Gairloch Gardens, 7 ottobre-26 novembre 2000. Cfr. nota n.380.

³⁹⁰ *Pomegranate*, 1865-'66, *Willow Bough*, 1887, *Lily*, 1873; oggi prodotti da Morris & co.

³⁹¹ D. Mabb, *Willow*, 2000. Pittura acrilica su wallpaper (ristampa da William Morris) applicato *in situ*.

³⁹² D. Mabb, *Black Lily*, 2000. Pittura acrilica su wallpaper (ristampa da William Morris) applicato *in situ*.

I decori dello storico artista e teorico inglese, fino a qualche anno fa erano comunemente associati a un design d'interni conservatore e poco fantasioso³⁹³: il lavoro di Mabb trae le mosse anche da tali osservazioni, ormai in evidente contrasto con l'originario intento dell'autore, di radicale alternativa rispetto a uno stile neogotico e formale.

Nel 2002, un testo di Mabb³⁹⁴ ha sintetizzato i nodi della sua poetica e della prassi operativa associata a quella; in una lunga lista di verbi che spiegano le operazioni realizzate intorno al design di Morris³⁹⁵, l'artista ha, ad esempio, elencato: "to select", "to collect", "to renew", "to modernise / to postmodernise", "to animate", "to recontextualise"³⁹⁶. Tali verbi, in particolare, sintetizzano modalità di appropriazione e rinnovamento che intendono condurre a nuove letture i pattern e, di conseguenza, il loro contesto d'utilizzo – con particolare attenzione rivolta alla sfera sociale.

Quest'ultimo aspetto appare evidente nelle numerose serie nelle quali, negli anni Duemila, l'artista ha modificato i wallpaper di Morris attraverso l'inserimento, obliquo e ripetuto, di pattern del design costruttivista³⁹⁷. In un gruppo di collage

³⁹³ "The meanings of Morris's designs have changed over time: now widely available through relatively cheap Sanderson copies, they have come to represent the values of the middle England, suburbia, the middle classes and the aesthetically conservative. [...] stripped of their critical context, they make Morris's Utopian project appear a nostalgic yearning for a place where the sun always shines [...]". D. Mabb, *Some Introductory Notes on my Morris Works* in "Journal of William Morris Studies", A.15 n.1, 2002, p.11. Ancora: "[...] l'idea di fertilità era diventata per Morris una questione di fecondità sociale, e alcuni dei suoi pattern [...] nell'Inghilterra ottocentesca divenivano parte di un progetto utopico, che proponeva la possibilità di una abbondanza sociale disponibile per tutti. I significati dei motivi morrisiani sono di nuovo mutati nel tempo; ora ampiamente disponibili in Gran Bretagna attraverso copie relativamente poco costose, hanno finito col rappresentare i valori dell'Inghilterra media, delle classi medie, dei quartieri suburbani e del conservatorismo estetico; rimane solo un nostalgico progetto di educata abbondanza, in cui il sole splende sempre". D. Mabb, *Spring/Primavera* in "Fine Arts 2002-2003. The British School at Rome", p.48 (testo in inglese e italiano). In quella stagione (2002-2003) Mabb è stato "Abbey Fellow in Painting" a Roma.

³⁹⁴ *Ivi*, pp.11-16.

³⁹⁵ Mabb ha spiegato il suo lavoro parafrasando la *Verb List* composta di Richard Serra nel 1967-'68: attraverso una serie di verbi, infatti, ha inteso nel 2002 rispondere all'ipotetica domanda "what you do of Morris's designs"? v. *Ivi*, p.11.

³⁹⁶ D. Mabb, *op. cit.*, pp.11-12. T.d.A.: "Selezionare [...] collezionare [...] rinnovare [...] modernizzare/postmodernizzare [...] animare [...] ricontestualizzare".

³⁹⁷ Mabb ha ibridato pattern di William Morris con motivi – tra gli altri – di Rodchenko, Popova, Stepanova; una diversa serie di opere è, invece, quella dedicata agli interventi pittorici su porzioni di wallpaper di Morris, incorniciati: Morris ha tracciato, su di essi, motivi verbali e iconici tratti dal volume per bambini *Storia di due quadrati* (1920 – pubblicata nel 1922) di El Lissitzky. V. "Have nothing in your houses that you do not know to be useful, or believe to be beautiful". Toronto, Leo Kamen Gallery, 21 febbraio-21 marzo 2009. V. documentazione online della mostra nella sezione "Research Online" della Goldsmiths University di Londra; Url: <http://research.gold.ac.uk/2685/>.

del 2006, in particolare, si riscontra un'opera intitolata *Morris/Fruit, Rodchenko/Triple Peaks*³⁹⁸ [fig. 138].

Questa ibrida il pattern di *Pomegranate* (William Morris, 1865-'66) con un motivo di bottiglie di birra Trehgornoe realizzato da Alexander Rodchenko³⁹⁹ e destinato a una produzione industriale ed economica: le istanze di rinnovamento sociale proprie ad entrambi gli autori, esemplificate dai pattern, trovano nell'*oeuvre* di Mabb un inaspettato punto di contatto e nuova linfa, attraverso l'eterogenea formazione del motivo che ne risulta⁴⁰⁰.

L'interesse dell'artista per le tipologie di design fin qui ricordate, si è sviluppato negli anni Duemila anche attraverso la realizzazione di capi d'abbigliamento, fotografie e video: con tali mezzi, Mabb ha decontestualizzato gli originari motivi ornamentali, osservandone possibili nuove correlazioni e significati⁴⁰¹. Nel video *A closer Look at the Life and Work of William Morris* (2000), ad esempio, sulle note de *L'Internazionale* cantata dal Coro dell'Armata Rossa, l'artista ha esplorato alcuni pattern per tessuti di Morris, entrando fin dentro le singole fibre: il pattern è risultato leggibile solamente in alcuni *frames*, cedendo, per il resto, a visioni astratte generate dal suo stesso interno.

In generale, il lavoro di Mabb si distingue per la costanza con cui sviluppa gli spunti di approfondimento offerti da altrui tipologie decorative: da questo punto di vista, dunque, non solo è legittimata la sigla di 'appropriazionismo', qui condivisa, ma si evidenzia una singolarità di approccio che, nell'ambito di questa ricerca, si può accostare solamente alla poetica di Sturtevant⁴⁰² analizzata nel primo capitolo. Come l'artista americana, infatti, Mabb ha rielaborato stimoli provenienti dal lavoro di artisti noti, riconoscibili e pertanto immediatamente eloquenti: a differenza di Sturtevant, tuttavia, Mabb si è rivolto all'analisi del

In anni recenti, una riproposizione di pattern costruttivisti è stata operata anche da Mai-Thu Perret (Ginevra 1976), con *014* (2008). L'opera – un wallpaper a destinazione commerciale, in edizione limitata, realizzato nell'ambito delle collezioni commerciali "Wallpapers by artists" (<http://www.wallpapersbyartists.com/>) – riprende un pattern della costruttivista Varvara Stepanova, del 1924.

³⁹⁸ D. Mabb, *Morris/Fruit, Rodchenko/Triple Peaks*, 2006. Wallpaper stampato manualmente, con collage di elementi stampati in digitale, montato su tela. Londra, Victoria and Albert Museum.

³⁹⁹ Alexander Rodchenko (1891-1956), artista del gruppo Costruttivista russo, nel 1925 aveva anche realizzato un poster pubblicitario per la birra Trehgornoe, con Vladimir V. Majakovskij.

⁴⁰⁰ V. G. Saunders, G. Saunders, *How Wallpaper Left... op. cit.* in G. Saunders (a cura di), *op. cit.*, pp.91-92.

⁴⁰¹ V. D. Mabb, *op. cit.*, pp.12-16.

⁴⁰² Analizzata nel paragrafo I.3.

contesto socio-politico di genesi delle opere ‘prelevate’, e non di quello eminentemente artistico-filosofico osservato dalla prima artista.

Infine, un aspetto significativo è costituito dall’acquisto dei tessuti e dei wallpaper di Morris sui quali Mabb opera, con alterazioni e sovrascritture: in tal senso, la sua pratica si contestualizza in un orizzonte commerciale di produzione-acquisto, che adotta i pattern come superfici recanti una propria, autonoma, fenomenologia, destinata a essere modificata e aggiornata.

IV.4.4. Il wallpaper in movimento: pattern rivisitati in alcune opere video degli anni Duemila.

Come anticipato attraverso l’ultima opera di David Mabb alla quale si è fatto cenno, nel corso degli anni più recenti si è manifestata una nuova tipologia di lavori che, sebbene siano esigui in numero, non possono essere tralasciati nel contesto del presente studio.

Si tratta infatti di opere di video arte che non presentano elementi narrativi né sequenze eterogenee, risultando, piuttosto, fondati su uno o più pattern decorativi –iconograficamente desunti dalla superficie fisica del wallpaper⁴⁰³ – sottoposti a movimenti di sviluppo o implosione del motivo stesso.

Le opere che si analizzeranno sono state realizzate, principalmente nel decennio Duemila, da Erwan Venn, Christopher Pearson e Brigitte Zieger e sono state associate a reali carte da parati nel corso di alcune tra le principali mostre dedicate al wallpaper d’artista.

Il primo artista, Erwan Venn (Rennes, 1967), è autore di due video recanti il medesimo titolo: *Destroy Wallpapers* (2003) e *Destroy Wallpapers 2.0* (2014).

Il primo è un’animazione digitale annessa, nel 2010, al percorso di “Walls are Talking” presso la Whitworth Art Gallery di Manchester⁴⁰⁴, nei termini di una grande proiezione sviluppata su due pareti contigue, poste ad angolo.

⁴⁰³ Della quale spesso riproducono riconoscibili pattern, di rilevanza storica: questo il caso delle opere di Erwan Venn e di Christopher Pearson; nel caso di Brigitte Zieger, invece, si riscontreranno pattern ‘standard’, derivati dalla categoria *toile de Jouy*.

⁴⁰⁴ “Walls are Talking”, Manchester 2010. v. nota n.20 della prefazione. Nel catalogo della mostra, tuttavia, il video è erroneamente ricondotto al 2004 o al 2006. v. G. Saunders (a cura di), *op. cit.*, pp.91, 93.

I dieci pattern sui quali il video si sviluppa, derivano da tipologie tradizionali e domestiche di design, da quelle arabesche a pattern floreali o geometrizzanti, richiamanti uno stile d'arredo tipico degli anni Sessanta: i motivi sono visualizzati in sequenza e ciascuno è soggetto ad animazioni che mostrano il pattern in diverse fasi di sviluppo. Gli effetti visivi derivano, con una certa evidenza, dalle serie dei videogiochi e da una certa *imagerie* ludica, che riconduce all'infanzia e alla memoria personale: come sottolineato da Christine Woods, infatti, alcuni dei pattern facenti parte dell'opera rimandano a ricordi dell'artista e a motivi presenti in luoghi a lui familiari⁴⁰⁵.

Il progetto *Destroy Wallpapers* è stato ampliato ed è approdato, nel 2014, a una nuova grande installazione video intitolata *Destroy Wallpapers 2.0.*, presentata in una collettiva allo Château d'Oiron, in Francia⁴⁰⁶. La proiezione è in questo caso suddivisa in sei schermi, ciascuno dei quali associa animazioni di un preciso pattern a tracce audio eterogenee: a differenza del lavoro del 2003, questa nuova versione indica chiaramente i titoli e le date dei pattern rielaborati digitalmente e dei commenti sonori associati a quelli⁴⁰⁷.

Entrambe le opere di Venn rimandano, attraverso il filtro del design e alle animazioni operate su quello, a “processi naturali di cambiamento e decadenza”⁴⁰⁸, che risultano leggibili in modo particolarmente chiaro solo quando associati allo sviluppo di pattern floreali sulla parete che ospita la proiezione.

Tale ultimo aspetto è evidente anche nel lavoro di Christopher Pearson (Hong Kong, 1977) che a differenza di quello di Venn è eminentemente correlato allo studio di motivi grafici derivati, ancora una volta, da William Morris.

⁴⁰⁵ C. Woods (curatrice del dipartimento Wallpapers alla Whitworth Art Gallery di Manchester, coautrice del catalogo della mostra “Walls are Talking”) cit. senza altri riferimenti nel materiale di documentazione dell'opera *Destroy Wallpapers*, presentato da Erwan Venn in: <http://issuu.com/erwanvenn/docs/destroy_wallpaper>

⁴⁰⁶ “Cheese, Please!”, a cura di P-H. Parsy. Oiron, Château d'Oiron, 28 giugno-28 settembre 2014.

⁴⁰⁷ I titoli dei pattern sono: 1859. *Papier peint: manufacture Lecerf*, 1859; *Bababoum. Papier peint: manufacture inconnu*, 1970; *Tambours, trompettes et pyramides. Papier peint: manufacture Isidore Leroy*, 1975; *Why not sneeze, manufacture Isidore Leroy*, 1965; *Le bruit des bulles, manufacture inconnu*, 1970; *Eruption on the wall, manufacture inconnu*, 1970. Le tracce sonore abbinate ai pattern derivano da motivi storici (della tradizione militare francese), dalla musica classica, dal rock anni '70; a questi si aggiungono commenti sonori registrati dalla voce di una bambina. v. materiale di documentazione dell'opera *Destroy Wallpapers 2.0*, presentato da Erwan Venn in: <http://issuu.com/erwanvenn/docs/destroy_wallpaper_2.0/1>

⁴⁰⁸ G. Saunders, *How Wallpaper Left... op. cit.* in G. Saunders (a cura di), *op. cit.*, p.91.

Pearson ama definirsi un “digital craftsman”⁴⁰⁹, dunque un “artigiano digitale” che, nella fattispecie, coglie e sviluppa con attenzione⁴¹⁰ il potenziale sotteso⁴¹¹ a certi modelli decorativi. Tale elemento è stato approfondito, in modo particolare, nella serie di lavori intitolata significativamente *Look at Your Walls* (2005-2009): la formula è, infatti, tratta da un noto pensiero di Morris, che recita “Whatever you have in your rooms, think first of the walls for they are that which makes your house and home...”⁴¹².

Il pattern maggiormente studiato e ripreso da Pearson in forma digitale è *Willow Boughs* (1887)⁴¹³, che nei video dell’artista viene ricreato, per progressivo accrescimento, a partire da uno schermo bianco⁴¹⁴ [fig. 139], viene fatto fiorire, assumendo l’aspetto di un rigoglioso prato, o ancora viene percorso da colibri in volo, che si fanno spazio entro il fitto motivo dei rami.

Parallelamente al lavoro sull’animazione video, Pearson ha creato pattern per wallpaper commerciali di alto livello⁴¹⁵, avendo già approfondito, nel 2001-2006, l’ambito della creazione di motivi decorativi tramite il lavoro nella sezione “graphic and textiles” per il geniale stilista inglese Alexander McQueen (1969-2010)⁴¹⁶.

⁴⁰⁹ *Ibidem*.

⁴¹⁰ L. Blackley ha scritto: “Christopher Pearson’s innovative reworking of a William Morris paper [...] is an exciting example of how technology is being used to expand the definition [of the medium]”. L. Blackley, *op. cit.*, p.7.

⁴¹¹ Potenziale intravisto, dall’artista, anche nei termini di sviluppo e modifica delle strutture dei pattern stessi. Cfr. *Ibidem*.

⁴¹² W. Morris in *The Lesser Arts of Life*, 1882, cit. in D. De Salvo, A. Massie, *Apocalyptic Wallpaper: an Introduction* in D. De Salvo, A. Massie (a cura di), *op. cit.*, p.33.

⁴¹³ Pearson, alla domanda su quale artista fosse stato il maggiore ispiratore del suo lavoro, ha risposto: “William Morris – I have animated his *Willow Boughs* wallpaper of 1887. I have found myself going back to his ideas many times to look at how my own work can try to fit with our current version of the ‘industrial revolution’ – the digital revolution”. C. Pearson in L. Blackley, *op. cit.*, p.113. Il pensiero di Pearson mostra, al tempo stesso, l’importanza assunta nella sua poetica dal confronto instaurato tra moduli decorativi del passato e *media* moderni, come quello della grafica digitale.

⁴¹⁴ I singoli video non recano diversi titoli, ma risultano tutti organicamente annessi al progetto *Look at Your Walls*. Sono, inoltre, visibili online all’indirizzo: <<http://www.theloop.com.au/christopherpearson/portfolio/look-at-your-walls-05-09/99>>

⁴¹⁵ Per Cabochon nel 2010: *Parure* e *Feuille de Chêne*, pattern stampati in diverse varianti di colore, su wallpaper e tessuto.

⁴¹⁶ Tra i motivi realizzati per McQueen, si vedano ad esempio *Feather Print* (2002) e *Scull Scurf* (2003, creato con Jennifer Osterhoudt). v. documentazione dei lavori presente sul sito web di Pearson; Url: <<http://cargocollective.com/christopherpearson/filter/pattern>>

Un ultimo esempio di artisti che hanno condotto dei pattern bidimensionali fino alla dimensione virtuale del video, è quello offerto da Brigitte Zieger (Germania, 1959⁴¹⁷), con un nucleo di quattro opere realizzate tra il 2006 e il 2013.

Il lavoro dell'artista si esplica attraverso l'adozione di diversi media, dal disegno alla pittura, fino alla fotografia che documenta azioni pubbliche.

Nelle opere realizzate dal 2005 fino agli anni più recenti, in particolare, si sono evidenziati soggetti e tecniche riferiti all'ambito della cosmesi e del mascheramento: disegni e collage, ad esempio, realizzati con l'ausilio di polveri pigmentate a uso cosmetico⁴¹⁸ o serie di ritagli e intarsi su poster a tema militare⁴¹⁹, che lasciano emergere complessi motivi decorativi floreali, che rendono pressoché illeggibile il soggetto originario.

La poetica dell'artista si rivolge metaforicamente, in particolare, alla lettura dei fenomeni mediatici e all'affievolimento dell'impatto di notizie e immagini di violenza attraverso il flusso mediatico – similmente a quanto già osservato nel lavoro di Francesco Simeti, in modo particolare negli anni 1998-2003⁴²⁰.

Su queste basi si sviluppa il lavoro qui esaminato: una serie di quattro video-animazioni, dai motivi appartenenti a un'unica categoria decorativa – la classica tipologia *toile de Jouy*⁴²¹ – e che nascondono, al loro interno, elementi incongrui e figurine che si animano inaspettatamente.

Nei pattern a tema pastorale Zieger maschera, ad esempio, la sagoma di una donna armata che spara verso lo spettatore⁴²² e intitola il video *Shooting wallpaper* (2006-2012)⁴²³; ancora, nel 2007, introduce l'evento di una piccola

⁴¹⁷ Le note biografiche sull'artista non riportano la città natale; Zieger vive e lavora a Parigi.

⁴¹⁸ B. Zieger, serie *Eye Dust*, 2007-2009. Undici disegni di grande formato, realizzati con ombretti e glitter su carta e raffiguranti nubi scaturite da esplosioni; serie *Up & Down*, 2009, quattro disegni di simile soggetto e uguale tecnica. Ancora con tecniche miste, comprendenti l'utilizzo di polveri cosmetiche e glitter, Zieger ha realizzato nel 2012 la serie di disegni *The Eight Most Wanted Women* (che riprende e volge al femminile la celebre serie *The 13 Most Wanted Men*, 1964, di Andy Warhol) o infine *Women are Different from Men* (2014) serie di ventuno stampe con aggiunte di polveri, incentrate sul tema dell'uso delle armi e della militarizzazione al femminile.

⁴¹⁹ B. Zieger, serie *Flower of Power*, 2008-2010.

⁴²⁰ Cfr. paragrafo IV.2.4.

⁴²¹ Cfr. nota n.98 di questo capitolo.

⁴²² Il tema viene sviluppato nelle successive serie *The Eight Most Wanted Women* e *Women are Different from Men*. v. nota n.418.

⁴²³ Il lavoro del 2006 è stato aggiornato e reso interattivo nel 2012, con una versione presentata al Museo Tinguely di Basilea, nel corso di una particolare mostra collettiva, "Métamatic Reloaded". Gli artisti partecipanti, infatti, avevano risposto all'invito di produrre opere che riflettevano sul nucleo delle *Méta-Matics*, "macchine per il disegno", uno degli elementi cruciali della produzione Jean Tinguely, ideato alla fine degli anni Cinquanta. "Métamatic Reloaded". Basilea, Museum Tinguely, 23 ottobre 2013-26 gennaio 2014.

esplosione in *Exploding wallpaper*, sullo schema di un *nursery wallpaper* strutturato nei piacevoli brani narrativi e paesaggistici derivati dalle *toiles* francesi. Il tema bellico si è, infine, manifestato palesemente in *Tank wallpaper* (2009), pattern animato in bianco e nero, stravolto dall'avanzare di un carro armato entro la fitta vegetazione che ne compone il motivo. Infine, un ultimo lavoro è rappresentato da *Eldorado wallpaper* (2013), il cui soggetto riprende il nome – ma non le fogge – di una nota serie di *papiers-peints paysage* di Zuber (1849)⁴²⁴: Brigitte Zieger nasconde, all'interno del motivo paesaggistico, le sagome di due moderni esploratori che si inoltrano nella vegetazione.

Le opere fin qui citate sono state proiettate⁴²⁵ nel percorso espositivo di “Face au Mur”, grande mostra svizzera del 2010-2011⁴²⁶ e, più di recente, in una personale di Zieger intitolata, significativamente, “Wallpapered”⁴²⁷.

L'omogeneità del tema e della tecnica sviluppati, tuttavia, non sembra aggiungere elementi di particolare novità nell'ambito di questo studio, giacché l'artista interviene con l'interposizione di singoli frammenti animati entro pattern tradizionali – unicamente trasposti nel mezzo digitale: il tema, infatti, appare già sviluppato concretamente, in maniera più complessa e pregnante, nel precedente lavoro sul wallpaper svolto da Renée Green⁴²⁸, Francesco Simeti⁴²⁹ o dal duo di designer Timorous Beasties⁴³⁰.

Ciononostante, il lavoro di Zieger – così come quelli di Venn e di Pearson – segna un'ulteriore evidente tappa nel percorso di aggiornata interpretazione del wallpaper⁴³¹, in associazione alle tecnologie attuali: rimane da constatare, tuttavia, come ai nuovi *media* vengano comunque accostate strutture ornamentali classiche, riconoscibili ai più come facenti parte della tradizione *par excellence* della carta da parati, non apportando sostanziali innovazioni iconografiche con la produzione di nuovi pattern.

⁴²⁴ Cfr. nota n.386.

⁴²⁵ Ad eccezione di *Eldorado wallpaper*, realizzata nel 2013.

⁴²⁶ “Face au Mur”, Pully-Losanna 2010-2011. Cfr. nota n.40 della prefazione; v. M. Costantini (a cura di), *op. cit.*, schede nn. 65-67.

⁴²⁷ “Brigitte Zieger: Wallpapered”, a cura di G. McCartney. Portadown (Irlanda del Nord), Millennium Court Arts Centre, 5 ottobre-23 novembre 2013.

⁴²⁸ Cfr. paragrafo IV.2.1.

⁴²⁹ Cfr. paragrafo IV.2.4.

⁴³⁰ Cfr. paragrafo IV.3.4.

⁴³¹ E' da ricordare, incidentalmente, come il termine “wallpaper” designi oggi anche l'immagine o disegno digitale che si visualizza come sfondo dello schermo di computer o altri apparecchi mobili. Il termine fa largamente parte, in tale accezione, del linguaggio comune.

IV.5. L'immaginario *popular* nell'era della globalizzazione: opere esemplari di Takashi Murakami, Claude Closky, Damien Hirst e Ludovica Gioscia.

L'analisi si avvia alla chiusura con una serie di parati ben diversi da quelli analizzati nel paragrafo IV.4, poiché connotati da strutture di lontana derivazione Pop e soggetti non tradizionali.

Tra le tipologie evidenziate dall'osservazione del wallpaper come medium artistico, infatti, un'ultima è costituita da opere che si rapportano a simboli e meccanismi specifici del consumismo e dell'economia odierna, commentandoli attraverso l'accostamento di elementi incongrui – iconico-verbali⁴³² – o, più spesso, con l'elevazione di sequenze iconografiche del tutto banali al rango di soggetto decorativo⁴³³.

Con quest'ultimo espediente, in particolare, rispondendo agli impulsi offerti da territori extra-artistici, diversi artisti hanno attinto formalmente a un'*imagerie* condivisa, oggi aumentata a dismisura, in conseguenza della globalizzazione e della diffusione dei nuovi *media* di comunicazione e informazione, primo tra tutti il World Wide Web⁴³⁴.

Estendendo, per molti versi, l'estetica del postmoderno, le opere che si analizzeranno hanno condotto l'arte oltre la freddezza di certo *inespressionismo*⁴³⁵ degli anni Ottanta, manifestando, nella scelta dei soggetti e di un'iconografia che possiamo definire *popular*⁴³⁶, una paradossale (ma non *acritica*) adesione alle strutture sociali del presente.

⁴³² Sarà questo il caso, ad esempio, di *Pharmacy Wallpaper* (1997) di Damien Hirst.

⁴³³ Quest'aspetto sarà evidente, in particolar modo, in opere esemplari di Takashi Murakami, Claude Closky e Ludovica Gioscia, tutte realizzate tra la metà dei Novanta e gli anni più recenti.

⁴³⁴ “[...] i media che navigano ora su reti comuni” – ha notato Germano Celant – “sviluppano nuove estetiche e nuovi spazi”. A questi spazi, l'arte non può che adeguarsi, generando nuove forme inter-mediali e ampliate, come avviene nel caso specifico degli ambienti d'installazione dei wallpaper. G. Celant, *Le ragioni di Vertigo* in G. Celant, G. Maraniello (a cura di), *Vertigo: il secolo di arte off-media dal Futurismo al web*. Catalogo della mostra, Bologna, MAMbo – Museo d'Arte Moderna di Bologna, 6 maggio-4 novembre 2007. Skira, Milano 2007, p.6.

⁴³⁵ Cfr. paragrafo III.3.3.

⁴³⁶ Si è scelto l'aggettivo *popular* per designare un'iconografia multiforme e 'policroma', riconoscibile ai più poiché affine alla realtà quotidiana in un tempo, come quello attuale, segnato dalla globalizzazione dei costumi. *Popular* è il bagaglio d'immagini ancora derivante dalla collisione verificatasi, negli anni Sessanta 'Pop', tra la sfera dell'arte e quella del prodotto commerciale. Con la Pop Art, come noto, quest'ultimo è divenuto un possibile oggetto al quale guardare, andando oltre l'ipotesi del *ready-made* duchampiano e operando una contaminazione progressiva tra le sfere del consumo e dell'arte. Tale contaminazione si è estesa nella concezione dell'arte e nell'estetica del postmoderno, ed è stata, successivamente, rilanciata da movimenti degli anni Novanta quali quello degli Young British Artists.

Come notato da Celant, “[nell’arte negli anni recenti] la perdita di significato politico sembra essere compensata da un consumo di massa che le attribuisce, però, una funzione meramente decorativa”, cosicché l’arte, prima “definita per la sua forza di alterità [...], ha subito un processo di adattamento al prodotto di consumo”⁴³⁷: riguardo alle carte da parati, è da constatare come tale adattamento si manifesti, in maniera ambigua, già all’interno dell’opera stessa, che incentra i suoi pattern su forme comuni e riconoscibili⁴³⁸.

Come sottolineato da Lea Vergine, infatti: “Ai fini dell’esplorazione del banale, del quotidiano, dell’ordinario, cioè di quel «rumore di fondo» che sottolinea la nostra esistenza, niente è indegno di essere ammesso nel recinto sacro dell’opera [...]. Gli autori [...] riscattano in linguaggio oggetti cestinati, entità degradate”⁴³⁹. Ma se il giudizio estetico riferito a queste ultime “entità degradate” può risultare fuorviante nell’ambito di questa ricerca⁴⁴⁰, è ancora utile sottolineare, con Celant, come spesso oggi “le arti [...] celebrano l’insignificante e il banale dei prodotti e della vita domestica, cosicché il problema di comprendere, del prendere con sé, si sposta dal vedere al vivere [stimoli provenienti da territori extra-artistici] [...], senza polarità quali alto e basso, maggiore e minore, qualitativo e quantitativo”⁴⁴¹. Se l’arte, dunque, dagli anni Sessanta Pop a seguire, ha teso a dislocarsi in nuovi territori ibridi tra la comunicazione, la mercificazione e l’estetica, è con gli anni Novanta e Duemila contrassegnati dall’estendersi della “*tabloid culture*”⁴⁴² e dal

⁴³⁷ G. Celant, *Le ragioni di Vertigo...* op. cit., p.3.

⁴³⁸ Ha notato infatti Germano Celant: “L’arte non si propone al di sopra di tutto, ma si dichiara complice di una totalità culturale e sociale basata sulla mescolanza e l’accostamento, il dialogo e la trasformazione. Tale metamorfosi, senza dubbio, spalanca un «altro» spazio, articolato sul concetto di un’esteticità diffusa e sulla sintesi e l’osmosi dei linguaggi”. *Ivi*, p.4. I linguaggi citati da Celant potrebbero essere riconosciuti, principalmente (e specie in riferimento al wallpaper), in quelli artistici, pubblicitari e massmediali.

⁴³⁹ L. Vergine, *Quando i rifiuti diventano arte. TRASH rubbish mongo*, Skira Editore, Milano 2006, pp.12-13.

⁴⁴⁰ Giacché il wallpaper come opera d’arte già nella sua prima formulazione, in ambiente Pop (con *Cow wallpaper* (1966), di Andy Warhol Warhol), ha adottato forme eterogenee e spiazzanti; inoltre, come si è visto nel corso di questo capitolo, negli ultimi venticinque anni il mezzo del wallpaper si è spesso esteso fino a inglobare al suo interno immagini di violenza, di guerra o immagini caratteristiche di repertori originariamente del tutto estranei all’estetica: quello medico e forense, ad esempio.

⁴⁴¹ G. Celant, *Le ragioni di Vertigo...* op. cit., p.7.

⁴⁴² “*Tabloid culture*” della quale il primo sintomo è la diffusione di comportamenti sociali modificati, intaccati da nuove e diffuse strategie mediatiche e dall’ingresso del ‘sensazionalismo’ e dello ‘scoop’ nella vita quotidiana; Cfr. H. Foster, *Design & Crime*, capitolo *Cultura e marketing*, Postmedia Books, Milano 2003, pp.11-19.

parallelo dilagare dell'immaginario promosso dagli Young British Artists⁴⁴³, che il fenomeno si è riaffermato con vigore, lasciando – come si vedrà – significative tracce nel singolare decorativismo perseguito da certi wallpaper.

Gli artisti contemporanei adottano, come individuato da Julia Marshall⁴⁴⁴ e com'è ampiamente riscontrabile nel nucleo di opere che qui si esamineranno, due strategie principali nell'acquisire, nel loro lavoro, temi e forme caratteristiche della società globalizzata: la “giustapposizione d'immagini (collage)” e la metafora, ossia “la rappresentazione di un'idea nei termini di qualcos'altro”⁴⁴⁵, in particolare mirando alla costruzione di opere e significati molteplici attraverso simboli e meccanismi familiari ai più. Pattern derivanti da tali strategie si sono riscontrati nel lavoro di Takashi Murakami, di Claude Closky e Damien Hirst, dei quali si analizzeranno alcune opere esemplari.

Tra le parole-chiave necessarie ad approcciare la società attuale e le sue espressioni, Marshall indica, inoltre, “connettività” e “ibrido”⁴⁴⁶, termini in buona parte mutuati dal lessico tecnologico e mediatico, utili a interpretare opere d'arte incentrate sulla “collisione e fusione” di stimoli provenienti da ambiti diversi, come già accennato.

Seguendo le indicazioni offerte dalla studiosa, si analizzerà il particolare linguaggio del wallpaper di Ludovica Gioscia⁴⁴⁷, nel quale si può osservare non solo l'adozione di icone familiari nella “global visual culture”⁴⁴⁸ ma anche l'evoluzione di quelle in formazioni scultoree che trasformano, attraverso operazioni affini al *décollage*, la superficie decorata del wallpaper in qualcosa di nuovo⁴⁴⁹.

⁴⁴³ Si veda quanto già notato, nel capitolo II, in merito al lavoro di Sarah Lucas: cfr. pp.135-137.

⁴⁴⁴ J. Marshall, *Globalization and Contemporary Art*, op. cit. v. nota n.49.

⁴⁴⁵ J. Marshall, op. cit., p.88.

⁴⁴⁶ *Ibidem*. Marshall pone le basi del suo studio in opere centrali nell'analisi dei meccanismi della globalizzazione; tra queste: R. Robertson, *Globalization: Social Theory and global culture*, 1992; J. Tomlinson, *Globalization and Culture*, 1999; I. Pieterse, *Globalization and Culture: Global mélange*, 2004; P. Hopper, *Understanding cultural globalization*, 2007.

⁴⁴⁷ Le opere di Ludovica Gioscia vedono confluire il wallpaper in strutture materiche, tridimensionali, caratterizzate superfici decorate con eterogenei pattern, commerciali o direttamente stampati dall'artista.

⁴⁴⁸ T.d.A. J. Marshall, op. cit., p.89.

⁴⁴⁹ In particolare, in uno strumento aperto, pluristratificato, adatto ad analizzare quello che Gioscia definisce come “antropologia del consumo”. Cfr. Appendice III.

IV.5.1. Significativi wallpaper di Takashi Murakami, Damien Hirst e Claude Closky: iconografie e simboli.

Una poetica dalle forme decisamente *popular*, poiché correlata a forme espressive ordinarie e a sua volta onorata da un grande successo, è quella espressa da Takashi Murakami (Itabashi, 1962). All'artista si è già fatto cenno in questo capitolo, in merito al wallpaper *Jellyfish eyes* (2002)⁴⁵⁰ [fig. 100], nella lettura tematica dell'elemento dell'occhio – indiscreto e indagatore, di lato richiamo surrealista – disseminato in pattern degli anni Duemila. Murakami ha interamente incentrato il suo lavoro sulla confluenza di motivi di eterogenea provenienza iconografica, ma tutti riconducibili alla cultura giapponese o alle strutture caratteristiche di quella, traslate fino a divenire parametro di lettura di aspetti culturali occidentali⁴⁵¹.

Iniziatore della poetica *Superflat*, esemplificata nel 2000-2001 attraverso una mostra⁴⁵² itinerante tra Giappone e Stati Uniti, da lui curata, l'artista ha sviluppato parallelamente delle iniziative volte ad avvicinare l'espressione artistica a una pratica condivisa, affine all'organizzazione di un laboratorio o di una *factory*⁴⁵³: ha creato nel 1996 la Hiropon Factory e successivamente, nel 2001, la Kaikai Kiki Co., una “art production company”⁴⁵⁴ che opera in diversi campi, promuovendo la diffusione delle arti attraverso vari canali commerciali.

⁴⁵⁰ v. paragrafo IV.1.

⁴⁵¹ Murakami ha sottolineato il senso di rivalsa proprio della cultura giapponese rispetto a quella occidentale, nei decenni successivi alla seconda guerra mondiale. Da tale punto di vista, il riferimento subalterno alla cultura americana ha cercato di evolversi lentamente e con orgoglio verso una affermazione di caratteristiche identitarie e preziose peculiarità culturali. V. T. Murakami, *Foreword* in T. Murakami (a cura di), *Little Boy: The Arts of Japan's Exploding Subculture*. Catalogo della mostra, New York, Japan Society, 2005. Yale University Press, New Haven 2005, p.VI.

⁴⁵² “Superflat”, a cura di T. Murakami. Tokyo, Parco Museum; Nagoya, Aichi, Parco Museum, 2000; Los Angeles, MoCA - Los Angeles Museum of Contemporary Art; Minneapolis, Walker Art Center; Seattle, Henry Art Gallery, 2001. Catalogo della mostra: T. Murakami (a cura di), *Super Flat*, MADRA Publishing, Tokyo 2000.

⁴⁵³ Le modalità operative di Murakami, hanno guadagnato da tempo all'artista l'appellativo di “Andy Warhol del Giappone”. Cfr. “Regarding Warhol: Sixty Artists, Fifty Years”, a cura di M. Rosenthal. New York, The Metropolitan Museum of Art, 18 settembre-31 dicembre 2012; Pittsburgh, The Andy Warhol Museum, 2 febbraio-28 aprile 2013. Catalogo della mostra, The Metropolitan Museum of Art-Yale University Press, New York-New Haven 2012.

⁴⁵⁴ V. T. Murakami, *What is Kaikai Kiki? A message*, testo esplicativo-constitutivo dell'impresa, pubblicato sul sito web di Kaikai Kiki; Url: <<http://english.kaikaikiki.co.jp/whatskaikaikiki/message/>>

Come già anticipato nel primo paragrafo di questo capitolo⁴⁵⁵, la matrice della “pop-culture giapponese”⁴⁵⁶ e in particolare della subcultura *otaku*⁴⁵⁷, è stata estesa da Murakami all’espressione artistica, in special modo attraverso la creazione di simboli e pattern che divengono cifra riconoscibile e ripetuta dell’artista stesso.

Tali pattern si effondono, com’è loro congeniale, su superfici piatte e *media* diversi: Murakami ha provveduto nel 2001, con un’iniziativa singolare e significativa, a stendere un *Super Flat Manifesto* che potesse correlare, tra l’altro⁴⁵⁸, manifestazioni artistiche e commerciali entro l’orizzonte della cultura orientale e delle sue costanti.

“«Super flatness» is the stage to the future”, sottolinea Murakami⁴⁵⁹: seguendo quest’indicazione, è consequenziale l’individuazione delle caratteristiche principali del suo *Cosmos* (2003), wallpaper dai colori vivaci e dal tema gioioso, rappresentato da un fitto pattern di margherite colorate che ridono, rese con i tipici tratti disegnativi e cromatici del fumetto *manga* contemporaneo⁴⁶⁰.

Il singolare motivo, divenuto soggetto dell’opera, indirizza forme ludiche e paradossali verso uno schermo iperdecorato e dai toni ‘pop’: come suggerito dall’artista nel *Manifesto* del 2001, attraverso la definizione dei caratteri della *superflatness* (che è attitudine alla bidimensionalità ma anche scelta di libertà e

⁴⁵⁵ Cfr. p.197.

⁴⁵⁶ J. Marshall, *Globalization and Contemporary Art* in E. Manley Delacruz, A. Arnold, A. Kuo, M. Parsons (a cura di), *Globalization, Art, and Education – Section II*, pp. 88-96 (in particolare, p.89-90)

⁴⁵⁷ La subcultura *otaku*, largamente presente nella società giapponese e di lì estesasi in molte zone dell’Occidente, è incentrata sugli stilemi del fumetto *manga* e dell’animazione *anime*, da quello derivata. Si esplica attraverso mode e comportamenti, in particolar modo giovanili. Cfr. T. Murakami, *A Theory of Super Flat in Japanese Art* in T. Murakami (a cura di), *op. cit.*, pp.9-25.

⁴⁵⁸ Il testo si propone, infatti, di rintracciare le coordinate dell’arte giapponese attraverso i vari periodi e stili: tra quelle, la “super flatness” si evidenzia come caratteristica principale, il “DNA che ha formato la cultura giapponese” T. Murakami, *A Theory of Super Flat... op. cit.*, p.25).

L’artista definisce “super flatness” una tendenza all’estensione della superficie, individuata sia come caratteristica dell’arte tradizionale giapponese del periodo Edo (1600-metà ‘800 circa). V. T. Murakami, *The Super Flat Manifesto*, Ivi, p.4.

⁴⁵⁹ “The world of the future might be like Japan is today – super flat. Society, customs, art, culture: all are extremely two-dimensional. It is particularly apparent in the arts that this sensibility has been flowing steadily beneath the surface of Japanese history. [...] One way to imagine super flatness is to think of the moment when, in creating a desktop graphic for your computer, you merge a number of distinct layers into one. [...] is a sense of reality that is very nearly a physical sensation”. *Ibidem*.

⁴⁶⁰ Cfr. J. Tannenbaum, *op. cit.*, in J. Tannenbaum, M. Boulton Stroud (a cura di), *op.cit.*, pp.25-27.

“eccentricità”⁴⁶¹), le forme del wallpaper hanno ricomposto in modo esemplare le varie spinte iconografiche e tematiche, agenti nella stratificata cultura giapponese⁴⁶².

Apprendosi alle varietà di stimoli offerti da territori extra-artistici o usualmente *low-brow*⁴⁶³ l’arte di Murakami si è posta, tra le strutture della società globalizzata, come “modello conoscitivo/appropriativo” del reale⁴⁶⁴, evidenziando nella pratica i pro e i contro del caso⁴⁶⁵.

Le modalità operative dell’artista fin qui evidenziate, si sono offerte, per alcuni versi, come contraltare ‘ottimistico, oltre che *Japan-based*, della poetica e della prassi operativa di Damien Hirst (Bristol, 1965) che ha posto in essere, negli ultimi anni, paradossali incontri-scontri tra la realtà e la sua feticizzazione, tra il simbolo e le contraddizioni insite in quello.

Capofila del gruppo degli Young British Artists, emerso nel 1988 intorno alla mostra collettiva “Freeze”⁴⁶⁶, curata dal giovane artista ancora studente presso il Goldsmiths College di Londra, Hirst ha – come noto – fin a oggi intessuto la sua intera attività intorno a binomi forti e opposti quali vita/morte, reale/simbolico,

⁴⁶¹ T. Murakami, *A Theory of Super Flat...* op. cit., p.9.

⁴⁶² Nel lavoro di Murakami, all’incirca in coincidenza con l’elaborazione su wallpaper del tema di *Cosmos* (2003), una proficua e ulteriore modalità espressiva si è esplicitata tramite la collaborazione con la *maison* di moda Louis Vuitton (2003-2010 c.: direttore artistico, Marc Jacobs). Per Vuitton, Murakami ha ideato motivi che rielaborano il monogramma alla base del celebre pattern stampato su borse, abiti e altri accessori: i motivi dell’artista hanno rinnovato lo stile della *maison* in chiave ‘pop’, insolita e policroma. I pattern prodotti da Murakami (alcuni conseguentemente stampati anche su wallpaper utilizzati nell’arredo delle boutique) nel periodo 2003-2010 sono stati: *Monogram Multicolore* (2003), *Cherry Blossom* (2003), la serie *Eye Monogram* (dal 2003: simile nuovamente al decoro di *Jellyfish Eyes*, 2002), *Monogram Cerise* (2004), *Monogramouflage* (2008) e *Cosmic Blossom* (2010). Quest’ultimo ha ibridato il pattern classico Vuitton con il motivo di *Cosmos*, sopra analizzato. Cfr. J. Marshall, op. cit., p.90.

⁴⁶³ *Low-brow*, ovvero “di basso profilo”: il termine indica, convenzionalmente e non senza un certo classismo – come ribadito da Foster – produzioni e attività “di basso profilo intellettuale”. Queste potrebbero essere individuate, nel caso di Murakami, nei territori della cultura otaku (cfr. nota n).

⁴⁶⁴ A. Boatto, *Il buon uso del banale* in G. Celant, G. Maraniello (a cura di), op. cit., p.243.

⁴⁶⁵ V. “©MURAKAMI”, a cura di P. Schimmel. Los Angeles, MoCA, The Geffen Contemporary, 29 ottobre 2007-11 febbraio 2008; New York, Brooklyn Museum, 5 aprile-13 luglio 2008. Catalogo della mostra, P. Schimmel, L.G. Mark (a cura di), ©MURAKAMI, The Museum of Contemporary Art - Rizzoli International Publications - Kaikai Kiki Co., Los Angeles-Tokyo 2008.

Dati, in particolare, da una dimensione commerciale decisamente affermata intorno all’*oeuvre* di Murakami e talora scadente fino a rasentare la dimensione del *gadget*: si veda, a tal proposito, la miriade di collaborazioni instaurata dall’artista con aziende e celebrità dello *star-system* internazionali; si ricordino, ad esempio, le collaborazioni con CASIO (2010), VANS (2015), Frisk (2015) e con cantanti pop quali Pharrell Williams o Kanye West.

⁴⁶⁶ “Freeze”, a cura di D. Hirst. Londra, Surrey Docks, 6 agosto-29 settembre 1988. Cfr. nota n.221 di questo capitolo. Si veda, a proposito, anche il documentario *Freeze* (1994), diretto da Mark James per la BBC, UK; Url: <https://www.youtube.com/watch?v=qw5FIP0d_JA>

generando non di rado clamore mediatico⁴⁶⁷, con opere ed esposizioni che gli hanno guadagnato il ruolo di uno tra gli artisti più acclamati nell'arte attuale.

Nel corso della carriera, in special modo tra gli anni 1997 e 2004⁴⁶⁸, l'artista ha ideato pattern per carte da parati che ampliano temi già largamente discussi nei suoi lavori: caratteristica dei wallpaper, un grande equilibrio estetico e l'utilizzo – a posteriori, o direttamente in prima battuta⁴⁶⁹ – in ambienti non prettamente deputati all'esposizione d'arte ma al commercio. Da tale connotazione, prenderà l'avvio anche una parallela produzione, da parte dell'artista, di parati appartenenti a un'alta fascia commerciale⁴⁷⁰.

Il lavoro di Hirst, provocatorio e non di rado affine a un'estetica medico-forense⁴⁷¹, si è incentrato sugli oggetti – o meglio sui “detriti” del quotidiano⁴⁷², intendendo con questo termine l'evidenza di una qualità minima, ordinaria e di non particolare risalto estetico; ciò facendo ha creato ciò che è stato definito⁴⁷³ come “Pop art in reverse”, ossia una Pop art al rovescio, una “low art” non tesa alla ricerca di una qualità estetica nel banale ma, diversamente, “più a proprio agio nel regno dei media quotidiani”⁴⁷⁴.

⁴⁶⁷ E' questa, tuttavia, una caratteristica pressoché comune all'intero gruppo di artisti designati come YBA – Young British Artists. Si vedano ad esempio Sarah Lucas, Angus Fairhurst o Abigail Lane. Come sottolineato, tra gli altri, da Kate Bush su “ArtForum”, il ‘mito’ legato agli YBA è stato generato dal paradossale abbinamento, specie negli anni Novanta, degli elementi di “opposizione” al sistema e “imprenditorialità”; il gruppo, infatti, è assurto presto agli onori della cronaca e del mercato, grazie alle personalità dei singoli artisti e all'adozione di iconografie d'impatto, legate a temi quali il sesso, la vita e la morte, la religione. A testimoniare della veloce affermazione del gruppo, tra l'altro, ha contribuito il precoce riconoscimento tributato a Hirst, appena ventiseienne, con la prima mostra personale in uno spazio istituzionale: “Internal Affairs”, a cura di C. Hall. Londra, ICA - Institute of Contemporary Arts, 13 dicembre 1991-2 febbraio 1992. V. K. Bush, *Kate Bush on the YBA Sensation* in “ArtForum” (Numero Speciale: “Pop after Pop”), A.41 n.2, ottobre 2004, p.103.

⁴⁶⁸ Con i due pattern che qui si analizzeranno: *Pharmacy Wallpaper* (1997) e *Butterfly Wallpaper* (2003). Ulteriori pattern, prettamente commerciali, saranno prodotti da Hirst negli anni successivi: si vedano, tra questi, *Hope Wallpaper* e *Tears of Joy Wallpaper* (2011), prodotti da Other Criteria, London (*publishing company* fondata da Damien Hirst).

⁴⁶⁹ E' questo il caso di *Pharmacy Wallpaper* (1997), concepito come complemento d'arredo per il locale Pharmacy, del quale si tratterà a breve.

⁴⁷⁰ v. precedente nota n.468.

⁴⁷¹ “[...] a provocative sensationalism often iconographically related to the popular gothic and medicine”. K. Bush, *op. cit.*, p.105.

⁴⁷² *Ivi*, p.106.

⁴⁷³ v. T. Crow, *Marx to Sharks: Thomas Crow on the Art-Historical '80's* in “ArtForum”, aprile 2003, pp.45-52.

⁴⁷⁴ T.d.A. *Ibidem*.

Nel 1997, due anni dopo la vittoria del Turner Prize⁴⁷⁵, l'artista ha realizzato il suo primo parato, intitolato *Pharmacy Wallpaper* [fig. 140], che si colloca sulla scia dei lavori prodotti sin dal 1988⁴⁷⁶ intorno a un evidente immaginario 'medico' che ha trovato il suo acme nell'installazione *site-specific Pharmacy* (1992)⁴⁷⁷, oggi nelle collezioni della Tate Modern di Londra.

Il wallpaper del '97 è stato realizzato appositamente per l'installazione nel Pharmacy Restaurant & Bar (aperto dal 1997 al 2003) di Notting Hill, locale del quale Hirst è stato fondatore e comproprietario, nonché autore di un arredo e di un'oggettistica incentrati totalmente su immagini farmaceutiche.

Il pattern si struttura sullo schema della tavola periodica, tabella descrittiva degli elementi chimici: sulla griglia costituita rigorosamente da quella, Hirst dissemina una miriade di compresse, pastiglie e boccette di medicinali. A ciascuna, associa riferimenti verbali e numerici a passi della Bibbia, del Vecchio e Nuovo Testamento, narranti episodi particolarmente noti e presenti nella cognizione comune⁴⁷⁸.

Il rimando più immediato conduce ai meccanismi rituali sottesi all'assunzione dei medicinali e, per traslato, alla metaforica 'assuefazione' accostata allo svolgimento delle pratiche religiose: il rimando al consumo di cibo e bevande,

⁴⁷⁵ Damien Hirst, vincitore del Turner Prize 1995. Nella mostra allestita per l'occasione del premio, l'opera *Mother and Child, Divided* (1993) è stata quella a suscitare maggior scalpore, presentando una mucca e un vitello divisi a metà e esposti in teche di formaldeide. L'opera era stata già esposta nella mostra "Aperto 93" alla 45ª Biennale di Venezia. V. "Aperto 93. Emergenza/Emergency", progetto di A. Bonito Oliva, Venezia, Corderie dell'Arsenale, 14 giugno-10 ottobre 1993. V. La Biennale di Venezia. 45ª Esposizione Internazionale d'Arte, "Punti Cardinali dell'Arte", a cura di A. Bonito Oliva. Venezia, 14 giugno-10 ottobre 1993. Catalogo della mostra, Marsilio Editori, Venezia 1993. Cfr. nota n. 103 di questo capitolo.

