

## «The wrong thing in the right space»: Andy Warhol pioniere del *wallpaper* come autonoma opera d'arte. Pattern, temi, relazioni (1966-1983)

TERESA LUCIA CICCARELLA

La carta da parati (o *wallpaper*, mantenendo la terminologia anglosassone) è oggi riconosciuta come uno tra i possibili media dell'arte contemporanea. Poche sono state le pubblicazioni e le mostre internazionali dedicate a tale forma espressiva<sup>1</sup>, ma dagli autori dei relativi saggi è acclarato e condiviso come il suo «primo utilizzo concettuale [...] possa essere ricondotto al 1966, quando Andy Warhol creò il famoso *Cow Wallpaper*», opera che ha adottato «le ripetitive e familiari caratteristiche della carta da parati, precedentemente sminuite, trasformando [...] lo sfondo per la visualizzazione di opere d'arte nell'opera d'arte stessa» (De Salvo, Massie, 1997, pp. 10-11. T.d.A.).

Negli anni Sessanta del Novecento, infatti, con l'opera e la dirompente poetica pop di Andy Warhol (n. Andrew Warhola, Pittsburgh, USA, 1928 – New York 1987), si è compiuto l'esordio di questo mezzo d'espressione autosufficiente e in sé concluso, spinto oltre la più pertinente destinazione d'uso domestica per essere ammesso nel territorio delle arti visive, travolgendo – sulla scia di quanto delineato dalle avanguardie storiche – le residue dicotomie presenti tra “arti maggiori” e “arti minori”.

All'insieme di queste ultime era stata, fino al *bouleversement* linguistico operato dai movimenti d'inizio Novecento, relegata ogni eventuale *vulgata* connessa a forme di decorativismo, artigianato e indulgenza al gusto

---

<sup>1</sup> Le mostre sono state: *Apocalyptic Wallpaper. Robert Gober, Abigail Lane, Virgil Marti, and Andy Warhol*, a cura di Donna De Salvo e Annetta Massie (Columbus, 1997); la doppia esposizione *On the Wall: Wallpaper by Contemporary Artists* (Providence, 2003) e *On the Wall: Wallpaper and Tableau* (Philadelphia, 2003) curata da Judith Tannenbaum e Marion Boulton Stroud; *Walls are talking. Wallpaper, Art and Culture* (Manchester, 2010) a cura di Gill Saunders; *Face au mur. Papiers peints contemporains* (Pully-Losanna, 2010-2011) a cura di Marco Costantini; *Faire le mur! Quatre siècles des papiers peints au musée des Arts décoratifs* (Parigi, 2016) a cura di Véronique De La Hougue.

popolare e nello specifico la carta da parati, ancora nel Secondo dopoguerra, veniva ascritta alla seconda categoria, sebbene alcune prestigiose aziende avessero coinvolto degli artisti nella produzione di singoli *tableau* o di veri e propri pattern<sup>2</sup>.

È da ricordare come ancora nel 1967, all'indomani del rivoluzionario gesto compiuto da Warhol con la presentazione di *Cow Wallpaper* alla Leo Castelli Gallery di New York (Fig. 1)<sup>3</sup>, la carta da parati venisse ritenuta, in ambito statunitense, «the most minor of any of the minor arts» (Alvard, 1963), la più irrilevante tra le arti minori, con particolare riferimento ai pattern di derivazione pittorica.



Fig. 1 Andy Warhol, *Cow Wallpaper*, 1966. Veduta dell'installazione alla Leo Castelli Gallery, New York, aprile 1966. © Andy Warhol Foundation for the Visual Arts

Probabilmente non è un caso, dunque, com'è possibile sin d'ora osservare, che le prime realizzazioni di wallpaper come opere d'arte autonome si siano verificate in ambiente pop e, ancor meglio, a firma di Warhol, pioniere della tendenza che ha inteso ibridare fino a far convergere en-

---

<sup>2</sup> Si rimanda alla nota n. 6

<sup>3</sup> *Andy Warhol*, New York, Leo Castelli Gallery, 2-27 aprile 1966.

tro i margini, estesi, dell'opera d'arte, un canone alto e un canone basso del linguaggio e dell'estetica<sup>4</sup>. Valori che non di rado e da Warhol *in primis* sono stati piegati al meccanismo ironico della ripetizione e ricondotti alla dimensione della "superficie": aspetti, questi, che ben si prestano al progressivo avvicinamento al medium-carta da parati, tratto fuori dalla destinazione d'arredo che le era connaturata, per divenire elemento estetico dissacrante.

Il processo di reiterazione iconografica che ordina l'andamento del wall-paper conduce a un particolare tipo di struttura espressiva: non implica infatti gerarchie, svolgimenti teleologici nella disposizione dell'immagine (poiché non vi è una finalità ordinatrice) né sequenze narrative utili a definire una scena.

La ripetizione di segni o icone non lascia emergere un elemento piuttosto che l'altro, ma rende ogni segno "necessario" all'esistenza dell'altro, a esso successivo (Deleuze, 1968, p. 30), in una sorta di democratica catena d'immagini che si sviluppa similmente a quella che Rosalind Krauss definisce la «griglia» (Krauss, 1979) come struttura-chiave dell'arte moderna e secondo un meccanismo che, per Gilles Deleuze (1968, p. 9) attiene «allo humour e all'ironia»<sup>5</sup>.

In particolare, è da sottolineare come lo sconfinamento delle carte da parati dall'ambito decorativo a quello espressivo, sia stato un percorso graduale e del quale è possibile individuare gli snodi significativi. Non si può, infatti, ritenere un cambiamento proposto *ex abrupto* da Warhol negli anni Sessanta, alla stregua di una provocazione, ma semmai l'esito di un movimento che ha coltivato le radici d'istanze presenti in arte già tra la seconda metà dell'Ottocento e gli inizi del Novecento e che infine, nella poetica pop e nel *modus operandi* dell'autore, ha trovato campo fertile per lo sviluppo e l'approfondimento di diversi fattori<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> In un orizzonte che aveva ricomposto nella prassi artistica e, specificamente, nella modalità di produzione di serie e multipli, la dicotomia già formulata da un giovane Clement Greenberg in *Avanguardia e kitsch* (1939) nei termini di arte d'avanguardia *versus* cultura della merce. Vedi Greenberg, 1939; Foster, 1996.

<sup>5</sup> Questo avviene dal momento in cui tale meccanismo rappresenta una libera trasgressione dalle regole che individuano la «legge», che è il campo della «forma simile» e del «contenuto equivalente» (Deleuze, 1968, pp. 9-12).

<sup>6</sup> Tra le istanze alle quali si fa riferimento, le principali possono considerarsi: la rivoluzione promossa da William Morris e dal movimento delle Arts and Crafts che, alla metà dell'Ottocento, ha inteso rinnovare (tra gli altri) il repertorio ornamentale delle carte da parati, avvicinando la sfera della produzione decorativa a

Warhol, dal canto suo, realizzerà cinque diversi pattern per carte da parati, tra il 1966 e il 1983.

