

*lorenzo leo*

*tessitori  
collagisti  
affisionisti*

*cento anni di storia dell'arte della frammentazione*



LORENZO LEO  
C3 - 873139

**TESSITORI,  
COLLAGISTI,  
AFFISSIONISTI.**



POLITECNICO DI MILANO 1863  
254cm x 180cm

Finito di stampare il X/X 2018  
Caratteri Tipografici  
Testi: Raleway Regular  
Titoli: Lato Bold Italic  
Didascalie: Lato Italic  
Sottotitoli: Raleway Medium  
Inchiostro:  
Qualità della carta:  
Cartiera di fabbricazione:  
Rilegatura:  
Officina tipografica:  
Edizione a tiratura numerata  
© 2018 Lorenzo Leo

# INTRODUZIONE

## *Il valore della frammentazione*

Partendo innanzitutto da un'analisi del contesto culturale odierno sono giunto alla conclusione che, di fatto, viviamo in un mondo in cui i media, la pubblicità e perfino gli artefatti comunicativi di pura narrazione visiva, sono frutto di uno sviluppo tecnologico che ha elevato la frammentazione metodica a suo primo e più sacro valore fondante; *"l'avvento del mezzo computer; la digitalizzazione e la realizzazione di programmi di editing come Photoshop hanno reso immediato e alla portata di tutti l'accesso alla manipolazione dei supporti; e l'ibridazione dei media e dei linguaggi, che hanno favorito la nascita di nuovi formati e alfabeti visivi. Piccoli passi che in un secolo circa hanno portato il linguaggio collagistico ad essere oggi un'operazione imprescindibile, quasi spontanea. L'estetica contemporanea è di fatto un'estetica del frammento, della complessità, della disarticolazione."* (Laura Belloli, "Il linguaggio del collage dall'arte alla grafica contemporanea", 2004)

Partendo da queste considerazioni ho voluto affrontare il tema della grammatica del collage, ripercorrendo gli stili, i modelli concettuali, le sperimentazioni e trasposizioni linguistiche che hanno man mano dato origine alla transizione della tecnica collagistica, dapprima con la sua formalizzazione nel campo artistico, alla sua evoluzione nel graphic design. Un percorso lungo un secolo, che vede le sue fondamenta negli studi dell'arte africana ed asiatica degli autori cubisti e fauves. Da qui gli autori o i protagonisti dei testi raccolti si diramano in due gruppi contrapposti, anche se comunque esposti all'influenza gli uni degli altri,

che ho voluto denominare "collagisti" ed "affissionisti". Da un ulteriore ramificazione dei primi, dovuta all'esperienza in Bauhaus della designer e artista tedesca Anni Albers, si sviluppa un terzo gruppo detto dei "tessitori", artefici di oggetti composti di *"tessuti diversi, sia per natura del tessuto, sia come decorazione, tagliati in forme combinabili e cuciti assieme come un collage"* (Bruno Munari, "Da cosa nasce cosa", 1981). Questo percorso è fitto delle riflessioni su questa affascinante disciplina, un percorso portato avanti da tutti quegli operatori visuali che hanno sfidato le convenzioni e fatto progredire la grafica nel tempo.

Il materiale al centro di questo studio attinge soprattutto dagli scritti degli autori, in cui si possono apprendere i metodi, gli ideali e le definizioni che essi stessi danno del proprio operato, ma anche dai critici, dai curatori delle mostre, dai manifesti e dalle riviste di settore. Il lavori sono stati per la maggior parte ricercati nella biblioteca del Politecnico di Milano e nella Biblioteca Sormani. Non mancano i testi originali tratti dalle mostre degli artisti o da articoli ricavati soprattutto dagli archivi digitali JSTOR, un'organizzazione no-profit pensata per aiutare la comunità accademica a "preservare la documentazione accademica e promuovere la ricerca e l'insegnamento in modo sostenibile". Un grandissimo contributo è stato fornito dall'Archivio Steiner, senza quest'ultimo non avrei potuto inserire una personalità del calibro di Kurt Schwitters, che qui compare in un raro testo tradotto in francese in cui da la sua personale definizione di "MERZ".

Come già spiegato le sezioni presentano le due correnti di maggiore rilevanza storica riguardo la grammatica collagistica e la loro evoluzione nel tempo. La prima si potrebbe definire grosso modo come la corrente dell'arte "geometrica astratta". Questa prende forma grazie alle esperienze della corrente costruttivista e del Bauhaus per poi concludersi con i cenni del manuale "My Way to typography" del contemporaneo Wolfgang Weingart. In particolare questa sezione si sofferma sulla figura chiave di El Lissitzkij, unico autore ad avere due testi all'interno della ricerca, fondamentale per capirne l'evoluzione da riformatore del linguaggio a mente, molto probabilmente senza possibilità di scelta, della propaganda di partito. Il secondo scaglione: l'arte "non-geometrica astratta" vede la sua espansione grazie all'esperimento Dadaista e successivamente alla Pop Art, per culminare con i lavori di Jiri Kolar ed il gruppo Decollage.

Buona lettura.

**Lorenzo Leo**

# Timeline

HENRI MATISSE	1905
CUBISMO SINTETICO	1912
COSTRUTTIVISMO	1913
MAN RAY	1916
RAOUL HAUSMANN	1917
JOHN HEARTFIELD	1917
MAX ERNST	1918
KURT SCHWITTERS	1918
EL LISSITSKIJ pt.1	1924
HERBERT BAYER	1925
ANNI ALBERS	1926
EL LISSITSKIJ pt.2	1929
BRUNO MUNARI	1948
RENATA BONFANTI	1954
DECOLLAGE	1954
INDEPENDENT GROUP	1955
TOM WESSELMAN	1959
JIRI KOLAR	1960
WOLFGANG WEINGART	1963
PATRICIA URQUIOLA	2016

# Indice

## Collagisti

1. CUBISMO SINTETICO p.14
3. COSTRUTTIVISMO p.22
5. EL LISSITSKIJ pt.1 p.30
7. HERBERT BAYER p.38

## Tessitori

9. ANNI ALBERS p.48
11. EL LISSITSKIJ pt.2 p.56
13. BRUNO MUNARI p.64
15. RENATA BONFANTI p.74
17. WOLFGANG WEINGART p.82
19. PATRICIA URQUIOLA p.90

## 10 OPERE TESSILI p.98

## 10 OPERE COLLAGISTE p.110

## Affissionisti

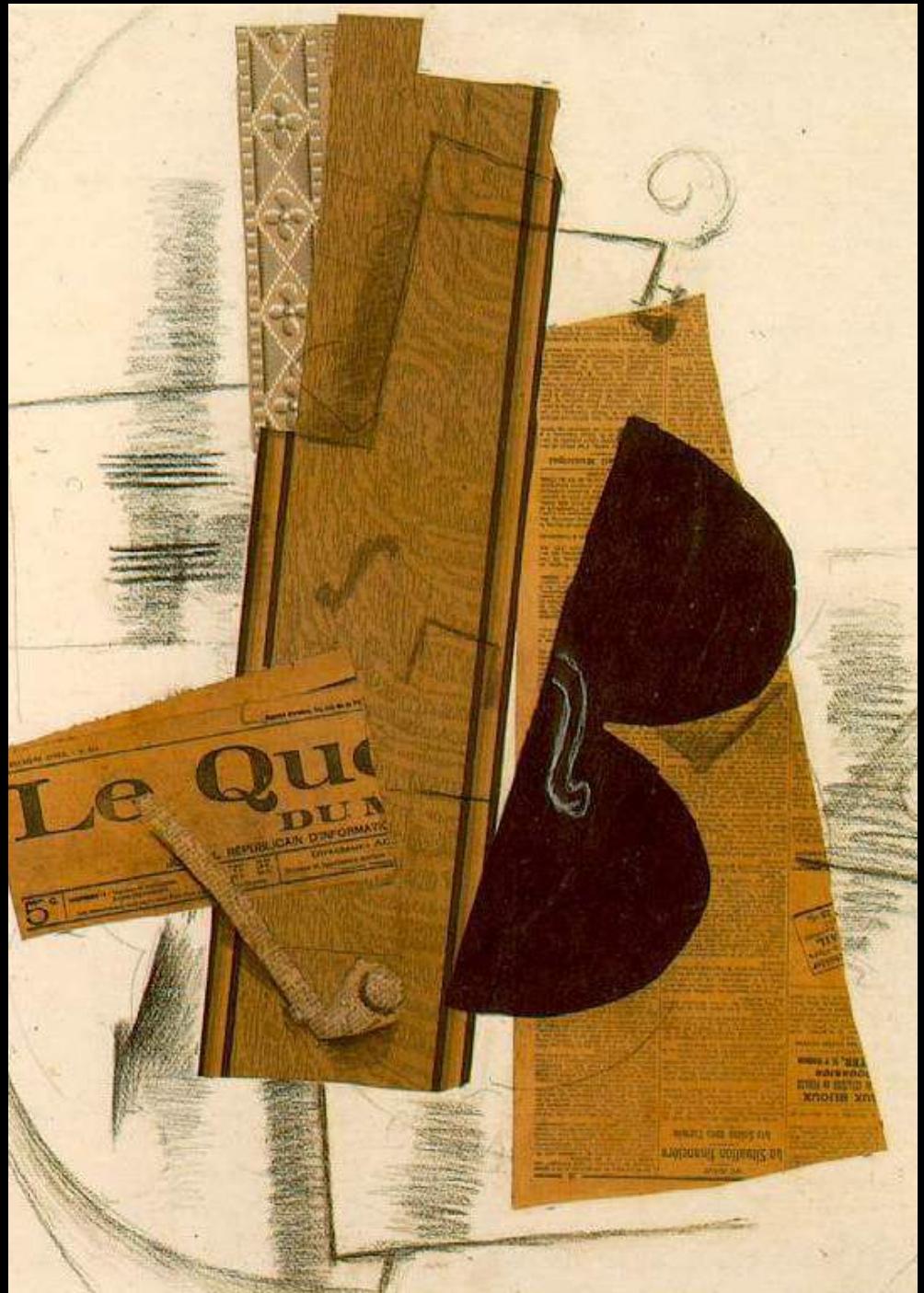
2. HENRI MATISSE p.18
4. MAN RAY p.26
6. RAOUL HAUSMANN p.34
8. JOHN HEARTFIELD p.44
10. MAX ERNST p.52
12. KURT SCHWITTERS p.60
14. DECOLLAGE p.70
16. INDEPENDENT GROUP p.78

18. TOM WESSELMAN p.86
20. JIRI KOLAR p.94

## 10 OPERE AFFISIONISTE p.122

1.

1913; Georges Braque; Violin and Pipe, 'Le Quotidien'



# CUBISMO SINTETICO

*Cutting Edges – Contemporary collage.*

*Preface by James Gallagher*

The collage as an art form first appeared in the work of Georges Braque in the early twentieth century. In close association with Pablo Picasso, Braque pioneered the cubist style as a means of analyzing objects with greater precision. Eliminating perspective, they reduced objects to their geometric forms and spread them across the surface of the picture. Objects could thus be studied and depicted from all angles at once. The first phase was analytical; the second synthetic, as the artists began to distance themselves from the actual objects and focus on portraying their own image of it. Their appetite for deconstructing and rebuilding was so great that the actual object of inspiration was often hardly recognizable anymore. But before going the last step into total abstraction, Braque began to include naturalistically painted elements in otherwise abstract compositions. Starting off with a painted nail, Braque and Picasso's pictures soon also depicted other naturalistic elements like pieces of wood. The inspiration for the trompe-l'ceil elements were not actual pieces of wood, but rather the fashionable oak-grain-look wallpapers that were themselves already optical illusions. It therefore seems logical that Braque would stop imitating such imitations and stick them directly in his works -Braque's drawing Still life with Fruit Bowl and Glass (1912) is a variation on an earlier oil composition, in which the fake wooden grain was still painted. This picture is generally held to be the first papier collé (glued paper), as the artists referred to this kind of work. Picasso immediately appropriated the newly discovered technique and the artists spent the

next two years experimenting with all sorts of materials. Soon Juan Gris joined the cubists. In contrast to Braque and Picasso, this young Spaniard always combined collage with oil or gouache painting. Picasso preferred used materials that had passed through many hands and pockets, like old business cards, tobacco wrappers, bottle labels, or even newspapers. For his charcoal drawings, Braque mainly used colorful scraps of sticky paper, a means-as he saw it-of separating color from form "That was the big discovery: color and form both work effect, but are not remotely related." Although the Kahn gallery was the only venue in Paris to publicly exhibit *papiers collés*, news about this novel art form soon spread artist circles, and inspired many artists to start experimenting with the new technique and develop it further.

2.

1947; Henri Emile Benoit Matisse; "Icarus"



# HENRI MATISSE

*Scritti e pensieri sull'arte.*

*Cap <>Jazz>> e i <<papiers découpes>>. pag. 199*

Disegnare con le forbici

Ritagliare nel vivo del colore mi ricorda lo sbizzare diretto degli scultori.

Questo libro è stato concepito nello stesso spirito.

[...]

## JAZZ

Queste immagini da timbro vivo e violento sono derivate dalla cristallizzazione dei ricordi del circo, di racconti popolari o di viaggio. Ho fatto queste pagine scritte per smorzare le reazioni simultanee delle mie improvvisazioni cromatiche e ritmate, pagine che formano come uno <<sfondo sonoro>> che la sorregge, le circonda e ne protegge così la particolarità.

[...]

## PENSIERI RIFERITI AD ANDRE' LEJARD

Estratti da *Propos de Henri Matisse*, in <<Amis de l'Art>>, n. 2, ottobre 1951.

<<Credete che la pittura a olio convenga ancora nel nuovo linguaggio che si rivela alla pittura di oggi? Il quadro da cavalletto non ha fatto il suo tempo? Non avete trovato voi stesso un autentico mezzo espressivo con il papier découpè?>>.

<<Questo nuovo linguaggio cui fate allusione non implica ai miei occhi la condanna della pittura a olio e, di conseguenza, della pittura da cavalletto. Personalmente in questo momento sono indirizzato verso materiali più opachi, più immediati, cosa che mi porta a cercare un nuovo mezzo espressivo. Il papier découpè mi permette di disegnare nel colore. Si tratta per me di una semplificazione. Invece di disegnare il contorno e di inserirvi — uno che modifica l'altro — , disegno direttamente nel colore, che è tanto più calibrato

in quanto non è trasposto. Questa semplificazione garantisce una precisione nell'unione dei due mezzi che diventano uno solo.

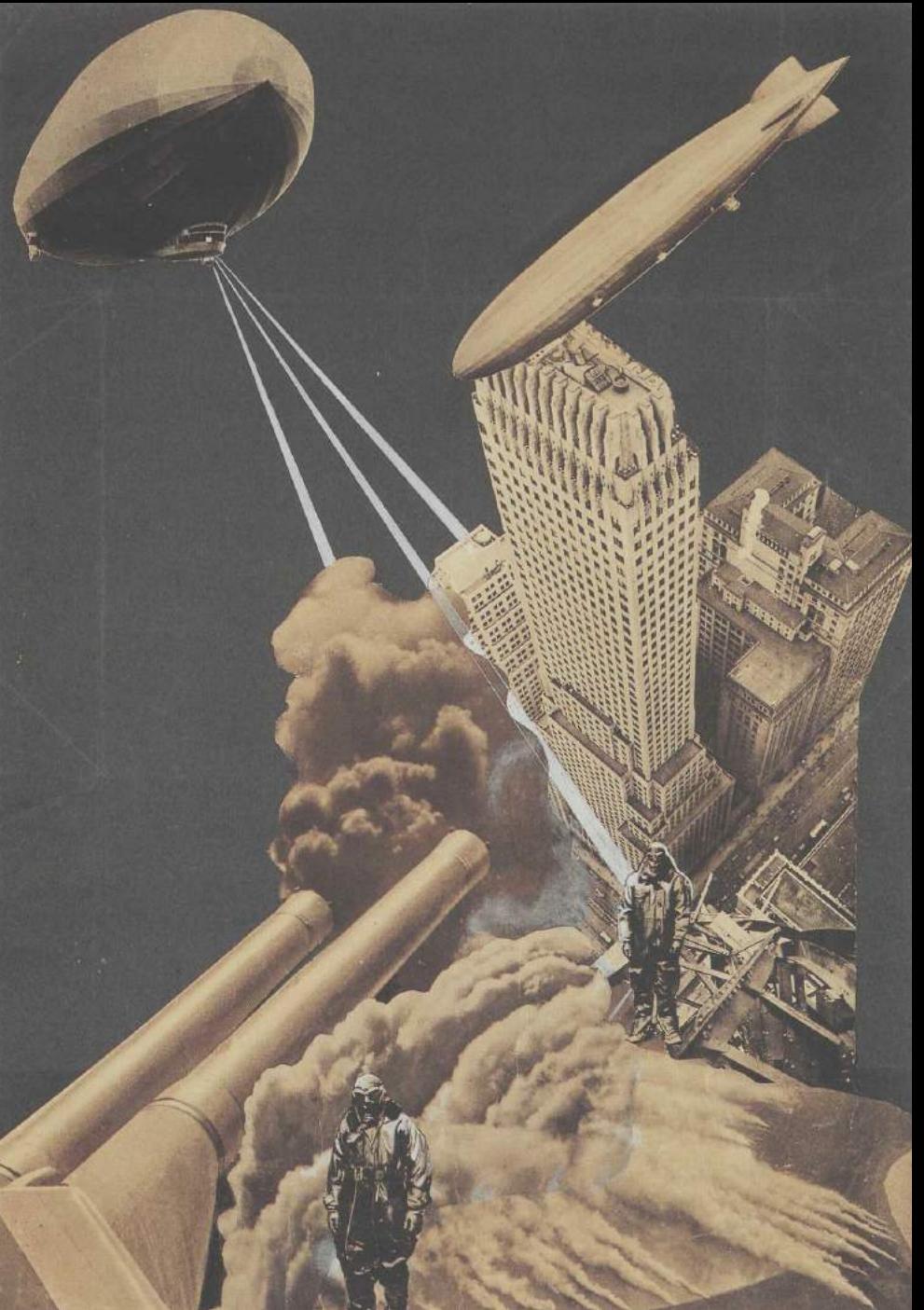
Non raccomando assolutamente questa forma di espressione come un mezzo di studio. Non è un punto di partenza, ma di arrivo. Esige un'infinita sottigliezza e una lunga esperienza. Bisogna studiare a lungo, non avere fretta. Così chi comincia col segno arriva ben presto a un punto morto. Io da parte mia sono andato dagli oggetti al segno. Nel mio spirito, il papiers découpé non implica una condanna della pittura a olio. Questi due modi d'espressione sono ugualmente validi ai miei occhi>>.