⁴⁷⁶ Il primo lavoro oggettuale di tale natura – appartenente alla tipologia dei "Medicine Cabinets" è stato *Sinner* (1988). Già in quest'opera risulta evidente, nel titolo (*Sinner*: "peccatore"), il parallelismo tra il tema farmacologico e quello religioso. Il rimando, in ambito storico-artistico, conduce inoltre a *Pharmacie* (1914) di Marcel Duchamp e alla serie di 'farmacie' create da Joseph Cornell (1903–72) negli anni Quaranta-Cinquanta; più vicini nel tempo, sono gli esempi offerti dalle 'teche' e dagli 'scaffali' realizzati, dalla fine degli anni Settanta e nel corso degli anni Ottanta, da Jeff Koons e Haim Steinbach. Su Koons v. ad esempio D. Hirst in N. Serota, *Nicholas Serota interviews Damien Hirst* in A. Gallagher (a cura di), *Damien Hirst*. Catalogo della mostra, Londra, Tate Modern, 4 aprile-9 settembre 2012. Tate Publishing, Londra 2012, p.93.

⁴⁷⁷ Ideata e presentata in "Pharmacy", New York, Cohen Gallery, 1992-1993. Consistente in un intero *environment* a grandezza naturale, l'opera riproduce con precisione una farmacia..

⁴⁷⁸ Tra questi, a loro volta graficamente disposti entro sezioni intitolate ai singoli libri della Bibbia, si riscontrano ad esempio: "Il giudizio di Salomone", "Il sogno di Giacobbe", "Il figliol prodigo", "Il buon samaritano".

inoltre (asserito dalla destinazione d'uso del wallpaper) conduce alle forme e agli elementi del rito eucaristico⁴⁷⁹.

Sollecitato sull'argomento dell'opera, Hirst ha parlato dell'insinuante ubiquità dei farmaci (e delle droghe: il termine *drugs*, in inglese, indica entrambi) e al tempo stesso della religione come di un sistema ormai privo di senso⁴⁸⁰: i due temi sono ibridati nel pattern che, a un primo sguardo, può richiamare la formalità e le griglie strutturali di alcuni parati modernisti degli anni Cinquanta⁴⁸¹.

Nel 2004 il pattern è stato ristampato e reso disponibile in edizione limitata, in una preziosa variante su sfondo oro o argento: la produzione è stata affidata, come consueto nella pratica di Hirst degli ultimi anni, alla Science Limited, *factory* costituita dall'artista. Quest'ultima, così come già notato in merito a Murakami, richiama i meccanismi di produzione e diffusione – affini, letteralmente, al marketing – introdotti da Andy Warhol negli anni Sessanta⁴⁸², ma non le relazioni di scambio e condivisione neo-bohemienne caratteristici della *Factory* newyorkese facente capo a quell'artista.

La carta da parati, elemento ordinario e incentrato sulla ripetizione, con *Pharmacy wallpaper* è stata resa da Hirst una superficie simbolica, uno 'schermo' adatto ad analizzare comportamenti similmente ripetitivi e diffusi.

Il tema della dipendenza da farmaci o droghe, infine, è stato trattato dall'artista in una nuova carta, *Butterfly Wallpaper* (2003) [fig. 141], presentata alla Tate Modern in una mostra a tre voci – con opere di Hirst, Angus Fairhurst e Sarah Lucas – intitolata "In-a-Gadda-da-Vida"⁴⁸³.

⁴⁷⁹ Le opere di Hirst possono essere ricondotte alla definizione di "modern mystics without God". v. G. Muir, *It Must be a Camel (For Now)* in D. Hirst (a cura di), *In-a-Gadda...* op. cit., p.92. La formula qui citata, parafrasa un titolo di Angus Fairhurst (1989) del quale Hirst si è 'appropriato' nel 1994, per la mostra "Some Went Mad, Some Ran Away", a cura di D. Hirst. Londra, Serpentine Gallery, 4 maggio-5 giugno 1994. Successive tappe della mostra: Helsinki, Nordic Arts Centre; Hannover, Kunstverein; Chicago, MoCA - Museum of Contemporary Art).

⁴⁸⁰ "We are made up of drugs, aren't we? [...] I think religion [...] doesn't make sense anymore. It has failed. There are old stories that don't make sense today. Like you said Genesis was fucked up by Darwin. [...] Science is a kind of way to reassert religion". Traducendo: "Noi tutti siamo costituiti da farmaci, non credi? [...] Penso che la religione [...] non abbia più alcun senso. Sono vecchie storie. Come dire che il libro della Genesi è stato mandato in tilt da Darwin. [...] La scienza in un certo senso è un modo per riaffermare la religione". D. Hirst in C. Gether, *It's Healthy to Be Afraid: Interview with Damien Hirst* in C. Gether, M. Laurberg (a cura di), *Damien Hirst*. Arken Museum of Modern Art, Ishøj 2009, pp. 32,34.

⁴⁸¹ Cfr. L. Jackson, *Twentieth Century...* op. cit., capitolo "Contemporary", pp.94-132.

⁴⁸² Cfr. paragrafo I.1.

⁴⁸³ "In-A-Gadda-Da-Vida", a cura di D. Hirst. Londra, Tate Modern, 31 marzo-31 maggio 2004. V. Catalogo della mostra, Tate Publishing, Londra 2004. La mostra, realizzata a sedici anni di distanza da "Freeze" (cfr. nota n. 221 di questo capitolo), ha segnato "l'apoteosi istituzionale del

La mostra, come già anticipato in merito al lavoro di Lucas e Fairhurst⁴⁸⁴ presentava, con un allestimento-*environment* continuo su scala ambientale, percorsi oggettuali e visioni attinenti all'alterazione psichedelica degli stati della coscienza, come richiamato dal titolo⁴⁸⁵. Nell'allestimento, la sala di Hirst era tappezzata con il motivo sviluppato intorno ad ali policrome di farfalle, derivato da un tema esplorato a partire dal 1991, con la mostra "In and Out of Love"⁴⁸⁶ e modulato, nello specifico, sulle immagini caleidoscopiche e speculari caratteristiche di alcuni motivi ornamentali degli anni Sessanta-Settanta⁴⁸⁷.

Il pattern verrà modificato e uniformato in bianco per *Hope Wallpaper*, un parato commerciale di alto livello, prodotto da Hirst con Other Criteria⁴⁸⁸. In questa trattazione, tuttavia, limitando l'analisi alla produzione 'maggiore' dell'artista, si è potuta riscontrare soprattutto una produzione di superfici concepite *ad hoc* per uniformare il tono di installazioni ambientali dall'esplicito tema. Nel primo caso, infatti, si è riscontrata la metafora tra cibo, medicina e rituale, instaurata negli ambienti di un vero ristorante; nel secondo, la claustrofobica e iper-ornativa atmosfera offerta dalla psichedelia e dall'immaginario correlato a quella.

fenomeno [della Young British Art] e, per molti, il suo canto del cigno". Cfr. K. Bush, *op. cit.*, p.103.

⁴⁸⁴ Su Sarah Lucas, *Pizza Wallpaper* (2003) v.capitolo II, pp.135-137; cfr. nota n.75 di quel capitolo; su Angus Fairhurst, *Undone/Overdone* (2004), cfr. nota n.159 del III capitolo.

⁴⁸⁵ La mostra ha ripreso il titolo di "In-a-Gadda-da-Vida", canzone del 1968 del gruppo Iron Butterfly, legata a episodi di consumo di stupefacenti; la bizzarra formula, infatti, si riferisce alla pronuncia storpiata di "in the garden of Eden", emessa dal cantante in stato di alterazione psicofisica. v. C. Wallis, *In the Realm of the Senseless* in D. Hirst (a cura di), *In-a-Gadda...* *op. cit.*, p.96. Cfr. precedente nota n.483. Il titolo del *Butterfly Wallpaper* di Hirst, prodotto in occasione della mostra, richiama anche il nome del gruppo rock.

⁴⁸⁶ "In and Out of Love", a cura di T. Chozdko. Londra, spazio commerciale dismesso in Woodstock Street, 21 giugno-26 luglio 1991. La mostra, prima personale londinese dell'artista, era costituita dall'installazione ambientale *In and Out of Love (White Paintings and Live Butterflies)* e da *In and Out of Love (Butterfly Paintings and Ashtrays)*, entrambi ideati nel 1991. Nell'allestimento, come evidenziato dai titoli, dipinti monocromi percorsi da farfalle e altri elementi oggettuali (posacenere) si mescolavano con il volo, reale e inconsueto, di farfalle nello spazio della prima installazione.

Il significato del tema è stato esplicitato da Hirst nei termini di "una comparazione tra l'arte e la vita [...] una cosa folle, dato che tutto sommato è solo arte": cfr. D. Hirst, 1991, cit. nella scheda della mostra, documentata sul sito web dell'artista; Url: <http://www.damienhirst.com/exhibitions/solo/1991/in-out-love> N.d.A: Il sito web di Damien Hirst si distingue tra la gran parte delle fonti del world wide web qui citate, costituendo un ottimo e puntuale esempio di archivio di documentazione sul lavoro dell'artista; il sito è gestito da Science Ltd., gruppo al quale si è fatto cenno a p.246. Url: <<http://www.damienhirst.com/>>

Il percorso di "In and Out of Love" è stato riallestito nel 2012, in occasione della grande retrospettiva alla Tate Modern (v. nota n.491 di questo capitolo).

⁴⁸⁷ Cfr. L. Jackson, *Twentieth Century...* *op. cit.*, capitolo *Op, Pop, and Psychedelia*, pp.134-164.

⁴⁸⁸ V. nota n. 468 di questo capitolo.

In entrambi i casi, il mezzo del wallpaper non è stato latore di particolari innovazioni in ambito tematico o tecnico, collocandosi, semmai, entro serie ampiamente sviluppate e riconoscibili attraverso interventi su diversi *media*, primi tra tutti quelli ‘classici’ legati alla pittura, alla scultura e all’installazione di derivazione dalle avanguardie storiche del Novecento⁴⁸⁹.

Il tema realistico, traslato sul piano della simbologia, osservato nei parati di Hirst – in special modo in *Pharmacy Wallpaper* – è ricondotto invece all’ambito merceologico e oggettuale nell’opera di Claude Closky (Parigi, 1963), specificamente con una serie di parati realizzati tra il 1996 e il 2004⁴⁹⁰.

L’artista francese, esordiente nei primi anni Ottanta con il collettivo Frères Ripoulin⁴⁹¹, è noto per un’indagine multidisciplinare intorno ai temi della comunicazione e della pubblicità⁴⁹².

Tali linguaggi l’hanno portato, tra i primi, ad approcciarsi all’arte digitale utilizzando anche il canale della rete internet, realizzando, ad esempio, per la DIA Art Foundation (New York) il progetto *Do You Want Love or Lust?* (1997)⁴⁹³ che lega, in una catena *nonsense* apparentemente senza fine, domande che rimandano alle indagini di mercato e ai ‘test psicologici’ presenti su riviste popolari, prefigurando meccanismi tipici dell’attuale era del *web sociale*.

Il lavoro di Closky reca inoltre, come sua costante, un’ironia che s’incentra su elementi iconico-verbali semplici e sulla decontestualizzazione e l’imprevista associazione di quelli: su queste basi, si è fondata la realizzazione dei due wallpaper *Sans titre (Supermarché)* [fig. 142], del 1996-’99 e *Sans titre (Cosmétiques)* [fig. 143], del 1997.

⁴⁸⁹ Cfr. nota n. 475 di questo capitolo.

⁴⁹⁰ In particolare, i parati di Closky ritenuti significativi nella presente trattazione, sono: *Sans titre (Supermarché)*, 1996-99; *Sans titre (Cosmétiques)*, 1997; *NASDAQ wallpaper*, 2004 e *Untitled (Up and down)*, 2004.

⁴⁹¹ Il gruppo di artisti Frères Ripoulin è stato fondato da Claude Closky e Pierre Huyghe nel 1984 ed è stato attivo fino al 1988, realizzando pittura astratta e opere di *street art*.

⁴⁹² Claude Closky è stato insignito, nel 1999, del “Grand Prix National d’Arts Plastiques” del Ministero della Cultura francese e nel 2005 del Prix Marcel Duchamp, attribuito dall’ADIAF - Association pour la Diffusion Internationale de l’Art Français e dal Centre Pompidou di Parigi. Dal 2005, inoltre, è docente dell’École Nationale Supérieure des Beaux-Arts di Parigi. v. M. Muracciole (a cura di), *Claude Closky: climb at your own risk*. Catalogo della mostra, Napoli, MADRE – Museo d’Arte Contemporanea Donnaregina, 25 febbraio-1 maggio 2007. Electa, Milano 2007.

⁴⁹³ C. Closky, *Do You Want Love or Lust?*, 1997. Url: <<http://awp.diaart.org/closky/>>

Imperniati su una simile struttura, i pattern mostrano, utilizzando rapporti cromatici semplificati e resi uniformi⁴⁹⁴, variegata serie di prodotti commerciali, accostate a creare un motivo di qualità fotografica, dove marchi e prezzi delle merci⁴⁹⁵ vengono offerti in primo piano. Il parato *Supermarché*, in particolare, è stato realizzato mediante la stampa serigrafica, ingrandita, di un volantino pubblicitario: la reiterazione dei fogli promozionali accosta in maniera incongrua merci di tipo diverso e, portata fino alla dimensione ambientale del parato, innesca meccanismi ironici di lettura dell'invasività delle pubblicità⁴⁹⁶.

Il parato intitolato *Sans titre (Cosmétiques)*, del 1997, pone diversamente l'accento su *réclame* di prodotti di bellezza: detergenti e creme di prestigiose marche sono disposti in piccoli gruppi, correlati da immagini di schizzi e gocce d'acqua. Il decoro è molto più arioso e libero rispetto a quello del precedente parato: simile è, tuttavia, lo straniamento provocato dal motivo e la sensazione che, come notato da Paul Ardenne riguardo al lavoro di Closky, gli oggetti emergano dalla loro quotidiana banalità solamente grazie al gesto dell'artista, che li indica e li mette in luce⁴⁹⁷. L'atto di dislocazione dei motivi commerciali, infatti, rende i soggetti dei due parati interessanti e degni d'attenzione; così come l'indicazione del tema dell'opera, posta tra parentesi, riscatta il pattern dall'anonimato del "senza titolo".

La reiterazione strutturale delle carte da parati, inoltre, è un elemento di sottolineatura che innesca riflessioni sulla pervasività delle merci, e sulla

⁴⁹⁴ *Supermarché* è un pattern dagli elementi uniformati sui toni del rosso e disposti su sfondo bianco; *Cosmétiques* è invece giocato sui toni dell'azzurro su bianco.

⁴⁹⁵ I prezzi delle merci sono posti in evidenza nel pattern di *Supermarché*.

⁴⁹⁶ Un antecedente tematico del wallpaper si riconosce nel grande collage fotografico *Auchan* (1992), della superficie totale di 170 x 650 cm. Soggetto dell'opera – prima serie fotografica di Closky – sono duecentosessanta loghi commerciali, ciascuno stampato nel formato standard di 16 x 24 cm. v. F. Piron, *L'objet, le signe. Dérive à Auchan. Entretien avec Claude Closky* in "Journal du Centre National de la Photographie", n.2, giugno 1998, p.9.

⁴⁹⁷ "L'ordinaire, le banal, le tout-venant, c'est bien connu, on ne les voit pas. Pour voir l'ordinaire, il faut le pointer, le mettre en exergue – bref, le rendre extraordinaire. La banalité ne se pense que dans la comparaison, en fonction d'oppositions. Loin de surgir d'elle-même, elle n'est repérable qu'une fois repérée, une fois l'univers redonné dans sa confondante normalité". P. Ardenne, *Art, l'âge contemporain: Une histoire des arts plastiques à la fin du XXe siècle*, Le Regard, Parigi 1997, p.320. Cfr. D. Perrau, *Clode Closky* in "Art Press", n.241, dicembre 1998, pp.72-73. Quest'ultimo, è una recensione delle tre personali di Closky svoltesi in contemporanea nel 1998: "Clode Closky". Parigi, Galerie Jennifer Flay, 26 settembre-17 ottobre 1998; Le Havre, Le Spot, Studio d'Art Contemporain, 18 settembre-24 ottobre; Sotteville-lès-Rouen, Frac Haute-Normandie, 26 settembre-21 novembre 1998. Nella mostra di Le Havre era stato esposto il wallpaper *Sans titre (Cosmétiques)*.

condizione di ubiquità del messaggio pubblicitario attuale⁴⁹⁸, così come già suggerito, in parte, dalle ripetizioni di figure (prive di particolari connotazioni estetiche), operate da Warhol sin dal 1962.

Commentando la creazione dei suoi wallpaper, Closky ha parlato nel 2000⁴⁹⁹ di “un lavoro apertamente meccanico” di produzione d’immagini e narrazioni⁵⁰⁰. Tale aspetto si è evidenziato in modo particolare nel pattern di *Sans titre* (NASDAQ), 2003: una riproposizione su carta delle lunghissime serie numeriche generate al computer, incomprensibili ai più, dell’indice NASDAQ, mercato azionario elettronico della Borsa di New York.

Il wallpaper si può considerare emblematico di un altro tipo di segni ubiqui nella società globalizzata: quelli della finanza e del macro-mercato internazionale⁵⁰¹, generati virtualmente e corrispondenti a meccanismi non del tutto ‘tangibili’ o ‘visualizzabili’ da parte dell’opinione pubblica. Su tale premessa, il pattern si manifesta come motivo paradossalmente decorativo, laddove delle sequenze alfanumeriche è percepibile solo la parvenza ornamentale, in luogo di quella di valore economico.

Un ultimo significativo pattern di Closky è stato concepito, nel 2004, per gli uffici del Centre Pompidou: *Sans titre (Augmentation et Réduction)*, incentrato, similmente a *NASDAQ*, su parametri e simboli finanziari⁵⁰².

⁴⁹⁸ Entrambi i parati fin qui descritti hanno fatto da sfondo, nel 1999, a una personale francese di Closky: “Tatouages”, Chatou, CNEAI - Centre National de l’Estampe et de l’Art Imprimé, Maison Levanneur, 1999. v. V. Breuvart, *Claude Closky, Maison Levanneur* in “ArtForum”, A.38, n.4, dicembre 1999, p.155. Nella mostra di Chatou erano stati allestiti anche i parati *Sans titre (Marabout)*, 1997 e *Sans titre (Tatouages)*, 1999. Il primo pattern è la riproposizione, su carta da parati, di un omonimo testo di Closky del 1995, basato sul gioco di parole francese chiamato *Marabout - bout de ficelle* (costituito dall’ideazione di catene di termini e nomi, legati l’uno al successivo da coincidenze sillabiche); il secondo pattern, *Tatouages*, è appunto un macro-motivo segnato, in nero su sfondo bianco, a imitazione di tatuaggi dalle forme d’ispirazione tribale.

⁴⁹⁹ Accostando la produzione dei pattern a quella verbale, evidenziatasi ad esempio nel testo-nonsense *Marabout* (1995). V. nota precedente.

⁵⁰⁰ C. Closky in B. Chenu, F. Fournier, *Un, dos, tres. Entretien avec Claude Closky* in “Crash Crash”, numero speciale “Art 2000”, novembre 2000, p.27.

⁵⁰¹ Il parato è stato esposto in Italia nel 2008: “Arte Prezzo e Valore. Arte Contemporanea e Mercato”, a cura di P. Dossi, F. Nori. Firenze, Strozziina – Centro di Cultura Contemporanea a Palazzo Strozzi, 14 novembre 2008-11 gennaio 2009. Un altro aspetto interessante del parato è la sua vendita online, sviluppata da Closky attraverso una piattaforma digitale che ha, così, escluso l’artista dal più consueto canale di distribuzione dei multipli d’arte.

⁵⁰² v. A. Rivoire, *Du papier peint d’artiste pour les bureaux* in “Libération”, n. 7418, 17 marzo 2005, p.33. Nella medesima occasione di riallestimento degli uffici del Centre Pompidou, il direttore generale del museo, Bruno Maquart, ha scelto per tappezzare il suo ufficio il precedente parato *Sans titre (Supermarché)*, 1996-1999.

Come evidente attraverso questi ultimi esempi, le dinamiche ludico-verbali connesse ai meccanismi della società attuale, sono state prelevate dall'artista e rese sfondo invasivo per spazi quotidiani: parallelamente all'installazione al Pompidou, la vendita dei parati presso il bookshop del museo⁵⁰³ ha sottolineato la volontà dell'artista di porsi, pienamente, entro il flusso del commercio economicamente accessibile e di assegnare al wallpaper lo statuto di 'prodotto di consumo', insinuato tra i diversi altri prodotti disponibili nel quotidiano.

Tale intenzione è pienamente coerente con il lessico sviluppato da Closky negli ultimi anni: elementi cruciali di quello, sono infatti la semplicità delle formule e delle iconografie adottate, l'ironia profusa nella progettazione delle opere e suggerita nella lettura di quelle. Per la gran parte, infatti, le opere di Closky su carta da parati non mostrano ricercatezza estetica o contenutistica, assumendo forme volutamente sciatte e disadorne. Al tempo stesso, tuttavia, evidenziano la volontà dell'autore di porsi al di fuori delle logiche commerciali più rigide e di offrire, come opere d'arte, elementi che assumono e amplificano codici iconico-verbali già diffusi in maniera globale.

IV.5.2. Declinazioni del wallpaper nel lavoro di Ludovica Gioscia: dalla superficie al *décollage* materico.

L'artista che chiude questa trattazione è Ludovica Gioscia (Roma, 1977), dal 1997 circa residente a Londra, dove ha completato gli studi⁵⁰⁴.

Il suo lavoro è conclusione ideale di questo capitolo ma ancor più del percorso di ricerca compiuto in questi anni, giacché mostra in una poetica personale, e con modalità operative del tutto singolari, l'evoluzione espressiva del wallpaper dalla superficie bidimensionale alla consistenza materica, scultorea, mantenendo tuttavia fede ad alcune tra le caratteristiche principali delle carte da parati, della loro destinazione d'uso e delle loro radici storiche⁵⁰⁵.

⁵⁰³ V. *Ibidem*.

⁵⁰⁴ Gioscia si è formata tra Roma, il Chelsea College of Art & Design e la Slade School of Art di Londra (MFA in Fine Art Media, 2004).

⁵⁰⁵ Tali caratteristiche sono, come si vedrà: la varietà di pattern incentrati sulla ripetizione di motivi ornamentali, il riferimento alla sfera domestica e ai temi connessi a quella, la concezione del wallpaper come superficie pittorica – e persino 'scultorea' – che commenta gli spazi architettonici sui quali si innesta.

In questo paragrafo non si esamineranno singoli wallpaper, poiché i lavori dell'artista – relativamente alle serie ascrivibili a questo linguaggio⁵⁰⁶ – inglobano, tutti, diversi fogli decorati, in larga parte privi di titolo⁵⁰⁷ e asserviti all'idea generale dell'opera che sviluppa, su tre dimensioni, la pratica del collage e della dislocazione di elementi tratti dalla quotidianità.

Un primo incontro con l'opera di Gioscia è stato favorito, a fine 2012, dall'installazione del grande *décollage* *Forecasting Ouroboros* [fig. 145] nei locali di ristoro del MACRO⁵⁰⁸ di Roma: questo reca le caratteristiche centrali del linguaggio dell'artista e si colloca in una serie d'installazioni *site-specific* intrapresa nel 2006, della quale si tratterà a breve.

Gli aspetti cui si è fatto cenno hanno motivato, nel maggio 2014, la visita allo studio dell'artista⁵⁰⁹ e successivi scambi che hanno dato luogo al lungo testo-intervista, qui posto in appendice⁵¹⁰: tra le peculiarità osservate, spicca la meticolosa pratica di ideazione e stampa dei motivi decorativi, compiuta personalmente dall'artista attraverso il disegno manuale o digitale e, successivamente, l'uso di una grande macchina serigrafica. Tale caratteristica, rende la pratica dell'artista pressoché un *unicum* nelle attività contemporanee legate alle carte da parati.

Nell'opera di Gioscia, dunque, il focus è posto non più sui singoli pattern – che l'artista crea o acquista da un mercato commerciale, di fonte eterogenea⁵¹¹ – ma

⁵⁰⁶ Il lavoro di Gioscia, infatti, si sviluppa anche attraverso altre direttrici, che attingono a piene mani alla sfera delle merci e all'*imagerie* correlata: si vedano, tra tutte, la serie dei *Soft Powers* (dal 2010) – collage di immagini pubblicitarie di frammenti di make-up – o ancora quella dedicata ai 'detriti contemporanei', intrapresa nel 2014 con particolare interesse al *packaging* e dunque agli elementi che scandiscono l'itinerario commerciale del prodotto, dalla confezione, all'acquisto, al deterioramento.

⁵⁰⁷ Eccezion fatta per i wallpaper acquistati dall'artista e utilizzati nelle sue opere: in questo caso, si riscontrano motivi decorativi noti o tradizionali. Nel caso dei pattern appositamente concepiti da Gioscia, non vi è una specifica dei titoli e dei temi che confluiscono tutti, generalmente, nell'unico titolo assegnato all'opera risultante dalle sovrapposizioni.

⁵⁰⁸ L'opera è stata inaugurata il 29 novembre 2012 ed è ancora in sede, essendo stata concepita come installazione permanente.

⁵⁰⁹ Lo studio si trovava, fino a pochi mesi fa, nella zona ex-industriale di Hackney Wick, nell'East End londinese, oggi al centro di cospicui movimenti creativi. L'esperienza della visita allo studio, nonché un primo approccio alla poetica e alle tecniche operative di Gioscia, sono stati descritti in T.L. Ciciarella, *Ludovica Gioscia: a geology of lifestyles. Note e riflessioni dalla visita allo studio londinese dell'artista* in "Unclosed.eu", A.I, n.3, 20 giugno 2014; Url: <<http://www.unclosed.eu/index.php/rubriche/sestante/esplorazioni/49-ludovica-gioscia-a-geology-of-lifestyles>>

⁵¹⁰ v. Appendice III.

⁵¹¹ I pattern ideati dall'artista, circa due terzi delle carte utilizzate in totale, sono caratterizzati da una grande libertà formale e dallo sviluppo, o dall'eterogenea associazione, di iconografie e temi.

sulla loro ibridazione e aggregazione materica, sviluppata attraverso due serie principali di lavori (nati da differenti tecniche): quella dei *Giant décollages*, intrapresa intorno al 2006 e quella delle *Wallpaper sculptures*, derivata dalla manipolazione di residui dei *décollage*⁵¹².

La poetica di Gioscia si è sviluppata – scaturendo in un linguaggio e un'estetica manifestamente coesi – dall'osservazione delle stratificazioni iconografiche attuali provenienti soprattutto dall'ambito del design, della moda e della pubblicità: in particolare, nei primi anni Duemila, l'attenzione dell'artista è stata catalizzata dallo stile creato, negli anni Ottanta, dal collettivo milanese Memphis, animato da Ettore Sottsass⁵¹³ e responsabile della diffusione di un approccio variegato e policromo alle diverse sfere del design.

Questo stimolo, di marca postmoderna, si è innestato sul bagaglio di conoscenze storico-figurative proprio dell'artista romana, orientato in modo significativo dall'interesse per le manifestazioni del Barocco: la convergenza, nello spazio pittorico e architettonico di quel periodo, di stimoli di disparata provenienza, e la

Le principali tipologie commerciali presenti, poi, nel lavoro di Gioscia sono quelle costituite da parati di media qualità, acquistati online attraverso il portale “eBay”; pattern di maggior pregio – stampe o ristampe di motivi storici, tra i quali sono, ad esempio, prime riedizioni del design di William Morris e delle Arts and Crafts – e, infine, pattern di motivi orientaleggianti, aniconici, che spiccano qualitativamente per l'utilizzo o l'imitazione di superfici metalliche e specchianti. v. Appendice III.

⁵¹² I *Giant décollages* (dal 2006) costituiscono la più nota tipologia di lavori di Gioscia; le *Wallpaper Sculptures*, realizzate dal 2008 circa, derivano dall'idea di quelli, giacché sono costituite da brani cartacei di parati, manipolati e consolidati in elementi plastici.

⁵¹³ Il collettivo Memphis è nato a Milano nell'inverno 1980-1981 da un gruppo di giovani designer e architetti, riuniti dal maestro Ettore Sottsass, interessato a uno scambio paritario e a una proficua collaborazione tra generazioni diverse. Esigenza comune ai membri del gruppo, quella di rinnovare il design e l'ambito dell'arredo d'interni alla luce di nuove forme e colori, alternative ai sobri e monocromi elementi in voga fino a quel momento. Memphis ha generato una vera e propria rivoluzione stilistica, connotata dall'utilizzo di svariati pattern, forme inusuali e materie ordinarie; dall'ambito dell'architettura e del design, le forme del collettivo – divenute caratteristiche dell'immaginario legato, ancora oggi, alla cultura degli anni Ottanta – si sono presto estese alla pubblicità e alla moda. I pattern rappresentativi dello stile-Memphis, “di ispirazione socio-linguistica” e non meramente estetica, realizzati in particolare da Sottsass, Michele De Lucchi e Nathalie du Pasquier, manifestano inoltre un'ispirazione Futurista (si veda, ad esempio, il precedente del *Giardino Futurista* di Giacomo Balla, 1916-'30) aperta alle forme del Post-moderno. Tra i vari designer del gruppo, un influsso particolare sul lavoro di Gioscia è quello generato dalla produzione di Nathalie du Pasquier, che negli anni di Memphis è stata designer di pattern per tessuti e oggetti per la storica marca di abbigliamento e accessori Naj Oleari. A du Pasquier e a quest'ultima firma si deve, soprattutto, la promozione dello stile “pattern-su-pattern”, costituito dalla sovrapposizione di motivi policromi e variegati. v. B. Radice, *Memphis: research, experiences, results, failures, and successes of new design*, Rizzoli, Milano 1984. Cfr. T.L. Ciciarella, *Ludovica Gioscia: a geology... op. cit.*

finalizzazione di quelle (specie in ambito ecclesiastico) a fini propagandistici e ideologici, è assunta a modello di analisi dell'*imagerie* del presente⁵¹⁴.

Un valido metodo, preliminare alla conduzione di quest'analisi, è stato riscontrato da Gioscia nella pratica archivistica, di selezione e accumulo d'immagini esemplari delle nuove forme simboliche del quotidiano⁵¹⁵. I contenuti di queste immagini sono divenuti punto di partenza per il lavoro di Gioscia e, attraverso di esso, per il commento delle dinamiche della comunicazione.

Il riferimento specifico alle carte da parati è nato dopo il trasferimento in Inghilterra⁵¹⁶, con la constatazione della continua presenza di quelle nell'arredo d'interni, e della stratificazione di decori presente in molti appartamenti, testimonianza del passare dei tempi e delle mode.

Gioscia ha interpretato le pareti, recanti lacerti sovrapposti di tappezzerie, come elemento simbolico della stratificazione culturale del luogo e, conseguentemente, del *life-style* dei suoi abitanti: ha pertanto intrapreso ciò che definisce una "lettura antropologica del consumo"⁵¹⁷ e dei caratteri di "edonismo e decadenza"⁵¹⁸, sviluppatasi attraverso simboli e modelli decorativi presenti nelle carte.

Legando l'ispirazione, al tempo stesso, a suggerimenti tecnici offerti dai *décollages* di Mimmo Rotella, metaforici della figurazione sovrapposta ed

⁵¹⁴ Ludovica Gioscia ha più volte sottolineato come il suo linguaggio, pur nutrito da radici storico-artistiche evidenti e di chiara marca europea, origini dallo *zeitgeist* attuale, lo spirito del tempo che vede ormai in pieno acme la rivoluzione digitale e, parallela ad essa, l'affermazione di ciò che il critico Norman M. Klein ha definito "barocco elettronico", caratterizzato dall'esuberante compresenza di testi e stimoli visivi eterogenei nei media, nella rete virtuale e nel tessuto urbano. Tali stimoli partecipano di evidenti strategie comunicative o definibili, metaforicamente, come 'propagandistiche': in questa lettura, si manifesta con maggior evidenza la plausibilità del riferimento al barocco, già presente dalla metà anni Ottanta nel dibattito internazionale. v. O. Calabrese, *L'età neobarocca*, Laterza, Roma 1987; N.M. Klein, *The Electronic Baroque: Jerde Cities* in F. Anderton, R. Bradbury (a cura di), *You Are Here: The Jerde Partnership International*, Phaidon Press, Londra 1999; N.M. Klein, *The Vatican to Vegas: A History of Special Effects*, New Press, New York 2004.

⁵¹⁵ Cfr. H. Foster, *An Archival Impulse* in "October", n.110, autunno 2004, pp.3-22. La pratica dell'archiviazione è una caratteristica alla base di molta arte contemporanea, ma deriva con buona evidenza da movimenti d'inizio Novecento; tra questi emergono *in primis* le tecniche del collage e del fotomontaggio nelle Avanguardie storiche. L'impulso all'archivio, tuttavia, è stato ampliato a dismisura negli ultimi anni dai nuovi media e in particolare dall'attuale apice della diffusione del *world wide web*.

⁵¹⁶ Cfr. Appendice III. Gioscia ha creato i suoi primi wallpaper nel 2003-2004. Sono pattern lineari, dai soggetti legati alla comunicazione e al sistema sociale degli anni Ottanta: si veda, ad esempio, *Les Petites Morts*, 2004, pattern fluorescente illuminato da lampade di Wood, presentato alla Slade School of Art in occasione della conclusione degli studi. Cfr. nota n.505 di questo capitolo.

⁵¹⁷ *Ibidem*.

⁵¹⁸ L. Gioscia, *Giant décollages* in E.C. Shiner et al., *Ludovica Gioscia*, Edizioni Olivares, Milano 2012, p.133.

eterogenea della cartellonistica urbana, Gioscia ha avviato una lunga serie di opere chiamata *Giant décollage*.

In essa si raggruppano opere *site-specific*, costituite da sovrapposizioni di fogli di carte da parati dai diversi decori, successivamente strappate e rimosse generando aggregati scultorei, simili a concrezioni geologiche⁵¹⁹. Il wallpaper, attraverso tali opere, si allontana dalla superficie parietale (che, pure, ne rimane riferimento genetico evidente)⁵²⁰ per divenire parte architettonica, in multiforme dialogo con le strutture concrete degli spazi; ai primi *Giant décollages* (2006), inoltre, si era legata l'idea di frattale, sistema complesso che si genera per accrescimento ed espansione di forme.

Tra i primi *giant décollages* si annoverano infatti *Baroque Fractal* (2006)⁵²¹ e *Rococò Hardcore* (2007)⁵²² [fig. 144], costituiti da decine di strati di parati sovrapposti, tra i quali emergono motivi geometrizzanti, psichedelici o disegnati dall'artista; successivamente emerge – per l'imponenza dell'opera e per il prestigio della sede nella quale è stata realizzata – *Bomarzo Vertigo* (2010), installata alla Fundació Joan Miró di Barcellona⁵²³.

Forecasting Ouroboros (2012) [fig. 145], realizzato al MACRO di Roma⁵²⁴ e ancora *in situ* – a differenza delle opere fin qui citate, occasionate da eventi espositivi temporanei – è un'opera molto estesa e incentrata su un preciso tema legato al marketing: quello dell'azione delle *forecasting agencies*, finalizzate al lancio di efficaci strategie di mercato, basate sull'indagine preventiva delle abitudini dei consumatori. Il tema viene associato, metaforicamente, al simbolo dell'Ouroboros, il serpente mitologico che si morde la coda⁵²⁵: l'immagine evoca

⁵¹⁹ In quest'ultimo riferimento si individua infatti, come confermato dall'artista, anche la suggestione delle grotte manieriste e degli straordinari siti del Sacro Bosco di Bomarzo, di Pirro Ligorio (1547).

⁵²⁰ v. Appendice III.

⁵²¹ *Baroque Fractal* è stato realizzato nell'ambito della rassegna "FUORI USO 2006) per la collettiva "Altered States. Are you experienced?", a cura di N. Bourriaud e P. Falcone. Pescara, Ex Mercato Ortofrutticolo Cofa, 16 dicembre 2006-15 febbraio 2007; Budapest, WAX, maggio-giugno 2007; Bucarest, MNAC-National Museum of Contemporary Art Bucharest, giugno-luglio 2007.

⁵²² *Rococò Hardcore* è stato presentato al Jerwood Space di Londra nell'estate 2007.

⁵²³ L'opera, di ben 10 x 10m. d'estensione, è stata realizzata (unico lavoro fondato sul wallpaper) per la collettiva "Murals. Pràctiques Murals Contemporànies", a cura di M. Millà. Barcellona, Fundació Joan Miró, 19 febbraio-6 giugno 2010.

⁵²⁴ L. Gioscia, *Forecasting Ouroboros*, 2012. Roma, MACRO – Museo d'Arte Contemporanea di Roma, locale-caffetteria. Inaugurato il 29 novembre 2012.

⁵²⁵ Il simbolo ermetico, presente sin dall'antica cultura egizia, rappresenta la natura ciclica delle cose e del tempo, dunque l'eterno ritorno dell'uguale.

la natura ciclica del commercio e della pubblicità, indirizzata dal meccanismo di produzione, consumo e nuova richiesta da parte dell'acquirente.

Come suggerito da quest'ultima opera⁵²⁶, Gioscia sposa, all'interesse per le iconografie del contemporaneo, una particolare predisposizione alla ricercatezza e all'analisi della sfera linguistica, in special modo inerente alla titolazione delle opere e alla descrizione del proprio lavoro: l'artista stessa, infatti, designa i *Giant décollages* come una "glossolalia del tempo cacofonico nel quale viviamo"⁵²⁷, coniando un'efficace formula riassuntiva della convergenza, nelle sue opere, di stimoli eterogenei e legati al tempo presente.

La natura *site-specific* delle installazioni ha reso le opere, nella gran parte dei casi⁵²⁸, partecipi della natura delle più comuni carte da parati, tendente all'effimero⁵²⁹ e alla perdita materiale: tale aspetto è stato reso parte integrante del 'ciclo vitale' delle opere di Gioscia. L'artista si dichiara, infatti, interessata a osservare e riformulare gli elementi di scarto risultanti dal disallestimento delle installazioni, cioè i detriti delle stesse⁵³⁰.

Un interessante caso di studio, a tal proposito, si è posto con il lavoro intitolato *Mineral Rush Flamingo Crush* (2013), prodotto nel corso di una residenza d'artista promossa dalla Galleria Mangiabarche di Calasetta, nell'Isola di Sant'Antioco in Sardegna⁵³¹.

⁵²⁶ *Forecasting Ouroboros* reca, tuttavia, un titolo semplice e direttamente evocativo; più recenti installazioni di Gioscia, invece, innescano veri e propri giochi linguistici derivanti dalla 'attivazione' – tramite l'inserimento di verbi – delle evocative formule utilizzate per nominare i cosmetici (le formule derivanti recano, al contempo, riferimenti letterari). Si vedano, ad esempio, *Liquid Sky Fits Heaven* (2013), *giant décollage* realizzato a Londra, House of Peroni o "Vermillion Glow Bleeds Rust", titolo di una personale dell'artista (settembre-ottobre) presso la Galleria Riccardo Crespi di Milano, che la rappresenta. In quest'ultimo caso, "Vermillion" omaggia la produzione letteraria dell'inglese James Graham Ballard. Cfr. T.L. Ciciarella, *Ludovica Gioscia: a geology... op. cit.*

⁵²⁷ L. Gioscia in E.C. Shiner et al., *op. cit.*, p.133. Il termine "glossolalia" si riferisce a una parodia del linguaggio, o linguaggio incomprensibile, sviluppata a commento del confuso e stratificato panorama sociale attuale.

⁵²⁸ Escludendo l'esempio di *Forecasting Ouroboros*: cfr. nota n.526.

⁵²⁹ I collanti utilizzati e la natura stessa del parato, destinato all'applicazione diretta su parete, provocano generalmente la perdita di gran parte delle tappezzerie, al momento del disallestimento delle superfici.

⁵³⁰ v. Appendice III.

⁵³¹ "Mineral Rush Flamingo Crush", a cura di S. Rabolli Pansera, Calasetta (Isola di S. Antioco), Fondazione MACC, Galleria Mangiabarche. Inaugurata nel novembre 2013.

L'opera, infatti, è stata realizzata in uno spazio aperto e i *décollages* sono stati lasciati in balia degli eventi atmosferici⁵³²: Gioscia ha descritto il processo in termini molto positivi, come un lavoro che ha consentito tanto all'artista, quanto alla sua opera, di attraversare la memoria del luogo e viverne il tempo presente, fino al compimento della naturale azione della salsedine e delle piogge⁵³³.

L'opera inoltre, proprio in ragione di quanto detto, rappresenta un evento straordinario tra quelli riscontrati nel corso delle ricerche sul wallpaper: mantenendo infatti saldo il riferimento alla spazialità e alla specificità del luogo che l'ha ospitata⁵³⁴, *Mineral Rush* ha ibridato le sfere della *wallpaper-installation* e dell'opera d'arte ambientale, nell'ottica di un interesse volto alla compartecipazione sociale dell'opera e del sito che la ospita.

La suggestione del detrito, del materiale trasformato dal tempo, conduce all'analisi di un'ultima tipologia di opere, scaturita ancora dall'idea dei *giant décollages*.

Le strutture plastiche di questi ultimi, infatti, già intorno al 2008 hanno dato l'avvio a delle serie di *Wallpaper Sculptures*: letteralmente, aggregazioni plastiche date dalla manipolazione di frammenti di carte da parati (spesso risultanti dal disallestimento delle strutture a parete).

Gli elementi materici sono stati generalmente suddivisi nelle due categorie di *Ancone* e *Origami*, a seconda della morfologia affine a vere e proprie sculture o, diversamente, a più affilati profili, dati da piegature di precisione quasi sartoriale⁵³⁵.

Nella serie intitolata *Beheaded Monarchs* (2009), ad esempio, l'artista ha convogliato il rimando all'edonismo della nobiltà falciata dalla Rivoluzione Francese, conferendo alle sculture delle forme vagamente antropomorfe⁵³⁶.

La presenza, a tratti mascherata da altri pattern, di motivi di color oro e argento⁵³⁷ ha funzionato da richiamo a una simbolica *vanitas* contemporanea: la suggestione è stata completata dalla presentazione della serie all'Andy Warhol Museum di

⁵³² Oggi, a causa degli eventi atmosferici intercorsi nei quasi due anni dalla realizzazione, l'installazione di Gioscia non è più esistente.

⁵³³ Cfr. Appendice III.

⁵³⁴ Tra i pattern presenti nell'opera, ad esempio, un *leitmotiv* è costituito da un wallpaper su sfondo arancione, realizzato dall'artista e riproducente la mappa mineralogica della Sardegna.

⁵³⁵ Cfr. T.L. Ciciarella, *Ludovica Gioscia: a geology... op. cit.*

⁵³⁶ Cfr. *Ibidem*.

⁵³⁷ Caratteristici di carte da parati aniconiche, di fattura orientale.

Pittsburgh⁵³⁸, tramite la sovrapposizione degli elementi al *Self-Portrait* wallpaper di Warhol⁵³⁹. Elemento, questo, a sua volta correlato al contrasto tra giovinezza e decadenza fisica, vita e morte, immagine personale e reiterazione di questa nello spazio pubblico.

Le serie di *Wallpaper Sculptures*, infine, associate a nuovi lavori da quelle scaturiti⁵⁴⁰, designati con il neologismo *Debrocks*⁵⁴¹, hanno concorso a creare ciò che Gioscia definisce come una personale “geology of lifestyles”⁵⁴², nella quale l’elemento residuale – inteso sia in forma materica sia bidimensionale, attraverso i pattern prelevati dal flusso dei mass-media e del marketing – diviene spazio eloquente, latore di riflessioni critiche sulla società attuale.

La superficie neo-pittorica del wallpaper, dunque, con il lavoro di Gioscia ha dimostrato di sapersi estendere nel volume architettonico degli spazi, aprendosi a nuove conformazioni e divenendo, simbolicamente, ‘stalattite’ nata dall’accumulo di stimoli, decori e messaggi inerenti al consumismo.

Non più, dunque, sfondo domestico superficiale, la carta da parati stratificata diviene struttura pulsante che reagisce ai flussi d’informazioni e al passare dei tempi, assumendone su di sé tracce e contraddizioni ma riconoscendo al contempo nella superficie bidimensionale, parietale, la parte essenziale del proprio codice genetico e del proprio *carattere*.

⁵³⁸ “Papered Portraits”, a cura di E.C. Shiner. Pittsburgh, The Andy Warhol Museum, 2009. Cfr. E.C. Shiner et al., *op. cit.*, pp.208-215.

⁵³⁹ Cfr. paragrafo I.2.3.

⁵⁴⁰ Aggregazioni scultoree di brani di wallpaper e riviste pubblicitarie, le *Debrocks* sono state ideate nel 2012. Con evidenza, costituiscono un’evoluzione delle *Wallpaper Sculptures*, unendo alle carte da parati anche brandelli di riviste e pubblicità. v. “Pack, Store and Clean”. Sidney, Index, marzo 2012. Cfr. E.C. Shiner et al., *op. cit.*, pp.35-48.

⁵⁴¹ Coniato dall’artista stessa, il termine ‘debrock’ nasce dalla fusione dei termini *debris* - rottami, macerie e *rock* - roccia.

⁵⁴² v. L. Gioscia in E.C. Shiner et al., *op. cit.*, p.35.

Conclusioni

Al termine delle ricerche, osservando l'iter compiuto dal medium delle carte da parati sin dalla sua prima proposta nell'ambito delle arti e, dunque, dalla netta fuoriuscita dallo spazio privato a quello pubblico, espositivo, si nota come alcune caratteristiche strutturali, assunte da quello, siano risultate particolarmente evidenti e significative.

Una prima riflessione è stata generata dalla grande pluralità di temi, forme e varianti tecniche osservate nell'arte del wallpaper negli ultimi vent'anni circa: è evidente come tale molteplicità sia stata favorita dal dilagare delle tecnologie digitali, che hanno semplificato la gestione delle immagini e la loro combinazione in pattern, da parte degli artisti¹. E' al contempo chiaro, inoltre, come la produzione delle opere sia stata agevolata dal parallelo rinnovarsi della voga a favore delle carte da parati nell'ambito dell'arredo, caratterizzata dalla fondazione di nuove aziende produttrici, spesso aperte alla collaborazione con degli artisti².

Un aspetto cruciale è apparso lo slittamento semantico che ha sì mantenuto alla superficie delle carte un'essenza pittorico-decorativa, ma l'ha resa piena di significati che travalicano la consueta disposizione dei termini costituenti il pattern.

Quest'ultimo, infatti, caratterizzato da una struttura di segni iconico-verbali ripetuti in serie cicliche, ha mostrato di sapersi porre come un efficace *analogo*³ di conformazioni

¹ La realizzazione delle carte da parati, invece, si conferma largamente demandata a una produzione industriale, controllata ma non personalmente condotta dall'artista. Tale pratica, tuttavia, lascia emergere delle eccezioni, come si è visto riguardo al lavoro di Ludovica Gioscia: cfr. paragrafo IV.5.2 e appendice III.

² Questo il caso, ad esempio, dell'azienda Berlin Tapete – Wallpaper on demand, creata nel 2002 o di Caspar Manufaktur, azienda sorta nel 1886 e dagli anni Novanta particolarmente interessata alle innovazioni tecniche di produzione del medium, infine dai primi anni Duemila rivolta, anch'essa, alla realizzazione di wallpaper su commissione di artisti e altri privati. Riguardo alla voga a favore delle carte da parati, infine, è da notare come nel 1996 il nome "Wallpaper" sia stato assegnato a una rivista di arti, design e *lifestyles*. Questa, il cui preciso titolo è "Wallpaper*", contrassegnato dall'asterisco, è stata fondata a Londra da due giornalisti, il canadese Tyler Brûlé e l'austriaco Alexander Geringer. La consultazione delle annate della rivista non ha aggiunto particolari nuovi stimoli alla ricerca, ma ha certamente confermato – anche in senso lato – come il termine 'wallpaper' sia stato di recente associato a qualcosa d'interessante, dotato di un *appeal*, non più marginale e 'fuori moda'. Tale aspetto è già stato notato dal curatore Marco Costantini in apertura al catalogo della rassegna "Face au mur". Costantini assegna tuttavia, alla fondazione della rivista, un ruolo che, considerando dal punto di vista scientifico e critico, si è qui propensi a ridimensionare. Cfr. M. Costantini (a cura di), *op. cit.*, p.6.

³ Analogo e, al tempo stesso, strumento interpretativo.

e dinamiche presenti nel mondo attuale: giacimento, questo, al quale l'arte contemporanea attinge in maniera privilegiata, recando con sé sguardi critici o poetiche socialmente impegnate⁴.

La ripetizione dei termini che si osserva generalmente nelle carte da parati, infatti, ha veicolato rimandi e commenti inerenti la varietà di stimoli estetici e mediatici odierni, tenendo conto, *in primis*, della novità dei repertori iconografici ampiamente condivisi nel mondo globalizzato: in numerose poetiche di artisti operanti tra anni Novanta e Duemila, ad esempio, si sono manifestate forme che possiamo definire di 'sincretismo morfologico' derivanti, chiaramente, anche dall'estetica del Postmoderno, conducendo definitivamente oltre l'*inespressionismo* di certa arte degli anni Ottanta⁵.

La ripetizione iconografica si è posta quindi come metaforico rimando al sovraccarico di testi visivi e verbali provenienti dall'informazione e dall'uso dei mezzi informatici o, ancora, ha commentato l'aspetto 'schizofrenico' di tale sovraccarico, mediante accostamenti incongrui, che in particolare hanno ibridato valori estetici con immagini disturbanti o drammatiche. Nelle opere più chiaramente generate da uno sviluppo della tecnica del collage, i singoli frammenti di origine pittorica o fotografica sono confluiti nella composizione recando tuttavia, almeno sottotraccia, una propria complessa fenomenologia, sulla quale o mediante la quale l'artista ha coniato il suo vocabolario e orientato la sua poetica.

Come evidenziato dall'analisi, i wallpaper d'artista sono stati spesso presentati nel contesto di più vaste installazioni ambientali, riverberando o sostenendo la tematica generale svolta *anche* attraverso altri media presenti. Questo ruolo destinato al wallpaper non lo ha relegato, tuttavia, a una posizione 'accessoria' o di mero 'sostegno' del significato, ma ha mantenuto al mezzo artistico una centralità che usufruisce, in massima parte, delle capacità 'ammaliani' delle strutture ripetitive dei pattern, e dell'attrazione esercitata dall'atipicità e dall'eccentricità delle iconografie adottate.