Il primo è, come preannunciato, *Cow Wallpaper*, ideato nel 1966 e rimodulato, fino al 1976, in quattro diverse varianti cromatiche.

Si tratta di un macro-pattern incentrato sulla riproduzione dell'immagine di una mucca di razza Jersey tratta da una rivista di agricoltura e il cui motivo iconografico è caratterizzato da un andamento verticale (che ricorda la disposizione di una pellicola cinematografica), dall'arbitraria cesura dei margini del rotolo e dall'utilizzo di colori artificiali, incongrui rispetto al soggetto e, in tal senso, utilizzati come espediente di distanziamento della rappresentazione dal suo referente reale.

Il parato presentato da Castelli tinge infatti la testa del bovino di rosa acceso e la dispone su un fondo giallo limone; una variante del pattern sarà poi quella in rosa chiaro su fondo celeste presentata nella primavera 1971 al Whitney Museum of American Art<sup>7</sup>. Altre coppie cromatiche sa-

---

quella artistica, aperta alle innovazioni tecnico-industriali; la fusione di media e oggetti diversi, afferenti indifferentemente a ambiti di produzione 'alta' o 'bassa', esplicitasi con l'introduzione del collage e con le successive derivazioni di quello, nell'ambito dell'installazione e del proto-*environment*. Allo stesso tempo, nella prima metà del Novecento, l'ideazione, da parte di artisti, di pattern da riprodurre su carta da parati commerciale è stata vicenda non lineare: basti pensare all'asciutta e discreta produzione di *texture* grafiche da parte degli allievi del Bauhaus o di nomi cardine dell'architettura moderna quali Le Corbusier o Lloyd Wright. Sulle modalità operative della prima parte del secolo, ha a lungo pesato il giudizio di René Magritte (il quale aveva lavorato come disegnatore di carte da parati per l'azienda belga Peeters-Lacroix) circa l'inopportunità, per i pittori professionisti, di dedicarsi a una pratica ornamentale ritenuta non solamente "minore" ma addirittura "degradante". Ciononostante, a partire dal 1948 e fino al 1950 circa si sono segnalate alcune prestigiose commissioni, da parte delle due aziende statunitensi Katzenbach & Warren e Schiffer, che hanno coinvolto nomi quali Alexander Calder, Henri Matisse, Roberto Matta e Joan Miró (serie di tableaux *Mural Scroll*, Katzenbach & Warren 1949) o ancora Alexander Calder per Laverne (collezione "Contempora", Laverne 1949). Vedi Oliver Hapgood, 1992, pp. 187-194; Thibaut-Pomerantz, 2009, pp. 207-213.

<sup>7</sup> Retrospectiva *Andy Warhol*, New York, Whitney Museum of American Art, 1 maggio-20 giugno 1971.

ranno una in giallo su fondo blu<sup>8</sup> e una con soggetto in rosa tracciato su un fondo virato verso il violetto<sup>9</sup>.

Il tema, di derivazione parodisticamente bucolica, non sarà esclusivo nella produzione di Warhol che infatti segnerà, nel 1974, la realizzazione di due pattern molto distanti da quello. Il primo sarà *Mao* (Fig. 2), concepito come sfondo d'allestimento per una grande personale al Musée Galliera di Parigi<sup>10</sup>, interamente dedicata alla ripetizione del volto del leader comunista cinese Mao Zedong; il secondo sarà *Washington Monument* (Fig. 3), iterazione di uno schizzo, in bianco e nero, del monumento a George Washington al centro della capitale statunitense.

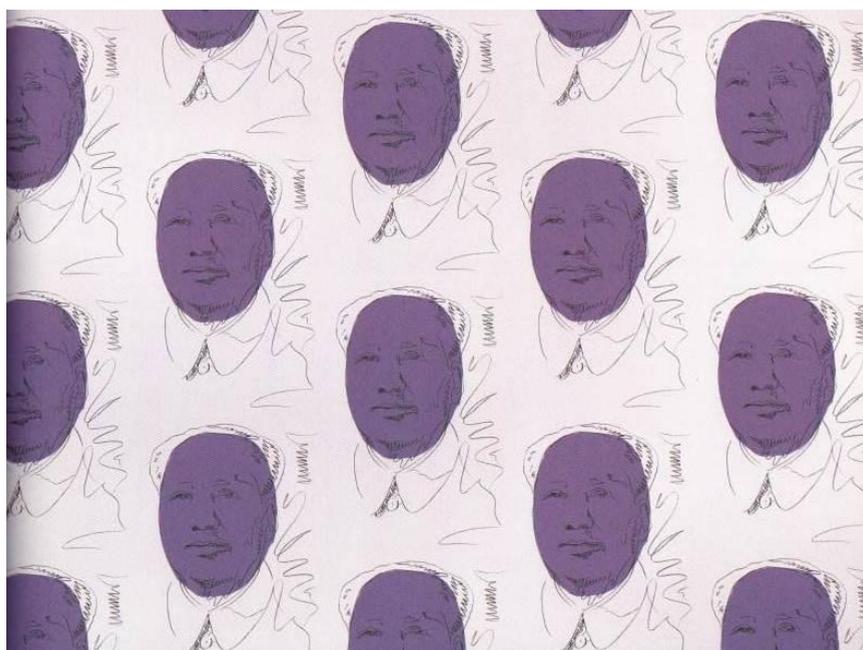


Fig. 2 Andy Warhol, *Mao*, 1974. © Andy Warhol Foundation for the Visual Arts

Il volto umano chiave del pattern *Mao*, ipostatizzato e reiterato, tornerà a essere centrale in una nuova carta, *Self-Portrait* (1978, Fig. 4) che, ri-

<sup>8</sup> *Cow Wallpaper*, 1971. Versione non realizzata in vista di una particolare occasione espositiva. Vedi Feldman, Schellmann, 2003, pp. 27 e 63.

<sup>9</sup> *Cow Wallpaper*, 1976. Versione realizzata per la mostra *Andy Warhol*, Seattle, Modern Art Pavillion – Seattle Center, 18 novembre 1976-9 gennaio 1977.

<sup>10</sup> *Andy Warhol: Mao*, Parigi, Musée Galliera, 23 febbraio-18 marzo 1974.

traendo l'autore stesso, rimarrà pressoché un *unicum* tra le carte da parati contemporanee.

Un ultimo wallpaper sarà *Fish*, realizzato nel 1983 per la personale *Paintings for Children* (Fig. 6), tenutasi alla Galerie Bruno Bischofberger di Zurigo<sup>11</sup>.

Esaminando gli atti del convegno *The Work of Andy Warhol* (New York 1988), si è infine riscontrata la stringata notizia di un progetto rimasto inedito alla morte dell'artista: un pattern che avrebbe dovuto incentrarsi sul motivo del teschio, inteso come moderna *vanitas* e dunque tema ricorrente nella sua produzione a partire dal 1968.