[...]

Mi chiedete se i découpès sono uno sbocco delle mie ricerche?... Le mie ricerche non mi sembrano ancora arrivate a un limite. Il decoupage è quello che oggi ho trovato di più semplice, di più diretto per esprimermi. Bisogna studiare a lungo un oggetto per capire qual è il suo segno. Almeno perché in una composizione l'oggetto divenga il segno nuovo che faccia parte dell'insieme conservando la sua forza. In una parola, ogni opera è un insieme di segni inventati durante l'esecuzione e secondo le necessità di quel momento. Fuori dalla composizione per cui sono stati creati, quei segni non agiscono più.>>

# 3.

1930; Alexander Rodchenko; "War of the Future"



# COSTRUTTIVISMO

*"Art Journal"* Cap. Constructivism and the Modern Poster  
By Author Victor Margolin  
Vol. 44, No. 1, The Poster (Spring, 1984), pp. 30  
Published by: College Art Association

Owing to limitations of the Soviet printing industry, which prevented adequate large-scale reproductions of photographs, a number of these artists preferred to draw their images. Since the posters were reproduced by lithography, photographic likenesses could be achieved when desired. The Stenbergs, who worked together on their posters, developed a primitive optical device that could divide a film frame into squares and project enlargements of these on their studio wall. They could also shorten the perspective to distort the image.

[...]

Photomontage was the stimulus for the composite narratives of the Constructivist film posters that depict the film contents with combinations of moments represented by images and image fragments. Although some of the representations are metaphorical, such as Semionov's substitution of steel girders for a man's body in his 1929 poster for the film *Turksib*, images were often taken directly from film frames, such as Leonid Voronov and Mikhail Levstavyev's 1927 poster for Eisenstein's *October*. The film posters of the constructivists heightened the drama of the films they publicized while giving evidence of Constructivism's formal characteristics. The architectonic qualities of the posters were achieved by an extensive use of straight lines and a sharp separation of figure and ground. The influence of the new photography can be seen, as already mentioned, in the stark use of angular and frontal views and the reliance on real images rather than on abstracted symbols. The Constructivist film posters cannot be called

ideological in the sense of expressing a specific political position, but they do reflect an ideological approach to their subject matter in a broader way. They translate film content, even that of films from capitalist America, into a dialectic of dramatic action that emphasizes movement in time rather than static portrayals of persons, objects, or symbols. This dialectic derives from a revolutionary consciousness that incorporates the future into lived experience. Such an analysis suggests that these posters, despite their lack of specifically political content in most instances, fall within Rodchenko's and Stephanova's definition of a Constructivist art that unites formal and ideological expression.

# 4.

1916; Man Ray; "Autoritratto"



# MAN RAY

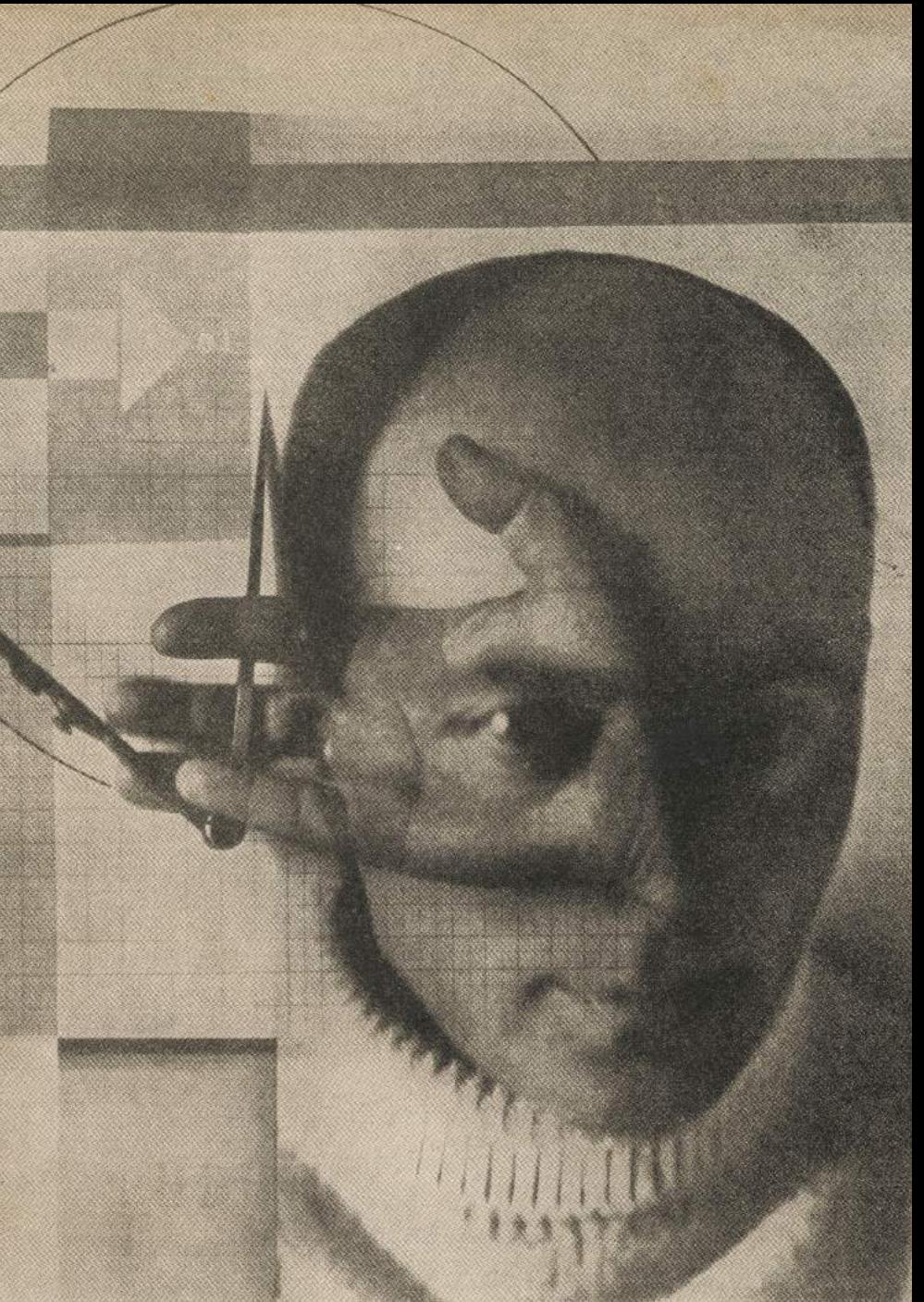
*Man Ray : il rigore dell'immaginazione di Arturo Schwarz, Feltrinelli - 1977, Cap. Assemblage Dada pag.159*

Autoritratto (1916), il primo assemblage di Man Ray, fu eseguito a New York poco tempo prima che il termine dada fosse coniato a Zurigo. Tre anni dopo, a Hannover, Schwitters, il primo dadaista a usare sistematicamente questa tecnica cominciò i suoi assemblage Merz. Gli oggetti protodada creati fino allora da Duchamp erano sostanzialmente readymade oppure readymade modificati. L'assemblage Autoritratto di Man Ray risponde bene al titolo. L'impronta della mano di Man Ray impressa con colore a olio, proprio nel centro dell'assemblage, è sia una firma sia una definizione dell'uomo, un riferimento all'importanza da lui attribuita alla mano. Man Ray è sostanzialmente un homo faber, nel senso originario di faber, artefice, creatore, poeta. L'occhio poetico di Man Ray è stato servito mirabilmente dalla sua mano intelligente. Non stupisce che egli dedicasse alle mani - le "mani libere" (*Les mains libres*, 1937) un'intera serie di disegni, con commenti del suo amico, il poeta surrealista Paul Éluard. In altri due assemblage della metà degli anni trenta, Main Ray (1935) e Main Ray (1936), è associata al suo nome la mano (in francese main). Un altro assemblage, degli anni quaranta, Autoritratto (1944), era costituito da un foglio flessibile in acciaio che forniva una superficie riflettente, nella quale lo spettatore si rispecchiava; premendo la superficie si potevano ottenere "infinte variazioni con la semplice pressione di un dito..., la quale consente altrettante modificazioni quante l'applicazione del pennello sulla tela, col vantaggio di conseguire quella qualità istantanea che si avverte in un'opera realizzata con mezzi più laboriosi."

In Dipinto con impronta di mano (1916), un quadro contemporaneo all'Autoritratto (1916), l'impronta della mano di Man Ray è visibile a destra in basso. Non si osserva alcun'altra firma; la parte (la mano) sta anche qui per il tutto (Man per l'uomo, che nella fattispecie è Man Ray). Nel 1926 Duchamp, ricordando probabilmente questo gesto, firmò il film *Anémic Cinéma*, realizzato in collaborazione con Man Ray, con l'impronta di un pollice.

5.

1924; El Lissitzky; "Il costruttore (autoritratto)"



## **EL LISSITSKIJ**

*El Lisitskij : pittore, architetto, tipografo, fotografo : ricordi, lettere, scritti - Editori riuniti - 1992  
pg. 351*

Con i mutamenti della lingua, nella struttura e nella natura, muta anche l'aspetto visuale del libro. Gli stampati europei prima della guerra si somigliavano abbastanza in tutti i paesi. Ma una nuova, ottimistica mentalità, che si regola sull'effetto immediato e sul giorno corrente, per la prima volta in America ha cominciato a creare una nuova forma di stampa. Ci si è messi per la prima volta a invertire i rapporti, a trasformare la parola in chiarimento della raffigurazione, direttamente all'inverso di quanto si fa in Europa. Ha contribuito a ciò specialmente la tecnica altamente sviluppata dei clichè autotipici; il che ha fatto inventare il fotomontaggio. L'Europa postbellica, scettica e stordita, ha sviluppato una lingua gridante, urlante, che si deve imporre e sostenere con tutti i mezzi.

Le parole d'ordine dell'epoca sono «attrazione e «trucco». Il volto del libro è caratterizzato da:

- 1) composizione spaziata
- 2) fotomontaggio e tipomontaggio

Tutti questi fatti, che ci forniscono la base concreta per le nostre previsioni, hanno cominciato a manifestarsi già prima della guerra e della nostra rivoluzione.

[...]

Nelle tipografie si forma così uno strato di lavoratori che coltivano un atteggiamento del tutto consapevole nei confronti della propria arte. La maggior parte degli artisti fanno dei montaggi, cioè con fotografie e scritte relative mettono insieme pagine intere, di cui poi vengono fatti i cliché

per la stampa. Ne nasce una forma di chiara efficacia che appare molto semplice da maneggiare, e che quindi induce facilmente alla banalità, ma che in mani robuste diviene invece un fecondo processo e strumento di poesia visiva.

6.

1920; Raoul Hausmann; "The Art Critic"



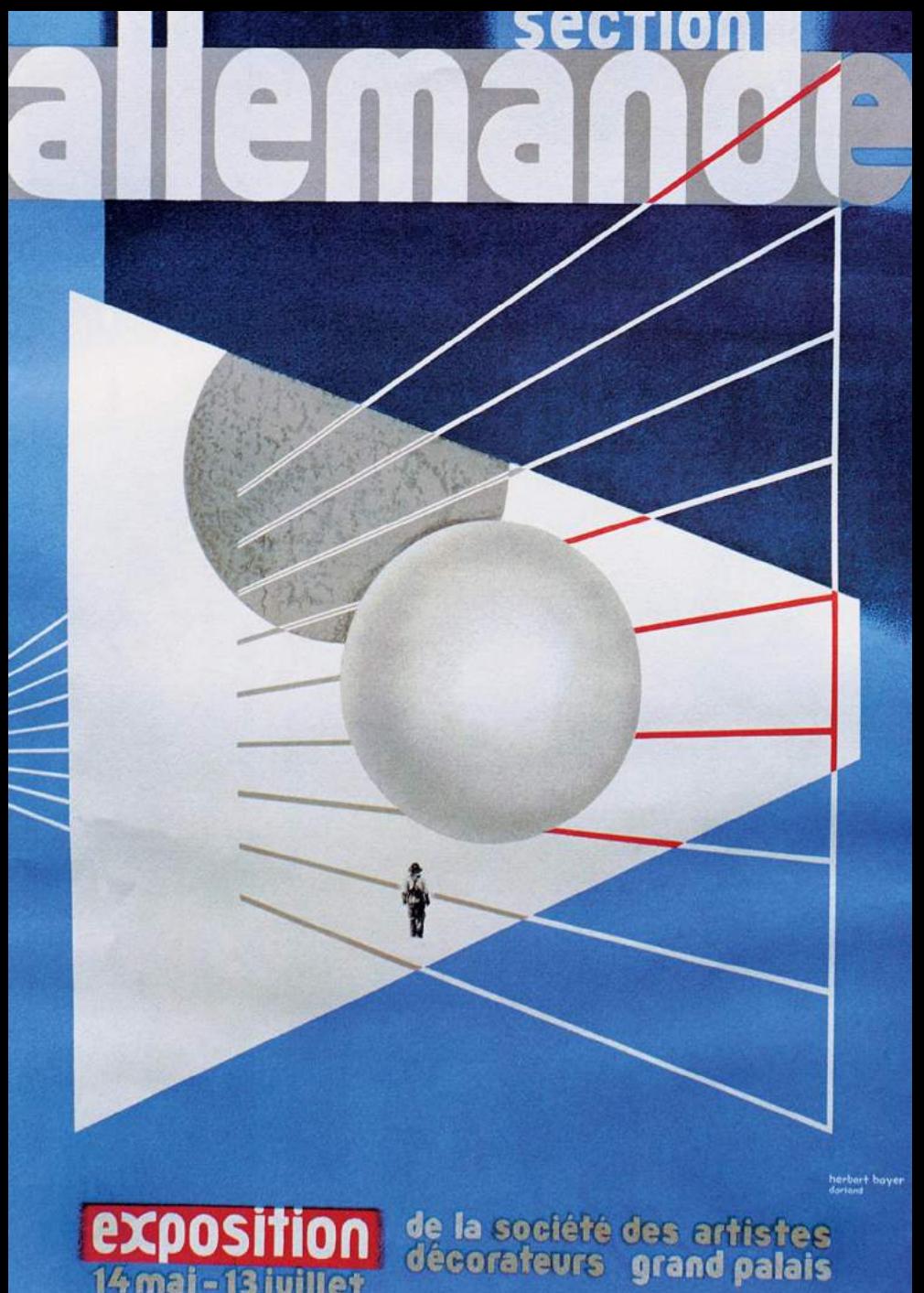
## RAOUL HAUSMANN

*I grandi fotografi: Raoul Hausmann/ di Giuseppe Bonini, Gruppo editoriale Fabbri - 1982, Cap. "Il mondo è scrittura di forme", pg. 5*

Il procedimento di Hausmann rimanda in buona parte ancora al collage cubista, ma esso acquisisce nuove valenze ed attiva nuovi percorsi di senso, anche in considerazione del fatto che solitamente la sua costruzione muove da un fatto di cronaca, da un'immagine legata all'attualità. L'intervento dei dadaisti su questo dato di partenza è svolto per intero in chiave linguistica e rimanda all'analisi freudiana del sogno: isolando un particolare, un elemento significante, e rielaborandolo con altri tratti sintagmatici, spesso con inserti verbali inattesi e dunque estranianti, essi operano per condensazione o per sostituzione fino a stravolgere il significato primo dell'enunciato iconico originario e a trasformarlo, magari, nel suo esatto contrario. Poco importa se proprio Hausmann debba ritenersi l'inventore di questo nuovo modello linguistico o se la scoperta vada piuttosto attribuita a Heartfield oppure a Grosz, che comunque la hanno rivendicata. Molto più stimolante è invece la definizione che ne fornisce lo stesso Hausmann, poiché essa apre ai motivi presenti nella sua successiva produzione fotografica: "Chiamammo fotomontaggio questo procedimento in quanto esso esprimeva la nostra avversione a voler interpretare la parte dell'artista. Noi ci consideravamo ingegneri, asserivamo di essere costruttori e di montare i nostri lavori (come fa un fabbro)". E contenuto in queste parole infatti tutto l'interesse che i dadaisti berlinesi provano nei confronti del Costruttivismo russo e che è sottolineato anche dai continui scambi che si verificano fra le due culture.

7.

1929; Herbert Bayer; Section allemande exhibition poster



# HERBERT BAYER

*Herbert Bayer : painter, designer, architect  
Reinhold - 1967, PAG 46*

Photomontage, collage, montage and assemblage, as used early in dance posters, announcements and graphics of a more intimate and playful nature became a choice technique for meaningful information to convey purpose and content of a message must be primary for the graphic designer. Any technique is permissible when it serves the problem better than another one. Choice of a medium is therefore often suggested by the nature of the problem. Consequently, several different techniques were mixed and used simultaneously. The once static viewpoint from which to look upon a given subject gave way to a dynamic multi-point of view concept to which montage lends itself naturally. Furthermore, montage makes images of an unreal character possible, but can also be a powerful tool to convey the invisible as well as that of a succession of complex events. It is partic compatible with advertising psychology an imagery of ideas.

