

Pop Art

Pittura e soggettività nelle prime opere di
Hamilton, Lichtenstein, Warhol, Richter e Ruscha



Hal Foster

Pop Art
Pittura e soggettività nelle prime opere di Hamilton,
Lichtenstein, Warhol, Richter e Ruscha
di Hal Foster

© 2016 Postmedia Srl, Milano
© 2014 Princeton University Press

The First Pop Age
Painting and Subjectivity in the Art of Hamilton,
Lichtenstein, Warhol, Richter, and Ruscha

Traduzione dall'inglese di Kevin McManus
Book design: Samuele Menin

www.postmediabooks.it
ISBN 9788874901609

postmedia●books

◦ *Homo Imago* 7

◦ Richard Hamilton
L'immagine tabulare 29



◦ Roy Lichtenstein
L'immagine cliché 83



◦ Andy Warhol
L'immagine logora 127



◦ Gerhard Richter
L'immagine fotogenica 173

◦ Ed Ruscha
L'immagine impassibile 209

◦ Pop Test 247





Richard Hamilton, *Swinging London 67* – poster, 1968. Stampa litografica offset, cm 70 x 50

Il 12 febbraio 1967, in seguito a un blitz della polizia locale nella casa di Keith Richards nel Sussex, Mick Jagger e il noto commerciante d'arte londinese Robert Fraser vengono portati via in manette per possesso di droga. Nelle settimane successive, i tabloid pubblicano una pletora di reportage sull'arresto, e alcuni mesi più tardi Richard Hamilton realizza una litografia che mette insieme numerosi ritagli, alcuni dei quali piuttosto salaci: "Stones: un forte, dolciastro odore di incenso", "La storia di una ragazza in un tappeto di pelliccia", "Le pillole ritrovate in una giacca verde". Tra le foto utilizzate dalla stampa, ce n'è una scattata attraverso il finestrino di un furgone della polizia, che ritrae Jagger e Fraser mentre vengono trasportati al tribunale di Chichester per la lettura delle accuse. Nei due anni a seguire, Hamilton utilizza questa foto come soggetto di sette quadri a serigrafia, amplificandone gli effetti in vari modi: l'immagine, già sgranata in partenza, è resa ancor più sfocata; i colori, sporchi in partenza, sono impalliditi come per effetto di un flash, e in tutte le versioni tranne una, la portiera del furgone è eliminata, così che lo spettatore sembra spinto dentro l'abitacolo dall'avidità del suo stesso sguardo¹.

Quasi in reazione a questa invasione, le due celebrità, normalmente favorevoli a una visibilità di questo tipo, cercano di evitarla coprendosi il volto con le mani ammanettate in modo da allontanare il nostro sguardo indiscreto. Il titolo dei quadri, *Swingeing London 67*, si prende gioco, in un colpo solo, dei frequentatori di festini (l'espressione "Swinging London" era stata coniata di recente) e del severo giudizio rivolto in particolare a Fraser: "Ci sono occasioni in cui una sentenza particolarmente drastica (*swingeing* in inglese) può servire da deterrente", aveva infatti detto il giudice, condannando il commerciante d'arte a sei mesi di lavori forzati. L'immagine, tuttavia, non è tanto una protesta contro il sistema giudiziario, quanto una riflessione sulle complesse implicazioni della celebrità². Letto sotto questa luce, il gesto di coprirsi il volto potrebbe richiamare l'espressione prototipica di vergogna che Masaccio conferisce ad Adamo nella *Cacciata dei Progenitori dall'Eden* (1424), e sarebbe del resto tipico di Hamilton commentare una scena "pop" d'attualità con un'allusione alla storia dell'arte; tuttavia, con un'altra soluzione a lui cara, l'artista inserisce un elemento di ambiguità, il sorrisetto quasi beffardo di Jagger al di sotto della mano, che va a sommarsi alle manette, leggibili come una sorta di braccialetti mostrati all'obiettivo dei fotografi (e ricoperti, in una versione del quadro, da luccicanti pezzi di alluminio). Come altri artisti pop, infatti, Hamilton è più interessato alle forme di mediazione dell'evento che all'evento stesso, e il soggetto della sua selezione e rielaborazione è proprio la mediazione, ossia la modalità attraverso la quale l'evento è reso immagine a nostro uso e consumo. *Swingeing London 67* è una prima riflessione su un mondo dei media che oggi costituisce per noi una sorta di seconda natura, un mondo nel quale trasgressione e adorazione sono concetti tutt'altro che opposti, le manette sono spesso trasformate in monili, e la visibilità di per sé, cercata o meno che sia, sovrasta tutto il resto.

Swingeing London 67 tocca molti dei temi trattati in questo libro: come la pop art inglobi spesso pittura e fotografia l'una dentro l'altra, in modo da combinare un effetto illusorio di immediatezza a quella che di fatto è una mediazione, come questo connubio rievochi la tradizione artistica pur portando in primo piano soggetti tratti dalla contemporaneità (*Swingeing London 67*, a modo suo, è una pittura di storia, volto com'è a immortalare un istante drammatico), come un simile trattamento della cultura delle immagini rappresenti un atteggiamento ambiguo, né esplicitamente critico né strettamente connivente, e come infine tale ambiguità stia a dimostrare non solo una confusione sempre maggiore di pubblico e privato, ma anche una sempre più articolata sovrapposizione di

immagine e soggettività. Concentrerò l'attenzione su cinque protagonisti della pop art: Richard Hamilton, Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Gerhard Richter ed Ed Ruscha. Questi artisti mettono a tema, in modo più marcato di altri, la nuova condizione della pittura e dello spettatore nella prima età pop, che faccio iniziare nella seconda metà degli anni Cinquanta. Detta in parole povere, la mia tesi è la seguente: in quegli anni si verificò un cambiamento di stato dell'immagine come della soggettività, e il fondamentale lavoro di questi cinque artisti rende conto di questo fatto in maniera estremamente chiara.



Già nei primi anni Cinquanta, alcuni membri dell'Independent Group (IG) di Londra, un eterogeneo gruppo di giovani architetti, critici e artisti che includeva nomi come Eduardo Paolozzi e John McHale, iniziano ad attingere a piene mani dalla cultura popolare dalla quale ricavano le immagini poi utilizzate in una serie di progetti di metà decennio. Contemporaneamente, Robert Rauschenberg, Jasper Johns e altri artisti tra New York e la California mettono in atto una rielaborazione degli espedienti dell'immagine trovata e



Richard Hamilton, *Swingeing London 67 (f)*, 1968-69. Serigrafia e pastello su carta, cm 68 x 85



Un'immagine della mostra *Parallel of Life and Art*, ICA, Londra 11 settembre-18 ottobre 1953, organizzata da *The Independent Group*. A dx: Una veduta della mostra *This Is Tomorrow*, Whitechapel Art Gallery, Londra 9 agosto-9 settembre 1956



dell'oggetto *readymade*, in modi che a loro volta contribuiscono a spianare la strada alla pop art³. Tutti questi predecessori propongono una pratica del collage che la pop adatterà poi al medium pittorico; un momento di svolta in questa vicenda è rappresentato dal passaggio di Hamilton dal formato collage di *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* (1956), realizzato originariamente come poster per la mostra finale dell'IG, *This Is Tomorrow*, al quadro da cavalletto *Hommage à Chrysler Corp.* (1957), il primo dei suoi "tabular paintings". Da questo punto di vista, la pop art vera e propria non ha a che fare più di tanto con la disarticolazione neo-dadaista della superficie pittorica riscontrabile nei precedenti inglesi e americani come Paolozzi o Rauschenberg; anche per lo stesso Hamilton, i cui lavori sono composti da frammenti, l'elemento distintivo della pittura pop è piuttosto il salto compositivo da una

