

**STOP PAINTING**

# STOP PAINTING

PETER FISCHLI

Era una bella giornata e stavo passeggiando lungo un fiume insieme al giovane artista. Mi parlava dei suoi nuovi dipinti. Raccontai al pittore che, quando ero giovane lo zeitgeist imponeva di dichiarare: "La pittura è morta": alcuni lo gridavano con veemenza, altri lo sussurravano. Com'è ovvio, mi venne in mente il celebre, meraviglioso, paradossale dipinto scarabocchiato di Jörg Immendorff, *Hört auf zu malen* ("Smettete di dipingere"), che solo in parte è assimilabile al concetto di "smettere di dipingere". Quel dipinto preannunciava che il funerale della pittura sarebbe stato probabilmente rimandato, perché aveva il carattere di un'insubordinazione. Allora pensai ad annunci funebri più antichi, a cominciare dalla celebre di Paul Delaroche: "Da oggi la pittura è morta". [...] Come sappiamo, si sbagliava: non c'era bisogno di alcuna bara.

Cominciai a immaginare come avrebbe potuto configurarsi una mostra dedicata all'esposizione panottica di queste posizioni artistiche. Immaginavo che sarebbe stata un caleidoscopio di gesti ripudiati, e avrebbe incluso la critica di quei gesti ripudiati. Provai a tracciare il vago profilo di una struttura narrativa per una mostra sul tema "smettere di dipingere". Qualcosa come "le cinque crisi della pittura" poteva funzionare: poteva avere un senso e al tempo stesso fingere di avere un senso. [...] Tuttavia l'uso del termine "crisi" mi sembrava problematico, perché in molti casi viene utilizzato a sostegno di argomentazioni reazionarie. Cercavo un altro termine. E se avessi sostituito "crisi" con "rottura"? L'idea che si delineava nella mia mente era di percorrere un sentiero lungo queste linee di rottura, intervallato da qualche deviazione illuminante.

Rottura 1. Iniziai con la disperazione e il crollo di Delaroche nell'assistere all'avvento della fotografia, che rubò alla pittura la prerogativa della rappresentazione. Perché dipingere Napoleone che valica le Alpi quando si può produrre un'immagine con una macchina fotografica? [...] Nel nuovo ambiente mediatico, la pittura dovette trovare altri modi per riposizionarsi, rifiutando di finire in una bara.

Rottura 2. Il secondo fattore di disturbo fu l'avvento del ready-made e del collage. Se l'immagine fotografica era pur sempre una rappresentazione di qualcosa che esisteva fuori dal quadro, il collage

consiste nell'oggetto "reale o esistente" che il quadro raffigura. Perché scolpire il tutù di una ballerina quando si può usare un vero tutù? Davanti a questo dilemma, si imponeva una scelta tra illusione e rappresentazione. La pittura doveva ampliarsi.

**Rottura 3.** L'assalto successivo prese di mira l'autore e il concetto stesso di autorialità. Ora veniva contestata l'idea del genio creativo e alcuni artisti suggerirono l'idea opposta: la figura del giullare. [...] Gli artisti imitavano i gesti pittorici con intento parodistico e contestavano i concetti di autenticità e di originalità in quanto miti modernisti. La modalità operativa si distaccava dall'invenzione dell'immagine favorendo la citazione e l'appropriazione.

**Rottura 4.** Il quarto nucleo tematico è la critica al medium della pittura innescata alla fine degli anni Sessanta. Un dipinto si può considerare come la merce perfetta, perché è mobile, ha un valore simbolico, è maneggevole e facile da conservare. La pittura rappresentava e continua a rappresentare la morale borghese. [...] La pittura esemplificava una modalità di produzione artistica di stampo conservatore, e per questo è stata problematizzata dagli artisti concettuali. Subentrò allora la narrazione della fine dell'atto stesso di dipingere.

**Rottura 5.** Il quinto filone narrativo si concentra sulla crisi della critica in quanto tale nella cosiddetta società tardocapitalista. Dagli anni Ottanta l'idea di avanguardia divenne obsoleta e si dissolse. La critica iniziò subito a lasciarsi assorbire dal mercato [...]. In simili condizioni la pittura può apparire come una metafora del capitalismo neoliberista, un mostro che si ingigantisce a mano a mano che divora i suoi oppositori. Da un lato per la capacità di assorbire ogni genere di critica adattandosi al nuovo ambiente mediatico; dall'altro, in quanto merce ideale. Tutto questo conduce alla costellazione in cui viviamo oggi: l'ennesima vita dopo la morte della pittura.

Perché smettere di dipingere? Meglio smettere di smettere di dipingere. Eppure, l'eco distorta della domanda "perché dipingere?" non è svanita del tutto dal discorso estetico. Presentandosi come una versione aggiornata di Frankenstein, agile e vivace – un Frankenstein reduce da un intervento di chirurgia estetica perfettamente riuscito – la pittura circola in un costante processo di "morphing" in un'infinita quantità di dispositivi. Un profluvio crescente di immagini, comprese immagini di dipinti, circola sotto forma di file illuminati su schermi governati da algoritmi. Invece di obbedire a modalità di distribuzione

consolidate o obsolete, le immagini viaggiano a un nuovo livello di velocità. La circolazione continua ha soppiantato la distribuzione. I contesti e le narrazioni cambiano a ritmi iperveloci e nel frattempo si accumula valore: valore economico e simbolico.

In queste nuove circostanze, i dipinti appaiono illuminati, circonfusi di una nuova aura. Nel contesto dei nuovi media la pittura acquista un nuovo potere di irradiazione e beneficia dell'illuminazione più di ogni altra disciplina artistica. Un'illuminazione simulata che si produce con l'ausilio della tecnologia contemporanea.

Stavo guardando sul mio laptop un collage di Schwitters del 1947 su cui è scritto *Don't be a dim bulb*. Grazie allo schermo, il collage era illuminato e ho avuto la sensazione di contemplare simultaneamente il passato, il presente e il futuro. Ho visto la luce della lampadina spenta.

Tratto da *La luce della lampadina spenta* di Peter Fischli in *Stop Painting*, catalogo della mostra, edito da Fondazione Prada, Milano 2021, p. 290.

# LA MOSTRA

“Stop Painting” è una mostra concepita da Peter Fischli, che esplora alcuni momenti di rottura nella storia della pittura degli ultimi 150 anni in relazione alla comparsa di nuovi fattori sociali, valori culturali e progressi tecnologici. Il progetto illustra questi momenti di svolta e ripensamento attraverso quello che Fischli definisce “un caleidoscopio di gesti ripudiati” che risponde a Ca’ Corner della Regina a dubbi sorti attorno ai canoni della storia dell’arte, constatando come, nell’ultimo secolo, diverse generazioni di artisti abbiano dichiarato che la pittura è prossima alla fine, ma spesso, nel farlo, l’abbiano anche rivitalizzata e reinventata.

Il percorso espositivo inizia al piano terra di Ca’ Corner della Regina con un modello architettonico in scala 1:8 del primo piano nobile del palazzo, un’opera di Fischli che l’artista definisce “una scultura di una mostra di pittura”. Uno slide-show accompagnato dalla lettura di un testo scritto dall’artista racconta la genesi del progetto e ne illustra i punti teorici salienti.

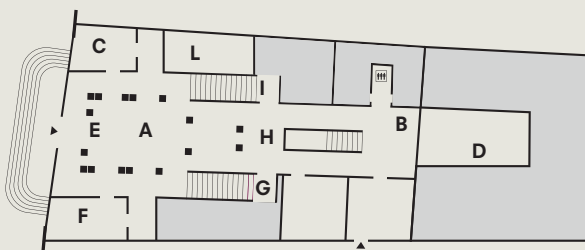
Ogni sezione del primo piano nobile raccoglie il lavoro di artisti accomunati da posizioni o reazioni comuni, presentate in un montaggio diacronico e in una successione non cronologica. Ogni stanza è introdotta da un titolo evocativo delle idee e pratiche artistiche riconoscibili nelle opere esposte e da pannelli didattici che, attraverso testi dell’artista, descrivono il tema di ogni stanza.

L’allestimento della mostra, anch’esso progettato da Fischli, consiste in un sistema di pareti temporanee che attraversano e sezionano gli spazi espositivi, passando attraverso le soglie che collegano le diverse stanze per rendere manifesta la continuità di intenti degli artisti presentati nell’esposizione. L’aspetto uniforme e modernista di queste strutture è in netto contrasto con le pareti affrescate e decorate di Ca’ Corner della Regina, facendo eco alle diverse posizioni artistiche espresse contro il linguaggio pittorico.

Le opere esposte sono accompagnate da didascalie a parete che, in questa guida digitale, sono associate ad approfondimenti storiografici per ogni opera o gruppo di opere dello stesso artista. All’interno di ciascuna sezione le opere sono presentate in ordine alfabetico per artista. Ogni sezione è legata alle altre da un menu interattivo di navigazione.

# LA MOSTRA

## PIANO TERRA



- A Peter Fischli
- B Henry Flynt / Jack Smith
- C Theaster Gates
- D Wade Guyton
- E Emil Michael Klein
- F Kaspar Müller / Iacopo Spini
- G Bruce Nauman
- H Josh Smith
- I Lawrence Weiner
- L Slideshow

## PRIMO PIANO NOBILE



- 1 DELIRIUM OF NEGATION
- 2 MENSCH MASCHINE
- 3 NIENTE DA VEDERE NIENTE DA NASCONDERE
- 4 WORD VERSUS IMAGE
- 5 WHEN PAINTINGS BECOME THINGS
- 6 SPELLING BACKWARDS
- 7 DIE HARD. STIRB LANGSAM. DURI A MORIRE
- 8 NEXT TO NOTHING
- 9 READYMADES BELONG TO EVERYONE
- 10 LET'S GO AND SAY NO

- 0 **PIANO TERRA**
- 1 **Delirium of Negation**
- 2 **Mensch Maschine**
- 3 **Niente da Vedere Niente da Nascondere**
- 4 **Word Versus Image**
- 5 **When Paintings Become Things**
- 6 **Spelling Backwards**
- 7 **Die Hard. Stirb Langsam. Duri a Morire**
- 8 **Next to Nothing**
- 9 **Readymades Belong to Everyone**
- 10 **Let's Go and Say No**

**Peter Fischli, *Modellone*, 2021**

L'opera riflette l'idea di allestimento ideato da Peter Fischli per "Stop Painting", in cui l'inserimento di nuove pareti negli ambienti di Ca' Corner contraddice l'architettura degli spazi senza però cancellarla: l'edificio barocco e le pareti moderne coesistono come in sovrapposizione. Il modello riflette una pluralità di attitudini, approcci e gesti che narrano storie di negazione e creazione, ma testimoniano anche il perdurare della passione per il dipingere come gesto di espressione, autorappresentazione e autocoscienza.

Le opere riprodotte all'interno di *Modellone* sono elencate alla fine del leaflet.

**Henry Flynt e Jack Smith protestano davanti al Museum of Modern Art, New York, 27 febbraio 1963. Fotografia di Tony Conrad**

Filosofo, artista e musicista, Henry Flynt affronta le questioni della cultura borghese, del formalismo e dell'estetica modernista a partire dal 1961 circa, quando conia il termine "Concept Art" (da non confondere con l'Arte Concettuale). Le sue posizioni si manifestano inizialmente in tattiche di protesta e posizioni anti-artistiche tese a minare l'ideologia delle forme culturali dominanti.

Il 27 febbraio 1963 organizza con Tony Conrad e Jack Smith dei picchetti di protesta a New York davanti al Museum of Modern Art, al Metropolitan Museum e al Lincoln Center, usando gli slogan "DEMOLISH SERIOUS CULTURE! / DESTROY ART!"; "DEMOLISH ART MUSEUMS! / NO MORE ART!"; "DEMOLISH CONCERT HALLS! / DEMOLISH LINCOLN CENTER!". L'indomani tiene la conferenza "From Culture To Veramusement" nel loft di Walter De Maria.

**Theaster Gates, *Tar Mop and Bucket, Heirloom*, 2016**

*Tar Mop and Bucket, Heirloom* mostra gli strumenti che Theaster Gates utilizza per eseguire i suoi *Tar Paintings*, dipinti realizzati con il catrame. Dopo aver immerso un mocio o una scopa in un secchio di catrame, spazzola il materiale su supporti in compensato e crea dei dipinti monocromi neri la cui superficie solidificata mostra il gesto dell'artista, il segno del suo lavoro con la materia.

Utilizzare il catrame significa per Gates ricordare lo sfruttamento subito dagli afro-americani per la costruzione delle strade negli Stati Uniti, ma anche richiamare l'alternativa forma di protesta di suo padre, riparatore di tetti, che colava questo materiale sui tetti delle case a Chicago per difendere i diritti della comunità nera.

Formatosi come ceramista, l'artista incorpora nella sua pratica scultura, pittura, video, performance e musica, nella convinzione poetica che problemi e argomenti diversi richiedano piattaforme diverse. In particolare ricorre nel suo lavoro l'uso di materiali di scarto, intesi come rappresentanti della memoria collettiva e catalizzatori di una riflessione politica ed estetica sulla riqualificazione culturale e sull'attivismo sociale.

#### Wade Guyton, *Untitled*, 2017

Il lavoro di Wade Guyton esplora le nostre mutevoli relazioni con immagini e opere d'arte attraverso l'uso di tecnologie digitali comuni, come computer, scanner e stampanti a getto d'inchiostro. L'intenzionale uso improprio di questi strumenti da parte dell'artista per realizzare dipinti e disegni si traduce in composizioni astratte irregolari e accidentate, che hanno una relazione visiva diretta con la nostra vita quotidiana, in cui ricorrono foto stampate male e immagini sfocate sugli schermi del nostro telefono e del computer.

A proposito di questo processo realizzativo ha dichiarato: "C'è sempre una qualche forma di disappunto nella realizzazione di un'opera. Nel mio caso ci sono delle aspettative, un tentativo di traduzione. Una lotta per un ideale, che tuttavia potrebbe non essere sempre chiaro, e forse potrebbe trovarsi in una fase di transizione. A causa del processo delle opere su tela, devo rifiutare o accettare il risultato, qualsiasi esso sia".

#### Emil Michael Klein, *Curtain*, 2021

Pensata per gli spazi di Ca' Corner della Regina, *Curtain* è parte di una serie di opere che Emil Michael Klein realizza, utilizzando il tessuto come materiale pittorico, a partire dal 2008.

