



**Politecnico
di Torino**

Corso di Laurea Magistrale in
Design Sistemico
A.a. 2022/2023
Sessione di Laurea Febbraio 2023

ACCUMULAZIONI DI
OGGETTI
[non] **BANALI**



Culture figurative e culture materiali, tra arti
contemporanee e design sistemico
(1960 - 2020)

oggetti [non] banali
cultura **materiale**
design **sistemico**
nell'arte

Copertina

Arman, *Chariot's trophy*,
1984 (Le journal de Chrys)



**Politecnico
di Torino**

Corso di Laurea Magistrale in Design Sistemico
A.a. 2022/2023
Sessione di Laurea Febbraio 2023

ACCUMULAZIONI DI OGGETTI [non] BANALI

Culture figurative e culture materiali, tra arti
contemporanee e design sistemico

(1960 - 2020)

Relatore
Pace Sergio

Candidato
Vallauri Gregory

abcdefghijkl

mnopqrstuvwxyz

xyz ABCDEFG

HIJKLMNO PQ

RSTUVWXYZ

1234567890

!@#%&'()*-.,:;<=>? [] ^ _ ` { | } ~

INDICE

INDICE

INDICE

INDICE

INDICE

INDICE	II
INTRODUZIONE	VI
LA CULTURA MATERIALE	3
L'ARTE E GLI OGGETTI	17
MOMENTI DI REALTÀ	24
I QUADRI TRAPPOLA	26
Un ritratto di oggetti	31
L'introspezione negli oggetti	49
Il femminismo attraverso gli oggetti	61
La critica e la ribellione negli oggetti	85
L'ARTE DEL CIBO	90
Gli oggetti della tradizione mattutina	95
Gli attrezzi del quotidiano mangiare	111
Oggetti per unire culture	119
I SET E LE SCENOGRAFIE	124
La realtà dei paesi del terzo mondo	129
SCARTI DI REALTÀ	146
IL RIPOSO DELLE SCORIE	148
Il cestino dei ricordi	157
Un cumulo di oggetti parlanti	175
L'esposizione del rifiuto	193
I FOSSILI DEL PRESENTE	206
La stratificazione geologica degli oggetti	211
Gli oggetti comuni, sculture contemporanee	219
L'oggetto comune come medium tra realtà e arte	231
ACCUMULAZIONI DI REALE	244
La ripetizione come simbolo del consumo di massa	251
CONCLUSIONI	260
INDICE DELLE FIGURE	268
BIBLIOGRAFIA	274

Pagina precedente

Figura 1: Jock Kinneir e Margaret Calvert,
British Rail Alphabet, 1965 (Network Rail)

PREMESSA

Questa tesi è nata con lo scopo di studiare le relazioni presenti tra lo studio della cultura materiale e la storia del design viste nel corso della laurea magistrale in Design Sistemico, questo attraverso l'analisi di alcune opere appartenenti all'arte contemporanea del secondo Novecento. Le opere scelte sono tutte accumulate dall'uso di oggetti appartenenti al quotidiano, alcuni dei quali sono poi stati analizzati da un punto di vista materiale, ma soprattutto culturale, ricavato da una ricerca sociologica del periodo storico e del movimento artistico. Gli obiettivi finali sono quindi stati: quello di osservare il rapporto dell'arte contemporanea con le tematiche sociali, come la sostenibilità o il femminismo e la verifica dell'importanza di questo approccio verso arte e cultura quotidiana nel lavoro di un progettista sistemico. Segue quindi un'introduzione che tenta di raccontare la cultura materiale e il suo rapporto con gli oggetti quotidiani banali. Nella seconda parte sono invece presenti quindici opere d'arte moderna del secondo Novecento, analizzate enfatizzando il loro significato culturale e approfondite attraverso una ricerca storiografica che si è concentrata soprattutto su alcuni degli oggetti comuni contenuti nelle opere stesse, cercando di comprendere il loro rapporto con l'arte e con la società alla quale appartengono.



INTRODUZIONE
INTRODUZIONE
INTRODUZIONE
INTRODUZIONE
INTRODUZIONE

« Una volta ho scritto di un principe che ha abbandonato tutti i suoi averi per trovare sé stesso, ritirandosi in un capanno a vivere solo con i suoi sogni. Il principe alla fine arrivò alla dolorosa consapevolezza che senza gli oggetti, il mondo e la propria vita sono entrambi privi di significato. A quanto pare non è possibile scoprire il segreto degli oggetti senza avere avuto il cuore spezzato. Dobbiamo umilmente sottometterci a questa definitiva, segreta verità».

(Celâl Salik in Pamuk e Salim 2012, 255)

Pagina precedente

Figura 2: Maurizio Cattelan, *All* realizzata al Guggenheim Museum NY, 2011 (Marian Goodman Gallery)

Anche se l'uso di prodotti sempre più tecnologici ha contribuito alla trasformazione di molti strumenti in esperienze virtuali, gli oggetti fisici sono ancora, e saranno sempre, una componente fondamentale nella vita dell'uomo. La quotidianità risulta infatti «estensivamente pervasa di consistenza materiale» (Pizzocaro 2019, 256) e quindi deve essere accuratamente studiata in modo da comprendere le relazioni che si creano tra le persone e i prodotti, ricavandone così delle osservazioni fondamentali per la progettazione. Gli oggetti infatti raccontano informazioni che permettono una comprensione della storia molto più efficace dell'approccio storico tradizionale, spesso incentrato sullo studio dell'economia e della politica che porta a conclusioni non sufficienti per sviluppare metodologie atte a risolvere i problemi della società. Questo è visibile nell'inadeguatezza delle soluzioni intraprese per cercare di risolvere una delle maggiori preoccupazioni del XXI secolo, ovvero quella dell'inquinamento ambientale, problematica risolvibile secondo Jonathan Chapman solo dopo aver compreso appieno il mondo materiale e sociale.

« Se vogliamo muoverci verso un futuro più sostenibile, dobbiamo prima esporre comprensioni alternative della cultura immateriale alla base delle nostre cose e dei molteplici dialoghi in cui siamo continuamente impegnati con la pletora di oggetti progettati che toccano le nostre vite; sostenendo un approccio progettuale emotivamente durevole che riduca il consumo e lo spreco di risorse naturali aumentando la resilienza delle relazioni che si instaurano tra persone e cose»

(Chapman 2014, 137)

Ne deriva quindi la necessità di adottare un approccio storico di analisi, che tenga in considerazione l'oggetto e le sue interazioni con l'uomo, una metodologia che ha avvicinato gli oggetti alla storia, portando alla nascita della cultura materiale.

« Che cos'è la cultura materiale? Quali ambiti concettuali ricopre? In quale area semantica si colloca? Che definizione ne hanno dato studiosi di preistoria e archeologi, storici e antropologi che se ne occupano ormai da più di un secolo? »

(Giacomarra 2003, 17)

Queste domande aprono il libro *Una sociologia della cultura materiale* di Mario Giacomarra ed evidenziano come questa tipologia di analisi storica risulti spesso incompresa, questo probabilmente a causa delle sue diverse connotazioni. La popolarità della cultura materiale è cresciuta notevolmente negli ultimi decenni, spinta, come riferisce Chialant nella sua recensione, dall'affermazione dell'approccio verso la «thing theory» e gli «object studies» che ha coinvolto soprattutto l'antropologia e i cultural studies, sfociando nel libro premio Nobel di Ohran Pamuk e negli scritti di Massimo Fusillo e di Marilena Parlato (Chialant 2013, 377). L'interesse condiviso da questi e dagli altri autori visti in seguito è posto verso l'oggetto comune, analizzato in quanto portatore di informazioni e significati legati alla cultura che l'ha creato, superando anche il tradizionale approccio che si occupa degli oggetti solamente in quanto merci o feticci (Parlato 2012, 14), considerandoli invece «cose con un tipo particolare di potenziale sociale» (Appadurai 1986, 6). Chialant riporta anche come questo interesse non sia esclusivo del nuovo tipo di letteratura, comparando già nel sottogenere iniziato nel XVIII secolo che prende il nome di «novel of circulation» o «it-narrative» (Chialant 2013, 377) ¹.

La cultura materiale è per Daniel Roche:

¹ Maria Teresa Chialant suggerisce la bibliografia di Liz Bellamy contenente un elenco di 248 testi scritti tra il 1709 e il 1900 (Bellamy 2007, 117–46).

« l'incontro dell'universo della produzione-consumo e del consumo-produzione che forma il gioco dialettico di questa cultura materiale. Può essere analizzato nelle sfumature sociali, così come può essere analizzato nelle sfumature geografiche»

(Roche e Monjaret 2014, 206–7)

La conclusione che si può trarre riguarda il fatto che la cultura materiale sia una materia relativamente nuova, ancora priva di una definizione univoca, quindi per analizzarla si raccolgono i contributi di alcune personalità. Questi personaggi attivi hanno fatto della realtà quotidiana la loro professione, ricostruendo una descrizione attraverso la raccolta concreta di oggetti o costruendo una ricca bibliografia, delineando così sempre di più le caratteristiche di questa disciplina.

Uno dei principali esponenti è sicuramente il francese Daniel Roche, professore al College de France dal 1998 e direttore all'Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales di Parigi e all'Institut d'Histoire Moderne et Contemporaine, diventato un'importante personalità all'interno degli studi di cultura materiale grazie ai suoi lavori sulle relazioni tra gli oggetti e gli uomini, analizzando il modo in cui queste sono cambiate nel corso della storia (Magoni e Santini 2006, 1). Nella sua opera più celebre, *Histoire des choses banales. Naissance de la consommation, XVIIIe-XIXe siècle* pubblicata nel 1997, Roche riassume i suoi lavori precedenti riscrivendo la storia della Francia tra il 1600 e il 1800 ed enfatizzando i passaggi che hanno portato alla nascita delle forme moderne di consumo, inseguendo una descrizione storica completa, comprensiva dei fenomeni sociali, economici e culturali, secondo la tradizione della «histoire totale» francese (Auslander 2003, 113). Il XIX secolo viene infatti ritenuto un importante periodo che ha portato alla nascita della produzione e del consumo di massa, un fenomeno, secondo l'autore, ancora poco analizzato dalla storia tradizionale.

« Gli storici francesi dei mondi contemporanei (XIX-XX secolo) sono rimasti fedeli al loro grande interesse per la storia politica e istituzionale e, quando hanno proposto nuovi approcci, hanno studiato fatti vari, povertà, comportamenti, sensibilità, ecc.»

(Roche e Monjaret 2014, 202–3)

Questo approccio porta alla realizzazione di un'accurata descrizione degli aspetti materiali del quotidiano, includendo anche analisi sull'ambiente

naturale e artificiale, ma anche su tecnologia, cultura e politica del tempo, in una panoramica nazionale comprendente le zone urbane, ma soprattutto le spesso dimenticate zone rurali. L'autore restituisce quindi una storia materiale strettamente legata alle persone e al periodo storico, con il focus sull'analisi della quotidianità, approccio avviato da Fernand Braudel nel 1938 all'interno della sua catena di volumi *la vie quotidienne à ...* e proseguito nelle opere di Michel de Certeau e di Henri Lefebvre (Auslander 2003, 113–14)². Lefebvre influenza molto il lavoro di Roche che in un'intervista spiega come:

« le generazioni tendono a dimenticare quelle che le hanno precedute, ma questi autori, in particolare, hanno portato qualcos'altro al mio. Ha spinto molte persone a riflettere sullo spazio, sul modo in cui lo occupiamo, su come organizziamo sia lo spazio privato che quello pubblico, ma anche sullo spazio inteso come cosa materiale»

(Roche e Monjaret 2014, 204)

Citando anche Jean Baudrillard e Gilles Lipovetsky, entrambi ritenuti «in disparte» e poco interessanti. Questo interesse per il materiale è anche evidente dall'assenza di alcuni elementi culturali come la musica e i dipinti, realizzando così una descrizione quasi esclusiva delle «cose» concrete, concentrandosi solamente sulla quantità dei beni, sulla loro disponibilità, sulla loro distribuzione e su costo e regole che li caratterizzano, omettendo alcune qualità intangibili, ma prestando grande attenzione ai significati attribuiti ai beni. Una grande enfasi viene posta sul ruolo della tecnologia, infatti «gli oggetti stessi sono intesi per riflettere e non per produrre cambiamento» in quanto la loro variazione «nell'aspetto, nei significati o nell'uso di un dato bene» è causata da un'invenzione tecnologica (Auslander 2003, 114), considerando comunque l'influenza della cultura materiale nei confronti della società e viceversa:

2 Auslander citando questi autori suggerisce le loro bibliografie principali, ovvero *Critique de la vie quotidienne* (Parigi, 1958) di Henri Lefebvre e *The Practice of Everyday Life* (Berkeley, 1984) di Michel de Certeau.

« gli oggetti hanno trasformato gradualmente il mondo dei consumatori, il loro modo di vivere insieme al significato simbolico degli usi»

(Roche 1997, 53)

L'opera permette quindi di comprendere le differenze tra le diverse classi sociali e come la società risponda inevitabilmente ai diversi cambiamenti tecnologici che portano ad una modifica dei beni e della loro disponibilità.

Roche contribuisce alla materia anche con interessanti studi sul tema del viaggio attraverso la monografia *Humeurs vagabondes. De la circulation des hommes et de l'utilité des voyages* (Fayard, Paris), riflettendo quindi sul movimento di cose e persone nel mondo e arrivando a paragonare la vita stessa ad un «Grande Viaggio» (Roche 2003, 11). Anche se ormai visto come la normalità dalla società moderna, il trasporto di merci e persone era piuttosto raro prima del XVIII secolo e riservato soprattutto ai nobili, venendo considerato pericoloso ed incerto e portando ad avere spostamenti solo locali all'interno dei paesi e delle parrocchie. L'intervento dello Stato nel controllo della rete viaria, ma soprattutto della sua manutenzione a partire dal XIX secolo permettono un accorciamento dei tempi di percorrenza e un miglioramento del comfort, normalizzando il viaggio e rendendolo più accessibile (Magoni e Santini 2006, 2-3). L'escursione diventa quindi un confronto tra la cultura materiale del viaggiatore e quella del paese visitato, delineando progressivamente i caratteri nazionali legati alle consuetudini del luogo. L'accoglienza del visitatore viene quindi usata come metro di giudizio per quantificare la «civiltà organizzata» (Magoni e Santini 2006, 3) e la comprensione di questo fenomeno permette di identificare l'inizio dell'omogeneizzazione delle abitudini delle popolazioni europee.

Nonostante l'ottimo lavoro, Roche stesso ammette di aver utilizzato un approccio storico, partendo da testi o immagini e non dagli oggetti, in continuità con la storia tradizionale, sfruttando solamente gli archivi cittadini e quelli notarili, i quali restituivano elenchi di oggetti, simili a quelli degli scavi archeologici. L'autore si dichiara comunque consapevole dell'imprecisione delle immagini, dichiarando che:

« le immagini presentano o espongono oggetti. L'uso in certi momenti delle immagini metteva in risalto l'oggetto senza che fosse l'oggetto stesso, ma l'oggetto filtrato»

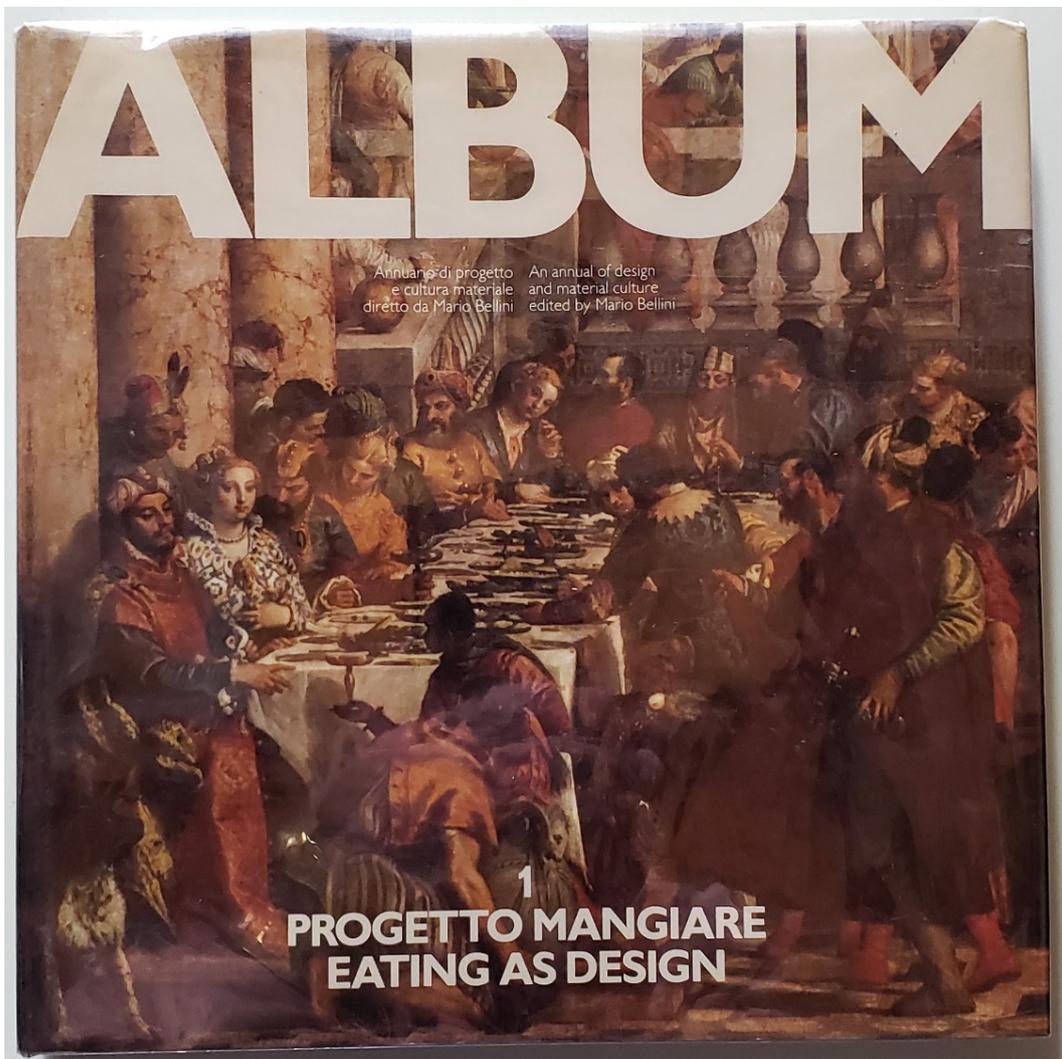
(Roche e Monjaret 2014, 206–7)

Un altro importante contributo bibliografico alla storia della cultura materiale è dato Mario Bellini, fondatore nel 1981 della rivista *Album*, pubblicata da Electa e sottotitolata *Annuario di progetto e cultura materiale*. La cadenza era annuale e ogni volume si occupava di un argomento diverso, il primo *Album 1* era dedicato al *Progetto Mangiare*, mentre il secondo, e anche ultimo, *Album 2* alla descrizione del *Progetto Ufficio*. Nell'editoriale, Bellini parla di come la rivista si occupi di design e quindi di conseguenza anche di progetto che, per definizione dell'autore si riferisce a tutto il «nostro ambiente fisico costruito» (Bellini 1981, 4). L'autore è consapevole dell'unicità della sua rivista, confermando la carenza di bibliografia dedicata all'analisi dello spazio vissuto quotidiano, spazio che inevitabilmente influenza anche il design d'autore, questo invece ampiamente documentato dalla storia tradizionale.

« Una sedia nasce da una sedia, da una sedia da una sedia... Dal lento sedimentarsi e definirsi nel tempo di infinite esperienze abitative e costruttive, e prima ancora dalla scelta 'culturale' di sedersi sollevati dal suolo piuttosto che a terra o sui talloni»

(Bellini 1981, 4)

La vita quotidiana è infatti intrinsecamente permeata da una moltitudine di oggetti progettati collettivamente attraverso diverse iterazioni, in un «lento sedimentarsi di esperienze abitative», un'osservazione fondamentale della materia che si batte contro l'illusione della «partenogenesi», ovvero l'onnipotenza produttiva, assegnata ai singoli progettisti (Bellini 1981, 4). L'obiettivo della rivista risulta dunque quello di ricercare questo progetto collettivo che ha costruito nei secoli l'ambiente oggettuale in cui l'uomo vive, raccontandolo in un «album dei ricordi».



Sopra

Figura 3: *Album 1*, 1981, Copertina (AbeBooks)

Pagina successiva sopra

Figura 4: *Album 2*, 1983, Interno (Amazon)

Pagina successiva sotto

Figura 5: *Album 2*, 1983, Interno (Amazon)

6. Il "Pianeta Ufficio" progettato da Mario Bellini per Marscarè è tipico della tendenza acromatica che si affermerà negli anni Settanta.

6. The "Pianeta Ufficio" proposed by Mario Bellini for Marscarè is typical of the achromatic tendency that was established in the seventies.



logiche autonome di distribuzione che conferiscono nuovi caratteri e possibilità di significazione alle configurazioni visive.

modificano il colore col variare dell'incidenza della luce. Essi non vengono scelti per le loro caratteristiche "oggettive" ma per il loro comportamento alla luce, per le ca-

factor in the regulation of the chromatic environmental characteristics is taking place. A new plastic tendency is developing which tends to consider objects as part of the light which reveals them. The new mate-

possibility of a global approach to chromatic space as a complex grid of lights and surfaces that can constantly be regulated by the possibilities of modulation that they offers. At present we are just becoming aware of this possibility.

Intervista a Cino Castelli
A cura di Giorgio Origlia

Domanda. Tu ti muovi prevalentemente in un campo che definisci del "design primario" vuoi innanzitutto chiarirmi che cosa intendi per "design primario"?

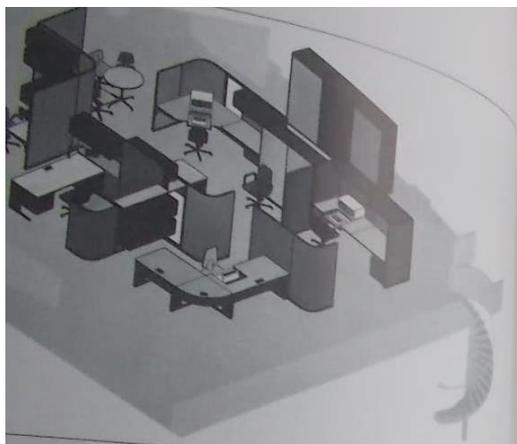
Risposta. Dal mio punto di vista il "design primario" rappresenta la giusta risposta a una esigenza attuale che il sociologo americano John Naisbitt, nel suo bestseller *Megatrend*, ha denominato *high-touch*. Con questo termine egli vuole indicare l'insieme delle consuetudine che l'essere umano oggi tende a prendere per bilanciare il crescente peso della tecnologia nella nostra società. Quando, infatti, viene a mancare l'equilibrio tra gli aspetti *high-tech/high-touch*, si crea una dissonanza che è quanto mai frustrante, come quando si usa la tecnologia telefonica per ascoltare la viva voce di un amico e si ottiene in cambio ancora più tecnologia a causa della sua segreteria telefonica.

Domanda. Dunque più tecnologia si introduce intorno a noi, più si sente il bisogno di curare gli aspetti *high-touch*.

Risposta. Sì, e credo che questa sia la vera finalità del "design primario" elaborare gli strumenti e i concetti per trattare le qualità *high-touch* della realtà. Quindi, prima ancora che una disciplina, è un modo di muoversi all'interno del progetto, di qualsiasi progetto. Se oggi guardiamo al processo di progettazione in un campo di discipline molto esteso, che va dall'urbanistica all'architettura, all'interior design, al design del prodotto, vediamo che la prassi è stata quella di

Cino Ca
By Giord

Question field with design? what you Reply. many de current sociolo seller? "high- the u which adopt of tec When twee aspe tratti exa phi voi insti the ser Qu im ne at R



erty routine. However, personal acts are not disappearing but being increasingly geared to the ve and decision-making ts of work. But in that case the ng environment will have to be ved to strengthen these per- relationships rather than to accommodate a multitude employees isolated in their ive tasks.

en spaces themselves are in s and less open, due both to cturing presence of furniture e increasingly often integrat- nel-walls) and to the reduc- what are considered to be floor surface areas.

Therefore be concluded on the emma is no longer a battle- tween opposite tendencies, essentially economic and onal dilemma to be is each case arises. Even made hitherto concerning

office landscape concept, on this point.

This does not mean however the work space equipment is reduced purely to a question of hardware. What really has changed in the thirty years is the fact that the cas- a building, with an average lifesp- of 40 years, by now accounts for more than 10 per cent of the overall cas- More than 90 per cent is spent on maintaining staff and ensuring the material supports, machines and optimal working environment.

The more the organizational pattern moves away from the assembly line, moreover, the greater the influence becomes on employees the effectiveness of what may be called the "soft" aspects of environment. The impact of electronics and of new technologies upon the working environment reaches well beyond the plain circulation of new equi-

The very concept of "functional- material world is changing with fixed



Oggi il funzionamento delle apparecchiature è sempre meno appariscente, per certi versi misterioso e nascosto, le opzioni che esse consentono sono molte più di quanto non si possa immaginare, lo svolgimento del lavoro comporta meno spostamenti, è più affidato ai sensi, le possibilità di controllo sulle qualità dell'ambiente artificiale (luce, ventilazione, oppure altezze e inclinazioni per l'arredo) sono sempre più alla portata dell'individuo e sempre più semplici: i valori positi-

alla sfera sensoriale. È questo dunque uno dei vettori che si andava cercando, e già oggi, come sottolinea Castelli, c'è spazio per nuove figure professionali che si occupano specificamente del progetto delle qualità percettive dell'ambiente. Queste qualità si stanno sempre più dimostrando, anche dal punto di vista economico, un vero e proprio "fattore di produzione": tanto nel campo dei sistemi di arredo, come dimostrano i recenti prodotti della Olivetti o la riprogettazione

19. Interno della Central Beheer ad Amsterdam (H. Hertzberger)
20. Il Princi. Lo studio dell'architetto, Firenze, Palazzo Vecchio
21. Lo studio del Princi, 1972, Milano, Corso Ravicelli Bonicini
22. Il Princi, 1972, Milano, Corso Ravicelli Bonicini



of "structure," joints and modularity.

Today the operating of equipment is less and less conspicuous, in some ways mysterious and hidden. The options which they permit are much more numerous than could be desired.

Working entails less movement and is entrusted more to the senses. The possibilities of controlling the quality of artificial environment (light, ventilation, heights and inclinations of chairs and desks) are increasingly within reach of the individual and

increasingly simple. It favourably associated with ment are shifting from th the sensorial sphere. This is one of the sectors th sought, and indeed, emphasizes, there is a for new professionals to ally with the design mental perceptive qu- qualities are showing increasingly, also from viewpoints, to be a "70- lar" posture. Indeed, furniture systems, as

Massimo Fusillo invece contribuisce affrontando nel 2012 la tematica dei feticci, analizzando questa tipologia di oggetti provenienti da letteratura, cinema e arti visive in un libro, descrivendoli come manufatti investiti di significati e valori dal proprio utilizzatore fino a diventare dei feticci, termine usato con distacco dalla deriva negativa assunta negli anni, ovvero quello di «surrogato simbolico di una pienezza originaria che si sarebbe perduta», oppure quello che descrive la «morbosa attrazione per la materia inanimata» (Chialant 2013, 380). Fusillo dà valore al termine citando il filosofo tedesco Hartmut Böhme che in *Fetischismus und Kultur* definisce il feticismo non più come un nemico da eliminare, ma piuttosto come un fenomeno che può essere sfruttato per approfondire le analisi culturali (Böhme 2006), scegliendo quindi questo campo di ricerca per rivalutare questo fenomeno poco studiato, ma analizzandolo anche per il nesso tra questo e la creatività artistica che spesso lo usa per la sua capacità di trasmettere informazioni e passioni (Fusillo 2012, 9).

L'autore riporta come l'oggetto assuma una funzione narrativa nella letteratura³, divenendo spesso un elemento simbolico (Fusillo 2012, 15), spiegando il fenomeno attraverso una riflessione filosofica che considera l'importanza assunta dagli oggetti che diventano «un quarto regno» ovvero «strumenti partner con cui interagiamo di continuo [...] protagonisti intelligenti di un paesaggio fluido e frammentario, un mediascape» che si va ad aggiungere ai già esistenti mondi naturali animale, vegetale e minerale (Fusillo 2012, 16). Per Fusillo quindi, l'oggetto viene usato da scrittori e artisti caricandolo di significati, ma è anche inserito per la sua forza attrattiva, sviluppata soprattutto con le opere di Marcel Duchamp.

3 Fusillo riporta come quest'uso dell'oggetto assuma una funzione narrativa soprattutto nelle fiabe e nel genere *mystery*, mentre diventi un elemento simbolico nella poesia (Fusillo 2012, 15).

« [Il feticismo è in grado] di sovvertire i rapporti fra animato e inanimato, fra materiale e immaginario, e di proiettare sulle cose un insieme fitto di attese, simboli e valori affettivi: fenomeni che si ritrovano spessissimo nella letteratura e nel suo tematizzare il mondo arcano degli oggetti»

(Fusillo 2012, 22)

Chialant riporta le diverse tipologie di oggetti analizzati nel libro di Fusillo, ovvero quella dell'oggetto di seduzione, quello memoriale, quello magico, quello educativo, quello evocativo e quella dell'oggetto-icona (Chialant 2013, 380).

Un approccio concreto, sempre legato ai feticci, viene invece realizzato nel 2012 dallo scrittore turco Oran Pamuk dopo l'incontro con l'ultimo principe ottomano Alì Vâsib Efendi nel 1982, autore del libro *Le memorie di un principe*, nel quale racconta la sua esperienza come amministratore del Palazzo e Museo Antoniadis di Alessandria d'Egitto e dal quale ne deriva il sogno di diventare direttore del museo alla Residenza Ihlamur, fondato all'interno del palazzo nel quale egli aveva vissuto da bambino (Pamuk e Salim 2012, 9–10). Questo stimola l'immaginazione di Pamuk che inizia a immaginarsi a capo di un museo da lui creato e nel quale può raccontare con entusiasmo le esperienze legate agli oggetti esposti:

« fu così che per la prima volta provai il piacere di essere la guida di un museo e, allo stesso tempo, uno degli oggetti esposti. E anche l'emozione di raccontare ai visitatori una vita, una vita intera molti anni dopo che questa è stata vissuta»

(Pamuk e Salim 2012, 9–10)

Lo scrittore inizia quindi a ideare contemporaneamente un romanzo ed un museo dedicato a raccontare la storia di Kemal attraverso oggetti «reali di una storia immaginaria» posseduti dal principe di fantasia ispirato all'amico (Pamuk e Salim 2012, 15). Il libro, come racconta l'autore stesso, è stato pensato come un'enciclopedia fotografica per poi divenire un romanzo enciclopedico raccontato attraverso oggetti reali ma inusuali, collezionati da Pamuk a partire dagli anni ottanta. L'idea originale viene quindi convertita in un catalogo, in cui gli oggetti sono presentati descrivendone le caratteristiche, ma anche raccontando gli avvenimenti correlati alla storia del principe Füsün e della sua compagna Kemal, attingendo alla cultura

popolare nazionale e raccontando anche la storia della costruzione del museo (Pamuk e Salim 2012, 18).

« il romanzo l'avrei potuto costruire mettendo insieme, facendo parlare, per così dire, gli oggetti esposti in un museo [anche se] [...] il museo non è l'illustrazione grafica del romanzo, e il romanzo non è la spiegazione del museo»

(Pamuk e Salim 2012, 17–18)

Il museo viene realizzato in una vecchia abitazione nel quartiere di Cukurcuma a Istanbul, mentre l'idea della sua realizzazione nasce negli anni settanta e ottanta dalla volontà dell'artista di raccontare la storia degli oggetti abbandonati nelle botteghe e nei negozi di antiquariato, manufatti spesso appartenute ai non musulmani che negli anni cinquanta erano stati costretti ad emigrare, lasciando quindi una grande quantità di oggetti che, se considerati utili erano riutilizzati, altrimenti venivano dimenticati in quanto non interessanti nemmeno per i collezionisti, questi concentrati soprattutto su oggetti privi di memoria come i pacchetti di sigarette americane (Pamuk e Salim 2012, 43–44).

« Ogni volta che i gioiellieri del Gran Bazar mettevano le mani su monete ottomane [...] subito le fondevano per ricavarne l'argento»

(Pamuk e Salim 2012, 46)

Pamuk spiega come questo scarso interesse ha portato alla nascita di nuovi collezionisti, caratterizzati da un approccio cumulativo non organizzato, causato da una cultura museale ancora poco diffusa; questi erano convinti infatti di contribuire positivamente alla società, la quale però li derideva definendoli malati, fenomeno che viene descritto come la «disperazione di un popolo indigente». L'autore rimane invece affascinato dalla rete che si crea attorno agli oggetti dopo che questi sono stati rimossi dal loro ambiente originale, osserva come la ricombinazione di elementi diversi permetta di ottenere nuovi significati molto più interessanti di quelli avuto fino a quel momento. Questo lo spinge a cercare oggetti particolari nei negozi di antiquariato e nei mercatini delle pulci, acquistando quelli adatti a essere inseriti all'interno della storia di Kemal, unendo così romanzo e museo, entrambi narratori in un unico racconto, secondo Pamuk infatti, «i musei, proprio come i romanzi, possono raccontare la storia di un singolo individuo», avendo soprattutto il compito di narrare il vissuto dell'uomo

moderno: Questa visione è in contrasto con i grandi musei nazionali che spesso documentano l'umanità e non le storie quotidiane dei singoli individui (Pamuk e Salim 2012, 54–55).

Un altro importante apporto materico alla cultura del quotidiano è dato dai fratelli Castiglioni, Pier Giacomo e Achille, progettisti laureati in architettura al Politecnico di Milano, figli di uno scultore. Durante la loro carriera raccolgono un gran numero di oggetti provenienti dal vissuto quotidiano, conservandoli nel loro studio milanese, una specie di bottega nella quale questi divenivano riferimenti concreti per la progettazione di nuovi manufatti, collezione, come spiega Bassi, al quale contribuiscono anche amici e visitatori, creando una consuetudine, una sorta di «gioco-omaggio collettivo» volto a raccogliere objet trouvé originali per stupire i due progettisti (Bassi 2007, 46). Nelle conferenze universitarie e negli incontri con gli ospiti, i Castiglioni usano proprio questi oggetti «estraendoli» e raccontando la loro storia, questo soprattutto attraverso la comparazione di diversi esemplari appartenenti alla stessa categoria oggettuale, con un'attenta osservazione a riguardo delle similitudini e delle differenze (Bassi 2007, 46). Bassi suggerisce l'omaggio fatto dall'imprenditore Dino Gavina ai fratelli Castiglioni, il quale in occasione di una mostra, colleziona ed espone diversi oggetti come la tripolina, la sedia sdraio o quella da regista, la chiavarina, un ombrello, il metro, il martello e il cuscinetto a sfera (Bassi 2007, 46), dichiarando che a volte è meglio ridisegnare elementi esistenti e funzionali⁴, piuttosto che inventarli da zero (Gavina 1992, 34), come ad esempio il *Cavalletto* progettato da Achille per la scrivania *Leonardo*.

◀◀ Oggetti comuni e anonimi importanti per il lavoro progettuale: perché [...] certi oggetti potevano essere decontestualizzati e riusati; o ancora perché si poteva immaginare di ridisegnarli»

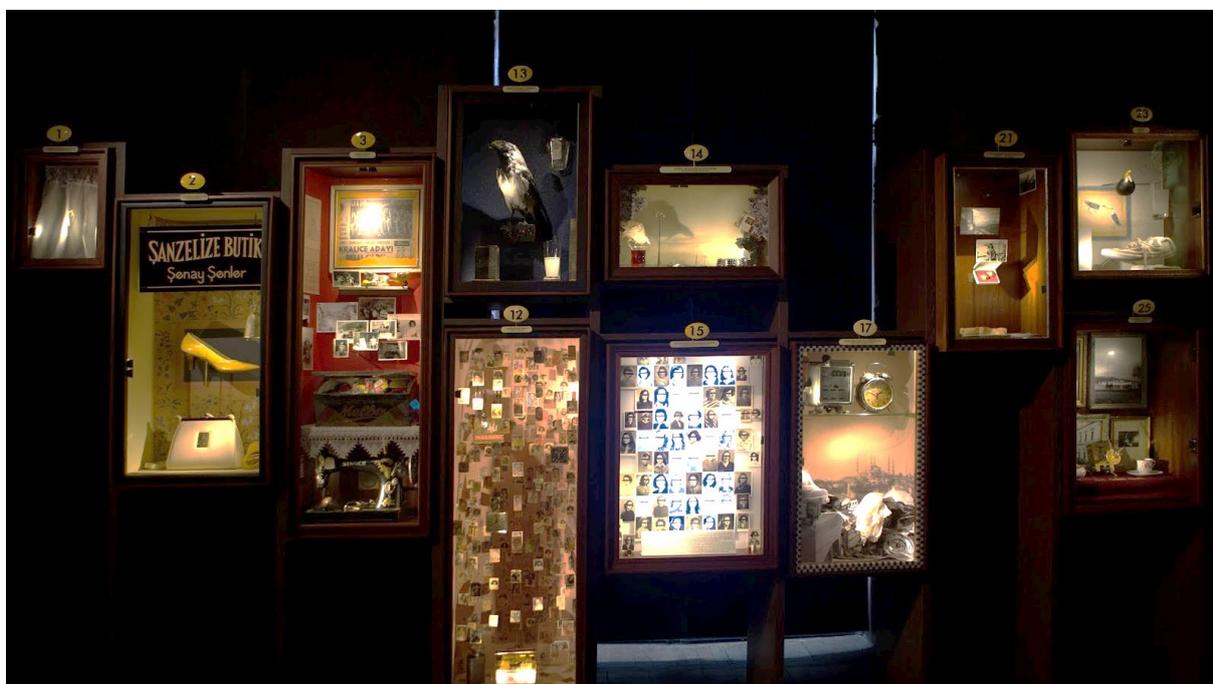
(Bassi 2007, 50)

4 Nel suo libro Dino Gavina infatti parla di questi oggetti come il risultato di secoli di lavoro manuale portato avanti dalle botteghe artigiane che li hanno perfezionato sempre di più, dichiarando come «le grandi invenzioni [sono] [...] quasi sempre collegate alla quotidiana pazienza, alla manualità» (Gavina 1992, 34).



Sopra

Figura 6: Oran Pamuk, dettaglio Museo dell'innocenza, 2012 (ArtsLife)



Sotto

Figura 7: Oran Pamuk, vetrinette Museo dell'innocenza, 2012 (Paola Meloni)



Sopra
Figura 8: Oran Pamuk, esterno Museo dell'innocenza, 2012 (Fuzheado)

L'importanza dell'osservare il già fatto è confermata da Paolo Ferrari, che parlando dei Castiglioni dichiara come sia fondamentale «scoprire prima di tutto a cosa serve un oggetto», questo attraverso l'osservazione di oggetti spesso ideati da piccoli artigiani e gradualmente perfezionati (Ferrari 1984, 179), giungendo così ad un prodotto ready-made o a un redesign, nati dall'osservazione di archetipi e delle loro caratteristiche, come nella seduta *Mezzadro* o nella lampada *Toio* (Bassi 2007, 50). Ma come riportato da Polano, l'oggetto di cui Achille Castiglioni si dichiara orgoglioso è il rompitratta *Vlm* disegnato con il fratello e divenuto a sua volta un esempio di design banale anonimo: «è acquistato per le sue qualità formali e nessuno, nei negozi di materiale elettrico, ne riconosce l'autore» (Achille Castiglioni in Polano 2001, 252).

Un ulteriore esempio di avvicinamento dell'arte nella cultura materiale si ha il *Anecdoted Topography of Chance* pubblicato nel 1962 dall'artista francese Daniel Spoerri, un lavoro di analisi oggettiva, ma anche soggettiva, svolto sugli oggetti presenti in una sua opera d'arte. In questo libro l'autore fissa sulla pagina scritta tutti gli ottanta oggetti contenuti sul tavolo blu della sua camera d'albergo parigina, tracciandone il contorno su un foglio di carta e annotando una descrizione corrispondente, costituendo così un documento quasi enciclopedico. Spoerri descrive gli oggetti attraverso le caratteristiche, come l'aspetto visivo, le decorazioni e il costo, integrando le informazioni con aneddoti legati all'acquisto e all'uso, aggiungendo successivamente grazie all'aiuto di amici note integrative, pubblicate nella riedizione del 1968 (Horvei 2016, V). Il lavoro di Spoerri di analisi oggettuale è cosciente e simile a quello di Oran Pamuk, enfatizzando il potere degli oggetti, anche banali, di restituire un racconto legato al loro uso e alla società che li ha creati, costituendo quindi uno strumento perfetto per un'analisi sociologica e culturale di un'epoca storica, approccio quindi imitato dalla cultura materiale e quindi nella redazione di questa tesi.

L'ultimo apporto alla cultura materiale che si vuole citare è quello di Paola Antonelli, curatrice presso il Dipartimento di Architettura e Design del Museum of Modern Art di New York, che contribuisce con la mostra *Humble Masterpieces*, allestita nel 2004 al MoMA QNS e costituita da una collezione di 120 oggetti comuni, considerati dei capolavori grazie alla loro qualità progettuale, ma allo stesso tempo umili in quanto caratterizzati da un basso valore economico.

« Ogni giorno usiamo decine di oggetti minuti, dai Post-it ai cerotti, alle gomme e ai taglia torte. Se funzionano bene, è probabile che non presteremo molta attenzione. Eppure, seppur modesti per dimensioni e prezzo, alcuni di questi oggetti sono veri capolavori dell'arte del design, e meritano la nostra ammirazione»

(Paola Antonelli in Museum of Modern Art 2004, 1)

Questi oggetti piccoli e poco costosi, come il lecca-lecca Chupa Chups di Enric Bernat Fontlladonosa o il Post-it Note ideato negli anni settanta da Art Fry per la 3M, sono accuratamente selezionati dalla collezione di articoli di design posseduta dal museo, unendoli ad oggetti anonimi considerati «punti fermi collaudati nel tempo», come le spille da balia e le gomme di plastica (Museum of Modern Art 2004, 1).

L'arte e gli oggetti

In quanto parte della vita dell'uomo, l'oggetto banale quotidiano fa la sua apparizione all'interno delle opere d'arte da sempre, anche se spesso solamente come sfondo ad elementi considerati più importanti. L'interesse per l'oggetto, anche anonimo, tipico della cultura materiale è stato adottato anche da alcuni filoni dell'arte moderna, sviluppati a partire dal XX secolo, quindi molto prima della storia o del grande pubblico, ponendosi come anticipatrice di una tendenza in ascesa, necessaria anche per sviluppare nuove soluzioni volte ad affrontare la problematica ambientale. L'importanza dell'arte risulta quindi evidente, permettendo in anticipo di comprendere la direzione intrapresa dalla società, anche se questa spesso risulta riluttante nei confronti delle avanguardie. Pierre Francastel paragona infatti questo rifiuto alla moda e all'architettura, che come facile intuire non cambia con la stessa frequenza dell'arte, spiegando come la società viva su un'«estetica collaudata» in lenta evoluzione verso le sperimentazioni portate avanti dagli artisti (Hahn 2004, 86).



Sopra

Figura 9: Oggetti nello Studio Castiglioni
(Lombardia-Secrets)

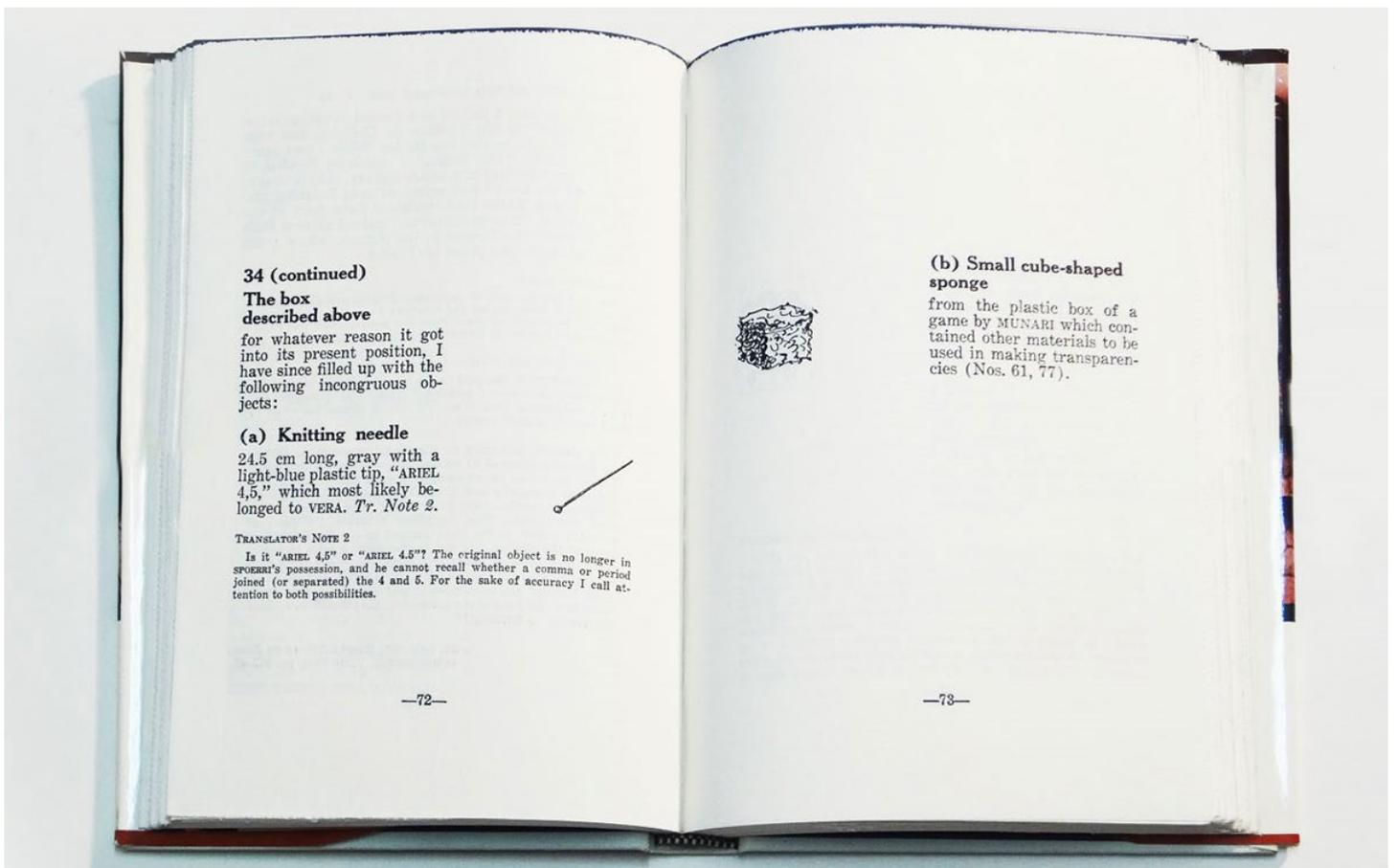
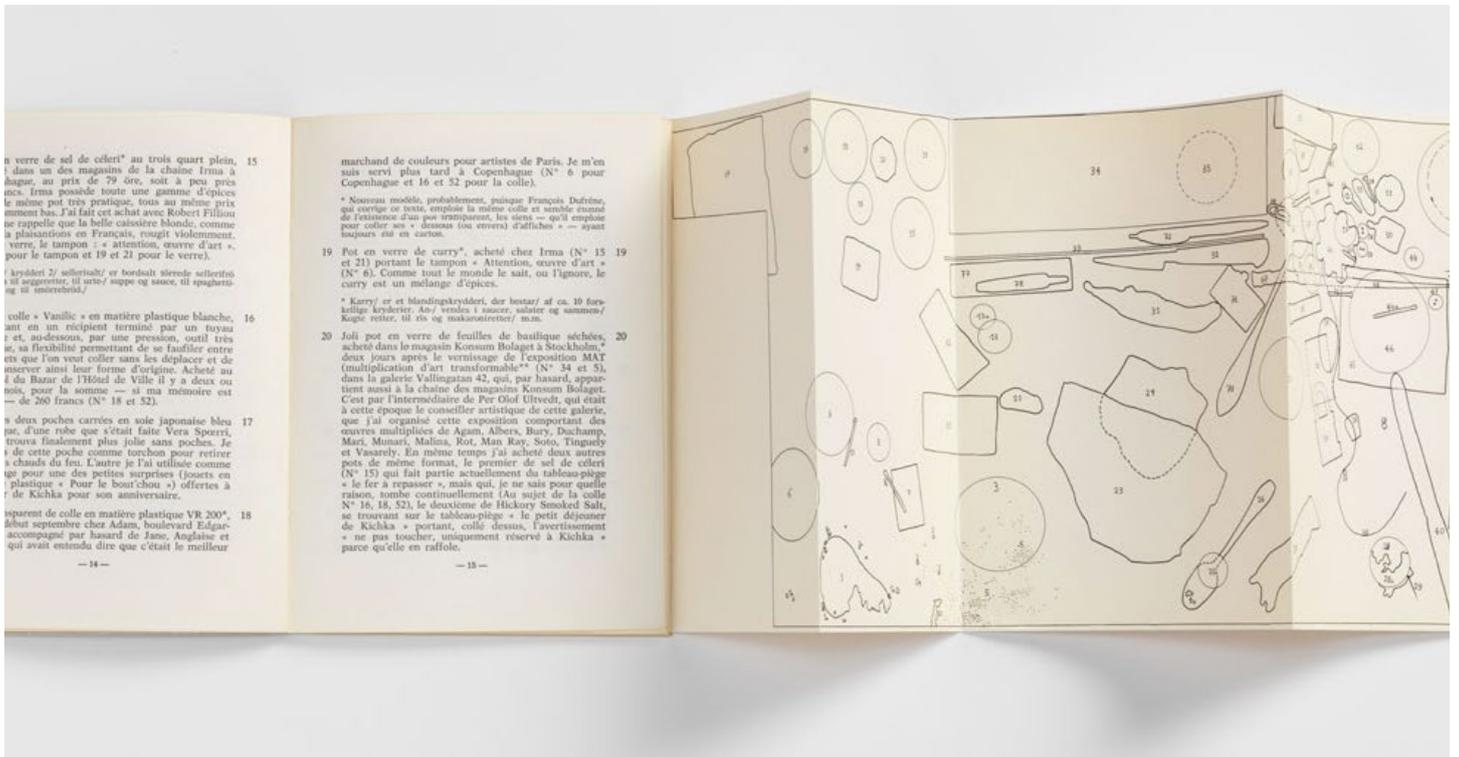
Sotto

Figura 10: Studio Castiglioni, (Lombardia-Secrets)



Sopra
Figura 11: Achille Castiglioni, Interruttore, 1968
(Fondazione Castiglioni)

Sotto
Figura 12: Achille Castiglioni, *Leonardo*, 1969
(Zanotta)



Sopra
 Figura 13: Daniel Spoerri, Pagina di opografiae aneddotée du Hasard, 1962 (Fondazione Bonotto)

Sotto
 Figura 14 Daniel Spoerri, Pagina di An Anectodet Topography of Chance, 1996 (Fondazione

Ovviamente anche se l'uso dell'oggetto è comune in arte, bisogna discernere l'arte che, come Wim Beeren ⁵ afferma, «usa cose reali come materiale per creare qualcos'altro» restituendo quindi una semplice immagine non realista e «quelle cose reali» in grado di stare «solo per sé stesse» (Watson 2015, 255). L'esempio usato per illustrare questi concetti è quello del nouveau réaliste Arman, che realizza arte che «preserva gli oggetti», in contrapposizione all'arte di Claes Oldenburg che «crea oggetti» (Watson 2015, 254).

« Lo scopo dell'arte non è più produrre un oggetto, ma piuttosto inventare un apparato di ri-soggettivazione capace di produrre un soggetto: un'altra coscienza, un altro corpo»

(Vannini 2019)

Il Nouveau Réalisme risulta quindi un'avanguardia artistica molto importante per il tema degli oggetti comuni, fornendo una guida per la scelta delle opere da analizzare in questa tesi, un movimento precursore della pop-art e creatore della filosofia artistica condivisa da molti realisti. Pierre Restany loda gli artisti appartenenti a questo movimento evidenziando l'approccio umanistico che ha permesso, attraverso l'uso di ricche tecniche artistiche, di dare uno «sguardo nuovo» sul mondo.

« Ci hanno dato la prova, all'alba di una civiltà che sarà interamente basata sulla scienza e la tecnica, che l'appropriazione del reale è la chiave del meraviglioso contemporaneo»

(Restany 2022, 168)

5 Wim Beeren è stato il curatore del museo di arte moderna Gemeentemuseum a l'Aia, dove nel 1964 organizza la mostra una mostra incentrata su quello che lui chiama «nuovo realismo», comprendente non solo il Nouveau Réalisme ma tutta l'arte realista dell'epoca (Watson 2015, 254).





Pagina precedente sopra

Figura 15: Marcel Duchamp, *Fontana*, 1917
(ExibArt)

Pagina precedente sotto

Figura 16: Arman (Eric Préau)

Sopra

Figura 17: Cossje van Bruggen e Claes
Oldenburg, *Big Sweep*, 1946 (Highsmith, Carol
M.)



MOMENTI DI REALTÀ
MOMENTI DI REALTÀ
MOMENTI DI REALTÀ
MOMENTI DI REALTÀ
MOMENTI DI REALTÀ

L'arte, prima attraverso i dipinti, poi con la fotografia, si occupa da sempre di rappresentare il quotidiano, immortalandola senza artefatti o manipolazioni. Questo istante di realtà risulta di fondamentale importanza per l'analisi storica e sociologica, divenendo un elemento imprescindibile soprattutto per il ricercatore che si occupa di cultura materiale, che grazie agli oggetti, inevitabilmente intrappolati nelle opere, ha a disposizione uno strumento importantissimo per lo studio delle società passate. Opere come i *Tableau-Piège* di Spoerri oppure i *Robot Portrait* di Arman fissano «la vita, che non è altro che movimento, in uno dei suoi momenti; poiché coglie la realtà, che non è altro che cambiamento, in uno dei suoi aspetti» (Restany 2022, 56). Restany spiega come questa tecnica sia usata spesso dall'artista per ritrovare il suo posto in una società che spesso li etichetta come dei disadattati sociali. In questa categoria sono quindi stati inserite tutte quelle opere come i quadri trappola di Arman, la *Eat Art* di Spoerri e le scenografie artistiche, caratterizzate da un'«appropriazione» della realtà, sublimata ad arte e resa immortale.

Pagina precedente

Figura 18: Christoph Büchel, *Dump*, 2008
(Stefan Altenburger Photography)

Artisti come Kurt Schwitters, Marcel Duchamp, Jean Dubuffet, Piero Manzoni, Bernard Requichot e in particolare Arman e Daniel Spoerri riescono con le loro opere a fissare il quotidiano banale con l'obiettivo di mostrare quel che il critico Gilbert Lascault chiama «riposo» delle scorie (Lascault 1978), ovvero ammassi di «ombre» concrete prodotte dalla società contemporanea, materializzate in rifiuti e avanzi della collettività o dei singoli (Cellant 2017, 3).

Le opere d'arte che meglio rappresentano questi contenitori di quotidianità sono lavori di diversi artisti che hanno voluto restituire allo spettatore scorci di vita quotidiana. Le opere scelte per essere analizzate sono quindi quella di Arman, *Robot Portrait of Jacques Mahé de la Villeglé* del 1963, quella di Tracey Emin, *My bed* del 1988, quella di Judy Chicago e Miriam Schapiro, *Womanhouse* realizzata nel 1972 e la *Untitled*, un'opera del 1995 di Doris Salcedo. Altri esempi di questa tipologia di opere sono realizzati da Martial Raysse (*Etalage hygiène de la vision*, 1960), Khvay Samnang (*Human Nature*, 2010), Orhan Pamuk (il già visto *Museo dell'innocenza*, 2012) e Daniel Spoerri (*Was Bleibt*, 2016).

I QUADRI TRAPPOLA



Sopra

Figura 19: Martial Raysse, *Etalage hygiene de la vision*, 1960 (Spazio-1)



Sopra
Figura 20: Khvay Samnang, *Human Nature*, 2010
(Khvay Samnang)



Sopra
Figura 21: Daniel Spoerri, *Was Bleibt*, 2016
(Fondazione Mudima)



AGENCIA
1961

CTORES DE LA DEPAR

O

UN RITRATTO DI OGGETTI

Arman, *Robot Portrait of Jacques Mahé de la Villeglé*, 1963

Il *Robot Portrait of Jacques Mahé de la Villeglé* è un box contenente gli effetti personali dell'artista Jacques Villeglé creato dal francese Armand Pierre Fernandez, artista nato a Nizza nel 1928 da un mercante d'arte. Da giovane lavora per il padre ed inizia a sviluppare la sua arte in seguito all'incontro con un altro nizzardo, Yves Klein, medesimo artista incontrato anche da Daniel Spoerri.

Nel 1949 si trasferisce a Parigi dove abbandona le tecniche pittoriche tradizionali per seguire il dadaismo, seguendo con interesse i lavori di Kurt Schwitters, sostituendo il pennello con i timbri, un punto chiave della sua carriera, visto da Pierre Restany come una liberazione da tutte le convenzioni dell'arte (Restany 2022), allontanando il suo stile artistico, ma proseguendo la sua amicizia con Klein. Arman infatti omaggia il suo *Vuoto*, riempiendolo e creando nel 1958 *Le Plein* nella galleria Iris Clert, riempiendola con materiali di scarto reperiti dai depositi dell'Abbé Pierre e realizzando la prima opera architettonica del Nouveau Réalisme. Casualità vuole che il biglietto di invito dell'evento perdesse l'ultima lettera del nome dell'artista, divenendo da quel momento Arman senza la lettera d finale (Barilli 2008, 151).

Questa esperienza dà il via a una serie di opere simili, prima con i *Cachets*, poi con le *Allures*, proseguendo con le *Colères* e le *Accumulations*, per sfociare infine nelle *Coupes d'objets*. L'accumulazione disordinata delle

Accumulations di prodotti comuni si contrappone a opere più «violente» come le *Colères*, opere simili a quelle di César, oppure i tagli e i danneggiamenti tipici delle *Coupes*, oggetti preservati nel tempo, rendendoli sculture attraverso l'uso di plexiglass e cemento opaco, realizzando anche opere monumentali, come il *Parcheggio a lungo termine* del 1982, una colonna di auto unite con il cemento. Interessanti infine le ultime opere costituite da statue greco-romane unite con oggetti banali quotidiani (Barilli 2008, 151). Dal 1963 divide la sua vita tra Europa e New York.

Anch'egli componente del gruppo dei Nouveau Réalisme, rappresenta secondo Restany quello che ha seguito maggiormente l'inclinazione di appropriazione, una pulsione artistica che si manifesta prima nella «previsione» o scelta, poi nell'emissione di energia controllata, un atto creativo ben evidente nelle *Poubelles* realizzate a partire dal 1959 ⁶. Il concetto viene poi trasposto nei *Portrait Robot* un anno dopo, un cumulo di oggetti utilizzati per rappresentare ed esprimere il loro proprietario, una concezione simile ai *Tableaux-Pièges* di Spoerri ⁷, quelle che Restany definisce «nature morte involontarie» (Restany 2022). Sempre Restany definisce l'arte di Arman come di «presentazione», in quanto gli oggetti di cui si appropria sono in sé banali e privi di significato ed è il gesto infatti ad avere importanza, gesto moltiplicato per molti oggetti, in contrapposizione alla singolarità dei Ready-made di Duchamp (Restany 2022).

◀◀ L'oggetto contiene in sé i fattori che stimoleranno l'accumulazione, soglie che variano per ogni oggetto, anche per la distruzione»

(Restany 2022)

L'uso di oggetti comuni nelle opere d'arte viene sperimentato da Arman nei suoi *Robot Portrait*, ritratti di personaggi a lui vicini realizzati utilizzando oggetti d'uso presi direttamente dal soggetto e impiegati con la loro semplice esposizione, per mettere in rilievo la psicologia del proprietario, il quale che si ritrova oggettivamente espresso, evidenziandone la

6 Un esempio di questa tipologia di opere è l'interessante *Poubelle des Enfants* del 1960, un cestino dei rifiuti contenente i beni di un bambino, analizzata con la lente della cultura materiale sotto a pagina 157.

7 Il primo dei *Tableaux-Pièges* è analizzato e descritto nel capitolo dedicato alla Eat Art presente a pagina 94.

personalità individuale. Queste opere, analoghe ai *Tableau-pièges* di Spoerri, risultano interessanti in quanto permettono anche di riflettere su come vi siano rifiuti popolari e rifiuti i borghesi (Restany 2022). Questo esercizio artistico costituisce una vera e propria capsula temporale, che fissa un momento di quotidianità e che quindi può essere utilizzata come strumento per analizzare la cultura materiale dell'epoca.

Nel ritratto di Jacques Villeglé, Arman raccoglie gli oggetti dell'amico, anch'egli artista ed esponente del Nouveau Réalisme, famoso per i suoi décollage, tecnica artistica che utilizzava manifesti strappati condivisa con Raymond Hains e Dufrené.

Lo studio dell'opera ci permette quindi di osservare questa scatola contenente una miriade di oggetti d'uso comune gettati in ordine apparentemente casuale, con un approccio simile a quello delle *Poubelles*. In diverse immagini dell'opera si nota infatti come la disposizione non sia stata precedentemente studiata dall'artista, osservando delle differenze tra le diverse fotografie presenti, con però alcuni elementi, come il metro, l'agenda e il libro in basso a destra, disposti intenzionalmente dall'artista in quella posizione, in una condizione di finta casualità. Gli oggetti presenti sono molto differenti tra di loro, ma si nota come siano stati selezionati in modo accurato per descrivere una personalità istruita e in particolare si vede come questi provengano in maggioranza dall'attività artistica di Villeglé. La carta prevale come materiale ed è evidentemente legata alla professione, caratterizzata dallo studio di libri e documenti scritti, ma anche da fogli di carta utilizzati per appuntare idee e fare dei disegni. Questa caratteristica permette agli elementi di avere una relazione armonica tra di loro, in quanto non vi sono oggetti che predominano sugli altri, restituendo un'immagine probabilmente simile a quella presente nello studio dell'artista. Osservando questi oggetti si è deciso quindi di approfondirne alcuni, studiando la loro storia e la loro funzione nel contesto culturale di riferimento, partendo dal protagonista dell'opera, ovvero i manifesti strappati, simbolo dell'arte di Villeglé.





