

Pop Art e Storia

“Rapporti tra vecchia Europa e
moderna America”

Pop Art

- L'Informale ha sicuramente ben rappresentato un certo clima culturale esistenzialistico tipico degli anni Cinquanta. La sua carica pessimistica di fondo fu compresa, tuttavia, solo da una ristretta cultura d'élite.

Ben presto ha mostrato la sua inattualità nei confronti di una società in rapida trasformazione, che si caratterizzava sempre più come società di massa dominata dai tratti positivi e ottimistici del consumismo.

È proprio dall'incontro tra arte e cultura dei **mass-media** che nacque la **Pop Art**.

Pop art

- La cultura di massa, così lontana delle alte sfere dell'Arte, raggiunse il successo nei circoli istituzionali grazie al movimento Pop. Nascendo come una reazione di fronte all'elitismo dell'Astrazione, finì per rilevarla, in un mercato artistico che molto presto cominciò ad inseguire con avidità le nuove icone basate nella riproduzione di articoli di consumo come i detersivi o le lattine di zuppe.

La Galleria Whitechapel di Londra fu quella che organizzò, nel 1956, la prima esposizione dedicata alla Pop Art, movimento che Lawrence Alloway nominò in questo modo, in riferimento all'attrazione che i suoi membri sentivano per una cultura basata nel cinema, nei fumetti e nella pubblicità. In quest'esposizione, insieme ad Alloway erano presenti Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi ed altri membri dell'autodenominato Gruppo Indipendente, fondato nel 1952 da alcuni alunni della Scuola Centrale d'Arte e Disegno di Londra.

- Parallelamente, negli Stati Uniti stava nascendo un solido movimento Pop che partiva dalla ricerca originale di artisti come Jasper Johns e Robert Rauschenberg.
- Dopo di loro giunsero creatori come Roy Lichtenstein, James Rosenquist, Tom Wesselmann ed Andy Warhol, che diedero un'altra spinta a quell'iniziativa con l'inclusione di tecniche e linguaggi propri del sistema di produzione di beni di consumo.

Lo 'Star Sistem' di Hollywood, la moda e la pubblicità divennero rapidamente le principali fonti d'ispirazione di artisti che guardavano tutto con la più corrosiva delle ironie. Gli scultori iniziarono ad utilizzare materiali di rifiuto per costruire le loro opere e il cinema e la fotografia si consacrarono definitivamente come linguaggi dell'Arte visuale.

- Happenings, performances, messe in scena... tutto poteva essere Arte, incluso ciò che è effimero nella sua propria essenza e pertanto impossibile da collezionare o ciò che si poteva riprodurre in migliaia di unità identiche, distruggendo così il concetto tradizionale dell'Arte come bene esclusivo

- Le due correnti dell'Arte Pop, **la britannica e la nordamericana**, nacquero e si svilupparono in modo simultaneo, sebbene praticamente non si influenzarono l'una con l'altra, dato che i loro rappresentanti non mantennero contatti significativi. Entrambe le correnti avevano un carattere eminentemente urbano e le loro manifestazioni plastiche erano il riflesso di un nuovo stile di vita arresi davanti alle nuove tecnologie, la moda ed il consumo, tre realtà che raggiunsero le più alte vette dei circuiti istituzionali della cultura grazie a questo movimento artistico.

- La sua nascita avviene negli **Stati Uniti** intorno alla metà degli anni '50 con le prime ricerche di **Robert Rauschenberg** e **Jasper Johns**, ma la sua esplosione si avvertì soprattutto nel decennio degli anni '60, conoscendo una prima diffusione e consacrazione con la **Biennale di Venezia del 1964**.
I maggiori rappresentanti di questa tendenza sono tutti artisti americani: **Andy Warhol, Claes Oldenburg, Tom Wesselmann, James Rosenquist** e **Roy Lichtenstein**.
- In ciò si definisce anche una componente fondamentale di questo stile: essa appare decisamente il frutto della società e della cultura americana. **Cultura largamente dominata dall'immagine, proveniente dal cinema, dalla televisione, dalla pubblicità, dai rotocalchi, dal paesaggio urbano largamente dominato dai grandi cartelloni pubblicitari.**

- La Pop Art ricicla tutto ciò in una pittura che rifà in maniera fredda e impersonale le immagini proposte dai mass-media. Si va dalle bandiere americane di **Jasper Johns** alle bottiglie di Coca Cola di **Warhol**, dai fumetti di **Lichtenstein** alle locandine cinematografiche di **Rosenquist**. La Pop Art documenta in modo preciso la **cultura popolare americana** (da qui quindi il suo nome, dove pop sta per diminutivo di popolare), trasformando in **icone** le immagini più note o simboliche tra quelle proposte dai mass-media.

- L'apparente indifferenza per le qualità formali dei soggetti proposti, così come il procedimento di pescare tra oggetti che apparivano triviali e non estetici, ha indotto molti critici a considerare la Pop Art come una specie di nuovo Dadaismo.
- Ciò può apparire in parte plausibile, ma diverso è il fine a cui giunge la Pop Art. In essa infatti è assente qualsiasi intento dissacratorio, ironico o di denuncia.
- Il più grosso pregio della Pop Art rimane invece quello di **documentare**, senza paura di sporcarsi le mani con la cultura popolare, i cambiamenti di valori indotti nella società dal **consumismo**.

- Quei cambiamenti che consistono in una preferenza per valori legati al consumo di beni materiali e alla proiezione degli ideali comuni sui valori dell'immagine, intesa in questo caso soprattutto come apparenza.

Ciò testimoniano nuovi idoli o miti, in cui le masse popolari tendono a identificarsi. Miti creati dalla pubblicità e dai mass-media, che proiettano sulle masse sempre più bisogni indotti, non primari, per trasformarli in consumatori sempre più avidi di beni materiali..

- Un quadro di **Warhol**, che ripete l'ossessiva immagine di una bottiglia di Coca Cola, testimonia come quell'oggetto sia oramai diventato un referente più importante, rispetto a altri valori interiori o spirituali, per giungere a quella condizione esistenziale che i mass media propagandano come vincente nella società contemporanea

IL BOOM ECONOMICO DEGLI ANNI '60



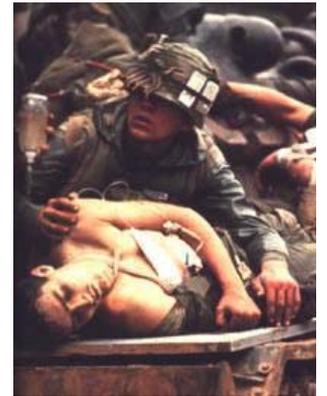
- Per l'Italia, come per la maggior parte delle democrazie dell'Europa occidentale, gli Anni '60 ed i primi Anni '70, furono un periodo di complessiva prosperità e di mutamenti politici.
- Nel mondo Negli Stati Uniti la presidenza di J.F. Kennedy (dal '60 al suo assassinio nel '63) fu improntata sulle riforme sociali, e coronata dal successo americano nella controversia legata alla presenza di missili sovietici a [Cuba](#) (1962). Vide anche la firma tra Stati Uniti ed Unione Sovietica per la messa al bando degli esperimenti nucleari nell'atmosfera (1963).
- Mentre la Cina di Mao Tze Thung rompeva la sua alleanza con l'Unione Sovietica, e si avvicinava lentamente verso gli Stati Uniti, tra il '65 e il '68 Mao promosse un movimento di contestazione giovanile che, come nel resto del mondo, scosse la cultura dominante, prendendo il nome di [Rivoluzione Culturale](#).



- J.F. Kennedy incontra Nikita Kruscev
-
- Il leader della Rivoluzione cinese Mao Tze Thung



Nel frattempo, anche negli Stati Uniti si sviluppò un movimento di contestazione giovanile che vide le giovani generazioni americane opporsi con veemenza all'intervento militare statunitense nella [guerra del Vietnam](#).



- In Unione Sovietica, la politica di Breznev (1964-82) si concentrò sulla repressione dei [dissidenti](#), accanendosi contro il tentativo riformatore dei comunisti cecoslovacchi, noto come la [Primavera di Praga](#), militarmente represso nell'estate del 1968.

In Italia

- In Italia, l'economia del Paese attraversò una fase di intenso sviluppo, che prese il nome di "Boom Economico". Questo stato di crescita produttiva, dovuto anche all'aumento della popolazione mondiale, ebbe origine negli Stati Uniti che dopo la Guerra, optando per un sistema di produzione di tipo capitalista (in opposizione alla scelta socialista dell'URSS), fecero da "traino" alla ripresa dell'economia mondiale.

Lo sviluppo toccò prima di tutto l'industria e più lentamente anche l'agricoltura; entrambi i settori vennero potenziati e modernizzati.

- L'incremento delle scienze e la loro applicazione alla produzione e al settore dei trasporti, culminati con lo sbarco sulla luna del '69, portarono alla creazione di molti nuovi servizi, come la motorizzazione privata e l'aviazione civile, contribuendo ad un netto miglioramento del tenore di vita dei cittadini. Ma il decennio, a cavallo tra gli Anni '50 e '60, vide anche lo sviluppo di un settore nuovo, il [Terziario](#), e di un nuovo potentissimo mezzo di comunicazione, la Televisione. Quest'ultima ebbe anche un ruolo fondamentale nel condizionare la vita ed i modelli comportamentali e nell'instillare nuovi bisogni 'superflui' nella popolazione delle società industrializzate

Pop Art

- Oramai finita la seconda guerra mondiale, gli anni intorno al 1960 sono sempre più caratterizzati da una società di massa dominata dai tratti positivi e ottimistici del consumismo.
- Anche l'arte viene quindi incontro alla cultura dei mass-media ed è così che negli Stati Uniti nasce nel [1955](#), ad opera di Robert Rauschenberg e Jasper Johns, la Pop Art. Ma la Pop Art ha la sua esplosione soprattutto nel decennio degli anni '60, conoscendo una prima diffusione e consacrazione con la Biennale di Venezia del 1964.

Andy Warhol, Marilyn



- **La Pop Art è una forma di arte popolare che trova la propria ispirazione nell'iconografia pubblicitaria e in genere nei mezzi di comunicazione. I maggiori rappresentanti della Pop Art sono tutti artisti americani: Tom Wesselmann, Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, James Rosenquist ed altri. La Pop Arte appare quindi decisamente il frutto della società e della cultura americana, largamente dominata da immagini provenienti dai rotocalchi, dal cinema, dalla televisione, dalla pubblicità e dal paesaggio urbano largamente dominato da grandi cartelloni pubblicitari. Sono soprattutto Lichtenstein e Warhol, forse i massimi rappresentanti di questa corrente artistica, che analizzano il rapporto fra società e strumenti di comunicazione di massa;**

Tre bandiere



- **Lichtenstein interpretando la pittura secondo lo stile fumettistico e Warhol servendosi soprattutto del mezzo fotografico. Ma non sono certamente secondarie le bandiere americane di Jasper Johns e le bottiglie di Coca Cola di Warhol, i quali decisamente documentano la cultura popolare (pop = abbreviazione di popolare) Americana, trasformando in una forma d'arte le immagini più note e simboliche proposte dai mass-media. La Pop Art non ha quindi paura di “sporcarsi le mani” con la cultura popolare, ma anzi ben documenta e interpreta i suoi valori e questo è certamente uno dei suoi più grandi pregi.**

Ragazza nlo specchio



Pop art

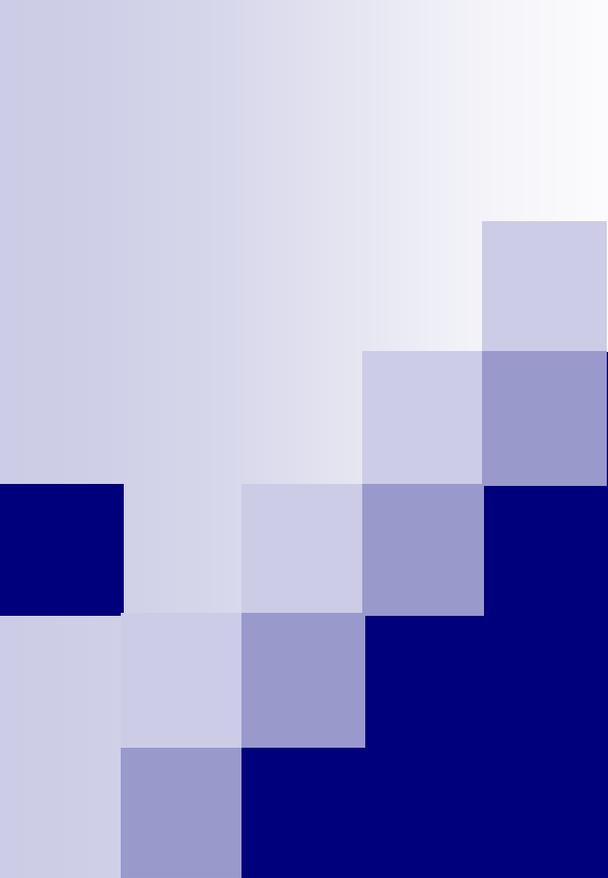
- La cultura di massa, così lontana delle alte sfere dell'Arte, raggiunse il successo nei circoli istituzionali grazie al movimento Pop. Nascendo come una reazione di fronte all'elitismo dell'Astrazione, finì per rilevarla, in un mercato artistico che molto presto cominciò ad inseguire con avidità le nuove icone basate nella riproduzione di articoli di consumo come i detersivi o le lattine di zuppe.

La Galleria Whitechapel di Londra fu quella che organizzò, nel 1956, la prima esposizione dedicata alla Pop Art, movimento che Lawrence Alloway nominò in questo modo, in riferimento all'attrazione che i suoi membri sentivano per una cultura basata nel cinema, nei fumetti e nella pubblicità. In quest'esposizione, insieme ad Alloway erano presenti Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi ed altri membri dell'autodenominato Gruppo Indipendente, fondato nel 1952 da alcuni alunni della Scuola Centrale d'Arte e Disegno di Londra.

- Parallelamente, negli Stati Uniti si stava incubando un solido movimento Pop che partiva dal rinnovo impulsato da artisti come Jasper Johns e Robert Rauschenberg alla ricerca di un nuovo linguaggio figurativo. Dopo di loro giunsero creatori come Roy Lichtenstein, James Rosenquist, Tom Wesselmann ed Andy Warhol, che diedero un'altra spinta a quell'iniziativa con l'inclusione di tecniche e linguaggi propri del sistema di produzione di beni di consumo.

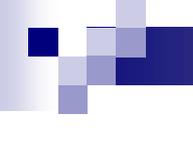
Lo 'Star Sistem' di Hollywood, la moda e la pubblicità divennero rapidamente le principali fonti d'ispirazione di artisti che guardavano tutto con la più corrosiva delle ironie. Gli scultori iniziarono ad utilizzare materiali di rifiuto per costruire le loro opere e il cinema e la fotografia si consacrarono definitivamente come linguaggi dell'Arte visuale. Happenings, performances, messe in scena... tutto poteva essere Arte, incluso ciò che è effimero nella sua propria essenza e pertanto impossibile da collezionare o ciò che si poteva riprodurre in migliaia di unità identiche, distruggendo così il concetto tradizionale dell'Arte come bene esclusivo

- Le due correnti dell'Arte Pop, la britannica e la nordamericana, nacquero e si svilupparono in modo simultaneo, sebbene praticamente non si influenzarono l'una all'altra, dato che i loro rappresentanti non mantennero contatti significativi. **Entrambe le correnti avevano un carattere eminentemente urbano e le loro manifestazioni plastiche erano il riflesso di un nuovo stile di vita arresosi davanti alle nuove tecnologie, la moda ed il consumo, tre realtà che raggiunsero le più alte vette dei circuiti istituzionali della cultura grazie a questo movimento artistico.**



Che cos'è la Pop Art

POPULAR ART



■ La Pop Art è una delle correnti artistiche del dopoguerra che hanno rivoluzionato il mondo dell'Arte. Appare in Gran Bretagna alla fine degli anni '50, ma attecchisce e si sviluppa poi negli USA a partire dagli anni '60, rimbalzando con la sua influenza in Europa.

■ "Pop Art" è l'abbreviazione di "Popular Art" , arte popolare, **dove il termine "popolare" sottintende "di massa", cioè prodotta in serie**, arte che vuol rappresentare l'immaginario collettivo, dell'uomo come consumatore.

- 
- Nel mondo contemporaneo, dominato dalla società dei consumi, la Pop Art considera superato il concetto di arte come espressione dell'interiorità e dell'istintività, propria dell'Informale e dell'Espressionismo Astratto

R. Rauschenberg



- 
- Gli artisti Pop, utilizzano le immagini della TV, del cinema, della pubblicità, dei prodotti di largo consumo o di uso comune, dei personaggi del cinema e della televisione, elaborandole con tecniche pittoriche o con la scultura.

Robert Indiana



La Pop Art in Italia

- **Nel 1964** la Biennale delle Arti Visive di Venezia determina, con la scelta di esporre le opere di artisti della scuola newyorkese della Pop Art, il futuro dell'arte contemporanea.

Fu una biennale epocale che consacrò definitivamente l'egemonia indiscussa dell'arte americana e costituì il modello tuttora operante nel mercato dell'arte.

A Robert Rauschenberg fu assegnato il Premio Internazionale della Biennale, ma si racconta che la giuria, dopo aver accettato di dare il premio della Biennale a Rauschenberg, a verbale già steso e premio deliberato, si accorse che entro il recinto della Biennale non era esposta neanche un'opera di Rauschenberg, in tutta fretta e in gran segreto, la recuperarono per metterla in mostra nel padiglione Americano.

Jim Dine



Robert Rauschenberg

- Robert Rauschenberg, fotografo e pittore, pur non avendo mai aderito al movimento della Pop Art è considerato uno dei padri spirituali della Pop Art.

Sperimentatore instancabile, ha superato le tappe più radicali, più calde dell'arte a partire dagli anni Cinquanta.

Nato Nel Texas nel 1925, Robert Rauschenberg inizia a dipingere come espressionista astratto che inventa la tecnica **del combine-paintings** o combines, incollando sulla tela pezzi di giornale e coprendolo con larghe pennellate di colore.

Filo conduttore delle sue opere è la sua personale esigenza di accomunare nel quadro, forme, oggetti e stimoli del quotidiano, conservando l'emotività da espressionista.

Roy Lichtenstein

- Illustre rappresentante della Pop Art, nasce il 29 ottobre 1923 a New York.

Le sue idee sull'arte e sulle tecniche di esecuzione sono personalissime e precise, i suoi lavori includono elementi tipici della pubblicità ma soprattutto del fumetto.

Roy Lichtenstein opera una rivisitazione in chiave fumettistica di grandi capolavori del passato di [Picasso](#), [Cezanne](#), [Mondrian](#) e, allo stesso modo, rielabora esistenti modelli di fumetti, ingrandendoli a dismisura, utilizzando colori vividi e accesi spesso disomogenei, come nelle stampe di bassa qualità, contorni neri netti e marcati che danno efficacia all'immagine, linee spesse, spazi vuoti riempiti di puntini o tratteggi diagonali per imitare la tecnica tipografica del puntinato che ricorda vagamente l'estetica del pointillisme

Roy Lichtenstein



Richard Hamilton

- Richard Hamilton nato nel 1922, a Londra, è il primo fra gli artisti della Pop Art in Inghilterra.

Nel 1958 nasce ufficialmente la Pop Art (popular art) che presto arriverà a New York esplodendo come una rivoluzione culturale, che rimbalzerà ingigantito in Europa.

Hamilton per le sue composizioni utilizza vari annunci pubblicitari di oggetti comuni, frigoriferi, aspirapolvere, simboli consumistici per eccellenza, foto di pin-up ritagliate da riviste patinate, conduce esperimenti di photogravure e utilizza Polaroid di grande formato per ottenere "dipinti istantanei". Famosi i suoi autoritratti fotografici attraverso vetri macchiati di colore, con senso ironico, un poco nostalgico e sentimentale che lo distingue dal linguaggio della pop art americana e costituisce il sottile fascino delle sue opere.

Richard Hamilton



Mimmo Rotella

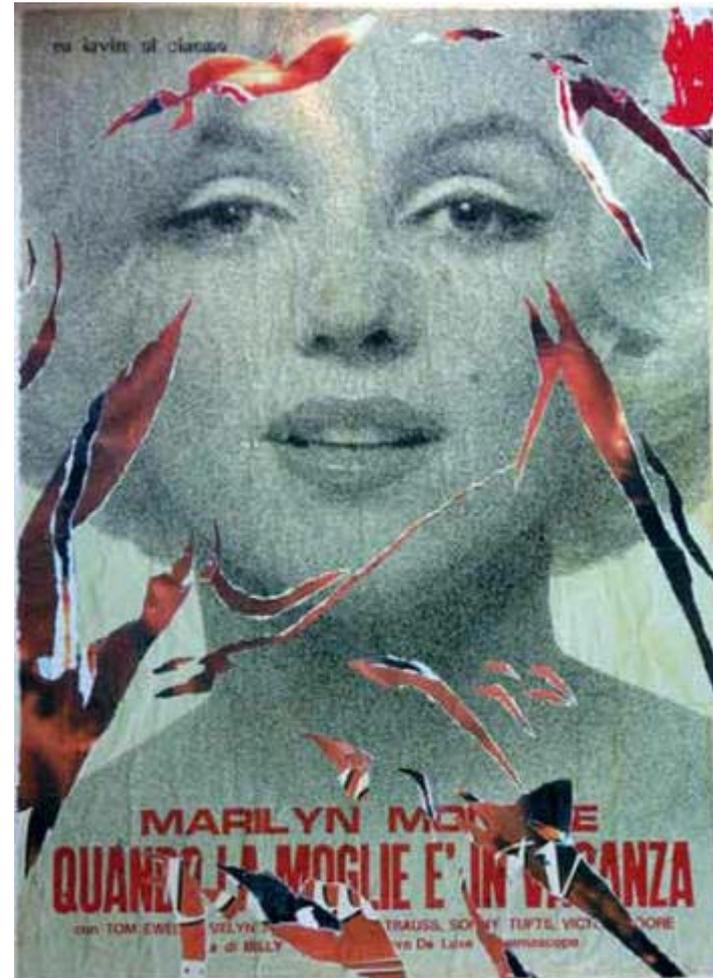
- Mimmo Rotella, nato a Catanzaro nel 1918, dopo aver studiato all'Accademia di Belle Arti di Napoli, da sempre anticonformista, concentra la sua attenzione alla tecnica della fotografia, del collage e del fotomontaggio.

Dopo un soggiorno americano, il suo "fare" artistico prende nuova vita dallo strappo dei manifesti: la "pelle dei muri", inventando la tecnica sarcastica, del **decollage**,

In seguito l'artista incolla i pezzi di manifesto, trasforma i suoi lavori da informali a costruzione di immagini chiaramente leggibili, rompendo così il confine tra immagine bidimensionale e immagine plastica, proponendo opere che non sono più classificabili nelle tradizionali categorie di pittura o scultura.

Il percorso artistico di Mimmo Rotella passa attraverso la tecnica del **"doppio decollage" e le creazione di tele di grandi dimensioni della serie "Sovrapitture" su décollage e su lamiera.**

Mimmo Rotella



Tom Wesselmann

- Tom Wesselmann, nasce nel Ohio nel 1931 ed è uno dei fondatori della Pop Art made in USA, uno sguardo ironico e frizzante sull'America degli anni '60.

Considera Matisse il suo maestro e dal grande pittore impara l'incisività figurativa, l'espressività, e l'essenzialità del segno.

Tom Wesselmann codifica un realismo di gusto pop, fondendo lo stile **cartellonistico**, sempre in grandi dimensioni, il **minimalismo** delle immagini del repertorio della pubblicità e dei mass media, assemblati ad **oggetti reali** (come i portasciugamani, assi da toilette e supporti per carta igienica).

Le tematiche più significative della produzione di Tom Wesselmann, sono costituite dai Nudi, da Nature morte, dal Fumo, e da immagini astratte.

Famoso per i suoi "Great American Nudes" è sempre stato considerato il più elegante dei pop americani;
I suoi, non erano nudi qualsiasi, ma una visione fulminante, per l'immaginario collettivo maschile.

Tom Wesselmann



Peter Phillis

- Peter Phillips, nato a Birmingham nel 1959, ha studiato insieme ad Allen Jones, David Hockney, Patrick Caulfield al Royal College of Arts di Londra nelle cui aule germogliò la Pop Art inglese.

Dalle prime tele che hanno dato avvio alla stagione Pop in Inghilterra, Peter Phillips è passato alle grandi composizioni con colori eccessivi, al neon, da fast-food 'Happy days', motivi rutilanti che ricordano le decorazioni dei circhi o dei luna-park.

I suoi soggetti sono un agglomerato di immagini quotidiane: basse macchinone americane tirate a lucido, pin-up dalle gambe lunghissime, miti del cinema popolare, il tutto incorniciato da motivi geometrici sgargianti.

Peter Phillis



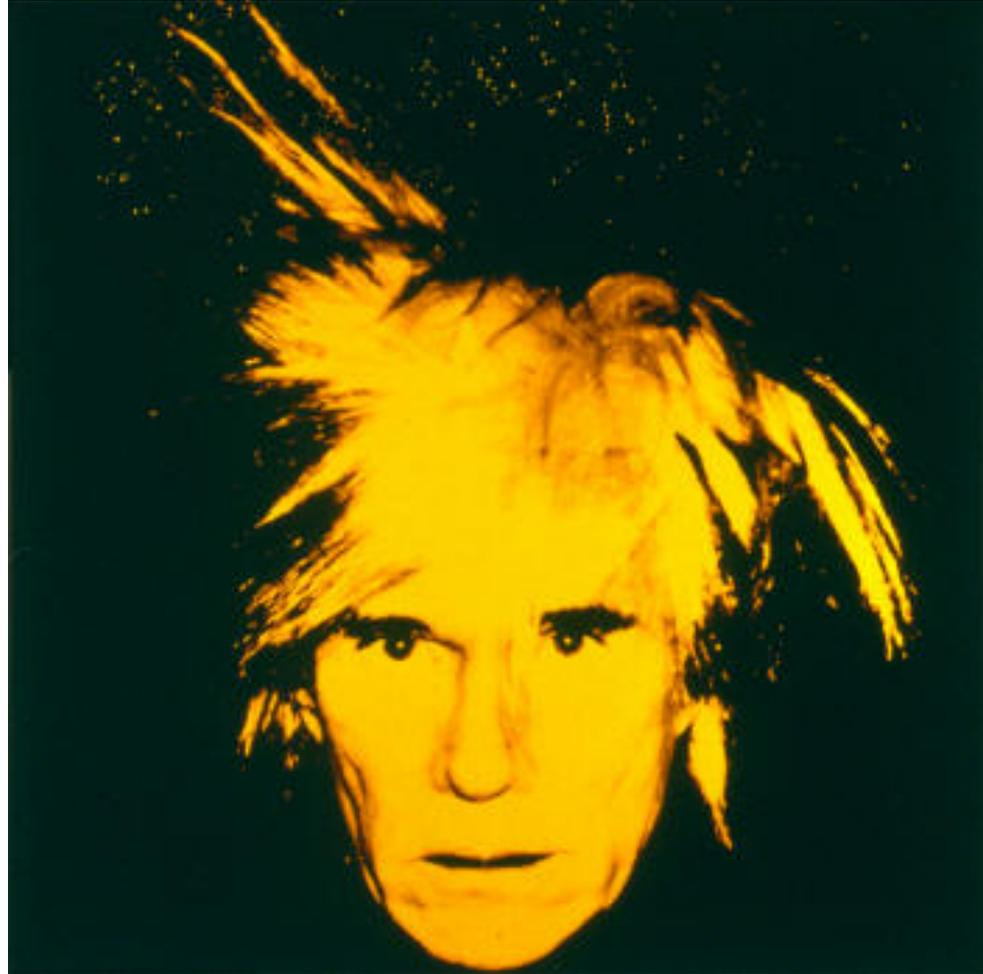
Andy Warhol

- [Andy Warhol](#) nasce nel 1928 a Pittsburgh (USA), studia al Carnegie Institute of Technology di Pittsburgh e lavora per un decennio come grafico pubblicitario a New York.

Andy Warhol nel 1957 inventa il business dell'arte, dove il marketing stesso diventa materia d'arte, dove l'opera diventa prodotto, dove il saper vendere conta di più del cosa si vende. Nasce Andy Warhol Enterprises, un'azienda per la commercializzazione delle sue opere, già basate sulla ripetizione e sulla uniformità seriale di immagini, già ampiamente diffuse dai mass-media, riproducenti oggetti di consumo industriale.

La ripetizione era il suo metodo di successo: su grosse tele riproduceva moltissime volte la stessa immagine alterandone i colori (prevalentemente vivaci e forti).

Andy Warhol





La filosofia ed i soggetti della Pop Art

- **Anche se il tema base dell'arte Pop è l'angoscia esistenziale della società dei consumi, in cui l'uomo viene visto solo nell'ottica del potenziale consumatore, ogni autore si esprime con un proprio linguaggio, così personale che è quasi impossibile non riconoscere l'autore di un'opera.**

Molto spesso l'interesse dell'artista sembra rivolto alla vita quotidiana dell'uomo contemporaneo e a quel mondo artificiale costituito dagli innumerevoli prodotti industriali d'uso comune e dai mezzi di comunicazione di massa.

E' un mondo colorato, gigante e sembra volere comunicare allegria... ma nasconde l'ansia di una angoscia esistenziale che si cela dietro i colori pieni e vivaci, le superfici lucenti fatte di smalto o di plastica.

Tom Wesselmann





- L'ambiente urbano, abituale, diventa un soggetto di rappresentazione per quanto attiene i vari aspetti della vita quotidiana.

Non mancano nella pop art le icone dello star system cinematografico e musicale, gli accadimenti di carattere storico e sociale convertendoli in oggetto di consumo come la tela dedicata da Gerald Laing all'assassinio di Kennedy, le Marilyn di Andy Warhol, gli astronauti di Joe Tilson e Derek Boshier, i manifesti strappati di Rotella.

Gli artisti Pop instaurano uno stretto legame con la cosiddetta cultura bassa, il fumetto, l'illustrazione, la pubblicità, ma anche con gli esempi provenienti dalla tradizione pittorica del passato.

La Biennale di Venezia

- **Dal 1895, oggi pluridisciplinare**
- La Biennale di Venezia ha sede a Ca' Giustinian (San Marco, 1364/A), e da oltre un secolo è una delle istituzioni culturali più prestigiose al mondo. Fin dalla sua origine (1895) è all'avanguardia nella promozione delle nuove tendenze artistiche, e organizza manifestazioni internazionali nelle arti contemporanee secondo un modello pluridisciplinare che ne caratterizza l'unicità. Si colloca ai vertici mondiali per la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, per l'Esposizione Int.le d'Arte e la Mostra Int.le di Architettura, per i Festival di Musica e Teatro, e per il più recente Festival di Danza

I Giardini



Padiglione Centrale



- Accanto all'odierno Padiglione Centrale, il cui primo nucleo fu costruito nel 1894 e da allora più volte ampliato e ristrutturato, sono sorti nell'ampio parco **29 padiglioni**, costruiti in varie epoche a cura delle nazioni espositrici. Immersi nel verde, i padiglioni costituiscono un'antologia di alto valore dell'architettura del Novecento, per il nome di molti **realizzatori** tra i quali **Aalto, Hoffmann, Rietveld, Scarpa e Stirling**

Padiglione Italia



Padiglioni Nazionali



Questo l'ordine cronologico di costruzione (tra parentesi il nome dell'autore): **1907** Belgio (Léon Sneyens); **1909** Ungheria (Géza Rintel Maróti); **1909** Germania (Daniele Donghi), demolito e riedificato nel 1938 (Ernst Haiger); **1909** Gran Bretagna (Edwin Alfred Rickards); **1912** Francia (Umberto Bellotto); **1912** Olanda (Gustav Ferdinand Boberg), demolito e riedificato nel 1953 (Gerrit Thomas Rietveld); **1914** Russia (Aleksej V. Scusev); **1922** Spagna (Javier De Luque) con facciata rinnovata nel 1952 da Joaquin Vaquero Palacios; **1926** Repubblica Ceca e Repubblica Slovacca (Otakar Novotny); **1930** Stati Uniti d'America (Chester Holmes Aldrich e William Adams Delano); **1932** Danimarca (Carl Brummer) ampliato nel 1958 da Peter Koch; **1932** Padiglione Venezia (Brenno Del Giudice), ampliato nel 1938; **1934** Austria (Josef Hoffmann); **1934** Grecia (M. Papandréou - B. Del Giudice); **1952** Israele (Zeev Rechter); **1952** Svizzera (Bruno Giacometti); **1954** Venezuela (Carlo Scarpa); **1956** Giappone (Takamasa Yoshizaka); **1956** Finlandia (Padiglione Alvar Aalto); **1958** Canada (Gruppo BBPR, Gian Luigi Banfi, Ludovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti, Ernesto Nathan Rogers); **1960** Uruguay; **1962** Paesi Nordici: Svezia, Norvegia, Finlandia (Sverre Fehn); **1964** Brasile (Amerigo Marchesin); **1987** Australia (Philip Cox); **1995** Corea (Seok Chul Kim e Franco Mancuso).