Design analysis of five posters the analytical inquiries on selected examples of my graphic work are an experiment toward rules and more knowledge of design. Although such rules might bear the danger of formulas the question remains: Can we explore or develop methods by which to guide or to steer the viewing eye in a desired direction or sequence? Can we be led by the physiology of the eye and by psychological considerations to discover rules leading to a science of design? Those exposed to an advertising message experience a sequence of conscious and subconscious impressions from the first moment they face a poster to

the moment of decision to take action or to buy? The most important steps in this sequence of influences are: attention-getting: the eye-catching, aggressive nature of a poster which causes it to be noticed and especially to be noticed among the many advertisements competing for the same distinction. Awakening interest: penetration to the sub-conscious or conscious remembering what has been seen, aesthetic pleasure produced by artistic treatment, persuasion and conviction: influence upon conscious judgment or conscious action. This is an important moment as the final purpose of a poster usually is to influence the spectator in favor of its message or purpose. Strict boundaries between these single phases cannot be drawn because they overlap. The simplified process of influencing the mind is presented here in order to stress that planning exists in advertising psychology. The formgiver does not have rules at his command which enable him to plan toward assured results. I have analyzed some of my posters hoping to discover what might become guidelines for a more precise visual language. These analyses were made long after the posters were designed. one of the requirements of a poster is simplicity. The composition of lines, shapes, colors, must form an optical unity designed to be noticed, enjoyed, and not to be lost from memory. this optical unit must at the same time convey the essential of the poster content. Many of my posters are built on a central focal design. This main motif can be enriched by secondary elements with the understanding that it wil not be weakened, overpowered, or destroyed.

Posters not designed on this principle must assert their effectiveness through the use of other convincing methods be it subject matter, technique, text, or other concepts.

#### **Teutoburger wald poster (1926)**

One of the elementary divisions of a rectangle takes place by diagonals. They are the basis for the simple structure of this poster:

- (1) the actual diagonal;
- (2) the imaginary diagonal of the look into the distance. An undisturbed plane is less striking than one crossed diagonally. This creates tension because diagonals contradict the rectangular format. this tension becomes the eye-catcher. Color: red sky and black and white photo.

#### **Section allemande exhibition poster (1929)**

- (1)Central plastic form comes toward the spectator activating symbolic abstract design.
- (2)Perspective of planes creates illusion of additional space.
- (3)Backward motion of lines maintains center.
- (4)Man measure of all things, supplies a proportion device. His smallness tends to enlarge the design. simplicity, bold forms dominate. Focus toward center is primary loosening into dynamic composition to soften stark symmetry is secondary. Dominant color blue in background.

#### **Pergamon altar poster (1931)**

The pergammon altar is an edifice with an extensive sculpture frieze. A fragmentary detail becomes the poster motif as an image of the total structure

would not be effective. addition of a small picture of the complete building is permissible since the poster was to be viewed from a short distance. Top and bottom flow together through outward and upward movement. Format explodes and enlarges. Design is not colorful but advances sculpturally from the background. Overall gray with white highlights, black shading. Small blue field around building.

#### **Cinzano poster (1934) (asst. designer-k. kranz)**

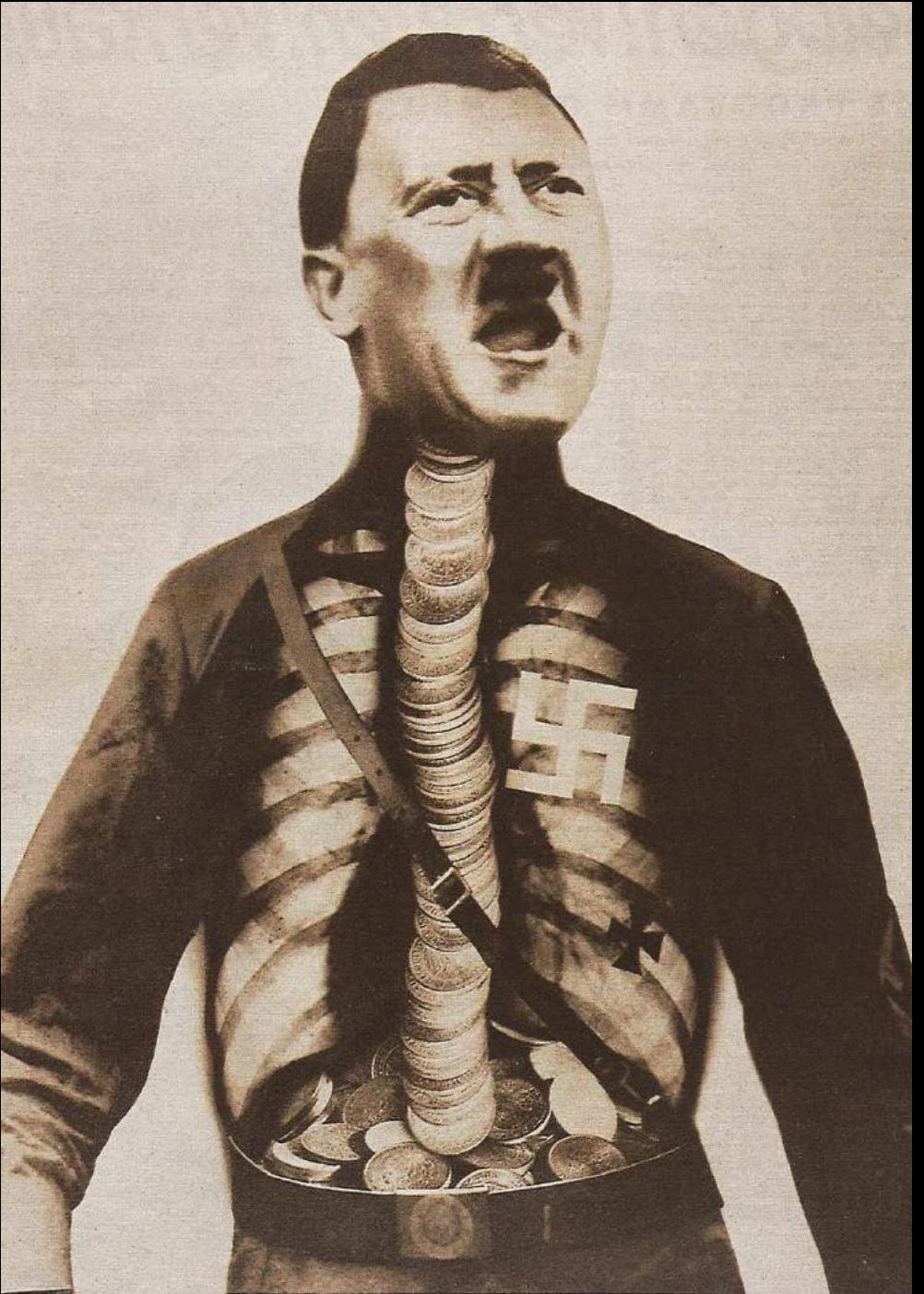
- (1)Focal point of composition is glass, placed over vanishing point of lines suggesting depth of space.
- (2)Bottle of Cinzano and soda syphon, which mixed make "schorle drink," are closely related.
- (3)Border in italian flag colors makes a strong frame for an image which by itself would not be bold enough for a poster.

#### **Die neue linie (1936)**

- (1)Sun: center of focus.
- (2)Content enriched by means of small illustrations.
- (3)Illusion of depth through use of horizon. Dominant color: blue sky and sea, bright yellow sun.

8.

1936; John Heartfield;  
"Adolf the Superman Swallows Gold and Spouts Junk"



# JOHN HEARTFIELD

*Montage: John Heartfield, vom Club Dada zur "Arbeiter-Illustrierte-Zeitung". di Eckhard Siepmann Cataloghi Mazzotta - 1978, Cap. Gli strumenti e i procedimenti di Heartfield, pg. 26*

## Archivio

I repertori di materiale visivo sono basilari nel lavoro di montaggio fotografico. Heartfield, a causa della sua esigenza di perfezione, scartabellava per ore e ore alla ricerca dell'immagine giusta: in questa fase del lavoro si trasformava in un instancabile raccoglitore, tanto che, secondo la testimonianza del suo biografo Heiri Strub: "I ritagli di giornale e le fotografie si ammucchiavano sopra e sotto il tavolo di lavoro".

## Forbici e Colla

Strumenti elementari, ma essenziali nel lavoro di montaggio. Le forbici diventano uno strumento di battaglia. Assumono quasi il ruolo di un'arma: Heartfield si compiace di farsi fotografare mentre è intento a decapitare in immagine un personaggio politico. Oltre che arma per la lotta politica, le forbici sono viste come strumento peculiare del montaggio, del nuovo modo di costruire le immagini, quasi una metafora del taglio netto che l'artista vuole tracciare fra il proprio impegno e il tradizionale modo di intendere l'arte. Come ha scritto Wolf Reiss, il fotografo e suo collaboratore: "Il pittore Heartfield buttò via il pennello e impugnò le forbici":

## Fotografia

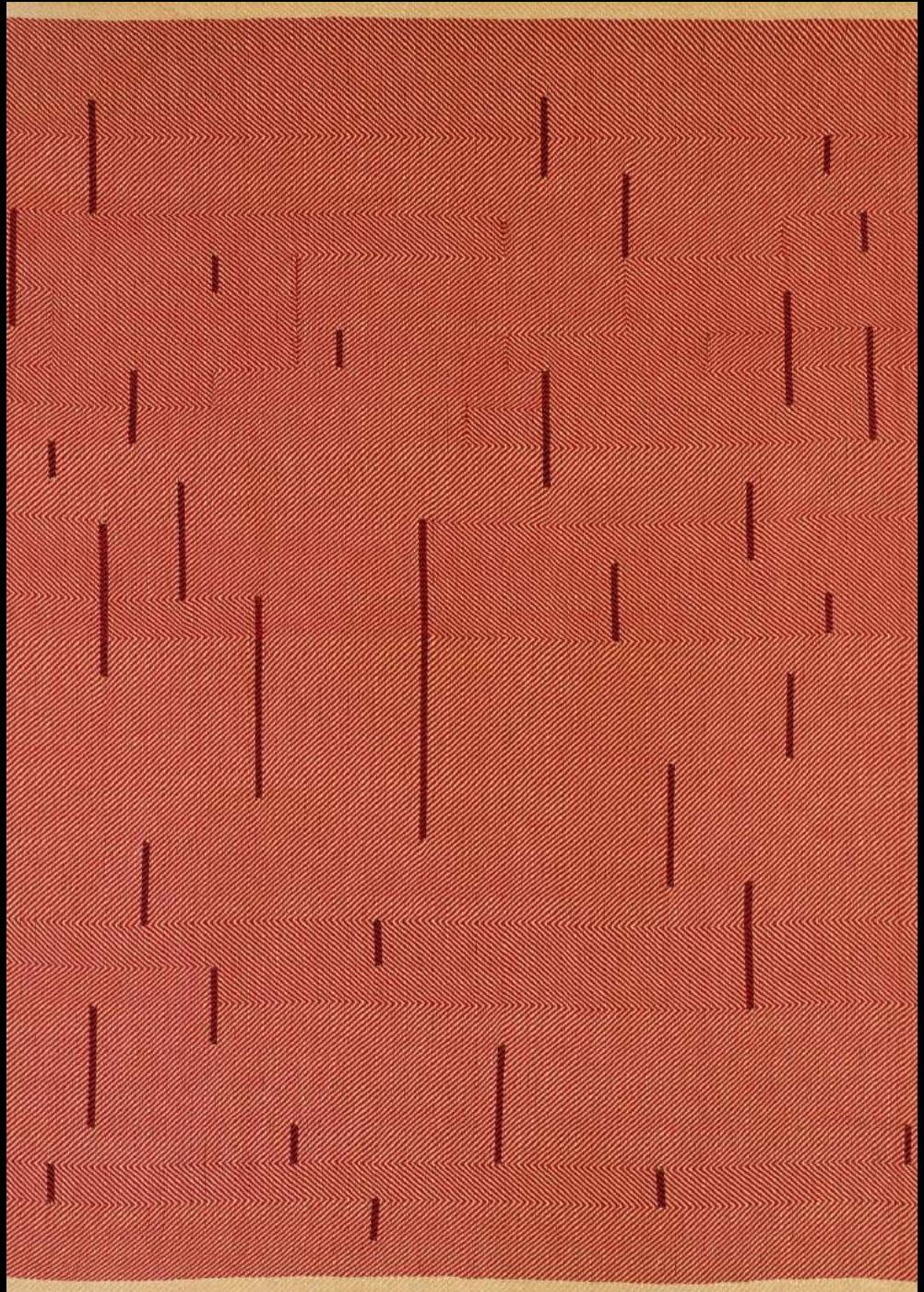
L'artista non lavorava direttamente con la macchina fotografica e la camera oscura, ma si avvaleva dell'aiuto di un fotografo che, secondo le esigenze, gli preparava il materiale. Era il suo stile naturalistico che richiedeva l'impiego sia della macchina fotografica che dell'ingranditore. Con

questi strumenti elaborava i materiali provenienti dai giornali e dalle agenzie giornalistiche e faceva scattare appositamente le fotografie dei soggetti che gli interessavano. (C'è da ricordare che l'elaborazione in camera oscura del materiale fotografico non è una tecnica comune a tutti gli artisti che hanno usato il fotomontaggio: il polacco Berman per esempio, la ignora).

Wolf Reiss ci informa che Heartfield era molto esigente nei confronti del suo collaboratore ed estremamente accurato nel corso del lavoro. Reiss a volte doveva eseguire delle composizioni sulla base di schizzi a matita che Heartfield gli preparava: questi lavori comportavano anche giorni e giorni di lavoro. Il fotografo dà un resoconto di come si svolgevano le varie fasi: "Andava a ricercare nuances che io nemmeno percepivo. Durante lo sviluppo, nella camera oscura, stava vicino all'ingranditore finché le fotografie non erano pronte. Il più delle volte ero tanto stanco da non riuscire a stare in piedi... Lui invece correva a casa con le foto ancora bagnate e le metteva insieme sotto una pesante lastra di vetro." Dopo il lavoro di ritocco, altrettanto accurato e minuzioso, il prodotto passava direttamente alla stampa, senza ulteriori fotografie.

# 9.

1946; Anni Albers; "With Verticals"



## ANNI ALBERS

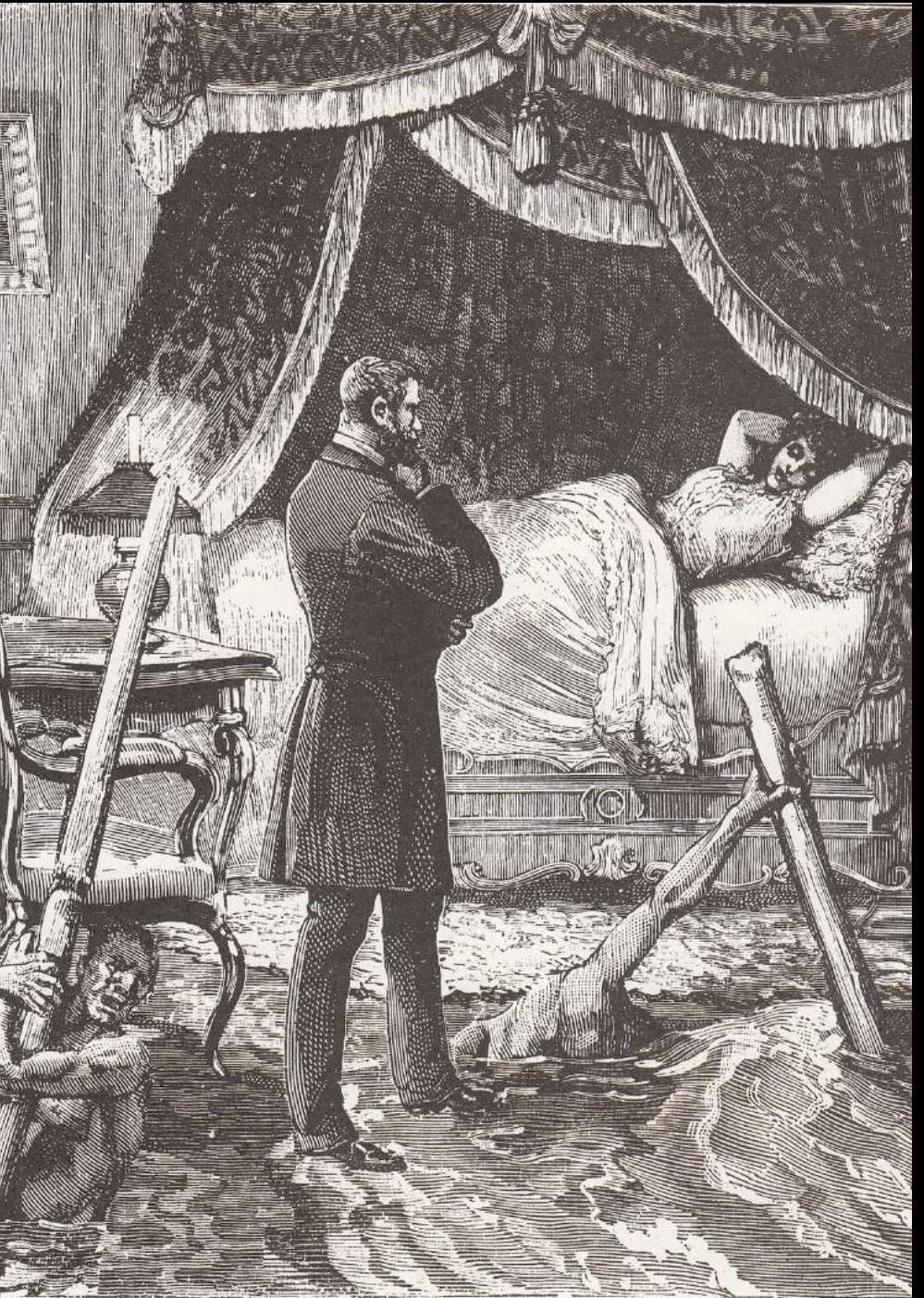
*From "Bauhaus Weimar 1919-25. Dessau 1925-28".  
Cap. The Weaving workshop by Anni Albers. pag 143*

Any reconstructive work in a world as chaotic as post-war Europe had, naturally, to be experimental in a very comprehensive sense. What existed had proved to be wrong, even to its foundations. At the Bauhaus, those starting to work in weaving or in any other craft were fortunate to have had no traditional training. It is no easy task to discard conventions, however useless. Many students had felt the sterility of the art academies and their too great detachment from life. They believed that only manual work could help them back to solid ground and put them in touch with the problems of their time. They began amateurishly and playfully, but gradually something grew out of their play which looked like a new and independent trend. Technique was acquired as it was needed and as a foundation for future attempts. Unburdened by any practical considerations, this play with materials produced amazing results, textiles striking in their novelty, their fullness of color and texture, and possessing often a quite barbaric beauty. This freedom of approach seems worth retaining for every novice. Courage is an important factor in any creation; it can be most active when knowledge does not impede it at too early a stage. The weaving improvisations furnished a fund of ideas from which more carefully considered compositions were later derive the attention of the outside world. It was a curious revolution when the students of weaving became concerned with a practical purpose. Previously they had been so deeply interested in the problems of the material itself, on discovering various ways of handling it that they had taken no time for utilitarian

considerations. Now, however, a shift took place from free play with forms to logical composition. As a result, more systematic training in the mechanics of weaving was introduced. The physical qualities of materials became a subject of interest. Light-reflecting and sound absorbing materials were developed. The desire to reach a larger group of consumers brought about a transition from handwork to machine-work: work by hand was for the lab oratory only; work by machine was for mass production. The interest of industry was aroused. The changing moods of the time affected the Bauhaus work to their ability, helping to create new art forms and new techniques. The work as the result of the joint efforts of a group, each individual bringing to it his interpretation of a mutually accepted idea. Many of the steps were more instinctive than conscious and only in retrospect does their meaning become evident.