Le sue tende sono realizzate in velluto, materiale che richiama gli interni di storici palazzi aristocratici e di luoghi di cultura, come cinema e teatri; al tempo stesso si tratta di una stoffa caratterizzata da proprietà tattili e mutevoli che rendono più complesso e sfumato il rapporto con la tradizione pittorica. L'artista le presenta in contesti tanto espositivi quanto abitativi, come case, feste e bar. Le superfici sono composte da ampie fasce di diverse cromie, unite con cuciture orizzontali; la loro dimensione è doppia rispetto all'altezza dello spazio in cui sono esposte. Klein infatti le drappeggia su un'asta in modo che il tessuto cada a terra raddoppiato, creando un potenziale nascondiglio tra le sue due facce. Incroci tra arazzi, tendaggi, quadri e funzionali oggetti di interior design, le *Curtains* sono siglate dall'apposizione della firma, operazione che riconduce visivamente queste opere all'autorialità dell'artista.

#### Kaspar Müller / Iacopo Spini, *Bottle Catapult*, 2020

Una catapulta viene solitamente utilizzata per sparare proiettili, utilizzando l'energia meccanica per accelerare bruscamente da una posizione di riposo. Incorporando questa energia



e rendendola capace di scagliare una bottiglia di vino su un muro, frantumandosi e creando una macchia colorata, l'opera allude ironicamente all'iconoclastia e all'abolizione e distruzione delle immagini sacre. Ma la forza della macchina è relativa, quindi forse il potenziale distruttivo evocato deve includere in sé la previsione del fallimento.

Kaspar Müller ha collaborato con Iacopo Spini (in precedenza suo allievo all'ECAL – École cantonale d'art de Lausanne) per la progettazione del telaio e per la programmazione del meccanismo di lancio, che è controllato digitalmente.

La catapulta è attivata per due lanci a settimana: ogni domenica alle 16 e ogni lunedì tra le 11 e le 13.

### Bruce Nauman, *Untitled (Flour Arrangements)*, 1967

Nel 1966 Bruce Nauman riposiziona per un intero mese mucchi di farina che sparge sul pavimento del suo studio, documentandone giorno per giorno gli spostamenti con una serie di fotografie. Tipica del suo lavoro, questa azione è un paradossale tentativo di sintesi dell'assonanza tra le parole *floor* (pavimento) e *flour* (farina). Se in questi gesti il materiale anti-artistico, ma potenzialmente simile al gesso, è trattato in maniera pittorica o scultorea, l'idea di lavorare sul pavimento richiama la relazione tra tela e suolo impostata dall'Espressionismo Astratto.

L'anno successivo viene invitato a ripresentare il suo progetto per la KQED-TV di San Francisco. La documentazione *Untitled (Flour Arrangements)* assume la forma di un talk show: Nauman è ripreso dall'alto al lavoro, con inquadrature che richiamano il documentario dedicato a Jackson Pollock girato da Hans Namuth nel 1951, mentre gli artisti William Allan e Peter Saul conversano descrivendone le attività. Unendo un'impostazione televisiva al metodo del documentario, il video si concentra sul processo creativo dell'opera a discapito del risultato finale e mostra la reazione degli artisti all'avvento dei mass media, alternative ai tradizionali mezzi artistici.

### Josh Smith, *Untitled*, 2012

Josh Smith si appropria del linguaggio internazionale della segnaletica per creare opere come questo *Untitled*. Questa immagine immediata ordina al visitatore di fermarsi a contemplare la sua stessa presenza. La scelta dell'alluminio come supporto pittorico emerge, non senza ironia, dalle osservazioni di Smith sulla crescente popolarità delle superfici riflettenti nell'arte contemporanea.

### Lawrence Weiner, *A 36" x 36" REMOVAL TO THE LATHING OR SUPPORT WALL OF PLASTER OR WALLBOARD FROM A WALL*, 1968

Nel 1969 l'artista concettuale Lawrence Weiner presenta *A 36" X 36" REMOVAL TO THE LATHING OR SUPPORT WALL OF PLASTER OR WALLBOARD FROM A WALL* in occasione della mostra "When Attitudes Become Form", curata da Harald Szeemann e organizzata negli spazi della Kunsthalle di Berna.

Per la realizzazione di quest'opera l'artista, servendosi di scalpello e martello, rimuove parte dell'intonaco di una parete e apre un quadrato di 91,50 x 91,50 cm (36 x 36 in) direttamente

su un muro del museo. Così facendo crea un'opera la cui presenza è definita dalla sua stessa assenza.

Accanto al quadrato viene aggiunto un cartellino con un titolo puramente descrittivo. L'utilizzo della parola è fondamentale nei lavori di Weiner e pone delle domande su quale sia realmente l'opera d'arte, se l'oggetto creato, il gesto o il testo che lo spiega.

Nello stesso anno Weiner formula una duratura dichiarazione di intenti che accompagna il suo lavoro:

1. L'ARTISTA PUÒ COSTRUIRE L'OPERA
2. L'OPERA PUÒ ESSERE FABBRICATA
3. L'OPERA NON DEVE ESSERE COSTRUITA  
ESSENDO TUTTI UGUALI E COERENTI CON L'INTENTO  
DELL'ARTISTA, LA DECISIONE SULLA CONDIZIONE SPETTA AL  
DESTINATARIO IN OCCASIONE DELLA CURATELA

0 [Piano terra](#)

1 [DELIRIUM OF NEGATION](#)

2 [Mensch Maschine](#)

3 [Niente da Vedere Niente da Nascondere](#)

4 [Word Versus Image](#)

5 [When Paintings Become Things](#)

6 [Spelling Backwards](#)

7 [Die Hard. Stirb Langsam. Duri a Morire](#)

8 [Next to Nothing](#)

9 [Readymades Belong to Everyone](#)

10 [Let's Go and Say No](#)

Daniel Buren, foto souvenir:

*Hommes/Sandwichs*, aprile 1968, Parigi

*Seven Ballets in Manhattan*, in collaborazione con la John Weber Gallery, New York, 27.5–2.6.1975

*Twelve Ballets in Manhattan*, in collaborazione con Chris D'Arcangelo, Louise Lawler, New York, 1977–78

*Hommes/Sandwichs*, settembre 1980, Parigi

*Ballets in London*, organizzato da Whitechapel Gallery, Londra, gennaio 2015

*Travaux in situ, détails*

Fotografie che documentano una serie di performance in situ di Daniel Buren

All'inizio degli anni Sessanta, Daniel Buren inizia a concepire ciò che ha definito il suo "grado zero della pittura", ponendosi in modo radicale delle domande sulla relazione tra il medium e il supporto e intendendo agire con una decisa economia di mezzi. Dal 1965 usa le righe verticali sempre larghe 8,7 cm, per sviluppare una ricerca su che cos'è la pittura, come viene presentata e, più in generale, sull'ambiente fisico e sociale in cui l'artista si trova a operare. Le righe sono la cifra con cui Buren si confronta con i contesti espositivi e pubblici in cui è invitato a esporre e partecipare, concependo progetti sempre *in situ*: una volta abbandonata la tela per spostarsi direttamente sulla parete, la necessità di confrontarsi specificamente con l'architettura e con il contesto si fa sempre più chiara per l'artista. In occasione del Salon de Mai nell'aprile del 1968, per

esempio, l'artista opera sia all'interno sia all'esterno del Musée d'Art Moderne de La Ville de Paris, rivestendo una parete del museo con carta a strisce bianche e verdi e facendo circolare due uomini-sandwich, anch'essi con poster a strisce, per le strade della città.

Analoghi interventi sono riproposti anche nel 1975 con i *Seven Ballets in Manhattan*, nel 1977, nel 1978, nel 1980 e successivamente nel 2015, quando dei manifestanti sfilano per le vie di New York, Parigi e Londra con dei cartelli di protesta con le ormai iconiche fasce verticali.

L'artista documenta questi momenti con fotografie, che vengono chiamate "photo-souvenir" e che rimangono come unico "ricordo" dell'opera d'arte.

### Paul Delaroche, *Cromwell e Carlo I*, post 1831

Alla prima visione di un dagherrotipo, il pittore francese Paul Delaroche avrebbe esclamato: "Da oggi la pittura è morta!". La fotografia investe il mondo artistico e assume un ruolo fondamentale nella ridefinizione delle funzioni e dei linguaggi della pittura. Se da una parte alcuni artisti iniziano ben presto a utilizzarla come supporto al proprio lavoro o si fanno influenzare dalle quadrature del nuovo mezzo, per altri la fotografia segna un punto di rottura e spinge alla ricerca di nuove forme di rappresentazione.

Lo stesso Delaroche, pittore di dipinti storici presente nei Salon parigini, sul finire della sua carriera realizzò delle opere pionieristiche influenzato dalle tecniche fotografiche, allontanandosi dal linguaggio più strettamente accademico. *Cromwell e Carlo I*, basato su un racconto fittizio di François-René de Chateaubriand, raffigura Oliver Cromwell intento a osservare il corpo esanime di Carlo I dopo l'esecuzione. Il dipinto, esposto durante il Salon del 1831 e criticato per l'eccessiva resa realistica del soggetto, qualità principale della fotografia, viene invece considerato da Delaroche come simbolo di un nuovo approccio per la realizzazione di quadri storici.

### Jörg Immendorff, *Wo stehst du mit deiner Kunst, Kollege?*, 1973

Influenzato dal fermento politico della seconda metà degli anni Sessanta, con quest'opera Jörg Immendorff si interroga sul rapporto che l'arte può instaurare con la società.

Nel dipinto un giovane artista irrompe nello studio di un pittore e, con un gesto perentorio, lo invita a unirsi alla marcia dei manifestanti che si svolge al di fuori della stanza. Così come impostata, la scena crea un'antitesi tra interno ed esterno, tra privato e pubblico, e apre una riflessione all'apparenza semplicistica e polarizzata sui diversi ruoli che un artista può assumere: da una parte il pittore seduto davanti alla tela bianca incarna l'artista che opera negli ambienti istituzionali dei musei, mentre dall'altra parte il gruppo in protesta rappresenta l'artista che si propone di attivare un dialogo con il collettivo e con la politica.

È da pittore e con un quadro figurativo che Immendorff chiama alla rivoluzione, ponendo la domanda: "da che parte stai con la tua arte, collega?"

Se il ready-made vero e proprio è un'invenzione di Marcel Duchamp, nell'indagine sulle crisi della relazione tra media tradizionali e rappresentazione della realtà vale la pena di soffermarsi su alcuni segnali di rottura che anticipano questo gesto dadaista. Il fiocco e il tutù di tessuto delle ballerine in bronzo di Edgar Degas possono essere letti in questo senso (stoffa come materiale reale aggiunto al metallo della finzione artistica). Attraverso lo sguardo di Louise Lawler – il cui lavoro indaga i temi della produzione, della circolazione e della presentazione delle opere d'arte –, in questa serie di sculture lo sfociare della ricerca visiva impressionista nel tattile, così come venne condotta da Degas, è enfatizzato dalla decisione di fotografare la scultura da dietro, tagliandola.

Michelangelo Pistoletto, *Vetrina (Oggetti in meno)*, 1965–66

“I lavori che faccio non vogliono essere delle costruzioni o fabbricazioni di nuove idee, come non vogliono essere oggetti che mi rappresentino, da imporre o per impormi agli altri, ma sono oggetti attraverso i quali io mi libero di qualcosa – non sono costruzioni ma liberazioni – io non li considero oggetti in più ma oggetti in meno, nel senso che portano con sé un'esperienza percettiva definitivamente esternata” dichiara Michelangelo Pistoletto a proposito della serie *Oggetti in meno*, realizzati tra il dicembre 1965 e il gennaio 1966 e immediatamente esposti nel proprio studio. Mentre alcune di queste sculture sono dedicate a oggetti astratti o elusivi – dandosi come reinterpretazioni dell'oggetto quotidiano ispirati di volta in volta da artigianato, design o cultura popolare – *Vetrina* mostra quasi sacralmente una tuta da lavoro che sembra essere stata usata da un pittore.

Fin dalla prima metà degli anni Cinquanta, Pistoletto ha iniziato a dipingere, dedicandosi all'autoritratto inteso come interrogazione sulla natura dell'identità personale e giungendo già nel 1961 a realizzare il primo quadro specchiante.

Carol Rama, *Spazio anche più che tempo*, 1970

Legata al Movimento Arte Concreta negli anni Cinquanta e successivamente all'Informale, negli anni Sessanta Carol Rama prende una strada poetica basata sull'uso di materiali non convenzionali e sull'evocazione di un immaginario provocatorio, intimo, legato ai recessi della psiche. In questo corso di ricerca, l'oggetto è inserito, nella sua fisicità, all'interno della rappresentazione pittorica.

Per le opere della serie *Spazio anche più che tempo* sostituisce completamente il colore e il gesto pittorico con materiali industriali e applica guarnizioni in gomma su tele monocrome, bianche o nere, incollandole o appendendole con ganci. Diversamente da altri lavori della stessa serie, per la tela in mostra Rama non utilizza porzioni di camere d'aria, ma cavi elettrici neri, incollati sulla superficie con un andamento curvilineo che ricorda la forma di un minaccioso uncino.

**Morton Schamberg, "God" by Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven and Morton Schamberg, 1918**

Un punto di rottura nel regno della pittura è individuato nell'avvento del ready-made e del collage. Il termine ready-made descrive un oggetto d'uso quotidiano che – privato della sua funzione, aggiunto di un nuovo livello narrativo grazie a un titolo e collocato in un luogo tradizionalmente riservato all'esposizione dell'opera d'arte – provoca un effetto di straniamento nello spettatore e lo spinge ad attribuire nuovi valori estetici all'oggetto decontestualizzato.

In *God*, Elsa von Freytag-Loringhoven insieme a Morton Schamberg (il quale successivamente immortalava l'opera in una fotografia), assembla la tubatura di un impianto idraulico su una cassetta di legno da falegname, associando irriverentemente l'aura sacrale definita dal titolo a più umili attrezzi di lavoro.

**Jean-Frédéric Schnyder, *Hudel*, 1983–2004**

Il lavoro di impianto concettuale di Jean-Frédéric Schnyder si focalizza sulla pittura a partire dall'inizio degli anni Settanta, quando l'artista avvia una vasta produzione di quadri di piccolo formato. Considerando la pratica artistica alla stregua di un rituale quotidiano, Schnyder interpreta temi e cliché relativi alla tradizione pittorica, come il vedutismo e la pittura en-plein-air.

L'opera esposta, formata di stracci precedentemente usati per pulire i pennelli cuciti tra loro, assume la valenza di una testimonianza della sua attività di pittore. Come tale è stata presentata in alcune sue mostre come progetto aperto, prima di assumere le sue dimensioni e componenti definitive nel 2004. Nel 1997, per esempio, Schnyder la espone stesa sul pavimento della Galerie Walcheturm di Zurigo all'interno della personale "I pittori sono cani" insieme a una serie di più di cento quadri, tutti della medesima dimensione, dipinti nella più vasta gamma di stili affrontando i generi classici della pittura.

**Kurt Schwitters, *A Dim Bulb*, 1947**

L'espressione inglese *Dim Bulb* è una metafora che indica la mancanza di acume, e risuona particolarmente evocativa e ironica in un presente in cui gran parte delle immagini che vediamo quotidianamente sono retroilluminate. I collage di Kurt Schwitters rappresentano nella storia dell'arte una rivoluzione tanto quanto l'avvento dell'immagine digitale? Ed entrambe queste novità sono degli attentati al primato della pittura?