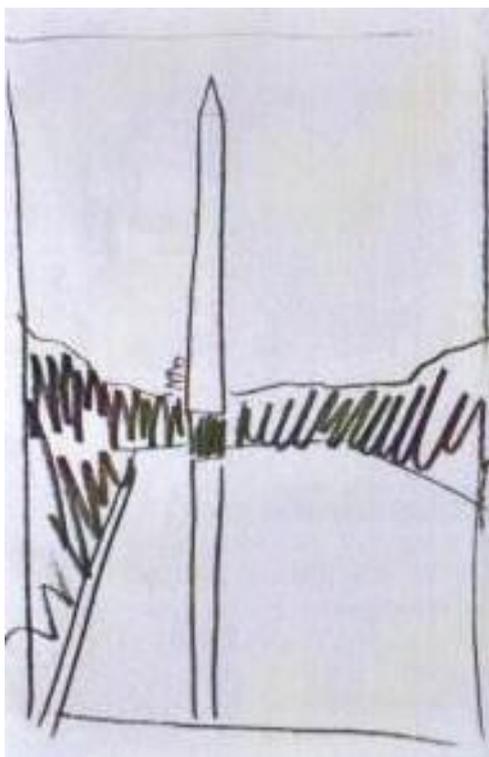


Fig. 3 Andy Warhol, *Washington Monument (part.)*, 1978. © Andy Warhol Foundation for the Visual Arts

---

<sup>11</sup> *Paintings for Children*, Zurigo, Galerie Bruno Bischofberger, 3 dicembre 1983-14 gennaio 1984.

Il wallpaper sarebbe stato utilizzato sullo sfondo di una personale dal titolo *Andy Warhol: Skulls 1976*, la cui apertura era in programma per la fine del 1987. In effetti la mostra ebbe luogo e consistette nella presentazione postuma, su mura semplicemente tinteggiate di bianco, di cinquanta opere: collage su base serigrafica, dipinti e disegni recanti varianti compositive e cromatiche del tema del teschio<sup>12</sup>.



Fig. 4 Andy Warhol, *Self-Portrait* (part.), 1978. © Andy Warhol Foundation for the Visual Arts

Il lavoro di Warhol sulle carte da parati, inoltre, soprattutto nei casi in cui prevederà per il mezzo un più consueto utilizzo come sfondo all'installazione di altre opere d'arte (sarà, questo, il caso dei parati successivi a *Cow Wallpaper*), mostrerà di riconnettersi alla tendenza osservata, dalla fine degli anni Cinquanta, in favore dell'*environment*, netta filiazione dalle avanguardie storiche. Tuttavia, laddove nella pratica dell'*environment* è consueto osservare l'interazione tra elementi scultorei o oggettuali, spazio e contenitore espositivo, nell'esempio offerto da

---

<sup>12</sup> *Andy Warhol: Skulls 1976* a cura di Gary Garrels, New York, DIA Art Foundation, 14 ottobre 1987-18 giugno 1988.

Warhol nel 1966 si manifesta una crisi, coniugata all'estensione di un concetto di superficie già tendente, con l'esposizione *Flowers* (Fig. 6)<sup>13</sup>, all'*all-over*, con un lato richiamo polemico-ironico alle vaste superfici pittoriche dell'*action painting*<sup>14</sup>.

«As presented in 1966», scriverà Charles F. Stuckey (2003, p. 44), «it was a background become foreground» ossia, a tutti gli effetti, un elemento usualmente relegato al ruolo di sfondo, portato alla dignità del primo piano d'osservazione, seppur in un modo che non risulta in Warhol scevro d'ironia e *verve* polemica.



Fig. 5 Andy Warhol, *Paintings for Children*, 1983. Veduta della mostra alla Galerie Bruno Bischofberger, Zurigo. © Andy Warhol Foundation for the Visual Arts

L'artista ha realizzato il primo wallpaper nel momento in cui manifestava la volontà di abbandono della pittura in favore di altre modalità artistiche più aperte alla sperimentazione, primo tra tutti il cinema che nella

<sup>13</sup> *Flowers*, New York, Leo Castelli Gallery, novembre-dicembre 1964; Parigi, Galerie Ileana Sonnabend, maggio 1965.

<sup>14</sup> Cfr. Foster, 1996, pp. 36-59; Dyer, 2004, pp. 33-47.

monotonia e nella ripetizione trovava la propria caratteristica principale<sup>15</sup>.

È da ricordare a tal proposito come, sin dai primissimi anni Sessanta, l'*oeuvre* di Warhol si fosse incentrata in maniera decisa sulle possibilità della reiterazione formale e iconografica: questo ha riguardato *in primis* la pittura e la scultura e, a partire da esse, diversi altri media.

La stessa chiave interpretativa offerta da Warhol con l'usuale iterazione di elementi attinti dalla realtà, implicava molto di più della «mera ripetizione numerica dei termini» (Dyer, 2011, p. 1) della composizione, riguardando le modalità di concezione e costruzione delle immagini nonché il valore paritario assegnato ad esse. Warhol, infatti, traendo dall'immaginario contemporaneo oggetti d'uso comune o figure dello *star-system* e ripetendole un numero potenzialmente infinito di volte, interrogava la sfera iconografica moderna presentando come prive di senso le icone contemporanee (Dyer, 2004).

La differenza di scala adottata da Warhol nel riprodurre i suoi soggetti, contrassegnata in special modo da ingrandimenti, metteva inoltre in atto un ulteriore dispositivo ironico, che si faceva riletture e forzatura del segno "familiare", prelevato dalla quotidianità e portato a una pura piattezza di superficie, fino alla pellicolare bidimensionalità, nel caso della carta da parati.

Quest'ultima è stata da Warhol introdotta in contesti ufficialmente deputati all'arte più aggiornata, facendo in un primo momento interrogare parte della critica intorno alla liceità dell'operazione, da taluni considerata non troppo seriamente<sup>16</sup>.

Del resto lo stesso artista, in *THE Philosophy of Andy Warhol*, iperbolica *summa* del suo pensiero, scriverà: «I like to be the right thing in the wrong space and the wrong thing in the right space. [...] usually being the right thing in the wrong space and the wrong thing in the right space is worth it, because something funny always happens» (Warhol, 1975, p. 4)<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> Il regista Jonas Mekas (per molti anni collaboratore di Andy Warhol) ad esempio, ha comparato il cinema di Warhol a un «piece of wallpaper»: il parere viene citato in De Haas, 2005, p. 30.

<sup>16</sup> Si veda ad esempio D. Antin, *Warhol: The Silver Tenement in "ARTnews"*, 65 (4), estate 1966, pp. 47-49, 58-59.