Pagina precedente sopra

Figura 23: Arman, *Le plein*, 1960, (Harry Shunk)

Pagina precedente sotto

Figura 24: Arman, *Malheur aux barbus*, 1960, (Éric Simon)

Sopra

Figura 25: Arman, *Parcheggio a lungo termine*, 1982 (Bebopix)

Manifesti strappati

Il protagonista del ritratto sono quindi i manifesti strappati, materiale primario usato nei suoi *décollage*, che sfruttano il procedimento inverso di quello che accade durante il ciclo vitale di questi oggetti, caratterizzati da una sovrapposizione di elementi che si aggiungono nel tempo creando così «pelli artificiali» stratificate (Barilli 1985, 291).

Queste opere, suggestive composizioni su tela, sono prodotte da Villeglé in numerose varianti e formati, ognuna è caratterizzata dalla tipologia di affiche raccolta dall'artista, e viene usata per stimolare l'umorismo, l'erotismo, ma anche la critica sociale e politica, divenendo una documentazione storica e sociale sui tempi passati, resa tale dalla dichiarazione esplicita nell'opera della provenienza del manifesto originale. Questo oggetto risulta molto interessante per lo studio della cultura materiale, in quanto rappresenta, usando una definizione degli anni trenta, un vero e proprio giornale di strada in grado di descrivere le abitudini e i prodotti consumati in un'epoca precisa, un sottoprodotto della grande ripresa dell'economia europea nel dopoguerra, che si avvale della comunicazione pubblicitaria di massa per la vendita dei nuovi prodotti.

Le sue opere e la documentazione storica del tempo ci mostrano come la grafica pubblicitaria, tra gli anni cinquanta e settanta sia stata profondamente influenzata dalle nuove strategie di comunicazione e marketing provenienti dagli Stati Uniti, mutata anche grazie ai nuovi sistemi di stampa tipografica sviluppati in Svizzera, mentre il resto d'Europa era devastato dalla guerra, ma anche dall'introduzione di nuove tecnologie come la fotografia. Questo ha come conseguenza un cambio di paradigma, realizzando il passaggio da un poster grafico a uno fotografico, più diretto ed economico e creato non più da artisti ma da agenzie di comunicazione specializzate (Scalzo 2022, 153–54) che approcciano il manifesto come parte di campagne pubblicitarie, studiate attraverso analisi scientifiche in svariati campi, come quelli economici, sociali e psicologici al fine di creare una propaganda efficace e subliminale.

Se questa tecnica aveva ormai preso il sopravvento in tutta Europa, non si poteva dire lo stesso per la Francia e in particolare modo per Parigi, dove l'influenza delle avanguardie artistiche continuava a rimanere forte, rigettando il «finto idealizzato» tipico dei manifesti fotografici che creavano situazioni ideali, perfette e artificiosamente ideate, in contrapposizioni a

immagini ma evocative disegnate. Gli artisti francesi non si adeguarono a questa tipologia pubblicitaria, dando origine ad un clima teso, che sfocia nel gesto di Cassandre, un importante cartellonista dell'epoca insignito della Legion d'Onore, che nel 1968 si toglie la vita a causa della delusione provocata da questo stravolgimento. Tra gli altri esponenti dell'epoca si ricorda Bernard Villemot (1911-1989) caratterizzato da un forte stile pittorico, ma anche i più «giocosi» Raymond Savignac (1907-2002) e Hervé Morvan (1917-1980).

I manifesti di quest'epoca e di quelle precedenti sono realizzati attraverso la tecnica litografica, sviluppata a partire dal 1880 con il processo litografico a 3 pietre di Cheret (International Poster Gallery 2022), spesso usato con carta e inchiostro scadenti, scelti in quanto questo tipo di stampe erano caratterizzate da un ciclo di vita piuttosto breve (International Poster Gallery 2022). Nello specifico i poster italiani e francesi, a partire dal dopoguerra usano la litografia offset realizzata con diverse lastre di zinco incise, una per ogni colore, caratterizzata prima da una configurazione piatta, per poi essere rimpiazzata da tamburi rotanti nei quali i quattro inchiostri appaiono come punti disposti in righe (Poster France 2018).

Pennello

Un altro oggetto fondamentale presente nell'opera è il pennello inserito a rappresentazione dell'artista, significando però anche la rottura nei confronti dell'arte tradizionale, come nel passaggio dal pennello al tampone, un momento cardine nell'opera di Arman che segna l'inizio della rottura con tutti i pregiudizi della tecnica tradizionale e con una liberazione da tutti gli apriorismi (Restany 2022). Per quanto riguarda la forma, si tratta di un pennello della tipologia pennellessa, caratterizzati da una sezione ampia e utilizzati per campire soprattutto i fondi e per stendere il colore quando l'area è medio-grande data la grande quantità di colore contenuto in essi. La forma è la medesima di alcuni pennelli da verniciatura, anche se l'assenza di un foro sul manico, presente negli strumenti da imbianchino per poterli appendere, suggerisce che questo sia un oggetto realizzato per la pittura. È composto da tre parti: manico, pelo e ghiera di ottone nichelato. Quest'ultima ha l'obiettivo di connettere il manico al pelo, il quale potrebbe essere in setola o in pelo naturale animale, informazione non ricavabile dalla bibliografia





Pagina precedente

Figura 26: Jacques Villeglé, *Jazzmen*, 1961
(Michael Janairo)

Sopra

Figura 27: Jacques Villeglé al lavoro a
Montparnasse, 1961 (J.Paul Getty Trust)





Pagina precedente sopra

Figura 28: Pennello pennellessa, 2022
(Farrow&Ball)

Pagina precedente sotto

Figura 29: Alexandra Dillon, *Tool portrait*, 2018
(Alexandra Dillon)

Sopra

Figura 30: Bruno Munari, *La pennellessa*, 1970
(Atfact)

raccolta. Il manico è di solito ricoperto da una vernice protettiva trasparente che protegge il legno dall'acqua, dalla vernice e dai solventi (Mondo Artista 2022).

Risulta interessante osservare anche come Bruno Munari utilizzi questo oggetto banale all'interno della sua opera *La pennellessa, pennello con trecchine* (1970) per creare un sentimento di sorpresa, formando delle trecce con le setole dando all'oggetto un vero e proprio atteggiamento vezzoso e sinuoso, operazione osservabile anche nei *Paintbrush Portrait* realizzati da Rebecca Szeto a partire dal 1999.

Stencil

Gli stencil rappresentano un ulteriore strumento di lavoro dell'artista e sono presenti nel ritratto in forma numerica e letterale e, per testimoniare il fatto che essi siano stati usati, si osserva come essi siano ancora intinti di vernice verde e nera. Questi rappresentano l'oggettivazione di una tecnica molto antica nata con le prime pitture rupestri, molte delle quali erano realizzate spruzzando dei pigmenti su una mano umana appoggiata alla parete rocciosa, ottenendo così una sagoma, realizzando una delle prime forme di arte umana (Aubert et al. 2014, 223). In seguito vennero utilizzati su diversi materiali come la seta, per realizzare vestiti durante il periodo Edo in Giappone, più tardi in Europa per stampare oggetti e fogli caratterizzati da un'alta tiratura, come le carte da gioco. Nel 1470 le stamperie veneziane diventarono famose per la loro abilità nell'uso di questi oggetti, spruzzati prima con inchiostro nero, e poi con quello rosso, in modo da stampare entrambi i colori, tecnica usata soprattutto per testi liturgici e di medicina (Mayor 1971, 60–61).

Nello specifico si osserva come quelli presenti nell'opera siano stencil per aerosol, realizzati in una sottile lamina metallica tagliata, ognuna delle quali rappresentante un carattere alfanumerico, avendo così pressoché infinite applicazioni pratiche, ritrovando esempi di testi e figure realizzate con questi strumenti in contesti artistici, commerciali, industriali, residenziali, militari e nelle infrastrutture. Il loro uso è soprattutto quello di contrassegnare un gran numero di oggetti e attrezzature identificandoli univocamente, oppure per comporre avvisi e messaggi di pericolo, ma anche per creare opere di street art. Queste caratteristiche li hanno resi anche molto popolari all'interno dei gruppi anarchici, come la anarco-punk band Crass,

i gruppi femministi e quelli ambientalisti, venendo poi sublimati da artisti come il britannico Banksy.

Metro estensibile

Un altro oggetto legato al mondo dell'arte è sicuramente il metro, uno strumento banale diffuso da poco più di 200 anni in tutto il mondo. Il sistema metrico sul quale si basa è stato sviluppato da Delambre e Méchain, incaricati dall'Accademia di Francia di realizzare il nuovo strumento universale di misura denominato metro (Guedj 2001).

Nell'opera il così detto doppiometro, costituito di un regolo pieghevole diviso in sezioni in modo da risultare facilmente trasportabile e permettendone un allungamento che può arrivare fino ai 2m. Viene inventato nel 1865 dai fratelli Ullrich che lo producono a partire dal 1889 nella loro azienda, oggi chiamata Stabila (Stabila 2022). Un'altra azienda storica è la Hultafors che ha lanciato la sua versione nel 1883 facendolo presto diventare uno strumento comune. Anche se il design è rimasto pressoché invariato, fino agli anni sessanta il materiale prescelto era il legno bianco svedese, un legno simile al sorbo, come presumibilmente è quello in analisi, passando poi successivamente alla betulla con cerniere di acciaio svedese.

Interessante osservare come quest'oggetto, seppur con una forma diversa da quella usata da Arman, appaia in molte opere d'arte, come in *Mechanical Head* (1918) di Raoul Hausmann (1886-1971), uno dei leader del Dada di Berlino, che utilizza una testa scolpita in modo impersonale, alla quale viene data identità solo dagli oggetti attaccati a essa: un metro a nastro, un righello di legno, una tazza di latta, una custodia per occhiali e un pezzo di metallo, usando gli oggetti con lo stesso approccio di Arman, portando avanti l'idea di un prototipo dell'umanità robotico, in cui le emozioni e l'anima sopravvivono solo negli oggetti posseduti, una precoce critica all'uso indiscriminato degli oggetti (J. Jones 2003).

Nastro adesivo

Un piccolo dettaglio dell'opera che potrebbe passare inosservato è un oggetto cilindrico bianco, la cui particolare forma permette di identificarlo come il supporto di un rotolo di nastro adesivo trasparente, caratterizzato da un design che potremmo definire come universale e conosciuto da tutti.



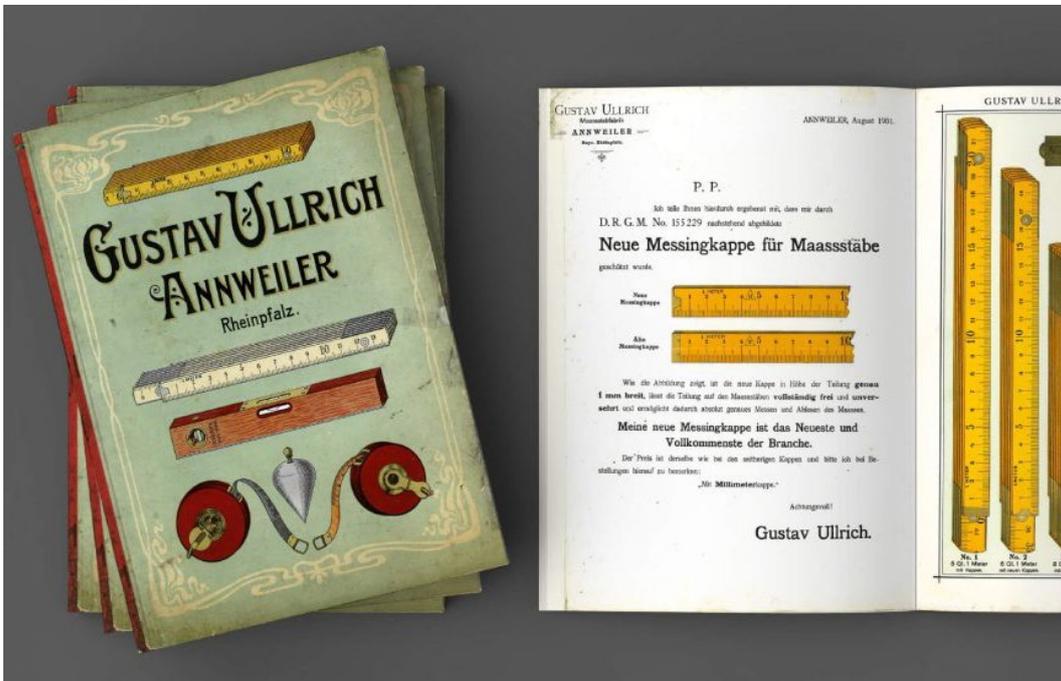
A sinistra

Figura 31: Carta da gioco realizzata con stencil, Francia, XVII-XVIII secolo (Prints & People)



A destra

Figura 32: Illustrazione realizzata con stencil in Johannes de Ketham, Fascicolo di Medicina, Venezia (Gregoriis), 1493/94 (Prints & People)



Sopra
 Figura 33: Raoul Hausmann, *Mechanical Head*, 1919 (Steven Zucker)

Sotto
 Figura 34: Metro estensibile, 1901 (Stabila)

Il suo inventore è Richard (Dick) G. Drew, assistente di ricerca alla 3M, che lo inventa per risolvere il problema dai carrozzieri e dalle case automobilistiche che dovevano incollare maschere alle automobili per realizzare le verniciature bicolore in voga a partire dagli anni venti. Sviluppa quindi prima un nastro per mascheratura e successivamente, nel 1930 il celebre *Scotch Transparent Tape*, ideato per isolare i vagoni frigorifero. Sfruttando l'invenzione del cellophane trasparente della DuPont, realizza quindi un nastro sensibile alla pressione che inizialmente viene accoppiato con il nuovo imballaggio, diventando poi funzionale anche per riparare pagine di libri, spartiti, tende delle finestre e persino piccoli strappi nei vestiti. I banchieri lo usavano per riparare le banconote, gli agricoltori per sigillare le uova incrinatae, le casalinghe per richiudere le confezioni di alimenti, rimuovere lanugine dai vestiti, fissare l'esca alle trappole per topi ma anche per utilizzi più tecnici come fece la Goodyear usandolo per coprire le nervature interne delle travi dei suoi dirigibili.

Il nastro è costituito da due componenti, un collante, solitamente un adesivo acrilico sintetico e un supporto in acetato di cellulosa unite con un plastificante, il tutto avvolto su un'anima polimerica la quale ha le misure adatte per permetterne l'inserimento all'interno di un dispenser, anch'esso un'invenzione della 3M del 1932, un elemento chiave che ha contribuito la sua diffusione in fabbriche, case e uffici di tutto il mondo, con stime che dichiarano la sua presenza in più del 90 per cento delle case americane. Questo successo è documentato anche dalla sua presenza nella mostra *Humble Masterpieces* realizzata dal Museum of Modern Art di New York nel 2004 (Dollemore 2007).



Sopra
Figura 35: Mostra *Humble Masterpieces*, 2004
(MoMA)



02

L'INTROSPEZIONE NEGLI OGGETTI

Tracey Emin, *My bed*, 1988

My bed usa l'approccio di Arman, raccogliendo e mostrando e ci mostra la quotidianità di una persona, estrapolando gli oggetti d'uso e inserendoli nell'opera senza riordinarli. L'artista e protagonista di questo ritratto è Tracey Emin, una delle figure principali del gruppo di giovani artisti britannici (YBAs), neolaureati diventati famosi nei primi anni novanta grazie a lavori provocatori ispirati alle avanguardie degli anni sessanta, divenendo parte della nuova «Cool Britannia» e rilanciando il paese dopo la recessione degli anni novanta, il tutto collezionando molte critiche, come quella dello storico dell'arte Julian Stallabrass che li definisce come «senza sostanza» (Stallabrass 2006, 297–98). L'arte della Emin venne definitivamente consacrata come tale nel 1999 con la nomination dell'artista al il Turner Prize.

My Bed è un'opera/installazione, che per essere compresa necessita di un approfondimento sul contesto in cui si colloca, periodo che vede la nascita di altre opere simili, molte delle quali caratterizzate da un'appropriazione di oggetti comuni, pratica stimolata dal declino del mercato dell'arte negli anni ottanta, aggravato dalla difficile situazione economica degli anni novanta. Pooke afferma che l'installazione può anche essere vista come una critica al capitalismo dei consumi in quanto l'opera era godibile solo dal vivo e non poteva diventare parte dell'arte di consumo (Pooke 2011, 121–25).

Tracey Emin assume una posizione critica nei confronti delle tradizioni dell'arte concettuale, presentandoci il suo lavoro come la rappresentazione

materiale della storia di un difficile periodo della sua vita, caratterizzato da una lunga convalescenza a letto, causata da un forte disagio psicologico (Lehto 2010, 56). Una sensibilità simile per gli argomenti della critica femminista è anche visibile nell'opera *Menstruation Bathroom* di Judy Chicago realizzata nel 1972 all'interno della *Womanhouse* analizzata successivamente, una fotografia del lato nascosto della vita delle donne attraverso ciò che definisce arte e femminismo.

Lo spettatore si ritrova quindi davanti a un letto matrimoniale con sopra lenzuola bianche, quattro cuscini, un piumone, asciugamani attorcigliati, un paio di collant e mutande bianche, mentre due valigie legate con una corda sono poggiate a sinistra del letto, una in tessuto/pelle e una in materiale polimerico. Sulla destra è invece presente una notevole quantità di oggetti appoggiati sopra un tappeto blu che affianca il letto per tutta la sua lunghezza, mentre vicino alla testata è collocato un piccolo sgabello di legno, dalla forma e costruzione semplice, sul quale sono stati posati alcuni oggetti dall'artista.

Come detto, il letto raccoglie una moltitudine di oggetti quotidiani, come un posacenere pieno di mozziconi di sigaretta, preservativi, un tubetto di lubrificante, un pacchetto di test di gravidanza e alcune confezioni di pillole anti contraccettive. Questi oggetti non emergono al primo sguardo dell'opera, in quanto appartengono comunque al contesto domestico, apparendo soltanto come una stanza disordinata, attraverso un'osservazione attenta però si notano alcuni elementi, come le tre bottiglie di vodka vuote presenti sul tappeto, ma anche il semplice tubetto di dentifricio, oggetti che di solito non sono collocati in una camera da letto, provocando un senso di

smarrimento che permette di comprendere il messaggio di disagio trasmesso dall'artista. A questo punto i dettagli della scena emergono in modo progressivo, evidenziando sempre di più il contrasto tra gli oggetti e restituendo un'immagine complessiva concentrata sulle difficoltà di Emin e non sulla rappresentazione di una comune camera da letto. Nella scena sono presenti anche altri oggetti comuni come numerosi fazzoletti monouso di carta, una bottiglia di aranciata Orangina, pantofole, forbici, uno specchietto, una cintura, monete e banconote, giornali, biancheria intima usata e foto di cabine fotografiche, tutti elementi poco comunicativi ma in grado di trasmettere un senso di disordine diffuso. È inoltre presente un peluche, probabilmente atto a mostrare il ritorno a una condizione infantile tipico delle situazioni caratterizzate da problemi psicologici. Si è quindi

deciso di approfondire alcuni di questi oggetti con l'approccio tipico della cultura materiale, partendo dal letto.

Letto e coperte

Il protagonista di quest'opera è inequivocabilmente il grande letto matrimoniale, attorno al quale sono raccolti tutti gli altri oggetti, inoltre esso risulta fondamentale per raccontare il disagio dell'artista e del suo rapporto con questo nel periodo di crisi che ha dovuto affrontare.

Data l'importanza che questo mobile ricopre nelle nostre vite, si osserva come sia stato da sempre usato nell'arte, raggiungendo il massimo valore nella pittura del XVI secolo dove diviene piedistallo e parte dell'allestimento scenico usato per mostrare i drammi e le tumultuose vicende rappresentate (Danieli 2019, 1). Il giaciglio risulta quindi un importante contenitore di rituali comuni ed emozioni universali (nascita, comfort, calore, sesso, sonno), rappresentando l'inizio e la fine di ogni giornata per l'intero genere umano, racconto condiviso anche dall'artista. Risulta interessante osservare come Emin carichi ancor più di significato questo mobile con la sua opera postuma *Chiunque abbia mai dormito con 1963–1995*, realizzata nel 1995 e anche nota con il nome *The Tent*, una tenda all'interno della quale sono applicati i nomi delle 102 persone con cui l'artista ha dormito, non necessariamente in senso sessuale.

Le coperte e i profilattici presenti a terra raccontano anche la storia della società e il mondo degli anni ottanta e novanta, soprattutto per quanto riguarda i rapporti intimi caratterizzati dalla costante paura del virus dell'AIDS, le coperte diventano quindi un richiamo al NAMES Project AIDS Memorial Quilt ideato nel 1987 e realizzato dieci anni dopo (Harper 2014, 36). Un tessuto quindi che si impregna di contesti storici e sociali, rimanendo sempre un contenitore di ricordi e un luogo di intimità affettiva, un po' come accade per gli abiti, semplici strumenti ma ricchi di significati.

Pacco di sigarette

Un oggetto che compare sul tavolino e anche in terra sono i quattro pacchetti di sigarette Marlboro Light, confezioni di carta spessa stampata e ripiegata vuote, destinate a contenere le famose sigarette dell'azienda Philip Morris.



Sopra
Figura 37: Tracey Emin, *My bed* dettaglio, 1988,
(Publicdelivery)



Sopra
Figura 38: Tracey Emin, *My bed* dettaglio 2, 1988,
(Publicdelivery)



Sembra che ne abbia avuto abbastanza.



Era solo curiosità, non avidità.

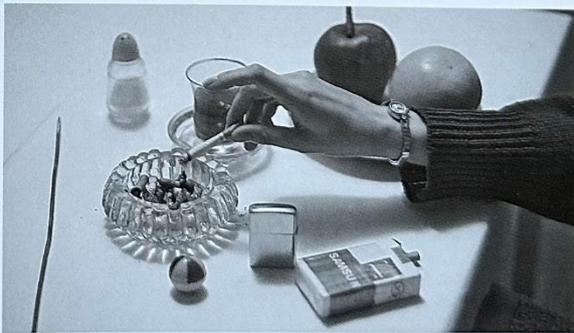
Non ti preoccupare, non sto guardando.



L'erogazione dell'acqua è sospesa.



Si sta entrando il fumo negli occhi.



Sei in una notte.

Sopra

Figura 39: Sigarette all'interno del Museo dell'innocenza (Oran Pamuk)

Sotto

Figura 40: Immagini di sigarette all'interno di L'innocenza degli oggetti (Oran Pamuk)

La Marlboro è nata negli anni venti come marchio per sigarette destinate a un pubblico femminile, con uno slogan che le definiva «leggere come maggio» legittimandone di fatto l'uso da parte delle donne. La guerra e le crescenti preoccupazioni sul legame tra fumo e cancro ai polmoni hanno spinto l'azienda negli anni cinquanta ad aggiornare il prodotto e la grafica, con l'introduzione del flip-top box e con una campagna di espansione verso il pubblico maschile (Kluger 1996, 266). La confezione, a causa delle grandi restrizioni pubblicitarie imposte, risulta un componente fondamentale per la commercializzazione di questo bene, l'azienda ha quindi coinvolto il designer Frank Gianninoto, progettista dell'iconica lattina di zuppa Campbell, che disegna il marchio a freccia rossa e alcune pubblicità per la Marlboro Man (PN Staff 2015).

Questo semplice oggetto risulta molto importante per descrivere il periodo degli anni novanta, caratterizzati dalla crescita notevole di fumatori tra gli adolescenti a causa di numerose caratteristiche positive (per esempio, maturo, socievole) associate al fumo, inseguendo quest'immagine stereotipata dell'adolescente maturo e libero (Sherman et al. 2012, 4). Sul pacchetto è presente la scritta «light» ovvero leggero, a dimostrazione di come il marketing spingesse i consumatori a ignorare i danni che il prodotto poteva avere sulla salute, definizione non più permessa a partire dal 2006.

Parallelamente al significato sociale, questo, come molti altri oggetti, sono la rappresentazione oggettiva di abitudini quotidiane che accompagnano l'utilizzatore durante la routine giornaliera, concetto approfondito da Orhan Pamuk che nel suo *Museo dell'innocenza* espone 4213 sigarette, ognuna delle quali in grado di trasmettere ricordi e sensazioni legate ad essa, riflettendo inoltre sul fatto che nelle città come Istanbul «dove fumano tutti», ma anche nelle altre città degli anni settanta, ottanta e novanta in cui è pratica comune fumare, i gesti legati a quest'azione, come l'offrirsi a vicenda le sigarette o accenderle, vanno a costituire un linguaggio condiviso carico di significati (Pamuk e Salim 2012, 228–32).

Rasoio di sicurezza

In terra al di sopra di un cumulo di fazzoletti monouso è presente un rasoio di sicurezza dal colore giallo acceso, realizzato in materiale plastico, un'ulteriore testimonianza della lunga permanenza da parte dell'artista nel suo letto a causa della sua condizione mentale.

La depilazione femminile è diventata negli anni un'abitudine consolidata, soprattutto per quanto riguarda la donna e la non rimozione viene ormai vista come un gesto trasgressivo e poco rispettoso. Fin dall'antichità l'assenza di peli rappresentava una classe sociale elevata, Romani, i quali utilizzando rasoi di rame nell'Età Elisabettiana con la rimozione dei soli peli facciali, in quanto l'abbigliamento dell'epoca mostrava le altre parti del corpo.

Il rasoio di sicurezza da donna usa e getta venne però introdotto solo nel 1915 da King Camp Gillette, che mise in commercio *Milady Décolleté*, pubblicizzandolo sulle riviste femminili e contribuendo alla diffusione della bellezza legata all'assenza di peli. Questa pubblicità, unita a nuovi abiti sempre meno coprenti svilupparono ulteriormente l'abitudine alla depilazione, un'abitudine radicata che nemmeno le posizioni dei movimenti femministi degli anni sessanta e Settanta riuscirono a cambiare, dipingendola come la manifestazione del pensiero patriarcale secondo cui le donne dovevano rimanere bambine di cui prendersi cura (Impedovo 2019). Oltre alla già citata Gillette, un ruolo fondamentale nell'industria del rasoio viene assunto da Marcel Bich, l'inventore delle famose penne e accendini usa e getta, nel 1975 infatti introduce uno strumento sicuro, pratico e accessibile basato sull'appoggio monouso, divenendo negli anni sempre più complesso e imitato.

Questo, come la maggior parte dei prodotti usati quotidianamente sono scelti dai consumatori non per il design o il marchio che sono spesso sconosciuti, vengono infatti acquistati per necessità, su spinta dal marketing e dalla convenienza economica e vengono fruiti in modo distratto senza mai riflettere sul loro funzionamento o il loro aspetto. Questi oggetti possono quindi essere definiti, come suggerito da Alberto Bassi, «nonoggetti» invisibili ai più e corrispondenti al concetto del «nonluogo» della riflessione antropologica di Marc Augé e contrapposti ai «superoggetti» appartenenti al design d'autore (Bassi 2007, 66–68). Il rasoio presente nell'opera rappresenta appieno questa categoria di beni, usati solo perché caratterizzati da un buon progetto, parte quindi di quelli che Paola Antonelli definisce «umili capolavori».



A sinistra

Figura 41: Pubblicità *Milady Décolleté*, 1915 (Razoremporium)

A destra

Figura 42: Rasoio Bic Classic, 1975 (Bic)

Batterie

Sempre ai piedi del letto, sopra il mucchio di rifiuti, si osserva la confezione di un oggetto chiave degli anni novanta ovvero le batterie AA Duracell. L'origine risale al 1866 quando George Leclanché realizza una cella umida, che risultava però difficilmente commerciabile, la prima cella a secco viene quindi sviluppata nel 1888 da C. Gassner, mentre il formato di tipologia AA, uno dei più utilizzati al mondo, è stato introdotto nel 1907 per l'applicazione in piccole torce, dalla parte della The American Ever Ready Company e poi standardizzato dall'American National Standards Institute (ANSI) nel 1947.

Anche se la forma è rimasta invariata, introducendo nel 1954 un formato più piccolo (AAA), le tecnologie produttive sono cambiate negli anni, soprattutto con l'invenzione del sistema di batterie Ni/Cd di Jungner e dell'accumulatore al nichel-ferro di Edison, rendendo le batterie alcaline adatte ai nuovi dispositivi elettronici portatili e al grande mercato di consumo, come accade nel 1979 con l'introduzione del Sony Walkman (Bodula et al. 2020, 361–62). Orologi da parete, luci portatili, telefoni cordless, telecomandi TV, giochi e giocattoli e moltissimi altri apparecchi elettronici si basano tutti su batterie alcaline AA che risultano molto economiche e pratiche, alimentando la società dei consumi e permettendo la rivoluzione tecnologica degli apparecchi avviata all'inizio degli anni ottanta. Nello specifico, le batterie della marca Duracell sono diventate iconiche di un'epoca, anche grazie alla comunicazione e al marketing che, a partire dagli anni settanta, introduce il rame e il nero come suoi colori, realizzando per la prima volta uno spot televisivo e diventano rapidamente parte del vernacolo domestico, questo anche grazie al simpatico coniglietto rosa creato dall'agenzia pubblicitaria di New York Dancer, Fitzgerald e Sample (Duracell 2022).



**DURACELL® GIVES YOU MORE SYMPHONIES,
ROCK, FLASH PICTURES, NEWS REPORTS,
PERFECT EXPOSURES, TALK SHOWS, HOME
MOVIES AND TOY TRACTOR MILES THAN ANY
ORDINARY BATTERY IN THE WORLD.**

MALLORY

®Registered trademark of P. R. Mallory & Co. Inc.

Sopra

Figura 43: Batteria Mallory Duracell, anni 70
(Wikicommons)

Sotto

Figura 44: Pubblicità batterie Duracell, 1970
(Ebay)



03

IL FEMMINISMO ATTRAVERSO GLI OGGETTI

Judy Chicago e Miriam Schapiro, *Womanhouse*, 1972

L'uso una scenografia contenente oggetti esposti al pubblico attuato da Tracey Emin per diffondere un messaggio femminista non è nuovo e si può anche osservare nell'installazione/performance realizzata nel 1972⁸ e ideata da due giovani artiste, Miriam Schapiro e Judy Chicago, appartenenti alla Feminist Art Program presso il California Institute of the Arts (Chicago 1975, 103–4).

Appena dopo la sua apertura, la *Womanhouse* ha riscosso subito un grande successo tra il pubblico, attirando numerosi visitatori, più di 4000 secondo il Time, rivista che con il suo articolo nell'edizione speciale *La donna americana* del 1972, contribuì a farla conoscere in tutta la nazione.⁹ Gli ospiti di

8 Il progetto è stato realizzato ad Hollywood in California, al civico 533 di Mariposa, per circa un mese, dal 30 gennaio al 28 febbraio 1972 in collaborazione con 21 studenti.

9 La trascrizione dell'articolo originale è consultabile nell'archivio elettronico del TIME: <https://time.com/vault/issue/1972-03-20/page/87/>

questa casa potevano visitare 17 stanze¹⁰ allestite in una vecchia casa prossima alla demolizione, un'appropriazione che trasforma una casa tradizionale e uno spazio domestico, in un mausoleo femminista (Sandra Burton 1972), passando dal simbolo del sogno americano a un parco degli orrori anti-patriarcale e anticapitalista.

Le immagini e i messaggi propri del pensiero delle artiste vengono comunicati attraverso l'uso di oggetti tipici della realtà femminile dell'epoca, restituendo delle immagini che permettono, come disse Judy Chicago al Time, di entrare «nella realtà femminile» costringendo il visitatore ad «identificarsi con le donne» (Sandra Burton 1972, 77). Questa realtà è contenuta in oggetti banali come le calze di nylon o le scarpe con i tacchi a spillo, ma anche in intere porzioni di casa, come il manichino nell'armadio del bucato o nella cucina color carne che mostra come la donna dell'epoca fosse «imprigionata» in queste mansioni predeterminate, impedendo di fatto la libertà al genere femminile. L'obiettivo è quindi quello di decostruire il mito della casalinga bianca, borghese, statunitense, idealizzata a partire dal 1963 con la pubblicazione di *The Feminine Mystique* di Betty Friedan come una «dea domestica soddisfatta e realizzata»¹¹ (Balducci 2006, 17).

Gli interni quindi non sono belli, ma hanno il compito di restituire questa immagine agli spettatori dell'evento e in particolare la *Womanhouse*, usando la parodia dell'esagerazione, ha il compito di rendere l'arte accessibile anche a chi non frequenta le gallerie d'arte, in modo da creare un pubblico per l'arte femminista, del quale l'opera ne viene considerata iniziatrice, dimostrandosi però meno controversa, accattivante e divisiva dell'opera successiva di Judy Chicago, in quanto criticata per il suo linguaggio non ancora in grado di affrontare queste tematiche (Balducci 2006, 17),

10 Le camere e gli elementi presenti erano: *Personal Environment*, *Leaf Room*, *Dollhouse Room*, *Dining Room*, *Nurturant Kitchen*, *Bridal Staircase*, *Crocheted Environment*, *Menstruation Bathroom*, *Garden Jungle*, *Nursery*, *Shoe Closet*, *Red Moon Room*, *Painted Room*, *Nightmare Bathroom*, *Linen Closet*, *Personal Space*, *Leah's Room*, *Lipstick Bathroom*, *Necco Wafers* e le live performance erano svolte nel soggiorno.

11 Il progetto è stato narrato nel documentario *Womanhouse* di Johanna Demetrakas (1974) visionabile sulla piattaforma YouTube all'indirizzo: <https://youtu.be/xx0ZPflrsfk>

meglio trattate in *The Dinner Party* del 1979, diventato subito un esempio influente di arte femminista degli anni settanta.

Risulta interessante osservare lo scontro ideologico sollevato da Paul Preciado in un articolo sul giornale *El País*, in cui descrive la *Womanhouse* come antitetica della Playboy Mansion di Hugh Hefner nata negli stessi anni in una villa poco distante, la rappresentazione degli usi e costumi del tempo dettati dal capitalismo postmoderno, coloniale e patriarcale (Preciado 2020).

Per quanto riguarda l'analisi materiale, la *Womanhouse* si presenta come una comune abitazione dal quale sono stati rimossi alcuni arredi per fare spazio ai visitatori che vengono accolti in un ambiente in apparenza quotidiano, nel quale però emergono degli elementi inseriti in modo volontario per creare discordanza e per divulgare il messaggio femminista. Ad esempio in *Lipstick Bathroom*, un comune bagno, Camille Gray inserisce un numero esagerato di rossetti, arrivando persino a colorare di rosso le pareti e gli elementi presenti, creando così una composizione costituita da oggetti ordinari raccolti ed esposti in una maniera inconsueta e scomoda. Un altro caso è quello del *Shoe Closet* di Beth Bachenheimer, dove, con un'osservazione più approfondita, si constata la presenza di solo scarpe con il tacco, mettendo in evidenza il contrasto con la realtà quotidiana. Ad eccezione di alcune stanze, spogliate completamente e destinate a performance, gli oggetti ed il contesto risultano coerenti per la tipologia, ma non per la disposizione con cui vengono presentati, trasmettendo un'immagine quotidiana e banale, ma allo stesso tempo anche paradossale ed esasperata della realtà. Alcuni degli oggetti più importanti sono quindi stati approfonditi nel dettaglio per meglio comprendere la loro storia e il loro uso, in modo da identificare il loro significato nella cultura degli anni settanta e quindi capire il motivo per cui sono stati inseriti all'interno della *Womanhouse*, il tutto partendo dalla casa delle bambole.

La casa delle bambole

Una delle stanze chiave è quella contenente la Casa delle Bambole da cui prende anche il nome, una casa giocattolo oggi conservata nello Smithsonian Institution. Questo giocattolo per bambini, quindi in quanto tale innocuo, rappresenta la sintesi di tutto il progetto suggerendo un parallelismo tra *Womanhouse* e *Dollhouse*, critica al ruolo assunto dalla componente femminile nelle famiglie degli anni settanta costruito in Europa a

partire dal XVII secolo (Habermas 1994, 14–26). Parallelamente a questa trasformazione sociale si sviluppano in Germania e nei Paesi Bassi le prime case in miniatura destinate a donne appartenenti all'alta borghesia (Paszierska 1997, 3–9), costituendo un semplice svago creativo per le giovani donne, ma divenendo presto il simbolo di un crescente rafforzamento dei ruoli di genere, sempre più radicati nella società europea che si rispecchiavano in questi oggetti, spesso caratterizzati da stanze dedicate ai figli o alle faccende domestiche e a un'assenza di stanze per lo svago femminile (Pijzel-Dommisse 1994, 34).

Come avviene per le L'importanza di questi oggetti per la cultura materiale risulta quindi evidente, divenendo infatti un perfetto materiale di studio per l'identificazione di mode e per quantificare il progresso tecnologico dell'epoca, anche per quanto riguarda la costruzione del giocattolo stesso. La realizzazione di questi giocattoli a basso prezzo contribuisce alla loro diffusione, non solo alla classe più ricca, ma anche a quella più povera, che li desidera, in quanto rappresentazione di oggetti che costituiscono il benessere della classe borghese (J. Claretie 1914, 64).

Il realismo di questi giocattoli ha sollevato però anche alcune critiche, soprattutto per quanto riguarda la privazione della creatività di uso del gioco da parte del bambino, come raccontato e discusso in un volume dedicato all'argomento del 1905 scritto da Frédéric Queyrat (Queyrat 1905, 1-81-143–54), tematica trattata anche successivamente nel paragrafo relativo al gioco di costruzioni LEGO analizzato a pagina 194. Il collezionista e autore del libro *Le auto-giocattolo italiane* Paolo Rampini cataloga e ci restituisce un gran numero di modellini realizzati tra il 1890 e il 1960 di automobiline italiane, fornendo un importante strumento per comprendere bene l'evoluzione di questa tipologia di oggetto. L'autore osserva come il mercato di questi beni sia stato monopolizzato soprattutto da aziende francesi e tedesche, come probabilmente gli esemplari mostrati nel catalogo inserito nell'opera, e questo è dovuto soprattutto a ragioni economiche, sviluppando di conseguenza un gran numero di industrie, soprattutto in Germania. In Italia la produzione risulta invece inferiore con meno esemplari conservati, questo anche a causa dello scarso interesse dei rigattieri nei confronti delle automobiline, storicamente considerate inferiori alle bambole, caratterizzate da una storia molto più lunga (Rampini 1986, 8–9).

Rampini ci fornisce anche un'interessante fotografia del periodo, riportando come questo settore industriale è stato investito da una grande crisi,

con la conseguente chiusura di molti impianti produttivi di giocattoli a partire dal Secondo Dopoguerra, soprattutto piccole industrie caratterizzate da alti costi produttivi e di conseguenza possedendo una clientela esigua, situazione aggravata con l'arrivo della concorrenza giapponese, che immetteva sul mercato prodotti molto meno costosi, spesso alla metà del prezzo di quelli europei (Rampini 1986, 9).

Bambole analizzate in seguito nell'opera di Arman, i primi esemplari risalenti al XVI e XVII secolo come le German Nuremberg Dockenhaus, svolgevano la doppia funzione, quella didattica insegnando la cultura materiale e la gestione della famiglia ai bambini dell'élite, e quella espositiva per manifestare in scala ridotta la ricchezza propria delle famiglie principesche e patrizie. Questo fa capire come le case in miniatura fossero considerate inizialmente come opere d'arte destinate a un pubblico di collezionisti adulti (Brandow-Faller 2018, 8), con il primo esempio di casa delle bambole documentato nel 1558 commissionato dal duca Albrecht V di Baviera, con una funzione che, come sostiene Birgitta Lindencrona, non è correlabile con l'intrattenimento dei bambini (Lindencrona 2014, 188). Solitamente erano infatti delle rappresentazioni in miniatura della casa del committente, contenenti quadri, mobili, porcellane e altre repliche di oggetti esistenti in modo da documentare la ricchezza materiale del proprietario, diffondendosi come moda nell'élite dell'Inghilterra georgiana.

Importanti designer e artigiani si occupavano della realizzazione di questi oggetti, come per la famosa Nostell Priory Dollhouse¹², commissionata da Lady Susannah Winn a Robert Adam e Thomas

12 Si tratta della miniatura della residenza di campagna di Nostell Priory nello Yorkshire, di Sir Rowland Winn, 4° Baronetto e sua moglie Susanna Henshaw. Tutte le stanze sono visibili frontalmente e sono curate e arredate, Ulteriori informazioni disponibili nell'archivio digitale della National Trust Collection www.nationaltrustcollections.org.uk/object/959710



Sopra

Figura 46: Miriam Schapiro, *Dollhouse*, 1972, (Smithsonian)

Pagina successiva sopra

Figura 47: Casa delle bambole Dolls-house Nostell-Priory, XVIII secolo, (Paul Harris)

Pagina successiva sotto

Figura 48: *Cucina di Norimberga*, circa 1850 (Therjault)



Chippendale nel 1730, ma anche i vari esempi di cucina di Norimberga, come quella realizzata nel Natale del 1572 per le tre figlie di Anna Elettrice di Sassonia, utilizzata per istruire le principesse nella gestione domestica (Jaffé 2006, 158–59), divenendo poi a tutti gli effetti uno strumento educativo nel 1631 con le case di Anna Köferlin¹³ (Jacobs 1965, 28).

Nel XVIII e XIX secolo si assiste, come avvenne per altri beni, alla democratizzazione delle case delle bambole, questo grazie alla produzione di massa, anche se la sua funzione è rimasta per molto tempo ambigua, infatti molti esemplari possedevano porte di vetro chiuse a chiave, suggerendo l'uso più «adulto» di questi oggetti che comparivano spesso nelle riviste pedagogiche dell'inizio del XX secolo (Brandow-Faller 2018, 9).

Quest'interessante oggetto può quindi essere visto come una rappresentazione in miniatura dell'intera *Womanhouse*, un'oggettivazione del messaggio delle due artiste attraverso le sei stanze presenti. La sezione in alto a destra simula lo studio dell'artista contenente un uomo nudo con in mano un vassoio di banane, una chiara critica all'arte maschile del XIX secolo, ma ancor prima partire dal Rinascimento, che rappresentava numerose donne nude (Duncan 1973, 294). Come analizzato in precedenza citando Pijzel-Dommisse (Pijzel-Dommisse 1994, 34) anche la miniatura presenta solamente stanze per il compiacimento del marito e del figlio, in un'epoca in cui gli interessi femminili appartenessero solamente all'area domestica (Balducci 2006, 21).

Rossetto

Un oggetto iconico e caratteristico è sicuramente il rossetto, un simbolo di femminilità e seduzione usato criticamente all'interno dell'opera di Chicago e Schapiro, nello specifico esso risulta predominante nella stanza chiamata *Lipstick Bathroom*, realizzata da Camille Gray, interamente colorata del rosso tipico dei rossetti e arredata con un grande numero di questi oggetti ordinatamente disposti sulle superfici presenti. Si ritrova anche nella performance della *Lea's Room* di Karen LeCoq & Nancy Youdelman

13 Anna Köferlin, una vedova senza figli di Norimberga, pubblicizzò le sue case come «strumenti per insegnare l'ordine domestico e la gestione della casa a bambini piccoli, maschi e donne» (Jacobs 1965, 28).

nella quale una ragazza impersonava un personaggio della novella di Colette intitolata *Chéri* (1920), truccandosi per poi rimuovere il trucco in quanto insoddisfatta del risultato, ripetendo l'azione all'infinito con il fine irraggiungibile di recuperare l'aspetto giovanile (Balducci 2006, 19). Le due installazioni rappresentano infatti la casalinga che maschera i difetti causati dal tempo in modo da essere sempre bella e soddisfacente per il marito il quale viene dipinto addirittura come un datore di lavoro.



Il matrimonio è un contratto di lavoro»

(Christine Delphy in Vannini 2019)



Il ruolo della casalinga è un ruolo di famiglia, si tratta di un ruolo femminile. Eppure è un lavoro»

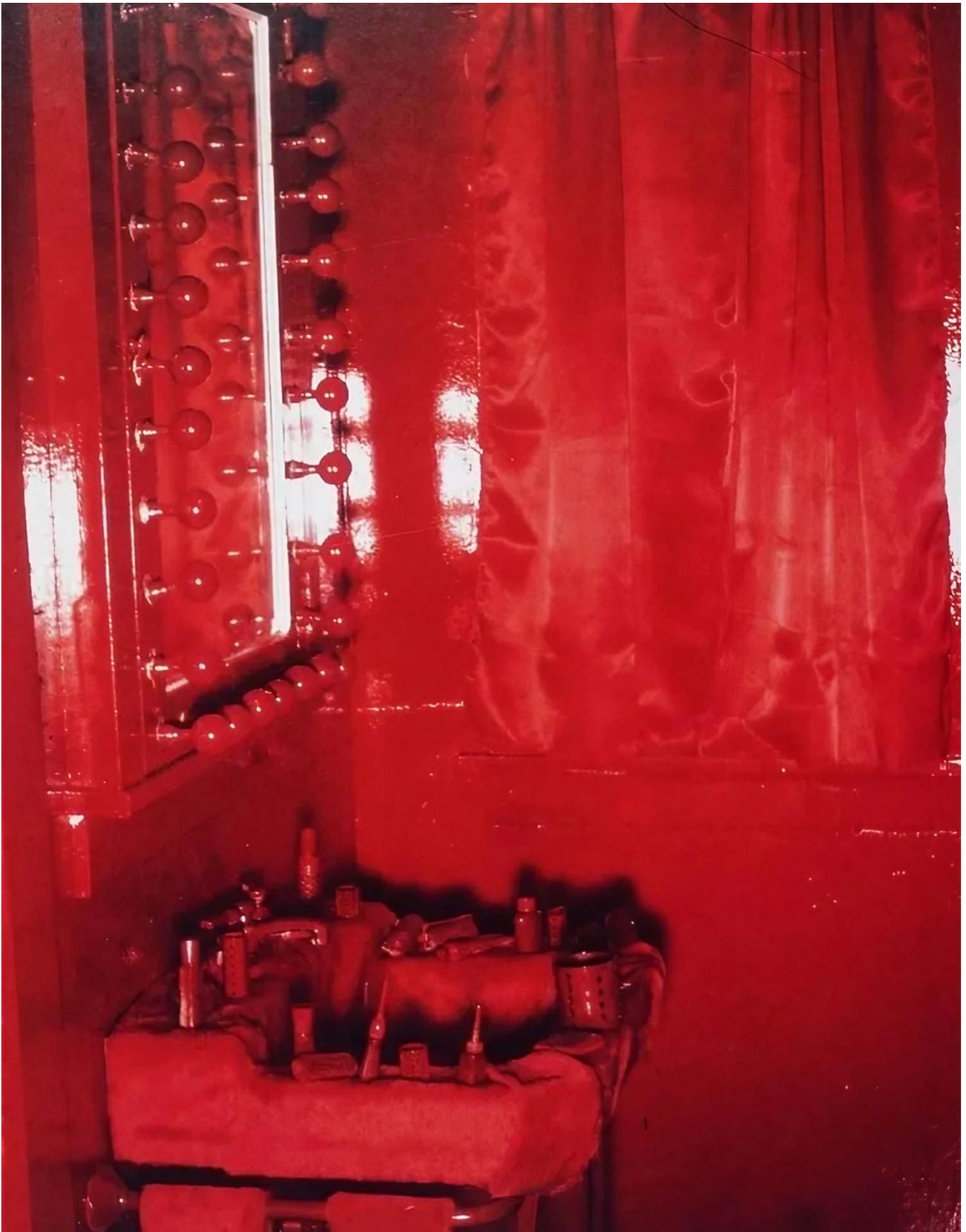
(Ann Oakley in Vannini 2019)

L'importanza del rossetto è dimostrata da numerosi report come quello delle ricercatrici della Edith Cowan University che affermano come il 76% del campione da loro analizzato lo indossi per più di 6 giorni a settimana, in quanto strumento per aumentare l'autostima e la fiducia, con l'84% delle intervistate che afferma di essere più sicura di sé indossandolo, con un uso non solo quindi per risultare più sensuali e attrarre il sesso opposto, divenendo quindi parte dell'immagine normale e quotidiana (Ogilvie e Kristensen-Bach 2001, 4).

Le similitudini con gli altri oggetti legati alla bellezza femminile, come i tacchi a spillo¹⁴ lo rendono un simbolo contemporaneamente di autonomia e oppressione delle donne, che scelgono di indossarlo per il proprio benessere ma anche per imposizioni sociali (Murphy 2015, 17), venendo quindi ampiamente usato dalla critica del movimento femminista che spesso sostiene come l'indossarlo rappresenti un patto patriarcale (Kandiyoti 1988, 275).

14 Gurreri e Drenten parlando dei rossetti come oggetto di bellezza e sensualità femminile suggeriscono, citando i tacchi a spillo, l'articolo *Hig Heels* come approfondimento alla tematica (Parmentier 2016, 511-19).





Pagina precedente sopra

Figura 49: Karen LeCoq & Nancy Youdelman, *Lea's Room*, 1972 (Hotpotatoes)

Pagina precedente sotto

Figura 50: Camille Gray, *Lipstick Bathroom* dettaglio, 1972 (Hotpotatoes)

Sopra

Figura 51: Camille Gray, *Lipstick Bathroom*, 1972 (Hotpotatoes)

L'origine della pittura delle labbra risale alle popolazioni sumere del 5000 a.C. ed è poi stata usata da alcune culture successive, come quella egizia, mentre era indossata solo dalle prostitute e dai combattenti in epoca romana, divenendo un simbolo demoniaco nel Medioevo. Venne nuovamente accettato con Elizabeth Tudor per poi essere discreditato nel 1770, dopo una legge inglese che la proibiva, proibizionismo considerato anche dal Board of Health di New York che lo credeva una minaccia per la salute dell'uomo. L'uso riprende quindi a partire dalla Seconda guerra mondiale, quando permette di aumentare l'autostima delle donne impiegate nelle fabbriche belliche, una soluzione economica che i governi usavano per tenere alto il morale (Pallingston 1999). Da quel momento il rossetto è diventato sempre più popolare, cambiando colori in base alle mode, seguendo soprattutto quella francese per poi divenire un prodotto quotidiano a partire dagli anni novanta con la nascita di aziende dedicate alla sua produzione (Bennett 2013).

La creazione del rossetto del XXI secolo parte dal balsamo per le labbra in polvere o in pasta acquistato in farmacia o dal droghiere a partire prima metà del 1800, alcuni dei quali contenevano un colorante rosso, sfociando quindi nella produzione dei primi rossetti liquidi e in pasta come il *Bloom of Roses* dell'azienda inglese Pears del 1807. La trasformazione della pasta nello stick che avviene attraverso l'uso di una sostanza indurente e viene realizzato per la prima volta nel 1870 dall'azienda di cosmetici francese Guerlain con l'introduzione del *Ne M'oubliez Pas*, il primo stick lip-rouge¹⁵ (Bennett 2013), un rossetto che non si rovescia e non macchia le mani. Negli stessi anni viene anche introdotta una versione teatrale realizzata in bastoncini avvolti in carta, chiamata cerone (baton grimme), poi inclusa anche in alcune linee di trucco.

La nascita dell'erogatore in metallo meccanicizzato per facilitarne l'uso è incerta, in quanto probabilmente alcuni balsami lo utilizzavano ben prima dei rossetti, venendo anche realizzato dai gioiellieri che spesso trasformavano i prodotti standard inserendoli in meccanismi creati artigianalmente, veri e propri gioielli per l'alta società (Bennett 2013). Nel 1890 la nel Regno

¹⁵ Bennet osserva come la forma a tubetto sia stata inventata probabilmente ben prima del 1840, e utilizzata per la distribuzione di balsami per le labbra (Merrin 1927, 421).

Unito Blondeau et Cie realizza il primo rossetto commerciale inserito in un tubetto metallico, il *Vinolia Lypstyl*, seguita dalla Dorin nel 1892, entrambi probabilmente preceduti dall'industria francese, mentre negli Stati Uniti si diffondono solo dal 1915 a opera della Scovill Manufacturing Company dopo un incontro tra il produttore di cosmetici francese Anthony Guash e l'investitore americano Maurice Levy (Drug & Cosmetic Industry 1957, 55). Il primo brevetto viene depositato due anni dopo da William Kendall (Kendall 1917), mentre il rossetto con meccanismo girevole è brevettato da James Bruce Mason Jr. nel 1923 con un esemplare dalla sezione ovale (Mason 1923).

Negli anni trenta nasce il rossetto automatico utilizzabile con una sola mano, come l'*Automatic Lipstick* di Helena Rubinstein e Elizabeth Arden e il *Rouge Automatique di Guerlain* (1936), sviluppando poi dei metodi per sostituire solo il prodotto e non il contenitore metallico, come la gamma *Futura* di Revlon del 1955, introducendo anche versioni realizzati in materiale plastico, uno dei primi è proprio della Revlon, realizzati in questo materiale per compensare la carenza di ferro riscontrata durante la Seconda guerra mondiale. Lentamente si è visto il passaggio da una realizzazione artigianale, che come abbiamo visto era a opera di orefici, a una produzione industriale standardizzata avviata nel 1950 da alcune aziende americane tra cui la Hazel Bishop, la Coty e la già citata Revlon.¹⁶

16 James Bennet inserisce un riferimento ad un'altra pagina del suo sito dove racconta il mercato degli anni cinquanta dei rossetti e della vera e propria guerra che si è scatenata in quel periodo tra le diverse aziende produttrici, che si facevano concorrenza su questo oggetto, divenuto un «elemento essenziale per il trucco di molte donne» (Bennett 2015). Questo interessante argomento è spiegato nel dettaglio ed è consultabile all'indirizzo www.cosmeticsandskin.com/efe/lipstick-wars.php

1,236,846.

W. G. KENDALL.
LIP STICK HOLDER.
APPLICATION FILED JAN. 25, 1917.

Patented Aug. 14, 1917.

Fig. 1.

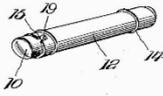


Fig. 2.

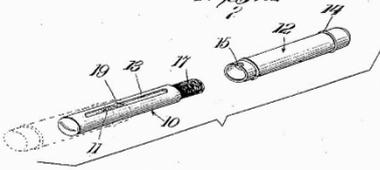


Fig. 3.

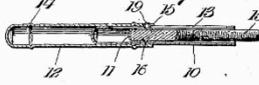
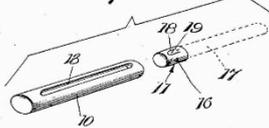


Fig. 4.



Inventor

W. G. Kendall.

By

W. W. Williams

Attorneys

Oct. 16, 1923.

J. B. MASON, JR
TOILET ARTICLE
Filed July 17, 1922

1,470,994

Fig. 1.



Fig. 2.

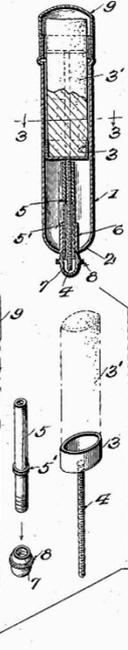


Fig. 3.



Fig. 4.

WITNESSES
W. W. Williams

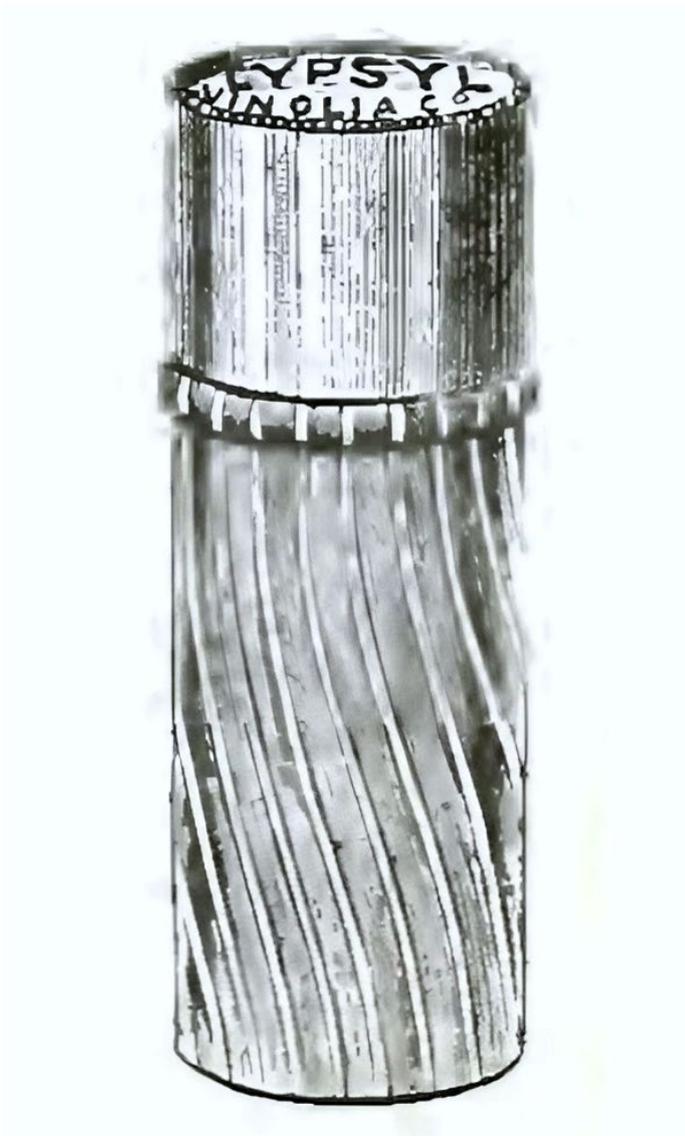
INVENTOR
J. B. Mason Jr.
BY *W. W. Williams*
ATTORNEYS

A sinistra

Figura 52: W.G. Kendall, Brevetto, 1917 (Google Patents)

A destra

Figura 53: J.B. Mason Jr, Brevetto, 1923 (Google Patents)



A sinistra

Figura 54: Blondeau et Cie, *Vinolia Lypstyl*, 1899 (James Bennett)



A destra

Figura 55: Dorin, Rossetti, 1893 (James Bennett)

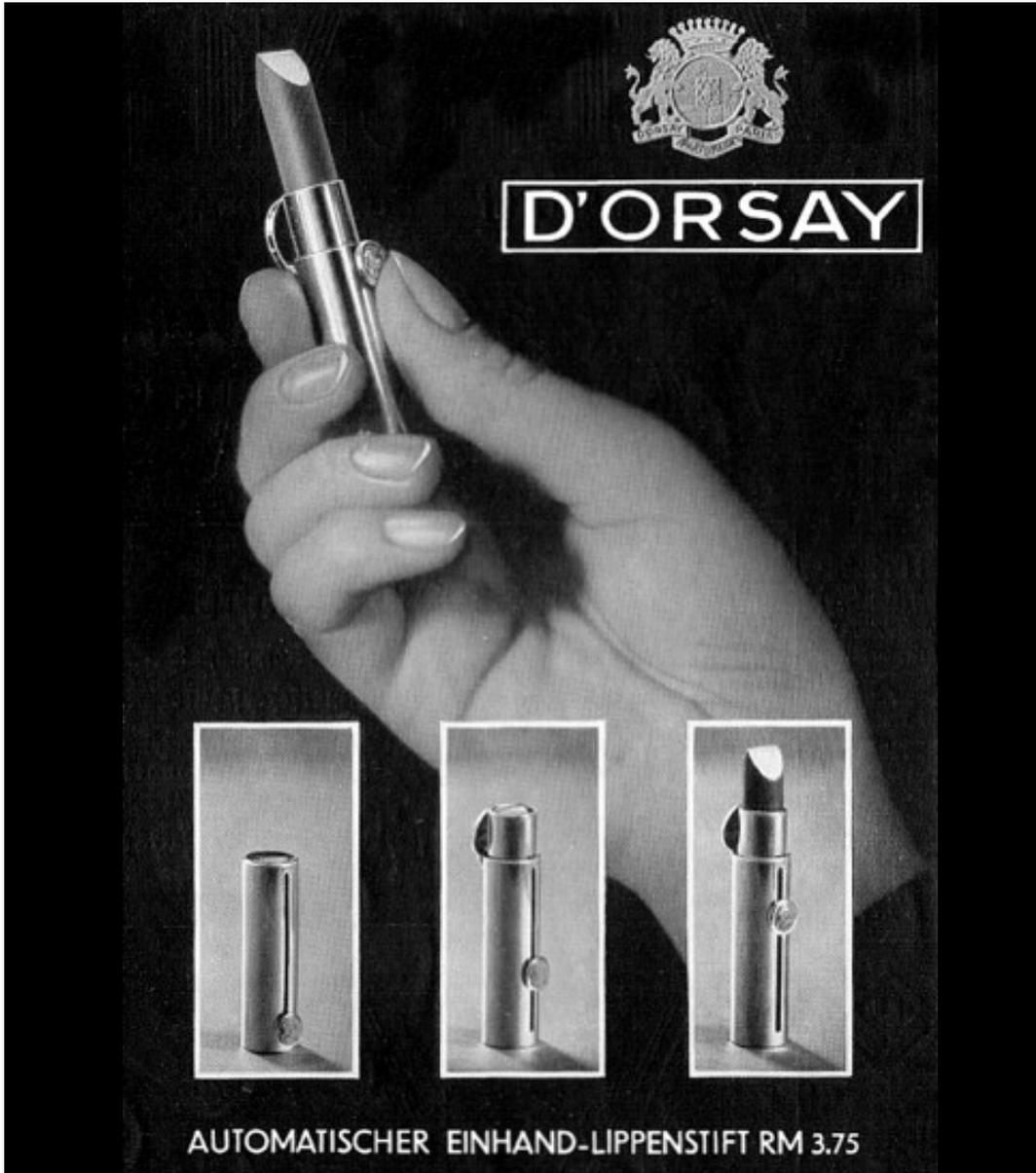
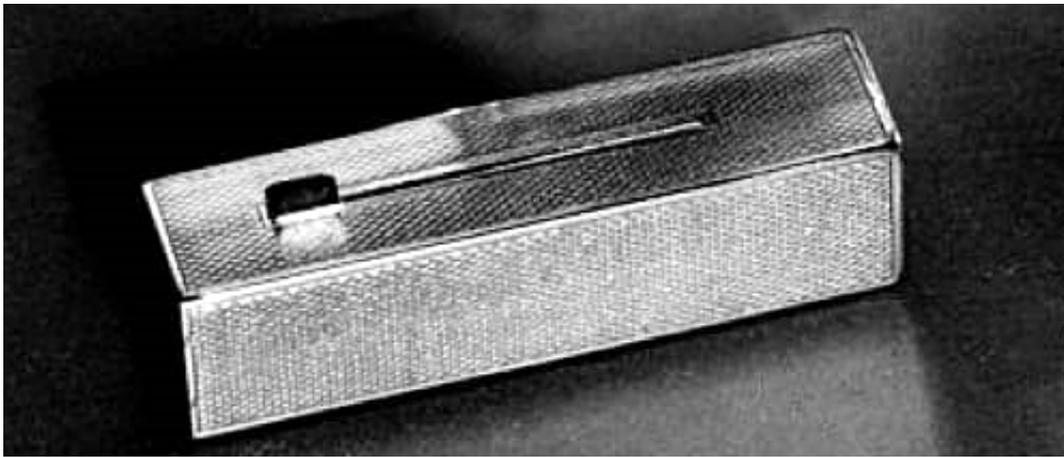
La produzione del componente colorato, costituito dalla miscelazione di diversi ingredienti resi liquidi dalle alte temperature, avveniva attraverso stampi appositi, definendo quindi quattro fasi principali: miscelazione del colore, fusione e miscelazione degli ingredienti, modellatura dei rossetti e confezionamento, come documentato dalle fotografie presente in un numero di LIFE del 1947 (Bennett 2013) (*LIFE* 1947, 87–89), mentre la produzione automatizzata inizia invece dagli anni settanta con l'introduzione di macchinari automatici.¹⁷

Per quanto riguarda la forma, essa è rimasta molto simile nel tempo, anche se in passato erano più piccoli di quelli attuali in modo da ridurre la probabilità di rottura, crescendo poi durante la Grande Depressione per aumentare i margini di vendita¹⁸, realizzati in sezioni tonde, ovali o quadrate. Il rossetto diventa quindi rapidamente una parte fondamentale del make-up, spesso abbinato a uno smalto per unghie del medesimo colore, idea nata negli anni venti e ripresa negli anni quaranta nelle campagne pubblicitarie della Revlon basate sul concetto di «Harmonizing Fingertips and Lips» e «Matching Fingertips and Lips» (Bennett 2012).