**Stampa fotografica del 1930 da una serie di negativi realizzati nel 1861 da James Clerk Maxwell mediante procedimento VIVEX**

L'avvento della fotografia è considerato il primo momento di crisi della pittura nella storia dell'arte recente: questo nuovo metodo di rappresentazione, che non richiede uno specifico talento manuale, costringe le arti tradizionali a cercare nuove forme d'espressione in cui l'imitazione accurata del reale viene meno e diventa obsoleta.

James Clerk Maxwell, scienziato scozzese noto per i suoi studi nel campo dell'elettromagnetismo, contribuisce allo

sviluppo di teorie innovative anche nell'ambito dell'ottica e della percezione del colore. Nel 1855 delinea un metodo per produrre immagini a colori combinando tre immagini monocrome in blu, verde e rosso. Sei anni dopo, il fotografo Thomas Sutton, collaborando con Maxwell, dimostra quanto teorizzato dallo scienziato: scatta tre fotografie di un nastro scozzese utilizzando tre diversi filtri colorati, le proietta su uno schermo e, sovrapponendole, ottiene la prima fotografia a colori.

In mostra è esposta una riproduzione realizzata negli anni Trenta con il processo Vivex a partire dalle diapositive originali di Maxwell.

- 0 [Piano terra](#)
- 1 [Delirium of Negation](#)
- 2 **MENSCH MASCHINE**
- 3 [Niente da Vedere Niente da Nascondere](#)
- 4 [Word Versus Image](#)
- 5 [When Paintings Become Things](#)
- 6 [Spelling Backwards](#)
- 7 [Die Hard. Stirb Langsam. Duri a Morire](#)
- 8 [Next to Nothing](#)
- 9 [Readymades Belong to Everyone](#)
- 10 [Let's Go and Say No](#)

Marcel Breuer, Richard Schadewell, Telefono "Bauhaus", 1930

Alla fine degli anni Venti, Marcel Breuer e Richard Schadewell progettano insieme il telefono modello "Frankfurt". Prodotto dall'azienda Fuld & Co. Telefonbau & Normzeit, il telefono viene scelto come parte del progetto "Das Neue Frankfurt", che comprendeva la costruzione di alloggi pubblici a prezzi accessibili nella città di Francoforte, e viene dato in dotazione in ogni alloggio. A questo programma di riqualificazione urbana partecipa anche il Bauhaus e, per questo motivo, il telefono è conosciuto anche con il nome di *Bauhaus Telephone*, seppur non nato all'interno della scuola di Gropius.

Il telefono qui esposto rimanda a una nota vicenda modernista che ha per protagonista una delle figure principali del Bauhaus: László Moholy-Nagy, figura principale della scuola e del movimento, ha raccontato di aver fatto realizzare dei quadri astratti da una fabbrica di smalti a Weimar a cui aveva fornito solo delle istruzioni verbali in una telefonata.

Leidy Churchman, *iPhone 11*, 2019–20

I dipinti di Leidy Churchman ritraggono soggetti eterogenei – da paesaggi ad animali, da figure del buddismo tibetano a loghi di aziende –, o reinterpretano copertine di libri d'arte o opere di altri artisti come Henri Rousseau e Barbara Kruger. Si tratta di contenuti scelti per ragioni personali; per l'artista la pittura è parte di un processo di esplorazione della propria coscienza.

*iPhone 11* riprende un cartellone pubblicitario che l'artista vede mentre guida per le vie di New York verso il suo studio e raffigura il retro di un cellulare, riprodotto meticolosamente su sfondo nero. La presenza delle tre lenti, ultimo emblema dell'accessibilità

alla realizzazione di immagini digitali di qualità sempre maggiore, rende vagamente antropomorfo questo oggetto. La pittura si prende carico di rappresentare la tecnologia che si guarda.

Niki de Saint Phalle

*Old Master (non tiré)*, c. 1961

*Tir (fragment)*, 1962

A partire dal 1961, Niki de Saint Phalle, unica donna del gruppo dei Nouveaux Réalistes, si dedica alla serie *Les Tirs (I tiri)*. Per la realizzazione di queste opere ricopre con uno strato di gesso sacchetti di tintura colorata e oggetti quotidiani (come giocattoli, stoviglie e cibo), o inusuali (come un coccodrillo impagliato); con una carabina poi spara contro queste superfici, di modo che, colpiti dai proiettili, i sacchetti colorati esplodano e creino delle colature.

Il gesto violento e distruttivo che determina la creazione di queste opere assume nell'arte di Niki de Saint Phalle una valenza catartica: l'artista spara alla tradizione, alla società patriarcale, allo status quo, non senza una dimensione di autoironia.

In mostra sono esposte due opere: in *Old master (Non tiré)* la superficie bianca è ancora intonsa; in *Tir (Fragment)* il gesso è stato colpito dai proiettili: il colore è esploso e la composizione è completata da una battaglia di soldatini giocattolo.

Andrea Fraser, *Untitled (de Kooning/Raphael) #1*, 1984 / 2005

Nella serie *Untitled* Andrea Fraser sovrappone e fotografa immagini di opere di maestri rinascimentali con quelle di artisti del XX secolo, come nel caso di *Untitled (de Kooning/Raphael) #1* dove la figura della *Madonna con il Bambino* dipinta da Raffaello viene apparentemente distorta dalle violente e inquiete pennellate di Willem de Kooning. Mediante questa sovrapposizione, rendendo le immagini quasi indistinguibili e cancellando i dettagli pittorici, Fraser mette in questione delle rappresentazioni di figure femminili, con il loro portato simbolico di sacralità e maternità, immaginate da uomini in diverse epoche artistiche. Realizzate originariamente nel 1984 e pubblicate in *Woman I/Madonna and Child 1506–1967*, un libro d'artista che prende la forma di una fittizia brochure, vengono successivamente riprodotte nel 2005 in formato poster e messe in vendita, attuando un'ulteriore messa in questione della mercificazione dell'immagine.

Pinot Gallizio, *Le acque del Nilo non passarono ad Alba*, 1958

Nel 1959 Pinot Gallizio introduce il concetto di pittura industriale, un'arte prodotta meccanicamente e disponibile a tutti. Servendosi di rulli meccanici, sovrappone colori a olio e resine su tele lunghe decine e decine di metri, che, avvolte in rotoli, possono essere tagliate e vendute a metratura. L'utilizzo di strumenti meccanici garantisce un rapido ritmo di produzione che conseguentemente riduce il prezzo della pittura e permette che le sue tele vengano più ampiamente e facilmente commercializzate, sovvertendo così il valore economico dell'opera d'arte inteso come oggetto di lusso.

L'artista concepisce una teoria estetica volta a cancellare la tradizionale concezione di pittura: non solo le sue opere sono prodotte con mezzi differenti da quelli abituali, ma sono pensate

per essere accessibili anche a clientele meno abbienti, non solite frequentare i luoghi accademici dell'arte.

Eseguita nel 1958, *Le acque del Nilo non passarono ad Alba* viene esposta in una mostra personale organizzata presso la Galerie van de Loo di Monaco nell'aprile 1959. In quell'occasione vengono tagliate e vendute alcune parti della tela, una delle quali, successivamente recuperata, è esposta in mostra insieme al rotolo originario.

#### Alain Jacquet, *Le déjeuner sur l'herbe*, 1964

Artista francese in contatto con gli ambienti del Nouveau Réalisme e della Pop Art, Alain Jacquet nel 1964 realizza *Déjeuner sur l'herbe*, la sua prima opera contestualizzabile nel movimento della Mec Art (abbreviazione per Arte Meccanica), termine coniato dal critico Pierre Restany per indicare un'arte realizzata con tecniche di riproduzione meccaniche, senza interventi manuali.

L'artista riprende l'omonimo capolavoro di Édouard Manet, realizzato nel 1863 e oggi conservato al Musée d'Orsay di Parigi, e ricrea la scena raffigurata dal pittore facendo posare alcuni amici, tra cui il pittore Mario Schifano, la gallerista Jeannine de Goldschmidt e Restany stesso, nei pressi di una piscina.

Jacquet traspone la fotografia in serigrafia su tela, ingrandendo l'immagine che si sgrana al punto da risultare una superficie di frammenti puntiformi. Le procedure meccaniche permettono di moltiplicare lo scatto di partenza in più varianti, di ingrandirlo o di modificarlo, in un paradossale ripensamento del rapporto tra tradizione pittorica e fotografia già alla base del linguaggio visivo pre-impressionista.

#### Morag Keil, *Eye 1-4*, 2018

Ciascuno di questi quattro occhi dipinti riflette un computer o uno smartphone; la superficie pittorica è stata coperta con una vernice particolarmente lucida, per avvicinarsi a diventare anch'essa una superficie riflettente. Concepiti e realizzati da Morag Keil per essere esposti nell'ufficio della galleria Jenny's durante la sua personale nel 2018, questi quadri ritraggono gli occhi dell'artista, ma sono anche un riferimento al logo della trasmissione televisiva statunitense "Big Brother", reality in cui i partecipanti vivono costantemente sotto gli occhi delle telecamere.

Uno dei campi principali della pratica di Keil è l'indagine sull'impatto del digitale sulla vita culturale ed emotiva degli esseri umani, condotta in opere che prevedono l'uso sia di medium classici come pittura e disegno, sia con l'adozione di mezzi tecnologici.

#### John Kelsey, *Server Farm*, 2013

John Kelsey, scrittore, artista e membro dei collettivi Reena Spaulings e Bernadette Corporation, ha dedicato agli edifici che contengono i data center una serie di paesaggi ad acquarello all'apparenza bucolici. Se la tecnica scelta rimanda a una dimensione di pittura en plein air immediata e spesso disimpegnata, quando non hobbistica, i soggetti mettono a nudo la concreta realtà architettonica dei luoghi che contengono i macchinari



in grado di rendere possibile ciò che è considerato quintessenzialmente immateriale. Presentate dunque come paesaggi tradizionali e quieti, le immagini di questi edifici (di proprietà di aziende come Apple o Facebook, o del governo statunitense) sono prese da viste satellitari o aeree: la cura nel realismo mette ancor più in luce l'assurdità del gesto di ritrarre la faccia fisica della produzione e trasmissione di contenuti digitali.

Piero Manzoni esegue una linea continua durante la mostra "Nul", Stedelijk Museum, Amsterdam, 1962

La serie delle *Linee* è sviluppata da Piero Manzoni a partire dal 1959: l'artista traccia una singola linea, elemento minimo del disegno, su un foglio di carta che viene poi arrotolato e chiuso in un contenitore cilindrico. È reso dunque inaccessibile alla vista.

Ancora più radicale è l'operazione attuata per *Linea di lunghezza infinita* che, rappresentata dal solo cilindro senza aperture, esiste solo in quanto idea. La linea ha dunque la possibilità di estendersi senza limitazioni di lunghezza ed entra nella dimensione dell'infinito.

Trasmesso il 27 giugno 1962, il film *0x0= Kunst: Maler ohne Farbe und Pinsel* (Arte: Pittori senza colore e pennello), realizzato da Gerd Winkler con il fine di documentare le ricerche del movimento internazionale ZERO, dedica delle sequenze alle opere dell'artista italiano, ripreso anche nell'atto di creare una sua linea. Peter Fischli ne ha estratto un breve brano che, grazie alla ripetizione in loop, allude all'idea che Manzoni possa tracciare una linea all'infinito.

Piero Manzoni  
*Impronta*, 1960  
*Impronta pollice sinistro*, 1960

Il tema dell'impronta è ricorrente nella ricerca artistica di Manzoni. Sin dai primi lavori sperimenta l'impressione di impronte di oggetti quotidiani, come chiavi, bottoni, chiodi e tenaglie su tele dai colori cupi. Successivamente è l'impronta stessa dell'artista a diventare protagonista, come in occasione della *Consumazione dell'arte dinamica del pubblico divorare l'arte* presentata alla Galleria Azimut di Milano nel luglio 1960, dove l'artista appone l'impronta del suo pollice su alcune uova sode, poi offerte in pasto al pubblico.

L'impronta non si configura dunque solo come una versione "fisica" della firma dell'autore (o come simbolo di individualità), ma costituisce il punto di partenza per un'ironica riflessione sulla figura dell'artista visto come colui che ha il potere di trasformare oggetti quotidiani in arte. Un passo ulteriore di questa riflessione è rappresentato dalla scelta di riprodurre l'impronta anche in litografia, mettendo a confronto l'atto di imprimere la traccia del proprio corpo con una tradizionale tecnica di riproduzione a stampa, entrambi basati sull'azione meccanica di imprimere pressione.

Jean Tinguely, *Méta-Matic No. 6*, 1959

Centro della pratica di Jean Tinguely, membro del gruppo dei Nouveaux Réalistes, sono le sue sculture cinetiche animate meccanicamente e spesso costituite da oggetti di recupero.

Nel 1959, agli inizi della sua carriera artistica, Tinguely presenta per la prima volta a Parigi alla Galleria Iris Clert i *Méta-Matics*, macchinari mobili alle cui estremità è fissato un pennarello in contatto con un foglio. Gli spettatori erano invitati a decidere i colori da utilizzare e ad attivare le macchine, che con il loro movimento imprevedibile e casuale creavano un disegno sempre diverso. L'interazione tra la macchina e l'utente – emancipato dal ruolo di fruitore "passivo", diventa determinante per la realizzazione del disegno.

Con queste opere Tinguely innesca una riflessione che mina l'autorialità dell'artista, sostituito da chi attiva la macchina e dalla macchina stessa, e indaga sulla tematica dell'unicità dell'opera d'arte grazie ai disegni che i *Méta-Matics* possono produrre, illimitati e mai identici tra loro.

- 0 [Piano terra](#)
- 1 [Delirium of Negation](#)
- 2 [Mensch Maschine](#)
- 3 **NIENTE DA VEDERE NIENTE DA NASCONDERE**
- 4 [Word Versus Image](#)
- 5 [When Paintings Become Things](#)
- 6 [Spelling Backwards](#)
- 7 [Die Hard. Stirb Langsam. Duri a Morire](#)
- 8 [Next to Nothing](#)
- 9 [Readymades Belong to Everyone](#)
- 10 [Let's Go and Say No](#)

Carla Accardi, *Biancobianco*, 1966

Inizialmente schierata a favore dell'astrazione con la firma al manifesto *Forma I*, Carla Accardi si avvicina alla pittura segnica tra il 1953 e il 1954 ed elabora i suoi caratteristici segni, calligrammi che occupano l'intera superficie della tela e che si distinguono per loro capacità di creare tensione visiva con i loro intrecci.