Le Biennali degli anni Sessanta



- Le Biennali degli anni Sessanta iniziarono con un crescendo di polemiche **dovute al gran numero di artisti invitati, e a quello che veniva definito lo "strapotere della critica"**, che imponeva mode e stili. Fu proprio la critica che, secondo molti, **determinò l'affermazione del movimento informale alla Biennale del 1960:**
- i Gran premi per la pittura vennero infatti assegnati ai francesi Fautrier e Hartung, nonché all'italiano Emilio Vedova. Per l'artista veneziano si trattava della consacrazione internazionale. Nell'edizione del 1962 risultò di grande interesse la mostra dei Gran premi allestita a Cà Pesaro, mentre di notevole rilievo critico apparve la retrospettiva dedicata all'artista americano di origine armena Arshile Gorky. A curare tutte le Esposizioni di questo decennio fu Gian Alberto Dell'Acqua.

La Biennale del 1964

- fu un'edizione di svolta: il premio riservato a un artista straniero fu assegnato al pittore statunitense **Robert Rauschenberg**.
- L'episodio segnò l'avvento della Pop Art americana in Europa. Il clamore fece passare piuttosto sotto silenzio le altre mostre organizzate per quella Esposizione. Al Museo Correr era allestita la mostra Arte nei musei oggi, e nell'Ala Napoleonica Giacomo Manzù presentava i bronzi di preparazione della Porta della Morte per la Basilica vaticana di San Pietro, mentre le retrospettive erano dedicate a Felice Casorati e Pio Semenghini.



La Biennale del 1966

- sembrò quasi, dopo la pop art, un ritorno alla razionalità e al rigore. Fu l'anno infatti dell'arte optical, cinetica e programmata. Gli spazi espositivi dei Giardini erano dominati dalle installazioni dell'argentino Julio Le Parc, premiato per la pittura, e del venezuelano Raphael Soto. L'arte italiana vide premiati i "tagli" di Lucio Fontana e i gessi di Alberto Viani. Tra le retrospettive, spiccarono quelle dedicate a Umberto Boccioni e a Giorgio Morandi, scomparso proprio mentre era in corso la vernice dell'Esposizione del 1964.

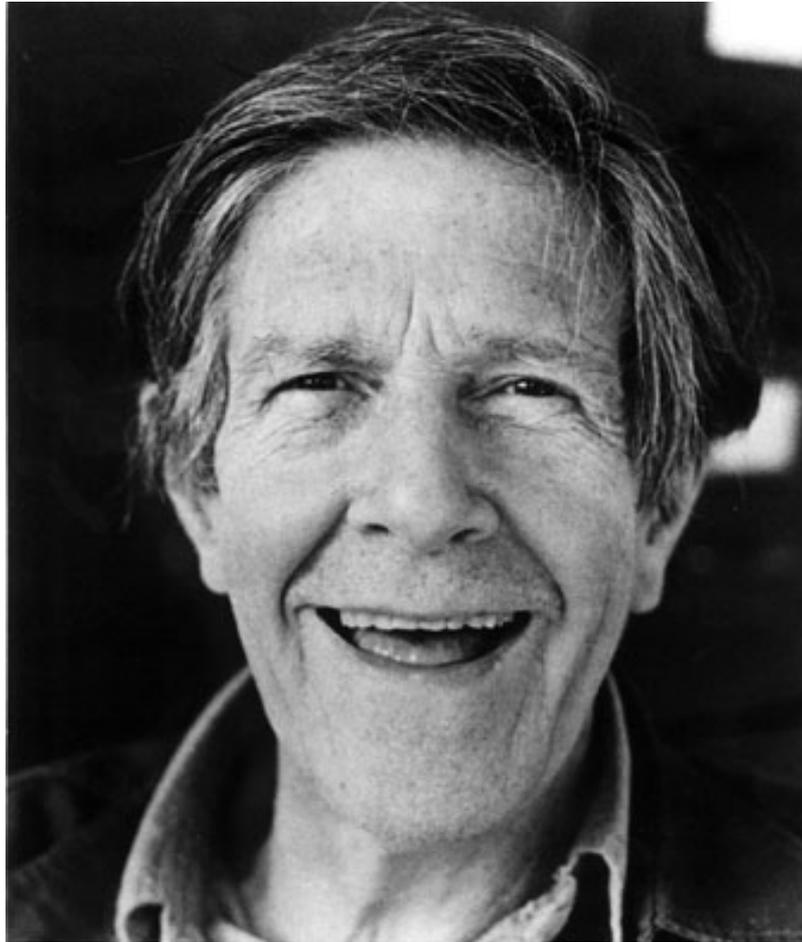


La contestazione del 1968

- investì in pieno la Biennale di quell'anno. Disordini e proteste caratterizzarono la 35. edizione, artisti di molti paesi aderirono alle manifestazioni e in segno di solidarietà coprirono o girarono le loro opere, alcune mostre storiche non furono neppure aperte. Il padiglione centrale ospitava una mostra molto ambiziosa intitolata Linee della ricerca, con opere di Malevich, Duchamp, Calder, Rauschenberg, Gorky. L'inaugurazione si svolse senza particolari disagi, e poco prima della chiusura furono assegnati i Gran premi a Schoffer e Riley per gli stranieri, e a Gianni Colombo e Pino Pascali (scomparso appena un mese prima) per gli italiani.



John Cage (Los Angeles, 1922-1992)



- **Innovatore della musica contemporanea** presentava, nel '52, i suoi primi concerti al Black Mountain College (dove insegnava musica sperimentale), **tra cui la « Concerted action », una sorta di happening che univa pittura, danza, musica, film, proiezioni, registrazioni, radio, poesia, pianoforte, discussioni «con il pubblico in mezzo »,** mentre lo stesso Cage «dissertava su Meister Eickart, Charles Olson, e M. C. Richards che recitava a intermittenza, David Tudor al piano, **Rauschenberg al fonografo** e Merce Cunningham che piroettava, seguito ostinatamente da un cane randagio» scrive Restany (« L'altra faccia dell'arte», Milano, 1979) e aggiunge: « se si pensa che i festivals Gutai di Osaka sono del 1955-'57, la «Concerted Action» del 1952 la si può considerare il primo “happening ante litteram” ».

Sempre nel '52, un anno dopo che Rauschenberg aveva esposto i suoi White Paintings a New York, da Betty Parsons, Cage realizzava «4' e 33" di silenzio ».

Dirà Cage: «Per chi può interessare: gli White Paintings vengono per primi; il mio pezzo di silenzio viene più tardi ».

Egli deriva la sua teoria dal bruitismo futurista, sostituisce la indeterminazione alla determinazione, portando avanti, così, quel principio postcubista e dadaista che Jean Cocteau aveva chiesto a Erik Satie nel 1917, di introdurre nella musica di «Parade»

(quel « trompe l'oreille », dynamo-apparecchio morse-sirene-espresso, aereo, usati così come il trompe-l'oeil, pezzi di giornale, di cornice, falso marmo, di cui si servono i pittori).

I suoi seminari alla New School for Social Research a New York contavano fra i frequentatori gli insegnanti Dick Higgins, Allan Kaprow, i compositori Mansfield e Toshi Ichiyanagi (il primo marito di Yoko Ono).

La Monte Young scopriva Cage nell'estate del '59, al seminario di Stockausen a Darmstadt, dove Cage sviluppava le sue idee sulla musica indeterminata, quanto all'esecuzione.

Il suo concetto di composizione, visto attraverso la « Theory of Inclusion » «diventava quello di contesto culturale polivalente, provocatorio e stimolante per sua natura, e punto di partenza di un'evoluzione teorica e pratica che avrebbe condotto l'immaginazione deviante di Allan Kaprow alla definizione **dell'“environment” e dell'“happening”** » (Restany, op. cit.).

“Gli è bastato mostrarsi sistematicamente alla ricerca del caso, alla raccolta di funghi e la frequentazione dello Zen » (così José Pierre in «Pop Art », op.cit..).

Autore, nel '60, **del saggio «Silence »**, ha sviluppato e rappresentato operazioni di happenings musicali.

Ricordiamo, tra l'altro, di Cage, **« Treno »**, operazione svolta alla fine degli anni settanta a Sant'Arcangelo di Romagna, utilizzando, appunto, il treno, come mezzo di coinvolgimento e di raccolta di interventi legati alla musica.

Fondamentale la sua diretta influenza sul movimento « Fluxus » che, come scrive Ben Vautier in « Art Press » (n. 13, 1972) «non esisterebbe senza John Cage, Marcel Duchamp e Dada. **Soprattutto senza Cage del quale mi piace dire che ha operato due lavaggi del cervello.**

Il primo al livello della musica contemporanea;

l'altro attraverso il suo insegnamento con lo spirito Zen e la volontà di spersonalizzazione dell'arte ».

John Cage Plexigram "Not Wanting To Say"



John Cage

Not Wanting to Say Anything About Marcel, Plexigram III
1969

Silkscreen on 8 plexiglass panels



John Cage

- was one of the most important composers of the 20th century. Through his avant-garde music and his printmaking, Cage sought to awaken people to the sounds and sights of the surrounding world. Cage developed unconventional techniques such as manipulating traditional instruments, scoring silence, and using fire and smoke in his etchings. His graphic works relate abstractly to these concerns.

J. Cage with piano

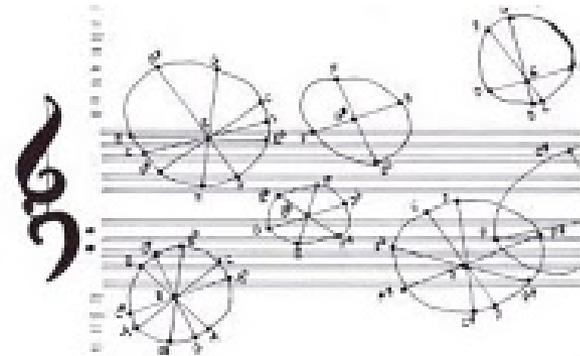
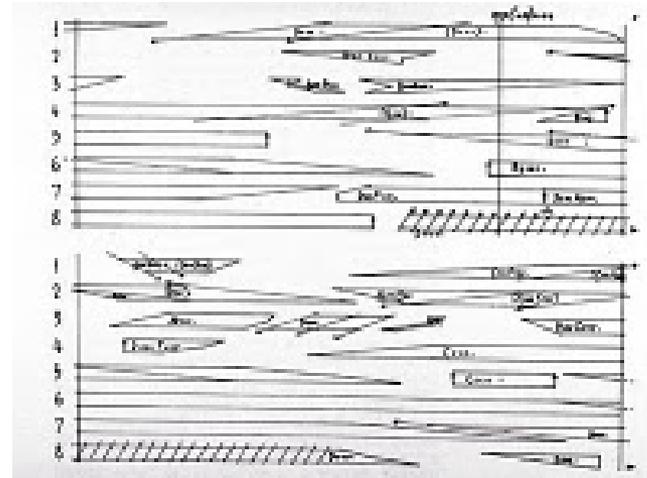


John Cage,
"Cartridge
Music", 1960



John Cage, "Plexigram", lithograph on plexiglass for Marchel Duchamp, 1969

John Cage, "Williams mix", 1952



L'Anarchia del silenzio

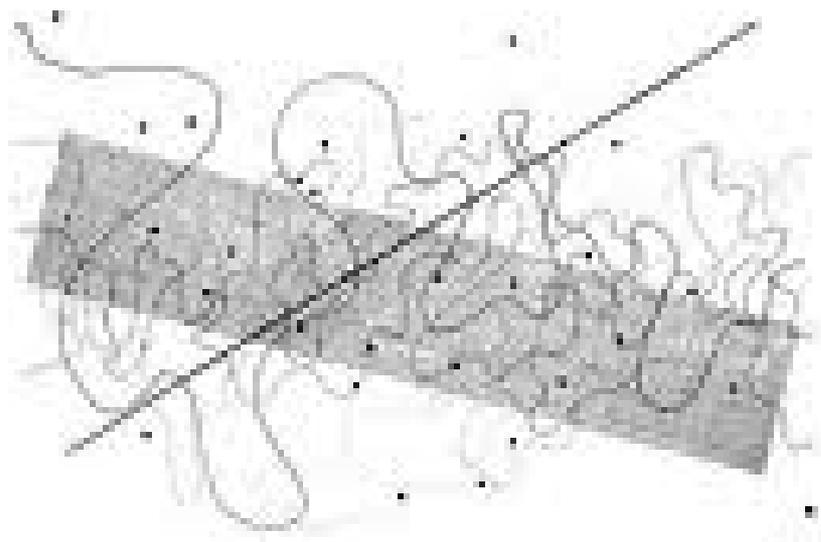
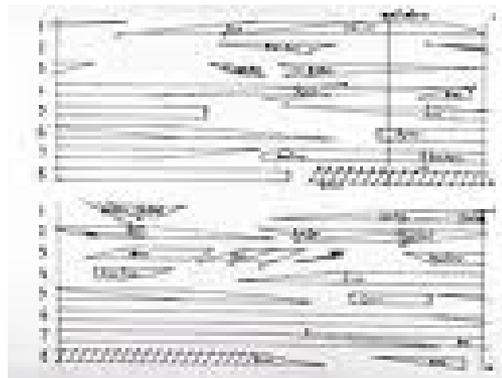
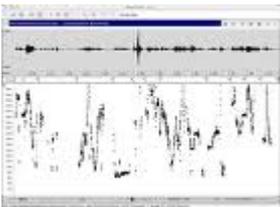






- *John Cage, secondo da sinistra, stringe la mano a Farah Diba, sotto lo sguardo del coreografo Merce Cunningham*

- 1969



- John Milton Cage (Los Angeles, 5 settembre 1922 – New York, 12 agosto 1992) è stato un compositore statunitense.
Studia pianoforte da maestri privati da ragazzino.
Studia la musica dell'800 e si interessa alla tecnica del virtuosismo pianistico.
Con il passare del tempo diventa sempre più sperimentale, usa la tecnica seriale, sia di tipo dodecafonico, sia con delle serie da lui stabilite, ad esempio con una serie basata su 25 note.
Nel 1940 gli viene commissionata una musica per il balletto Bacchanale. Qui per la prima volta sperimenta la tecnica del "piano preparato", piazzando una piastra di metallo sulle corde, così da modificare il timbro dello strumento e produrre suoni percussivi.

- Questa tecnica gli deriva da Cowell, che aveva composto pezzi per piano in cui bisognava suonare le corde con le dita e con barrette di metallo, e da Satie che ancora prima aveva tentato esperimenti simili.

Nei pezzi per piano preparato si inseriscono tra le corde del pianoforte svariati oggetti, di modo che l'esecutore produca suoni che non sono del tutto volontari. È uno studio sulla casualità del timbro: il compositore indica la preparazione dello strumento ma non decide completamente il risultato sonoro della sua opera. Si generano suoni che suggeriscono il suono prodotto da un'orchestra di percussioni. È una provocazione nei riguardi dell'inviolabilità degli strumenti classici. Il pianoforte, strumento romantico per eccellenza, viene violentato con oggetti di uso quotidiano, la tradizione europea sbeffeggiata.

Cage basa la costruzione musicale sulla struttura ritmica, sulla successione delle durate.

- Esplora anche il campo dei rumori. Prova nuovi tipi di strumenti, soprattutto percussioni. Conduce esperimenti con la musica elettronica
Utilizza formule matematiche per strutturare la composizione, ad esempio i rapporti basati sulla "sezione aurea" (1 : 1,618).
Tra il 1946 e il 1948 scrive il suo lavoro per piano preparato più acclamato: Sonatas and interludes. Sono venti pezzi, sedici sonate e quattro interludi, in cui Cage porta ad un livello di maggiore complessità la sua tecnica basata sulle proporzioni ritmiche: la struttura di ogni pezzo è definita da una serie di numeri, e allo stesso modo anche le parti di ogni pezzo sono definite matematicamente.
Il processo compositivo è basato largamente sull'improvvisazione e sull'esplorazione delle varie possibilità: Cage ha scritto di averlo composto suonando il piano, sentendo le differenze e facendo una scelta. È il pezzo per piano preparato in cui la preparazione dello strumento è più complessa: ci sono 45 note preparate attraverso l'inserimento di bulloni, pezzi di gomma, pezzi di plastica e noci.
Esplora anche il campo dei rumori. Prova nuovi tipi di strumenti, soprattutto percussioni. Conduce esperimenti con la musica elettronica
Utilizza formule matematiche per strutturare la composizione, ad esempio i rapporti basati sulla "sezione aurea" (1 : 1,618).

- Tra il 1946 e il 1948 scrive il suo lavoro per piano preparato più acclamato: *Sonatas and interludes*. Sono venti pezzi, sedici sonate e quattro interludi, in cui Cage porta ad un livello di maggiore complessità la sua tecnica basata sulle proporzioni ritmiche: la struttura di ogni pezzo è definita da una serie di numeri, e allo stesso modo anche le parti di ogni pezzo sono definite matematicamente.

Nella seconda metà degli anni '40 si interessa alle culture orientali: alla musica e alla filosofia indiana, al Buddhismo Zen. Lo Zen diventa una impostazione filosofica con cui ridiscutere il concetto di musica. La musica viene considerata affermazione della vita, un modo per vivere veramente la nostra vita. Il concetto fondamentale è la mancanza di fini, di scopi, di intenzioni: bisogna meditare sul vuoto. Il processo compositivo è basato largamente sull'improvvisazione e sull'esplorazione delle varie possibilità: Cage ha scritto di averlo composto suonando il piano, sentendo le differenze e facendo una scelta..

- È il pezzo per piano preparato in cui la preparazione dello strumento è più complessa: ci sono 45 note preparate attraverso l'inserimento di bulloni, pezzi di gomma, pezzi di plastica e noci.

In questo periodo visita la camera anecoica dell'università di Harvard, una stanza insonorizzata in cui poter "ascoltare il silenzio". Cage invece riesce a sentire dei suoni, i suoni del suo corpo: il battito del cuore, il sangue in circolazione. Ciò che ne ricava è la consapevolezza dell'impossibilità del silenzio assoluto.

Il silenzio è una condizione del suono, è materia sonora: sottolinea e amplifica i suoni, li rende più vibranti, ne preannuncia l'entrata, crea suggestivi effetti di attesa e sospensione. Il silenzio è un mezzo espressivo, è pieno di potenziale significato.

Nel 1952, anche in seguito all'esperienza nella camera anecoica, compone 4'33", per qualsiasi strumento. L'opera consiste nel non suonare lo strumento

- La sostanza esecutiva dell'opera è un'operazione teatrale più che musicale. Il titolo dell'opera (4 minuti e 33 secondi: vale a dire 273 secondi) è forse un richiamo alla temperatura dello zero assoluto ($-273,15\text{ }^{\circ}\text{C}$). Il significato del silenzio è la rinuncia a qualsiasi intenzione. La rinuncia alla centralità dell'uomo. Il silenzio non esiste, c'è sempre il suono. Il suono del proprio corpo, i suoni dell'ambiente circostante, i rumori interni ed esterni alla sala da concerto, il mormorio del pubblico se ci si trova in un teatro, il fruscio degli alberi se si è in aperta campagna, il rumore delle auto in mezzo al traffico. Cage vuole condurre all'ascolto dell'ambiente in cui si vive, all'ascolto del mondo. È un'apertura totale nei confronti del sonoro. Una rivoluzione estetica: è la dimostrazione che ogni suono può essere musica. Io decido che ciò che ascolto è musica. È l'intenzione di ascolto che può conferire a qualsiasi cosa il valore di opera. Cage ha rivoluzionato il concetto di ascolto musicale, ha cambiato l'atteggiamento nei confronti del sonoro, ha messo in discussione i fondamenti della percezione. Cage ha detto: "Cerco di pensare a tutta la mia musica posteriore 4'33" come a qualcosa che fundamentalmente non interrompa quel pezzo".

Uno dei modelli di 4'33" è Robert Rauschenberg, il pittore amico e amante di Cage che nel 1951 produsse una serie di quadri bianchi, che cambiano a seconda delle condizioni di luce dell'ambiente di esposizione.

(Probabile ispirazione dei Beatles per il loro omonimo album?)

- La musica aleatoria crea un problema a livello critico. Come si può criticare un'opera che non è il frutto del lavoro intenzionale di un autore? Si conclude che il lavoro di Cage è un lavoro filosofico, che la sua importanza sta nelle idee, non nel risultato musicale di queste idee. Si pensa che i risultati di queste idee siano uguali l'uno all'altro dal punto di vista stilistico, come delle serie di numeri presi a caso. Ma Cage è un compositore e ha una sensibilità, uno stile musicale, che cambia con gli anni. Cage si pone delle domande quando decide di comporre con tecniche casuali e se il risultato, la risposta che riceve da queste domande non lo soddisfa, cambia le domande. (Pritchett). Negli ultimi anni, tra il 1987 e il 1992, Cage compone le sue opere più astratte, intitolate semplicemente con dei numeri che rappresentano il numero degli esecutori. *Seventy-Four* per orchestra, del 1992, è composta per i 74 musicisti della American Composers Orchestra. La parte di ogni esecutore è composta di quattordici suoni isolati. Cage indica un lasso di tempo in cui il musicista ha la libertà di decidere quando fare iniziare il suo suono e un lasso di tempo in cui concluderlo. Poiché le due misure temporali si intersecano, il musicista può decidere di fare durare il suono un certo tempo, oppure può decidere di dare una durata nulla a quel suono. Il volume e gli effetti sugli strumenti sono lasciati alla scelta degli esecutori. Anche qui il direttore è sostituito da un orologio.

Jasper Jones



Jasper Johns, nato ad Allandale, South Carolina, nel 1930 è, insieme a Rauschenberg, l'artista che meglio rappresenta il momento di passaggio fra la supremazia dell' Informale americano degli anni Cinquanta e la Pop Art del decennio successivo. Nel 1952, terminati gli studi all'Università della Columbia, si trasferisce a New York, dove conosce lo stesso Rauschenberg, e già dal '54-'55 comincia a dipingere i suoi celebri "Tiri segno" e le sue ancor più note «Bandiere americane», simbolo per eccellenza di un'identità collettiva. Sono oggetti qualsiasi, immagini della realtà comune e note a tutti, ma ora presentate pittoricamente con la massima evidenza.

. L'artista riesce così a far convergere la nostra attenzione su cose che fino a quel momento avevamo solo superficialmente osservato, proprio perché costantemente sotto i nostri occhi

Nel 1959 Johns incontra Duchamp, e comincia a dipingere frammenti tratti dal contesto quotidiano, riprodotti mediante generose e brillanti pennellate . Successivamente ai lavori ad **encausto, a olio e a collage**, Johns affianca con crescente frequenza altre tecniche, fra le quali la **litografia e l'acquaforte**.

- In seguito Johns ritenterà un rapporto diretto tra pittura e realtà inserendo direttamente nel quadro oggetti comuni (una scopa, un appendiabiti...) che si pongono come estensione della pittura nell'oggetto e viceversa, ma anche come elemento allusivo ad una sorta di disprezzo quasi aristocratico della realtà quotidiana , **che non significa una posizione dichiarata di critica e di protesta sociale**

Jasper Johns, «In riva al mare», 1961, encausto su Ila, New York,
Collezione Mr e Mrs Robert C. Seuil





- Concettualmente, New Dada non si discosta molto dal Dadaismo europeo (Johns ebbe anche contatti diretti con Duchamp, che sempre considerò con la stima dovuta ad un maestro), avendo con esso in comune **il rifiuto dell'opera d'arte tradizionalmente intesa e l'elevazione dell'oggetto comune ad opera d'arte secondo l'identico concetto del ready-made**, ma Johns fornisce di tutto ciò un'interpretazione personale che riunisce influssi dadaisti, caratteri tipici dell'informale materico, tecniche accumulative da collage, in uno stile genericamente definibile come **assemblage**.

- Il tratto distintivo dell'opera di Johns, che caratterizza nel modo più marcato tutta la sua opera, è l'abbandono del significato che normalmente si conferisce agli oggetti, ai quali vengono legate nuove attribuzioni e una dignità artistica che il Dadaismo non si preoccupava di sottolineare nè di ricercare: c'è, nell'opera di Johns, **la preoccupazione di evidenziare la qualità dell'immagine dell'oggetto rappresentato, seppur quotidiano e banale (numeri, bersagli, bandiere, lettere...), denunciando un'importante componente popolare-urbana e rivelando una preoccupazione in qualche modo "artistica", di qualità perfettamente tradizionale.**

- Così come è un netto richiamo alla tradizione la tecnica usata da Johns nell'esecuzione di tanti suoi quadri, come questo "Three Flags", del 1958, 30 7/8 x 45 1/2 x 5 in., oggi al Whitney Museum of American Art di New York : l'encausto, qui praticato su tela, tecnica di difficile esecuzione e di scarsa popolarità in questo periodo, che egli utilizza con grande maestria e raffinatezza, facendone un carattere distintivo della sua personale grafia.

ENCAUSTO

- L'encausto è una tecnica pittorica di grande efficacia e molto antica che risale addirittura ai tempi delle prime civiltà greche. Questa tecnica, che veniva adottata principalmente in tutte le zone che si affacciavano sul bacino del Mediterraneo, consiste nell'impiego di colori disciolti in cera liquefatta. A dispetto dei suoi splendidi e pregevoli risultati, questa tecnica fu soppiantata dall'affresco e, a parte qualche testimonianza medievale, dovette attendere molti secoli prima di ottenere una parziale ma meritata rivalutazione. Ci è finalmente stata trasmessa e talvolta viene confusa con l'affresco, poiché quest'ultimo qualche volta veniva sottoposto, a fine lavoro e dopo l'essiccazione, ad una manipolazione con cera vergine di api, che lo rendeva così molto simile all'encausto. La tecnica pittorica dell'encausto viene applicata, oltre che su muro, su marmo, legno, avorio e terracotta. I pigmenti dopo essere stati mescolati con la cera, vengono stesi sul supporto con la tecnica del pennello o della spatola, quindi fissati con procedimento a caldo con attrezzi di metallici (cauteri o cestri).

- Johns ha utilizzato come immagine d'elezione la bandiera americana, in questo caso in versione segnatamente materica, in tutta una serie di dipinti realizzati attorno alla metà degli anni '50, presentandone il familiare aspetto in veduta totalmente frontale, cosicchè vien da chiedersi, guardando questi quadri, quale sia la differenza tra una bandiera reale e questo simulacro dipinto divenuto "arte": a proposito di ciò lo stesso Johns dichiarava la sua volontà di scegliere oggetti "*che la mente conosce già*", consentendogli così di "*lavorare su altri livelli*".

- Un'altra icona tipica della produzione di Johns è **il bersaglio**, che verrà in seguito molto imitato nella pittura americana, al quale l'autore connette la funzione di "*segno da raggiungere*", con attribuzioni ironiche e simboliche, peraltro ambigue, che lo avvicinano molto a Duchamp.



- **Bersaglio
con 4 facce
1955**

Analisi

- Nel caso del quadro che esaminiamo il bersaglio (in giallo-blu) è sormontato da 4 caselle contenenti ciascuna una riproduzione di una faccia, tagliata all'altezza degli occhi.
Si nota subito un contrasto forte.
Le facce sono in rilievo mentre il bersaglio è piatto, le facce sono monocrome mentre il bersaglio è a colori contrastanti, le 4 facce sono in successione lineare mentre le 4 strisce del bersaglio sono sovrapposte e infine il bersaglio attira fortemente lo sguardo mentre le facce, proprio perché con gli occhi invisibili sembrano nascondersi alla vista (tanto più che la lista di legno superiore può essere ribaltata fino a celarle completamente).
Inoltre viene negato il principio per cui normalmente un volto umano è più articolato e "interessante" di un qualsiasi bersaglio.
In questo modo facce e bersaglio sono fortemente in rapporto e mentre le prime tengono a "respingere" il secondo tende ad "attirare".
In pratica si equilibrano avendo funzioni contrapposte. Commento

- La parte del bersaglio è infatti realizzata su una base di giornali incollati senza ordine. Questo comporta che il colore applicato non sempre ricopre perfettamente le parole sottostanti e in ogni modo rende assai irregolare la superficie.

La tecnica di pittura ad encausto poi, seccando con molta rapidità, ha permesso all'artista di sovrapporre le pennellate e le spatolate senza mischiarle preservando la traccia di ogni gesto.

E' come se il colore avvolgesse i giornali incollati con una "pelle" più o meno spessa e più o meno opaca ma che comunque li rende illeggibili.

Quindi il bersaglio, paradossalmente, attira l'attenzione ma non consente di vedere. Lo sguardo si posa su dei giornali negandone però l'intrinseca natura e lo scopo degli stessi (quello di essere letti).

D'altra parte anche le facce rappresentano quattro espressioni differenti della sua amica (la poetessa France Stevenson) ma non sono messe in ordine progressivo ma anzi mischiate in modo da evitare qualsiasi possibilità di decifrarne i gesti. Se fossero state in ordine avremmo potuto leggerci l'inizio di una frase, di una qualche espressività che in questo modo viene completamente negata. Il volto umano, che di per se è il massimo dell'espressività, in questo modo viene impedito a trasmettere qualsiasi emotività e lo spettatore non può leggerci nessuna comunicazione

Jasper Johns

- con questo quadro ci offre una meditazione sul nostro modo di "vedere".
Uno sguardo al quadro ci dà la possibilità di spaziare spostando la concentrazione e la focalizzazione, passando dalle facce al bersaglio, dalla realtà alla pittura, dalle forme ai colori.
Sembra quasi un gioco divertente ma può indurci a meditare sulla società contemporanea e sui suoi bersagli. Quante volte siamo indotti ad occuparci di cose non sostanziali mentre le vere priorità ci vengono nascoste?
Quanto volte i media utilizzati abilmente dai politici influenzano i nostri interessi e distolgono la nostra attenzione da argomenti che non "dobbiamo" vedere?

- Appare, nel complesso delle opere di questo artista, il deliberato intento di accreditare il fenomeno di questo movimento d'avanguardia in termini specificatamente americani, con la ripetitiva presentazione di bandiere nazionali, carte geografiche degli Stati Uniti, oggetti comuni tipici di quella cultura, riallacciandosi in questo allo sforzo che anche gli espressionisti americani hanno fatto in tale direzione, un atteggiamento in un certo senso tradizionalista, che costituisce il tratto distintivo che lo differenzia dalla Pop Art, la quale ricicla in una pittura volutamente fredda ed impersonale le immagini proposte dai mass-media.