L'importanza del rossetto nella civiltà del XX e XXI secolo è indiscussa, un prodotto in grado di aumentare le sue vendite nonostante la crisi economica degli anni trenta, venendo definito da Vogue come il cosmetico più importante e dando vita al Lipstick effect, ovvero la vendita di piccoli oggetti di lusso poco costosi acquistati nei periodi di crisi per risollevare il morale delle persone, fenomeno caratteristico anche di altri oggetti simili (MacDonald e Dildar 2020, 2–3).

17 Il riferimento principale per la storia dei rossetti è stato quello di James Bennet che all'interno del suo sito ha realizzato un'approfondita ricerca sulla tematica, raccogliendo un grande numero di fotografie e manifesti dell'epoca, importante materiale per l'analisi materiale, consultabile all'indirizzo www.cosmeticsand-skin.com/ded/lipsticks.php (Bennett 2013).

18 Molti dei rossetti venduti fino agli anni quaranta avevano un prezzo di soli 15 centesimi di Dollaro USA, e in generale l'80% era inferiore ad un dollaro, prezzo aumentato fino a raggiungere 1,00-1,35 Dollari USA negli anni cinquanta. (Drug & Cosmetic Industry 1957)

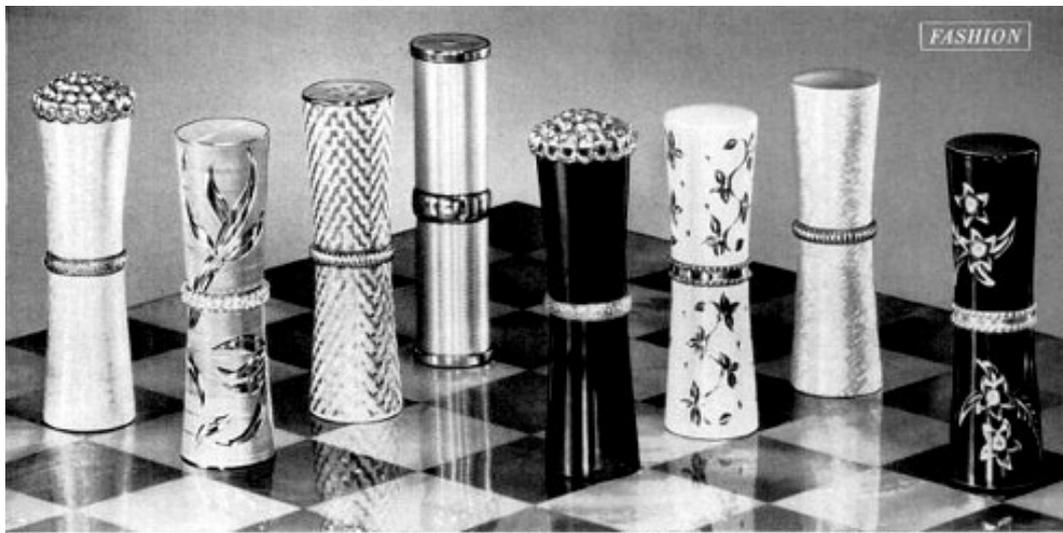


Sopra

Figura 56: Elizabeth Arden, Rossetto automatico, 1934 (James Bennett)

Sotto

Figura 57: D'Orsay, Pubblicità rossetto automatico, 1937 (James Bennett)



NEW LIPSTICK IDEA, 'FUTURAMA', COMES IN MANY STYLES DESIGNED FOR REVLON BY WORLD-FAMOUS JEWELER VAN CLEEF & ARPEL



REFILL CLICKS IN OR OUT OF 'FUTURAMA' case in one second. Click-it's in. Click-it's out. White-gloved model demonstrates that lipstick never touches the hands.



'Futurama' Lipstick

CLICK-IN REFILL FEATURE PROVES
FIRST NEW LIPSTICK IDEA IN 27 YEARS

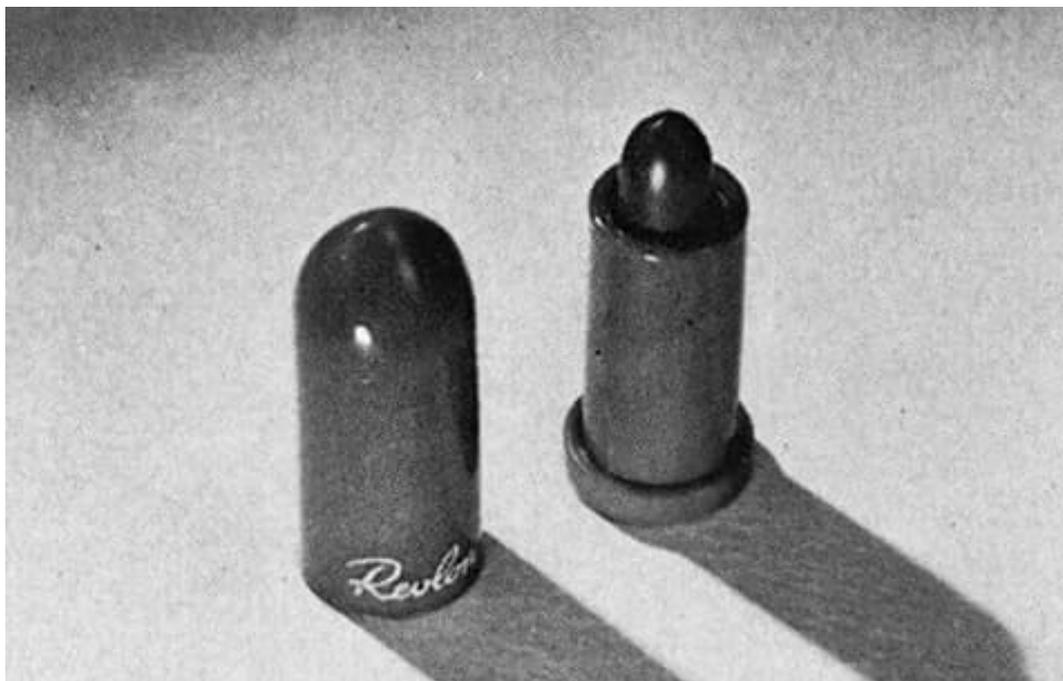
Like rubies and emeralds, a really luxurious lipstick case has seemed out-of-reach to most women. Also a valuable case means refills... generally considered a tiresome and untidy ordeal. Now, however, a striking new lipstick with the prophetic name of 'Futurama' is altering the way women buy and use lipstick.

Produced by Revlon, leading newsmaker in the cosmetic field, Futurama is not only beautiful but makes changing a refill as neat and speedy as changing an earring. The lipstick can be removed with a simple click-in, click-out action. And because it's contained in its

own little cylinder, removing it is not only speedy but smudge-proof.

Though Revlon's newest lipstick cases look loftily priced, some are a low \$1.75, including lipstick. Besides which, women find Futurama a money-saver since refills cost only 90¢ (New lipsticks in ordinary brass cases usually cost \$1.25). Because some women want a around-the-clock lipstick, others a soothing non-smear type of lipstick, still others an extra creamy lipstick, Revlon makes Futurama available with their three well-known lipstick types...Living, Lanolite, or Regular.

INTRODUCTION OF 'FUTURAMA' on Revlon's '64-000 Question' caused sales like this in stores all over the country. Most women buy several refills with every case and then keep changing them for shade variety.



Sopra

Figura 58: Revlon, Articolo sul rossetto Futurama, 1956 (James Bennett)

Sotto

Figura 59: Revlon, il primo rossetto in plastica, 1943 (James Bennett)

by bringing you the perfect lipstick to wear with high-fashion Revlon nail enamel shades! Revlon Lipsticks are tops, too. Smooth. Non-drying. Really stay on. Get yours today! \$1.00

STOP PRESS NEWS!
 Revlon's CHEEK STICK...cream range in stick form to go with your Revlon lips and fingertips! \$1.00

RIGHT! Lips and fingertips must always harmonize

Grafstrom

No two ways about it!

WRONG!
 Lips and fingertips must never clash.

No two ways about it. Orange-red lips that scream at pink-red nails mar your chic. Wear Revlon Lipstick with your Revlon Nail Enamel... Red Punch or Jewelone Lipstick, with Red Punch or Jewelone fingertips. Whatever your pet Revlon nail enamel shade, there's a perfectly harmonizing Revlon Lipstick to go with it!

Revlon

FOR HARMONIZING LIPS AND FINGERTIPS



Sopra

Figura 60: Revlon, Pubblicità sull'armonia cromatica, 1940 (James Bennett)

Sotto

Figura 61: Modellatura e assemblaggio di rossetti a Lancôme, Parigi (deNavarre 1975)

Calze di nylon

Un altro simbolo di femminilità sono le calze di nylon, un oggetto con cui milioni di donne hanno a che fare quotidianamente, un perfetto esempio di oggetto banale ma indispensabile per la società, portatore di significati sociali importanti, venendo infatti incluso anche nell'opera di Tracey Emin, *My bed* analizzata nel capitolo precedente. L'importanza di questo oggetto viene evidenziata anche nel libro dedicato alla plastica scritto da Cecilia Cecchini che la definisce come un materiale «del possibile», che ha permesso a tutti compresi i meno abbienti di acquistare calze che fino a quel momento erano realizzate con materiali costosi e rari, come la seta, riservati quindi alla classe più agiata. Questo ha permesso di ottenere «design etico» volto a migliorare la qualità di vita di un vasto numero di persone (Cecchini 2004, 32–33), con una produzione di 640 milioni di paia in America nel 1950 e con una media di 14 paia acquistati a testa acquistati ogni anno dalle donne americane in quel periodo (Woolman Chase 1951, 185).

Un articolo pubblicato in un numero del *Vogue* del 1940 ci permette di comprendere quanto questo oggetto fosse rivoluzionario per il tempo, tanto da richiedere una spiegazione «sui fatti e sui miti» legati a considerazioni sbagliate, come il pensiero che queste non si usurassero nel corso del tempo (Woolman Chase 1940, 67).

Il nylon, il materiale alla base di queste calze, viene scoperto nel 1934 dal chimico statunitense Wallace Carothers mentre lavorava per la DuPont di Wilmington e brevettato nel 1937 dopo aver scoperto la poliammide 6.6 (Carothers 1937), un polimero che permette la realizzazione di un filo continuo simile alla seta, il materiale utilizzato fino a quel momento per la produzione di calze da donna (Hermes 1996, 181). Un anno dopo la stessa DuPont realizza il primo paio di calze in nylon, presentandole all'esposizione internazionale di San Francisco del 1939 e mettendole in vendita nell'ottobre dello stesso anno in un negozio locato nella città in cui l'azienda aveva la sede.

La forte campagna di marketing, basata soprattutto sulla comodità ed economicità delle calze attira clienti anche dagli stati confinanti, creando una vera e propria mania che portò nel 1940 a estenderne la vendita nell'intero territorio nazionale, vendendo 64 milioni di paia l'anno successivo, numero come visto prima, arrivato poi a 640 milioni in soli dieci anni. Come avvenne per altri beni, durante la guerra la produzione scese e vennero

addirittura create delle sedi dove potevano essere consegnate le calze per poter essere riconvertite in materiale bellico (Pacella 2020).

Dopo il conflitto la produzione di calze in nylon ¹⁹ riprende e loro popolarità è dimostrata anche dai numerosi distributori automatici di queste calze presenti fuori dai negozi, riempiti con modelli sempre più raffinati, eliminando le cuciture sul retro e introducendo nuovi varianti di colore e spessore, compresa quelle delle calze semitrasparenti. Un ulteriore sviluppo è l'invenzione dei collant nel 1959 a opera di Allen Grant, che, riprendendo le calzemaglia medievali, crea un capo che copre anche i glutei premettendo l'eliminazione dei reggicalze. L'ultima evoluzione viene portata avanti dalla DuPont nel 1959 introducendo una fibra più elastica e resistente, la lycra, materiale utilizzato per la realizzazione dei collant a partire dal 1962 (Pacella 2020). Gli anni settanta vedono la diffusione dei collant in pizzo, mentre negli anni ottanta e Novanta l'innovazione tecnologica permette la realizzazione dei fuseaux elastici per lo sport e delle sensuali calze autoreggenti nel 1987.

Questo semplice capo di abbigliamento, un oggetto a primo impatto secondario, ha caratterizzato profondamente la moda dell'epoca, accompagnando per esempio la diffusione della minigonna di Mary Quant e a partire dal 1962 gli hot pants e rappresentando un simbolo di seduzione, ma anche di oppressione maschilista, viste come una limitazione alla libertà della donna in seguito delle rivoluzioni femministe del 1968.

19 Nel secondo dopoguerra il nylon diventa molto popolare, venendo presentato come «miracolo moderno» (Sparke 2009, 152).





Pagina precedente sopra

Figura 62: Beth Bachenheimer, *The Laundry Room*, 1972 (Hotpotatoes)

Pagina precedente sotto

Figura 63: Distributore di calze di nylon, 1956 (John Firth)

Sopra

Figura 64: Modella americana indossa le prime calze di nylon, 1938 (Ullstein Bild)



04

LA CRITICA E LA RIBELLIONE NEGLI OGGETTI

Doris Salcedo, *Untitled*, 1995

Una dimostrazione visiva del come gli oggetti di tutti i giorni fissino nel tempo le abitudini, divenendo strumenti per analizzarle e descriverle, ci viene fornito dall'artista colombiana Doris Salcedo con la serie di opere/sculture *Untitled*, realizzata per commemorare le vittime delle violenze della guerra civile colombiana. Per trasporre al pubblico la vita e le sofferenze di quel popolo, Salcedo trascorre settimane con le famiglie e i cari dei defunti, immergendosi nei dettagli della loro vita e utilizzando poi come medium artistico mobili e abiti domestici presi direttamente da quelle case, con un trattamento simile a quello delle prove immutate di un incidente. Diversi mobili in legno sono fissati nel tempo e nello spazio usando il cemento unito a pezzi di ossa e abiti, come fossili all'interno dell'ambra, dichiarando così l'immortalità del ricordo. Il cemento inoltre va a riempire gli spazi che non sono più occupati dalle persone defunte, creando un contrasto tra il calore del legno dei mobili domestici e il freddo del materiale cementizio (Museum of Modern Art 2019).

Salcedo lavora con i ready-made, questi oggetti ritrovati, dismessi e profondamente segnati dalla storia, trasformandoli per trasmettere il dramma e costringendo lo spettatore a un modo diverso di interazione e percezione (Moreno 2010, 101), quindi, differentemente dagli altri esempi analizzati,

anche se gli oggetti sono privati della loro funzionalità risultando ingombranti e pesanti, permettono comunque di comunicare quel senso di oggetto d'uso che si perde in opere che usano i manufatti solo come mattoni costitutivi di un'opera più grande. Il cemento aggiunge di fatto un significato e una traccia a testimonianza della violenza e della sofferenza subita (Museum of Modern Art 2007).

Il lavoro di Salcedo anche se basato su concetti molto diversi, assomiglia all'opera dello scultore britannico Tony Cragg chiamata *Axehead* realizzata nel 1982 utilizzando i mobili in legno della tradizione rurale, piccoli oggetti e materiale di scarto, quarantanove in totale, disposti sul pavimento in base all'altezza in modo da formare la silhouette della testa d'ascia.²⁰ Il significato dell'ascia è quello di invocare i riferimenti archeologici legati a questo oggetto, strumento utilizzato fin dall'età della pietra (Delaney 2003). Questa tecnica è tipica dei lavori di Cragg ed è presente ad esempio il *Silent Garden Terremoto* del 1983 ed è spesso usata per mostrare il travagliato rapporto dell'uomo con la natura sempre più condizionata dall'uomo (Delaney 2003). In questo caso gli oggetti principali, ovvero i mobili, sono estrapolati dal loro contesto naturale per essere posti negli ambienti vuoti e spogli tipici delle gallerie d'arte, contribuendo a enfatizzare quella sensazione di smarrimento voluta dall'artista. Diversi oggetti sono uniti nelle diverse declinazioni dell'opera, con elementi sempre coerenti fra di loro e cercando così di ricreare l'ambiente da cui provengono, coesione enfatizzata dal cemento che collega i vari elementi in modo definitivo e irreversibile. Segue quindi un'analisi questi mobili tradizionali realizzati in legno ed utilizzati da Salcedo nelle sue opere.

Mobili di legno

I mobili in legno dalle forme semplici e poco decorate mostrano come anche alla fine degli anni novanta, un'epoca di tecnologia e industrializzazione, alcuni popoli continuano a viver in condizioni di estremo sottosviluppo (Basualdo et al. 2000, 47). Questo è visibile dalla loro evidente fabbricazione artigianale, priva di fronzoli estetici e caratterizzata da tecniche costruttive semplici, riducendo al minimo le parti curve, con risultati simili

20 Gli oggetti, perlopiù in legno, comprendono uno scaffale, una sedia, uno scooter giocattolo, una traversa ferroviaria, un cucchiaio di legno e un appendiabiti.

a quelli realizzati durante il movimento delle Arts and Crafts e il neorealismo italiano. Proprio quest'ultimo rappresenta l'essenza di questa tipologia di mobili, caratterizzati da una flessibilità d'uso che ne permette una sistemazione elastica con un'intercambiabilità dei singoli componenti, ogni oggetto diventa infatti spostabile e regolabile a seconda delle «mutevoli necessità familiari» (Peruccio 2017, 48). Stile e costruzione ricordano infatti il mobile in scatola (1944) di Gian Casè che, come gli arredi realizzati dal Workshops dell'United Crafts (Eastwood, N. Y.) a partire dai primi del 1900 abbandonano ogni ornamento per creare oggetti non preziosi con forme che dichiarano il loro scopo, realizzati con materiali raccolti localmente e assemblati con tecniche semplici e veloci (Stickley 1901, i). Dopo tutto la sedia risulta uno degli oggetti più caratteristici della cultura dell'oggetto quotidiano, tutti ne hanno almeno una in casa ed esiste da migliaia di anni, risultando quindi l'oggetto preferito dei designer, tanto che il Museo di arte moderna di New York afferma che ci sono più sedie di qualsiasi altro tipo di oggetto nella sua collezione di design (Museum of Modern Art 2008, 15).



Sopra

Figura 66: Doris Salcedo, *Untitled*, 2008
(Museum of Contemporary Art Chicago)



Sopra

Figura 67: Doris Salcedo, *Untitled*, 2008
(Museum of Contemporary Art Chicago)

Sotto

Figura 68: Tony Cragg, *Axehead*, 1982 (Tate)

Molti oggetti possono essere considerati universali, in quanto utilizzati quotidianamente dalla maggioranza di persone, ma questo riguarda soprattutto le abitudini occidentali e quindi non realmente universali. Il momento del pasto, invece, anche se effettuato in modo diverso dalle diverse culture rimane un atto condiviso che caratterizza la vita di tutti, senza distinzione di età o provenienza. Interessante quindi osservare come questa azione, eseguita perlopiù senza pensarci, venga fotografata e intrappolata dall'arte. Si analizzano quindi alcune opere il cui obiettivo è di restituirci un'immagine del momento del pasto, fornendoci quindi una descrizione accurata della cultura in cui vive l'artista.

Le opere scelte per essere approfondite sono quindi la *Colazione di Kichka* del 1960 realizzata da Daniel Spoerri, l'opera di Arman, *Arteriosclerosis* del 1961, una realizzazione simile alla *Compression of silver-plated metal cutlery sculpture* di César Baldaccini del 1990 e infine la *Untitled (Thai dish in Paula Allen Gallery)* del 1990 ideata da Rirkrit Tiravanija. Altri esempi di arte contaminata da oggetti legati all'alimentazione sono realizzati da Bertozzi & Casoni (*Avanzi*, 2000, *Intervallo*, 2008, *Cassetta della croce nera con pappagallo*, 2014) e Christoph Büchel (*Simply Botiful*, 2006).

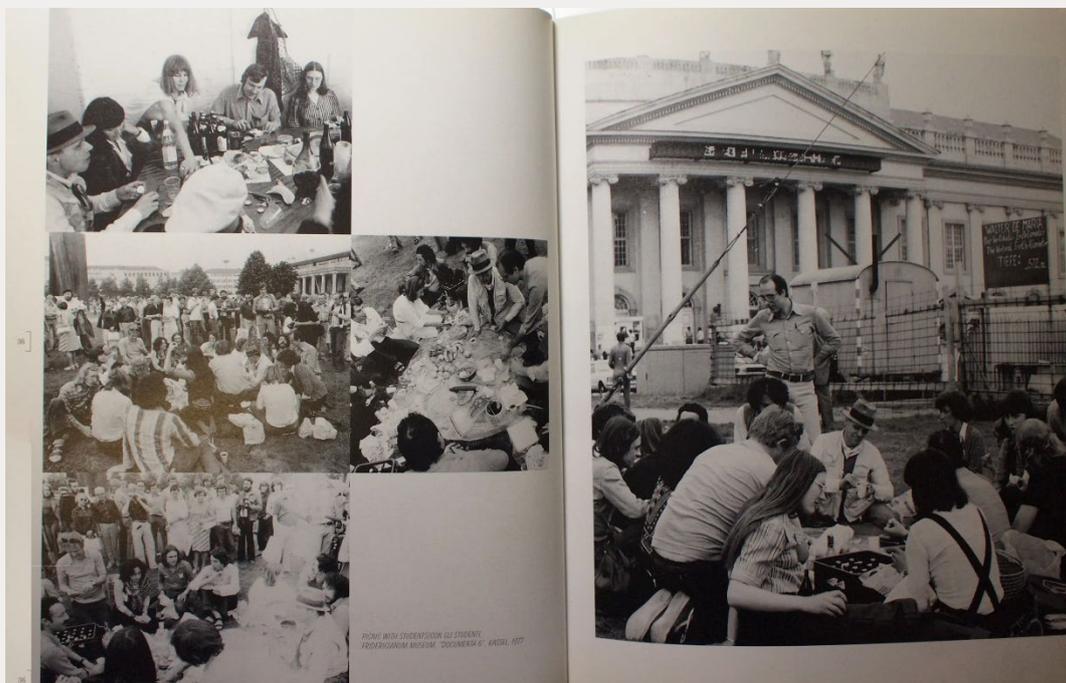
Il cibo, come l'arte, si nutre di immaginazione e come dice il cuoco Massimo Bottura, cucinando occorre ragionare sulla tradizione, rispettarla, tramandarne gli insegnamenti ed eventualmente evolverla, mettendola anche discussione o distruggendola per poi riscoprirlo solo successivamente (Dotti 2015, 7). Gli artisti rappresentano il cibo nelle loro opere da moltissimi anni e per molteplici motivazioni, apotropaico, decorativo, sentimentale, filosofico e sociale, ma anche semplicemente per motivi estetici e scientifici (Dotti 2015, 7) (Dotti 2015, 32), in ogni caso il risultato finale è quello di un racconto puro e spesso spogliato di quella parte autoreferenziale.

L'ARTE DEL CIBO

Sono state proprio queste tematiche a dare il via all'organizzazione di una mostra all'interno di Palazzo Martinengo a Brescia in grado di ampliare la conoscenza sul tema del cibo dal Seicento fino al XX secolo, il tutto attraverso una raccolta di opere d'arte. Questa collezione ci permette anche di individuare le diverse tecniche sviluppate negli anni, come la fotografia di Carlo Benvenuto, la Pop Art inglese e le sue nature morte, la critica al rifiuto delle sculture di Gavin Turk (*Garbage Bag*, 2007), i tavoli di Mario Merz (*Spiral table*, 1989), i sacchi di Kounellis (1960) e il pane *Achrome* di Manzoni (1962), gli esperimenti di Joseph Beuys del 1973, ma anche gli esempi meno rivoluzionari dei dipinti di de Chirico, le still lifes di Picasso. Opere che ci raccontano indirettamente i numerosi e importanti cambiamenti economici, politici e sociali come la nascita degli stati nazionali, la scoperta del Nuovo Mondo, la rivoluzione industriale e il conseguente sviluppo dell'industria alimentare (Dotti 2015, 32).

Gli artisti in particolare ci raccontano come esista da sempre una differenziazione dell'alimentazione delle diverse classi sociali, questa usata spesso come manifestazione di prosperità economica, con una prima ostentazione di abbondanza avviata dal XVII secolo (Dotti 2015, 32).





Pagina precedente

Figura 69: Piero Manzoni, *Achrome*, 1970
(Sothebys)

Sopra

Figura 70: Bertozzi Casoni, *Quel che resta*, 2018
(ArtTribune)

Sotto

Figura 71: Pagina libro Joseph Beuys *The art of cooking*, 1999 (de Domizio Durini 1999, 36–37)



05

GLI OGGETTI DELLA TRADIZIONE MATTUTINA

Daniel Spoerri, *Colazione di Kichka*, 1960

Uno dei protagonisti, nonché l'iniziatore di quel filone artistico da lui chiamato Eat Art è Daniel Spoerri, nato nel 1930 a Galati in Romania, da un padre di origine ebrea e da una madre svizzera. Si trasferisce in Svizzera a seguito dell'uccisione del padre, dove viene adottato dallo zio che lo sprona con scarsi risultati a studiare, venendo poi licenziato più volte a causa di piccoli furti. Sviluppa una passione per la poesia cessata quando durante un soggiorno a Parigi gli vengono rubati i manoscritti mentre dorme sotto un ponte. Inizia quindi a praticare la fotografia e la danza, guadagnandosi da vivere come guida turistica sempre a Parigi, luogo in cui incontra un personaggio chiave della sua vita, Tinguely. I due iniziano a realizzare opere in movimento con la collaborazione attiva dello spettatore e nel 1960 organizza la mostra itinerante *Il movimento nell'arte* ad Amsterdam, Stoccolma e Copenaghen, presentando prima a Parigi la *Mat* (*Multiplication d'Art Transformable*), una tiratura di oggetti d'arte «moltiplicata». La svolta, ovvero il passaggio dall'arte cinetica alla natura morta avvenne il 27 ottobre 1960 quando partecipa alla riunione costitutiva del gruppo dei *nouveaux réalistes* con Tinguely, nel quale si distingue e da inizio alla realizzazione dei *Tableau-piège*, un gesto significativo di evidente appropriazione oggettiva, che fissa il tanto caro movimento, cogliendo la realtà (Restany 2022, 55).

Pagina precedente

Figura 72: Daniel Spoerri, *Colazione di Kichka*, 1960 (MoMa NY)

La sua arte risulta quindi spinta dal bisogno di ritrovare sé stesso, vendicandosi in modo poetico, intrappolando e appropriandosi della realtà, che fino a quel momento non gli apparteneva, in quanto individuo disadattato e problematico. La manifestazione di questo sentimento è visibile nella presa di possesso di un'intera drogheria a Copenaghen nel 1961. Egli lavora con nature morte che diventano messinscena di cui lui è responsabile, in cui, come nei *Portrait robot* di Arman, le persone si ritrovano oggettivamente espresse, consapevolmente o meno nell'opera che, essendo restituita allo stato di rifiuto, preannuncia l'arte povera di Beuys.

Per Spoerri l'arte per significa intrappolare un pezzo della realtà, rendendolo così immortale, con un approccio non da collezionista ²¹ in cui gli oggetti e gli animali sono morti, ma da proprietario di zoo, dove la vita può muoversi (Schmied 2004, 93). Questi oggetti rinchiusi nell'opera diventano poi arte quando vengono ribaltati di 90 gradi, cambiando così la prospettiva dell'osservatore, costretto a guardarli ad altezza d'occhio.

L'artista stesso dichiara però che il suo approccio è diverso dagli altri e in particolare si riferisce all'ottimismo del precedentemente citato Beuys, definito da Spoerri come «un utopista che sapeva esattamente ciò che occorre fare per rendere il mondo migliore» in opposizione al suo atteggiamento pessimista, non credente in «una soluzione» possibile e «al senso della storia», dichiarando che «il senso della vita, è la vita» (Hahn 2004, 87).

L'appropriazione materiale è sempre cosciente, egli infatti presta molta attenzione alla descrizione delle sue opere, questa sensibilità è visibile in *Topographie anecdotée du hasard* (1962), un libro in cui raccoglie una narrazione minuziosa degli 80 elementi contenuti in una realizzazione, con un approccio che appartiene alla cultura materiale. Nel 1961 sperimenta anche il quadro assemblages, ideando il *Détrompe l'œil*, un quadro tradizionale con l'aggiunta di oggetti reali.

Il suo interesse per l'aspetto gastronomico della vita caratterizza la maggior parte delle sue opere, arrivando anche ad aprire un ristorante a

21 L'argomento del feticcio materiale legato agli oggetti collezionati è stato analizzato in precedenza nell'introduzione a pagina VI parlando di Massimo Fusillo.

Düsseldorf, un luogo di sperimentazione con altri artisti e bambini e nel quale i tavoli sono caratterizzati da uno pannello superiore di colore blu oltremare, sollevabile insieme a ciò che vi è sopra, trasformando così un normale pasto in arte democratizzata (Dotti 2015, 208). A partire dal 1972 il Restaurant Spoerri, sviluppa l'idea del gallerista svizzero Bruno Bischofberger, organizzando «un anno intero di tavole», evento al quale i galleristi sono invitati ad acquistare un mese di tavole, per poi rivenderle ai loro clienti. Queste tavole vengono infatti realizzate a partire dagli avanzi dei pranzi consumati all'interno del locale, creando così istantanee casuali di ciò che è avvenuto, con risultati diversi a seconda del fatto che il pasto è stato portato a termine oppure no. La scelta del colore blu è per garantire un'esternalizzazione degli oggetti, in quanto questa tonalità era ritenuta dall'amico Yves Klein come espressione dell'invisibile e dell'assoluto (Dotti 2015, 208).

Il primo esempio realizzato nel 1960 con il suo *Kichka's Breakfast*, quando fissa in un'opera gli avanzi e le stoviglie utilizzate dalla sua compagna Kichka durante la colazione in una camera dell'albergo di Parigi nel quale i due soggiornavano. Nell'attesa di ospiti, l'artista incolla «insieme la colazione del mattino, che era ancora lì per caso». Dopo che la sua ragazza era uscita Spoerri fissa tutti gli oggetti al un pannello di legno su cui si era consumato il pasto, che a sua volta viene ancorato a una sedia dell'hotel, appendendo poi il tutto verticalmente al muro. Nella stessa mattinata gli ospiti, ovvero gli organizzatori della mostra newyorkese *The art of assemblage* (1961, MoMA), facendo visita a Spoerri nella sua stanza, vedono l'opera e rimanendone impressionati decidono di usarla nella loro esposizione, per poi acquistarla successivamente. La scultura è esposta sul muro in modo da, come dice Spoerri stesso, «sfidare le leggi della gravità» e «la vista a cui siamo abituati» (Museum of Modern Art 2011).





Pagina precedente sopra

Figura 73: Daniel Spoerri, Vetrina della galleria Multipla di Milano allestita per il Restaurant Spoerri, 1976 (Album 1, 202)

Pagina precedente sotto

Figura 74: Daniel Spoerri, Interno mostra, 1976 (Album 1, 204)

Sopra

Figura 75: Daniel Spoerri, Manifesto mostra, 1976 (Album 1, 203)

La naturale evoluzione si manifesta nei *Tableau Pièges* che realizza a partire dal 1961, raggiungendo la massima espressione nel 1963 quando trasforma la galleria J in ristorante in cui piatti e gli avanzi diventano opere d'arte. Interessante la sua consapevolezza della mutazione dei rifiuti che esibisce, tanto che alcune sue opere i cui contenuti organici sono stati rosicchiati dai topi, vengono firmate dall'artista come «in collaborazione con i topi», un'ulteriore dichiarazione del tanto amato movimento che viene intrappolato.

Come nelle altre opere di Spoerri, *Colazione di Kichka* rappresenta un insieme coerente di oggetti domestici legati al consumo del pasto mattutino, restituendo un'immagine familiare e conosciuta, senza contrasti. I vari elementi infatti sono utilizzati tutti per un fine comune, con le tazze che ad esempio contengono il caffè prodotto con la caffettiera che a sua volta utilizza il caffè della latta di alluminio, il tutto consumato con i due cucchiaini adoperati anche per consumare le uova presenti nei due contenitori appositi. L'unico elemento in contrasto è la tavola sul quale sono appoggiati gli oggetti, che risulta artificiosamente attaccato alla sedia, operazione effettuata per fini prettamente espositivi. Un'ulteriore particolarità sulla disposizione è legata alla verticalità della creazione, appesa al muro in una configurazione anch'essa artificiosa e utilizzata dall'artista per alterare ed enfatizzare gli oggetti alla vista dello spettatore, elevandoli da oggetti d'uso a elementi artistici da osservare. Per meglio comprendere le caratteristiche dell'opera sono analizzati quindi alcuni oggetti presenti, a partire dalla sedia in legno.

La sedia tradizionale

L'oggetto protagonista dell'opera è sicuramente la sedia, uno strumento universale con il quale l'uomo convive ogni giorno. Analizzandolo con l'approccio della cultura materiale si scopre che essa è un esemplare di sedia Marsiglia presente nella stanza di hotel in cui l'artista alloggiava. Queste sedute, una variante di quelle Marocche, sono descritte come «Derivate dalla depurazione dello stile Biedermeier, tanto semplici e ovvie da non accorgersi che erano un po' dappertutto: attorno ai tavoli dei caffè viennesi assieme alle concorrenti Thonet fino alle sabbie del deserto» (Bassi 2007, 96). Sono sedie impagliate prodotte in tutta Europa e in particolare nei laboratori artigiani di Mariano del Friuli e poi di Manzano, appartenenti al



Sopra

Figura 76: Pagina catalogo Stefanutti & Tonon di Manzano (Udine), 1920 circa (Bassi 2007, 96)

Sotto

Figura 77: Prodotti Montina, 1929 (Bassi 2007, 97)

cosiddetto triangolo della sedia, sviluppato a partire dal 1756 in seguito alla concessione di un bosco da parte dell'imperatrice d'Austria Maria Teresa ad alcuni artigiani locali, portando alla nascita di più di trenta officine specializzate nella produzione di questo modello di sedia nel 1856.

I nuovi confini territoriali del 1866 spingono molti artigiani a trasferirsi a Mariano, e la seduta Marocca diviene la base della produzione locale, inizialmente come integrazione ai guadagni dell'agricoltura, diventando poi la fonte di reddito principale nel Novecento, con una progressiva industrializzazione e meccanicizzazione della produzione. Le neonate aziende, come la Montina di San Giovanni al Natisone (dal 1919), continuano a essere affiancate nella produzione di questa tipologia di sedia impagliata da piccoli laboratori artigianali, sostenuti dall'ampia disponibilità di lavoro domestico femminile e infantile nelle famiglie, soprattutto per quanto riguarda l'impagliatura, rimanendo anche nel 1914 una fonte di reddito integrativo di quello proveniente dall'agricoltura (Bassi 2007, 96).

La sedia Marocca e quella Marsiglia devono il loro nome al luogo di origine del modello, poi preso e riprodotto dagli artigiani in tutta Europa in quanto considerate più pregiate rispetto alla comune seduta a bastoni. Quella presente nell'opera è presumibilmente appartenente alla seconda categoria, in quanto caratterizzata da gambe posteriori meno arcuate con di produzione probabilmente francese.

Il sedile è impagliato direttamente sulla struttura con un nodo centrale, operazione spesso svolta da manodopera femminile utilizzando segala e paglia lacustre inzuppata nell'acqua bollente e tinta con l'anilina e la lavorazione era solitamente realizzata nei cortili delle cascine agricole, dove le donne si ritrovavano per lavorare insieme in gruppo. Il materiale era preparato in listelli e fuscilli attorcigliati in modo da realizzare una corda che veniva intrecciata creando il caratteristico aspetto con i quattro spicchi convergenti al centro (Bassi 2007, 97).

Caffettiera napoletana

Un altro oggetto iconico carico di significato è sicuramente la caffettiera, presente in praticamente tutte le case occidentali, rappresentando il rituale del consumo del caffè condiviso da molti anche in Francia, dove era spesso accompagnato da brioches o baguette con burro.

L'origine del caffè come bevanda è incerta e alcuni studi identificano l'Etiopia come luogo di origine, mentre è menzionata per la prima volta negli scritti di un medico persiano nel 865-925 d.C., anche se in entrambi i casi, si trattava di un caffè non derivato dalla torrefazione dei chicchi, tecnica usata solo a partire dal XV secolo (Pendergrast 2010, 4–5). La diffusione nel mondo arabo avviene attraverso il commercio nel Mar Rosso, dove viene apprezzato, portando quindi alla creazione di stanze apposite e botteghe del caffè, soprattutto a causa dell'assuefazione della caffeina e all'opportunità di socializzare e conversare collegata al suo consumo. L'introduzione di questa pianta in Europa ha inizio nel 1580 per mano del botanico Prospero Alpini, in seguito a una sua visita in Egitto, inizialmente recepita come bevanda satanica, poi battezzata da papa Clemente VIII, mentre il primo locale per il consumo viene aperto nel 1683 a Venezia nella famosa Piazza San Marco con il nome di Caffè Florian, divenendo nel Settecento un passatempo per l'alta società (Ukers 1935, 35). In questo periodo si sviluppano anche gli esempi di cultura del caffè applicata all'arte e alla letteratura, come in *La bottega del caffè* di Carlo Goldoni e *Il circolo* di Pietro Verri (Silva 2014, 18).

In Francia, Marsiglia è la prima città ad avere un caffè nel 1671, dopo che alcuni mercanti lo avevano importato dall'Oriente nel 1644. Alcuni viticoltori però, vedendo i propri guadagni ridotti, cercarono limitarne la diffusione inventando storie sulla presunta pericolosità della bevanda, senza successo, in quanto durante il regno di Luigi XIV la popolarità del caffè esplose, divenendo anche la bevanda preferita di Napoleone (Rotondi 2018).

La creazione di sistemi per la produzione della bevanda proseguì parallelamente alla crescita della sua popolarità durante tutto l'Ottocento, sviluppando prima un filtro metallico a opera di Chaux De Voux e introducendo poi il concetto di reversibilità, usata in una variante del samovar, detta alla russa. La Napoletana, la tipologia di caffettiera presente nell'opera, come suggerito dal nome ha origine nel sud Italia e anche se la sua paternità è incerta, alcune fonti, come la rivista napoletana *Poliorama pittoresco* dell'agosto 1840, identificano l'artigiano Antonino Mariani come l'inventore. Il concetto rivoluzionario di questo oggetto è quello di unire in un unico oggetto le operazioni di bollitura e infusione, il tutto realizzato in latta, un



Sopra
Figura 78: Uso della caffettiera napoletana, 1946
(Sonia Peronaci)

materiale facilmente lavorabile che permette di contenere i costi, creando una gestualità che, come scrive Riccardo Dalisi nel 1987, coincide con l'attitudine a gesticolare della cultura napoletana. La forma è cilindrica è interrotta da un becco conico, più largo all'attaccatura e da due manici, inizialmente in legno, quello attaccato al contenitore dell'acqua calda e in lamiera l'altro. Negli anni sono stati sviluppati diversi modelli, industrializzandone il processo produttivo, semplificandola inserendo ad esempio manici simmetrici in plastica, con la nascita nel 1946 a Torino della ILSA (Industria laminazione stampaggio alluminio) che partendo da una produzione di stampati in laminati metallici, realizza una linea di casalinghi a basso prezzo, tra cui la caffettiera napoletana diamante caratterizzata da un corpo in alluminio con manici in plastica, modello il cui serbatoio inferiore è presente nell'opera di Spoerri (Bassi 2007, 98).

In questa tipologia di caffettiere il caffè è prodotto con il metodo dell'infusione, che avviene riscaldando e facendo cadere l'acqua bollente sul filtro contenente il caffè, questo ribaltato l'apparecchio, che accumula poi la bevanda nella parte bassa dotata di beccuccio saldato, attraverso il quale viene versato il contenuto in tazze e tazzine. Questo modello è sopravvissuto nel tempo essendo considerato la tecnica migliore per realizzare il caffè, rimpiazzato solo per questioni di praticità dalla Moka express di Renato Bialetti, che nel 1950 industrializza e brevetta la soluzione a tre elementi sviluppata dal padre negli anni trenta, caratterizzata da un concetto non più a caduta, ma legato alla pressione dell'acqua calda (Bassi 2007, 134).

Tazze

Le due protagoniste della colazione sono ovviamente le tazze in porcellana bianca, utilizzate per bere il caffè, due esemplari identici, uno con un manico, l'altro con due. La loro funzione di consumare liquidi può essere fatta risalire a prima della storia documentata, inizialmente realizzate a partire da conchiglie o pietre, usate in sostituzione delle mani, divenendo poi più raffinate nell'antica Mesopotamia, con una presunta diffusione da parte dell'Impero Romano (Keys 2004, 13). La produzione di questa tipologia di oggetto primario si sviluppa quindi in praticamente tutte le culture, interpretato attraverso tipologie diverse per forma o decorazioni in grado di soddisfare sia le classi alte, sia quelle operaie. Lo stile delle tazze, e in generale delle stoviglie di questo periodo, risulta profondamente influenzato dal modello orientale, diventato predominante a partire dal XVIII secolo,

con la massima espressione nel servizio da tè *Willow Pattern* di Wedgwood e sui lavori dei designer tra cui Christopher Dresser, James Lamb, Philip Webb e Louis Comfort Tiffany. L'arte giapponese, molto apprezzata per le sue forme e decorazioni semplici e minimali, diviene molto influente verso la fine del XIX secolo, trasformando l'arte e il design e allontanandolo dall'impasse della tarda epoca vittoriana. Questi esempi sono visibili in molte opere d'arte come nel dipinto *Il tè delle cinque* di Mary Cassatt del 1880, nel quale viene rappresentata la sua importanza nella cultura dell'epoca, rappresentando la tradizione del tè per le donne della classe media inglese (Sparke 2009, 58).

Anche per quanto riguarda la fabbricazione, dalla prima metà dell'Ottocento si osserva un cambiamento significativo, grazie allo sviluppo della borghesia accompagnata dalla scomparsa dell'aristocrazia e all'influenza crescente del capitalismo che porta ad una maggiore padronanza dell'energia che modifica il lavoro del ceramista. Fino a quel momento le lavorazioni erano legate, a causa dei forni a legna, all'aleatorietà meteorologica ed erano spesso collocate vicino ai luoghi di estrazione, condizione non più necessaria con lo sviluppo della rete ferroviaria, con una conseguente diffusione di prodotti basso costo. Queste condizioni favoriscono le piccole botteghe, avviando anche il processo di industrializzazione del settore, con una produzione esteticamente e qualitativamente mediocre, realizzata però ad un costo inferiore (Aliprandi e Milanese 1986, 336–37).

Gli oggetti presenti nell'opera, a giudicare dall'assenza di decorazioni e dalla loro semplicità appartengono sicuramente a quelle ceramiche definite povere, rappresentanti la maggioranza della produzione, spesso poco considerate dagli studi di settore. Queste ceramiche erano usate sia negli ambienti rurali sia nelle città e risultano difficili da analizzare, ma ci restituiscono spesso la fotografia del progresso tecnologico raggiunto in un territorio, come ad esempio nel sud della Francia dove le piccole botteghe non si adeguarono rapidamente alle nuove scoperte, continuando a produrre le piastrelle maioliche (Aliprandi e Milanese 1986, 342–43). Interessante anche osservare come non siano presenti i piattini, spesso utilizzati insieme alle tazze, suggerendo una colazione frettolosa e non curata.

Latta di Nescafé

Un oggetto che compare spesso nelle opere di Spoerri è la latta di Nescafé, una di quelle che diverranno poi un'opera d'arte nell'appropriazione della

drogheria di Copenaghen (Spoerri, Filliou, e Roth 1995, 15–17), privata della sua etichetta ma recante il famoso marchio inciso sulla sommità.

Nescafé, di proprietà dell'azienda svizzera Nestlé, come altri brand ha acquisito un nome e una riconoscibilità pressoché globali, dando un nome proprio alla tipologia di caffè istantaneo nato nel 1929 da un'idea di Lous Dapples che, a seguito di una sovrapproduzione di materia prima in Brasile, incarica il chimico Max Morgenthaler per sviluppare un preparato veloce da consumare, sfociato sette anni dopo nel Nescafé. Grazie al suo successo nel 1941 la miscela viene inclusa nelle razioni di emergenza dei soldati americani e nel 1945 aggiunta ai pacchetti CARE per le popolazioni bisognose di tutta Europa e Giappone. Gli anni sessanta consacrano la popolarità grazie al boom economico che spinge i prodotti industrialmente raffinati. Le latte mostrate da Spoerri appartengono alle ultime del vecchio processo industriale, in quanto a partire dal 1962 sono state sostituite da un più sofisticato barattolo di vetro (Mudretsov 2022), un contenitore più raffinato che ha contribuito a elevare il valore percepito del prodotto.

Nell'opera sono presenti un totale di tre contenitori di latta molto in voga in quel periodo, anche se realizzati per la prima volta molti anni prima. Questi, infatti, hanno origine nel 1809, quando Nicholas Appert, spinto dall'offerta del governo francese per lo sviluppo di mezzo per la buona conservazione degli alimenti riconosce la necessità di avere contenitori puliti e sigillati, cotti in acqua bollente, sviluppando il processo di inscatolamento di Appert, usato poi da Peter Durand, l'inventore della latta nel 1810. Le latte originali d'acciaio avevano un foro superiore al quale, una volta inserito il cibo, veniva saldato un coperchio. Le lattine poco profonde sono fabbricate su semplici presse, mentre quelle più alte sono realizzate in due pezzi. Negli anni un grande numero di forme e dimensioni è stato realizzato, con l'introduzione di forme standardizzate a opera dell'International Standards Organisation (ISO) (Sadler 2013, 267). Il trattamento termico, unito all'uso di contenitori ermetici ha rappresentato un cambiamento radicale senza precedenti nelle abitudini alimentari del mondo civilizzato.





Pagina precedente sopra

Figura 79: Prima latta Nescaffé, 1938 (Nestlé)

Pagina precedente sotto

Figura 80: Pubblicità di giornale svizzero, anni 30 (Nestlé)

Sopra

Figura 81: Prima barattoli in vetro per commercializzare il Nescaffé in Giappone, 1961 (Nestlé)

Sotto

Figura 82: Spedizione sul Monte Everest con Edmund Hillary, Tenzing Norgay, 1953 (Nestlé)



GLI ATTREZZI DEL QUOTIDIANO MANGIARE

Arman, *Arteriosclerosis*, 1961 e César Baldaccini, *Compression Orfèverie*, 1973

Nelle opere di Spoerri, trattandosi di rappresentazioni del consumo di pasti, risultano ovviamente presenti le posate, anche queste un oggetto che svolge una parte importante nelle vite di tutti passando spesso inosservato. Due artisti che usano questa tipologia di oggetti e l'elevano a opera d'arte sono Arman e César Baldaccini, entrambi esponenti del già citato Nouveau Réalisme, che ci mostrano in maniera diversa una sublimazione di questo oggetto comune e indispensabile, il primo raccogliendone degli esemplari in una scatola, il secondo comprimendoli con una pressa idraulica.

Questa tecnica di compattazione risulterà la tecnica predominante delle opere di César, artista francese nato a Marsiglia nel 1921 da genitori italiani, diplomato alla Ecole des Beaux-Arts di Marsiglia e Parigi dove si stabilisce e incontra importanti personalità artistiche come Pablo Picasso e Jean Paul Sartre. Il ferro rappresenta per lui fin da subito il materiale di riferimento, saldando rottami a partire dal 1952, in linea con i lavori di Germaine Richier ed esponendo le sue opere al *Salon de Mai* nel 1955, sperimentando cinque anni dopo la compressione in un'officina di recupero metalli parigina, passando poi alla plastica nel 1965 e al poliuretano nel 1966 con le *Espansioni* (Restany 2022, 168). César muore a Parigi nel 1998.

Pagina precedente sopra

Figura 83: Arman, *Arteriosclerosis*, 1961 (Artsy)

Pagina precedente sotto

Figura 84: César Baldaccini, *Compression Orfèverie*, 1973 (MutualArt)

La sua arte viene definita istintiva da Pierre Restany, in quanto ideata attraverso prove sperimentali usando il ferro, ma rifiutando di farne uno stile; questa vocazione «metallica» si deve all'impossibilità, per ragioni economiche, di permettersi il marmo o il bronzo, usando quindi oggetti trovati e rifiuti informi, tecnica comune ai nouveaux réalistes che lo ha portato ad utilizzare posate di recupero proprio come Arman (Restany 2022, 168).

Sempre Restany analizza come la compressione non sviluppi significati che non appartengono già all'oggetto originale, «vivendo la ferraglia» e permettendole di sviluppare quell'«espressività latente virtuale», in modo differente rispetto a Picasso e ai neo-dada americani che non hanno mai oltrepassato lo stadio dell'aneddoto dell'oggetto (Restany 2022, 73). Gli elementi aggiunti alla massa perdono l'individualità ma restano legati alla propria condizione organica, fondendosi nella massa ma conservando il proprio legame con la realtà. Ogni elemento oggettivo unito alla massa perde la propria individualità funzionale, senza tuttavia restare alienato dalla propria condizione organica brutta. L'oggetto è ridotto a un concentrato di sé stesso e va a fondersi nell'omogeneità della massa, inscrivendosi la propria traccia essenziale, come un fossile nel suo strato geologico. Inoltre la conoscenza «istintiva» del metallo da parte dell'artista gli permette di prevedere il risultato che oggetti diversi possono avere dopo essere stati compressi, non un calcolo matematico, ma un'intuizione legata, come in Arman, all'impulso che determina originariamente la scelta dell'oggetto (Restany 2022, 73).

Le due opere condividono un accumulo di posate perfettamente coerenti ma caratterizzate da modelli diversi tra loro, dimostrandosi come un cassetto in cui vengono aggiunti elementi provenienti da set differenti, condizione che spesso si ritrova anche nella vita quotidiana, restituendo così un'immagine molto realistica che esalta le differenze presenti. Le condizioni estetiche, infatti, risultano diverse tra loro, con posate rovinate poste insieme a quelle più integre. L'immagine di cassetto domestico mantenuta nell'opera di Arman non è però mantenuta in quella di Baldaccini in cui la forma originale viene modificata dalla compressione che a sua volta contribuisce a creare un elemento unico, un oggetto nuovo, perdendo completamente la funzionalità degli oggetti originali e la propria individualità. Nella seconda opera infatti, le posate si perdono e l'oggetto diventa il blocco, mentre nella prima è la moltiplicazione della posata a diventare l'opera, mantenendo il suo significato e le sue caratteristiche, attraverso un'immagine, quella del cassetto, più naturale e meno elaborata. In

entrambe comunque, la posata non emerge per la sua forma o le sue caratteristiche, ma come utensile per il pasto, restituendo così un'immagine uniforme ad un occhio poco attento. Segue quindi un'analisi di questo banale oggetto d'uso al fine di comprendere la sua origine e il suo apporto nella vita quotidiana.

Posateria

«Cosa è il disegno di una forchetta senza il disegno della forchetta? O meglio ancora senza la scelta culturale tagliare e inforcare il cibo a tavola per portarlo alla bocca, piuttosto che usare le mani o due bastoncini, e più in generale senza il disegno della tavola apparecchiata e la codificazione della maniera o delle maniere di stare a tavola? D'altronde nessun progettista ha inventato la tavola apparecchiata»

(Bellini 1981, 4)

Le posate di Arman e César, come i piatti e i bicchieri di Spoerri sono strumenti sviluppati migliaia di anni fa per sostituire le mani, contribuendo all'evoluzione che ha visto il passaggio da animale a uomo, anche se in molte regioni come l'India, l'Africa e il Medio Oriente, per motivazioni economiche e culturali quest'abitudine non è stata del tutto superata. Mangiare con le mani è infatti istintivo ed è visto da alcuni come più favorevole all'esperienza del pasto, premettendo usare anche il tatto durante il pasto.

Una dimostrazione di ciò è sicuramente rappresentato dalla storia della forchetta, introdotta nell'anno 1000 ma poi usata solamente a partire dal XIV secolo; risale al 1004 infatti lo scandalo provocato dal pasto consumato con una forchetta d'oro dalla nipote greca dell'imperatore bizantino il giorno delle nozze con il figlio del doge di Venezia. Anni dopo, la sua morte causata dalla peste è stata considerata da san Pier Damiani come una punizione di Dio per la sua vanità, in quanto «Dio nella sua saggezza ha fornito all'uomo forchette naturali: le sue dita» (Bramen 2009). La forchetta è poi bandita da Papa Innocenzo III perché considerata una lussuria, per poi divenire consuetudine solamente con Caterina de' Medici, continuando però a ricevere critiche anche dalla nobiltà che preferiva il rapporto immediato e carnale delle mani, idea condivisa dal Re Sole (Himsworth 1953). Anche se l'uso è relativamente recente, la sua forma nasce nell'antico Egitto dove veniva usata solamente in cucina e nelle cerimonie, assumendo una

funzione simile anche in Grecia e nell'impero romano dove era caratterizzata da due denti (Bramen 2009). Il suo effettivo uso inizia a partire dal Medioevo nelle famiglie benestanti del Medio Oriente e dell'Impero bizantino, diventando popolare solo dal 1700 quando in Germania si sviluppa la forma da tre/quattro denti, entrando in tutte le case europee a partire dal 1800 (Himsworth 1953).

Il matrimonio internazionale di Caterina de Medici con Enrico II nel 1533 contribuisce all'esportazione della forchetta dall'Italia alla Francia mentre nel 1608 Thomas Coryate, un viaggiatore inglese, pubblica le osservazioni sull'uso della forchetta contribuendone la diffusione, cosa che non avveniva ancora nel XVII secolo nelle colonie americane, venendo usate dal 1850 (Bramen 2009). Questa adesione tardiva, ha portato, secondo Emily Post a sviluppare l'abitudine di mangiare con il metodo definito a zig-zag, con un passaggio della forchetta dalla mano a quella sinistra quando si deve tagliare un alimento, causato dalla difficoltà di tenere fermo il cibo con il cucchiaio (Post e Post 1992, 110). Lo stesso discorso, invece, non può essere fatto per il cucchiaio, indispensabile e quindi introdotto fin dal paleolitico, usando inizialmente gusci di cozze, capesante, ostriche, patelle o simili, oppure trasformando le corna di vari animali e oppure scavando il legno, per poi passare al metallo, come i cucchiai d'oro descritti nel Pentateuco, testimoniando l'esistenza di questo oggetto per ricchi ma probabilmente declinato anche in materiali meno nobili per le classi meno agiate, favorite poi dalla sua diffusione nel mercato di massa a partire dal XIV secolo (C. J. Jackson 1892, 107–8).

Infine i coltelli, anch'essi essenziali, derivano dalle lame primitive utilizzate fin dal Paleolitico, comparando in tavola però solo dal 1000 a.C. a causa del loro potenziale violento per poi venire introdotti definitivamente dal 1669 quando il re Luigi XIV di Francia decreta l'aggiunta di questi strumenti durante i pasti (Bramen 2009).

La posateria più diffusa al giorno d'oggi è quella realizzata in acciaio inossidabile e risale a non molti anni fa, infatti anche se la forma si è evoluta molto prima, questo materiale è stato introdotto solo a partire dall'agosto del 1913, anno in cui il metallurgista inglese Harry Brearley realizza in una fornace elettrica una particolare miscela di acciaio, successivamente chiamata stainless steel (Cobb 2010, 41–42). Data la sua accessibilità, la sua resistenza a corrosione e la caratteristica di non condizionare il sapore dei cibi, questo materiale è stato utilizzato per la produzione di posateria,

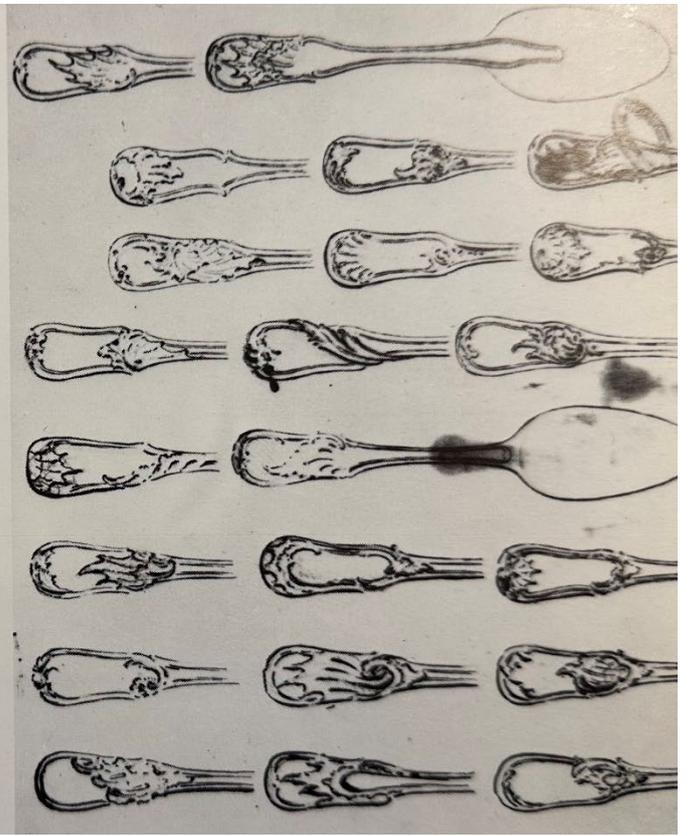
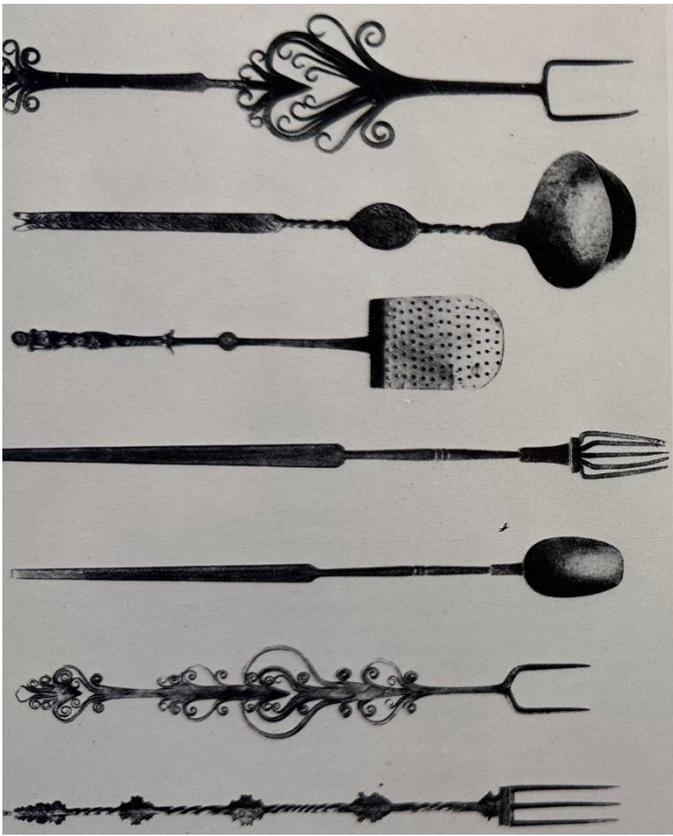
mantenendo il primato. La principale qualità dell'acciaio inossidabile è quella di non condizionare il gusto dei cibi, questo è dovuto alle sue proprietà atomiche, l'utensile infatti si consuma in modo impercettibile ogni volta che lo si usa, trasferendo una media di 100 miliardi di atomi per ogni boccone. Metalli come rame, bronzo e ferro, usati ampiamente fino al 1913, restituiscono un sapore sgradevole, rendendoli inadatti per la fabbricazione di posate e rendendole quindi sfortunate rispetto all'uso delle mani o delle bacchette in osso o legno. Infatti, come emerso da uno studio di Laughlin e Howes, la maggior parte dei metalli tendono «ad avere gusto»: quelli altamente suscettibili all'ossidazione come il rame e l'alluminio hanno un sapore notevolmente metallico, mentre l'oro e l'argento sono quasi insipidi (Lawless et al. 2005, 1–10), il primo particolarmente apprezzato per il consumo dei dolci. La sperimentazione ha infatti riscontrato che il gusto dei metalli solidi dipende dal loro elettro potenziale standard, osservando che lo zinco e il rame restituiscono un sapore forte e sgradevole, mentre gli altri metalli sono considerati di sapore delicato, come l'oro e il cromo caratterizzati da un gusto piacevole (Laughlin e Howes 2014, 49–50). Questo ci mostra anche il motivo, oltre a quello prettamente economico, per cui oro e argento sono da sempre sinonimo di ricchezza e vengono usati dalle classi nobiliari prima e più tardi dalla classe borghese come sinonimo di potere, spesso accompagnati dalla porcellana dal cristallo nelle occasioni importanti.