A tale aspetto si è correlata, in maniera significativa, una ricorrente connessione con il tema della 'casa', dell'abitare, delle dinamiche familiari⁶, già ipotizzata in apertura,

⁴ Come osservato, in questa trattazione, al paragrafo IV.2.

⁵ Si vedano, ad esempio, le opere di Takashi Murakami, Claude Closky, Ludovica Gioscia.

⁶ Quest'aspetto risulta anche collegato all'incremento dell'attenzione rivolta al valore memoriale dell'arte, che ha trovato, in quello di rimando 'domestico', un ambiente particolarmente fertile sul quale attecchire. Il wallpaper, infatti, si è non di rado rivelato un efficace background nel quale sono state dispiagate o reinterpretate memorie personali o piuttosto collettive.

tenendo conto non solo dell'originaria destinazione d'uso delle carte da parati ma anche delle letture critiche del medium fin qui offerte⁷.

Anche in tal senso, il wallpaper si è mostrato come mezzo particolarmente adatto a conferire uno specifico 'tono' alle installazioni, recando con sé l'intrinseca capacità di trasformare immediatamente pareti e spazi espositivi.

Pareti che costituiscono certamente il primo e più immediato punto di riferimento per le installazioni, giacché a esse per prime è demandato il compito di accogliere e 'orientare' lo spettatore⁸.

Tenendo conto di ciò, appare altamente significativo come, in un cospicuo numero di esempi⁹ e proprio mediante l'ideazione di pattern strani e composti da elementi inattesi, le pareti tappezzate siano spesso divenute delle quinte opprimenti, del tutto incongrue se paragonate all'originaria destinazione d'uso dei wallpaper¹⁰.

Tra le numerose poetiche e *modi operandi* analizzati nel corso della ricerca, si sono in particolare distinti i nomi di Robert Gobe e Virgil Marti, che hanno segnato momenti cruciali del percorso osservato, e hanno introdotto nuove ipotesi di sviluppo del medium.

I loro nomi sono susseguiti a quello di Andy Warhol nel novero degli artisti-fondatori di nuove possibilità del linguaggio delle carte da parati: Gobe, infatti, per primo ha conferito all'opera il carattere *perturbante*¹¹ che scaturisce dall'assunzione di segni e rimandi inattesi¹²; Marti ha invece sviluppato un lavoro organico e originale pur agendo formalmente entro le tipologie tradizionali del parato¹³.

Si è evidenziato, inoltre, come le trasformazioni delle carte da parati stiano sempre più transitando all'incrocio con i campi della performance, della pittura¹⁴ e infine della scultura. Questo movimento evolutivo non ha lasciato giacere il wallpaper nella

⁷ Cfr. prefazione: ci si riferisce, in particolare, ai cataloghi delle quattro mostre dedicate alle opere d'arte in forma di wallpaper, dal 1997 al 2010.

⁸ Cfr., in particolare, B. O'Doherty, *op. cit.*; Y. Kabakov, *Über die "totale Installation"*, Hatje Kantz, Ostfildern-Ruit 1995.

⁹ In special modo osservati nel terzo e nel quarto capitolo: si vedano, in particolare, i lavori di Robert Gobe, Rob Wynne, Michael Mercil, Carlos Morales e gli altri analizzati nei paragrafi IV.2 e IV.3.

¹⁰ Destinazione che, comunque, tende ad essere evocata – a livello quantomeno inconscio – ogniqualvolta ci si trovi dinanzi a una carta da parati.

¹¹ Nel senso analizzato da Sigmund Freud: v. paragrafo III.3.3 e apertura del capitolo IV.

¹² Sul lavoro condotto da Gobe sin dalla fine degli anni Ottanta: v. paragrafo III.3.3.

¹³ Tipologie che sono state adottate (e, di conseguenza, profondamente rinnovate) in virtù del valore traslato, socio-politico, ad esse riconosciuto: v. paragrafo IV.4.1.

¹⁴ Questo il caso, ad esempio, della pratica delle nuove 'vedute panoramiche' di Cvijanovic (v. paragrafo IV.4.2.) o dei nuovi sviluppi del lavoro di Simeti (v. appendice II).

condizione di superficie statica, bidimensionale, ma l'ha vivificato in un progressivo avvicinamento all'osservatore, in senso metaforico quanto persino fisico¹⁵.

Pertanto, la predisposizione all'*apertura polisemica* che in questi ultimi cinquant'anni il mezzo ha mostrato di possedere¹⁶, testimonia oggi di un'avvenuta e definitiva transizione dal limitato ruolo di sfondo, *background*, a quello di primo piano, come cospicua e crescente presenza nell'ambito dell'arte contemporanea.

¹⁵ Eloquenti si sono infatti rivelate, a tal proposito, le concrezioni plastiche ideate da Ludovica Gioscia nella serie *Giant décollages*.

¹⁶ Un mezzo, si ribadisca in chiusura, rinnovato nella sua sostanza, oltre che nelle forme adottate.

Appendice I

Intervista a Tomaso Binga (Bianca Pucciarelli Menna)

(Roma, 10 ottobre 2013)

TLC: Il caso del tuo ricorso alle carte da parati, negli anni Settanta, si presenta come del tutto particolare – anticipatore di poetiche sviluppatesi nei decenni successivi in ambito internazionale – ed emblematico del tuo impegno, parallelo ai movimenti femministi. Da dove nasce il tuo utilizzo delle carte e come si collega alla ricerca sul linguaggio? Quali, insomma, ne sono le premesse?

TB: Il mio operare su e intorno alle carte comincia nel 1976, quasi all’inizio del mio percorso artistico “ufficiale”: io ho sempre fatto l’artista, lavoravo sin dagli anni Sessanta, ma diciamo che fino a quel momento non ero del tutto uscita allo scoperto. Già in precedenza avevo lavorato sulla scrittura e, d’altro canto, utilizzato per realizzare degli ‘oggetti’ complessi dei contenitori in polistirolo, un materiale affascinante, allora da poco tempo in circolazione.

Del nuovo materiale ancora nessuno sapeva che fine avrebbe fatto, anzi si credeva potesse dissolversi nel giro di pochi anni... ma io, non temendo di poter perdere tutto il lavoro fatto, lo utilizzavo perché ero affascinata dal biancore e dalla sagomatura del polistirolo.

Ho iniziato a inserirvi all’interno delle immagini tratte da giornali, sulle orme della Poesia Visiva. Preferisco sottolineare già da adesso, tuttavia, che io mi occupo di Poesia Visuale: la Poesia Visiva è quella degli storici fondatori del movimento, che ho frequentato e conosciuto da vicino con mio marito, Filiberto Menna. La Poesia Visuale, invece, riguarda gli artisti operanti a ridosso degli anni ’70, più di preciso esordienti alla fine del ’68.

Sul polistirolo, dicevo, operavo inserendo immagini tratte dal mondo della pubblicità, con qualche scritta: inizialmente delle scritte precise e concise, come “nostalgia”, “silenzio” eccetera, ma un po’ alla volta ho iniziato a scrivere queste parole (presenti anche come titolo di riferimento dell’opera) in modo sempre più dilatato, fino a raggiungere quasi l’annullamento della parola, la sua dissoluzione. Insomma, una *scrittura desemantizzata* e perciò operante quasi come *visione di parola*, essendo il

segno talmente dilatato da divenire pressoché illeggibile. Così facendo, è nata l'idea del lavoro per Casa Malangone.

TLC: Entrando nel merito dell'intervento ambientale e della conseguente performance
Io sono una carta, *quali sono state le spinte concettuali e le fasi del lavoro?*

TB: Ho avuto l'idea di tappezzare completamente una casa, *luogo della donna*, con della carta da parati modificata. La scrittura desemantizzata, che ho voluto tracciare su di essa, mi ha dato l'input a parlare proprio della condizione femminile, della donna che non può del tutto esprimere il suo pensiero, sebbene viva in una casa dove dice delle parole, esprime la propria indole.

Innanzitutto ho dovuto scegliere il tipo di carta, poi su qualche rotolo ho fatto dei primi bozzetti del nuovo lavoro. Volevo realizzare un'opera ben più impegnativa e quindi, sebbene sia stato difficile, mi sono attivata e ho trovato una casa con un proprietario disponibile e interessato al progetto. Ripeto, non è stato semplice trovare una persona che volesse farsi tappezzare una casa intera da me, ma alla fine ho contattato questo giovane amico che aveva affittato un appartamento in viale dei Parioli.

Ironicamente, oggi dico che non si sa se abbia accettato per amore dell'arte o in odio verso il padrone di casa! Fatto sta che mi diede il permesso di entrare a casa sua a fare quest'operazione e, come primo passo, sono andata a scegliere e comprare i rotoli di carta più adatti.

All'epoca, come ti dicevo, lavoravo sulla scrittura, quindi sul foglio: le carte da scegliere dovevano perciò avere delle righe che richiamassero la pagina. Ho selezionato un decoro con delle bande floreali intervallate da strisce, sulle quali ho cominciato a scrivere con un pennarello ad alcool, che consentiva (a differenza dell'inchiostro o di una penna) di non dover mai staccare la mano dalla superficie del rotolo. Non lasciavo né interrompevo mai: il flusso del pennarello scorreva continuo per tutta la lunghezza del supporto, che poi allestivo in verticale seguendo l'andamento decorativo, o qualche volta anche in orizzontale, come ho fatto in occasione di successive esposizioni.

La lunghezza del rotolo, nove o dieci metri per circa sessanta centimetri di larghezza, dispiegata a parete consentiva alla scrittura di riconquistare una certa continuità: le carte comuni, a parere mio, diventavano anche visivamente belle, piacevoli da vedere.

Così via via ho scritto su tutti i rotoli: non un semplice segno grafico ma un pensiero rivolto alle donne, o piuttosto a una ipotetica donna che restava in casa lamentandosi, imprecando per non avere la possibilità di esprimersi del tutto.

Questa scrittura – inafferrabile – doveva, secondo me, riuscire ad agire essendo percepita *a livello empatico* dalle persone che entravano in quella casa. L'ambiente domestico, allora (come ancora oggi, del resto) era percepito come elemento prettamente femminile e richiamava alla mente la struttura di un sistema sociale che, troppo spesso, prevaricava l'identità della donna.

In aggiunta, nel 1977, una ricca documentazione fotografica del lavoro a Casa Malangone venne pubblicata nel mio libro *...& non uscire di casa*¹, che si apre con una lunga poesia-elenco di divieti e restrizioni rivolti dall'uomo alla figura femminile.

TLC: *In tal senso, l'intera tua operazione testimonia particolarmente di un percorso artistico impegnato...*

TB: Sì. Tieni presente che, ancora negli anni Settanta, una donna artista non era considerata del tutto, non aveva il giusto credito poiché si riteneva fosse scostante nell'impegno, specie in conseguenza del matrimonio e della maternità. E non solo: il lavoro della donna si pretendeva dovesse essere simile a quello dell'uomo, termine di paragone costante, allora come adesso. Millenni di storia maschilista non si possono dissolvere con un colpo di spugna! E anche quello presente è un periodo veramente difficile, non credere! Le donne ormai si sono appropriate di loro stesse; se non del 'potere', quantomeno della qualità del loro agire, del loro pensiero, della possibilità di trasformare il mondo in maniera diversa; ma l'uomo spesso si sente svilito, sopraffatto e può reagire anche in maniera estrema: si veda la cronaca, ahimè.

Con *Io sono una carta*, intendevo richiamare quella dimensione di costrizione della donna, percepita quasi come se fosse di un oggetto decorativo e allo stesso tempo mostrare, se non un pensiero chiaro, almeno l'impronta di un pensiero nascosto.

Subito dopo il maggio 1976, momento del lavoro a Casa Malangone, rimasi peraltro molto colpita da una notizia riportata dalla stampa. In Oriente avevano riconosciuto, in una donna molto anziana, l'ultima testimone di un codice segreto al femminile: un codice di comunicazione non parlato ma ricamato, che si tramandava da millenni di

¹ T. Binga, *...& non uscire di casa*. La Nuova Foglio Editrice, Pollenza (Mc) 1977. Volume con prefazione di C. Benincasa e introduzione di G. Cortenova

donna in donna. Rimasi sbalordita e ciò mi consentì ancor meglio di riflettere sulla *desemantizzazione e risemantizzazione del codice verbale*, sulla quale già lavoravo da tempo.

Avevo cominciato ricopiando dei testi e dietro incollavo anche il testo che avevo trascritto: si trattava dapprima di riflessioni sull'arte, poi di fatti di cronaca tratti dalla stampa. Testi, tutti, che però venivano come *assorbiti* dal mio corpo – non dalla vista o dall'udito – per poi fuoriuscirne tornando sulla pagina come *fiato*.

Nel caso delle notizie di cronaca, l'intento era quello di mostrare come, una volta letti di sfuggita, anche gli accadimenti più gravi venissero dimenticati, dissolti nella memoria, anche se sarebbe stato necessario ricordarli ben più a lungo.

Vedi, tanto quelle riscritture quanto l'operazione sulle carte da parati erano per me dissacrazione e commento di tutte le situazioni aberranti alle quali assistevo.

TLC: *Quali sono stati i momenti e le peculiarità dell'allestimento a Casa Malangone?*

TB: Fai bene a sottolineare le diverse fasi del lavoro: si è trattato in effetti di qualcosa di particolare, perché manualmente sono stata io stessa ad allestire la carta alle pareti.

Avevo imparato perfettamente, rivolgendomi per tempo a un buon tappezziere per sapere come si facesse. L'amico affittuario dell'appartamento, poi, mi aveva dato le chiavi di casa e io potevo entrare e uscire a mio piacimento: lavorando la mattina, potevo recarmi a Casa Malangone solo nel pomeriggio, impiegando così una quindicina di giorni in totale per coprire quasi tutta la casa [*escluse camera da letto, cucina e bagno*].

Ho rivestito l'ingresso con una carta, poi il soggiorno con un'altra, adoperando in totale quattro carte diverse per l'ingresso, il soggiorno, una camera e il corridoio. È stato un lavoro molto impegnativo! Ma avevo imparato talmente bene a stendere il parato che successivamente, quando venni invitata a “La metafisica del quotidiano”² [1978] mi trovai a risolvere io stessa dei piccoli problemi sollevati dagli operai, non specializzati certo nell'allestimento di carte da parati...

Per Casa Malangone avevo adoperato una colla speciale: una volta si utilizzava del collante a base di farina, quella invece era già una colla chimica; è stata una vera

² “La Metafisica del quotidiano”, a cura di F. Solmi, M. Pasquali. Bologna, Galleria d'Arte Moderna, 1978.

impresa, ma per me molto interessante. Successivamente, invitata alla I Biennale d'Arte Contemporanea di Riolo Terme, in provincia di Ravenna³, mi sono confezionata anche un abito di carta – della stessa carta da parati – e mi sono metaforicamente *attaccata alla parete*.

TLC: *Siamo dunque arrivate alla performance* Io sono una carta: *quale il senso dell'azione e da cosa ha tratto spunto?*

TB: Deve sapere che all'epoca – forse questa cosa oggi non c'è più – quando si andava a ballare a casa di amici, c'erano sempre delle ragazze bruttine che rimanevano là in piedi, perché nessuno le invitava... Ironicamente, si commentava: “fanno carta da parato”! Stavano ferme e non si azzardavano a invitare dei ragazzi, perché chiaramente non si poteva.

Vedi, anche questo per me è un significato importante per la performance. Io stavo lì, appoggiata alle pareti, immobile; ogni tanto “mi animavo” e recitavo una poesia, intitolata appunto *Io sono una carta*. È stata la prima poesia che ho recitato in pubblico. La prendo: te la voglio leggere ...

Io sono una carta a quadretti, io sono una carta colorata, io sono una carta velina, io sono una carta strappata, io sono una carta assorbente, io sono una carta vetrata, io sono una carta opaca, io sono una carta perforata, io sono una carta trasparente, io sono una carta piegata, io sono una carta semplice, io sono una carta bollata, io sono una carta da imballaggio, io sono una carta da lettera, io sono una carta da parato.

Io sono una carta, io sono un cartone, io sono un cartoncino, io sono una cartuccia e va... sparata!!

TLC: *Grazie, Bianca. Successivamente hai riproposto l'installazione e la performance?*

TB: Sì e innanzitutto, nelle operazioni successive all'allestimento di Casa Malangone, le pareti ricoperte con la carta da parati sono diventate solamente due, poste ad angolo.

³ “Distratti dall'ambiente”, a cura di B. D'Amore e A. De Flora. I Biennale d'Arte Contemporanea, Riolo Terme (RA), 1977 e Bologna, Galleria Comunale d'Arte Moderna, 1978.

Alle pareti, inoltre, erano sovrapposti (come nell'installazione del '76) dei piccoli quadri – porzioni della stessa carta da parati con la scrittura desemantizzata – o delle cornici vuote che isolavano parti della tappezzeria fingendo un comune decoro delle mura domestiche. L'opera è stata ripresentata, come dicevo, a Riolo Terme e a Bologna (1977-'78) e nuovamente a Bologna per "La Metafisica del quotidiano" [1978].

Parallelamente alle carte da parati e alla performance, ho fatto un lavoro sul mio corpo che è diventato alfabeto [*Alfabetiere murale*, 1975-'76] e poi un lavoro con la macchina da scrivere, nel quale per sovrapposizione di lettere si formava una serie di ideogrammi nuovi.

Successivamente, unendo i due importanti strumenti di poetica femminista che erano la scrittura e l'elemento-carta, feci la performance *Ti scrivo solo di domenica* [il testo, scritto nel corso dell'intero anno 1977, è stato eseguito per la prima volta nel gennaio '78 a Torino, Palazzo Carignano, in occasione della mostra femminista "Dossier Donna 3"], dal cui testo ho poi estrapolato alcune lettere, incollandole e trasportandole su carta da parati, facendo dei collage. Infine, ho utilizzato la tappezzeria anche come supporto per piccole opere dove ho poi operato con scritte, foto e collage.

TLC: *Il tuo lavoro ha visto la carta da parati, dunque, diventare a tutti gli effetti foglio, elemento da manipolare, sfondo significativo sul quale operare?*

TB: Sì, possiamo dire così, limitatamente al periodo e alle opere che abbiamo considerato.

Appendice II

Intervista a Francesco Simeti (Palermo, 15 novembre 2012 - conversazione online, 31 agosto 2015).

TLC: L'analisi dei tuoi wallpaper evidenzia l'accostamento spiazzante di diversi codici iconografici e linguistici, fusi fino a generare un'evidenza decorativa d'insieme. A tal proposito, riferisci giustamente al collage l'origine di questo modo di operare. Come vuoi commentare quest'aspetto?

FS: La mia scelta del collage – perché in effetti è di collage che si tratta – è nata, negli anni Novanta e a ridosso del conflitto nei Balcani, dal fatto che io fossi interessato a utilizzare delle immagini così come prelevate dai quotidiani, per commentare una *guerra invisibile* che però era davanti agli occhi di tutti, sia per vicinanza geografica che per quanto riguarda la comunicazione mediatica. Sto parlando della fine degli anni Novanta, di un mondo pre-11 settembre: condivido la lettura di quella data come di un vero spartiacque, perché improvvisamente molte cose che non erano visibili fino al quel momento sono diventate palesi.

TLC: Credo tu ti riferisca alle dinamiche dei conflitti, al rapporto tra culture diverse quali Oriente e Occidente... Dunque, parlando di evidenza dei conflitti, di percezione delle immagini di guerra, il tuo lavoro conduce a una rilettura dei collage di Martha Rosler e del suo concetto di “Bringing the war home”...

FS: Sì, questo è uno dei motivi per cui ho scelto il collage. Per quanto riguarda il secondo punto, la somiglianza col lavoro di Martha Rosler è probabilmente data dal fatto che tutti e due tentiamo di portare testimonianza di eventi e immagini drammatiche, che in genere sono invisibili, in un contesto domestico. Per me non conta soltanto il fatto che sia un luogo ‘domestico’, ma proprio che sia all'interno delle mura di casa che costituiscono la tua intimità, il privato, il tuo posto sicuro. Quindi il collage e da lì il wallpaper cercano di porsi come linguaggio anche *dirompente* rispetto a questa tranquillità, questa sicurezza che ci sono date dalle mura domestiche.

In particolare, poi, il mio uso del wallpaper è nato come *metafora*. Perché le carte da parati sono, alla maggior parte degli occhi, un elemento assolutamente *invisibile*, uno sfondo sempre presente ma al tempo stesso assente, perché non è mai veramente al centro della nostra attenzione. È un elemento che serve a riempire dei vuoti e a decorare, però non ci si sofferma granché su quello che viene realmente raffigurato nel wallpaper. E, alla fine degli anni Novanta, ho immaginato che in effetti questo medium potesse essere utilizzato in maniera abbastanza coerente per dimostrare, e poi per commentare, l'invisibilità di certe immagini drammatiche, di certi argomenti, come quello bellico.

I primissimi collage, alla base dell'evoluzione che poi porterà al wallpaper, erano collage reali, costituiti proprio sulla selezione, sulla riproduzione d'immagini (ad esempio per fotocopia) e sul taglia-e-incolla.

TLC: Tu hai avuto una formazione accademica principalmente rivolta all'ambito della scultura. Come si è coniugato quest'aspetto con la realizzazione di opere prettamente bidimensionali e pittoriche, come le carte da parati sono usualmente intese?

FS: La carta da parati la intendo sempre come installazione, come qualcosa di affine all'idea dell'essere *circondati*, qualcosa che si sviluppa in stretto confronto con lo spazio architettonico. Penso al pattern non solo come composizione di frammenti di disegno, ma proprio come una cosa che non finisce mai, che continua ad avvolgerti come se fosse una spirale. Quest'aspetto se da un lato è legato comunque alla bidimensionalità, dall'altro invece ha a che fare con un ambiente, con la tridimensionalità, perché definisce comunque una dimensione fisica, uno spazio fisico.

TLC: E' dunque corretto, secondo te, dire che il tuo wallpaper è qualcosa di più affine allo spazio decorativo architettonico, rispetto a una dimensione prettamente pittorica?

FS: Sì, sicuramente ...

TLC: Come desideri commentare l'origine dell'aspetto altamente (ma illusoriamente) decorativo delle tue opere?

FS: In un primo momento quest'aspetto si era manifestato attraverso l'ideazione di piastrelle in ceramica, un medium che decisamente appartiene alla cultura del nostro mondo mediterraneo. Il wallpaper è invece più una caratteristica del mondo anglosassone, non italiano ma soprattutto non mediterraneo. Trasferitomi negli Stati Uniti, anche perché le carte da parati sono un mezzo abbastanza più semplice e diretto, ho iniziato a passare alla concezione del wallpaper. Quello che m'interessava più che altro era la possibilità del lavoro sulla cifra decorativa e anche su un'altra caratteristica del wallpaper e della decorazione in genere: il fatto che l'utilizzo di questo medium mi consentisse di adottare e reiterare l'idea stessa di *ripetitività*. Le immagini che io selezionavo dai giornali, e che ci giungevano in gran quantità, erano estremamente ripetitive pur essendo impermeabili alla vera lettura; pur non essendo assimilate realmente, allo stesso tempo erano come una costante *mitragliata* attuata dai media.

TLC: *Oggi, guardando le origini del tuo lavoro sulle carte da parati, anche alla luce della società attuale, come rileggi ciò che dicevi in apertura, sull'aspetto di commento metaforico al bombardamento delle immagini mediatiche? Mi riferisco, ad esempio, alla registrazione di un incremento straordinario della comunicazione intorno alla guerra e al terrorismo.*

FS: In realtà io noto che, in qualche modo, è come se non avessimo combinato nulla: ultimamente c'è un bombardamento mediatico costante, però non mi pare che la sensibilità generale stia particolarmente al passo... La differenza è che credo che prima dell'11 settembre ci fosse una certa *naïveté*, o forse una reale ignoranza rispetto a determinati argomenti. Nonostante ci fosse un forte flusso mediatico anche allora, ho l'impressione che, in qualche modo, fosse un po' più *innocente* la negazione o il rifiuto di certe realtà drammatiche... C'è anche da dire, però, che ho quasi vent'anni in più: sono cresciuto anch'io, sono meno disincantato.

Adesso mi pare che siamo bombardati costantemente dai reportage della realtà geopolitica del momento, ma non mi pare che questo corrisponda davvero a una presa di coscienza da parte nostra. Rispetto al mio lavoro, negli ultimi anni c'è stato solo un momento in cui ho avuto un certo rifiuto verso tematiche affini alla guerra, concentrandomi molto di più su un soggetto ambientalista, riguardante la natura e il nostro rapporto con la natura. Adesso però [2015], in qualche modo, stanno tornando

temi che sono i veri frutti cresciuti intorno alla guerra... vedi ad esempio le recenti riflessioni sul concetto di *displacement*, sull'idea che ci sono intere popolazioni che vengono spostate, costrette a divenire profughe, apolidi. Il termine *displacement* ha una connotazione più legata al luogo fisico che non alla proprietà: questo per me è un concetto molto importante.

TLC: Parli della difficile condizione dei profughi... L'elemento che ancora le tue opere al commento della realtà socio-politica, è dunque presente tuttora, rimane centrale?

FS: Sì. Anche quando nei miei lavori di questi ultimi anni sono percepibili, a prima vista, soltanto dei fiori, in realtà c'è molto di più che costituisce il pattern. Nel motivo sono nascoste diverse immagini che invece richiamano tutt'altro.

TLC: Si conferma allora, accanto al tuo lavoro, la definizione di artista socialmente impegnato: cosa pensi a riguardo?

FS: Guarda, sono d'accordo con questa definizione, ma non del tutto. Perché c'è un'arte sociale, un'arte politica, d'impegno, che è molto diversa da quella che faccio io. Credo che l'aspetto che in qualche modo mi differenzia da questo, sia l'aspetto partecipativo. La mia non è strutturalmente un'arte di partecipazione sociale, anche se in alcuni casi ho fatto delle esperienze più vicine a questo aspetto (vedi ad esempio i lavori di arte pubblica). Il mio lavoro è differente dall'arte di attivismo: io alla fine realizzo un prodotto diciamo *estetico*, mentre molta arte partecipativa e politica non ce l'ha, perché è un'arte più concettuale, o di happening.

TLC: Il prodotto principale e più riconoscibile del tuo lavoro, il wallpaper, è stato favorevolmente accolto dal pubblico ed è stato partecipe di importanti rassegne internazionali. Tra l'altro le tue carte sono state l'elemento costante, e un perno teorico importante, nelle tre mostre realizzate dal 2003 al 2010-2011 sul medium del wallpaper nell'arte contemporanea. In che modo si è invece relazionato il collezionismo al tuo lavoro?

FS: Per anni ho fatto una grande fatica, perché il collezionismo non apprezzava particolarmente il medium, non lo comprava perché veniva percepito come scarsamente ‘inquadrabile’ entro una categoria definita. Il wallpaper non è pittura, non è un ‘oggetto’ che acquisti e semplicemente appendi al muro, mantenendolo lì finché ne hai voglia, perché, come sai bene, non si può facilmente disallestire scongiurando la perdita materiale dell’opera. Inoltre fino a qualche anno fa, fino all’avvento del digitale, produrre della carta da parati non era una cosa da poco, a livello d’impegno economico. Non era un lavoro che potevi intraprendere quando e come volevi: inoltre, era possibile stampare solamente prevedendo delle grosse quantità, dati i costi e i tempi di preparazione dei telai o delle rotative. Il digitale ha cambiato completamente i giochi e, nel corso degli anni, il wallpaper è diventato un mezzo sempre più economico e attuabile. La produzione è stata agevolata, infine, dalla nascita di importanti aziende di produzione di *wallpapers on demand*. Quest’ultimo fattore, con la possibilità di personalizzare i decori, ha sicuramente avuto un impatto fortissimo sullo sviluppo del wallpaper e della carta da parati d’arredo.

TLC: Rispetto ai wallpaper del periodo 1998-2012 considerato nella tesi, come si è evoluto il tuo linguaggio?

FS: Per ciò che riguarda il wallpaper, sto ricevendo molte commissioni private. Parallelamente, come sai ho considerato sempre il wallpaper come parte delle installazioni, ma adesso è spesso affiancato da altri elementi tridimensionali, ad esempio dei pannelli di legno ricoperti da carta da parati. E’, questo, anche un modo per uscire dalla piattezza delle carte da parati, che può essere un fattore limitante.

Ho poi iniziato a lavorare [2014-2015] su opere, ancora carte da parati, che prendono spunto dalla scuola ottocentesca di Jean Zuber [*si fa qui riferimento alla tipologia dei papiers peints paysages*]: si tratta quindi di paesaggio pittorico, e non tanto di ripetizione di un modulo che si sviluppa pressoché all’infinito. Altra novità è che adesso sto realizzando molti tessuti stampati, soprattutto delle sete.

In generale la storia dell’arte, il passato, con ciò che è stato ideato precedentemente, ha una grande importanza per me. L’ho sempre osservato e guardato con grande attenzione; riproporre una serie di modelli e di cifre decorative è sicuramente una cosa che fa parte del mio modo di lavorare.

TLC: *Quindi, quando parli di ‘cifre’ intendi anche qualcosa che possa essere subito riconoscibile da parte di chi guarda, possa essere percepito come familiare?*

FS: Sì, esatto. E’, se vuoi, un modo di abbattere le ‘difese’ nella percezione da parte del pubblico. E’ un modo per ‘far abbassare la guardia’ e per inoltrare delle immagini o dei messaggi che in realtà sono inconsueti, sono spuri rispetto alla classica dimensione decorativa.

TLC: *Per concludere, allora: da questo punto di vista, le tue premesse nell'utilizzo della carta da parati si sono fin qui mantenute e si sono sviluppate. Rimane l'approccio originario?*

FS: Sì, esatto.

Appendice III

Intervista a Ludovica Gioscia (Londra, 9 maggio 2014- Roma, 29 maggio 2015).

TLC: Il tuo lavoro s'incentra per larga parte sulle carte da parati, sviluppando attraverso queste un vero e proprio linguaggio. Come hai scelto tale oggetto d'interesse?

LG: In realtà, all'interno del mio lavoro, quello delle carte e dunque dei *Giant décollages* è solo uno dei filoni. Nasce da una passione sviluppata stando in Inghilterra: quello dei pattern e delle carte da parati è per me un mondo molto affascinante e vedendo e cercando pattern, mi sono resa conto che i decori per le carte da parati costituiscono un vero e proprio linguaggio. Penso che, se fossi rimasta in Italia, non avrei necessariamente incontrato il wallpaper che tra l'altro, qui in Inghilterra, negli ultimi anni è oggetto di un enorme revival. L'idea del pattern, tuttavia, mi ha sempre affascinata e questo deriva dal fatto che mi interessa moltissimo la moda, non soltanto come espressione creativa ma per la dinamica di un'industria all'interno della quale la moda e il design dettano legge: per la disposizione dei nostri ambienti di vita, per come ci rapportiamo alle cose... Inoltre, non puoi parlare di consumismo senza parlare di moda e design. Per me la stoffa e la carta da parati sono due linguaggi equivalenti: uno esiste e si completa addosso a noi, l'altro esiste sulla pelle del muro.

Stando qui in Inghilterra e cambiando spesso casa si è innescato un meccanismo del tutto particolare: molto spesso affittavo delle case dove c'erano carte da parati che non mi piacevano, così cominciavo a staccarle. Staccandole, scoprivo che c'erano molti strati dietro. Già stavo usando delle carte da parati nei miei lavori, ritenendole un espediente per rendere le installazioni totalmente ambientali; quando poi mi sono trovata a ridecorare gli spazi in cui vivevo, scoprendo tutti questi vari strati, ho immaginato questo processo come un possibile linguaggio espressivo, quindi ho cominciato a adottarlo come modello operativo. Quello è il momento in cui il collage, che già praticavo, è letteralmente esploso a livello di *zeitgeist*.

TLC: L'idea della reale stratificazione dei wallpaper ti ha dunque offerto degli spunti interessanti per passare, nell'espressione artistica, dalla bidimensionalità alla dimensione plastica...

LG: Sì e l'idea della stratificazione proveniva, oltre che da suggestioni legate alla pratica del collage, anche dal fatto che era esattamente il momento in cui la rivoluzione digitale stava prendendo corpo, sviluppando un universo stratificato e compattato al tempo stesso. Improvvisamente ho trovato, in questa sovrapposizione di materia e di immagini, la metafora per una serie di cose che stavano succedendo intorno a noi. Se a ciò ricolleggi anche il fatto che, da romana, ho una matrice culturale e un immaginario storico-artistico legato al barocco, noti come in questa necessità di iper-decorazione dello io abbia ho trovato il linguaggio più idoneo al tipo di idee e di estetica che stavo elaborando.

TLC: Che tipo di carte da parati e pattern utilizzi nei lavori che intitoli Giant décollages?

LG: In ogni opera confluiscono pattern e carte di diverso tipo. Non creo né seguo una gerarchia tra i prodotti: quello che rende efficaci gli accostamenti è che mescolo vari livelli visivi e vari decori, preziosi o meno. Fino a oggi ho utilizzato anche parati pregiati: ad esempio, delle ristampe dei pattern di William Morris.

All'incirca posso dire che due terzi delle carte da parati le stampo io, e acquisto la parte rimanente. I miei pattern sono generati da mutazioni, riflessioni, appropriazioni; da immagini che vengono decostruite, ricostruite, eccetera. In effetti, lavoro in maniera molto frammentaria o, se vuoi, eterogenea e finisco con l'accumulare immagini digitali e ritagli, che poi elaboro o altre volte ridisegno o frammento, utilizzandone solo alcuni pezzetti per creare nuovi motivi.

Parlando dei pattern commerciali che adopero, invece, ricordo che per molti anni, in particolare, ho avuto l'abitudine di cercare ovunque andassi, per lavoro o no, la piccola bottega della carta da parati dove poter acquistare pattern interessanti.

A volte incontravo rivenditori molto 'gelosi' del loro repertorio storico, restii a vendere le carte: poi magari, vedendo il genere di lavoro che producevo, capivano che da parte

mia c'era veramente un amore per le carte da parati e non un semplice interesse all'acquisto.

Per quanto riguarda i decori, mi si è aperto un orizzonte quando ho cominciato ad andare in Asia, nel 2006-2007: lì hanno un gusto delle fabbricazioni e dei materiali molto diverso dal nostro. Considera, ad esempio, la predilezione per le carte da parati metalliche, che io non avevo mai visto prima. Altro luogo seppur virtuale, fantastico per le mie selezioni, è poi il sito "eBay". Ci puoi trovare prodotti particolari, perfino assurdi: wallpaper che non hanno alcun senso e che per me, invece, sono perfetti proprio per questo motivo, perché nell'opera si andranno a ibridare con altri decori, diversi per aspetto e tipologia.

Sicuramente oggi questa vasta produzione è supportata dai nuovi sistemi digitali di stampa, che consentono di non dover essere più un produttore di grande scala per lanciare una piccola linea di parati.

Quindi vedi, il mio vocabolario relativo alle carte da parati che uso si rinnova sempre, sia perché io rinnovo i motivi da me creati, ma anche perché il materiale che continuo a incontrare si modifica col tempo. E questa è una cosa che trovo veramente interessante.

TLC: Poco fa hai accennato al tuo essere romana, al barocco e al tuo bagaglio culturale, stratificato già in quanto di matrice italiana. Per mio conto, da quando ho iniziato a ricercare intorno alle carte da parati come medium artistico, ho spesso pensato alla tangenza con un immaginario neo-barocco, contemporaneo...

LG: E' vero, condivido quanto dici. Nel mio caso, quest'idea del barocco e in particolare del *barocco elettronico* – e noi siamo nell'era del barocco elettronico – è stata una cosa alla quale ho guardato moltissimo nel 2007-2008 e molte idee a riguardo le ho rielaborate o scoperte attraverso Norman M. Klein, autore di un libro che si intitola *The Vatican to Vegas: a history of special effects*. Se consideri anche la carta da parati, in particolare come si è sviluppata nel tempo, scopri che si ricollega al barocco almeno nel senso in cui, in fondo, all'inizio era una sorta di *trompe l'oeil*. Klein non parla delle carte da parati, ma a me sembra un collegamento abbastanza ovvio, intendendole come un'inserzione di origine pittorica, artificiale, in un ambiente, che mira a portare la mente da un'altra parte. Possiamo dire: cos'è la rivoluzione digitale, con le sue immagini e le infinite sovrapposizioni, se non un barocco elettronico? Ci

sono moltissimi artisti che hanno deciso di esplorare questo concetto: io, tuttavia, ho sempre avuto il desiderio di rimanere collegata all'analogico, operando in un modo molto concreto e leggendo dei frammenti eterogenei che poi, nei *décollages*, vengono letteralmente schiacciati insieme.

Nel mio lavoro, inoltre, quello che è diventato chiaro col tempo è come il mio interesse principale sia nell'antropologia del consumo, quindi in effetti credo che la matrice del barocco elettronico sia totalmente in linea con questo. Nella chiesa barocca, ad esempio, riconosco un approccio da medium contemporaneo nel modo in cui sei 'bombardato' di informazioni, poiché al tempo tutto veniva trattato per instaurare un determinato tipo di relazione col pubblico. Anche per questo trovo interessante parlare di barocco adesso, perché le strategie di comunicazione credo siano rimaste simili a quelle.

Penso, inoltre, di riagganciarmi alla lezione del barocco nella stessa maniera in cui, durante quel periodo, l'artista poteva essere anche architetto, andando oltre una disciplina definita. Da questo derivano anche i lavori con il wallpaper che potrebbero essere definiti, da alcuni punti di vista, 'murales', ma che poi, attraverso lo 'sgorgare' della materia diventano estremamente scultorei, facendo diventare l'opera un tutt'uno col muro e, a sua volta, un tutt'uno con la struttura architettonica.

TLC: *Quindi si crea una struttura che va oltre la spazialità della parete...*

LG: Sì. Sicuramente c'è da dire che, nel mio lavoro, le strutture di carte da parati stanno divenendo sempre più scultoree e stanno cominciando a occupare lo spazio anche indipendentemente dal muro. Quindi c'è sempre una relazione con la parete, è chiaro, ma è un'opera completamente *in conversazione con l'architettura* che permette, al tempo stesso, all'architettura di trasformarsi. Non solo al livello di superficie. Le diverse immagini e la loro sovrapposizione letteralmente 'espandono' il muro. Quando progetto un'installazione, prima passo un po' di tempo nello spazio, proprio per 'sentirlo', per stabilire un rapporto con lo spazio visivo. Tutti i miei lavori con le carte da parati che non siano piccoli oggetti o *debrocks* [piccole sculture: cfr. paragrafo IV.5.2], nascono da *conversazioni con lo spazio*.

TLC: *La tua, come accennavi, è una maniera piuttosto artigianale di avvicinarti alla materia, alla creazione?*

TLC: Sì, come ti dicevo, stampo io parte delle carte da parati, e tutte in serigrafia. Comincio generalmente da un disegno: alcune volte sono miei disegni nuovi o soggetti che riprendo o che ridisegno. Ad esempio, guarda: queste sono immagini degli attori di *Salò o le 120 giornate di Sodoma* di Pasolini [*mostra delle immagini in corso di realizzazione*]. Generalmente le immagini che uso hanno tutte dei punti di riferimento precisi, e in questo caso rievoco la lucida lettura di Pasolini sul fenomeno del consumismo: in particolare, per quanto riguarda il film, il cruciale rapporto con l'elemento dello *scarto*.

Come puoi ben capire, già osservando la macchina serigrafica, produrre artigianalmente le carte da parati è un bell'impegno... [*l'artista, a questo punto, mostra e descrive il macchinario presente nello studio e l'utilizzo di quello*].

Tutti i miei lavori hanno un processo molto laborioso dietro. Ogni volta richiedono mesi di preparazione. Inoltre, lavoro molto comprendendo l'errore e dunque ottenendo una profondità che se lavori solo con le carte da parati commerciali non hai: in generale stampo in serigrafia, proprio perché così ho l'occasione di trattare i pattern in maniera pittorica. In certi punti, dopo la stampa, ci saranno degli accumuli d'inchiostro, in altri l'inchiostro mancherà, ma è tutto questo che dà profondità al motivo, che non si ripete sempre in maniera nitida e precisa. Utilizzando tecniche di stampa digitale, raggiungerei effetti di fotorealismo o di tridimensionalità diversi ma, a questo punto, acquistare un prodotto commerciale anziché stampare personalmente il pattern non farebbe una gran differenza.

Dal mio punto di vista, non sarebbero installazioni interessanti se non ci fosse questa componente manuale, fondamentale. Senza di questa – non sto parlando di altri artisti, certo, ma del mio caso – finirei col produrre delle cose a mio parere molto sterili.

Inoltre, qualunque cosa io faccia con le carte da parati passa sempre, necessariamente, per il muro. Ciò avviene anche per un motivo pratico: le piccole sculture che realizzo, ad esempio, derivano dai frammenti di altre opere, che vengono tratti e poi modellati.

Ma la costante di queste carte è che, anche se danno luogo a sovrapposizioni o modelli materici, c'è sempre stato un momento in cui sono esistite in forma bidimensionale su un muro, mantenendosi fedeli alla destinazione originaria. In tal modo, anche la decostruzione reca comunque traccia di ciò che la carta era in precedenza: per me è

come se le carte avessero un ruolo ‘attivo’: l’azione dello strappo, dalla decostruzione, rimane, come ricordo, nell’opera finale.

TLC: Come si è sviluppato e quali sono le peculiarità del tuo lavoro per la Galleria Mangiabarche, sull’isola sarda di Sant’Antioco?

LG: Il lavoro è frutto di una piccola residenza in Sardegna, conclusa a novembre 2013: Sant’Antioco è un’isola nell’isola, davvero un luogo incantato.

Ne è nata un’installazione a cielo aperto, realizzata con diversi tipi di carte: tra queste, ad esempio, una carta con la mappa mineralogica della Sardegna, che presenta l’isola tracciata in arancione su uno sfondo color nero carbone. Oltre a questo, ho fatto anche dei piccoli interventi in ceramica.

Io ho sempre cercato di essere disciplinata nel non adoperare la documentazione come lavoro, ma in questo caso per esempio alcune di queste immagini diventano per me dei dettagli e forse diventeranno stampe o parte di installazioni. Mi interessava vedere come il lavoro si evolvesse nel tempo e così ho cercato di mantenere aggiornata la documentazione dello stesso.

TLC: Rispetto invece alla dimensione domestica, cui è originariamente legata la carta da parati, qual è – se è ancora presente – il tuo rapporto con l’utilizzo e il valore domestico della carta?

LG: Posso risponderti, forse, dicendo che io non ho carte da parati a casa: la vivo come un linguaggio che adotto nella mia pratica artistica, per realizzare queste installazioni, ma non ci convivo. Nel modo in cui ‘vivo’ la carta, nei miei lavori, è veramente una forma di espressione, più che una reale continuazione del mio *lifestyle*. Forse è questo il punto: la carta da parati è una continuazione del *lifestyle* delle persone, è un modo efficace in cui caratterizzano lo spazio con l’essenza decorativa che è a loro più consona.

TLC: Certo, possiamo dire che le carte da parati, nel loro uso privato, siano state intese dai proprietari come un decoro ‘auto-rappresentativo’, e proprio per questo siano divenute un mezzo così largamente in uso anche nell’arte degli ultimi decenni...

Sono un mezzo significativo eppure fragile, nella sua consistenza: a questo proposito, cosa succede, specificamente, al momento della dismissione dei tuoi lavori su wallpaper? Li concepisci come interventi temporanei?

LG: Io considero i miei lavori su wallpaper come installazioni non permanenti: non sono legata necessariamente all'idea della persistenza del mio lavoro. Sono installazioni effimere e va benissimo: quando posso, una volta terminate le esposizioni, cerco di tenere degli scarti ma non perché siano dei feticci, ma perché mi interessa proprio lo scarto in sé, che è parte integrante – come materia – del mio lavoro.

TLC: *Dunque che un lavoro venga concepito, installato e poi vada disperso, fa parte del 'normale' ciclo della tua creazione?*

LG: Sì, infatti una delle cose su cui investo di più è la fotografia, il che ti dice tanto, perché è l'unica cosa che mi rimane. L'installazione a cielo aperto in Sardegna è stata per me una prova eccitante. Mi entusiasmano allo stesso modo la creazione e la distruzione... Certe volte trovo un pezzo di scarto altrettanto, se non più, interessante del lavoro appena compiuto.

TLC: *Possiamo dire che nel tuo lavoro sia presente il richiamo a un' 'estetica del frammento'?*

LG: Non so cosa dirti; probabilmente coesistono l'*assemblage* del frammento, come elemento a parte di un insieme, e quella del *debris*, del residuo. Sicuramente la cosa che accomuna i due fattori, all'interno di un linguaggio che diviene particolarmente scultoreo, è la pratica di *assemblage*. E' qualcosa che ha a che fare con il collage, le avanguardie storiche, letteralmente.

TLC: *A questo punto, come descrivi l'utilizzo della formula Giant décollage, a siglare le tue opere?*

LG: Il *Giant décollage* ha naturalmente, come radici storiche, il lavoro di Mimmo Rotella, che fa parte del mio immaginario. Sono sicura che l'idea dello strappo mi derivi

in larga parte da quell'estetica, che fa parte del mio bagaglio: ancora oggi nelle periferie di Roma è possibile osservare, sui muri, brandelli di pubblicità sovrapposte che sembrano davvero essere opera di Rotella.

TLC: *Guardi dunque a una lettura della Pop Art in chiave italiana, di stratificazione di immagine?*

LG: Sì, ma non trovo necessariamente il mio lavoro 'pop'. Credo che in Italia molti lavori vengano categorizzati o percepiti come 'derivati' dalla Pop Art ma, conseguentemente, semplificati. Dalla rivoluzione digitale in poi noi viviamo nel mondo pop, noi viviamo *nel contenuto 'pop'*, dunque non si può essere semplicistici nella lettura di una sfera di immagini e comunicazione che totalmente ci circonda. All'interno di quello, poi, si sono venuti a creare moltissimi sub-linguaggi che hanno a che fare con tematiche e tendenze specifiche. Molte delle mie ricerche hanno radici nella pop, ma prendono altre diramazioni: c'è una conversazione con il barocco, come con il *post-modern* del collettivo Memphis.

TLC: *Qual è stato lo spunto per la tua opera [Forecasting Ouroboros, 2012] al MACRO di Roma?*

LG: L'invito a realizzare l'opera mi è giunto da Bartolomeo Pietromarchi e Maria Alicata. Il '*forecasting*' è un concetto che deriva dal marketing: esistono delle '*forecasting agencies*', perno fondamentale all'interno della industria del marketing. E' un complesso sistema di previsioni di mercato, che cerca di gestire al meglio la produzione e le vendite. Io immagino questo meccanismo come l'Ouroboros, il serpente che si morde la coda, un circolo vizioso. E nel titolo dell'opera ho giocato con la terminologia dell'industria e la suggestione di questo.

TLC: *Il tuo lavoro è accompagnato da una notevole ricerca sul linguaggio. Parli del tuo lavoro sulle immagini, ad esempio, come di una "glossolalia", un linguaggio arcano che commenta la "cacofonia" e il sovraccarico estetico dei tempi che stiamo vivendo...*

LG: Sì, m'interessa molto la parola e cerco formule che permettano di instaurare associazioni assurde tra due cose o due concetti. Ad esempio m'incuriosiscono molto i nomi degli articoli commerciali; prendi il *make-up*: i prodotti sono spesso contrassegnati da nomi *nonsense*, che obbediscono a precise strategie di marketing che mirano ad affascinare il potenziale acquirente. Riflettendo su questo, a volte rimaneggio le parole per dare i titoli alle opere, prendendo spunto da un prodotto commerciale per creare un effetto di spiazzamento.

TLC: *Vuoi preannunciarmi quale sarà uno dei tuoi prossimi progetti intorno al wallpaper?*

LG: In autunno [2015] parteciperò a una collettiva a Sharjah, vicino a Dubai, al Maraya Art Centre, con un *Giant décollage*. Sarà particolarmente interessante, poiché in quel caso, probabilmente, mi riallacerò alla tradizione delle iconografie geometrizzanti del luogo. Per me è inoltre un territorio interessante perché per molto tempo sono stata interessata agli eccessi; una delle mie carte ad esempio ha il 'logo' della palma di Jumeirah. Vorrei iniziare un dialogo che reagisca al tema della mostra e reagisca all'immaginario culturale e visivo del posto. Se pensi al tipo di immaginario che loro hanno sviluppato, quello basato sulle geometria... all'interno di quello c'è una notevole complessità e il pattern è qualcosa che totalmente appartiene loro, con codici e linguaggi propri.

T: *Stai dunque immaginando di concentrarti su un vocabolario totalmente aniconico.*

LG: Esattamente.

TLC: *Per concludere: il tuo lavoro è tutto fuorché 'superficie', si genera sulla superficie ma non rimane un lavoro 'piatto'. Condividi questa lettura?*

LG: Guarda, sì e no: nel senso che ultimamente sto lavorando anche a installazioni come *Cloud Ash Dolphin Crash* [2014]. Sto cominciando a fare dei lavori con un solo strato di carta applicato direttamente sul muro e ritagliato. Sono strisce di diversi pattern, accostate tra loro. Ad esempio, ho sviluppato una carta nuova basata sul logo

dell'Apple. Mentre l'inchiostro si stava asciugando, ho inserito parte di ceneri derivate dalla bruciatura di *packaging*, anche della stessa Apple. Questa è una delle nuove direzioni del mio lavoro: la carta da parati in sé stessa assume un elemento tridimensionale che ha a che fare col suo tema.

Quest'idea di mescolare inchiostro e ceneri, mi porta a parlare non solo attraverso i colori e i pattern che scelgo, ma anche attraverso il materiale.

Appendice IV

Intervista a Nedko Solakov (Brescia, 25 settembre 2014).

Testo originale, in lingua inglese:

TLC: *You studied at Academy of Fine Arts in Sofia, and graduated in Mural Painting. What do they mean for you now, after many years of artistic work, ‘mural painting’ and ‘mural decoration’?*

NS: My diploma was in mosaic, and it was back in 1981; anyway, I have done very few murals in a classical way. But basically what I’m still doing is dealing with space and even when I do doodles, doodles are also a kind of ‘murals’, even though they don’t look so *glorious* like common frescoes should look like. So, working with space is what comes from my training as a muralist, in a way.