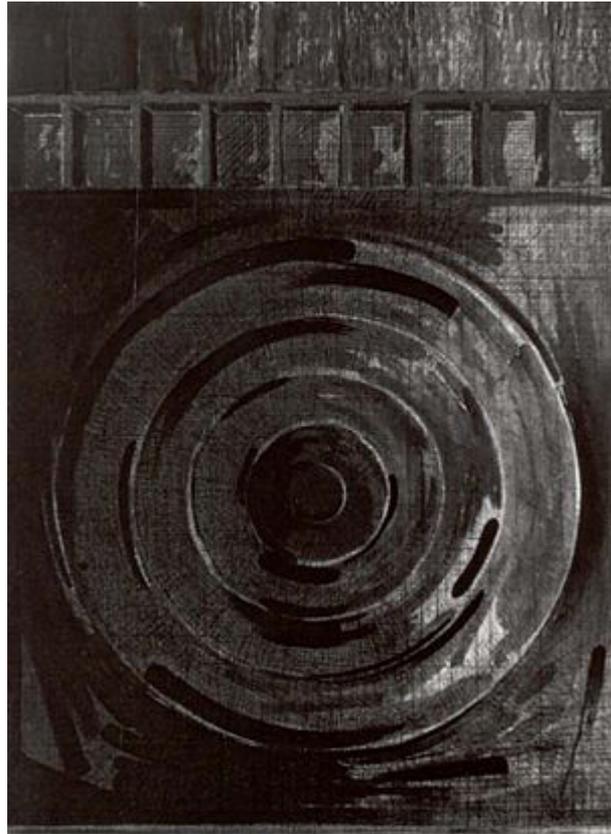
- Gli manca, inoltre, la carica ironica e dissacratoria tipica del Dada, in cui l'oggetto acquisisce il carattere di un feticcio inerte, di un simbolo stereotipato: Johns ha sempre mostrato un interesse intellettuale per l'oggetto in sè, di cui dice: "*Mi interessa, di una cosa, il suo non essere più quello che era, il suo divenire altro da quello che è, m'interessa ogni istante nel quale uno identifica con precisione una cosa, e m'interessa il fuggire continuo di questo istante, mi affascina ogni momento del vedere o del dire o del lasciarsi andare a tutto questo*".

In questa frase c'è tutta la poetica di questo artista innovatore che non ha voluto rinunciare al suo patrimonio culturale, al suo passato, ad una riflessione intellettuale su di sè e sulla sua storia.

*"Target with Plaster Casts", Etching with Aquatint and Drypoint, 34 3/4
x 23 3/4 inches*

1990

Contessa Gallery, New York



I lavori di Johns

- spesso incorporano uno spazio vuoto o un'assenza, come mostra *Do it yourself (Target)* del 1960, in cui la cornice di legno racchiude, come soggetto esplicitamente citato nel titolo, il disegno di un bersaglio da colorare, mettendo sullo stesso piano il “pieno” dei colori a tempera e del pennello prelevati direttamente dalla realtà e il “vuoto” bianco che caratterizza il soggetto del dipinto.
- La nota serie dei *Bersagli* (un dipinto di questo ciclo, *Target with Four Faces* del 1955, The Museum of Modern Art, New York), che negli anni cinquanta chiuse la porta all'espressionismo astratto americano per aprirne molte altre nuove, è uno dei motivi-principe dell'iniziale ricerca dell'artista, volta a esaminare e reinventare premesse e modalità del fare pittorico in un'epoca dominata da un progressivo raffreddamento dei procedimenti artistici e, in seguito, dal dubbio concettuale. Riprodotto sin dalla metà del '900 il bersaglio di Johns è diventato una forma-réclame, un logo dell'arte americana del secondo dopoguerra, confondendo ogni distinzione tra pubblicità e Arte. Un logo divenuto per la sua onnipresenza pressoché invisibile.

DO IT YOURSELF (TARGET) 1960



Johns

In seguito ritenterà un rapporto diretto tra pittura e realtà inserendo direttamente nel quadro oggetti comuni (una scopa, appendiabiti...) che si pongono come estensione della pittura nell'oggetto — e viceversa- ma anche come elemento allusivo ad una sorta di disprezzo, quasi aristocratico, della realtà quotidiana — che non significa una posizione dichiarata di critica e di protesta sociale conferisce all'opera un'immaterialità, una trasparenza leggermente opacizzata e rugiadosa; aggiungendo alla fredda, lucida oggettivazione della realtà, una nuova componente che sfida la liricità.

SINTESI

NEW DADA

- Le esperienze che nei primi anni Sessanta stimoleranno lo sviluppo delle esperienze legate alla Pop Art prendono origine da un nucleo di ricerche, condotte sul finire del decennio precedente, indicate come “New Dada”: prima di confluire nella Pop Art, alcuni artisti come

- **Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Jim Dine** avevano partecipato a quel clima variamente connotato che aveva come caratteristica comune **la riscoperta ed il recupero linguistico del Dadaismo, sia pure interpretato secondo nuove poetiche, in America come in Europa.**

- Non che la pittura fosse stata accantonata- anzi, nella produzione di Rauschenberg occupò sempre un ruolo di primaria importanza- ma erano diversi gli intenti perseguiti.

- Riaffiorava l'interesse per il *ready-made*, per l'oggetto nella sua reale consistenza o nella sua riproduzione mimetica.

- In questa **mediazione tra pittura tradizionalmente intesa e poetica dell'oggetto,**

- **il New Dada si pone come momento di passaggio e trait d'union fra l'Espressionismo Astratto e l'approssimarsi della Pop Art**

NEO DADA

- L'espressionismo astratto entra nei musei , la pop-art esce sulla strada. Stretta tra le spire del consumismo imperante la nuova generazione di artisti pensa che il proprio compito non sia più quello di perfezionare forme astratte ma di colmare il vuoto tra arte e vita. L'artista somiglia sempre di più all'uomo qualunque, preleva oggetti comuni, reperti di vita quotidiana e li manipola, li cambia o li inserisce sulla tela. E' un procedimento già usato da cubisti e dadaisti per questo definito neo-dada.

R.Rauschenberg Letto 1955 pittura composta, 6'2" x 31
1/2" x 6 1/2" Leo Castelli Gallery, New York





- Accostando oggetti dozzinali **Robert Rauschenberg** mette in crisi i limite tradizionali della tela e invade lo spazio reale e con la violenta pennellata espressionista afferra. Esalta e trattiene frammenti logorati del mondo.
Operazione più sofisticata quella di **Jasper Johnes**.
Quando nel 1954 Johnes esegue la bandiera americana **egli gioca tra la finzione del quadro e la realtà dell'oggetto rappresentato e pone una domanda di ordine mentale che anticipa di molti anni l'arte concettuale : si tratta di un quadro o di una bandiera? Di un saggio di pittura o di un'immagine convenzionale?**

- Diversamente dal neo-dada che preleva oggetti comuni, la pop art sceglie **un'immagine popolare** e la rifigura, la ricostruisce in fedeltà solo apparente al modello prescelto facendo intervenire una serie di scarti, di minime differenze, a cominciare da un evidente spostamento di scala. **La pop.art moltiplica l'immagine sul quadro come la pubblicità la moltiplica nel panorama urbano o sugli schermi televisivi.**

Negli Stati Uniti i grandi cartelloni pubblicitari **sono spesso dipinti a mano con la stessa tecnica fotografica illusionistica che **Wesselmann e Rosenquist** usano per le loro grandi tele.**

- Il soggetto selezionato varia da un artista all'altro, il processo è analogo.

Così ROBERT RAUSCHENBERG (1925)

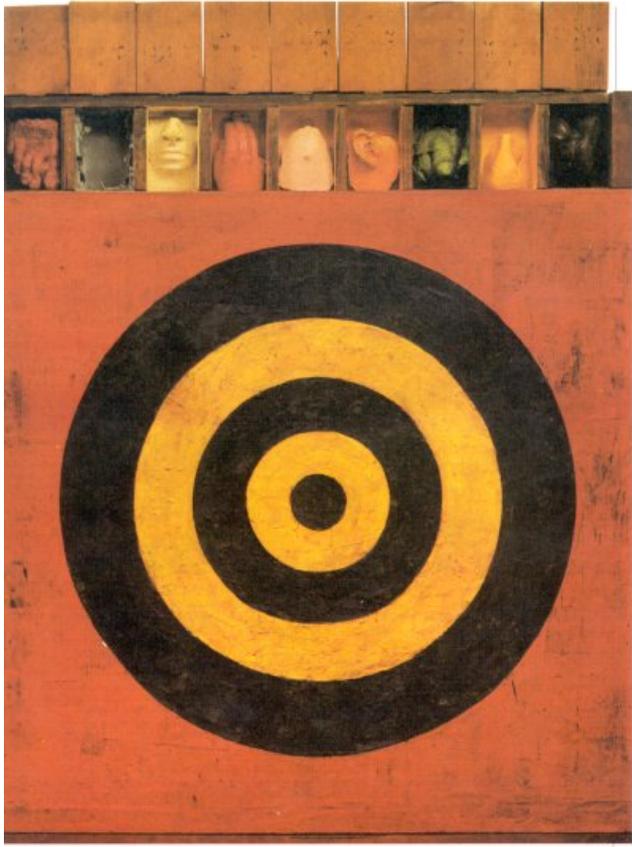
- **coniugava la pittura gestuale dell'Action Painting con frammenti del quotidiano, oggetti consunti, animali impagliati, testimonianze del vissuto della società contemporanea.**
- I reperti che incolla (dal 1955 circa) alla superficie del supporto, in un impaginato più elastico e irregolare di quello di Burri, sono anche pezzi di stoffa o di legno, ma soprattutto ritagli di giornale, frammenti di scritte, strisce di fumetti, riproduzioni di capolavori come la Primavera del Botticelli, fotografie da albi di famiglia o di personaggi pubblici e atleti in gara, sintomatici di una continua interferenza tra la sfera del privato e l'assediate "vita moderna". La principale novità consiste proprio nell'incontro tra gli oggetti eterogenei e il magma pittorico che li ingloba.

Tracer 1963



JASPER JOHNS (1930)

- **si avvaleva invece della pittura per riprodurre il banale, cui si è avvezzi per consuetudine visiva.** Esemplari in questo senso le sue bandiere americane (1958) in cui la pittura si fa quasi oggetto pur senza rinunciare alle proprie caratteristiche intrinseche. Quando non si adegua alla griglia geometrica della bandiera, la pittura di Johns si abbandona totalmente alla propria vocazione informale, presentandosi anch'essa a macchie e pennellate incrociate o sovrapposte, ma senza la furia di Rauschenberg e anzi con ritmi rallentati e gentili, creando un contesto continuo e ben amalgamato.





RED
BLUE
YELLOW

souvenir

Nel rapporto con l'oggetto, JIM DINE (1935)

- attinge al modello di Rauschenberg, ma introduce una certa durezza e laconicità di presentazione, influenzata probabilmente dalla conoscenza dei collages costruttivisti. Anche nel suo caso si tratta spesso di utensili come il martello o il coltello, sospesi contro lo sfondo del dipinto, o ad esso incorporati e talvolta abbinati all'immagine o alla traccia dell'oggetto stesso.

Ad altri esiti perviene CHRISTO (1935),

- invece più interessato all'effetto straniamento indotto da certe operazioni Dada. Basti pensare all'*Enigma di Isidore Ducasse*, dove l'occultamento di una macchina da cucire entro materiale da imballaggio altera la natura di un oggetto banale, improvvisamente avvolto da un'aura di mistero che in realtà non gli appartiene, e tuttavia trasformato in qualcosa di sconosciuto perché irriconoscibile.
- Altri più ambiziosi interventi di Christo sconfinano nelle operazioni concettuali della Land Art: in tale senso è leggibile *l'imballaggio delle mura aureliane* a Roma (1973).
-





Roy Lichtenstein

- **Roy Lichtenstein** elabora un fumetto o un'immagine tipografica compresi il retino e lo splendore netto delle stesure cromatiche, ingrandendo e monumentalizzando episodi degli eroi di cartone. **Estraniandoli e decontestualizzandoli li esalta e li deride contemporaneamente.**

Bersagli, scritte, segnali urbani catturano Robert Indiana che vede il sogno americano come una specie di tiro a segno.

Claes Oldenburg

- **Claes Oldenburg** ingigantisce un oggetto comune fino a farlo diventare un monumento. "Ciò che voglio è creare cose misteriose, come la natura." Questa natura urbana non è parodia, critica sociologica, ma il tentativo di riconciliare l'uomo con gli oggetti.
"Ciò che oggi si chiama oggetto d'arte è la componente degradata, svilita di un oggetto magico; il ritorno al vero distruggerà la nozione di arte e restituirà all'oggetto il suo potere, allora la magia dell'universo sarà restaurata e lo scisma tra animato e inanimato sarà risanato." Woody Allen ha tratto un spot pubblicitario da quest'idea pochi anni fa (Coop, 1995) : torte, frittate, lembi di carne diventano sculture.
- Gli oggetti che si afflosciano e si deformano hanno una vulnerabilità umana. *"Voglio un'arte politico-erotico-mistica che faccia qualcos'altro che sedersi sul culo in un museo. Voglio un'arte dolce e stupida, come la vita."*

George Segal

- Con calchi in gesso ricavati direttamente da modelli umani **George Segal** blocca in forma spettrale l'esistenza anonima dell'uomo di città assieme ai suoi gesti automatici e impersonali. Non importa tanto il realismo del soggetto quanto la tecnica di produzione, il calco preso direttamente dall'oggetto, questo vale sia per il corpo umano sia per la macchina che produce e moltiplica immagini. L'artista non si sottrae al linguaggio di massa, lo usa e lo reinterpreta. "Il mezzo è il messaggio" direbbe McLuhan.

Andy Warhol

- Usando gli stessi clichè spersonalizzati dei media **Andy Warhol** rende significativa la ripetitività meccanica.
"Il motivo per cui dipingo in questo modo è perché voglio essere una macchina. Uno qualsiasi dei miei assistenti può riprodurre altrettanto bene un disegno. Penso che tutti dovrebbero essere come tutti gli altri. Penso che tutti dovrebbero essere macchine"

Nella ripetizione inarrestabile delle repliche, una scatola di conserva e una rock-star un oggetto funzionale e una diva hanno lo stesso valore. L'immagine si è consumata, ha raggiunto il suo destino di morte.

Warhol è l'antieroe il contrario dell'artista che sfida i valori dominanti della società. *"Adoro Los Angeles, adoro Hollywood, sono stupende; tutti sono di plastica. Ma io adoro la plastica, voglio essere di plastica."*

LA MODA NEL XX SECOLO:

EVOLUZIONE DEL COSTUME SPECCHIO DELLA SOCIETÀ



1909-1914



Con il 1910 si afferma un nuovo modello di abito che segna una profonda rottura con la moda fastosa di fine Ottocento. La vita cessa dopo parecchi decenni di essere il punto focale della linea femminile.

A fare da contrasto ai nuovi abiti di linea dritta, ci sono cappelli dalle tese larghissime carichi di decorazioni.



1915-1922



1915: Con la Grande Guerra (1914-1918) la vita di tutti i giorni viene profondamente sconvolta. Non solo i militari al fronte, ma anche i civili rimasti in città devono fare i conti con un conflitto che modifica tutti gli aspetti della vita quotidiana. Le donne, in particolare, si trovano ad occupare, per la prima volta, ruoli fino ad allora riservati agli uomini e ad entrare massicciamente nel mondo del lavoro.

Negli ultimi anni della guerra, anche perché il tessuto comincia a scarseggiare, le linee delle gonne si stringono di nuovo.
Le gonne ora sono a metà polpaccio.



1923-30



Dopo gli anni di privazioni e paure della guerra, gli anni '20 si aprono come una nuova epoca di benessere e ottimismo. La società e' pervasa da un nuovo senso di libert  e speranza che porter  a chiamare questo decennio gli ANNI RUGGENTI.

I progressi tecnologici portano anche alle prime calze trasparenti e al proliferare dei cosmetici, lanciando la moda delle labbra rosso fuoco e del mascara.

Anche l'ideale di bellezza cambia radicalmente: ora la donna, come un'eterna adolescente, deve avere seno e vita inesistenti e fianchi stretti. Anche nel fisico, come nell'abbigliamento, le curve vengono sostituite delle linee dritte.



1930-1940



Tracciando una storia della moda femminile di questo secolo si scopre che, in fondo, è un cerchio che si chiude: passando disinvoltamente attraverso le stampe, i colori densi e polverosi, il profumo dell'emergenza bellica nei tessuti grigi e spessi degli anni Quaranta, i pastelli dei Cinquanta, e ancora le campiture geometriche dei Sessanta e i fiori dei turbolenti anni Settanta, le spalle grosse degli anni Ottanta e la prevalenza del nero minimale, diventato un classico degli anni Novanta. Si tra abbandoni e ritorni, è proprio un cerchio che ruota attorno a se stesso.

Gli anni 50...



GLI ANNI '40 E '50: ANNI DEL SECONDO DOPOGUERRA

2 giugno 1946: REFERENDUM ISTITUZIONALE Ed ELEZIONE DELL'ASSEMBLEA COSTITUENTE



Il 2 giugno, con una percentuale di votanti intorno al 90% le sorti furono decise: la repubblica ottenne 12 700 000 voti, la monarchia 10 700 000.

Per la prima volta in Italia il suffragio fu effettivamente universale, cioè esteso alle DONNE.



GIUGNO 1945 l'azionista Ferruccio Parri (comandante partigiano) ricevette dal Luogotenente Umberto di Savoia l'incarico ufficiale di formare il governo, che fu costituito il 20 giugno.

Esso non ebbe vita facile: al proprio interno dovette sopportare diverse fratture sempre più gravi fra i partiti che lo condussero alla sua dimissione. Le trattative tra i partiti portarono al governo il democristiano Alcide De Gasperi, ben visto dagli alleati. Egli preparò il grande momento del 1946.

La questione istituzionale, cioè la sorte della monarchia, era stata, nel periodo bellico, rinviata alla fine del conflitto, ed il momento era giunto.

Il 9 maggio 1946 Vittorio Emanuele III abdicò in favore del figlio Umberto II, che divenne così re d'Italia. Il vecchio re si recò in esilio. Questa azione parve a molti, soprattutto fra le sinistre, una manovra per attirare, in vista del referendum, simpatie popolari sulla monarchia, distinguendo l'istituzione della persona di Vittorio Emanuele, troppo compromesso col fascismo. Lo stesso Umberto lasciava capire di non ritenere affatto scontata una vittoria repubblicana.

**VOTATE PER LA
MONARCHIA**





GLI ANNI '50-'60

E. & A.
MELE
NAPOLI



Evoluzione della distribuzione commerciale :il primo grande magazzino italiano

cit
co p
ghe
ni M
sto
«m
«
rico
ret
da
qu
«L
all
sta
pe
M
di
pi
us
pl
ch
es
lo
zi
so
G
g
r

1964: LA STORIA DELLA MINIGONNA

Inizia la guerra in Vietnam, esplode la pop art, MARTIN Luther King riceve il premio Nobel per la pace e Mary Quant inventa la minigonna.

Ad indossarla è Twiggy, prima top – model teen- ager (17 anni)

Il suo pensiero:

“ LE VERE CREATRICI DELLE MINI SONO LE RAGAZZE, LE STESSE CHE SI VEDONO PER LA STRADA.”

1967: MINI HOT

Avviato dalla mini, il processo di liberalizzazione dell'abbigliamento procede rapidissimo.

Nascono i primi hippies che faranno moda nel '68 con il "Flower Power"

Esplosione del '68 coi movimenti della liberazione della donna, Jimmy Hendrix, Woodstock, Andy Warhol...

Dopo il '64 l'abbigliamento femminile non sarà più lo stesso.

Le gonne corte imporranno stivali alti di vernice, nuove calzette dette "collant" ed una rivoluzione della biancheria.

Ormai anche le bambole non vestono più abiti tradizionali: nel 1965 sbarca in Europa Barbie

Intanto lo stile si fa sempre più internazionale: sotto le giacche dei tailleur irrompono i micro calzoncini elastici con cui viene fotografata Madonna mentre fa jogging.

Ed ecco che ancora una volta la mini segna il passo di una rivoluzione: l'introduzione dello sportswear e dell'abbigliamento da tempo libero nel look da città.

*Gli anni 60': la concezione della donna cambia,
Mary Quant inventa la minigonna, iniziano le rivolte*

1968

I "giovani" non sono sempre esistiti ...il '68

Solo con la piena maturazione della società di massa i "giovani" sono diventati un gruppo sociale caratterizzato da simboli e valori.



La svolta si ebbe negli Stati Uniti a partire dagli anni Cinquanta

quando una nuova generazione di ragazzi prese a manifestare un'ansia esistenziale sempre più violenta e sconosciuta alle precedenti generazioni.

Un critico musicale, Franz Coriasco scrive: "Prima che l'epopea del rock'n'roll imponesse un'immagine a sé stante del teen-ager, l'America era popolata da milioni di semplici juniors, ometti rispettosi e speranzosi, in nervosa attesa di collocazione, stereotipi perfettamente rappresentati, del resto, anche dalle riviste, dal cinema e da buona parte della letteratura dell'epoca.

ì giovani presero a distinguersi anche sul piano dei valori, rifiutando quanto la società degli adulti mandava loro

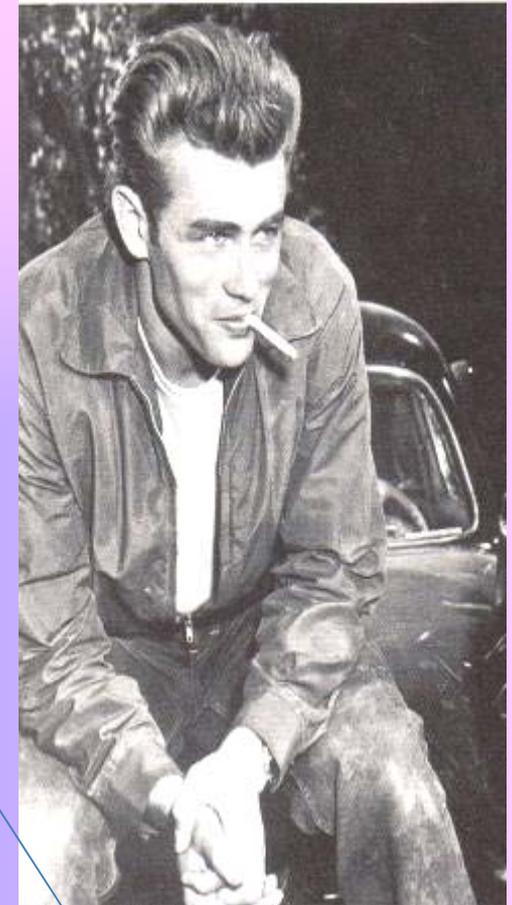


Eroi generazione precedente, come Frank Sinatra



Marlon Brando de "Il selvaggio"

S
O
S
T
I
T
U
I
T
I
d
a



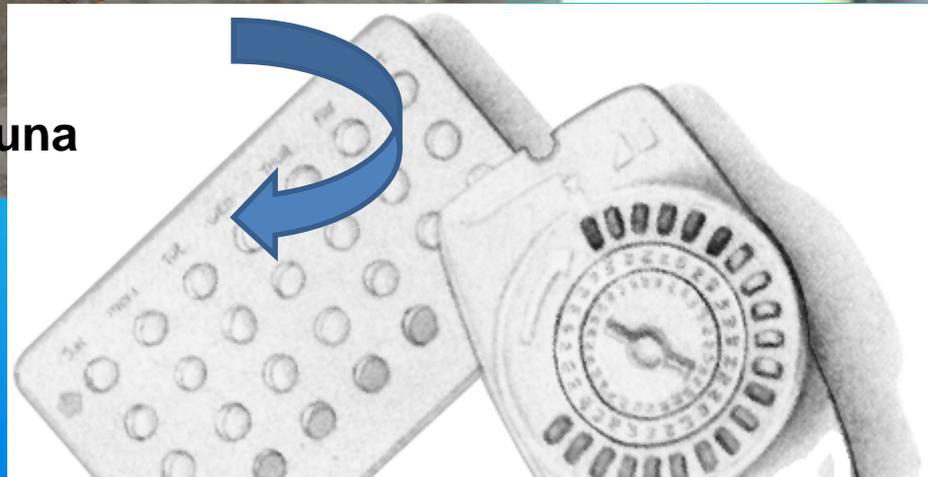
James Dean di "Gioventù bruciata"

**Non solo gli
statunitensi ma
anche in Europa ...**

SI RESPIRAVA UN'ATMOSFERA DI ROTTURA CON IL PASSATO

la moda propose la MINIGONNA con grande scandalo generale, i ragazzi incominciarono a farsi crescere i CAPELLI e la BARBA; soprattutto negli Stati Uniti si formarono le comunità degli hippies, i "figli dei fiori"; la "PILLOLA" rivoluzionò i comportamenti sessuali, presero a diffondersi le DROGHE leggere.

**Tutte azioni che condussero ad una
vera e propria rivoluzione**



Fu allora che milioni di giovani scesero in piazza non tanto per protestare contro qualcuno o qualcosa, ma per "contestare", come si disse, il "sistema": per sottoporre, in altri termini, a critica radicale le istituzioni e i fondamenti stessi della società in cui vivevano.

PARIGI

ROMA

BERLINO

Tutti i grandi centri universitari vennero toccati

di EGIDIO STERPA

sulle barricate

"VOGLIAMO RIPRENDERCI LA VITA"

gridavano gli studenti della Sorbona.

di fronte al quesito, o una vita borghese o una lotta rabbiosa,

gli studenti rispondevano:

**"DIFFIDATE DI QUELLI CHE HANNO PIÙ DI
TRENT'ANNI".**

LONGANESI & C.



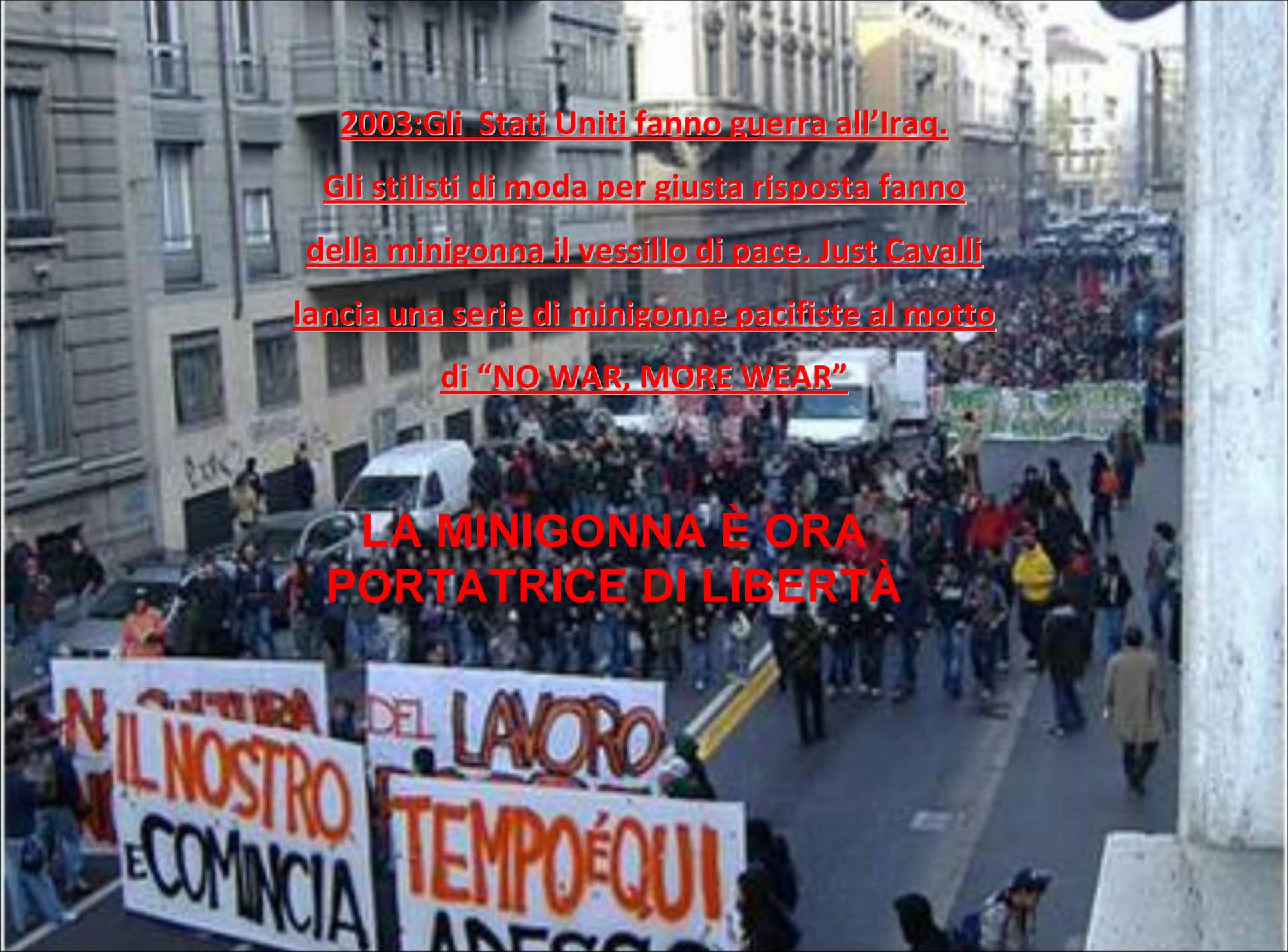
in Europa la presenza di forti partiti di sinistra spinse il movimento giovanile a sostenere le lotte sindacali.

Gli studenti della Sorbona e di Nanterre diedero il via ad una rivolta che coinvolse grandi gruppi industriali, quali la Renault e la Citroen.

Alcune auto vennero date alle fiamme, mentre i giovani parigini del quartiere latino innalzarono barricate

I cosiddetti giorni del "MAGGIO FRANCESE"





2003:Gli Stati Uniti fanno guerra all'Iraq.
Gli stilisti di moda per giusta risposta fanno
della minigonna il vessillo di pace. Just Cavalli
lancia una serie di minigonne pacifiste al motto
di "NO WAR, MORE WEAR"

**LA MINIGONNA È ORA
PORTATRICE DI LIBERTÀ**

CONTRO IL NOSTRO
E COMINCIA
DEL LAVORO
TEMPO È QUI
A NESSO

I centri della moda: New York, Parigi..

New York City is the largest and one of the most famous cities in the world.

A little bit of History:

This area was occupied by Native Americans before Giovanni da Verazzano .

He was the first European to sight New York in 1524.

Then in 1609 the British explorer Henry Hudson claimed the place for the Dutch East India Company

By 1625, the Dutch settlers had established a fur trade with the natives. They bought the place from the local Indians and called it New Amsterdam.

New York boomed in the early 19th century.

During the century business increased enormously and some of these business people built grand mansions and multi-storey buildings.

These were the first skyscrapers.

In 1920, New York was nicknamed the “big apple” by jazz musicians, because it promised a good time to all music lovers and in 1971 publicists started using the nickname for the city as “the place to be”.