A partire dalla metà degli anni Sessanta, l'artista inizia a utilizzare il sicofoil, foglio in acetato trasparente, come supporto per i suoi lavori. L'utilizzo di questo materiale industriale sottolinea l'urgenza e il desiderio dell'artista di superare i limiti definiti dalla tela opaca: la trasparenza di questo supporto, quando non associato alla tela, mostra il telaio e l'ambiente in cui l'opera è situata e conduce verso un'idea di immaterialità, di dematerializzazione della superficie. In *Biancobianco* la scelta di utilizzare il sicofoil sopra alla tela agendo in monocromo, permette alle sequenze di linee ondulate, iterate regolarmente e organizzate in semicerchio, di emergere tanto come segno quanto come ombra.

Lutz Bacher, *Big Glass*, 2008

Peculiarità della ricerca di Lutz Bacher è l'inclusione nelle sue opere di elementi trovati, spesso oggetti quotidiani recuperati in negozi di rigattieri o per la strada tra gli scarti, che le permettono di indagare su tematiche come l'identità, la materialità e la condizione umana. Abolendo le categorizzazioni medialità, le

sue opere esplorano la sessualità, il potere e la violenza in una visione fortemente politica.

Per l'opera *Big Glass*, Bacher recupera uno specchio rotto e lo propone come ready-made, associando all'oggetto un titolo che fa riferimento al *Grand Verre* (1915–1923) di Marcel Duchamp. L'immagine dello spettatore smembrata e distorta riflessa dallo specchio conferma l'interesse di Bacher per il frammentario, per il disordine, per la dissoluzione.

Walter De Maria, *Silver Portrait of Dorian Gray*, 1965

Realizzato da Walter De Maria nel 1965 per i collezionisti Ethel e Robert Scull, *Silver Portrait of Dorian Gray* consiste in un quadro d'argento circondato da tende di velluto marrone che possono nascondere o rivelare la superficie specchiante.

Quest'opera, come altre di De Maria, è soggetta allo scorrere del tempo e suoi cambiamenti possono essere registrati tramite la fotografia: "La superficie di argento cambia colore al contatto con l'aria. Il processo può essere fotografato. Quando il proprietario valuta che sia trascorso abbastanza tempo, la placca posteriore può essere rimossa per liberare e pulire la superficie d'argento. Il processo può cominciare di nuovo. 5 novembre 1965", si legge sul retro dell'opera.

Associata al ritratto di Dorian Gray, descritto nel romanzo di Oscar Wilde e citato nel titolo, l'opera di De Maria cambia e si modifica nel tempo; allo stesso tempo stesso riflette i cambiamenti di chi vi si specchia, evidenziando il limite dell'esistenza fisica e comparandola con quella artistica.

David Hammons, *Untitled*, 2008

In *Untitled* l'artista afroamericano David Hammons, come in altre opere della stessa serie, nasconde un dipinto avvolgendolo con materiali effimeri recuperati dalla strada. Il telo di plastica industriale utilizzato è segnato da lacerazioni e buchi che permettono allo spettatore di scorgere il dipinto sottostante, contraddistinto da pennellate gestuali. Il telo può essere inteso anche come riferimento al tema visivo del drappeggio, centrale tanto nella scultura quanto nella pittura classica; allo stesso tempo è strumento di esclusione visiva, ponendo così in questione le gerarchie dei materiali artistici e della rappresentazione.

Con questa serie Hammons applica alla pittura la sua strategia poetica di trasformazione degli oggetti quotidiani in allegorie dell'esperienza di outsider del mondo dell'arte.

Martin Kippenberger, Albert Oehlen, *Orgonkiste bei Nacht*, 1982

Gli artisti tedeschi Martin Kippenberger e Albert Oehlen sono accomunati da una dimensione di disillusione politica e dalla capacità di proporre argomenti controversi con lievità e humour satirico.

All'inizio degli anni Ottanta i due realizzano alcune sculture a quattro mani: tra queste l'*Orgon Box by Night* un contenitore coperto di pittura brunastra mista a fiocchi d'avena, al cui interno è conservata una pila di tele dipinte appena visibile da una porta semiaperta.

“Orgone” è il nome dato dallo psicanalista Willem Reich alla presunta energia vitale di cui sarebbe pervaso l’universo e che nell’uomo si manifesterebbe come energia sessuale e libido. Questo accumulatore di orgone è beffardamente (e auto-ironicamente) realizzato per conservare i quadri che Kippenberger all’interno della propria produzione vede come fallimentari o bisognosi di un miglioramento.

Klara Lidén, *Untitled (Poster Painting)*, 2007

Inizialmente formatasi nel campo dell’architettura, Klara Lidén si appropria dello spazio urbano e dei materiali che la città fornisce tramite performance e azioni che evidenziano l’importanza e la centralità del gesto fisico all’interno della sua ricerca artistica. Dopo aver letto la storia di un senzatetto che viveva in strutture create con manifesti, nella serie dei *Poster Paintings*, realizzata alla fine degli anni 2000, l’artista strappa cartelloni pubblicitari appesi per le strade delle città, li incolla uno sopra l’altro e li ricopre con fogli bianchi, nuovi e intonsi. I cartelloni vengono così svuotati e privati della loro funzione comunicativa e, appesi alle pareti, si trasformano in monocromi che determinano un incontro tra esterno e interno, tra pubblico e privato.

Lorenza Longhi, *Untitled*, 2019

All’interno di una pratica che parte dall’indagine sull’idea di perfezione e di neutralità nella produzione seriale degli oggetti d’uso, Lorenza Longhi si misura con la pittura attraverso la reinvenzione della tecnica serigrafica. Sostituendo la manualità artigianale ai passaggi meccanici previsti da questo metodo di stampa, produce pezzi unici invece di opere in serie. Questo sabotaggio della serigrafia conferisce ai suoi lavori imprecisioni e irregolarità, tanto da rivelare tracce di gesti manuali. Per la realizzazione del dittico esposto l’inchiostro argento è stato steso utilizzando un telaio non impresso direttamente su scampoli di tessuto, a cui l’artista ha precedentemente attaccato degli adesivi ritagliati. Le parole riprodotte sono tratte da riviste aziendali della seconda metà del Novecento, ribadendo la volontà dell’artista di confrontarsi con la linguistica della produzione in serie e con la sua enfasi sull’efficacia.

Michelangelo Pistoletto, *Gabbia*, 1973

Il concetto di “gabbia” è presente nel vocabolario visivo di Michelangelo Pistoletto dal 1962, quando fin dai primi lavori specchianti lo include come soggetto: gabbie per uccelli, per scimmie e persino gabbie vuote in cui lo spettatore, specchiandosi, finisce imprigionato. Il tema della visione in quest’opera è ulteriormente problematizzato dalla presenza di un tessuto che nasconde l’eventuale abitante della piccola voliera.

Nel 1970 Pistoletto fonda la compagnia teatrale Lo Zoo che negli anni successivi performa in spazi non convenzionali in Italia e in Europa. Il nome di questo collettivo è scelto in risposta alla percezione della società come creatrice di delimitazioni irrispettose delle individualità. Anche qui torna dunque l’idea dell’ingabbiamento in ruoli.

I quadri specchianti rappresentano una sfida alla pittura, disciplina su cui Pistoletto si forma, non solo per l’inclusione

della presenza dello spettatore nell'opera, ma anche per l'alterazione della dimensione del tempo e dello spazio riprodotto nella bidimensionalità.

- 0 [Piano terra](#)
- 1 [Delirium of Negation](#)
- 2 [Mensch Maschine](#)
- 3 [Niente da Vedere Niente da Nascondere](#)
- 4 **WORD VERSUS IMAGE**
- 5 [When Paintings Become Things](#)
- 6 [Spelling Backwards](#)
- 7 [Die Hard. Stirb Langsam. Duri a Morire](#)
- 8 [Next to Nothing](#)
- 9 [Readymades Belong to Everyone](#)
- 10 [Let's Go and Say No](#)

**John Baldessari, *What Is Painting*, 1966–68**

John Baldessari a metà degli anni Sessanta si interroga su quali sono i mezzi della pittura e inizia a sperimentare l'utilizzo di brevi testi per la realizzazione delle sue opere, ipotizzando di trovare nella parola una soluzione di rappresentazione più efficace rispetto alla produzione di dipinti figurativi. *What Is Painting* è un'opera da lui concepita e pensata, che materialmente viene realizzata da un pittore di insegne commerciali, assunto per trascrivere le parole sulla tela. Lo stesso testo trascritto non è ideato da Baldessari, ma è tratto da un libro di istruzioni che spiega come comporre un dipinto. Tramite un processo tautologico, l'artista trasforma così un testo in un'opera d'arte e mette in discussione contemporaneamente il ruolo dell'artista, l'azione stessa del fare arte e la tradizionale concezione di dipinto.

**Gene Beery**

*This is My Last Serious Painting*, 1960

*Watch This Canvas*, 1960–61

*Out of Style*, 1961

*As Long As There Are Walls There Will Be Paintings!*, 1986

All'inizio degli anni Sessanta Gene Beery è uno dei primi artisti a usare parole e testi come contenuti dei suoi quadri. Dipinti su masonite recuperata da cantieri edilizi del Lower East Side, i suoi text-painting sono mostrati, grazie all'interessamento di Max Ernst, per la prima volta nel 1963 alla galleria Alexander Iolas, che rappresentava negli Stati Uniti i più importanti Surrealisti europei.

Con ironia caustica, questo artista usa il quadro per sollecitare lo spettatore a una presa di coscienza su cosa sia un'opera d'arte, cosa significhi guardarla e quale sia il suo ruolo.

Beery si allontana da New York e dal mondo dell'arte a metà degli anni Sessanta, non ancora trentenne, per continuare a lavorare ai margini del sistema, nelle colline californiane.

**Karen Kilimnik**

*Jane Creep (Druids)*, 1990

*Jane Creep (Blow Dryer)*, 1991

*Jane Creep (Crème de menthe), 1991*

*Jane Creep (Plane to Paris), 1991*

*Jane Creep (St Bernard), 1991*

Nella serie di disegni *Jane Creep*, iniziata alla fine degli anni Ottanta, Karen Kilimnik racconta le traversie, spesso crudelmente comiche, di un personaggio femminile, scarabocchian-dole con grafia infantile.

Nello stesso periodo in cui descrive a parole le disavventure di Jane, questa artista è una delle protagoniste della rinascita della pittura figurativa degli inizi degli anni Novanta, quando inizia a dipingere ritratti di figure sia semi-inventate sia reali, prese dal mondo della musica, del cinema, della moda, dell'aristocrazia: tratte dal presente, nei suoi quadri sono calate in romantici scenari storici.

Jane invece fallisce costantemente nel tentativo di essere glamour; raccontare le sue vicende è uno dei modi in cui Kilimnik produce osservazioni giocose e sottili dei codici di comportamento e dei simboli di appartenenza sociale.

**Pino Pascali, *Lettera (C)*, 1964**

Sin dagli esordi Pino Pascali coniuga il lavoro di grafico e scenografo per la televisione con la sua attività di artista e arricchisce la sua poetica con suggestioni e riflessioni che derivano da diversi campi di sperimentazione. Questi contesti gli consentono inoltre di sperimentare materiali e tecniche come la plastica e il polistirolo, la cartapesta e la pittura nei quali Pascali traspone dissacratoriamente speculazioni e meccanismi ideativi propri dell'arte.

L'opera in mostra fa parte di una serie dedicata a lettere dell'alfabeto. Realizzati originariamente come prova grafica, questi lavori testimoniano la radice Pop che caratterizza l'approccio di Pascali nell'interpretare la sensibilità dell'Arte Povera, dentro alla quale si muove con autonomia, tra polimaterismo e sperimentazione linguistica.

**Jim Shaw**

*Abstract Shapes and Olive, 2020*

*Futuristic Mushroom Meditation Buildings in City Park, 2020*

*Hand Impaled by Knife with Melting Watch Out Window, 2020*

*Vines and Flowers, 2020*

*Weeping Caterpillar Boy Questions Nail Polish Bottle Girl*

*Struck by Cartoon Lightning, 2020*

*White Wolf and Moon, 2020*

Jim Shaw attinge nel suo lavoro da ciò che è concepito come scarto nella cultura americana fin dagli anni Settanta. Le opere esposte fanno parte della sua vastissima collezione di quadri da mercatino dell'usato: sono tutti recuperati dall'artista da contesti non artistici in cui le singole autorialità, stili e interessi si perdono diventando un bizzarro ritratto di un immaginario collettivo sulla modernità, sull'horror, sul punk e, ancora una volta, sul ruolo dell'artista e della sua ambigua controfigura dell'amateur. L'insieme di questi quadri, anche quando alluso attraverso una presentazione parziale come in questa mostra, offre un'estetica sfaccettata ma unitaria in cui si può leggere un lessico visivo ricorrente.

A proposito dell'influenza che queste opere hanno sulla sua pratica artistica, Shaw dichiara: "Essere noto come quello che colleziona dipinti da negozi di seconda mano influisce sulla mia opera in modo strano, rendendomi consapevole soprattutto del pericolo di non fare gli stessi errori tipici dei pittori dilettanti. Guardare dal punto giusto, assicurarsi che la prospettiva sia corretta – ha come distorto il mio perfezionismo trasformandolo in un livello di perversione con cui mi trovo a lottare".

- 0 [Piano terra](#)
- 1 [Delirium of Negation](#)
- 2 [Mensch Maschine](#)
- 3 [Niente da Vedere Niente da Nascondere](#)
- 4 [Word Versus Image](#)
- 5 **WHEN PAINTINGS BECOME THINGS**
- 6 [Spelling Backwards](#)
- 7 [Die Hard. Stirb Langsam. Duri a Morire](#)
- 8 [Next to Nothing](#)
- 9 [Readymades Belong to Everyone](#)
- 10 [Let's Go and Say No](#)

#### Monika Baer, *In Reserve*, 2018

La personale di Monika Baer "Die Einholung", tenutasi negli spazi della Galleria Barbara Weiss di Berlino nel 2018, include una serie di quadri gialli esposti insieme a un ampio e vario corpo di dipinti che testimoniano la sua eclettica indagine pittorica. L'opera di questa artista è connotata infatti dall'investigazione di numerosi riferimenti storico-artistici e dalla messa in discussione dello spazio discorsivo che l'immagine dipinta continua a produrre.

Queste opere monocrome, caratterizzate per differenti tonalità di giallo e per le differenti misure delle tele, presentano solchi o rilievi che muovono l'uniformità della superficie pittorica. Ogni dipinto è inoltre agganciato alla parete tramite un dispositivo di fissaggio di alluminio: diversamente da altre opere dell'artista in cui vari oggetti sono applicati direttamente sulla tela, in questa serie l'elemento oggettuale, che contribuisce a determinare la tridimensionalità dell'opera, è applicato a lato del supporto, re-inventando la relazione tra la superficie e la sua tensione verso l'oggettualizzazione.