We had a very classical education in early Eighties: I was in the Art Academy in Sofia between 1975 and ‘81. But all of our professors – no matter how conservative they were, artists or teachers – had something to say to us which I still use in my work. And a professor in particular, always said: “you’re always the second, the artist, you are on a second place. What is this architecture? No matter in which moment you start working with an architect, even if the main reason is to arrange your work of art to the architecture. Anyhow the first, the most important one is the architecture. So, as soon as you obey this, you *obey the architecture*, then at least for me. I don’t have any problems in dealing with space; because instead of trying to change the place, I can adapt myself to the place. I’m still following, in a certain sense, that rule that the old professor in Sofia used to teach us.

If you see my work, also here in Brescia – you’ve seen this exhibition which we’re still installing – you can recognize that in general I’m working with space and using architecture to tell *a sort of story*.

So, I’m telling you, what does it means for me now ‘mural painting’, is ‘dealing with space’. And I make this thing also when I make several little doodles, which remain in the place where I’m working.

TLC: *And what can you say about your work on wallpapers?*

NS: Talking about wallpapers, I believe that the very first wallpaper – like a domestic wallpaper, working on it – it was back in 1993. In that year, there was a former apartment which belonged to the embassy of the Deutsche Demokratische Republik in Sofia, which after the reunification of course belonged to the Federal Republic of Germany, and there was the project to introduce art in it. The ambassador let me use that apartment as it was, like abandoned, so he stayed aside and I made the installation which was called *Four maybe five room installations* [1993]: you can see it on my CV. And there, in one of the rooms there was this wallpaper left in site, and I start making a different little things. After, I took away some parts of that wallpaper.

TLC: *And was that part of the work you shown in Trento in 2011⁴?*

NS: Definitely, these are exactly the remains of that wallpaper.

TLC: *Ok: last year, I spoke with the curator Andrea Viliani about that exhibition in Trento, and he told me about that installation with some sheets of wallpaper. So, you told me that the first use you made of wallpapers was this one, in 1993. Is it correct?*

NS: Yes, the first use of a wallpaper which was a domestic one, and which already existed in a space, but if I have to be very precise, in the summer of 1988 there was in Sofia an exhibition called “The City?”, and at that time I belonged to a very important group of five young artist called “The City Group”. So, we have this exhibition and if you can find it on my website, you see a photo-wallpaper, a big photograph that you can put directly on your wall that was so popular at that time. I bought that wallpaper in the Hungarian Cultural Center in Sofia – you know, in 1988 Bulgaria was still a socialist republic – and the subject was like a beautiful stream in the forest. Then, I made a lot of creatures and things which are living inside the forest of that wallpaper: you can see it on my website, if you go to the part dedicated

⁴ “Nedko Solakov. All in (My) Order, with Exceptions”, a cura di A. Viliani, con G. Corradi. Trento, Galleria Civica, 8 ottobre 2011-5 febbraio 2012.

to my exhibitions, and search for the documentation of a kind of retrospective I had in Sofia in 2009. There you can see the photo-wallpaper with my drawings upon it, and so you can have an idea of what does it means. So I'm speaking about a kind of working with wallpaper, but that one was moveable: you can install it and reinstall it. Instead, from 1993 is this other kind of work with wallpaper: since that time, I made many wallpapers but I never counted them.

Some wallpapers were 'shown' on the 5th Istanbul Biennale⁵ [1995] and people can themselves doodled upon it; it was a kind of tricky situation, because in general my work's principles are to have a participation of people, but in this case was better to give the possibility to people to do their own doodles.

Some of my wallpapers still also exists as permanent works.

TLC: *Is it like that one in the collection of the Deutsche Bank?*

NS: Yes, that one: is a long wall. And in the collection, they have other drawings of mine.

TLC: *Have you designed that wallpaper?*

NS: No, no. When I do these wallpapers it always, always, has to be a kind of industrial wallpaper, which usually the people, the institution which the space belongs to them, they choose the wallpaper. I can agree or disagree with their choice in general, but they choose the wallpaper because they have to feel comfortable with it, in their working space. When I do little things, like taking or counting something which is already established, which is already there, I can use the wall or the wallpaper already existing to create something minimal over it. Is something made for using wallpaper, and not for making a new design.

TLC: *So, you have used for examples leaves or lines or flowers on your wallpaper, drawing inside of them...*

⁵ "Orient/ation. The Image of Art in a Paradoxical World", a cura di R. Block. 5^a Biennale di Istanbul, 1995.

NS: I used the flowers or leaves, just because they are a kind of decoration more comfortable for the creatures that live inside. This is the only reason.

TLC: *Because wallpaper belongs to daily living, to the domestic dimension, isn't it?*

NS: Yes, it is, wallpaper is something very *domestic*. And that's the reason why I'm usually interested in it, because usually people don't expect to find such a kind of wallpaper in contemporary art or architecture.

Speaking about my work, this one is, for example, also an use of wallpaper, but in a different way: this is a part of a story called *The Absent-Minded Man*, exhibited in 1997 in Montpellier, at FRAC Languedoc-Roussillon. It tells a story of that 'absent-minded man' who is going to place on his wallpapers, but forget to take out his glasses, so he cannot see that there is a slight difference in the colors of those. There's an error, because he installed the same pattern but in little bit different colors, in different shades of yellow... So he continues making it... and only when he takes away his glasses, he sees his wrong work. As you can see, this installation actually also deals with wallpaper, even though in another way.

TLC: *In this case, in a certain sense, there is a wallpaper used in a story to tell something... is very ironic.*

NS: In a way, all of my work is ironic...

TLC: *Are your wallpapers, like your drawings on paper, in general, a part of a story, of a tale...?*

NS: No, they're just drawings. Each one is a little story, not a part of a bigger story. Even when I do a series of drawings, they're dedicated to different subjects. In a certain sense, if you like, you can expand for all of my work on drawings the title "Optimistic stories"⁶ that I used in an exhibition of 2010; but every drawing is completely different from the others and it's for itself, it's not a part of a bigger story.

⁶ "Optimistic stories". Berlino, ARNDT, 12 giugno-15 settembre 2010.

TLC: *Speaking about your installations, if I can say it in this way: your work is the opposite of a white cube, the space of your work is really the opposite... Is it right?*

NS: Yes, sure. The general title of my doodles is, in fact, “A not so white cube”. It is the title of an installation I made in PS1 in New York, in 2001, but since that time I did it several times in different places. It’s always the same principle: you enter a space and you think that there’s nothing inside, but actually there are a lot of things to be done and to be seen. Usually people consider the white cube as a kind of ideal place, where to show the two- or tridimensional artwork...

TLC: *Is it something too distant from reality?*

NS: The white cube may be a right space if you need a kind of situation where the background is not entering the artwork, but actually even the ‘most precise white space’ can offer you things like that [*indica una piccola imperfezione sul muro bianco della galleria*], and then it comes my way of dealing with this kind of particularities of the so-called ‘white cube’.

TLC: *And in this sense, does your working place become a space more belonging to reality, to our lives?*

NS: Yes, in a way. And about my doodles, a part of these little messages are connected very much to what happens right now: but only a part of them; the others have a more philosophical or common sense.

TLC: *To end this little interview: do you think that your work on wallpaper is a great theme in your work or instead a ‘marginal’ language?*

NS: No, it’s not marginal: it’s just one of the languages in my work, is just *wallpaper*. I didn’t count them but I believe they are at least 15 or 20 wallpapers I’ve done in different places, even not everything remained, as I told you.

TLC: *And what do you think about the ephemeral consistence of wallpaper? Many wallpaper has an ephemeral story...*

NS: It depends, it depends... Usually my wallpapers are not ephemeral: for example in Deutsche Bank the paper is put on a special panel, and then it's stick on the wall, leaving to the Bank the possibility to remove it one day, if they want to. But of course, is not so easy to remove it and move it to another place, because I choose the wallpaper piece and my work is site-specific.

Traduzione del testo:

TLC: *Lei ha studiato all'Accademia di Belle Arti di Sofia e si è laureato in 'pittura murale'. Che cosa significano oggi per lei, dopo molti anni di lavoro artistico, i termini 'pittura murale' e 'decorazione murale'?*

NS: La mia specializzazione al momento del diploma era nell'arte del mosaico, e ho terminato gli studi nel 1981. Nonostante questo, ho realizzato pochi murales in modo classico. Fondamentalmente il lavoro che sto facendo adesso significa, ancora, avere a che fare con lo spazio e anche quando io realizzo i miei 'scarabocchi', i *doodles*, anche quelli sono una sorta di 'murales', anche se non così 'pomposi' come si potrebbero immaginare degli affreschi. Il fatto di rapportarmi allo spazio architettonico è quello che proviene dalla mia formazione come muralista, in un certo senso.

Abbiamo ricevuto una formazione molto classica, nei primi anni Ottanta: ho studiato all'Accademia di Belle Arti di Sofia tra il 1975 e il '81. Tutti i nostri professori – non importa quanto fossero conservatori, come artisti o come insegnanti – hanno avuto qualcosa da trasmettere a noi studenti, che io utilizzo ancora nel mio lavoro. Un professore in particolare, ripeteva spesso: "in veste di artista, si è sempre al secondo posto. Che cosa è dunque quest'architettura? Non importa in che momento s'inizia a lavorare con un architetto, né se il motivo principale è quello di conformare l'opera d'arte allo spazio che la ospiterà: anche allora il primo elemento, il più importante, è l'architettura". Così, se rispetti questo, rispetti l'architettura, almeno a parer mio. Non ho alcun problema a rapportarmi con lo spazio; perché invece di cercare di cambiare il

luogo dove opero, posso adattarmi a quel luogo. Sto ancora seguendo, in un certo senso, quella regola che il vecchio professore di Sofia era solito trasmetterci.

Se vede il mio lavoro, anche qui a Brescia – ha già visto, in parte, questa mostra che stiamo ancora installando – può riconoscere come, in generale, io stia lavorando con lo spazio e usando l'architettura per raccontare una sorta di storia.

Quindi, se devo dirle che cosa significhi per me, adesso, 'pittura murale', la risposta è: 'confrontarmi con lo spazio'. E faccio questo anche quando realizzo molti piccoli *doodles* che rimangono nel luogo in cui sto lavorando.

TLC: Come desidera commentare il suo lavoro sulle carte da parati?

NS: Credo che la prima carta da parati – una carta di utilizzo domestico, sulla quale ho lavorato – risalgia al 1993. In quell'anno, ho operato su un appartamento prima di proprietà dell'ambasciata della Repubblica Democratica Tedesca a Sofia che, dopo la riunificazione, naturalmente, apparteneva alla Repubblica Federale di Germania.

Il lavoro è nato perché c'era il progetto di introdurre l'arte in quell'appartamento. L'ambasciatore mi ha lasciato utilizzare lo spazio per com'era, abbandonato; a quel punto il diplomatico è rimasto in disparte e io ho realizzato un'installazione che è stata chiamata *Four maybe five rooms installation* [1993], come può vedere sul mio curriculum. E lì, in una delle camere c'era questo wallpaper, sul quale ho iniziato a fare diverse piccole azioni. A lavoro concluso, ho tratto per me alcune parti di quella carta da parati.

TLC: E queste erano parte del lavoro che lei ha mostrato a Trento nel 2011⁷?

NS: Sì, sono esattamente i resti di quella carta da parati.

TLC: Bene. Lo scorso anno ho parlato con il curatore Andrea Viliani di quella mostra a Trento, e mi ha raccontato dell'installazione costituita da dei fogli di carta da parati. Quindi, lei mi conferma che il primo utilizzo di carte da parati è stato questo, risalente al 1993...

⁷ “Nedko Solakov. All in (My) Order, with Exceptions”, a cura di A. Viliani, con G. Corradi. Trento, Galleria Civica, 8 ottobre 2011-5 febbraio 2012.

NS: Sì, per quanto riguarda carte da parati domestiche, che già esistono in uno spazio; ma se devo essere molto preciso, nell'estate del 1988 ci fu a Sofia una mostra intitolata "La città?": in quel momento, facevo parte di un gruppo molto importante di cinque giovani artisti, chiamato The City Group. Sul mio sito web può trovare dei documenti di quella mostra: dalle immagini si vede un foto-murale, una grande fotografia che si può applicare direttamente alla parete e che in quel momento era un oggetto molto popolare. Ho comprato quella carta da parati al Centro Culturale Ungherese a Sofia – come sa, nel 1988 la Bulgaria era ancora una repubblica socialista – e il soggetto era un bel ruscello, in una foresta. Su quell'immagine ho tracciato molte piccole creature, come se vivessero dentro la foresta di quel foto-murale. Vedendo le immagini della mostra, si può avere un'idea di che cosa avesse significato quel lavoro. Dunque, a questo proposito sto già parlando di un tipo di lavoro su carta da parati, ma nel caso specifico l'oggetto era mobile: era possibile installarlo e reinstallarlo. Invece, dal 1993 è nato l'altro tipo di lavoro con la carta da parati: da quel momento, ho fatto molti lavori su carte da parati, ma non li ho mai contati.

Alcuni wallpaper sono stati mostrati alla 5a Biennale di Istanbul⁸ e gli stessi visitatori potevano scarabocchiare su di essi; era una situazione molto particolare, anche 'rischiosa', perché in generale i principi del mio lavoro prevedono una partecipazione del pubblico, ma in quel caso avevo dato proprio la possibilità alle persone di fare i propri scarabocchi.

Alcuni dei miei wallpaper sono ancora esistenti, come opere permanenti.

TLC: *Come quello nella collezione della Deutsche Bank?*

NS: Sì, quello è un esempio: è un lungo muro tappezzato. Nella raccolta della banca ci sono altri miei disegni.

TLC: *Ha ideato lei la carta da parati?*

NS: No, no. Quando faccio questo genere di lavori uso sempre, sempre, una carta da parati industriale. Di solito le persone, o l'istituzione alle quali lo spazio appartiene,

⁸ "Orient/ation. The Image of Art in a Paradoxical World", a cura di R. Block. 5ª Biennale di Istanbul, 1995.

scelgono la carta da parati. In generale posso essere in accordo o in disaccordo con la loro scelta, ma chiedo che sia fatta perché devono sentirsi a proprio agio con la carta da parati, nel loro spazio di lavoro. Quando compio delle piccole azioni, come prendere o contare su qualcosa che è già stabilito, è già sul posto, posso usare sia il muro sia il wallpaper, per creare qualcosa di minimo su di essi. È un qualcosa messo in opera per utilizzare la carta da parati, non per progettarela.

TLC: Lei ha usato ad esempio foglie, righe o fiori nelle sue carte da parati, come riferimento entro il quale disegnare...

NS: Ho usato i fiori o le foglie solo perché sono una tipologia di decorazione più confortevole per chi vive e lavora all'interno di quegli spazi. Questa è l'unica ragione.

TLC: Questo perché la carta da parati appartiene essenzialmente alla vita quotidiana, alla dimensione domestica, no?

NS: Sì, lo è, la carta da parati è qualcosa di molto domestico. E questo è il motivo per cui sono di solito interessato alle carte, perché usualmente le persone non si aspettano di avere un tale tipo di carta da parati nell'arte contemporanea e nell'architettura.

Parlando del mio lavoro, questo è stato, ad esempio, un altro tipo di utilizzo della carta da parati: si tratta di parte di una storia chiamata *The Absent-minded Man* [*L'uomo distratto*], esposta nel 1997 a Montpellier, al FRAC di Languedoc-Roussillon. Racconta la storia di quell'uomo distratto che dà il titolo all'opera; un uomo che sta per applicare la sua carta da parati, ma ha dimenticato di togliere gli occhiali, quindi non può vedere che c'è una leggera differenza nei colori delle carte. C'è un errore... perché ha installato lo stesso pattern ma in colori leggermente diversi, in diverse tonalità di giallo... L'uomo continua a applicare la carta... e solo quando toglie gli occhiali vede il suo lavoro sbagliato. Come si può notare, questa installazione in realtà si occupa *anche* di carta da parati, seppur in un altro modo.

TLC: In questo caso, in un certo senso, vi è una carta da parati utilizzata come elemento narrativo in una storia... è un utilizzo molto ironico.

NS: In un certo senso, tutto il mio lavoro è ironico ...

TLC: *Le sue carte da parati, come i suoi disegni su carta, in generale, sono parte di una storia, di un racconto...?*

NS: No, sono solo disegni. Ognuno è una piccola storia, non una parte di una storia più grande. Anche quando faccio una serie di disegni, questi sono dedicati a soggetti diversi. In un certo senso, se vuoi, è possibile estendere a tutto il mio lavoro sui disegni il titolo *Optimistic Stories*, che ho usato in una mostra del 2010; ma ogni disegno è completamente diverso dagli altri ed è a sé stante, non è parte di una storia più grande.

TLC: *Parlando delle sue installazioni, se posso dire in questo modo: noto che il suo lavoro è esattamente l'opposto del white cube... E' corretto?*

NS: Sì, certo. Il titolo generale dei miei scarabocchi è, infatti, *A not so white cube*. E' il titolo di un'installazione che ho fatto al PS1 di New York nel 2001, ma da allora l'ho ripetuto più volte, in luoghi diversi. E' sempre lo stesso principio: si entra in uno spazio e si pensa che non ci sia niente dentro, ma in realtà ci sono molte cose da fare e da vedere. Di solito la gente ritiene il *white cube* come una sorta di luogo ideale, dove poter mostrare le opere d'arte bidimensionali o tridimensionali ...

TLC: *Crede il white cube sia percepito come qualcosa di troppo distante dalla realtà?*

NS: Il *white cube* può essere uno spazio adatto, se hai bisogno di un tipo di situazione in cui lo sfondo non entri nell'opera d'arte, ma in realtà anche lo 'spazio bianco più preciso', è in grado di offrire cose del genere [*indica una piccola imperfezione, sul muro bianco della galleria*], e quindi da ciò nasce il mio modo di trattare con questo tipo di particolarità del cosiddetto '*white cube*'.

TLC: *E in questo senso, lo spazio nel quale opera può diventare uno spazio maggiormente affine alla realtà, alla nostra vita?*

NS: Sì, in un certo senso. E i miei *doodles*, almeno una parte di quei piccoli messaggi, sono molto collegati a ciò che accade in questo momento: ma solo una parte di essi; gli altri hanno richiami più filosofici o semplicemente più comuni.

TLC: *Per terminare questa piccola intervista: pensa che il suo lavoro su carta da parati sia tema centrale nel suo lavoro o invece un linguaggio 'marginale'?*

NS: No, non è marginale: è solo uno dei linguaggi del mio lavoro, è solo carta da parati. Non ho contato i lavori su wallpaper, ma credo che siano almeno 15 o 20, fatti in luoghi diversi, anche se non tutto è rimasto, come le ho detto.

TLC: *E cosa pensa riguardo la consistenza effimera della carta da parati? Molti wallpaper sono destinati a un ciclo effimero...*

NS: Dipende, dipende... Solitamente i miei wallpaper non sono effimeri: per esempio alla Deutsche Bank la carta è stata installata su un pannello speciale, accostato alla parete, lasciando alla banca la possibilità di rimuovere il wallpaper un giorno, se lo riterrà opportuno. Ma, naturalmente, il wallpaper non è così facile da rimuovere e spostare in un altro luogo, perché ho scelto quel preciso tipo di carta da parati e il mio lavoro è *site-specific*.



fig. 1 Y. Kusama, *Air Mail Stickers* (part.), 1962. Collage su tela, 181,6 x 171,5 cm.
New York, Whitney Museum of American Art.



fig. 2 Yayoi Kusama davanti uno dei suoi *Infinity Net Painting*.
New York, Stephen Radich Gallery, 1961.

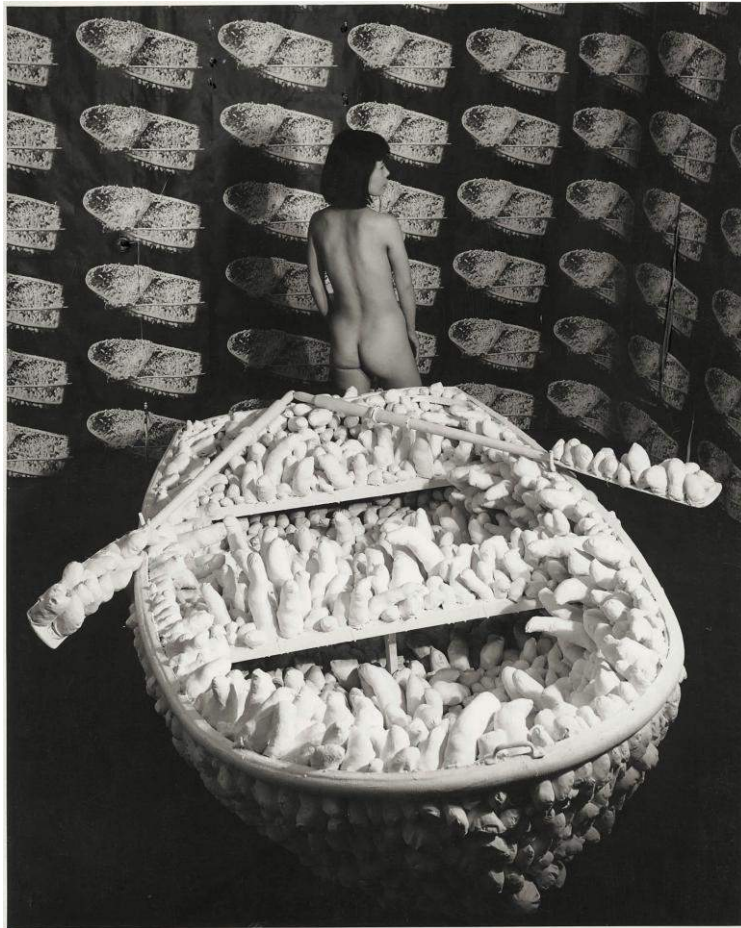


fig. 3 Yayoi Kusama posa nell'environment *Aggregation: One Thousand Boats Show*.
New York, Gertrude Stein Gallery, 1963.

fig. 4 *Aggregation: One Thousand Boats Show* (part.), installazione a Londra, Tate Modern,
2012.





figg. 5, 6 A. Calder, *Splotchy*, 1949. Carta da parati. Laverne, collezione “Contemporà”.
Veduta dell’allestimento in un’abitazione privata e particolare del pattern.



fig. 7 A. Warhol, *100 Cans*, 1962. Olio su tela, 182,88 x 132,08 cm.
Buffalo, Albright-Knox Art Gallery.



fig. 8 S. Green e Mrs. H. Gates Lloyd in conversazione davanti la parete degli *S&H Green Stamps* di Andy Warhol. 8 ottobre 1965, inaugurazione della mostra “Andy Warhol”, Philadelphia, ICA – Institute of Contemporary Art.



fig. 9 Andy Warhol posa in una sala della personale “Flowers”. Parigi, Galerie Galerie Ileana Sonnabend, maggio 1965.



fig. 10 A. Warhol, *Cow Wallpaper*, 1966. Carta da parati.
Veduta dall'installazione alla Leo Castelli Gallery, New York, aprile 1966.



fig. 11 A. Warhol, *Cow Wallpaper*, prima versione cromatica, 1966.

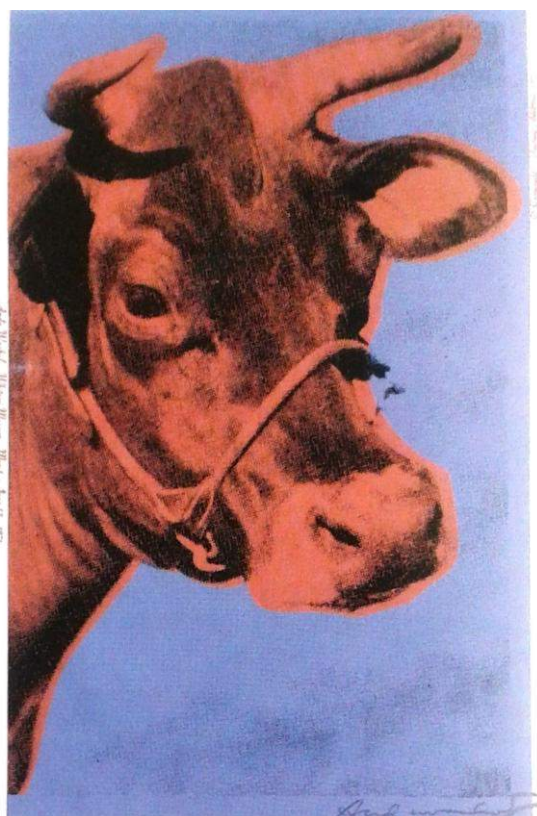


fig. 12 A. Warhol, *Cow Wallpaper*, seconda versione cromatica, 1971.
figg. 13, 14 *Cow Wallpaper*, terza versione, 1971, quarta versione, 1976.

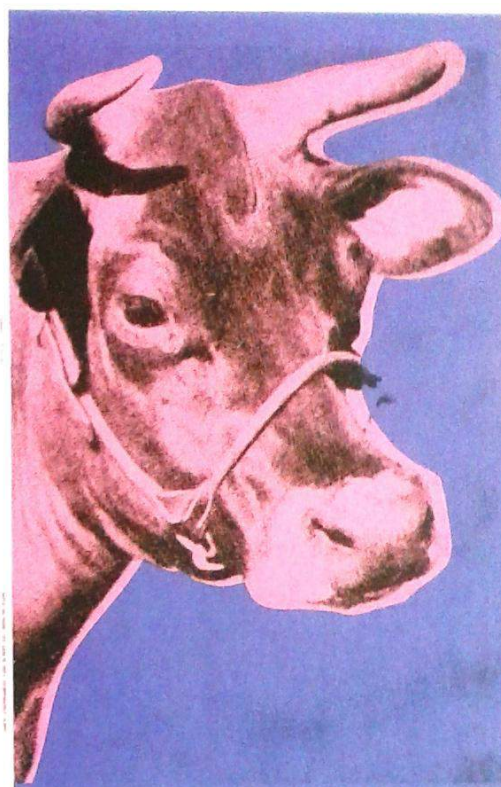
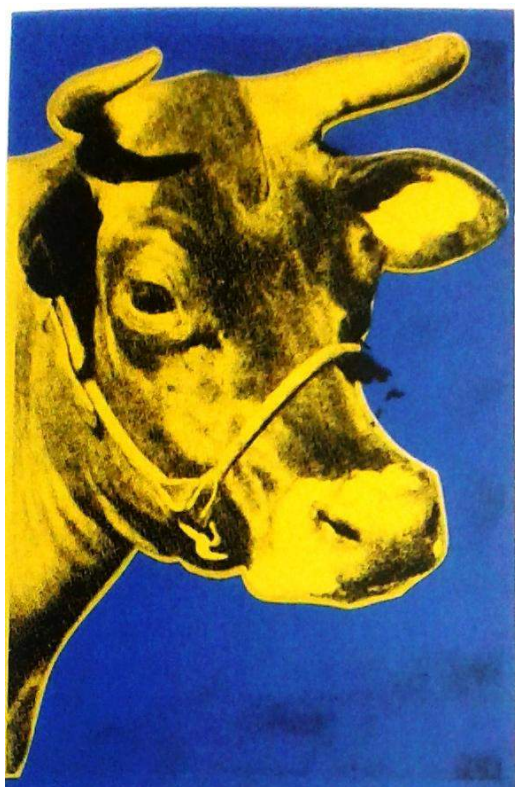




fig. 15 Facciata del Moderna Museet, Stoccolma, tappezzata con *Cow Wallpaper* in occasione della mostra “Andy Warhol” a cura di P. Hultén, 1968.



fig. 16 J. Dine, *Drag - Johnson and Mao*, 1967. Acquaforse su carta, 86,9 x 122,5 cm. Londra, Tate Modern.

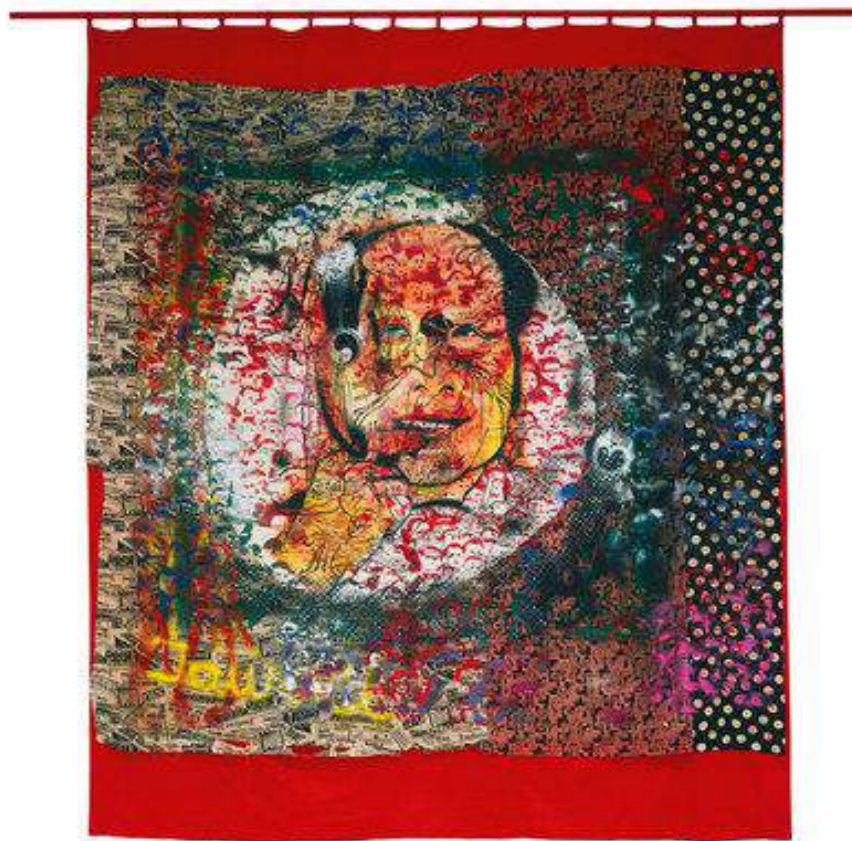


fig. 17 S. Polke, *Mao*, 1972. Vernice su tessuto stampato, montato su feltro con tassello di legno, 373.5 x 314 cm. New York, The Museum of Modern Art.

fig. 18 A. Warhol, *Mao* (elemento base del pattern), 1974. Wallpaper.





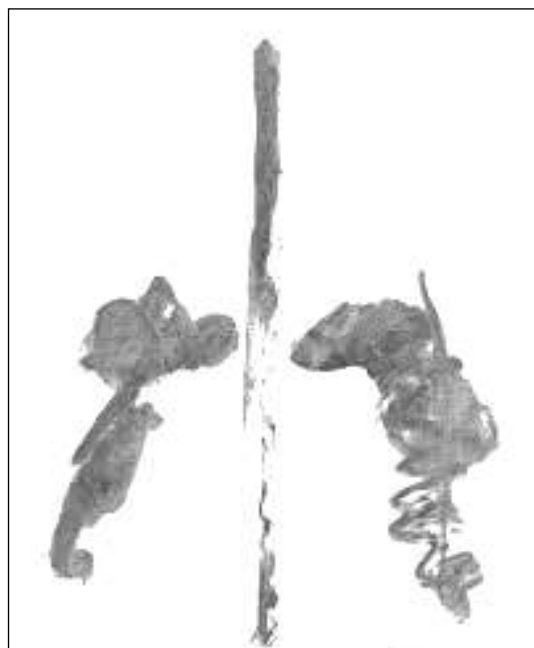
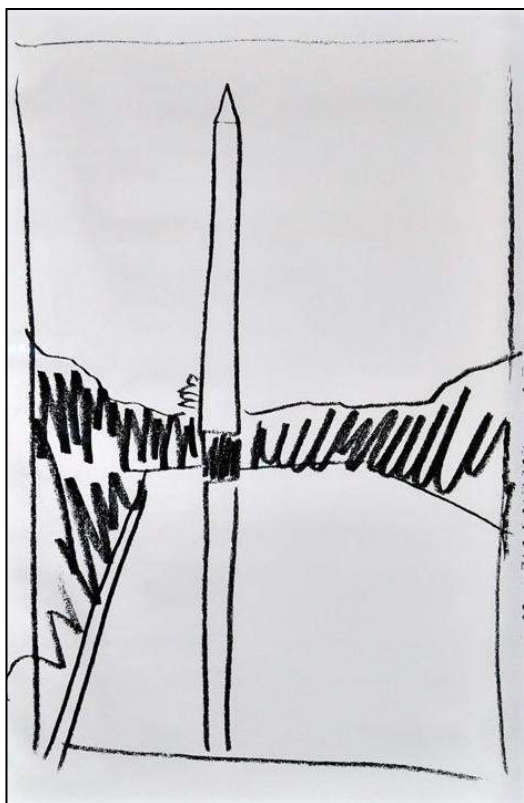
figg. 19, 20 Parato inglese, 1750 c., della tipologia “print room”; *Queen Victoria’s Golden Jubilee Wallpaper*, 1887. Londra, Victoria and Albert Museum.





figg. 21, 22 A. Warhol, *Mao*, 1974. Allestimento permanente del wallpaper all'Andy Warhol Museum, Pittsburgh; A. Warhol, *Washington Monument*, veduta del primo allestimento: New York, DIA Beacon, 2005.





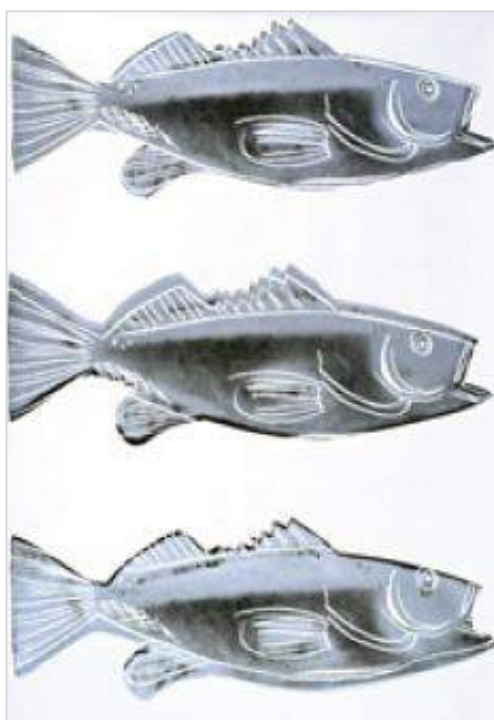
- figg. 23, 24** A. Warhol, *Washington Monument* (elemento base del pattern), 1974. Wallpaper; W. de Kooning, *Washington Monument*, 1970. Stampa litografica in cinquanta esemplari.
- fig. 25** A. Warhol, *Self-Portrait*, 1978. Wallpaper. Veduta dell'allestimento permanente all'Andy Warhol Museum, Pittsburgh.





figg. 26, 27 A. Warhol, *Self-Portrait* (elemento base del pattern), 1978. Wallpaper; *Self-Portrait*, 1986. Grafite su carta, 79.4 x 60.3 cm. Pittsburgh, The Andy Warhol Museum.

figg. 28, 29 A. Warhol, *Fish* (elemento base del pattern), 1983. Wallpaper; veduta della mostra "Andy Warhol. Paintings for Children", Zurigo, Galerie Bruno Bischofberger, dicembre 1983-gennaio 1984.



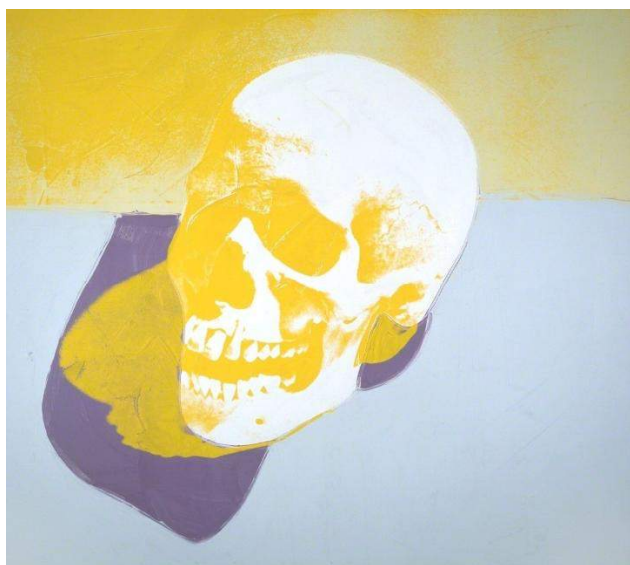
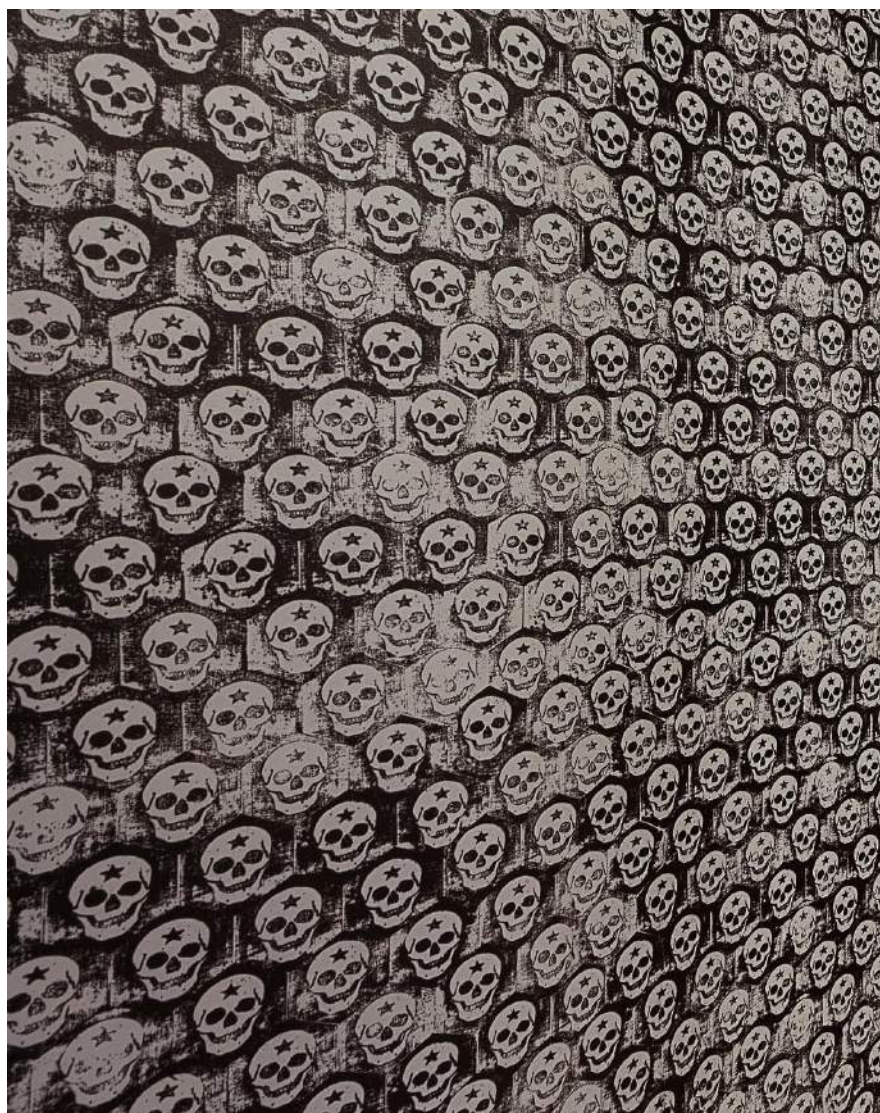


fig. 30 A. Warhol, *Skull*, 1976. Vernice di polimeri sintetici e inchiostro serigrafico su tela, 335,3 x 381 cm;

fig. 31 F. Levini, *Carta da parati a morte* (part.), 1981-2013. Inchiostro e timbri su carta da parati.



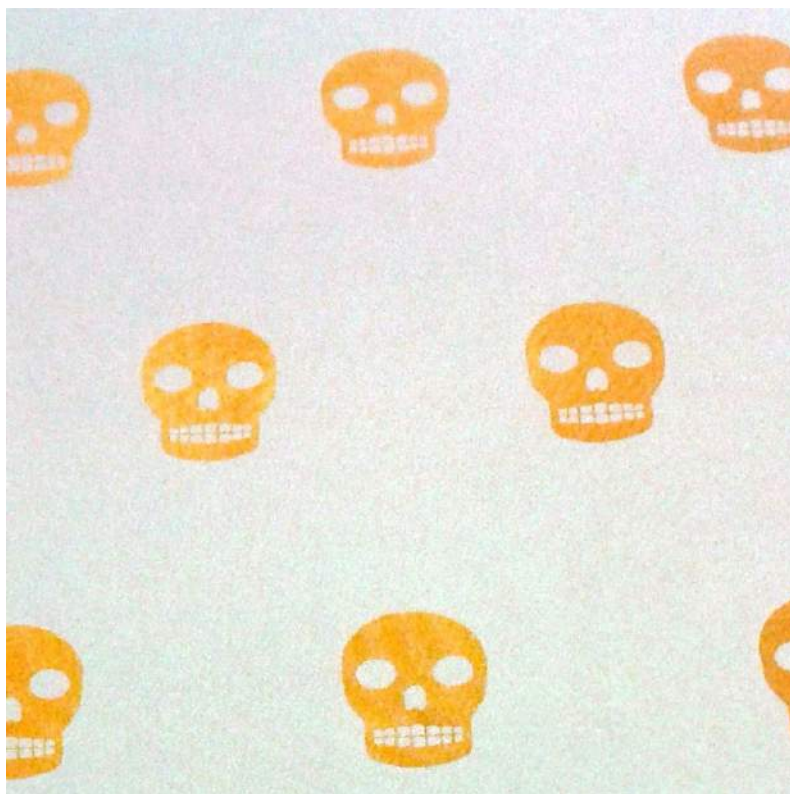


fig. 32 J. Armleder, *Lubantuun*, 2002. Carta da parati.

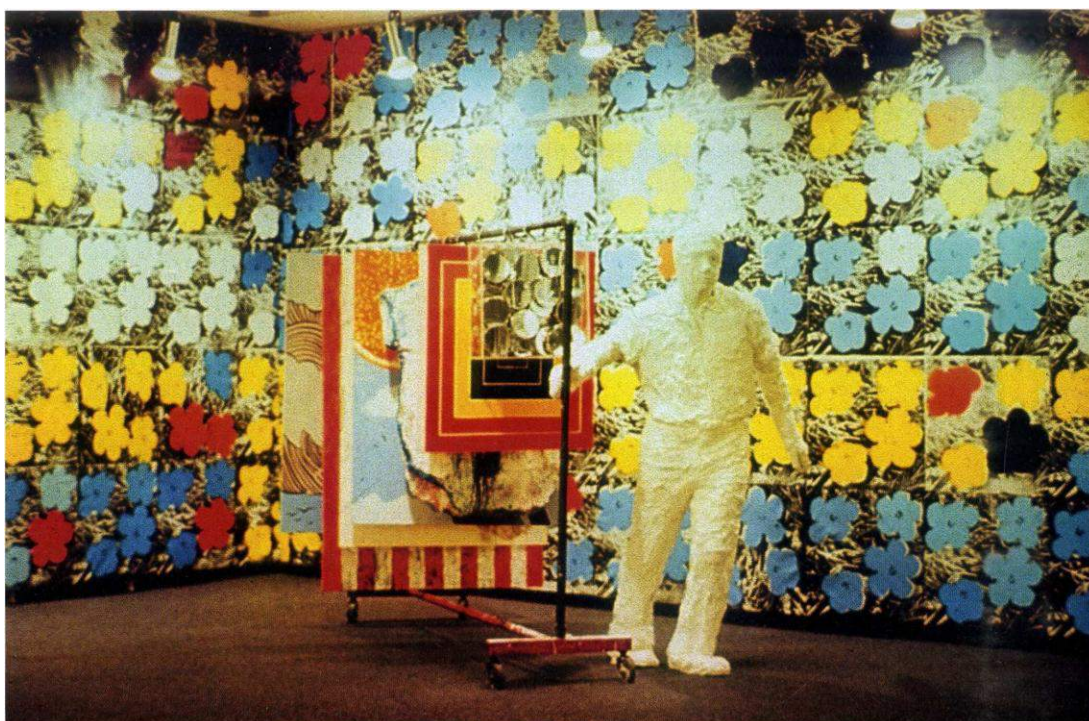


fig. 33 Sturtevant, veduta della personale d'esordio alla Bianchini Gallery, New York 1965.



figg. 34, 35 Due vedute della mostra “Sturtevant. Double Trouble”. Museum of Modern Art, New York 2014-2015. In alto: Sturtevant, *Warhol Cow Paper*, 1996; in basso, in primo piano: Sturtevant, *Gonzalez-Torres Untitled (America)*, 2004; sullo sfondo: Sturtevant, *Gober Genital Wallpaper and Gober Drain*, 1994-’95.





figg. 36, 37 Due immagini dalla mostra “Sturtevant Sturtevant, MADRE, Napoli 2015.
In alto: Sturtevant, *Duchamp Wanted*, 1992. Wallpaper; in basso, sullo sfondo: Sturtevant,
Kill, 2003. Wallpaper; in primo piano: Sturtevant, *Stupidity*, video, 2013.

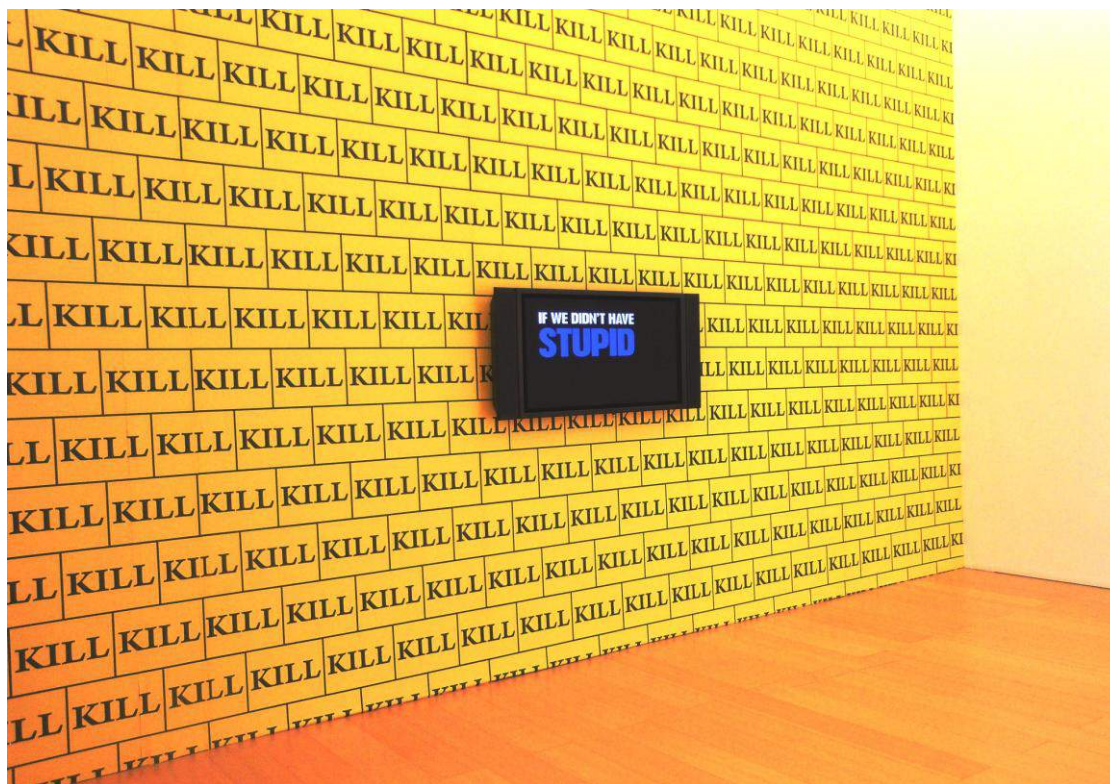




fig. 38 Veduta della mostra “Sturtevant: Leaps Jumps and Bumps”, Londra, Serpentine Gallery, 2013 con in primo piano Sturtevant, *Serpentine Owl Wallpaper*, 2013.

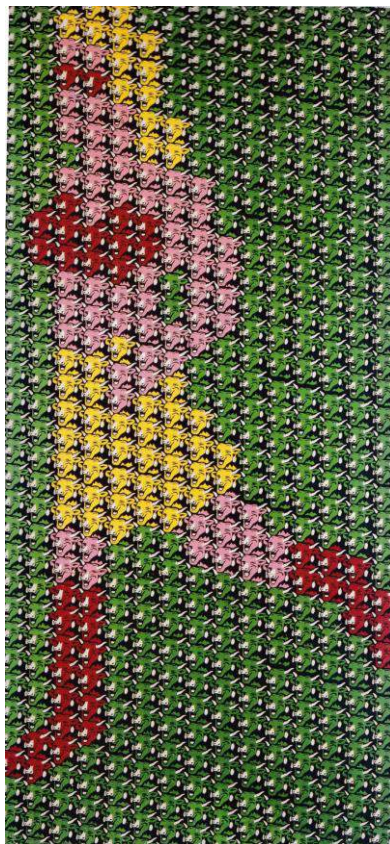


fig. 39 T. Bayrle, *Kuhmadchen (Cowgirl)*, 1967. Serigrafia su plastica, 180 x 80 cm. Collezione privata.