giustapposizione di parti a un'immagine data, per lo più trattata come un tutto coerente⁴. Certo, l'arte pop mette la pittura sotto pressione, spesso per misurare gli effetti della cultura del consumismo in generale (brillanti annunci pubblicitari su riviste, immagini cinematografiche fortemente iconiche, schermi televisivi, e così via), ma nel far questo non dimentica di fare riferimento alla tradizione del "quadro"⁵. Proprio questo interscambio tra alto e basso consente alla pop art di mantenersi in contatto con "la pittura della vita moderna", definita un secolo prima da Charles Baudelaire come un'arte che si sforza di "distillare l'eterno dal transitorio"⁶. Da una parte va detto che, ai tempi della pop, i *mass media* sembrano avere la meglio sui medium artistici, infatti la

pop art fa capire che tutto, o quasi, può essere riformattato come immagine, e fatto passare attraverso i più diversificati modi di presentazione. Dall'altra parte, la pop art resiste a qualsivoglia teleologia dei media così com'era stata proposta da Marshall McLuhan, secondo il quale un mezzo come la radio era destinato a diventare il contenuto di un mezzo più evoluto come la televisione, e si serve della pittura per riflettere sulle trasformazioni apportate alla cultura popolare – ma anche alle belle arti – da invenzioni come la fotografia, il cinema, la TV, etc. Pertanto, proprio quando sembra sul punto di essere messo da parte non solo nella cultura di massa, ma anche entro la stessa arte d'avanguardia (com'era già successo in ambiti come Happening, Fluxus e Nouveau Réalisme, e poco dopo con il Minimalismo, l'arte Concettuale e l'Arte Povera), la pittura fa il suo deciso ritorno, nelle più importanti manifestazione della pop, quasi come una meta-arte, capace di assimilare gli effetti di alcuni media e di riflettere sugli altri proprio in virtù della distanza relativa che la separa da essi. Fin dall'inizio, il coinvolgimento della pop art con la cultura popolare spinge la critica a concentrarsi sul suo contenuto. "Non riesco a vedere l'arte attorno al soggetto", disse un critico della statura di Leo Steinberg in un convegno tenutosi al MoMA il 13 dicembre 1962: "Qualsiasi considerazione di carattere estetico o formale, al momento, è offuscata"⁷. Un offuscamento,

del resto, ben più evidente agli occhi di spettatori meno benevoli verso la pop art, i quali proprio per questo si rivelano particolarmente attenti⁸. Gli artisti sono alquanto suscettibili rispetto a questa attenzione verso il contenuto, che essi ritengono una componente secondaria rispetto alla forma, un altro punto sul quale i critici non rendono loro giustizia: se infatti i contenuti sono per lo più ritenuti scontati, la forma è giudicata facile, sia da realizzare che da vedere, e il problema della fruizione non è quindi tanto l'“offuscamento”, quanto la possibilità di leggere attraverso contenuto e forma come se fossero trasparenti. Oggi, tuttavia, ci rendiamo conto di quanto siano elaborate le composizioni di Hamilton e Lichtenstein, e come due autori quali Richter e Ruscha riescano a complicare in vari modi il nostro guardare. Per farla breve, anche quando cercano un impatto immediato (Lichtenstein stesso usa questo termine in alcune interviste giovanili), questi artisti vi associano una complessità di fondo, alla quale non si sottrae nemmeno Warhol, le cui immagini logore, per quanto possano apparire iconiche, sono spesso difficili da assimilare. Questo libro è pertanto un tentativo di rendere maggiore giustizia a questi artisti sul piano della forma, di tributare loro il rispetto teorico che è sostanzialmente mancato finora, di dimostrare le sfumature della loro creatività e della loro riflessione. Il desiderio è di dedicare loro la stessa attenzione ai paradigmi del fare pittorico che Steinberg ha offerto a Rauschenberg e Johns più di quarant'anni fa, quando avevano appena riconfigurato la pittura come una “piatta superficie documentaria che schematizza le informazioni”. Anche la pop art ha i suoi “altri criteri”, e ciascuno dei cinque artisti di cui mi appresto a parlare propone un modello preciso di immagine in grado di proiettare una particolare nozione di soggettività⁹.

Detto questo, nei capitoli che seguono non mancheranno i *leitmotif* della critica alla pop art, alcuni dei quali sono già stati ricordati: si tratta in particolare delle opposizioni binarie alto/basso, forma/contenuto e immediatezza/mediazione, ma anche di altre come rappresentazione/astrazione, pittura/fotografia, manualità/procedimento meccanico, privato/pubblico, contemplazione/distrazione, critica/complicità. Tutti binomi che hanno costituito l'anima di gran parte delle letture della pop art, se non dell'arte moderna in generale. Secondo il mio modo di vedere, tuttavia, la pop art punta a destabilizzare queste opposizioni attraverso una convergenza, e talvolta una fusione, dei loro termini, allo scopo di volgere questa confusione a proprio vantaggio. Ad esempio, pittura e fotografia, manuale e meccanico non vengono messi in contrapposizione, ma piuttosto mescolati, come notato fin da subito dal critico Brian O'Doherty, che descrive questa particolare

forma di ibridazione con l'ossimoro “*readymade* fatto a mano”¹⁰. Allo stesso modo, la pop art non intende riportare l'arte alle certezze della rappresentazione dopo le vicissitudini dell'astrazione, ma combina piuttosto le due categorie in una modalità simulacrale che non solo si differenzia da entrambe, ma finisce addirittura per corroderle¹¹. Vi è poi l'ambigua caratterizzazione di quest'arte rispetto al sistema, verso il quale dimostra di non essere né critica né complice: già a metà anni Cinquanta i membri dell'IG auspicano infatti un approccio che sospendesse il giudizio rispetto alla cultura popolare, e lo stesso Hamilton, con le sue “riflessioni al setaccio” sulle strategie di rappresentazione mediata, cerca più che altro un'“ironia dell'affermazione” che possa combinare “reverenza e cinismo” in parti uguali¹². Nelle loro immagini delle condizioni di esistenza nella società dei consumi, gli altri artisti di cui tratto hanno prodotto diversi connubi di compiacimento e disdegno, contemplazione e distrazione, distanza critica e immersione, lasciando al fruitore il compito di districarli. Questa riflessione ci porta a porre la questione del soggetto nella pop art, uno dei punti fondamentali del volume.

Come affermato più volte, il soggetto ritratto tende ad essere superficiale, se non del tutto piatto, psicologicamente e fisicamente. I prelievi dal fumetto di Lichtenstein sono forse il caso più evidente, ma non certo l'unico, e questa sciattezza di posa è riscontrabile anche negli stessi personaggi-artisti che animano la scena pop: “Se volete sapere tutto su Andy Warhol”, ha detto l'eroe pop per eccellenza, “guardate la superficie dei miei quadri, dei miei film e della mia stessa figura, e mi troverete. Al di là, non c'è nulla”¹³. L'interesse per il superficiale, il banale, il neutro, altrettanto presente in Richter e Ruscha, è ben più di una semplice reazione estetica al profondo soggettivismo che caratterizzava ancora i residui di Surrealismo ed Espressionismo astratto. Come molta letteratura e molta critica del tempo (si pensi ai primi romanzi di J.G. Ballard), la pop art constata un affioramento di tale soggettivismo nella superficie del mondo, con l'interiorità psicologica del soggetto borghese ormai confusa in un tutt'uno con l'esteriorità della vita quotidiana nel consumismo¹⁴. Malgrado questa insistenza sulla superficie, peraltro, la pop art non manca di rendere conto della soggettività (anche di quella prodotta da un trauma, è bene sottolinearlo), e il più delle volte lo fa proprio mentre tenta visibilmente di *sospenderla*, non solo tramite l'uso di gesti inespressivi e forme neutre, di motivi banali e sciocche immagini fotografiche, ma anche nell'esagerazione con la quale imita una cultura di massa votata a manipolare il soggetto in modo calcolato, dopo avergli fatto credere di essere del tutto autonomo¹⁵. Ne

implicita nella pop art: che la sua politica e la sua economia dipendano da una combinazione di feticismi, sessuale, semiotico e della merce, una sorta di “super-feticismo” nella cui orbita la produzione di oggetti, immagini e segni diventa tanto più oscura quanto più si fa intenso il nostro coinvolgimento con questi fantasmi³⁰. Il pop si rivolge quindi a una modernità elevata alla seconda potenza dall’espansione capitalista del periodo post-bellico, e i capitoli che seguono intendono mettere in evidenza alcuni aspetti di questo fenomeno. Per Baudelaire e i suoi seguaci la modernità era una stupefacente finzione da celebrare, ma anche un mito terribile da mettere in questione, tanto che, spesso, i grandi pittori della vita moderna, da Manet ai miei cinque artisti, ne sono anche i grandi dialettici: sono cioè in grado di alternare la celebrazione dei suoi effetti alla loro decostruzione critica³¹.