# 10.

1934; Max Ernst; Dal libro "Une semaine de bonté"



# MAX ERNST

*From "The Art Bulletin, Vol. 62, No. 3 (Sep., 1980)".  
Cap. "The Scientific Methods of Max Ernst" by Author  
Charlotte Stokes, pp. 454*

When Ernst moved to Paris in 1922, the references in his works to his own life became more noticeable. In addition to the satirical comments on society, his newer works reflected his own past, especially his own psychological development. He continued to subvert previously existing images, especially scientific diagrams, in his work, but he made a major shift in his methods of using these sources. Earlier Ernst had made a number of "collages" combining a previously created image and painted additions. As he turned from Dada to Surrealism he made more paintings with elements copied in a large form from sources he had used directly in collages before. In his direct use in collages of previously created pictures, he avoided simply painting over the images, but rather assembled elements cut from several sources - often using no painted additions at all. As a consequence, in both painting and collage Ernst had more control over the composition and choice of elements. In both method and content Ernst was responding to the development of the Surrealist approach which included a personalization of subject and a refinement of approach. *Au Rendez-vous des amis*, 1922, is a good and early example of one aspect of this change. Although it is completely painted, there is a sense that it was "assembled" from many separate images. The participants in the rendezvous do not look at or relate to one another and shadows and scale are not wholly consistent. The painting seems to be a collage of Ernst's recent experience with this group of the Paris avant-garde. The mountainous landscape suggests the Tyrol, where Ernst had

made contact with the members of the Paris group in 1921 and 1922. The separate portraits may even have been painted from photograph.

11.

1929; El Lissitzky; USSR poster exhibition in Switzerland



## **EL LISSITSKIJ**

*El Lisitskij - L'esperienza della totalità - Mart : Milano : Electa - 2014*

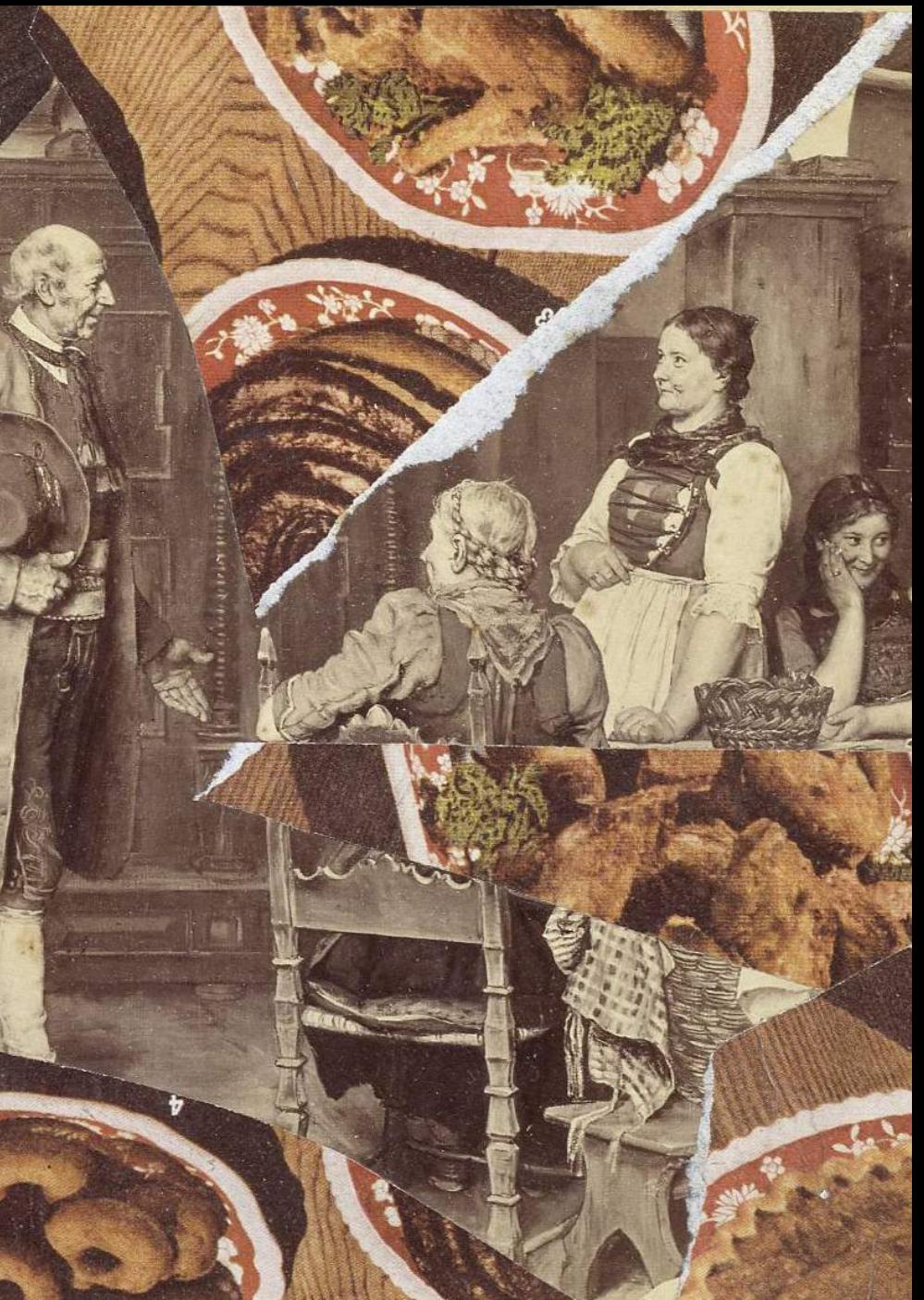
L'interesse per la fotografia crebbe nel 1924, durante la convalescenza in Svizzera. In una lettera del 31 maggio 1924, Lissitzky scrive a Sophie Küppers: "Per favore assicurati di aver impacchettato tutti i miei negativi che sono dal fotografo Così potrò stamparli se sarà necessario. E forse anche la tua macchina fotografica". Lissitzky cominciò a sperimentare con la macchina fotografica 13x18 cm che Sophie gli aveva portato. Tra le immagini create in questo periodo figura il famoso autoritratto del 1924 intitolato *Il costruttore*, così come diversi ritratti multiesposti dei suoi compagni di lavoro Hans Arp e Kurt Schwitters e alcune fotografie per annunci pubblicitari Pelikan che aveva accettato di realizzare durante il soggiorno in Svizzera per guadagnarsi da vivere. Produsse inoltre una serie di fotomontaggi, disegni e fotogrammi che usò per illustrare un suo testo, pubblicato nel 1925 da Carl Einstein e Paul Westheim nell'annuario Europa Almanach: Malerei, Literatur, Musik; Architektur, Plastik, Bühne, Film Mode. Nell'opera (autoritratto) "Il costruttore", gli occhi di Lissitzky sono schermati da una mano che tiene tra le dita un compasso, mostra l'atteggiamento dell'artista verso l'abilità manuale, l'oggetto artigianale e il rapporto di ciò che è fatto a mano con la macchina e la produzione di massa: "Pur apprezzando qualità come la precisione, l'economia e l'efficienza, Lissitzky sembra schierarsi a favore della conservazione dell'impulso manuale e individuale piuttosto che espellerlo da essa. In altre parole, la missione del nuovo artista poteva anche 'superare l'arte' ma non l'artista stesso, la cui mano e la cui mente devono seguitare a guidare

il processo artistico. Il compasso e la mano appaiono anche come immagini indipendenti in altre opere dell'artista, come negli annunci pubblicitari Pelikan.

Nel 1929 seguì a occuparsi di fotografia e di cinema, curando il design del catalogo della Mostra del cinema giapponese e assumendo la direzione generale della pianificazione della sezione sovietica di Film und Foto, svoltasi a Stoccarda nello stesso anno. In questa circostanza, Sophie Küppers ricevette l'incarico di selezionare fotografie e foto. Nello stesso anno, Lissitzky conobbe il regista documentarista Dziga Vertov, che aveva appena finito di girare "L'uomo con la macchina da presa" (1929). Quando conobbe Sophie Küppers, Vertov invitò entrambi a vedere il suo film, dal quale "i due furono profondamente colpiti". Lissitzky e Sophie gli proposero quindi di portare il film a Stoccarda e di tenere là una conferenza. Vertov e Lissitzky divennero amici e si aiutarono vicendevolmente. Come fa notare Sophie, dagli esperimenti fotografici di Lissitzky Vertov mutuò la tecnica dell'esposizione simultanea, e nella pubblicazione "SSSR na strojke" ("URSS in costruzione"), Lissitzky presentò il suo materiale di illustrazione fotografica organizzandolo come la sequenza di un film documentario di Vertov. Come osserva Margarita Tupitsy: "la presa in considerazione di espedienti cinematici per rendere più efficace il suo nuovo linguaggio tipografico, da parte di Lissitzky, e l'uso simultaneo della tipografia per amplificare la ricezione dei suoi film, da parte di Vertov, stabilì un primo legame tra queste due figure dell'avanguardia sovietica".

# 12.

1942; Kurt Schwitters; "The Proposal"



# KURT SCHWITTERS

*Katalog <«MERZ 20», Cap.Une définition de Merz Hanoï 1928 (Traduit par Robert Valançay)*

Au fond, je ne comprenais pas pourquoi on ne pouvait utiliser dans un tableau au même titre que les couleurs fabriquées par les marchands, des matériaux tels que: vieux billets de tram ou de métro, morceaux de bois délavés, tickets de vestiaire, bouts de ficelle, rayons de vélo, en un mot tout le vieux bric-à-brac qui traîne dans les cabinets de débarras ou sur les tas d'ordures.

C'était là quelque sorte, un point de vue social, et, sur le plan artistique, un plaisir personnel. En dernière instance, c'était surtout cela. Je donnai à ma nouvelle manière, fondée sur le principe de l'emploi de ces matériaux, le nom de MERZ. C'est la seconde syllabe du mot KOMMERZ. Ce nom est né d'un tableau, une image sur laquelle on pouvait lire, découpé dans une annonce de la KOMMERZ UND PRIVATBANK, et collé parmi des formes abstraites, le mot MERZ. Par une sorte d'unanimité des autres parties du tableau, ce mot était lui-même devenu une partie du tableau... Et, lorsque j'exposai pour la première fois à la Galerie DER STURM à Berlin, ces images faites de papiers, de colle, de clous, etc..., je dus chercher un nom générique pour désigner cette espèce nouvelle. Mes tableaux, en effet, échappaient aux anciennes classifications telles que expressionnisme, cubisme, futurisme ou toute autre. J'appelai donc tous mes tableaux, considérés comme une espèce, tableaux MERZ, du nom du plus caractéristique. Plus tard, j'étendis cette dénomination, d'abord à ma poésie à toute mon activité corrélatrice j'écris des poèmes depuis 1917 - et finalement pondante. Moi-même à présent, je m'appelle MERZ.

# 13.

1951; Bruno Munari; "Untitled"



# **BRUNO MUNARI**

*Da cosa nasce cosa. Cap. PATCHWORK. pag. 202*

Il problema richiesto è: progettare un patchwork per una mostra collettiva. Precisazione del problema: in questo caso si tratta di progettare una coperta imbottita per un letto matrimoniale, grande 270cm per 270. La tecnica richiesta è quella del patchwork, cioè dei manufatti realizzati cucendo assieme pezzi di tessuti diversi in modo da formare una decorazione variata anche come materiale.

Scomposizione del problema: questo tipo di oggetto si compone di un certo numero di tessuti diversi, sia per natura del tessuto, sia come decorazione, tagliati in forme combinabili e cuciti assieme come un collage, fino ad occupare la dimensione richiesta. Dietro al patchwork c'è una tela della stessa dimensione, e tra le due un'imbottitura di ovatta acrilica. Le operazioni necessarie sono quindi (nell'ordine): scegliere i tessuti secondo un criterio da definire, decidere le forme modulari o non, combinare forme e colori, decidere altri particolari di finitura.

Ricerca dei dati: esistono pubblicazioni su questi tipi di lavori? Il museo delle arti decorative di Losanna aveva fatto nel 1972 una mostra di questi lavori, di autori di tutto il mondo. Esiste un catalogo dal titolo Quilts. Si cerca il catalogo e ci si può documentare su tutta una vasta produzione. Alcuni di questi lavori, la maggioranza forse, hanno strutture geometriche, sono combinati come le piastrelle di un pavimento; altri sono figurativi, altri sono semplici fascie di colore e disegni. Quasi tutti hanno colori delicatissimi, altri colori violenti. si tutti hanno elementi ripetuti secondo la regola

della traslazione lineare. Dall'analisi dei dati raccolti risulta che forse c'è ancora spazio per una sperimentazione. Il problema del patchwork nasce dal desiderio di utilizzare ritagli di tessuti vari per comporre una unità. E' anche un problema di riciclaggio e di economia.

Creatività: si può fare qualcosa di nuovo in questo campo? Qualcosa che non sia mai stato fatto prima? Che riduca i tempi di lavoro? Che l'oggetto risulti gradevole come forme e come colori? Si pensa di usare, invece di tessuti già colorati e decorati, dei tessuti grezzi, di varia natura e cucirli assieme e poi tingere in un colore solo. Ogni tessuto assorberà lo stesso colore in modo diverso secondo la sua natura.

Materiali e tecniche a disposizione: si cercano tessuti grezzi di natura diversa e cioè uno di lana, uno di cotone, di seta, di lino, di canapa, di juta, di nailon e di altri sintetici; tessuti lisci o lavorati, la spugna e il raso. Ma tutti grezzi.

Sperimentazione: Si cuciono assieme tutti in fila uno dopo l'altro dei campioni quadrati di ogni tipo di tela grezza. Si prova a tingere la striscia con un unico colore. Il risultato è ottimo: ogni quadrato di tela diversa ha assorbito il colore in modo diverso, l'acrilico bianco è rimasto tale. Si decide di usare un colore composto, si sceglie il viola. Essendo il viola un colore composto con rosso magenta e blu turchese, permette una maggior gamma di varianti, più che un colore primario che può dare tutt'alpiù sfumature dello stesso colore.

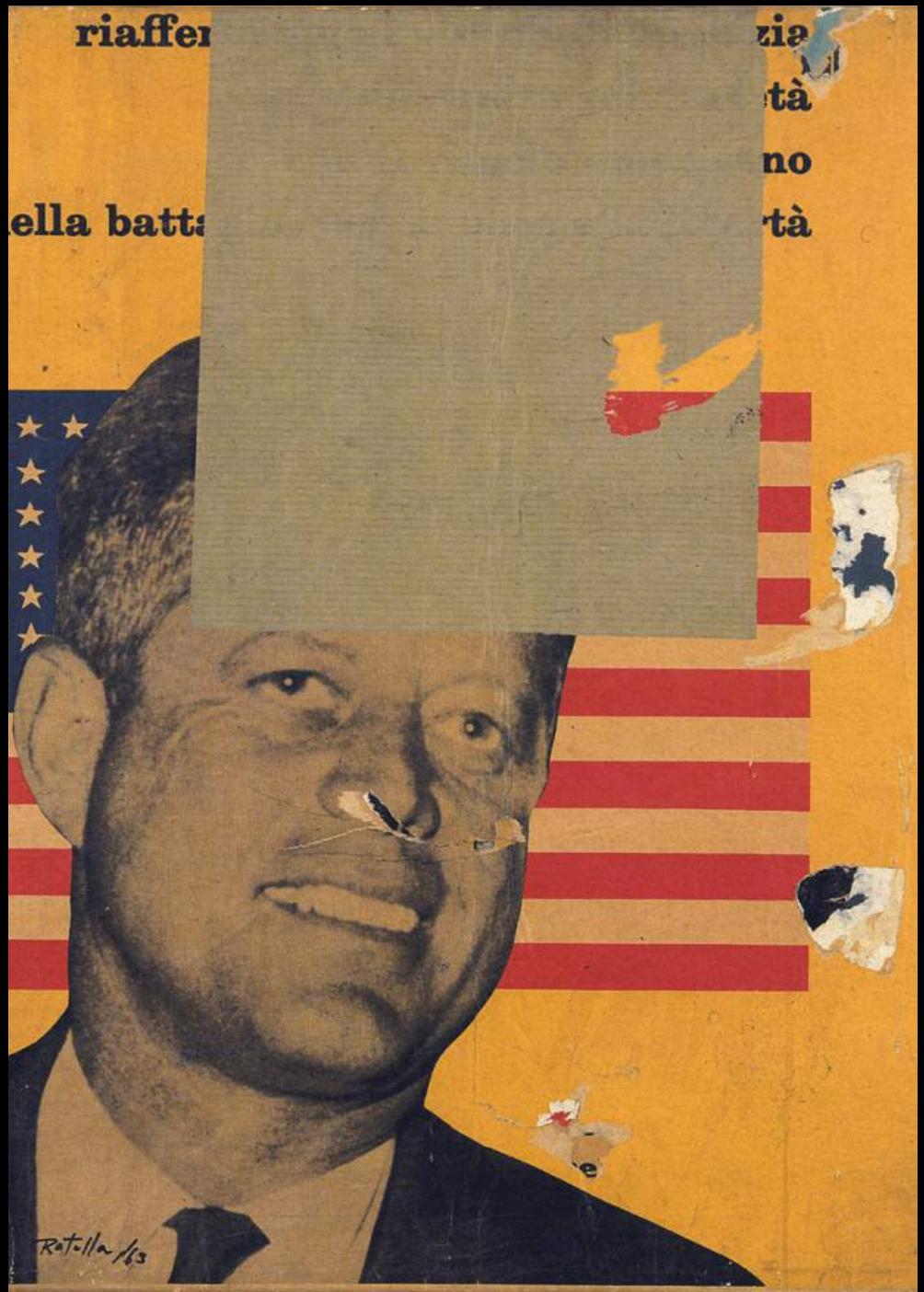
Da questa sperimentazione nascono già dei modelli per poter decidere come operare. Si decide di dare il massimo risalto alle variazioni di colore piuttosto che alla composizione dei tessuti. La composizione sarà quindi una serie di riquadri fatti con ogni tipo di tessuto, ripetuti nello stesso ordine per tutta la superficie. Alla monotonia voluta della composizione, risalterà la variazione dei colori. Anche in questo caso i disegni costruttivi non sono necessari, basta una comunicazione verbale.