Le posate rappresentano quindi uno strumento usate anche come rappresentazione materiale di appartenenza sociale, diventando un modo di comunicare che ci permette di identificare la tipologia di pasto in base a quali tipologie sono presenti (pasto in un ristorante o in casa), ma anche di capire se il pasto è stato gradito, segnale spesso lasciato involontariamente dai commensali, ma compreso dai camerieri più attenti (Zappa 2022). Inoltre la lunga durata delle le stoviglie domestiche fa sì che questi oggetti banali accompagnino la vita quotidiana delle famiglie per molti anni, trasformando il momento del loro acquisto in un vero e proprio evento.



Sopra

Figura 85: Il «Giuoco della signora cola» stampa popolare, 1699 (Album 1, 90)



Sopra
Figura 86: Attrezzi per cucina in ferro e rame, XVI e XVII secolo (Album 1, 92)

Sotto
Figura 87: Posate di J. M. Olbrich 1900 e posate per pesce della Mappin Bros, 1851 (Album 1, 93)



07

OGGETTI PER UNIRE CULTURE

Rirkrit Tiravanija, *Untitled (Free)*, 1992

Il concetto di pasto partecipato poi trasformato in arte da Spoerri viene interpretato da Rirkrit Tiravanija, un thailandese figlio di un diplomatico e di una dentista, nato a Buenos Aires nel 1961 e cresciuto in Thailandia, Etiopia e Canada. La sua formazione, storica e poi artistica lo porta a trasferirsi a Manhattan nel 1982 dove inizia a sviluppare installazioni definite da lui «piattaforme per condividere», dove partecipare ad una condivisione del pasto ma anche di cultura, sfruttando il clima globalizzato e multiculturale presente in città (Collezione Peggy Guggenheim 2022). La sua arte, che vede al centro sempre il cibo e gli oggetti a esso legati, si manifesta attraverso l'organizzazione di eventi, performance, happening, con l'obiettivo di stimolare l'interesse e la curiosità del pubblico, visitatori che diventano parte dell'opera stessa. La pratica, come confermato dall'artista stesso, ha l'obiettivo di eliminare la distinzione tra spazio istituzionale, sociale e quello tra artista e spettatore, identificando la «molta gente» come uno dei materiali presenti nelle sue opere (Dotti 2015, 29–30).

Egli prepara dei banchetti in apposite cucine temporanee allestite all'interno delle gallerie d'arte, coinvolgendo il pubblico mentre l'artista stesso cucina pietanze appartenenti a diverse culture, questo usando inevitabilmente attrezzi del quotidiano come pentole e ciotole, che permettono di osservare le differenze di usi e forme tipiche delle altre società e ideando anche degli ibridi culinari.

Egli realizza quindi la sua prima opera *Untitled (Pad thai)* nel 1990 alla Paula Allen Gallery di New York e due anni dopo la *Untitled (Free)* all'interno della 303 Gallery. All'interno di quest'ultima egli serve ai suoi visitatori riso e curry thailandese in modo gratuito, in un ambiente profondamente trasformato dall'allestimento di quella che il critico Jerry Saltz ha definito come «cucina improvvisata per rifugiati» (Saltz 1996, 82–85), con utensili da cucina, due tavoli e alcuni sgabelli pieghevoli, fornelli a gas e una grande quantità piatti di carta, coltelli e forchette di plastica, ovviamente correlati da pacchi di ingredienti. La galleria diventa quindi una sorta di deposito, in cui anche le opere presenti vengono ammassate, elevando tutto ciò che si trova all'interno ad arte, spostando persino l'ufficio del direttore e obbligandolo a lavorare in mezzo ai commensali (Bishop 2004, 56).

Oltre al già più volte citato Spoerri, possono essere individuati come precursori di questa tipologia di arte Michael Asher con la sua installazione alla Clare Copley Gallery (Los Angeles 1974), performance in cui rimuove la partizione tra galleria e ufficio del direttore, ma anche il ristorante di Gordon Matta-Clark degli anni settanta o gli artisti precedenti come Allan Ruppersberg, Tom Marioni, Daniel e il gruppo Fluxus (Bishop 2004, 56).

L'artista thailandese affina ulteriormente la tecnica a partire dal 1996, creando un'opera che unisce la performance culinaria tipica di Spoerri, con il concetto di set e scenografia usato da Edward Kienholz o da Arman, tipologia artistica analizzata nella sezione dedicata a pagina 124. L'esibizione durata tre mesi, ha luogo nella galleria d'arte Kölnischer-Kunstverein di Colonia, dove allestisce la *Untitled (tomorrow is another day)*, una riproduzione esatta della sua abitazione newyorkese, uno spazio aperto giorno e notte e contenente tutte le funzioni come il soggiorno, un corridoio, una camera da letto, la cucina e un bagno, in cui la gente poteva cucinare, mangiare e persino dormire, il tutto socializzando con gli altri visitatori e diventando un esempio di quel che il critico Nicolas Bourriaud definisce «relational art» (Bourriaud 2002, 11).

Tiravanija usa quindi l'approccio di Spoerri, collegando il cibo all'arte partecipata, differenziandosi però per l'importanza maggiore data alla performance in sé, nessuna interruzione del pasto, nessun incollaggio di piatti o bicchieri, l'arte viene consumata sul momento e si fissa nelle menti del pubblico invece che su assi blu.

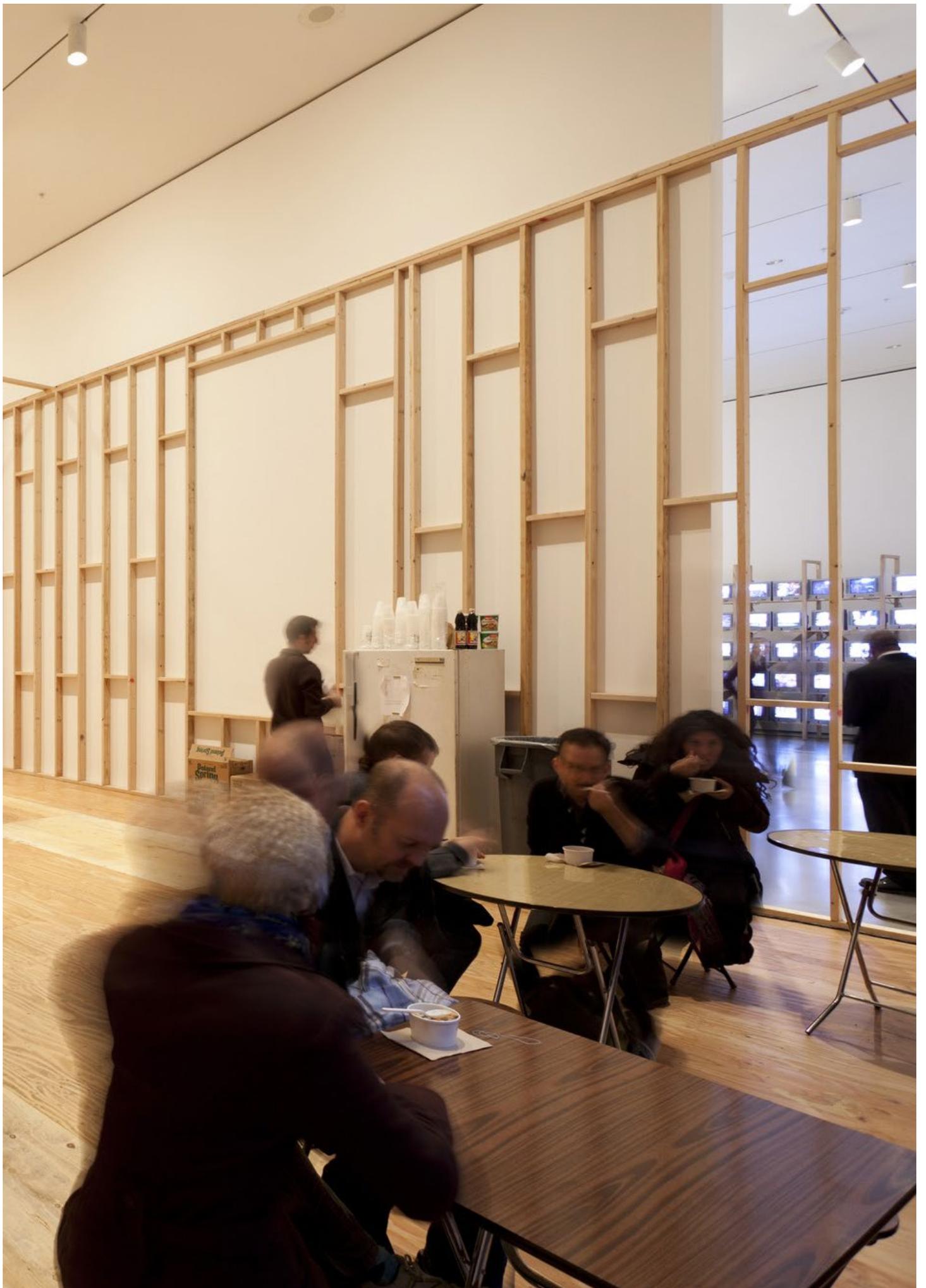


Sopra

Figura 89: Rirkrit Tiravanija, *Untitled (Free)*, 1992
(303 Gallery)

Sotto

Figura 90: Rirkrit Tiravanija, *Untitled (Free)*
oggetti comuni con opere, 1992 (303 Gallery)





Pagina precedente sopra

Figura 91: Rirkrit Tiravanija, *Untitled (Free)*, 1992
(303 Gallery)

Sopra

Figura 92: Rirkrit Tiravanija, chiavi e planimetria
appartamento in *Untitled (tomorrow is another
day)*, 1996 (Klosterfelde Edition)

« La scenografia è potenzialmente ovunque»

(Hann 2019, 6)

La scenografia è un aspetto tipico del teatro e si riferisce alla progettazione e costruzione di riproduzioni di ambienti utilizzate nel corso delle performance teatrali per rendere gli spettacoli più immersivi.

La figura dello scenografo si è però estesa anche ad altri ambiti, come quello cinematografico, di allestimento museale ed esperienziale, ma soprattutto anche a quello artistico, realizzando opere d'arte comprendenti più oggetti messi in relazione tra loro, permettendo al visitatore un'immersione nell'opera difficilmente raggiungibile dalle tradizionali opere monolitiche. Nell'*Enciclopedia dell'Arte Antica* Treccani infatti la parola scenografia, derivata dal greco, viene indicata come l'unione di scena e pittura ed è definita come «tutti quegli accorgimenti destinati a dare l'illusione dell'ambiente nel quale si svolge l'azione drammatica» (Arias 1966), spiegando anche le motivazioni di questo tipo di opera d'arte scenografica, non più uno sfondo di una vicenda teatrale, ma l'elemento centrale del racconto artistico trasmesso dal creatore.

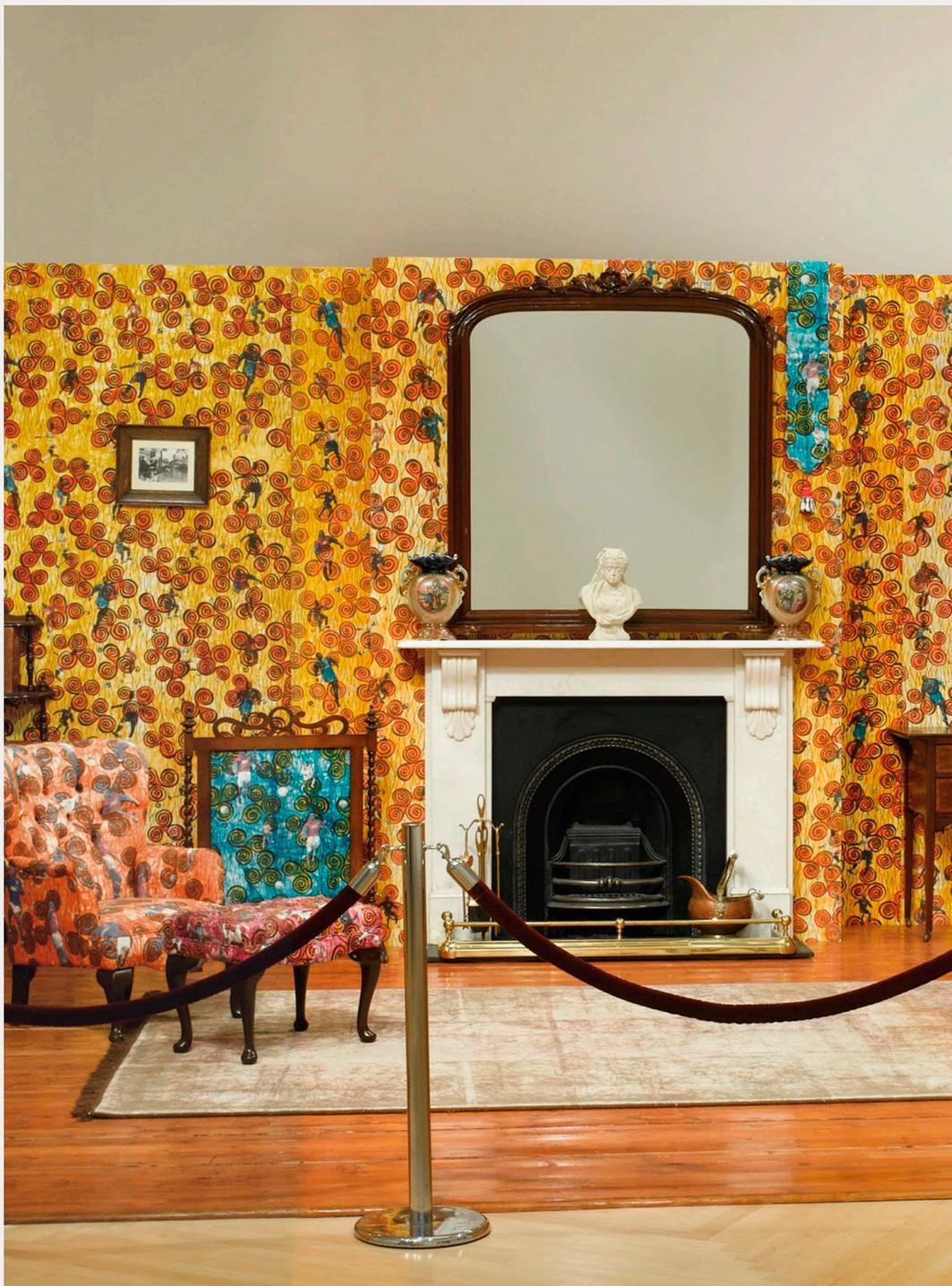
Lo studio di questa tipologia di opere risulta molto interessante per l'analisi della cultura materiale in quanto pone gli oggetti in relazione con il loro contesto originale, senza effettuare il lavoro di estrapolazione tipico delle altre opere d'arte, azione che spesso porta alla perdita di informazioni importanti sulle abitudini quotidiane e sul rapporto degli oggetti tra loro e con l'ambiente che li circonda, riducendo al minimo gli errori interpretativi. Dalla ricerca è emersa un'opera molto interessante realizzata da un'artista cambogiana che ci permette di osservare gli oggetti tipici di un'abitazione locale e della loro disposizione. L'opera in questione è la *Hut Tep Soda Chan* realizzata da Tith Kanitha nel 2011, altri esempi sono realizzati da Edward Kienholz (Roxys, 1964), dal francese Arman (*Conscious vandalism*, 1975

I SET E LE SCENOGRAFIE

e *Conscious vandalism II*, 2001) e da Yinka Shonibare (*The Victorian Philanthropist's Parlour*, 1996/7). A questi si aggiunge anche l'operato di Christoph Büchel, artista analizzato successivamente ²² e in particolare all'interno della sua *Simply Botiful* (2007) e *Dump* (2008), opere in cui l'artista obbliga il suo pubblico a entrare in questi set costruiti appositamente per trasmettere emozioni, spesso negative (Scharrer 2006, 235).

22 Christoph Büchel e le sue opere, e in particolare *Dump*, sono analizzate nella sezione seguente riguardanti gli scarti di realtà presente a pagina 175.





Pagina precedente sopra

Figura 93: Edward Kienholz, *Roxys*, 1962 (David Zwirner)

Pagina precedente sotto

Figura 94: Christopher Büchel, *Interno di Dump*, 2008
(Stefan Altenburger)

Sopra

Figura 95: Yinka Shonibare, *The Victorian Philanthropist Parlour*, 1962 (Yinka Shonibare)

LA REALTÀ DEI PAESI DEL TERZO MONDO

Tith Kanitha, *Hut Tep Soda Chan (Hut of an Angel)*, 2011

Un esempio recente di scenografia ci viene fornito dall'artista cambogiana Tith Kanitha, nata nel 1987, ha lavorato nell'industria del cinema come art director, per poi laurearsi in design di interni, insegnamenti che hanno contribuito al suo avvicinamento verso il mondo degli oggetti quotidiani, spingendola ad inserirli all'interno di installazioni museali con lo scopo di mostrare al pubblico le proprie esperienze e l'ambiente che la circonda (Singapore Biennale 2022). Questa volontà risulta ben visibile nella mostra performativa intitolata *Hut Tep Soda Chan*, ovvero *Capanna di un Angelo*, allestita nel 2011 all'interno della sua abitazione in risposta agli sgomberi forzati del quartiere Phnom Penh (Valentine 2018), luogo in cui l'artista viveva, reinstallandola poi nel 2017 all'interno della galleria del Mori Art Museum di Tokyo in occasione dell'esposizione *SUNSHOWER: Contemporary Art from Southeast Asia 1980s to Now Exhibition* ²³.

La mostra prende il nome da un racconto popolare cambogiano dell'etnia Khmer, trasformato in film nel 1968 che racconta la storia d'amore tra un uomo e un angelo in cui quest'ultimo rinuncia a tutte le sue ricchezze per

23 Una video-intervista dell'artista è stata resa disponibile dalla CoBo Social e permette di ascoltare una breve descrizione dell'opera. Il filmato è disponibile al seguente indirizzo web: www.cobosocial.com/dossiers/tith-kanitha-once-upon-a-time-in-a-cambodian-hut/

stare con il mortale, una metafora per trasmettere l'idea che le persone, anche se povere economicamente, possono essere ricche di felicità e amore (CoBo Social 2017). A questo punto il parallelismo con la narrazione della comunità dell'artista caratterizzata da una bassa disponibilità economica ma da una grande felicità diffusa, è evidente nell'opera, che risulta come una collaborazione collettiva del vicinato, questo incluso nella realizzazione attraverso l'inserimento di alcuni oggetti personali, come vere e proprie estensioni dei loro proprietari, il tutto creando un'efficace narrazione del cambiamento economico e sociale della sfera privata, pubblica e urbana delle popolazioni cambogiane (Nelson 2018).

La ricostruzione della sua casa all'interno del museo di Tokyo è un ambiente ricco di oggetti quotidiani, risultando molto interessante per lo studio della popolazione del luogo e in generale delle zone in via di sviluppo, una capanna tradizionale in cui sono presenti materiali o strumenti moderni come la plastica o gli elettrodomestici. La critica che muove la creazione dell'opera è principalmente quella verso le politiche di esproprio e sgombero forzato, un lavoro simile a quello realizzato da Khvay Samnang con la sua *Human Nature* del 2010²⁴, un artista connazionale di Kanitha. L'installazione, a sua volta, rivela che questa condizione è fedele alla realtà di Tith e dei suoi vicini. Gli oggetti sono i più disparati, pratici e privi di ornamenti superflui, a testimonianza della classe sociale da cui provengono, in particolare risultano interessanti alcuni elementi come le due sedie bianche, il contenitore trasparente sul tavolo e le fotografie appese alla parete.²⁵

L'opera è quindi uno spaccato di realtà, una riproduzione realistica e fedele, costituita da una grande quantità di oggetti comuni, con una disposizione

24 *Human Nature* è una serie di fotografie in cui Khvay ritrae i residenti dei Bassac Municipal Riverfront Apartments all'interno delle loro dimore collocate in un complesso di alloggi governativi costruito negli anni Sessanta ed oggi sovraffollato. I cittadini sono ritratti mascherati, in quanto il focus è sul racconto delle persone attraverso il loro spazio abitativo, considerato dall'artista «un palcoscenico, un teatro» già pronto. Questo progetto e gli altri lavori dell'artista sono documentati sul suo sito web all'indirizzo: www.khvaysamnang.com

25 Il progetto di Tith Kanitha è stato documentato dal fotografo Anders Jirås realizzando interessanti panoramiche della casa dell'artista che permettono di osservare le caratteristiche delle abitazioni del posto, compresi gli oggetti usati nella vita quotidiana delle popolazioni cambogiane. Le fotografie sono consultabili e navigabili in modo interattivo sul sito del fotografo all'indirizzo: www.jiras.se/cambodian-artists/tith_kanitha/index2.html

ideata per sfruttarli al meglio nella vita quotidiana e non semplicemente per apparire nell'installazione. Gli oggetti risultano quindi tutti in sintonia tra di loro e la loro disposizione all'interno dell'ambiente permette al visitatore di immaginare la routine quotidiana della famiglia rappresentata, un perfetto esempio di momento reale fissato nel tempo da un'opera d'arte. Dato che si tratta di un'abitazione, sono ovviamente presenti una moltitudine di elementi, pochi decorativi e tutti buone condizioni, fortemente esplicitivi della condizione di povertà in cui vive la popolazione cambogiana. Per approfondire quindi lo studio dell'opera, alcuni oggetti sono stati selezionati per essere analizzati utilizzando gli strumenti della cultura materiale, in modo da meglio comprendere ciò che rappresentano nella cultura popolare, partendo dalle due sedie.

Sedia della massa

Uno degli oggetti chiave che si nota al primo sguardo dell'opera è sicuramente la sedia in plastica bianca presente in due unità uguali, elemento con una forte presenza, ma che a causa della sua popolarità potrebbe passare inosservato. Queste sono le medesime considerazioni che riguardano anche le sedie di Doris Salcedo viste a pagina 86, sedute popolari, come anche quella usata da Spoerri e analizzata a pagina 100, entrambi esempi in profondo contrasto con la forte presenza scenica della *Panton Chair* vista nell'opera di Lavier a pagina 235.

La sedia in questione è un esemplare molto popolare di sedia in plastica bianca, realizzato e diffuso in tutto il mondo grazie alla sua economicità, leggerezza e la possibilità di essere impilato. La struttura monoblocco in materiale polimerico stampato in un unico pezzo, permette infatti di abbattere i costi e i tempi produttivi, anche se questo processo è stato usato per la prima volta con la *Panton Chair*, una tipologia di seduta differente e destinata ad un pubblico alto alto, bisogna aspettare fino al 1980 per vedere una produzione in serie realizzata dalla società francese Grosfillex, la quale crea il primo modello di sedia economica serializzata, abbassando quindi i costi e così creando una seduta popolare il cui design è stato copiato e diffuso in tutto il mondo (Sparke 2009, 167).





Pagina precedente sopra

Figura 97: Sedia da giardino in plastica Grosfillex, 1980, (Vintage)

Pagina precedente sotto

Figura 98: Maarten Baas, *Plastic chair in wood*, 2008, (Victoria and Albert Museum)

Sopra

Figura 99; D'Urs Fischer, *Untitled*, 2011, (Stefan Altenburger)

Penny Sparke nel suo libro *The Genius of Design* riflettere però anche sul come le sue caratteristiche siano state soprafatte da una grande svalutazione culturale della forma e del materiale, causata dalla vista della stessa spesso danneggiata o abbandonata negli spazi pubblici di molte città, creando quello che lei definisce un «senso di pessimismo culturale o distopia» e contribuendo a sviluppare un disincanto rispetto al materiale plastico, che fino agli anni ottanta è stato visto come rivoluzionario e in grado di portare un miglioramento nella qualità della vita di tutti (Sparke 2009, 168).

La sedia presente nell'opera è un oggetto da «uomo qualunque», un design senza licenza, replicato in tutto il mondo, confermando anche la teoria di Arne Jacobsen secondo cui alla gente non importa sapere chi ha progettato la sedia che sta acquistando, il tutto contribuendo a diminuire il valore formale della plastica e dell'oggetto, un «pugno nell'occhio usa e getta».²⁶

Essa è un perfetto esempio di oggetto che, grazie ai materiali plastici è riuscito a diventare sempre più popolare, popolarità che però ha costituito anche la sua rovina, con un concetto di quantità predominante su quello di qualità, trasformando la plastica come un sostituto di altri materiali pregiati e provocando un progressivo disincanto dei consumatori che iniziavano a ritenere tali beni «volgari e insapore» (Sparke 2009, 160). La sedia in plastica è un erede naturale della *Modello 14* di Michael Thonet del 1859, la prima seduta prodotta in serie, caratterizzata da sei componenti in legno curvato, spedita smontata in tutto il mondo, un esempio come ha dichiarato le Corbusier di «eleganza e funzione» (Sparke 2009, 56).²⁷

Questa situazione è stata anche interpretata in modo ironico dal design postmoderno con l'esperimento del designer olandese Maarten Baas, autore della *Smoke-Rietveld* del 2004, con la sua *Plastic Chair in Wood*, una

26 Sparke analizza e ci racconta questa tensione che si sviluppa, in particolare nel design di prodotti di plastica, tra la produzione di massa funzionale e la verità formale, portando come esempio la sedia Polyprop di Robin Day (1963), che, anche se ispirata alla *Eames Plastic Shell*, è mal vista da una generazione di britannici, associandola all'esperienza avuta nelle assemblee scolastiche e nelle sale riunioni degli uffici (Sparke 2009, 168).

27 Anche la Thonet ha avuto molti imitatori, come il modello *Ogla* di IKEA, un'importante offerta dell'azienda, prodotta per più di quarant'anni e di recente convertita alla plastica riciclata, un parallelismo con la sedia francese.

rivisitazione dell'ormai classico design modernista della sedia monoblocco in plastica (Sparke 2009, 234), realizzata nel 2008 in occasione di una mostra della Contrasts Gallery che raccoglie opere realizzate applicando un approccio contemporaneo alle tecniche artigianali cinesi. Il pensiero di Sparke relativo alla doppia connotazione del prodotto industriale in serie è riscontrabile anche in Baas relativamente al prodotto fabbricato in Cina in plastica a basso costo, in contrapposizione al valore dell'artigianato cinese, utilizzato per imitare la sedia di poco valore in un'opera minuziosamente scolpita a mano usando il legno (Baas 2008).

Come detto, la plastica introduce delle problematiche ambientali, anche se questo è legato soprattutto all'esperienza che le persone hanno con questo materiale, infatti esso è facilmente modellabile, con un minore impatto produttivo, anche per quanto riguarda il fine vita, in quanto può essere facilmente riciclata grazie al suo design mono materico, uno dei fattori, secondo Sergio Salvi, più importanti da considerare per rendere un prodotto sostenibile, caratteristica nata negli anni sessanta (Salvi 1997, 168–69).

Contenitore di plastica

Un altro oggetto con cui abbiamo a che fare quotidianamente è il contenitore in plastica presente nell'opera al di sopra del tavolino, un utensile che troviamo in tutta la casa, con una prevalenza soprattutto in cucina dove è spesso utilizzato per contenere i cibi e preservarne l'integrità essendo dotato di un tappo, spesso ermetico, che impedisce agli agenti esterni di contaminare le pietanze. Questa fa parte dell'innumerevole quantità di contenitori prodotti a partire dagli anni sessanta in materiale plastico ed è un erede di un prodotto iconico in tutto il mondo, che ha modificato per sempre il modo in cui conserviamo gli alimenti, il Tupperware, sviluppato dal produttore di materie plastiche Earl Silas Tupper nel 1946, collaborando poi nel 1948 con Brownie Wise per la campagna di marketing (Sparke 2009, 162).

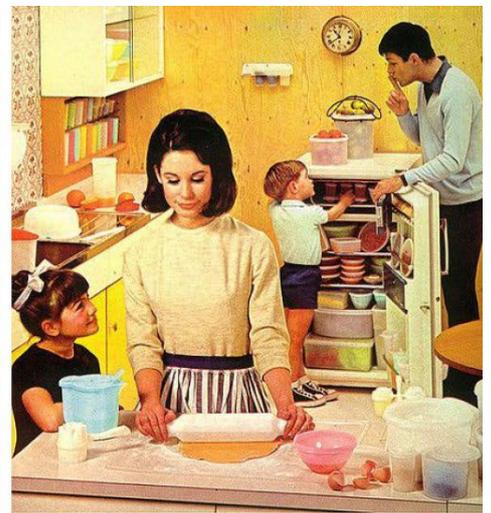
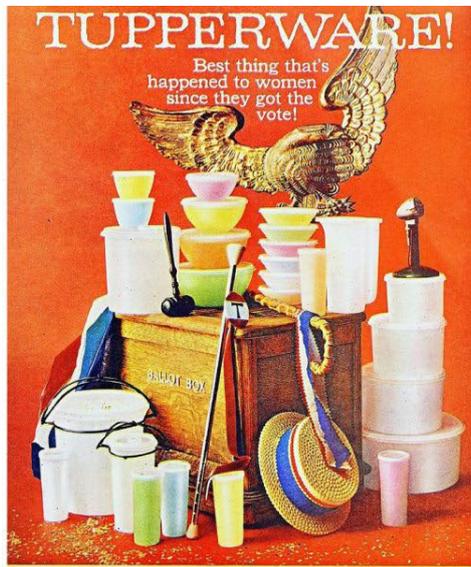


Sopra

Figura 100: Tupperware Party, anni 60
(Tupperware)

TUPPERWARE
...what dreams are made of!

Every woman dreams of spending less time on housework and more time enjoying fun with her family. At Tupperware parties held throughout the nation each day, thousands of women discover that this dream can become a reality. They see a demonstration of unique work-saving, time-saving ideas made possible only by advanced Tupperware plastic household products. They learn about the patented Tupper Seal—how it seals food flavors and values in while it locks air and moisture out—keeps stored foods fresher, longer! To make your dreams come true, plan to have a Tupperware party in your home soon. Your friends will enjoy this relaxed, informative way to shop and you'll receive a lovely gift, just for being hostess! Check your phone book for your nearest Tupperware distributor or write Dept. C-4, Tupperware Home Parties Inc., Orlando, Florida.



Har Ni tillräckligt med Tupperware?

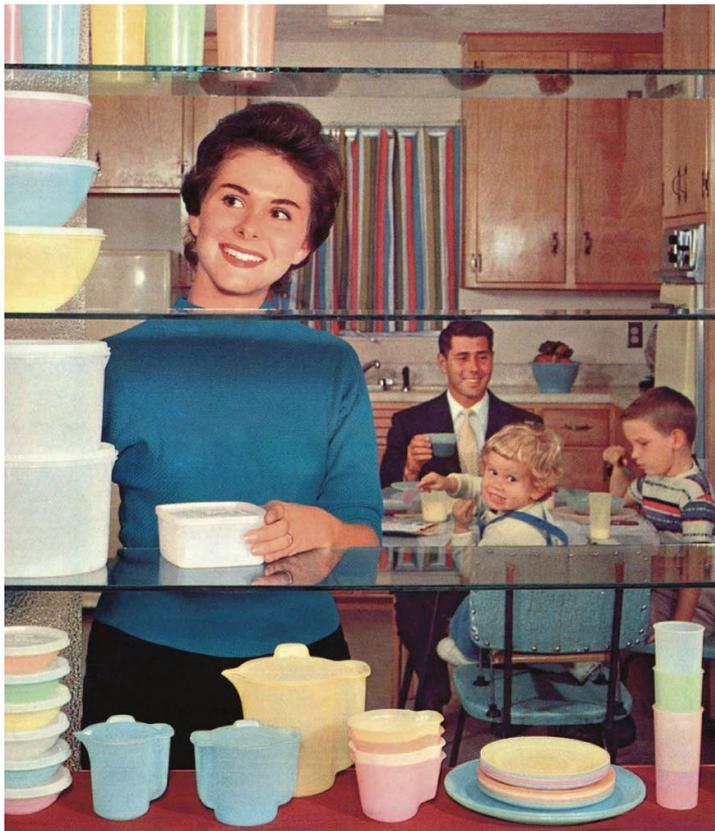
Se på den glada familjen i köket. Se på de vackra skålarna och burkarna och på allt annat från Tupperware, som gör hushållet så mycket lättare. Tupperware finns i många olika former, många praktiska storheter, många underbara färger. I Tupperware kan Ni få allt — från en cocktailbaker till en brödbaker. Matpöslor, skålar och formgäve har skapat de viktiga och rikliga detaljer, som gör Tupperware-produkterna så praktiska och sagolikt lockra.

Tupperware's bevisade patenterade lufttät lock stänger luftens och färbäckens ånga. Föregångarna gör det lätt att stapla och kombinera Tupperware i kylskåp, fryskåsar, skåfflar. Enastående hållbarhet och bildning design, praktiska handtag, pipor med lock är andra upptäckade förtuller.

Vill Ni veta mera — gå på ett trivligt Tupperware-party eller bli själv Tupperware-älskinn. Skriv till TUPPERWARES HOME PARTIES, Strandbergsgatan 54, Stockholm No.

TUPPERWARE *Störstort mat-förskare*

Tupperware har erhållit diplom för hög hygienisk standard och kvalitet av The Royal Institute of Public Health & Hygiene



Sopra
 Figura 101: Inserzioni pubblicitarie Tupperware, 1959 1960 1965 (Tupperware)

Sotto
 Figura 102: Inserzioni pubblicitarie Tupperware, 1950 1956, (Tupperware)

Il polietilene, sviluppato nel 1933 e usato come materiale isolante per cavi è risultato perfetto per la fabbricazione di questi contenitori ermetici a uso alimentare. Questo, come altri prodotti plastici, sono i primi a poter beneficiare di questo materiale artificiale, realizzabile con una relativa semplicità produttiva, permettendone una produzione di massa a prezzi ridotti, condizione che non si era mai verificata con legno, vetro, pietra o metallo, e raggiungendo così un elevatissimo numero di consumatori, una sorta di «democrazia plastica», come definita da Bassi, affermatasi a partire dal secondo dopoguerra (Bassi 2007, 174).

Questo materiale viene quindi sfruttato da Tupper per ridurre gli sprechi, conservando il cibo nel frigorifero inserendolo in contenitori ermetici, nonostante la sua utilità, essendo un prodotto non dedicato a essere esposto, risulta difficilmente vendibile per le sue caratteristiche estetiche (Sparke 2009, 166). La sfida viene quindi accolta e superata da Wise, una delle venditrici porta a porta dell'azienda, negli anni cinquanta quando decide di ritirare i prodotti dai punti di vendita per puntare a una commercializzazione da parte dagli utilizzatori stessi, soprattutto casalinghe americane, unendo la vendita alla socializzazione e sfociando poi nei così detti «Tupperware party» veri propri eventi in grado di ampliare la vita sociale. Questa tecnica, nata negli anni prebellici è supportata dalle qualità del prodotto, soprattutto del tappo ermetico, ispirato ai barattoli di vernice; la spinta maggiore viene soprattutto dal risparmio di cibo che i contenitori possono ottenere riducendo gli sprechi, ma anche dal marketing che contribuisce a donare un lato glamour agli eventi organizzati prima da Wise e poi dalle altre casalinghe.

L'importanza del Tupperware è testimoniata dal riconoscimento ottenuto nel 1956 di oggetto di «buon design», conferito dai curatori del Museum of Modern Art di New York. Sparke riportando le parole di Allison J. Clarke osserva come questo prodotto si collochi in un periodo di nascita del consumo di massa e rappresenti un «faro» che ha contribuito alla crescita di popolarità del designer-ingegnere, visto come un «eroe moderno» (Sparke 2009, 166) plasmatore della realtà che ci circonda. Parallelamente ai contenitori Tupperware americani, in Europa e nello specifico in Italia, nascono quelli creati dalla Kartell, un'azienda fondata da Giulio Castelli nel 1949, che si dedica anche alla produzione a partire dal 1961 di una grande

quantità di oggetti comuni realizzati in polietilene ²⁸ su disegno di Gino Colombini, sfruttando anche il «contributo anonimo» (Bassi 2007, 174).

I contenitori citati fino a questo momento, compresi anche quelli presenti nell'opera, sono una manifestazione evidente del cambiamento culturale osservabile a partire dagli anni quaranta, che vede il crescente ottimismo manifestarsi in prodotti dai colori pastello molto vivaci, con la creazione di quello che Sparke chiama un «mondo colorato e fiabesco», in contrasto con i colori molto neutri e scuri degli anni trenta (Sparke 2009, 157). Ottimismo che ha portato inevitabilmente a un rapporto con i beni di tipo usa e getta, spinto dal basso costo della nuova materia e della maggiore disponibilità economica, un periodo in cui tutti, in particolar modo gli americani, pensavano di aver diritto a una casa e a un'auto, e iniziando a esprimere sé stessi attraverso i beni materiali acquistati.

Per concludere, si può affermare che i contenitori Tupperware sono stati realizzati con uno stile nuovo e che non cercava l'eleganza come tipico delle plastiche inglesi e hanno svolto un ruolo importante nel far accettare questo materiale al pubblico, soprattutto quello americano, creando una nicchia di mercato dedicata a questi umili prodotti senza stile, diventati un'icona culturale e del design esposti al MoMA (Sparke 2009, 161).

Fotografie

Un ulteriore elemento fondamentale della cultura XX e XXI secolo è la fotografia, la cui paternità è contesa tra l'inglese William Henry Fox Talbot e il francese Louis-Jacques-Mandé Daguerre, che la inventano nel 1839, diventando presto uno strumento molto discusso soprattutto per quanto riguarda il suo rapporto con l'arte (Nickel 2001, 549).

28 Bassi nel paragrafo dedicato ai casalinghi Kartell riporta alcuni articoli degli anni in cui nasce l'azienda permettendoci di osservare come questi prodotti venissero accolti e sponsorizzati, un'importante documentazione, quello che Bassi definisce «letteratura grigia» (Bassi 2007, 174), uno strumento indispensabile per l'analisi della cultura materiale dell'epoca. Alcuni esempi sono: *Nuovi casalinghi Kartell-Samco*, in «Qualità», 2, estate-autunno 1956, pp. 10-19, *Nuovi casalinghi Kartell-Samco*, in «Qualità», 8, inverno 1959, pp. 23-30, *La plastica sul carretto*, in «Qualità», 10, primavera 1960, pp. 15-19 e *Tre nuovi amici*, in «Qualità», 11, inverno 1960, pp. 17-20.

Nonostante le numerose invenzioni, la fotografia amatoriale decolla solo a partire dal 1880, soprattutto grazie alla Eastman Company di Rochester di New York che stimola il pubblico attraverso un'efficace campagna di marketing volta a valorizzare la proprietà di questo strumento di fissare nel tempo e in modo pittorico la realtà vissuta dal proprietario, considerazione che come fa notare Gernsheim, è la spinta principale all'uso di questo strumento (Gernsheim 1986, 24). Un ulteriore momento di svolta si osserva nel 1900 con l'introduzione della pellicola fotografica, mercato dominato quasi interamente dalla Kodak, introducendo poi il formato standard 35mm nel 1925, con strumenti compatti e facili da trasportare realizzati inizialmente dalla Leica e poi dalla Contax nel 1949, rimasti pressoché immutati fino all'introduzione della Casio QV-10 nel 1955, la prima macchina fotografica digitale, dotata di un monitor LCD che mostrava prima la scena e poi la fotografia scattata (Doble 2013, 20).

Come facilmente immaginabile, l'apporto dato alla nostra cultura dalla fotografia è molto importante, in quanto essa ha permesso di documentare gli avvenimenti, tracce che inevitabilmente, come osserva Double, ci rendono consapevoli del tempo che passa, molto più chiaramente rispetto a come si faceva prima (Doble 2013, 22).

« È evidente che, fin dalla tenera età, volevo essere lo spettatore oltre che l'osservato [...] Le nostre fotografie personali diventano una manifestazione esterna della nostra identità, la nostra prova di connessioni con gli altri, la prova che viviamo una vita osservata»

(Edwards 2014, 120)

La storica Mette Sandbye approfondisce questo argomento concludendo che l'interesse per le fotografie sia dovuto, oltre al tradizionale recupero di ricordi passati, anche alla stimolazione continua che queste ci danno quando le osserviamo, in quanto risulta impossibile comprenderle appieno una volta per tutte, spingendoci quindi a diventare «archeologi» e scavando all'interno di essa e per scoprire dettagli sempre nuovi (Sandbye 1999, 184). Visione confermata anche da Christina Edwards che nel suo scritto usa la metafora dell'attraversamento dello stesso fiume per due volte, affermando che, anche se all'apparenza il fiume e la fotografia sembrano uguali, in realtà non lo sono, infatti per quanto riguarda l'immagine, l'interpretazione di questa è diversa in base al momento in cui lo spettatore la osserva, mescolando ciò che si vede con i propri ricordi (Edwards 2014,

113). Le fotografie sono quindi reminiscenze non oggettive condizionate dalla personalità che tende a ingrandire il rapporto del narratore con l'evento stesso, ponendosi sempre come personaggio centrale degli avvenimenti immortalati (Engel 1999, 4)²⁹ e divenendo anche manifestazione della nostra identità condizionata dal modo in cui vogliamo essere visti e ricordati, dagli altri ma anche da sé stessi nel futuro (Edwards 2014, 120–21). Le istantanee sono quindi, a tutti gli effetti, la fusione di una realtà oggettiva esteriore e una soggettiva interiore, fissate in uno strumento che a sua volta ci comunica una realtà tecnologica e materiale (Edwards 2014, 118). Osserviamo come da alcuni anni ormai questa realtà stia cambiando, con un progressivo passaggio dalle fotografie che fissano il momento, ai video che ci permettono di vedere il movimento, eliminando quell'aspetto plastico e creando una dissonanza percettiva tra percepito e registrato ancor più grande rispetto a quella delle immagini, convalidando così la teoria della soggettività di questi mezzi di cattura, ma anche sfociando in un desiderio di apparenza senza precedenti, nel presente e nel futuro (Edwards 2014, 123).

La citata Christina Edwards, tratta nel suo scritto il significato culturale delle immagini immortalate, partendo dalla sua opera *Material Memories* del 2008, un'esposizione delle istantanee di famiglia scattate negli anni settanta e realizzate con la tecnologia fotografica degli anni cinquanta, un perfetto esempio di immagini vernacolari, «reliquie visive» (Kwint, Breward, e Aynsley 1999, 4) custodite gelosamente dal nucleo familiare ma dal basso valore materiale, feticci oggetto di devozione, ma che fissano moltissimi dettagli accidentali come l'arredamento, gli oggetti, le mode e le abitudini di un'epoca, divenendo veri e propri documenti sociali e culturali (Edwards 2014, 114–15). Questa «celebrazione dell'ordinario» se perde questi due significati, trasforma le fotografie in oggetti comuni usa e getta, quello che Edwards definisce «detriti della cultura materiale» (Edwards 2014, 119). Interessante osservare come questa innovazione tecnologica abbia creato delle convenzioni nuove sull'uso della stessa, definendo quando

29 Susan Engel tratta il concetto di memoria e di come questa venga influenzata dalla personalità individuale, nel suo libro *Context is Everything: The Nature of Memory*, nel quale esplora come fattori quali il luogo, il contesto sociale, lo scopo e la situazione possano influenzare l'essenza e l'esperienza di un ricordo, teoria argomentata e supportata da ricerche scientifiche sulla memoria ed aneddoti che permettono di comprendere questa soggettività del ricordo. (Engel 1999).

sia appropriato l'uso, spesso su spinta delle campagne pubblicitarie delle aziende produttrici, come il coinvolgimento di donne e bambini nello scatto portato avanti dalla Kodak(Munir e Phillips 2005, 1665).



Sopra

Figura 103: *Boulevard du Temple a Parigi*, uno dei primi dagherrotipi (Wikimedia Commons)



Sopra

Figura 104: Arman, *Clic-clac Kodak, Hélas*, 1962
(Éric Simon)

Pagina successiva sopra

Figura 105: Camera 35mm Leica-I-1, 1925
(WikiCommons)

Pagina successiva sotto

Figura 106: Eadweard Muybridge studio
fotografico, 1885, (MoMa)



A photograph of a hallway filled with trash, overlaid with a red tint and the text 'SCARTI DI REALTÀ' repeated five times. The trash includes plastic bottles, paper, and other debris. The hallway has white walls and a doorway in the background.

SCARTI DI REALTÀ
SCARTI DI REALTÀ
SCARTI DI REALTÀ
SCARTI DI REALTÀ
SCARTI DI REALTÀ

« Io non ho scoperto il principio dell'accumulazione: lei ha scoperto me. È sempre stato ovvio che la società alimenta il suo senso di sicurezza con un istinto da branco dimostrato nelle sue vetrine, nelle sue catene di montaggio, nei suoi cumuli di immondizia. Come testimone della mia società, sono sempre stato molto coinvolto nel ciclo pseudo-biologico di produzione, consumo e distruzione. E per molto tempo, sono stato angosciato dal fatto che uno dei risultati materiali più evidenti è l'inondazione del nostro mondo di oggetti strani spazzatura e respinti»

(Arman in Martin 1973, 9)

L'uso di scarti provenienti dalla «illimitata e incontrollabile esorbitanza» del mondo dei consumi quotidiano confluisce nella realizzazione di opere che si configurano come un'accumulazione di scorte della società e divenendo un perfetto strumento di analisi nelle mani di uno studioso della cultura materiale. Gli oggetti raccolti dagli artisti variano da quelli distrutti e inutilizzabili a quelli semplicemente superati a livello stilistico o tecnologico, richiamando il degrado portato dall'uomo in alcuni luoghi, un'evoluzione del tema delle rovine tanto amato dagli artisti (Minervino 2021, 42). Come spiega Minervino, il rifiuto affronta una fase di «defunzionalizzazione» nel quale perde il suo valore d'uso, acquistandone un altro passano da strade e discariche alle gallerie d'arte, nelle quali viene utilizzato a simbolo di un valore (Minervino 2021, 47) o del «metabolismo culturale e materiale» (Gabrys 2013, 16), diventando un fossile del presente. L'artista quindi attinge alla realtà con un approccio da archeologo, antropologo e sociologo (Hamilton 2008, 55), aggiungendo alla parte emozionale dell'opera una più concreta e scientifica. Alcune opere sono quindi state selezionate per essere approfondite, sia per quanto riguarda il messaggio trasmesso dall'artista, sia per la loro importanza per l'analisi del periodo storico in cui si collocano.

Pagina precedente

Figura 107: Plastic Garbage Project, *Out to Sea*, 2012 (Plastic Garbage Project)

« La spazzatura per definizione contiene qualsiasi cosa. Se c'è qualcosa che si avvicina allo stato di essere l'oggetto e non un oggetto, è spazzatura, semplicemente in virtù del suo essere nulla, in virtù del suo essere così completamente indiscriminato»

(Martin 1973, 25)

Fin dall'antichità i resti dei consumi materiali sono stati inumati con funzione monumentale e rituale, anche se l'interesse per la spazzatura e gli oggetti banali è solitamente correlato all'analisi di civiltà passate. A partire dagli anni 60 però Alan Jules Webermann inizia a indagare la spazzatura di personaggi famosi per ricavare curiosità sulla loro vita privata, seguendo le tecniche dell'agenzia governativa Americana FBI dell'epoca del Maccartismo, utilizzate per identificare spie e cospiratori (Minervino 2021). Questi rifiuti e oggetti quotidiani risultano quindi essenziali per la comprensione e l'archiviazione dei comportamenti collettivi e individuali della nostra società. Questa tipologia di opere rappresenta una sfida per gli artisti che con il loro lavoro cercano di fissare nel tempo avvenimenti della società, incorporando inevitabilmente anche materia organica deperibile e quindi difficilmente gestibile, problematica già trattata nella Eat Art di Daniel Spoerri analizzata a pagina 90 o nei rifiuti inseriti nel *La Poubelle Renversee* del 1970.

La consapevolezza ambientale, presente ormai da molti anni è visibile in esempi quali il film di fantascienza del 1973 *Soylent Green*, rappresentante una New York del 2022 inquinata e sovrappopolata, collocata in un mondo depravato dall'uomo, visione condivisa anche con alcuni artisti che, a partire dagli anni sessanta, realizzano opere politiche criticando l'eccessivo consumo di risorse e usando l'arte come mezzo per realizzare questa rivoluzione verde, portata avanti anche da iniziative come la Giornata della Terra organizzata dall'UNESCO e celebrata per la prima volta il 22 Aprile

IL RIPOSO DELLE SCORIE

1970. Questo pensiero è condiviso anche da Jack Burnham, artista e teorico dell'arte americano che alla fine degli anni sessanta scrive:

« Sempre più i prodotti, sia nell'arte che nella vita, diventano irrilevanti e sorgono un diverso insieme di bisogni: questi ruotano attorno a preoccupazioni come il mantenimento della vivibilità biologica della terra, la produzione di modelli più accurati di interazione sociale»

(Burnham 1986, 32)

L'artista Karen Ward, nella sua analisi del fenomeno osserva come, negli anni settanta a causa del progresso industriale che aveva portato a una crescita incontrollata del consumo, le preoccupazioni fossero reali e condivise, con un impegno concreto da parte di molti artisti, interesse scemato poi negli anni ottanta a causa di un arricchimento degli stessi, lentamente inglobati nel mercato dell'arte capitalistico e consumistico (Ward 2013). Due esponenti di questa critica sono due artisti degli anni settanta, l'americano Gordon Matta-Clark e il tedesco Joseph Beuys, il primo un giovane figlio d'arte ³⁰ di formazione architettonica attivo a New York, il secondo un ex pilota aeronautico veterano di guerra, diventato in questi anni la voce principale delle preoccupazioni sociali, politiche e ambientali della nuova generazione di giovani artisti tedeschi ed europei.

Come visto fino a ora e come scritto da Gilbert Lascault nel suo articolo *Poubelle's blues*, sono molti gli artisti interessati al «riposo» delle scorie, ad esempio l'autore cita Kurt Schwitters, Marcel Duchamp e Jean Dubuffet, Arman, Daniel Spoerri, Piero Manzoni e Bernard Requichot, ma come abbiamo visto è presente anche all'interno della *Womanhouse* di Judy Chicago vista in precedenza (a pagina 61) (Lascault 1978). Matta-Clark trasforma i concetti ambientali in *Garbage Walls*, veri e propri muri di rifiuti, mentre Beuys usa detriti stradali per realizzare arte che, secondo lui, era in grado di sanare i torti della società, sensibilizzando le persone e spingendole ad

30 Gordon Matta-Clark ha ereditato la sua cultura artistica dalla sua famiglia, venendo inevitabilmente influenzato dal padre Roberto Matta, un surrealista cileno, ma anche, essendone il figlioccio, da Marcel Duchamp, il principale esponente dell'arte concettuale francese.

agire in modo responsabile. Allo stesso modo Beuys³¹ attivista, risulta molto attivo nella sua Berlino, realizzando opere/azioni e fondando diverse organizzazioni socialmente impegnate.³² Negli anni ottanta il francese Dominique Mazeaud, trasferitosi a Santa Fe nel Nuovo Messico, realizza una performance simile a quella del tedesco, raccogliendo i detriti dall'affluente del Rio Grande, con lo scopo di ripulirlo, con azioni ripetute ogni mese dall'artista e da suoi conoscenti tra il 1987 e il 1994, nonostante questa fosse un'operazione delicata, paragonata da Mazeaud alla pulitura di una «lettera di coniglio sporca», caratterizzata da forti odori sgradevoli (Gablik 1991, 119–20).

Queste parole danno ancor più valore al gesto dell'artista, mostrando l'intento sincero di questo per migliorare il mondo in cui vive, con un approccio simile a quello dei cleanup, uno strumento sempre più diffuso e utilizzato per ridurre l'inquinamento provocato dai rifiuti, ma soprattutto per «aumentare la consapevolezza creando un discorso aperto» e incoraggiando «il pubblico ad assumere un ruolo attivo nella ricerca di soluzioni» (Nelms et al. 2022, 15). Consapevolezza per quanto riguarda lo spreco aziendale e industriale che l'artista australiano Ash Keating vuole insegnare al suo pubblico, recuperando materiali di scarto da una discarica di Melbourne e trasportandoli nella North Melbourne Meat Works Art House, dove sono scaricati sul pavimento diventando arte effimera³³, in modo da essere osservati e stimolare un discorso sfociato poi in un forum conclusivo, il tutto in uno spazio chiuso da manifesti pubblicitari dipinti, in quello che Leon Goy definisce «jamming culturale» (Goh 2009).

Per raccontare questo argomento sono state quindi scelte tre opere che rappresentano un esempio di contaminazione dell'arte con oggetti quotidiani

31 Joseph Beuys realizza insieme a suoi studenti nel 1972 un'opera/azione iconica intitolata *Ausfegen* (Sweeping Up), una teca contenente i rifiuti spazzati e raccolti dopo una manifestazione avvenuta nella Karl Marx Platz a Berlino Ovest, manifestando il contrasto presente tra la Germania orientale comunista sovietica e quella occidentale capitalista americana (Viney 2009).

32 Beuys fonda il *Deutsche Studentenpartei* (Partito studentesco tedesco) nel 1967 e nel 1971 l'*Organizzazione für Direkte Demokratie durch Volksabstimmung* (Organizzazione per la democrazia diretta attraverso il referendum).

33 L'installazione artistica, in quanto effimera, sopravvive solamente grazie alle numerose fotografie e ad un filmato realizzato da Dominic Allen visibile a seguente indirizzo web vimeo.com/30833780

e nello specifico i rifiuti, questi utilizzati con tecniche molto differenti e realizzate da artisti lontani tra loro, vissuti in due epoche diverse, ma tutti caratterizzati da un uso del rifiuto come strumento per raccontare e criticare il vissuto umano. Le opere selezionate come approfondimento sono quindi la *Poubelle des Enfants* del 1960 di Arman, *Dump* di Christoph Büchel del 2008 e *Garbage Wall* di Gordon Matta-Clark, realizzato per la prima volta nel 1970.

Altri esempi di artisti/opere che utilizzano questa risorsa materiale per raccontare la società sono lo stesso Arman (con altre due opere molto interessanti: *Grands Dechets Bourgeois*, 1959 e la *Poubelle des Halles*, 1961), Ian Baxter (*Techno Compost*, 1996), Daniel Spoerri (*La Poubelle Renversee*, 1970), H.A. Schult (*Trash People*, 1996), Tim Noble and Sue Webster (*Dirty White Trash*, 1998), Thomas Hirschhorn (*Too Too-Much Muc'h*, 2010) e Ann Hamilton (*Indigo Blue*, 1991), ma anche esempi più recenti come la *Host Out to Sea* ideata dal Plastic Garbage Project nel 2012.



Sopra

Figura 108: Joseph Beuys, *Ausfegen*
(*Sweeping Up*), 1972 (Centre Pompidou)

Sotto

Figura 109: Joseph Beuys, *Ausfegen*
(*Sweeping Up*) teca, 1972 (Abendzeitung)

Pagina successiva sopra

Figura 110: Dominique Mazeaud, *The Great
Cleansing of the Rio Grande*, 1994 (Michel
Monteaux)

Pagina successive sotto

Figura 111: Arman, *Déchets bourgeois*, 1959
(Art Basel)





Sopra

Figura 112: Tim Noble and Sue Webster, *Dirty White Trash*, 1998 (Tim Noble and Sue Webster)



Sopra
Figura 113: Ann Hamilton, *Indigo blue*, 1991
(Ann Hamilton)



IL CESTINO DEI RICORDI

Arman, *Poubelle des Enfants*, 1960

La *Poubelle des Enfants* è un'altra opera di Arman, esponente del movimento artistico del Nouveau Réalisme, realizzazione concettualmente simile al *Robot Portrait* trattato in precedenza a pagina 31, anch'esso un accumulo di oggetti quotidiani inseriti in un box, questa volta appartenenti a un bambino idealizzato e non a un personaggio specifico. Come già detto, Arman, amante dei mercatini dell'usato, a partire dal 1959 realizza le *Poubelles*, un manifesto sintesi dell'operato dell'artista (Restany 2022), contenitori di rifiuti del consumo, suddivisi in base all'origine dei prodotti, in questo caso oggetti per bambini. Questi oggetti, definiti «ombre» concrete e tridimensionali della società contemporanea da Celant (Celant 2017, 3) rappresentano la ricchezza materiale della società da cui sono stati prelevati, diventando anche un forte gesto di appropriazione, una raccolta non solo di oggetti, ma anche di significati lasciati durante il loro uso dall'uomo ed evocati nell'opera stessa, capaci di restituire una fotografia involontaria del loro utilizzatore, Restany afferma infatti che esistono rifiuti popolari e rifiuti borghesi, riflessione che abbiamo visto valere anche per i successivi *Robot Portrait* (Restany 2022).

« I rifiuti sono i testimoni obiettivi e organici dei consumatori che li hanno buttati via dopo l'uso: ne riferiscono inevitabilmente la vita intima, i momenti più tipici »

(Restany 2022)

Le *Poubelles* rappresentano per Arman la «testimonianza di una consapevolezza della nullità dell'essere umano, ingoiato dalla marea della produzione industriale infinita e senza controllo» qualcosa non controllabile ma che deve essere compreso per potersi trasformare in un «contenitore linguistico», uno strumento per la «presa di coscienza del presente» (Celant 2017, 3).

La prima *Poubelle* è stata realizzata dall'artista nel 1959, una vetrina piena di rifiuti, mostrata poi al critico e amico di Arman Pierre Restany, il quale gli consiglia di eliminare la troppo evidente mano dell'artista, ottenendo così un'opera non mediata, in linea con la concezione del movimento neo-realista.³⁴ Molte delle *Poubelles*, includendo materia organica, sono state oscurate nel tempo dalla crescita di muffe e funghi, spingendo quindi l'artista a scegliere preventivamente gli oggetti per evitare questa problematica, creando comunque l'illusione di un accumulo di oggetti reale e casuale, questa intenzionalità pone quindi le *Poubelles*, secondo Watson, nella categoria delle rappresentazioni, essendo questi una raffigurazione del reale e dei dati sociologici a esso correlati (Watson 2015, 347).

La casualità della costruzione porta a un insieme di oggetti riuniti senza gerarchia o un ordine predeterminato, in contrapposizione con le accumulazioni realizzate dallo stesso Arman, invitando l'osservatore a contemplare l'oggettività nel suo insieme (Watson 2015, 348), concetto portato avanti anche da Umberto Eco che riteneva gli oggetti delle *Poubelles* privi di personalità, ma una rappresentazione dello spreco borghese e della società industriale, un «microcosmo», non il soggetto dell'opera ma il segno per la rappresentazione di uno spaccato della più ampia realtà sociale (Eco 2010, 39), diventando quindi un esercizio per far conoscere quella che Jaimey Hamilton definisce «monotonia delle catene di montaggio» e l'impulsività dei

34 Restany critica il lavoro di Arman definendolo «uno Schwitters in tre dimensioni» e aggiungendo «è troppo decorativo!» (Périer 1998, 140).

consumatori (Hamilton 2010), una «denuncia dei mali della società» (Eco 2010, 39).

« Nei *Poubelles*, l'oggetto non era (come nel vecchio realismo) il significato ma piuttosto il significante di un discorso diverso»

(Eco 2010, 39)

Nell'opera, all'interno di questa scatola trasparente, insieme a vestiti, fumetti, disegni e colori, sono presenti degli oggetti simbolo dell'infanzia, ovvero i giocattoli, spesso contesi tra il mondo dei bambini e il mondo degli adulti che li ha disegnati. Da molti anni ormai anche i più piccoli sono entrati a far parte dell'inevitabile meccanismo consumistico, superando il concetto di qualità preferibile rispetto alla quantità, diffuso fino alla fine del secondo dopoguerra. Questa abbondanza è analizzata nel libro di Viviana Zelizer che spiega come sia spesso vista come un tentativo di compensare la mancanza emotiva dei genitori nei confronti del bambino (Zelizer 1985, 13).