Dal punto di vista metodologico, pertanto, non ho intenzione di storicizzare il pop in relazione al suo contesto sociale, quanto piuttosto di periodizzarlo, attraverso i suoi stessi paradigmi di pittura e soggettività, in relazione alla modernità capitalista più in generale³². È qui che la mia allusione alla “pittura della vita moderna” si interseca con il titolo del volume, che riecheggia uno dei testi fondanti della prima età pop, scritto dal critico di architettura Reyner Banham. In *Architettura della prima età della macchina* (1960), concepito nell’ambito dell’Independent Group, Banham manifesta la propria distanza, storica e ideologica, dai primi teorici dell’architettura moderna³³, con lo scopo di mettere in discussione l’esclusivismo funzionalista o razionalista di figure quali Walter Gropius, Le Corbusier, Nikolaus Pevnser e Siegfried Giedion – la convinzione cioè che la forma debba conseguire dalla funzione o dalla tecnica – e di recuperare piuttosto gli imperativi modernisti avanzati dall’Espressionismo e dal Futurismo, che questi illustri personaggi avevano trascurato. Nel fare questo, Banham propone l’immaginario della tecnologia come componente principale della progettualità moderna; di quella progettualità, cioè, che vive la sua “seconda età della macchina”, come egli stesso la definisce, o “prima età pop”, come la definisco io in queste pagine.

Cercherò di applicare la stessa lente deformante alla pop art, in modo da mettere in luce i suoi modelli di pittura e soggettività. Inoltre, come Banham si è volto verso il passato della prima età della macchina anche per spiegare certe tendenze nel proprio momento culturale, così anch’io faccio riferimento alla prima età pop anche per far dare conto di alcuni elementi ricorrenti nella nostra condizione presente. Queste sono alcune delle domande che pongo, tacitamente e senza pretendere risposta: quali sono stati i cambiamenti

significativi nell’apparenza visiva e sensoriale delle immagini proiettate ed acquisite, nella capacità del consumismo e della tecnologia di farsi soggetto di rappresentazione? In che modo questi cambiamenti sono trattati in arte? La pittura ha ancora le carte in regola per riflettere su questi temi, o al contrario si è sempre illusa di poterlo fare? Si può dire che l’ordine simbolico presentato dalla pop art sia ancora oggi in vigore con gli stessi caratteri? In definitiva, abbiamo superato indenni la prima età pop, o ne viviamo ancora i postumi?³⁴ Indubbiamente, se si seguirà questa linea di indagine, non mancheranno errori di auto-comprensione, che tuttavia possono essere a loro volta istruttivi: se Banham ha svelato come i creatori dell’architettura moderna fossero troppo innamorati della ragione strumentale (“la forma segue la funzione”), mentre le star della pop art ci appaiono eccessivamente succubi della cultura dei media (“è un villaggio globale”), i nostri punti deboli quali sono?³⁵



La scelta dei cinque artisti significa naturalmente l’esclusione di molti altri, e mi rammarica soprattutto l’assenza di donne e minoranze nelle pagine di questo libro. Certamente ci sono state artiste coinvolte nella pop art (si pensi a Pauline Boty, Vija Celmins, Niki de Saint Phalle, Rosalyn Drexler, Lee Lozano); tuttavia, era impossibile che le donne ne fossero i soggetti principali, innanzitutto perché ne erano i principali oggetti, se non addirittura feticci. E per quanto reiterino spesso questa oggettificazione, gli artisti che ho scelto mettono talvolta la feticizzazione sotto scrutinio³⁶. Se le donne erano spesso fin troppo visibili come oggetti, le minoranze non erano invece sufficientemente visibili come soggetti, e solo recentemente gli artisti di colore attivi in ambito pop hanno ottenuto la dovuta attenzione³⁷. Proprio questo è forse il principale limite di una



Pauline Boty nel film di Ken Russell "Pop Goes the Easel" (Inghilterra 1962)

pratica artistica come la pop art “mainstream”, il fatto di trarre i propri materiali da una cultura di massa che tratta determinati soggetti secondo stereotipi, mentre altri non li considera del tutto. Quasi a peggiorare le cose, il mio piccolo canone comprende unicamente uomini bianchi fin troppo premiati tanto dal circuito museale quanto dal mercato. All’interno della società consumista degli anni 1955-60, il mondo dell’arte subì profonde trasformazioni, e i miei artisti furono tra i primi a trarre beneficio di questa nuova commercializzazione; per quanto, va detto, non siano loro cinque, solitamente, a comporre la rosa di nomi comune alla maggior parte delle riflessioni sulla pop art. Va inoltre ammesso che, nel porre l’accento sulla pittura, dedico alla scultura solo un piccolo spazio, per di più in relazione ai diversi modelli di immagine sviluppati dai miei artisti. Un’analisi siffatta traslascia quindi figure di primo piano come Claes Oldenburg, e del resto vi sono anche altri pittori che avrei voluto includere³⁸. Dall’altro lato, non sempre gli artisti scelti rientrano esattamente nella categoria pop. Per fare un esempio, per quanto mi concentri sulle prime manifestazioni di questo movimento, mi ritrovo talvolta a discutere lavori più tardi che tendono a starne fuori, in parte per respingere alcune definizioni troppo ristrette, in parte per resistere alla facile considerazione che il lavoro di questi artisti tenda a perdere di efficacia nel tempo (opinione, questa che lascia ancora alcune ombre sulla lettura, in particolare, di Lichtenstein e Warhol). Di nuovo, credo che oggi vi sia una distanza sufficiente dalla pop art per rileggerla con nuove categorie, e anche per tentare una visione proiettata sui possibili effetti sull’arte contemporanea. Molti dei capitoli di questo libro sono stati pensati inizialmente come saggi, anche nel senso etimologico di primi tentativi di affrontare il tema, ma con la speranza, un giorno, di rivederli, estenderli e collegarli tra loro.



Claes Oldenburg trasporta Street Sign (1960)
alla Reuben Gallery, New York, 1960. Foto di I. C. Rapoport



Molte persone mi sono state d’aiuto in entrambe le fasi di questo lavoro, nel corso degli ultimi dieci anni. Per i consigli in fase di stesura, devo ringraziare i miei editor di “London Review of Books”, di “New Left Review” e di “Raritan”, oltre ai colleghi di “October” (Soprattutto Benjamin Buchloh e Yve-Alain Bois, con i quali dialogo spesso nelle pagine che seguono). Ho concepito questo progetto nel corso di un convegno sulla pop art all’università di Princeton nel 2002, e l’ho modellato al Courtauld Institute, dove mi trovo come docente del Research Forum nel semestre del Fall 2007. Ringrazio Deborah Swallow e Mignon Nixon per avermi invitato a insegnare al Courtauld. Sono inoltre grato ai partecipanti al mio seminario sulla pop art nello Spring 2008, a tutti coloro che hanno letto il manoscritto almeno in parte (Graham Bader, Mark Francis, Kevin Hatch, Gordon Hughes, Alex Kitnick, e Lisa Turvey), e a chi ha collaborato alla produzione del volume (Hanne Winarsky, Maria Lindenfeldar, Christopher Chung, Terri O’Prey, e Kip Keller). Ancora una volta, grazie a Sandy per il suo affetto, e a Tait e Thatcher per la loro energia.