#### Dadamaino, *Volume*, 1958

Dopo un'iniziale attività pittorica figurativa, Edoarda Emilia Maino, in arte Dadamaino, si avvicina alle correnti più sperimentali del panorama artistico milanese grazie all'incontro con Lucio Fontana e Piero Manzoni. È in questo contesto che abbraccia il rifiuto della pittura, l'assunzione del monocromo e la conseguente adozione della tela come "oggetto"; tra il 1957 e il 1958 nascono i suoi *Volumi*, tele monocrome, solitamente nere o bianche, caratterizzate da singoli o ripetuti ampi fori ovoidali. L'artista con un taglio crea il vuoto e il volume viene così definito dall'ombra sulla parete retrostante.

Dadamaino presenta per la prima volta un'opera di questa serie nel dicembre 1959 in occasione della mostra

“La donna nell’arte contemporanea”, allestita negli spazi della Galleria Brera di Milano per promuovere la ricerca artistica femminile e, pochi giorni dopo, in un’esposizione del gruppo Azimut.

Jana Euler, *Where the Energy Comes From 1*, 2014

Le opere di Jana Euler sono caratterizzate da un forte eclettismo visivo. La pittura è il fulcro della sua pratica artistica, che varia formalmente tra figurazione espressiva e forme caricate di misticismo, esplorando anche astrazione e iperrealismo. L’artista non cita direttamente, ma utilizza varie modalità pittoriche e stili come mezzi per articolare in soggetti disparati le sue posizioni sulla messa in questione dell’identità così come è plasmata oggi da spinte culturali, sociali e tecnologiche.

L’opera esposta fa parte di una serie di tre dipinti ad aerografo dedicati a enormi prese elettriche rispettivamente di tipo tedesco, belga e svizzero. Le tre diverse prese, ingrandite e messe a confronto, ricordano quanto sia anacronistica la mancanza di una forma standard, almeno europea, per la distribuzione dell’energia. Inoltre evocano forme antropomorfe o sessuali. Il titolo è un ulteriore elemento di attivazione della tensione tra linguaggio, realtà e processi di rappresentazione.

Olivier Mosset, *Door*, 2002

A metà degli anni Sessanta, Olivier Mosset dà avvio alla sua riflessione sulla ripetizione di quadri sempre identici tra loro, attivando così una provocazione rispetto all’ideale borghese del genio creativo. A questa intuizione di ascendenza Pop (“L’idea di ripetizione era già nell’aria, a causa dei barattoli di zuppa di Any Warhol o quello che era”, dice l’artista in proposito), si applica uno spiccato interesse per il monocromo: il risultato è una pratica in cui lo spettatore è portato a concentrarsi sull’esperienza fisica della percezione di superficie e scala, colore e forma. La pittura per Mosset è un oggetto del mondo piuttosto che un luogo in cui si riflette una soggettività. Nelle sue parole: “Invece di rappresentare la realtà, l’oggetto d’arte è diventato la propria realtà. Dissolvendo il contenuto nella forma, è diventato ciò che è. L’oggetto è il soggetto: rappresentazione della propria rappresentazione”.

La porta esposta è una delle 300 della Biblioteca Nazionale di Berna, che Mosset, vincitore di un concorso di riqualificazione artistica dell’edificio, ha unicamente ridipinto di sua mano nei colori previsti dall’originario progetto architettonico modernista.

Jean-Frédéric Schnyder, *Bild*, 2005–06

Risultato di un prelievo visivo dal mondo dei cartoni animati (riprende con fedeltà di forme e colori il quadro appeso sopra il divano dei Simpson), quest’opera è la concretizzazione dell’archetipo di un quadro banale. Disinteressato alla coerenza stilistica, Schnyder cerca i soggetti dei suoi quadri in territori che si collocano al confine tra arte e kitsch, tra gusto e cliché.

Relativamente indifferente alle idee o alle storie dell’arte, le tratta come nient’altro che forme di espressione, come scelte linguistiche disponibili e adattabili con cui descrivere il mondo. “Non mi importa quali associazioni provochino i miei dipinti. Svastica, crocifisso e zollette di zucchero sono solo



motivi interessanti da dipingere. Applicare il colore – è questa la pittura, giusto? – è il mio filo conduttore”.

A conferma di questa libertà interpretativa della storia del medium, atteggiamento di matrice concettuale, questo quadro è in realtà un oggetto di legno dipinto.

Gili Tal, *Entrance Mat*, 2016

In questi tappetini da ingresso commerciali, Gili Tal mostra il suo interesse per i pattern usati negli articoli prodotti in serie. L'artista ha osservato che in alcuni casi per questi motivi decorativi si possono scorgere somiglianze (o forse origini) nelle sperimentazioni formali moderniste. La pratica di Tal è legata ai suoi studi di economia: ripensando il capitalismo nell'ottica degli effetti che produce sulle persone, l'artista concepisce forme di indagine visiva su semplici oggetti industriali e sul "gusto" di cui sono manifestazione. Il pensiero che sorge da queste micro-osservazioni si sviluppa attorno ai temi della banalità e della feticizzazione ed è alla base della scelta di usare installativamente degli oggetti domestici.

Rosemarie Trockel, *Untitled*, 1991

Rosemarie Trockel nel suo lavoro investe di un punto di vista femminile le conquiste linguistiche e formali del modernismo. In quest'ottica, per esempio, ha realizzato quadri di lana lavorata a maglia eseguiti con una macchina da maglieria computerizzata e dedicati a pattern decorativi pre-esistenti o a simboli politici e commerciali iconici tra cui falce e martello e il coniglietto di Playboy.

Negli anni Ottanta e Novanta ha dedicato una serie di lavori alle piastre da cottura, viste come entità formale e simbolica legate al tema della cucina, che lei considera un ambiente di lavoro al pari dello studio, un vero e proprio luogo in cui nascono le idee. Simili, a un primo sguardo, a pitture o sculture astratte minimaliste, queste opere sono composte di lastre metalliche smaltate su cui sono inseriti delle vere piastre elettriche circolari. La scelta di questi oggetti, come di altri materiali specificamente legati al femminile nell'immaginario comune, è al centro della poetica di Trockel che entra in contatto con lo spettatore attraverso dinamiche di suggestione e riconoscimento.

- 0 [Piano terra](#)
- 1 [Delirium of Negation](#)
- 2 [MENSCH MASCHINE](#)
- 3 [Niente da Vedere Niente da Nascondere](#)
- 4 [Word Versus Image](#)
- 5 [When Paintings Become Things](#)
- 6 [SPELLING BACKWARDS](#)
- 7 [Die Hard. Stirb Langsam. Duri a Morire](#)
- 8 [Next to Nothing](#)
- 9 [Readymades Belong to Everyone](#)
- 10 [Let's Go and Say No](#)

Lutz Bacher, *The Big Book*, 2013

Questo "libro" costruito fuori scala, con le sue pagine coperte di scarabocchi e pennellate di pittura, è per l'artista un modo per evocare "il qualcosa e il niente, il bianco e il nero, lo zero e l'uno." Questo lavoro testimonia l'uso di oggetti trovati nella pratica dell'artista. Bacher non ha mai specificato l'origine di questi manufatti, che provenivano da mercatini dell'usato sparsi un po' ovunque negli Stati Uniti.

Michael Krebber, *DEP-MK-033*, 2017

Michael Krebber lavora dall'interno del linguaggio formale della pittura astratta per analizzare ironicamente la storia dell'arte. L'economia di gesti sulla tela di opere come quella esposta testimonia dunque un'indagine sulle radici e gli elementi fondanti del medium.

Partendo da un approccio concettuale alla pittura, imposta una pratica che si allontana dalla sicurezza di sé che la pittura modernista ha rappresentato. Invece di attaccare questa tradizione, Krebber adotta un approccio sottile e attento applicando strategie come il differimento, l'esitazione e persino il fallimento artistico. Il medium pittorico è dunque inteso dall'artista come spazio di dialogo e zona di contaminazione, piuttosto che un metodo finalizzato alla produzione di un oggetto. In questo modo la sua opera assume un ulteriore valore di critica e commento sulla cultura contemporanea, sulla vita odierna e sull'economia dell'arte.

Gerhard Richter, *Farbtafel*, 1966

Nel 1966 Gerhard Richter inizia a dipingere griglie semplici e uniformi di rettangoli o quadrati colorati su uno sfondo bianco. Con una sola eccezione, queste cartelle-colore sono i suoi primi dipinti non realizzati in bianco e nero. L'artista è incuriosito da queste forme regolari fatte di superfici prodotte industrialmente, che sono presentate a scopo commerciale in disposizioni sistematiche di gamme complete di tonalità. Composte senza pensare all'estetica, come strumenti di lavoro utilizzati dai produttori di vernici, queste griglie si presentano agli occhi di Richter simili a un oggetto che esprime un approccio scientifico al colore. In varie interviste nel corso degli anni, l'artista ha ripetutamente affermato che la serie è legata alla Pop Art.

Nella sua pratica Richter si muove ampiamente tra stili e media, prestandosi pertanto a essere letto sia come un emblema dell'obsolescenza della pittura sia come colui che nella storia dell'arte recente ha dimostrato in modo più convincente la sua vitalità e duttilità, sempre mantenendo ferma la convinzione che "Le immagini che sono interpretabili e che hanno un significato sono cattive immagini".

Josh Smith

*Untitled*, 2006

*Untitled*, 2006

*Untitled*, 2006

*Untitled*, 2007

*Untitled*, 2007

I *Palette Paintings* di Josh Smith sono una serie di piccole tele

che sono state effettivamente usate come tavolozza per dipinti più grandi, risultando poi come composizioni astratte create casualmente. Sono opere che sembrano mitizzare le azioni della pittura nella sua essenza primaria, come la pulizia del pennello e la preparazione del colore; allo stesso tempo sono gregarie rispetto alla produzione di altri quadri.

Nelle sue tele espressionistiche, gestuali e colorate Smith, che ha dichiarato di "pensare in pittura", prende a prestito liberamente elementi dal vocabolario della pittura moderna. Quando opta per il figurativo, sceglie soggetti che non richiedono un alto grado di interpretazione, come pesci o palme, in modo da stimolare il visitatore a focalizzarsi su come i suoi lavori sono dipinti, cogliendo cromatismi, consistenza e atmosfera, e a considerare i modi in cui un contenuto identico può essere reso in diverse tecniche. Ripetizione e variazione sono infatti centrali nella pratica di questo artista e trovano origine nella sua formazione come incisore.

- 0 [Piano terra](#)
- 1 [Delirium of Negation](#)
- 2 [Mensch Maschine](#)
- 3 [Niente da Vedere Niente da Nascondere](#)
- 4 [Word Versus Image](#)
- 5 [When Paintings Become Things](#)
- 6 [Spelling Backwards](#)
- 7 **DIE HARD. STIRB LANGSAM. DURI A MORIRE**
- 8 [Next to Nothing](#)
- 9 [Readymades Belong to Everyone](#)
- 10 [Let's Go and Say No](#)

Marcel Broodthaers, *Dix-neuf petits tableaux en pile*, 1973

La pratica di Marcel Broodthaers è caratterizzata da irriverenza, arguzia, introspezione e scetticismo, atteggiamenti attraverso i quali l'artista mira a inventare nuovi modi per dare forma materiale al linguaggio, lavorando sull'incrocio di poesia, scultura, pittura, libri d'artista, incisione e film.

Nel 1968 annuncia di non essere più un artista e si nomina direttore del proprio museo, il Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, un progetto durato fino al 1972 che commenta il ruolo dell'arte e la funzione del museo nella società. L'aquila – presente nel nome del museo –, come simbolo di saggezza divina, autorità, potere, superiorità, imperialismo e stato-nazione è una perfetta entità polisemica da mettere al centro di questa parodica operazione di critica dell'arte e della società ispirata alle insurrezioni studentesche. L'idea dell'unicità dell'oggetto d'arte è uno dei miti della storia dell'arte che Marcel Broodthaers prende di mira nella sua pratica, irridendola in opere come *Dix-neuf petits tableaux en pile*, in cui tele dipinte sono accatastate per essere esperite non come quadri ma come presenze scultoree o come un qualsiasi materiale tridimensionale.

Honoré Daumier, *Marche funèbre!!/N°2*, 1855

Pittore e scultore attivo nella Parigi dell'Ottocento, Honoré Daumier è noto soprattutto per le sue caricature e salaci composizioni satiriche, pubblicate su riviste e settimanali come "La Caricature" o "Le Charivari". Questi suoi lavori offrono testimonianze sulla società, sulle città, sugli eventi politici della sua epoca, e mostrano un mondo delle belle arti in profondo cambiamento: ritrae gli artisti, le reazioni di critici e del pubblico, i metodi di produzione delle opere e le condizioni con cui queste vengono esposte.

Nel 1855 dedica quarantuno litografie all'Esposizione Universale, che in quell'anno si tiene a Parigi sugli Champs-Élysées, memorabile per la presenza della fotografia. Di questa serie, pubblicata su "Le Charivari" tra aprile e settembre, fa parte anche *Marche funèbre!!...*, raffigurante un pittore avvilito mentre si allontana dall'Esposizione dopo che la giuria ha rifiutato di esibire i suoi lavori. Daumier ritrae un funerale della pittura: i dipinti, ciascuno contrassegnato con la parola *refusé* sul lato, sono trasportati su una portantina dagli assistenti del pittore. Essere esclusi dai sistemi espositivi ufficiali significava infatti veder sancita la morte della propria arte: implicava un rischio altissimo di perdere fama, prestigio e l'occasione di vendere le proprie opere al pubblico.

Asger Jorn

*The Good Shepherd (Le bon berger)*, 1959

*The Sweet Life II (La Dolce Vita II)*, 1962

*Ainsi on s'Ensor (Out of this World—after Ensor)*, 1962

Esponente del gruppo CO.BR.A e figura di rilievo per l'Internazionale situazionista, Asger Jorn presenta la sua serie *Modifications* nella mostra "Peintures détournées" alla Galerie Rive Gauche di Parigi nel 1959. Si tratta di una serie di vecchi dipinti figurativi, di composizione accademica, che l'artista trova nei mercatini delle pulci e che modifica con i suoi tocchi irriverenti. Con l'intento di modernizzarli, aggiunge immagini grottesche, scarabocchia testi oppure lascia gocciolare colori sulle tele.

Questo processo creativo rientra nella tecnica situazionista del *détournement*, che consiste nel ribaltare e trasformare il significato e i contenuti delle opere per raggiungere nuovi valori estetici e culturali. Il *détournement* implica un attacco alle istituzioni e, nel caso delle *Modifications* di Jorn, è l'arte, e nello specifico la pittura, a essere colpita: si appropria di opere di altri artisti, stravolgendo la concezione di proprietà artistica, e le rivalorizza, sfigurandole.