Anche se, come analizzato in seguito, i giocattoli come le bambole esistono da migliaia di anni, essi sono diventati parte del consumo a partire da metà Ottocento, in quanto nella società preindustriale il bambino era considerato uno strumento di lavoro, una risorsa per la famiglia, non considerando quindi i suoi bisogni ludici. L'introduzione della scuola dell'obbligo e la conseguente inutilità produttiva hanno permesso quindi al mercato di colonizzare la loro «innocenza infantile» attraverso pratiche mediatiche definite dai critici del consumo Juliet Schor, Susan Linn e Shirley Steinberg come «predatorie» (Brandow-Faller 2018, 10). Un esempio di questo meccanismo del marketing ci viene fornito da Sarah Curtis nella sua critica al consumismo inserita nel libro *Childhood by design*, nel quale riporta una conversazione inventata tra quattro bambole pubblicata all'interno di *La Poupée Modèle*, una rivista francese per ragazze realizzata per sponsorizzare le bambole stesse (Curtis 2018, 67). Parlando dei regali che queste avrebbero voluto ricevere, tre hanno espresso sogni umili e concreti, mentre l'ultima, Lolotte, esprime il desiderio di avere di più di sette oggetti, riflettendo il mondo consumistico dei bambini francesi della seconda metà dell'Ottocento (*La Poupée Modèle* 1868). I cataloghi del tempo incitavano questo cambiamento culturale, causato soprattutto in Francia dalla diminuzione di natalità nella classe media, tendenza diffusa anche in Germania,

Gran Bretagna e Stati Uniti.³⁵ I giocattoli divengono quindi portatori di sapere in grado di manipolare i bambini che per la prima volta sono consumatori in grado di influenzare il mercato, rispecchiando anche l'identità nazionale e la cultura del tempo (Curtis 2018, 68). Tutti i grandi magazzini parigini come Bon Marché, Au Printemps e La Samaritaine pubblicizzavano i giocattoli attraverso cataloghi stagionali, costituiti da ampie illustrazioni, con il focus principale, visibile anche dalla copertina, rivolto a mostrare ai bambini cosa richiedere ai genitori, soprattutto in occasione delle festività di fine anno, copertina che diventa sempre più importante, portando quindi all'ingaggio di importanti cartellonisti tempo, come Jules Chéret.³⁶

« I cataloghi di giocattoli diventano dizionari del desiderio, le cui illustrazioni e testi pubblicitari sono rivolti soprattutto ai bambini »

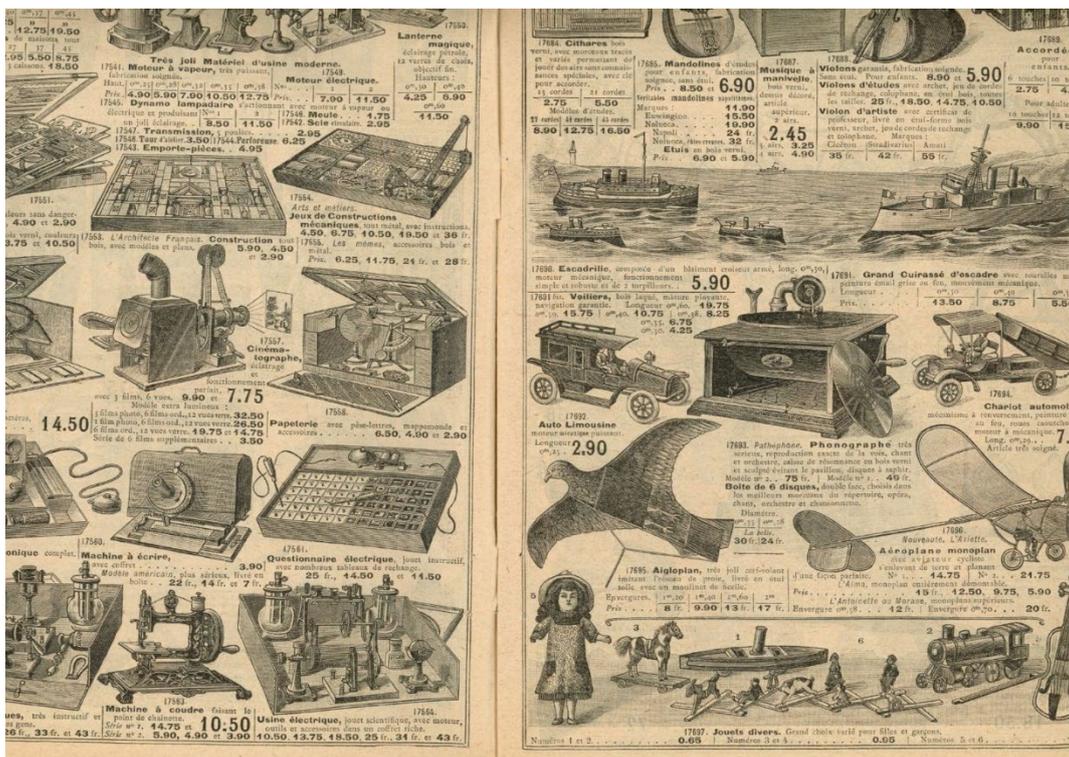
(Curtis 2018, 72)

Attorno al giocattolo si sviluppa quindi un ampio sistema di rivendite³⁷ rivolto alla nuova classe media, con l'apertura dei grandi magazzini come i Dimagasins des nouveautés (Negozi di novità) con uso intensivo delle tecniche di marketing (Theimer 1996, 9), educando i bambini al consumo anche attraverso l'appropriazione da parte del sistema economico di festività come il Natale, rese commerciale e diffuse in tutto l'occidente; il mese di Dicembre viene quindi dominato dal marketing che lo trasforma in quello che Fournier definì «il regno dei bambini» (Fournier 1889, 1). Un articolo pubblicato su *Le Figaro* del 1883 descrive infatti come la tradizione francese prevedesse lo scambio di regali per la festività del Capodanno e non del Natale (de Paris 1883).

35 Sarah Curtis ci suggerisce alcune bibliografie per approfondire l'argomento, come *Work and Play: The Production and Consumption of Toys in Germany, 1870–1914* (Hamlin 2007, cap. 4), *Pricing the Priceless Child: The Changing Social Value of Children* (Zelizer 1985) e *Raising Consumers: Children and the American Mass Market in the Early Twentieth Century* (Jacobson 2004).

36 L'importanza del pubblicizzare i giocattoli ai bambini è testimoniata dal piccolo libro pubblicato dal negozio *Le Paradis des Enfants*, che esponeva la merce sotto forma di racconto, rivolgendosi direttamente ai bambini (Trimm 1874).

37 Nella Parigi del 1889 erano presenti circa quattrocento rivendite di giocattoli, numero quattro volte superiore rispetto agli anni Trenta (Theimer 1996, 9).



Sopra
 Figura 115: Copertina catalogo commerciale Natale Aux Galeries Lafayette, 1909 (André Devambez)

Sotto
 Figura 116: Pagina Catalogue Etrennes dei Magasin Au Printemps, 1912 (Delcampe)

Le considerazioni fatte fino a ora ci permettono di osservare l'importanza acquisita dal giocattolo, prima semplice manufatto per lo svago, poi un oggetto consumistico per eccellenza, uno specchio della società adulta e anche per questo uno strumento importantissimo per la cultura materiale.

« Se della civiltà francese rimanessero solo negozi di giocattoli, sosteneva un altro commentatore, sarebbe possibile ricostituire praticamente tutta la nostra società, soprattutto [...] quei giocattoli [che] riflettevano un'era ossessionata dalla tecnologia e dalla scienza»

(J. Claretie 1914, 60)

In quest'opera gli oggetti presenti sono disposti in modo simile al *Robot Portraits* visto in precedenza, inseriti in modo disordinato e casuale all'interno di un contenitore che contiene questi elementi coerenti e tutti provenienti da un contesto infantile. Gli oggetti sembrano inoltre contaminarsi l'uno con l'altro, con ad esempio colori e un pennello, usati per dipingere i fogli di carta presenti, oppure le riviste all'interno delle quali sono presenti pubblicità di giocattoli simili a quelli presenti. La sovrapposizione di elementi che è scaturita dalla tecnica artistica della *Poubelle* ha inevitabilmente portato ad un'omogenizzazione del tutto, divenendo a un primo sguardo una massa unica, nella quale alcuni oggetti emergono più di altri, senza un motivo legato ad una maggiore importanza culturale. Alcuni vengono infatti coperti e risultano a malapena visibili, rendendo la loro identificazione difficile e in alcuni casi impossibile. A partire da questa raccolta sono quindi state scelte due dei principali giocattoli utilizzati dai bambini, ovvero le riproduzioni di automobili in miniatura e le bambole.

Automobiline

Un elemento chiave a cui si pensa quando si parla di giocattoli sono sicuramente le automobili in miniatura, rappresentate in un catalogo ³⁸ posto all'interno nell'opera, raffigurante otto modelli dai colori vivaci.

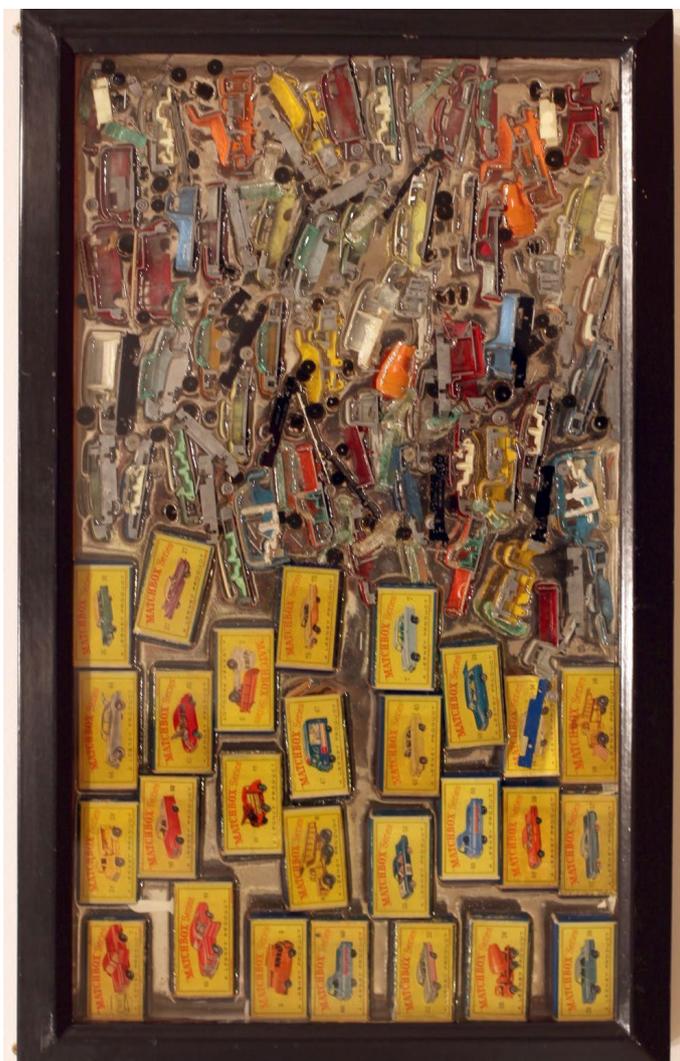
38 L'argomento del feticcio materiale legato agli oggetti collezionati è stato analizzato in precedenza nell'introduzione.

La popolarità di questi oggetti esplose a inizio Novecento, come testimoniato da alcuni cataloghi del periodo, con l'introduzione di giocattoli rappresentanti il tema del trasporto³⁹, treni, automobili, barche e aerei, realizzate su ispirazione dei macchinari del tempo a testimonianza del progresso tecnologico, includendo anche veicoli immaginari (Albert-Petit 1907, 3). L'origine di questi giocattoli meccanici risale agli anni ottanta dell'Ottocento a opera di inventori, spesso ingegneri, che con i loro saperi costruivano giocattoli meccanici, come quelli realizzati da Fernand Martin, perfette riproduzioni funzionanti alimentate da vapore, alcol o elettricità (Marchand 1987, 58–59). L'immediata popolarità di questi giocattoli fu possibile anche grazie all'Esposizione Universale del 1900, che divenne un'importante vetrina soprattutto per i produttori francesi (Curtis 2018, 74).

La nascita dell'automobile risale al 1886 a opera di Carl Benz, mentre riproduzioni in miniatura di questo veicolo appaiono per la prima volta in un catalogo del 1900, nello specifico in due dimensioni (Duneton 2005, 34), con esempi successivi rappresentanti una Renault resa iconica dai successi sportivi e *L'Auto-Catastrophe* e *L'Automobile-Accident*, caratterizzate dalla possibilità di essere distrutte, simulando incidenti reali (Duprat 1994, 6–8), dando così inizio a una successione di modelli caratterizzata da un'evoluzione in base allo sviluppo dell'industria automobilistica (Curtis 2018, 74). Questa tipologia di balocchi legati all'attualità è stata analizzata da Sarah Curtis all'interno del suo scritto inserito nel libro *Childhood by design*, il tutto con un interessante riferimento bibliografico di fine Ottocento⁴⁰ che analizza nello specifico questo fenomeno, citando per esempio l'incremento significativo della popolarità di armi giocattolo durante la guerra franco-prussiana, a dimostrazione della volontà dei più piccoli di fare le cose che osservano accadere nel mondo dell'epoca (L. Claretie 1893, 286–90).

39 Una video-intervista dell'artista permette di ascoltare una breve descrizione dell'opera. Il filmato è disponibile all'indirizzo web: www.cobosocial.com/dossiers/tith-kanitha-once-upon-a-time-in-a-cambodian-hut/

40 Il libro che tratta questo e molti altri argomenti che riguardano il mondo dei giocattoli *Les jouets* scritto da Léo Claretie nel 1839 è stato digitalizzato ed è possibile consultarlo all'indirizzo web gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3412477c



Sopra

Figura 117: Arman, *Collection Matchbox*, 1964
(Éric Simon)

Sotto

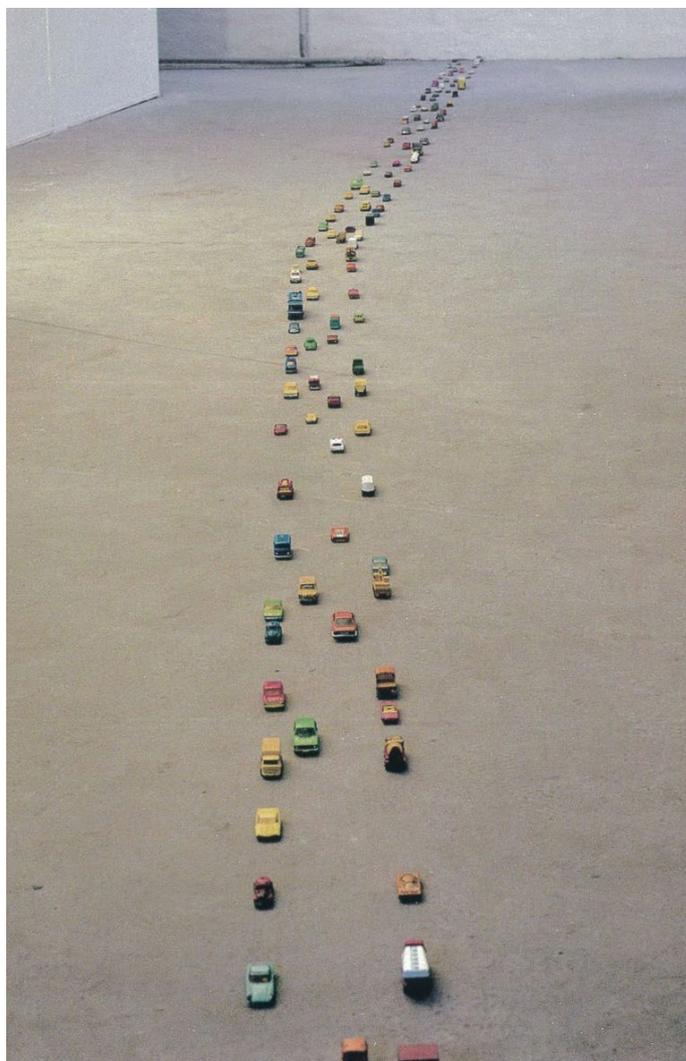
Figura 118: Tony Cragg, *Autobahn*, 1979
(ArtTribune)

Pagina successiva sopra

Figura 119: Automobili di produzione italiana,
anni 50 (Rampini 1986, 121)

Pagina successiva sotto

Figura 120: Arman, *Accumulazione di macchine
(Matchbox Cars)*, 1985, (Artsy)





225



226



27



228



L'importanza di questi oggetti per la cultura materiale risulta quindi evidente, divenendo infatti un perfetto materiale di studio per l'identificazione di mode e per quantificare il progresso tecnologico dell'epoca, anche per quanto riguarda la costruzione del giocattolo stesso. La realizzazione di questi giocattoli a basso prezzo contribuisce alla loro diffusione, non solo alla classe più ricca, ma anche a quella più povera, che li desidera, in quanto rappresentazione di oggetti che costituiscono il benessere della classe borghese (J. Claretie 1914, 64).

Il realismo di questi giocattoli ha sollevato però anche alcune critiche, soprattutto per quanto riguarda la privazione della creatività di uso del gioco da parte del bambino, come raccontato e discusso in un volume dedicato all'argomento del 1905 scritto da Frédéric Queyrat (Queyrat 1905, 1-81-143-54), tematica trattata anche successivamente nel paragrafo relativo al gioco di costruzioni LEGO analizzato a pagina 194. Il collezionista e autore del libro *Le auto-giocattolo italiane* Paolo Rampini cataloga e ci restituisce un gran numero di modellini realizzati tra il 1890 e il 1960 di automobili italiane, fornendo un importante strumento per comprendere bene l'evoluzione di questa tipologia di oggetto. L'autore osserva come il mercato di questi beni sia stato monopolizzato soprattutto da aziende francesi e tedesche, come probabilmente gli esemplari mostrati nel catalogo inserito nell'opera, e questo è dovuto soprattutto a ragioni economiche, sviluppando di conseguenza un gran numero di industrie, soprattutto in Germania. In Italia la produzione risulta invece inferiore con meno esemplari conservati, questo anche a causa dello scarso interesse dei rigattieri nei confronti delle automobili, storicamente considerate inferiori alle bambole, caratterizzate da una storia molto più lunga (Rampini 1986, 8-9).

Rampini ci fornisce anche un'interessante fotografia del periodo, riportando come questo settore industriale è stato investito da una grande crisi, con la conseguente chiusura di molti impianti produttivi di giocattoli a partire dal Secondo Dopoguerra, soprattutto piccole industrie caratterizzate da alti costi produttivi e di conseguenza possedendo una clientela esigua, situazione aggravata con l'arrivo della concorrenza giapponese, che immetteva sul mercato prodotti molto meno costosi, spesso alla metà del prezzo di quelli europei (Rampini 1986, 9).

Bambole

Il secondo oggetto che salta all'occhio sono le due bambole inserite, anch'esse un perfetto esempio di giocattolo legato all'attualità, divenute anche strumento di critica sociale, ad esempio con le *Bambole femministe*⁴¹ di Marcel Prévost citate nella pubblicazione di Curtis, concetto di una bambola provocatoria vestita da uomo che «gridava abbasso gli uomini», pensiero inserito nel numero del 18 dicembre 1896 del quotidiano francese *Le Journal* (Curtis 2018, 74).

La bambola ha origine in epoche remote e la sua evoluzione è parallela a quella del gioco, con esempi presenti in numerose civiltà passate che le hanno realizzate con i materiali più disparati e con fisionomie diverse. Il gioco, un'attività liberatoria e creativa ha portato alla nascita di oggetti per questo scopo, spesso influenzati dal mondo vicino al bambino, ovvero il nucleo familiare. La bambola infatti, secondo il curatore del *Museo della Bambola* di Bologna e Varese Marco Tosa, diviene un duplicato umano, «un simulacro inanimato» a cui viene «attribuita una gestualità», creando un legame emozionale con essa (Tosa 1987, 11). Questa antropomorfizzazione del giocattolo lo rende differente da tutte le altre tipologie, permettendogli di svolgere la funzione di mediatore tra il mondo degli adulti e quello dei bambini attraverso la trasmissione di riti e convenzioni del sistema sociale (Tosa 1987, 20).

Tosa riflette anche sulle molteplici figure umane presenti nella storia rituale, che spesso vengono erroneamente identificate come bambole (Tosa 1987, 11). Un esempio di bambola antica è visibile al British Museum, una figura umanoide della civiltà greca, risalente al V secolo avanti Cristo, mentre un altro importantissimo esempio è quello ritrovato nel sarcofago di Crepereia Tryphaena, una giovane romana vissuta nel II secolo dopo Cristo, contenente oltre ai consueti gioielli una bambola in avorio correlata con un corredo costituito da orecchini, specchietti e pettini in miniatura utilizzati

41 La tematica del movimento femminista diffuso attraverso gli oggetti è presente anche nella già citata *Womanhouse* trattata in precedenza a pagina 61, utilizzando anch'essa un tipico giocattolo femminile, la casa delle bambole, come manifesto contro la cultura patriarcale del periodo.

per il gioco con quest'ultima, caratteristiche ritrovate anche nella vestale Cossina e in quelle conservate nei Musei Vaticani (Tosa 1987, 13).

Come visto quindi, la bambola accompagna la storia dell'uomo, cambiando solamente per le fattezze e l'abbigliamento e seguendo le mode del tempo, con centri di produzione come quello di Norimberga (Tosa 1987, 14) che ancora oggi realizzano esemplari sempre nuovi. La contaminazione del mondo reale in quello delle bambole è visibile dal ruolo che assume Parigi, in quel periodo una delle principali città della moda, creando «bambole-manichino» o *Pandore*, meticolosamente vestite con abiti di pregio e portatrici dello stile francese in tutta Europa (Tosa 1987, 16).

Le prime testimonianze relativamente alla loro produzione ci vengono restituite dai disegni realizzati nel 1400 nell'Europa Centrale, rappresentanti artigiani mentre realizzano esemplari destinati alla nobiltà, con esempi come quello di Carlo V nel 1530 o di Enrico II che commissionano pregiati esemplari per le loro figlie (Tosa 1987, 17). Il già citato Tosa definisce infatti l'Ottocento come il «secolo d'oro delle bambole», in cui si assiste a un'espansione del mercato, con un'acquisizione formale del suo ruolo ludico, definendo canoni estetici basati sulla cultura del tempo, ma comprendendo anche ideali e ambizioni della società borghese che si stava sviluppando, caratteristica sul quale si sviluppa la competizione, spesso ostacolata da brevetti e da cause di plagio proseguita fino allo scoppio della Prima guerra mondiale (Tosa 1987, 19). Le bambole del periodo, anche se realizzate con calchi, non raggiungono ancora un elevato grado di industrializzazione, in quanto l'importanza del decoratore risulta ancora molto importante, producendo quindi pezzi unici dall'alto livello estetico.

Le due bambole presenti nell'opera hanno le fattezze di bebè, tipologia introdotta dall'industria del giocattolo francese a partire dalla metà dell'Ottocento e la cui paternità è condivisa tra Augusta Montanari e François Greffier⁴², precursori delle bambole della Motschnann di Sonneberg brevettate nel 1857, realizzate in cera piena, con occhi di vetro e un corpo di

42 Augusta Montanari, una produttrice di bambole realizza ed espone nel 1851 al Crystal Palace una serie fantocci in cera raffiguranti le varie età della donna, compresa quindi una versione infantile, mentre François Greffier realizza una serie di bebè giapponesi, esponendoli seconda Esposizione Universale di Parigi del 1855 (Tosa 1987, 31).

tela, oppure quelle della famiglia Pierotti fabbricate a Londra, anch'esse un esemplare di quelle successivamente definite come «poupées-parisiennes», oppure i bebè meccanici/parlanti di Jules-Nicolas Steiner del 1855 e del 1862 (Tosa 1987, 33–35).⁴³

Questo periodo vede quindi la nascita dei canoni estetici tipici delle bambole, presenti anche in quelle inserite da Arman, ovvero occhi grandi e profondi, una carnagione rosea, riccioli biondi e lineamenti delicati. Canoni magistralmente portati avanti soprattutto da aziende francesi che, come accade per le automobili, rappresentano una delle eccellenze a livello europeo in questo campo, con tre aziende leader, la Jumeau, la Bru e la Steiner, che contribuiscono ad accrescerne l'importanza, venendo persino definito come «giocattolo nazionale» (Tosa 1987, 38).

Come in molti altri campi, anche il settore ludico è stato pesantemente influenzato dall'introduzione dei materiali polimerici, con l'introduzione a partire dalla fine del 1880 di bambole di celluloidi, in sostituzione di quelle in cera o ceramica. Questo ha portato a un cambio radicale nell'uso di questi giocattoli, resi più resistenti dal nuovo materiale e quindi, per citare Cecchini, passando dai letti, dove erano posate, alle braccia delle bambine, osservando una democratizzazione di questa tipologia di beni, raggiunta attraverso i bassi costi della produzione industriale (Cecchini 2004, 34–35). Queste considerazioni sono condivise anche da Sparke che osserva come i materiali plastici abbiano portato, a partire dagli anni sessanta e Settanta, ad avere camerette piene di giocattoli colorati, alcuni di marchi importanti, ma molti secondari e tra questi anche le bambole in plastica con il corpo in stoffa (Sparke 2009, 157) presenti nell'opera di Arman.

43 Le principali aziende produttrici della seconda metà dell'Ottocento sono riportate nello scritto di Marco Tosa e sono: J.N. Steiner, Léon-Casimir Bru, Pierre-François ed Émile Jumeau, Petit & Dumontier, Alexandre Thuillier, Schmitt, F. Gaultier e Jullien.

LES POUPÉES DU Printemps

17526 fr.			
Bébé "Jumeau",			
entièrement articulé, tête et			
cheveux naturels, yeux			
mobiles à cils.			
Nos	5	6	7
Haut	0 ^m ,38	0 ^m ,41	0 ^m ,45
Long	9.90	11.50	13.50
Paris			15.50
Nos	9	10	11
Haut	0 ^m ,51	0 ^m ,58	0 ^m ,61
Long	18.50	22.50	28 fr.
Paris	23.50	27 fr.	33 fr.

17527. Bébé entièrement articulé, tête fine porcelaine, yeux mobiles, habilage crêpe, dentelle et ruche satin. Haut. 0^m,58 | 0^m,48 | 0^m,52
Prix **7.50** | **10.50** | **13.50**

17528. Bébé marchand, articulé, envoyant des baisers, chevelure fine, manteau velours, revers satin. Hauteur 0^m,54. **13.75**

17528. Bébé-Printemps entièrement articulé, chaussé, tête fine porcelaine, yeux mobiles à cils, cheveux naturels. Haut. 0^m,35 | 0^m,37 | 0^m,31 | 0^m,34
Long. **3.90** | **4.90** | **5.75** | **6.75**
Haut. 0^m,37 | 0^m,40 | 0^m,45 | 0^m,48
Long. **8.25**
Paris. . . **11.25** | **13.90** | **15.50**
Haut. 0^m,51 | 0^m,58 | 0^m,62 | 0^m,70
Paris. **19.90** | **23 fr.** | **27 fr.** | **32 fr.**

17525. Bébé marchand, parlant, envoyant des baisers, yeux mobiles à cils, cheveux naturels, se déshabillant et pouvant s'asseoir. Haut. 0^m,62. **22.50**
Le même, chemise lingerie. Prix . . . **16.90**

17531. Bébé-Printemps complètement articulé et parlant, tête fine porcelaine, yeux mobiles à cils, cheveux naturels, costume riche. 0^m,44 | 0^m,52 | 0^m,60 | 0^m,64
24 fr. | **32 fr.** | **45 fr.** | **59 fr.**

17532. Bébé réclame, complètement articulé et parlant, yeux mobiles à cils, chevelure fine, habilage riche, pongée sole, dentelles fines. Pouvant se déshabiller. Hauteur 0^m,55. **9.90**

17533. Très joli bébé parlant, entièrement articulé, tête lavable et incassable, jolie chevelure, chemise garnie de dentelles, avec bas et chaussures. Hauteur 0^m,60. **7.90**

17530. Bébé complètement articulé, lavable et incassable, costume pongée pékin brodé. Haut. . . 0^m,18 | 0^m,16 | 0^m,52
Prix. . . **5.50** | **6.90** | **9.50**

17529. Bébé incassable, entièrement articulé, tête lavable et incassable, chemise fine, chaussé. Haut. 0^m,11 | 0^m,10 | 0^m,51 | 0^m,58
2.90 | **4.90** | **7.50** | **9.50**

17536. Bébé articulé, tête porcelaine, yeux mobiles, habilage tissu pékin, garni dentelle. Hauteurs : 0^m,31 | 0^m,35 | 0^m,38 | 0^m,45
1.95 | **2.90** | **3.90** | **5.75**
Les mêmes, complètement articulés : 0^m,48 | 0^m,52
Prix . . . **6.90** | **8.50**

17535. Garçon marcheur articulé, jolie tête porcelaine, cheveux fins, yeux mobiles à cils, costume kaki, manteau ratine galonné rouge ou bleu. Haut. 0^m,45. **8.90**

17538. Poupée mignonnette articulée, marchand et tournant la tête, habilage soie et mousseline, fille ou garçon. Haut. 0^m,34. **2.90**

17537. Fille marcheuse articulée, jolie tête porcelaine, cheveux fins, yeux mobiles à cils, costume kaki, manteau ratine galonné rouge ou bleu. Haut. 0^m,45. **8.90**

17534. Bébé tablier, tête incassable et lavable, joli costume avec motifs enfantins imprimés, avec bas et souliers. Haut. 0^m,34 | 0^m,44
Prix . . . **3.90** | **5.90**
Le même, en maille laine, se déshabillant, ou enlote avec prometteuse. **5.90** et **3.90**

1. Pr. Etr. Pro.

Sopra

Figura 121: Bambole nel *Catalogue Eternnes* dei Magasin Au Printemps, 1912 (Delcampe)

Pagina successiva sopra

Figura 122: Arman, *Le Village des damnes*, 1962 (Arman Studio)

Pagina successiva sotto

Figura 123: Illustrazione bambine con bambole (Tosa 1987, 18)





Sopra

Figura 124: Arman, *Accumulazione bamboline*,
2001 (MutualArt)



Sopra
Figura 125: Manifattura Jumeau, Montreuil, 1888
(Tosa 1987, 44)



10

UN CUMULO DI OGGETTI PARLANTI

Christoph Büchel, *Dump*, 2008

Un altro artista che trasforma i rifiuti in arte è Christoph Büchel, nato nel 1966 e residente in Svizzera, conosciuto come il «maestro dell'incomodità» a causa delle sue opere provocatorie (Scharrer 2006, 235). Egli realizza la prima mostra nel 1997 a Losanna in occasione della *Lauréates et lauréats du concours fédéral des beaux-arts*, iniziando a esporre soprattutto in Svizzera e partecipando anche a fiere d'arte e biennali, come la 56° Biennale di Venezia del 2015 e posizionando le sue opere sono presenti in più di dieci collezioni museali (Artfacts 2022). Il voyeurismo, atteggiamento tipico degli artisti che operano con gli oggetti comuni, è ben visibile in Büchel già nella sua prima installazione *Close Quarters* del 2004 in cui ricostruisce un campo per richiedenti asilo, proseguendo poi nella sua *Hole* realizzata l'anno seguente, entrambi vere e proprie scenografie in linea con le opere di Edward Kienholz e Tith Kanitha, ma con una sensibilità sociale e tecnica simile ai mobili di Doris Salcedo.

La sua arte, come scrive Eva Scharrer su ArtForum, obbliga il visitatore a avvicinarsi «dolorosamente» agli oggetti, con la volontà di toccarli, voglia frenata quando emerge la consapevolezza che questi rappresentano i ricordi delle persone che hanno posseduti (Scharrer 2006, 235), obbligandoli quindi a osservare dall'esterno come farebbe uno storico della cultura materiale. Sempre Scharrer osserva come quasi tutte le opere di Büchel possono essere osservate da due prospettive differenti, una bassa, a contatto con gli oggetti, ma anche una superpartes elevata, a una distanza «sicura»

attraverso una piattaforma simile a quella presente a Ground Zero dopo l'attacco terroristico. Approccio utilizzato anche per creare *The Hole* nel 2005, nella quale i resti di un autobus distrutto stimolano la curiosità del visitatore che prova, attraverso gli oggetti presenti, a ricostruire ciò che è avvenuto (Scharrer 2006, 235).

Nel 2008 realizza invece *Dump*, un enorme cumulo di rifiuti riversati, una sorta di *La Poubelle Renversee* ingigantita, attraversato da un lungo tubo di metallo esplorabile che conduce ad alcune stanza nascoste sotto il mucchio e piene di oggetti della vita quotidiana, disposte, secondo la critica d'arte Émile Soulier, come «una scenografia tridimensionale in cui i valori estetici si ribaltano, in modo che il brutto, il volgare e lo sporco vengano fatti prendere il posto del bello e del raffinato» (Soulier 2011), un messaggio sul consumismo e sulle problematiche della vita moderna. Quest'arte viene definita «violenta», sia fisicamente, sia psicologicamente, spingendo infatti lo spettatore a rinunciare alla sua estraneità rispetto all'opera, in quanto questa racconta una realtà sociale e politica propria del tempo in cui vive, scenari «resi inquietanti» dal loro «iperrealismo» (Scharrer 2006).

Come accade per l'opera di Arman, anche quella di Büchel ci restituisce una moltitudine di oggetti risalenti a un'epoca specifica attraverso i quali si possono raccogliere importanti informazioni sul popolo che li ha usati e poi gettati, in modo simile a come espone l'artista italiana Maria Cristina Finucci nella sua *The Garbage Patch State*, esposta alla Biennale di Venezia del 2013 (Ward 2013), un lontano omaggio alla *Raysse Beach* del nouveau réaliste Martial Raysse.

In quest'opera, come nella *Poubelle* di Arman, differenti oggetti sono accumulati in modo disordinato l'uno sull'altro, andando a costituire una massa unificata che tramette significati differenti da quelli dei singoli oggetti che la compongono. È infatti questo accumulo il vero protagonista dell'opera, piuttosto che i singoli elementi che lo costituiscono. Come nell'opera del francese, gli oggetti si nascondono a vicenda e alcuni di questi non sono nemmeno distinguibili. All'interno di questa massa l'approccio risulta però differente, con oggetti d'uso disposti in una scenografia studiata per imitare la realtà, con un approccio simile a quello della *Hut Tep Soda Chan (Hut of an Angel)* creata dalla cambogiana Tith Kanitha nel 2011, vista in precedenza a pagina 128. Questi due aspetti quindi contrastano tra di loro, con oggetti ordinari e coerenti tra loro, disposti vicino ad una massa informe costituita da differenti tipologie di scarti provenienti da diverse

sorgenti. Nonostante questo contrasto, la scena restituisce un'immagine che può essere associata ai paesi del terzo mondo, nei quali spesso la vita, e quindi gli oggetti di tutti i giorni, convive con gli scarti della società. Questa convivenza, correlata a ridotte disponibilità economiche, contribuisce a rendere questa distinzione non così netta, con molti degli oggetti utilizzati all'interno dell'opera provenienti dal cumulo esterno, in una sorta di riuso forzato. Si procede dunque ad analizzare nello specifico due degli oggetti che costituiscono la montagna di rifiuti attraverso una ricerca storica e culturale.

Bottiglie di plastica

« La bottiglia di plastica ha trasformato l'industria delle bevande e ha cambiato le nostre abitudini in molti modi [...] Siamo diventati una società che sembra pensare che se non abbiamo acqua a portata di mano, accadranno cose terribili. È un po' sciocco. Non è come se qualcuno morisse di sete ai vecchi tempi»

(Peter Gleick in Parker 2019)

Il costituente principale del cumulo di Büchel è uno degli elementi sempre presenti nei rifiuti di tutti i giorni, ovvero gli scarti di materiale plastiche e nello specifico i contenitori di liquidi, quindi bottiglie per acqua, bevande o composti chimici. L'ottimismo verso la plastica esplode dopo la Seconda guerra mondiale, come testimoniato nel libro degli scrittori britannici Yarsley e Couzens che descrivevano con euforia un nuovo mondo vissuto da un «uomo di plastica», avvolto da oggetti polimerici per la sua intera vita.

« Questo [immaginario] uomo di plastica entrerà in un mondo di colori e superfici luminose e brillanti dove le mani dei bambini non troveranno nulla da rompere [...] Le pareti della sua cameretta, il suo bagno ... tutti i suoi giocattoli, [tutti oggetti in plastica] [...] [Raggiunta la vecchiaia egli] indossa una dentiera con denti di plastica [...] finché alla fine sprofonda nella sua tomba in una bara di plastica igienicamente chiusa»

(Yarsley e Couzens 1945, 149)





Pagina precedente sopra

Figura 127: Christoph Büchel, ingresso *Dump*, 2008 (Stefan Altenburger)

Pagina precedente sotto

Figura 128: Christoph Büchel, interno *Dump*, 2008 (Stefan Altenburger)

Sopra

Figura 129: Christoph Büchel, interno *Dump*, 2008 (Stefan Altenburger)



Sopra

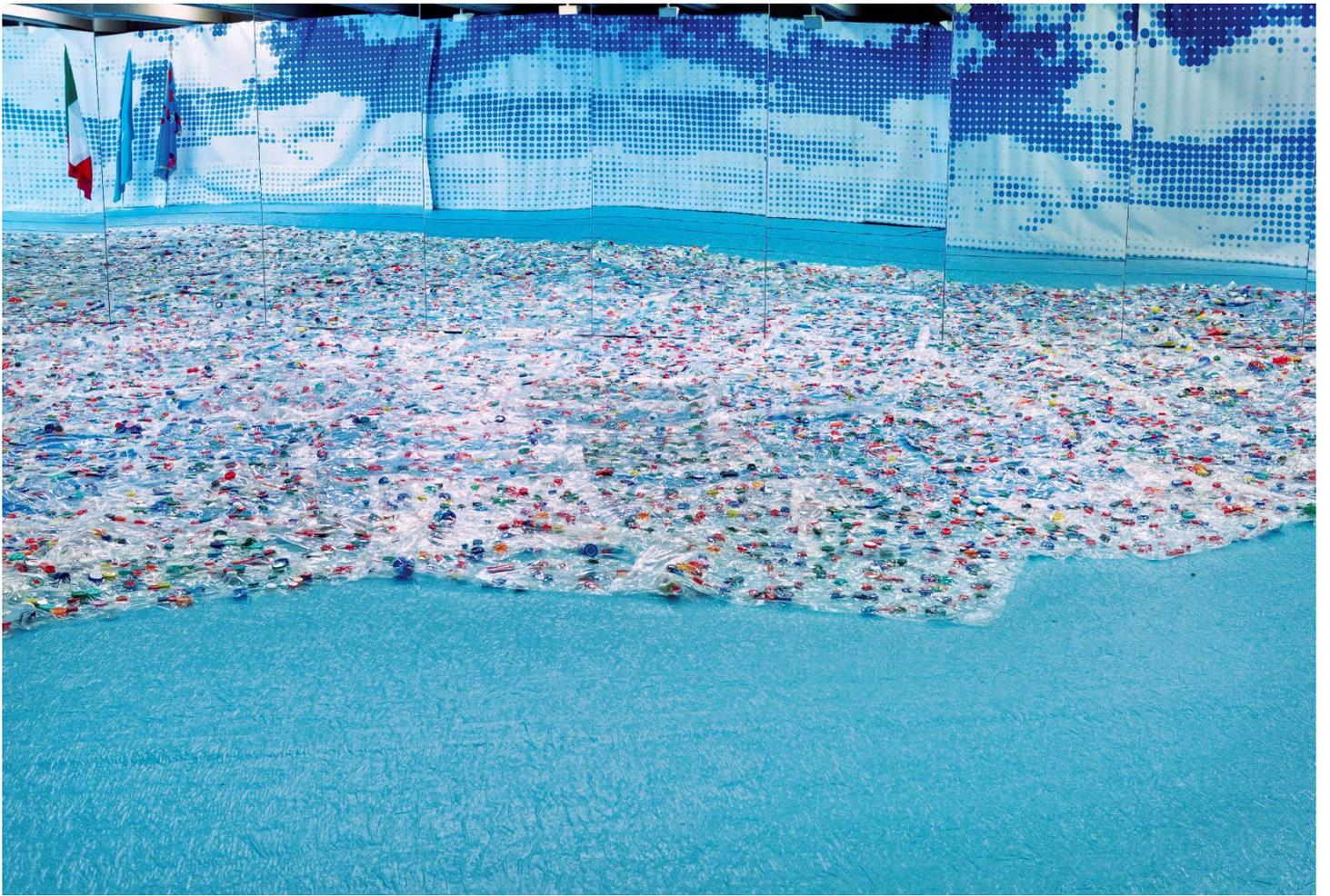
Figura 130: Christoph Büchel. *Simply Botiful*, 2006 (Stefan Altenburger)

Pagina successiva sopra

Figura 131: Maria Cristina Finucci, *Garbage Patch State*, 2012 (WikiCommons)

Pagina successiva sotto

Figura 132: Plastic Garbage Project, *Out to Sea*, 2012, (Plastic Garbage Project)



La plastica, ovvero polimeri sintetici in grado di essere estrusi, esistono in circa 20 gruppi di materiali (APME 2006, 1), quasi tutti economici, leggeri e durevoli, rendendoli perfetti per il consumo di massa e soprattutto per il packaging usa e getta, come le bottiglie e i sacchetti della spesa, finendo poi nelle discariche di tutto il mondo, ma anche contaminando l'ambiente e i mari. Le materie plastiche sono esplose negli ultimi cento anni e nel 1984 la loro produzione ha superato per la prima volta quella dell'acciaio con 10.000 tonnellate prodotte nel 1934, divenute poi 1 milione negli anni cinquanta (Uffelen 2009, 6–7).

Il consumo di bevande in bottiglia avviene prima attraverso contenitori in vetro e successivamente in latte di alluminio ⁴⁴, con l'introduzione della plastica solamente negli anni settanta, quando l'invenzione nel 1941 del PET (polietilene tereftalato, o poliestere) viene applicata a una bottiglia nel 1973 per mano di Nathaniel Wyeth, un chimico della DuPont, permettendone l'uso anche per bevande gasate (Parker 2019). Le bottiglie in PET, realizzate industrialmente tramite iniezione di un getto d'aria, si diffondono insieme all'acqua in bottiglia, propagandata come più salutare di quella del rubinetto a partire dagli anni ottanta e resa popolare dalle modelle di New York, soprattutto a opera di Perrier ed Evian ⁴⁵, creando così una tendenza di consumo di acqua filtrata imbottigliata che ha continuato a crescere, con un incremento nelle vendite tra il 1994 e il 2017 del 284% negli Stati Uniti (Parker 2019). Nel libro *Bottlemania* viene indicato come il consumo pro capite annuo di bottiglie fosse di 200/250 bottiglie tra il 1960 e il 1970 (Royte 2011, 41), numero in costante crescita (Gitlitz e Franklin 2007), con un consumo di un milione di contenitori per bevande al minuto nel 2017 (Laville e Taylor 2017). Da oggetto rivoluzionario, le bottiglie in plastica sono diventate in poco tempo un problema consumistico, venendo bandite, insieme ai sacchetti della spesa, in alcuni paesi, anche in quelli in via di sviluppo, dove però, data la scarsità di acqua potabile, rappresentano spesso l'unica opzione, alternativa che porta però a gravi conseguenze ambientali.

44 La latta di alluminio è stata analizzata nella opera di Daniel Spoerri a pagina 106.

45 Al fianco delle due entrano nel mercato la PepsiCo con la sua Aquafina nel 1994 e la Coke con la Dansani nel 1999, entrambe industrie imbottigliatrici di acqua di rubinetto filtrata (Parker 2019).

L'articolo della National Geographic osserva quindi come nel tempo si siano moltiplicati gli sforzi per ridurre il consumo, ma soprattutto per sviluppare un fine vita più consono, riciclando e riusando il materiale invece di gettarlo in discarica o disperderlo nell'ambiente (Parker 2019). In tutto il mondo, specialmente nei paesi del Terzo mondo si sono sviluppati progetti di riuso, come quello dello studio INSTANT Architects che, disegnando una bottiglia, realizzano un oggetto che diventa materiale da costruzione dopo il suo uso primario, questo grazie a una forma che ne facilita lo stoccaggio (Uffelen 2009, 236), trasformando il paradigma d'uso di questo oggetto, non più uno scarto problematico, ma una risorsa preziosa. In conclusione, si osserva come le bottiglie di plastica abbiano portato anche a vantaggi economici, sociali e ambientali (Beaumont et al. 2019), soprattutto con un risparmio di energia per quanto riguarda la produzione e il trasporto, meno energivori rispetto a quelli del vetro (Cecchini 2004, 77), causando anche un cambio radicale nelle abitudini quotidiane.

Volantini sconti

Un ulteriore elemento presente in abbondanza nell'opera e nella vita quotidiana sono i volantini realizzati dalle catene di supermercati per sponsorizzare le loro offerte settimanali, a volte inclusi in riviste o giornali, a volte degli opuscoli distribuiti porta a porta, realizzati in carta di bassa qualità e dai colori sgargianti, con una predominanza del rosso in quanto colore vibrante adatto ad attirare l'attenzione (Madden, Hewett, e Roth 2000, 99). Il supermercato, il principale distributore di questo tipo di opuscoli, ha una storia piuttosto recente, nasce infatti nel 1916 quando a Memphis (Tennessee) viene aperto il primo Piggy Wiggly, un negozio self service ⁴⁶. Questo porta a importanti implicazioni di mercato, in quanto il consumatore diventa attivo, dando inizio di fatto alle massicce campagne di marketing a opera di aziende, avvenimento chiamato da John Stanton, professore di marketing alimentare alla Saint Joseph's University, come «l'origine del branding» (Ross 2016). Dato il successo nel 1930 vengono aperti altri due supermercati, King Kullen nel Queens, Safeway, mentre nel 1940 apre Saunders.

⁴⁶ Fino a quel momento nei negozi alimentari la spesa era fatta da un commesso, al quale si consegnava la lista degli alimenti necessari (Ross 2016).



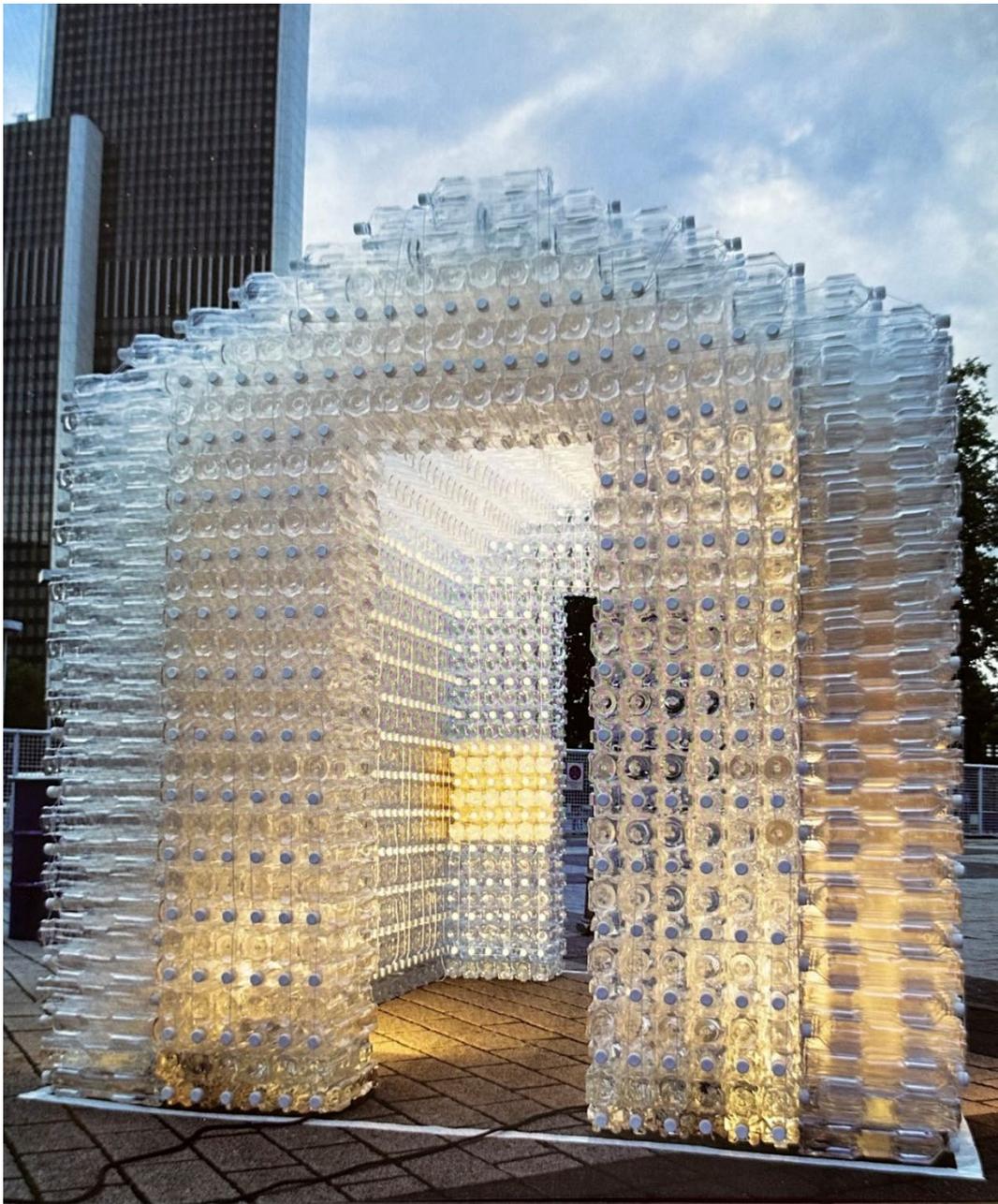
Sopra

Figura 133: Arthur Eglort, Modella su rivista *Vogue*, Febbraio 1989 (*Vogue*)



Sotto

Figura 134: Modella con bottiglietta di acqua Naya, 1994 (*Sale into the 90s*)



Sopra

Figura 135: Instant architects, *United bottle*, 2006, (Uffelen 2009, 236)

Il frigorifero e le automobili contribuiscono all'aumento della loro popolarità, fino agli Cinquanta solo negli Stati Uniti, ma presto diffuso anche in Europa, attirando anche l'attenzione della regina Elisabetta e il principe Filippo nel 1957 durante una visita nel Maryland e svolgendo secondo Stanton «un ruolo enorme nella nostra economia e nello sviluppo della nostra società» (Ross 2016). L'esperienza di acquisto cambia profondamente, in quanto raggruppava «sotto lo stesso tetto» prodotti di diverse tipologie (Grandclément 2006, 2), questi differenti da quelli dei negozi tradizionali, in quanto modificati e ingegnerizzati per adattarli al mercato di massa, caratterizzato da basi giuridiche, requisiti sanitari e anche confezioni apposite per il posizionamento sugli scaffali e per proteggerli durante il trasporto (Strasser 1999), sviluppando così prodotti anche considerevolmente differenti da quelli diffusi fino a quel momento.

In quegli anni nasce quindi una elaborata comunicazione pubblicitaria, soprattutto attraverso materiali stampati, realizzati dai rivenditori per presentare l'assortimento di prodotti, annunciare novità e soprattutto informare i consumatori sulle promozioni (Pieters, Wedel, e Zhang 2007, 1815), i volantini vengono infatti considerati dagli autori dell'articolo *Profiling the flyer-prone consumer*, come uno dei media più importanti per la vendita da parte delle catene di negozi di tutto il mondo (Gázquez-Abad, Martínez-López, e Barrales-Molina 2014, 966).⁴⁷ Un'ulteriore conferma dell'importanza e del ruolo che questi hanno sulla società a partire dagli anni trenta, è data dagli 8 miliardi di dollari spesi negli Stati Uniti solamente nell'anno 2002, metà per la realizzazione di questi volantini e l'altra parte per i Run of Press, ovvero annunci stampati all'interno dei giornali (Srinivasan e Bodapati 2006, 1), con dodici miliardi di copie distribuite in Italia e altrettante in Francia nell'anno 2011 (de Camillis 2012). L'uso di volantini è spinto dai supermercati e dai negozi di tutto il mondo, soprattutto grazie alla più rapida risposta, rispetto agli altri tipi di comunicazione (Scot Burton, Lichtenstein, e Netemeyer 1999), contribuendo allo stesso tempo a mettere in risalto i marchi delle fabbriche produttrici (Urbany, Dickson, e Sawyer

47 Gli autori utilizzano la citazione di tre importanti pubblicazioni per rafforzare la loro tesi, tutte concordi sull'importanza di questo strumento nella storia e ancora ai giorni nostri, come documentato dal grande numero di pubblicazioni scientifiche a riguardo, tra cui le tre citate (Mimouni, Sabri, e Parguel 2010; Gijbrecchts, Campo, e Goossens 2003; Volle 2001).

2000), in una collaborazione tra rivenditori e produttori che pagano per comparire su di essi (Pieters, Wedel, e Zhang 2007).

I volantini sono una parte della comunicazione pubblicitaria stampata dei negozi ed è divisa in annunci Run of Press (ROP) stampati sulle pagine dei giornali, inserti indipendenti (FSI), ovvero opuscoli o volantini inseriti e distribuiti con giornali e in riviste e porta a porta (DTD) o posta diretta (DM), (Pieters, Wedel, e Zhang 2007, 1816). La differenza principale di questo tipo di comunicazione con quello della pubblicità è la forma, non realizzata in modo creativo, finalizzata ad essere persuasiva, ma più schematica, in quanto caratterizzata da un approccio informativo (Mulhern e Leone 1990, 179–94). La letteratura infatti ci mostra come questi annunci abbiano cinque elementi di progettazione comuni, il marchio dell'articolo il testo con la descrizione degli attributi dell'articolo, l'elemento pittorico o immagine, il prezzo e la promozione, ovvero lo sconto (Pieters, Wedel, e Zhang 2007, 1816). Template vuoti vengono spesso creati da agenzie pubblicitarie ⁴⁸ o dalla sede centrale delle catene dei centri commerciali, per poi essere inviati ai negozi che li personalizzano con i loro prodotti, scelti in base ad accordi economici con i produttori e i distributori.

Come testimoniato da numerose ricerche scientifiche, questi sono utilizzati per attivare la propensione all'affare del consumatore, il quale sente la necessità di approfittare degli sconti indicati (Scot Burton, Lichtenstein, e Netemeyer 1997), influenzandolo nell'acquisto sia a casa che in negozio. Questi volantini, «un buon consiglio al consumatore», sono definiti, dagli autori dell'articolo citato in precedenza, come «deperibili» e dall'utilità limitata a un determinato periodo di tempo, spesso una settimana o dieci giorni (Gázquez-Abad, Martínez-López, e Barrales-Molina 2014, 967), spiegando il grande numero di stampe effettuate e, di conseguenza, anche la loro ingente presenza all'interno delle discariche come in quella di Büchel, il quale li ha inseriti come strumento di critica alla società contemporanea consumistica, governata da sconti e offerte, e in cui le decisioni del singolo vengono condizionate dai grandi marchi commerciali, portando a un irreversibile modifica del nostro approccio all'acquisto di prodotti.

⁴⁸ News America Marketing e Valassis Communications sono le due società leader ad offrono questi servizi negli Stati Uniti (Pieters, Wedel, e Zhang 2007, 1816).



Sopra
Figura 136: Facciata del primo negozio Piggly Wiggly di Chicago, 1926 (Chicago History Museum)

Sotto
Figura 137: Safeway Grocery Store, Texas, anni 20 (The Texas Collection)

9 a.m. TUESDAY 22nd NOV.

Woolworths

OPEN in LEVIN

Bargains in all Departments

Scoop
in
HOSIERY

Give away price
1/6

First-class silk and rayon circular lace in two old-fashioned light shades. What value! Sizes 10 to 14.

Special Offer

First-grade British Locknit bloomers. Strong elastic and double gosse. Delightful pastel shades.

w $\frac{5}{6}$
3/11

S.W. 3/11. O.S. 4/11.

Knock-out price

2/6

Multi-coloured Seagrass mats 36" X 18"

These mats save wear and tear around the house. Limited quantity only.

PRICES SLASHED

SM 2/11

M. 3/6 O.S. 3/11

British Cotton Interlock underpants and vests that wear and wash so well.

Fire Salvage

PLATES 6" $\frac{2}{3}$ each

3 for 1/1

Bargain crockery includes 6" bread and butter plates at this astoundingly low price.

Be Early !!

4-ply English Knitting Wool. So popular shades. Limited quantity.

9^d SK.

BEST VALUE in years!

7 ozs. 1/6

Delicious chocolates. Delightfully assorted. Buy a big 7 oz. bag at this price.

GIANT SIZE

PURITY TOILET TISSUE SUPER SOFT

9^d Roll **3 Rolls 1/7 $\frac{1}{2}$**

EVERY PAIR PERFECT

6^d

4/6

Sizes 3 to 10

Cosy felt slippers with cushioned sole & heel. Re-reinforced leather toe-caps. Assorted colours.

Opening Special!

Opera top and round neck. Cotton and Art Silk Vests.

1/11

S.W. W.

QUICK CLEARANCE PRICE for selected SECONDS

WOMENS HANKIES

6^d ea.

Great assortment for early customers.

FULL SIZE Pillow Cases

2/9

1/11

Taped ends—stock up now at this low price.

SOX FOR MEN

10 $\frac{1}{2}$ - 11" $\frac{4}{6}$

2/11

Wool and Cotton, black only. Be early for this bumper value.

Worth TWICE the price

Ripplewave TRADE MARK

STANDARD BOB PIN'S

Worth twice the price. Brown and Black—12 on card.

4 cards 7/6

Guaranteed 1,000 burning hours!

15 to 60 watts

$\frac{1}{6}$

1/6

Comet Electric Globes

Picture and Story

ARC DRAW FROM DOTTED LINES

Colourful painting and story books. Buy some for Xmas stockings NOW!

1/4

9^d

CUT PRICE

Sizes 12-20

2/11

Kidnies' boilproof interlock bloomers strong elastic waist and legs.

BIG 10 oz. Tumblers

Usually 7^d each

3 for 1/6

Strong, clear glass 10 oz. tumblers. Stock up now!

BARGAIN BAR

GOLDEN DAWN PURE SOAP

FIRST GRADE

Woolworths' own brand

Big 1 1/2 lb bar first grade washing soap.

1/6

RUSH these

Tea Towels $\frac{2}{9}$

1/11

21" x 19". Large thirsty cotton tea towels at a bargain price.

Always handy!

5"

Special price

1/11

5", rolled edge. Aluminium with sturdy metal handle.

Pencil BARGAIN

usually 2 $\frac{1}{2}$ ^d

6 for 10 $\frac{1}{2}$ ^d

Stock up at this price

9^d

6^d

Rustless nickel silver teaspoons, real pre-war value.

Boil-proof ELASTIC

$\frac{1}{4}$ inch white rayon covered. Boilproof and durable.

Reduced Usually 10^d

6 yds. 7 $\frac{1}{2}$

Woolworths — SATISFACTION OR MONEY BACK



L'ESPOSIZIONE DEL RIFIUTO

Gordon Matta-Clark, *Garbage Wall*, 2018

Un altro importante artista che sfrutta lo scarto quotidiano come opera d'arte è il newyorkese Gordon Matta-Clark (Gordon Roberto Echaurren Matta) nato nel 1943, la sua formazione architettonica lo porta a realizzare installazioni artistiche direttamente nell'ambiente urbano, con interventi architettonici su larga scala, un'arte identificata in alcuni casi come un esempio di land-art. Il primo *Garbage Wall* viene creato dall'artista a Manhattan dal 20 al 23 Aprile 1970, quando, in occasione della prima Giornata della Terra, Matta-Clark raccoglie con l'aiuto dei passanti detriti stradali e li mescola con intonaco e catrame, realizzando così un muro (Ward 2013). Anche se di vita breve, quest'opera è risultata molto importante, in quanto veicolo per la critica al degrado della New York degli anni settanta, una città sporca, inquinata e attraversata da numerosi scioperi chiamati *Sanitation Strikes* (Lindsay 1968). Un altro muro viene eretto l'anno seguente al ponte di Brooklyn chiamandolo *Garbage Wall for Fire Boy* ideato come soluzione per la realizzazione di alloggi per i senzatetto (Ward 2013).

Nonostante la prematura morte dell'artista nel 1978, numerosi *Garbage Wall* sono stati realizzati successivamente usando le indicazioni lasciate dall'artista stesso, come quello eretto nel 1999 alla David Zimmer Gallery di New York, quello del 2009 costruito in occasione della mostra *Urban Alchemy/Gordon Matta-Clark* alla Pulitzer Foundation for the Arts oppure quello realizzato per EXPO di Chicago del 2012. L'ultima riproduzione è stata invece realizzata dal Bronx museum nel 2018 in occasione della

A lato sopra

Figura 142: Gordon Matta-Clark, *Garbage Wall* (David Zwirner), 2018 (David Zwirner)

A lato sotto

Figura 143: Gordon Matta-Clark, *Garbage Wall* (Bronx Museum), 2018 (Stefan Hagen)

mostra *Gordon Matta-Clark: Anarchitect* (Ward 2013).⁴⁹ Il fenomeno delle riproduzioni e la popolarità dell'artista, che non sembra diminuire, vengono spiegati da Rhona Hoffman, direttrice della rinomata Rhona Hoffman Gallery di Chicago, che afferma:

« Gordon è stata una delle figure più influenti e provocatorie nell'arte e nell'architettura del 1970. [...] Negli ultimi quarant'anni, il *Garbage Wall* è cresciuto in importanza, poiché i problemi ambientali con cui siamo alle prese sono molto più complicati e diffusi»

(Rhona Hoffman in Mogerman 2012)

Nell'opera di Matta-Clark oggetti di diverse categorie diventano mattoni di un muro che sostiene il nostro vivere quotidiano. Questi elementi provengono da diverse aree, inseriti appositamente per mostrare la cultura materiale dell'epoca in cui sono realizzati, caratteristica che li rende differenti da quello originale, caratterizzato dall'uso di oggetti raccolti casualmente dalle strade di New York. La composizione è accuratamente studiata e porta ad avere elementi in primo piano posizionati in modo da sovrastare gli altri, come ad esempio il materiale informatico che, anche a specchio della società, risulta come l'elemento principale della realizzazione. Come in altri casi, l'oggetto perde la sua funzione originale per diventare un reperto storico mostrato quasi come un reperto archeologico, con una disposizione che non segue però quella legata al loro uso passato. Due degli oggetti contenuti in questi muri sono quindi stati approfonditi per comprendere il loro ruolo nella società attraverso lo studio della loro storia.