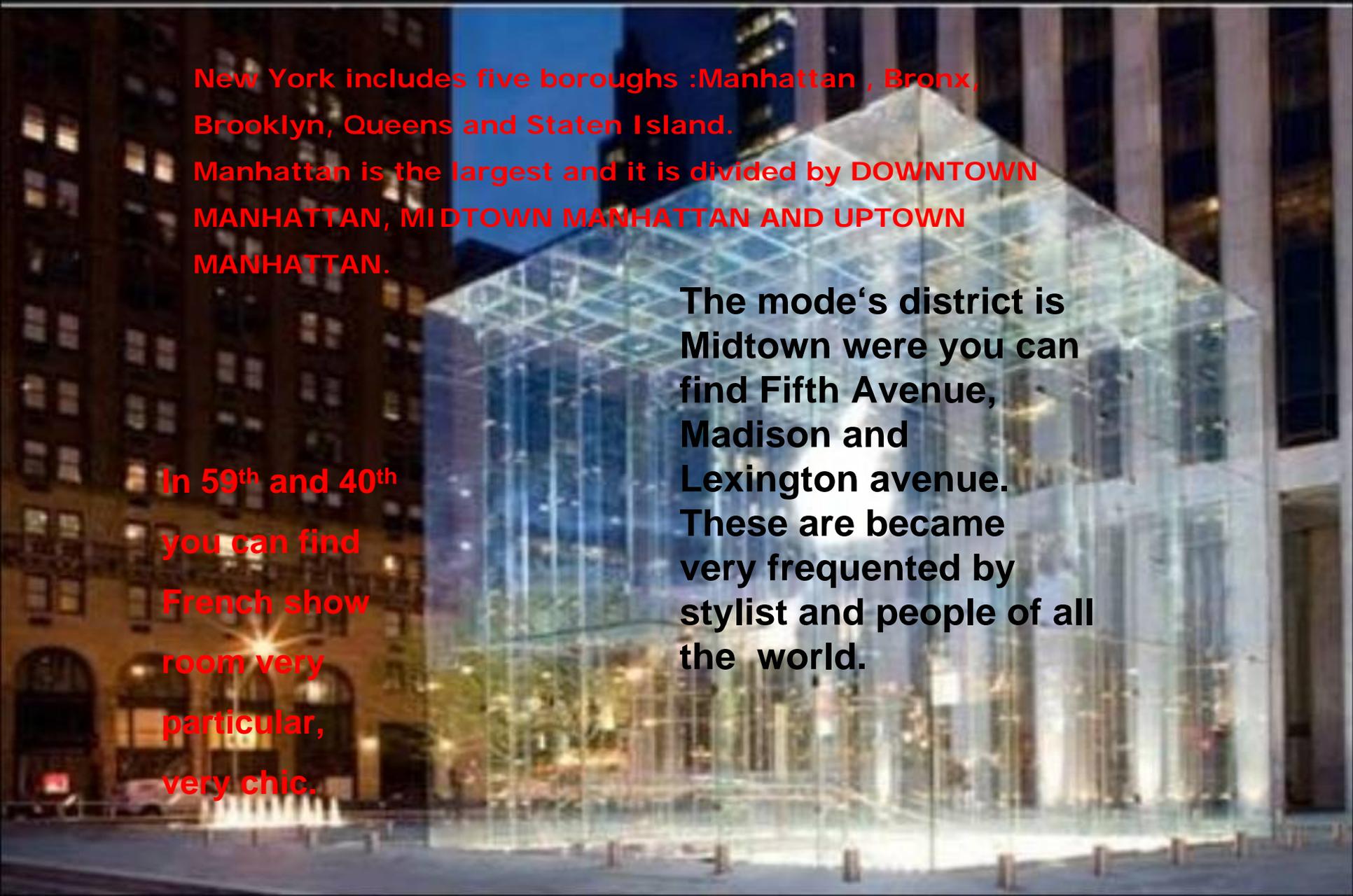
Store, Fifth Avenue

New York includes five boroughs :Manhattan , Bronx, Brooklyn, Queens and Staten Island.

Manhattan is the largest and it is divided by DOWNTOWN MANHATTAN, MIDTOWN MANHATTAN AND UPTOWN MANHATTAN.

In 59th and 40th
you can find
French show
room very
particular,
very chic.

The mode's district is
Midtown were you can
find Fifth Avenue,
Madison and
Lexington avenue.
These are became
very frequented by
stylist and people of all
the world.



PARIS

**Capitale de la
France,
chef-lieu de la
région Ile- de
France,**

Paris forme le département n°75.

**La ville s'étend sur le Bassin Parisien,
dans un plaine formée par la Seine,**

**où s' élèvent quelques buttes :Chaillot,
Montmartre, Chaumont, Belleville..**

*La Seine est franchie par un grand nombre de ponts, dont on peut
rappeler le Pont-Neuf, le Pont-Royale, le Pont-Alexandre III, le Ponts
des Arts et le Ponts Mirabeau, qui inspira Apollinaire.*

*Le Seine divise la ville entre deux parties :la rive droite, centre des
affaires, des commerces et de l'administration et la rive gauche, avec
les quartiers des étudiants et des intellectuels .*

*C'est pour cette raison que l'on dit généralement que « sur la rive gauche
on pense et sur la rive droite on dépense ».*

LE PREMIÈRES DÉFILÉES.....AU GRAND PALAIS.

L'histoire du Grand Palais

L'exposition universelle de 1900

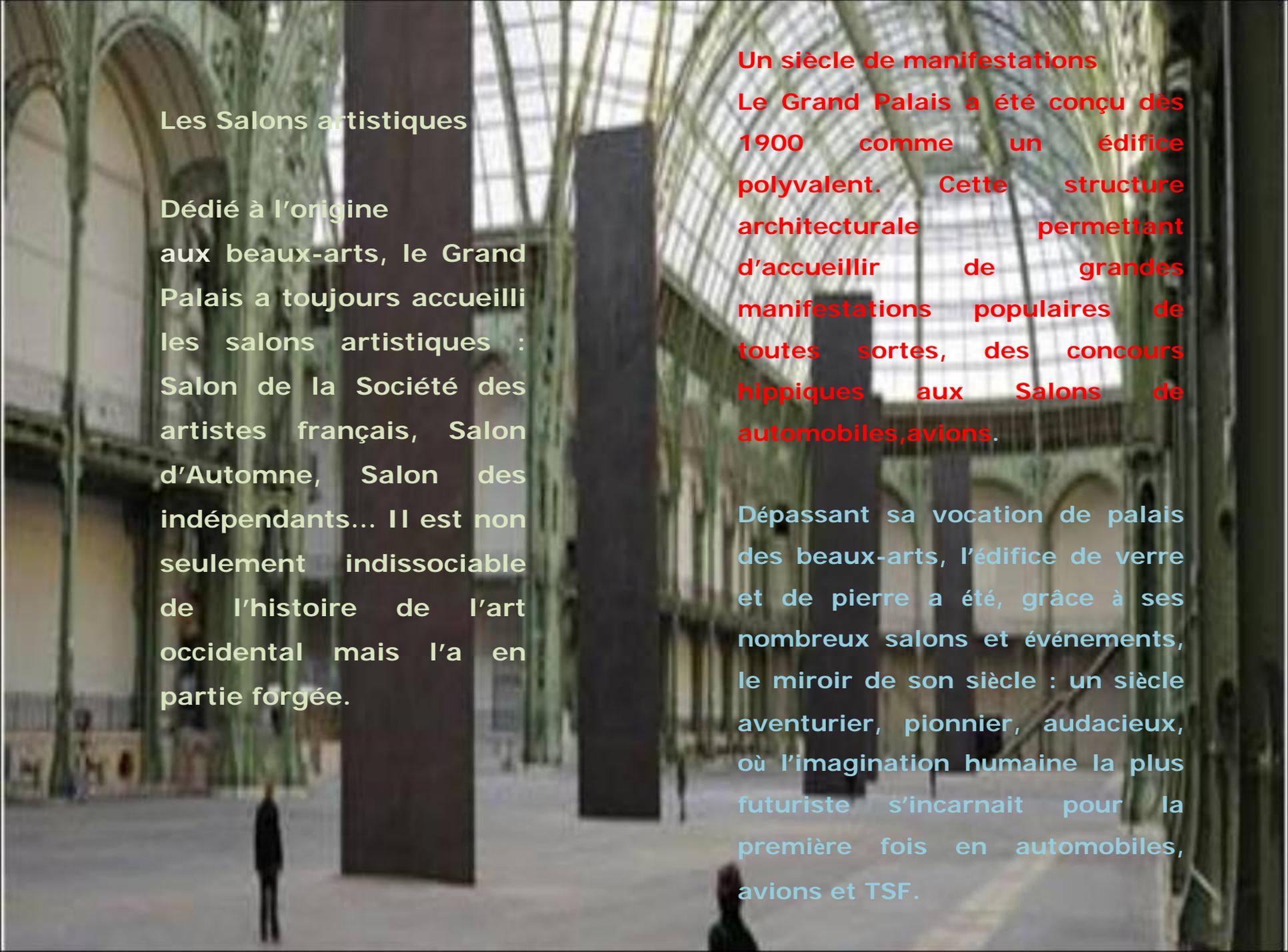
L'histoire du Grand Palais s'enracine dans celle des Expositions universelles de la fin du 19e siècle.

Tous les onze ans, Paris se métamorphosait et fleurissait de constructions grandioses mais éphémères.

C'est ainsi que fut construit le Palais de l'Industrie lors de l'Exposition universelle de 1855.

Lors de l'inauguration de l'Exposition universelle, le Grand Palais accueillit deux expositions, la Centennale et la Décennale, qui retraçaient la peinture du 19e siècle. le petit palais, quant à lui, accueillit l'exposition rétrospective de l'art français, avant devenir le musée des beaux-arts de la ville de paris.





Les Salons artistiques

Dédié à l'origine aux beaux-arts, le Grand Palais a toujours accueilli les salons artistiques : Salon de la Société des artistes français, Salon d'Automne, Salon des indépendants... Il est non seulement indissociable de l'histoire de l'art occidental mais l'a en partie forgée.

Un siècle de manifestations

Le Grand Palais a été conçu dès 1900 comme un édifice polyvalent. Cette structure architecturale permettant d'accueillir de grandes manifestations populaires de toutes sortes, des concours hippiques aux Salons de automobiles, avions.

Dépassant sa vocation de palais des beaux-arts, l'édifice de verre et de pierre a été, grâce à ses nombreux salons et événements, le miroir de son siècle : un siècle aventurier, pionnier, audacieux, où l'imagination humaine la plus futuriste s'incarnait pour la première fois en automobiles, avions et TSF.

LA REOUVERTURE EN 2005

Après douze ans de fermeture le Grand Palais rouvre enfin ses portes au public à l'occasion des XXII^e journées européennes du patrimoine.

Le 17 septembre 2005, les visiteurs peuvent admirer la majestueuse verrière restaurée et illuminée, encore rehaussée par l'exposition des deux célèbres globes de Coronelli.

LE GRAND PALAIS AUJOURD'HUI

Depuis sa réouverture en 2005, il a retrouvé son dynamisme d'antan et peut aborder énergiquement le vingt-et-unième siècle, animé de ses valeurs de toujours : l'excellence et l'esthétique. Il a récemment accueilli des manifestations aussi variées que prestigieuses et internationales : la FIAC, Monumenta, défilés de mode de Chanel et Yves Saint-Laurent, Trésors d'Égypte, les étés de la danse, etc.



L'ESTETICA, LA BELLEZZA...L'ESTETISMO...



Gabriele D'Annunzio, principale esponente dell'estetismo. E' vero nome legittimo e legale; la diffusa e tenace diceria che gli attribuì il cognome di Rapagnetta ha duplice radice:

- 1. si chiamava così il parente che ne denunciò la nascita allo stato civile;**
- 2. il padre di Gabriele, nato nel casato di Rapagnetta, era stato adottato da un D'Annunzio e ne aveva assunto il cognome.**

Nato a Pescara nel 1863 da un'agiata famiglia borghese, studiò in una delle scuole più aristocratiche dell'Italia del tempo, il collegio Cicognini di Prato. Precocissimo, esordì nel 1879 con un libretto di versi, Primo Vere, che suscitò una certa risonanza ed ottenne benevola attenzione anche da parte di letterati di fama.

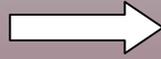
Raggiunta la licenza liceale, a diciotto anni, si trasferì a Roma per frequentare l'università. In realtà abbandonò presto gli studi, preferendo vivere tra salotti mondani e redazioni di giornali.

Acquistò subito notorietà sia attraverso una copiosa produzione di versi di opere narrative, di articoli giornalistici, che spesso suscitavano scandalo per i loro contenuti erotici, sia attraverso una vita altrettanto scandalosa, per i principi morali dell'epoca, fatta di continue avventure galanti, lusso, duelli.

Sono gli anni in cui D'Annunzio si crea la maschera dell'esteta, dell'individuo superiore, dalla squisita sensibilità, che rifiuta inorridito la mediocrità borghese, rifugiandosi in un mondo di pura arte, e che disprezza la morale corrente, accettando come regola di vita solo il bello.

Questa fase estetizzante della vita di D'Annunzio attraversò una crisi alla svolta degli anni Novanta

Crisi superata con nuove soluzioni:
teorie del filosofo Nietzsche



Mito del SUPERUOMO, colui che si eleva dalla massa, che disprezza la normalità considerandola mediocre.

D'Annunzio puntava a creare l'immagine di una vita eccezionale, "il vivere inimitabile"

Il suo motto è: "fare della propria vita un'opera d'arte".

Il romanzo per eccellenza che rispecchia queste caratteristiche è "Il Piacere" Qui è possibile vedere come la figura dell'esteta sia debole: l'esteta non ha la forza di opporsi realmente alla borghesia in ascesa.

Il poeta avverte tutta la fragilità dell'esteta in un mondo lacerato da forze e conflitti così brutali: il suo isolamento così sdegnoso non può che divenire sterilità ed impotenza, il culto della bellezza si trasforma in menzogna.

La costruzione dell'estetismo entra allora in crisi.

Questo romanzo rappresenta la piena adesione del D'Annunzio al decadentismo estetizzante e sensuale.

Al centro la figura di un esteta, Andrea Sperelli, il quale non è che il “doppio” di D’Annunzio stesso.

Andrea è un giovane aristocratico, artista proveniente da una famiglia di artisti,

IL PIACERE << tutto impregnato d’arte >>.

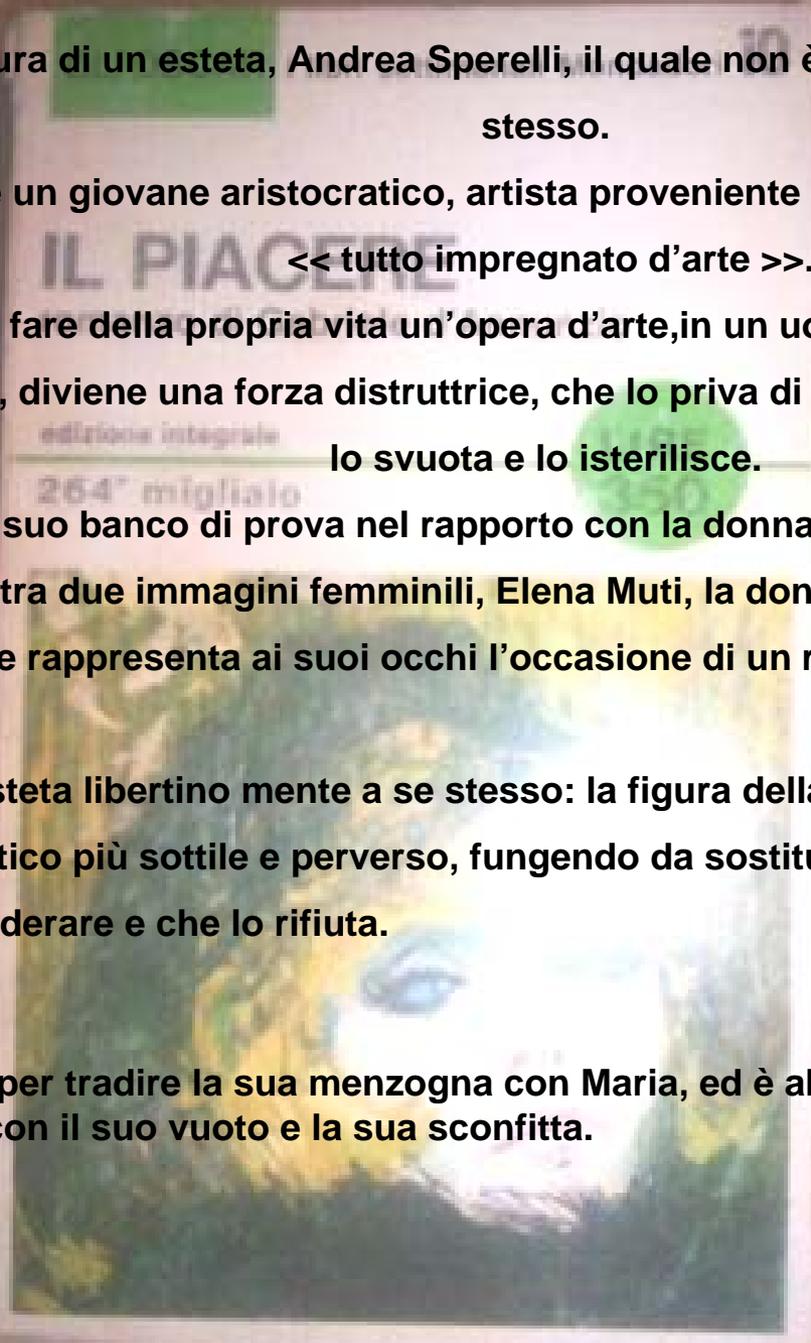
Il principio del fare della propria vita un’opera d’arte, in un uomo dalla volontà debolissima quale è Andrea, diviene una forza distruttrice, che lo priva di ogni energia morale e creativa, lo svuota e lo isterilisce.

La crisi trova il suo banco di prova nel rapporto con la donna.

L’eroe è diviso tra due immagini femminili, Elena Muti, la donna fatale e Maria Ferres, la donna pura, che rappresenta ai suoi occhi l’occasione di un riscatto e di una elevazione spirituale.

Ma in realtà l’esteta libertino mente a se stesso: la figura della donna angelo è solo oggetto di un gioco erotico più sottile e perverso, fungendo da sostituto di Elena, che Andrea continua a desiderare e che lo rifiuta.

Andrea finisce per tradire la sua menzogna con Maria, ed è abbandonato da lei restando solo con il suo vuoto e la sua sconfitta.



E' L'UOMO A TRAINARE LA COSMESI...

Come per le donne , i best seller sono i costosi trattamenti anti-età

la vera esplosione della cosmesi maschile è una questione degli ultimi anni: intorno al 2000 i marchi proposti su questo segmento corrispondevano all'incirca alle dita di una mano, mentre ora siamo già oltre un centinaio.

Il consumatore tipo? Sempre meno sprovveduto (è finita l'epoca del "dopobarba e basta!"), è pronto a spendere, molto, per i prodotti di alta gamma, creme anti- età in testa.

“L'UOMO È CAMBIATO”: non ci si può rivolgere più a questo consumatore come se non sapesse nulla di cosmetica. tutto ora si gioca sull'ANTI-Età.



CASO BIODERM: intervista a Julien Moignard, guida di Biotherm Homme International

<< su ogni quattro prodotti venduti ormai uno è acquistato da uomini. Il fatturato generato dalla clientela maschile raddoppia ogni cinque anni e rappresenta la vera molla alla crescita complessiva del marchio >>

Biotherm ,fu il primo marchio di L’Oréal a proporsi anche ai consumatori maschi.



Marchi francesi come VICHY e LANCOME, sempre gruppo l’Oréal e la concorrente CLARINS.

Accanto ai “grandi”, sono comparsi produttori di nicchia come NICKEL con la sua linea “lendemain de fete” e altri che puntano invece su un’immagine più seria, quelli che nel settore vengono chiamati “doctor brands”

TRA LE TIPOLOGIE DI PRODOTTI TURISTICI QUELLO CHE SENZA DUBBIO SI OCCUPA DI ESTETICA,DI BELLEZZA È IL WELLNESS:

La tradizione delle terme è molto antica in Italia. Parecchie località (Abano, Salsomaggiore, Ischia, Montecatini..)ne hanno fatto il loro punto di forza.

Si tratta di un mercato molto interessante che ha subito e sta subendo trasformazioni radicali.

Dopo alcuni anni di crisi si avvertono segnali di ripresa.

Diverse le cause che hanno rallentato le vendite di questo prodotto:

- Interventi legislativi che hanno eliminato una serie di agevolazioni di cui beneficiavano gli operatori (ferie aggiuntive per il personale e i ticket gratuiti per le prestazioni);
- Mutamenti culturali (i consumatori sono motivati più che dal bisogno di cure specifiche da una generica aspirazione al benessere fisico).

Una parte degli albergatori è consapevole della necessità di superare la vecchia immagine delle terme come prodotto rivolto ad una clientela prevalentemente anziana e con problemi di salute.

Per accrescere la proprio competitività e per rispondere alle esigenze emergenti della clientela costoro hanno fatto investimenti per rinnovare le strutture ricettive esistenti e per costruire ex novo unità moderne e bene attrezzate all'insegna della **VACANZA DEL BENESSERE**.

Una strategia di rilancio delle terme come strumento,oltre che di cura, di prevenzione dei malanni e di mantenimento della forma.

VI SONO CENTRI WELLNESS DI TUTTI I TIPI:LI TROVIAMO ADDIRITTURA NEI CENTRI COMMERCIALI COME IL COIN DI MILANO.

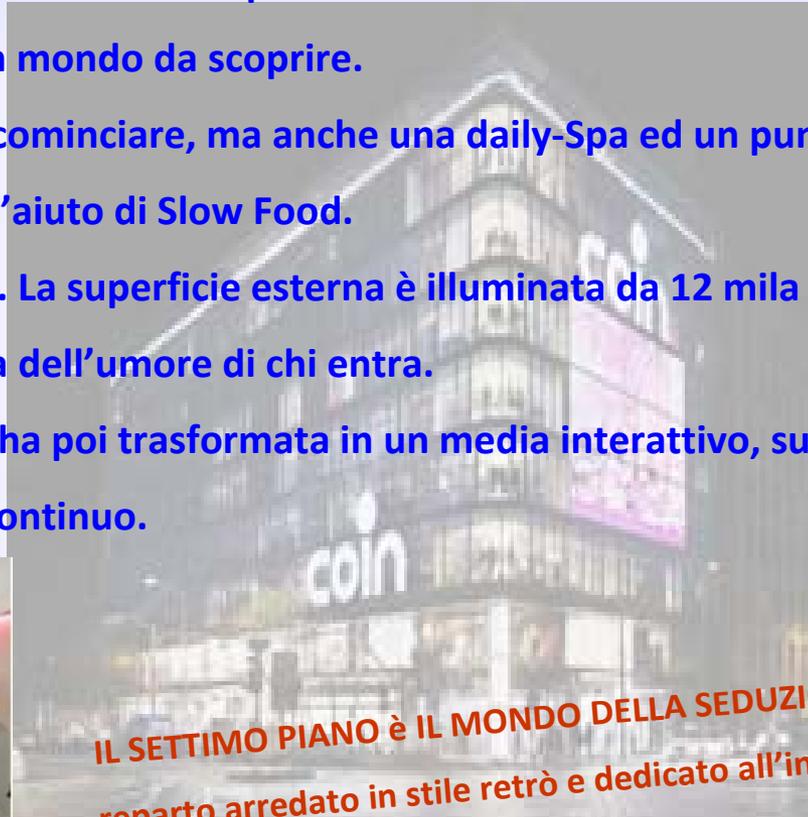
IL COIN SI RINNOVA:MODA ,SPA E ANGOLO FOOD...

Aria nuova da Coin di piazza Cinque Giornate. Lo storico magazzino si è rifatto il look. E non si è fermato all'aspetto esteriore: al di là della facciata trasparente, c'è tutto un mondo da scoprire.

Nuovi Brand, tanto per cominciare, ma anche una daily-Spa ed un punto di ristoro organizzato con l'aiuto di Slow Food.

La tecnologia è padrona. La superficie esterna è illuminata da 12 mila led e cambia colore a seconda dell'umore di chi entra.

Un enorme video-wall l'ha poi trasformata in un media interattivo, su cui scorrono news a getto continuo.



IL SETTIMO PIANO è IL MONDO DELLA SEDUZIONE: un intero reparto arredato in stile retrò e dedicato all'intimo. Qui, per chi lo desidera, lo shopping lascia il posto al benessere nella Veribel Daily Spa, dove è possibile concedersi bagni di vapore, impacchi al sale marino, trattamenti termali.

ANCHE GLI STILISTI ADESSO FONDONO LA MODA CON IL BENESSERE

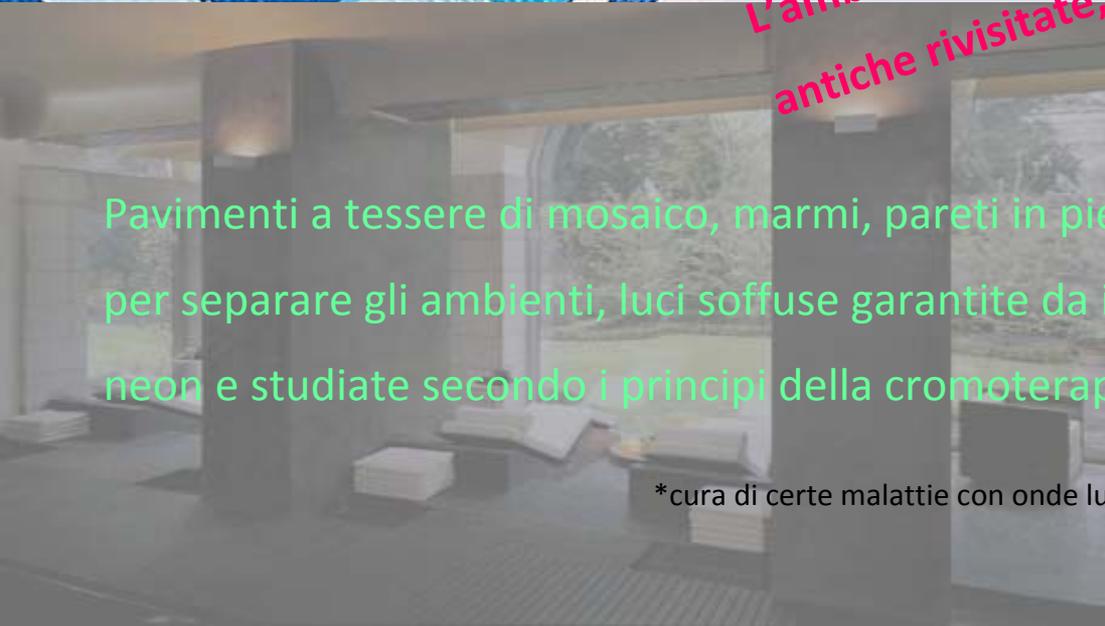
.E'SPA AT GIANFRANCO FERRÉ

Situato nel quadrilatero della moda, l'E'Spa at Gianfranco Ferré è nata dall'incontro del celebre stilista italiano con Susan Harmsworth, la fondatrice di EspA, marchio cult inglese che ha promosso nel mondo un nuovo concetto di benessere basato sulla filosofia olistica.



Appena varcato l'ingresso, ci si trova in un'autentica oasi di benessere

L'ambiente è lussuoso e superesclusivo, ispirato alle terme antiche rivisitate, però, in chiave contemporanea.



*Pavimenti a tessere di mosaico, marmi, pareti in pietra, paraventi per separare gli ambienti, luci soffuse garantite da invisibili tubi al neon e studiate secondo i principi della cromoterapia**

**cura di certe malattie con onde luminose*

BIBLIOGRAFIA

- G. BALDI , S.GIUSSO, M.RAZZETTI, G.ZACCARIA, *Storia e testi della letteratura*, Milano,Paravia 2003 pg 757, 789-794
- F. CAMMISA, P. MATRISCIANO, G. VACCA, *La gestione delle imprese turistiche 2*, Milano, Elemond Scuola & Azienda, 2004
- CONS, *La moda dal XVIII AL XX secolo*, Colonia, Taschen, 2005
- GENTILE, RONGA, SALASSA, *Nuove prospettive storiche 3 “il Novecento”*, La scuola, Brescia, 1997
- Leonardo Martinelli, *È l'uomo a trainare la cosmesi* in “Il Sole-24 Ore”,4 dicembre 2007
- Cristina Jucker, *La moda al tempo dei Mele* in “Il Sole-24 Ore”,8 dicembre 2007
- Rubrica Stili e Tendenze , *Buon compleanno minigonna!*, in www.ilsole24ore.it, 11 aprile 2004
- www.abitiantichi.it
- www.ilsole24ore.it

NEW DADA 1959-'60.

- La prima fase, « eroica » della Scuola di New York, il periodo dell'Action Painting, dell'Abstract Expressionism, arrivava ad un punto tale di tensione, ad un rifiuto così totale di ogni rapporto con la realtà e col sociale, ad un rifiuto, soprattutto, della condizione umana che gli artisti della seconda generazione, **nella seconda metà degli anni cinquanta**, tornarono a sentire il richiamo dei contenuti della esperienza quotidiana (« diciamo anche del luogo comune »),
- come scrive Alberto Boatto in « Pop Art in USA », Milano, 1967), e una spinta verso la rivalutazione dell' « oggetto ».

- Il momento di passaggio tra l'Espressionismo astratto e il totale recupero dell'oggetto della vita quotidiana, che troverà la sua più diretta configurazione nella Pop Art, è rappresentato da quella manifestazione che, in maniera impropria, si è definita **New Dada** (e in Europa, come reazione all'Informale, si definirà nel **Nouveau Réalisme**).

- « **improprio** » » perché il recupero dell'oggetto,
- in **Rauschenberg**, in **Johns**, non esprime l'ironia e la forza di decontestualizzazione del ready-made di Duchamp, **ma è una sorta di presa di coscienza dell'importanza dell'oggetto, sempre più evidente e inevitabile nella vita quotidiana.**
- Semmai è il «modo », la tecnica che si avvicinano, in parte, a quella dada, nella specificità (per quanto almeno riguarda Rauschenberg), di Schwitters, piuttosto che di Duchamp, nell'attaccamento ad una pittura che, nel riprendere dal gestualismo dell'Action Painting,



- si rifà alla densità pittorica, alla raffinata, ricca cromaticità della pittura di Schwitters, e l'oggetto inserito nell'opera anche se «disposto » a costituire «opera » (come il famoso **Letto di Rauschenberg** che, spostato in verticale, è già (“altra cosa dall'oggetto «letto » - come, d'altra parte, lo saranno i tavoli con i resti dei cibi di Spoerri -) ha già la fragranza della realtà (e diverrà poi, con la Pop, oggetto di catalogazione documentaria);

in Duchamp e in Man Ray l'oggetto assumeva
invece sempre il carattere di un'aggressività,
inquietante, impietosa, carica di
quell'«humour » che il Surrealismo colorirà di
nero

«L'apertura verso il nuovo », scrive ancora Boatto
« ha origine nelle zone più impure
dell'informale, in un incontro fra pittura d'azione
e pittura di materia ».

E aggiunge che è **in quel residuo di materia** che nell'Informale si manifesta, ancora, come «cosa» (così come avviene nei Sacchi di Burri, premessa essenziale del New Dada), prima di trasformarsi in **«indice d'usura esistenziale e di materia»;**

è in questo momento di frizione che l'oggetto si ripropone come particolare, come dettaglio concreto.

«È in questo ambito che avviene la frattura del new-dada...; la difficile unità, una volta spezzatasi, come fa risalire ad oggetto o ad immagine **legati alla loro nozione quotidiana** il frammento materico dell'Informale, così riduce l'arco d'intervento da concedere all'azione...

È la sorte che attende il gesto in un **combine-painting di Rauschenberg** o in **un bersaglio di Johns** ».

E' nel Nouveau Réalisme europeo, contemporaneo e parallelo al New Dada che viene a “concedere” un ampio campo di intervento all'azione, coinvolgendo, nell'azione, l'oggetto, che fa parte di un universo da riconquistare ad una sorta di nuova, struggente poesia.

- Attorno alla **metà degli anni '50**, Johns dà vita ad una serie di dipinti ad encausto e collage che rappresentano numeri con numerose variazioni sul tema, e nella decade seguente realizza quattro serie distinte sui numeri: *Figures*, *Numbers*, *09* e *0 through 9*.