Michael Krebber

*Here Comes the Sons*, 2011

*MK.163*, 2011

*MK.168*, 2011

*MK/M 2011/12*, 2011/12

Nel luglio del 2011, Kate Middleton, principessa del Galles, dipinge una lumaca rossa durante una visita a un istituto per bambini in un viaggio ufficiale, a Los Angeles. Riproducendo questo goffo dipinto in diverse variazioni, alcune delle quali eseguite da dei suoi allievi, Krebber mette in discussione la legittimità dell'opera d'arte e di chi la concepisce.

Kurt Schwitters

*Natura morta con fiori e piatto di latta*, 1914

*Natura morta in grigio*, 1914–15

*Natura morta con vaso in ottone, bottiglia e gazza*, 1915

*Senza titolo (Natura morta con mazzo di fiori e mele)*, ca. 1934

Dopo una fase espressionista e cubista, Kurt Schwitters, artista tedesco formatosi all'Accademia di Dresda, nel 1918 realizza i suoi primi collage, utilizzando materiali di scarto, stoffe, spugne, ritagli di giornali e francobolli. Autore poliedrico, si serve della parola inventata "Merz" per definire e raccogliere la sua attività artistica che comprende collage, assemblaggi, sculture, la nota proto-installazione "Merzbau" e poesia sonora. A lato di queste sperimentazioni, Schwitters non abbandona la pittura in modo assoluto e definitivo. Quasi in opposizione alla sua ricerca d'avanguardia, continua a dipingere "per suo piacere personale", come scrive, dipinti di fiori, vedute, nature morte, opere figurative per cui volutamente utilizza linguaggi e composizioni della tradizione pittorica.

0 [Piano terra](#)

1 [Delirium of Negation](#)

2 [Mensch Maschine](#)

3 [Niente da Vedere Niente da Nascondere](#)

4 [Word Versus Image](#)

5 [When Paintings Become Things](#)

6 [Spelling Backwards](#)

7 [Die Hard. Stirb Langsam. Duri a Morire](#)

8 **NEXT TO NOTHING**

9 [Readymades Belong to Everyone](#)

10 [Let's Go and Say No](#)

John Armleder, *Untitled*, 1979–80

La pratica di John Armleder affonda le sue radici nel movimento Fluxus, con cui condivide l'interesse per una pratica artistica combinata all'oggetto d'uso, in eco alla volontà di fondere l'arte con la vita quotidiana. L'artista rifiuta qualsiasi appartenenza a una tendenza specifica, ma riconosce quanto il contatto con gli artisti di questo movimento sia stata fondamentale nella presa di coscienza di modalità operative collettive, autogestite e apertamente multidisciplinari, tutti aspetti fondamentali della sua pratica. L'opera esposta nasce dal dialogo e lo scambio con Ben Vautier, e risale al periodo in cui Armleder si dedica alla serie *Furniture Sculpture* in cui avvicina esempi iconici di pezzi di design e pittura, riflettendo sulla trivializzazione dell'opera d'arte come accessorio decorativo.

Martin Barré

65-A-50 × 50, 1965

67-Z-3, 1967

67-Z-18-43 × 40, 1967

Dopo aver studiato architettura e poi pittura presso l'École des Beaux-Arts di Nantes, Martin Barré imposta una concezione

di pittura che prevede, pur nell'ambito dell'astrazione, una relazione netta tra figura e sfondo attraverso l'uso di forme essenziali. Ne risultano dipinti che non sono entità formali chiuse e autonome, ma che danno vita a una relazione spaziale con la parete. Allo stesso tempo sperimenta nelle sue opere l'utilizzo di diversi strumenti di lavoro per liberare il linguaggio pittorico da schemi e modalità tradizionali, sostituendo il pennello con spatole o applicando il colore direttamente dal tubetto di vernice.

Dal 1963 fino al 1967 realizza una serie di quadri utilizzando vernici spray, influenzato dall'aver visto alcuni graffiti nelle stazioni metropolitane di Parigi. Spruzza spray nero opaco su tele bianche, tracciando strisce oblique, verticali o orizzontali, sugli angoli o sui bordi, lasciando libera gran parte della superficie dell'opera. L'utilizzo dello spray permette a Barré di tracciare un gesto marcato e vigoroso e, al tempo stesso, garantisce distanza tra il supporto e la mano dell'artista, assicurando impersonalità.

### Lynda Benglis, *Untitled*, 1969

Il lavoro di Lynda Benglis, artista formatasi nella New York degli anni Sessanta, si colloca in uno spazio indefinibile tra pittura e scultura. Fin dalle sue prime opere, mette criticamente in discussione la fisicità dell'atto pittorico di Jackson Pollock e la gestualità dell'Action Painting. Benglis reinventa e porta a conseguenze plastiche le ricerche dell'Espressionismo astratto, mantenendo l'idea della pittura come traccia di un movimento, ma facendo venir meno il suo supporto canonico: non fa gocciolare il colore sulla tela, ma rovescia grandi quantità di sostanze come poliuretano e lattice liquidi direttamente sul pavimento, lasciando che si consolidino senza interferire sulla forma che i materiali prendono nel cadere e adagiarsi al suolo. Le tinte si stratificano, si sovrappongono e danno origine a delle masse plastiche all'apparenza organiche. "Mi ha permesso di pensare che un dipinto possa essere continuo nella materia e nella forma", dice l'artista riguardo a questo processo. "Il soggetto era il dipinto."

### Richard Hamilton, *A Little Bit of Roy Lichtenstein for...*, 1964

"La Pop Art è popolare, transitoria, non indispensabile, economica, prodotta in massa, giovane, arguta, sexy, ingannevole, affascinante e un grande business", dichiara Richard Hamilton nel 1957. La Pop Art di cui parla non è quella americana, bensì il movimento inglese che la anticipa, basato sulla volontà di introdurre il reale nell'arte, e di cui Hamilton è un iniziatore. L'artista vedrà dal vivo il lavoro di Roy Lichtenstein nel 1963 in un'esposizione alla Leo Castelli Gallery di New York. In seguito, Hamilton decide di utilizzare il poster promozionale della mostra, raffigurante una serigrafia di Lichtenstein con una ragazza in lacrime, come punto di partenza per l'elaborazione di nuovi lavori e analisi. Seleziona delle parti dell'immagine, le fotografa e, una volta allargate, le stampa in serie.

*A little bit of Roy Lichtenstein for...* L'opera è dunque un'appropriazione di un dettaglio dell'opera di Lichtenstein: la goccia nell'angolo a sinistra è la lacrima che cade dall'occhio della donna, mentre le linee nere nell'angolo opposto sono quelle che definiscono l'ombra del naso. I punti del retino,

emblematici della ricerca Pop di Lichtenstein, non delineano più il volto della donna e virano verso un'ambigua astrazione.

**Blinky Palermo, *Untitled*, 1967**

Realizzati a partire dal 1966 al 1972, gli *Stoffbilder* (Dipinti di tessuto) di Blinky Palermo sono opere realizzate con tessuti industriali, acquistati in diverse tinte, cuciti insieme e poi tesi sul telaio. I tessuti sono uniti perlopiù orizzontalmente e in modo da creare un netto contrasto tra i campi di colore, che occupano spesso aree non proporzionate della superficie. Palermo elimina così il gesto pittorico producendo delle opere puramente astratte e minimali, il cui colore non è applicato ma è determinato dalle cromie dei tessuti disponibili in commercio, e si allontana dalla pittura tradizionale pur mantenendone le caratteristiche: il supporto è una tela e la superficie è colorata.

Questa serie rappresenta per l'artista il modo di dialogare con l'eredità dell'Astrazione americana, in particolare con la corrente Color Field che, con figure come Mark Rothko, incentra il rapporto tra tela e spettatore sui valori espressivi e spirituali del colore.

**Francis Picabia**

*Soleils*, 1949

*Point*, 1951

Francis Picabia ha settant'anni quando nel 1949 inizia a dedicarsi alla sua serie *Points* o *Dots* (Punti), accolti come un ritorno all'avanguardia dopo le sperimentazioni in campo figurativo che seguono il suo periodo dadaista. Le superfici dei suoi *Punti* sono rese dall'accumulazione di strati e strati di pittura a cui viene successivamente aggiunto un profilo circolare realizzato con colori differenti da quello della base. La presenza di queste aree di colore, ognuna circondata da una propria sottile "aura", rende così queste tele dei "quasi-monocromi", così come li definisce Denys Riout che, studiando l'evoluzione della pittura monocroma, include anche questa serie di Picabia. Esposte per la prima volta nella Galerie des Deux-Îles nel 1949, queste opere si propongono come momento di rottura con la figurazione e con l'astrazione: i cerchi attaccano la superficie altrimenti uniforme e mettono un "punto" alle discussioni che avevano riguardato la pittura, in qualche modo dichiarandone la fine.

Poster della mostra "Robert Rauschenberg: White Paintings 1951", 12-27.10.1968, Leo Castelli Gallery, New York

La serie dei *White Paintings* viene ideata nell'estate del 1951 da Robert Rauschenberg, allora studente presso il Black Mountain College nel North Carolina.

Allontanandosi dalle ricerche dell'Espressionismo Astratto, Rauschenberg produce tele completamente bianche, che nella loro superficie riflettono i cambiamenti di luce e gli effetti casuali delle ombre negli spazi in cui vengono esposte. Anche il ruolo dell'autore viene ridefinito: Rauschenberg prevede che le tele possano essere ridipinte o create senza il suo diretto coinvolgimento, sottolineando l'importanza del concetto rispetto alla realizzazione materiale. Le superfici devono essere infatti immacolate e lisce, prive di tracce di esecuzione.

Prodotto in occasione della mostra "White Paintings 1951" organizzata negli spazi della Leo Castelli Gallery di New York nell'ottobre 1968, il poster mostra Rauschenberg di fronte a una delle sue composizioni, costituita da quattro pannelli modulari.

Ben Vautier

*Banane, 1958*

*Banane, 1959*

*Banane, 1959*

A metà degli anni Cinquanta Ben Vautier inizia una riflessione volta a identificare una forma nuova, astratta, che nessun artista avesse ancora mai fatto. In un'intervista racconta: "Un giorno ho pensato alla banana, e sono stato molto fiero di me. Sono andato a visitare Yves Klen e gli ho detto: Vedi, ora sono il re della banana, sono il migliore! E lui mi ha risposto: Le tue banane sono finite, il monocromo è più forte perché integra tutte le forme. Dopo di lui il monocromo ha messo fine all'astrazione. E io ho messo le mie banane nel cassetto".

In realtà Vautier ha continuato a realizzare banane stilizzate, ridotte al solo contorno, su diversi tipi di supporti, prodotte soprattutto con china su carta o su tela, oppure disegnate su fotografie. Tracciate con un singolo gesto dalla mano dell'artista, le banane segnano un passaggio verso l'introduzione nelle opere del segno-scrittura, emblematico nella ricerca di Vautier.

---

Puppies Puppies (Jade Kuriki Olivo), *Painting to Pay for My Healthcare (Lexapro Withdrawal) (Monday) (Anxiety) (177cm My Height) (121cm My Armspan), 2019*

Nel giugno 2019 nel corso di una performance negli spazi della Galleria Balice Hertling di Parigi, Puppies Puppies (già Jade Kuriki Olivo), al diciannovesimo mese di terapia ormonale, presenta il proprio corpo completamente nudo e in transizione. In questa occasione realizza una serie di opere, scrivendo le parole "ANXIETY" e "DEPRESSION" su sette tele bianche e le appende alle pareti della galleria. Ogni opera evoca il ritratto dell'artista: le dimensioni delle tele riprendono quelle del suo corpo, mentre le scritte testimoniano lo stato emotivo di un'identità in divenire.

---

0 [Piano terra](#)

1 [Delirium of Negation](#)

2 [Mensch Maschine](#)

3 [Niente da Vedere Niente da Nascondere](#)

4 [Word Versus Image](#)

5 [When Paintings Become Things](#)

6 [Spelling Backwards](#)

7 [Die Hard. Stirb Langsam. Duri a Morire](#)

8 [Next to Nothing](#)

9 [READYMADES BELONG TO EVERYONE](#)

10 [Let's Go and Say No](#)



## “Andy Warhol BMW Art Car #4”, 1979

**BMW Art Car** è un progetto ideato negli anni Settanta dal pilota francese Hervé Poulain, che propone alla casa automobilistica di realizzare automobili da corsa in collaborazione con artisti di fama mondiale.

Andy Warhol è il quarto artista a partecipare al progetto e, a differenza degli altri artisti, non lavora su modellini in scala, ma con un pennello dipinge direttamente la carrozzeria della vettura, agendo così una vera e propria ibridazione tra un'automobile funzionante e un'opera d'arte grazie al gesto pittorico.

Warhol usa tinte brillanti e intense, che stende in campiture dai contorni non definiti per restituire la sensazione di movimento, e firma con le dita la sua opera: “Ho cercato di rappresentare lo spirito della velocità. Quando un'auto va così veloce, linee e colori si mischiano e si confondono”, spiega l'artista.

Utilizzata una sola volta, viene guidata nel 1979 dal pilota tedesco Manfred Winkelhock, insieme ai francesi Hervé Poulain e Marcel Mignot, per gareggiare alla 24 Ore di Le Mans.

## Alighiero Boetti, *Mimetico*, 1967

Alighiero Boetti elabora la serie *Mimetico* all'inizio della sua ricerca, presentando per la prima volta un lavoro in camouflage militare nell'esposizione personale alla Galleria Christian Stein di Torino nel 1967, insieme a un nucleo di opere costituite da materiali extra-artistici e industriali, come l'eternit, il ferro, il legno e le vernici a smalto.

Per la realizzazione dei *Mimetici* Boetti tende su dei telai pezzi di stoffa dell'uniforme utilizzata dall'esercito italiano. Influenzato qui dai principi del ready-made, l'artista preleva l'oggetto da un contesto che rimanda ambiguamente ai temi della guerra, della natura e anche del costume (gli abiti in tessuto militare fanno parte di un approccio simbolico e politicizzato all'abbigliamento, in particolare nella seconda metà degli anni Sessanta) e lo ricolloca attribuendogli lo statuto d'opera d'arte, spostandolo nel regno di un medium artistico tradizionale. *Mimetico* si configura così al tempo stesso come oggetto d'uso e come dipinto, capace di innescare riflessioni sulla tematica della mimesi, centrale nell'arte di tutti i tempi, grazie a un tessuto progettato per fondersi e confondersi con la natura.

## Marcel Duchamp, *Apolinère Enameled*, 1916–17 (1965)

*Apolinère Enameled* – ovvero Apollinaire “smaltato” – è stato realizzato da Marcel Duchamp a New York tra il 1916 e il 1917, cancellando e aggiungendo delle lettere a una lastra smaltata che raffigura una fanciulla intenta a dipingere a colori la spalliera di un letto. La piastra era stata originariamente realizzata come oggetto pubblicitario per la vernice Sapolin. Si tratta dunque di un prelievo dal reale, operazione alla base del ready-made duchampiano.