Mattoncini Lego

Un elemento che risalta per i suoi colori brillanti sono sicuramente i mattoncini Lego, uno dei giocattoli più popolari del secolo scorso, divenuti la rappresentazione del passaggio dal giocattolo di legno artigianale a quello in materiale polimerico industriale consumistico. In particolare questo

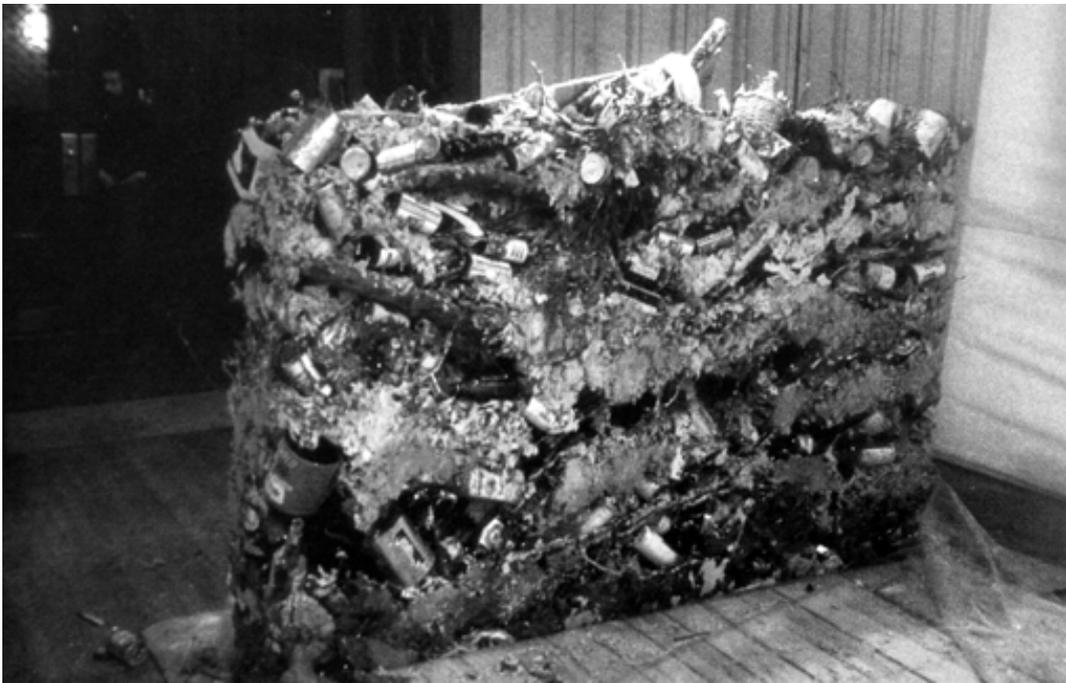
49 Per l'occasione il Teen Council ha documentato il processo di realizzazione del muro da parte del documentato Bronx museum, spiegando le tecniche costruttive, ma anche il pensiero che c'è dietro l'opera attraverso la voce della vedova Jane Crawford, molto portatrice dei valori dell'artista. Il video può essere visionato nel canale YouTube del museo all'indirizzo: https://youtu.be/Qi_nNrSARms

giocattolo basano il loro funzionamento su creatività ed espressione individuale dei bambini, una caratteristica che secondo gli studiosi della cultura materiale dell'infanzia ⁵⁰ è stata trainante nella produzione e commercializzazione dei giocattoli partire dal dopoguerra (Fanning 2018, 89). Infatti, nel suo scritto Fanning osserva come questo oggetto permetta di analizzare il modo in cui le aspirazioni creative degli adulti si siano riflesse nel design di questi giocattoli.

Questo giocattolo nasce nella metà del XX secolo, in un ambiente sempre più influenzato dalla globalizzazione e dalla competizione internazionale, vinta attraverso economie di scala e produzione di massa, questo, come analizzato da Gary Cross e Gregory Smits in un articolo, a discapito dei piccoli produttori (Cross e Smits 2005, 877–78), fenomeno visto anche in molti altri settori produttivi. L'azienda danese, nata come produttrice di giocattoli in legno nella comunità rurale di Billund in Danimarca, viene fondata da Ole Kirk Christiansen, prima una falegnameria di mobili e macchine, passando poi ai giocattoli a partire dal 1934, dando così origine alla LEGO e realizzando perlopiù animali e veicoli da trainare (Wiencek 1987, 35–44). ⁵¹ I primi mattoncini di plastica vengono introdotti nel 1949, seguendo il modello dei mattoni autobloccanti progettati dalla psicologa infantile Hilary Page, venduti dalla società britannica Kiddicraft nel 1946. Questi mattoni erano a loro volta ispirati ai giochi di costruzioni architettoniche caratterizzate da un meccanismo di perno e presa, come il *Batima* un giocattolo belga carta pressata del 1905 o il *Minibrix* britannico realizzato in gomma del 1935 (Brosterman et al. 1991, 18). L'obiettivo di Page è stato quello di creare un prodotto che permettesse di soddisfare i bisogni di base dei bambini, ovvero di tenerli occupati fisicamente e mentalmente, contemporaneamente stimolando l'immaginazione e la soggettività.

50 Colin Fanning riporta come due esempi validi di ricerche su queste tematiche i libri *Century of the child: growing by design, 1900-2000* e *Designing the creative child: playthings and places in midcentury America* (Kinchin, O'Connor, e Harrod 2012; A. F. Ogata 2013).

51 La storia dell'azienda è orgogliosamente raccontata da numerose bibliografie realizzate dalla compagnia stessa, compreso un interessante video divulgato attraverso visionabile all'indirizzo [youtube.com/watch?v=NdDU_BBJW9Y](https://www.youtube.com/watch?v=NdDU_BBJW9Y)





Pagina precedente sopra

Figura 144: Gordon Matta-Clark, *Garbage Wall*, 1970 (Gordon Matta-Clark)

Pagina precedente sotto

Figura 145: Gordon Matta-Clark mentre costruisce il *Garbage Wall*, Brooklyn, 1971 (The Estate of Gordon Matta-Clark)

Sopra

Figura 146: Gordon Matta-Clark, *Garbage Wall*, 2009 (Pulitzer Arts Foundation)

« La preparazione al mondo degli adulti viene quotidianamente migliorata, poiché il bambino impara molte delle sue leggi e lezioni dal processo di gioco immaginativo»

(Page 1953, 16)

Fanning quindi ritiene infatti che i mattoncini LEGO siano un ottimo esempio di giocattolo educativo del XX secolo (Fanning 2018, 91) e che si adattino alla definizione di Birgitta Almqvist data a questa tipologia di oggetti, ovvero «semplici nella struttura, nella consistenza, nella forma e nel colore e di genere neutro per adattarsi sia alle ragazze che ai ragazzi» (Almqvist 1994, 50). Una caratteristica del loro successo è sicuramente la modularità che permette la realizzazione e la vendita di piccoli set, combinabili tra loro, strategia di marketing istituita alla all'inizio del 1900 con i blocchetti di legno Anker-Steinbaukasten della ditta tedesca Richter's (Hamlin 2007) e sfruttata a partire dal 1955 con una razionalizzazione della produzione e la realizzazione da parte del figlio di Godtfred di set caratterizzati da una tematica e narrativa comuni (Fanning 2018, 91).

A partire dal 1978 la LEGO si adeguata sempre di più alla cultura popolare transmediale, creando set e collaborazioni con marchi propri della cultura popolare, derivata da film, televisione e fumetti, come la collaborazione con la Lucasfilm e il suo franchise Star Wars, i primi set tematici realizzati su idea del nipote del fondatore ad avere istruzioni illustrate in passaggi per la costruzione (Fanning 2018, 95). Contemporaneamente si assiste anche alla nascita di temi come castelli e cavalieri, pirati, western, ma anche fantasy dai colori pastello creati come proposta per il pubblico di giovani ragazze (Brandow-Faller 2018, 16), il tutto non senza critiche da parte dei movimenti femministi.⁵² Questo dimostra come un semplice giocattolo possa

52 Nel corso degli anni l'azienda ha rilasciato diverse tipologie di set, tra cui alcuni disegnati soprattutto per un pubblico femminile, come la serie *Friends* realizzata a partire dal 2012 e caratterizzata da uno stile fantasy con personaggi simili a bambole. Questa caratterizzazione si osserva anche dalla collocazione all'interno dei negozi, spesso non più insieme agli altri set, ma posti nelle aree dedicate alle bambine, vicino a bambole e Barbie. La critica femminista, con tematiche simili a quelle della e della casa delle bambole trattata nel capitolo dedicato alla *Womanhouse*, pone l'accento sulla visione limitata di questa tipologia di giocattoli, spesso incentrati su temi stereotipati, come la bellezza, la domesticità, la cucina e le attività equestri, rispetto alla grande scelta di temi maschili (Brandow-Faller 2018, 25–26).

diventare parte della cultura popolare e muovere persino critiche sulle tematiche sociali affrontate.⁵³

Come analizzato nella descrizione della casa delle bambole a pagina 63, durante il XIX e XX secolo esiste una forte relazione tra giocattoli in miniatura e il lavoro degli adulti, approccio osservabile in giocattoli ingegneristici come il *Meccano* del 1901 o l'*Erector Set* del 1911, oppure architettonici come l'*Anker Building Block Set* inventato nel 1877 dall'architetto e ingegnere tedesco Gustav Lilienthal. Altri esempi architettonici sono il *Dandanah* del 1919 in vetro colorato di Bruno Taut, realizzato con l'intenzione di portare le nozioni architettoniche nell'istruzione materna e il *The Toy* del 1950 di Ray e Charles Eames che prende ispirazione dalla componibilità della loro *Studio House* del 1949, tutti giocattoli ideati per stimolare la creatività dei bambini, attraverso la creazione e non la copia (Brandow-Faller 2018, 16).

Il materiale dei mattoni LEGO, ovvero la plastica, è stato normalizzato per l'uso nei giocattoli dall'azienda attraverso una comunicazione che ne esaltava la durabilità, l'efficienza produttiva, ma soprattutto l'igienicità, in un periodo in cui questa tipologia di oggetti utilizzava in prevalenza il legno, anche a causa di un'accoglienza da parte del pubblico ambivalente (Sparke 1990). Il successo dell'azienda è visibile fin dagli anni sessanta, diffondendosi in America a partire dal 1962 attraverso la distribuzione da parte di Samsonite fino al 1972 e svolgendo un ruolo fondamentale durante il periodo di forte competizione creativa e tecnologica degli Stati Uniti nella Guerra Fredda (Fanning 2018, 92).

Cartelli

Un'altra tipologia di oggetti presenti nell'opera sono sicuramente i cartelli, realizzati nelle forme più disparate da migliaia di anni per facilitare la navigazione all'interno del territorio, sia a piedi, sia con altri mezzi di trasporto. Il ruolo di questo oggetto è quello di «dare un senso» a un oggetto o a un ambiente in modo razionale codificato attraverso l'uso in un linguaggio condiviso e riconoscibile. Nel campo della segnaletica stradale,

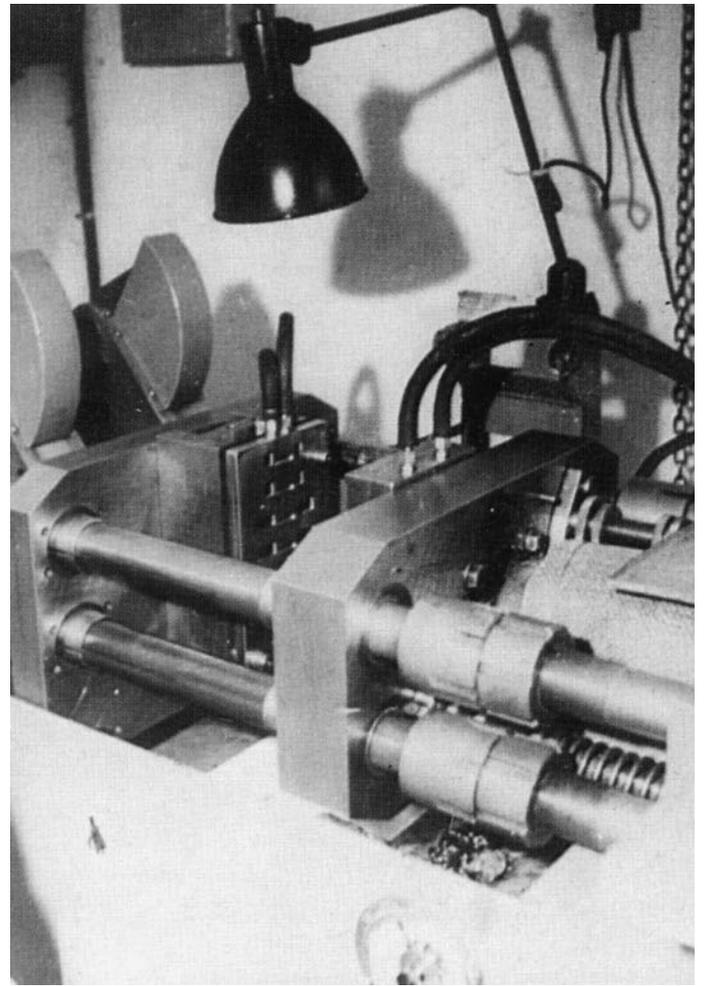
53 Faller suggerisce anche una bibliografia per approfondire la tematica dell'identità razziale, neutralizzata dalla LEGO attraverso la minifigure gialla nell'articolo di Derek Johnson *Figuring Identity: Media Licensing and the Racialization of LEGO Bodies* (Johnson 2014).

Jock Kinneir e Margaret Calvert hanno avuto un ruolo fondamentale per la creazione di un sistema ordinato e visivamente chiaro, realizzato per le strade inglesi, ma poi esportato e riadattato nei paesi di tutto il mondo (Sparke 2009, 197). Il lavoro dei due designer si concluse nel 1950 e include colori, forme, simboli e lettere coordinati e affiancati da un carattere tipografico creato per l'occasione chiamato *Transport*. La standardizzazione della segnaletica stradale è iniziata nel 1931, con l'introduzione del segnale di un cerchio rosso con inscritta una linea bianca, noto come C1 ad indicare il divieto di accesso, progettato e diffuso dalla convenzione della Società delle Nazioni di Ginevra (Sparke 2009, 197).



Sopra
Figura 147: Meccano, circa 1931 (Maas Museum)

Sotto
Figura 148: Bruno Taut, building set Dandanah, 1920 (Elisa Vafreb)



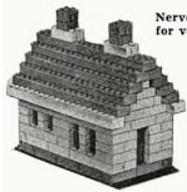
A sinistra

Figura 149: Giocattoli in legno Lego, 1932 (Lego Group)

A destra

Figura 150: Macchinario ad iniezione per la creazione di mattoncini, anni 1950 (Lego Group)

LEGO Murstens Modeller LEGO Murstens Modeller

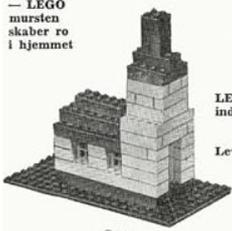


Nerveberolgende legetøj for voksne



LEGO mursten fås i 6 størrelser indeholdende $\frac{1}{4}$ - $\frac{1}{2}$ - $\frac{3}{4}$ og $\frac{1}{2}$ sten

Leveres i smukke farver

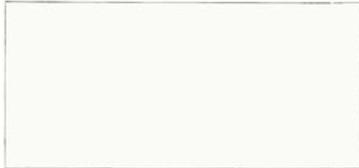


— LEGO mursten skaber ro i hjemmet

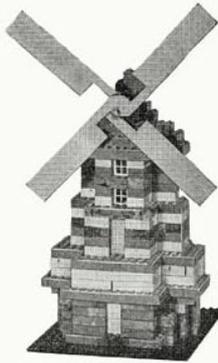


En regnvejrsdag i sommerhuset er reddet med LEGO mursten

Fås hos



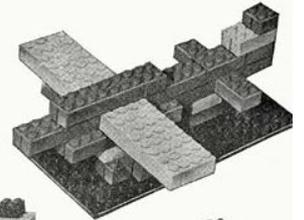
Husk at forlange originale LEGO-mursten



Fås i alle førende legetøjsforretninger

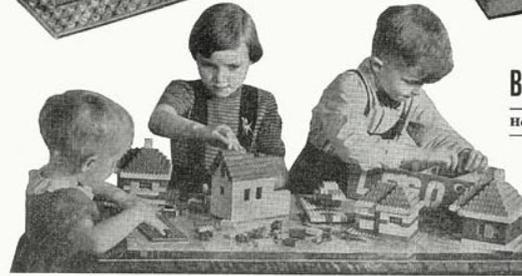
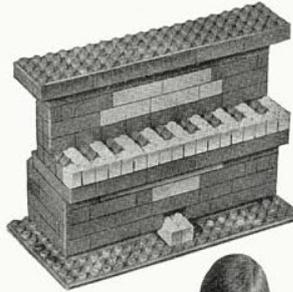
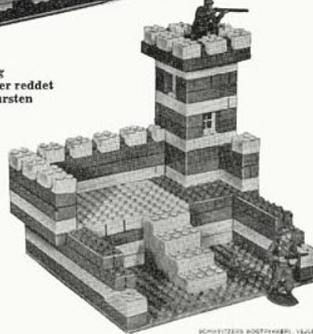
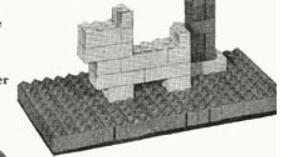


Anbefalet af mange hospitalers børneafdelinger, vuggestuer, fritidshjem og børnehaver



Fremstillet af fineste og stærkeste plastik

Billigste legetøj i forhold til legetimer

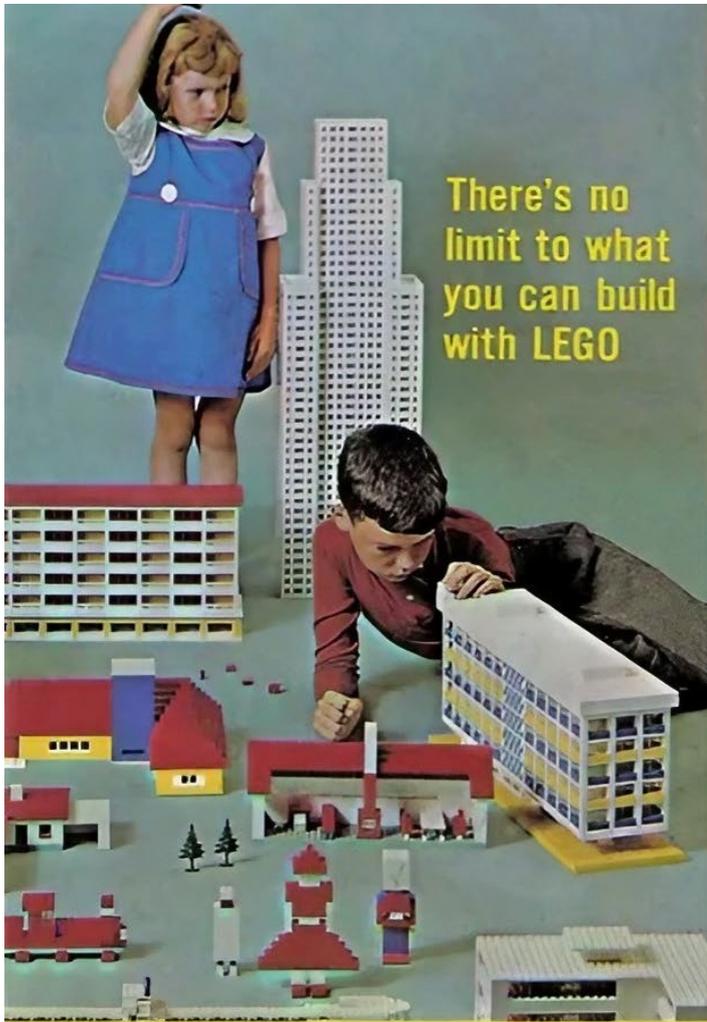


BYGGEMODELLER

Hele familiens BEDSTE legetøj

ALLE bygningsværker kan nøjagtig kopieres

Uforgængelig selv ved hårdhændet behandling



There's no limit to what you can build with LEGO

LEGO[®] System

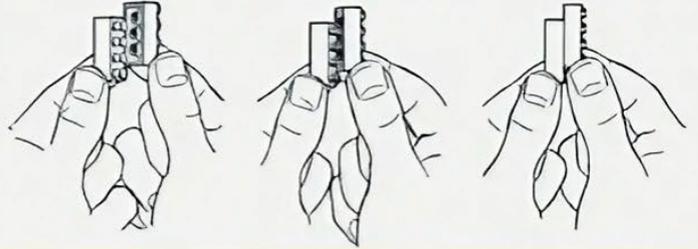
BY Samsonite[®]

LEGO SYSTEM BY SAMSONITE, INC. DENVER, COLO.

LEGO SYSTEM BY SAMSONITE, INC. DENVER, COLO.

HOW TO FIT PARTS TOGETHER

The LEGO "bricks" are precision made and fit together perfectly. Take two of the 8-knob bricks and press firmly together—top against bottom. The large tubes on the bottom of the bricks fit perfectly in **between** the smaller knobs on top. There are many possible "position combinations".



SELECT ONE OF THESE LEGO[®] GIFT SETS SO YOU CAN MAKE buildings—wheel toys—animals—dolls—and hundreds of other exciting models!

702 Basic Set	\$ 1.95	805—Wheel Toy Set	\$4.95
703 Basic Set	2.95	905—Doll Set	\$4.95
705 Basic Set	4.95	246—Town Plan Board	\$1.50
708 Basic Set	7.95		
711 Basic Set	10.95		
717 Junior Constructor	16.95		
725 Town Plan	25.00		
Supplementary Boxes	50c each		

725 Town Plan
25.00



705
Basic Set
4.95



703
Basic Set
2.95



708 Basic Set
7.95



Supplementary
Boxes
50c each

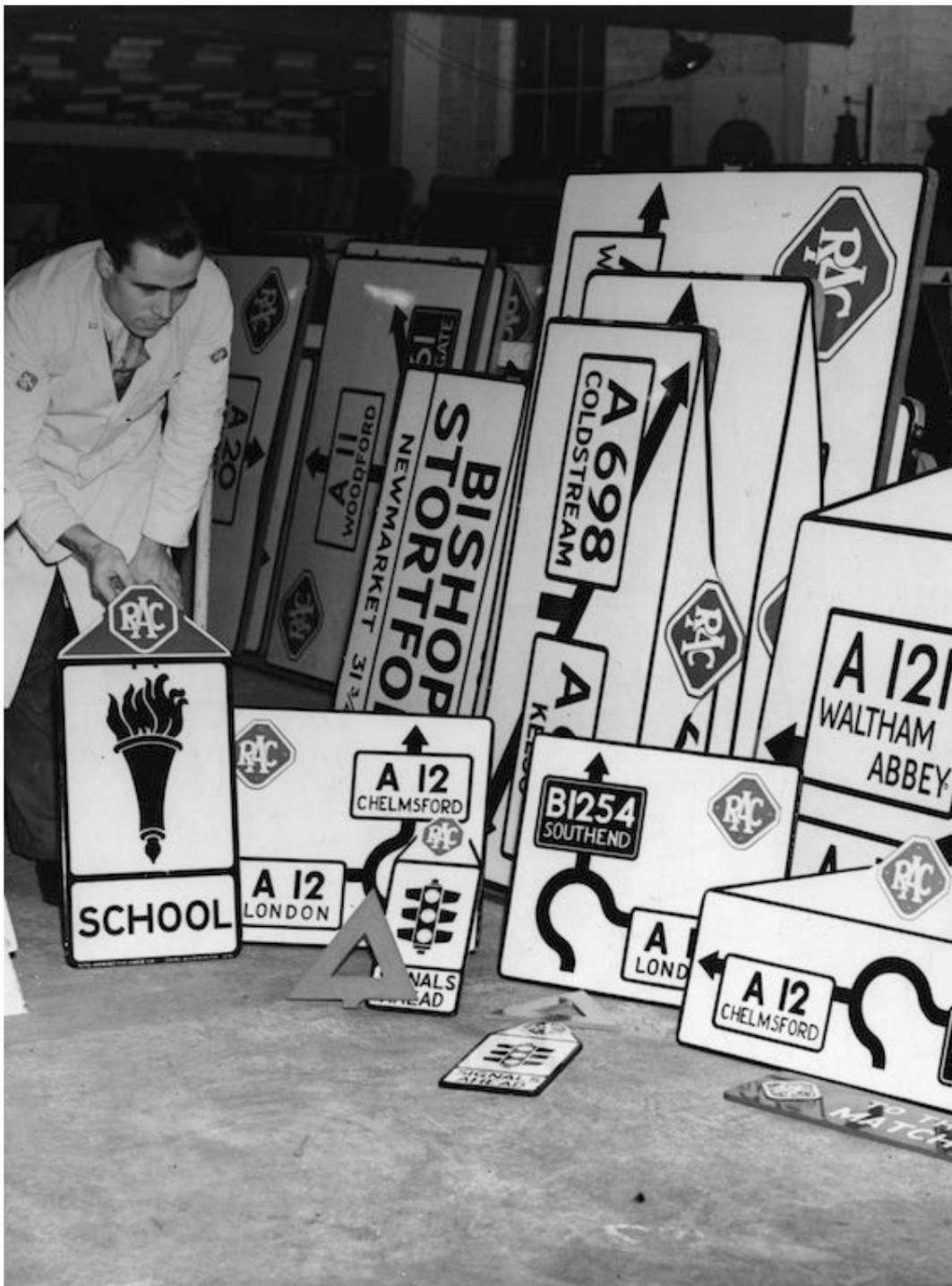


717 Junior Constructor
16.95

702
Basic Set
1.95

711 Basic Set
10.95

LEGO GIFT SETS ARE AVAILABLE AT ALL GOOD TOY AND DEPARTMENT STORES



Pagina precedente

Figura 152: Catalogo Lego System, s.d. (Lego Group)

Sopra

Figura 153: Segnaletica stradale di dimensioni ridotte per insegnare agli scolari, 1938 (Fox Photos)

« Sono momentaneamente l'archeologo del futuro.
Oggi ho una visione di un domani impossibile»

(Arman in Martin 1973, 9)

Il più volte citato Arman, artista appartenente al movimento del Nouveau Réalisme, definendosi come «archeologo del futuro» eleva gli oggetti del quotidiano a fossili di una archeologia urbana. Nello specifico questa nasce da un viaggio condiviso nel 1947 con Yves Klein e il poeta Claude Pascal, quando, dopo una riflessione, decidono di dividere il mondo in tre parti: uno naturale vivo, uno naturale inanimato e uno «creato dall'uomo», quest'ultimo preso come campo di analisi e punto di partenza per l'intero operato di Arman (Arman in Fesci 1968). Il francese e i suoi successori utilizzano oggetti come sveglie, cavatappi, scarpe, caffettiere e telefoni, incastrandoli in contenitori, bloccandoli in una massa più grande e stabile in modo da farli assomigliare a fossili intrappolati nell'ambra. Hamilton riporta come l'artista si considera contemporaneamente un testimone e un partecipante del fenomeno, con una posizione da «osservatore scientifico», che invece di analizzare la natura, studia l'industria e il consumatore, categoria del quale egli fa parte. Hamilton riflette infatti su come il suo approccio archeologico, volto a tracciare il sistema contemporaneo di produzione e consumo, sia eseguito con un metodo e una descrizione sistematica, tipica del sistema che voleva descrivere, diventando un soggetto del sistema stesso (Hamilton 2008, 55). Quest'approccio da ricercatore applicato agli oggetti è condiviso anche da Jean Baudrillard che nel suo libro *Le Système des objets* paragona la crescita degli oggetti a fenomeni naturali come quella della flora e della fauna.

I FOSSILI DEL PRESENTE

« Possiamo classificare la crescita rigogliosa degli oggetti come facciamo per la flora o una la fauna, completa di specie tropicali e glaciali, mutazioni improvvise e varietà minacciate di estinzione? »

(Baudrillard 1969, 7)

Concludendo che non è sufficiente classificare questi oggetti individuando diversità e volumi, ma è necessario identificare il loro valore simbolico (Baudrillard 1969, 7–8), proprio come un archeologo fa con i reperti di civiltà passate o lo storico di Cultura materiale fa con oggetti recenti o contemporanei.

Altri due importanti artisti contemporanei che ha come Arman usano un approccio archeologico sono il britannico Tony Cragg, e il francese Bertrand Lavier, del primo si è scelta di analizzare la sua *Stack* del 1975, mentre per il secondo sono stati analizzati i suoi *Pedestal Objects* del 1987 e la *Panton/Zanussi* del 1988. Un altro interprete dell'oggetto fossile è il newyorkese Daniel Arsham (*Microphone Ash* del 2014, *Television_pyrite* del 2015, *Crystal toys* del 2017 e *3018* creata nel 2018), un artista a cavallo tra arte, architettura e performance che con gesti semplici simula un ritrovamento archeologico (Arsham 2017).





Pagina precedente sopra

Figura 154: Daniel Arsham, Television_pyrite, 2015
(Daniel Arsham)

Pagina precedente sotto

Figura 155: Daniel Arsham, 3018, 2018 (Daniel
Arsham)

Sopra

Figura 156: Daniel Arsham, 3018 dettaglio, 2018
(Daniel Arsham)



LA STRATIFICAZIONE GEOLOGICA DEGLI OGGETTI

Tony Cragg, *Stack*, 1975

L'approccio di Arman è condiviso ed è visibile nell'artista britannico Tony Cragg, un biologo esperto, formatosi poi in campo artistico al Gloucestershire College of Art a Cheltenham, alla Wimbledon School of Art e al Royal College of Art di Londra, per poi trasferirsi in Germania per svolgere la professione di insegnante nel 1977. Le prime mostre personali hanno luogo presso la Lisson Gallery di Londra, la Lutzowstrasse Situation di Berlino e la Kunstlerhaus Weidenallee di Amburgo, diventando presto uno dei protagonisti del rinnovamento della scultura. Cragg afferma di appartenere a un'arte creata in base all'istinto e alla relazione dell'artista con il mondo che lo circonda, non condividendo le opere idealizzate, preferendo un lavoro metodologico, derivato dai suoi studi scientifici e filosofici svolti negli anni ottanta (Collezione Peggy Guggenheim 2023).

Una delle prime opere dell'artista che include l'objet trouvé è *New Stones, Newton's Tones*, realizzata nel 1982 usando una grande quantità di pezzi plastica, trovati nell'ambiente che lo circonda, disposti sul pavimento in modo ordinato in modo simile a come avviene con fossili e reperti archeologici quando sono raccolti, catalogati e disposti su ripiani per essere visionati e studiati dai ricercatori. L'opera è una sublimazione dell'approccio scientifico applicato allo studio degli scarti avviato nel 1975 con la prima delle

cinque *Stack* prodotte, un cubo realizzato al Royal College of Art con pezzi di legno, mattoni, barattoli di olio, pungiglioni, tessuti, cartoni e riviste, oggetti disposti su differenti strati in modo da creare una scultura, definendo sezioni che ricordano l'accumulo di rifiuti progressivo e richiamando gli strati geologici presenti in natura. L'opera deriva dalla prima sperimentazione del 1970 chiamata *Combination of Found Beach Objects*, in cui ordina e classifica diversi materiali trovati, disponendoli su una griglia disegnata e creando così un'immagine totale costituita da piccoli elementi diversi, tecnica poi sfociata nelle opere successive *Axe-head* (1981), *Axehead* (1982) e *Britain Seen from the North* (1981), mentre la stratificazione viene ripresa nella sua celebre *Cumulus* del 1998 (Delaney 2001).

L'obiettivo dell'arte di Cragg è quindi quello di costruire una «mitologia poetica» per gli oggetti industriali, ritenuti ancora privi di significato.

« Vedo un materiale o un oggetto come circondato da un fumetto di informazioni. Materiali come il legno hanno già un pallone molto occupato. Gli oggetti della nostra società industriale hanno ancora pochissime informazioni collegate a loro, quindi anche se qualcosa come la plastica può essere accettato come materiale valido per l'uso, rimane ancora molto disabitato»

(Cragg 1992, 61)

Un altro esempio eclatante dell'approccio da ricercatore è sicuramente restituito dall'opera dell'artista americano Mark Dion *Tate Thames Dig 1999*, un lavoro di scavo collaborativo effettuato durante la bassa marea lungo le rive del Tamigi a Londra. L'allestimento dello scavo utilizza infatti un approccio proprio dell'archeologia e della geologia ed era mirato a studiare la storia del fiume e della popolazione attraverso i detriti recuperati, comprendenti oggetti più svariati, come ossa, ceramiche, oggetti in metallo e giocattoli di plastica, tutti accuratamente selezionati, classificati, puliti, identificati ed etichettati seguendo la prassi archeologica e museale (Ward 2013).

Il lavoro di Cragg, paragonandolo all'idea della fisica delle particelle, viene descritto come uno «studio della relazione della parte con il tutto» («Catalogo Mostra» 1987, 54), collegamento con la scienza dichiarato dallo stesso Cragg che ha più volte sostenuto come l'arte possa essere «un importante supplemento ed espansione delle scienze», per sopperire alla carenza di immagini percepibili (Cragg, s.d., 31) e in modo da illustrare il grande

numero di fenomeni astratti trattati («Catalogo Mostra» 1987, 54–55) (Delaney 2003). Si può quindi osservare come la carriera da biologo dell'artista britannico sia stata uno dei motivi che hanno contribuito ad avvicinare Cragg alla nuova di generazione di artisti impegnati sui problemi ambientali, economici e sociali causati soprattutto dalla cultura usa e getta diffusa a partire dagli anni ottanta (Stiles e Selz 1996, 280). I temi chiave del suo lavoro sono infatti il rapporto con il mondo naturale e l'impatto dell'uomo sulla natura, questa sempre più artificiale, con un netto rifiuto nel «distinguere tra il paesaggio e la città» e valorizzando gli oggetti dell'uomo come «chiavi fossili di un tempo passato che è il nostro presente» (Delaney 2001). Partendo da queste parole Dion approfondisce dichiarando che:

« I musei di storia sono uno dei siti più essenziali per qualsiasi indagine su come un gruppo culturale dominante costruisce e dimostra la sua verità sulla natura [...] Il mio lavoro non riguarda realmente la natura, ma piuttosto è una considerazione delle idee della natura»

(Mark Dion in Frock 2022)

Nell'opera di Cragg gli oggetti sono accatastati l'uno sull'altro, perdendo la loro individualità e divenendo semplici mattoni di un blocco più grande, che costituisce una vera e propria scultura. Anche in questo caso la funzione è persa e anche la disposizione tradizionale non è stata mantenuta nel collocare gli elementi, selezionati e ordinati solo al fine di raggiungere il volume cubico dell'opera. In questa disposizione si nota però come la forma dei singoli oggetti incida sul posizionamento di quelli vicini, inseriti cercando di riempire al più possibile i buchi che si creano. Il rapporto tra questi risulta inoltre abbastanza armonioso, in quanto sono tutti caratterizzati da colori neutri e da una provenienza probabilmente industriale e comunque non legata al consumo di massa. Questo esercizio è stato ripetuto anche in altre realizzazioni, utilizzando oggetti diversi ma con la medesima tecnica volta ad ottenere cubo solido scultoreo.



Sopra

Figura 158: Tony Cragg, *Combination of found beach objects*, 1970 (Tony Cragg)

Sotto

Figura 159: Tony Cragg, *New Stones - Newton's Tones*, 1978 (Arts Council)



Sopra
Figura 160: Tony Cragg, *Britain Seen from the North*, 1981 (Tate)



Sopra
Figura 161: Mark Dion, *Thames Dig*, 1999 (Jeff Spicer)



Sopra
Figura 162: Tony Cragg, *Cumulus*, 1998 (Tate)



13

This page, left
Bendix, 1999
of iron and w
Lavier, Doras
bronze base
Bertrand Lav
curbstone on
Bertrand Lav
lock on base
Bertrand Lav
on iron base
Bertrand Lav
skateboard on
26 x 38 1/2 x 1

GLI OGGETTI COMUNI, SCULTURE CONTEMPORANEE

Bertrand Lavier, *Pedestal Objects*, 1987

Un altro attore chiave nell'utilizzo di oggetti comuni e banali trasformati in opere d'arte è l'eccentrico Bertrand Lavier, un architetto nato nel 1949 in Francia, la cui attività artistica si sviluppa a partire dagli anni settanta, con dittici realizzati con colori industriali, in piena critica con l'Arte concettuale dominante di quel periodo. Ma è negli anni ottanta che raggiunge il successo partecipando a importanti mostre come la Documenta del 1982 e 1987 dove espone la sua tecnica artistica principale, ovvero gli oggetti dipinti.

Negli anni '80, durante i quali partecipa a un certo numero di importanti mostre internazionali (in particolare, la settima e l'ottava edizione della Documenta nel 1982 e nel 1987), si impone con i suoi oggetti dipinti come una delle figure dominanti del suo tempo. Egli ricopre di vernice acrilica gli oggetti comuni, non con l'intento di cambiarne il colore, ma per creare una continuità tra l'arte, rappresentata dalla pittura, e il mondo reale, rappresentato dall'oggetto (Manzardo 2012).

Questi fanno parte delle sue numerose serie di opere, da lui chiamate «cantieri», come le Walt Disney Productions, nel quale compaiono elementi dei fumetti oppure i *Ready destroyed* come la *Giulietta* del 1993. In un articolo di

Artforum egli viene collocato all'interno della Gang of Four, insieme ad altri importanti artisti francesi quali Daniel Buren (il pioniere della ripetizione), Annette Messager (l'inventore del mastice) e Christian Boltanski (l'anima disperata) (Cuvelier 1997, 69).

Gauthier e Michel ci riferiscono come i lavori di Lavier suggeriscano la volontà dell'artista di mettere in discussione il mondo conosciuto e l'identità delle cose considerate normali, o come più volte asserito nella trattazione delle opere, banali, comunicandolo attraverso un linguaggio ironico⁵⁴ (Gauthier 2001). Egli crea quindi una separazione tra le cose materiali, e il loro significato espresso dal linguaggio, creando una situazione in cui secondo l'artista «è il linguaggio a determinare il reale e non viceversa» e rifiutando i significati univoci legati agli oggetti artistici e quotidiani utilizzati nelle sue opere (Manzardo 2012).

Nell'opera *Pedestal objects*, e anche in *Panton/Zanussi*, egli si distingue stabilendo un rapporto simbiotico tra due oggetti che normalmente non dovrebbero entrare in contatto, ovvero l'opera d'arte e l'elettrodomestico, sublimandolo al livello di arte semplicemente usando della vernice e considerandolo come un semplice strumento per creare arte e non come un oggetto in sé. L'uso del ready-made, come afferma l'artista, è inizio nel 1974, dopo avere osservato che il colore di una latta di vernice risultasse identico a quello di un oggetto in suo possesso.

« Il mio lavoro è [un'indagine] legata al linguaggio.
Se qualcuno mi dice: 'Conosco un pittore che sta dipingendo un frigorifero', tu pensi che stia dipingendo un frigorifero su una tela, o che stia dipingendo motivi decorativi sullo sportello del frigorifero. 'Dipingo di bianco un frigorifero bianco, così posso dire che la vernice copre la realtà'»

(Cuvelier 1997, 69)

54 Gauthier e Michel nel loro articolo suggeriscono al lettore un approfondimento sull'artista attraverso il saggio, di Daniel Soutif intitolato *Le lieu des paradoxes* da pagina 80 a 95 (Soutif 1987).



Sopra
Figura 164: Bertrand Lavier, *General Electric*,
1985, Denis Farley

Pascaline Cuvelier riassume quindi la sua arte in un disturbo semiotico, ottenuto attraverso piccole trasformazioni della realtà banale, ottenendo una metamorfosi in una nuova realtà scultorea (Cuvelier 1997, 71). Grande importanza è quindi data al linguaggio, un elemento fondamentale per distinguere la realtà, intitolando le sue opere con il nome della casa produttrice in modo da sottolineare il loro legame con il mondo reale.

I suoi *Pedestal objects*, sono oggetti piedistallo realizzati nel 1987, un orsacchiotto, una serratura, un cono autostradale, uno skateboard, una porta di frigorifero e un mattone di cemento, tutti montati su una base ed esibiti per la prima volta al Musée national des Arts d’Afrique et d’Océanie (Cuvelier 1997, 71). Gli oggetti d’uso, anche in questo caso, sono estrapolati dal loro contesto originale, diventando opere d’arte, intenzione resa esplicita dal piedistallo che li sorregge e li mostra al pubblico. L’incongruenza e il distacco è presente anche tra gli oggetti stessi, appartenenti a categorie molto diverse tra di loro, creando così un’immagine inconsueta e spiazzante, enfatizzata anche da forme e materiali molto differenti. Tra questi oggetti si è scelto e approfondita la storia e gli usi del mattone di cemento, un elemento chiave della società moderna.

Mattone in cemento

Il mattone in cemento appoggiato sul piedistallo di Lavier è un oggetto molto importante, tanto da essere presente anche all’interno dell’opera *Stack*, realizzata da Tony Cragg nel 1982, che come visto in precedenza, raccoglie in un cubo solido detriti assortiti, ordinandoli in strati che ricordano quelli geologici. Il blocco prefabbricato infatti rappresenta un vero e proprio residuo archeologico che racconta la nostra epoca, «chiave fossile di un tempo passato che è il nostro presente» (Cragg 1992, 26–28), anche se spesso sfugge all’attenzione della ricerca storica.

Il mattone è realizzato in calcestruzzo ed è quindi caratterizzato da un colore grigio, ha una forma di parallelepipedo cavo, con due o tre fori interni in modo da alleggerirlo e dotarlo di proprietà isolanti, anche se questa non è l’unica forma caratterizzante di questa tipologia di oggetti, ne esistono infatti di pieni e con una superficie liscia, ruvida o disegnata. Come le altre tipologie di mattoni, costituisce un semilavorato in quanto viene realizzato all’interno di una fabbrica (Baldazzi 2012, 66) e poi trasportato come semilavorato nel cantiere, luogo in cui viene impilato sopra altri blocchi usando malta cementizia (Encyclopedia.com 2019). Viene usato principalmente

per la costruzione di muri e prende il nome tecnico di unità di muratura in calcestruzzo (CMU) e rappresenta un prefabbricato per la costruzione di muri.

Il primo uso del cemento negli edifici risale a prima del 200 a.C. per mano dei Romani, i quali mischiavano argilla calcinata macinata, calce e acqua per ottenere strutture solide, mentre blocchi veri e propri sono realizzati e usati per la costruzione di edifici vicino all'odierna Napoli, questo durante il regno dell'imperatore Caligola a partire dal 37-41 d.C, conoscenze costruttive poi perse dopo la caduta dell'Impero Romano (Encyclopedia.com 2019). Si assiste quindi ad un successivo sviluppo del materiale nel 1791, quando in Inghilterra viene sviluppato prima il cemento Parker e poi il cemento Portland nel 1824 per mano dell'inglese Joseph Aspdin (Rice 1906, 12).

La prima costruzione conosciuta in blocchi di cemento risale al 1837 ed è una casa di Staten Island, New York (Encyclopedia.com 2019), mentre la prima in Inghilterra risale al 1850, con il primo brevetto concesso a C.S. Hutchinson nel 1866 (Classic Rock Face Blocks 2016). Il primo blocco cavo fu progettato nel 1890 da Harmon S. Palmer sempre negli Stati Uniti, brevettandolo nel 1900 e realizzando una macchina per la produzione industriale che ottenendo da subito un enorme successo, sviluppando poi anche altre macchine a opera della Sears Roebuck Company e dell'Ideal.⁵⁵ Questi macchinari erano facili da usare e permettevano a chiunque, sia a un muratore, ma anche a un semplice agricoltore, di realizzare i propri blocchi, incentivando così il fai-da-te dell'epoca, necessità nata soprattutto il bisogno di garages e stazioni di servizio resi necessari dalla diffusione dell'automobile (Classic Rock Face Blocks 2016).

55 Il catalogo della Century Cement Machine Company, contenente la grande quantità di modelli offerti dall'azienda nel 1907 fabbricati con la Hercules Stone Machine, ci permette di osservare quali fossero i blocchi disponibili ad inizio Novecento, comprese alcune immagini di realizzazioni con questi materiali. Il catalogo è stato digitalizzato nel 2017 ed è disponibile all'indirizzo www.archive.org/details/catalogueof-centu00cent. Mike Jackson in un articolo su Architect Magazine ha raccolto altri cataloghi disponibili online, come quello della Sears Roebuck & Co., Chicago, 1915 www.archive.org/details/ConcreteMachineryTriumphWizardAndKnoxBlockMachines e quello della Waylite Co Bethlehem, Pa., 1960 archive.org/details/waylite00wayl/mode/1up (M. Jackson 2020).

Il successo ottenuto fin da subito è legato all'economicità del blocco, meno cari della pietra naturale e del mattone, rendendoli quindi adatti anche per progetti industriali, agricoli e residenziali e assumendo anche un ruolo estetico negli anni cinquanta e sessanta, periodo in cui vengono presentati blocchi schermo ornati con fenditure che permettevano il passaggio dell'aria (M. Jackson 2020).

Quest'oggetto permette di realizzare edifici più ignifughi, meno umidi e ben isolati grazie alle camere d'aria presenti all'interno di ogni blocco, caratteristiche fino ad allora ottenibili solo con materiali più costosi (Baldazzi 2012, 66). La produzione può avvenire con tre tecniche differenti: la colatura, la pigiatura o la pressatura, tutti realizzati utilizzando uno stampo che conferisce al materiale la forma desiderata, spesso con dimensioni standard (Rice 1906, 17–18).

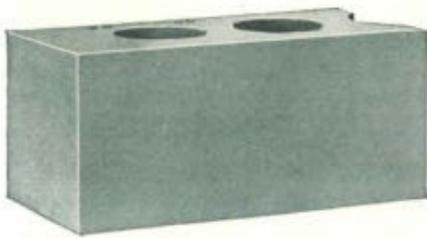
Il cemento e i mattoni in questo materiale hanno migliorato le caratteristiche degli edifici, prima edificati con il legno, il mattone e la pietra, fornendo una soluzione vantaggiosa, prestante ma soprattutto disponibile per le masse e diventando anche una delle «nuove tecnologie della povertà» a servizio soprattutto del Terzo Mondo (Forty 2013, 40).

Il mattone in cemento ha creato un linguaggio progettuale geopoliticamente universale, contribuendo a diffondere lo stile moderno a discapito del vernacolo locale, con una funzione iniziale volta a replicare materiali locali come pietra o mattoni, acquisendo solo successivamente un proprio valore estetico e continuando ad alimentare lo scontro culturale tra chi lo considera un materiale naturale e chi artificiale (Phillips 2014, 417–18).

Il professor Adrian Forty, autore di un affascinante libro sulla cultura legata al cemento, crede che il calcestruzzo abbia ancora del potenziale da scoprire, permettendo un ulteriore miglioramento sociale orchestrato dagli architetti del futuro (Phillips 2014, 419).

Designs We Furnish for Our Block Machines

See Instructions for Ordering on Page 8.



Design No. 4. Standard Plain Face.
Can be furnished in all Divisions. But one end door needed.



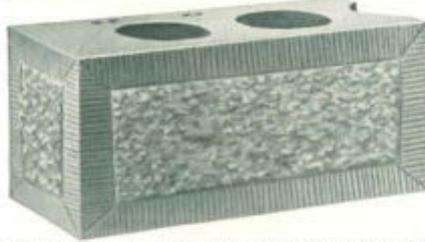
Design No. 5. Cobblestone Face.
A fine "above ground" foundation block. 16-inch plate not made in Division D. Division F not made in any size. But one end door required.



Design No. 6. Panel Face.
16-inch plate not made in Division D. But one end door required.



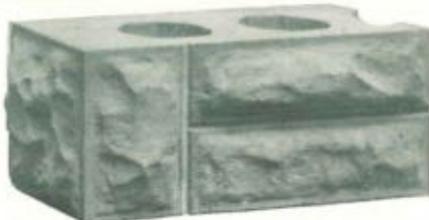
Design No. 7. Rock Face With 1 1/2-Inch Tooled Edge.
16-inch plate not made in Divisions C and D. Division F not made in any size. But one end door required.



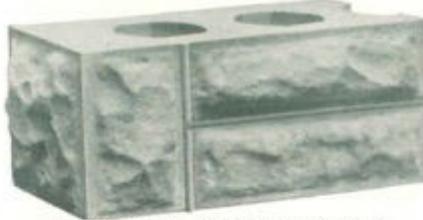
Design No. 8. Bushhammer Face With 1 1/2-Inch Tooled Edge.
16-inch plate not made in Divisions C and D. Division F not made in any size. But one end door required.



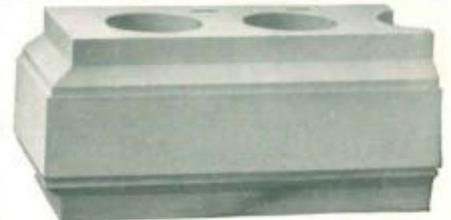
Design No. 9. Horizontal Tooled Edge.
But one end door required.



Design No. 10. Broken Ashler Face.
Block made with groove between block sections for beading or tuck pointing when wall is completed. For fractional blocks order desired division in Design No. 2 which matches this design perfectly. For right hand corner block use Design No. 2 end door. For left hand corner special end door is required.



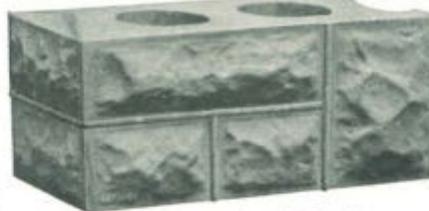
Design No. 17. Broken Ashler Face.
Block made with bead between sections. Does not require tuck pointing when laid up in wall. For fractional blocks order desired division in Design No. 2 which matches this design perfectly. For right hand corner block use Design No. 2 end door. For left hand corner special end door is required.



Design No. 12. Water Table Face.
No fractional face plate needed for fractional blocks in this design. End door furnished is not fastened in like other doors but sets in place and is supported by any plain end door in machine. End door is also used as a dividing plate for making fractional blocks of any length. But one end door needed.



Design No. 11. Broken Ashler Face.
Block made with groove between block sections for beading or tuck pointing when wall is completed. For fractional blocks order desired division in Design No. 2 which matches this design perfectly. For left hand corner block use Design No. 2 end door. For right hand corner special end door is required.



Design No. 18. Broken Ashler Face.
Block made with bead between sections. Does not require tuck pointing when laid up in wall. For fractional blocks order desired division in Design No. 2 which matches this design perfectly. For left hand corner block use Design No. 2 end door. For right hand corner special end door is required.



Design No. 16. Pressed Brick Face.
Fractional plates not made in Divisions D and F. Both right and left hand end doors are required.



Design No. 13. Ornamental Wreath Face.
Fractional plates not made in Divisions D and F. Both right and left end doors are required.

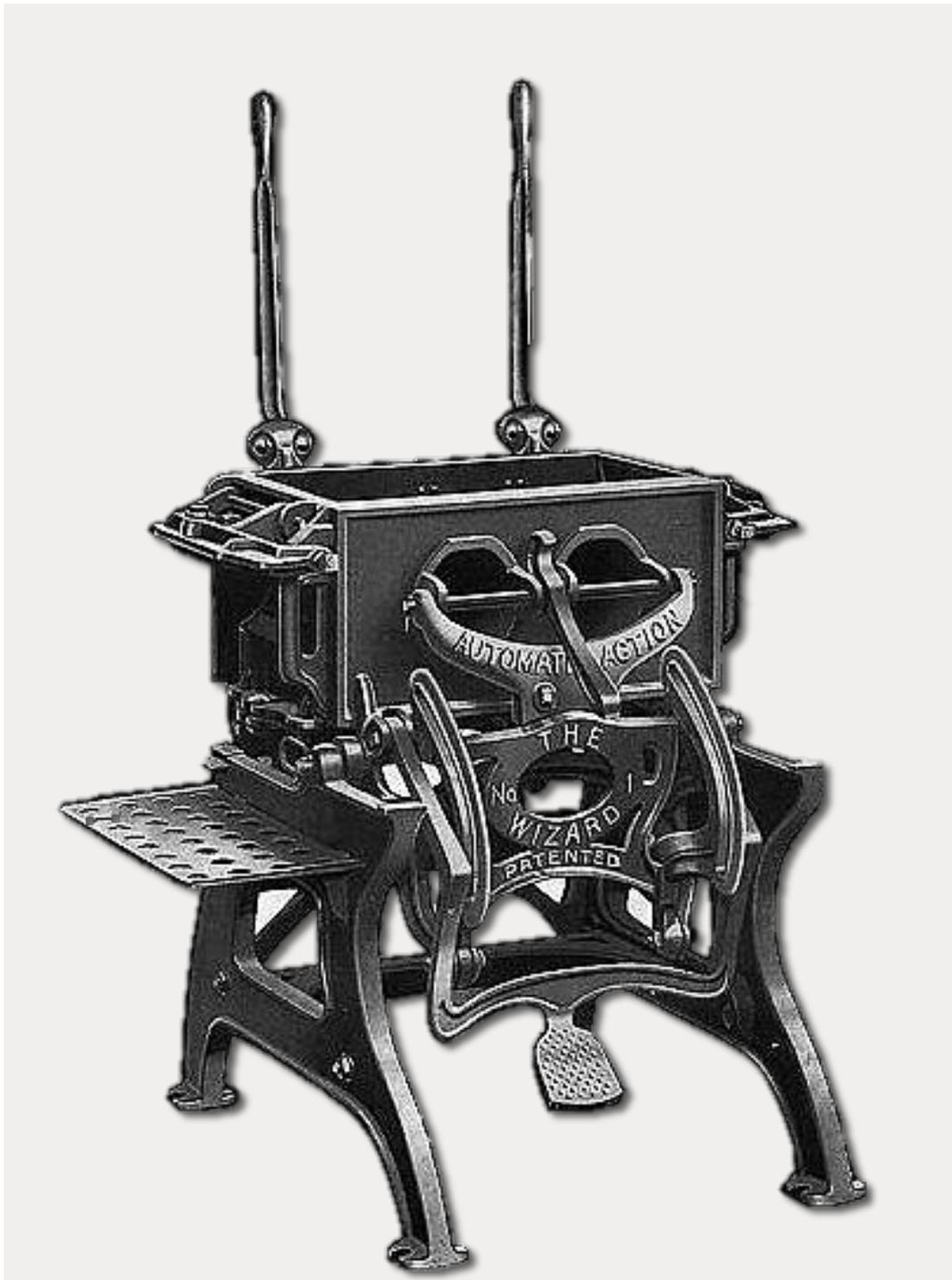
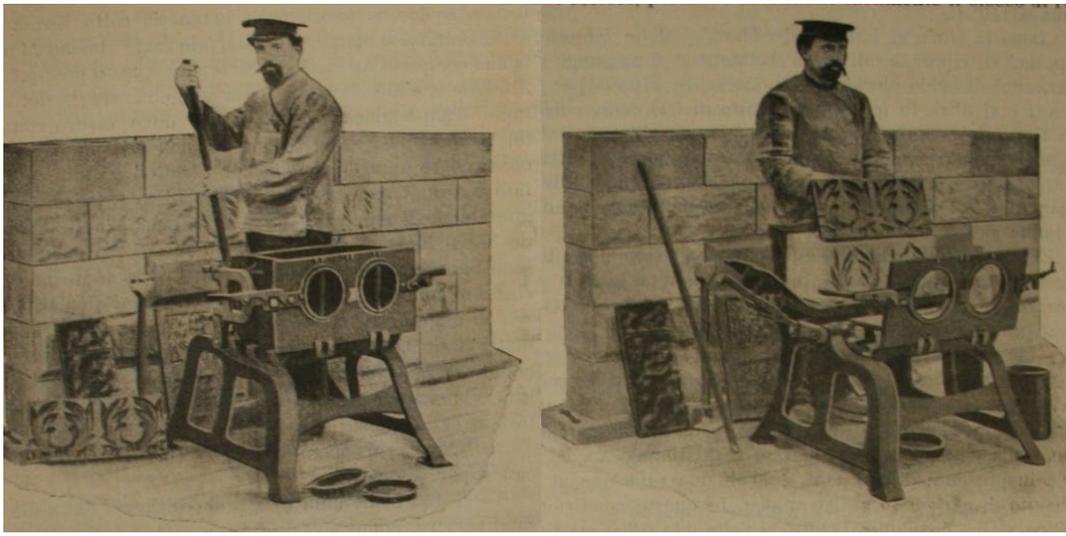


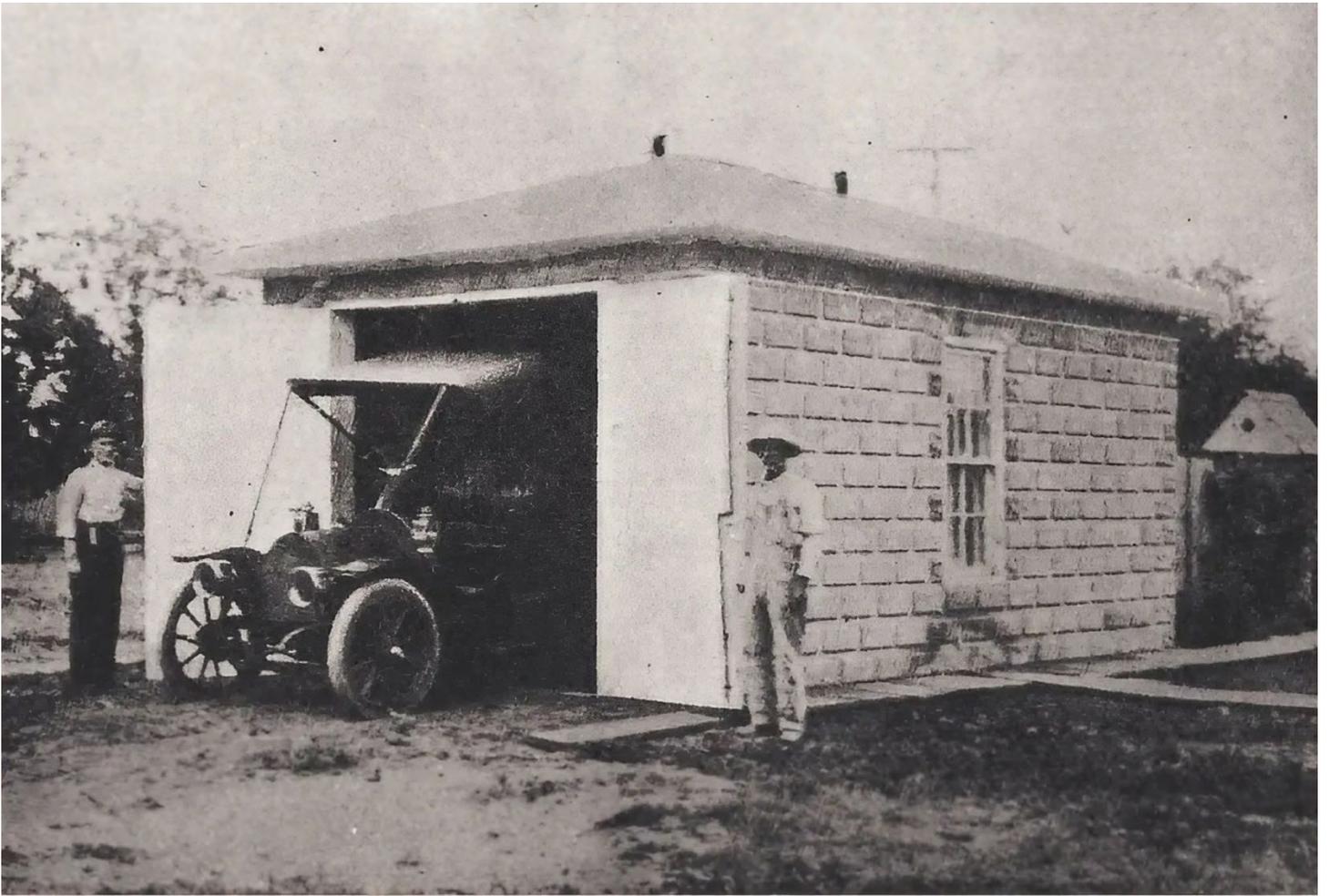
Design No. 14. Ornamental Scroll Face.
Fractional plates not made in Divisions D and F. Both right and left end doors required.



Design No. 15. Ornamental Rope Face.
Fractional plates not made in Divisions D and F. Both right and left end doors required.

SEARS, ROEBUCK AND CO., CHICAGO, ILLINOIS.





Pagina precedente sopra

Figura 166: La macchina *Berbet* per la fabbricazione dei blocchi cavi di calcestruzzo, s.d (Baldazzi 2012, 69)

Pagina precedente sotto

Figura 167: Macchina per produzione blocchi Sears Roebuck & Co Wizard, 1900 (California park and recreation)

Sopra

Figura 168: Garage per auto realizzato in blocchi Classic Rock Face Concrete, anni 20 (Classic Rock Face Concrete)



Sopra

Figura 169: Christoph Büchel, *Deutsche Grammatik*, 2008 (Stefan Altenburger)

Pagina successiva

Figura 170: Tony Cragg, *Brick Built*, 1987 (Tony Cragg)





14

L'OGGETTO COMUNE COME MEDIUM TRA REALTÀ E ARTE

Bertrand Lavier, *Panton/Zanussi*, 1988

Lavier continua ad accoppiare oggetti di uso comune con l'arte anche negli anni ottanta, questa volta creando sculture attraverso la sovrapposizione di due oggetti, rielaborando la pratica tradizionale scultorea e lavorando sul piedistallo, ovvero il punto di contatto tra i visitatori, il banale mondo reale mortale e l'arte preziosa immortale. Il suo uso di un oggetto quotidiano come piedistallo mostra lo squilibrio tra questo e l'altro manufatto, anch'esso industriale, ma esaltato a scultura, in quanto posto di un piedistallo (Cuvelier 1997, 71).

Nell'articolo citato in precedenza, Cuvelier riporta anche il pensiero dell'artista per quanto riguarda la scala dell'opera d'arte, Lavier infatti crede che l'arte rimanga «sempre un frammento [del mondo]» in contrapposizione con artisti come Yves Klein e Piero Manzoni, ossessionati dal voler «totalizzare tutto». Con questa seconda esperienza Lavier si cimenta anche in quella che lui definisce scultura, differenziandola dalle sue opere precedenti, appartenenti, secondo la sua visione, alla pittura.

« Quando un oggetto viene dipinto, è un dipinto.
Quando un oggetto non è dipinto, è una scultura »

(Cuvelier 1997, 71)

Come nell'opera precedente, frigorifero e sedia sono posti in un ambiente a loro distante, trasformati in scultura e messi a servizio di un pubblico che non li utilizzerà mai per la funzione per cui sono stati progettati originariamente. Un ulteriore contrasto è dato dalla posizione della sedia, posta al di sopra dell'elettrodomestico, in una collocazione inconsueta, rendendola così inutile da un punto di vista funzionale e ottenendo così la trasformazione da oggetto d'uso a scultura artistica voluta dall'artista. Le divergenze continuano anche tra i due oggetti, appartenenti sì ad un contesto domestico, ma dal valore stilistico differente, maggiore nella seduta. Questa condizione è enfatizzata ancor di più dall'uso di una sedia d'autore creata da un designer rinomato messa a confronto con uno strumento tecnico realizzato da un'azienda, un tipico esempio di design anonimo, considerazione già ricavabile dal titolo dell'opera, in cui il nome di un progettista viene posto a confronto di quello di un'azienda. Per approfondire queste considerazioni segue un'analisi storica di questi due oggetti, in modo da comprenderli al meglio e approfondire il contesto culturale da cui provengono.