In *Figures* compare un solo numero centrato in campo rettangolare, in *Numbers* Johns sviluppa una disposizione a griglia in cui si ripetono file di dieci numeri da zero a nove in sequenza logicamente ordinata ma mutante, come in *Small Numbers in Color (1959)*, nella serie *09*, detta anche *Ten Numbers*, l'artista utilizza una griglia abbreviata di dieci unità rettangolari in due file di cinque, riprendendo questo schema in stampe ed illustrazioni con i numeri in sequenza da 0 a 9 su due file o in singola fila, come in *Color Numeral Series (1969)*. Infine, nella serie *0 through 9*, tutte e dieci le cifre in un campo rettangolare vengono sovrapposte una sull'altra, in modo che la forma di ogni singolo numero sia inclusa in uno più grande ed i frammenti delle due figure si sovrappongano e si intreccino





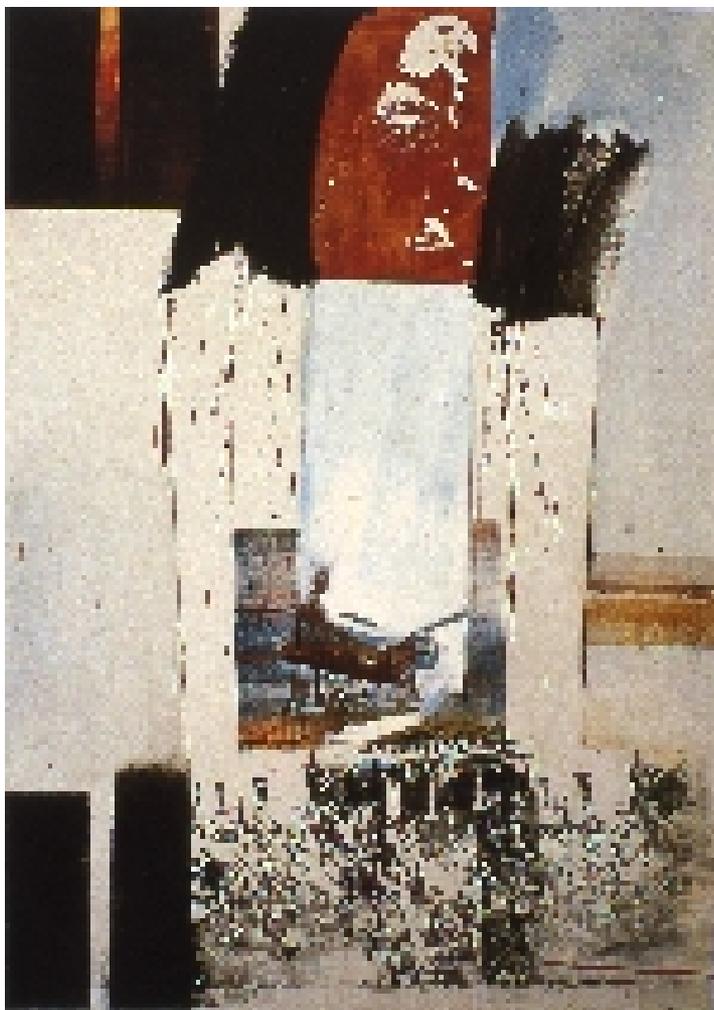
- Jasper Johns
"Numbers in
Color", 1958-
1959



Jaspe Johns, 1959

Cera su tela, cm 51 x 38

Mart, Rovereto



- **Robert Rauschenberg,**
Kite , 1963

Olio e colore serigrafato su tela, cm 213 x 152

Mart, Rovereto

- E questo forse spiega come il fenomeno che più si ricollega al New Dada, (“sviluppando ancor più la vocazione alla quantità” (R. Barilli, « L'Arte contemporanea », Milano, 1984), **sia proprio l'happening**, quell'operazione « che si situa tra le arti visive e quelle dello spettacolo ».
- **Comunque l'uscita dal quadro e la tendenza a privilegiare la quantità sulla qualità avviene in Rauschenberg in una dialettica continua tra piano e spazio** ma anche tra “ordine tecnologico ed ordine esistenziale “.

- L'operazione di Johns è più vicina, per certi aspetti, a quella mentale, dada, di Duchamp; **gli oggetti** del suo mondo espressivo - i bersagli, la bandiera americana -, **sono** «oggetti neutri », “stereotipi massificati “, **simboli**, infine, **di un'intenzionalità poetica carica di memorie e di raffinatezza formale** (così come, in tema di assemblages, erano state cariche di memorie e di simbolicità arcana, fin dagli anni trenta, le (cassette » di Cornell).

- E potremmo citare, su una linea di più «classica» strutturazione, la scultura di Louise Nevelson, e ancora le scatole sadico-erotiche del greco-americano Lucas Samaras, di chiara derivazione new dada; o le accumulazioni di Ernst Trova (la cui operazione può, per molti aspetti, collegarsi alla Pop), col suo Falling Man (l'uomo che cade), una sorta di manichino ironico, prezioso, distruttivo, realizzato in materiale lucido o trasparente

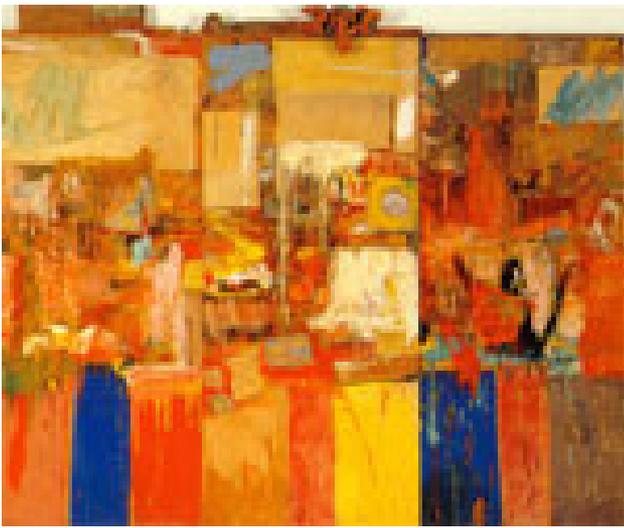
E su questo filone, e chiaramente collegato al lavoro di «assemblage» del nouveau **réaliste César**, quello dell'americano **Chamberlain**, entrambi operanti con residui di macchine; ma mentre César « schiaccia» le macchine con la pressa, ad evidenziare la condizione di scoria cui si riducono i «rifiuti» della vita civile attuale, Chamberlain mette in evidenza, della macchina, l'apparenza, la lucentezza del colore «industriale », tanto da trasformare l'assemblaggio delle parti di macchina in una sorta di grande corolla sgargiante - secondo la linea di totale «accettazione» della condizione di attualità, proprie, comunque, della Pop Art

. E ricordiamo, infine, che, dall'assemblage si enuclea il lavoro di uno dei protagonisti degli environments più aggressivi e violenti dell'immediato post-pop, il californiano **Edward Kienholz**.

La Pop Art ed il prodotto di consumo

di Vilma Torselli

- *pubblicato il 30/03/2007*
- L'oggetto banale ed anestetico, la vita della quotidianità come provocatorio tema dell'opera d'arte." *Io dipingo sui problemi di come fare un'opera di pittura, sui problemi del vedere, del farne consapevole la gente, senza portargli la soluzione su un piatto d'argento.*" (Jim Dine) Rauschenberg e Johns vengono unanimamente considerati come gli antesignani della Pop Art per la loro attenzione all'oggetto di recupero, banale e anestetico (Pop Art è abbreviazione di 'popular art', termine coniato dai critici inglesi Leslie Fielder e Reyner Banham per indicare l'universo dei mass media) e tuttavia, nelle loro opere, permane una sensibilità plastica e cromatica che denuncia una volontà estetica tendente al conseguimento di un risultato che abbia una sua valenza artistica, corrispondente ad un più o meno soggettivo concetto del "bello".
In effetti il movimento new-dada, che verrà poi definito Pop Art, ha caratteristiche più decisamente demistificatorie, kitsch, ironiche: per la prima volta l'artista pop pone al centro delle sue opere l'oggetto antiartistico per eccellenza, l'oggetto di consumo, prodotto in serie, creato dall'industria, lo stesso usato dalla pubblicità, esposto nei supermarket, o propone scene di vita comune dell'ambiente americano contemporaneo, elevando al rango di opera d'arte gli oggetti e le situazioni della quotidianità.



- La Pop Art è un fenomeno essenzialmente americano, perchè anche quando collocato altrove, ha sempre avuto come ispirazione fondamentale a cui guardare l'America e l'american life, fatte salve le differenze anche notevoli tra gli artisti di luoghi diversi e anche tra gli stessi artisti americani.
Un importante personaggio nell'ambito della Pop Art americana è senz'altro Jim Dine, che esordisce come neo-dadaista sulla scia di Rauschenberg e Johns, utilizzando il collage, riconoscendo la sua sostanziale continuità con lo spirito dell'Espressionismo astratto, identificando l'aspetto più importante della sua opera nel porre i problemi, piuttosto che darne una soluzione: è presente, in questo artista, un certo sentimentalismo, volto al quotidiano e alla vita ordinaria, che lo differenziano in modo sostanziale da un altro grande rappresentante della Pop Art americana, Andy Warhol.

- Dine fu uno dei primi artisti ad organizzare degli happenings, particolari rappresentazioni teatrali che offrivano allo spettatore una sorta di collage di sensazioni creato da suoni e da attori in movimento. Con un passato di illustratore commerciale che, in qualche modo, lo familiarizza con una forma d'arte priva di stile e di emotività, Warhol approda naturalmente ad un linguaggio artistico nel quale viene abolita ogni impronta personale dell'artista e del suo lavoro manuale, evolvendo poi verso procedimenti meccanici che conferiscono all'opera una assoluta anonimità: inizia così il periodo delle sue celebri serigrafie di personaggi famosi, riproduzioni standardizzate tutte simili perchè, egli afferma, *"tutti si presentano ed agiscono nello stesso modo, e si continuerà ad andare avanti sempre di più per questa strada."*

- Andy Warhol si dedicò anche alla cinematografia, producendo caratteristici films a camera fissa. Altra significativa personalità di questo movimento è Roy Lichtenstein, che aderì alla Pop Art nel '61, con atteggiamento di contestazione verso tutti i movimenti artistici precedenti, tanto da dichiarare che l'idea era di "ottenere un quadro così spregevole che nessuno accettasse di appenderlo ad un muro." Dapprima si ispiratosi al fumetto, Lichtenstein elabora poi un suo linguaggio raffinato e ricercato che esprime in realtà un'attenzione acuta nei confronti di un risultato in ogni modo artistico, che nel suo caso avrà toni talvolta monumentalistici, talvolta ossessivamente e ricercatamente culturali, tanto da sfiorare un certo manierismo.

- Tra le attività di Lichtenstein va ricordata anche la scultura, nella quale tuttavia il suo linguaggio appare più debole e meno ispirato. Un altro notevole rappresentante della Pop Art è Claes Oldenburg, svedese, con inizi artistici molto convenzionali, che, nel '59, comincia a dedicarsi alla scultura di oggetti presi dalla vita reale, cibi mummificati, composizioni di materiali di scarto, ispirandosi alle vetrine e alle insegne dei negozi americani: in seguito Oldenburg si caratterizzerà per la realizzazione di sculture rappresentanti attrezzi ed oggetti di dimensioni gigantesche, facendo della scala monumentale la sua più tipica originalità. Altri artisti pop degni di nota sono Marisol Escobar, George Segal, Tom Wesselman e molti altri di minor rilievo.

Il metodo americano

di Vilma Torselli

1964 è una data importante nella storia della Biennale di Venezia poiché è l'anno in cui il Gran Premio viene assegnato al padre spirituale della Pop Art, Robert Rauschenberg, primo statunitense a ricevere un riconoscimento così prestigioso nel sacrario della cultura visiva europea: è da questa data che si ufficializza definitivamente la supremazia americana in campo artistico mondiale, dando inizio ad uno dei più importanti imperialismi culturali che mai abbiano dominato il mondo dell'arte

L'evento, non frutto del caso né della insuperabile grandezza del premiato, è stato abilmente preparato dal governo americano negli anni precedenti attraverso una oculata e lungimirante strategia politica, mediatica ed economica diretta a coinvolgere indiscriminatamente artisti, critici, galleristi, collezionisti, pubblico, con enorme dispendio di fondi per portare avanti anche attraverso l'arte visiva, la letteratura e la musica una lotta al comunismo su tutti i fronti (ricordo che siamo ai tempi della guerra fredda), giocata sul contrasto tra una nazione intellettualmente libera, aperta al nuovo, democraticamente condiscendente ad ogni espressione di individualismo e soggettività, ed i regimi totalitari oltre la cortina di ferro.

- Nel 1952 il 'Congress for Cultural Freedom' sponsorizza il *Masterpieces Festival*, grande evento dell'arte moderna, con precisi intenti propagandistici, mentre la stampa proclama : "*On display will be masterpieces that could not have been created nor whose exhibition would be allowed by such totalitarian regimes as Nazi Germany or present day Soviet Russia and her satellites*".
- Pezzo forte del festival, scelta tanto audace quanto apparentemente ingiustificata, l'[Espressionismo astratto](#) e Antiform, di cui Eva Cockcroft scriverà nel 1974: "*To understand why a particular art movement becomes successful under a given set of historical circumstances requires an examination of the specifics of patronage and the ideological needs of the powerful.*"

- Nel 1954 si tiene l'*International Conference of Twentieth Century Music*, e nell'occasione un'affermazione di Alfred Barr, allora direttore del MOMA - "*The modern artist's non conformity and love of freedom cannot be tolerated within a monolithic tyranny and modern art is useless for the dictator's propaganda.*" - chiarisce senza mezzi termini le reali motivazioni che stanno dietro il lancio di un'arte nuova, seppure derivata dal Surrealismo europeo, che pone il suo punto di forza nella disinibita, scomposta e libera violenza gestuale dell'action painting.

- Naturalmente, dall'altra parte non si stava a guardare senza far nulla, in Unione Sovietica ed in Europa il partito comunista, di contro ad un'arte che si pone come espressione di disperazione ed angoscia interiore, esalta il realismo dell'arte sovietica come esempio di costruttività ed affermazione di entusiasmo, mentre nel Messico filocomunista i murales di Diego Rivera, Carlos Romero Orozco e David Alfero Siquieros compiono una capillare ed efficace opera di propaganda politica presso le masse analfabete.

- Già a partire dagli ultimi anni '40, la CIA aveva pianificato l'utilizzo dell'arte astratta come arma essenziale per la guerra fredda ed intrapreso una serie di iniziative mirate alla promozione mondiale dell'arte e del modello sociale statunitense: il direttore del MOMA, Alfred Barr, abile ed influente PR, ha convinto la rivista "Life" a sostenere i pittori dell'Espressionismo ed un organico programma d'esportazione delle loro opere verso l'Europa, previa garanzia di una sovvenzione governativa per il museo di 125.000 dollari l'anno per cinque anni, James Johnson Sweeney, critico d'arte, direttore del Solomon R. Guggenheim Museum e consulente del Museum of Modern Art di New York, si è incaricato di svelare al mondo i contenuti filo-americani profondamente democratici di un'arte di libertà estrema come solo un paese estremamente libero può esprimere, il gallerista italo-americano Leo Castelli e la moglie Ileana Sonnabend, proprietari di una vera e propria catena di prestigiose gallerie in America ed in Europa si sono fatti garanti di un'efficace attività propagandistico-divulgativa, fino ad arrivare al 1965, anno in cui la rassegna The Responsive Eye organizzata dal MOMA lancia definitivamente sul fronte internazionale l'Espressionismo astratto americano nonché l'optical art, peraltro già apparsa in Europa con assai meno scalpore.

- La **Pop Art**, ufficializzata a New York con una collettiva del 1962, The New Realists, rappresenta un altro fenomeno tipicamente americano, seppure di indiscutibile matrice europea, che grazie ad un dispiego di mezzi economici imponente, neutralizza sia la nascente Popular Art inglese sia il Nouveau Réalisme italo-francese, che hanno il solo torto di essere i parenti poveri della grande famiglia new dada. L'investimento di mezzi darà i suoi frutti, dopo la Pop Art l'America sarà infatti la culla di ogni nuovo movimento artistico importante, il concettualismo, la minimal art, la body art, la land art e così via, opportunamente associando fortune artistiche e fortune economiche in una nazione nella quale, si sa, utile e dilettevole costituiscono da sempre l'accoppiata vincente, con una netta propensione per l'utile, visto che anche in epoca più recente "....."

- ***Il boom della pittura contemporanea coincise con una fase di espansione dell'economia americana comunemente detta Reaganomics. In un articolo del 1980 il critico d'arte del New Yorker Calvin Tompkins scriveva: "Il congiungimento fra un nuovo tipo di pubblico ed una nuova generazione di artisti ha reso più febbrile la scena artistica attuale, provocando un eccitamento nervoso che se è un bene per gli affari, non lo è necessariamente per l'arte". (Alessandro Tempi, 'Gli anni '80. Il caso Schnabel ed il boom della pittura contemporanea').***

- Con l'Espressionismo astratto, la giovane America pone la prima pietra per la costruzione di una tradizione artistica autoctona ed autonoma, finalmente liberata dall'influenza della cultura della vecchia Europa. Al di là delle molte strumentalizzazioni economico-politiche, questo movimento rispecchia le reali esigenze individuali e collettive di un'America in crisi di valori alla ricerca della propria identità e delle proprie radici, perché, come ha detto qualcuno, se una nazione non sa da dove viene non sa neanche dove va. E rispecchia anche le inquietudini e le angosce personali di artisti che, in assoluta buona fede, vivono drammaticamente sulla propria pelle una sostanziale dicotomia tra quella che fino ad allora hanno considerato la Cultura con la C maiuscola, quella europea, e le pressioni degli inespressi fermenti intellettuali di una nazione indubbiamente grande, giovane, forte, con inesplorate possibilità creative che chiedono prepotentemente di emergere.

- Barnett Newman scrive: *"Nel 1940 alcuni di noi si destarono per accorgersi che eravamo senza speranza; che in realtà non esisteva nessuna pittura.....Fu quel risveglio che ispirò l'aspirazione, l'elevato proposito, qualcosa di assai diverso dalla semplice ambizione, di ripartire da zero, come se la pittura non fosse mai esistita."* , Pollock, Still, Kline, Tobey, e molti altri, grazie anche alla sensibile azione prodromica di Arshile Gorkij e Roberto Matta, interpretano ciascuno a modo proprio quelle aspirazioni e quegli elevati propositi e colmano l' "enorme vuoto", così lo definisce Adolph Gottlieb, che andava riempito con uno sforzo di rifondazione della mitologia e della simbologia primitiva.

- In realtà tutti gli espressionisti subiscono il fascino della tradizione culturale del vecchio continente, magari in un distorto rapporto di odio-amore, e tutti affondano più o meno consapevoli radici in quel movimento europeo che la fuga dalla seconda guerra mondiale e dalle misure antisemite spinge oltre oceano, alla ricerca di una nuova 'casa': a fornirla sarà Peggy Guggenheim, che apprezza, accoglie e protegge gli artisti del Surrealismo, questo il nome del movimento, e qualcuno lo sposa pure.

- Il Surrealismo di importazione, a contatto con una realtà socio-culturale profondamente diversa, perde la connotazione intellettualistica ed introspettiva di derivazione europea per abbracciare il turbolento linguaggio gestuale degli action painters, la violenta estroversione di Jackson Pollock, il rarefatto spiritualismo di Mark Rothko, l'astrattismo lirico di Sam Francis, la poetica dell'inconscio di Barnett Newman, diventando altro, come succede sempre quando un fenomeno culturale approda al suolo americano.

- Prevalere, come si addice ad artisti in gran parte di origine ebraica - sono ebrei Mark Rothko, Morris Louis, Arshile Gorkij e molti altri, così come la maggior parte dei profughi surrealisti - una rigorosa aniconicità (*"Non avrai altri dei al mio cospetto, non ti farai alcuna scultura né immagine qualsiasi di tutto quanto esiste in cielo al di sopra o in terra al di sotto o nelle acque al di sotto della terra"*) ed un segno calligrafico o ideogrammatico dispiegato in grandi vuoti e mistici silenzi attraverso un'ampia gestualità a volte concitata ed a volte solenne e ieratica

- Già a partire dagli ultimi anni '40, la CIA aveva pianificato l'utilizzo dell'arte astratta come arma essenziale per la guerra fredda ed intrapreso una serie di iniziative mirate alla promozione mondiale dell'arte e del modello sociale statunitense: il direttore del MOMA, Alfred Barr, abile ed influente PR, ha convinto la rivista "Life" a sostenere i pittori dell'Espressionismo ed un organico programma d'esportazione delle loro opere verso l'Europa, previa garanzia di una sovvenzione governativa per il museo di 125.000 dollari l'anno per cinque anni.

- James Johnson Sweeney, critico d'arte, direttore del Solomon R. Guggenheim Museum e consulente del Museum of Modern Art di New York, si è incaricato di svelare al mondo i contenuti filo-americani profondamente democratici di un'arte di libertà estrema come solo un paese estremamente libero può esprimere, il gallerista italo-americano Leo Castelli e la moglie Ileana Sonnabend, proprietari di una vera e propria catena di prestigiose gallerie in America ed in Europa si sono fatti garanti di un'efficace attività propagandistico-divulgativa, fino ad arrivare al 1965, anno in cui la rassegna The Responsive Eye organizzata dal MOMA lancia definitivamente sul fronte internazionale l'Espressionismo astratto americano nonché l'optical art, peraltro già apparsa in Europa con assai meno scalpore.

- Il MOMA accoglie entusiasticamente nella sua collezione permanente le opere degli espressionisti, Nelson Rockefeller ne piazza 2500 esemplari sulle pareti delle Chase Manhattan banks, la Central Intelligence Agency, o meglio il ramo O.S.S. (Office of Strategic Services), specificatamente dedicato alla guerra fredda culturale, fa il resto, cosicché l'America finisce per avere finalmente un'arte che la rappresenta, quantomeno nell'immagine che essa vuol dare di sé al resto del mondo, un'arte libera e democratica in un paese libero e democratico, nella quale l'individualismo ed il soggettivismo hanno possibilità di esprimersi come in nessuna altra nazione del mondo, men che meno in regimi totalitari e repressivi dove l'arte è irreggimentata entro il rigido linguaggio costruttivista. La storia dell'arte moderna americana ha finalmente un inizio.
- Il metodo impiegato per l'affermazione sulla scena mondiale dell'arte moderna americana è sovrapponibile a quello usato per l'architettura, in entrambi i casi gli strumenti utilizzati sono gli stessi, i media, il danaro e la benevolenza della comunità ebraica.

- *"Di fronte a voi europei io sono veramente un emissario della terra, che predica il sale di una nuova vita. Io vi invito ad essere un po' meno autocoscientemente educati e conservatori, a essere più liberamente ragionevoli"* scrive Frank Lloyd Wright, che per primo proclama una sua dichiarazione di indipendenza dalla sudditanza culturale nei confronti dell'Europa e chiede *"Indipendenza dal classicismo, nuovo e vecchio, e da ogni atteggiamento di devozione ai cosiddetti classici"* prendendo una posizione categorica ed integralista a favore di un'architettura nuova, legata al proprio ambito culturale, territoriale e sociale, la sua architettura organica, che esprime *"una società organica"*, la società americana moderna.

- Si è dovuto aspettare il 1988 perché venisse ribadita con altrettanta fermezza e consapevolezza una decisa presa di posizione a favore di una supremazia culturale eminentemente americana da parte di un agguerrito manipolo di architetti d'assalto, Frank O. Gehry, Daniel Libeskind, Peter Eisenman, Bernard Tschumi, Zaha Hadid e il gruppo Coop Himmelblau , presentati al mondo in una memorabile conferenza-déja vu al MOMA di New York (come non ricordare, infatti, "The Responsive Eye" ?) da quel Philip Johnson che, sulla breccia da più di mezzo secolo, si riscatta così dall'aver caldeggiato la sostanziale sudditanza dell'architettura americana nei confronti dell'Europa: nel 1991 sempre Johnson presenta alla Biennale di Venezia, anche questo un chiaro déja vu, i suoi gioielli, Eisenman e Gehry, rimangiandosi definitivamente ed elegantemente certe sue contrastanti posizioni degli anni trenta e la sua adesione, nel 1932, all'International Style, a suo tempo suggellata dall'immane mostra al MOMA.

- Come gli espressionisti, anche questa nuova generazione di architetti decostruttivisti che pone le sue basi teoriche nelle costruzioni mentali di un filosofo francese, non si sottrae all'influsso di ciò che è accaduto nell'Europa avanguardista ed è possibile rintracciare echi soprattutto dadaisti, futuristi e surrealisti nell'opera di Gehry piuttosto che di Eisenman o Tschumi. Anche in questo caso si contano parecchi aderenti ebrei o di origine ebraica - Frank O. Gehry, Daniel Libeskind, Peter Eisenman, per esempio - il che spiegherebbe forse la decostruzione nei termini dell'aniconicità formale di una architettura non prevedibile, che gioca pesantemente sulla destabilizzazione percettiva del fruitore.

- L'architettura americana, comunque, che non ha capito e valorizzato appieno l'opera di Wright e che non ha avuto reale coscienza della superiorità del funzionalismo americano nei confronti del razionalismo europeo, si affranca finalmente dall'Europa a seguito di un vasto programma di diffusione e promozione della sua architettura decostruttivista e dei suoi rappresentanti, colonizzando culturalmente vasti spazi del vecchio continente con musei, mausolei e grattacieli decostruttivisti spesso chiaramente fuori luogo, fuori tempo e fuori contesto - le strutture amebiche a forma di brioches di Frank O. Gehry, quelle concettual-cervellotiche di Peter Eisenman, quelle vuotamente metafisiche di Daniel Libeskind, tanto per far tre nomi che vanno per la maggiore.

- Non è certo una novità il fatto che il potere politico strumentalizzi e sfrutti la cultura come mezzo di affermazione politica - Bruno Zevi, ben conscio del potere dell'architettura, l'ha definita " *...il termometro e la cartina al tornasole della giustizia e delle libertà radicate in consorzio sociale. Decostruisce le istituzioni omogenee del potere, della censura, dello sfascio premeditato e progetta scenari organici.*" - ci sono stati artisti ed architetti di regime in tutti i tempi ed in molti luoghi, ed è statisticamente rilevabile che storicamente il tentativo di imporre vincoli espressivi legati alle forme della tradizione figurativa costruttiva, classica in particolare, prevale nei regimi totalitari.

- E' doveroso osservare che se una società pluralista, aperta alla ricerca del nuovo che quindi lascia spazio all'inventiva degli individui, come accade in sostanza nei regimi democratici dell'occidente ed in quello americano nella fattispecie, sceglie, per evidenti motivi di propaganda, di rappresentarsi con un'arte libera e critica anche nei confronti del suo stesso sistema sociale e delle sue deficienze, contribuisce di fatto al proprio benessere ed alla propria crescita morale nella misura in cui utilizza le forme di libertà espressiva per diagnosticare e denunciare i suoi mali. Tuttavia l'esistenza di un 'metodo americano', insospettabile nella società più libertaria del pianeta, ci insegna che ci sono molti modi per intendere la libertà e diverse strategie per aggirarla, anche apparentemente promuovendola.

La Pop Art ed il prodotto di consumo

di Vilma Torselli

- L'oggetto banale ed anestetico, la vita della quotidianità come provocatorio tema dell'opera d'arte. "*Io dipingo sui problemi di come fare un'opera di pittura, sui problemi del vedere, del farne consapevole la gente, senza portargli la soluzione su un piatto d'argento.*" (Jim Dine) Rauschenberg e Johns vengono unanimamente considerati come gli antesignani della Pop Art per la loro attenzione all'oggetto di recupero, banale e anestetico (Pop Art è abbreviazione di 'popular art', termine coniato dai critici inglesi Leslie Fielder e Reyner Banham per indicare l'universo dei mass media) e tuttavia, nelle loro opere, permane una sensibilità plastica e cromatica che denuncia una volontà estetica tendente al conseguimento di un risultato che abbia una sua valenza artistica, corrispondente ad un più o meno soggettivo concetto del "bello".

- In effetti il movimento new-dada, che verrà poi definito Pop Art, ha caratteristiche più decisamente demistificatorie, kitsch, ironiche: per la prima volta l'artista pop pone al centro delle sue opere l'oggetto antiartistico per eccellenza, l'oggetto di consumo, prodotto in serie, creato dall'industria, lo stesso usato dalla pubblicità, esposto nei supermarket, o propone scene di vita comune dell'ambiente americano contemporaneo, elevando al rango di opera d'arte gli oggetti e le situazioni della quotidianità.

- La Pop Art è un fenomeno essenzialmente americano, perchè anche quando collocato altrove, ha sempre avuto come ispirazione fondamentale a cui guardare l'America e l'american life, fatte salve le differenze anche notevoli tra gli artisti di luoghi diversi e anche tra gli stessi artisti americani.
Un importante personaggio nell'ambito della Pop Art americana è senz'altro **Jim Dine**, che esordisce come neo-dadaista sulla scia di Rauschenberg e Johns, utilizzando il collage, riconoscendo la sua sostanziale continuità con lo spirito dell'Espressionismo astratto, identificando l'aspetto più importante della sua opera nel porre i problemi, piuttosto che darne una soluzione: è presente, in questo artista, un certo sentimentalismo, volto al quotidiano e alla vita ordinaria, che lo differenziano in modo sostanziale da un altro grande rappresentante della Pop Art americana, Andy Warhol.

- Dine fu uno dei primi artisti ad organizzare degli happenings, particolari rappresentazioni teatrali che offrivano allo spettatore una sorta di collage di sensazioni creato da suoni e da attori in movimento.
- Con un passato di illustratore commerciale che, in qualche modo, lo familiarizza con una forma d'arte priva di stile e di emotività, Warhol approda naturalmente ad un linguaggio artistico nel quale viene abolita ogni impronta personale dell'artista e del suo lavoro manuale, evolvendo poi verso procedimenti meccanici che conferiscono all'opera una assoluta anonimità: inizia così il periodo delle sue celebri serigrafie di personaggi famosi, riproduzioni standardizzate tutte simili perchè, egli afferma, *"tutti si presentano ed agiscono nello stesso modo, e si continuerà ad andare avanti sempre di più per questa strada."*

- **Andy Warhol** si dedicò anche alla cinematografia, producendo caratteristici films a camera fissa. Altra significativa personalità di questo movimento è Roy Lichtenstein, che aderì alla Pop Art nel '61, con atteggiamento di contestazione verso tutti i movimenti artistici precedenti, tanto da dichiarare che l'idea era di "ottenere un quadro così spregevole che nessuno accettasse di appenderlo ad un muro."

Dapprima si ispiratosi al fumetto, **Lichtenstein** elabora poi un suo linguaggio raffinato e ricercato che esprime in realtà un'attenzione acuta nei confronti di un risultato in ogni modo artistico, che nel suo caso avrà toni talvolta monumentalistici, talvolta ossessivamente e ricercatamente culturali, tanto da sfiorare un certo manierismo.

Tra le attività di Lichtenstein va ricordata anche la scultura, nella quale tuttavia il suo linguaggio appare più debole e meno ispirato.

-

- Un altro notevole rappresentante della Pop Art è **Claes Oldenburg**, svedese, con inizi artistici molto convenzionali, che, nel '59, comincia a dedicarsi alla scultura di oggetti presi dalla vita reale, cibi mummificati, composizioni di materiali di scarto, ispirandosi alle vetrine e alle insegne dei negozi americani: in seguito Oldenburg si caratterizzerà per la realizzazione di sculture rappresentanti attrezzi ed oggetti di dimensioni gigantesche, facendo della scala monumentale la sua più tipica originalità. Altri artisti pop degni di nota sono **Marisol Escobar**, **George Segal**, **Tom Wesselman** e molti altri di minor rilievo.

