

Pattern and Decoration. Viaggio al termine del modernismo

Pasquale Fameli

Pubblicato: 3●luglio 2●19

Abstract

The Pattern and Decoration movement, which emerged in New York in the mid-Seventies, was one of the most significant reactions to the minimalist and conceptual reductionisms of the previous artistic season. This phenomenon anticipated some of the fundamental problems of the art of the Eighties, such as the return to the materiality of the work, the recovery of the sensitive values of form and colour and, above all, the reassessment of decorativeness, still considered less important compared to other ways of the image. Supported by the gallery owner Holly Solomon and the critics Amy Goldin, John Perreault, Jeff Perrone and Francesca Alinovi, this movement was immediately successful, unfortunately followed by a rapid decline. However, its rediscovery is necessary, as proved by the concomitance of some exhibitions recently held in some of the major European and American museums. Thanks to the proscription of avant-garde formalism and the direct confrontation with the logic of Kitsch, Pattern and Decoration marked the end of modernity and its rationalizing models, deconstructing the canons of modernism and legitimizing a multi-ethnic and pluralistic aesthetic. The operational strategies of Pattern Painting also seem to faithfully reflect some of the fundamental concepts of more mature postmodernism, with particular reference to the thinking of Gilles Deleuze and Félix Guattari. The two philosophers contrast the “striated” space of modernity, based on rationalizing criteria, with the “smooth” space of postmodernity, which follows the logic of patchwork and constitutes the ideal paradigm of a nomadic, syncretic and rhizomatic culture. Starting from all these considerations, the essay focuses on the aesthetic assumptions of the movement, examining the critical reflections of Goldin, Perreault, Perrone and Alinovi and the poetics of some its exponents, including Valerie Jaudon, Robert Kushner, Kim MacConnel, Joyce Kozloff and Miriam Schapiro. The comparison with the theories of Deleuze and Guattari and other authors engaged in the re-evaluation of the decorative allows us to confirm the importance of its proposal for the cultural context of the Eighties.

Keywords: Pattern; Decoration; Kitsch; Postmodern; Deleuze.

Pasquale Fameli: Università di Bologna (Italy)

✉ pasquale.fameli@unibo.it

Ph.D. in Visual, Performative and Medial Arts, is research fellow at the Department of Arts of the University of Bologna. His studies are currently focused on the relationships between contemporary poetics and aesthetics in the perspective of visual studies, on extra-pictorial practices of the Sixties and Seventies, on verbo-visual researches of the second half of the Twentieth Century and on the relationship between art and new media, with particular attention to videoart.

Il 6 settembre 1975 Holly Solomon inaugura a New York, al 392 di West Broadway, la sede di una nuova galleria volta al sostegno di una vivace situazione artistica. Promuovendo il lavoro di Brad Davis (1942), Tina Girouard (1946), Valerie Jaudon (1945), Joyce Kozloff (1942), Robert Kushner (1949), Thomas Lanigan-Schmidt (1948), Kim MacConnel (1946), Ned Smyth (1948), Miriam Schapiro (1923-2015) e Robert Zakanitch (1935), Solomon tiene a battesimo il movimento noto come Pattern and Decoration (spesso indicato con la sigla P&D), che riscuote un immediato successo, attestato da un'intensa attività espositiva.¹ Nel 1975 Kushner e MacConnel partecipano alla Biennale del Whitney Museum su invito di Marcia Tucker, distinguendosi per la freschezza delle loro proposte; nel 1976 Jane Kaufman organizza la collettiva *Ten Approaches to the Decorative* alla Alessandra Gallery, consolidando l'identità del movimento, mentre nel 1977 John Perreault organizza *Pattern Painting* al P.S.I, conferendogli così una notevole visibilità. Nel giro di pochi mesi gli orizzonti si allargano: Amy Goldin cura infatti *Patterning and Decoration* al Museum of the American Foundation for the Arts di Miami, seguita nel 1978 da Ruth K. Meyer e la sua *Arabesque* presso il Contemporary Arts Center di Cincinnati, mentre nel 1979 Janet Kardon cura *The Decorative Impulse* presso l'Institute of Contemporary Art dell'Università della Pennsylvania a Philadelphia. Nei primissimi anni Ottanta il movimento entra inoltre nel dibattito americano sulle nuove tendenze decorative tra architettura e design.²