Viene quindi prodotto questo patchwork che presenta tutte le varianti dal rosa al violetto, dall'arancio della lana al bruno della juta, ai diversi viola del cotone e del lino.

Considerazioni: con questo progetto si è sperimentato un nuovo possibile modo di fare lavori di questo tipo, non solo coperte ma arazzi e composizioni decorative, fino a tessuti fatti con filati di diversa natura come sta facendo Renata Bonfanti nel suo laboratorio. L'oggetto prodotto in questo modo può anche suggerire dei lavori da far fare nelle scuole componendo come nel collage, delle immagini fatte di vari tessuti grezzi e poi tingendole in un unico colore: si può fare un piccolo arazzo con un paesaggio avente il prato fatto con un tessuto di spugna, le montagne fatte con la juta, il cielo fatto col lino, la luna di acrilico (così resta bianca), l'albero di cotone col tronco di canapa, eccetera.

# 14.

1963; Mimmo Rotella; "Viva America"



## **DECOLLAGÉ**

*From "Décollage Affichiste" by Author Benjamin H. D. Buchloh Source: October, Vol. 56, Art and Mass Culture (Spring, 1991)*

Even at first glance, several parameters would seem to distinguish the practices of the decollagistes from the tradition of collage aesthetics. First of all the shift of location as predicted by Leo Malet. Rather than representing urban spaces iconically in the indirect trace of the found images of advertisement, newsprint, or photographic representation, the decollagistes shift their operation from the space of the studio to that of immediate intervention in the street. If in Schwitters's and the dadaists' work the found materials from the street had ultimately only invaded the space of painting, in the work of the decollage artists the street is the site where the artistic intervention actually takes place. Secondly, rather than merely engaging in the elaboration of a new aesthetic of anticontemplative tactility as Walter Benjamin had discerned it in the work of the dadaists, tactility in decollage has already achieved the level of an actual collaborative act. Thus it seems that the decollagistes attempted to reactivate Louis Aragon's demand for an aesthetic of collective participation which ends his account of collage aesthetics, "La peinture au défi" (1930). By citing Isidore Ducasse's famous statement ("The marvelous must be made by all and not by one"), Aragon stressed in the last paragraph of his essay that the collective dimension was the quintessential difference between collage aesthetics and the conventions of painting. Yet neither surrealism as a historical project nor its various strategies as models of production and participation can adequately explain the strategies of Hains and Villeglé when in 1949 they decided to declare their first jointly found frieze

of lacerated posters to be a work of art, naming it Ach Alma Manitro, after the three word fragments still legible in the vast field of scattered layers of torn paper. In the decollagistes' pact with anonymous vandals of urban product propaganda these collaborative acts acquire a new and direct aggressivity. A type of intervention emerges that seems to anticipate the procedures that the lettristes and situationists would soon call détournement, practices responding to conditions that Debord would define in 1967: "A world at once present and absent which the spectacle makes visible is the world of commodity dominating all that is lived."

**15.**

1963; Renata Bonfanti; "Brianza"



## RENATA BONFANTI

*Design: Nordest di Marco Romanelli - Abitare Segesta :  
Padova : Promozione mobile triveneto - 1997 - pg. 66*

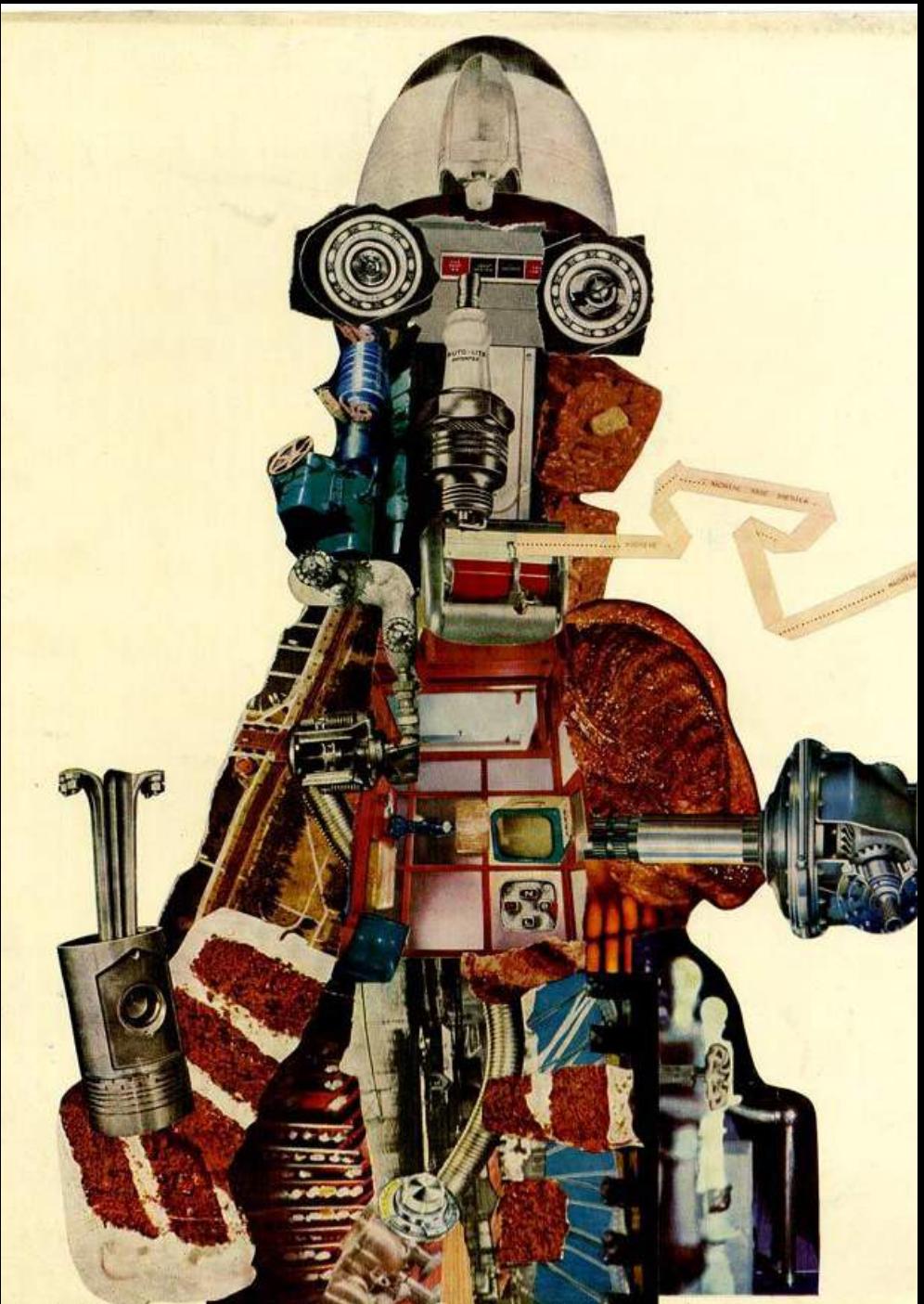
Renata Bonfanti ha un dono: quello di fermare il tempo. Chi tesse sempre ferma il tempo, chi tesse arte lo ferma due volte. Sappiamo che il gioco è doppio: da una parte vi è lo schema rigido (arte programmata?) che è l'ordito, dall'altra la libertà completa che è la trama. A seconda dei momenti (dei momenti della vita anche) Renata Bonfanti riporta la trama allo stesso schematismo dell'ordito (il tardo periodo de "le Fiandre", ad esempio) o piuttosto ne esalta le potenzialità (le prime opere "informali" o quelle in cui l'ordito libero diviene lunga frangia interna al tessuto). Allo stesso modo, in nome della stessa libertà, Renata si batte per la contemporanea esistenza e dignità di telaio manuale e telaio meccanico, quasi volendosi tirare modestamente fuori da ogni aura di artisticità: "Non condivido l'idea che i telai manuali possano essere utilizzati esclusivamente per una produzione di tipo individuale, destinata solo al mercato artistico e completamente staccata dalla produzione industriale. Ho sempre cercato di organizzare il mio lavoro in modo che le due tecniche fossero intercambiabili. Credo che un interesse eccessivo, di natura emotiva, per la produzione manuale e il rifiuto a priori delle nuove tecnologie possano ostacolare la ricerca, come d'altra parte mi sembro assurdo pretendere che la produzione industriale ricopra tutti i ruoli" (R. B., 1975). Ciò che interessa a Renata Bonfanti è da una parte la bellezza dell'opera, dall'altra la bellezza del percorso, cioè del lavoro, inteso in senso stretto come lavoro di realizzazione. In questo condivide l'approccio perseguito da Jacqueline Vodovar e Bruno Danese fin dai loro inizi come editori e galleristi, nel 1957.

[...]

Ne nasce l'idea di "precaria" con manifatture tessili per costruire pareti e pavimenti. E infatti le opere di Renata Bonfanti, a meno che non si tratti delle straordinarie leggerissime tende, veli in canapa e cotone con disegni tessuti di lana, possono sempre essere usate indifferentemente a parete o pavimento. In un caso e nell'altro, ma specialmente per il tappeto, non deve trattarsi mai di un "quadro" in terra: "Credo nel tappeto comodo, che non impegni intellettualmente, che non crei disarmonie se si sposta una poltrona" (R. B., 1959). In questo senso il suo progettare si avvicina nuovamente a quello del designer (piuttosto che a quello dell'artista) ove la prima necessità sia comunque il benessere psicofisico del fruttore.

# 16.

1957; John McHale; "Machine mad America"



## INDEPENDENT GROUP

*Pop in the Age of Boom: Richard Hamilton's 'Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?' by JOHN-PAUL STONARD*

Above all, it was a starting prognosis of the use of comic books, tinned food and burlesque nudes that formed the iconography of Pop art, and of the widespread use by artists of the metonymic language of advertising. Such a mythic status is all the more remarkable for an object not originally intended for display but as a design for lithographic reproduction. Despite this fame, however, the immediate origins of Hamilton's collage have remained obscure. The new archival and source material presented in this article sheds light on these origins, addressing problems surrounding the authorship of the work. Newly identified sources for various parts of the collage allow for a revised interpretation of its contents. The background and preparations for the historic exhibition "This is Tomorrow" are well known. In a context of enthusiasm for cross-disciplinary exhibitions of Constructivist-inspired art and architecture, a group of young artists, architects and critics met during early 1955 in the studio of the painter Adrian Heath and decided, after heated debate, on the basic format of their as yet untitled exhibition.

[...]

It is clear that he (Richard Hamilton) was a pivotal figure for that small number of British intellectuals who took American popular culture seriously, but his later emigration to the United States has meant that his contribution has been somewhat overlooked. Hamilton himself later recorded that 'John McHale's catholic intellect applied itself with presbyterial rigour to everything and generously distributed the fruits of his enquiry to the flock.'

[...]

The types of collage McHale was making at this moment show nevertheless the influence of abstraction rather than of the naturalistic space used in "Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?". As Banham pointed out, McHale's clear interest on his return from America was to 'produce a mechanistic figure', in particular that of a robot. His "Machine made America" designed for the front cover of Architectural Review (24th May 1957) was typical of this kind of work, showing the influence of Art Brut mixed with an interest in robotics, science fiction and food advertisements. The collages he exhibited in the ICA library in 1955 depended, Alloway wrote, on a 'capacious Dubuffet-esque human contour', and appeared 'democratically Arcimboldesque'. Alongside this abstract manner, other works are based on typographic photomontage. His most innovative works in the medium are his collage books, for instance Shoe-Life Stories, made after April 1955, which use varying page sizes and other devices to create constantly changing juxtapositions of images drawn from magazines and newspapers, in particular headlines and other cut-out text. Together with two other books made around the same time, Shoe-Life Stories has yet to receive the critical attention it deserves.

17.

1975; Wolfgang Weingart ; "Collage 7"



# WOLFGANG WEINGART

*My way to Typography. Cap. Sixth Independent Project:  
Film Techniques, Layering as Collage. pag. 350*

After the phase of repeating metal type elements, I made a breakthrough at the beginning of the seventies. Inexperienced in the field of photo-mechanical, I devised my own methods of superimposing and producing transparent films that lithographers would have deemed then result of professional ignorance. To design the self made screens I was dependent upon access to a darkroom , a reproduction camera, and the experience gained thought trial and error. My idiosyncratic technique was an expression that defied imitation. The occupation of a skilled lithographer was exclusively to oversee the production of photo-mechanicals for offset printing. Seldom would a lithographer also be a designer, or vice versa. The incentive to tech myself these techniques was to have control of the entire process from design idea to the final film mechanical.  
In order to start working with film I needed to understand how the materials of offset lithography would behave.

Neither the materials nor the process had any attributes in common with letterpress. Them most significant difference with creative implications was the obvious physical fact that type elements in metal or wood are solid objects.

The only way to superimpose images in letterpress is by overprinting. Layering with transparent films eliminated the technical lag between each working stage during the initial design of the collage until its preparation as a final mechanical. I saw immediately how manipulations and spontaneous changes would affect the printed outcome. Also, the metal or wood type that I proofed on

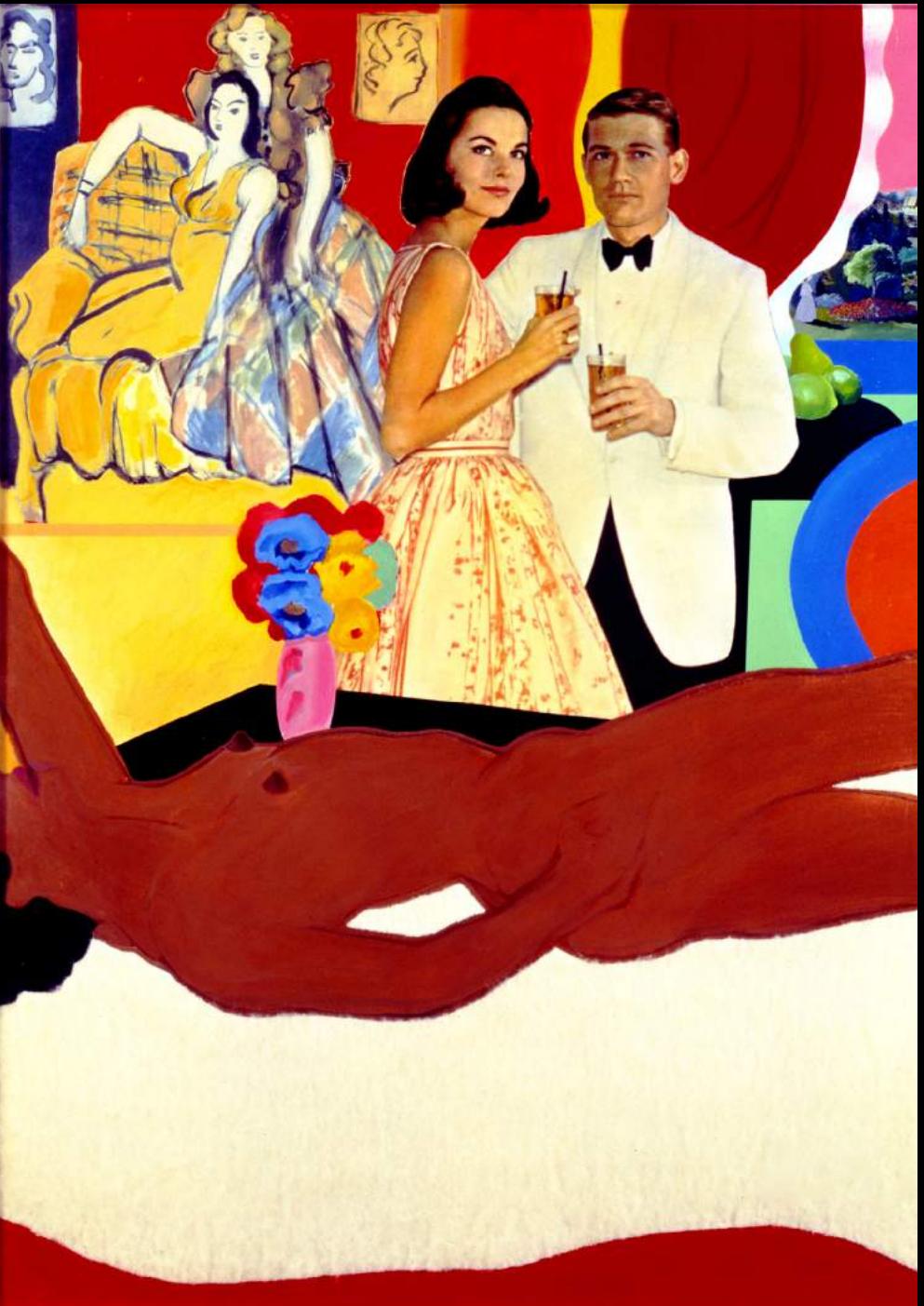
the press, on photographed , was unrestricted by its physical size, weight, or slant. With the report camera I could Stretch type, make it fatter, condense it extend it, blur, distort or cut it into pieces. By using halftone screens I could further alter the type or the images with a fine tone of gradation. The combined techniques of film montage shifted the emphasis of my work from typography to graphic.