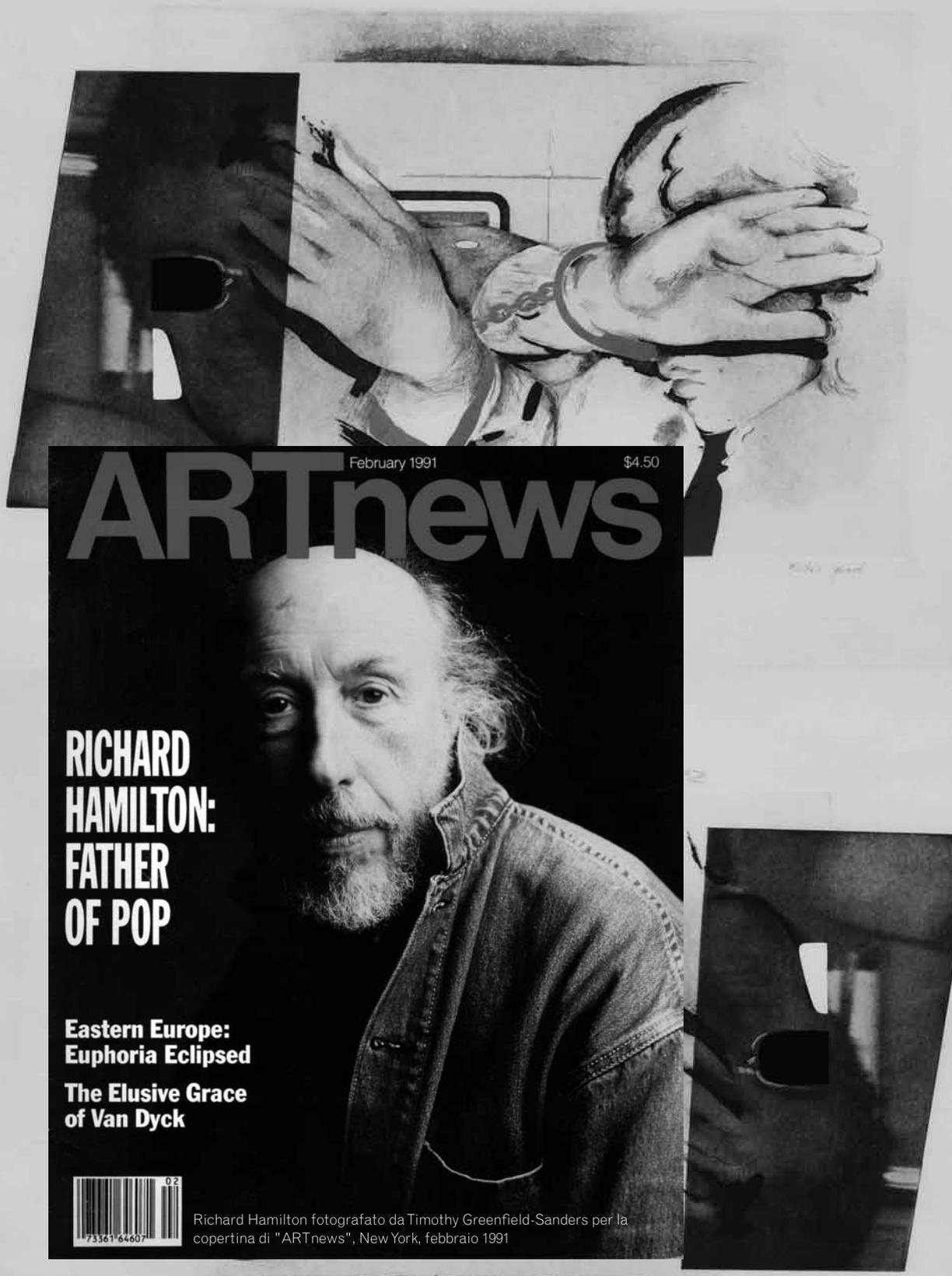
1. Hamilton elimina il finestrino del furgone nella foto originale attraverso il fotoritocco; tuttavia, nella versione finale (l’unica stampata) lo ricostruisce come una cornice di compensato con vetri scorrevoli. Questo gioco con gli elementi di design è tipico di Hamilton, al quale piace esplorare i differenti effetti ottenuti mediante l’utilizzo dei diversi mezzi espressivi (*Swingeing London 67* compare anche in versione stampata).

2. Il giudice è citato in Morphet R., ed., *Richard Hamilton*, Tate Gallery, Londra 1992, p. 166. A quel tempo, Fraser era sia amico che mercante di Hamilton, fatto che qui indica come, a Londra come a New York, il mondo dell’arte e quello dello spettacolo fossero già interconnessi.

3. Si veda, in particolare, Ferguson R., ed., *Hand-Painted Pop: American Art in Transition 1955-1962*, LAMOCA/Rizzoli, Los Angeles 1993. Parlerò di questi collegamenti nei Capitoli 1 e 2. Si noti che in tutto il volume userò la parola “Pop” per riferirmi alla pop art e “pop” per riferirmi alla cultura popolare.

4. Qui Hamilton ha in mente soprattutto Warhol. Ovviamente, il collage era stato recuperato già da tempo come linguaggio pubblicitario.

5. C’è una vasta letteratura sul *tableau*, o “quadro”, ma è stato Denis Diderot a catturare la sua essenza nella voce “Composizione”, scritta da lui stesso per l’*Encyclopédie* (1751-72): “Un quadro [*tableau*] ben composto è una totalità racchiusa in un solo punto di vista, dove le parti concorrono a un medesimo scopo e formano, con la loro mutua corrispondenza, un insieme altrettanto reale di quello delle membra in un corpo animale; in perciò una pittura costituita da un gran numero di figure disposte a casaccio, senza proporzione, senza intelligenza e senza unità, non merita il nome di vera *composizione* più di quanto studi sparsi di gambe, nasi, occhi, su uno stesso cartone meritino di quello di *ritratto* oppure quello di *figura umana*”: citato in Barthes R. (1977), *Diderot, Brecht, Ejzenštejn*, trad. it. in *L’ovvio e l’ottuso*, Einaudi, Torino 1985, p. 91. Sempre durante l’Illuminismo, Gotthold Lessing presenta la sua



Richard Hamilton

L'immagine tabulare

“Walter Gropius scrisse un libro sui silos per cereali, Le Corbusier sugli aeroplani e Charlotte Perriand portava in ufficio un nuovo oggetto ogni giorno; oggi, invece, noi collezioniamo pubblicità”¹. Questa piccola poesia in prosa fu inserita in un saggio degli architetti inglesi Alison e Peter Smithson pubblicato nel novembre 1956, tre mesi dopo la leggendaria mostra *This Is Tomorrow* alla Whitechapel Gallery di Londra, che aveva visto tra gli espositori i membri dell’Independent Group (IG), una vivace formazione di giovani architetti, artisti e critici. Trascurando il fatto che gli stessi Gropius, Le Corbusier, Perriand e compagnia erano a loro volta alquanto mediagenici, l’affermazione degli Smithson è polemica: *loro*, Gropius e simili, i protagonisti del design modernista, trovavano ispirazione nelle strutture funzionali, nei mezzi di trasporto e nelle merci di qualità, mentre noi, gli Smithson e soci, sacerdoti della cultura di massa, ci ispiriamo piuttosto, come modelli, “all’articolo usa e getta e alla confezione pop”². Una scelta dettata in parte dal gusto, suggeriscono gli Smithson, in parte dalla disperazione: “Al giorno d’oggi, stiamo perdendo il nostro ruolo tradizionale a favore del nuovo fenomeno delle arti popolari: la pubblicità. [...] Dobbiamo prendere in qualche modo le misure di questa intrusione, se vogliamo contrapporre ai suoi stimoli travolgenti ed emozionanti quelli derivanti dalla nostra sensibilità”³. Altri componenti dell’Independent Group, come Richard Hamilton e Reyner Banham, condividono questa ansia.