<sup>17</sup> «Mi piace essere la cosa giusta al posto sbagliato e la cosa sbagliata al posto giusto. [...] di solito vale la pena di essere la cosa giusta nel posto sbagliato e la

Lo spiazzamento, spesso divertito, innescato nel processo di percezione del pubblico, sarà parte fondamentale di un percorso entro il quale il wallpaper assumerà un ruolo centrale e significativo. Esso diverrà, in effetti, «la cosa giusta al posto sbagliato» (*Ibidem*), la superficie che, dispiegandosi e rivestendo le pareti, istantaneamente contraddice la neutralità del *white cube* di origine modernista, conferendogli l'aspetto di uno spazio vivo e pulsante e, in tale misura, riconnettendosi a gesti compiuti trent'anni prima dal Marcel Duchamp che aveva presentato il contesto espositivo, percettivamente modificato, come parte strutturante il contenuto della mostra.

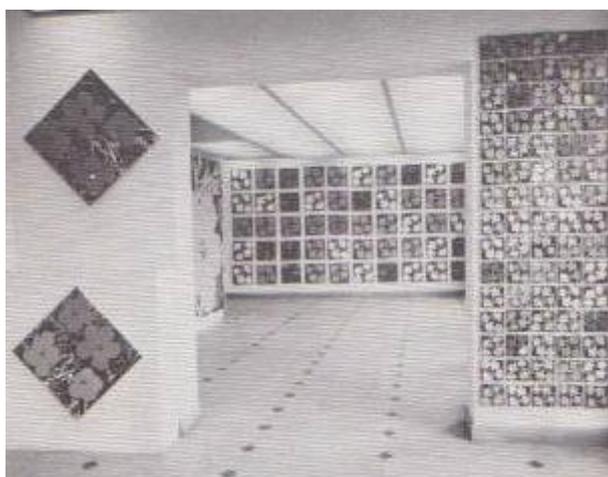


Fig. 6 Andy Warhol, *Flowers*, 1965. Veduta della mostra alla Galerie Ileana Sonnabend, Parigi, maggio 1965. © Andy Warhol Foundation for the Visual Arts

La parete tappezzata, pertanto, non è più un mero contenitore ma un'installazione ambientale che rimanda a "qualcosa d'altro", oltre le mura del luogo deputato all'arte, in un *bouleversement* che ibrida spazio espositivo e dimensione domestica, e così commenta da vicino, tra le altre cose, il proliferare d'immagini e informazioni nel flusso massmediale contemporaneo.

Come accennato, *Cow* è stato il primo wallpaper ad aprirsi a una sfera linguisticamente diversa rispetto alla decorazione d'interni, offrendosi sul piano dell'opera d'arte: di quella ha assimilato tuttavia le caratteristi-

---

cosa sbagliata nel posto giusto, perché succede sempre qualcosa di divertente». T.d.A. Warhol, 1975, p. 4.

che strutturali, sottoponendole a torsioni e slittamenti concettuali e trasferendole sul piano della definizione dell'opera d'arte e delle sue possibilità espositive.

Il salto operato da Warhol si evidenzia innanzitutto nelle disposizioni cromatiche arbitrarie nonché nelle dimensioni del soggetto-chiave del pattern: da questo punto di vista si propone di rintracciare un possibile precedente in *Splotchy*, pionieristico pattern realizzato su wallpaper, nel 1949, da Alexander Calder<sup>18</sup>. Questo pattern, dal decoro ridondante e cromaticamente aggressivo (giocato su una preponderanza di segni neri e chiazze rosse e verdi su fondo bianco), ha manifestato per primo una provocatoria uscita dai consueti ordini di ornamento per carte da parati, rimanendo tuttavia legato alla sfera commerciale del prodotto.

La dimensione ambientale e installativa correlata al medium del wallpaper, invece, era stata in parte preannunciata da *Aggregation: One Thousand Boats Show* (1963)<sup>19</sup>, *environment* di Yayoi Kusama, artista differente da Warhol per poetica e *modus operandi* ma similmente attiva in ambito statunitense.

L'opera era incentrata sulla riproduzione oggettuale di una barca a remi, desacralizzata dai possibili connotati mitico-filosofici e completamente invasa dall'aggregazione di elementi imbottiti, irriverenti, di scoperto richiamo fallico (Hoptman, Tatehata, Kultermann, 2000, p. 55; Kusama, 2013).

Tali elementi si rispecchiavano replicandosi, esponenzialmente, sulle due pareti poste ad angolo nel luogo espositivo, dove Kusama aveva applicato novecentonovantanove immagini in bianco e nero serigrafate su carta, riproducenti la barca stessa. Se non si trattava, dunque, di un wallpaper *stricto sensu*, è tuttavia evidente la funzione assegnata alla fitta disposizione dei fogli sulle pareti, dove il riverbero e la continua riproposizione dell'immagine creavano un effetto omogeneo e straniante, oppressivo, che veniva solo in parte alleggerito dal nitore dell'elemento scultoreo della barca, completamente tinta di bianco.

---

<sup>18</sup> Vedi nota n. 6.

<sup>19</sup> Y. Kusama, *Aggregation: One Thousand Boats Show*, 1963. *L'environment* (costituito dall'elemento centrale di una barca rivestita da escrescenze imbottite e dall'affissione, a parete, di novecentonovantanove immagini serigrafate su carta) è stato presentato a New York, alla Gertrude Stein Gallery, nel dicembre 1963 ed è oggi (allestito in forma parziale, limitata alla sola scultura) nelle collezioni dello Stedelijk Museum di Amsterdam.

Pur concordando in parte, e a ragion veduta, con ciò che Laura Hoptman (2000, p. 55) definisce un precoce e «lungimirante uso del wallpaper» da parte di Kusama, è da sottolineare come *l'environnement*, letto nel contesto della parallela produzione dell'artista, testimoniasse di una volontà critica rispetto alla produzione di massa e al tempo stesso si sposasse alla pratica performativa dell'autrice che si era fatta ritrarre, nuda e inerme, a ridosso della parete stessa.

Infine, è da sottolineare come il movimento di ripetizione iconografica si fosse sviluppato, in Kusama, come vera e propria urgenza intrinseca e mentale (persino rasentante la patologia) mentre in Warhol avesse mantenute salde le radici nell'osservazione dei meccanismi, estrinseci, della diffusione delle immagini, della pubblicità e in genere della comunicazione massmediale.

Tornando all'analisi del linguaggio di Warhol, inoltre, si vuole ricordare come la pratica di ripetizione iconografica avesse condotto, sin dal 1962, con opere quali *210 Coca-Cola Bottles*<sup>20</sup>, *100 Cans*<sup>21</sup> o *192 One dollar bills* (1962)<sup>22</sup>, a una serie di precedenti formali del wallpaper, già tendenti alla composizione di un vero e proprio pattern, di eco in fondo decorativa.