- La Pop Art riscatta l'oggetto di consumo facendone il protagonista dell'opera d'arte con fini demistificatori, con provocatoria ironia nei confronti della civiltà consumistica, imponendo alle masse una nuova lettura dell'oggetto prodotto industrialmente, e forse per queste ragioni, fra tutti i movimenti artistici del '900, la Pop Art è quello che più ha goduto del consenso popolare, quello in cui si attuò in qualche modo una convergenza tra le ali estreme della società: le masse da una parte e dall'altra la cultura d'avanguardia, con la sua trasgressiva celebrazione del modernismo industriale, della mancanza di stile, dell'omologazione consumistica, del distacco emotivo. Il mondo artistico ufficiale, la critica più accreditata, furono per la verità meno tolleranti, almeno inizialmente, con gli artisti pop, tanto che **Harold Rosenberg**, in una sua durissima critica, notò, fra l'altro che "*...la mano dell'artista non ha alcuna parte nell'evoluzione dell'opera, che è la semplice esecuzione degli ordini dell'ideatore (ma talvolta l'idea per un'opera viene dagli amici o dai protettori).*"
- *Né la personalità dell'artista è coinvolta nel processo creativo.*" (The anxious object).
In seguito le posizioni si ammorbidirono, ma il momento in cui la Pop Art venne assorbita ed integrata ne decretò automaticamente la fine, privandola del suo substrato polemico e del suo voluto distacco emotivo da ogni tipo di rapporto con la cultura contemporanea.[link:](#)

di Ada Masoero

Era il 1959 quando Giuseppe Panza di Biumo acquistò Kickback, un Combine di Rauschenberg del 1959. Lo comprò a New York da Larry Rubin, dopo aver incontrato l'artista grazie a John Cage. Quell'opera non solo fu la prima delle 11 che sarebbero entrate in Villa Panza, acquistate da Leo Castelli, da Ileana Sonnabend, da Martha Jackson, ma segnò anche l'inizio di un'amicizia vera e profonda fra l'artista americano e Giuseppe e Giovanna Panza, compagna inseparabile delle scorribande americane del marito a caccia di arte: «Quella volta però mio marito era andato da solo – ci racconta, nel soggiorno luminoso di Villa Panza mentre sotto di noi visitatori e scolaresche affollano gli spazi della gran villa settecentesca da loro donata al Fai –. Io ero in attesa di uno dei nostri figli. Ma in seguito lo incontrai e, come Beppe, ne fui sedotta. Diventammo sinceri amici. Era una persona dolce e sensibilissima. Tanto che quando più tardi, in una fase di sua crisi creativa, lo invitai a Varese, lui pianse, e mi rispose "non posso". Sapeva che in quel momento di appannamento non avrebbe potuto rivedere i Combines, così intensi e potenti, senza soffrirne. Noi ne eravamo affascinati perché erano opere fatte di memoria, di ricordi, di vita. C'era sempre la presenza dell'uomo in quei suoi lavori: li amavamo moltissimo. Anche se, lo ammetto, uno di essi mi ingannò: dopo aver avuto i muratori, entrai in casa e vidi in ingresso un secchio. Mi lamentai con mio marito per la sbadataggine degli operai, ma lui sottovoce mi disse: "guarda bene!". Mi accorsi allora che il secchio era legato a una corda e questa a un pannello dipinto: era Gift for Apollo, l'opera con cui nel 1964 avrebbe vinto il Gran Premio per la pittura alla Biennale di Venezia». Le 11 sue opere della collezione Panza sono da tempo fra i vanti del MoCA di Los Angeles, ma lui, Robert Rauschenberg, è di nuovo protagonista in Villa Panza, perché qui si conclude il tour della mostra (curata da Susan Davidson e David White) dei suoi Gluts, dopo la Peggy Guggenheim Collection di Venezia, il Museo Tinguely di Basilea e il Guggenheim di Bilbao.

Fatti di rottami metallici che si procurava in una discarica vicina al suo studio, in Florida, quando alla metà degli anni 80 la saturazione del mercato petrolifero devastò l'economia dell'intero Golfo facendone una sorta di rust belt del Sud, i Gluts sono poetici e spesso ironici assemblaggi costruiti da Rauschenberg con lo stesso procedimento sommatorio e la stessa prodigiosa inventiva dei Combines, fino a ridare una nuova vita e una nuova anima a quelli che sino a un momento prima non erano che relitti, scorie residue dalla sovrabbondanza (glut, appunto) di una stagione opulenta che si era chiusa.

In Villa Panza 40 suoi Gluts trovano ora il loro spazio perfetto, tanto che la mostra cambia completamente volto rispetto alle edizioni precedenti, e non solo perché qui sono giunte dal Robert Rauschenberg Estate di New York almeno dieci opere nuove, tutte magnifiche, ma perché questa villa dalla cadenza tanto aulica sembra essere nata per accogliere l'arte del nostro tempo, permeata com'è del gusto di Giuseppe e Giovanna Panza, che l'arte l'hanno sempre vissuta come una parte della loro vita: «La casa in quegli anni era allegrissima – ricorda Giovanna Panza – perché se i Rothko dello scalone e del soggiorno e i Kline della sala da pranzo erano più spirituali, in ingresso c'erano il tavolino con le uova al bacon di Oldenburg, i grandi dipinti colorati di Rosenquist e i Rauschenberg: uno Untitled Combine, 1955 aveva in basso una gallina impagliata. A Pasqua noi le mettevamo sotto le uova di cioccolato per i nostri bambini. Che dovevano trovarle, ma con il divieto assoluto di toccare la gallina. Se poi abbiano obbedito non lo so, perché anni dopo avrei scoperto che erano soliti pulirsi le mani nel lenzuolo annodato di un altro Combine Trophy III, 1961. Del resto un'altra opera di Rauschenberg che io amavo moltissimo, una sorta di armadio della memoria, con un'anta semiaperta dietro alla quale pendeva un mattone appeso a una corda Interview, 1955, era diventata il nostro barometro: ci eravamo accorti, mio marito e io, che quando c'era umidità il mattone si muoveva. Vivendo a contatto con le opere d'arte, si finisce per farne delle compagne di vita». La loro passione per l'arte è stata

del resto indomabile: «Giravamo per New York con un freddo terribile, fino a sera, ed entravamo da Tiffany per scaldarci. Un giorno un amico ci disse che era tempo di tornare in Italia perché era evidente che eravamo distrutti dalla fatica. Ma era così affascinante scoprire ogni giorno qualcosa di nuovo!». Quanto ai bambini (cinque) dovettero imparare presto a fare i conti con la collezione: «Ogni tanto un loro giocattolo spariva sotto il portico e al suo posto arrivava un'opera nuova. A Beppe piaceva cambiare continuamente e appena comprata un'opera la esponeva subito. Quando arrivavo da Milano non sapevo mai che cosa avrei trovato. Era sempre una sorpresa». L'ultimo ricordo di Rauschenberg? «Lo incontrammo pochi anni fa a una serata del Guggenheim. Era già molto malato, sulla sedia a rotelle. Strinse le mani a entrambi e ci disse, semplicemente, "I miss you too much"».

© RIPRODUZIONE RISERVATA

1 «Robert Rauschenberg. Gluts», Varese, Vi

- «Una volta ho sentito Jasper Johns dire che Rauschenberg è l'uomo che più ha inventato in questo secolo dopo Picasso.» Con queste parole Leo Steinberg fotografa gli oltre cinquant'anni di attività del precursore dei principali movimenti artistici del dopoguerra, dal Minimalismo alla Pop Art. Instancabile sperimentatore di tecniche e materiali, Rauschenberg ha ignorato le tradizionali distinzioni tra le arti e conservato gelosamente la propria indipendenza da ogni corrente artistica.

Robert Rauschenberg, Red Import, c. 1954. New York, courtesy

Sonnabend Collection



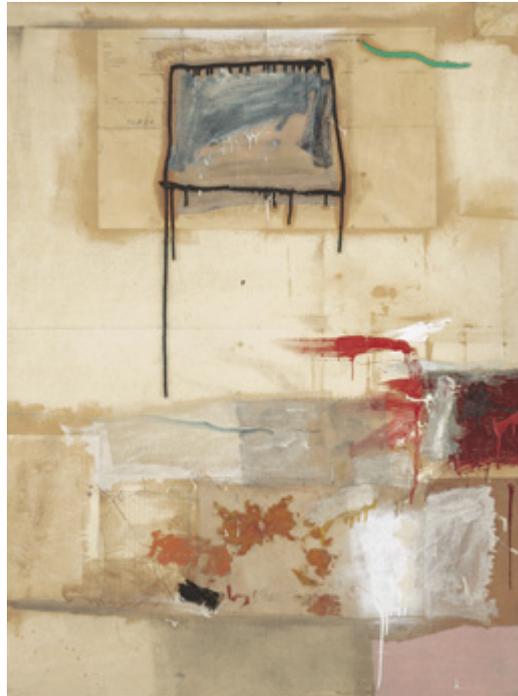
Opere giovanili

- Innovativi lavori eseguiti in quella che negli anni Cinquanta era la capitale dell'arte occidentale, New York. Molte delle opere di questo periodo sono ricche di richiami autobiografici, come l'intimo *Untitled (Scatole Personali)*, scrigno di intriganti objet trouvé cari all'artista, e di citazioni di famose opere d'arte. Fin da queste prime esperienze Rauschenberg lavora a un'idea creando non una sola opera, ma una serie in cui ciascun esemplare è autonomo e al tempo stesso complementare agli altri.

Robert Rauschenberg, Untitled (Scatole Personali), c. 1952. New York,
courtesy Sonnabend Collection



Memorandum of Bids, 1956. New York, courtesy
Sonnabend Collection



Combines

- La serie degli anni Cinquanta per cui l'artista è maggiormente conosciuto, quella dei *Combines*, dove il tradizionale concetto di pittura viene messo in discussione. Con queste opere Rauschenberg avvia un fecondo dialogo tra mezzi espressivi diversi, tra pennellata gestuale e immagine meccanicamente riprodotta, tra il lavoro dell'artista e oggetti di uso comune. Egli procede raccogliendo in giro per New York quel che trova, cose spesso abbandonate, come tessuti, pezzi di giornale, riproduzioni a stampa, tabulati, animali impagliati, frammenti di segnaletica stradale e altri materiali. Introduce poi questi elementi in un contesto pittorico espressionista-astratto, salvandoli dall'oblio e investendoli di un nuovo significato.

- L'artista si serve di una tavolozza che cambia molto col passare degli anni. Alle tonalità calde delle prime opere, come *Red Import*, spesso animate da tocchi di colori complementari, seguono i toni prevalentemente bianchi o beige della seconda metà del decennio, per approdare infine, a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta, a una tavolozza più varia e molto contrastata, come quella di *Inlet*. «La pittura» dichiara l'artista «è in rapporto sia con l'arte che con la vita. Nessuna delle due può essere costruita. Io tento di operare nello spazio che c'è tra le due.»

**Inlet, 1959. Los Angeles, Museum of Contemporary Art, The Panza
Collection.**



Opere su carta e dipinti serigrafici

- Dalla fine degli anni Cinquanta Rauschenberg indaga altre tematiche e sperimenta nuove tecniche che gli consentono di trasferire su carta immagini prese da riviste e giornali: le raffinate opere che ne risultano fanno dell'artista uno dei precursori della Pop Art e anticipano chiaramente la produzione del decennio successivo. Nei primi anni Sessanta Rauschenberg realizza importanti litografie e bellissime serie di dipinti serigrafici, in cui la poetica è la stessa dei *Combines*.
_Il parziale impiego di una tecnica di riproduzione commerciale come la serigrafia e la predilezione per soggetti tratti dai mass media portano a risultati di straordinario rilievo, come *Retroactive I*, in cui per la prima volta la realtà quotidiana dell'America conquista la superficie della tela. Queste opere avvicinano Rauschenberg agli esponenti della Pop Art che lavoravano a New York nei primi anni Sessanta, come Andy Warhol o Roy Lichtenstein, anche se diversamente da loro egli rimane saldamente ancorato alla pittura, come si vede nelle larghe pennellate gestuali di *Kite*, nelle sovrapposizioni a collage di immagini fotografiche, e in certe lavorazioni serigrafiche in cui l'immagine fuori registro è voluta o le imperfezioni non vengono deliberatamente corrette.

Sulphur Bank (Hoarfrost), 1974. Collezione dell'artista



National Spinning / Red Spring (Cardboard), 1971. Collezione dell'artista ■



Balcone Glut (Neapolitan), 1987. Collezione dell'artista.



Cartoni assemblati e tessuti

- Nel 1970 l'artista decide di lasciare la grande metropoli e si trasferisce a Captiva, un'isola della Florida dove tutt'oggi vive e lavora. Lontano da New York, egli imprime un energico cambio di rotta alla sua arte, riducendo sensibilmente l'intervento pittorico sull'opera e affidandosi al colore, alla materia e alla storia propri dell'*objet trouvé*. Il risultato sono alcune affascinanti serie caratterizzate da un linguaggio per lo più astratto, come *Venetians* e *Cardboards*, quest'ultima rappresentata in mostra dal famoso assemblaggio di cartoni *National Spinning / Red Spring (Cardboard)*.
Altro importante filone di ricerca è quello degli *Hoarfrosts*, in cui le immagini, tratte da quotidiani e trasferite su tessuti spesso semitrasparenti e preziosi come la seta o il raso, appaiono sfocate e indistinte come se fossero viste attraverso un vetro coperto di brina. Un passo ulteriore nell'esplorazione delle proprietà artistiche delle stoffe è rappresentato dagli *Jammers*, una serie di opere ispirata dai tessuti variopinti che l'artista ha visto in India e dalle vele che passano davanti al suo studio in riva al mare.

Grandi formati, sculture e dipinti su metallo

- Verso la metà degli anni Settanta, Rauschenberg riprende la produzione di opere monumentali, complesse e colorate. Egli trasferisce immagini di riviste su grandi strutture ricoperte di tela, spesso aggiungendovi oggetti comuni e luci elettriche: nascono così gli *Spreads*, come *Ruby Re-Run*, e gli *Scales*, dalle forme tridimensionali. Seguono, negli anni Ottanta, le complesse costruzioni della serie *Kabal American Zephyr*, spettacolari per dimensioni e impatto visivo. Un altro originale filone di ricerca di quel decennio è costituito dai *Gluts*, pezzi di metallo di scarto raccolti durante un viaggio per le desolate campagne del Texas, che l'artista trasforma in rilievi da parete, come *Balcone Glut (Neapolitan)*, o in vere e proprie sculture. A cavallo tra gli anni Ottanta e Novanta Rauschenberg prosegue la ricerca su questo materiale, studiandone le qualità pittoriche: ora esaltandone la cupa monocromia, come nella serie *Night Shades*, ora la lucentezza con l'inserimento di squillanti colori acrilici come in *Nightshift*, da *Urban Bourbons*, ora gli effetti dell'ossidazione e della corrosione sulla superficie metallica, come nelle opere del gruppo *Borealis*.

Nightshift (Urban Bourbon), 1995. Collezione dell'artista



Produzione contemporanea

- ra questi troviamo *A Quake in Paradise*, sorprendente labirinto allestito nel giardino di Palazzo dei Diamanti: la spettacolare opera è costituita da ventinove pannelli ricoperti di immagini serigrafiche che dialogano tra loro in un gioco di rimandi al quale lo spettatore viene invitato a partecipare addentrandosi nella struttura. Altre serie più recenti, dagli *Arcadian Retreats* del 1996 agli attuali *Scenarios*, sono caratterizzate dal fatto che l'artista non attinge più dai mass media ma utilizza fotografie da lui stesso scattate, rielaborate al computer e stampate con inchiostri non convenzionali. Questi lavori, alcuni recentissimi come lo straordinario *Catydid Express*, realizzato appositamente per questa mostra, documentano un'intensa attività, sempre improntata alla sperimentazione, cui Rauschenberg tuttora si dedica con esiti di assoluto rilievo.

Catydid Express, 2002. Collezione dell'artista.



COMUNICATO STAMPA

ROBERT RAUSCHENBERG: GLUTS. L'ARTISTA TEXANO E IL LATO POETICO DELLE COSE.

A un anno dalla scomparsa di Robert Rauschenberg, avvenuta il 12 maggio del 2008, la Collezione Peggy Guggenheim rende omaggio a una delle più grandi forze creative dell'arte americana dagli anni '50 con la mostra *Robert Rauschenberg: Gluts* (30 maggio – 20 settembre, 2009) a cura di Susan Davidson, Senior Curator, Collections & Exhibitions, Museo Solomon R. Guggenheim, e David White, Curator, Robert Rauschenberg Estate. Con circa quaranta lavori, l'esposizione presenta un *corpus* di opere in metallo, poco conosciute dal grande pubblico, provenienti dal Rauschenberg Estate nonché da istituzioni e collezioni private americane e non solo. Incline al riciclo, Rauschenberg è sempre riuscito a scoprire nuovi modi di impiegare gli scarti donando loro una seconda vita che li rinvigorisce. E così, davanti agli oggetti più disparati, ammassati nel suo studio, impiega il medesimo approccio diretto per affrontare i *Gluts* (1986–89 e 1991–95) assemblaggi di oggetti di recupero, la maggior parte in metallo, che rappresentano la sua ultima serie di sculture. Per circa un decennio, Rauschenberg si reca nella Gulf Iron e Metal Junkyard, discarica fuori Fort Myers, Florida, vicino alla sua casa-studio, raccogliendo ferraglie come segnali stradali, tubi di scappamento, radiatori, saracinesche e molto altro ancora, che pian piano trasforma in questi assemblaggi poetici e spiritosi, in cui il risultato finale ha un effetto ben diverso dalla somma delle singole parti.

Sia la Fondazione Solomon R. Guggenheim di New York che la città di Venezia hanno avuto un ruolo significativo nella carriera di Rauschenberg, che ha stabilito con entrambe una relazione del tutto particolare. Già nel 1961 il Museo Solomon R. Guggenheim espose le sue opere in due mostre. Poco più tardi, nel 1963, Lawrence Alloway, allora curatore del museo, organizzò la mostra *Six Painters and the Object* che comprendeva sei lavori dell'artista texano, e nel 1992 il Guggenheim Museum SoHo presentò *Robert Rauschenberg: The Early 1950s*, curata da Walter Hopps della Menil Collection di Houston, Texas. Infine nel triennio 1997–99 il Solomon R. Guggenheim sotto la direzione di Thomas Krens, allestì quella che, tutt'oggi, rimane la maggior retrospettiva dedicata alla sua carriera *Robert Rauschenberg: A Retrospective*, in ben tre sedi della città di New York. L'esposizione venne curata da Hopps e da Susan Davidson, co-curatrice della mostra oggi alla Collezione Peggy Guggenheim, e venne poi esposta a Houston, a Colonia e al Guggenheim Museum di Bilbao. Il catalogo che l'accompagnava è ormai considerato un volume di riferimento per l'opera dell'artista, e fu in quell'occasione che la Fondazione Guggenheim e il Guggenheim Museum di Bilbao acquistarono un'opera monumentale del primo Rauschenberg, *Barge* (1962–63), il suo più grande dipinto serigrafato.

Nel 1964 Rauschenberg vince il Gran Premio di Pittura della 32° Biennale di Venezia, affermandosi così definitivamente a livello internazionale, e portando al centro della scena artistica, la rivalità tra New York e Parigi quali centri nevralgici delle arti visive. Aggiudicandosi il Gran Premio a soli trentotto anni pose fine a una lunga serie di premi assegnati ai maestri europei della generazione del periodo pre-bellico. Alan Solomon, commissario del Padiglione Americano, portò a Venezia i suoi Combines più rappresentativi come *Factum I e II* (entrambi del 1957), *Bed* (1958), *Canyon* (1959), *Winter Pool* (1959), e *Third Time Painting* (1961). Nel 1975 Rauschenberg torna a Venezia per una mostra di un mese a Cà Pesaro, il Museo civico d'arte moderna, dove vengono presentate opere come *Cardboards* (1971–72), *Early Egyptians* (1973–74), *Hoarfrosts* (1974–75), *Jammers* (1975–76). Nel 1996 viene poi invitato a esporre tre gruppi di opere sull'Isola di San Lazzaro degli Armeni, inclusa una sua collaborazione con Darryl Pottorf (*Quattro mani*, 1996). Tredici anni dopo, *Robert Rauschenberg: Gluts* rappresenta la sua quarta mostra in città e il suo primo omaggio postumo.

Susan Davidson, Senior Curator for Collections & Exhibitions del Museo Guggenheim di New York, a proposito dei *Gluts*, spiega che negli anni '80 Rauschenberg comincia a concentrare il proprio interesse

Palazzo Venier dei Leoni
701 Dorsoduro
30123 Venezia, Italy
Telephone 041 2405 411
Telefax 041 5206885

artistico sull'esplorazione delle proprietà visive del metallo. Assemblando vari oggetti metallici, o serigrafando immagini fotografiche su alluminio, bronzo, ottone, rame, l'artista americano cerca di catturare le proprietà riflettenti, materiche e scultoree del materiale. Il primo corpus di opere realizzato con questo nuovo tipo di tecnica sono *Gluts*. L'ispirazione nasce da una visita a Houston in occasione della mostra *Robert Rauschenberg, Work from Four Series: A Sesquicentennial Exhibition*, realizzata presso il Contemporary Arts Museum. A metà degli anni '80 l'economia del Texas si ritrova nel bel mezzo di una recessione dovuta ad una saturazione del mercato petrolifero. Rauschenberg prende nota della devastazione economica della regione raccogliendo insegne di distributori di benzina, pezzi di automobili abbandonate e altri rifiuti industriali dannosi per l'ambiente. Al suo ritorno nello studio di Captiva, in Florida, Rauschenberg trasforma i detriti raccolti in altorilievi e sculture che ricordano i suoi primi Combines. A chi gli chiese allora di commentare il significato dei *Gluts*, Rauschenberg rispose: "E' il momento dell'eccesso, l'avidità è rampante. Tento solo di mostrarlo, cercando di svegliare la gente. Voglio semplicemente rappresentare le persone con le loro rovine [...] Penso ai *Gluts* come a souvenir privi di nostalgia. Ciò che devono realmente fare è offrire alle persone l'esperienza di guardare le cose in relazione alle loro molteplici possibilità". Rauschenberg sceglie questi oggetti non solo per il loro valore quotidiano ma anche per le loro proprietà formali. Individualmente o nel loro insieme, materiali come questi sono alla base del suo vocabolario artistico, la sua empatia per gli oggetti di scarto è quasi viscerale. "Gli oggetti abbandonati mi fanno simpatia e così cerco di salvarne il più possibile."

L'esposizione è accompagnata da un catalogo riccamente illustrato in italiano e inglese, edito da Guggenheim Publications. Il volume include una rilettura del lavoro dell'artista come scultore, scritto dalla nota pittrice e autrice Mimi Thompson, un'introduzione di Susan Davidson, che prende in esame lo sviluppo stilistico dei *Gluts*, un saggio della coreografa Trisha Brown che racconta di come Rauschenberg la salvò quando, in Italia, le sue scene andarono perdute e poi trasformate nei *Gluts* napoletani, e infine una storia illustrata delle esposizioni.

La mostra gode del sostegno della Regione del Veneto e delle Intrapresæ Collezione Guggenheim, ed è resa possibile grazie a Art Forum Würth Capena, Aperol, Hangar Design Group. Radio Italia e Corriere della Sera sono media partners dell'esposizione.

I programmi della Collezione Peggy Guggenheim sono resi possibili grazie al sostegno del Comitato Consultivo della Collezione Peggy Guggenheim e:

**Intrapresæ
Collezione
Guggenheim**

Institutional Patrons:
BSI, Banchieri svizzeri dal 1873
Regione del Veneto

Aperol
Apice
Arcinea
Corriere della Sera
Distilleria Nardini
Gruppo La-Vis
Gruppo Pirelli
Hangar Design Group
Hausbrandt
Istituto Europeo di Design
Lancia
Listone Giordano
L'Oréal
Mappei
MST-Gruppo Maccaferri
Oracle
Palladio Finanziaria
Rubelli
Salvatore Ferragamo
Seguso
Swatch
Trend

e-mail: info@guggenheim-venice.it; sito web <http://www.guggenheim-venice.it>

orario d'apertura: 10.00-18.00; chiuso il martedì

ingresso: euro 12; euro 10 senior oltre i 65 anni; euro 7 studenti; gratuito 0-10 anni

Ufficio stampa: tel. 041. 2405 404/415 - press@guggenheim-venice.it

SCHEDA TECNICA

TITOLO ROBERT RAUSCHENBERG: GLUTS

SEDE E DATE Collezione Peggy Guggenheim, Venezia
30 maggio – 20 settembre 2009

CONTENUTI ROBERT RAUSCHENBERG: GLUTS presenta una selezione di 40 sculture provenienti da istituzioni e collezioni private americane e non solo. Sebbene Rauschenberg sia stato a lungo studiato nelle recenti mostre internazionali a lui dedicate, è dal 1995 che non viene allestita un'esposizione incentrata esclusivamente sulle sue opere scultoree.

Dopo aver stravolto il mondo artistico con i suoi celebri *Combines*, fusioni di dipinti bidimensionali con sculture, risalenti alla fine degli anni '50, Rauschenberg esplora, negli anni '60, l'arte attraverso la tecnologia per coinvolgere attivamente lo spettatore, successivamente nel corso degli anni '70 focalizza l'attenzione su materiali naturali, come carta, cartone e tessuti, per giungere infine negli anni '80 a concentrare il proprio interesse artistico sull'esplorazione delle proprietà visive del metallo. Assemblando vari oggetti metallici, o serigrafando immagini fotografiche su alluminio, bronzo, ottone, rame, l'artista americano cerca di catturare le proprietà riflettenti, materiche, scultoree e tematiche del materiale.

Il primo corpus di opere realizzato con questa nuova tecnica è *Gluts*, lavori scultorei iniziati nel 1986 e su cui l'artista lavora ad intermittenza fino al 1995. L'ispirazione nasce da una visita a Houston in occasione della mostra *Robert Rauschenberg, Work from Four Series*, mostra realizzata presso il Contemporary Arts Museum in occasione del 150° Anniversario d'indipendenza dal Messico. A metà degli anni '80 l'economia del Texas si ritrova nel bel mezzo di una recessione dovuta ad una saturazione del mercato petrolifero. Rauschenberg prende nota della devastazione economica della regione raccogliendo insegne di distributori di benzina, pezzi di automobili deteriorate e altri scarti industriali. Al suo ritorno nello studio di Captiva, in Florida, trasforma i detriti raccolti in altorilievi e sculture che ricordano i suoi primi *Combines*.

A chi gli chiese di commentare il significato dei *Gluts*, l'artista rispose: "È il momento dell'eccesso, l'avidità è rampante. Tento solo di mostrarlo, cercando di svegliare la gente. Voglio semplicemente rappresentare le persone con le loro rovine. Penso ai *Gluts* come a souvenir privi di nostalgia. Ciò che devono realmente fare è offrire alle persone l'esperienza di guardare le cose in relazione alle loro molteplici possibilità".

In molti *Gluts* è difficile capire cosa l'oggetto, o gli oggetti originali, siano inizialmente stati. In altri, tuttavia, la metamorfosi da mero rottame ad oggetto d'arte poetico risulta in un lavoro che è meno astratto; gli oggetti in totale disfacimento mantengono qualcosa della loro originale identità, sebbene il significato dell'assemblaggio come un unico insieme non venga reso esplicito.

Peggy Guggenheim COLLECTION

Palazzo Venier dei Leoni
701 Dorsoduro
30123 Venezia, Italy
Telephone 041 2405 411
Telefax 041 5206885

CURATORI	La mostra è a cura di Susan Davidson, Senior Curator, Collections & Exhibitions, Museo Solomon R. Guggenheim, e David White, Curator, Robert Rauschenberg Estate.
CATALOGO	L'esposizione è accompagnata da un catalogo riccamente illustrato in italiano e inglese, edito da Guggenheim Publications. Il volume include una rilettura del lavoro dell'artista come scultore, scritto dalla nota pittrice e autrice Mimi Thompson, un'introduzione di Susan Davidson, che prende in esame lo sviluppo stilistico dei <i>Gluts</i> , un saggio della coreografa Trisha Brown che racconta di come Rauschenberg la salvò quando, in Italia, le sue scene andarono perdute e poi trasformate nei <i>Gluts</i> napoletani, e infine una storia illustrata delle esposizioni.
INGRESSO ALLA COLLEZIONE	Intero euro 12; seniors euro 10 (oltre 65 anni) studenti euro 7 (entro i 26 anni); bambini (0-10 anni) e soci ingresso gratuito Il biglietto dà diritto all'ingresso alla collezione permanente, alla Collezione Gianni Mattioli, al Giardino di Sculture Nasher, alla mostra, Tutti i giorni, alle 15.30, il museo organizza visite guidate gratuite alla mostra. Non è necessaria la prenotazione.
ORARIO	10.00 – 18.00, chiuso il martedì
INFORMAZIONI	info@guggenheim-venice.it www.guggenheim-venice.it
PRENOTAZIONI GRUPPI	tel. 041.2405440
ATTIVITÀ DIDATTICHE E VISITE GUIDATE	tel. 041.2405401/444
COME ARRIVARE	da Piazzale Roma-Ferrovia: linea diretta 2, direzione Lido, fermata Accademia (25 minuti circa); linea 1, direzione Lido, fermata Accademia (30 minuti circa) da Piazza S. Marco: linea 1, 2 direzione Piazzale Roma - Ferrovia, fermata Accademia (5 minuti circa)
COMUNICAZIONE E UFFICIO STAMPA	Alexia Boro, Maria Rita Cerilli tel. 041.2405404/415

Vi preghiamo di segnalarci l'avvenuta pubblicazione dell'articolo scrivendo a: press@guggenheim-venice.it

ROBERT RAUSCHENBERG: GLUTS

30 maggio - 20 settembre 2009

Glut Data, 1986

Metallo e rivetti
108 x 231,1 x 45,7 cm
Estate of Robert Rauschenberg



Regular Diary Glut, 1986

Metallo e rivetti
215,9 x 294,6 x 61 cm
Per gentile concessione di PaceWildenstein, New York



Le Coon Glut, 1986

Metallo assemblato
161,3 x 200,7 x 17,8 cm
Estate of Robert Rauschenberg



West-Ho Glut, 1986

Metallo assemblato
208,3 x 162,6 x 26,7 cm
Collezione Terrae Motus,
Palazzo Reale, Caserta



Snow Crab Crystal Glut, 1987

Metallo assemblato e plastica
153,7 x 293,4 x 39,4 cm
Collezione privata, per gentile concessione di
Mrs. Jamileh Weber



Sunset Glut, 1987

Metallo assemblato e plastica
154,3 x 210,8 x 72,1 cm
Estate of Robert Rauschenberg

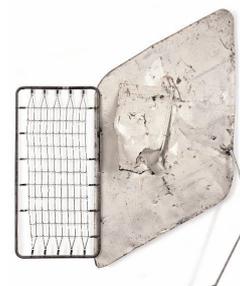


Palazzo Venier dei Leoni
701 Dorsoduro
30123 Venezia, Italy
Telephone 041 2405 411
Telefax 041 5206885

Easter Deutschland Glut, 1987
Metallo assemblato e luce elettrica
137,2 x 322,6 x 42,5 cm
Collezione privata, Svizzera



Albino Spring Glut (Neapolitan), 1987
Metallo assemblato
201,9 x 175,9 x 39,4 cm
Collezione Ernesto Esposito, Napoli



Blind Rosso Porpora Glut (Neapolitan), 1987
Metallo assemblato e corda
130,2 x 193 x 38,1 cm
The Darryl Pottorf Trust



Greek Toy Glut (Neapolitan), 1987
Metallo assemblato
207 x 254 x 39,4 cm
Estate of Robert Rauschenberg



Tabasco Glut (Neapolitan), 1987
Metallo assemblato
65,1 x 45,1 x 31,1 cm
Collezione privata



Palazzo Venier dei Leoni
701 Dorsoduro
30123 Venezia, Italy
Telephone 041 2405 411
Telefax 041 5206885

Greenhouse Glut (Neapolitan), 1987

Metallo assemblato
165,1 x 194,3 x 54,6 cm
Estate of Robert Rauschenberg



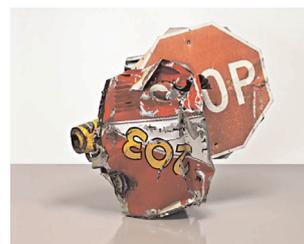
Samurai Early Winter Glut, 1987

Metallo e rivetti
78,7 x 88,9 x 29,2 cm
Collezione privata



Stop Side Early Winter Glut, 1987

Metallo assemblato
109,9 x 116,8 x 86,4 cm
Estate of Robert Rauschenberg



Finn Early Winter Glut, 1987

Metallo assemblato
118,7 x 174 x 29,2 cm
Estate of Robert Rauschenberg



Poached Summer Glut, 1987

Metallo e rivetti
56,5 x 57,2 x 21,6 cm
Collezione privata, Svizzera



Wedding Summer Glut, 1987

Metallo assemblato
157,5 x 127 x 34,3 cm
Collezione privata



Palazzo Venier dei Leoni
701 Dorsoduro
30123 Venezia, Italy
Telephone 041 2405 411
Telefax 041 5206885