- • Phlo

Le associazioni di termini opposti già messe sul piatto in *Hommage* e *Lush situation* sono intensificate in *\$he* (1958-61), che costituisce forse la *summa* dei *tabular painting*, e che Hamilton descrive come una "riflessione passata al setaccio della parafrasi compiuta dal *testimonial* sul sogno del consumatore". *\$he* sviluppa la concezione dei due quadri appena analizzati: se *Hommage* era strutturato sulle immagini di una Chrysler tratta da una rivista, e *Lush situation* era ispirato alla recensione di una Buick, qui si tratta invece della foto, sempre tratta da un periodico, di un frigorifero-freezer della RCA Whirlpool, e la dichiarazione implicita è che nella società capitalista lo showroom non finisce mai, nemmeno (anzi, a maggior ragione) tra le mura di casa. L'artista elenca la bellezza di dieci fonti diverse per il frigorifero, la donna e l'ibrido tostapane-aspirapolvere (da lui chiamato "toastuum"), tutti attribuiti a designer e marchi specifici; ancora una volta in analogia con Banham, Hamilton si dimostra un iconografo maniacale delle rappresentazioni pop della vita quotidiana. Al contempo, alludendo alla formula baudelairiana della pittura moderna, egli vede in questa evocazione della quotidianità un segnale dell'"epico" e dell'"archetipico"⁴⁰. Del ricorrente scenario donna+merce, Hamilton nota innanzitutto "la carezza": "Posa caratteristica: il corpo inclinato verso l'oggetto, come in un gesto di affettuosa genuflessione. Possessivo ma al tempo stesso generoso. La donna offre le delizie dell'articolo in vendita assieme ai suoi propri considerevoli attributi".

Questo "archetipo" della donna associata alla merce era già stato trattato in *Hommage* e in *Lush situation*, ma in questo caso è anche la merce a mettere in vendita la donna, e non solo il contrario: la donna diventa così un accessorio all'ultimo grido (come il decongelatore incollato al suo fianco), un bene di consumo immediato (come la bottiglietta sulla mensola), e la sua commerciabilità è dichiarata in modo palese dal simbolo del dollaro nel titolo. Tanto la donna quanto il frigorifero sono "merci bianche"⁴¹. Tuttavia, benché sia evidente la promessa di risparmio di tempo tipica del consumismo, la strada da fare è ancora lunga: è chiaro, come lo stesso Hamilton sottolinea, che la mamma ha "un lavoro come quello di papà; anche lei porta un'uniforme", evocata dal grembiule bianco (p. 36). E per quanto i puntini grafici che rappresentano il movimento del *toastuum* sembrano seguire il volo e la caduta di una fetta di pane tostato, essi possono anche essere interpretati come uno studio taylorista del tempo-moto del lavoro in cucina, attività prevalentemente femminile. Al tempo stesso, l'uniforme ha linee sinuose, mentre la fonte dell'immagine (presa da "Esquire") è di alto livello, così come la modella, Vikki



She, 1958-61. Olio, cellulosa e collage su tavola, cm 122 x 81,5
Collezione della Tate Gallery



Roy Lichtenstein *L'immagine-cliché*

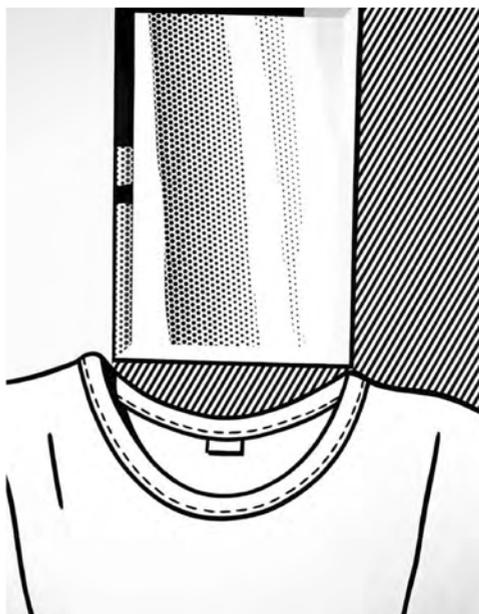
Scrive Richard Hamilton nel 1968:

Con Lichtenstein è evidente che tutti i suoi soggetti sono resi assolutamente identici prima che lui ci intervenga sopra. Il Partenone, un Picasso o una fanciulla polinesiana sono ridotti al medesimo *cliché* mediante la sintassi della stampa: riprodurre un Lichtenstein è come ributtare un pesce nell'acqua¹.

I due artisti, tanto cruciali per gli sviluppi della pop art, condividono la risorsa della cultura popolare, questo è fuor di dubbio. Tuttavia, nella breve riflessione sul lavoro del collega, Hamilton mette in luce altri due punti di contatto: innanzitutto anche Lichtenstein è interessato, più che all'oggetto collocato nel mondo, "allo stile del trattamento a cui è sottoposto durante la mediazione"; in secondo luogo, a proposito di questo processo, "l'immagine è sempre trattata come una totalità"². Ancora una volta, ci troviamo di fronte al paradosso apparente di una doppia predilezione: per la natura mediata dell'immagine di massa da una parte, per l'immediata unità del quadro tradizionale dall'altra. Anche per Lichtenstein l'uso dell'immagine dei media per mettere alla prova il *tableau* è il modo migliore per aggiornare la propria arte, in linea, sotto questo aspetto, con la "pittura di vita moderna", mentre il *cliché*, come suggerisce Hamilton, è lo strumento principale di questa verifica.

attraverso le forme di rappresentazione più fisse possibili, ossia i soliti stereotipi del punto, della linea e del colore. In *Self-Portrait* (1978), il “self” del titolo è rappresentato da una T-shirt senza corpo né capo, quest’ultimo sostituito da uno specchio: ne consegue l’interpretazione dell’opera come un ritratto della “morte dell’artista”⁸⁵. Se questo è il caso, tuttavia, si tratta allora di una rappresentazione comica di questa “obliterazione di sé”: l’autoritratto del classico artista da bassifondi in maglietta da due soldi, il quale attinge vampirescamente dalle immagini altrui senza essere in grado di anteporvi la propria. Con la leggerezza tipica di Lichtenstein, la minaccia nei confronti del soggetto è al tempo stesso mostrata e parodiata.

Proprio la parodia è in effetti la modalità con cui Lichtenstein mette in scena e schiva tali minacce. “Nella parodia è implicita la perversione”, afferma in un’intervista del 1964 (insieme a Oldenburg e Warhol), mentre non necessariamente vi è implicito il cinismo: “Le cose che ho visibilmente parodiato sono cose che ammiro”⁸⁶. E questa ammirazione “perversa” è piuttosto evidente nelle prime parodie di Cézanne, Picasso, Mondrian e altri maestri del modernismo. Allo stesso tempo, tuttavia, questi illustri modelli sono rielaborati attraverso uno stile personale, con il risultato che effetti assai diversi tra loro sono ottenuti contemporaneamente: da un lato, Lichtenstein ci mostra come i



Self-Portrait, 1978
Olio e acrilico su tela, cm 180x128

linguaggi di questi mostri sacri si siano cristallizzati in *cliché*, mentre dall’altro, come bene osserva Oldenburg nella stessa intervista, “parodia non è sinonimo di satira”, essendo piuttosto “una forma di imitazione” che “ricontestualizza l’opera imitata”. Questa ricollocazione può dunque essere una strategia per rivitalizzare questi linguaggi, al contempo sancendo l’individualità di Lichtenstein come artista⁸⁷. Come detto in precedenza a proposito della reificazione dei segni, egli non si abbandona passivamente agli stili che chiama in causa, ma anzi li usa come gamma entro cui individuare molteplici opzioni, sia per l’artista che per il fruitore. Nel peggiore dei casi, il suo lavoro ci aiuta a liberarci di due abitudini inconsulte: la reverenza nei confronti dell’arte “alta” da una parte, l’obbedienza alla cultura di massa dall’altra.