Frigorifero

Il frigorifero è un oggetto usato spesso nelle opere di Lavier, sia come scultura nei suoi *Pedestal Objects*, sia come piedistallo nell'opera analizzata in questa sezione, ma risulta anche un oggetto simbolo della rivoluzione elettrica, un oggetto banale conosciuto da tutti. L'elettrificazione della casa porta alla nascita di nuovi attrezzi che sostituiscono il lavoro manuale, ma anche oggetti che contribuiscono al ripensamento dell'intero processo, modificando in profondità le abitudini quotidiane (Sparke 2009, 105) e cambiando per sempre lo spazio abitativo. La cucina viene quindi vista come uno spazio in continua metamorfosi:

« da luogo attrezzato come laboratorio per le varie lavorazioni, a, un istante dopo, cucina abitabile, aperta alla casa come un salotto, o ancora, spazio neutro che si mimetizza in forme geometriche e purissime, prossime alla rarefazione e all'astrazione»

(Sbordone 2003, 21)

Gli elettrodomestici, nati come oggetti semi-meccanici, si sviluppano in seguito alla scoperta dell'elettronica, elemento che permetteva di ottenere prestazioni superiori a basso costo, con una conseguente diffusione di massa. Questo tipo di oggetto è stato fondamentale per l'evoluzione, contribuendo un'evoluzione della società industriale, passata da quella che il critico Pierre Restany definisce come «di primo grado» ad una di «secondo grado», caratterizzata da bisogni primari completamente soddisfatti e standard qualitativi sempre più alti (Sbordone 2003, 17). Il design dell'elettrodomestico punta sul vantaggio competitivo dato da prestazioni crescenti e da un'esemplificazione d'uso, caratteristiche utilizzate ed enfatizzate dal marketing per sponsorizzare i nuovi prodotti.

Grazie all'introduzione di questi oggetti, la cucina ritorna a essere la stanza centrale di ogni abitazione, allestita con attrezzature con un approccio simile a quello dei ristoranti, con l'implementazione di elettrodomestici semplici che terminato il loro utilizzo arredano gli spazi come «pezzi unici di design» (Sbordone 2003, 21). Questa zona della casa, rimasta invariata e tradizionale fino alla rivoluzione industriale, viene sconvolta creando una nuova immagine, non più fissa, ma continuamente aggiornata dall'evoluzione tecnologica, sviluppata soprattutto negli Stati Uniti e in Germania (Sbordone 2003, 55). L'International Style entra anche in cucina, portando alla nascita della Assembled kitchen, nota come cucina americana, il tutto a partire dalle ricerche delle sorelle Beecher che nel 1869 pubblicano *The American Woman's Home*, un'analisi della stanza della cucina, trattando razionalmente lo spazio, un luogo spesso fruito dalle donne e non più dal personale di servizio e riflettendo anche sui risvolti sociali e sulle tematiche femministe (de Fusco 2004, 211). In questo periodo nasce anche l'idea di creare un piano di lavoro unico, invece di diversi ripiani, al di sotto del quale sono inseriti mobili e strumenti per la cucina, con un approccio razionale e

ingegneristico che ha poi portato alla definizione di misure standard, adottate poi anche dagli elettrodomestici (Beecher e Beecher 1869).⁵⁶

In Germania il Bauhaus svolge importanti sperimentazioni e nel 1927 Jacobus Johannes Pieter Oud presenta la prima configurazione a L dei mobili da cucina ⁵⁷, sviluppata poi da Grete Schütte-Lihotzky con una cucina prodotta industrialmente a forma di U, inizialmente collocata nelle case del quartiere Frauheim di Francoforte progettate da Ernst May, permettendo alla massaia di raggiungere tutti gli strumenti di lavoro con il minor tragitto possibile, anticipando la cucina modulare americana (de Fusco 2004, 212). Lo studio della pianta prosegue negli anni, con un importante lavoro iniziato nel 1967 dall'architetto e designer industriale svedese Sigrun Bülow-Hube, che concluse dichiarando come cinque milioni di cucine canadesi avessero un design inadeguato, osservando come la disposizione a L, studiata da Oud negli anni venti, fosse quella più adeguata (Gielens 2022, 33), indicazione seguita ancora oggi nelle abitazioni di tutto il mondo.

Il frigorifero, è uno degli elettrodomestici fondamentali nella vita di tutti i giorni ed è diventato un componente standard della cucina negli anni settanta (Gielens 2022, 12). Il suo funzionamento è stato mantenuto pressoché invariato negli anni, seguendo solamente un'evoluzione tecnologica e stilistica, passando dal concetto tradizionale di «armadio del freddo», quadrato e con le gambe come il *Monitor Top* del 1927, a una forma propria, senza gambe e dagli spigoli arrotondati fabbricata con l'uso di presse provenienti dall'industria automobilistica. In Italia, una nazione tecnologicamente arretrata al tempo, questa transizione da mobile elettrificato a elettrodomestico avviene solo negli anni cinquanta, mentre negli Stati Uniti la General Electric sviluppa soluzioni elaborate già dagli anni trenta, ritornando a forme squadrate di nuovo a metà anni cinquanta a causa di una

56 La trattazione di queste tematiche prosegue anche negli anni venti con il volume *Household engineering; scientific management in the home* (Frederick 1923), approccio poi trasportato e sviluppato in Europa soprattutto dall'architettura.

57 Nel 1923 il Bauhaus realizza la casa sperimentale *Das Haus am Horn*, unificando e distribuendo gli elementi della cucina, esercizio continuato nel 1927, negli alloggi sperimentali del quartiere Weissenhof a Stoccarda, (de Fusco 2004, 212).

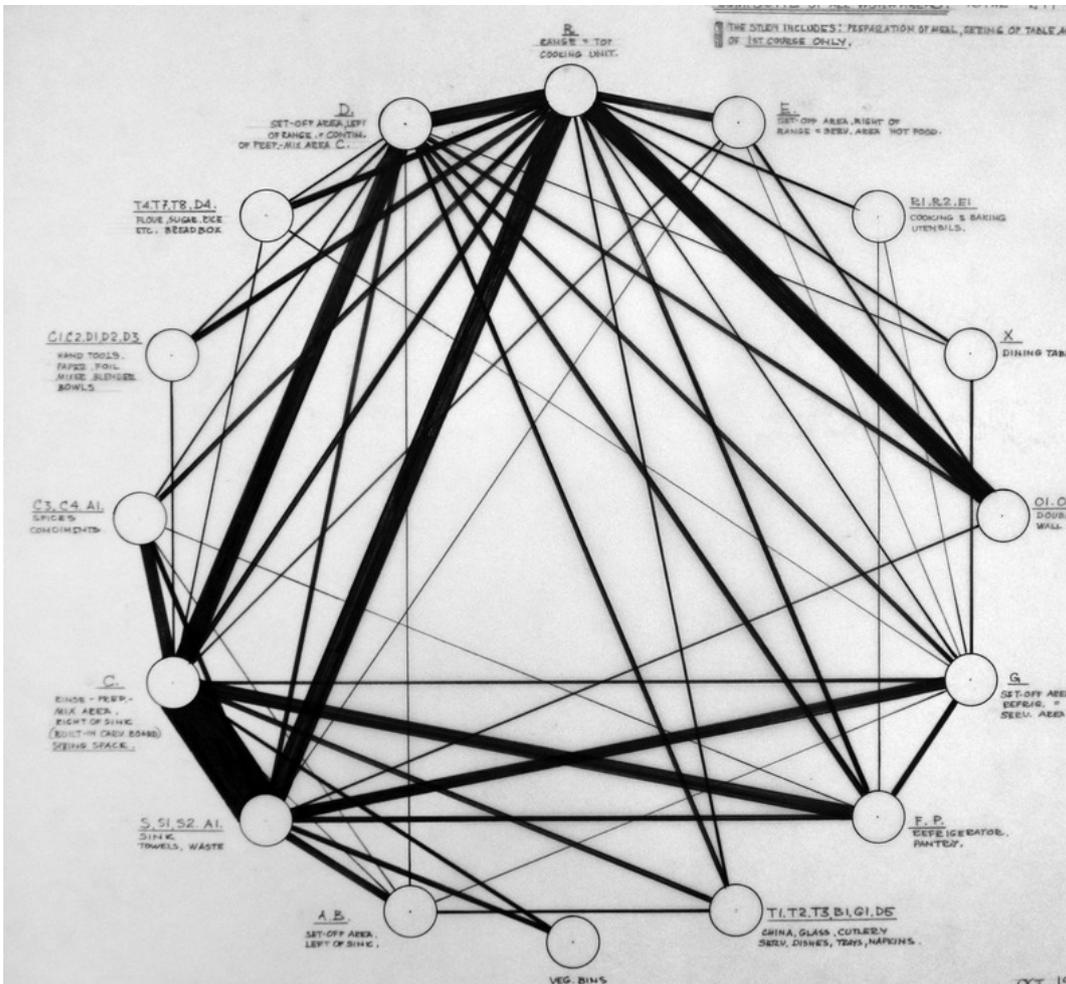
standardizzazione delle dimensioni ⁵⁸ per permettere la componibilità degli arredi (Sbordone 2003, 56–57).

La tecnologia di refrigerazione diventa definitiva tra gli anni settanta e Ottanta, utilizzando inizialmente i gas CFC, poi sostituiti a causa dell'impatto ambientale sull'ozono, introducendo il concetto di efficienza energetica negli anni ottanta e Novanta, razionalizzando le funzioni suddividendo il frigorifero in zone e inserendo il freezer esternamente. Questa caratteristica, superata poi con l'introduzione del sistema ad aria no-frost degli anni novanta, obbligava l'utente a sistemare le pietanze in base alla temperatura delle diverse zone (Sbordone 2003, 58).

Panton chair

Nell'opera del 1988, Lavier appoggia sul frigorifero un esemplare di Panton Chair, una sedia iconica del design degli anni sessanta, realizzata in un unico pezzo di poliestere e fibra di vetro (de Fusco 2004, 224), sicuramente non una seduta banale o anonima come quelle viste in precedenza, ma un'occasione per analizzare questi nuovi oggetti industrializzati che hanno contribuito a creare un cambio di paradigma all'interno delle sedute destinate a un pubblico alto borghese. Il progettista, da cui la sedia prende il nome, è il danese Verner Panton, designer che esordisce nel 1955 progettando la Sedia Tivoli, realizzata in legno e prodotta prima dalla Fritz Hansen e poi dalla DJOB. Egli contribuisce inoltre alla realizzazione della sedia Ant in occasione di un apprendistato con Arne Jacobsen svoltosi tra il 1950 e il 1952 (Minutillo 2006). Il suo interesse per i materiali e per le tecnologie produttive, lo avvicinano al mondo delle plastiche, permettendogli di realizzare vere e proprie sculture luminose e colorate che ignorano le forme tradizionali che prevedevano la distinzione tra gambe, sedile e schienale, creando così manufatti che, come riporta Sparkle, diventarono sinonimo del pensiero progressista e «contro-culturale» (Sparke 2009, 170).

58 Maria Sbordone, autrice del testo preso come riferimento, osserva come l'unica innovazione topologica sviluppata non ebbe mai successo. La trasformazione di cui parla è quella del frigorifero orizzontale, sviluppata negli anni cinquanta e idealmente la soluzione migliore per l'integrazione dell'elettrodomestico nella cucina, permettendone l'inserimento al di sotto dei piani di lavoro (Sbordone 2003, 57).





Pagina precedente sopra

Figura 172: Diagramma di Bülow-Hübe dei movimenti attraverso la cucina, 1968 (John Bland Canadian Architecture Collection)

Pagina precedente sotto

Figura 173: J.J.P. Oud, Cucina ad L nella House 8, 1927 (Canadian Centre for Architecture)

Sopra

Figura 174: Grete Lihotzky, *Cucina Francoforte* della Ginnheim-Höhenblick, 1926 (MoMa)



THE SATURDAY EVENING POST 3

**"What I want...
Frigidaire's got!"**

**"It's miles ahead in beauty, economy and usefulness—
and lucky me! I own a new Frigidaire COLD-WALL!"**

"PARDON MY ENTHUSIASM—but you'd feel that way, too, if you had a brand-new Frigidaire Cold-Wall in your kitchen. It's so different from ordinary refrigerators as night from day! Chilling coils within the walls provide the kind of still, moist cold that keeps foods fresher longer and preserves precious vitamins. And you don't even have to cover foods!

"HONESTLY, EVERYTHING I WANT... Frigidaire's got! Every model has loads of exciting features you can't get in any other refrigerator at any price! And I know the reason why. Frigidaire is made by General Motors—the same people who make all those wonderful cars, like Cadillac, Buick, Oldsmobile, Pontiac, and Chevrolet.

"A FINGER-TOUCH, AND PRESTO!—out tumble your ice cubes! You don't need a burler's kit to get the tray out of the refrigerator, or the ice out of the tray. With Frigidaire's exclusive Quickcube Tray, you get ice easily... instantly—every time!

"LOOK AT THE BEAUTY of Frigidaire's Lifetime Porcelain. This finer finish—so sanitary and easy to clean—is used in the entire food compartment of every Frigidaire—even on the inside of the door! Many models are finished in Lifetime Porcelain—inside and out!

"THE METER-MISER IS THE HEART OF EVERY FRIGIDAIRE

"THAT FAMOUS TIGHTWAD, Frigidaire's famous Meter-Miser, has 22% more freezing power this year. Yet, thanks to General Motors' superb engineering, it uses less current than ever before. See Frigidaire yourself—you'll know then why it's the favorite!

CAUTION! Unless a refrigerator bears the Frigidaire nameplate, it is not a genuine Frigidaire, made ONLY by General Motors, world's largest builders of automobiles, motors and refrigerators.

FRIGIDAIRE IS THE HEART OF EVERY FRIGIDAIRE
Frigidaire, Cold-Wall, and Meter-Miser are registered trademarks of General Motors Corporation

**BUY THE FAVORITE
BUY FRIGIDAIRE ... with the METER-MISER
THAT CUTS CURRENT COST TO THE BONE**

A sinistra

Figura 175: Primo frigorifero *Monitor Top* della General Electric, 1927 (Beautifulcataya)

A destra

Figura 176: Pubblicità *Frigidaire* General Motors, 1941 (American century shop)

Pagina successiva sopra

Figura 177: Frigorifero *Frigidaire*, 1960 (SenseiAlan)

Pagina successiva sotto

Figura 178: Christoph Büchel, *Simply Botiful*, 2006 (Hauser & Wirth London)



Which FRIGIDAIRE Refrigerator is for your family?



HERE'S YOUR SHOPPING GUIDE from the most famous name in refrigeration! Choose your favorite right now during your Dealer's FRIGIDAIRE EXTRA VALUE DAYS! Sixteen different models and sizes, all with new Sculptured Sheer Look, new air-tight Magnetic Door Seal, famous Frigidaire Meter-Miser cold maker. You're bound to find one that's exactly right for your family, your budget!

Want extra value, top quality at a budget price?

Choose one of six stunning new Frigidaire Deluxe and Super Refrigerator models with Dual Defrosting at a price your budget will cheer—up little as \$2.06 a week!

- 1 Deluxe Model D-11-60, 21 1/2" tall, reversible shelves, Twin Hydrators, 12.97 cu. ft. overall, 27 1/2" top freezer chest, H-44's, W-24's, D-28 1/2's.
- 2 Deluxe Model D-11-60, 21 1/2" tall, reversible shelves, Twin Hydrators, 12.97 cu. ft. overall, 27 1/2" top freezer chest, H-44's, W-24's, D-28 1/2's.
- 3 Deluxe Model D-11-60, 21 1/2" tall, reversible shelves, Twin Hydrators, 12.97 cu. ft. overall, 27 1/2" top freezer chest, H-44's, W-24's, D-28 1/2's.
- 4 Super Model S-8-60, 16 1/2" tall, reversible shelves, 10.50 cu. ft. overall, 21 1/2" top freezer chest, H-44's, W-24's, D-28 1/2's.

Want the most convenient automatic defrosting?

Make yours one of three fine new Frigidaire Refrigerator-Freezer combinations. Each with separate zero zone freezer and Cyclo-matic, self-defrosting refrigerator section. New, advanced features everywhere. Prices as low as \$2.53 a week!

- 5 Combination Model F-11-60, 21 1/2" tall, reversible shelves, Twin Hydrators, 12.97 cu. ft. overall, 27 1/2" top freezer chest, H-44's, W-24's, D-28 1/2's.
- 6 Combination Model F-11-60, 21 1/2" tall, reversible shelves, Twin Hydrators, 12.97 cu. ft. overall, 27 1/2" top freezer chest, H-44's, W-24's, D-28 1/2's.
- 7 Combination Model F-11-60, 21 1/2" tall, reversible shelves, Twin Hydrators, 12.97 cu. ft. overall, 27 1/2" top freezer chest, H-44's, W-24's, D-28 1/2's.

Want guaranteed! Foodkeeping without Frost?

No frost at all! No frost in the freezer! No frost in the refrigerator! No frost obstructing ever! Advanced features! Choose one of five sensational new FROST-PROOF models—with top or bottom freezer—and never defrost again! Many in 5 colors or white. Prices as low as \$3.10 a week!

- 8 FROST-PROOF Model F-11-60, 21 1/2" tall, reversible shelves, Twin Hydrators, 12.97 cu. ft. overall, 27 1/2" top freezer chest, H-44's, W-24's, D-28 1/2's.
- 9 FROST-PROOF Model F-11-60, 21 1/2" tall, reversible shelves, Twin Hydrators, 12.97 cu. ft. overall, 27 1/2" top freezer chest, H-44's, W-24's, D-28 1/2's.
- 10 FROST-PROOF Model F-11-60, 21 1/2" tall, reversible shelves, Twin Hydrators, 12.97 cu. ft. overall, 27 1/2" top freezer chest, H-44's, W-24's, D-28 1/2's.
- 11 FROST-PROOF Model F-11-60, 21 1/2" tall, reversible shelves, Twin Hydrators, 12.97 cu. ft. overall, 27 1/2" top freezer chest, H-44's, W-24's, D-28 1/2's.

Only Frigidaire guarantees Frostproofing without Frost! The exclusive FROST-PROOF system will prevent frost from ever forming in your FROST-PROOF Refrigerator-Freezer, or Frostproofing system will prevent frost from ever forming in your FROST-PROOF Refrigerator-Freezer. Frostproofing will prevent frost from ever forming in your FROST-PROOF Refrigerator-Freezer to prevent accumulation of dust.

* Ask your dealer about payment. Ask your Frigidaire Dealer about prices and terms to suit your budget.



Advanced Appliances... Designed with You in Mind

La sua prima realizzazione secondo questi principi è la sedia Heart del 1959, un allontanamento dalla forma consueta, verso un oggetto monolitico, enfatizzato ancor di più nella Wire Cone sempre del 1959, caratterizzata da una struttura in filo metallico. Nel 1960, sfruttando l'iniezione a forma singola Panton progetta l'emblematica sedia che porta il suo nome, sovvertendo la tradizionale forma a quattro gambe, a favore di una sezione curva continua (Sparke 2009, 170), divenendo anche la prima seduta in plastica monoblocco.

Precedentemente si era osservato l'esperimento della sedia per bambini impilabile K4999, di Marco Zanuso e Richard Sapper prodotta dalla Kartell dal 1959, ma caratterizzata da quattro gambe innestate in una seduta combinata allo schienale, oppure il successivo, quasi riuscito, esperimento della 4867 disegnata dal designer italiano Joe Colombo sempre per Kartell nel 1968, le cui gambe anteriori erano aggiunte successivamente, caratteristica poco visibile perché mascherata dal colore brillante e lucido.⁵⁹ Esperimento riuscito invece nel 1999 da Jasper Morrison con la sedia *Air* per Magis, un'unica unità di polipropilene iniettato a gas (Sparke 2009, 167).

Come già detto, questa seduta è sempre stata considerata un oggetto elitario, infatti la produzione in serie di questa tipologia di arredo monoblocco in plastica inizia solamente nel 1980 con un modello realizzato dall'azienda francese Grosfillex (Sparke 2009, 167), poi copiato e diffuso in tutto il mondo come sedia popolare a basso costo come analizzato a pagina 130. Nella sua analisi sul design dei prodotti di successo, Sparke crede che la sedia di Panton, contribuisca alla trasformazione dei mobili in plastica in pezzi eleganti e dal «buon design», adatti allo stile di vita moderno (Sparke 2009, 175), elevando questo materiale, fino a quel momento non sempre ben visto dal pubblico (Sparke 1990), insieme ad altre sperimentazioni, come le poltrone di Zanuso in gommapiuma per Arflex o i mobili in plastica disegnati da Vico Magistretti per Artemide negli anni sessanta, compresa

59 La ricerca della semplicità costruttiva e stilistica, con il conseguente desiderio della produzione in monoblocco ha interessato i designer fin dagli anni quaranta, ciò è scaturito nel progetto del Museum of Modern Art, il *Low Cost Furniture Competition* organizzato nel 1948, e caratterizzato dalla *Dining Armchair Rod* di Charles Eames, la prima nel suo genere, l'antenata per così dire della *Panton Chair* (Sparke 2009, 166), seguita poi dalla sedia in polipropilene e metallo realizzata da Hille nel 1963 su disegno di Robin Day e dalla sedia *Tulip* di Eames, Eero Saarinen.

la sedia *Selene* realizzata in ABS. Sparke osserva anche come questo nuovo materiale abbia contribuito allo sviluppo dello stilo modernista, venendo aiutato dalla corrente stessa, un modernismo non più basato sull'artigianato del Bauhaus, ma una versione orientata al mercato, con forme non utili ma comunicative della modernità (Sparke 2009, 160).





mobilia
NO. 145 - AUGUST 1967

Pagina precedente sopra

Figura 179: Richard Sapper e Marco Zanuso,
Sedia per bambini *K1340-K4999*, Kartell, 1964
(Sbandiu)

Pagina precedente sotto

Figura 180: Joe Colombo, *Model 4867*, Kartell,
1970 (Kooloomodern)

Sopra

Figura 181: Pubblicità Panton Chair Classic, 1967
(Vitra)

« Ero seduto con tutti i miei strumenti per fare un' *Allure d'objet*. Per questo, avevo raccolto pile di scatole [...] Tra queste scatole piene, c'era una scatola di backgammon che avevo tagliato in due. La parte più profonda era piena di lampadine, radio, [...] Guardando quello, ho avuto una sorta di impulso: ho cercato un Rhodoid che ho tagliato [...] poi inchiodato tutto intorno. Tenendo la scatola in posizione verticale, ho raggiunto il mio primo accumulo»

(Arman 1998, 40–41)

Un ulteriore contaminazione dell'arte da parte degli oggetti quotidiani viene portata avanti dal già visto *nouveau réaliste* Arman, che accumulando oggetti della stessa tipologia realizza quelle che lui chiama *Accumulation*, ovvero semplici contenitori in cui vecchi oggetti riposano, diventando dei veri e propri fossili della quotidianità, strumenti molto importanti per lo studio della cultura materiale del periodo. Di semplice realizzazione, ognuna caratterizzata da oggetti differenti, tutti raccolti in scatole basse in legno o plexiglass diventano rapidamente le opere più influenti di Arman e anche dell'intero movimento artistico realista, venendo definite da Restany come la restituzione di un'unità nella molteplicità, in contrapposizione all'unità nella singolarità tipica del Ready-Made di Duchamp (Restany 2022). Il *Nouveau Réalisme* nasce infatti da queste realizzazioni, in quanto caratterizzate da una «super presenza» dell'oggetto, artefatto che contiene al suo interno i fattori che ne stimolano l'accumulazione, ponendo quindi questo al centro dell'opera (Restany 2022). Questi oggetti non sono esposti come semplici presentazioni, ma hanno una propria forza critica, in contrasto con «il tradizionale atteggiamento rappresentativo», l'arte di Arman viene quindi definita da Daniel Abadi come una «presentazione della nostra natura moderna, industriale, commerciale e urbana», «una realtà resa banale dall'uso quotidiano» (Arman 1998, 265) oggetti

ACCUMULAZIONI DI REALE

non riprodotti, ma presi e inseriti senza mediazioni, un'arte immediata senza quell'atteggiamento di rifiuto dell'estetismo tipico di Duchamp (Watson 2015, 251).⁶⁰

I *Pieni* di Arman e le accumulazioni testimoniano lo spirito archeologico dell'artista che utilizza le tracce oggettuali del mondo intorno a lui, attingendo al flusso di materia continuo che caratterizza l'esistenza umana, approccio evidente soprattutto nelle installazioni a cascata, estrapolandone una porzione e intrappolandola nell'opera in una vera e propria fotografia del mondo materiale caratterizzato da un esasperato consumo di massa, evidenziato dalla ripetizione degli oggetti. Hamilton suggerisce come il titolo stesso della serie esprima la fusione dei meccanismi del capitalismo, ovvero l'accumulazione del capitale che permette la produzione, questa realizzata attraverso l'accumulazione di materie prime, trasformate in un'accumulazione di beni nei negozi e poi nelle case dei consumatori, concludendo poi come un accumulo di detriti nelle strade e nelle discariche (Hamilton 2008, 60). Henry Martin riflette sul fatto che per Arman «distuggere, accumulare, preservare e scartare sembrano essere equivalenti», in quanto le sue azioni «non sono mai molto chiaramente né l'una né l'altra» (Martin 1973, 31).

Il primo compito di questa tipologia di opere è evidente nei raggruppamenti di oggetti simili ma diversi, come in *Malheur aux barbus* del 1960 (*Sfortuna per i barbuti*), dove viene mostrata la moltiplicazione di modelli leggermente differenti, creando una «densità di identità», mentre il secondo obiettivo è visibile nelle pile e nelle cascate, dedicate ad evidenziare la somma di questi oggetti (Arman 1969). L'interesse dell'artista non è sul funzionamento di ciò che inserisce nell'opera, ma è posto nel trasmettere un'idea generalizzata di «pienezza, eccedenza e ricchezza», secondo la concezione per cui il tutto è più della somma delle parti (Hamilton 2008, 60–61).

Anche Celant descrive l'importanza dell'analisi di questi oggetti, in quanto mostrano come l'essere umano venga percepito come inutile, «ingoiato

60 Arman realizza un grande numero di accumulazioni a partire dal 1950, tutte raccolte e visibili nel sito web dell'artista all'indirizzo www.arman-studio.com/catalogues/catalogue_accumulation/arman_acc_list.html

dalla marea della produzione industriale infinita e senza controllo» (Celant 2017, 3), con la consapevolezza dell'inevitabilità del fenomeno a breve termine, ma con il desiderio di comprenderlo per poter sperare in un cambiamento. Questa tipologia di opere può essere riassunta nell'intero operato di Arman, ma in particolare in *La Chute des courses* del 1996, un'accumulazione di carrelli per la spesa, il simbolo del consumo per antonomasia. Altri esempi interessanti di un uso di oggetti ripetuti sono ovviamente realizzati dallo stesso Arman, ma anche da Doris Salcedo (*Untitled a Istanbul*, 2003) e Ai Weiwei (*Forever Bicycles*, 2011), artista cinese che mostra similitudini con Arman, soprattutto con la realizzazione nel 2003 di una composizione di biciclette impilate verticalmente intitolata *Forever (Bicycles)*, la prima di una serie di opere simili, tutte realizzate accumulando oggetti l'uno sull'altro, raggiungendo anche dimensioni architettoniche.



Sopra

Figura 182: Arman, *Malheur aux barbus*, 1960
(Éric Simon)



Sopra

Figura 183: Doris Salcedo, installazione all'ottava Biennale Internazionale di Istanbul, 2003 (Sergio Clavijo)

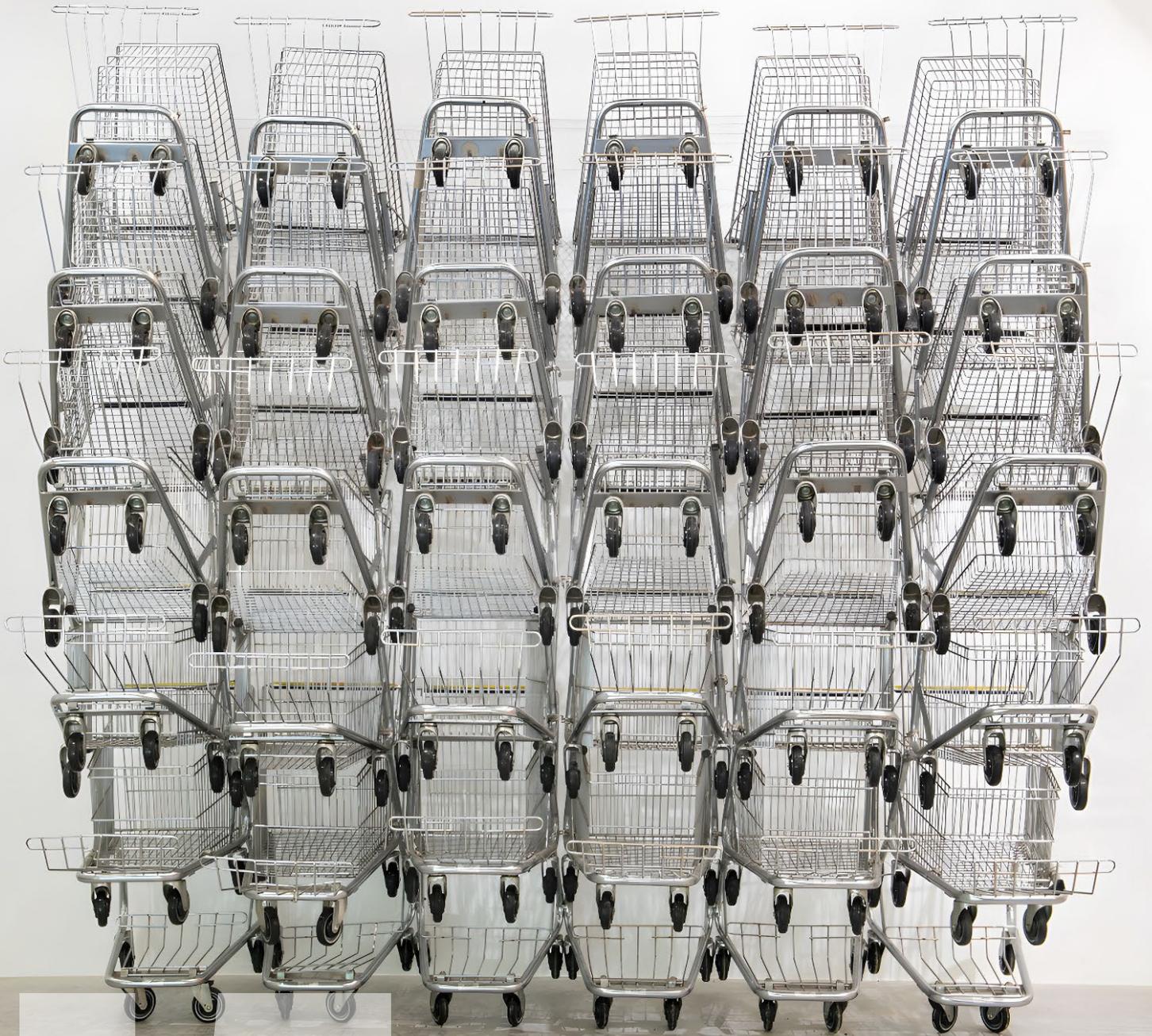
Pagina successiva sopra

Figura 184: Ai Weiwei, *Forever Bicycles*, 2011 (PublicDelivery)

Pagina successiva sotto

Figura 185: Arman, *Ailes jaunes accumulation Renault*, 1967 (Collezione Giancarlo e Danna)





15

LA RIPETIZIONE COME SIMBOLO DEL CONSUMO DI MASSA

Arman, *La Chute des courses*, 1996

Arman trasporta questo approccio anche nelle sue opere di fine anni novanta, impilando l'oggetto comune che meglio rappresenta l'eccessiva quantità di prodotti industriali, ovvero il carrello della spesa, simbolo du-revole e capiente della società dei consumi self-service⁶¹. L'accumulazione di un grande numero di oggetti della stessa natura, come suggerisce Restany, restituisce infatti un messaggio più forte rispetto a quello dei singoli oggetti presi singolarmente. Quest'appropriazione è, secondo lo stesso autore, uno dei gesti fondamentali dell'espressività umana, sfruttata da Arman per trasmettere una fotografia diversa del mondo che già conosciamo. L'opera deriva direttamente dall'installazione temporanea intitolata *Chariot's trophy* creata da Arman in occasione dell'Esposizione Internazionale di Chicago del 1984, una torre di 125 carrelli. Lo stesso oggetto è poi stato usato anche in *Du producteur au consommateur* realizzata nel 1997, un frigorifero diviso da tre carrelli, i due simboli per eccellenza del consumo

61 L'acquisto self-service, come abbiamo visto a a pagina 183, nasce con l'apertura del primo supermercato nel 1916, eliminando la figura del commesso che preparava tutti i prodotti necessari al cliente.

moderno e della rivoluzione portata dalla nascita del supermercato. La tecnica adottata viene definita dall'artista a «cascata» ed è costituita solamente da trentadue carrelli comuni realizzati in acciaio inossidabile. Come in altre opere viste in precedenza, l'oggetto comune viene estrapolato dal suo contesto, gesto di appropriazione che lo rende subito inutile al suo scopo originale, diventando però uno strumento per trasmettere idee e concetti. Questa alienazione è resa plateale dalla disposizione innaturale che i carrelli assumono, impilati e non inseriti l'uno dentro l'altro come solitamente avviene, affiancati e messi in mostra a per il pubblico. Questo approccio che risulta paradossale soprattutto per il fatto che si tratta di oggetti d'uso, semplici strumenti, ideati e realizzati per portare a termine un compito preciso e non per apparire come belli, o ancor meno, per comunicare messaggi. Segue quindi un'analisi storica del carrello per meglio comprendere il motivo per cui questo oggetto sia stato scelto da Arman per diventare il protagonista della sua opera.

Carrello della spesa

◀ Madame Marty [...] da quando aveva comprato le sciarpe, i guanti ricamati e il parasole rosso, i suoi acquisti erano aumentati a tal punto che l'ultimo commesso aveva appena deciso di posare i suoi pacchi su una sedia, perché gli stavano spezzando le braccia; e le camminava davanti, tirandosi dietro la sedia, sulla quale erano ammucchiati sottovesti, tovaglioli, tende, una lampada e tre zerbini.[...] Così iniziò il grande viaggio attraverso le gallerie affollate. Marguerite camminava in testa al corteo, tirando la sedia procedeva come un carrettino, aprendosi lentamente una strada per sé stessa»

(Zola 1883, 258–62)

Il carrello della spesa è intrinsecamente legato al supermercato, una forma di vendita al dettaglio nata nel 1916 e diffusa a partire dagli anni trenta su spinta di marchi di prodotti diffusi sull'intero territorio americano, il tutto con lo scopo di rendere industriale e scientifico il settore del retail, ottimizzandolo e massimizzando i profitti di queste grandi aziende.⁶² Il carrello

⁶² La storia del supermercato, iniziata nel 1916 con il Piggy Wiggly, è stata analizzata nella sezione dedicata ai volantini presente a pagina 183.

nasce quindi per rendere più agevole l'acquisto di grandi quantità di beni negli anni trenta ad opera di Sylvan Goldman, proprietario di dieci negozi self-service a Oklahoma City, il quale realizza un supporto con ruote che permetteva ai clienti di appoggiare e trascinare i cestini utilizzati durante gli acquisti (Grandclément 2006, 5). L'invenzione si ispira romanticamente alla sedia del racconto di Émile Zola, citando Wilson infatti:

« Se il sedile di una sedia pieghevole fosse sollevato di diversi centimetri e un altro sedile simile fosse aggiunto sotto, si potrebbe posizionare un cesto su ciascuno di essi. Le ruote attaccate a ciascuna gamba renderebbero la sedia mobile e lo schienale della sedia potrebbe essere adattato come maniglia per spingere il carrello»

(Wilson 1978, 78)

Il 4 giugno 1937 il carrello viene lanciato, provocando numerose critiche da parte del pubblico, «gli uomini protestavano di essere abbastanza forti da portare i cestini da soli» mentre «le donne sostenevano di aver spinto in giro abbastanza carrozzine nella loro vita», con un'adozione solo da parte degli anziani, condizione poi annullata nel giro di poco tempo grazie a un'efficace campagna di marketing (Grandclément 2006, 6). Ovviamente il concetto del carrello esisteva ben prima dell'invenzione di Goldman, declinato in carretti agricoli o industriali di tutti i tipi, anche se pochi erano pensati per poter essere compattati in modo da occupare il minor spazio possibile quando non in uso. Il problema era condiviso da molti impeditori e numerose soluzioni sono state sviluppate nel tempo, anche prima del 1936, come il sistema a rotaie realizzato nel negozio di Houston Henke & Pillot e il porta-cestini di Joe Weingarten (Zimmerman 1955, 26–28)⁶³, arrivando al 1937 con quattro produttori di carrelli pubblicizzati sulla rivista SMM.⁶⁴ Il cestino venne unito alla scocca sempre da Goldman nel 1937 con un'altra versione del carrello fabbricata nella sua azienda la Folding Basket

63 Il giornalista Max M. Zimmerman si è dedicato all'organizzare la professione degli operatori dei supermercati pubblicando alcuni libri a riguardo, ma soprattutto fondando *Super Market Merchandising*, una rivista dedicata ad analizzare le attrezzature del settore commerciale, rivolta quindi ai proprietari di negozi.

64 Questi produttori erano la United Steel, la American Wire Form, la Roll'er Basket e la Folding Basket Carrier, ma anche la Meese un altro produttore non sponsorizzato sulla rivista (Grandclément 2006, 10).

Carrier, diventato poi la guida per tutti gli altri modelli (Grandclément 2006, 12).

Il moderno carrello, ovvero quello presente nell'opera, nasce dieci anni dopo nel 1947, ed è realizzato dalla Folding Carrier, la quale introduce il Nest Kart, brevettandolo e consentendo un notevole risparmio di spazio nel loro immagazzinamento, questo grazie ad una sezione posteriore che poteva oscillare quando la parte anteriore di un altro carrello veniva spinta contro di essa, (Wilson 1978, 103). L'idea nasce del disegnatore Orla E. Watson, che nel 1946 pensa ad un modo per migliorare i carrelli esistenti, creando il cosiddetto carrello telescopico costituito da cestini attaccati, uno strumento immagazzinabile ma subito pronto all'uso attraverso una semplice operazione di tiro e spinta (Grandclément 2006, 15)⁶⁵ e producendolo in collaborazione con Fred E. Taylor e George O'Donnel.

Watson continua a utilizzare un sistema a due scompartimenti, risolvendo i problemi derivati da un meccanismo applicato alle casse del negozio chiamata *Power lift*, soluzione poi abbandonata in favore del carrello a singolo scompartimento sviluppata dalla Folding Carrier Corporation nel 1947. L'azienda di Goldman realizza il *New Triple-Plus Capacity Nest-Baskart*, triplicando la capacità di carico ma dando inizio ad una battaglia legale tra le due aziende, risolta nel 1949 con un accordo tra Goldman e Watson, avviandolo alla diffusione a livello globale (Grandclément 2006, 23). Questo semplice strumento in acciaio è entrato nelle vite di tutti insieme alla diffusione dei grandi centri commerciali, modificando per sempre le abitudini di acquisto dei prodotti che utilizziamo quotidianamente, così presente nella vita quotidiana da entrare in numerose opere d'arte, come semplice testimone della realtà ma anche come medium per trasmettere la critica all'approccio consumistico, usato come il simbolo del consumo di massa.

65 Grandclément suggerisce un interessante approfondimento relativo a questi meccanismi del quotidiano in un capitolo scritto da Bruno Latour e intitolato *Where are the missing masses? The sociology of a few mundane artifacts* presente all'interno del libro *Shaping Technology/Building Society* (Latour 1992).



RARIES
ION



A sinistra

Figura 187: Cestini all'interno del Safeway Grocery Store, Texas, circa 1930 (The Texas Collection)

A destra

Figura 188: Carrello pieghevole di Sylvan N. Goldman, circa 1937 (Smithsonian Institution)

Aug. 16, 1949.

O. E. WATSON
STORE BASKET AND CARRIAGE
Filed Sept. 27, 1946

2,479,530

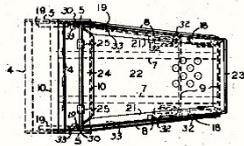


FIGURE 1.

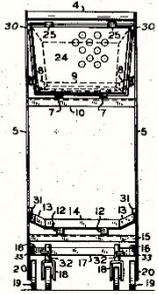


FIGURE 2.

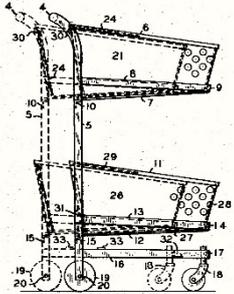


FIGURE 3.

INVENTOR
ORLA E. WATSON

BY *Wm. B. Davis*
ATTORNEY



A sinistra

Figura 189: O.E Watson, brevetto carrello, 1946
(Google Patents)

A destra

Figura 190: Pubblicità carrelli telescopici con
meccanismo alla cassa, 1947 (Telescope carts inc)

Pagina successiva sopra

Figura 191: Pubblicità United Steel all'interno di
Super Market Merchandising, Maggio 1937
(SMM)

Pagina successiva sotto

Figura 192: Pubblicità *Folding Carrier's Advance*
in SMM, Ottobre 1947 (SMM)



Don't blame the customer
when sales volume falls---

MAKE IT EASIER FOR LARGER SALES PER CUSTOMER

How do YOUR customers look--

Do your customers look like the satisfied buyer on the left, or do they look like the other—disgruntled—out of patience and definitely not in the buying mood?



*The United Basket and Cart Supply the
"MISSING LINK" in Perfect Self-Service*

THE BASKET—Light weight—sturdy construction—all steel all welded—rubber handles—highest service for your money—needing, even valuable floor space.

THE CART—Easy rolling—sturdy construction—all steel all welded—safety locked catch—rubber handles—easy handling in crowded areas.

UNITED STEEL AND WIRE COMPANY
100 FONDA STREET BATTLE CREEK, MICHIGAN

We are proud to present
THE NEW "TRIPLE-PLUS" CAPACITY
NEST-BASKART

... the STREAMLINED SHOPPING CART of the POST-WAR ERA
... for use with "CUT" CHECK STANDS or "PRESORTING" SLIDES

HOLDS MORE MERCHANDISE THAN 3 REGULAR SIZE BASKETS

**NO MORE
BASKET CARRIER
PARKING
PROBLEM!**

Carts simply "dove-tail" into
one another requiring only

**MODEL
NO. NB-1100**



A sinistra

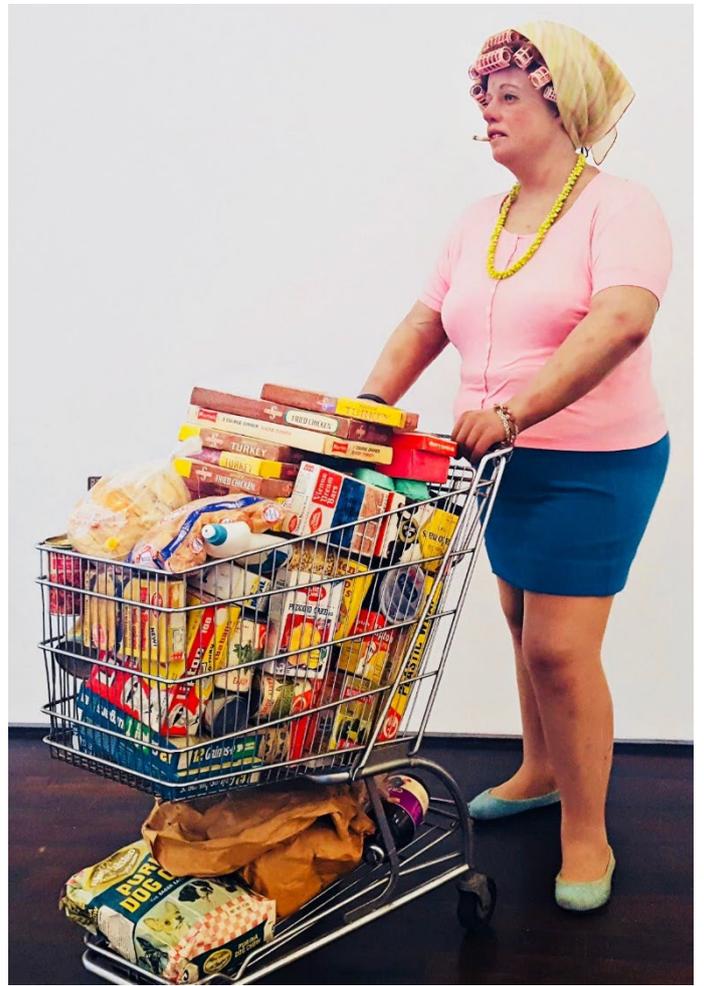
Figura 193: Arman, *Du producteur au consommateur*, 1997 (Arman Studio)

A destra

Figura 194: Duane-Hanson, *Supermarket Shopper*, 1970 (Manto Psarelli)

Pagina successiva

Figura 195: Arman, *Chariot's trophy*, 1984 (Le journal de Chrys)







CONCLUSIONI
CONCLUSIONI
CONCLUSIONI
CONCLUSIONI
CONCLUSIONI

Il lavoro svolto è stato caratterizzato da due momenti distinti, ovvero lo studio di opere d'arte e l'analisi di oggetti quotidiani banali attraverso l'approccio della cultura materiale. L'unione di questi due mondi, a volte molto distanti, ha permesso di sviluppare un'interessante riflessione su queste tematiche, traendone delle conclusioni molto utili e sfruttabili nella vita lavorativa di un progettista. La prima considerazione riguarda l'approccio della cultura materiale, una storiografia che si occupa di oggetti e tematiche che spesso sfuggono all'analisi storica tradizionale studiata nelle scuole di design. La ricerca quasi esclusiva di oggetti realizzati da importanti architetti e designer, permette infatti di osservare solamente una piccola porzione di realtà, spesso appartenente alle classi più elevate, tralasciando gli oggetti utilizzati dalla maggior parte delle persone quotidianamente, di fatto la cultura materiale si occupa di analizzare l'oggetto banale, non solo da un punto di vista del progetto in sé, ma soprattutto approfondendo il contesto nel quale è collocato.

Gli oggetti quotidiani privi d'autore vengono spesso considerati banali e quindi sfuggono all'analisi della storia tradizionale, venendo tratta in minima parte o addirittura omessi del tutto, restituendo quindi un'immagine della società non completa, il contesto sociale che emerge è tutt'altro che banale e permette di comprendere i reali bisogni della massa, spesso scollegati dai movimenti del design, per così dire alto, destinato spesso a essere solo un manifesto di concetti astratti. Inoltre l'analisi storica del design si dovrebbe occupare non solo del progetto, ma come dice De Fusco, anche di altri fattori, quali produzione, vendita e consumo al fine di creare un «quadro unitario» costituito dalla somma delle «quattro sezioni analitiche» (de Fusco 2004, XII), considerazione che può essere usata per dare maggiore valore agli oggetti banali, spesso caratterizzati da una componente progettuale meno rilevante, ma ricchi di informazioni e significati per quanto riguarda le altre tre sezioni, legate al patrimonio di conoscenze e abitudini della società, tematiche che sono risultate al centro dello studio della cultura materiale. La ricerca ha restituito l'esempio di due artisti, il britannico Tony Cragg e l'americano Mark Dion, entrambi applicatori di un approccio scientifico da archeologi a oggetti e rifiuti quotidiani, contribuendo ad accrescerne l'importanza, in modo simile a allo studio cultura materiale.

Questi concetti possono essere esemplificati usando la *Sedia rossa e blu* progettata dal designer olandese Gerrit Rietveld nel 1917 e ponendola a confronto con la sedia tradizionale *Marsiglia* analizzata in precedenza, la prima un elemento di arredo, la seconda un oggetto d'uso diffuso in tutta Europa,

in grado di identificare il grado del progresso tecnologico e lo stile della cosiddetta massa. L'analisi culturale e materiale della storia permette quindi una progettazione più consapevole e in grado di soddisfare meglio i bisogni della collettività, dotando il progettista di una metodologia che l'aiuterà durante l'attività progettuale. Una tematica secondaria, anche se non per importanza, che ha unito la ricerca di opere è quella legata alle tematiche di sostenibilità ambientale e sovrapproduzione, argomenti cari al design sistemico. Questa disciplina è nata con l'obiettivo di analizzare gli scarti della società per sviluppare soluzioni che ne permettano uno smaltimento e un riciclo, al fine di ridurre l'impatto dell'uomo sull'ecosistema. Le opere hanno tutte un legame diretto o indiretto con questo tema e alcune sono utilizzate esplicitamente per trasmettere un messaggio sociale ed ecologista. Si osserva infatti come le opere contenenti oggetti siano diventate sempre più comuni a partire dagli anni sessanta e settanta, con movimenti come quello del precedentemente citato *Nouveau Réalisme*, che utilizzano soprattutto oggetti comuni e di scarto come materiale costituente delle loro opere. Si può dire quindi che l'arte ha assunto in un importante ruolo nella sensibilizzazione sulle tematiche ambientali, trasmesse attraverso un approccio spesso immediato e più comprensibile rispetto a quello scientifico o politico, citando ad esempio l'opera *2020?* di Ash Keating, ritenuta dal critico Leon Goh un ottimo esempio di arte generatrice di sensibilità, un importante strumento di informazione sulle questioni sostenibili (Goh 2009).

L'attenzione degli artisti verso il meccanismo capitalistico, responsabile di una sovrabbondanza produttiva sempre maggiore, è presente in numerose opere artistiche, risultata però una contestazione spesso sterile e disinteressata, dal momento che l'arte è entrata a far parte del sistema stesso.

« Sosterrò che Arman ha tentato di tracciare un sistema contemporaneo di produzione e consumo, mettendo a nudo la sua regolarità e il suo potere vertiginoso agli occhi di tutti. Ma sosterrò inoltre che la sua descrizione sistematica, ironia della sorte, è ciò che alla fine lo ha reso un soggetto del sistema che stava descrivendo»

(Hamilton 2008, 56)

Critica condivisa anche dallo storico d'arte T.J. Demos che osserva come l'arte abbia una grande impronta di carbonio legata al trasporto, alle gallerie d'arte e alla stampa di cataloghi, tutte operazioni impossibili da rendere

pienamente sostenibili, in contraddizione con i valori portati avanti dalle opere stesse. L'autore però conclude giustificandole in nome dell'influenza che hanno sulla società e sulla loro spinta verso uno «stato di sostenibilità» che generano (Demos 2009, 19). Alcuni artisti invece, riescono a superare anche questo scoglio, realizzando opere attive nella lotta all'inquinamento, come le performance intente alla riqualificazione ambientale proprie del dal francese Dominique Mazeaud, dell'americano Gordon Matta-Clark e del tedesco Joseph Beuys.

La critica, portata avanti dagli artisti analizzati, risulta principalmente legata alla produzione industriale incontrollata, avviata con l'introduzione del meccanismo consumistico che permea una società caratterizzata da una vita sempre più oggettificata, nella quale i valori principali sono quelli del denaro e dei beni materiali. Questo risulta visibile dal grande numero di oggetti presenti nelle opere, come nelle *Accumulazioni* di Arman o nel cumulo di rifiuti di Christoph Büchel. Il rapporto *The Limits to Growth* pubblicato nel 1972, avvisa il pubblico sulle conseguenze negative causate da un consumo incontrollato di risorse (D. H. Meadows et al. 1972), messaggio fatto proprio e trasmesso dall'arte con le sue installazioni, come in *Host Out to Sea?* del Plastic Garbage Project, e nelle opere di Büchel, in cui i visitatori sono posti di fronte a una realtà che spesso sfugge alla vista, immergendoli direttamente nel problema attraverso un'arte spesso «violenta» a livello psicologico, ma anche fisico (Scharrer 2006, 235). La critica dell'arte si è vista essere più profonda rispetto al solo spreco di materia prima, occupandosi infatti anche di contrastare quello che Jeremy Rifkin definisce «capitalismo culturale», meccanismo che trasforma risorse culturali in beni di consumo, una tendenza ad appropriarsi dell'esperienza per poi «mercificarla» (Sbordone 2003, 18). L'arte si pone quindi come sensibilizzatore di questa problematica, un'importante sfida che la società deve affrontare, riducendo l'impronta sul pianeta attraverso una distribuzione di risorse più equa (D. Meadows, Meadows, e Randers 2004, xii).

Le osservazioni fatte finora su cultura materiale e arte potrebbero a prima vista non suggerire un collegamento con la disciplina studiata, ovvero quella del Design Sistemico, metodologia progettuale definita come una:

«competenza cruciale che fornisce strumenti pratici per affrontare scenari complessi con una prospettiva olistica, sostenendo al contempo la cooperazione attiva tra gli stakeholder coinvolti»

(Barbero, Giraldo Nohra, e Pereno 2020, 3)

Peter Jones descrive il progettista sistemico come una figura in grado di usare competenze tradizionali, come la ricerca, la programmazione del processo e la visualizzazione dei risultati, affiancandole a tecniche avanzate di mappatura, il tutto attingendo a discipline diverse, unite attraverso il pensiero critico (P. H. Jones 2014, 92). È proprio questa caratteristica che porta valore a un progettista di questo tipo, premessa che evidenzia l'importanza di un'analisi comprensiva di arte e cultura materiale. Questa prospettiva olistica, è rivolta a creare output coerenti con il contesto in cui si collocheranno e soprattutto con l'ambiente naturale, distinguendosi dalla metodologia tradizionale dell'ecodesign che si occupa principalmente di design circolare, senza considerare le relazioni. L'analisi degli aspetti sociologici è infatti alla base della progettazione sistemica, caratterizzata da cinque pilastri, tre dei quali basati su persone e fenomeni sociali ⁶⁶, con l'uomo di fatto posto «al centro del progetto» ed una conseguente attenzione per l'ambiente che lo circonda (Germak, Bistagnino, e Celaschi 2008, 37) ⁶⁷.

Lo studio del francese Arman ha permesso di definirlo un «artista come etnografo», definizione usata negli anni novanta dallo storico Hal Foster per descrivere una personalità interessata a decostruire la cultura a cui appartiene, ma dal quale viene influenzato, divenendone spesso un «suddito rappresentativo» (Foster 1996, 196). Questo permette di comprendere il valore dello studio dell'arte, ricavandone uno strumento in grado di reperire informazioni riguardanti gli oggetti, ma anche di approfondire il periodo storico nel quale si colloca il movimento artistico, in modo da permettere una comprensione dei fenomeni sociali. L'arte, come anche il cinema e le

66 I cinque pilastri su cui si fonda la metodologia sistemica sono: gestione degli output e degli input, gestione delle relazioni, realizzazione di un sistema autopoietico, azione realizzata localmente e design incentrato sull'uomo (Bistagnino 2011, 17).

67 Luigi Bistagnino, il fondatore del corso di laurea magistrale in Design Sistemico del Politecnico di Torino, scrive insieme a Germak e Celaschi il libro *Uomo al centro del progetto* nel quale argomenta l'importanza di un approccio antropocentrico, divenendo quindi uno dei testi fondamentali del corso.

altre manifestazioni, è inevitabilmente influenzata dal periodo storico, quindi una loro analisi permette di comprendere in modo efficace il contesto culturale e sociale nel quale si colloca o anticipa.

Il lavoro effettuato risulta infatti molto utile soprattutto a progettisti nel campo del design, ma anche in molte altre situazioni, soprattutto in quelle in cui la corretta identificazione del contesto è indispensabile per ottenere un output, progettuale o sociale, in grado di soddisfare i bisogni dell'uomo. Le opere analizzate ad esempio hanno permesso di approfondire altre tematiche come quella del movimento femminista tramutato in arte da Judy Chicago e Miriam Schapiro nella *Womanhouse*, oppure da Tracey Emin con il *My bed*, ma anche fenomeni lontani come la guerra civile colombiana, raccontata nei mobili di Doris Salcedo, un perfetto esempio di cultura materiale che descrive la cultura e i problemi di una popolazione intera attraverso oggetti materiali che appaiono, per usare la metafora di Tony Cragg, collegati a un fumetto ricco di informazioni (Cragg 1992, 61). La descrizione di una popolazione in via di sviluppo è stata anche affrontata nell'opera di Tith Kanitha, *Hut Tep Soda Chan (Hut of an Angel)*, relativa alle condizioni abitative della popolazione cambogiana.

In parallelo, questa ricerca conferma il grande apporto che lo studio della cultura materiale può avere nella professione di designer e progettista sistemico, permettendo la raccolta di importanti informazioni sugli oggetti d'uso quotidiano, ritenuti banali dalla storia, ma fondamentali per la progettazione di oggetti e servizi, ma soprattutto per la costruzione dei processi e delle relazioni alla base della metodologia sistemica, un importante baglio culturale e metodologico sfruttabile nel mondo del lavoro e nella vita di tutti i giorni. L'arte è infatti spesso un'anticipatrice di trend ed è solitamente più sensibile alle problematiche sociali e ambientali ignorate dall'industria del consumo, per questo una sua analisi costituisce un importante strumento, facilitando l'elaborazione di strategie e rendendole indubbiamente più efficaci e che tengono conto anche di quei problemi che giacciono sullo sfondo dei progetti di prodotto o sistemi, con output positivi a livello sociale. Un'ulteriore affermazione riguarda lo studio in contemporanea dell'arte, della cultura materiale dell'oggetto banale e del design d'autore, un approccio che si è rivelato un importante contributo allo sviluppo di una mentalità aperta e pragmatica, in grado di affrontare i problemi di tutti i giorni in modo conscio, attento, ma soprattutto concreto ed efficace, attraverso una progettazione che metta l'uomo al centro del progetto, lontana dall'onnipotenza del design d'autore.