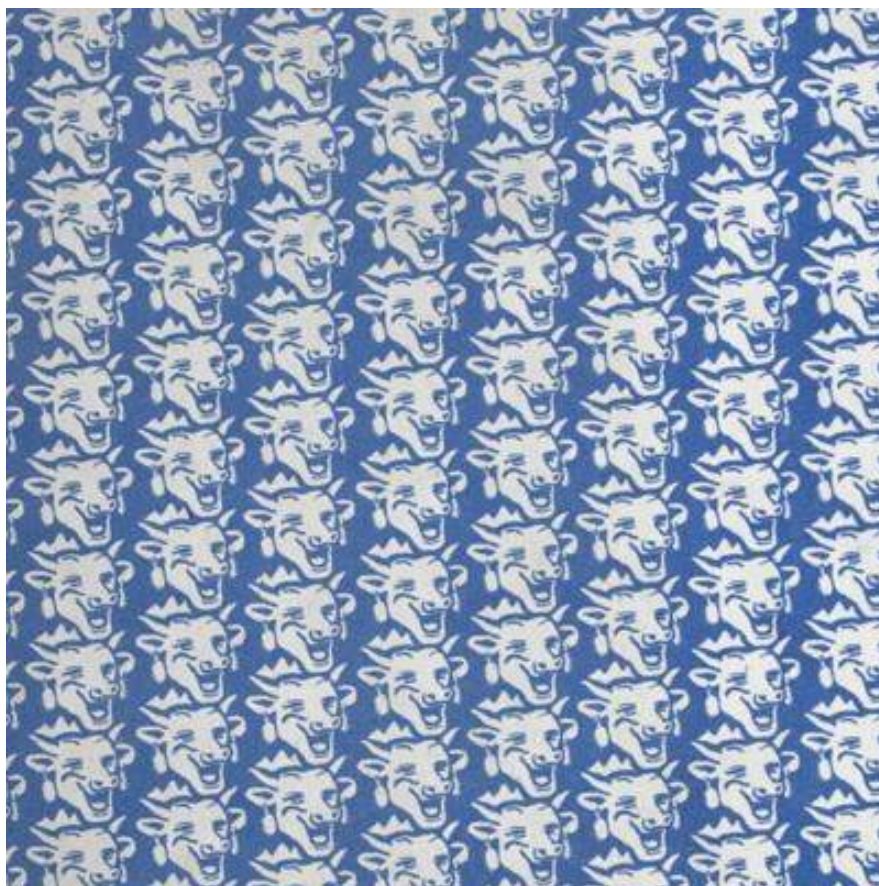


fig. 40 T. Bayrle, *La vache qui rit*, 1967. Carta da parati.



fig. 41 T. Bayrle, *Tassen (blau) Tapete*, 1967. Carta da parati.

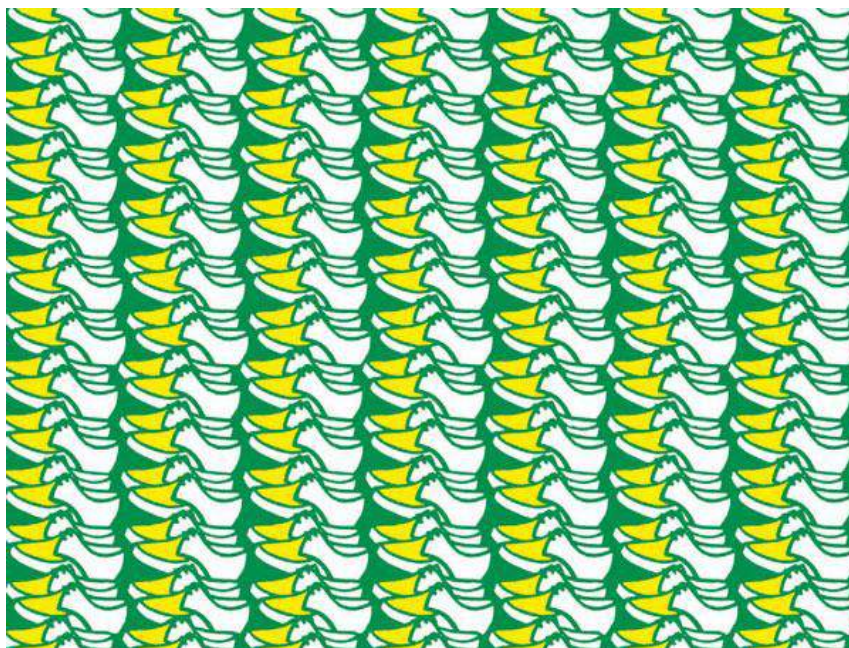


fig. 42 T. Bayrle, *Schuhe (grün)* Tapete, 1967. Carta da parati.

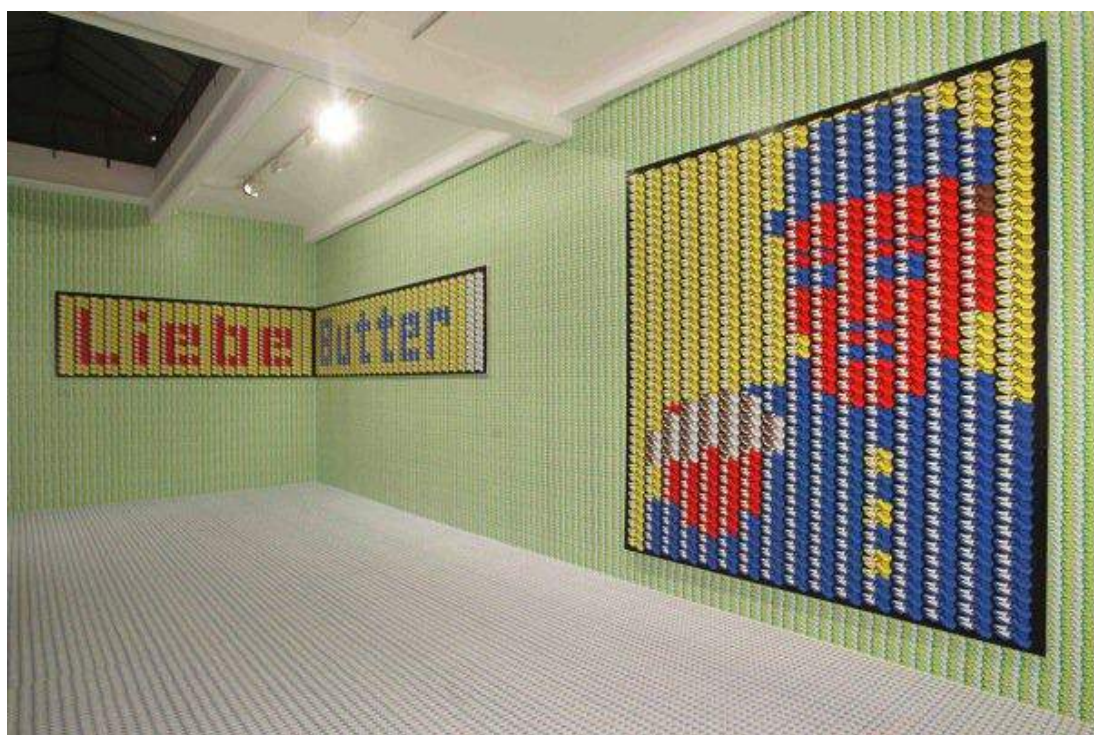


fig. 43 Veduta dalla mostra "Produzione Bayrle". Milano, Cardi Black Box, 2009.



fig. 44 T. Bayrle, *Potato counters*, 1968. Carta da parati.

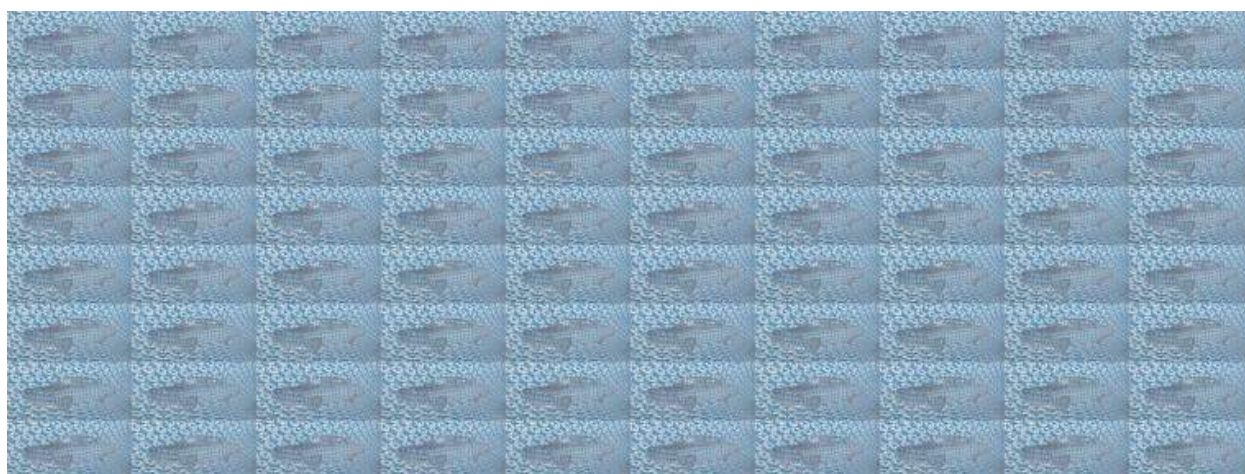


fig. 45 T. Bayrle, *Chrysler Tapete*, 1970. Carta da parati.

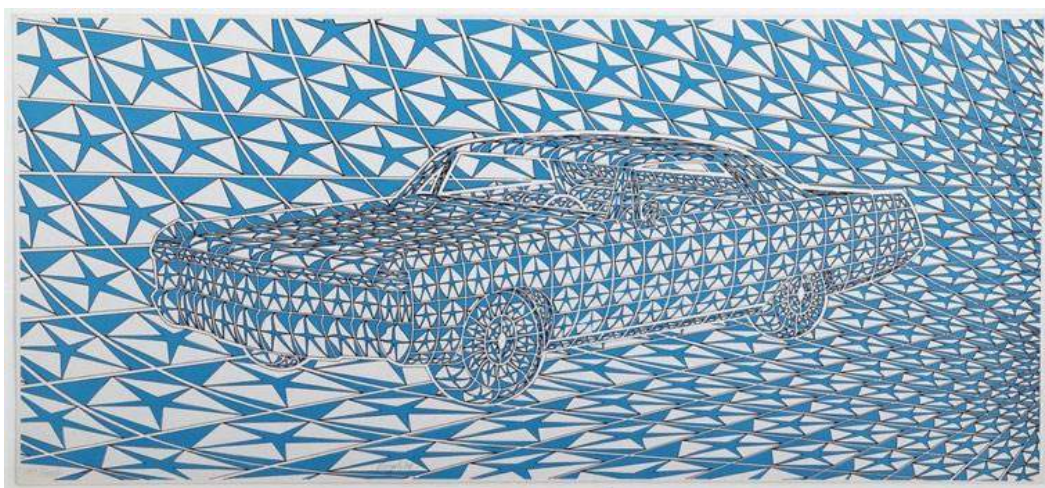


fig. 46 T. Bayrle, *Chrysler Tapete* (elemento base del pattern), 1970. Carta da parati.



fig. 47 T. Bayrle, *Herr und Frau Schwanz (Tapete)*, 1970. Serigrafia su carta da parati commerciale, 43 x 60 cm. Collezione privata.

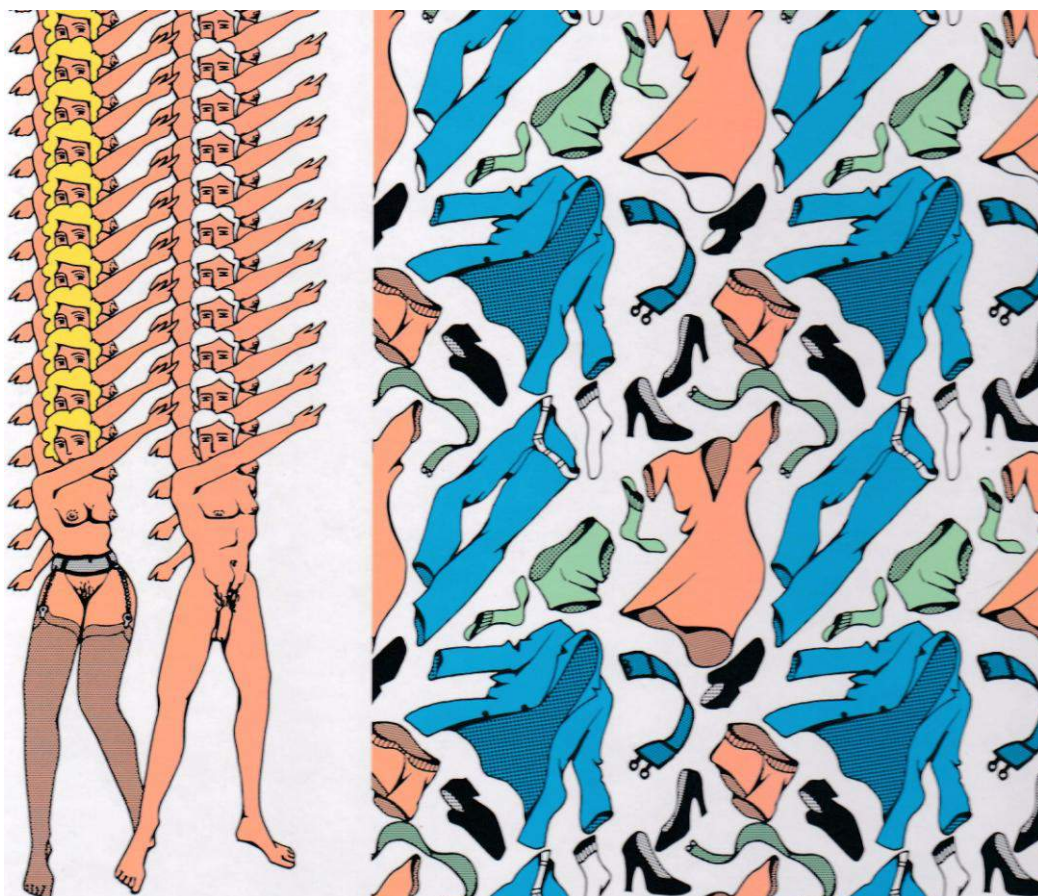


fig. 48 T. Bayrle, *Jake wie Hose/Feuer im Weizen*, 1970. Carta da parati.
fig. 49 Veduta dell'allestimento di "Thomas Bayrle. Tutto-in-uno/All-in-one". MADRE, Napoli 2013.



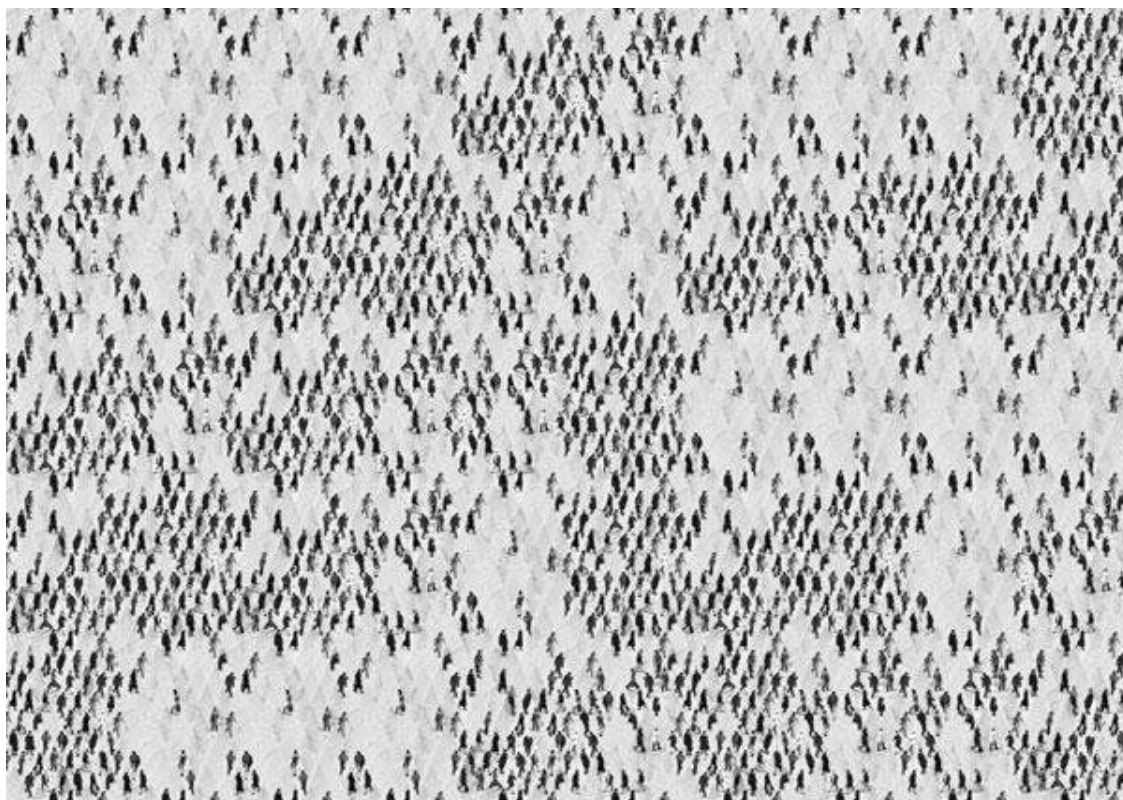


fig. 50 T. Bayrle, *Frankfurter Tapete*, 1980. Carta da parati.
fig. 51 T. Bayrle, *Rapport/Stadt Tapete*, 1981. Carta da parati.





figg. 52, 53 Due immagini da “Thomas Bayrle - Frieze Art Project”.
Londra, “Frieze London 2012”.





figg. 54, 55 Judson Dance Theater, *Newspaper Event*, coreografia di C. Schneemann.
Judson Memorial Church, New York, 29 gennaio 1963.





fig. 56, C. Schneemann, *Eye Body: 36 Transformative Actions*, 1963.
Fotografia di Erró;

fig. 57 C. Schneemann, *Body Collage*, 1967. Frame dal film, girato da G. Bachmann.





fig. 58 C. Schneemann, *Body Collage*, 1967. Frame dal film, girato da G. Bachmann.

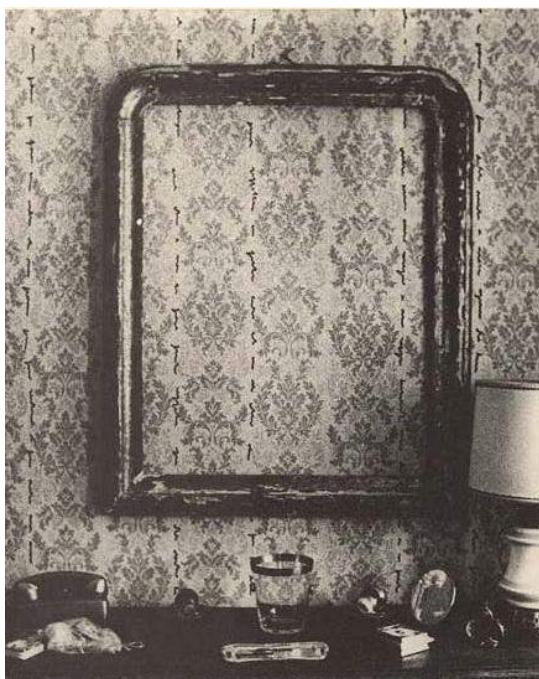


fig. 59 T. Binga, particolare dell'installazione ambientale *Casa Malangone*, Roma 1976;
Pagina successiva: fig. 60 T. Binga, *Parato per Casa Malangone* (part.), 1976.
 Immagine tratta da un esemplare gentilmente donato dall'artista.



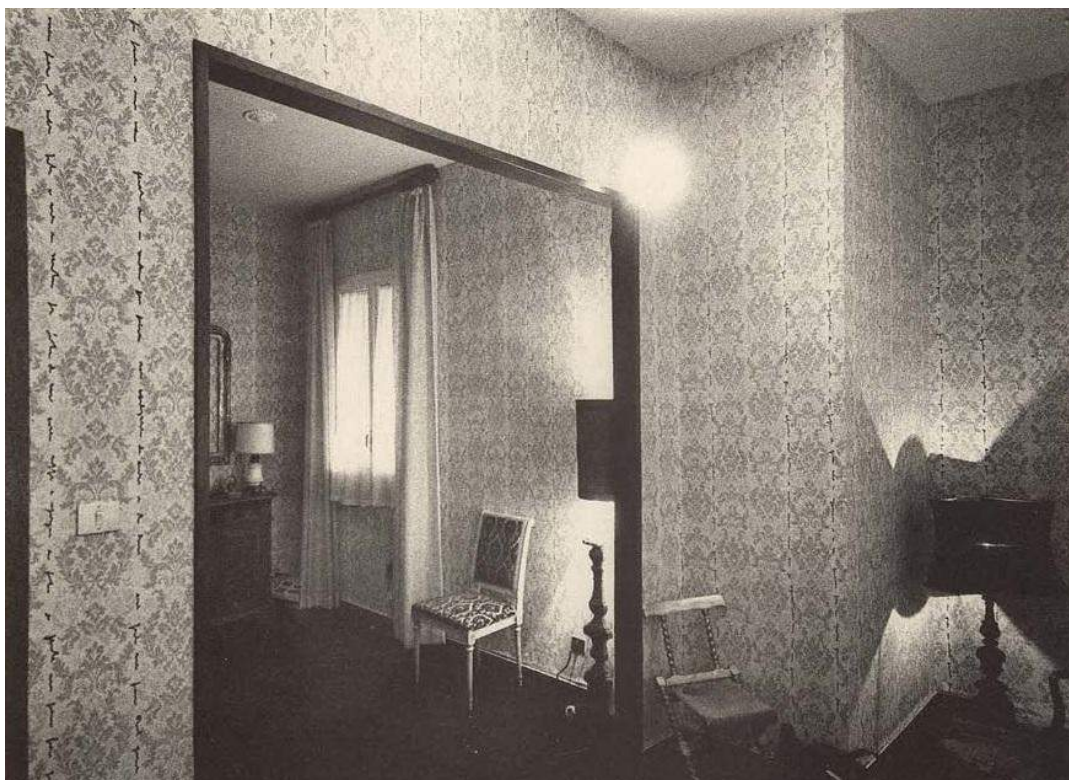


fig. 61 T. Binga, particolare dell'installazione ambientale *Casa Malangone*, Roma 1976;
fig. 62 Tomaso Binga: immagine dalla visita allo studio-atelier dell'artista, Roma, 10 ottobre 2013.





fig. 63 T. Binga, immagine dalla performance *Io sono una carta*, Riolo Terme 1977.

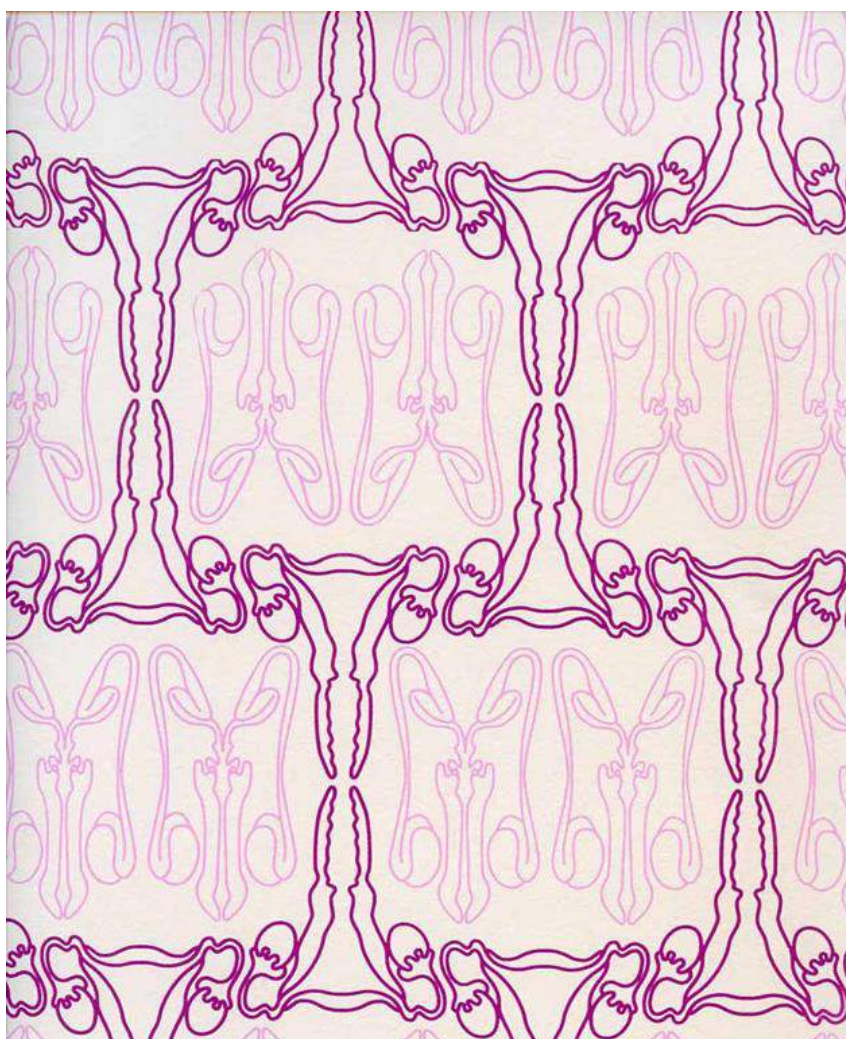


fig. 64 T. Binga, *Io sono una carta*, 1977-1978;
fig. 65 S. Lucas, *Tits in space* (part.), 2000. Carta da parati.





fig. 66, 67 H. Knowles in collaborazione con Francesca Granato: *Birth*, 2008. Carta da parati; *Conception*, 2009. Carta da parati.





figg. 68, 69 C. Paredes, *Costa Rica*, 2007; *Paradise*, 2011. Photoperformance.





fig. 70 D. Spaziani, particolare dalla personale alla DAFNA Gallery, Napoli 2013;
fig. 71 S. Hantäi, *Mariale [Mariana]*, m.a. 4, 1960. Olio e intonaco su tela piegata,
 226 x 207 cm.



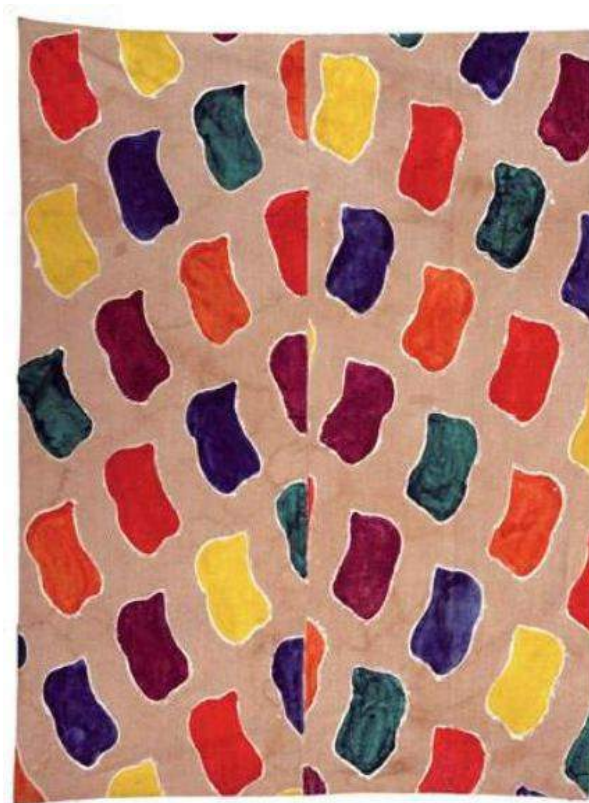


fig. 72 C. Viallat, *Sans Titre*, 1980. Acrilico su tela, 210 x 277 cm;
fig. 73 L. Cane, *Toile Sol/Mur*, 1974. Olio su tela, *Mur* 290 x 242 cm; *Sol* 220 x 246 cm.



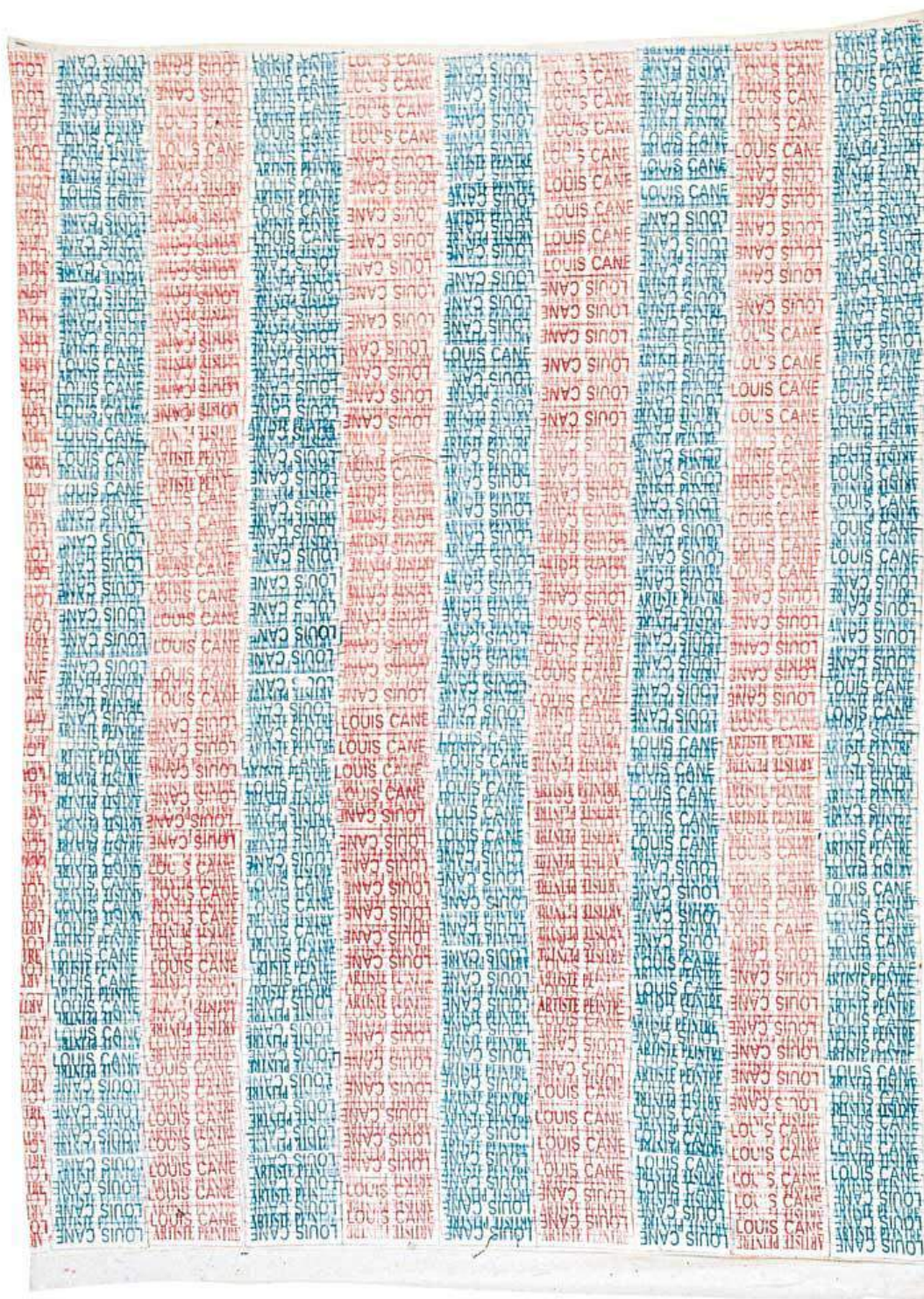


fig. 74 L. Cane, *Toile tamponnée*, 1967. Inchiostro e timbro su drappo di tela, 312 x230 cm.

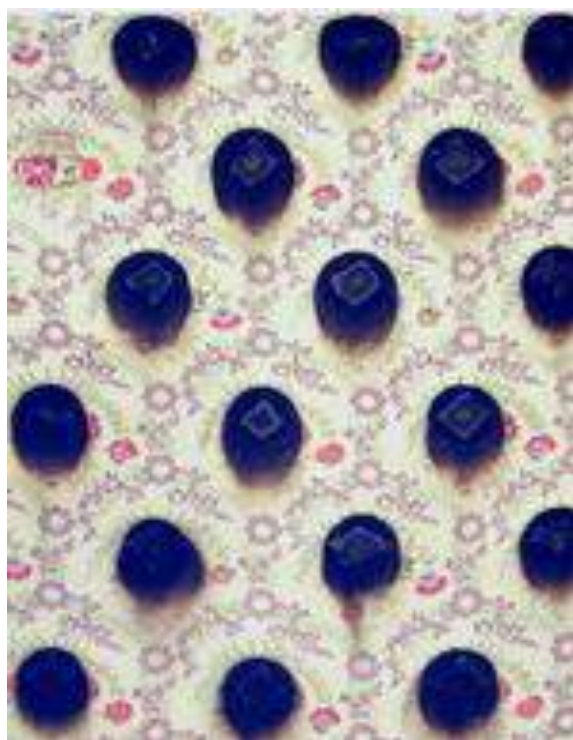


fig. 75 P. Saytour, *Brûlage* (part.), 1967. Pittura e bruciatura su tessuto, 78 cm x 55 cm;
fig. 76 J. Kozloff, *Tut's Wallpaper*, 1979. Seta stampata, due di nove elementi, ciascuno 108 x 43, 9 cm.



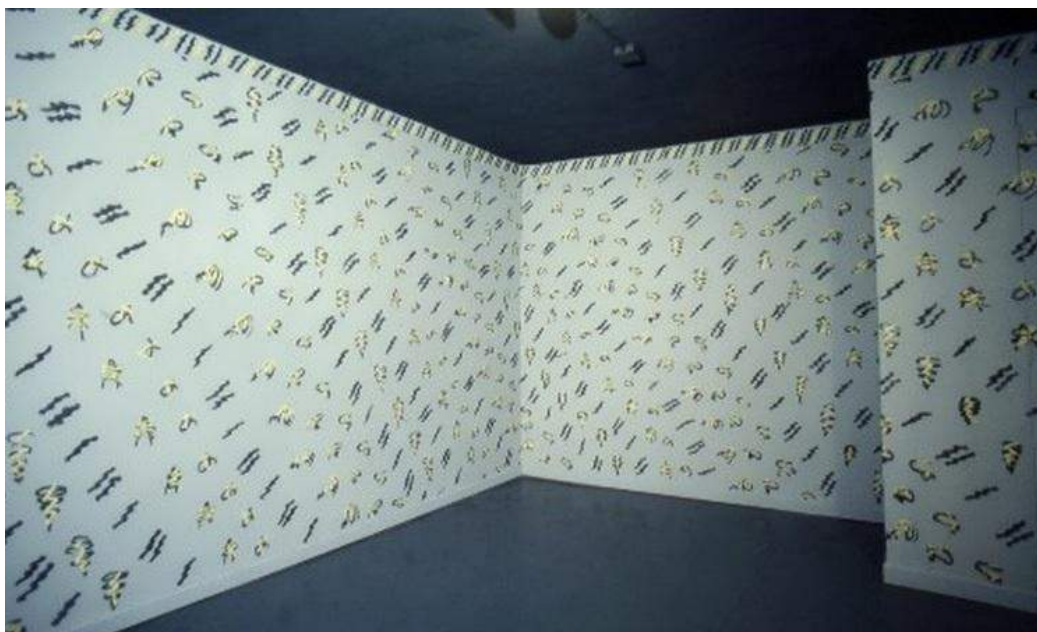
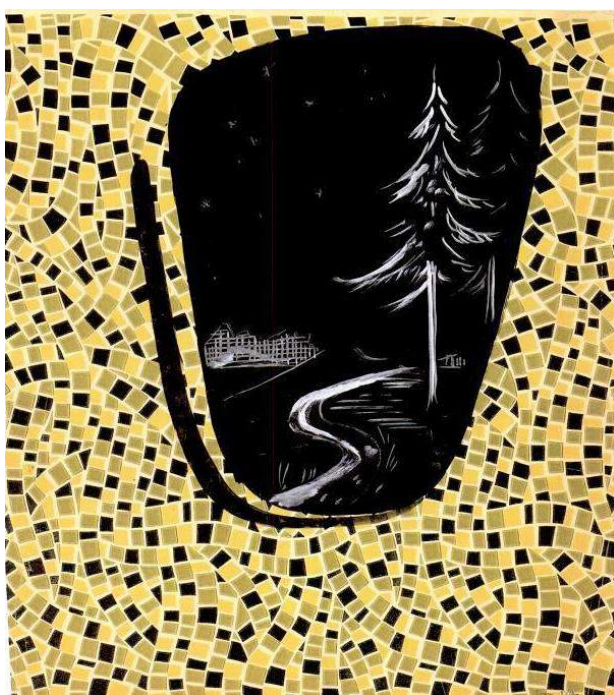
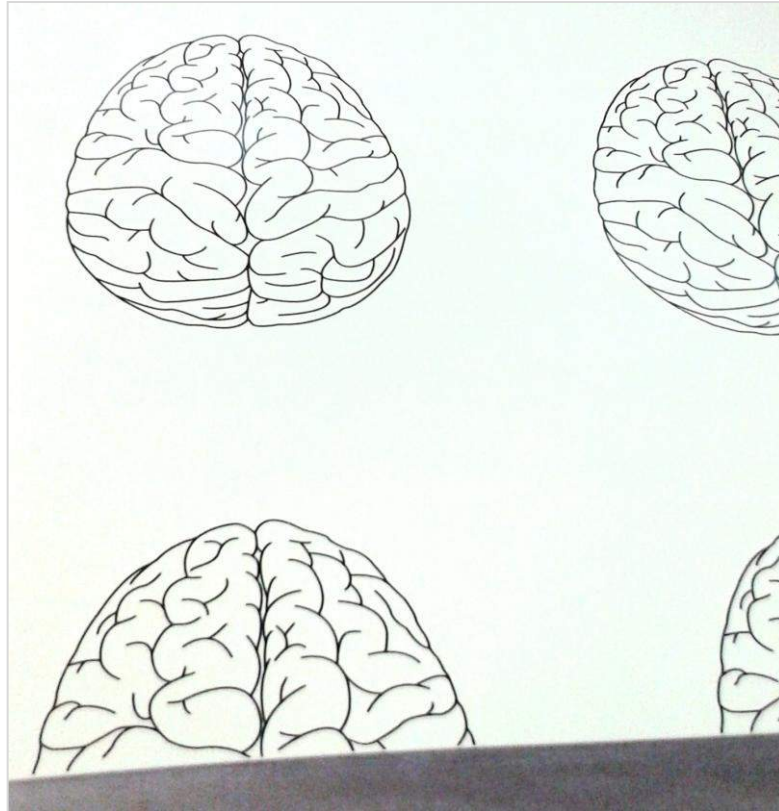


fig. 77, 78 C. Carlson, *Wallpaper Installation*, 1976. Pittura acrilica su carta da parati. Intero e particolare dell'opera, Hundred Acres Gallery, New York 1976;
fig. 79 S. Polke, *Ohne titel (Tannen)*, 1964 c. Gouache su carta da parati, 69,5 x 62 cm.





figg. 80, 81 J. Armleder, *Loasaceae* (part.), 2002. Wall painting;
Untitled, 2012. Wallpaper.





fig. 82 Veduta della mostra “ A fair show”, a cura di John Armleder e con un’installazione di carte da parati di Armleder come background. Milano, Massimo De Carlo, 2007;

fig. 83 Veduta del Musée D’Art Moderne de Saint-Étienne Métropole La Terrasse, St-Etienne (Francia), Allestimento a cura di J. Armleder, 2008. Sullo sfondo, pattern per carte da parati. Sulla destra, E. Kelly, *Two panel: blue-yellow*, 1970; G. Nelson, *Fauteuil MAA*, 1958.





fig. 84 H. Steinbach, *Display #7*, 1980.



fig. 85 H. Steinbach, veduta della mostra "Once again the world is flat".
Zurigo, Kunsthalle, 2014

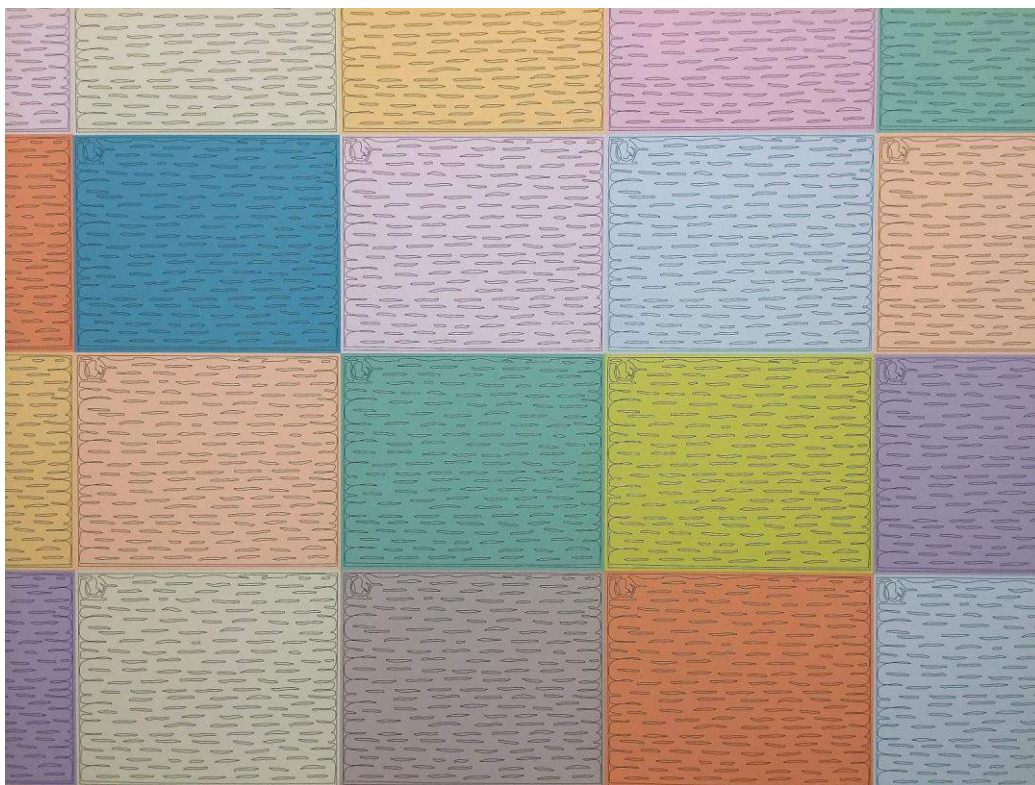
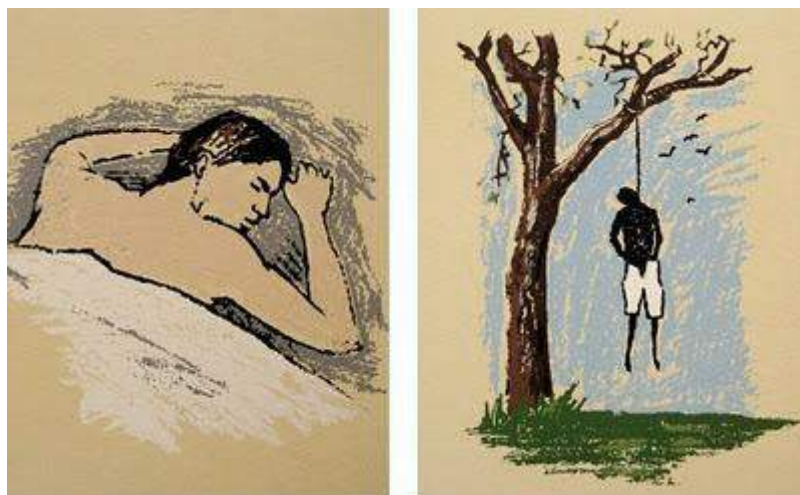


fig. 86 P. Halley, *Static wallpaper*, 1998;
fig. 87 P. Halley, *Judgement Day*, 2011. Wallpaper installation (stampa laser su carta).
 Venezia, Palazzo Bembo.





fig. 88 R. Gober, *Male and Female Genital Wallpaper*, 1989.
Particolare dell'installazione alla Scottish National Gallery of Modern Art, Edimburgo,
dicembre 2012.



figg. 89, 90 (nella pagina successiva) R. Gober, *Hanging Man/Sleeping Man* (part.), 1989.
Wallpaper.

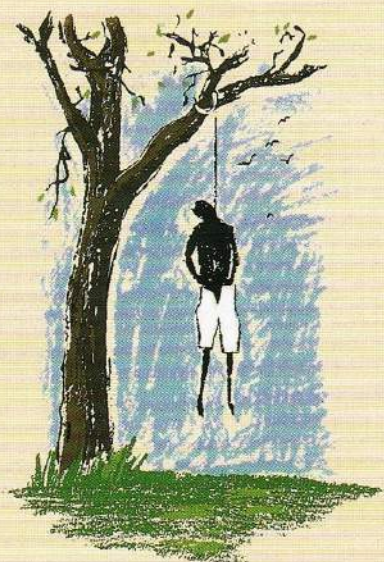
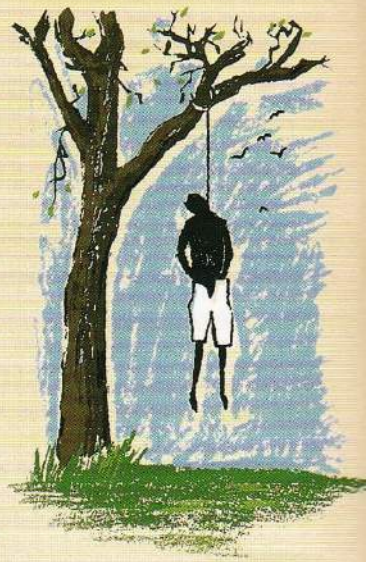
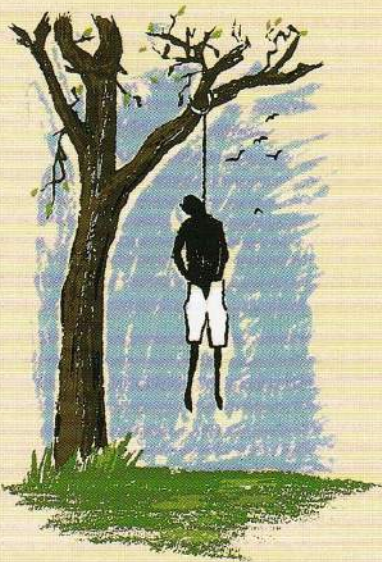
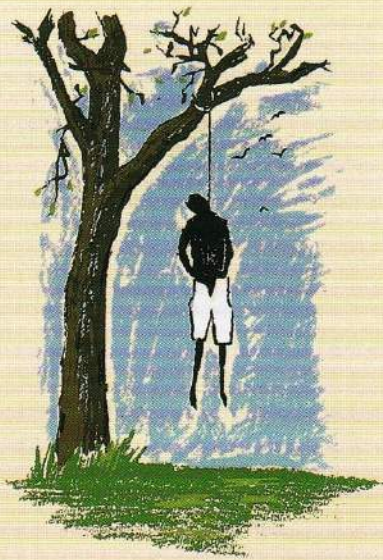




fig. 91 M. Kippenberger, *Put your freedom in the corner, save it for a rainy day*, 1990. Legno, wallpaper di R. Gober (*Hanging Man/Sleeping Man*, 1989), ceramica, colla.

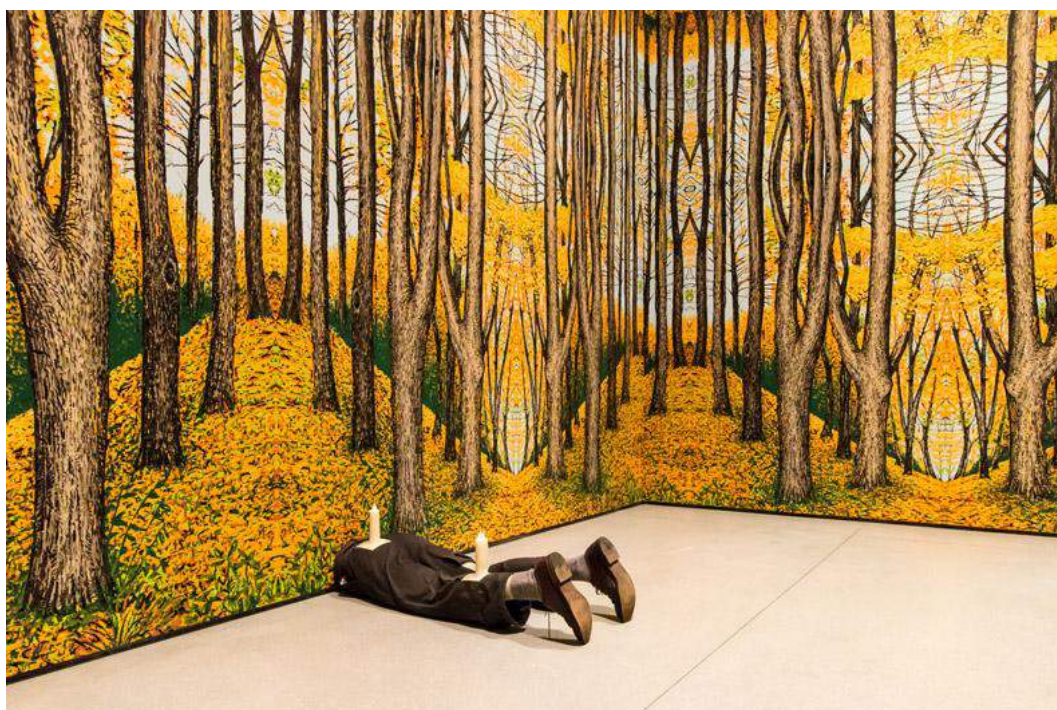


fig. 92 R. Gober, *Forest*, 1991. Wallpaper; *Untitled*, 1991. Legno, cera, pelle, tessuto e peli. Particolare dell'installazione, Museum of Modern Art, New York 2014.