1. Hamilton, *Collected Words*, pp. 252 e 254.

2. *Ibid.*, pp. 250 e 251. “Non disegno mai l’oggetto in sé”, rimarca Lichtenstein in un’intervista del 1962. “Disegno solo un ritratto dell’oggetto, una specie di simbolo cristallizzato di esso” (citato in Cowart J., *Roy Lichtenstein: Beginning to End*, Fundación Juan March, Madrid 2007, p. 119).

3. Ovviamente Robert Rauschenberg e Jasper Johns furono altrettanto influenti a questo riguardo. Nello stesso ambito, in qualità di insegnanti, studenti o vicini, vi furono Jeffrey Hendricks, George Segal, George Brecht, Dick Higgins, Allison Knowles, Robert Whitman e Lucas Samaras, tra gli altri. Cfr. Marter J., ed., *Off Limits: Rutgers University and the Avant-Garde, 1957-1963*, Newark Art Museum, Newark 1999.

4. Pochi mesi prima, anche Warhol aveva iniziato a produrre disegni a partire da vignette ed annunci pubblicitari, tuttavia cambiò rotta, almeno rispetto alle vignette, a seguito dell’incontro con Lichtenstein nell’ottobre del 1961. È questa l’occasione per riconoscere due importanti studi su Lichtenstein che hanno influenzato il mio pensiero: Lobel M., *Image Duplicator: Roy Lichtenstein and the Emergence of the Pop Art*, Yale University Press, New Haven 2002, e Bader G., *Hole of Mirrors: Roy Lichtenstein and the Face of Painting in the 1960s*, MIT Press, Cambridge 2010.

5. La mostra del 1962 include *Turkey, Washing Machine, The refrigerator, The Engagement Ring, The Kiss, The Grip, and Blam*. I primi segnali dell’epiteto “banale” sono da ricondurre a Gees Sackler D., *Folklore of the Banal*, “Art in America”, Winter 1962 e O’Doherty B., *Doubtful but Definite Triumph of the Banal*, “New York Times”, 27 October 1963. “Banalità” è un termine molto in voga in quel periodo: a testimonianza la grande controversia scatenata da Hannah Arendt con la sua tesi della “banalità del male” in *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, Feltrinelli, Milano 1964. Tuttavia per alcuni artisti pop non ebbe un’accezione negativa; Lichtenstein usò il termine “banalità” come fece Gerhard Richter (si veda il Capitolo 4).

6. Il rifiuto della pop art verso gli Espressionisti Astratti è spesso esasperato; infatti molti artisti pop, incluso Lichtenstein, rimandavano ad essi perfino quando cercavano di superarli.

7. La sua attenzione verso i predecessori e la sua pratica in studio potrebbe anche essere considerata “classica”; si veda Hatch K., *Roy Lichtenstein: Wit, Invention, and the After-life of Pop*, in Foster H., ed., *Pop at Princeton*, Princeton University Art Museum, Princeton 2007.

8. Loran E., *Cézanne and Lichtenstein: Problems of Transformation*, “Artforum”, September 1963,

3

Andy Warhol
L'immagine logora



Close Cover Before Striking (Pepsi-Cola), 1962. Acrilico, matita, caratteri trasferibili Letraset e carta vetrata su tela di lino, cm 183 x 138.

“Al suo confronto io ero un artista vecchio stampo”, diceva Roy Lichtenstein a proposito di Andy Warhol; ed effettivamente, a differenza di Lichtenstein e Hamilton, Warhol non è interessato ad assimilare immagini “basse” ai parametri della pittura “alta”, né a mantenere saldi, così facendo, i valori dell’unità pittorica e della totalità estetica di fronte alle pressioni della cultura di massa¹. Se infatti i due colleghi mettono alla prova il tableau tradizionale evidenziandone le nuove condizioni d’esistenza entro la società dei consumi, essi ne mantengono per lo più intatti i peculiari caratteri formali e percettivi. Warhol è assai meno riconducibile a questa strategia: nel suo tentativo di svuotare immagini e fruitori, egli liquida la maggior parte delle buone convenzioni compositive e spettatoriali.

di Duchamp, come il “punto di rottura” di Warhol, fa riferimento non solo al danneggiamento subito da parte delle immagini del corpo, ma anche alla complicazione delle differenze sessuali: si pensi alla vagina del manichino a gambe aperte in *Étant donnés* (1946-66) e all'inquadratura inguinale di *Where Is Your Rupture?*. È proprio questa messa alla prova del soggetto che tratterò ora.

- • *Essere il copione di se stessi*

“Prendere l'esterno e metterlo all'interno, oppure prendere l'interno e metterlo all'esterno”. Questa definizione della pop art, dicevamo, mette in luce una sostanziale confusione tra pubblico e privato, radicata peraltro nella spettacolarizzazione generalizzata degli anni Sessanta, al tempo stesso rivelata e sfruttata da Warhol. Certo, in lui emerge un'inedita, bizzarra forma di permeabilità: permeabilità, innanzitutto, del lavoro artistico, pieno com'è di immagini tratte dalla cultura di massa, ma anche nella biografia, con quella Factory impostata come grande parco-giochi aperto a chiunque, residenti del centro, dive dell'Upper Side e – nel mezzo – un'infinita tipologia di “superstar”. Allo stesso tempo, l'uomo-Warhol è tutt'altro che permeabile: anche prima che sfiorasse la morte nell'attentato della squilibrata Valerie Solanas il 3 giugno 1968, egli cerca di compensare la propria vulnerabilità con supporti fisici e forme psicologiche di difesa: dall'aspetto “opaco” ottenuto grazie a parrucche e occhiali, ad amuleti onnipresenti come il registratore e la Polaroid, fino alla frequentazione di compagnie protettive come quelle del Max's Kansas City. Dopo l'attentato, poi, è costretto a portare un busto, tali sono i danni che ha subito alla parte mediana del tronco. Fin dall'inizio, inoltre, possiede la sorprendente capacità di attirare a sé quelli che sono praticamente suoi “doppi”, come Edie Sedgwick (la più famosa della compagnia a morire in giovane età) e Nico (la cantante “monotono” che collabora anche con i Velvet Underground), e quindi, più avanti, di apparire come un simulacro di se stesso: anche quando è manifesto in carne ed ossa, sembra assente o alieno, qualità decisamente paradossali per un VIP presenzialista. Questi espedienti diventano presto i tratti salienti del suo personaggio, tanto da fare di quest'ultimo, per certi versi, il suo vero capolavoro artistico: Warhol stesso è un *Gesamtkunstwerk* appiattito e fatto persona, il centro spettrale di un panorama frivolo e chiassoso. L'artista, del resto, ha proposto opportunamente la parola “figment” (“proiezione”) per il proprio epitaffio, mentre altrove suggerisce che “la più



*Ethel Scull Thirty-Six Times, 1963. Inchiostro serigrafico sopra pittura sintetica su tela, 36 parti di cm 50 x 40 ciascuna
Courtesy: The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. / SIAE*

grande invenzione americana” sia stata “essere in grado di scomparire”⁴⁵. La sua stessa immagine, quindi, oscilla tra l'iconico e il fantasmatico.