La tappa più significativa, nel percorso d'avvicinamento al wallpaper, era stata tuttavia offerta dall'allestimento dell'esposizione *Flowers* (1964)<sup>23</sup> e, l'anno successivo, da uno sviluppo della serie *S&H Green Stamps*, iniziata nel 1962, che nel 1965 era stata fotografata e riprodotta in poster che, in occasione della personale *Andy Warhol* tenutasi a Philadelphia<sup>24</sup>, erano serviti da annuncio pubblicitario per la mostra (Frei, Prinz, 2002-2014, vol. 1, p. 116, vol. 2B, p. 209) ed erano stati affissi a coprire interamente alcuni spazi museali, già al modo di vere e proprie carte da parati.

Per quanto riguarda l'esposizione del 1964, è da dire come presentasse una disposizione d'allestimento e un corpus omogeneo d'immagini legate a un unico tema, *Flowers* e a un medesimo *fil-rouge*: quello della variazione e della ripetizione iconografica. È da ricordare ad esempio come

---

<sup>20</sup> A. Warhol, *210 Coca-Cola Bottles*, 1962. Olio su tela, 144,8 x 208,9 cm. Collezione privata.

<sup>21</sup> A. Warhol, *100 Cans*, 1962. Olio su tela, 182,88 x 132,08 cm. Buffalo, Albright-Knox Art Gallery.

<sup>22</sup> A. Warhol, *192 One dollar bills*, 1962. Serigrafia su tela in sei esemplari, 189 x 249 cm.

<sup>23</sup> Vedi nota n. 13.

<sup>24</sup> *Andy Warhol*, Philadelphia, ICA – Institute of Contemporary Art, 8 ottobre-21 novembre 1965.

un'intera parete della Galleria Castelli ospitasse ventotto pannelli recanti il medesimo soggetto floreale con variazioni di colore o di orientamento dell'immagine, generando un affascinante effetto tendente all'*all-over* e a una sorta di policromo *horror vacui*.

Tra le immediate reazioni alla mostra, è da citare il commento di Henry Geldzahler, autorevole curatore del Metropolitan Museum of Art e amico di Warhol che, in una battuta riportata da David Bourdon sul "Village Voice", si riferì all'installazione come ad un «upper class wallpaper» (Auther, 2011, p. 115).

Una parte della critica (Saunders, 2011), inoltre, avvalorava ancor oggi il parere espresso da Thomas B. Hess, *editor* di "ARTnews" nella già citata recensione della mostra da Castelli pubblicata nel gennaio 1965, dove ipotizzava con un certo sarcasmo come Warhol, «ossessionato dal cliché che attacca "l'arte moderna" per essere simile a una "carta da parati"», avesse «deciso che era una buona idea» (Hess, 1965, p. 11. T.d.A), presentando uno spazio espositivo interamente dispiegato in superficie che fungeva da contenitore vuoto, dai tratti persino metafisici, atto ad essere «interamente riempito di denaro» (*Ibidem*). Nella chiusa dell'articolo, T. B. Hess non poteva, a questo proposito, che osservare un «innegabile trionfo» di Warhol, dal punto di vista sociologico oltre che economico<sup>25</sup>.

Nel primo caso il riferimento andava al parere di Harold Rosenberg che nel 1952 aveva definito la larga tela, elemento usuale dell'espressionismo astratto americano, come un «apocalyptic wallpaper» (Rosenberg, 1952, pp. 21-22; Rosenberg, 1959, p. 34), vacuamente decorativo, carente in autenticità.

Concentrandoci sull'analisi di *Cow Wallpaper*, è da sottolineare come, nel caso della presentazione alla Leo Castelli Gallery (1966), venisse esposto in esclusiva associazione con le "sculture" *Silver Clouds* (1966), sorta di cuscini color argento in scotchpak riempiti d'elio, liberi di fluttuare nel locale accanto a quello rivestito dal parato. Si trattava dunque, in entrambi i casi, di media insoliti e spiazzanti, particolarmente rivolti a una personale interpretazione dei concetti di materialità ed effimerità dell'opera d'arte ma, soprattutto, in linea di continuità con le radicali azioni proposte da Marcel Duchamp nel 1938 con *1200 Sacs de Charbon*<sup>26</sup> e nel 1942

---

<sup>25</sup> Hess parla di «empty metaphysical vessels that are continually being filled with real money, which is an undeniable triumph, sociologically», ovvero di contenitori vuoti, metafisici, continuamente riempiti di reale denaro. Hess, 1965, p. 11.

<sup>26</sup> M. Duchamp, *1200 Sacs de Charbon*, 1938. *Exposition Internationale du Surréalisme*, Parigi, Galérie Beaux-Arts, 17 gennaio-24 febbraio 1938.

col reticolo di *Mile of String*<sup>27</sup>. Entrambe leggibili come gesti «che “svilupparono” l’idea dello spazio espositivo come entità a sé, che si prestava alla manipolazione» (O’Doherty, 2000, p. 59) e presentavano il contesto stesso come contenuto, in parte travolgendo, con gesto anarchico, la visibilità delle altre opere presenti nelle mostre.

Terminata l’esposizione da Castelli, *Cow Wallpaper* è stato presentato come opera autosufficiente (dunque non come fondo d’allestimento) in una ravvicinata serie di altre mostre americane ed europee<sup>28</sup>, richiedendo ben presto una nuova stampa.

È stato nell’inverno 1968, tuttavia, che il parato ha trovato il suo più spettacolare e inconsueto utilizzo con un allestimento all’aperto, in occasione della mostra *Andy Warhol* curata da Pontus Hultén presso il Moderna Museet di Stoccolma, prima grande esposizione del lavoro di Warhol organizzata da una pubblica istituzione europea<sup>29</sup>.

La mostra intera presentava un allestimento articolato e rivolto, in particolare, all’analisi del tema della ripetizione e all’evidenziazione del rapporto tra pittura e film nella produzione di Warhol.

Il wallpaper venne utilizzato in esterno, per tappezzare la facciata ovest del Moderna Museet, con un’applicazione su tavole di masonite generante una clamorosa e larga visibilità della superficie policroma, stridente rispetto al paesaggio spoglio dell’inizio primavera svedese (Meyer-Hermann, 2007).

Negli anni Settanta, l’artista produrrà altre tre varianti cromatiche di *Cow*, utilizzandole come sfondo d’allestimento per altre serie pittoriche o serigrafiche, come mezzo di completamento semantico e rafforzamento della reiterazione iconica in esse operata, introducendo una modalità d’allestimento che continuerà a seguire per tutti gli altri parati realizzati.

Un nuovo wallpaper verrà concepito nel 1974, elaborando un soggetto ancor più insolito e perturbante rispetto al “banale” animale fin qui os-

---

<sup>27</sup> M. Duchamp, *Mile of String*, 1942. *First Papers of Surrealism*, New York, Whitelaw Reid Mansion, 14 ottobre-7 novembre 1942. Vedi Kachur, 2001; cfr. D. Hopkins, 2014.