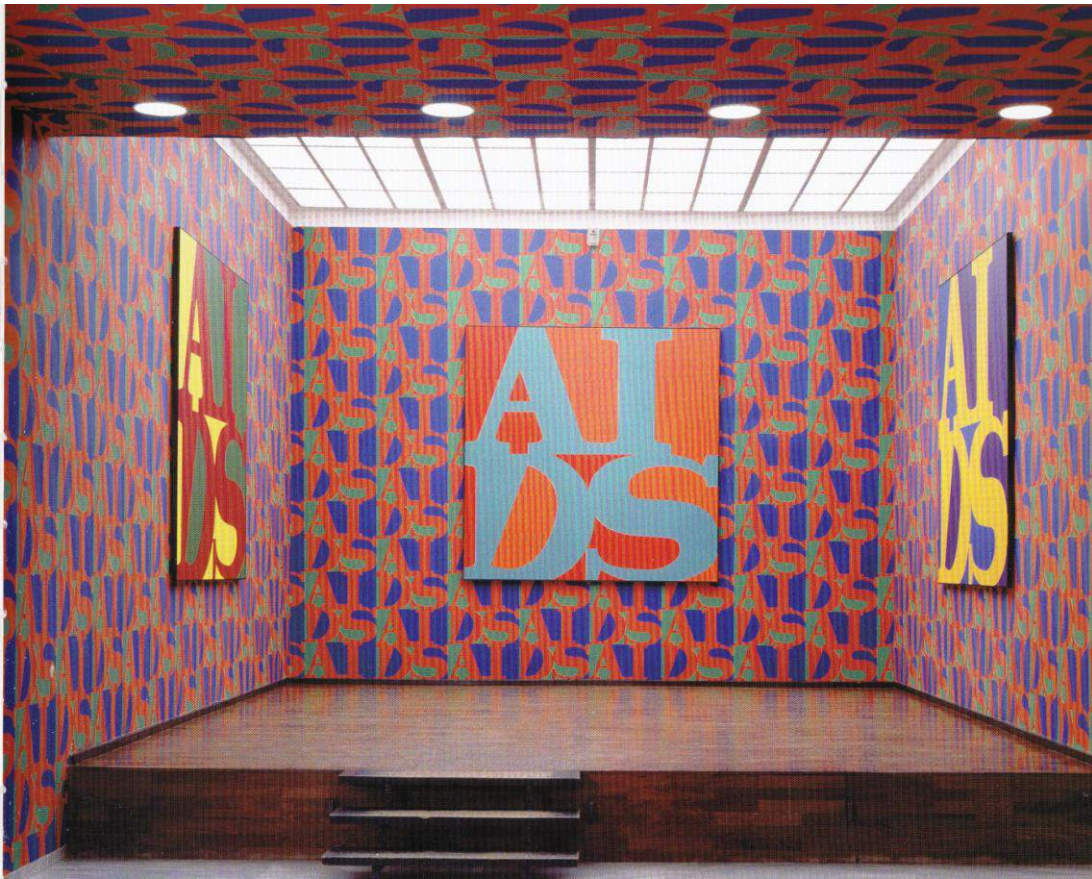


fig. 93 General Idea, *AIDS Wallpaper*, 1989.
Particolare dell'installazione, Württembergischer Kunstverein, Stoccarda 1992.



fig. 94 Group Material, *Americana*, 1985. Particolare dell'installazione, Whitney Biennial 1985, New York, Whitney Museum of American Art.

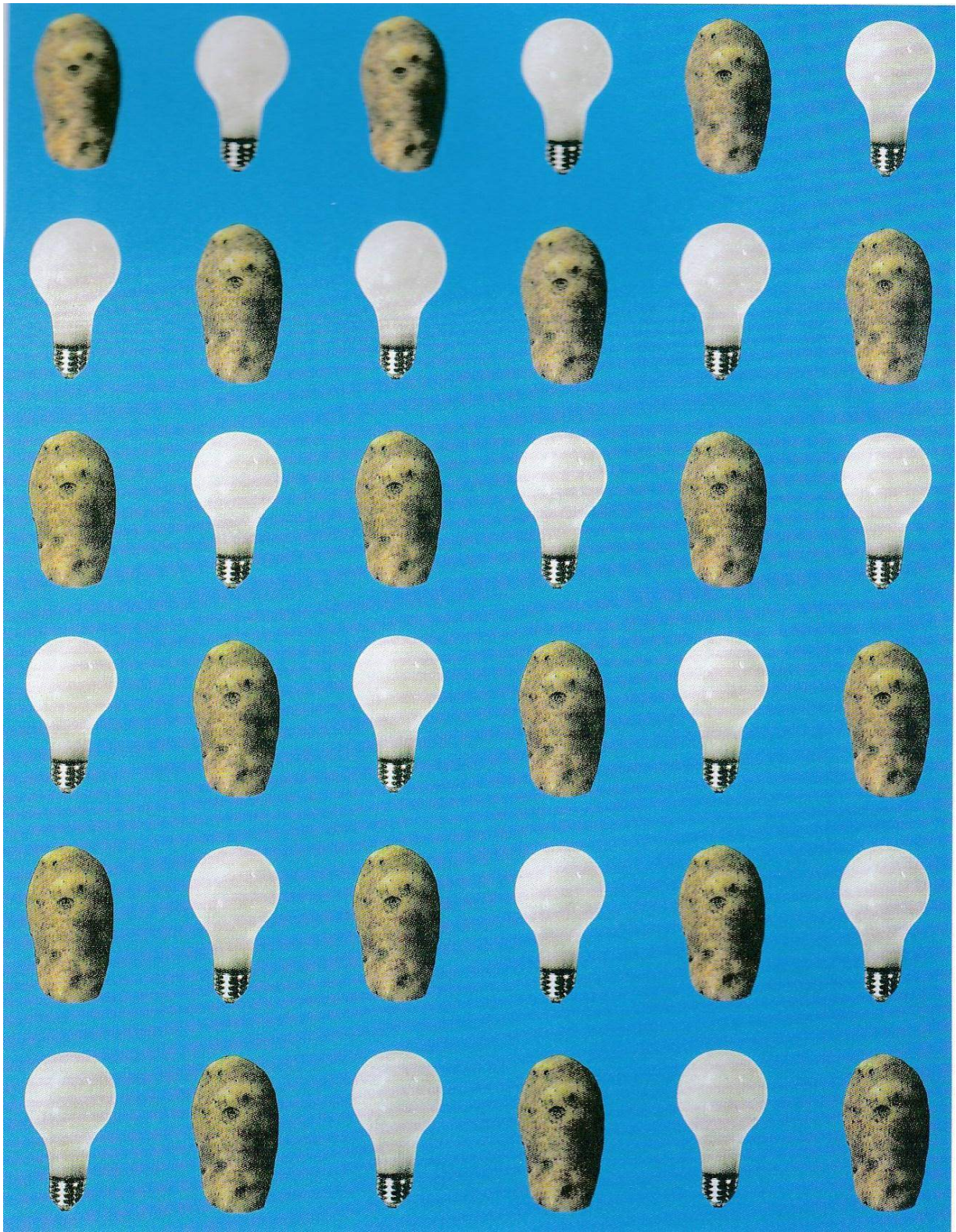


fig. 95 J. Baldessari, *Potato/Lightbulb*, 1998. Wallpaper.

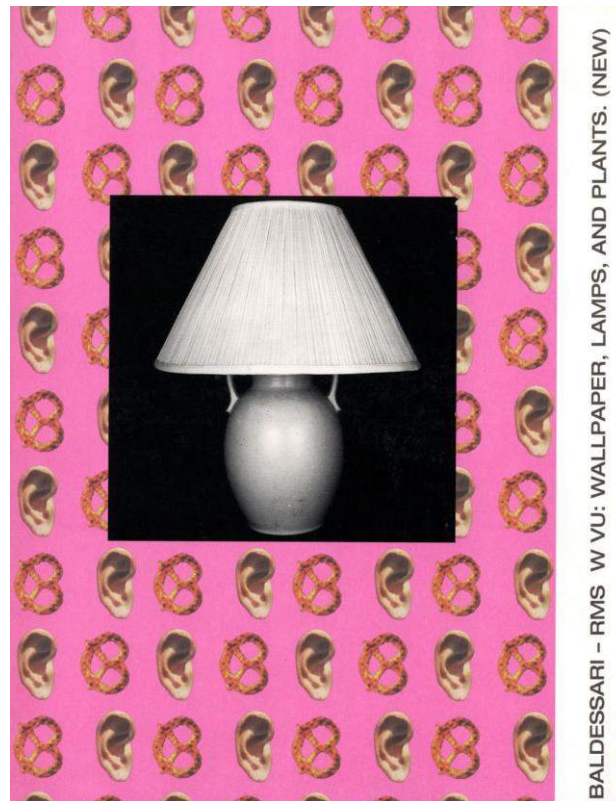


fig. 96 Copertina del catalogo della mostra “Baldessari: RMS W VU: Wallpaper, Lamps, and Plants. New” (1998) con dettaglio del wallpaper *Ear/Pretzel*, 1998.

fig. 97 J. Baldessari, *I Will Not Make Any More Boring Art* (part.), 1971-2000. Wallpaper.

*I will not make any more boring art.
 I will not make any more boring art.
 I will not make any more boring art.
 I will not make any more boring art.
 I will not make any more boring art.
 I will not make any more boring art.
 I will not make any more boring art.
 I will not make any more boring art.
 I will not make any more boring art.
 I will not make any more boring art.
 I will not make any more boring art.
 I will not make any more boring art.
 I will not make any more boring art.
 I will not make any more boring art.*



fig. 98 S.Boyce, *Clapping*, 1994. Wallpaper

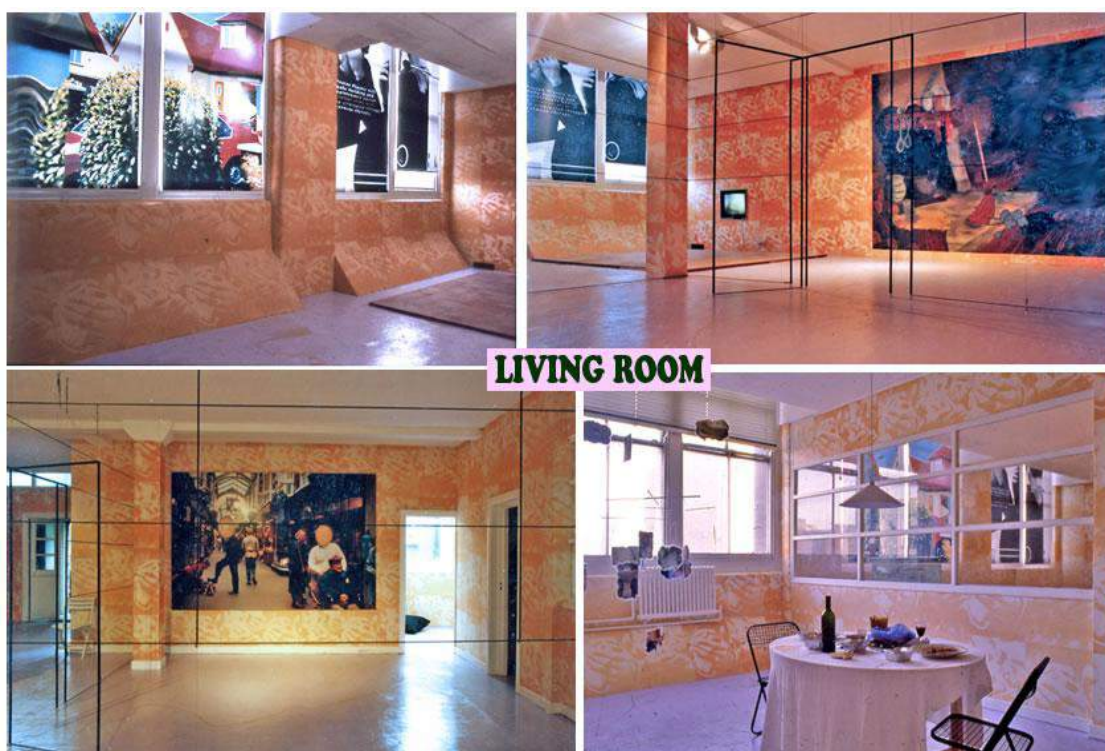


fig. 99 Immagini dall'ambiente "Living Room" della mostra "Wish you were here" (BANK,1994). Sulle pareti il wallpaper di S. Boyce, *Clapping*, 1994, nella versione cromatica bianco/arancio.

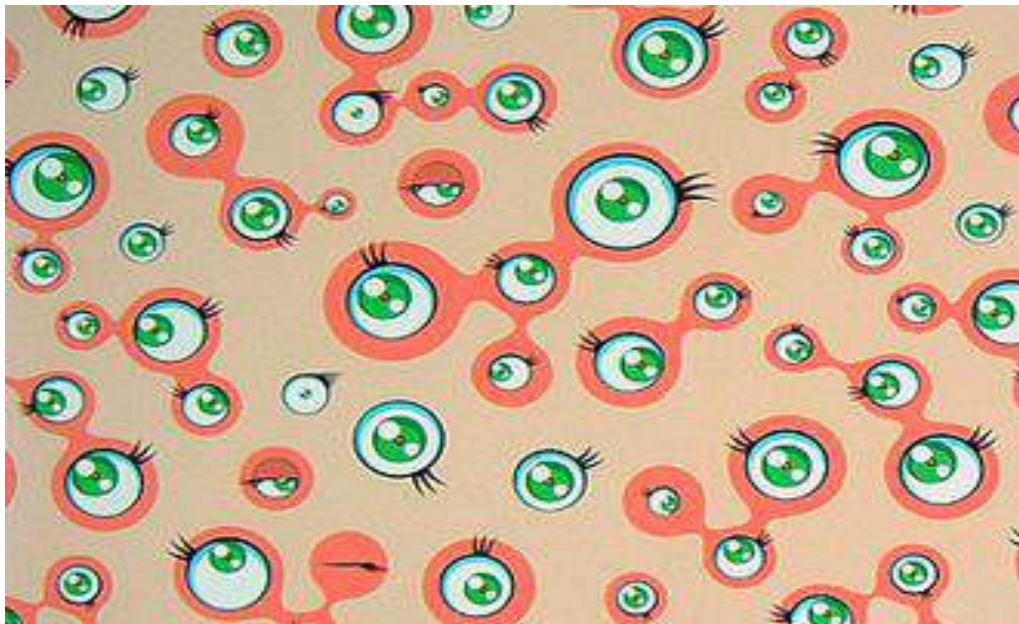


fig. 100 T. Murakami, *Jellyfish eyes* (part.), 2002. Wallpaper.



fig. 101 R. Wynne, *Eye Wallpaper*, 2006, installato insieme alle sculture in vetro *Glass Tears*, 2006, nella personale “The Heartbeat Of a Bird”, (New York 2006)

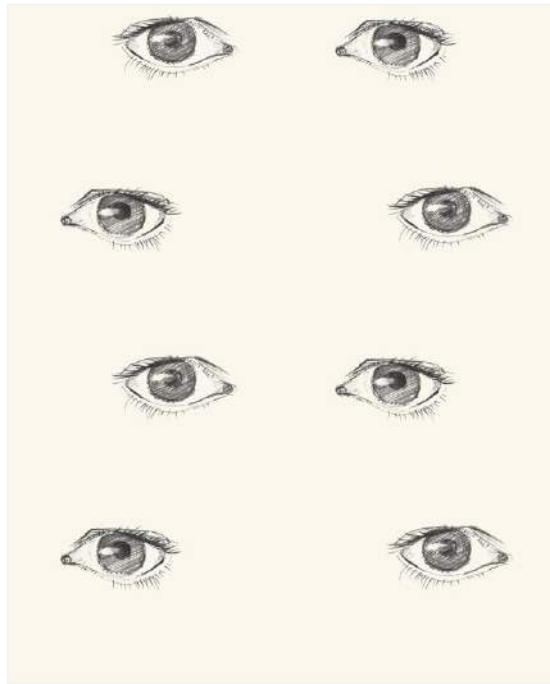


fig. 102 C. Taylor e C. Wood, *Witness*, 2009. Wallpaper.

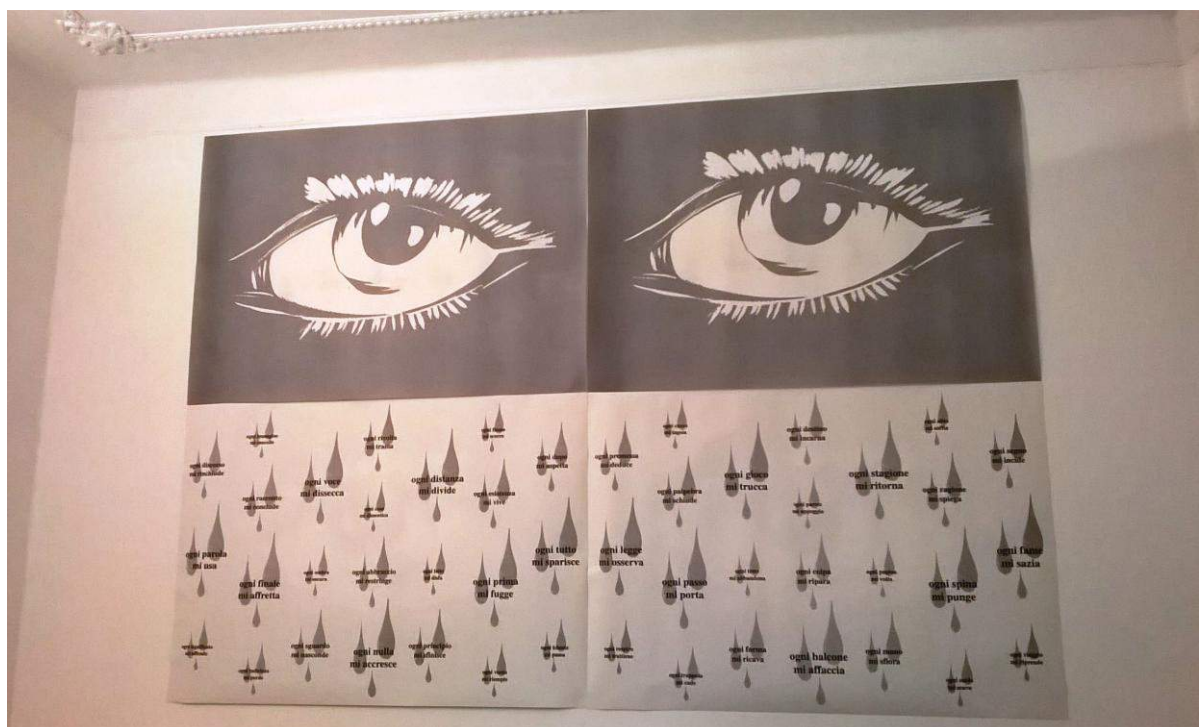


fig. 103 P. Polidori, dall'installazione *I visibili*, 1998. Stampa offset su carta. Immagine tratta dall'allestimento presso lo studio dell'artista, Roma 2015.



fig. 104 M. Mercil, *Birds of America* (part.), 2000.
Serigrafia manuale su rasatello di cotone foderato di carta.



fig. 105 C. Amorales, *Why fear the future?* (part.), 2004.



fig. 106, 107 N. Solakov, *Remains of Wallpaper*, 1993. Installazione con brandelli di carte da parati commerciali e interventi pittorici; **in basso:** *Wallpaper (part.)*, 2010-2011. Francoforte, Deutsche Bank. Carta da parati commerciale con interventi pittorici.





fig. 108 Nedko Solakov, Brescia, 25 settembre 2014.



fig. 109 R. Green, *Mise-en-Scène: Commemorative Toile* (part.), 1992.
Serigrafia manuale su rasatello di cotone foderato di carta.



fig. 110 C.M. Weems, *Looking high and low*, 1993. Serigrafia manuale su carta da parati.

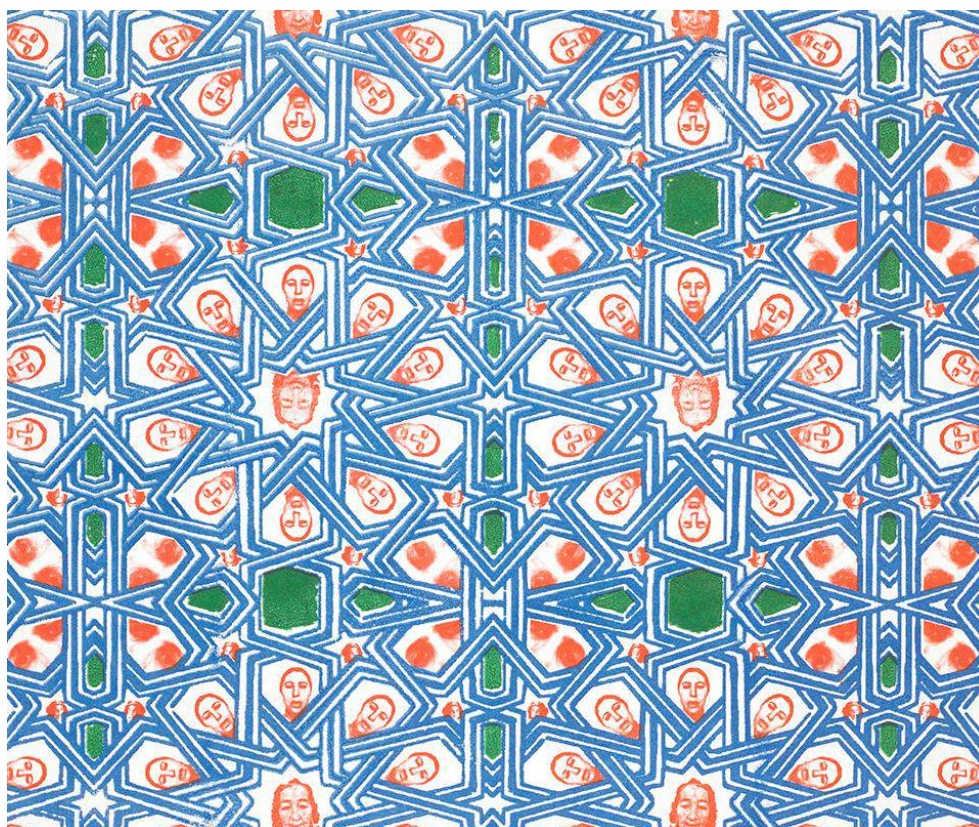


fig. 111 Z. Sedira, *Une Génération des Femme*, 1997. Wallpaper.

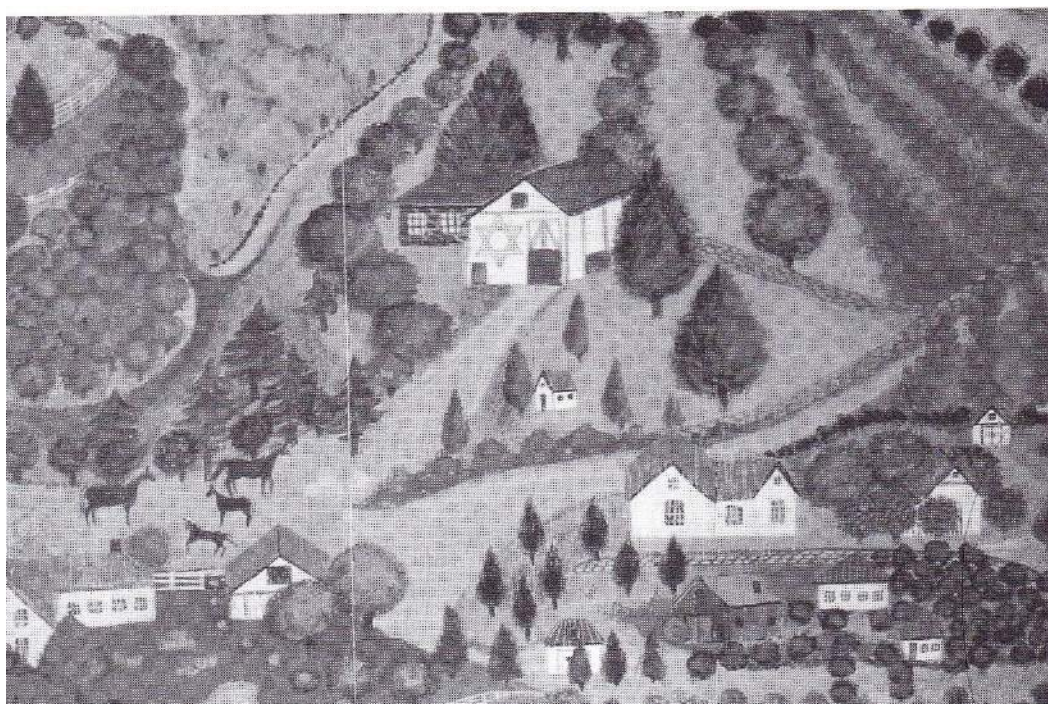


fig. 112 E. Reichek, *A postcolonial kinderhood* (part.), 1994-'96.
Carta da parati con interventi aggiuntivi, stampati a mano.



fig. 113 R. Herz, *Zugzwang*, 1995. Wallpaper.
Immagine dell'allestimento al Mudac di Losanna ("Face au Mur", 2011).

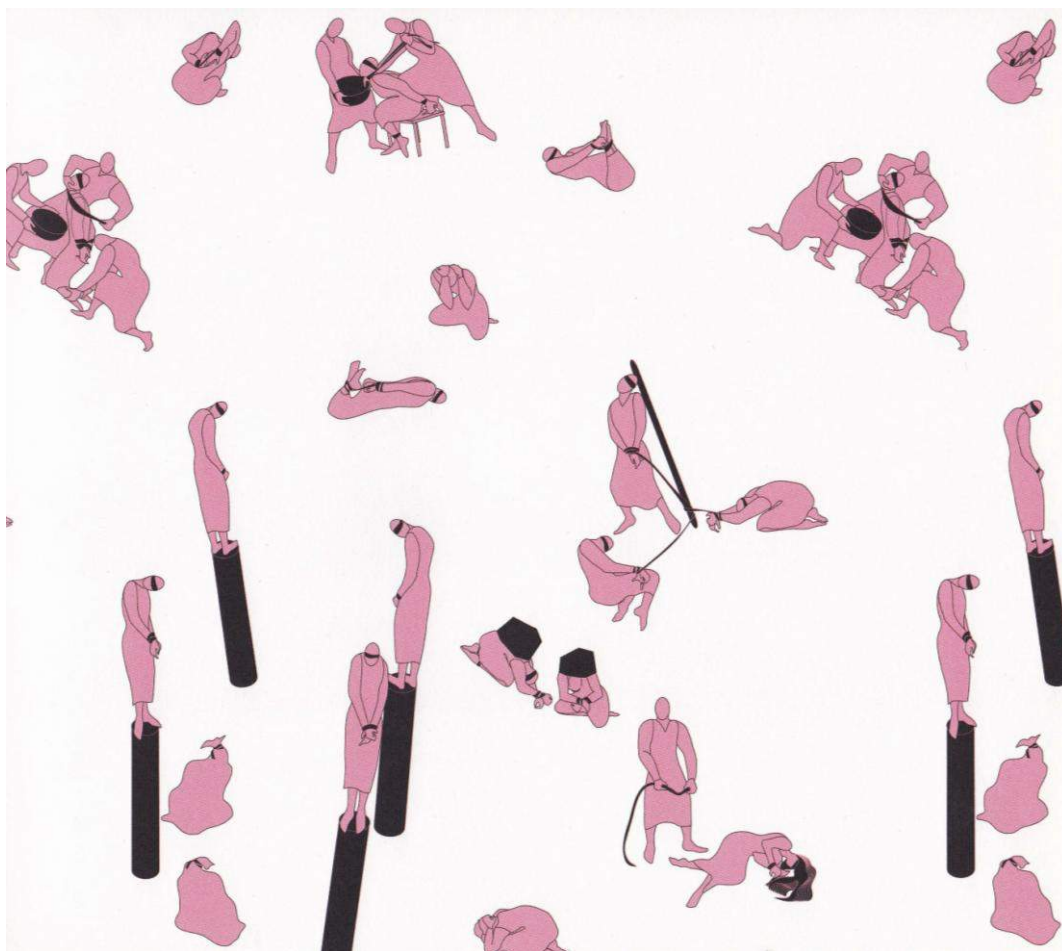


fig. 114 P. Forouhar, *Thousand and One Day* (part.), 2003. Wallpaper.

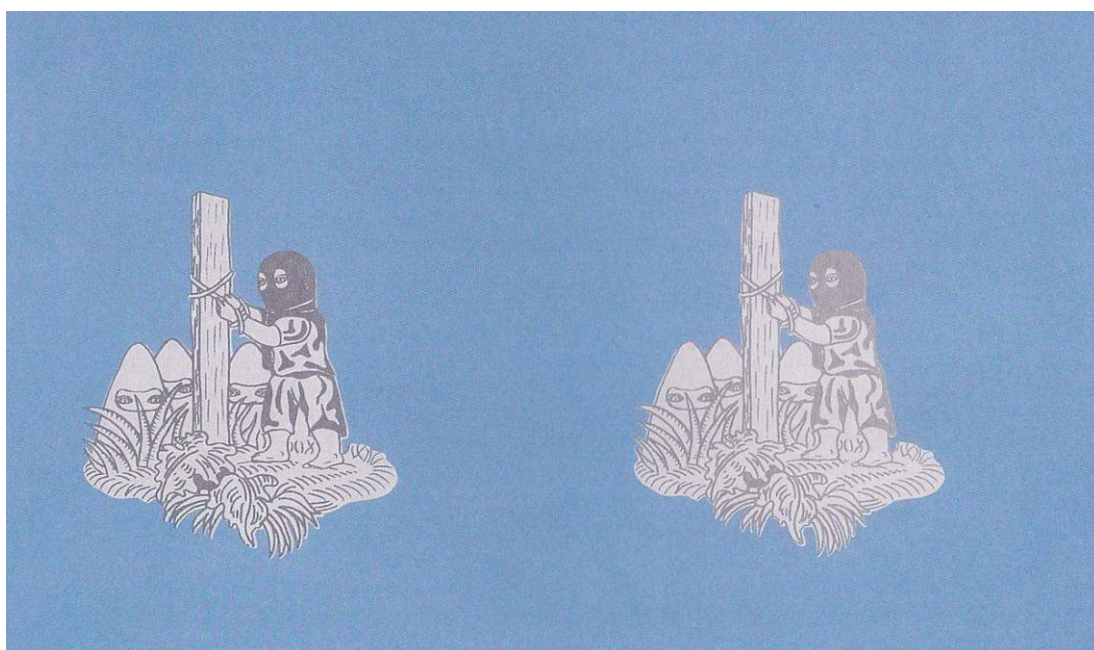


fig. 115 K. Henricksen, *Children Playing Toile* (part.), 2005. Wallpaper.

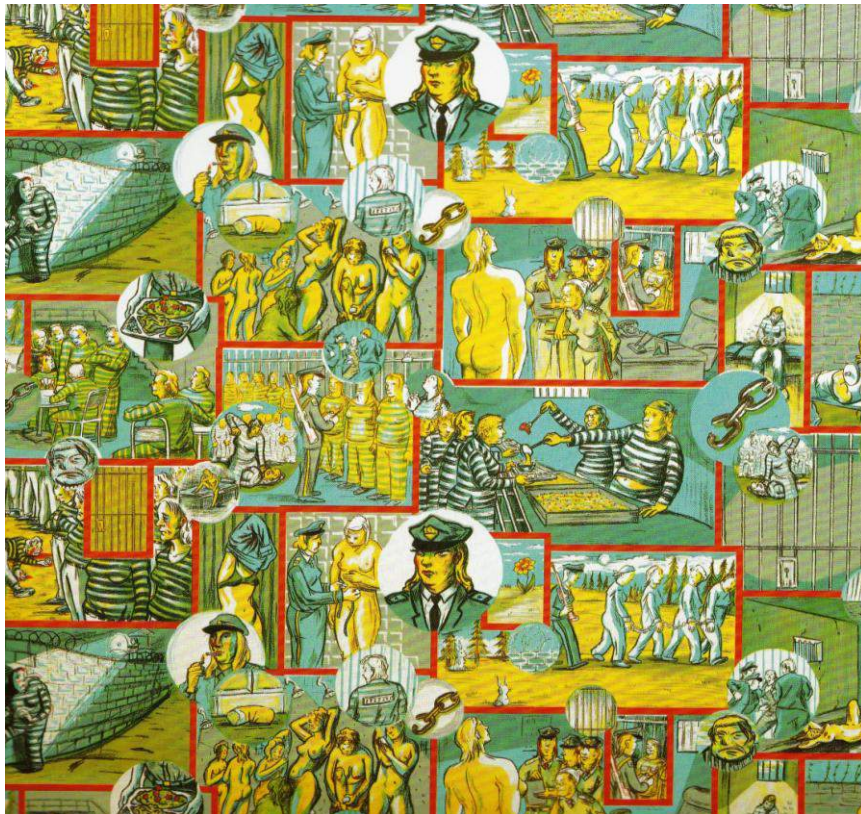


fig. 116 N. Eisenman, *Gray Bar Hotel*, 2003. Wallpaper.

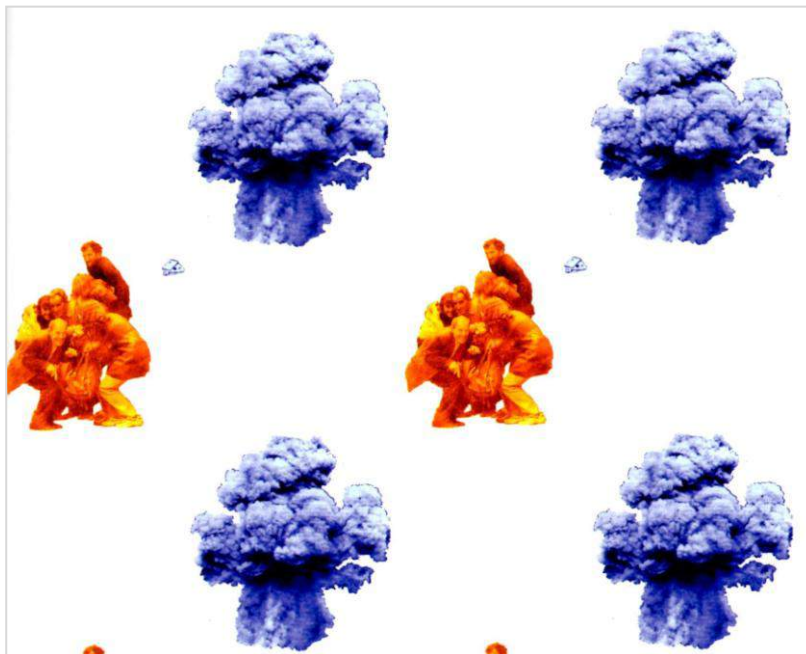


fig. 117 F. Simeti, *Colpi di mortaio (cadono su Sarajevo)*, 1998. Wallpaper.
fig. 118 Pagina successiva: F. Simeti, *Watching the War*, 2002. Wallpaper.





fig. 119 Timorous Beasties, *London Toile*, 2006. Wallpaper.
fig. 120 F. Simeti, *Arabian Nights*, 2003. Wallpaper.





fig. 121 F. Simeti, il wallpaper *Arabian Nights* con, sullo sfondo, il wallpaper *Are you ready?*, entrambi 2003. Veduta dell'installazione al RISD Museum, Providence (“On the Wall. Wallpaper by Contemporary Artists”, 2003).



fig. 122 F. Simeti, *Kitenge*, 2007. Wallpaper.

fig. 123 Pagina successiva: F. Simeti, *Plastic Eden*, 2008. Wallpaper.





fig. 124 F. Simeti, *Hillside* (part.), 2011. Wallpaper.

fig. 125 A. Lane, *Bloody wallpaper* (part.), 1995.



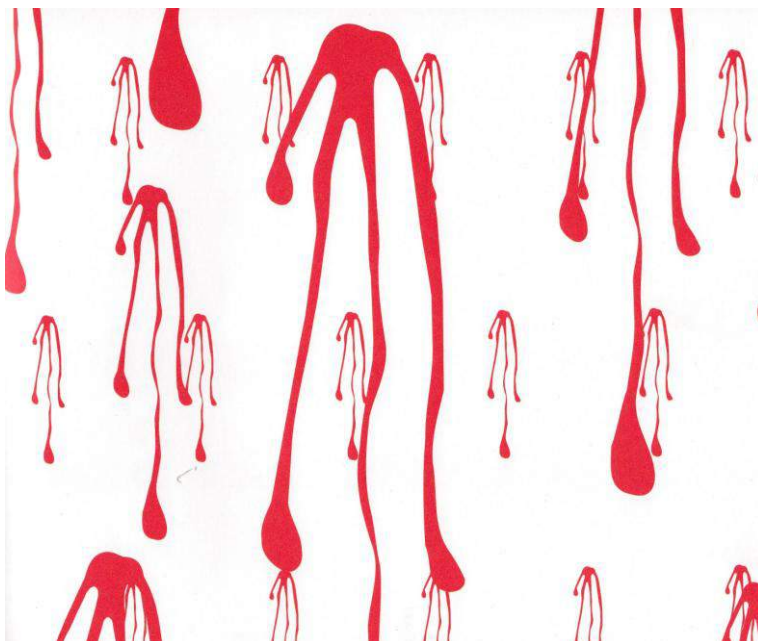


fig. 126 O. Nicolai, o. T. (*Blutstropfen*), 2001. Wallpaper suddiviso in fogli-poster di 100 x 70 cm;

fig. 127 (sx.) C. Atkinson, *Wounds*, 2003. Wallpaper;

fig. 128 (dx.) L. Hecht, *Blood cell*, 1998. Wallpaper.





figg. 129, 130 L. Hecht, (sx.) *Bone lattice*, 1998; (dx.) *Nerve cell*, 1999. Wallpaper.



fig. 131 F. Curlet, *Stand-by (Jachère)*, 2001. Wallpaper.



fig. 132 Timorous Beasties, *Euro Damask*, 2001. Flock wallpaper.

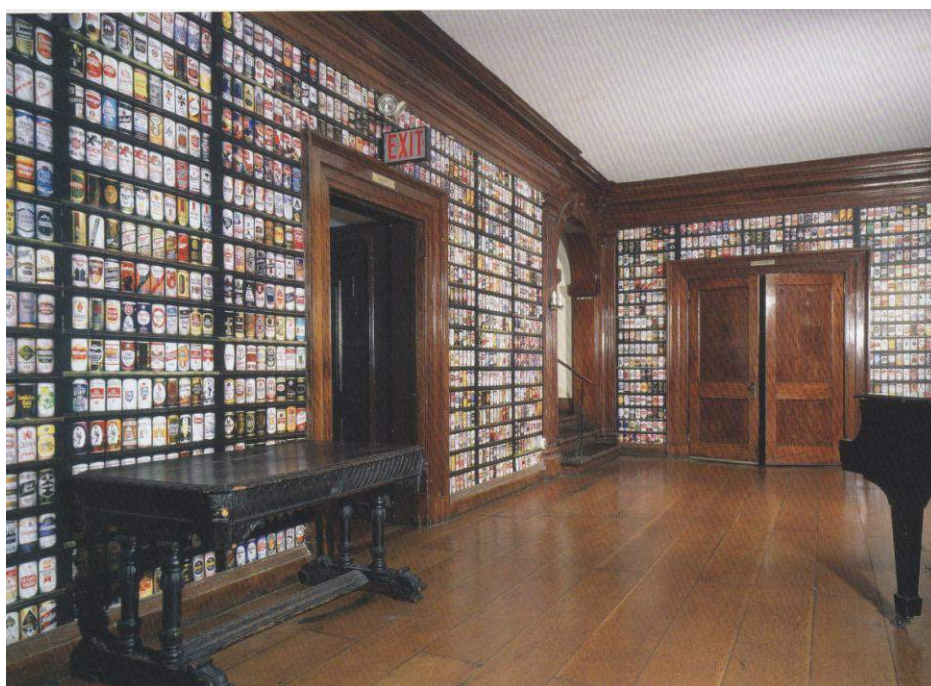


fig. 133 V. Marti, *Beer Can Library*, 1997. Wallpaper.

fig. 134 **Pagina successiva:** V. Marti, *Bullies*, 1992. Flock wallpaper predisposto per l'illuminazione alla luce di Wood.





fig. 135 V. Marti, *For Oscar Wilde*, 1995. Installazione site-specific, materiali vari.
Philadelphia, Eastern State Penitentiary, 1995.

fig. 136 A. Cvijanovic, *Exurbia (New City)*, 2012. Veduta dell'installazione a Firenze,
Strozzina 2012.





fig. 137 Veduta della mostra “The Decorative Business. David Mabb”.
Oakville (Canada), 2000.



fig. 138 D. Mabb, *Morris/Fruit, Rodchenko/Triple Peaks*, 2006. Wallpaper stampato
manualmente, con collage di elementi stampati in digitale, montato su tela.

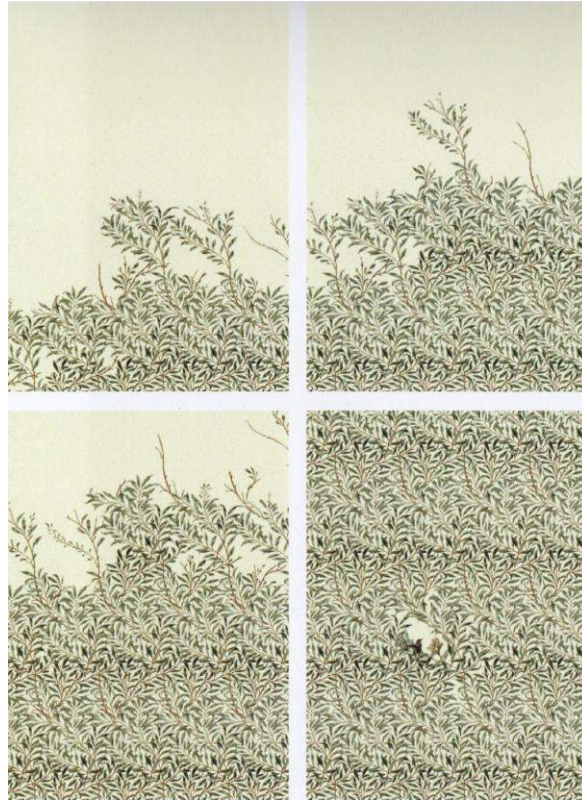


fig. 139 C. Pearson, *Digital Wallpaper*, 2005: quattro frames nei quali si anima il pattern *Willow Boughs* di William Morris (1887).

fig. 140 D. Hirst, *Pharmacy Wallpaper*, 1997. Wallpaper.





fig. 141 D. Hirst, *Butterfly Wallpaper*, 2003.
fig.142 C. Closky, *Sans titre (Supermarché)*, 1996-'99.





fig.143 C. Closky, *Sans titre (Cosmétiques)*, 1997.



fig. 144 L. Gioscia, *Rococò Hardcore (part.)*, 2007.



fig. 145 L. Gioscia, *Forecasting Ouroboros*, 2012. Giant décollage site-specific, Roma, MACRO (foto di Mario Di Paolo).

foto 146 Ludovica Gioscia nel suo studio, Londra 9 maggio 2014.



Indice delle illustrazioni

1 Y. Kusama, *Air Mail Stickers* (part.), 1962. Collage su tela, 181,6 x 171,5 cm. New York, Whitney Museum of American Art.

2 Yayoi Kusama davanti uno dei suoi *Infinity Net Painting*. New York, Stephen Radich Gallery, 1961.

3 Yayoi Kusama posa nell'environment *Aggregation: One Thousand Boats Show*. New York, Gertrude Stein Gallery, 1963.

4 *Aggregation: One Thousand Boats Show* (part.), installazione a Londra, Tate Modern, 2012.

5 A. Calder, *Spotchy*, 1949. Carta da parati. Laverne, collezione "Contemporà". Veduta dell'allestimento in un'abitazione privata.

6 A. Calder, *Spotchy*, 1949. Carta da parati. Laverne, collezione "Contemporà". particolare del pattern.

7 A. Warhol, *100 Cans*, 1962. Olio su tela, 182,88 x 132,08 cm. Buffalo, Albright-Knox Art Gallery.

8 S. Green e Mrs. H. Gates Lloyd in conversazione davanti la parete degli *S&H Green Stamps* di Andy Warhol. 8 ottobre 1965, inaugurazione della mostra "Andy Warhol", Philadelphia, ICA – Institute of Contemporary Art.

9 Andy Warhol posa in una sala della personale "Flowers". Parigi, Galerie Galerie Ileana Sonnabend, maggio 1965.

10 A. Warhol, *Cow Wallpaper*, 1966. Carta da parati. Veduta dall'installazione alla Leo Castelli Gallery, New York, aprile 1966.

11 A. Warhol, *Cow Wallpaper*, prima versione cromatica, 1966.

12 A. Warhol, *Cow Wallpaper*, seconda versione cromatica, 1971.

13 *Cow Wallpaper*, terza versione, 1971

14 *Cow Wallpaper*, quarta versione, 1976.

- 15 Facciata del Moderna Museet, Stoccolma, tappezzata con *Cow Wallpaper* in occasione della mostra “Andy Warhol” a cura di P. Hultén, 1968.
- 16 J. Dine, *Drag - Johnson and Mao*, 1967. Acquaforse su carta, 86,9 x 122,5 cm.
- 17 S. Polke, *Mao*, 1972. Vernice su tessuto stampato, montato su feltro con tassello di legno, 373.5 x 314 cm. New York, The Museum of Modern Art.
- 18 A. Warhol, *Mao* (elemento base del pattern), 1974. Wallpaper.
- 19 Parato inglese, 1750 c., della tipologia “print room”
- 20 *Queen Victoria's Golden Jubilee Wallpaper*, 1887. Londra, Victoria and Albert Museum.
- 21 A. Warhol, *Mao*, 1974. Allestimento permanente del wallpaper all'Andy Warhol Museum, Pittsburgh.
- 22 A. Warhol, *Washington Monument*, veduta del primo allestimento: New York, DIA Beacon, 2005.
- 23 A. Warhol, *Washington Monument* (elemento base del pattern), 1974. Wallpaper.
- 24 W. de Kooning, *Washington Monument*, 1970. Stampa litografica in cinquanta esemplari.
- 25 A. Warhol, *Self-Portrait*, 1978. Wallpaper. Veduta dell'allestimento permanente all'Andy Warhol Museum, Pittsburgh.
- 26 A. Warhol, *Self-Portrait* (elemento base del pattern), 1978. Wallpaper.
- 27 A. Warhol, *Self-Portrait*, 1986. Grafite su carta, 79.4 x 60.3 cm. Pittsburgh, The Andy Warhol Museum.
- 28 A. Warhol, *Fish* (elemento base del pattern), 1983. Wallpaper.
- 29 Veduta della mostra “Andy Warhol. Paintings for Children”, Zurigo, Galerie Bruno Bischofberger, dicembre 1983-gennaio 1984.
- 30 A. Warhol, *Skull*, 1976. Vernice di polimeri sintetici e inchiostro serigrafico su tela, 335,3 x 381 cm.
- 31 F. Levini, *Carta da parati a morte* (part.), 1981-2013. Inchiostro e timbri su carta da parati.

32 J. Armleder, *Lubantuun*, 2002. Carta da parati.

33 Sturtevant, veduta della personale d'esordio alla Bianchini Gallery, New York 1965.

34, 35 Due vedute della mostra "Sturtevant. Double Trouble". Museum of Modern Art, New York 2014-2015. In alto: Sturtevant, *Warhol Cow Paper*, 1996; in basso, in primo piano: Sturtevant, *Gonzalez-Torres Untitled (America)*, 2004; sullo sfondo: Sturtevant, *Gober Genital Wallpaper and Gober Drain*, 1994-'95.

36, 37 Due immagini dalla mostra "Sturtevant Sturtevant, MADRE, Napoli 2015. In alto: Sturtevant, *Duchamp Wanted*, 1992. Wallpaper; in basso, sullo sfondo: Sturtevant, *Kill*, 2003. Wallpaper; in primo piano: Sturtevant, *Stupidity*, video, 2013.

38 Veduta della mostra "Sturtevant: Leaps Jumps and Bumps", Londra, Serpentine Gallery, 2013 con in primo piano Sturtevant, *Serpentine Owl Wallpaper*, 2013.

39 T. Bayrle, *Kuhmadchen (Cowgirl)*, 1967. Serigrafia su plastica, 180 x 80 cm. Collezione privata.

40 T. Bayrle, *La vache qui rit*, 1967. Carta da parati.

41 T. Bayrle, *Tassen (blau) Tapete*, 1967. Carta da parati.

42 T. Bayrle, *Schuhe (grün) Tapete*, 1967. Carta da parati.

43 Veduta dalla mostra "Produzione Bayrle". Milano, Cardi Black Box, 2009.

44 T. Bayrle, *Potato counters*, 1968. Carta da parati.

45 T. Bayrle, *Chrysler Tapete*, 1970. Carta da parati.

46 T. Bayrle, *Chrysler Tapete* (elemento base del pattern), 1970. Carta da parati.

47 T. Bayrle, *Herr und Frau Schwanz (Tapete)*, 1970. Serigrafia su carta da parati commerciale, 43 x 60 cm. Collezione privata.

48 T. Bayrle, *Jake wie Hose/Feuer im Weizen*, 1970. Carta da parati.

49 Veduta dell'allestimento di "Thomas Bayrle. Tutto-in-uno/All-in-one". Napoli, MADRE, 2013.

50 T. Bayrle, *Frankfurter Tapete*, 1980. Carta da parati.

- 51 T. Bayrle, *Rapport/Stadt Tapete*, 1981. Carta da parati.
- 52, 53 Due immagini da “Thomas Bayrle - Frieze Art Project”. Londra, “Frieze London 2012”.
- 54, 55 Judson Dance Theater, *Newspaper Event*, coreografia di C. Schneemann. Judson Memorial Church, New York, 29 gennaio 1963.
- 56, C. Schneemann, *Eye Body: 36 Transformative Actions*, 1963. Fotografia di Erró.
- 57 C. Schneemann, *Body Collage*, 1967. Frame dal film, girato da G. Bachmann.
- 58 C. Schneemann, *Body Collage*, 1967. Frame dal film, girato da G. Bachmann
- 59 T. Binga, particolare dell’installazione ambientale *Casa Malangone*, Roma 1976;
- 60 T. Binga, *Parato per Casa Malangone* (part.), 1976. Immagine tratta da un esemplare gentilmente donato dall’artista.
- 61 T. Binga, particolare dell’installazione ambientale *Casa Malangone*, Roma 1976;
- 62 Tomaso Binga: immagine dalla visita allo studio-atelier dell’artista, Roma, 10 ottobre 2013.
- 63 T. Binga, immagine dalla performance *Io sono una carta*, Riolo Terme 1977.
- 64 T. Binga, *Io sono una carta*, 1977-1978.
- 65 S. Lucas, *Tits in space* (part.), 2000. Carta da parati.
- 66 H. Knowles in collaborazione con Francesca Granato, *Birth*, 2008. Carta da parati.
- 67 H. Knowles in collaborazione con Francesca Granato, *Conception*, 2009. Carta da parati.
- 68 C. Paredes, *Costa Rica*, 2007. Photoperformance.
- 69 C. Paredes, *Paradise*, 2011. Photoperformance.
- 70 D. Spaziani, particolare dalla personale alla DAFNA Gallery, Napoli 2013.