Mentre il suo contemporaneo Marshall McLuhan definisce “protesi” le tecnologie dei media, Warhol le utilizza piuttosto come scudi protettivi da impiegarsi talvolta in modo violento. Fin dai primi anni della Factory, ha l'abitudine di registrare le voci di conoscenti particolarmente loquaci, come Ondine, mentre i visitatori vengono spesso fatti posare di fronte a una cinepresa statica per tre minuti di “screen test”, quasi un rito di iniziazione all'ambiente. Negli ultimi anni, poi, Warhol diventa un collezionista compulsivo, tanto da riempire l'appartamento nell'East Side con cumuli di oggetti kitsch, ad esempio scatole di biscotti: addirittura 10.000 articoli sono stati venduti all'asta dopo la sua morte improvvisa nel 1987. Questo interminabile processo di registrazione, acquisto e confezionamento fa



Gerhard Richter *L'immagine fotogenica*

“Più che un artista, Andy Warhol è il sintomo di una situazione culturale, prodotto da essa per essere utilizzato come sostituto di un artista”, scrive Gerhard Richter in un appunto personale datato 4 novembre 1989, più di due anni dopo la morte di Warhol. “Gli va dato credito di non aver mai fatto ‘arte’, di non aver toccato nessuno dei metodi o delle tematiche che hanno tradizionalmente guidato gli artisti (risparmiandoci così l’ingente massa di stupidaggini ‘artistiche’ che vediamo nei lavori di altri)”¹. Nel 2002 in un’intervista sul proprio lavoro, Richter aggiusta però il tiro: “Sono debitore a Warhol. Ha legittimato la meccanizzazione. Mi ha mostrato come si fa [...] a perseguire la strada moderna di lasciar sparire i dettagli. O perlomeno ha aperto la possibilità di farlo” (Richter, *Writings*, 1961-2007, p. 414. NdT: le successive indicazioni di pagina di questo capitolo sono da riferirsi allo stesso volume). L’ambivalenza riscontrabile in questi due commenti è rivelatoria: da un lato Richter riconosce la posizione anti-estetica di Warhol come coerente alle rinnovate condizioni dell’arte nella cultura postbellica, condizioni riprodotte attraverso la sua tecnica “meccanica”, che Richter riadatta nel proprio lavoro. Dall’altro lato, l’artista tedesco vede Warhol come “sintomo”, non sufficientemente distanziato dalla “situazione culturale”. In questa ambiguità Richter riafferma con efficacia, come Hamilton e Lichtenstein, la tradizione delle belle arti e della pittura “alta”, ma suggerisce anche che essa debba venire a compromessi con la “strada moderna” indicata da Warhol, un strada che non consente “stupidaggini artistiche”.



Una sala della retrospettiva alla Fondation Beyeler, Basilea, 18 maggio-7 settembre 2014. Foto di Luca Fiore

quanto apparenza per se stessa, anche negarla come irreale”⁴⁵. Tutte e tre le operazioni suggerite da Adorno, impossessamento, determinazione e negazione dell’apparenza, sono chiamate in causa nel lavoro di Richter. Cosa rimane, allora, della “bella sembianza”? Più di quarant’anni fa, Clement Greenberg ricorse alla definizione “rappresentazione senza fissa dimora” per indicare la permanenza di tracce figurative nei dipinti astratti di Willem De Kooning: “con questo termine intendo una pittoricità plastica e descrittiva applicata a finalità astratte, ma che continua a suggerirne di figurative”⁴⁶. Analogamente, forse, possiamo parlare, a proposito di Richter, di “sembianza senza fissa dimora”. Anzi, lo è doppiamente poiché, ormai praticamente privata della sua dimensione arcana, non ha neanche, di converso, un qualsivoglia radicamento nel mondo, tale è la distanza posta, rispetto ad esso, dalla sua condizione mediata. Così, le sfocature luminose di Richter riflettono sulle moderne vicissitudini dello *Schein*.



S. con Bambino, 1995. Olio su tela, cm 60 x 50

Tradizionalmente, l’estetico è pensato come elemento conciliatorio: in Kant, ad esempio, il giudizio estetico è chiamato a riconciliare ragion pura e ragion pratica, necessità e libertà, giudizi di valore e constatazioni di fatto. In Schiller, invece, le arti creative hanno il compito di lenire le fratture causate dalle competenze tecnologiche (“l’arte per curare l’arte” è una sua frase famosa). In Stendhal, infine, l’arte deve offrire la bellezza come “promessa di felicità” (il più noto degli aforismi). Ma ci sarebbero altri esempi. Per alcuni critici, queste accezioni dell’estetico sono altrettante istanze di dislocamento ideologico: concentrare nell’arte la possibilità di questa riconciliazione significherebbe distrarci dall’esigenza di ricercarla altrove, soprattutto in questioni di giustizia sociale⁴⁷. Richter, tuttavia, rimane legato a questo ideale di conciliazione: nel 2000, alla domanda “la bellezza dei suoi quadri racchiude un messaggio?”, risponde che “non c’è un messaggio, ma solo la



Ed Ruscha
L'immagine impassibile

Secondo Gerhard Richter, c'è "una vasta, grande, ricca cultura pittorica, o dell'arte in generale, che abbiamo perso, ma che ci impone degli obblighi". Chiaramente l'artista tedesco percepisce tanto la perdita quanto la conseguente responsabilità, sentendo il peso di entrambe. Ed Ruscha sembra invece immune dall'una come dall'altra. "Il mio lavoro non ha legami con l'Europa", afferma nel 1990, e del resto egli sembra trovare pochi margini di sviluppo nella tradizione europea del *tableau*¹. Al contempo, egli mantiene parecchi punti in comune con Richter: anche Ruscha, infatti, è interessato al banale e al neutro, e la sua pittura condivide con quella del collega la riflessione sulle modificate condizioni dell'apparire nel dopoguerra. Anche nel suo caso, poi, questi interessi sono perseguiti lontano dall'ambiente newyorkese. Anzi, il primo spostamento avviene nella direzione opposta: nato a Omaha nel 1937, Ruscha lascia Oklahoma City nel 1956 per frequentare il Chouinard Art Institute a Los Angeles, città nella quale, da allora, è sempre rimasto². Tra le tante esperienze formative, è proprio a Los Angeles che l'artista scopre Jasper Johns, e in particolare lavori come *Flag* (1954-55) e *Target With Four Faces* (1955), riprodotti su "Print Magazine" nel 1957 (un'influenza che, significativamente, gli giunge tramite la riproduzione a stampa); è qui che assiste alla prima mostra di Andy Warhol alla Ferus Gallery nell'estate del 1962, occasione in cui viene esposta l'intera gamma delle *Campbell's Soup Cans*; è qui infine che visita la retrospettiva di Marcel Duchamp al Pasadena Museum of Art nell'autunno del 1963.

THREE DARVONS AND TWO VALIUMS

Three Darvons and Two Valiums, 1975. Pastello su carta, cm 57 x 75

ovvero l'affinamento della capacità di discrezione, della facoltà di giudizio, dell'istinto a cogliere le differenze. Di fatto, quindi, l'atteggiamento *blasé* del tipo metropolitano sta a protezione di un'"intellettualità" acuita, ossia di una mente attrezzata a svolgere i rapidissimi calcoli necessari al successo, se non addirittura alla sopravvivenza, nell'"economia del denaro" delle grandi città⁴¹. Quindi, può essere che Ruscha, puntando il dito verso la trasformazione a cui è soggetta la reificazione nella contemporaneità,

faccia lo stesso con il *blasé*? L'aspetto "impassibile" del suo lavoro, in effetti, è ben più del *blasé* nell'accezione simmeliana, in quanto evoca un mondo al tempo stesso "incolore" e "sporco", "indifferente" e "differenziato", reso appunto piatto e acuto al tempo stesso, e talvolta questo doppio effetto è suscitato anche nel fruitore. Si pensi ancora allo spazio narcotizzato, anestetizzato e acuito a un tempo, di *Three Darvons and Two Valiums*, o anche a questo appunto non datato:

Sono le cose piccole a contare [...]. Credo che un innocuo oggetto di design industriale possa influenzare i nostri atteggiamenti verso il mondo. Nel mio caso, potrebbe trattarsi del pomello del cambio di una Ford del 1950 (p. 400)⁴².