Elope Summer Glut, 1987
Metallo e rivetti
35,6 x 102,9 x 14 cm
Collezione privata, Svizzera



Blood Orange Summer Glut, 1987
Metallo assemblato e gomma
203,2 x 124,5 x 33 cm
IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Spagna
Donazione dell'artista



Summer Glut Fence, 1987
Metallo assemblato
114,3 x 219,7 x 27,9 cm
Collezione privata, Principato di Monaco



Nasturtium Summer Glut, 1988
Metallo assemblato e luce elettrica
73,7 x 213,4 x 30,5 cm
Collezione della Foundation for Contemporary Arts,
New York



Mercury Zero Summer Glut, 1987
Metallo assemblato
27 x 44,5 x 21,6 cm
Collezione privata



Goey Duck Late Summer Glut, 1987
Metallo assemblato e corda
231,1 x 71,1 x 55,9 cm
Collezione privata



Palazzo Venier dei Leoni
701 Dorsoduro
30123 Venezia, Italy
Telephone 041 2405 411
Telefax 041 5206885

Cathedral Late Summer Glut, 1987

Metallo assemblato
127 x 292,1 x 55,9 cm
Collezione privata



Brake Furl Late Summer Glut, 1987

Metallo e rivetti
134,6 x 152,4 x 38,1 cm
Estate of Robert Rauschenberg



Snow Gate Winter Glut, 1987

Metallo assemblato
61 x 331,5 x 40,6 cm
Collezione privata



Gold Strike Glut, 1987

Metallo e rivetti
125,7 x 160 x 35,6 cm
Collezione Robert M. Rubin e Stéphane Samuel



Polar Glut, 1987

Metallo e rivetti
194,3 x 91,4 x 10,2 cm
Estate of Robert Rauschenberg



Summer Tisket Glut, 1987

Metallo assemblato e plastica
125,7 x 293,4 x 67,3 cm
Estate of Robert Rauschenberg



Intersection Glut, 1987

Metallo assemblato e suono
109,2 x 153,7 x 40,6 cm
Estate of Robert Rauschenberg



Palazzo Venier dei Leoni
701 Dorsoduro
30123 Venezia, Italy
Telephone 041 2405 411
Telefax 041 5206885

Appalachian Double Latch Spring Glut, 1989

Metallo assemblato
162,9 x 84,1 x 28,3 cm
Estate of Robert Rauschenberg



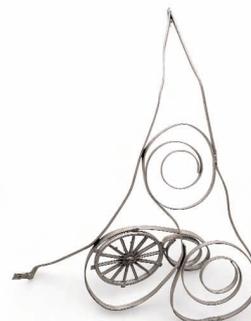
Getone Spring 88 Glut, 1988

Metallo e rivetti
71,1 x 127 x 24,1 cm
Collezione Alberto del Genio, Napoli



Curly Que Summer Glut, 1988

Metallo assemblato
91,4 x 71,1 x 18,4 cm
Estate of Robert Rauschenberg



Primary Mobiloid Glut, 1988

Metallo assemblato e gomma
111,8 x 170,2 x 68,6 cm
Collezione privata



Measure for Measure Glut (Zurich), 1988

Metallo assemblato
188 x 33 x 7 cm
Collezione privata



Palazzo Venier dei Leoni
701 Dorsoduro
30123 Venezia, Italy
Telephone 041 2405 411
Telefax 041 5206885

Filter Fish Glut (Zurich), 1988

Metallo assemblato
57,2 x 47 x 21,6 cm
Collezione privata



Turquoise Blazer Spring Glut, 1989

Metallo assemblato
150,2 x 161 x 8,3 cm
Collezione privata



Society Color Wheel Glut, 1989

Metallo assemblato
120 x 192 x 22 cm
Collezione privata, Svizzera



Dirty Ghost Glut, 1992

Metallo assemblato
149,9 x 83,8 x 34 cm
Estate of Robert Rauschenberg



Nile Throne Glut, 1992

Metallo assemblato su ruote
100,3 x 68,6 x 129,5 cm
Collezione privata



BIOGRAFIA

BREVE PANORAMICA SULL'ARTE DI ROBERT RAUSCHENBERG

Robert Rauschenberg, il cui vero nome è Milton Ernest Rauschenberg, nasce il 22 ottobre del 1925 a Port Arthur, in Texas. Dopo aver studiato per un breve periodo farmacia presso l'Università del Texas ad Austin, ed essersi arruolato in marina durante la seconda guerra mondiale, nel 1947 s'iscrive all'Istituto d'Arte di Kansas City. Nel 1948 si reca a Parigi per studiare all'Académie Julien, dove conosce l'artista Susan Weil; i due in seguito si sposeranno e avranno un figlio, Christopher. Nell'autunno del '48 la coppia fa ritorno negli Stati Uniti per studiare al Black Mountain College, vicino ad Asheville, nel North Carolina, sotto la guida di Josef Albers, già docente del Bauhaus. Nel 1949 Rauschenberg si trasferisce a New York, dove si iscrive alla Art Students League. Fa ritorno al Black Mountain College nel 1951 e poi ancora nel 1952 dove stringe amicizia con Merce Cunningham, John Cage e David Tudor e partecipa al "Theater Piece #1" organizzato da Cage, oggi conosciuto come il primo Happening. Fin dall'inizio degli anni '50 il continuo coinvolgimento da parte dell'artista nell'ambito del teatro e della danza ha portato alla realizzazione di costumi e scenografie non solo per Merce Cunningham, Paul Taylor, Viola Farber, Steve Paxton e Trisha Brown, ma anche per pezzi di sua produzione, come *Pelican* (1963).

La prima personale di Rauschenberg viene presentata nella galleria di Betty Parsons, a New York, nella primavera del 1951, dove vengono esposti quadri che incorporano oggetti di recupero come mappe e specchi. I suoi lavori successivi, i *White Paintings* (1951) diventano degli schermi di luce e ombra, in risposta alle condizioni che li circondano. Dall'autunno del 1952 alla primavera del 1953, Rauschenberg viaggia in Europa e nord Africa con Cy Twombly, conosciuto alla Art Student League. Durante questi viaggi Rauschenberg lavora ad una serie di collage, assemblaggi e piccole scatole piene di oggetti di recupero, esposte poi a Roma e Firenze. Dopo il suo ritorno a New York nel 1953 inizia a lavorare sui *Red Paintings*, ai quali aggiunge giornali e tessuti decorati. E' alla fine di quell'anno che incontra per la prima volta Jasper Johns. Dall'estate del 1954 l'artista introduce sulla superficie dei *Red Paintings* oggetti di recupero come animali impagliati, ruote, sedie e orologi, creando così i suoi primi Combines; lavori anticonvenzionali che oltrepassano la tradizionale definizione di opera d'arte. La fusione di diversi materiali rimane centrale nell'opera di Rauschenberg, la cui carriera è caratterizzata da un senso di esperimento e gioco.

Tra la fine degli anni '50 e l'inizio degli anni '60, l'immagine trovata diventa oggetto supremo nel vocabolario visivo di Rauschenberg. Riproduzioni da giornali e riviste vengono incorporate in disegni, stampe, quadri, con il perfezionamento di tecniche quali trasferimento, litografia e serigrafia. Le immagini trasferite, prodotte contemporaneamente ai tardi Combines, portano l'elemento del collage su un piano bidimensionale; le immagini trovate sono ora contigue alla superficie del quadro e vengono mischiate con zone disegnate e dipinte liberamente. Questa mescolanza di figurazione e astrazione rimarrà un marchio di garanzia nello stile di Rauschenberg.

La serie di dipinti serigrafati realizzata tra il 1962 e il 1964, utilizza un mezzo commerciale di riproduzione ed enfatizza soggetti mediatici, identificando Rauschenberg con la Pop Art. Le superfici prodotte in maniera fotomeccanica gli permettono di trasferire sia fotografie che immagini prese dalla stampa su larga scala. Gli esperimenti di Rauschenberg con l'elettronica portano alla creazione nel 1966 degli Esperimenti nell'Arte e nella Tecnologia (E.A.T.), con l'ingegnere Billy Kluever dei Bell Telephone Laboratories, promuovendo la cooperazione tra artisti e ingegneri. La costruzione in cinque parti *Oracle* (1960-65) e la parete a specchi *Soundings* (1968), le cui luci vengono attivate dai suoni prodotti dagli spettatori, furono realizzate a seguito di questa collaborazione. La ricerca continua di

nuovi materiali, nuove tecnologie e nuove idee lo portano ad esplorare continuamente strade nuove e spesso non convenzionali.

Con il suo trasferimento nel 1970 da New York a Captiva, un'isola vicino alla costa della Florida, Rauschenberg si sbarazza della sua tavolozza. Allontanandosi dall'immaginario urbano, è ora incline all'uso di un linguaggio astratto e di materiali naturali come tessuti e carta. I *Cardboards* (1971) e *Venetians* (1972-73) dimostrano l'attrazione nei confronti del colore, della consistenza e della storia degli oggetti di recupero. I meravigliosi ed eterogenei effetti dei tessuti, dal cotone al raso, vengono esplorati in *Hoarfrosts* (1974-75) e *Jammers* (1975-76), mentre in *Spreads* (1975-82) e *Scales* (1977-81) incorpora immagini e assemblaggi trasferiti e proiettati in installazioni talvolta grandi tutta la stanza.

Nel 1984 viene fondato il Rauschenberg Overseas Culture Interchange (ROCI). Esposizione in evoluzione con più di 200 opere, il progetto rappresenta un'espressione tangibile della convinzione di Rauschenberg che l'arte e la collaborazione artistica possano portare ad un cambiamento sociale a livello internazionale, e il culmine del suo continuo impegno nei confronti dei diritti umani. Il tour di otto anni esplora diverse culture e pratiche artistiche locali in Messico, Cile, Venezuela, Cina, Tibet, Giappone, Cuba, Russia, Germania, Malesia per concludersi alla Galleria nazionale d'arte a Washington D.C. Il continuo impegno di Rauschenberg nei confronti della collaborazione, sia essa con performers, grafici, ingegneri, scrittori, artisti, artigiani da tutto il mondo, è una manifestazione della sua vasta concezione artistica.

Avendo dipinto e serigrafato su rame per la prima volta nel 1985 durante il ROCI in Cile, nel decennio successivo Rauschenberg esplora l'uso del metallo come supporto alla pittura, a ossidazioni, smalto e immagini serigrafate in diverse serie. Il linguaggio figurativo e gli oggetti di recupero spesso si riferiscono ai viaggi di Rauschenberg, mentre le superfici riflettenti metalliche rispecchiano i contorni dei suoi lavori. I dipinti metallici assumono una vasta gamma di effetti, dagli smalti brillanti di *Urban Bourbons* (1988-95) agli scuri monocromi di *Night Shades* (1991). I Gluts, iniziati nel 1986, sono realizzati con ferraglia, come insegne di distributori di benzina e parti di automobili che spesso mascherano la loro vera identità trasformandosi in pareti e sculture.

A partire dal 1992 Rauschenberg utilizza una stampante Iris per stampe digitali a colori delle sue foto, ottenendo immagini in alta risoluzione, con tonalità luminose di opere su larga scala: *Anagrams* (1995-2000), *Short Stories* (2000-2003), *Scenarios* (2002-2006) e *Runts* (2007-2008). Utilizzando la tecnica del trasferimento di pigmenti, queste serie uniscono la sua prima visione agli ultimi progressi tecnologici.

Il tema dell'inclusione, sia nella scelta dei materiali che nella relazione tra arte e spettatore, ha sempre caratterizzato l'arte di Rauschenberg. Qualsiasi mezzo utilizzi, colore su tela, metallo, plexiglas, carta, affresco, cartoncino o tessuto, Rauschenberg è sempre stato un precursore in quasi tutti gli aspetti dell'arte contemporanea.

FILANTROPIA E SUCCESSI

Nel 1970 Rauschenberg fonda Change, Inc., un'organizzazione no profit che fornisce agli artisti fondi di emergenza. La Robert Rauschenberg Foundation, creata nel 1990, è un ente no profit dedicata a progetti che sensibilizzano il pubblico nei confronti di tematiche di fondamentale interesse per gli artisti, tra cui la ricerca medica, l'educazione, l'ambiente, i senza tetto, la fame nel mondo e le arti.

Sin dal 1951, le opere di Rauschenberg sono state ampiamente esposte. Le mostre principali includono quelle organizzate da: The Jewish Museum, New York (1963); Whitechapel Gallery, Londra (1964); Walker Art Center, Minneapolis (1965); Stedelijk Museum, Amsterdam (1968); Israel Museum, Gerusalemme (1974); National Collection of Fine Arts, Washington, D.C. (1976, in tour fino al 1977);

Staatliche Kunsthalle, Berlino (1980, in tour fino al 1981); Fondation Maeght, Saint-Paul, Francia (1984); Fundación Juan March, Madrid e Fundació Joan Miró, Barcellona (1985); Contemporary Arts Museum, Houston (1986); Whitney Museum of American Art, New York (1990); The Menil Collection, Houston (1991, in tour fino al 1993); Aktionsforum Praterinsel, Monaco (1997); Solomon R. Guggenheim Museum, New York (1997, in tour fino al to 1999); Whitney Museum of American Art, New York (2000); The Baltimore Museum of Art (2000-2001); Museum of Fine Arts, Boston (2002); Musee Maillol, Parigi (2002); Palazzo dei Diamanti, Ferrara, Italia (2004); Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Valencia, Spagna (2005); Musee d'Art Moderne et d'Art Contemporain de la Ville de Nice (2005, in tour fino al 2006); The Museum of Contemporary Art, Los Angeles (2006, in tour fino al 2008); The Menil Collection, Houston (2007); Museu Serralves Museu de Arte Contemporanea, Porto, Portogallo (2007, in tour fino al 2009). La sua produzione artistica è rappresentata in quasi tutte le maggiori collezioni del mondo.

I numerosi riconoscimenti e titoli includono: Gran Premio della Pittura, 32° Biennale di Venezia (1964); Creative Arts Award, Brandeis University, Waltham, Massachusetts (1978); Grand Prix d'Honneur, International Exhibition of Graphic Art, Lubiana, Jugoslavia (1979); Gold Medal for Graphics, Oslo (1979); Skowhegan Medal for Painting, Skowhegan College, Maine (1982); Grammy Award per il miglior design dell'album del gruppo pop Talking Heads (1984); Jerusalem Prize for Arts and Letters, Friends of Bezalel Academy of Jerusalem, Philadelphia Chapter (1984); Golden Plate Award, 25th Anniversary Salute to Excellence, American Academy of Achievement (1986); International Center of Photography Art Award (1987); The Aljur H. Meadows Award of Excellence in the Arts, Meadows School of the Arts, Southern Methodist University, Dallas (1989); Federal Design Achievement Award (1992); National Medal of Arts Award conferita dal presidente degli Stati Uniti e dalla First Lady (1993); Second Hiroshima Art Prize, Hiroshima Museum of Contemporary Art (1993); Leonardo Da Vinci World Award of Arts, World Cultural Council, Città del Messico (1995); Lifetime Achievement Award in Contemporary Sculpture, International Sculpture Center, Washington, D.C. (1996); First Prize in Contemporary Art Awards, ARCO and Fundación Argentaria, Madrid (1997); The Eighth Wexner Prize, Wexner Center, Ohio State University (2000); The Harbourfront Centre World Leaders Prize, Toronto, Ontario (2001); Medal Award, The School of the Museum of Fine Arts, Boston (2002); Julio Gonzalez Award, Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Valencia (2005); First place, U.S. Art Critics Association Best Monographic Museum Show Nationally (2005-2006) per *Robert Rauschenberg: Combines*.

Rauschenberg è stato nominato Membro della American Academy of Arts and Science, Boston (1978); Membro Estero della Royal Academy of Fine Arts, Stoccolma (1980); Responsabile del Ordre des Arts et Lettres, Ministro della Cultura e della Comunicazione, Francia (1981); Membro insigne, Rhode Island School of Design (1981); nominato Band of Honour dal Order of Andres Bello dal governo del Venezuela (1985); eletto Honorary Royal Academician, Royal Academy of Arts, Londra (2000); ha ricevuto dottorati ad honorem dal Grinnell College, Iowa (1967), University of South Florida in Tampa (1976), e New York University (1984).

Robert Rauschenberg ha vissuto e lavorato a Captiva Island, Florida, dal 1970 fino alla sua morte, il 12 maggio del 2008.

Robert Rauschenberg, artista del
«presente»



- **Fondo Ambiente Italiano**, in collaborazione con la **Fondazione Solomon R. Guggenheim** di New York, la **Collezione Peggy Guggenheim** di Venezia e il **Robert Rauschenberg Estate** di New York, rende omaggio a una delle più grandi forze creative dell'arte americana dagli anni '50 con la mostra **Robert Rauschenberg. Gluts** nella prestigiosa sede di **Villa e Collezione Panza** a Varese dal 14 ottobre 2010 al 27 febbraio 2011.
- L'esposizione propone una **selezione di oltre 40 opere provenienti da istituzioni e collezioni private internazionali che verranno esposte nelle Scuderie e nelle sale della Villa.**
- Al ritorno da un tour internazionale che ha coinvolto importanti sedi quali il Guggenheim di Venezia, il museo Tinguely di Basilea e il Guggenheim di Bilbao, l'esposizione di Varese sarà arricchita da un nuovo nucleo di opere.
- L'iter della mostra non poteva non concludersi che a Villa Panza: **il grande collezionista e mecenate Giuseppe Panza, recentemente scomparso, è stato infatti il primo in Italia a collezionare le opere di Robert Rauschenberg, iniziando ad acquistare i lavori dell'artista nell'estate del 1959 da Lawrence Rubin, Leo Castelli, Ileana Sonnabend e Marta Jackson.**
- Quando Rauschenberg partecipò alla Biennale di Venezia nel 1964 vinse il Gran Premio per la Pittura con un'opera della collezione Panza: la celebre scultura *Gift For Apollo*.
- **“Alla fine degli anni '50 ho acquistato Rauschenberg che considero un trait d'union tra l'Espressionismo Astratto e la Pop Art, perché utilizza immagini della vita reale per creare un rapporto con il passato come memoria.**

- Se si guarda alle sue opere si vede anche il segno dipinto non solo il collage e l'oggetto. Per questa ragione era naturale capire la Pop Art ... Quando i Rauschenberg arrivarono a casa vi erano pochissime persone interessate. Sentivo un grande interesse per lui perché vedevo nei dettagli una relazione ad avvenimenti del passato.
- E' una sollecitazione della memoria. Sono relazioni a cose reali che spariscono lontano come tutti gli avvenimenti di molto tempo fa anche quando l'artista era giovane. Il ricordo diventa più forte perché rivive dentro di noi tutto ciò che è accaduto in un passato distante, è dalla memoria cambiato, diventa più bello, perché perde realtà, diventa una realtà più ideale ...”
Giuseppe Panza, 1987

-

- **Rauschenberg è sempre riuscito a scoprire nuovi modi di impiegare gli scarti donando loro una seconda vita che li rinvigorisce.** E così, davanti agli oggetti più disparati, ammucchiati nel suo studio, impiega il medesimo approccio diretto per affrontare i *Gluts* (1986–89 e 1991–95) assemblaggi di oggetti di recupero, la maggior parte in metallo, che rappresentano la sua ultima serie di sculture. Per circa un decennio, Rauschenberg si reca nella Gulf Iron e Metal Junkyard, discarica fuori Fort Myers, Florida, vicino alla sua casa-studio, raccogliendo ferraglie come segnali stradali, tubi di scappamento, radiatori, saracinesche e molto altro ancora, che pian piano trasforma in questi assemblaggi poetici e spiritosi, in cui il risultato finale ha un effetto ben diverso dalla somma delle singole parti.
- Susan Davidson, Senior Curator for Collections & Exhibitions del Museo Guggenheim di New York, a proposito dei *Gluts*, spiega che negli anni '80 Rauschenberg comincia a concentrare il proprio interesse artistico sull'esplorazione delle proprietà visive del metallo. Assemblando vari oggetti metallici, o serigrafando immagini fotografiche su alluminio, bronzo, ottone, rame, l'artista americano cerca di catturare le proprietà riflettenti, materiche e scultoree del materiale.

- Il primo corpus di opere realizzato con questo nuovo tipo di tecnica sono Gluts. L'ispirazione nasce da una visita a Houston in occasione della sua mostra Robert Rauschenberg, Work from Four Series: A Sesquicentennial Exhibition, realizzata presso il Contemporary Arts Museum. Proprio a metà degli anni '80 l'economia del Texas si ritrova nel bel mezzo di una recessione dovuta ad una saturazione del mercato petrolifero. Rauschenberg prende nota della devastazione economica della regione raccogliendo insegne di distributori di benzina, pezzi di automobili abbandonate e altri rifiuti industriali dannosi per l'ambiente. Al suo ritorno in Florida, Rauschenberg trasforma i detriti raccolti in altorilievi e sculture che ricordano i suoi primi Combines. A chi gli chiese allora di commentare il significato dei Gluts, Rauschenberg rispose: "E' il momento dell'eccesso, l'avidità è rampante. Tento solo di mostrarlo, cercando di svegliare la gente. Voglio semplicemente rappresentare le persone con le loro rovine [...]"
Penso ai Gluts come a souvenir privi di nostalgia. Ciò che devono realmente fare è offrire alle persone l'esperienza di guardare le cose in relazione alle loro molteplici possibilità". Rauschenberg sceglie questi oggetti non solo per il loro valore quotidiano ma anche per le loro proprietà formali. Individualmente o nel loro insieme, materiali come questi sono alla base del suo vocabolario artistico, la sua empatia per gli oggetti di scarto è quasi viscerale. "Gli oggetti abbandonati mi fanno simpatia e così cerco di salvarne il più possibile."



- La mostra riunisce una selezione di opere di Robert Rauschenberg provenienti dalle serie “Cardboards”, “Venetians”, “Early Egyptians”, “Hoarfrosts” e “Jammers”.
- L’interesse di Rauschenberg per altre culture e l’esperienza dei diversi viaggi che ha compiuto si riflettono in queste opere che furono create tra il 1970 e il 1976. Per la prima volta dalla loro produzione sino ad ora per lo più ignorate, stanno ricevendo il riconoscimento che meritano.



Materiali

Combine painting: olio su metallo, legno, tela cerata

Altezza:

cm. 278.00

Larghezza:

cm. 221.00

Profondità:

cm. 38.00

Dylaby



- Dalla prima metà degli anni Cinquanta Robert Rauschenberg include stoffe, ritagli di giornale, fotografie e objects trouvés nelle sue opere creando lavori che uniscono la libertà e l'amore per l'oggetto di rifiuto, mutuato dal collage dadaista, alla pennellata e alla gestualità dell'Espressionismo astratto. Utilizza il termine "combine paintings" per descrivere queste sue pitture-sculture ibride, sottolineando in modo efficace la relazione significativa tra gli elementi estrapolati dalla realtà e la pittura.

- Il 'dipinto' infrange lo spazio bidimensionale della parete per trasformarsi in contenitore di dati eterogenei (oggetti di uso comune, materiali di scarto o elementi privilegiati della società dei consumi), divenendo una sorta di piano ricettivo polifonico capace di creare una continuità con lo spazio e la vita quotidiana dello spettatore.
- Una prima versione dell'opera è stata esposta nel 1962 in occasione della mostra **Dylaby** (Dynamisch Labyrinth) allestita allo Stedelijk Museum di Amsterdam, assieme ad altri lavori di Niki de Saint Phalle, Martial Raysse, Daniel Spoerri, Jean Tinguely.
- Il progetto originario dell'esposizione, condiviso da Rauschenberg ma naufragato a causa di incomprensioni fra gli altri artisti, prevedeva la costruzione di un'unica installazione a forma di labirinto, realizzata dal lavoro comune degli artisti partecipanti.

R. Rauschenberg. Dylaby



-
- Nel 1962, nello studio di Andy Warhol, Rauschenberg scopre la serigrafia, che gli permette di trasferire sulle sue opere immagini e fotografie con una libertà maggiore nell'uso dei colori e nelle dimensioni rispetto al collage o alle varie tecniche di decalcomania che aveva utilizzato fino a quel momento, come i transfer-drawings realizzati per illustrare l'Inferno di Dante nel 1958-61.
- Da questi primi esperimenti nasce Payload, in cui l'intensa qualità espressiva della pittura, data a larghe, decise pennellate memori della lezione di Hans Hartung e Willem de Kooning, si sovrappone alla molteplicità d'immagini tratte dalla realtà attraverso la tecnica della serigrafia: la rete di un letto, una zanzara, una chiave, un bicchiere d'acqua – fotografato dallo stesso Rauschenberg e presente anche in altre opere come il coevo **Calendar – una foto riprodotte alcuni militari attorno a un missile degli Stati Uniti d'America.**

- Soggetto quest'ultimo tratto da un articolo sulla missione spaziale Apollo, che impegnava in quegli anni la NASA e che ispirerà nel 1969 a Rauschenberg le incisioni della Stoned Moon Series, tesa a celebrare l'allunaggio di Neil Armstrong e Buzz Aldrin a cui l'artista aveva assistito dal Kennedy Space Center in Florida, su invito della National Aeronautics and Space Administration..



CALENDAR
1962
Sonnabend
Collection





- **PAYLOAD
1962**

- Il percorso artistico di Robert Rauschenberg è caratterizzato da un costante processo di sperimentazione dei linguaggi pittorici mediante tecniche e tematiche in continua evoluzione, e possiede, come caratteristica fissa, la capacità di rivolgersi alla realtà, in un atteggiamento fondamentalmente estroverso che non vuole ricreare l'esistente, ma piuttosto combinarlo per poterne abbracciare l'interezza in tutte le sue peculiarità. Nonostante questi inserti di cruda realtà, il quadro mantiene una intensa qualità espressiva che si manifesta nelle aree dipinte a mano che, con larghe pennellate, suggellano l'unione fra le due anime della sua poetica.

UNTITLED

1968



- La combinazione di citazione (di fotografie o testi scritti) e di occupazione pittorica della superficie per mezzo di texture o di pittura di memoria “informale” produce quella che Bitite Vinkler ha chiamato “l'immagine velata” (“the veiled image”, cit. in L. Alloway, Rauschenberg on Paper, in Robert Rauschenberg Drawings 1958-1968. cat. mostra, Acquavella Contemporary Art, New York 1986, s.p.). Il bilanciamento tra ciò che è “trovato già pronto” (ready made) e l'intervento manuale dell'artista, tra informazione data e improvvisazione spinge, simultaneamente, l'osservatore non solo a interpretare intellettivamente quel che ha sotto gli occhi, ma anche a gustare con i sensi la bellezza di una superficie sottilmente complessa che si lascia scoprire a poco a poco.



- Questi tre disegni del 1968 (anno in cui Rauschenberg tiene in ottobre una mostra di opere su carta alla Galerie Sonnabend di Parigi) si collocano in un ben determinato momento di passaggio della ricerca dell'artista. Sviluppando l'esperienza maturata con le illustrazioni dell'*Inferno* dantesco (1958-61), Rauschenberg s'immerge nel vivo dell'attualità americana dando vita, prima, all'edizione litografica *Stoned moon series* (stampata nel 1969-70, Gemini GEL, Los Angeles), che celebra il successo della missione spaziale Apollo 11; poi, al ciclo *Currents* (1970), composto da un lungo disegno esposto alla Dayton Gallery di Los Angeles insieme alle serie *Features from Currents* e *Surface series from Currents*. In queste opere, con la tecnica del collage e il processo serigrafico di trasferimento delle immagini Rauschenberg cattura immagini, titoli e articoli dai maggiori quotidiani statunitensi, sfruttando tutte le possibilità espressive offerte dall'alternanza o inversione di bianco-nero, positivo e negativo, al fine di denunciare "...our grave times and place", ovvero la politica interna ed estera statunitense, dal razzismo alla guerra in Vietnam.

- Il tumultuoso immaginario massmediale che caratterizzerà Currents è già presente nei transfer-drawing del 1968, così chiamati per la tecnica utilizzata, consistente nel coprire fotografie, disegni o pagine di quotidiani utilizzando un solvente chimico e uno strumento acuminato, in modo da ottenere sul nuovo supporto immagini speculari rispetto agli originali, ma arricchite d'imperfezioni e striature, sfocature e trasparenze. La combinazione di citazione (di fotografie o testi scritti) e di occupazione pittorica della superficie per mezzo di texture o di pittura di memoria "informale" produce quella che Bitite Vinkler ha chiamato "l'immagine velata" ("the veiled image", cit. in L. Alloway, Rauschenberg on Paper, in Robert Rauschenberg Drawings 1958-1968. cat. mostra, Acquavella Contemporary Art, New York 1986, s.p.).

- Il bilanciamento tra ciò che è “trovato già pronto” (*ready made*) e l'intervento manuale dell'artista, tra informazione data e improvvisazione spinge, simultaneamente, l'osservatore non solo a interpretare intellettivamente quel che ha sotto gli occhi, ma anche a gustare con i sensi la bellezza di una superficie sottilmente complessa che si lascia scoprire a poco a poco.

- Questi tre disegni del 1968 (anno in cui Rauschenberg tiene in ottobre una mostra di opere su carta alla Galerie Sonnabend di Parigi) si collocano in un ben determinato momento di passaggio della ricerca dell'artista. Sviluppando l'esperienza maturata con le illustrazioni dell'*Inferno* dantesco (1958-61), Rauschenberg s'immerge nel vivo dell'attualità americana dando vita, prima, all'edizione litografica Stoned moon series (stampata nel 1969-70, Gemini GEL, Los Angeles), che celebra il successo della missione spaziale Apollo 11; poi, al ciclo Currents (1970), composto da un lungo disegno esposto alla Dayton Gallery di Los Angeles insieme alle serie Features from Currents e Surface series from Currents. In queste opere, con la tecnica del collage e il processo serigrafico di trasferimento delle immagini Rauschenberg cattura immagini, titoli e articoli dai maggiori quotidiani statunitensi, sfruttando tutte le possibilità espressive offerte dall'alternanza o inversione di bianco-nero, positivo e negativo, al fine di denunciare "...our grave times and place", ovvero la politica interna ed estera statunitense, dal razzismo alla guerra in Vietnam.



ENGAGEMENT

1968





**UNTITLED (EARLY
EGYPTIAN)**

1974

Materiali : tessuto,
carta, collage, bastone
di legno, matita,
stringa, pittura su carta
montata su telo di lino
Altezza: cm. 185.50
Larghezza: m. 159.00
Profondità: cm. 79.00



VOW (JAMMER)
1976



Il ciclo dei Jammers

- nasce nel 1975 ed è esposto per la prima volta alla Leo Castelli Gallery di New York nel febbraio 1976. Trae ispirazione dal soggiorno compiuto da Rauschenberg nel maggio 1975 nel centro tessile di Ahmedabad, in India, dove l'artista si reca insieme al foglio Christopher per apprendere le tecniche locali di fabbricazione artigianale della carta. I sari indiani rivelano all'artista la naturale bellezza dei colori squillanti, ora declinata in opere aniconiche di forma rettangolare, quadrata e triangolare, composte solo di teli di seta lasciati ondeggiare liberamente dai muri, oppure appoggiati a canne di malacca. Eppure, anche in Vow (Jammer) [che in italiano significa "giurare"], altri riferimenti d'immagine sono riscontrabili, ad esempio, nelle opere in feltro di Robert Morris, componendo una più ampia riflessione su forme e principi ereditati dal modernismo. Come nelle Pyramids l'elemento formale è il triangolo, ma qui ha forma tridimensionale e il vertice rivolto verso il basso, a ribadire l'esperienza fondante della realtà e del vissuto degli uomini rispetto a qualsiasi concetto "astratto". Il nome della nuova serie deriva da windjammer, che in inglese significa "veliero". Nei titoli oppure nell'immagine subliminale che evocano, i Jammers mostrano, infatti, riferimenti alle vele e, più in generale, al mondo della nautica, come mostra Pilot (Jammer), che in italiano significa "timoniere", evocando nella sua tranquilla sobrietà i ritmi calmi di un lungo viaggio per mare serenamente aperto agli imprevisti e alle scoperte del caso. I Jammers ispirano, infatti, i costumi e le scenografie per lo spettacolo Travelogue, eseguito nel 1977 dalla Merce Cunningham Dance Company al Minskoff Theatre di New York.