<sup>28</sup> *Holy Cow! Silver Clouds!!*, Cincinnati, Contemporary Art Center, maggio 1966; *Kühe und Kissen*, Amburgo, Galerie Hans Neuendorf, 10-29 novembre 1966; Colonia, *Kühe und Schwebende Kissen*, Galerie Rudolf Zwirner, 24 gennaio-28 febbraio 1967; *Andy Warhol*, Boston, Institute of Contemporary Art, 1 ottobre-6 novembre 1966.

<sup>29</sup> *Andy Warhol*, a cura di Pontus Hultén. Stoccolma, Moderna Museet, 10 febbraio-17 marzo 1968; Amsterdam, Stedelijk Museum, 19 aprile-3 giugno 1968.

servato, ma perfettamente leggibile nel contesto della poetica e del linguaggio di Warhol: un ritratto del leader comunista cinese Mao Zedong, il cui volto veniva ossessivamente riprodotto e reiterato dalla propaganda cinese suscitando l'interesse dell'artista, che riteneva tale meccanismo affine a certe caratteristiche della sua produzione e della selezione iconografica da lui operata (Frei, Prinz, 2010, p. 165).

Un primo nucleo di opere con questo soggetto risale al 1972 e ha segnato il ritorno di Warhol alla pittura: l'ingente lavoro sull'iconografia del leader rosso trova un precedente nell'acquaforte di Jim Dine *Drag - Johnson and Mao* realizzata nel 1967<sup>30</sup>, con sovrapposizione di belletti ironico-caricaturali sul volto dei due politici, e un parallelo in *Mao* (1972), larga tenda-bandiera in tessuto dipinto realizzata da Sigmar Polke<sup>31</sup>.

"Impossessandosi" dell'icona del volto di Mao, Warhol è riuscito dunque a «disintossicare una delle immagini politiche più terrificanti dell'epoca» (Danto, 2009, pp. 109-110), realizzando di fatto quello che, relativamente ai meccanismi di ripetizione iconografica, Gombrich aveva definito come «ablazione del significato» di un termine ripetuto troppe volte (Gombrich, 1979, pp. 247-248) e che diverrà una delle principali ragioni d'essere del wallpaper come strumento linguistico nell'orizzonte dell'arte contemporanea.

La carta da parati per il Musée Galliera è nata con il dichiarato intento di conferire agli ambienti museali l'aspetto "confortevole" (ma banale) di un salone casalingo (Saunders, 2010, p. 30), preannunciando, a questo proposito, le potenzialità "stranianti" evidenti nell'attuale utilizzo del medium.

Nel caso di *Mao*, in effetti, la coppia cromatica scelta mostra toni smorzati (se confrontata ai primi esempi di *Cow Wallpaper*) e dunque plausibili per il decoro di una carta da parati: Warhol ha scelto di rendere il soggetto in violetto su fondo color crema e, compiendo un ulteriore passo, ha sintetizzato il volto di Mao entro i contorni di un perfetto ovale, i cui lineamenti sono difficilmente leggibili a una certa distanza.

Tale espediente ha avvicinato il modulo decorativo a quello derivante dall'antica tipologia inglese delle "print rooms", dalla quale erano a loro volta derivati i "parati celebrativi" introdotti nella società inglese intorno

---

<sup>30</sup> J. Dine, *Drag - Johnson and Mao*, 1967. Acquaforte su carta, 86,9 x 122,5 cm. Tate Modern, Londra.

<sup>31</sup> Vedi S. Polke, *Mao*, 1972. Vernice su tessuto stampato, montato su feltro con tassello di legno, 373.5 x 314 cm. The Museum of Modern Art, New York.

alla Great Exhibition del 1851: a questi, non in ultimo, l'opera di Warhol pare riferirsi nella misura in cui avevano consentito sin dalla metà dell'Ottocento l'accesso, negli interni domestici di vasti strati della popolazione, di immagini e episodi legati al contingente e a personaggi al vertice della società del tempo.

Da ciò è possibile ricavare la suggestione, dunque, di una maggiore adesione (seppur assolutamente ironica) di Warhol, con *Mao*, al *décor* più tipico per le carte da parati, rispetto a quanto non fosse accaduto col precedente *Cow*.

La mostra al Musée Galliera presentava una reiterazione insistente, impressionante per numero, del volto del leader, del quale si registravano circa millenovecentocinquanta casi.

Come significativamente commenterà - in anni recenti e sul piano dell'estetica - Andrea Mecacci, partendo dallo statuto acquisito dall'immagine del leader nella sfera socio-politica: «Warhol tradurrà questa ossessiva monodimensionalità iconica [...] ricorrendo nuovamente alla saturazione degli spazi mediante l'esposizione di un unico motivo e la combinazione del motivo stesso in diversi formati» (Mecacci, 2008, p. 113). Concludendo: «il soffocamento ottico del Mao warholiano specchia perfettamente la sovraesposizione di un'immagine che vive unicamente nell'eccedenza del proprio statuto rappresentativo senza la possibilità di alcun intervento ermeneutico» (*Ibidem*).

Un'altra carta da parati sarà, ancora nel 1974, *Washington Monument*, creato per una commissione sconosciuta e solo di recente esposto, in una pertinente installazione a parete, nella sede di Beacon (New York) della DIA Art Foundation<sup>32</sup>.

Il pattern, dedicato al Monumento a George Washington (Robert Mills, Washington 1848-1888) è estremamente lineare e reca, chiaro, il tratto disegnativo di Warhol.

Un vicino precedente iconografico si riscontra nella litografia in cinquanta esemplari *Washington Monument*, realizzata da Willem de Kooning nel 1970.

La composizione è infatti incentrata su un medesimo impianto formale e fa perno, come sarà per l'opera di Warhol, sul rispecchiamento dell'obelisco nell'ampia vasca antistante.

---

<sup>32</sup> In occasione della mostra, a cura di Lynne Cooke, *Dia's Andy: Through the Lens of Patronage*, Dia Beacon, 2005.

A un primo sguardo, appare possibile ipotizzare che entrambi gli artisti abbiano tratto spunto da una simile – se non identica – immagine fotografica o, altrimenti, che Warhol conoscesse il disegno di de Kooning. Ad ogni modo, del pattern del '74 colpiscono il nitore, l'utilizzo del bianco e nero (un *unicum* nella realizzazione di wallpaper da parte di Warhol) e l'andamento tendente all'astrazione, che diviene evidente nell'installazione a parete, dove si scioglie pressoché ogni riconoscibilità del soggetto-chiave del wallpaper.

Quest'ultima è invece più che presente – e anzi, al vero centro della composizione – nel pattern creato per una retrospettiva al Kunsthaus di Zurigo nel 1978<sup>33</sup>: *Self-Portrait*, immagine dell'artista dai lineamenti adolciti, delineata in bianco e nero su un modulo geometrizzante in rosa (appena accennato) e viola.

Nel pattern non si coglie realmente la fisionomia di Warhol (cinquantenne, al tempo) quanto, piuttosto, una sua idealizzazione, una “maschera” giovanile accuratamente ricomposta per presentare al pubblico la miglior sembianza di sé.