Made with scraps of train tickets, family photographs, excerpts in foreign languages, abstract shapes, or symbols, from the first collages to the final worldformat poster, I assembled my montages into a weaving of fragmented dreams, memories, and impressions.

The way I worked and the action of my scissors mirrored an inner reality: uninhibited, playful, complex, contradictory, and somewhat erratic — in short, quick snips.

# 18.

1961; Tom Wesselmann; dalla famosa serie "Great American Nudes"



## TOM WESSELMAN

*Tom Wesselmann / a cura di Danilo Eccher - 2005,  
pag 207*

Lo scarto e la sorpresa significante è possibile anche attraverso alcune scelte linguistiche che indubbiamente contribuiscono a sconcertare la narrazione: la sproporzione della scala innanzitutto, ma anche la strategia dell'assemblaggio che, da un lato, interessa la sfera installativa e spaziale e, dall'altro lato, l'importanza dell'elemento oggettuale con cui si spostano i confini percettivi fra realtà e apparenza. Il piano spaziale è risolto formalmente con l'occupazione totale, con l'immagine cannibale che inghiotte ogni cosa fuori da sè, una sorta di mostruosità ciclopica che impone una totale rilettura del reale, che sconvolge l'ordine prioritario, che inverte i ruoli di protagonista e comparsa, di figura e sfondo. Allo stesso modo, la presenza dell'oggetto nello spazio scenico, presenza che Wesselmann introduce già alla fine degli anni cinquanta e che sarà una sorta di costante del suo lavoro, contribuisce linguisticamente a generare un violento cortocircuito sul significato di rappresentazione artistica e, conseguentemente, sul ruolo stesso e sulla funzione dell'arte nei processi di comunicazione di massa. Basti pensare a opere come Bathtub Collage #1 del 1963 o Interior #2 del 1964 per rileggere tale prospettiva interpretativa, oppure, all'opposto, opere come Sneakers and Purple Panties del 1981 dove la sagomatura del telaio "finge" la spettacolarità dell'oggetto nella ridefinizione del suo volto pittorico.

[...]

Ogni opera principale è circondata da studi preparatori di diverso tipo. Ciascun collage dipinto o disegno su metallo può avere decine di schizzi, bozzetti disegni finiti, disegni da modello, studi

a olio, a volte maquettes e adiritta modelli tridimensionali. Alcuni frammenti di carta possono misurare anche alcuni centimetri per ciascuna immagine, ma in ognuno di essi sono conservati dettagli preziosi. Uno studio di quelli che Wesselmann valutava essere venti o trenta disegni poteva esistere solo per spostare leggermente da una parte o dall'altra un mazzo di fiori, ma la densità delle immagini e il tempo e la devozione dedicati al perseguitamento della risoluzione ricercata erano i marchi di fabbrica della metodologia artistica di Wesselmann.

# 19.

2016; Patricia Urquiola; "Bandas"



## **PATRICIA URQUIOLA**

*W.Women in Italian Design. di Silvana Annicchiarico*

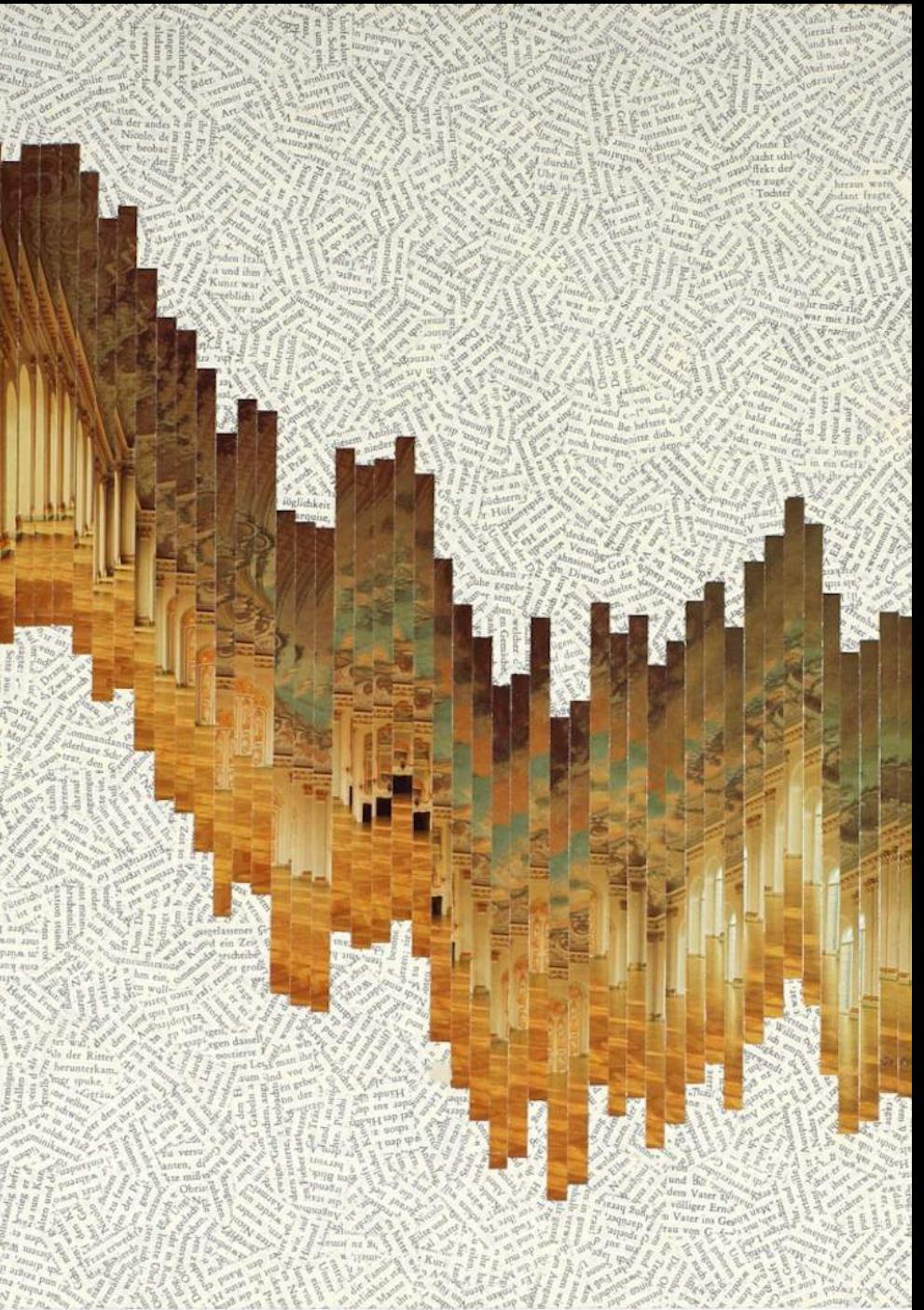
Un sistema semplice e, al contempo, complesso. La razionalità di un modulo da 60 cm combinata con l'imprevedibilità dell'ornamento. Le Bandas di Patricia Urquiola sono un progetto "aperto" e fortemente relazionale, ben rappresentativo della poetica della designer di origini spagnole ma milanese d'adozione: elementi modulari fra loro liberamente assemblabili attraverso strisce di velcro in un gioco combinatorio replicabile, potenzialmente, all'infinito. Per creare superfici continue multifunzionali. Quasi uno slancio utopico al decoro universale. Un perfetto esempio di personalizzazione della serie e, al contempo, di attenzione al recupero di certe pratiche del saper fare quotidiano, domestico e intimo come il ricamo e l'intreccio. Con un'attenzione costante alla sostenibilità, agli ultimi del mondo e a chi questo lavoro artigianale lo realizza direttamente.

Le Bandas sono infatti tessute in India in una piccola comunità dall'alto tasso di disoccupazione femminile. Il coinvolgimento nel lavoro rappresenta un contributo concreto al sostentamento e allo sviluppo di tale comunità.

La scelta di un formato di modulo ridotto deriva da una precisa volontà di agevolare lavorazione, maneggiabilità e trasportabilità. Intrecciare filati diventa così intrecciare relazioni umane. E dare una nuova speranza. Da una donna ad altre donne. E non solo.

20.

1966; Jirí Kolář; "OHNE TITEL"



## JIRI KOLAR

*Dall'estratto in occasione della mostra all'AAB di Brescia  
del 1996. Testi di Fausto Lorenzi  
Cap. La metrica della libertà. pag. 17*

Tutti potremmo tentare di cucire quei brandelli in una trama, avendo una mano felice nello scegliere, ritagliare, incollare soggetti di quadri celebri, paesaggi di cartoline, oggetti vari, dai nodi alle pipe, dalle mele ai libri, dalle cravatte alle farfalle. Il gusto dell'inventario, come elementare esercizio di memoria, di biografia personale e collettiva. Per ricordare c'è bisogno d'un appiglio ritmico: ecco tutta la strumentazione nient'affatto stravagante di metriche e rimerie, in collage, rollage, prollage, chiasmage, intercalage, anticollage, confrontage-rapportage, multiplo, rebus, oggetto interiorizzato, nodo, stratificazione, poesia oggettuale... È servito un dizionario intero, per illustrare i metodi, ma l'obiettivo è davvero quello d'una poesia in forme evidenti, manifeste a tutti. Negli anni tra le due guerre in cui Kolar maturava a Praga la sua plastica del collage, l'ebreo-polacco Bruno Schulz immaginava che il protagonista del suo "Trattato dei manichini" si crucciisse per il dolore della "materia oppressa", condannata a un'orribile ingiustizia, inchiodata sempre al medesimo destino.

[...]

Più si moltiplicano le figure, più occorrono parole per esprimere, e viceversa, in un trascinamento reciproco. Per millenni si sono scritte poesie che avevano forma di oggetti: i taechnopaegna alessandrini, i calligrammi, i palindromi, gli acrostici, i protei, i lipogrammi, gli anagrammi...: scritture alfabetiche che delineassero una figura, una chiave grafica riassuntiva d'una verità.

## Link

[it.pinterest.com/pin/296463587943358205/](https://it.pinterest.com/pin/296463587943358205/)

?lp=true.affordableart101.com/Henri-Matisse-lithograph-l-carus-Chute-d-Icare-p/7220.htm

thecharnelhouse.org/2012/10/18/aleksandr-rodchenkos-war-of-the-future-1930-and-the-lingering-memory-of-chemical-warfare/

i.pinimg.com/originals/56/ba/15/56ba15edad435de7aa-718ac2f71f5035.jpg

atribune.com/report/2014/03/luniverso-plastico-di-el-lissitzky/attachment/05\_lissitzky\_il\_costruttore\_autoritratto\_1924/

tate.org.uk/art/artworks/hausmann-the-art-critic-t01918

a-g-i.org/design/section-allemande

i.pinimg.com/originals/06/7f/4c/067f4c45da038217eadffc9d41589088.jpg

publicdelivery.org/anni-albers/

theophantasmagoria.blogspot.com/2010/11/these-images-also-acted-as-inspiration.html

sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2012/musical-manuscripts-continental-books-l12406/lot.175.lotnum.html

tate.org.uk/art/artworks/schwitters-the-proposal-t12398

instagram.com/p/BHw-tv5g1iW/?taken-by=the.archers.inc

myartguides.com/exhibitions/mimmo-rotella-and-giorgio-marconi-a-history-of-art-and-friendship/attachment/viva-america\_1963\_decollage-cm-85-x-89\_milano-collezione-giorgio-marconi/

[it.pinterest.com/pin/327707310361911147/?lp=true](https://it.pinterest.com/pin/327707310361911147/?lp=true)

[it.pinterest.com/pin/407646203741197870/?lp=true](https://it.pinterest.com/pin/407646203741197870/?lp=true)

[vasilis.nl/daily-dwagd/articles/1490964486.html](http://vasilis.nl/daily-dwagd/articles/1490964486.html)

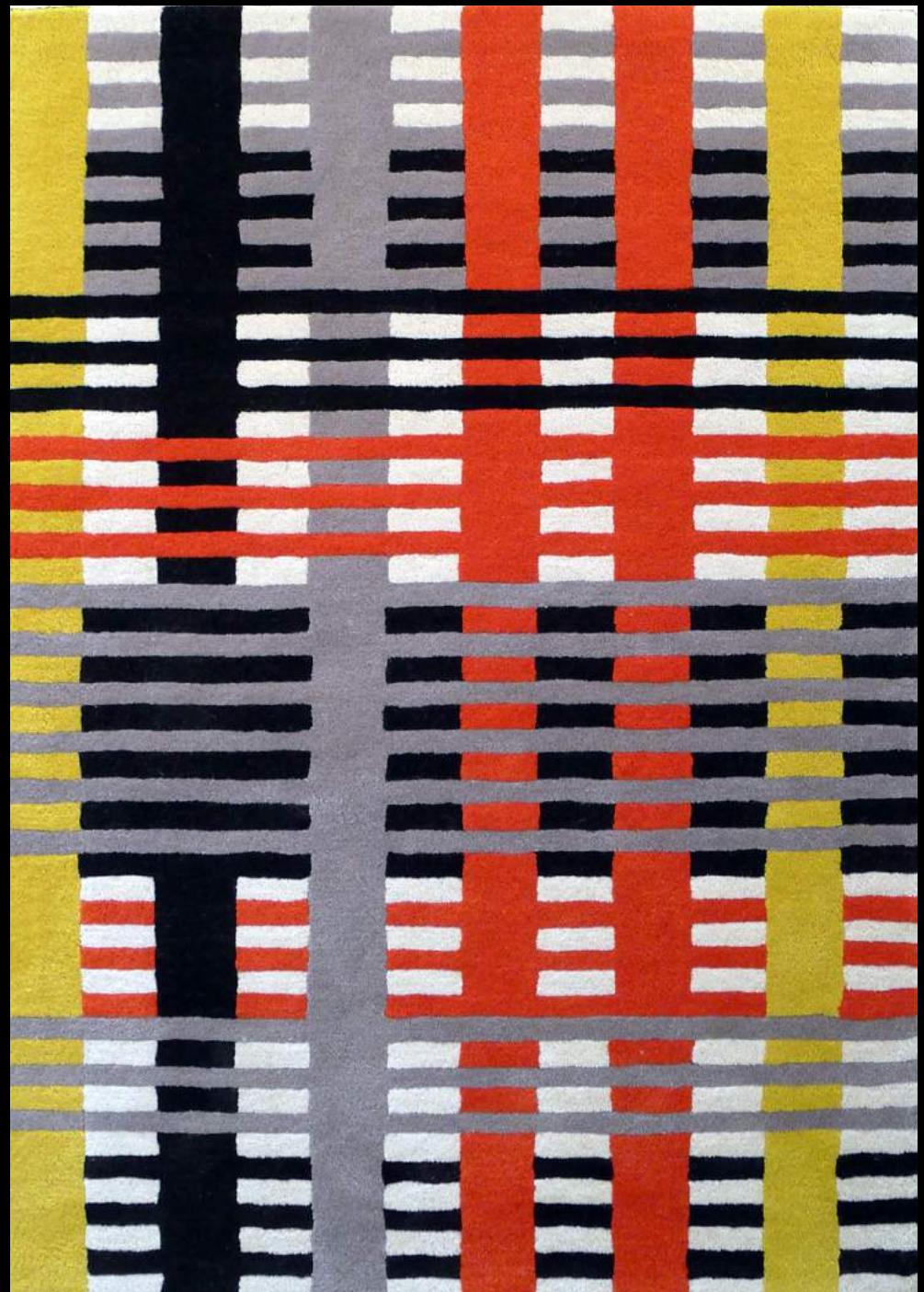
[windoweb.it/guida/arte/correnti\\_artistiche\\_pop\\_art.htm](http://windoweb.it/guida/arte/correnti_artistiche_pop_art.htm)

[archiportale.com/news/2014/05/design-trends/bandas-il-concept-per-il-living-firmato-patricia-urquiola-per-gan\\_39271\\_39.html](http://archiportale.com/news/2014/05/design-trends/bandas-il-concept-per-il-living-firmato-patricia-urquiola-per-gan_39271_39.html)

[tresbohemes.com/2017/08/the-striking-collages-of-jiri-kolar/](http://tresbohemes.com/2017/08/the-striking-collages-of-jiri-kolar/)

# Tessitori

## SEZIONE 1



1926; Anni Albers; "Design for a 1926 Unexecuted Wallhanging"