QUARTERHORSE (JAMMER) 1975



Courtesy :

Estate of Robert Rauschenberg

-
- Silenti e molteplici sono i riferimenti alla tradizione pittorica italiana nelle opere di Rauschenberg. Se Fesco (Jammer) del 1976 è un omaggio al rosso pompeiano e agli affreschi antichi; Quarterhorse (Jammer) del 1975 mostra un senso del colore e una luminosità che molto ricorda gli accordi cromatici di un Pontormo. L'opera è costituito da quattro teli di diverso colore, cuciti l'uno accanto all'altro a formare un unico, ondeggiante diaframma. Sovrapponendo nella metà inferiore un velo bianco trasparente, Rauschenberg non solo articola la superficie in otto quadrati calibrati secondo delicati passaggi cromatici e tonali, ma gioca sulla variazione d'intensità di un medesimo colore. Questa strutturazione evidenzia un elemento modulare quadrato o rettangolare in verità ricorrente nelle opere di Rauschenberg sin dai red e silksreen paintings gli anni cinquanta-sessanta, ma anche in alcuni Combines, come Collection (1954, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco), dove torna un'analogia disposizione cromatica, o Minutiae (1954, coll. priv., Svizzera), dove la stoffa a riquadri irregolari già sembra preannunziare l'esperienza dei Jammers. Presente nelle scatole da imballaggio dei Cardboards, così come in molti Venetians o nelle installazioni degli Early Egyptians, questo modulo è riproposto, moltiplicato, nelle inserzioni di foto e altri materiali che caratterizzano gli Hoarfrosts.

- Intorno ad esso Rauschenberg articola, a distanza di anni, una riflessione sull'eredità del modernismo, da lui assimilata attraverso il pittore Joseph Albers [1888-1976], suo professore negli anni del dopoguerra al Black Mountain College. Proveniente dalla Bauhaus tedesca, Albers aveva insegnato al giovane Rauschenberg i primi rudimenti della Werklehre, fondamentale pratica didattica sulle proprietà specifiche dei materiali e sui metodi per svilupparne l'impiego. Il modulo, che in Quarterhorse compare ripetuto, può essere infatti interpretato come una proposta alternativa all'assolutismo dogmatico degli Omaggio al quadrato del maestro, basati su una medesima composizione di quattro quadrati di puro colore inscritti uno dentro l'altro. Tanto più che qui questo modulo ha un carattere del tutto arbitrario, perché sottostà al vento che «entra e gonfia la seta mischiando i colori fra loro» e deformandone la geometria (R. Rauschenberg, in J. Brown Turrel, Robert Rauschenberg: Sculpture, cat. mostra, Fort Worth, 1995, p. 78, ripr. in M. d'Argenzio, Robert Rauschenberg: Travelling '70-'76, cat. mostra, Napoli, 2008, p. 52 nota 4). Analogamente, la ricerca cromatica che l'opera sottende risponde, a distanza di anni, alle teorie sulla percezione e sull'"interazione del colore" esposte da Albers nell'omonimo saggio del 1963.

SOR AQUA (VENETIAN)

1973

The Museum of Fine Arts, Houston, Dono della Caroline Wiess Law Foundation



-
- Passato e presente, cultura alta e produzione industriale, tradizione italiana e attualità americana s'intrecciano in quest'opera, tra le più belle e suggestive della ricerca condotta da Rauschenberg tra il 1970 e il 1976. Sor Aqua (Venetian) del 1973 si presenta come un'apparizione inaspettata di lamiere fissate, come una nuvola, al di sopra dello specchio d'acqua di una vasca da bagno. Su quella superficie mobile e riflettente l'artista evoca il paesaggio veneziano, che ha ispirato tutta la serie, in cui cielo e terra, realtà e finzione si uniscono in un abbraccio di fatamorgana. Il titolo riporta alla memoria il Cantico delle Creature di S. Francesco d'Assisi, l'Italia del XIII secolo e la nascita del volgare: la lingua del popolo, la lingua che viene dal basso. Esattamente quella scelta da Rauschenberg per costruire i suoi assemblaggi di materiali trovati e oggetti di scarto. Eppure con questi elementi che dichiarano apertamente il loro carattere di reperti inutili o poveri l'artista si confronta con i problemi della pittura e della scultura di sempre, quali forma, colore e composizione; peso, superficie, equilibrio, rapporto con lo spazio. Tanto che, guardando quella vasca, si potrebbe pensare alla fontana-sarcofago, attorno al quale sono Amor Sacro e Amor Profano di Tiziano (1513, Galleria Borghese, Roma), dipinto la cui riproduzione fotografica compare all'interno di uno dei primi Combines: Odalisk (1955-58, Museum Ludwig, Colonia).



GALS. / AAPCO (CARDBOARD)

1971

Collezione MAC - Musée d'Art Contemporain, Marseille

- Scatole di cartone di diverso formato sono aperte, piegate, attaccate con punti metallici e sistemate a comporre un'eccentrica "costruzione a muro", che aderisce e allo stesso tempo tradisce la bidimensionalità della parete, cercando un rapporto con lo spazio della vita reale. L'artista usa il materiale così come lo ha trovato, affinché da solo riveli, nelle sue macchie, strappi, ammaccature o scritte, la propria storia e, nell'alternanza di vuoti e pieni, di pause e rientranze dell'opera, ricrea l'accidentalità del racconto. I titoli delle opere, come $\frac{1}{2}$ Gals. / AAPCO (Cardboard), derivano dalla merce un tempo contenuta, in questo caso: mezzi galloni di pesticida dell'Association of American Pesticide Control Officials. Altri sono commenti ironici sull'ambigua realtà presente. Serita / Blister Pack (Cardboard), ad esempio, è una scatola rettangolare che aggetta dal muro come un armadio dalle ante socchiuse. Su una è stampata una freccia che adesca a entrare; sull'altra è scritto: «Importante: questa merce è stata confezionata in perfette condizioni. Ogni reclamo va rivolto all'impresa di trasporto».

- Trasferitosi, nell'autunno del 1970, sull'isola di Captiva, in Florida, Rauschenberg abbandona i materiali offerti dalle strade di New York, per volgersi ad un prefabbricato industriale tanto sub-estetico quanto universalmente reperibile: le scatole in cartone da imballaggio. Con questo materiale di scarto e morbido, tra il dicembre 1970 e l'ottobre 1971, dà vita a un nuovo ciclo di lavori che chiama, propriamente, Cardboards, ovvero Cartoni. Assurta nel secondo dopoguerra a simbolo del capitalismo americano in espansione, negli anni sessanta la scatola da imballaggio è celebrata, prima, da Andy Warhol come "prodotto" nei Brillo Soap Pads Box del 1964 e poi è usata come "materiale" da Mel Brochner nei cicli Standards e Measurement del 1969. In tale congiuntura nascono i Cardboards di Rauschenberg, che trovano presto un posto originale tra le ricerche dell'arte povera e i materiali morbidi dell'antiform, parlando della vulnerabilità e della fragile illusione di un ordine razionale, che può facilmente deformarsi o sgonfiarsi sotto la pressione di qualcosa di così semplice come l'umidità.

RAUSCHENBERG: CARDBOARDS [CARTONI] (COLORATI)* NATIONAL SPINNING / RED / SPRING (CARDBOARD) 1971

The Menil Collection, Houston

-
- Il titolo dell'opera, National Spinning / Red / Spring, è tratto dall'etichetta stampata sui lati della scatola e dal suo contenuto, appartenente a una nota ditta produttrice di filati attiva a New York sin dal 1921. L'aspetto particolarmente vivace e già caratterizzato del materiale spinge Rauschenberg a ridurre al minimo il proprio intervento, limitandosi ad aprire la grande scatola e a incollare sulla superficie così ottenuta quattro scatole più piccole.

Recuperati dall'artista ed entrati a far parte dell'opera, questi oggetti perdono la loro funzione d'uso ma non il loro significato d'origine, per acquisire un senso nuovo e una nuova capacità d'immagine, analogamente a quanto accade alla materia-colore stesa sulla tela dal pittore. Come un pittore che sceglie e mescola i colori della tavolozza, così Rauschenberg raccoglie e assembla i suoi materiali, calibrando meticolosamente ogni mossa, ogni particolare formale, ogni più lieve intonazione cromatica finalizzata a creare il tono generale della composizione. Così accade, ad esempio, in Volon (Cardboard): una scatola di cartone blu un tempo appartenuta a una ditta di fabbricazione di bicchieri, che suggerisce una riflessione sull'opera di Yves Klein, caratterizzata proprio dal noto International Klein Blue. Nonostante l'immediato riferimento all'economia di mercato dell'Occidente ricco, la ricerca di Rauschenberg sottende, infatti, non solo una riflessione sulla pittura, ma anche una critica alla cultura positivista del modernismo e del suo padre fondatore, il cubismo, con il quale i Cardboards sembrano condividere alcuni elementi idiomati. Ad esempio: il fatto di riportare alla bidimensionalità della superficie oggetti che occupano nella realtà uno spazio tridimensionale; l'introduzione nell'opera di pezzi o oggetti di cartone come parte integrante della rappresentazione; ma anche il rifiuto delle certezze razionali della "scatola prospettica" rinascimentale, ora dischiusa a mostrare una pluralità simultanea di punti di vista. Diversamente dal cubismo, infatti, i Cardboards di Rauschenberg hanno alle spalle la poetica dadaista e surrealista del ready-made o objet trouvé, dove è il caso e l'incertezza a presiedere alla creazione dell'opera e il pensiero irrazionale a guidare la concezione.



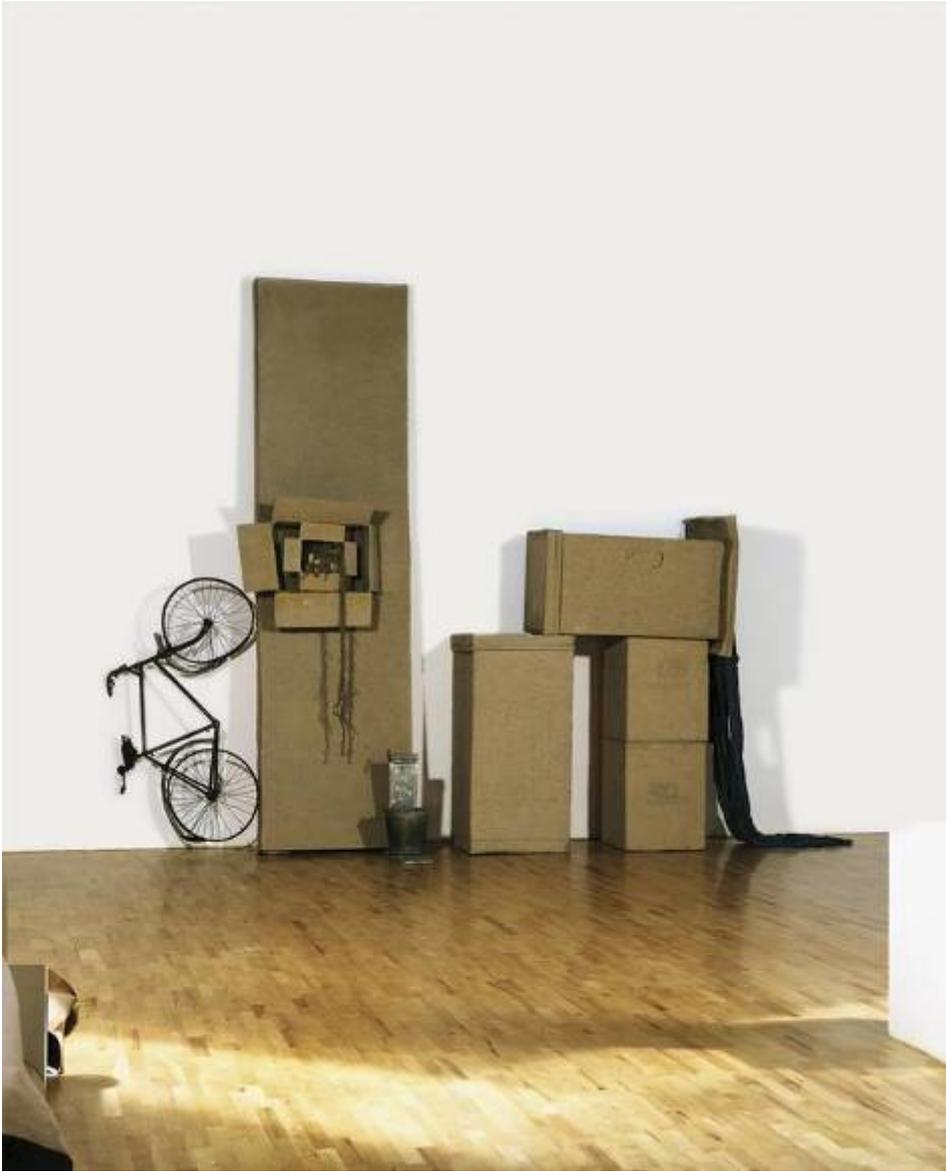
SANT'AGNESE (VENETIAN)

1973

- Un'asse di legno a fasce intrecciate come quello delle casse da imballo, una corda in tensione, due cuscini: sono questi gli elementi che costituiscono *Ca' Pesaro (Venetian)* del 1973. L'opera cita nel titolo la sede seicentesca della Galleria internazionale d'arte moderna di Venezia e traduce, in termini oggettuali e assemblativi, il sentimento di grandezza e fragilità degli antichi palazzi nobiliari della città lagunare. La stessa forza di suggestione ha *San Pantalone (Venetian)* o l'immagine di bianca cupola a vela richiamata, ad esempio, da *Untitled (Venetian)*. La sua quadrata facciata architettonicamente modulata da colonne e finestre centinate è qui evocata come un diaframma in perpetuo equilibrio precario. Nonostante l'influenza di Marcel Duchamp, gli assemblaggi di Rauschenberg si comportano diversamente dai readymade messi a punto dall'artista francese nel 1917, innanzitutto perché dichiarano immediatamente la loro natura di reperti inutili, eludendo ogni cortocircuito e artificio concettuale, e perchè sottendono un'estetica positiva di trasformazione e ricreazione del materiale, che non appartiene alla ribellione dadaista contro la cultura borghese e le istituzioni.







UNTITLED (EARLY EGYPTIAN) 1973

-
- Quanto i Venetians sono leggeri e quasi coreografici nel loro suggerire un senso di equilibrio precario, tanto gli Early Egyptians richiamano l'idea del peso e della monumentalità anche quando ne sono privi, suscitando una riflessione sulla caducità delle cose e la continuità del tempo. Le scatole di cartone non sono più aperte, schiacciate o tagliate, ma usate chiuse come costruttivi elementi portanti all'interno di opere di grandi dimensioni, spesso concepite come veri e propri gruppi scultorei di più elementi. In tal caso la ricerca di Rauschenberg si appunta su problemi squisitamente compositivi, ritmici e statici, come mostra Untitled (Early Egyptian) del 1973: una costruzione paratattica di quattro pilastri o colonne, che sembrano scandire l'entrata di un tempio peristilio. Questo senso di architettonica solidità è però contraddetto non solo dalla posizione instabile dei parallelepipedi sulle basi, ma dalle molteplici deformazioni, ammaccature, ripiegamenti che minano la geometria delle loro forme, muovendo una critica silenziosa ma puntuale al razionalismo positivista della minimal art. Analogamente a minimalismo, infatti, Untitled (Early Egyptian) si basa sulla ripetizione e variazione di elementi semplici e geometricamente definiti, ma la loro origine industriale è irrimediabilmente stravolta sia dalle peripezie vissute dai cartoni sia dall'intervento dell'artista. Infine, come i neon di Dan Flavin, l'opera rivendica una relazione con la parete, ma lo fa attraverso il riverbero sul muro del colore fosforescente steso al retro dei cartoni.

Gluts

- Susan Davidson, Senior Curator for Collections & Exhibitions del Museo Guggenheim di New York, a proposito dei Gluts, spiega che negli anni '80 Rauschenberg comincia a concentrare il proprio interesse artistico sull'esplorazione delle proprietà visive del metallo. Assemblando vari oggetti metallici, o serigrafando immagini fotografiche su alluminio, bronzo, ottone, rame, l'artista americano cerca di catturare le proprietà riflettenti, materiche e scultoree del materiale.
Il primo corpus di opere realizzato con questo nuovo tipo di tecnica sono *Gluts*. L'ispirazione nasce da una visita a Houston in occasione della sua mostra *Robert Rauschenberg, Work from Four Series: A Sesquicentennial Exhibition*, realizzata presso il Contemporary Arts Museum. Proprio a metà degli anni '80 l'economia del Texas si ritrova nel bel mezzo di una recessione dovuta ad una saturazione del mercato petrolifero. Rauschenberg prende nota della devastazione economica della regione raccogliendo insegne di distributori di benzina, pezzi di automobili abbandonate e altri rifiuti industriali dannosi per l'ambiente. Al suo ritorno in Florida, Rauschenberg trasforma i detriti raccolti in altorilievi e sculture che ricordano i suoi primi Combines.

- A chi gli chiese allora di commentare il **significato dei Gluts**, Rauschenberg rispose: *“E' il momento dell'eccesso, l'avidità è rampante. Tento solo di mostrarlo, cercando di svegliare la gente. Voglio semplicemente rappresentare le persone con le loro rovine [...] Penso ai Gluts come a souvenir privi di nostalgia. Ciò che devono realmente fare è offrire alle persone l'esperienza di guardare le cose in relazione alle loro molteplici possibilità”*. Rauschenberg sceglie questi oggetti non solo per il loro valore quotidiano ma anche per le loro proprietà formali. Individualmente o nel loro insieme, **materiali come questi sono alla base del suo vocabolario artistico**, la sua empatia per gli oggetti di scarto è quasi viscerale. *“Gli oggetti abbandonati mi fanno simpatia e così cerco di salvarne il più possibile.”*
- La mostra è a cura di Susan Davidson, Senior Curator, Collections & Exhibitions, Museo Solomon R. Guggenheim, e David White, Curator, Robert Rauschenberg Estate.

Robert Rauschenberg, artista del
«presente»

- Robert Rauschenberg (1925-2008)
Port Arthur (Texas)



Robert Rauschenberg

- è una delle personalità più influenti della seconda metà del XX secolo ed artisti come Roy Lichtenstein e Andy Warhol lo riconobbero come il padre della Pop Art. Anche se diceva spesso che non capiva del tutto il Dadaismo, Rauschenberg è stato sempre capace di innalzare gli oggetti della quotidianità alla categoria artistica e, insieme a Jasper Johns, recuperò durante il decennio degli anni '50, negli Stati Uniti, lo spirito Dada.

Studiò Farmacia nell'Università del Texas ed anche Storia dell'Arte, scultura e musica. Fu alunno di Josef Albers e Jack Tworkov nel Black Mountain College in Carolina del Nord e lì diventò amico di Jonh Cage. Poi viaggiò in Italia, Francia e Spagna insieme a Cy Twombly.

Rauschenberg ha rappresentato molto di più che una figura chiave dell'Avanguardia degli anni '50 e '60 perchè, alla fine, si trasformò in una fonte d'ispirazione per la maggior parte degli artisti integrati nelle Avanguardie Radicali degli anni '70. Il mitico gallerista newyorkino Leo Castelli fu chi lo scoprì dal nulla nel 1951, anche se poi bisognerà aspettare quattordici anni prima che riuscisse a convertirsi nel primo pittore nord-americano premiato con il Gran Premio della Biennale di Venezia. In questo modo, la Pop Art viene consacrata come movimento dominante a metà del XX secolo.

- Nessuno come Robert Rauschenberg spiega l'evoluzione dell'Arte in quell'epoca. Dall'Espressionismo Astratto fino alle ultime conseguenze del Pop. Le sue "combine paintings" in cui mischiava sulla tela sedie, bottiglie e animali essiccati lo hanno convertito in un autentico guru per gli artisti delle nuove generazioni ed inoltre fu uno dei primi a sperimentare la serigrafia con cui ripeteva in forma ossessiva le immagini, prima in bianco e nero, quindi a colori. La forma che aveva di spiegare l'Arte era completamente aperta e rompeva le frontiere tradizionali tra tecnica e stile. Rauschenberg si fece notare nella rinnovazione a livello concettuale della pittura, la grafica e perfino il disegno delle scenografie teatrali, senza dimenticare la fotografia e la danza. Con quest'ultime instaurò un ibrido linguaggio che è normale nel XXI secolo per i nuovi creatori artistici. Con loro aveva in comune il disprezzo per il culto della personalità e la scommessa per gli oggetti della vita quotidiana come modelli e strumenti con i quali opporsi all'antica idea dell'artista eroe che si allontana nei modi di fare e nelle aspettative dai suoi contemporanei.

Tra le sue opere indispensabili troviamo "Bed", concepita in un'epoca in cui l'artista aveva dei problemi economici e non aveva la possibilità di comprare nemmeno una tela, per cui utilizzò la trapunta del letto per dipingere con dentifricio e smalto. Fondamentale è anche il dipinto "Estate" in cui utilizzò la tecnica del trasferimento per incorporare la pittura artigianale con delle immagini prese da giornali e riviste.

Qualsiasi fosse la tecnica scelta, sempre mantenne il suo spirito critico e la sua voglia di sperimentare. La costante ricerca di nuove forme d'espressione lo fecero diventare un artista chiave nella storia dell'Arte e tutti i grandi musei del mondo dispongono oggi di qualche sua opera tra il meglio delle sue collezioni.

Catydid express 2002



Robert Rauschenberg, artista del «presente» di Annalisa Serpilli

- Un gigante corpulento e impacciato. Così era diventato negli ultimi anni il grande Robert Rauschenberg, pittore, scultore, fotografo e performer. A ridurlo così l'ictus del 2002 che gli provocò una parziale paralisi. Eppure lo stupore per la vita non lasciò mai i suoi occhi e le sue mani con cui continuò a creare opere eccellenti. E gli ultimi dipinti sono stati giudicati da Calvin Tomkins, critico d'arte del settimanale New Yorker "i più forti, i più lirici che l'artista abbia prodotto in molti molti anni". Ma adesso questo gigante dai capelli biondo nordico e la pella olivastra da indiano delle Grandi pianure non c'è più.



- Bob Rauschenberg è morto il 13 aprile nella sua casa sull'isola di Captiva in Florida. Lui se n'è andato ma le sue opere restano come pilastri della storia dell'arte contemporanea. Fu un precursore dei principali movimenti artistici del dopoguerra, dal Minimalismo alla Pop Art. Instancabile sperimentatore di tecniche e materiali, Rauschenberg ha ignorato le tradizionali distinzioni tra le arti e conservato gelosamente la propria indipendenza da ogni corrente artistica. Jasper Johns lo definì "l'uomo che più ha inventato"

- in questo secolo dopo Picasso". E allora è giusto ricordare alcune sue creazioni.

Indimenticabili i Combines, dove il tradizionale concetto di pittura viene messo in discussione in un dialogo tra pennellata gestuale e immagine meccanicamente riprodotta, tra il lavoro dell'artista e oggetti di uso comune. Ecco i tessuti, i pezzi di giornale, le riproduzioni a stampa, gli animali impagliati, e tutto ciò che si può raccogliere a New York diventa arte. Poi i dipinti serigrafici opere raffinate che hanno fatto dell'artista uno dei precursori della Pop Art, i Cartoni assemblati e tessuti degli anni Settanta dove Rauschenberg riduce l'intervento pittorico affidandosi alla storia degli objet trouvé. Il risultato sono le astratte: Venetians e Cardboards.

Indimenticabili anche i Grandi formati, le sculture e i dipinti su metall.

- Verso la metà degli anni Settanta, l'artista riprende la produzione di opere monumentali, come gli Spreads, Ruby Re-Run, in cui trasferisce immagini di riviste su grandi strutture ricoperte di tela, spesso aggiungendovi oggetti comuni e luci elettriche. Seguono, negli anni Ottanta, le complesse costruzioni della serie Kabal American Zephyr, spettacolari per dimensioni e impatto visivo. Altro filone i Gluts, pezzi di metallo di scarto raccolti durante un viaggio per le desolate campagne del Texas, che l'artista trasforma in rilievi da parete, come Balcone Glut (Neapolitan), o in vere e proprie sculture. Fino agli Arcadian Retreats del 1996 e gli Scenarios, per i quali il materiale utilizzato, sono foto rielaborate al computer e stampate con inchiostri non convenzionali. Tutto questo è stato ed è uno dei più grandi sperimentatori del secolo. «Sono nel presente. Cerco di celebrare il presente» disse. Grazie Rauschenberg.

Robert Rauschenberg (Port Arthur, Texas, 1925)

Ha studiato, dal 1946 al 1947, al Kansan City Art Institute, nel '47 alla Académie Jullian a Parigi, dal '49 al '50 all'Art Student's League a New York. Vive, dal 1960, a Captiva, un'isola della California. Nel '55 lavorava con la Merce Cunningham Dance Company, per la quale realizzava scenografie e costumi, ma anche, in collaborazione con **John Cage**, partecipava agli spettacoli, dando vita ad una sorta di

«quadri viventi» che rappresentano, in certo senso, il precedente più diretto

- lui, chiaramente, il luogo di un'azione, di una distribuzione sp degli elementi che egli prende in prestito, forse a questa familiarit la danza, che Rauschenberg ha praticato con Merce Cunningh Dopo un primo periodo di pittura legata al segno e all'astrazio periodo della («scrittura bianca », Rauschenberg diveniva, con i Johns, protagonista di quel rinnovamento dell'arte americana, temo della « Scuola di New York », che si manifestava nella defini di quella linea artistica di passaggio tra l'Action Painting e la Po1 cui si attribuisce la denominazione di «New Dada ». Per lui, con Jasper Johns, l'esistenzialità del gesto pittorico (con una densit torica riferibile, per certi aspetti, come si è detto, al postcubismo d di Schwitters) che contamina, peraltro, con la presenza dell'og, (l'oggetto logorato dall'uso, ormai reso inutilizzabile, che, nella n societ  consumistica ma creatrice di materie indistruttibili e inquisi
- si pensi alla plastica —), continua ad occupare, con la sua posse presenza, il nostro quotidiano, prolungando, come osserva Boatto cit.) la sua vita <(nella sua semplice presenza e nelle risonanze solleva all'interno dell'uomo ».

- L'opera di Rauschenberg che, in certo senso, mima, in una tacita a tazione, la realtà quotidiana, si configura come in una stratificaz di piani, senza alcuna selettività; l'unificazione è prodotta esclus mente dalla pennellata carica di colore, vitalistica, quasi sensuosa, quadro vive nel rapporto inquietante fra gesto e residuì del present ogni giorno. («Ogni volta poi intercettato» è ancora Boatto che p «il presente rivestirà. - - gli specifici connotati dell'attualità nervost accelerata della stagione odierna; e al fuoco incrociato di qw attualità viene meno lo schermo che divide ancora l'esperienza pri da quella pubblica, la vita della propria stanza da quella del quarti di New York o del cosmo; i piani si assommano in ciò che è appu l'oggi, l'attimo che si vive simultaneamente con dentro Telestar frastuono di un passaggio movimentato di rugby, la facciata di t snack bar, le bracciate regolari di un nuotatore nel mare ». E paragc l'ammasso di dettagli dell'opera di Rauschenberg con «la cron gremita e viva, le pagine di un quotidiano ». Si pensi all'inquietant tautologico Letto (1955) (un vero letto disfatto che, girato di 900, trasforma in quadro); o a Buffalo Secondo (1964) con un accumulo memorie personali e storiche; o alle opere col riporto fotografico de Venere di Velazquez.
- I eombine-paintings di Rauschenberg

- esprimono in modo evidente sua intenzione di <(agire nella breccia che separa l'arte dalla vita », fine di « colmare il vuoto tra l'arte e la vita », espressa nella volontà riunire nell'opera d'arte la pittura (nel caso specifico la pittura di ges e gli «ostaggi» della vita quotidiana, conciliando le attività spiritu con quelle materiali dell'umanità. Le opere di Rauschenberg esprimo allo stesso tempo una critica dell'Espressionismo astratto e della P Art. La tecnica di Rauschenberg, oltre al combine-painting (carattt stico l'uso di animali impagliati, che fa pensare a significati simbol ad accumulo di memorie come per le scatole di Corneli), si avvale an del riporto fotografico su tela a mezzo della serigrafia, usata come una

- 2274. 2275. R. Rauschenberg, Tempo 3, 1961; olio su tela con orologio e tecnica mista su tela, cm 213 x 152. New York, coli.
- Famiglia H. N. Abrama.
- .,
- 2277. R. Rauschenberg, Soundings (Risonanze), 1968; assemblage, cm 240 x 1100. Colonia, Wallraf Richarts Museum, coli.
- Ludwig.
- 2278. R. Rauschenberg, Canyon, 1959; assemblage, cm 216 x 176x 58. Pasadena, California, Pasadena Art Museum.

R. Rauschenberg, Monogrosn, 1955-'59; assemblage, cm
163 x 160,5 x 95. Stocolma, Moderna Museet.





Black Market, 1961

Combine painting

Oil, watercolour, crayon, printed paper, printed reproductions, wood, metal, metal box and four notepads on canvas, with rope, rubber stamp, inkpad and

various objects, 127 x 150.1 x 10.1 cm



***Minutiae*, 1954**

Freestanding combine

Oil, paper, fabric, newspaper, wood, metal, plastic with mirror, on wooden structure, 214.6 x 205.7 x 77.4 cm



- *Minutiae* is one of the first and most important freestanding *Combine paintings*. Designed for a dance performance for his friend Merce Cunningham, the work is from the outset at the centre of life. It consists of three vertical panels of different sizes, connected to each other.

R. Rauschenberg, Retroactive 1, 1964; combine-painting, cm 213,4 x 152,4. Wadsworth Atheneum, Connecticut, gift of F. W. Hilles



- semplice tecnica di perfezionamento del frottage di Ernst (si ricordi la celebre serie dei trentaquattro combine-drawings per l'Inferno di Dante ('59-'60). Seguiranno, alla metà degli anni sessanta, le serie Venetian e Egiptian, per le quali egli usa assemblaggi di scatole e cartoni da imballaggio, colorati all'interno e che, volti verso la parete, sembrano emanare una luce interiore; e, di seguito, la serie degli Hoarfrosts, riporto di immagini su tessuti trasparenti (secondo il principio del trasporto diretto a mezzo del tricloretilene), che si dispongono in stratificazioni multiple, sostituendo l'assemblage di immagini all'assemblage di oggetti. Questi lavori, come .Revolvers e Doors, giocano sulla trasparenza, « riferendosi », scrive ancora Daniel Abadie «più o meno inconsciamente al Grande Vetro di Duchamp... benché l'artista non vi veda che un fenomeno adatto a rallentare la visione, a impedire la cattura immediata dell'opera ». Anche la leggerezza del supporto con-

- Nelle pagine 780, 781:
- 2279. R. Rauschenberg, Dance event, 1966, New York, Judson Church.
- 2280, 2281. Happenings di Robert Rauschenberg a New York, 1966.
- 2282. J. Johns, Bersaglio con quattro facce, 1958; olio e collage, cm 75,6 x 66. New York, Museum of Modern Art (gift of Mr. and Mrs. R. C. Scull).
- 2283. J. Johns, Tre bandiere, 1958; assemblage, cm 78,4 x 115,6. Connecticut, colli. Mr. and Mrs. D. Tremaine.
- 2284. J. Johns, Il sorriso del critico, 1959; bronzo, cm 4 x 18,1 x 3,8. New York; propr. artista.