Il gioco di parole sul nome del poeta e critico d'arte Guillaume Apollinaire, amico dell'artista, enfatizza l'ironia della critica alla pittura tradizionale implicita in questo ready-made che, grazie alla figura della bambina, evoca l'atto pittorico come un'azione scevra da intenti intellettuali.

Genoveva Filipovic, Daniel Murnaghan, *Untitled*, 2016

La scelta dei giovani artisti Genoveva Filipovic e Daniel Murnaghan di indagare la storia della pittura attraverso una serie di quadri che si rifanno all'astrattista americano Mark Rothko è stata per Peter Fischli uno degli spunti nel concepire questa mostra.

La Pop Art è espressione del desiderio di una generazione di artisti di appropriarsi nella propria arte di oggetti e immagini dal mondo (beni di consumo, figure pubblicitarie...), in opposizione con la precedente avanguardia americana che aveva dato vita a un astrattismo che è espressione della soggettività e dell'interiorità. La pittura *color field* di Rothko, celebre per la sua vibrante spiritualità resa dalle impalpabili sfumature di colore, con Filipovic e Murnaghan diventa a sua volta un "oggetto" di cui appropriarsi.

Morag Keil

*Untitled (Piss Painting 1)*, 2014

*Untitled (Piss Painting 12)*, 2014

Per la realizzazione della sua serie *Piss Paintings*, Morag Keil, artista scozzese, si ispira alle precedenti ricerche di Andy Warhol. A fine degli anni Settanta l'artista pop realizza i suoi *Oxidation Paintings* facendo urinare i suoi assistenti su tele ricoperte da vernici di rame: la conseguente ossidazione crea sulle superfici composizioni astratte e iridescenti che nascondono un attacco satirico nei confronti dell'Action Painting e delle opere di Jackson Pollock. Ancora più provocatoriamente, Morag Keil, urinando con il suo corpo di donna su lastre di rame e non delegando questo gesto ad altri, difende l'autorialità e l'autonomia femminile. L'azione di Keil non si limita inoltre alla tela, ma urina anche su mobili, chitarre, sedie, che ricopre con vernice a base di rame.

Ushio Shinohara, *Drink More*, 1965

Membro fondatore del Neo Dada giapponese, Ushio Shinohara scopre la Pop Art grazie ad alcuni articoli illustrati pubblicati nella rivista "Art International" nel 1963. Il nuovo movimento artistico ha una influenza radicale su Shinohara che nella sua serie *Imitation Art* imita e ricrea gli elementi più distintivi delle opere della Pop Art americana.

In *Drink More* Shinohara combina diverse immagini e influenze: le iconiche bandiere di Jasper Johns sono richiamate dalla presenza delle stelle e delle strisce sullo sfondo, mentre la bottiglia di Coca Cola è una citazione dell'opera *Coca-Cola Plan*, un combine painting realizzato da Robert Rauschenberg nel 1958. La scelta di stampare in serigrafia, così come l'uso della gamma accesa di colori, sono inoltre un più generale riferimento all'operare di Andy Warhol.

Reena Spaulings, *Gate 1*, 2018

Personaggio fittizio di un romanzo scritto dal collettivo The Bernadette Corporation, il nome Reena Spaulings indica anche un collettivo di artisti e una galleria fondata a New York nel 2004 da John Kelsey e Emily Sundblad. Spaulings come artista-collettivo e

come galleria mette in questione le gerarchie del mondo dell'arte sperimentando diverse forme di ricerca artistica e creando un ambiente in cui i ruoli di gallerista, artista, curatore si fondono.

Ispirandosi all'operazione di Andy Warhol che nel 1979 dipinge una BMW da corsa, Reena Spaulings nei suoi *Gate* (serie realizzata nel 2018 in cinque pezzi), trasforma con un gesto pittorico un oggetto d'uso come il metal detector in un oggetto artistico. Presente in aeroporti, tribunali, banche o persino musei e scuole, il dispositivo di sicurezza, che può negare o garantire l'accesso in un ambiente, coinvolge lo spettatore, spinto ad attraversare il varco, e distrugge il limite della tela, aprendo la pittura a uno spazio fisico e corporeo.

### Sturtevant, *Johns Flag*, 1966

Ripetendo le opere più rappresentative di alcuni degli artisti a lei contemporanei, come quelle di Joseph Beuys, Andy Warhol, Jasper Johns, Roy Lichtenstein e Claes Oldenburg, Sturtevant apre un'indagine pionieristica sulle tematiche dell'unicità dell'opera d'arte e della proprietà intellettuale dell'autore.

Realizzate a metà degli anni Sessanta, le *Johns Flag* segnano l'inizio della sua carriera artistica: così come Johns, anche Sturtevant ricrea la bandiera degli Stati Uniti con la tecnica dell'encausto, mischiando colori e cera riscaldata. Sebbene il lavoro di Johns sia ripetuto fedelmente, le appropriazioni di Sturtevant non possono essere considerate delle copie, ma si propongono come nuove opere originali, capaci di minare i concetti di autorialità, originalità e autenticità: "La decisione permette ad altri artisti di lavorare e usarle come catalizzatori per rivelare le potenti strutture alla base dell'arte, al contempo sorprendenti e terrificanti. Sorprendenti per la loro validità e veridicità, terrificanti per le possibili conseguenze. Il mio intento era di lavorare su questioni che, nella loro estetica attuale, esplorerebbero il concetto e i limiti di originalità", dichiara Sturtevant.

### Ben Vautier, *Buvez Coca Cola frais*, 1960

Uno dei fondatori del movimento Fluxus, Ben Vautier è noto per le sue operazioni verbovisuali: la sua opera è basata sull'assunto che ogni oggetto può essere trasformato in arte grazie all'apposizione della firma dell'artista. Vautier firma così tele monocrome, opere di altri artisti, oggetti di recupero, persino l'orizzonte e il suo corpo, determinandone lo statuto di opera d'arte.

L'utilizzo di una scrittura semplice e corsiva, applicata su oggetti o su tele, diventa il segno distintivo dell'opera di Vautier, i cui dipinti sono costituiti da frasi, brevi domande o singole parole. L'uso della sua calligrafia diventa ancora più pregnante in quest'opera in cui, oltre a essere espressione di soggettività, la scrittura sembra quasi plagiare il logo della Coca-Cola, appropriandosi della cromia tipica del marchio, nonché di un intero testo pubblicitario per trasporlo su una tela e farne un dipinto.

- 0 [Piano terra](#)
- 1 [Delirium of Negation](#)
- 2 [Mensch Maschine](#)
- 3 [Niente da Vedere Niente da Nascondere](#)
- 4 [Word Versus Image](#)
- 5 [When Paintings Become Things](#)
- 6 [Spelling Backwards](#)
- 7 [Die Hard. Stirb Langsam. Duri a Morire](#)
- 8 [Next to Nothing](#)
- 9 [Readymades Belong to Everyone](#)
- 10 [LET'S GO AND SAY NO](#)

**Alberto Burri, *Plastica*, 1962**

A partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta Alberto Burri introduce nei suoi lavori l'utilizzo del fuoco, che diventa un vero e proprio strumento con cui agire su carta, legno, ferro, plastica e cellophane. Nel decennio precedente la sua pratica si era focalizzata sul confronto tra l'idea di pittura e l'uso di materiali extra-pittorici, di recupero o di produzione industriale, come sacchi di juta, Vinavil, stoffa e catrame. Come scrive il critico Giulio Carlo Argan a proposito dei risultati di questo confronto: "L'arte di Burri è una sorta di trompe-l'oeil a rovescio, nel quale non è più la pittura a fingere la realtà, ma la realtà a fingere la pittura".

Operando col fuoco su fogli di plastica tesi su telai l'artista crea superfici agitate da pieghe, lacerazioni e grinze di suggestione barocca. La struttura rimane quella classica del quadro, ma spesso Burri sceglie di non appendere queste opere a parete (come invece accade con quelle fatte di altri materiali), bensì di collocarle tridimensionalmente nello spazio, di modo da rendere più leggibili gli effetti di chiaroscuro e di composizione creati dalla combustione.

**Merlin Carpenter, *The Opening: Intrinsic Value: 5*, 2009**

Per la serie *The Opening*, Merlin Carpenter realizza i suoi dipinti durante i vernissage delle mostre scrivendo dichiarazioni di protesta su tele intonse e pareti. Come l'artista ha recentemente affermato, il suo intento era quello di mostrare la "monotonia del formalismo figurativo" e le logiche del mercato dell'arte guidate dal denaro: "Come Dalí firmava centinaia di fogli bianchi o La Monte Young che espone pezzi non ancora composti, le tele vuote sollevano la questione del possibile valore di queste opere. La garanzia della biografia dell'artista? Il potere della galleria? Un prezzo fissato o l'oligarchia? L'energia rubata ai bohémien che decorano la stanza? O qualcosa di intrinseco a un lavoro che può evidentemente essere qualsiasi cosa?", si chiede Carpenter.

**Henry Flynt**

***Fight Racist "Laws of Music"*, 1964**

***Down with Art!*, 1968**

*Down with Art* è la prima pubblicazione di Flynt ed è incentrata sul suo saggio "Art or Brend" che sintetizza le sue posizioni antagoniste sull'arte e sul mondo dell'arte.

L'8 settembre del 1965 istituisce insieme a George Maciunas un "Anti-Art Pickets Pick on Stockhausen" durante il quale si oppone all'assenza di musica non occidentale nella programmazione di un festival di musica d'avanguardia diretto da Charlotte Moorman.

Lucio Fontana, *Io sono un santo*, 1958

Con la pubblicazione del *Manifesto Blanco* nel 1946 e con i successivi *Manifesti dello Spazialismo*, Lucio Fontana dichiara per l'arte "la necessità di superazione della pittura, della scultura, della poesia". A partire dalla fine degli anni Cinquanta, inizia a realizzare i *Concetti spaziali*, denominati *Attese*, inscrivendo con rasoio o lame lunghi tagli verticali su tele perlopiù monocrome. Oltrepassando lo spazio tradizionale della tela con il suo gesto di lacerazione, si propone così di annullare la distinzione tra pittura e scultura. L'opera esposta in mostra rappresenta uno dei primi esempi di questa ricerca. Diversamente da quanto accade con le opere più tarde, i tagli su questa carta montata su tela risultano essere piuttosto corti e poco calcolati, sebbene ugualmente capaci di creare una dialettica tra superficie e vuoto.

A distinguere l'opera dalle tele successive rigorosamente monocrome, vi è la presenza della frase "Io sono un santo", realizzata con inchiostro blu, a cui aggiunge in matita un "non", ribaltando il significato della dichiarazione, confermata dalla scritta "Io sono una carogna" che appare invece sul verso della tela. Fontana teneva questa carta intelata appesa in studio e mostrava un lato o l'altro a seconda dell'umore del giorno.

David Hammons, *Pissed Off*, 1981

Nel 1981, il fotografo Dawoud Bey fotografa l'artista afroamericano David Hammons mentre urina sulla monumentale scultura di acciaio corten di Richard Serra *T.W.U.*, installata l'anno precedente nel quartiere di Tribeca a New York, allora ancora non stravolto dalla gentrificazione.

Bey è spesso l'autore degli scatti che testimoniano le sottili e incisive azioni pubbliche di Hammons, inclusa la celebre vendita di palle di neve che l'artista organizza a New York nel 1983, sistemandosi accanto ad altri venditori ambulanti. Queste azioni di Hammons partono dalla considerazione della specificità della vita sociale riservata a persone e quartieri storicamente marginalizzati: operare dall'anonimato della vita di strada si connota per questo artista come un'azione di resistenza ai codici di legittimazione e istituzionalizzazione culturale di cui il sistema dell'arte tradizionale è espressione.

Lee Lozano, *Untitled (General Strike)*, versione manoscritta, 8.2.1969

Inizialmente formatasi come pittrice, l'artista americana Lee Lozano alla fine degli anni Sessanta abbandona la pittura ed elabora progetti concettuali che si pongono in netta critica con il mondo dell'arte da un punto di vista strettamente soggettivo. A partire da quegli anni concepisce i suoi *Language Pieces* e scrive a mano su taccuini e quaderni delle norme e delle regole che sarebbero state il fondamento della sua opera. Per il suo *General Strike* del 1969, annota la data della sua ultima

visita a mostre, musei, bar, feste e dichiara il suo "graduale, ma determinato" rifiuto e allontanamento dal mondo dell'arte commerciale.

Inoltre, dal 1968 al 1970, mentre vive a New York, Lozano documenta con attenzione in una serie di diari informazioni sui suoi lavori e sulla sua ricerca artistica, i suoi rapporti con gli altri artisti, oltre a riflessioni personali sul mondo dell'arte, sulla vita politica e sociale.

**Boris Lurie**

*NO-ON*, 1962

*Untitled (NO Sprayed)*, 1963

*Stenciled NOs*, 1969

Nel 1959 Boris Lurie, che arriva negli Stati Uniti nel 1946 come sopravvissuto ai campi di concentramento, è uno dei fondatori della NO!Art, apertamente orientato alla rivolta contro il sistema dell'arte e alla sua complicità con la politica repressiva ed espansionistica degli Stati Uniti. Il movimento continuerà negli anni successivi ad ambire a una "autoespressione totalmente sfrontata volta all'azione sociale" che sia in grado di opporsi al mercato dell'arte, alla Pop-Art intesa come celebrativa del consumismo e agli altri filoni di ricerca artistica visti come decorativi e disimpegnati. Lurie usa pittura materica e collage che combinano provocatoriamente immagini disturbanti per creare lavori visivamente aggressivi, che all'epoca della loro produzione vengono esposti quasi esclusivamente alla NO! Gallery, realtà ignorata da critici e curatori attivi nel sistema dell'arte istituzionale.

**Gustav Metzger, *Auto-Destructive Art—The Activities of G. Metzger*, 1965**

Nel 1959 Gustav Metzger, artista e attivista politico, pubblica il suo primo manifesto "Auto-Destructive Art", dove dichiara la centralità della distruzione nella sua ricerca artistica e teorica, e realizza le prime opere autodistruttive spruzzando acido su fogli di nylon.

Nel corso degli anni Sessanta l'artista mette in atto le sue posizioni in diversi spazi pubblici a Londra. Celato dietro maschera antigas, occhiali protettivi ed elmetto, si serve di pennelli e spray per applicare sostanze acide su lenzuola e tele. Il tessuto viene completamente disintegrato dall'azione corrosiva dell'acido e sulla cornice metallica ne rimangono appesi solo alcuni resti. Nei suoi lavori è lo stesso processo di creazione a causare e determinare la distruzione dell'opera.

Metzger concepisce queste opere come forme di protesta contro l'utilizzo di armi nucleari, guerre, politiche disattente alle questioni ambientali e, soprattutto, contro il consumismo e il capitalismo, che ritiene essere le cause dello stato di degrado della società.