- 71 S. Hantaï, *Mariale [Mariana]*, m.a. 4, 1960. Olio e intonaco su tela piegata, 226 x 207 cm.
- 72 C. Viallat, *Sans Titre*, 1980. Acrilico su tela, 210 x 277 cm.
- 73 L. Cane, *Toile Sol/Mur*, 1974. Olio su tela, Mur 290 x 242 cm; Sol 220 x 246 cm.
- 74 L. Cane, *Toile tamponnée*, 1967. Inchiostro e timbro su drappo di tela, 312 x 230 cm.
- 75 P. Saytour, *Brûlage* (part.), 1967. Pittura e bruciatura su tessuto, 78 cm x 55 cm.
- 76 J. Kozloff, *Tut's Wallpaper*, 1979. Seta stampata, due di nove elementi, ciascuno 108 x 43, 9 cm.
- 77, 78 C. Carlson, *Wallpaper Installation*, 1976. Pittura acrilica su carta da parati. Intero e particolare dell'opera, Hundred Acres Gallery, New York 1976.
- 79 S. Polke, *Ohne titel (Tannen)*, 1964 c. Gouache su carta da parati, 69,5 x 62 cm.
- 80 J. Armleder, *Loasaceae* (part.), 2002. Wall painting.
- 81 J. Armleder, *Untitled*, 2012. Wallpaper.
- 82 Veduta della mostra "A fair show", a cura di John Armleder e con un'installazione di carte da parati di Armleder come background. Milano Massimo De Carlo, 2007.
- 83 Veduta del Musée D'Art Moderne de Saint-Étienne Métropole La Terrasse, St-Etienne (Francia), Allestimento a cura di J. Armleder, 2008. Sullo sfondo, pattern per carte da parati. Sulla destra, E. Kelly, Two panel: blue-yellow, 1970; G. Nelson, Fauteuil MAA, 1958.
- 84 H. Steinbach, *Display #7*, 1980.
- 85 H. Steinbach, veduta della mostra "Once again the world is flat". Zurigo, Kunsthalle, 2014.
- 86 P. Halley, *Static wallpaper*, 1998.
- 87 P. Halley, *Judgement Day*, 2011. Wallpaper installation (stampa laser su carta). Venezia, Palazzo Bembo.
- 88 R. Gober, *Male and Female Genital Wallpaper*, 1989. Particolare dell'installazione alla Scottish National Gallery of Modern Art, Edimburgo, dicembre 2012.

- 89, 90 R. Gober, *Hanging Man/Sleeping Man* (part.), 1989. Wallpaper.
- 91 M. Kippenberger, *Put your freedom in the corner, save it for a rainy day*, 1990. Legno, wallpaper di R. Gober (*Hanging Man/Sleeping Man*, 1989), ceramica, colla.
- 92 R. Gober, *Forest*, 1991. Wallpaper; *Untitled*, 1991. Legno, cera, pelle, tessuto e peli. Particolare dell'installazione, Museum of Modern Art, New York 2014.
- 93 General Idea, *AIDS Wallpaper*, 1989. Particolare dell'installazione, Württembergischer Kunstverein, Stoccarda 1992.
- 94 Group Material, *Americana*, 1985. Particolare dell'installazione, Whitney Biennial 1985, New York, Whitney Museum of American Art.
- 95 J. Baldessari, *Potato/Lightbulb*, 1998. Wallpaper.
- 96 Copertina del catalogo della mostra "Baldessari: RMS W VU: Wallpaper, Lamps, and Plants. New" (1998) con dettaglio del wallpaper *Ear/Pretzel*, 1998.
- 97 J. Baldessari, *I Will Not Make Any More Boring Art* (part.), 1971-2000. Wallpaper.
- 98 S. Boyce, *Clapping*, 1994. Wallpaper.
- 99 Immagini dall'ambiente "Living Room" della mostra "Wish you were here" (BANK, 1994). Sulle pareti il wallpaper di S. Boyce, *Clapping*, 1994, nella versione cromatica bianco/arancio.
- 100 T. Murakami, *Jellyfish eyes* (part.), 2002. Wallpaper.
- 101 R. Wynne, *Eye Wallpaper*, 2006, installato insieme alle sculture in vetro *Glass Tears*, 2006, nella personale "The Heartbeat Of a Bird", (New York 2006).
- 102 C. Taylor e C. Wood, *Witness*, 2009. Wallpaper.
- 103 P. Polidori, *I visibili*, 1998. Stampa offset su carta. Immagine tratta dall'allestimento presso lo studio dell'artista, Roma 2015.
- 104 M. Mercil, *Birds of America* (part.), 2000. Serigrafia manuale su rasatello di cotone foderato di carta.
- 105 C. Amoraes, *Why fear the future?* (part.), 2004.

- 106 N. Solakov, *Remains of Wallpaper*, 1993. Installazione con brandelli di carte da parati commerciali e interventi pittorici.
- 107 N. Solakov, *Wallpaper* (part.), 2010-2011. Francoforte, Deutsche Bank. Carta da parati commerciale con interventi pittorici.
- 108 Nedko Solakov, Brescia, 25 settembre 2014.
- 109 R. Green, *Mise-en-Scène: Commemorative Toile* (part.), 1992. Serigrafia manuale su rasatello di cotone foderato di carta.
- 110 C.M. Weems, *Looking high and low*, 1993. Serigrafia manuale su carta da parati.
- 111 Z. Sedira, *Une Génération des Femme*, 1997. Wallpaper.
- 112 E. Reichek, *A postcolonial kinderhood* (part.), 1994-'96. Carta da parati con interventi aggiuntivi, stampati a mano.
- 113 R. Herz, *Zugzwang*, 1995. Wallpaper. Immagine dell'allestimento al Mudac di Losanna ("Face au Mur", 2011).
- 114 P. Forouhar, *Thousand and One Day* (part.), 2003. Wallpaper.
- 115 K. Henricksen, *Children Playing Toile* (part.), 2005. Wallpaper.
- 116 N. Eisenman, *Gray Bar Hotel*, 2003. Wallpaper.
- 117 F. Simeti, *Colpi di mortaio (cadono su Sarajevo)*, 1998. Wallpaper.
- 118 F. Simeti, *Watching the War*, 2002. Wallpaper.
- 119 Timorous Beasties, *London Toile*, 2006. Wallpaper.
- 120 F. Simeti, *Arabian Nights*, 2003. Wallpaper.
- 121 F. Simeti, il wallpaper *Arabian Nights* con, sullo sfondo, il wallpaper *Are you ready?*, entrambi 2003. Veduta dell'installazione al RISD Museum, Providence ("On the Wall. Wallpaper by Contemporary Artists", 2003).
- 122 F. Simeti, *Kitenge*, 2007. Wallpaper.
- 123 F. Simeti, *Plastic Eden*, 2008. Wallpaper.

- 124 F. Simeti, *Hillside* (part.), 2011. Wallpaper.
- 125 A. Lane, *Bloody wallpaper* (part.), 1995.
- 126 O. Nicolai, o. T. (*Blutstropfen*), 2001. Wallpaper suddiviso in fogli-poster di 100 x 70 cm.
- 127 C. Atkinson, *Wounds*, 2003. Wallpaper.
- 128 L. Hecht, *Blood cell*, 1998. Wallpaper.
- 129 L. Hecht, *Bone lattice*, 1998. Wallpaper.
- 130 L. Hecht, *Nerve cell*, 1999. Wallpaper.
- 131 F. Curlet, *Stand-by (Jachère)*, 2001. Wallpaper.
- 132 Timorous Beasties, *Euro Damask*, 2001. Flock wallpaper.
- 133 V. Marti, *Beer Can Library*, 1997. Wallpaper.
- 134 V. Marti, *Bullies*, 1992. Flock wallpaper predisposto per l'illuminazione alla luce di Wood.
- 135 V. Marti, *For Oscar Wilde*, 1995. Installazione site-specific, materiali vari. Philadelphia, Eastern State Penitentiary, 1995.
- 136 A. Cvijanovic, *Exurbia (New City)*, 2012. Veduta dell'installazione a Firenze, Strozzi, 2012.
- 137 Veduta della mostra "The Decorative Business. David Mabb". Oakville (Canada), 2000.
- 138 D. Mabb, *Morris/Fruit, Rodchenko/Triple Peaks*, 2006. Wallpaper stampato manualmente, con collage di elementi stampati in digitale, montato su tela.
- 139 C. Pearson, *Digital Wallpaper*, 2005: quattro frames nei quali si anima il pattern *Willow Boughs* di William Morris (1887).
- 140 D. Hirst, *Pharmacy Wallpaper*, 1997. Wallpaper.
- 141 D. Hirst, *Butterfly Wallpaper*, 2003.

142 C. Closky, *Sans titre (Supermarché)*, 1996-'99.

143 C. Closky, *Sans titre (Cosmétiques)*, 1997.

144 L. Gioscia, *Rococò Hardcore* (part.), 2007.

145 L. Gioscia, *Forecasting Ouroboros*, 2012. Giant décollage site-specific, Roma, MACRO (foto di Mario Di Paolo).

146 Ludovica Gioscia nel suo studio, Londra 9 maggio 2014.

BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA GENERALE

Volumi, saggi, articoli

- Adams, S., *The Arts and Crafts Movement*. London: Quintett Publishing Limited, 1987;
- Altea, G., *Il fantasma del decorativo*, Il Saggiatore, Milano 2012;
- Anceschi, L., *L'idea del barocco*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1984.
- Ardenne, P., *Art, l'âge contemporain: Une histoire des arts plastiques à la fin du XXe siècle*, Le Regard, Parigi 1997 ;
- Aslin, E., *The Aesthetic Movement: Prelude to Art Nouveau*. New York: Frederick A. Praeger, 1969;
- Bachelard, G., *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari 1975;
- Barilli, R. et al., *Al di là della pittura: arte povera, comportamento, body art, concettualismo*, Milano, Bompiani, 1986;
- Benjamin, W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica [Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, 1936]*, Einaudi, Torino 1998;
- Bennett, P., Miles, R. (a cura di), *William Morris in the Twenty-First Century*, Peter Lang AG, Berna 2010;
- Bergman, I., *Bilder*, Norstedts, Stoccolma 1990;
- Besnard-Bernadac, M.L., Richet, M, Seckel, H. (a cura di), *Museo Picasso. Catalogo delle Collezioni*, Electa International, Milano 1986;
- Bordini, S. (a cura di), *Arte contemporanea e tecniche. Materiali, procedimenti, sperimentazioni*, Carocci, Roma 2007;
- Bozo, D. (a cura di), "Picasso". Parigi, Grand Palais, 11 ottobre 1979-7 gennaio 1980. Catalogo della mostra, SPADEM – Editions de la Réunion des musées nationaux, Parigi 1979;
- Calabrese, O., *L'età neobarocca*, Laterza, Roma 1987.
- Carboni, M., *L'ornamentale tra arte e decorazione*, Jaca Book, Milano 2001;
- Celant, G., *Inespressionismo americano*, Bonini, Genova 1981;
- Celant, G., *Inespressionismo*, Costa & Nolan, Genova 1988;
- Celant, G., Maraniello, G. (a cura di), *Vertigo: il secolo di arte off-media dal Futurismo al web*. Catalogo della mostra, Bologna, MAMbo – Museo d'Arte Moderna di Bologna, 6 maggio-4 novembre 2007. Skira, Milano 2007;
- Celant, G., *Rotella*, Skira, Milano 2007;
- Celant, G., *Tornado americano: arte al potere, 1949-2008*, Skira, Milano 2008;
- Chiantore, O., Rava, A., (a cura di), *Conservare l'arte contemporanea: problemi, metodi, materiali, ricerche*, Electa, Milano 2005;
- Collins & Milazzo, *Hyperframes: Un Discorso sulla Post-Appropriazione in Arte [Hyperframes: A Post-Appropriation Discourse, 1989-1990]*, Campanotto Editore, Pasian di Prato 2005;

- Cooper, Nicholas. *The Opulent Eye: Late Victorian and Edwardian Taste in Interior Design*. London: Architectural Press, 1976;
- Costa, A., (a cura di), *Ingmar Bergman*. Marsilio, Venezia 2009;
- Cusset, F., *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & co. all'assalto dell'America*, Il Saggiatore, Milano 2012;
- Danto, A.C., *Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e il confine della storia* (1997). Bruno Mondadori, Milano 2008;
- Danto, A.C., *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte* (1981). Laterza, Roma-Bari 2010;
- Danto, A.C., *Oltre il Brillo Box. Il mondo dell'arte dopo la fine della storia* (1992). Christian Marinotti Edizioni, Milano 2010;
- Deleuze, G., *Differenza e ripetizione* [*Différence et répétition*, 1968], Raffaello Cortina Editore, Milano 1997;
- de Maupassant, G., *Bel-Ami* (1885), Feltrinelli, Milano 2012;
- Dickens, C., *Tempi difficili* [*Hard Times*, 1854], Garzanti Editore, Milano 1997;
- Di Martino, E. (a cura di), *Arte contemporanea: conservazione e restauro*, U.Allemandi, Torino 2005;
- Di Salvatore, G., Fassi, L., (a cura di), *Clement Greenberg. L'avventura del modernismo: antologia critica*. Johan & Levi, Milano 2011;
- Doyle, J., *Sex Objects: Art and the Dialectics of Desire*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2006;
- Dorfles, G., *Elogio della disarmonia*, Garzanti, Milano 1986.
- Dorfles, G., *Ultime tendenze nell'arte d'oggi. Dall'Informale al Neo-oggettuale*, Feltrinelli, Milano 2005;
- Dyer, J., *Serial Images: The Modern Art of Iteration* (International Studies in Hermeneutics and Phenomenology, vol. 4), LIT Verlag, Münster 2011;
- Eco, U., *Opera aperta* (1962), Bompiani, Milano 1997;
- Ferriani, B., Pugliese, M., *Monumenti effimeri: storia e conservazione delle installazioni*, Electa, Milano 2009;
- Foster, H., *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento* [*The Return of the Real. The Avant-garde at the end of the Century*, 1996], Postmedia Books, Milano 2006;
- Foster, H., Krauss, R., Bois, Y-A., Buchloh, B.H.D., *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. Thames & Hudson, Londra-New York 2004;
- Foster, H., *Design & Crime* (2002), Postmedia Books, Milano 2003;
- Foster, H., *Prosthetic Gods*, Massachusetts Institute of Technology, MIT Press, Cambridge MA 2004;
- Foucault, M., *Che cos'è un autore (Qu'est-ce qu'un auteur?)*, 1969) in C. Milanese (a cura di), *Michel Foucault. Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano 1996;
- Freud, S., *Il Perturbante* [*Das Unheimliche*, 1919] in S. Freud, *Saggi sull'Arte, la Letteratura e il Linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 1991, pp.269-307;

- Giacobbe, L., *Intenzionalità e interpretazione: la teoria di Arthur C. Danto e la (s)materializzazione dell'opera d'arte* in "Palinsesti" n.1, 2011, pp.1-17;
- Gibbons, J., *Art and Advertising*, I.B. Tauris, Londra-New York 2005;
- Gibbons, J., *Contemporary Art and Memory. Images of Recollection and Remembrance*, I.B. Tauris, Londra-New York 2007;
- Gibson, J.J., *The Perception of the Visual World*, Houghton Mifflin, Cambridge (Mass.) 1950;
- Gombrich, E.H., *Arte e Illusione, Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica* [*Art and Illusion, A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, 1959], Phaidon Press, Londra 2008
- Gombrich, E.H., *The Story of Art* (1950), Phaidon Press, London 1995;
- Gombrich, E.H., *Il senso dell'ordine. Studio sulla psicologia dell'arte decorativa* [*The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art*, 1979]. Giulio Einaudi Editore, Torino 1984;
- Grynepas Nguyen, A., *Tapis/Tapisseries d'artistes contemporains. Manufactures nationales: Gobelins, Beauvais, Savonnerie 1960 à nos jours*, Flammarion, Parigi 2006;
- Harrison, C., Wood, P. (a cura di), *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishing, Malden (Mass.)-Oxford 2008.
- Irace, F., Moschini, F. (a cura di), "Anniottanta". Bologna, Galleria comunale d'arte moderna; Imola, Chiostrì di San Domenico; Ravenna, Chiostrì della Loggetta Lombardesca e Biblioteca Classense; Rimini, Castel Sismondo, Palazzina Mostre, Chiesa di Santa Maria ad Nives, 4 luglio-30 settembre 1985. Catalogo della mostra, Mazzotta, Milano 1985;
- Irvin, S., *Appropriation and Authorship in Contemporary Art* in "British Journal of Aesthetics", n.45, 2005, pp.123-137;
- Jones, Owen. *The Grammar of Ornament*. 1856. Reprint. London:Bernard Quartritch, 1910.
- Joselit, D., *American Art since 1945*, Thames & Hudson, Londra-New York 2003;
- Kabakov, Y., *Über die "totale Installation"*, Hatje Kantz, Ostfildern-Ruit 1995;
- Kachur, L., *Displaying the Marvellous: Marcel Duchamp, Salvador Dali and Surrealist Exhibition Installations*. MIT Press, Cambridge (Mass.) 2001;
- Kaplan, W., *'The Art That Is Life': The Arts and Crafts Movement in America, 1875-1920*. Museum of Fine Arts, Boston 1987;
- Kaprow, A., in *Jackson Pollock: An Artists' Symposium, Part I* in "Art News", v.66, n.2, aprile 1967, p.60;
- Koskinen, C., *Ingmar Bergman's The Silence: Pictures in the Typewriter, Writings on the Screen*, University of Washington Press, Washington 2010;
- Kracauer, S., *The Mass Ornament. Weimar Essays*. Trad. inglese e edizione a cura di T.Y. Levin, Harvard University Press, Cambridge MA, 1995, pp.75-86;

- Krauss, R., *Reinventare il medium. Cinque saggi sull'arte d'oggi*, Bruno Mondadori Editore, Milano 2005;
- Krauss, R., *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, Fazi Editore, Roma 2007;
- Kultermann, U., *Nuove forme della pittura*, Feltrinelli Editore, Milano 1969;
- Lux, S., *Arte e industria*, Sansoni, Firenze 1973;
- Mania, P., *Imperfetta. Orizzonti dell'arte contemporanea in Europa*, Roma, Bulzoni Editore, 2010.
- Mania, P., *L'arte imperfetta*, Editori Riuniti University Press, Roma 2008;
- Masheck, J., *The Carpet Paradigm. Integral Flatness from Decorative to Fine Art*, Edgewise, New York-Torino 2010;
- Meloni, L., *Arte guarda arte*. Postmedia Books, Milano 2013;
- Millet, C., *L'Art Contemporain en France*, Flammarion, Parigi 1987 ;
- O'Doherty, B., *Inside the White Cube. L'ideologia dello spazio espositivo (Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space, 2000)*, Johan & Levi editore, Truccazzano (Milano) 2012;
- Perkins Gilman, C., *The Yellow Wallpaper [1892] and Selected Writings*, Virago, Londra 2009;
- Pugliese, M., *Tecnica mista. Materiali e procedimenti nell'arte del XX secolo*, Bruno Mondadori Editore, Milano 2006;
- Reed, C., *Not at Home: The Suppression of Domesticity in Modern Art and Architecture*. London, Thames and Hudson, 1996;
- Rosenberg, H., *The American Action Painters* in "ArtNews", dicembre 1952, pp.21-22;
- Rosenberg, H., *The Tradition of the New*, Horizon Press, New York 1959;
- Schargel, R., (a cura di), *Ingmar Bergman: Interviews*, University Press of Mississippi, 2007;
- Steiner, C.B., *Autenticità, ripetizione ed estetica della serialità. L'opera d'arte per turisti nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* in Caoci, A. (a cura di), *Antropologia, estetica e arte. Antologia di scritti*, Franco Angeli, Milano 2008, pp.133-150;
- Stuckey, C.F., *Warhol in context* in G. Garrels (a cura di), "The Work of Andy Warhol". Atti del Convegno, New York, DIA Art Foundation, 23 aprile 1988. DIA Art Foundation, Discussions in Contemporary Culture, Number 3, Bay Press, Seattle 1989, pp.3-33;
- Taylor, B., *Collage. The Making of Modern Art*. Thames & Hudson, London/New York 2004.
- Trovato, L., (a cura di), *L'attualità dell'antimodernità: da Céline alle espressioni artistico-letterarie contemporanee: atti della giornata di studio, Catania, 2 marzo 2006*, Lugano, Lumières Internationales, 2008.
- Tugnoli, A., *La Scuola di Piazza del Popolo*, M&M, Firenze 2004.
- Vergine, L., *Quando i rifiuti diventano arte. TRASH rubbish mongo*, Skira Editore, Milano 2006.

- Viliani, A., Viola, E., “Eroica/Antieroaica: una retrospettiva”. Napoli, MADRE-Museo d’Arte Contemporanea Donnaregina, 21 dicembre 2013-24 marzo 2014. Catalogo della mostra, Electa, Milano 2013;

Sitografia

- Sito web del Cooper-Hewitt National Museum of Design, New York; Url: < <http://www.cooperhewitt.org/>>;
Sito web del Fabric Workshop and Museum, Philadelphia; Url: <<http://www.fabricworkshopandmuseum.org/>>;
- Sito web della Fondazione Ingmar Bergman (Stiftelsen Ingmar Bergman, Stoccolma). Url: <www.ingmarbergman.se/en>;
- Sito web del Musée des Arts Decoratifs, Parigi; Url: < <http://www.lesartsdecoratifs.fr/francais/>>;
- Sito web del Museo MACRO, Roma; Url: <<http://www.museomacro.org/>>;
- Sito web del Victoria and Albert Museum, Londra; Url: < <http://www.vam.ac.uk>>

BIBLIOGRAFIA SPECIFICA SULLE CARTE DA PARATI

- Ackerman, P., *Wallpaper: Its History, Design, and Use*. 2nd ed. New York: Tudor Publishing Co., 1938;
- Auther, E., *Wallpaper, the Decorative, and Contemporary Installation Art* in M.E. Buszek (a cura di), *Extra/Ordinary. Craft and Contemporary Art*, Duke University Press, Durham 2011, pp.115-134;
- Barnes, Joanna. *A Decorative Art: 19th Century Wallpapers in the Whitworth Art Gallery*. Manchester: The Whitworth Art Gallery, 1985;
- Blackley, L., *Wallpaper*, Laurence King Publishing, Londra 2006;
- Ciciarella, T.L., *xartwalls. Una serie di carte da parati d'artista (Marburger Tapetenfabrik, 1972). Temi e riflessioni* in E. Anzellotti, C. Rapone, L. Salvatelli (a cura di), *Memoria e materia dell'opera d'arte. Proposte e riflessioni*. Atti delle giornate di studio del Dottorato di Ricerca in “Memoria e materia delle opere d'arte attraverso i processi di produzione, storicizzazione, conservazione, musealizzazione”, Università degli Studi della Tuscia, Viterbo. Viterbo, Palazzo Brugiotti, 19 maggio 2013- 8 aprile 2014. Gangemi Editore, Roma 2014, pp.89-98;
- Clark, F., *William Morris: Wallpapers and Chintzes*. London: Academy, 1973.
- Clouzot, H., Follet, C., *Histoire du Papier Peint en France*, Editions D'Art Charles Moreau, Parigi 1935;
- Cohn, M. (a cura di), *Conservation of Historic Wallpaper*, in “Journal of the American Institute for Conservation”, v. 20, n.2, 1981; pp. 51-151;

- Cooper-Hewitt Museum (a cura di), *Wallpapers in the Collection of the Cooper-Hewitt Museum*, Smithsonian Institution, Washington 1981;
- Costantini, M., (a cura di), “Face au mur. Papiers peints contemporains”. Pully, Musée d'art de Pully e Losanna, MUDAC, Musée de design et d'arts appliqués contemporains, 3 novembre 2010 – 13 febbraio 2011. Catalogo della mostra, Ed. MUDAC e Musée de Pully - Infolio, Gollion, 2010;
- De Salvo, D., A. Massie, A., (a cura di), “Apocalyptic wallpaper: Robert Gober, Abigail Lane, Virgil Marti, and Andy Warhol”. Catalogo della mostra, Wexner Center for the Arts – The Ohio State University, Columbus, Ohio, 9 maggio- 10 agosto 1997. Wexner Center for the Arts/The Ohio State University/Columbus, Ohio, 1997;
- Entwisle, Eric A., *The Book of Wallpaper*, Arthur Barker, Londra 1954.
- Entwisle, Eric A., *French Scenic Wallpapers 1800-1860*, F. Lewis, Leigh-on-Sea, 1972;
- Entwisle, Eric A., *A Literary History of Wallpaper*, B.T. Batsford, Londra 1960;
- Entwisle, Eric A. *Wallpapers of the Victorian Era* . Leigh-on-Sea, England: F. Lewis, 1964.
- Frangiamore, C.L., *Wallpaper: Technological Innovation and Changes in Design and Use* in “Technological Innovation and the Decorative Arts: Winterthur Conference Report 1973”, University Press of Virginia, Charlottesville 1974, pp. 277-305;
- Frangiamore, C.L., *Wallpapers Used in Nineteenth Century America* in: “The Magazine Antiques”, dicembre 1972, pp.1042-51;
- Gere, C., *Nineteenth-Century Interiors: The Art of the Interior*, Abrams, New York 1989;
- Greysmith, B., *Wallpaper*, Studio Vista, Londra 1976;
- Guibert, M., *Papiers Peints* , 1800-1875. Société des Amis de la Bibliothèque Forney, Parigi 1980;
- Hamilton, Jean. *An Introduction to Wallpaper* . London: Her Majesty's Stationary Office, 1983.
- Hoskins, L., *The Papered Wall: the History, Patterns and Techniques of Wallpaper*, Thames & Hudson, Londra-New York 2005;
- Jackson, L., *Twentieth-Century Pattern Design: textile and wallpaper pioneers*, Princeton Architectural Press, New York 2002;
- Kosuda-Warner, J., *Kitsch to Corbusier: Wallpapers from the 1950s*, Cooper-Hewitt National Design Museum, Smithsonian Institution, New York, 1995;
- Kosuda-Warner, J., *Landscape Wallcoverings*, Cooper-Hewitt National Design Museum, Smithsonian Institution, New York 2001;
- Krzyzanowski, M., *Laverne: Furniture, Textiles & Wallcoverings*, Schiffer Publishing, Atglen 2007;
- Nouvel, O., *Wallpapers of France 1800-1850*, Rizzoli, New York 1981;
- Nouvel-Kammarer, O., *Papiers Peints Panoramiques*, Musée des Arts Décoratifs – Flammarion, Parigi 2002;

- Nylander, R.C., Redmond, E., Sander, P.J., *Wallpaper in New England*, Society for the Preservation of New England Antiquities, Boston (Mass.) 1986;
- Oliver Hapgood, M., *Wallpaper and the Artist: from Dürer to Warhol*, Abbeville Publishing Group, New York 1992;
- Oman, C.C., *Catalogue of Wallpapers, Victoria and Albert Museum*. Victoria and Albert Museum, Londra 1929;
- Oman, C.C., Hamilton, J., *Wallpapers: A History and Illustrated Catalogue of the Collection of the Victoria and Albert Museum* Victoria and Albert Museum, Londra 1982;
- Parry, L., *William Morris and The Arts and Crafts Movement: A Design Source Book*. Portland House, New York, 1989;
- Praz M., *La filosofia dell'arredamento: i mutamenti nel gusto della decorazione interna attraverso i secoli dall'antica Roma ai nostri tempi* [1945], TEA, Milano 1993;
- Rosoman, T., *London Wallpapers: Their Manufacture and Use 1690-1840*, English Heritage, London 1992;
- Sanborn, K., *Old Time Wall Papers*, Literary Collector Press, Greenwich (Conn.) 1905;
- Saunders, G., *Wallpaper in Interior Decoration*, V&A Publications, Londra 2002;
- Saunders, G., (a cura di), "Walls are talking. Wallpaper, Art and Culture". The Withworth Art Gallery, University of Manchester, 5 febbraio- 3 maggio 2010. Catalogo della mostra, Ed. The Withworth Art Gallery and KWS Publishers, Chicago-London 2010;
- Sugden, A.V., Edmondson, J.L., *A History of English Wallpaper, 1509-1914*, Scribner's, New York 1925;
- Tannenbaum, J., Boulton Stroud, M., (a cura di), *On the wall. Contemporary wallpaper*. Catalogo edito in occasione delle due mostre "On the wall: Wallpaper by contemporary Artists", Providence, Museum of Art, Rhode Island School of Design, 7 febbraio-20 aprile 2003; "On the wall: Wallpaper and Tableau", Philadelphia, The Fabric Workshop and Museum, 9 maggio-13 settembre 2003. Ed. Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence - The Fabric Workshop and Museum, Philadelphia – Meridian Printing, Rhode Island 2003;
- Teynac, F., Nolot, P., Vivien.J.D., *Wallpaper: A History*, Thames and Hudson, Londra-New York 1982;
- Thibaut-Pomerantz, C., *Wallpaper. A History of Style and Trends [Papier Peints: Inspirations et Tendances]*, Flammarion, Parigi 2009;
- Whitworth Art Gallery (a cura di), *Historic Wallpapers in the Whitworth Art Gallery*, Whitworth Art Gallery, Manchester 1972.

Sitografia

- Le Musée du Papier Peint, Rixheim; Url: <www.museepapierpeint.org>
- Wallpapers by Artists (progetto commerciale: carte da parati d'artista); Url: <www.wallpapersbyartists.com>
- Wallpaper History Society, Londra; Url: www.wallpaperhistorysociety.org.uk

BIBLIOGRAFIA PRIMO CAPITOLO

Volumi, saggi, articoli

- AA.VV., "Art in America", V.54, n.2, March-April 1966.
- AA.VV., "Artforum" *Special Issue, This is Today. Pop After Pop*, Vol.XLIII, n.2., ottobre 2004.
- AA.VV., "Parkett", n.12, marzo 1987.
- Alinovi, F., Barilli, R., Daolio, R., "Dieci anni dopo. I nuovi nuovi". Catalogo della mostra a cura di R. Barilli, Bologna, Galleria d'Arte Moderna, 15 marzo-1980. GRAFIS, Bologna 1980;
- Althöfer, H. et al., *L'Arte del XX Secolo. Neoavanguardia, Postmoderno e Arte globale 1969-1999*. Unicredit – Skira, Milano 2008.
- Alvard, J., "Bande dessinée et figuration narrative", *Paris, Musée des Arts Décoratifs* in "ARTnews", v.66, n.5, September 1967, p.63 ;
- Amaya, M., *Pop as Art. A Survey of the New Super Realism*, Studio Vista, London 1965.
- Angell, G. (a cura di), *Andy Warhol Screen Tests. The Films of Andy Warhol Catalogue Raisonné*, vol.1. Abrams e Whitney Museum of American Art, New York 2006;
- Antin, D., *Warhol: The Silver Tenement* in: "ARTnews", v.65, n.4, estate 1966, pp.47-49,58-59;
- Arning, B., *Sturtevant* in "Journal of Contemporary Art", vol. 2, n. 2, autunno/inverno 1989, p. 43;
- Aprà, A., Ungari, E., *Il cinema di Andy Warhol*, Arcana Editrice, Roma 1971;
- Bayar, D., Viliani, A. (a cura di), "Thomas Bayrle. Tutto-in-uno/All-in-one". Catalogo della mostra, Bruxelles, WIELS Centre d'art contemporain, febbraio-maggio 2013; Napoli, MADRE, Museo D'Arte Contemporanea Donnaregina, giugno-ottobre 2013. Electa, Milano 2013;
- Beckett, S., *Trilogia. Molloy, Malone muore, L'Innominabile*, Einaudi, Torino 1996;
- Béret, C. (a cura di), "Yayoi Kusama". Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, maggio-settembre 2011; Parigi, Centre Georges Pompidou, ottobre 2011- gennaio 2012; Londra, Tate Modern, febbraio-

- giugno 2012; New York, Whitney Museum of American Art, giugno-settembre 2012. Catalogo della mostra, Ed. Centre Georges Pompidou, Parigi 2011;
- Berg, G., *Andy: My True Story* in “Los Angeles Free Press”, 17 marzo 1963, p.3;¹
 - Bishop, C., (a cura di), *Participation*, Whitechapel, London - The MIT Press, Cambridge MA, 2006;
 - Boatto, A., *Narciso infranto. L'autoritratto moderno da Goya a Warhol*, GLF Editori Laterza, Roma 2005;
 - Bonito Oliva, A. (a cura di), “Warhol verso de Chirico”. Catalogo della mostra, Roma, Campidoglio, Sala degli Orazi e dei Curiazi, 20 novembre 1982-31 gennaio 1983;
 - Bourdon, D., *Andy Warhol*, Harry N. Abrams, New York 1971;
 - Cameron, D., *A Conversation: A Salon History of Appropriation with Leo Castelli and Elaine Sturtevant* in “Flash Art”, n. 143, novembre-dicembre 1988, p. 76;
 - Campbell, L., *Reviews and Previews. Andy Warhol [Castelli]* in “ARTnews”, vol.65, n.3, May 1966, p.54;
 - Canaday, J., *Art: What's in a Name, like Warhol or Vanderbilt?* in “New York Times”, 9 aprile 1966, p.20;
 - Codognato, A. (a cura di), “Le cento immagini di Andy Warhol: Opere grafiche”. Reggio Emilia, Teatro Municipale, 10 giugno-30 luglio 1989. Catalogo della mostra, Mazzotta, Milano 1989;
 - Curiger, B. (a cura di), “ILLUMInazioni: la Biennale di Venezia, 54^a Esposizione internazionale d'arte”. Catalogo della mostra, Venezia, Giardini e Arsenale, 4 giugno - 27 novembre 2011. Marsilio, Venezia 2011;
 - Dalton, D., McCabe, D., *A year in the life of Andy Warhol*. Phaidon Press, London 2003;
 - Danto, A.C., *Andy Warhol* (2009), Giulio Einaudi Editore, Torino 2010;
 - de Haas, P., *Andy Warhol, le cinéma comme “braille mental”* in “Cahiers de Paris Expérimental”, n. 21, 2005;
 - Douglas, D.M., *The Dimensions of the Miniarts* in “Art in America” v.55, n.6, November-December 1967, pp.84-91;
 - Dyer, J., *The Metaphysics of the Mundane: Understanding Andy Warhol's Serial Imagery* in “Artibus et Historiae”, vol. 25, n.49, 2004, p.33-47;
 - Eleey, P. (a cura di), “Sturtevant: Double Trouble”. New York, MoMA, The Museum of Modern Art, 9 novembre 2014-22 febbraio 2015; Los Angeles, MoCA, Museum of Contemporary Art, 20 marzo- 27 luglio 2015. Catalogo della mostra, The Museum of Modern Art, New York 2015;
 - Elger, D. (a cura di), “Andy Warhol. Selbstportraits/Self-Portraits”. Kunstverein St. Gallen Kunstmuseum, 12 giugno-12 settembre 2004; Sprengel Museum Hannover, 3 ottobre 2004-16 gennaio 2005; Scottish

- National Gallery of Art, Edinburgh, 12 febbraio-2 maggio 2005. Catalogo della mostra, Hatje Kantz Verlag, Ostfildern-Ruit 2004;
- Fairbrother, T., *Skulls* in G. Garrels (a cura di), "The Work of Andy Warhol". Atti del Convegno, New York, DIA Art Foundation, 23 aprile 1988. DIA Art Foundation, Discussions in Contemporary Culture, Number 3, Bay Press, Seattle 1989, pp.93-114;
 - Feldman, F., Schellmann, J. (a cura di), *Andy Warhol Prints. A Catalogue Raisonné 1962-1987*. Quarta ed., rivista e integrata da F. Feldman, C. Defendi. DAP Distributed Art Publishers, New York 2003;
 - Finkelstein, N., *Andy Warhol. 'Oh this is fabulous': the silver age at the factory 1964-1967*, Bébert editions, Rotterdam 1989.
 - Foster, H. *Death in America*, in "October", vol. 75, inverno 1996, pp. 36-59;
 - Frei, G., Prinz, N. (a cura di), *The Andy Warhol Catalogue Raisonné*. Phaidon Press, New York-London 2002-2014;
 - Fuchs, R. et al., *Peter Roehr*, DuMont, Colonia 1977
 - Gidal, P., *Andy Warhol Films and Paintings*, Studio Vista/Dutton Pictureback, London/New York 1971.
 - Gilles, X., *Mao, Warhol, Mao, Warhol...* in "L'Oeil", n.226, maggio 1974, p.29;
 - Hainley, B., *Sturtevant talks to Bruce Hainley – '80s Then – Interview*, in "Artforum", marzo 2003;
 - Halley, P., *Sturtevant Interview with Peter Halley* in "Index", settembre-ottobre 2005, pp.43-51;
 - Heymer, K. (a cura di), "Andy Warhol Portrait Drawings". Colonia, Jablonka Galerie, 10 aprile-1 giugno 2001. Catalogo della mostra, Niessen GmbH, Essen 2001;
 - Hess, T.B., *Reviews and Previews: Andy Warhol* in "ArtNews", gennaio 1965, p.11;
 - Hoptman, L., Tatehata, A., Kultermann, U., *Yayoi Kusama*, Phaidon Press, Londra 2000;
 - Jones, J., *His Heart Belongs to Dada* in "Time", 4 maggio 1959, p.58;
 - Kittelman, U., Kramer, M. (a cura di), "Andy Warhol's Time Capsules". MMK - Museum für Moderne Kunst, Frankfurt, 27 settembre 2003-29 febbraio 2004; Pittsburgh, The Andy Warhol Museum, autunno [sic] 2004. Catalogo della mostra, DuMont, Colonia 2003;
 - Kittelman, U., Kramer, M. (a cura di), "Sturtevant. The Brutal Truth". MMK - Museum für Moderne Kunst, Frankfurt, 25 settembre 2004 – 30 gennaio 2005. Catalogo della mostra, Hatje Kantz Verlag, Ostfildern-Ruit 2004;
 - Kusama, Y. et al., "Yayoi Kusama". Dijon, Le consortium, Maison de la culture du Japon, febbraio-maggio 2001; Aedefabrik, Kunsthallen Brandts, giugno 2001; Toulouse, Les Abattoirs, ottobre 2001-gennaio 2002; Vienna, Kunsthalle, gennaio 2002; Seoul, Artsonje Center, febbraio-aprile 2003;

- Gyeongsangbuk-do, Artsonje Museum, , luglio-settembre 2003. Catalogo delle mostre, Ed. Les presses du réel, Dijon 2001'
- Kusama, Y., *Infinity Net: The Autobiography of Yayoi Kusama*, Tate Publishing, Londra 2013;ù
 - Leach, N., *The Dark Side of the Domus* in A. Ballantyne (a cura di), *What is Architecture?*, Routledge, Londra 2002, pp.88-100.
 - Lippard, L. (a cura di), *Pop Art* (1966), Thames and Hudson, Londra 2004;
 - Lippard, L., *Pop Art* (1966), Thames and Hudson, Londra New York 2004.
 - Lobel, M., *Sturtevant: Inappropriate Appropriation* in "Parkett", n.75, 2005, pp.142-153;
 - Maculan, L. (a cura di), *Sturtevant. Catalogue Raisonné 1964-2004 (Gemälde Skulptur Film und Video – Painting Sculpture Film and Video)*. Hatje Kantz Verlag, Ostfildern-Ruit 2005;
 - Mecacci, A., *Introduzione a Andy Warhol*, Editori Laterza, Roma-Bari 2008;
 - Mehta, J., *Rolling out wallpaper: artists are using off-the-wall themes and techniques to design wallpapers that demand attention* in "Art Business News", 1 febbraio 2014;
 - Meyer-Hermann, E. (a cura di), *Andy Warhol. A guide to 706 items in 2 hours 56 minutes*. Catalogo dell'esposizione "Other Voices, Other Rooms", a cura di E. Meyer-Hermann. Amsterdam, Stedelijk Museum, 12 ottobre 2007-13 gennaio 2008; Stoccolma, Moderna Museet, 9 febbraio-4 maggio 2008. NAI Publishers, Rotterdam 2007;
 - Michelson, A. (a cura di), *Andy Warhol*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 2001;
 - Michelson, A., (a cura di), *Andy Warhol* (October, Files 2). Mit Press, Cambridge (Mass.)-Londra 2001;
 - Moisdon, S. (a cura di), "Sturtevant Sturtevant". Napoli, MADRE – Museo Arte Contemporanea Donnaregina, 1 maggio-21 settembre 2015. Catalogo della mostra, Electa, Napoli-Milano 2015;
 - Néret, G., *Mais qui est Monsieur Pontus Hulten?* in "L'Oeil", n.220, novembre 1973, pp.31-33 ;
 - Obrist, H.U., *Elaine Sturtevant obituary* in "The Guardian", 19 maggio 2014. Url:<<http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/may/19/elaine-sturtevant>>;
 - Perrault, J., *Andy Warhola, This is Your Life* in "Art News", V. 69 N.3, May 1970, pp. 52, 80;
 - Picard, L., *Camp oder die nimmermüde Phantasie* in: "Die Welt", 9 dicembre 1965;
 - Pincus-Witten, R., *Andy Warhol. Exhibition at Castelli Gal (New York)* in "Artforum", A. IV, n. 10, Summer 1966, pp.52-54;
 - Rosenberg, H., *The American Action Painters* in "ArtNews", dicembre 1952, pp.21-22;
 - Rosenberg, H., *The Tradition of the New*, Horizon Press, New York 1959;

- Scarpelli, G., *Il cranio di cristallo: evoluzione della specie e spiritualismo*, Bollati Boringhieri, Torino 1993;
- Smith, P.S., *Andy Warhol's Art and Films*, UMI. Research Press, Ann Arbor, 1986;
- Smith, P.S., *Warhol: Conversation about the Artist*, UMI Research Press, Ann Arbor 1988;
- Sturtevant et al., "Sturtevant". Stoccarda, Württembergischer Kunstverein, 25 giugno-2 agosto 1992; Amburgo, Deichtorhallen, 13 agosto-27 settembre 1992; Nizza, Galeries du Musée, Galerie de la Villa, Villa Arson, 5 febbraio-27 marzo 1993. Catalogo della mostra, Württembergischer Kunstverein, Stoccarda 1992;
- Swenson, G., *Andy Warhol* in "ArtNews", n.7, novembre 1963;
- Tatehata, A., (a cura di), "Yayoi Kusama. I want to live forever". Milano, PAC, novembre 2009-febbraio 2010. Catalogo della mostra, Federico Motta Editore, Milano 2009;
- Vettese, A. (a cura di), "Yayoi Kusama – Metamorfosi". Galleria Civica di Modena, Palazzina dei Giardini, settembre 2006-gennaio 2007. Catalogo della mostra, Ed. Galleria civica, Fondazione Cassa di risparmio di Modena, Modena 2006;
- Villa, G., *Felice Levini – Planita* in "Flash Art", febbraio-marzo 1992, p.122;
- Warhol, A., Hackett, P., *POPism: The Warhol '60s*, Harcourt Brace Jovanovich, New York 1980;
- Warhol, A., König, K., Hultén, P., Granath, O. (a cura di), *Andy Warhol*, Sydsvenska Dagbladets AB, Malmö, 1968;
- Warhol, A., *THE Philosophy of Andy Warhol. From A to B and back again*, Harcourt Brace Jovanovich, New York-Londra 1975, p.158;
- Willard, C., *Eye to I* in "Art in America", V.54, n.2, March-April 1966, p.58;

Sitografia

- Bischofberger, B. *Andy Warhol's Visual Memory*, Edition Galerie Bruno Bischofberger, Zurigo 2001;
Url: < <http://www.brunobischofberger.com/salewarhol/swphoto.htm>>;
- Blog di Greg Allen (con il sostegno della Warhol Foundation), "greg.org: the making of":
Url:<http://greg.org/archive/2010/11/21/washington_monument_peace_sign.html
- Ciciarella, T.L., "Sturtevant Sturtevant": *l'arte della ripetizione, l'avventura del pensiero* in "Unclosed.eu", n.7, a. II, luglio 2015; Url: <<http://www.unclosed.eu/rubriche/osservatorio/recensioni-attualita/101-sturtevant-sturtevant-l-arte-della-ripetizione-l-avventura-del-pensiero.html>>;

- Hanley, B., Lobel, M., *Sturtevant in conversation with Bruce Hainley and Michael Lobel*. New York, 25-26 luglio 2007. In Archives of American Art della Smithsonian Institution;
Url: < <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-elaine-sturtevant-13622>>;
- Hopkins, D., *Duchamp, Childhood, Work and Play: The Vernissage for First Papers of Surrealism, New York, 1942* in “Tate Papers”, n.22, autunno 2014.
Url: <<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/duchamp-childhood-work-and-play-vernissage-first-papers-surrealism>>
- Immagine anonima (iStock), utilizzata come fonte per un lavoro di Sturtevant: <http://italiano.istockphoto.com/stock-video-3774944-hd-1080i-pal-owl-close-up-with-sound.php?st=ba0ddca>
- *Nobson Newtown*, progetto di Paul Noble; v. Url. <<http://www.nobsonnewtown.co.uk/>>;
- Scheda online di asta, Sotheby's, New York, 12 maggio 2015; Url: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.pdf.N09345.html/f/61/N09345-61.pdf>
- Sturtevant, video-intervista rilasciata I. Ogilvie per “Nowness.com”, 25 luglio 2013: Url < <https://www.nowness.com/story/sturtevant-leaps-jumps-and-bumps>>.

BIBLIOGRAFIA SECONDO CAPITOLO

Volumi, saggi, articoli

- AA. VV., “La Taverna di Auerbach. Rivista internazionale di poetiche intermediali: periodico quadrimestrale di lettere e arti”, a.1, n.1, autunno 1987-a.4, n.9-10, autunno 1990.
- Alfano Miglietti, F., *Nessun tempo, nessun corpo...: arte, azioni, reazioni e conversazioni*, Milano, Skira, 2001.
- B. Friedan, *La mistica della femminilità* [*The Feminine Mystique*, 1963], Edizioni di Comunità, Milano 1964;
- Benjamin, W. *Paris: Capital of the Nineteenth Century*, 1935. In W. Benjamin, *Reflections*. New York, Schocken Books, 1986.
- Bentivoglio, M. (a cura di), *Volùmina: arte donna. Rocca Roveresca, Senigallia*. Catalogo della mostra, Senigallia, Museo dell'informazione. Senigallia, Ed. del Comune, 1990.
- Bentivoglio, M., “Poesia Visiva”, *ad vocem*, in G. C. Argan et al., *Supplemento e aggiornamento dell'Enciclopedia Universale dell'Arte*, Roma, UNEDI, 1978, pp.462-469;

- Betterton, R., *An intimate distance: women, artists and the body*, London-New York ,Routledge, 1996;
- Binga, T., ... & *non uscire di casa*, La Nuova Foglio Editrice, Pollenza (MC) 1977;
- Binga, T., *Je suis une feuille de papier...*, Roma, Tomaso Binga, 1979;
- Binga, T., *Valore vaginale*, Edizioni Tracce, Pescara 2009;
- Biressi, A., Nunn, H. (a cura di), *The Tabloid Culture Reader*, Open University Press, Mc Grow-Hill Education, Maidenhead, 2008;
- Bonito Oliva, A. (a cura di), “Francesca Woodman. Providence Roma New York”. Roma, Palazzo delle Esposizioni 2 febbraio-27 marzo 2000. Catalogo Castelveccchi Arte, Roma 2000;
- Butler, J., *Performative acts and Gender constitution: an essay in Phenomenology and Feminist Theory*, in “Theatre Journal”, vol.40, n.4, dicembre 1988;
- Carlino, M., *Scritture in vista: cinque studi su usi di arti in letteratura*, Roma, Bulzoni, 2005.
- Chadwick, W., *Women, art, and society*, London, Thames and Hudson, 2002;
- Chandès, H. (a cura di), “Francesca Woodman”. Parigi, Fondation Cartier Pour l’Art contemporain, 11 aprile-31 maggio 1998. Catalogo SCALO, Zurich-Berlin-New York 1998;
- Corgnati, M., *Artiste. Dall'impressionismo al nuovo millennio*, Torino-Milano, Bruno Mondadori, 2004.
- D’Ambrosio, M., (a cura di), *Parola immagine e scrittura: poesia visuale e concreta, poesia visiva, scrittura visuale, poesia sonora: opere, oggetti, libri*. Catalogo della Seconda esposizione nazionale, Università di Urbino, Collegio Raffaello, luglio-agosto 1978. Pesaro, Melchiorri, 1978.
- de Beauvoir, S., *Le deuxième sex*, 1949. Trad.it. *Il secondo sesso*. Milano, Il Saggiatore, 1961;
- De Cecco, E., Romano, G., (a cura di), *Contemporanee: percorsi e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta ad oggi*, Milano, Postmediabooks, 2002;
- DeLillo, D., *Body art*, Torino, Einaudi, 2008;
- Enwezor, O. (a cura di), “All the World’s Futures”, 56^a Esposizione Internazionale d’Arte. Venezia, Giardini e Arsenale, 9 maggio-22 novembre 2015. Catalogo della mostra, Marsilio, Venezia 2015;
- Feldstein, R., Roof, J., (a cura di), *Feminism and Psychoanalysis*. Ithaca, New York, Cornell University Press, 1989;
- Fioravanti Baraldi, A.M. (a cura di), *Post Scriptum, Artiste in Italia tra linguaggio e immagine negli anni Sessanta e Settanta*. Catalogo dell’VIII Biennale Donna, Ferrara, Palazzo Massari, 1998. Ferrara, Civiche Gallerie d'Arte moderna e contemporanea, 1998;
- Fizzarotti Selvaggi, S., *Il luogo amato dell'arte*, Fasano, Schena, 1997;

- Fontana, G., *La voce in movimento: vocalità, scritture e strutture intermediali nella sperimentazione poetico-sonora*, Monza, Harta Performing & Momo, 2003;
- Forsås-Scott, H., *Textual liberation: European feminist writing in the twentieth-century*, London-New York, Routledge, 1991;
- Friedan, B., *La mistica della femminilità* [*The Feminine Mystique*, 1963], Milano, Edizioni di Comunità, 1964;
- Gamble, S. (a cura di), *The Routledge companion to feminism and postfeminism*, New York, Taylor & Francis, 2001;
- Goldberg, R., *Performance Art. From Futurism to the Present*, London, Thames & Hudson, 2011;
- Gozzini, R. (a cura di), *Cecilia Paredes. The Final Garden*, Gangemi Editore, Roma 2008;
- Iamurri, L., Spinazzè, S., (a cura di), *L'arte delle donne nell'Italia del Novecento*, Roma, Meltemi Editore, 2001.
- Johnston, P. (a cura di), *Seeing Hig & Low. Representing Social Conflict in American Visual Culture*, University of California Press, Berkeley Los Angeles London 2006
- Jones, A., “*Presence*” in *absentia. Experiencing Performance as Documentation*, p. 12 in “Art Journal”, V.56, n.4, inverno 1997: numero tematico *Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of This Century*;
- Jones, A., et al., “Art Journal”, V.56, n.4, inverno 1997: numero tematico *Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of This Century*.
- Loda, R., (a cura di), *Magma: rassegna internazionale di donne artiste*, catalogo della mostra. Verona, Museo Castelvecchio, febbraio 1977; Ferrara, Palazzo dei Diamanti, Centro Attività Visive, aprile-maggio 1977. s.l., Ed. Magma, 1977;
- Loiodice, I., Pinto Minerva, F., *Donne tra arte, tradizione e cultura. Mediterraneo e oltre*, Padova, Il poligrafo, 2006;
- MacMillan, J. F., *Housewife or harlot: the place of women in French society 1870-1940*, Brighton, The Harvester Press, 1981;
- Macrì, T., *Il corpo postorganico*, Milano, Costa&Nolan, 2006;
- McPherson, B. (a cura di), *Carolee Schneemann. More Than Meat Joy*, New York, Documentext, 1979;
- Menna, F., “Arte di comportamento”, *ad vocem*, in G. C. Argan et al., *Supplemento e aggiornamento dell'Enciclopedia Universale dell'Arte*, Roma, UNEDI, 1978, pp.446-455;
- Minarelli, E., (a cura di), *Segnosuonoformaoggetto. Opere di Polipoesia*. Catalogo della mostra, Bondeno (FE), Rocca Possente di Stellata, settembre - ottobre 1983. Ferrara, Cartografica Artigiana, 1983.
- Moorhead, J., *The art of creation*, in “The Guardian”, 25 maggio 2008, pp. 16-17;

- Oddey, A., (a cura di), *Performing women: stand-ups, strumpets and itinerants*, London, Macmillan, 1999.
- Pedicini, I., *Francesca Woodman. Gli anni romani tra pelle e pellicola*. Contrasto, Roma 2012;
- Pollock, G. (a cura di), *Generations and geographies in the visual arts: feminist readings*, London-New York, Routledge, 1996;.
- Pollock, G., *Vision & Difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art*, London- New York, Routledge, 2003;
- Reed, C., *Not at Home: The Suppression of Domesticity in Modern Art and Architecture*. London, Thames and Hudson, 1996;
- Saltz, J., *She Gives as Good as She Gets* in "Parkett" n.45, dicembre 1995, pp.77-85;
- Shakespeare, W., *As you like it*, ed. aggiornata a cura di M. Hattaway, Cambridge, Cambridge University press, 2009;
- Sparks, C., *Introduction. The Panic over Tabloid News*, pp. 1-40 in Sparks, C., Tullock, J. (a cura di), *Tabloid Tales. Global debates over media standards*, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham, Usa, 2000;
- Stiles, K., *The Painter as an Instrument of Real Time*, in Schneemann, C., *Imaging Her Erotics*, Cambridge, MIT Press, 2003.
- Trasforini, M. A., *Arte a parte: donne artiste fra margini e centro*, Milano, F. Angeli, 2000.
- Trasforini, M. A., *Nel segno delle artiste: donne, professioni d'arte e modernità*, Bologna, Il Mulino, 2007;
- Van Adrichem, J., *Where Does It All End? Sarah Lucas interviewed by Jan Van Adrichem* in "Parkett", n.45, dicembre 1995, pp.86-95;
- Vergine, L., *Body art e storie simili. Il corpo come linguaggio*, Milano, Skira, 2000;
- Wigley, M., *Untitled: The Housing of Gender*, in Colomina, B. (a cura di), *Sexuality and Space*. New York, Princeton Architectural Press, 1992;
- Yalkut, J., *The Polka-Dot Way of Life (Conversation with Yayoi Kusama)* in "New York Free Press", A. 1 n.8, 15 febbraio 1968, p.9.