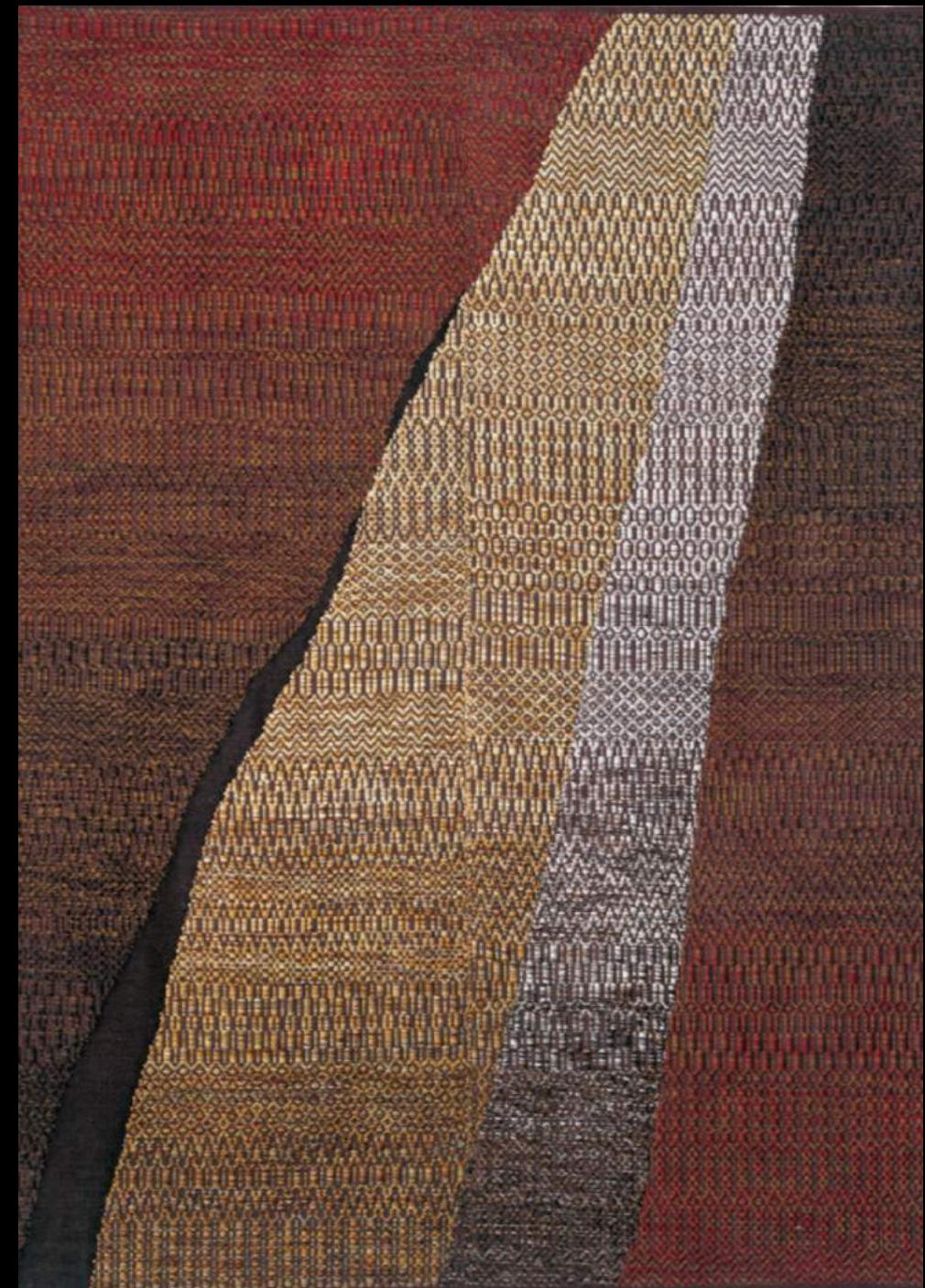
1926/1964; Anni Albers; "Black White Yellow"



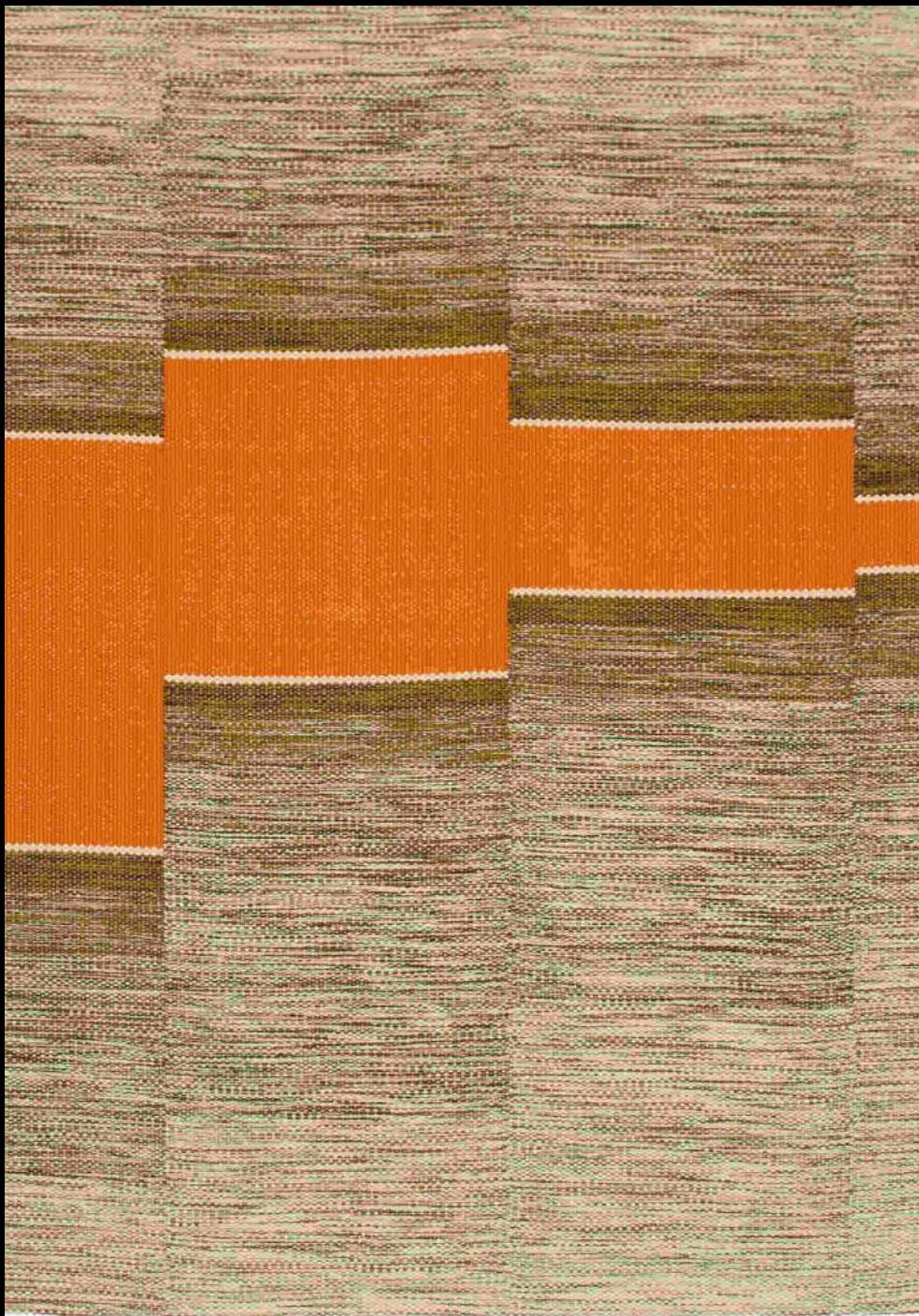
1941; Anni Albers; "Untitled"



1949; Anni Albers; "City"



2018; Renata Bonfanti; "KENYA"



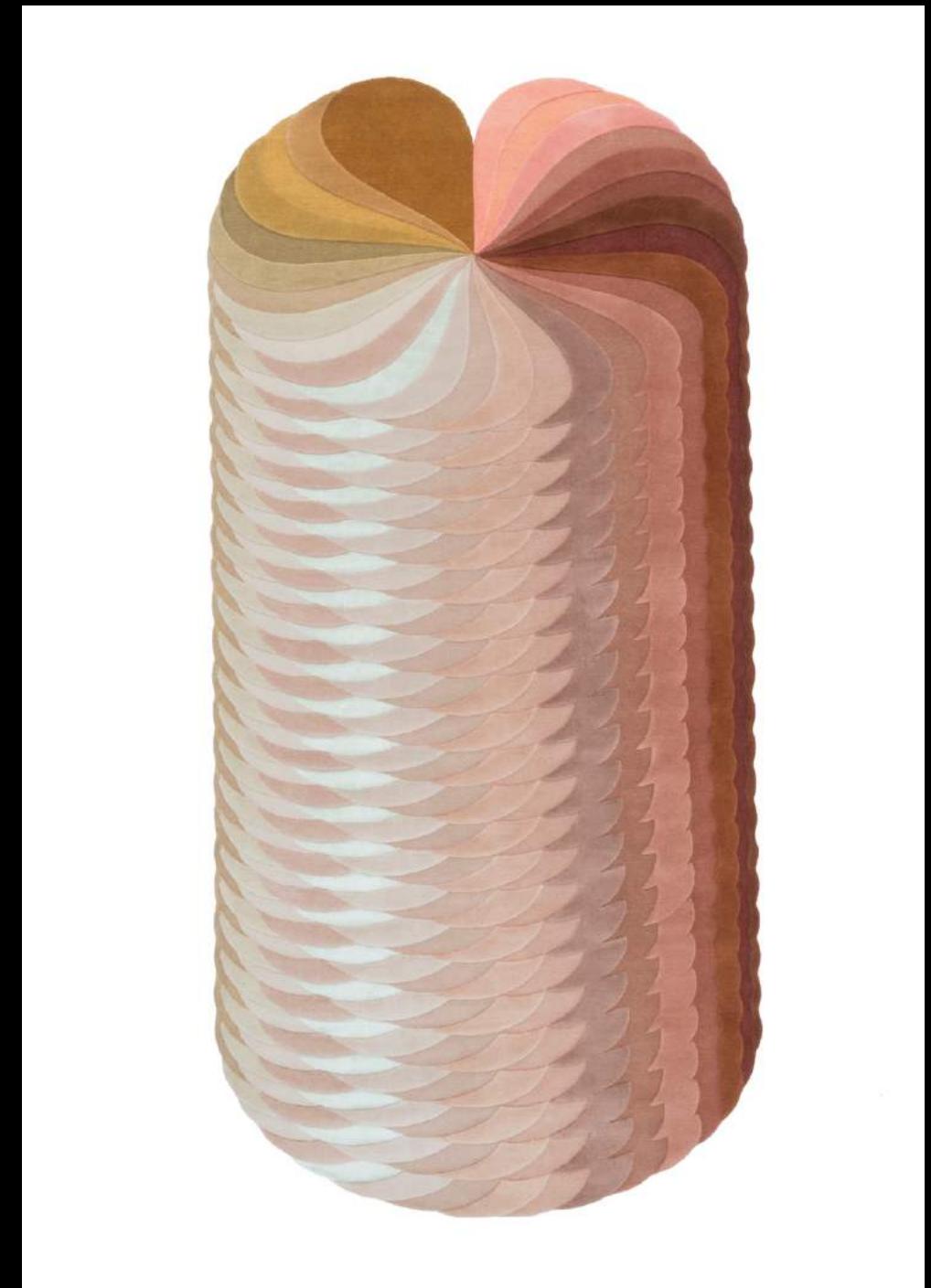
2018; Renata Bonfanti; "Normandia"



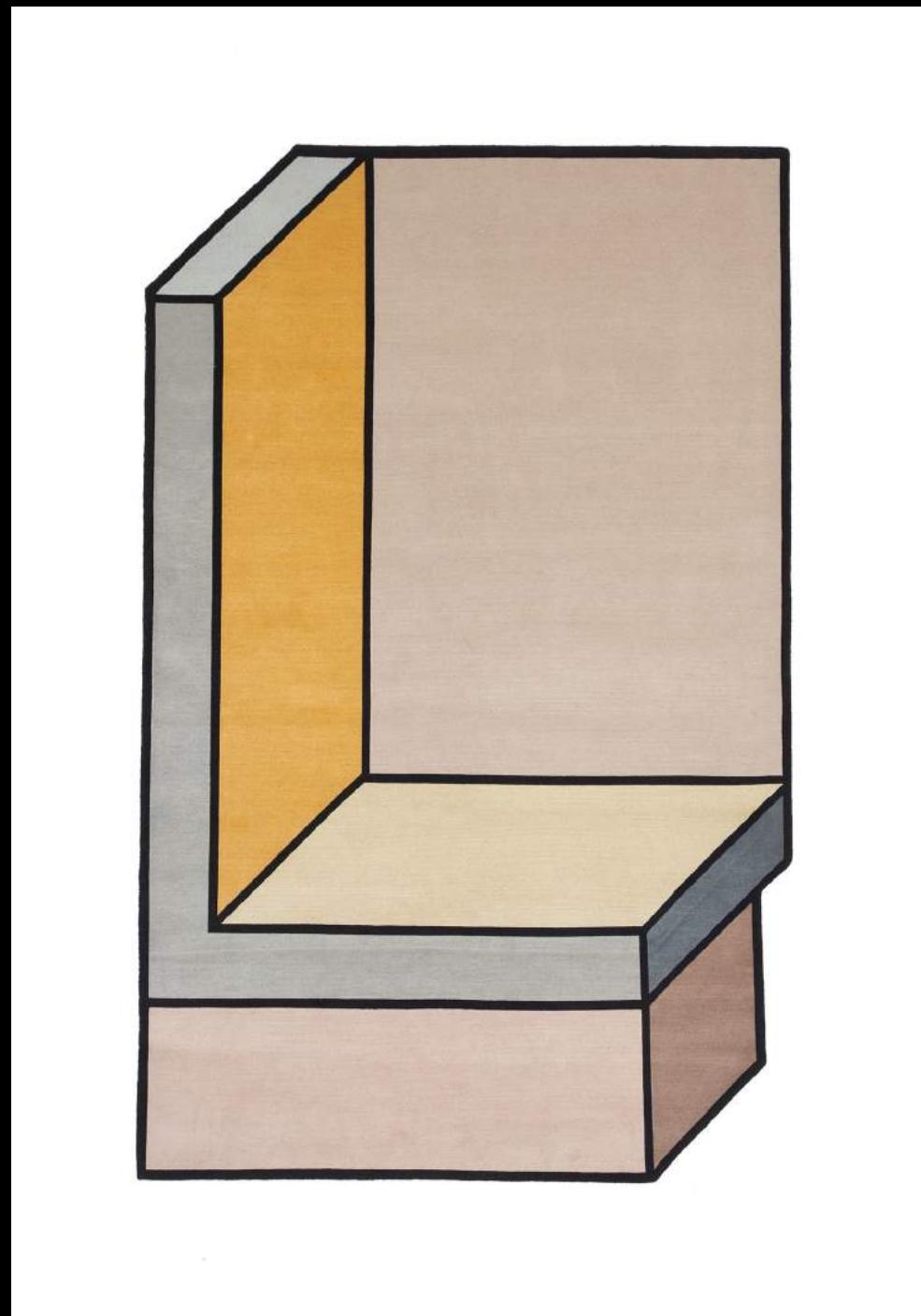
2016; Renata Bonfanti; "Arazzo Stromboli"



2017; Patricia Urquiola; "Ripetizioni"



2018; Patricia Urquiola; "Slinkie"



2016; Patricia Urquiola; "Visioni"

## Link

[publicdelivery.org/anni-albers/](http://publicdelivery.org/anni-albers/)

[publicdelivery.org/anni-albers/](http://publicdelivery.org/anni-albers/)

[albersfoundation.org/art/anni-albers/weavings/#slide9](http://albersfoundation.org/art/anni-albers/weavings/#slide9)

[albersfoundation.org/art/anni-albers/weavings/#slide13](http://albersfoundation.org/art/anni-albers/weavings/#slide13)

[renatabonfanti.com/tappetitessutiamano/kenya/](http://renatabonfanti.com/tappetitessutiamano/kenya/)

[renatabonfanti.com/tappetitessutiamano/tappetonormandia/](http://renatabonfanti.com/tappetitessutiamano/tappetonormandia/)

[renatabonfanti.com/arazzi/arazzo-stromboli/](http://renatabonfanti.com/arazzi/arazzo-stromboli/)

[patriciaurquiola.com/design/rotazioni/](http://patriciaurquiola.com/design/rotazioni/)

[patriciaurquiola.com/design/slinkie/](http://patriciaurquiola.com/design/slinkie/)

[patriciaurquiola.com/design/visioni-2/](http://patriciaurquiola.com/design/visioni-2/)

# Collagisti

## SEZIONE 2



1920; Alexander Rodchenko; "About That"



1928; Gustav Klustis; "Latvian Spartakiada postcard"



1922; El Lissitzkij; "Six Tales with Easy Endings"



1932; Herbert Bayer; "Hands Act"



1932; Herbert Bayer; "Lonely Metropolitan"



1936; Herbert Bayer; "Winter"



1930; El Lissitzky; "Soviet pavilion for the International Hygiene Exhibition in Dresden"



1940; Sophie Kuppers and El Lissitzkij; "URSS building Cover"



1974; Wolfgang Weingart; "COLLAGE 5"



1977; Wolfgang Weingart; "Kunstkredit Basel Worldformat poster"

## Link

[magictransistor.tumblr.com/post/101983693341/alexander-rodchenko-about-that-1920s](http://magictransistor.tumblr.com/post/101983693341/alexander-rodchenko-about-that-1920s)

[i.pinimg.com/originals/18/51/0a/18510a1d6ad1805be4e5a-778b85a6dce.png](http://i.pinimg.com/originals/18/51/0a/18510a1d6ad1805be4e5a-778b85a6dce.png)

[i.pinimg.com/originals/co/a4/5c/coa45cc3f1a-4420c6088a29ff19b4001.jpg](http://i.pinimg.com/originals/co/a4/5c/coa45cc3f1a-4420c6088a29ff19b4001.jpg)

[onlineonly.christies.com/s/photography-european-modernism/hands-act-1932-28/28061](http://onlineonly.christies.com/s/photography-european-modernism/hands-act-1932-28/28061)

[magictransistor.tumblr.com/post/151986350421/herbert-bayer-the-lonely-metropolitan-1932](http://magictransistor.tumblr.com/post/151986350421/herbert-bayer-the-lonely-metropolitan-1932)

[lempertz.com/en/catalogues/lot/988-1/42-herbert-bayer-1.html](http://lempertz.com/en/catalogues/lot/988-1/42-herbert-bayer-1.html)

[metalocus.es/en/news/el-lissitzky-experience-totality](http://metalocus.es/en/news/el-lissitzky-experience-totality)

[russian-style.tumblr.com/post/115596068549/el-lissitzkys-photomontage-for-the-soviet](http://russian-style.tumblr.com/post/115596068549/el-lissitzkys-photomontage-for-the-soviet)

[collection.cooperhewitt.org/objects/18734003/](http://collection.cooperhewitt.org/objects/18734003/)