Figura 1: Jock Kinneir e Margaret Calvert, British Rail Alphabet, 1965 (Network Rail) ... III	
Figura 2: Maurizio Cattelan, <i>All</i> realizzata al Guggenheim Museum NY, 2011 (Marian Goodman Gallery).....	1
Figura 3: <i>Album 1</i> , 1981, Copertina (AbeBooks).....	8
Figura 4: <i>Album 2</i> , 1983, Interno (Amazon).....	8
Figura 5: <i>Album 2</i> , 1983, Interno (Amazon).....	8
Figura 6: Oran Pamuk, dettaglio <i>Museo dell'innocenza</i> , 2012 (ArtsLife).....	14
Figura 7: Oran Pamuk, vetrinette <i>Museo dell'innocenza</i> , 2012 (Paola Meloni).....	14
Figura 8: Oran Pamuk, esterno <i>Museo dell'innocenza</i> , 2012 (Fuzheado).....	15
Figura 9: Oggetti nello Studio Castiglioni (Lombardia-Secrets).....	18
Figura 10: Studio Castiglioni, (Lombardia-Secrets).....	18
Figura 11: Achille Castiglioni, Interruttore, 1968 (Fondazione Castiglioni).....	19
Figura 12: Achille Castiglioni, <i>Leonardo</i> , 1969 (Zanotta).....	19
Figura 13: Daniel Spoerri, <i>Pages de opographie anécdotée du Hasard</i> , 1962 (Fondazione Bonotto).....	20
Figura 14 Daniel Spoerri, <i>Pages di An Anectodet Topography of Chance</i> , 1996 (Fondazione Bonotto).....	20
Figura 15: Marcel Duchamp, <i>Fontana</i> , 1917 (ExibArt).....	23
Figura 16: Arman (Eric Préau).....	23
Figura 17: Cossje van Bruggen e Claes Oldenburg, <i>Big Sweep</i> , 1946 (Highsmith, Carol M.).....	23
Figura 18: Christoph Büchel, <i>Dump</i> , 2008 (Stefan Altenburger Photography).....	25
Figura 19: Martial Raysse, <i>Etalage hygiene de la vision</i> , 1960 (Spazio-1).....	27
Figura 20: Khvay Samnang, <i>Human Nature</i> , 2010 (Khvay Samnang).....	28
Figura 21: Daniel Spoerri, <i>Was Bleibt</i> , 2016 (Fondazione Mudima).....	29
Figura 22: Arman, <i>Robot Portrait of Jacques Mahé de la Villeglé</i> , 1963 (Arman studio) ..	31
Figura 23: Arman, <i>Le plein</i> , 1960, (Harry Shunk).....	35
Figura 24: Arman, <i>Malheur aux barbus</i> , 1960, (Éric Simon).....	35
Figura 25: Arman, <i>Parcheggio a lungo termine</i> , 1982 (Bebopix).....	35
Figura 26: Jacques Villeglé, <i>Jazzmen</i> , 1961 (Michael Janairo).....	39
Figura 27: Jacques Villeglé al lavoro a Montparnasse, 1961 (J.Paul Getty Trust).....	39
Figura 28: Pennello pennellessa, 2022 (Farrow&Ball).....	41
Figura 29: Alexandra Dillon, <i>Tool portrait</i> , 2018 (Alexandra Dillon).....	41
Figura 30: Bruno Munari, <i>La pennellessa</i> , 1970 (Atfact).....	41

INDICE DELLE FIGURE

Figura 31: Carta da gioco realizzata con stencil, Francia, XVII-XVIII secolo (Prints & People).....	44
Figura 32: Illustrazione realizzata con stencil in Johannes de Ketham, Fascicolo di Medicina, Venezia (Gregoriis), 1493/94 (Prints & People).....	44
Figura 33: Raoul Hausmann, <i>Mechanical Head</i> , 1919 (Steven Zucker)	45
Figura 34: Metro estensibile, 1901 (Stabila)	45
Figura 35: Mostra <i>Humble Masterpieces</i> , 2004 (MoMA).....	47
Figura 36: Tracey Emin, <i>My bed</i> , 1988 (Tate Museum)	49
Figura 37: Tracey Emin, <i>My bed</i> dettaglio, 1988, (Publicdelivery)	52
Figura 38: Tracey Emin, <i>My bed</i> dettaglio 2, 1988, (Publicdelivery)	53
Figura 39: Sigarette all'interno del <i>Museo dell'innocenza</i> (Oran Pamuk)	54
Figura 40: Immagini di sigarette all'interno di <i>L'innocenza degli oggetti</i> (Oran Pamuk) .	54
Figura 41: Pubblicità <i>Milady Décolleté</i> , 1915 (Razoremporium)	57
Figura 42: Rasoio Bic Classic, 1975 (Bic)	57
Figura 43: Batteria Mallory Duracell, anni 70 (Wikicommons)	59
Figura 44: Pubblicità batterie Duracell, 1970 (Ebay)	59
Figura 45: Chicago e Schapiro, <i>Womanhouse</i> (<i>Linen Closet</i> di Sandy Orgel), 1972 (Bossy)	61
Figura 46: Miriam Schapiro, <i>Dollhouse</i> , 1972, (Smithsonian).....	66
Figura 47: Casa delle bambole Dolls-house Nostell-Priory, XVIII secolo, (Paul Harris) .	66
Figura 48: <i>Cucina di Norimberga</i> , circa 1850 (Theriault)	66
Figura 49: Karen LeCoq & Nancy Youdelman, <i>Lea's Room</i> , 1972 (Hotpotatoes)	71
Figura 50: Camille Gray, <i>Lipstick Bathroom</i> dettaglio, 1972 (Hotpotatoes)	71
Figura 51: Camille Gray, <i>Lipstick Bathroom</i> , 1972 (Hotpotatoes)	71
Figura 52: W.G. Kendall, Brevetto, 1917 (Google Patents).....	74
Figura 53: J.B. Mason Jr, Brevetto, 1923 (Google Patents).....	74
Figura 54: Blondeau et Cie, <i>Vinolia Lypstyl</i> , 1899 (James Bennett)	75
Figura 55: Dorin, Rossetti, 1893 (James Bennett).....	75
Figura 56: Elizabeth Arden, Rossetto automatico, 1934 (James Bennett)	Errore. Il segnalibro non è definito.
Figura 57: D'Orsay, Pubblicità rossetto automatico, 1937 (James Bennett)	Errore. Il segnalibro non è definito.
Figura 58: Revlon, Articolo sul rossetto <i>Futurama</i> , 1956 (James Bennett)	78
Figura 59: Revlon, il primo rossetto in plastica, 1943 (James Bennett)	78
Figura 60: Revlon, Pubblicità sull'armonia cromatica, 1940 (James Bennett)	79
Figura 61: Modellatura e assemblaggio di rossetti a Lancôme, Parigi (deNavarre 1975)	79
Figura 62: Beth Bachenheimer, <i>The Laundry Room</i> , 1972 (Hotpotatoes)	83
Figura 63: Distributore di calze di nylon, 1956 (John Firth).....	83
Figura 64: Modella americana indossa le prime calze di nylon, 1938 (Ullstein Bild)	83
Figura 65: Doris Salcedo, <i>Untitled</i> , 1995 (MoMa NY)	85
Figura 66: Doris Salcedo, <i>Untitled</i> , 2008 (Museum of Contemporary Art Chicago)	88
Figura 67: Doris Salcedo, <i>Untitled</i> , 2008 (Museum of Contemporary Art Chicago)	89
Figura 68: Tony Cragg, <i>Axehead</i> , 1982 (Tate)	89
Figura 69: Piero Manzoni, <i>Achrome</i> , 1970 (Sothebys)	93
Figura 70: Bertozzi Casoni, <i>Quel che resta</i> , 2018 (ArtTribune)	93
Figura 71: Pagina libro Joseph Beuys <i>The art of cooking</i> , 1999 (de Domizio Durini 1999,	

36–37).....	93
Figura 72: Daniel Spoerri, <i>Colazione di Kichka</i> , 1960 (MoMa NY)	95
Figura 73: Daniel Spoerri, Vetrina della galleria <i>Multipla</i> di Milano allestita per il <i>Restaurant Spoerri</i> , 1976 (Album 1, 202)	99
Figura 74: Daniel Spoerri, Interno mostra, 1976 (Album 1, 204)	99
Figura 75: Daniel Spoerri, Manifesto mostra, 1976 (Album 1, 203)	99
Figura 76: Pagina catalogo Stefanutti & Tonon di Manzano (Udine), 1920 circa (Bassi 2007, 96)	101
Figura 77: Prodotti Montina, 1929 (Bassi 2007, 97)	101
Figura 78: Uso della caffettiera napoletana, 1946 (Sonia Peronaci)	104
Figura 79: Prima latta Nescaffé, 1938 (Nestlé).....	109
Figura 80: Pubblicità di giornale svizzero, anni 30 (Nestlé).....	109
Figura 81: Prima barattoli in vetro per commercializzare il Nescaffé in Giappone, 1961 (Nestlé).....	109
Figura 82: Spedizione sul Monte Everest con Edmund Hillary, Tenzing Norgay, 1953 (Nestlé).....	109
Figura 83: Arman, <i>Arteriosclerosis</i> , 1961 (Artsy)	111
Figura 84: César Baldaccini, <i>Compression Orfèverrie</i> , 1973 (MutualArt).....	111
Figura 85: Il «Giuoco della signora cola» stampa popolare, 1699 (Album 1, 90).....	116
Figura 86: Attrezzi per cucina in ferro e rame, XVI e XVII secolo (Album 1, 92)	117
Figura 87: Posate di J. M. Olbrich 1900 e posate per pesce della Mappin Bros, 1851 (Album 1, 93).....	117
Figura 88: Rirkrit Tiravanija, <i>Untitled (Free)</i> , 1992 (303 Gallery).....	119
Figura 89: Rirkrit Tiravanija, <i>Untitled (Free)</i> , 1992 (303 Gallery).....	121
Figura 90: Rirkrit Tiravanija, <i>Untitled (Free)</i> oggetti comuni con opere, 1992 (303 Gallery).....	121
Figura 91: Rirkrit Tiravanija, <i>Untitled (Free)</i> , 1992 (303 Gallery).....	123
Figura 92: Rirkrit Tiravanija, chiavi e planimetria appartamento in <i>Untitled (tomorrow is another day)</i> , 1996 (Klosterfelde Edition)	123
Figura 93: Edward Kienholz, <i>Roxys</i> , 1962 (David Zwirner).....	127
Figura 94: Christoper Büchel, Interno di <i>Dump</i> , 2008 (Stefan Altenburger).....	127
Figura 95: Yinka Shonibare, <i>The Victorian Philanthropist Parlour</i> , 1962 (Yinka Shonibare)	127
Figura 96: Tith Kanitha, <i>Hut Tep Soda Chan (Hut of an Angel)</i> , 2011 (Singapore Biennale)	129
Figura 97: Sedia da giardino in plastica Grosfillex, 1980, (Vintage).....	133
Figura 98: Maarten Baas, <i>Plastic chair in wood</i> , 2008, (Victoria and Albert Museum) ...	133
Figura 99; D'Urs Fischer, <i>Untitled</i> , 2011, (Stefan Altenburger)	133
Figura 100: Tupperware Party, anni 60 (Tupperware).....	136
Figura 101: Inserzioni pubblicitarie Tupperware, 1959 1960 1965 (Tupperware	137
Figura 102: Inserzioni pubblicitarie Tupperware, 1950 1956, (Tupperware)	137
Figura 103: <i>Boulevard du Temple a Parigi</i> , uno dei primi dagherrotipi (Wikimedia Commons)	143
Figura 104: Arman, <i>Clic-clac Kodak, Hélas</i> , 1962 (Éric Simon)	144
Figura 105: Camera 35mm Leica-I-1, 1925 (WikiCommons).....	144
Figura 106: Eadweard Muybridge studio fotografico, 1885, (MoMa)	144

Figura 107: Plastic Garbage Project, <i>Out to Sea</i> , 2012 (Plastic Garbage Project)	147
Figura 108: Joseph Beuys, <i>Ausfegen (Sweeping Up)</i> , 1972 (Centre Pompidou)	152
Figura 109: Joseph Beuys, <i>Ausfegen (Sweeping Up)</i> teca, 1972 (Abendzeitung)	152
Figura 110: Dominique Mazeaud, <i>The Great Cleansing of the Rio Grande</i> , 1994 (Michel Monteaux)	152
Figura 111: Arman, <i>Déchets bourgeois</i> , 1959 (Art Basel)	152
Figura 112: Tim Noble and Sue Webster, <i>Dirty White Trash</i> , 1998 (Tim Noble and Sue Webster)	154
Figura 113: Ann Hamilton, <i>Indigo blue</i> , 1991 (Ann Hamilton)	155
Figura 114: Arman, <i>Poubelle des Enfants</i> , 1960 (Arman studio)	157
Figura 115: Copertina catalogo commerciale Natale Aux Galeries Lafayette, 1909 (André Devambez)	161
Figura 116: Pagina Catalogue Etrennes dei Magasin Au Printemps, 1912 (Delcampe) ...	161
Figura 117: Arman, <i>Collection Matchbox</i> , 1964 (Éric Simon)	164
Figura 118: Tony Cragg, <i>Autobahn</i> , 1979 (ArtTribune)	164
Figura 119: Arman, <i>Accumulazione di macchine (Matchbox Cars)</i> , 1985, (Artsy)	164
Figura 120: Automobili di produzione italiana, anni 50 (Rampini 1986, 121)	164
Figura 121: Bambole nel <i>Catalogue Etrennes</i> dei Magasin Au Printemps, 1912 (Delcampe)	170
Figura 122: Arman, <i>Le Village des damnés</i> , 1962 (Arman Studio)	170
Figura 123: Illustrazione bambine con bambole (Tosa 1987, 18)	170
Figura 124: Arman, <i>Accumulazione bamboline</i> , 2001 (MutualArt)	172
Figura 125: Manifattura Jumeau, Montreuil, 1888 (Tosa 1987, 44)	173
Figura 126: Christoph Büchel, <i>Dump</i> , 2008 (Stefan Altenburger Photography)	175
Figura 127: Christoph Büchel, ingresso <i>Dump</i> , 2008 (Stefan Altenburger)	179
Figura 128: Christoph Büchel, interno <i>Dump</i> , 2008 (Stefan Altenburger)	179
Figura 129: Christoph Büchel, interno <i>Dump</i> , 2008 (Stefan Altenburger)	179
Figura 130: Christoph Büchel. <i>Simply Botiful'</i> , 2006 (Stefan Altenburgher)	180
Figura 131: Maria Cristina Finucci, <i>Garbage Patch State</i> , 2012 (WikiCommons)	180
Figura 132: Plastic Garbage Project, <i>Out to Sea</i> , 2012, (Plastic Garbage Project)	180
Figura 133: Arthur Eglort, Modella su rivista <i>Vogue</i> , Febbraio 1989 (Vogue)	184
Figura 134: Modella con bottiglietta di acqua Naya, 1994 (Sale into the 90s)	184
Figura 135: Instant architects, <i>United bottle</i> , 2006, (Uffelen 2009, 236)	185
Figura 136: Facciata del primo negozio Piggly Wiggly di Chicago, 1926 (Chicago History Museum)	188
Figura 137: Safeway Grocery Store, Texas, anni 20 (The Texas Collection)	188
Figura 138: H.E.B. Grocery Store, Texas, 1961 (Texas Collection)	189
Figura 139: Volantino Woolworths in Levin, 1949 (National Library NZ)	191
Figura 140: Claude Closky, <i>Sans titre (supermarché)</i> , 1999 (Le journal de chrys)	191
Figura 141: Pubblicità Kroger, fine anni 20 e pubblicità King Kullen, 1933, (In the vintage kitchen)	191
Figura 142: Gordon Matta-Clark, <i>Garbage Wall</i> (David Zwirner), 2018 (David Zwirner)	193
Figura 143: Gordon Matta-Clark, <i>Garbage Wall (Bronx Museum)</i> , 2018 (Stefan Hagen) 193	
Figura 144: Gordon Matta-Clark, <i>Garbage Wall</i> , 1970 (Gordon Matta-Clark)	197
Figura 145: Gordon Matta-Clark mentre costruisce il <i>Garbage Wall</i> , Brooklyn, 1971 (The	

Estate of Gordon Matta-Clark)	197
Figura 146: Gordon Matta-Clark, <i>Garbage Wall</i> , 2009 (Pulitzer Arts Foundation)	197
Figura 147: Meccano, circa 1931 (Maas Museum)	201
Figura 148: Bruno Taut, building set Dandanah, 1920 (Elisa Vafreb)	201
Figura 149: Giocattoli in legno Lego, 1932 (Lego Group)	202
Figura 150: Macchinario ad iniezione per la creazione di mattoncini, anni 1950 (Lego Group)	202
Figura 151: Primi modelli di set Lego Murstens, 1953 (Lego Group)	203
Figura 152: Catalogo Lego System, s.d. (Lego Group)	205
Figura 153: Segnaletica stradale di dimensioni ridotte per insegnare agli scolari, 1938 (Fox Photos)	205
Figura 154: Daniel Arsham, <i>Television_pyrite</i> , 2015 (Daniel Arsham)	209
Figura 155: Daniel Arsham, 3018, 2018 (Daniel Arsham)	209
Figura 156: Daniel Arsham, 3018 dettaglio, 2018 (Daniel Arsham)	209
Figura 157: Tony Cragg, <i>Stack</i> , 1975 (Tate)	211
Figura 158: Tony Cragg, <i>Combination of found beach objects</i> , 1970 (Tony Cragg)	214
Figura 159: Tony Cragg, <i>New Stones - Newton's Tones</i> , 1978 (Arts Council)	214
Figura 160: Tony Cragg, <i>Britain Seen from the North</i> , 1981 (Tate)	215
Figura 161: Mark Dion, <i>Thames Dig</i> , 1999 (Jeff Spicer)	216
Figura 162: Tony Cragg, <i>Cumulus</i> , 1998 (Tate)	217
Figura 163: Bertrand Lavier, <i>Pedestal Objects</i> , 1987 (Artforum)	219
Figura 164: Bertrand Lavier, <i>General Electric</i> , 1985, Denis Farley	221
Figura 165: Pubblicità blocchi Sears, Roebuck and Co., anni 20 (Classic Rock Face Concrete)	225
Figura 166: La macchina <i>Berbet</i> per la fabbricazione dei blocchi cavi di calcestruzzo, s.d (Baldazzi 2012, 69)	227
Figura 167: Macchina per produzione blocchi Sears Roebuck & Co Wizard, 1900 (California park and recreation)	227
Figura 168: Garage per auto realizzato in blocchi Classic Rock Face Concrete, anni 20 (Classic Rock Face Concrete)	227
Figura 169: Christoph Büchel, <i>Deutsche Grammatik</i> , 2008 (Stefan Altenburger)	228
Figura 170: Tony Cragg, <i>Brick Built</i> , 1987 (Tony Cragg)	228
Figura 171: Bertrand Lavier, <i>Panton/Zanussi</i> , 1988 (Galleria Massimo Minini)	231
Figura 172: Diagramma di Bülow-Hübe dei movimenti attraverso lacucina, 1968 (John Bland Canadian Architecture Collection)	237
Figura 173: J.J.P. Oud, Cucina ad L nella House 8, 1927 (Canadian Centre for Architecture)	237
Figura 174: Grete Lihotzky, <i>Cucina Francoforte</i> della Ginnheim-Höhenblick, 1926 (MoMa)	237
Figura 175: Primo frigorifero <i>Monitor Top</i> della General Electric, 1927 (Beautifulcataya)	238
Figura 176: Pubblicità <i>Frigidaire</i> General Motors, 1941 (American century shop)	238
Figura 177: Frigorifero <i>Frigidaire</i> , 1960 (SenseiAlan)	238
Figura 178: Christoph Büchel, <i>Simply Botiful'</i> , 2006 (Hauser & Wirth London)	238
Figura 179: Richard Sapper e Marco Zanuso, Sedia per bambini <i>K1340-K4999</i> , Kartel, 1964 (Sbandiu)	243

Figura 180: Joe Colombo, <i>Model 4867</i> , Kartell, 1970 (Kooloomodern)	243
Figura 181: Pubblicità Panton Chair Classic, 1967 (Vitra)	243
Figura 182: Arman, <i>Malheur aux barbuis</i> , 1960 (Éric Simon)	247
Figura 183: Doris Salcedo, installazione all'ottava Biennale Internazionale di Istanbul, 2003 (Sergio Clavijo)	248
Figura 184: Ai Weiwei, <i>Forever Bicycles</i> , 2011 (PublicDelivery)	248
Figura 185: Arman, <i>Ailes jaunes accumulation Renault</i> , 1967 (Collezione Giancarlo e Danna).....	248
Figura 186: Arman, <i>La Chute des courses</i> , 1996 (smArty)	251
Figura 187: Cestini all'interno del Safeway Grocery Store, Texas, circa 1930 (The Texas Collection)	255
Figura 188: Carrello pieghevole di Sylvan N. Goldman, circa 1937 (Smithsonian Institution)	255
Figura 189: O.E Watson, brevetto carrello, 1946 (Google Patents)	256
Figura 190: Pubblicità carrelli telescopici con meccanismo alla cassa, 1947 (Telescope carts inc).....	256
Figura 191: Pubblicità United Steel all'interno di <i>Super Market Merchandising</i> , Maggio 1937 (SMM)	256
Figura 192: Pubblicità <i>Folding Carrier's Advance</i> in SMM, Ottobre 1947 (SMM).....	256
Figura 193: Arman, <i>Du producteur au consommateur</i> , 1997 (Arman Studio)	258
Figura 194: Duane-Hanson, <i>Supermarket Shopper</i> , 1970 (Manto Psarelli)	258
Figura 195: Arman, <i>Chariot's trophy</i> , 1984 (Le journal de Chrys)	258
Figura 196: Design Museum di Londra, 2016 (Designweek).....	261

- Albert-Petit, A. 1907. «Les Jouets et l'actualité». *Journal Des Débats*, 27 dicembre 1907. <https://bibliotheque-numerique.diplomatie.gouv.fr/ark:/12148/bpt6k4829159>.
- Aliprandi, Giovanni, e Marco Milanese. 1986. *La Ceramica Europea: Introduzione Alla Tecnologia, Alla Storia e All'arte*. A cura di Marco Milanese. Genova: ECIG.
- Almqvist, Birgitta. 1994. «Educational Toys, Creative Toys». In *Toys, Play, and Child Development*, a cura di Jeffrey H Goldstein, 46–66. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/DOI: 10.1017/CBO9780511527616.004>.
- APME. 2006. «An Analysis of Plastics Production, Demand and Recovery in Europe». Bruxelles.
- Appadurai, Arjun. 1986. «Introduction: Commodities and the Politics of Value». In *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, a cura di Arjun Appadurai, 3–63. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/DOI: 10.1017/CBO9780511819582.003>.
- Arias, P. E. 1966. «Scenografia». In *Enciclopedia Dell'Arte Antica*, a cura di Ranuccio Bianchi Bandinelli. Roma: Istituto della enciclopedia italiana Treccani. https://www.treccani.it/enciclopedia/scenografia_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica%29/.
- Arman. 1969. «33 Accumulations». Amsterdam: Stedelijk Museum.
- . 1998. *L'archéologie Du Futur*. A cura di Daniel Abadi. Parigi: Éditions du Jeu de Paume.
- Arsham, Daniel. 2017. «About». Daniel Arsham. 2017. <https://www.danielarsham.com/about>.
- Artfacts. 2022. «Christoph Büchel». Artfacts. 2022. <https://artfacts.net/artist/christoph-buchel/8288>.
- Aubert, M., A. Brumm, M. Ramli, T. Sutikna, E. W. Saptomo, B. Hakim, M. J. Morwood, G. D. van den Bergh, L. Kinsley, e A. Dosseto. 2014. «Pleistocene Cave Art from Sulawesi, Indonesia». *Nature* 514 (7521): 223–27. <https://doi.org/10.1038/NATURE13422>.
- Auslander, Leora. 2003. «A History of Everyday Things: The Birth of Consumption in France, 1600-1800». *Social History* 28 (1): 113–15.

BIBLIOGRAFIA

- Baas, Maarten. 2008. «Plastic Chair in Wood». Maarten Baas. 2008.
<http://maartenbaas.com/plastic-chair-in-wood/>.
- Baldazzi, Luca. 2012. «Problemi Di Diagnostica e Restauro Dei Materiali Decorativi Nell'architettura Liberty in Emilia-Romagna». Dottorato di ricerca, Bologna: Università di Bologna.
- Balducci, Temma. 2006. «Revisiting “Womanhouse”: Welcome to the (Deconstructed) “Dollhouse”». *Woman's Art Journal* 27 (2): 17–23.
<http://www.jstor.org.ezproxy.biblio.polito.it/stable/20358086>.
- Barbero, Silvia, Carolina Giraldo Nohra, e Amina Pereno. 2020. «Systemic Design for Policy-Making: Towards the Next Circular Regions». *Sustainability* 12 (11): 4494.
<https://doi.org/10.3390/su12114494>.
- Barilli, Renato. 1985. *L'arte Contemporanea: Da Cezanne Alle Ultime Tendenze*. Milano: Feltrinelli.
- . 2008. *Il Nouveau Réalisme Dal 1970 Ad Oggi: Omaggio a Pierre Restany*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Bassi, Alberto. 2007. *Design Anonimo in Italia: Oggetti Comuni e Progetto Incognito*. Design & Grafica. Milano: Electa.
- Basualdo, Carlos, Doris Salcedo, Nancy Princenthal, e Andreas Huyssen. 2000. *Doris Salcedo*. Contemporary Artists. Londra: Phaidon Press.
- Baudrillard, Jean. 1969. *Le Système Des Objets*. Parigi: Gallimard.
- Beaumont, Nicola J., Margrethe Aanesen, Melanie C. Austen, Tobias Börger, James R. Clark, Matthew Cole, Tara Hooper, Penelope K. Lindeque, Christine Pascoe, e Kayleigh J. Wyles. 2019. «Global Ecological, Social and Economic Impacts of Marine Plastic». *Marine Pollution Bulletin* 142 (maggio): 189–95.
<https://doi.org/10.1016/J.MARPOLBUL.2019.03.022>.
- Beecher, Catharine Esther, e Harriet Beecher. 1869. *The American Woman's Home*. New York: J. B. Ford and Company.
- Bellamy, Liz. 2007. «It-Narrators and Circulation: Defining a Subgenre». In *The Secret Life of Things: Animals, Objects, and It-Narratives in Eighteenth-Century England*, a cura di Mark Blackwell, 117–46. Bucknell Studies in Eighteenth-Century Literature and Culture. Cranbury: Bucknell University Press.
- Bellini, Mario. 1981. «Editoriale». *Album: Annuario Di Progetto e Di Cultura Materiale* 1 (1): 4–5.
- Bennett, James. 2012. «Revlon». *Cosmetics and Skin*. 10 gennaio 2012.
<https://www.cosmeticsandskin.com/companies/revlon.php>.
- . 2013. «Lipsticks». *Cosmetics and Skin*. 2013.
<https://www.cosmeticsandskin.com/ded/lipsticks.php>.
- . 2015. «American Lipstick Wars». *Cosmetics and Skin*. 20 aprile 2015.
<https://www.cosmeticsandskin.com/efe/lipstick-wars.php>.

- Bishop, Claire. 2004. «Antagonism and Relational Aesthetics». *October* 110 (ottobre): 51–79. <https://doi.org/10.1162/0162287042379810>.
- Bistagnino, Luigi. 2011. *Design Sistemico: Progettare La Sostenibilità Produttiva e Ambientale*. 2° edizione. Bra: Slow Food Editore.
- Boddula, Rajender, Inamuddin, Ramyakrishna Pothu, e Abdullah M Asiri. 2020. «Alkaline Batteries». In *Rechargeable Batteries: History, Progress, and Applications*, 357–78. Newark (USA): John Wiley & Sons, Incorporated.
- Böhme, Hartmut. 2006. *Fetischismus Und Kultur: Eine Andere Theorie Der Moderne*. *Rowohlt's Enzyklopädie*. Originalausg. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Bourriaud, Nicolas. 2002. *Relational Aesthetics*. Collection Documents Sur l'art. Dijon: Les Presses du réel.
- Bramen, Lisa. 2009. «A History of Western Eating Utensils, From the Scandalous Fork to the Incredible Spork». *Smithsonian Magazine*. 31 giugno 2009. <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/a-history-of-western-eating-utensils-from-the-scandalous-fork-to-the-incredible-spork-64593179/>.
- Brandow-Faller, Megan. 2018. «Introduction: Materializing the History of Childhood and Children». In *Childhood by Design: Toys and the Material Culture of Childhood, 1700-Present*, a cura di Megan Brandow-Faller, 1–27. New York: Bloomsbury Publishing USA.
- Brosterman, Norman, Christiane Gauthier, Michael J Lewis, e Catherine Roberge. 1991. *Architecture Potentielle: Jeux de Construction de La Collection Du CCA*. Montréal: Canadian Centre for Architecture.
- Burnham, Jack. 1986. «Systems Esthetics». *Artforum* 7 (1): 30–35. <https://www.artforum.com/print/196807/systems-esthetics-32466>.
- Burton, Sandra. 1972. «Bad-Dream House». *TIME* 99 (12). <https://time.com/vault/issue/1972-03-20/page/87/>.
- Burton, Scot, Donald R. Lichtenstein, e Richard G. Netemeyer. 1997. «An Examination of Deal Proneness across Sales Promotion Types: A Consumer Segmentation Perspective». *Journal of Retailing* 73 (2): 283–97. [https://doi.org/10.1016/S0022-4359\(97\)90007-5](https://doi.org/10.1016/S0022-4359(97)90007-5).
- . 1999. «Exposure to Sales Flyers and Increased Purchases in Retail Supermarkets». *Journal of Advertising Research* 39 (5): 7–14.
- Camillis, Roberto de. 2012. «Il Volantino: Istruzioni per l'uso,». In *Promozioni Efficacy?*, 1–5. Parma: Università degli Studi di Parma e Nielsen.
- Carothers, Wallace Hume. 1937. Synthetic fiber. US2130948A, issued 9 aprile 1937.
- «Catalogo Mostra». 1987. In *A Quiet Revolution: British Sculpture Since 1965*. Chicago: Museum of Contemporary Art.
- Cecchini, Cecilia. 2004. *Plastiche: I Materiali Del Possibile: Polimeri e Compositi Tra Design e Architettura*. A cura di Andrea Branzi. Firenze: Alinea.

- Celant, Germano. 2017. «Arman: L'archeologia Del Reale». In *Arman*. Roma: Fondazione Terzo Pilastro.
- Chapman, Jonathan. 2014. «Designing Meaningful and Lasting User Experience». In *Love Objects: Emotion, Design and Material Culture*, 137–48. London: Bloomsbury.
- Chialant, Maria Teresa. 2013. «Massimo Fusillo, Feticci. Letteratura, Cinema, Arti Visive; Ohran Pamuk, L'innocenza Degli Oggetti. Il Museo Dell'innocenza, Istanbul; Marilena Parlati, Oltre Il Moderno. Orrore e Tesori Del Lungo Ottocento Inglese». *Testi e Linguaggi*, 2013. <https://doi.org/http://dx.doi.org/10.14273/unisa-39>.
- Chicago, Judy. 1975. *Through the Flower: My Struggle as a Woman Artist*. A cura di Anais Nin. Anchor Books. Garden City (N.Y.): Doubleday.
- Claretie, Jules. 1914. «Philosophy Du Jouet». *L'Enfant* 9 (53): 60.
- Claretie, Léo. 1893. *Les Jouets: Histoire, Fabrication*. Parigi: Librairies-imprimeries réunies. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3412477c>.
- Classic Rock Face Blocks. 2016. «The History Behind Rock Face Block». 4 aprile 2016. <https://classicrockfaceblock.com/news/the-history-behind-rock-face-block/>.
- Cobb, Harold M. 2010. *The History of Stainless Steel*. Materials Park, Ohio: ASM International.
- CoBo Social. 2017. *CoBo Features Sunshower Artist Tith Kanitha*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=5bsVWgChqAA&t=3s>.
- Collezione Peggy Guggenheim. 2022. «César Baldaccini». 2022. <https://www.guggenheim-venice.it/it/arte/artisti/cesar/>.
- . 2023. «Tony Cragg». Collezione Peggy Guggenheim. 2023. <https://www.guggenheim-venice.it/it/arte/artisti/tony-cragg/>.
- Cragg, Tony. 1992. *Catalogo Mostra*. Rochechouart: Musée départemental d'artcontemporain de Rochechouart.
- . s.d. «Catalogo Delle Esposizioni». In *Société Des Expositions Du Palais Des Beaux-Art de Bruxelles, Bruxelles*. Bruxelles: Société des Expositions du Palais des Beaux-Art de Bruxelles.
- Cross, Gary, e Gregory Smits. 2005. «Japan, the U.S. and the Globalization of Children's Consumer Culture». *Journal of Social History* 38 (4): 873–90.
- Curtis, Sarah A. 2018. «The (Play)Things of Childhood: Mass Consumption and Its Critics in Belle Epoque France». In *Childhood by Design: Toys and the Material Culture of Childhood, 1700-Present*, a cura di Megan Brandow-Faller, 67–87. New York: Bloomsbury.
- Cuvelier, Pascaline. 1997. «Name Games: The Art of Bertrand Lavier». *Artforum* 35 (7): 69–71. <https://www.artforum.com/print/199703/name-games-the-art-of-bertrand-lavier-32862>.

- Danieli, Michele. 2019. «Nascere, Amare, Morire. I Letti (e i Loro Abitanti) Nella Pittura Bolognese Tra XVI e XVII Secolo». *In Situ (Paris)* 40.
<https://doi.org/10.4000/insitu.22905>.
- Delaney, Helen. 2001. «Stack, Tony Cragg». The Tate Gallery. agosto 2001.
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/cragg-stack-t07428>.
- . 2003. «Tony Cragg, Axehead». The Tate Gallery. gennaio 2003.
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/cragg-axehead-t03791>.
- Demos, T. J. 2009. «The Politics of Sustainability: Contemporary Art and Ecology». *Radical Nature: Art and Architecture for a Changing Planet 1969–2009*, 2009.
- Doble, Rick. 2013. «A Brief History of Light & Photography», gennaio.
<https://doi.org/10.13140/2.1.2425.2804>.
- Dollemore, Doug. 2007. *Scotch® Transparent Tape. A National Historic Chemical Landmark*. Washington: American Chemical Society.
- Domizio Durini, Lucrezia de. 1999. *Joseph Beuys: The Art of Cooking: La Cucina Di Beuys. Charta Risk*. Milano: Charta.
- Dotti, Davide. 2015. *Il Cibo Nell'arte: Capolavori Dei Grandi Maestri Dal Seicento a Warhol*. Il Cibo Nell'arte: Capolavori Dei Grandi Maestri Dal Seicento a Warhol. Cinisello Balsamo: Silvana editoriale.
- Drug & Cosmetic Industry. 1957. «New Sales Approach to Cosmetic Containers». *Drug & Cosmetic Industry*, luglio 1957. https://archive.org/details/sim_global-cosmetic-industry_1957-07_81_1/page/n79/mode/2up.
- Duncan, Carol. 1973. «Virility and Domination in Early Twentieth Century Vanguard Painting». In *Feminism and Art History: Questioning the Litany*, a cura di Norma Broude e Mary Garrard, 292–313. New York: Harper and Row.
- Duneton, Claude. 2005. *Au plaisir des jouets: 150 ans de catalogues*. Paris: Hoëbeke.
- Duprat, Mick. 1994. *Les Jouets Renault*. Parigi: Rétroviseur.
- Duracell. 2022. «The Story of Duracell Company and Brand». 2022.
<https://www.duracell.co.uk/about-us/>.
- Eco, Umberto. 2010. «Les Objets d'Arman». In *Arman*, a cura di Jean-Michel Bouhours, Centre Pompidou:36–39. Parigi.
- Edwards, Christina. 2014. «Material Memories». In *Love Objects: Emotion, Design and Material Culture*, 114–23. London: Bloomsbury Academic.
<https://doi.org/10.5040/9781474293891.ch-010>.
- Encyclopedia.com. 2019. «Concrete Block». In *Encyclopedia.Com*.
<https://www.encyclopedia.com/manufacturing/news-wires-white-papers-and-books/concrete-block>.
- Engel, Susan. 1999. *Context Is Everything: The Nature of Memory*. New York: W.H. Freeman.

- Fanning, Colin. 2018. «Building Kids: LEGO and the Commodification of Creativity». In *Childhood by Design: Toys and the Material Culture of Childhood, 1700-Present*, a cura di Megan Brandow-Faller, 89–109. New York: Bloomsbury Publishing USA.
- Ferrari, Paolo. 1984. *Achille Castiglioni*. A cura di Achille Castiglioni e Vittorio Gregotti. Milano: Electa.
- Fesci, Sevim. 1968. «Oral History Interview with Arman». Smithsonian Institution. 1968. <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-arman-13125>.
- Forty, Adrian. 2013. *Concrete and Culture: A Material History*. Londra: Reaktion Books.
- Foster, Hal. 1996. «The Return of the Real». In *The Return of the Real*, 171–204. Cambridge: MIT Press.
- Fournier, Edouard. 1889. *Histoire Des Jouets et Des Jeux d'enfants*. Parigi: E. Dentu.
- Frederick, Christine. 1923. *Household Engineering: Scientific Management in the Home*. Chicago: American School of Home Economics.
- Frock, Christian L. 2022. «Mark Dion's "Marvelous Museum"». Visual Art Source. 2022. <https://www.visualartsource.com/index.php?page=editorial&pcID=17&aID=725>.
- Fusco, Renato de. 2004. *Storia Del Design*. 4. ed. Grandi Opere. Roma-Bari: Editori Laterza.
- Fusillo, Massimo. 2012. *Feticci: Letteratura, Cinema, Arti Visive*. Bologna: Il Mulino.
- Gablik, Suzi. 1991. *The Reenchantment of Art*. New York, N.Y: Thames and Hudson.
- Gabrys, Jennifer. 2013. *Digital Rubbish. Digital Rubbish*. Ann Arbor: University of Michigan Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv65swcp>.
- Gauthier, Michel. 2001. «Portrait. Bertrand Lavier». [Http://journals.Openedition.Org/Critiquedart](http://journals.Openedition.Org/Critiquedart), n. 18 (settembre). <https://doi.org/10.4000/CRITIQUEDART.2194>.
- Gavina, Dino. 1992. *Dino Gavina: Collezioni Emblematiche Del Moderno Dal 1950 al 1992*. Milano: Jaca book.
- Gázquez-Abad, Juan Carlos, Francisco J. Martínez-López, e Vanesa Barrales-Molina. 2014. «Profiling the Flyer-Prone Consumer». *Journal of Retailing and Consumer Services* 21 (6): 966–75. <https://doi.org/10.1016/j.jretconser.2014.08.019>.
- Germak, Claudio, Luigi Bistagnino, e Flaviano Celaschi. 2008. *Uomo al Centro Del Progetto: Design per Un Nuovo Umanesimo = Man at the Centre of the Project: Design for a New Humanism*. Torino: Allemandi.
- Gernsheim, Helmut. 1986. *A Concise History of Photography*. 3rd rev. ed. New York: Dover Publications.
- Giacomarra, Mario Gandolfo. 2003. *Una Sociologia Della Cultura Materiale*. Palermo: Sellerio.

- Giелens, Jaro. 2022. *Soft Electronics: Iconic Retro Designs from the '60s, '70s, and '80s*. Berlin: Die Gestalten.
- Gijsbrechts, Els, Katia Campo, e Tom Goossens. 2003. «The Impact of Store Flyers on Store Traffic and Store Sales: A Geo-Marketing Approach». *Journal of Retailing* 79 (1): 1–16. [https://doi.org/10.1016/S0022-4359\(03\)00006-X](https://doi.org/10.1016/S0022-4359(03)00006-X).
- Gitlitz, Jennifer, e Pat Franklin. 2007. «Water, Water Everywhere: The Growth of Non-Carbonated Beverages in the United States». Washington. <https://www.container-recycling.org/assets/pdfs/reports/2007-waterwater.pdf>.
- Goh, Leon. 2009. «2020?» *Eyeline*, n. 68 (agosto). <https://leongoh.wordpress.com/2009/08/>.
- Grandclément, Catherine. 2006. «Wheeling Food Products around the Store... and Away: The Invention of the Shopping Cart, 1936-1953». 006. A cura di Warren Belasco e Roger Horowitz. *Food Chains*. CSI Working Paper Series. Parigi: University of Pennsylvania Press.
- Guedj, Denis. 2001. «L'avventurosa Invenzione Del Metro». settembre 26. <https://www.illibraio.it/news/editoria/lavventurosa-invenzione-del-metro-7594/>.
- Habermas, Jürgen. 1994. *The Structural Transformation of the Public Sphere, Cambridge*. A cura di Thomas Burger. *An Inquiry Into a Category of Bourgeois Society*. Cambridge: The MIT Press.
- Hahn, Otto. 2004. «L'anatomia Considerata Una Delle Belle Arti». In *Daniel Spoerri: La Messa in Scena Degli Oggetti*, a cura di Sandro Parmiggiani, 75–87. Milano: Skira.
- Hamilton, Jaimey. 2008. «Arman's System of Objects». *Art Journal* 67 (1): 54–67. <https://doi.org/10.1080/00043249.2008.10791294>.
- . 2010. «Civilisation Figée: Notes Sur l'esthétique de La Systémisation Chez Arman». In *Arman*, a cura di Jean-Michel Bouhours, 56–63. Parigi: Centre Pompidou.
- Hamlin, David. 2007. *Work and Play: The Production and Consumption of Toys in Germany, 1870-1914*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press. <https://doi.org/10.3998/mpub.155516>.
- Hann, Rachel. 2019. *Beyond Scenography*. New York: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Harper, Catherine. 2014. «Sex, Birth, and Nurture unto Death: Patching Together Quilted Bed Covers; ». In *Love Objects: Emotion, Design and Material Culture*, 31–40. Londra: Bloomsbury.
- Himsworth, Joseph Beeston. 1953. *The Story of Cutlery*. Londra: Ernest benn.
- Horvei, Maria T. 2016. «The Book as Archive A Study of Daniel Spoerri's An Anecdoted Topography of Chance». Master's Thesis in History of Art, Oslo: University of Oslo.
- Impedovo, Marta. 2019. «Storia e Fortuna Della Depilazione». *Il Post*. 31 ottobre 2019. <https://www.ilpost.it/2019/10/31/storia-depilazione-femminile-epilazione/>.

- International Poster Gallery. 2022. «A Brief History of the Poster». International Poster Gallery. 2022. <https://www.internationalposter.com/a-brief-history-of-the-poster/>.
- Jackson, C.J. 1892. «IV.— The Spoon and Its History; Its Form, Material, and Development, More Particularly in England». *Archaeologia* 53 (1): 107–46. <https://doi.org/10.1017/S0261340900011231>.
- Jackson, Mike. 2020. «Block by Block: The History of CMUs, a Construction Staple». *Architect Magazine*. 3 dicembre 2020. https://www.architectmagazine.com/technology/block-by-block-the-history-of-cmus-a-construction-staple_o.
- Jacobs, Flora Gill. 1965. *A History of Dolls' Houses*. Second edition. New York, NY: Scribner.
- Jacobson, Lisa. 2004. *Raising Consumers: Children and the American Mass Market in the Early Twentieth Century*. New York: Columbia University Press.
- Jaffé, Deborah. 2006. *The History of Toys: From Spinning Tops to Robots*. Stroud [England]: Sutton Pub.
- Johnson, Derek. 2014. «Figuring Identity: Media Licensing and the Racialization of LEGO Bodies». *International Journal of Cultural Studies* 17 (luglio): 307–25. <https://doi.org/10.1177/1367877913496211>.
- Jones, Jonathan. 2003. «The Spirit of Our Time - Mechanical Head, Raoul Hausmann (1919)». *The Guardian*. 27 settembre 2003. <https://www.theguardian.com/culture/2003/sep/27/art>.
- Jones, Peter H. 2014. «Systemic Design Principles for Complex Social Systems», 91–128. https://doi.org/10.1007/978-4-431-54478-4_4.
- Kandiyoti, Deniz. 1988. «Bargaining with Patriarchy». *Gender & Society* 2 (3): 274–90. <https://doi.org/10.1177/089124388002003004>.
- Kendall, William G. 1917. Lipstick Holder. US1236846, issued 14 agosto 1917. <https://patents.google.com/patent/US1236846A/en?q=US1236846%2c+1917>.
- Keys, David. 2004. «Archaeology NEWS». *Archaeology* 57 (2).
- Kinchin, Juliet, Aidan O'Connor, e Tanya Harrod. 2012. *Century of the Child: Growing by Design, 1900-2000*. New York: Museum of Modern Art.
- Kluger, Richard. 1996. *Ashes to Ashes: America's Hundred-Year Cigarette War, the Public Health, and the Unabashed Triumph of Philip Morris*. A Borzoi Book. Alfred A. Knopf.
- Kwint, Marius, Christopher Breward, e Jeremy Aynsley. 1999. *Material Memories: Design and Evocation. Materializing Culture*. 1. publ. Oxford: Berg.
- La Poupée Modèle*. 1868. «Causerie: Chiffonnette à Lily à Propos Des Étrennes», dicembre 1868.
- Lascault, Gilbert. 1978. «Poubelle's Blues». *Traverses* 11 (maggio).

- Latour, Bruno. 1992. «Where Are the Missing Masses? The Sociology of a Few Mundane Artifacts». In *Shaping Technology/Building Society: Studies in Sociotechnical Change*, a cura di W. E. Bijker e J. Law, 225–58. Cambridge: MIT Press.
- Laughlin, Zoe, e Philip Howes. 2014. «The Sound and Taste of Materials». In *Materials Experience*, 39–49. Elsevier. <https://doi.org/10.1016/B978-0-08-099359-1.00004-7>.
- Laville, Sandra, e Matthew Taylor. 2017. «A Million Bottles a Minute: World’s Plastic Binge “as Dangerous as Climate Change” | Plastics | The Guardian». The Guardian. 28 giugno 2017. <https://www.theguardian.com/environment/2017/jun/28/a-million-a-minute-worlds-plastic-bottle-binge-as-dangerous-as-climate-change>.
- Lawless, Harry T., David A. Stevens, Kathryn W. Chapman, e Anne Kurtz. 2005. «Metallic Taste from Electrical and Chemical Stimulation». *Chemical Senses* 30 (3): 185–94. <https://doi.org/10.1093/CHEMSE/BJI014>.
- Lehto, Louna. 2010. «Interpreting a Bed: A Glance at the Reception of Tracey Emin’s My Bed (1998) and the Challenges of Self-Representation». Master’s Thesis, Oslo: Universitetet i Oslo.
- LIFE. 1947. «Lipstick», 20 ottobre 1947. <https://books.google.it/books?id=nFEEAAAAMBAJ&lpg=PA87&hl=it&pg=PA87#v=onepage&q&f=false>.
- Lindencrona, Birgitta. 2014. «Dollhouses and Miniatures in Sweden». In *Swedish Wooden Toys*, a cura di Amy Ogata e Susan Weber, 187–215. New Haven: Yale University Press.
- Lindsay, John. 1968. «Sanitation Men’s Strike». NYC Municipal Archives. 9 febbraio 1968. <https://www.wnyc.org/story/sanitation-mens-strike/>.
- Louvre Catalogue d’étrennes*. 1910. Parigi: Magazzini del Louvre.
- MacDonald, Daniel, e Yasemin Dildar. 2020. «Social and Psychological Determinants of Consumption: Evidence for the Lipstick Effect during the Great Recession». *Journal of Behavioral and Experimental Economics* 86 (giugno): 101527. <https://doi.org/10.1016/j.socec.2020.101527>.
- Madden, Thomas J., Kelly Hewett, e Martin S. Roth. 2000. «Managing Images in Different Cultures: A Cross-National Study of Color Meanings and Preferences». *Journal of International Marketing* 8 (4): 90–107. <http://www.jstor.org/stable/25048831>.
- Magoni, Clizia, e Chiara Santini. 2006. «Daniel Roche, Cultura Materiale Dei Viaggi Nella Società Moderna». *Storicamente* 2 (17). <https://doi.org/http://dx.doi.org/10.1473/stor323>.
- Manzardo, Brunella. 2012. «Bertrand Lavier - Castello Di Rivoli». Castello Di Rivoli. 21 febbraio 2012. <https://www.castellodirivoli.org/artista/bertrand-lavier/>.
- Marchand, Frédéric. 1987. *L’histoire Des Jouets Martin*. Paris: Editions L’Automobiliste.
- Martin, Henry. 1973. *Arman*. New York: H.N. Abrams.

- Mason, James Bruce Jr. 1923. Toilet article. US1470994A, issued 16 ottobre 1923.
- Mayor, Alphetus Hyatt. 1971. *Prints & People*. New York: Metropolitan Museum of Art in assoc. with Princeton University Press.
- Meadows, Donella H., Dennis L. Meadows, Jørgen Randers, e William W. Behrens. 1972. *The Limits to Growth: A Report for the Club of Rome's Project on the Predicament of Mankind. The Limits to Growth: A Report for the Club of Rome's Project on the Predicament of Mankind*. <https://doi.org/10.1349/ddlp.1>.
- Meadows, Donella, Dennis Meadows, e Jorgen Randers. 2004. *Limits to Growth: The 30-Year Update. Limits to Growth: The 30-Year Update*.
- Merrin, A C. 1927. «Lipstick». In *Perfumery and Essential Oil Record*. Londra: G. Street & Company, Limited.
- Mimouni, Aïda, Ouidade Sabri, e Béatrice Parguel. 2010. «Competitive Advertising within Store Flyers: A Win–Win Strategy?» *Journal of Retailing and Consumer Services* 17 (6): 478–86. <https://doi.org/10.1016/j.jretconser.2010.08.001>.
- Minervino, Mauro Francesco. 2021. «What's Left. Globalised “Crap”». *TECHNE - Journal of Technology for Architecture and Environment*, luglio, 42–48. <https://doi.org/10.36253/techne-11539>.
- Minutillo, Josephine. 2006. «Panton Chair Precursor». *Architectural Record* 194 (3): 203.
- Mogerman, Josh. 2012. «Gordon Matta-Clark's Celebrated Garbage Wall to Highlight Chicago River at EXPO CHICAGO». Natural Resources Defense Council. 7 agosto 2012. <https://www.nrdc.org/media/2012/120807>.
- Moreno, Laura Garcia. 2010. «“Troubled Materiality”: The Installations of Doris Salcedo». *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal* 43 (2): 95–111.
- Mudretsov, Denys. 2022. «The Fascinating History of Nescafé». 2022. <https://www.nescafe.com/mena/en-ae/understanding-coffee/nescafe-history>.
- Mulhern, Francis J., e Robert P. Leone. 1990. «Retail Promotional Advertising: Do the Number of Deal Items and Size of Deal Discounts Affect Store Performance?» *Journal of Business Research* 21 (3): 179–94. [https://doi.org/10.1016/0148-2963\(90\)90027-B](https://doi.org/10.1016/0148-2963(90)90027-B).
- Munir, Kamal A., e Nelson Phillips. 2005. «The Birth of the “Kodak Moment”: Institutional Entrepreneurship and the Adoption of New Technologies». *Organization Studies* 26 (11): 1665–87. <https://doi.org/10.1177/0170840605056395>.
- Murphy, Megan. 2015. «“I Do What I Want, Fuck Yeah!”: Moving Beyond a Woman's Choice». In *Freedom Fallacy: The Limits of Liberal Feminism*, a cura di Miranda Kiraly e Meagan Tyler, 17–24. Brisbane: Connor Court Publishing.
- Museum of Modern Art. 2004. «Humble Masterpieces». New York: Museum of Modern Art, Queens. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/124>.
- . 2007. *MoMA Highlights Since 1980: 250 Works from the Museum of Modern Art*. New York: Museum of Modern Art.

- . 2008. *Made for Living: Objects of Design in MoMA's Collection - A Guide for Educators*. New York: Department of Education of The Museum of Modern Art.
- . 2011. «Daniel Spoerri. Kichka's Breakfast I. 1960 | MoMA». 2011. <https://www.moma.org/collection/works/81430>.
- . 2019. *MoMA Highlights*. New York: Museum of Modern Art.
- Nelms, Sarah E., Emily Easman, Nichola Anderson, Madeleine Berg, Sue Coates, Abigail Crosby, Sonja Einfeld-Pierantonio, et al. 2022. «The Role of Citizen Science in Addressing Plastic Pollution: Challenges and Opportunities». *Environmental Science and Policy* 128 (febbraio): 14–23. <https://doi.org/10.1016/J.ENVSCI.2021.11.002>.
- Nelson, Roger. 2018. «Tith Kanitha». *Artforum International*. 1 maggio 2018. <https://www.artforum.com/print/reviews/201805/tith-kanitha-75102>.
- Nickel, Douglas R. 2001. «History of Photography: The State of Research». *The Art Bulletin* 83 (3): 548. <https://doi.org/10.2307/3177242>.
- Ogata, Amy Fumiko. 2013. *Designing the Creative Child: Playthings and Places in Midcentury America. Architecture, Landscape, and American Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Ogilvie, Madeleine, e Pauline Kristensen-Bach. 2001. «Why Women Wear Lipstick: Preliminary Findings». Joondalup. <https://www.researchgate.net/publication/49282703>.
- Pacella, Giulia. 2020. «La Lunga Storia Delle Calze in Nylon Si Intreccia Con Quella Della Moda, e Così i Collant Divennero Simbolo Di Femminilità». *Elle*. 17 maggio 2020. <https://www.elle.com/it/moda/tendenze/a32458967/storia-collant-calze-nylon/>.
- Page, Hilary. 1953. *Playtime in the First Five Years*. Londra: Allen & Unwin.
- Pallingston, Jessica. 1999. *Lipstick: A Celebration of a Girl's Best Friend*. London: Simon & Schuster.
- Pamuk, O, e B L R Salim. 2012. *L'innocenza Degli Oggetti. Il Museo Dell'innocenza, Istanbul*. Einaudi.
- Paris, Jean de. 1883. «Nouvelles Diverses». *Le Figaro*, 31 dicembre 1883. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k278799z>.
- Parker, Laura. 2019. «How the Plastic Bottle Went from Miracle Container to Hated Garbage». *National Geographic*. 23 agosto 2019. <https://www.nationalgeographic.com/environment/article/plastic-bottles>.
- Parlati, Marilena. 2012. *Oltre Il Moderno. Orrori e Tesori Del Lungo Ottocento Inglese*. Milano-Udine: Mimesis.
- Parmentier, Marie-Agnès. 2016. «High Heels». *Consumption Markets & Culture* 19 (6): 511–19. <https://doi.org/10.1080/10253866.2016.1153830>.
- Pasierbska, Halina. 1997. *Dolls' Houses*. Haverfordwest: Shire Publications.

- Pendergrast, Mark. 2010. *Uncommon Grounds: The History of Coffee and How It Transformed Our World*. New York: Basic Books.
- Périer, Henry. 1998. *Pierre Restany: L'alchimiste de l'art. Biographies*. Paris: Cercle d'art.
- Peruccio, Pier Paolo. 2017. «Il Design Della Ricostruzione 1945 - 1963». ottobre 4.
- Phillips, Stephen. 2014. «Review: Concrete and Culture: A Material History, by Adrian Forty». *Journal of the Society of Architectural Historians* 73 (3): 417–19. <https://doi.org/10.1525/JSAH.2014.73.3.417>.
- Pieters, Rik, Michel Wedel, e Jie Zhang. 2007. «Optimal Feature Advertising Design under Competitive Clutter». *Management Science* 53 (11): 1815–28. <http://www.jstor.org/stable/20122336>.
- Pijzel-Dommisse, Jet. 1994. *The 17th-Century Dolls' Houses of the Rijksmuseum*. Amsterdam: Inmerc B.V.
- Pizzocaro, Silvia. 2019. «Retorica Dell'artefatto Concreto. Per Un Design Di Prodotto Incardinato Su Uso, Identità Tangibile, Stratificazione Di Senso». *I+Diseño. Revista Científico-Académica Internacional de Innovación, Investigación y Desarrollo En Diseño* 14 (dicembre): 255. <https://doi.org/10.24310/Idisenio.2019.v14i0.7108>.
- PN Staff. 2015. «History of the World in 52 Packs | 10. The Marlboro Flip Top Box». *Packaging News*. 29 settembre 2015. <https://www.packagingnews.co.uk/features/comment/history-of-the-world-in-52-packs-10-the-marlboro-flip-top-box-29-09-2015>.
- Polano, Sergio. 2001. *Achille Castiglioni: Tutte Le Opere, 1938-2000*. A cura di Achille Castiglioni. Milano: Electa.
- Pooke, Grant. 2011. *Contemporary British Art: An Introduction*. Londra: Taylor & Francis.
- Post, Emily, e Elizabeth L. Post. 1992. *Emily Post's Etiquette*. New York: HarperCollins Publishers.
- Poster France. 2018. «How Posters Were Made». Poster France. 2018. <https://posterfrance.com/content/4-how-posters-were-made>.
- Preciado, Paul B. 2020. «Covid-19: Aprendiendo Del Virus». *El País*. 28 marzo 2020. https://elpais.com/elpais/2020/03/27/opinion/1585316952_026489.html.
- Queyrat, Frédéric. 1905. *Les Jeux des Enfants: Etude Sur l'imagination Créatrice Chez l'enfant*. Parigi: Félix Alcan.
- Rampini, Paolo. 1986. *Le Auto-Giocattolo Italiane, 1890-1960*. Milano: Rampini.
- Restany, Pierre. 2022. *Nuovo Realismo. Ediz. Ampliata*. A cura di G Colombo e J de Sanna. Milano: Prearo.
- Rice, Harmon Howard. 1906. *Manufacture of Concrete Blocks and Their Use In Building Construction*. New York: The Engineering News Publishing Company.
- Roche, Daniel. 1997. *Histoire Des Choses Banales. Naissance de La Consommation, XVIIIe-XIXe Siècle*. Parigi: Fayard.

- . 2003. *Humeurs Vagabondes: De La Circulation Des Hommes et de l'utilité Des Voyages*. Paris: Fayard.
- Roche, Daniel, e Anne Monjaret. 2014. «L'historien et Les "choses Banales"». *Socio-Anthropologie* 30 (30): 201–12. <https://doi.org/10.4000/socio-anthropologie.2359>.
- Ross, Ashley. 2016. «America's First Supermarket at 100: How It Changed the World». TIME. 6 settembre 2016. <https://time.com/4480303/supermarkets-history/>.
- Rotondi, Giuliana. 2018. «La Storia Del Caffè». Focus. 4 dicembre 2018. <https://www.focus.it/cultura/storia/il-vino-darabia>.
- Royte, E. 2011. *Bottlemania: Big Business, Local Springs, and the Battle over America's Drinking Water*. Bloomsbury Publishing.
- Sadler, John. 2013. *Tommy at War: 1914-1918 The Soldiers' Own Stories*. Londra: Biteback Publishing.
- Saltz, Jerry. 1996. «A Short History of Rirkrit Tiravanija». *Art in America*, febbraio 1996.
- Salvi, Sergio Antonio. 1997. *Plastica, Tecnologia, Design: Le Materie Plastiche, i Loro Compositi, Le Tecnologie Trasformative: Dal Petrolio al Progetto Attraverso La Storia Del Disegno Industriale Italiano*. A cura di Giulio Castelli. Milano: Hoepli.
- Sandbye, Mette. 1999. «Photographic Anamnesia: The Past in the Present». In *Symbolic Imprints: Essays on Photography and Visual Culture*, a cura di R Gade, L K Bertelsen, e Mette Sandbye, 180–201. Aarhus: Aarhus University Press.
- Sbordone, Maria Antonietta. 2003. *Elettrodomestici: Il Design per Il Polo Bianco*. A cura di Luigi Meneghelli. Firenze: Alinea.
- Scalzo, Marcello. 2022. «Il Manifesto Pubblicitario Tra Gli Anni '50 e '70». *AND*, n. 41: 152–59.
- Scharrer, Eva. 2006. «Christoph Büchel». *Artforum International*, gennaio 2006. <https://www.proquest.com/magazines/christoph-buechel/docview/214354940/se-2?accountid=28840>.
- Schmied, Wieland. 2004. «Il Caso Come Maestro». In *Daniel Spoerri: La Messa in Scena Degli Oggetti*, a cura di Sandro Parmiggiani, 91–95. Milano: Skira.
- Sherman, Steven J., Laurie Chassin, Jeffrey W. Sherman, Clark C. Presson, e Jonathan T. Macy. 2012. «Fattori Psicosociali e Comportamenti Dei Fumatori Adolescenti e Adulti Risultati e Conclusioni Da Uno Studio Longitudinale Durato Trent'anni». *Psicologia Sociale* 2012 (1): 7. <https://doi.org/10.1482/36754>.
- Silva, Raquel M. 2014. «Il Caffè Come Protagonista Culturale Nella Storia Italiana». Master of Arts in Italian Studies, Washington DC: Georgetown University.
- Singapore Biennale. 2022. «Kanitha Tith». Singapore Biennale. 2022. <https://www.singaporebiennale.org/artists/kanitha-tith>.
- Soulier, Émile. 2011. «Christoph Büchel: "Dump"». *Art Press* 23 (2): 41–45. <https://www.proquest.com/scholarly-journals/christoph-buechel-dump/docview/1320426253/se-2?accountid=28840>.

- Soutif, Daniel. 1987. «Le Lieu Des Paradoxes». *Artstudio*, n. 5: 80–95.
- Sparke, Penny. 1990. *The Plastics Age: From Modernity to Post-Modernity*. Londra: Victoria and Albert Museum.
- . 2009. *The Genius of Design*. New York: The Overlook Press.
- Spoerri, Daniel, Robert Filliou, e Dieter Roth. 1995. *An Anecdoted Topography of Chance*. A cura di Roland Topor, Emmett Williams, e Malcom Green. Atlas Arkhive. Documents of the Avant-Garde. Londra: Atlas Press.
- Srinivasan, V. Seenu, e Anand v. Bodapati. 2006. «The Impact of Feature Advertising on Customer Store Choice». 1935. *Research Papers*. Research Paper Series. Palo Alto: Stanford University, Graduate School of Business. <https://ideas.repec.org//p/ecl/stabus/1935.html>.
- Stabila. 2022. «Doppimetri Pieghevoli». STABILA Messgeräte Gustav Ullrich GmbH. 2022. <https://www.stabila.com/it/prodotti/qualita-e-tecnologia/doppimetri-pieghevoli.html>.
- Stallabrass, Julian. 2006. *High Art Lite: The Rise and Fall of Young British Art*. Verso Books.
- Stickley, Gustav. 1901. «An Argument for Simplicity in Household Furnishings». *The Craftsman* I (1).
- Stiles, Kristine, e Peter Selz. 1996. *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*. *California Studies in the History of Art*. Berkeley: University of California Press.
- Strasser, Susan. 1999. *Soddisfazione Garantita. La Nascita Del Mercato Di Massa*. A cura di V. Teodori. Saggi / Il Mulino. Bologna: Il Mulino.
- Theimer, François. 1996. *Les Jouets (Que Sais-Je?)*. Parigi: Presses Universitaires de France.
- Tosa, Marco. 1987. *Effetto Bambola: Storia, Tecnica, Collezionismo*. Milano: Idealibri.
- Trimm, Timothée. 1874. *Un Voyage Au Paradis*. Parigi: Au Paradis des Enfants.
- Uffelen, Chris van. 2009. *Materiali per l'architettura Contemporanea: Plastica*. Milano: Motta.
- Ukers, William Harrison. 1935. *All about Coffee*. Library of Alexandria. New York: Tea & Coffee Trade Journal Company.
- Urbany, Joel E., Peter R. Dickson, e Alan G. Sawyer. 2000. «Insights into Cross- and within-Store Price Search: Retailer Estimates vs. Consumer Self-Reports». *Journal of Retailing* 76 (2): 243–58. [https://doi.org/10.1016/S0022-4359\(00\)00025-7](https://doi.org/10.1016/S0022-4359(00)00025-7).
- Valentine, Ben. 2018. «An Artist Entangles Performance, Process, and Wire Sculpture». Hyperallergic. 18 aprile 2018. <https://hyperallergic.com/425899/an-artist-entangles-performance-process-and-wire-sculpture/>.
- Vannini, Elvira. 2019. «Womanhouse Is Not a Home». Hotpotatoes. 2 marzo 2019. <http://www.hotpotatoes.it/2019/03/02/womanhouse-is-not-a-home/>.

- Viney, William. 2009. «Joseph Beuys, Ausfegen (1972-85) – Waste Effects». *Waste Effects*. 23 agosto 2009. <https://narratingwaste.wordpress.com/2009/08/23/joseph-beuys-ausfegen-sweeping-up-1972-85/>.
- Volle, Pierre. 2001. «The Short-Term Effect of Store-Level Promotions on Store Choice, and the Moderating Role of Individual Variables». *Journal of Business Research* 53 (2): 63–73. [https://doi.org/10.1016/S0148-2963\(99\)00074-0](https://doi.org/10.1016/S0148-2963(99)00074-0).
- Ward, Karen. 2013. «The Art of Rubbish». luglio 2013. <http://www.karenwardartist.com.au/the-art-of-rubbish>.
- Watson, Jennifer. 2015. «Realism and Representation: Arman, 1954-1964». Dissertation for the degree of Doctor, Baltimore: Johns Hopkins University. <https://jscholarship.library.jhu.edu/bitstream/handle/1774.2/60521/WATSON-DISSERTATION-2015.pdf>.
- Wiencek, Henry. 1987. *The World of LEGO Toys*. New York: H.N. Abrams.
- Wilson, Terry P. 1978. *The Cart That Changed the World: The Career of Sylvan N. Goldman. Oklahoma Trackmaker Series*. 1st ed. Norman: Published for the Oklahoma Heritage Association by the University of Oklahoma Press.
- Woolman Chase, Edna (1914-1951), a c. di. 1940. «Fashion: Nylon Stockings: The Facts and the Fables». *Vogue*, 15 maggio 1940. <https://www.proquest.com/magazines/fashion-nylon-stockings-facts-fables/docview/897847366/se-2?accountid=28840>.
- , a c. di. 1951. «Fashion: Made in America, in One Year: 648 Million Pairs of Nylon Stockings». *Vogue*, 1 febbraio 1951. <https://www.proquest.com/magazines/fashion-made-america-one-year-648-million-pairs/docview/879244239/se-2?accountid=28840>.
- Yarsley, Victor Emmanuel, e Edward Gordon Couzens. 1945. *Plastics*. Middlesex: Penguin Books Limited.
- Zappa, Giulia. 2022. «The Essentials: 20 Cutlery Sets That Made Design History». *Domus*. 16 gennaio 2022. <https://www.domusweb.it/en/design/gallery/2022/01/13/the-essentials-20-of-the-best-cutlery-items.html>.
- Zelizer, Viviana A. 1985. *Pricing the Priceless Child: The Changing Social Value of Children*. New York: Basic Books.
- Zimmerman, Max Mandell. 1955. *The Super Market, a Revolution in Distribution*. *Journal of Marketing*. New York: McGraw-Hill Book Company.
- Zola, Émile. 1883. *Au Bonheur Des Dames*. Parigi: Charpentier.