Sitografia

- Coulter-Smith, G., *Installationism: The Expanded Field of Sculpture 1985–2005*, Online resource (work in progress), URL: <<http://www.installationart.net/PDF/Lucas.pdf>>;
- Pagina web su C. Schneemann, *Body Collage* negli Archivi della Fondazione Electronic Art Intermix, Url: <<http://eai.org/title.htm?id=13364>>
- Richards, J.O., *Oral history interview with Carolee Schneemann, 1 marzo 2009*, *Archives of American Art, Smithsonian Institution*; Url: <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-carolee-schneemann-15672>;

- Rowley, A., *Fertile Objects: Penetrabilia, Sarah Lucas and English Modernism* in Henry Moore Institute Online Papers and Proceedings, URL: www.henry-moore.org/hmi;
- Sito web della Birth Rites Collection, Inghilterra; Url: <http://birthritescollection.org.uk/>;
- Pagina web del British Council dedicata al Padiglione Inghilterra della Biennale di Venezia 2015, esposizione personale di Sarah Lucas; Url: <http://venicebiennale.britishcouncil.org/timeline/2015>;
- Sito web di Helen Knowles; Url: <http://www.helenknowles.com/>;
- Sito web di Carolee Schneemann; Url: <http://www.caroleeschneemann.com/works.html>;

BIBLIOGRAFIA CAPITOLO TERZO

Volumi, saggi, articoli

- AA.VV., *Il Palazzo Enciclopedico* – Guida breve alla 55a Biennale di Venezia, Esposizione Internazionale d'Arte, Marsilio Editore, Venezia 2013;
- Aupetitallot, Y., Wäspe, R. (a cura di), "Olivier Mosset: Arbeiten/Works 1966-2003". Musée Cantonale de Beaux-Arts, Lausanne, 22 maggio-24 agosto 2003; Kunstverein St. Gallen Kunstmuseum, 23 maggio-10 agosto 2003; SITE, Santa Fe, New Mexico, USA, 13 dicembre 2003-7 marzo 2004. Catalogo della mostra, Editions 5 Continents, Milano 2003;
- Barilleaux, J.P., Chave, A.C., *Valerie Jaudon*, Mississippi Museum of Arts, Jackson 1996;
- Becker, J., von der Osten, C. (a cura di), *Sigmar Polke. The Editioned Works 1963-2000. Catalogue Raisonné*. Hatje Cantz Publishers, Ostfildern-Ruit 2000; H. Belting, R. H. Fuchs et al., "Sigmar Polke. Die drei Lügen der Malerei". Hamburger Bahnhof, Berlino, ottobre 1996-febbraio 1997; Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, giugno-ottobre 1997. Catalogo della mostra, Hatje Cantz Publishers, Ostfildern-Ruit, 1997;
- Bovier, L. (a cura di), *John Armleder*, Flammarion, Paris 2005;
- Bush, T., Gober, R., Rifkin, N., *Hanging Man, Sleeping Man: a Conversation between Teresia Bush, Robert Gober and Ned Rifkin* in "Parkett" n.27, 1991, pp.90-98;
- Calvesi, M., Siligato, R., "Roma Anni '60. Al di là della pittura". Roma, Palazzo delle Esposizioni, 20 dicembre 1990-15 febbraio 1991. Catalogo della mostra a cura di R. Siligato, Ed. Carte Segrete, Roma 1990;

- Cameron, D. (a cura di), "New York Art Now: The Saatchi Collection". Saatchi Gallery, London 1987. Catalogo della mostra, Politi Editore, Milano 1987;
- Celant, G., *Haim Steinbach's wild, wild, west* in "Artforum", n.56, dicembre 1987, pp.75-79;
- Celant, G., *Inespressionismo americano*, Bonini, Genova 1981;
- Celant, G., *Inespressionismo*, Costa & Nolan, Genova 1988;
- Collins & Milazzo, *Hyperframes: Un Discorso sulla Post-Appropriazione in Arte* [*Hyperframes: A Post-Appropriation Discourse*, 1989-1990], Campanotto Editore, Pasian di Prato 2005;
- Daneri, A., Di Pietrantonio, G., Vettese, A. (a cura di), *John Armleder* (Fondazione Antonio Ratti, Corso superiore di arte visiva, 1996), Skira, Ginevra-Milano 1997;
- de Chassey, E. (a cura di), "Simon Hantaï", Villa Medici, Académie de France, Roma, febbraio-maggio 2014. Catalogo della mostra, Drago, Roma 2014;
- de Croës, C. (a cura di), "Magritte e il Surrealismo". Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 28 aprile-4 luglio 1982. Catalogo della mostra a cura di M. Dachy, I. Hamoir, M. Mariën, U.M. Schneede, L. Scutenaire, De Luca Editore, Roma 1982;
- Falsaperla, F., Soligo, G. (a cura di), "Cesare Tacchi. Tappezzerie", Roma, Studio Soligo, 1999. Catalogo La.Ra. Arte, Roma 1999;
- Flood, R., *Robert Gober: Special Editions, an Interview* in "Print Collector's Newsletter", marzo-aprile 1990, pp.6-9;
- Foster, H., *Robert Gober. L'arte della parte mancante* in "Flash Art", a. XXXI, n.210, giugno-luglio 1998, pp.72-78;
- Foster, H., *Review: Robert Gober – Museum of Modern Art, New York* in "Artforum", v.53 n.5, gennaio 2015, pp.204-206;
- Foucault, M., *Sorvegliare e punire: nascita della prigione* [*Surveiller et punir: Naissance de la prison*, 1975], Einaudi, Torino 1976;
- Gianelli, I., Verzotti, G. (a cura di), "Haim Steinbach" Torino, Castello di Rivoli – Museo d'arte contemporanea, 27 ottobre-31dicembre 1995. Catalogo della mostra, Charta, Milano 1995;
- Gioni, M. (a cura di), *La Biennale di Venezia. 55^a Esposizione internazionale d'arte. Il Palazzo Enciclopedico*. Venezia, Arsenale e Giardini, 1 giugno, 24 novembre 2013. Catalogo Marsilio, Venezia 2013;
- Goldin, A., *Matisse and Decoration: The Late Cut-Outs* in "Art in America", luglio-agosto 1975, pp.49-59;
- Goldin, A., *Patterns, Grids and Painting* in "Artforum", settembre 1975, pp.50-51;
- Halbreich, K., Tattersall, L., Schaefer, M., (a cura di), "Alibis: Sigmar Polke 1963-2010". The Museum of Modern Art, New York, aprile-agosto 2014; Tate Modern, Londra, ottobre 2014– febbraio 2015; Museum Ludwig,

- Colonia, marzo-luglio 2015. Catalogo della mostra, Ed. Museum of Modern Art, New York 2014;
- Halley, P., *Collected essays 1981-1987*, Bruno Bischofberger Gallery, Zurich 1989;
 - Huberman, A., *Not a readymade* in "Mousse" n.36, 2012, p.102;
 - Johnson, C., *Cleaning House* in "Art in America", v.78, n.1, gennaio 1990, pp.150-151;
 - Karmel, P., "*Who You Are and Where You Come From*": *Robert Gober and René Magritte* in Barron, S., Draguet, M (a cura di), "Magritte and Contemporary Art: The Treachery of Images". LACMA -Los Angeles County Museum of Art, 19 novembre 2006-4 marzo 2007. Catalogo della mostra, Los Angeles County Museum of Art, Magritte Foundation (Bruxelles), Ludion, Antwerp 2006, pp.163-175;
 - Maillard, R. (a cura di), *Vingt-cinq ans d'art en France: 1960-1985*, Larousse, Paris 1986;
 - Marta, K. (a cura di), "Robert Gober". New York, Dia Center for the Arts, 24 settembre 1992-20 giugno 1993. Catalogo della mostra, Dia Center for the Arts, New York 1993;
 - Mattiolo, A., Schlinkert, G. (a cura di), "Stefano Arienti". Roma, MAXXI, 5 novembre 2004-6 febbraio 2005; Torino, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, 22 marzo-8 maggio 2005. Catalogo della mostra, 5 Continents, Milano 2004;
 - Mercurio, G. (a cura di), "The Big Bang"., Roma, Museo Carlo Bilotti, 25 giugno-19 ottobre 2008. Catalogo della mostra, Tipografica Artigiana, Roma 2008;
 - Oates, J.C., Gober, R., *Heat*, Library Fellows of the Whitney Museum of Art, New York 1989;
 - Ohrt, K., Burkard, L. (a cura di), "Pattern: Between Object and Arabesque", Kunsthallen Brandts Klædefabrik, Odense, Danimarca, aprile-maggio 2001. Catalogo della mostra, DK Odense 2001;
 - Pegoraro, S. (a cura di), "Enrico Baj. Frammento & Frammento, opere dal 1951 al 2000". Castelfranco, Borgo Medievale, 15 luglio-26 agosto 2000. Catalogo della mostra, Stamperia dell'Arancio, Grottammare 2000;
 - Perrone, J., *Approaching the Decorative*, in "ArtForum", Vol. XV, n. 4, dicembre 1976, pp. 26-30;
 - Pisani, V., *German Love Sinfonietta*, Edizioni Cardelli e Fontana, Sarzana 2007;
 - Schimmel, P. (a cura di), "Robert Gober". Los Angeles, MoCA – Museum of Contemporary Art, 17 novembre-14 dicembre 1997. Catalogo della mostra, MoCA - Scalo Verlag, Zurich 1997;
 - Simon, J. "Robert Gober". Parigi, Galerie Nationale du Jeu de Paume, 4 ottobre-1 dicembre 1991, Madrid, Museo Nacional – Centro de Arte Reina

- Sofia, 14 gennaio, 8 marzo 1992. Catalogo della mostra, Éditions du Jeu de Paume/Réunion de Musées Nationaux, Parigi 1991 ;
- Simonetto, M. (a cura di), “Baj”. Venezia, Palazzo Grassi, 5 giugno-30 settembre 1971. Catalogo della mostra, Bertieri, Milano 1971;
 - Swartz, A. (a cura di), “Pattern and Decoration. An Ideal Vision in American Art, 1975-1985”. Hudson River Museum, New York, ottobre 2007- gennaio 2008. Catalogo della mostra, Hudson River Museum Ed., New York 2007;
 - Szeemann, H., *Retrogression and Progression Towards the “Dignity of the Decorative”* in “du – The Art Magazine”, n.6, giugno 1979. n.p.;
 - Temkin, A. (a cura di), “Robert Gober: The Heart is Not a Metaphor”. Museum of Modern Art, New York, 4 ottobre 2014- 18 gennaio 2015. Catalogo della mostra, Ed. Museum of Modern Art, New York 2014;
 - Tugnoli, A., *La Scuola di Piazza del Popolo*, M&M, Firenze 2004;
 - Verzotti, G. (a cura di), “John Armleder: pfcbedrrsrgbmnf pclspsbmfcb”. Lugano, BSI Art Collection, Catalogo della mostra, JRP/Ringier, Zurich 2005;
 - Whitman, W., *Leaves of Grass* (1855), The Eakins Press Publishers, New York 1966.

Sitografia

- Sezione dedicata al collettivo General Idea (1969-1994) sul sito web di AA Bronson, uno dei fondatori; Url: <<http://www.aabronson.com/>>;
- Armleder, J./Williams, P., *Interview* in “Artnews.org”, Url: <<http://artnews.org/news.php?i=202>>;
- Artists Space, New York, pagina di archivio su Haim Steinbach (1979); Url: <http://artistspace.org/exhibitions/haim-steinbach>;
- “Flash Art” Newsletter, 2010; Url:<http://www.flashartonline.it/inclusioni/newsletter_det.php?pagina=newsletter_det&id=186&det=ok>;
- Gholson, C., *Artists in Conversation: Robert Gober* in “Bomb” n.29, autunno 1989; Url: <http://bombmagazine.org/article/1252/robert-gober>;
- Green, A., *Citizen Artists: Group Material* in “Afterall”, n.26, Spring 2011; Url: <<http://www.afterall.org/journal/issue.26/citizen-artists-group-material>>
- Holzwarth, H.W. (a cura di), *Jeff Koons*, Taschen, Hong Kong etc. 2009;
- Jamet-Chavigny, S., *La Naissance de Supports/Surfaces ou la fin annoncée de l’avant-garde* in “Critique d’art” n.28, autunno 2006 ; Url : <<http://critiquedart.revues.org/1078>>;
- Jaudon, V., Kozloff, J., “*Art Hysterical Notions*” of Progress and Culture in “Heresies: a Feminist Publication on Art and Politics” n.4, inverno 1977-’78, pp.38- 42; Url:<http://www.valeriejaudon.com/wpcontent/uploads/2011/06/Jaudon_1977_1978.pdf> e sito personale dell’artista; Url: <www.valeriejaudon.com>;

- Klein, M., *John M. Armleder at the Swiss Institute, New York*, in “Artwrit”, ottobre 2012; Url: <<http://www.artwrit.com/article/john-m-armleder-swiss-institut/>>;
- Latimer, Q., *John Armleder. Galerie Andrea Caratsch* in “Frieze Magazine”, n.144, gennaio-febbraio 2012; Url: <<http://www.frieze.com/issue/review/john-armleder/>>;
- Moisdon, S., *John Armleder «Où sont les sauces?» 18 octobre 2014-11 janvier 2015* sul sito web di «Le Consortium – Dijon»; Url: <<http://leconsortium.fr/expositions-exhibitions/john-m-armleder/>>;
- Perret, M.-T., *John Armleder: de Pury & Luxemboug* in “Frieze Magazine”, n.70, 10 ottobre 2002; Url: <http://www.frieze.com/issue/review/john_armleder1/>;
- Rubinstein, R., *The Painting Undone: Supports/Surfaces* in “Art in America”, November 1991, pp.134-43; Url:<<http://www.artcritical.com/2004/02/01/the-painting-undone-supportssurfaces/>>;
- Scheda di presentazione dell’Archivio video di Ecart in “Bureau des Videos”; Url: <http://www.bureaudesvideos.com/bdv/editions/ecart/>;
- Schwenger, P., *Haim Steinbach by P. Schwenger* in “Bomb Magazine“, n. 121, autunno 2012; Url: < <http://bombmagazine.org/article/6767/haim-steinbach>>;
- Smith, R., *Review/Art: The Reinvented Americana Of Robert Gober’s Mind* in “The New York Times”, 13 ottobre 1989; Url: <<http://www.nytimes.com/1989/10/13/arts/review-art-the-reinvented-americana-of-robert-gober-s-mind.html>>;
- Stern, S., *John Armleder. Institute of Contemporary Art* in “Frieze Magazine”, n.104, 01 gennaio 2007. Url: <http://www.frieze.com/issue/print_back/john_armleder/>.

BIBLIOGRAFIA QUARTO CAPITOLO

Volumi, saggi, capitoli

- AA.VV., “Opening”, anno X, n.29, autunno 1996;
- AA.VV., “Opening”, anno XII, n.35-36, inverno 1998;
- Anceschi, L., *L’idea del barocco*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1984.
- Ardenne, P., *Art, l’âge contemporain: Une histoire des arts plastiques à la fin du XXe siècle*, Le Regard, Parigi 1997 ;
- Arfiero, M. (a cura di), “Understatement - Stato di calma apparente”. Milano, OpenSpace – Palazzo dell’Arengario, marzo 2002. Catalogo Grafiche Granata, Rozzano 2002;

- Baldessari, J., "John Baldessari: Somewhere Between Almost Right and Not Quite (With Orange)". Catalogo della mostra, Berlino, Deutsche Guggenheim, 30 ottobre 2004-16 gennaio 2005. Solomon R. Guggenheim Foundation, New York 2004.
- Barilli, R. (a cura di), "Officina America", Bologna, Villa delle Rose - Imola, Museo di San Domenico - Cesena, Ex-pescheria - Rimini, Palazzo dell'Arengo, gennaio-marzo 2002. Catalogo Mazzotta, Milano 2002;
- Bayley, P. (a cura di), *Skins*. Manchester, Cornerhouse, 21 settembre-10 novembre 1996. Catalogo della mostra, Cornerhouse, Manchester 1996;
- Belli, G. (a cura di), "John Baldessari", Trento, Palazzo delle Albere - Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 15 dicembre 2000-11 marzo 2001. Catalogo della mostra, Skira, Milano 2000;
- Bigi, D. (a cura di), "Archivio Attivo", Carbognano (Viterbo), Centro per l'Arte Contemporanea, novembre-dicembre 2002. Catalogo Ed. Centro per l'Arte Contemporanea, Carbognano 2002;
- Bigi, D., *Francesco Simeti. Immagini in cortocircuito*, in "Arte e Critica", Anno VIII n.32, ottobre-dicembre 2002, pp.28-29;
- Birnbaum, D. (a cura di), "Fare Mondi: la Biennale di Venezia, 54^a Esposizione internazionale d'arte". Catalogo della mostra, Venezia, Giardini e Arsenale, 7 giugno - 22 novembre 2009. Marsilio, Venezia 2009;
- Birrozzi, C., Pugliese, M. (a cura di), *L'arte pubblica nello spazio urbano: committenti, artisti, fruitori*, Bruno Mondadori, Milano 2007;
- Bonito Oliva, A. (a cura di), 45^a Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia. "Punti Cardinali dell'Arte". Venezia, Giardini e Arsenale, 14 giugno-10 ottobre 1993. Catalogo della mostra, Marsilio, Venezia 1993.
- Breuvert, V., *Claude Closky, Maison Levanneur* in "ArtForum", A.38, n.4, dicembre 1999, p.155;
- Bush, K., *Kate Bush on the YBA Sensation* in "ArtForum" (Numero Speciale: "Pop after Pop"), A.41 n.2, ottobre 2004, pp.103-105, 281-283;
- Calabrese, O., *L'età neobarocca*, Laterza, Roma 1987.
- Calabrese, O., Volli, U., *I telegiornali: istruzioni per l'uso*, Laterza, Roma-Bari 1995;
- Catalano, M.I., Mania, P. (a cura di), *Arte e Memoria dell'Arte*, Gli Ori, Pistoia 2011;
- Cicelyn, E., Codognato, M., D'Argenzio, M. (a cura di), "Damien Hirst. Il tormento e l'estasi". Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 31 ottobre 2004-31 gennaio 2005. Catalogo della mostra, Electa, Napoli 2004;
- Chapman, J., Chapman, D., *Insult to injury*, Steidl Mack, Gottingen 2003;
- Chenu, B., Fournier, F., *Un, dos, tres. Entretien avec Claude Closky* in "Crash Crash", numero speciale "Art 2000", novembre 2000, p.27;
- Chin, A., *In Kosovo, War as Part of Daily Life*, in "The New York Times", 16 marzo 1999, p.A10;

- Chiodi, S., Pietromarchi, B. (a cura di), *Prototipi. Laboratorio di cultura artistica contemporanea*, Roma, Fondazione Olivetti 2004. L. Sossella, Roma 2004;
- Ciciarella, T.L., *Francesco Simeti. Walking around a Plastic Eden. Appunti per una monografia*. Tesi di Diploma discussa (in data 28.11.2011) presso la Scuola di Specializzazione in Storia dell'arte dell'Università degli Studi di Siena, relatore Prof. Enrico Crispolti, correlatore prof. Davide Lacagnina, Anno Accademico 2010-2011;
- Ciciarella, T.L., *Schede opere* in "Francesco Simeti. An Artful Confusion", a cura di L. Barreca. Palermo, GAM - Galleria d'Arte Moderna, 17 novembre 2012-27 gennaio 2013. Catalogo della mostra, Flaccovio Editore, Palermo 2012, pp.18-90;
- Clair, J. (a cura di), "Identity and Alterity: Figures of the Body 1895-1995. La Biennale di Venezia, 46^a Esposizione internazionale d'arte". Catalogo della mostra, Venezia, Giardini e Arsenale, 11 giugno - 15 ottobre 1995. Marsilio, Venezia 1995;
- Conti, G., Carlos Amorales: Creare censurando in "Flash Art", maggio 2012, pp. 44-97.
- Copeland, H., *Bound to Appear: Art, Slavery, and the Site of Blackness in Multicultural America*, The University of Chicago Press, 2013;
- Corà, B. (a cura di), "Gerhard Richter", Prato, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, ottobre 1999-gennaio 2000. Catalogo Gli Ori, Prato 1999;
- Costanzo, J., *REPOhistory's Circulation: The Migration of Public Art to the Internet* in "Art Journal", v.59, n.4, 2000, pp.32-37;
- [content/uploads/Virgil_Marti_Cotter_NYTimes_HollySoloman_May99.pdf](#)
- Coulthard, L., "I Am Awake in the Place Where Women Die": *Violent Death in the Art of Abigail Lane and Jenny Holzer* in Lord, S., Burfoot, A., (a cura di), *Killing Women: the visual culture of gender and violence*, Wilfred Laurier University Press, Waterloo (Canada) 2006, pp.123-137;
- Crow, T., *Marx to Sharks: Thomas Crow on the Art-Historical '80's* in "ArtForum", aprile 2003, pp.45-52;
- Curlet, F., Ergino, N. (a cura di), "François Curlet. Spezialität". Villeurbanne, Institut d'Art Contemporain, 26 gennaio-18 marzo 2007; Torino, Architecture fainéante, Centre culturel français, 05 marzo-7 aprile 2007; Parigi, Centre Pompidou, 25 aprile-15 agosto 2007; Anversa, Galerie Micheline Sz wajcer, 31 maggio- 7 luglio 2007; Le Plateau, Frac Ile-de-France, 13 settembre-18 novembre 2007; Tourcoing, Galerie Commune, 16 novembre-14 dicembre 2007. Catalogo della mostra, ENSBA edition (École nationale supérieure des beaux-arts), Parigi 2008;
- Deitch, J., "Post Human". Pully-Losanna, FAE Musée d'Art Contemporain, 1 giugno-13 settembre 1992; Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 2 ottobre-22 novembre 1992; Atene, Deste Art Foundation for Contemporary Art, 3 dicembre 1992-14 febbraio 1993; Amburgo,

- Deichtorhallen Hamburg, 12 marzo-9 maggio 1993. Catalogo della mostra (edizione italiana), Idea Books, Amsterdam 1992;
- Droste, M., Bauhaus Archiv, *Bauhaus, 1919-1933*. Bauhaus-Archiv Museum für Gestaltung, Taschen, Colonia 2002;
 - Falcone, P., Bruschi, V. (a cura di), “*Passaggi in Sicilia. La collezione di Riso e oltre*”, Palermo, Palazzo Riso e Cavallerizza di Palazzo Sambuca, 10 luglio-4 ottobre 2009. Catalogo Skira, Milano 2009;
 - Fasone, B., Raffaele Addamo, R. et al., *La collezione di RISO – Museo d’Arte Contemporanea della Sicilia*, Officine Grafiche Riunite, Palermo 2009;
 - Fleming, M. (a cura di), *The Decorative Business. David Mabb*. Oakville (Canada), Oakville Galleries in Gairloch Gardens, 7 ottobre-26 novembre 2000. Catalogo della mostra, Oakville Galleries, Oakville 2000;
 - Flores D’Arcais, A., “*L’eccidio dei Taliban nel 2001. Bush e Cheney nascosero tutto*”, in “La Repubblica”, 14 luglio 2009, p.15;
 - Foster, H., *An Archival Impulse* in “October”, n.110, autunno 2004, pp.3-22;
 - Foster, H., *Design & Crime*, capitolo *Cultura e marketing*, Postmedia Books, Milano 2003;
 - Fracassi, C., *Sotto la notizia niente. Saggio sull’informazione planetaria*, Editori Riuniti, Roma 2007;
 - Fulco, E. (a cura di), “*Acrobazie #4 Francesco Simeti*”, San Colombano al Lambro (Mi), Atelier di Pittura Adriano e Michele – Centro di riabilitazione psichiatrica Fatebenefratelli, ottobre-novembre 2008. Catalogo Arti Grafiche Castello, Viadana (Mn) 2008;
 - Fusi, L., Mohaiemen, N. (a cura di), “*System error. War is a force that gives us meaning*”, Siena, Palazzo delle Papesse, febbraio-maggio 2007. Catalogo Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2007;
 - Gallagher, A. (a cura di), *Damien Hirst*. Catalogo della mostra, Londra, Tate Modern, 4 aprile-9 settembre 2012. Tate Publishing, Londra 2012;
 - Gether, C., Laurberg, M. (a cura di), *Damien Hirst*. Arken Museum of Modern Art, Ishøj 2009;
 - Goodman, M., *Top Ten* in “ArtForum”, febbraio 2005, p.74;
 - Grazioli, E., *Arte e pubblicità*, Bruno Mondadori, Milano 2001;
 - Green, R. (a cura di), *Negotiations in the Contact Zone*. Assírio & Alvim, Lisbona 2003;
 - Gregos, K. (a cura di), “*Francesco Simeti*”. Torino, Vitamin Arte Contemporanea, febbraio-marzo 2005. Catalogo della mostra, Cast Industrie Grafiche, Moncalieri 2002;
 - Grosenick, U., Riemschneider, B. (a cura di), *Art Now*, Taschen, Colonia 2005;
 - Grosenick, U. (a cura di), *Art Now vol.2*, Taschen, Colonia 2008;
 - Hirsch, F., *Multiples. The Open Print* in “Art in America”, aprile 2010, pp.67-74;

- Hirst, D. (a cura di), "In-a-Gadda-da-Vida". Londra, Tate Britain, 3 marzo-31 maggio 2014. Catalogo della mostra, Tate Publishing, Londra 2004;
- Hopper, P., *Understanding cultural globalization*, 2007;
- Hovat, J.K., (a cura di), *American Paradise. The world of the Hudson River School*, New York, Metropolitan Museum of Art, 4 ottobre 1987-3 gennaio 1988. Catalogo della mostra, The Metropolitan Museum of Art, New York 1987;
- Jackson, L. (a cura di), "From Atoms to Patterns. Crystal Structure Designs from the 1951 Festival of Britain: the Story of the Festival Pattern Group". Londra, Wellcome Collection, 24 aprile-10 agosto 2008. Catalogo della mostra, Richard Dennis, Londra 2008;
- Kleeblatt, N.L. (a cura di), "Mirroring Evil: Nazi Imagery/Recent Art". New York, The Jewish Museum, 17 marzo-30 giugno 2002. Catalogo della mostra, Rutgers University Press and The Jewish Museum, Brunswick-New York 2001;
- Klein, N.M., *The Electronic Baroque: Jerde Cities* in Anderton, F., Bradbury, R. (a cura di), *You Are Here: The Jerde Partnership International*, Phaidon Press, Londra 1999;
- Klein, N.M., *The Vatican to Vegas: A History of Special Effects*, New Press, New York 2004;
- Kosuda-Warner, J. (a cura di), "Rooms with a view, Landscape and Wallpaper". New York, Smithsonian Cooper-Hewitt National Design Museum, aprile-ottobre 2001. Catalogo Kosuda-Warner, J., Johnson, E. (a cura di), *Landscape Wallcoverings*, Editor Scala Publishers in association with Cooper-Hewitt, National Design Museum, Smithsonian Institution, New York 2001;
- Krauss, R., "Andy Warhol: Rorschach Paintings". New York, Gagosian Gallery (due sedi: SoHo – Madison Avenue), 21 settembre-19 ottobre 1996. Catalogo della mostra, New York 1996;
- Kunitz, J., *Entrevista: Abigail Lane "No tengo mentalidad empresarial"* in "Tendencias del mercado del arte", n.31, marzo 2010;
- L Sito web di Abigail Lane: Url: <www.abigaillane.co.uk>;
- Landi Orsini, R. (a cura di), *Seta. Potere e Glamour*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2006;
- Leffingwell, E., *Review: Rob Wynne at Craig F. Starr* in "Art in America", novembre 2006;
- Livingstone, M., Burnett, C., "Kienholz". Londra, The Haunch of Venison Yard, 7 ottobre-9 novembre 2005; Sidney, Museum of Contemporary Art, 16 dicembre 2005-5 marzo 2006. Catalogo della mostra, Haunch of Venison, Londra 2005;
- Lloyd, A., "David Mabb. Elegie to the Third International". Darlington, The Arts Centre, 14 luglio-19 agosto 1989. Pieghevole illustrativo della mostra, con testo critico di J. Roberts;

- Mabb, D., *Some Introductory Notes on my Morris Works* in “Journal of William Morris Studies”, A.15 n.1, 2002, pp.11-16;
- Mabb, D., *Spring/Primavera* in “Fine Arts 2002-2003. The British School at Rome”, p.48;
- Mabb, D., “William Morris in Jaipur. The work of art in the context of hand-made reproduction”. Mandawa Haveli, Jaipur Heritage International Festival, 14-23 gennaio 2005; New Delhi, The Queen’s Galley, British Council, 19 marzo-8 aprile 2005. Catalogo della mostra, British Council, New Delhi 2005;
- Mac Adam, A., *Reviews: New York – Rob Wynne, Craig F. Starr Associates* in “ARTnews”, novembre 2006, p.182;
- Maier, A., *Rose is a Rose is a Rose is a Rose no more* in “Künstler - Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst”, n.20, 3° trimestre 2006, pp. 3-16;
- Mari, B., Wolfs, R. (a cura di), “Baldessari: RMS W VU: Wallpaper, Lamps, and Plants. New”. Rotterdam, Witte de With Center for Contemporary Art, 24 gennaio –22 marzo 1998; Zurigo, Migros Museum für Gegenwartskunst, 31 gennaio-22 marzo 1998. Catalogo della mostra, Museum für Gegenwartskunst, Zurigo 1998;
- Marshall, J., *Globalization and Contemporary Art* in Manley Delacruz, E., Arnold, A., Kuo, A., Parsons, M. (a cura di), *Globalization, Art, and Education – Section II*, pp. 88-96;
- Metzger, F., *Public Art. Kunst im öffentlichen Raum*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2001;
- Miles, R., *Pop Art, Modernism and Morris: an Interview with David Mabb* in “The Journal of Pre-Raphaelite Studies”, n.14, primavera 2005, pp.57-66;
- Muracciole, M. (a cura di), *Claude Closky: climb at your own risk*. Napoli, MADRE – Museo d’Arte Contemporanea Donnaregina, 25 febbraio-1 maggio 2007. Catalogo della mostra, Electa, Milano 2007;
- Murakami, T. (a cura di), “Superflat”. Tokyo, Parco Museum; Nagoya, Aichi, Parco Museum, 2000; Los Angeles, MoCA - Los Angeles Museum of Contemporary Art; Minneapolis, Walker Art Center; Seattle, Henry Art Gallery, 2001. Catalogo della mostra: T. Murakami (a cura di), *Super Flat*, MADRA Publishing, Tokyo 2000;
- Murakami, T. (a cura di), *Little Boy: The Arts of Japan’s Exploding Subculture*. Catalogo della mostra, New York, Japan Society, 2005. Yale University Press, New Haven 2005;
- Nachtigäller, R., von Velsen, N. (a cura di), “dOCUMENTA IX”. Kassel, Museum Fridericianum e altre sedi, 13 giugno-20 settembre 1992. Catalogo della mostra, Edition Cantz, Stoccarda 1992;
- Nash, R.F., *Wilderness and the American Mind* [1967], Yale University Press, New Haven 1982;
- Neff, E., *Virgil Marti – Pennsylvania Academy of the Fine Arts* in “ArtForum”, ottobre 2001;

- Obrist, H.U., (a cura di), *Gerhard Richter. La pratica quotidiana della pittura*, Postmedia-books, Milano 2003;
- Palazzo delle Papesse Centro Arte Contemporanea (a cura di), “Christian Boltanski. Faire part”. Siena, Palazzo delle Papesse, 7 dicembre 2002-2 marzo 2003. Catalogo della mostra, Gli Ori, Siena-Prato 2002;
- Perrau, D., *Clode Closky* in "Art Press", n.241, dicembre 1998, pp.72-73;
- Pezzini, I., *Immagini quotidiane: sociosemiotica visuale*, Laterza, Roma 2008.
- Pflieger, S., Nicolai, O. (a cura di), *Rewind-Forward*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2003;
- Pieterse, I., *Globalization and Culture: Global mélange*, 2004;
- Piron, F., *L'objet, le signe. Dérive à Auchan. Entretien avec Claude Closky* in "Journal du Centre National de la Photographie", n.2, giugno 1998, p.9 ;
- Prod'Hom, C. (a cura di), “Cache cache camouflage”. Losanna, Mu'DAC Musée de design et d'arts appliqués contemporains, febbraio-maggio 2002. Catalogo Ed. Mu'DAC, Losanna 2002;
- Pugliese, M. (a cura di), *Alice nel castello delle meraviglie: il mondo fuori forma e fuori tempo nell'arte italiana del Novecento*, Milano, Castello Sforzesco, maggio-settembre 2005. Catalogo Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2005.
- Racz, I., *Art and the Home. Comfort, Alienation and the Everyday*, I.B. Tauris Academic Studies, Londra 2015;
- Radice, B., *Memphis: research, experiences, results, failures, and successes of new design*, Rizzoli, Milano 1984;
- Redazione “Art Review” (a cura di), *Reviews: Carlos Amorales* in “Art Review”, n. 26, ottobre 2008, p. 44;
- Rees, S. (a cura di), “David Mabb. Menas Kasdienybei – Art into Everyday Life”. Vilnius, Contemporary Art Centre, 20 gennaio-19 marzo 2006. Catalogo della mostra, *Ėdiuolaikinio meno centras*, Vilnius 2006;
- Rivoire, A., *Du papier peint d'artiste pour les bureaux* in "Libération", n. 7418, 17 marzo 2005, p.33 ;
- Robertson, R., *Globalization: Social Theory and global culture*, 1992;
- Rollins, T., *Art as social action: an interview with Conrad Atkinson* in “Art in America”, A. 68, n.2, febbraio 1980, pp. 118-123;
- Rosenthal, M. (a cura di), “Regarding Warhol: Sixty Artists, Fifty Years”. New York, The Metropolitan Museum of Art, 18 settembre-31 dicembre 2012; Pittsburgh, The Andy Warhol Museum, 2 febbraio-28 aprile 2013. Catalogo della mostra, The Metropolitan Museum of Art-Yale University Press, New York-New Haven 2012;
- Ross, D., Gianelli, I. (a cura di), “Quotidiana: Immagini della vita di ogni giorno nell'arte del XX secolo”, Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, febbraio-maggio 2000. Catalogo Edizioni Charta, Milano 2000;
- Rugoff, R. (a cura di), “Scene of the Crime”. Los Angeles, Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, 23 luglio-5 ottobre 1997. Catalogo della mostra, The MIT Press, Cambridge (Mass.)1997;

- S.a., «Weedazin» di Simeti da Musumeci Greco in “Corriere della Sera”, 28 ottobre 2005, p.15;
- Savannah, G., *Ney York, Virgil Marti, Participant Gallery* in “Sculpture”, giugno 2003, pp.65-66.
- Schimmel, P. (a cura di), “©MURAKAMI”. Los Angeles, MoCA, The Geffen Contemporary, 29 ottobre 2007-11 febbraio 2008; New York, Brooklyn Museum, 5 aprile-13 luglio 2008. Catalogo della mostra, P. Schimmel, L.G. Mark (a cura di), ©MURAKAMI, The Museum of Contemporary Art - Rizzoli International Publications - Kaikai Kiki Co., Los Angeles-Tokyo 2008;
- Schube, I. (a cura di), “Martha Rosler: passionate signals”. Hannover, Sprengel Museum, 30 gennaio-16 maggio 2005. Catalogo della mostra, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2005;
- Scudero, D. (a cura di), “Change – Studio d’Arte Contemporanea, Catalogo 1998”. Roma 1998;
- Semin, D., Garb, T., Kuspit, D., *Christian Boltanski*, Phaidon Press, Londra-New York 2004 (I ed.:1997);
- Shiner, E.C. et al., *Ludovica Gioscia*, Edizioni Olivares, Milano 2012;
- Shone, R., Blazwick, I, “Abigail Lane. Skin of the Teeth”. Londra, ICA – Institute of Contemporary Arts, Upper Gallery, 2 marzo-23 aprile 1995. Catalogo della mostra, ICA London 1995;
- Siedenbrodt, M., Schöbe, L., *Bauhaus 1919-1933*, Parkstone Press International, New York 2009;
- Sottsass, E., Radice, B. et al., *Sottsass Associati*, Edizioni L’Archivoltò, Milano 1989;
- Spector, N., “Felix Gonzalez-Torres. New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 3 marzo-10 maggio 1995; Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporanea, 12 dicembre 1995-3 marzo 1996; Parigi, ARC - Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, 18 aprile-16 giugno 1996. Catalogo della mostra, The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York 1995;
- Spigel, L. *The Suburban Home Companion: Television and the Neighborhood Ideal in Postwar America* in Colomina, B. (a cura di), *Sexuality & Space*, Princeton Architectural Press, Princeton 1992;
- Storr, R. (a cura di), 52ª Esposizione Internazionale d’Arte – “Think with the Senses / Feel with the Mind: Art in the Present Tense”. Venezia, Giardini e Arsenale, 10 giugno – 21 novembre 2007. Catalogo della mostra, Marsilio, Venezia 2007.
- Szeemann, H. (a cura di), “Platea dell’umanità. La Biennale di Venezia, 49ª Esposizione internazionale d’arte”. Catalogo della mostra, Venezia, Giardini e Arsenale, 10 giugno - 4 novembre 2001. Catalogo Marsilio, Venezia 2001;
- Timorous Beasties, L. Jackson (a cura di), “Timorous Beasties: Peacocks Among the Ruins” a cura di Timorous Beasties, L. Jackson. Dundee, DCA -

- Dundee Contemporary Arts, 27 aprile-24 giugno 2007. Catalogo della mostra, DCA Books, Londra 2007;
- Tinari, S., *Camaleonti al museo*, in “D - La Repubblica delle donne”, Anno VII, n.295, 2 aprile 2002, p.236;
 - Tóibín, C., *Amore in un tempo oscuro* [*Love in a dark time*, 2001], Fazi Editore, Roma 2003;
 - Tomlinson, J., *Globalization and Culture*, 1999;
 - Vergine, L., *Quando i rifiuti diventano arte. TRASH rubbish mongo*, Skira Editore, Milano 2006;
 - Watkins, J. (a cura di), “Nedko Solakov. All in Order, with Exceptions – All in (My) Order, with Exceptions”. Birmingham, Ikon Gallery, 21 settembre-13 novembre (a cura di N. Prince, J. Watkins); Ghent, S.M.A.K, Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, 27 febbraio-3 giugno 2012 (a cura di P. Von Cauteren, T. Verhoeven); Porto, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 20 luglio-21 ottobre 2012 (a cura di J. Fernandes); Trento, Galleria Civica, 8 ottobre 2011-5 febbraio 2012 (“Nedko Solakov. All in (My) Order, with Exceptions”, a cura di A. Viliani, Ass. Curator G. Corradi). Catalogo Hatje Cantz, Ostfildern 2011;
 - Wiggins, C. (a cura di), “The Hoerengracht”, Londra, National Gallery – Sunley Room, 18 novembre 2009-21 febbraio 2010. Catalogo della mostra, Yale University Press, New Haven 2009.

Sitografia

- Sito web di Conrad Atkinson:
Url: www.conradatkinson.com/feldman/index.html>;
- Cicciarella, T.L., *Watching the war. Il fronte, lo schermo e il salotto. Analisi e decontestualizzazione delle immagini di guerra nelle opere di Francesco Simeti tra anni Novanta e Duemila* in “Unclosed.eu”, n.2, anno I, 20 marzo 2014. Url:<www.unclosed.eu/index.php/rubriche/sestante/esplorazioni/35-watching-the-war-il-fronte-lo-schermo-e-il-salotto>;
- Cicciarella, T.L., *Ludovica Gioscia: a geology of lifestyles. Note e riflessioni dalla visita allo studio londinese dell'artista* in “Unclosed.eu”, A.I, n.3, 20 giugno 2014; Url:
<<http://www.unclosed.eu/index.php/rubriche/sestante/esplorazioni/49-ludovica-gioscia-a-geology-of-lifestyles>>;
- Cicciarella, T.L., *Singolare o plurale? Nedko Solakov, A Group Show #2. Incontro con l'artista a Brescia, in occasione della mostra da Massimo Minini* in “Unclosed.eu”, n.4, anno I, ottobre 2014; Url:
<<http://www.unclosed.eu/rubriche/osservatorio/recensioni-attualita/64-singolare-o-plurale-nedko-solakov-a-group-show-2.html>>;
- Closky, C., opera in rete *Do You Want Love or Lust?*, 1997; Url:
<<http://awp.diaart.org/closky/>>;

- Sito web di François Curlet; Url: <www.curlet.org>;
- Cotter, H., *Virgil Marti* in “The New York Times”, 28 maggio 1999; Url: <<http://www.virgilmarti.com/wp>>;
- Coxon, A., *From Atoms to Pattern* in “Frieze” n.117, settembre 2008; Url: <http://www.frieze.com/issue/review/from_atoms_to_patterns/>;
- “Deutsche Bank – ArtMag” n. 64, 2011; Url: <<http://db-artmag.de/en/64/feature/the-devils-in-the-detail-nedko-solakovs-commissioned-work-for-de/>>;
- Documentazione sul collettivo BANK su website di John Russell, fondatore; Url:<<http://www.johnrussell.org/Web%20pages/Artworks/Exhibitions/artworks.html>>;
- Sito web di Parastou Forouhar; Url: <www.parastou-forouhar.de>;
- Gamerman, E., *Wall Art Gone Wild* in “Wall Street Journal”, 3 gennaio 2013; Url:<<http://www.wsj.com/articles/SB10001424127887323820104578213493133646894>>;
- Garnett, R., *Catalogue Text* della mostra “Wish you were here”, BANK, 1994; Url: <http://www.johnrussell.org/Web%20pages/Artworks/Exhibitions/Bank/A_wywh.html>;
- Sito web di Ludovica Gioscia; Url: <www.ludovicagioscia.com>;
- Sito web di Lisa Hecht; Url: <www.lisahecht.com>;
- Sito web di Kent Henricksen; Url: <<http://www.kenthenricksen.com/>>;
- Sito web di Damien Hirst; Url: <www.damienhirst.com>;
- James, M., documentario *Freeze* (1994), per la BBC, UK; Url: <https://www.youtube.com/watch?v=qw5FIP0d_JA>;
- *Jellyfish Eye* (film); Url: <<http://www.jellyfishesthemovie.com/>>;
- Liebs, H., *House Style. Olaf Nicolai* in “Frieze”, n. 64, gennaio-febbraio 2002. Url: <http://www.frieze.com/issue/article/house_style/>;
- Mabb, D., video intervista *Art and Appropriation -- when does artistic freedom become copyright infringement?*, per “ART!AW TV”, video caricato in data 20 giugno 2011; Url: <<https://www.youtube.com/watch?v=PF0nsixqK0A>>;
- Sito web di Virgil Marti; Url: <www.virgilmarti.com>
- Sito web di Michael Mercil; Url: <www.michaelmercil.com>;
- Mercil, M. *In my Father House*, 2000; Url: http://www.michaelmercil.com/virginia7_files/MMercilIn%20My%20Fathers%20House.pdf;
- Murakami, T. *What is Kaikai Kiki? A message*, testo pubblicato sul sito web di Kaikai Kiki; Url: <<http://english.kaikaikiki.co.jp/whatskaikaikiki/message/>>;
- Sito web di Christopher Pearson; Url: <www.cargocollective.com/christopherpearson>;

- Pagina web di Adam Cvijanovic, sul sito della Saatchi Gallery; Url: <http://www.saatchigallery.com/artists/adam_cvijanovic.htm>;
- Pagina web su Christopher Pearson, con video visibili online; Url: <<http://www.theloop.com.au/christopherpearson/portfolio/look-at-your-walls-05-09/99>>;
- Rawsthorn, A., *The Stuff that Surrounds You*, in "Frieze Magazine", n.59, maggio 2001. Url: http://www.frieze.com/issue/article/the_stuff_that_surrounds_you/;
- Sito web di Elaine Reichek: <www.elainereichek.com>;
- Documentazione della mostra "Have nothing in your houses that you do not know to be useful, or believe to be beautiful", David Mabb (2009), nella sezione "Research Online" della Goldsmiths University di Londra; Url: <http://research.gold.ac.uk/2685/>.
- Roca, J. (a cura di), "The Graphic Unconscious", parte di Roca, J., "Philagrafica" 2010. Philadelphia, 29 gennaio -11 aprile 2010. Catalogo della mostra, Roca, J. (a cura di), *The Graphic Unconscious or The How and Why of a Print Triennial*. Versione online, sul sito web della rassegna; Url: http://www.philagrafika.org/pdf/JRoca_The-How-and-Why-of-a-Print-Triennial%20.pdf.
- Sito web di Zineb Sedira: <www.zinebsedira.com>;
- Sito web di Francesco Simeti, con testi critici di Ciciarella, T.L. et al.; Url: <www.francescosimeti.com>;
- Sholette, G. *Circulation* in "College Art Association Art Journal", inverno 2000, pp.38-39; Url: <<http://lisahecht.com/wp-content/uploads/2010/04/Circulation.pdf>>;
- Sito web di Sharon Elphick; Url: <www.sharonelphick.com/biography.html>;
- Sito web di Nedko Solakov; Url: <nedkosolakov.net>
- Venn, E., materiale di documentazione dell'opera *Destroy Wallpapers*; Url: <http://issuu.com/erwanvenn/docs/destroy_wallpaper>;
- Venn, E., materiale di documentazione dell'opera *Destroy Wallpapers 2.0*; Url: <http://issuu.com/erwanvenn/docs/destroy_wallpaper_2.0/1>;
- Sito web di Carrie Mae Weems: <www.carriemaeweems.net>;
- Wave Hill, istituzione culturale (New York); documentazione mostra "Welcome" (2000); Url: <<http://www.wavehill.org/arts/documents/Welcome.pdf>>;
- Waxman, L., *Wallpaper: the stuff that surrounds us* in A. Gauthier (a cura di), *Pink Link or La Proposition Rose*, La Centrale, Montreal 2001, pp.32-33; Url: <http://lisahecht.com/wp-content/uploads/2010/04/Waxman_Wallpaper-the-stuff-that-surrounds-us1.pdf>;
- Women's Studio Workshop di Rosendale, New York, documentazione su Lisa Hecht; Url: <<http://www.wsworkshop.org/artists/lisa-hecht/>>
- Sito web di Brigitte Zieger: Url: <<http://www.brittezieger.com/>>.