HOLLYWOOD IS A VERB

Hollywood is a Verb, 1979. Pastello su carta, cm 59 x 74
Courtesy: The Broad Collection

Ancora una volta, Ruscha mette alla prova queste distinzioni in modo da farci riflettere su fondamentali trasformazioni dell'esperienza moderna, meritandosi così, a sua volta, la qualifica di "pittore della vita moderna". Un secolo fa, critici come Simmel, Lukács e Benjamin focalizzavano la loro analisi sulla rapidità degli scambi che si verificano in metropoli affollate come Berlino e Parigi, mettendo in primo piano l'intensità dello "shock urbano". Ruscha opera su un terreno diverso, l'autotopia

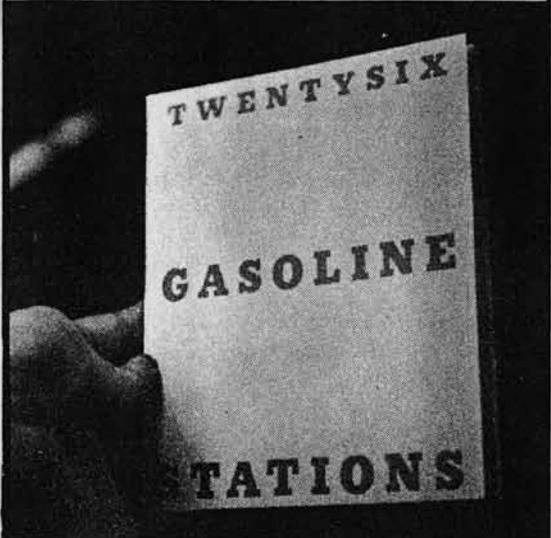


Vacant Lots (4 works), 1970. cm 55.5 x 55.5



6565 Fountain Ave., 1965, da Some Los Angeles Apartments

REJECTED
 Oct. 2, 1963 by the
 Library of Congress
 Washington 25, D. C.



copies available @ \$3.00
 National Excelsior
 2351½ Vestal Avenue
 Los Angeles 26, Calif.

Wittenborn & Company
 1018 Madison Avenue
 New York 21, New York

Pubblicità per il libro di Ed Ruscha "Twentysix Gasoline Stations"

Una cosa è il progetto per un libro, un'altra è il libro nel suo prendere forma. A volte un autore si stupisce delle proprie stesse fissazioni, che potrebbero addirittura definirsi "sintomatiche" se non fosse che, durante la scrittura, iniziano a diventare consapevoli. Proprio questa, almeno per il sottoscritto, è una buona ragione per scrivere: avere la possibilità di vedere cosa il pensiero può produrre senza che il soggetto lo sappia fino in fondo. Vorrei concludere il libro spendendo qualche parola proprio su alcune di queste fissazioni.

Una delle ragioni alla base di questa pubblicazione era la necessità di scervellarsi sulla valenza politica della pop art, di chiedersi, soprattutto, se sia mai stata critica nei confronti della cultura popolare, o se invece ne sia sempre stata complice. Fin da subito, tuttavia, è risultato chiaro come la questione non possa porsi come un'alternativa netta, e come la maggior parte degli artisti considerati ambisca piuttosto a un'"ironia dell'affermazione", tendente a spiazzare sia i favorevoli che i contrari. Alcuni critici vedono questo spiazzamento come un modo per avere la botte piena e la moglie ubriaca, soddisfacendo, in un sol colpo, i bisogni della cultura "alta" e di quella di massa. Sull'onda del medesimo scetticismo, gli stessi critici vedono la posizione anti-ideologica di Richter, o la postura impassibile di Ruscha, come equivalenti dell'indifferenza politica; parimenti, l'indagine fatta dall'uno sulla sembianza fotogenica, o quella dell'altro sulla "patina di celluloide", come un camuffamento della spettacolarizzazione sotto le mentite spoglie dell'arte. Non è certo il mio punto di vista, ma ha le sue ragioni, e non ho voluto cercare di negarle.

Detto questo, tale critica non sembra cogliere l'elemento protettivo che questi artisti cercano nell'estetica del "neutro"; peggio ancora, essa sembra ignorare le limitazioni politiche della pop art, che sono un fattore strutturale alla sua posizione culturale, in relazione non solo alla diffusione globalizzata del business dell'arte, ma anche a una società fatta di classi, le cui divisioni quest'arte sa talvolta nascondere, talvolta denunciare. La stessa ambivalenza della pop art nei confronti della cultura "alta" e di quella "bassa" è a sua volta



Il complesso Arte-Architettura

Hal Foster

postmedia books 2017
isbn 9788874901708

Negli ultimi cinquant'anni numerosi artisti hanno allargato gli ambiti di pittura, scultura e film allo spazio architettonico circostante, proprio mentre numerosi architetti esploravano il campo dell'arte visiva. A volte una collaborazione, a volte una competizione, questo incontro costituisce oggi, nell'economia della nostra cultura, la base principale per la produzione di immagini e la configurazione degli spazi.
– Hal Foster

Dallo stesso autore di *Design & Crime*, con il quale Hal Foster aveva già considerato la fusione tra arte e architettura come la caratteristica distintiva della cultura contemporanea, con *Il complesso Arte-Architettura* viene identificato uno "stile globale" dell'architettura, quella praticata da Norman Foster, Richard Rogers e Renzo Piano, analogo allo stile internazionale di Le Corbusier, Gropius e Mies van der Rohe. Più di qualunque arte, questo stile globale di oggi trasmette sia i sogni che le illusioni della modernità. Hal Foster dimostra come lo studio del "complesso arte-architettura" fornisce informazioni preziose su traiettorie sociali ed economiche più ampie che hanno urgente bisogno di analisi. Stephan Walker (*The Times Higher Education*) sostiene che più il più importante contributo di Foster a questo dibattito è la sua capacità di "seguire la traiettoria di una relazione scomoda tramite link alla tecnologia, alla politica e ad altre pratiche".

La parola agli artisti

Arte e impegno a Milano negli anni Settanta

a cura di C. Casero e E.Di Raddo
isbn 9788874901739

La televisione contro la democrazia.

Feedback

di David Joselit
isbn 9788874901661

Dopo l'arte

di David Joselit
isbn 9788874901302

L'arte nell'era postmediale

Marcel Broodthaers, ad esempio

di Rosalind Krauss
isbn 9788874900206

Contemporanee. Percorsi e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta a oggi

di E.De Cecco e G.Romano
isbn 9788874900008

Please Pay Attention Please

Le parole di Bruce Nauman

di Janet Kraynak
isbn 887490018X

Jeff Koons. Retrospezzivamente

di AA.VV.
isbn 9788874900305

Gilbert & George

Ossessioni e compulsioni

di Robin Dutt
isbn 9788874900213

Service. A Trilogy on Colonization

di Martha Rosler
isbn 9788874901135

Gerhard Richter

La pratica quotidiana della pittura

di Hans Ulrich Obrist
isbn 9788874900077

Estetica relazionale

di Nicolas Bourriaud
isbn 9788874900473

Forme di vita. L'arte moderna e

l'invenzione del sé

di Nicolas Bourriaud
isbn 9788874901401

Il radicante. Per

un'estetica della globalizzazione

di Nicolas Bourriaud
isbn 9788874901005

L'exforma. Arte,

ideologia e scarto

di Nicolas Bourriaud
isbn 9788874901777

Azioni che cambiano il mondo

Donne, arte e politiche dello sguardo

di Carla Subrizi
isbn 9788874900800

Breve storia della curatela

di Hans Ulrich Obrist
isbn 9788874900626

Politics/Poetics

di Teresa Macri
isbn 9788874901104

Storia del Post-modernismo

di Charles Jencks
isbn 9788874901203