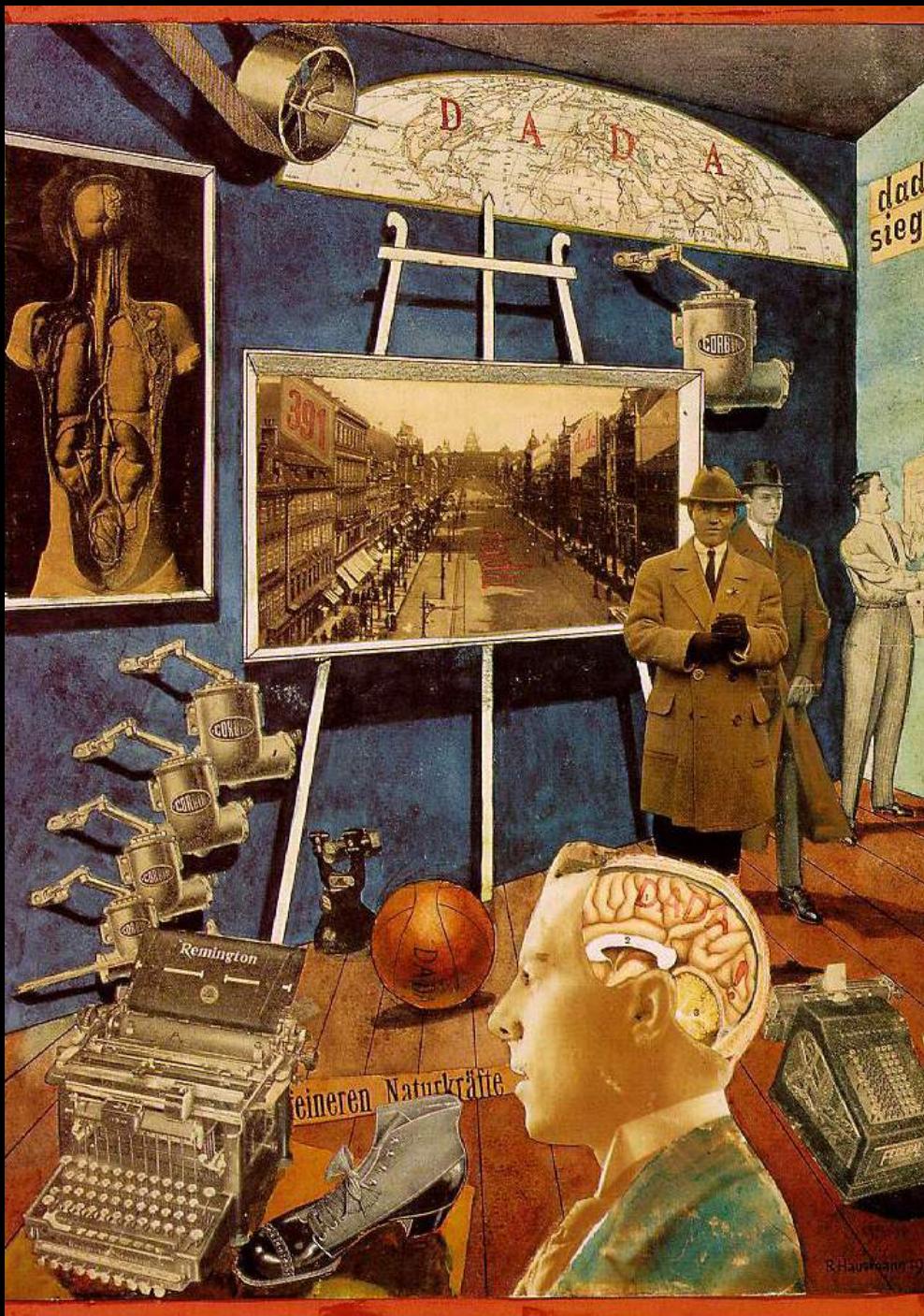
[i.pinimg.com/originals/c8/6e/84/c86e84fcfd188a8acee-0703ab2432e3f.jpg](http://i.pinimg.com/originals/c8/6e/84/c86e84fcfd188a8acee-0703ab2432e3f.jpg)

# Affissionisti

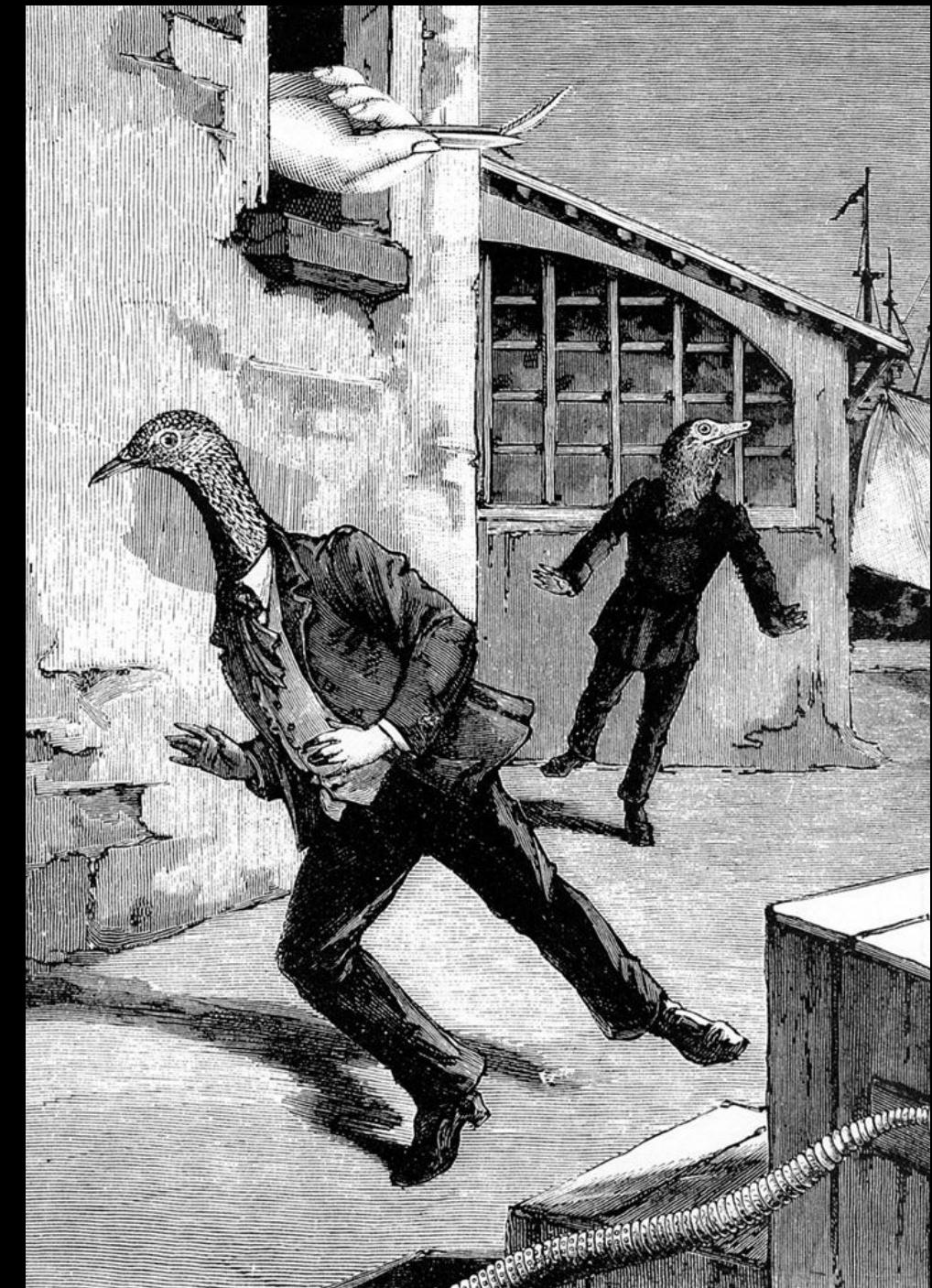
## SEZIONE 3



1923; Kurt Schwitters; "Aphorism"



1920; Raoul Hausmann; "Dada Siegt"



1934; Max Ernst; "Une semaine de bonté"



1958; George Grosz; "Ghost of the Sphinx"



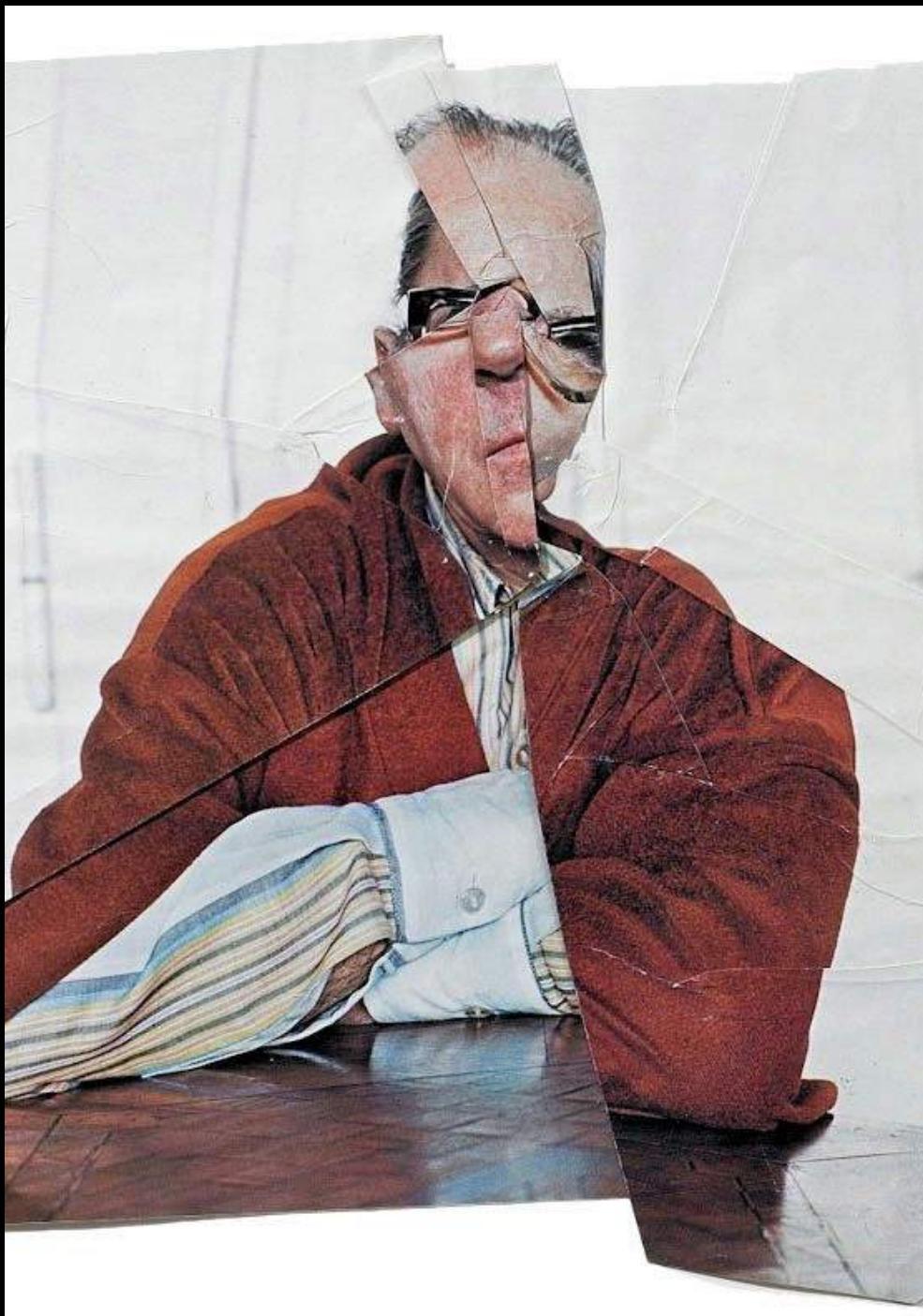
1940; Man Ray; "Max Ernst"



1961; Wolf Vostell; "Tombeau de Pierre Larousse"



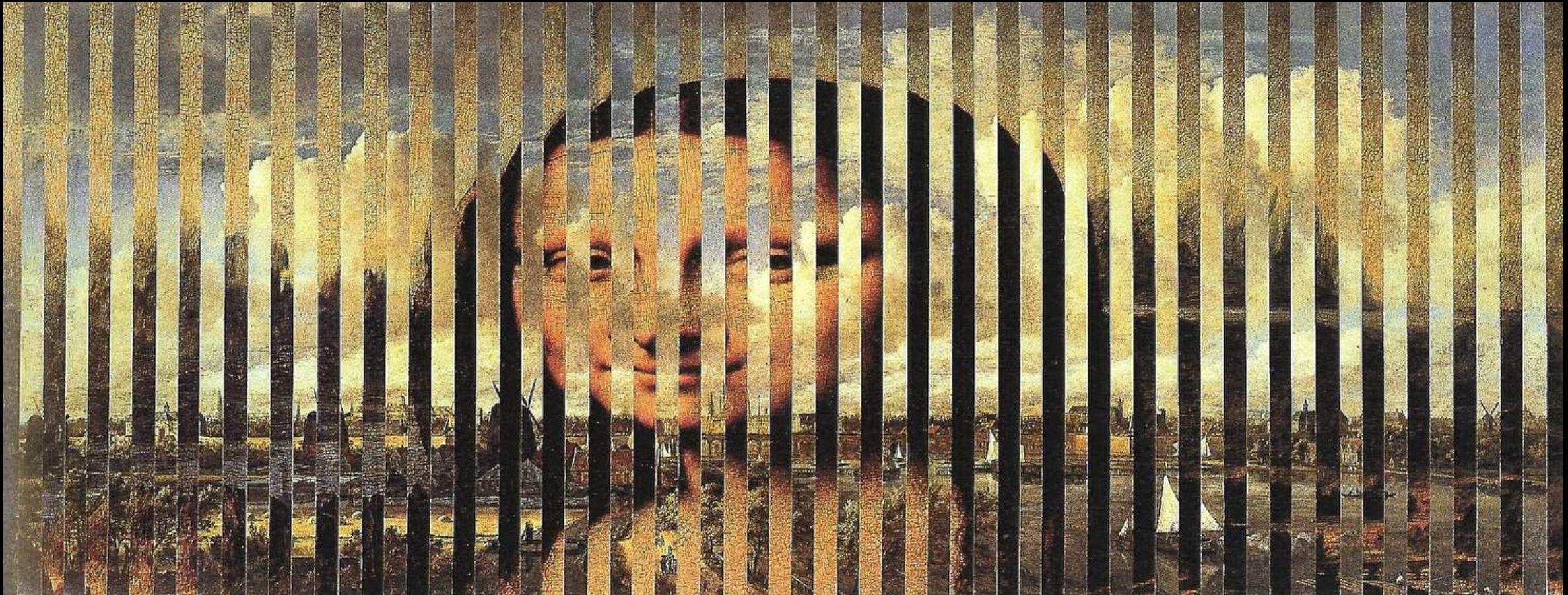
1964; Tom Wesselmann; "Great American Nude #53"



1979; Jiri Kolár; "Autoritratto"



1977; Jamie Reid; "God save the queen Cover"



1967; Jiri Kolár; "Smiling Landscape"

## Link

tate.org.uk/art/artworks/schwitters-aphorism-t12393

adierre.wordpress.com/2010/04/08/dada-siegt-hausmann/

tes.com/lessons/Kpbdtl-cfeZNw/surrealist-collage-influenced-by-max-ernst

includemeout2.blogspot.com/2014/09/george-grosz-collages.html

<http://artistandstudio.tumblr.com/post/58726798256/max-ernst-by-man-ray-1934>

artsy.net/artwork/wolf-vostell-tpl-tombeau-de-pierre-la-rousse

aestheticamagazine.blogspot.com/2010/10/gallery-update-tom-wesselmann-at-haunch.html

it.pinterest.com/pin/758575130956257232/?lp=true

rise-gallery.co.uk/exhibition/short-sharp-shock-a-selection-of-works-from-the-personal-archival-collection-of-jamie-reid-2/

dannyasphotography.tumblr.com/post/108434990277/artist-analysis-for-final-outcome

*Fine*

## Bibliografia/Sitografia

Klanten R., **Cutting Edges – Contemporary collage**, Berlin, Gestalten, 2011

Matisse H., **Scritti e pensieri sull'arte**, Saggi Einaudi 718, 1979-88

Margolin V., **Art Journal" (Vol. 44, No. 1, The Poster)**, College Art Association, 1984

Schwarz A., **Man Ray : il rigore dell'immaginazione**, Feltrinelli, 1977

Bonini G., **I grandi fotografi: Raoul Hausmann**, Gruppo editoriale Fabbri, 1982

Stokes C., **The Art Bulletin, (Vol. 62, No. 3)**, 1980

Lissitzky-Kuppers S., **El Lissitzky, life, letters, texts**, Thames and Hudson, 1980, ISBN 0-500-23090-0.

Siepmann E., **Montage: John Heartfield**, Cataloghi Mazzotta, 1978

Lissitzky E., **L'esperienza della totalità**, Mart, Milano, Electa - 2014

Schwitters K., **Katalog <<MERZ 20>>**, Hanovre 1928

"**Herbert Bayer : painter, designer, architect**", New York Reinhold, 1967

"**Bauhaus Weimar 1919-25. Dessau 1925-28**", Herbert Bayer, Walter Gropius, Ise Gropius Publisher C.T. Branford Company, 1952, Length 223 pages

Stonard J.P., **Pop in the Age of Boom: Richard Hamilton's 'Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?**', The Burlington Magazine (Vol. 149, No. 1254), Twentieth-Century Art, 2007

Eccher D., **Tom Wesselmann**, Milano, Electa, 2005

Munari B., **Da cosa nasce cosa**, Laterza, 1981

**Design: Nordest : Carlo Scarpa, Gastone Rinaldi, Fulvio Bianconi, Renata Bonfanti, Mario Pinton, Gino Valle**, Abitare Segesta, Padova, 1997

Lorenzi F., **Dall'estratto in occasione della mostra di Jiri Kolar all'AAB di Brescia**, 1996.

Benjamin H. D., **Décollage Affichiste**, Buchloh Source (October, Vol. 56, Art and Mass Culture), 1991

Wolfgang W., **Typography: My way to Typography**, Lars Muller, 2000

Annicchiarico S., **W.Women in Italian Design**, Corraini, Milano, 2016

*In quarta di copertina:*  
1932; Herbert Bayer; "Lonely Metropolitan"



© 2018 Lorenzo Leo