Il tema dell'autoritratto, come noto, ha rivestito un ruolo importante nell'*oeuvre* di Warhol sin dai primi anni Sessanta, svolgendosi tra fotografia, pittura, disegno e serigrafia parallelamente alla costruzione di una esplicita “identità” artistica, dai connotati riconoscibili.

Dopo l'aggressione subita nel giugno del '68 ad opera della scrittrice e attivista femminista Valerie Solanas, Warhol aveva per circa un decennio abbandonato il tema dell'autoritratto, riprendendolo nel 1976-78, momento che segna la produzione anche di una serie di tre *Autoritratti con teschio*, di piccolo formato<sup>34</sup>. In essi il richiamo iconologico dominante è, scopertamente, quello del *memento mori*, corrispondente a una presenza ossessiva e funerea nel vissuto di Warhol.

Nel 1978 l'artista realizza un *Self-Portrait* risultante da una tripla sovrimpressione serigrafica su una medesima tela, raffigurante la testa in diverse posizioni<sup>35</sup>: nel caso del wallpaper, invece, l'impostazione formale e la tecnica esecutiva risultano fortemente semplificate lasciando, come già accennato, emergere un volto giovanile e inespressivo.

---

<sup>33</sup> *Andy Warhol*, Zurigo, Kunsthaus, maggio-luglio 1978.

<sup>34</sup> Si veda ad esempio: A. Warhol, *Self-Portrait with Skull*, 1978. Acrilico e serigrafia su tela, 40,8 x 33,2 cm. National Galleries of Scotland.

<sup>35</sup> A. Warhol, *Self-Portrait*, 1978. Acrilico e serigrafia su tela, 101.6 x 101.6 cm. The Andy Warhol Museum, Pittsburgh.

I tratti rapidi ed essenziali che caratterizzano il soggetto del wallpaper riprendono le forme dei *Portrait drawings* realizzati dall'artista all'incirca dal 1974 al 1986.

Del wallpaper del 1978 è ancora da sottolineare, come già notato riguardo a *Mao*, come la sintesi formale ben si assesti entro le strutture ripetitive del pattern: la destinazione d'uso, tuttavia (la già citata mostra di Zurigo), prevedendo l'allestimento entro una esposizione personale dell'artista, conteneva e limitava l'innovazione formale del soggetto del wallpaper, finalizzato a una reiterazione e "celebrazione superficiale", multiforme, dell'identità e della persona-maschera dell'artista stesso.

Un ultimo wallpaper, *Fish*, è stato realizzato nel 1983, come fondale per una mostra tenutasi alla Galerie Bruno Bischofberger di Zurigo<sup>36</sup>.

L'idea dell'esposizione, così come l'iniziativa di produrre il pattern, sono nate dal gallerista svizzero il quale, conoscendo la particolare sintonia esistente tra le immagini di Warhol e il "pubblico" costituito dai più piccoli, commissionò nel 1982 un piccolo gruppo di opere ad essi dedicate. Warhol rispose con la realizzazione delle *Toy paintings*, incentrate su temi cari all'infanzia quali i giocattoli e gli animali e presentate in mostra, nell'83, con un allestimento inusuale, che vedeva i quadri collocati all'altezza dello sguardo di un visitatore "ideale", tra i tre e i cinque anni d'età. A completare l'allestimento, come preannunciato, il background costituito da *Fish*, wallpaper formato dalla reiterazione di un pesce d'argento su un fondo beige chiaro e del quale non si registrano significativi corrispettivi in forma pittorica o serigrafica.

Il parato sarà l'ultimo a essere realizzato dall'artista: dopo la sua scomparsa, la Andy Warhol Foundation for the Visual Arts (New York) proporrà una breve serie di ristampe dei cinque soggetti ideati tra 1966 e 1983, limitatamente all'allestimento di mostre o spazi museali.

È da sottolineare, seguendo quanto rimarcato nel catalogo dell'Andy Warhol Museum di Pittsburgh, come tali wallpaper non siano mai stati – e non sono intesi per essere – aperti alla produzione e alla diffusione commerciale.

Il linguaggio di Andy Warhol, infatti, si è sviluppato adottando, *in toto* e non in ultimo nell'utilizzo della forma delle carte da parati, quella "*lingua franca* delle cose significative per l'esistenza ordinaria" (Danto, 1992, p. 145) ma attraverso quella, traendo agio dalla libertà compositiva e tema-

---

<sup>36</sup> *Andy Warhol. Paintings for Children*, Zurigo, Galerie Bruno Bischofberger, 3 dicembre 1983-14 gennaio 1984.

tica propria della sua poetica, ha posto le fondamenta per una nuova possibilità del "discorso", una diversa accezione del medium. In ragione di questa, è possibile notare come gli artisti che, da cinquant'anni a questa parte, abbiano adottato la forma offerta dalle rinnovate carte da parati, non ripetano né citino, ma certo riportino, in qualche modo, all'opera di Warhol «come a delle coordinate primarie» (Foucault, 1969, p. 17)<sup>37</sup>.

---

<sup>37</sup> Si è inteso, in questa sede, parafrasare Foucault richiamando, come suggestione, un concetto sviluppato in *Che cos'è un autore (Qu'est-ce qu'un auteur?, 1969)* in merito ad autori come Marx e Freud, ritenuti «instauratori di discorsività». Parlando di questi ultimi, infatti, Foucault scriveva: «quando io parlo di Marx e Freud come "instauratori di discorsività", voglio dire che essi non hanno reso semplicemente possibile un certo numero di analogie, ma hanno reso possibile (in maniera altrettanto completa) un certo numero di differenze. Essi hanno aperto lo spazio per qualcosa d'altro che per se stessi, che pertanto appartiene a ciò che essi hanno fondato». Foucault, 1969, pp. 15-16. Cfr. Meloni, 2013, p. 135.

## Bibliografia

Alvard, J. (1963), *Bande dessinée et figuration narrative*, in "ARTnews", vol. 66 n. 5, p. 63.

Antin, D. (1966), *Warhol: The Silver Tenement* in "ARTnews", vol. 65, n. 4, pp. 47-49, 58-59.

Auther, E. (2011), *Wallpaper, the Decorative, and Contemporary Installation Art* in Buszek, M. E. (a cura di), *Extra/Ordinary. Craft and Contemporary Art*, Duke University Press, Durham, pp. 115-134.

Danto, A. C. (1992), *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles; trad. it. (2010), *Oltre il Brillo Box. Il mondo dell'arte dopo la fine della storia*, Christian Marinotti Edizioni, Milano.

Danto, A. C. (2009), *Andy Warhol*, Yale University Press, New Haven; trad. it. (2010), *Andy Warhol*, Giulio Einaudi Editore, Torino.

<sup>De</sup> Haas, P. (2005), *Andy Warhol, le cinéma comme "braille mental"* in "Cahiers de Paris Expérimental", n. 21.