**Francis Picabia, *Tableau Dada*, riprodotto in "Cannibale", n. 1, 25.4.1920**

La negazione di tutti i valori estetici dell'arte tradizionale e avanguardistica è alla base del *Tableau Dada*, riprodotto sulle pagine di "Cannibale", rivista pubblicata da Francis Picabia in soli due numeri nell'aprile e nel maggio del 1920, e raffigurante

una scimmia giocattolo circondata dalle scritte "Portrait de Cézanne/Portrait de Renoir/Portrait de Rembrandt/Natures mortes". L'attacco all'arte istituzionale è qui sferrato dalla figura della scimmia, che assume una posa irriverente con la coda tra le gambe e che viene accostata ai nomi di artisti considerati fondamentali per lo sviluppo della storia dell'arte: Picabia "scimmiotta" la pittura, arte che dichiara morta.

L'assemblaggio raffigurato era probabilmente il perduto *Tableau par Francis Picabia*, presentato il 27 marzo 1920 durante la manifestazione del Movimento Dada al Teatro della Maison de l'Oeuvre di Parigi, per cui si era originalmente pensato di includere una vera scimmia.

### Adrian Piper, *Catalysis III*, 1970

*Catalysis* (1970–73) è una delle prime serie di performance concepite da Adrian Piper per essere svolte per strada e testare la sensibilità e l'attenzione del "pubblico" di passanti. Nelle intenzioni dell'artista, "queste azioni tendono a definire la situazione nei termini delle categorie prestabilite di 'teatro guerrilla', 'evento', 'happening', 'lavoro di strada', ecc., rendendo più difficile il disorientamento e la catalisi". La serie introduce e affronta pionieristicamente temi di razza e genere nel contesto dell'arte concettuale.

Nella performance numero 3, Piper dipinge gli abiti che indossa con una vernice appiccicosa bianca e, indossato un cartello che dice "PITTURA FRESCA", va a comprare dei guanti e degli occhiali da sole al grande magazzino newyorkese Macy's.

### Ed Ruscha, *Museum on Fire*, 1968

Questo disegno, insieme a un quadro dello stesso anno dedicato al medesimo incidente immaginario, si iscrive nella ricerca pittorica dell'artista volutamente inespressiva e ispirata alle icone della cultura di massa. Le sue tele, memori degli anni di formazione in cui Ruscha studia e pratica grafica e tipografia, si rifanno all'estetica dei cartelloni pubblicitari: spesso riproducono loghi di prodotti, oppure ritraggono paesaggi metafisici e solitari. La California, in particolare, è il luogo da cui osserva e descrive il sistema di vita americano, nonché soggetto privilegiato della sua produzione.

In questo disegno Ed Ruscha immagina la distruzione del Los Angeles County Museum a causa di un incendio. Sebbene nata in aperta opposizione al trasferimento del museo in una nuova sede, l'opera dà forma anche a un crescente senso di insofferenza e alienazione degli artisti nei confronti delle sedi espositive accademiche.

### Scansione a infrarossi elaborata in digitale di *Erased de Kooning Drawing* (1953) di Robert Rauschenberg, 2010

All'inizio degli anni Cinquanta Robert Rauschenberg esplora la strada della produzione di opere realizzate tramite processi di cancellazione, prodotte dunque non dall'apposizione di segni o colori sul supporto, ma dalla loro rimozione. Inizialmente l'artista prova a cancellare i propri disegni, ma presto capisce che l'operazione deve essere applicata a un'opera di per sé rilevante e autonoma. Chiede dunque a Willem de Kooning,

che stima profondamente, di usare un suo disegno. Una volta ottenuto, Rauschenberg agisce la rimozione; poi, insieme a Jasper Johns incornicia il foglio cancellato, apponendo al di sotto una targa con l'iscrizione "ERASED DE KOONING DRAWING BY ROBERT RAUSCHENBERG 1953". La scritta diventa parte dell'opera, offrendo indicazioni sul suo processo creativo e al tempo stesso distruttivo.

In mostra è esposta una riproduzione di una scansione a infrarossi realizzata nel 2010, che mostra tanto le tracce del disegno quanto quelle della cancellazione.

**\*OPERE RIPRODOTTE ALL'INTERNO DELL'OPERA  
DI PETER FISCHLI MODELLONE, 2021**

Figure dell'opera di Michelangelo Pistoletto *I visitatori*, 1968; Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea. Su concessione del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali e del Turismo.

**DELIRIUM OF NEGATION**

Alighiero Boetti, *Mimetico*, 1967

Paul Delaroche, *Cromwell e Carlo I*, post 1831

Lucio Fontana, *Io sono un santo*, 1958

Lucio Fontana, Milan, 1962; Foto Ugo Mulas © Eredi Ugo Mulas.

Tutti i diritti riservati

Jörg Immendorff, *Wo stehst du mit deiner Kunst, Kollege?*, 1973

Louise Lawler, *Chicago*, 2011–12

Francis Picabia, *Tableau Dada*, riprodotto in "Cannibale", n. 1, 25.4.1920; Foto 12 / Alamy Stock Photo

Michelangelo Pistoletto, *Vetrina (Oggetti in meno)*, 1965–66

Ed Ruscha, *Museum on Fire*, 1968

Morton Schamberg, *"God" by Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven and Morton Schamberg*, 1918

Jean-Frédéric Schnyder, *Hudel*, 1983–2004

Kurt Schwitters, *A Dim Bulb*, 1947

Kurt Schwitters, *Mit Bindfaden*, 1923–26

Stampa fotografica del 1930 da una serie di negativi realizzati nel 1861 da James Clerk Maxwell mediante procedimento VIVEX

**MENSCH MASCHINE**

Marcel Breuer, Richard Schadewell, Telefono "Bauhaus", 1930

Calcolatrice portatile Casio VL-80 dal tour del 1981 dei Kraftwerk

Leidy Churchman, *iPhone 11*, 2019–20

Niki de Saint Phalle, *Old Master (non tiré)*, c. 1961

Niki de Saint Phalle, *Tir (fragment)*, 1962

Niki de Saint Phalle, Paris, 1961; Foto Shunk-Kender © J. Paul Getty Trust. Getty Research Institute, Los Angeles (2014.R.20)

Pinot Gallizio, *Industrial Painting*, 1958. Estate of Pinot Gallizio, courtesy of Galleria Martano, Collection – Tate

Alain Jacquet, *Le déjeuner sur l'herbe*, 1964

Morag Keil, *Eye 1–4*, 2018

John Kelsey, *Server Farm*, 2013

Piero Manzoni esegue una linea continua durante la mostra "Nul", Stedelijk Museum, Amsterdam, 1962

Piero Manzoni, *Impronta*, 1960

Piero Manzoni, *Impronta pollice sinistro*, 1960

Jean Tinguely, *Méta-Matic No. 14*, 1959

**NIENTE DA VEDERE NIENTE DA NASCONDERE**

Carla Accardi, *Biancobianco*, 1966



Carla Accardi, Rome, 1967

Foto Ugo Mulas © Eredi Ugo Mulas. Tutti i diritti riservati

Lutz Bacher, *Big Glass*, 2008

Alighiero Boetti, *Niente da Vedere Niente da Nascondere*,  
documentario diretto da Emidio Greco, 1978;

Foto Paolo Mussat Sartor

Walter De Maria, *Silver Portrait of Dorian Gray*, 1965

David Hammons, *Untitled*, 2008

Martin Kippenberger, Albert Oehlen, *Orgonkiste bei Nacht*, 1982

Klara Lidén, *Untitled (Poster Painting)*, 2007

Michelangelo Pistoletto, *Gabbia*, 1973

Robert Rauschenberg, *Instructions for White Paintings*, 1965

Jacques Villégé, Paris, c. 1968; Foto André Morain

#### WORD VERSUS IMAGE

John Baldessari, *What Is Painting*, 1966–68

Lorenza Longhi, *Untitled*, 2019

Gene Beery, *This is My Last Serious Painting*, 1960

Gene Beery, *Out of Style*, 1961

Gene Beery, *As Long As There Are Walls There Will Be  
Paintings!*, 1986

Karen Kilimnik, *Jane Creep (Crème de menthe)*, 1991

Karen Kilimnik, *Jane Creep (Plane to Paris)*, 1991

Pino Pascali, *Lettera (C)*, 1964

Jim Shaw, *Futuristic Mushroom Meditation Buildings in  
City Park*, 2020

Jim Shaw, *Hand Impaled by Knife with Melting Watch Out  
Window*, 2020

Jim Shaw, *Weeping Caterpillar Boy Questions Nail Polish Bottle  
Girl Struck by Cartoon Lightning*, 2020

#### WHEN PAINTINGS BECOME THINGS

Monika Baer, *In Reserve*, 2018

Dadamaino, *Volume*, 1958. Courtesy Archivio Dadamaino

Jana Euler, *Where the Energy Comes From 1*, 2014

Olivier Mosset, *Door*, 2002

Carol Rama, *Spazio anche più che tempo*, 1970

Jean-Frédéric Schnyder, *Bild*, 2005–06

Gili Tal, *Entrance Mat*, 2016

Rosemarie Trockel, *Untitled*, 1991

#### SPELLING BACKWARDS

Lutz Bacher, *The Big Book*, 2013

Michael Krebber, *DEP-MK-033*, 2017

Gerhard Richter, *Farbtafel*, 1966

Josh Smith, *Untitled*, 2006

Josh Smith, *Untitled*, 2006

Josh Smith, *Untitled*, 2007

*Untitled*, 2007

Roy Lichtenstein, *Maquette for Sculpture "Brushstroke"*, 1996

Jiro Yoshihara, *Please Draw Freely*, Osaka, 1956. Nakanoshima  
Museum of Art, Osaka. A021-S3-FN070-09

Die Hard. Stirb Langsam. Duri a Morire Marcel Broodthaers,  
*Dix-neuf petits tableaux en pile*, 1973

© Estate Marcel Broodthaers

Honoré Daumier, *Marche funèbre!! / N°2*, 1855

Wade Guyton, *Untitled*, 2017

Asger Jorn, *The Good Shepherd (Le bon berger)*, 1959

*Ainsi on s'Ensor (Out of this World—after Ensor)*, 1962

Michael Krebber, *MK.163*, 2011

Michael Krebber, *MK.168*, 2011  
Michael Krebber, *MK / M 2011 / 12*, 2011/12  
Kurt Schwitters, *Natura morta con fiori e piatto di latta*, 1914  
Kurt Schwitters, *Natura morta in grigio*, 1914–15  
Kurt Schwitters, *Senza titolo (Natura morta con mazzo di fiori e mele)*, ca. 1934  
Kurt Schwitters, *Norway*, c. 1936; © 2021. Foto Scala, Firenze / bpk, Bildagentur fuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin

#### NEXT TO NOTHING

Martin Barré, *65-A-50 x 50*, 1965  
Martin Barré, *67-Z-3*, 1967  
Martin Barré, *67-Z-18-43 x 40*, 1967  
Lynda Benglis, *Untitled*, 1969  
Lynda Benglis, *Kingston, Rhode Island*, 1969; Foto Henry Groskinsky / The LIFE Picture Collection via Getty Images  
Blinky Palermo, *Untitled*, 1967  
Francis Picabia, *Soleils*, 1949  
Francis Picabia, *Point*, 1951  
Poster della mostra "Robert Rauschenberg: White Paintings, 1951", 12–27.10.1968, Leo Castelli Gallery, New York  
Ben Vautier, *Banane*, 1958  
Ben Vautier, *Banane*, 1959

#### READYMADES BELONG TO EVERYONE

Andy Warhol *BMW Art Car #4*", 1979  
Richard Hamilton, *A Little Bit of Roy Lichtenstein for...*, 1964  
Marcel Duchamp, *Apolinère Enameled*, 1916–17 (1965); riproduzione di "Apolinère Enameled," Marcel Duchamp, 1916–1917 © Association Marcel Duchamp, courtesy of the Association Marcel Duchamp  
Genoveva Filipovic, Daniel Murnaghan, *Untitled*, 2016  
Morag Keil, *Untitled (Piss Painting 4)*, 2014  
Reena Spaulings, *Gate 1*, 2018  
Sturtevant, *Johns Flag*, 1966  
Ben Vautier, *Buvez Coca Cola frais*, 1960

#### LET'S GO AND SAY NO

Photos-souvenirs: Daniel Buren, *Hommes / Sandwichs*, travail *in situ*, april 1968, Paris. Détails. © DB-ADAGP Paris / Foto Bernard Boyer  
Alberto Burri, *Plastica*, 1962  
Merlin Carpenter, *The Opening: Intrinsic Value: 5*, 2009  
Henry Flynt, *Down with Art!*, 1968  
David Hammons, *Pissed Off*, 1981; Foto Dawoud Bey  
Lee Lozano, *Private Note Books*, 1968–70, pubblicato da Karma *Untitled (General Strike)*, versione manoscritta, 8.2.1969  
Lee Lozano, *Untitled (General Strike)*, versione manoscritta, 8.2.1969  
Boris Lurie, *NO-ON*, 1962  
Boris Lurie, *Untitled (NO Sprayed)*, 1963  
Boris Lurie, *Stenciled NOs*, 1969  
Gustav Metzger, *London*, 1961; Foto Keystone / Hulton Archive / Getty Images  
Adrian Piper, *Catalysis III*, 1970  
Scansione a infrarossi elaborata in digitale di *Erased de Kooning Drawing (1953)* di Robert Rauschenberg, 2010

FONDAZIONE PRADA  
VENEZIA  
Ca' Corner della Regina  
Calle de Ca' Corner  
Santa Croce 2215  
30135 Venezia

ORARI DI APERTURA  
10-18  
chiuso il martedì

BIGLIETTO INTERO 12€

BIGLIETTO RIDOTTO 9€  
Studenti fino ai 26 anni  
Visitatori di età superiore ai 65 anni  
Possessori tessera FAI  
Accompagnatori dei visitatori  
diversamente abili

INGRESSO GRATUITO  
Visitatori di età inferiore ai 18 anni  
Visitatori diversamente abili  
Giornalisti accreditati o in possesso  
di tessera stampa in corso di validità  
Visitatori di età superiore ai 65 anni  
residenti nel Comune di Venezia e in  
possesso di un documento di identità  
(solo il mercoledì)

VISITE GUIDATE  
Le visite guidate devono essere  
prenotate con un preavviso minimo di  
24 ore tramite il Servizio Visitatori di  
Fondazione Prada:  
T +39 041 81 09 161  
[visit.veneziah@fondazioneprada.org](mailto:visit.veneziah@fondazioneprada.org)  
80€, oltre al costo del biglietto

INFORMAZIONI  
T +39 041 81 09 161  
[visit.veneziah@fondazioneprada.org](mailto:visit.veneziah@fondazioneprada.org)  
[www.fondazioneprada.org](http://www.fondazioneprada.org)

SUPPORTED BY



STOP PAINTING  
AN EXHIBITION BY PETER FISCHLI  
22.5-21.11.2021