De Salvo, D., Massie, A., (a cura di) (1997), *Apocalyptic Wallpaper. Robert Gober, Abigail Lane, Virgil Marti, and Andy Warhol*, catalogo della mostra (Columbus, Wexner Center for the Arts - The Ohio State University, 9 maggio-10 agosto 1997), Wexner Center for the Arts/The Ohio State University, Columbus.

Deleuze, G. (1968), *Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, Paris; trad. it. (1997), *Differenza e ripetizione*, Raffaello Cortina Editore, Milano.

Dyer, J. (2004), *The Metaphysics of the Mundane: Understanding Andy Warhol's Serial Imagery* in "Artibus et Historiae", vol. 25, n. 49, pp. 33-47.

Dyer, J. (2011), *Serial Images: The Modern Art of Iteration* in "International Studies in Hermeneutics and Phenomenology", 4, LIT Verlag, Münster.

Fairbrother, T., (1988), *Skulls* in Garrels, G. (a cura di), "The Work of Andy Warhol", Atti del convegno (New York, DIA Art Foundation, 23 aprile 1988), DIA Art Foundation, Discussions in Contemporary Culture, 3, Bay Press, Seattle, pp. 93-114.

Feldman, F., Schellmann, J. (a cura di) (2003), *Andy Warhol Prints. A Catalogue Raisonné 1962-1987*, quarta ed., rivista e integrata da Feldman, F., Defendi, C., DAP Distributed Art Publishers, New York.

Foster, H. (1996), *The return of the real*, MIT Press, Cambridge; trad. it. (2006), *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, Postmedia Books, Milano.

Foucault, M. (1969), *Che cos'è un autore* [Qu'est-ce qu'un auteur?, 1969] in C. Milanese (a cura di), *Michel Foucault. Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano 1996.

Frei, G., Prinz, N. (a cura di) (2002-2014), *The Andy Warhol Catalogue Raisonné*, 5 voll., Phaidon Press, New York-London.

Gombrich, E. H. (1979), *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art*, Phaidon, London; trad. it. (1984), *Il senso dell'ordine. Studio sulla psicologia dell'arte decorativa*, Giulio Einaudi Editore, Torino.

Greenberg, C. (1939), *Avant-garde and kitsch* in "Partisan Review", 6 (5), pp. 34-49; trad. it. (2011), *Avanguardia e kitsch*, in Di Salvatore, G., Fassi, L., a cura di, *Clement Greenberg. L'avventura del modernismo: antologia critica*, Johan & Levi, Milano.

Hess, T. B. (1965), *Reviews and Previews: Andy Warhol* in "ArtNews", gennaio 1965, p. 11.

Hopkins, D. (2014), *Duchamp, Childhood, Work and Play: The Vernissage for First Papers of Surrealism, New York, 1942* in "Tate Papers", 22, autunno 2014. Disponibile all'indirizzo: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/duchamp-childhood-work-and-play-vernissage-first-papers-surrealism> [consultato il 16 Ottobre 2016].

Hoptman, L., Tatehata, A., Kultermann, U. (2000), *Yayoi Kusama*, Phaidon Press, London.

Kachur, L. (2001), *Displaying the Marvellous: Marcel Duchamp, Salvador Dali and Surrealist Exhibition Installations*, MIT Press, Cambridge.

Krauss, R. (1979), "Grids" in *October*, vol. 9, estate 1979, pp. 50-64; trad. it. (2007) a cura di E. Grazioli, "Griglie" in *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, Fazi Editore, Roma.

Kusama, Y. (2013), *Infinity Net: The Autobiography of Yayoi Kusama*, Tate Publishing, London.

Mecacci, A. (2008), *Introduzione a Andy Warhol*, Editori Laterza, Roma-Bari.

Meloni, L. (2013), *Arte guarda arte*, Postmedia Books, Milano.

Meyer-Hermann, E. (a cura di) (2007), *Andy Warhol. A guide to 706 items in 2 hours 56 minutes*, catalogo della mostra *Other Voices, Other Rooms* (Amsterdam, Stedelijk Museum, 12 ottobre 2007-13 gennaio 2008; Stoccolma, Moderna Museet, 9 febbraio-4 maggio 2008), NAI Publishers, Rotterdam.

Michelson, A. (a cura di) (2001), *Andy Warhol* in "October Files", vol. 2, MIT Press, Cambridge.

O'Doherty, B. (2000), *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space, Expanded Edition*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles; trad. it. (2012), *Inside the White Cube. L'ideologia dello spazio espositivo*, Johan & Levi, Milano.

Oliver Hapgood, M. (1992), *Wallpaper and the Artist: from Dürer to Warhol*, Abbeville Publishing Group, New York.

Rosenberg, H. (1952), *The American Action Painters* in "ArtNews", dicembre 1952, pp. 21-22.

Rosenberg, H. (1959), *The Tradition of the New*, Horizon Press, New York 1959.

Saunders, G. (a cura di) (2002), *Wallpaper in Interior Decoration*, V&A Publications, London.

Saunders, G. (a cura di) (2010), *Walls are talking. Wallpaper, Art and Culture*, catalogo della mostra (Manchester, The Withworth Art Gallery, University of Manchester, 5 febbraio- 3 maggio 2010), The Withworth Art Gallery and KWS Publishers, Chicago-London.

Stuckey, C.F. (1988), *Warhol in context* in Garrels, G. (a cura di), "The Work of Andy Warhol", atti del convegno (New York, DIA Art Foundation, 23 aprile 1988), DIA Art Foundation, Discussions in Contemporary Culture, 3, Bay Press, Seattle, 1998, pp. 3-33.

Stuckey, C.F. (2003), *Wallpaper as Art. A Brief History* in Tannenbaum, J., Boulton Stroud, M. (a cura di), *On the wall. Contemporary wallpaper*, catalogo delle mostre *On the wall: Wallpaper by contemporary Artists* (Providence, Museum of Art, Rhode Island School of Design, 7 febbraio-20 aprile 2003), *On the wall: Wallpaper and Tableau* (Philadelphia, The Fabric Workshop and Museum, 9 maggio-13 settembre 2003), Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence - The Fabric Workshop and Museum, Philadelphia, Meridian Printing, Rhode Island, pp. 35-49.

Tannenbaum, J., Boulton Stroud, M. (a cura di) (2003), *On the wall. Contemporary wallpaper*, catalogo delle mostre *On the wall: Wallpaper by contemporary Artists* (Providence, Museum of Art, Rhode Island School of Design, 7 febbraio-20 aprile 2003); *On the wall: Wallpaper and Tableau* (Philadelphia, The Fabric Workshop and Museum, 9 maggio-13 settembre 2003), Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence - The Fabric Workshop and Museum, Philadelphia, Meridian Printing, Rhode Island.

Thibaut-Pomerantz, C. (2009), *Wallpaper. A History of Style and Trends*, Flammarion, Paris.

Warhol, A. (1975), *THE Philosophy of Andy Warhol. From A to B and back again*, Harcourt Brace Jovanovich, New York-London.