Nel 1977 è ancora Holly Solomon a dare avvio alla fortuna europea di P&D, portando i suoi artisti ad Art Basel e ottenendo un notevole successo commerciale e successive risonanze sul piano espositivo. La prima grande mostra europea dedicata al movimento si tiene al Palais des Beaux-Arts di Bruxelles nel 1979 e suscita l'interesse di Harald Szeemann, che analizza il fenomeno all'interno di una dialettica tra progresso e regressione, rimanendo tuttavia perplesso sulla dignità e sull'autonomia estetica attribuite al decorativo.³ A quella mostra fanno seguito, nel 1980, *Pattern*, tenutasi al Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain di Nizza, *Les Nouveaux Fauves. Die Neuen Wilden* alla Neue Galerie – Sammlung Ludwig di Aquisgrana e *Dekor* al Kunstverein di Mannheim, riproposta in pochi mesi all'America Haus di Berlino e al Museum of Modern Art di Oxford. All'inizio del 1981 risale invece *Pattern Painting/Decoration Art* presso il Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig di Vienna.⁴ Nel giro di poco tempo però il movimento viene oscurato dall'imporsi di Bad Painting e Street Art, comportando la dissoluzione di un'operatività di gruppo e l'avvio dei suoi esponenti su percorsi individuali, svolti comunque nel segno di un'estetica neo-decorativa.

La concomitanza di alcune retrospettive dedicate recentemente a P&D⁵ segna la necessità di risarcire un fenomeno ingiustamente trascurato che ha percorso concezioni estetiche tipiche della postmodernità più matura: infatti, P&D non inaugura soltanto il ritorno alla pittura degli anni Ottanta, ma segna la definitiva crisi della modernità e dei suoi modelli razionalizzanti, mediante la decostruzione dei canoni

1. Il più completo e aggiornato studio sul movimento è Anna Katz, a cura di, *With Pleasure: Pattern and Decoration in American Art 1972-1985* (New Haven: Yale University Press, 2019). Il primo tentativo sistematico di recuperare il movimento sul piano storico-critico risale tuttavia a Anne Swartz, a cura di, *Pattern and Decoration: An Ideal Vision of American Art 1975-1985* (New York: Hudson River Museum, 2007). Rispetto agli artisti trattati nel presente saggio, P&D ha avuto numerosi esponenti, tra cui Cynthia Carlson, Donna Dennis, Frank Faulkner, Mary Grigoriadis, Richard Kalina, Jane Kaufman, Robin Lehrer, Susan Michod, Philip Taaffe, Tony Robbin, Betty Woodman, Kendall Shaw e Joe Zucker.

2. Si veda Robert Jensen and Patricia Conway, *Ornamentalism. The new decorativeness in architecture and design* (New York: C.N. Potter, 1982), 240.

3. Cfr. Harald Szeemann, "Retgression and Progression Towards the «Dignity of the Decorative»", *Du. The Arts Magazine*, no. 6 (June 1979).

4. Tra le mostre più significative dei primi anni Ottanta ricordiamo inoltre: *Islamic Allusions*, curata da April Kingsley presso l'Alternative Museum di New York nel 1980; *The Spirit of Orientalism*, curata da Linda Nochlin al Neuberger Museum di Purchase nel 1982; *Ornamentalism*, curata da Robert Jensen presso lo Hudson River Museum di New York nel 1983 e *New Decorative Art*, curata da Debra Bricker Balken al Berkshire Museum di Pittsfield nel 1984. Tra i galleristi newyorkesi che, oltre a Holly Solomon, hanno sostenuto in quegli anni l'attività degli artisti di P&D si ricordano invece André Emmerich, Barbara Gladstone, Robert Miller, Bridget Moore e Tibor de Nagy.

5. Ci riferiamo a Esther Bohele und Manuela Ammer, a cura di, *Pattern and Decoration. Ornament als Versprechen* (Aachen: Ludwig Forum für Internationale Kunst; Wien: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig; Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2018); Lionel Bovier, Franck Gautherot and Seungduk Kim, a cura di, *Pattern, Decorative and Crime* (Genève: Musée d'Art Moderne et Contemporain, 2018); Anna Katz, a cura di, *Pattern and Decoration* (Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 2019).

modernisti e la legittimazione di un'estetica multietnica e pluralista. Gli artisti di P&D riscattano il pattern decorativo dalla sua posizione secondaria, subordinata o accessoria conferendogli piena autonomia estetica. Le loro soluzioni si basano infatti sulla rielaborazione e la libera combinazione di elementi decorativi eterogenei tratti dagli arabeschi islamici, dai kimono giapponesi, dai manoscritti persiani, dalla pittura dei Fauves, dai costumi dei Balletti Russi e dai più dozzinali tessuti industriali. Alla luce di queste derivazioni, è possibile rintracciare all'interno del movimento una linea "neogeometrica", volta a esaltare i valori della trama e dell'ornato, e una "neoflorescente", tesa a un più disinvolto trattamento decorativo dello spazio.⁶ È stata Amy Goldin a sostenere, per prima, la necessità di una legittimazione artistica del pattern, ritenendo ingenua l'idea per cui la ripetizione di motivi ornamentali sia un'attività meramente meccanica. Le infinite possibilità di variazione sottese al modulo pongono il pattern al centro di un sistema generativo, ricco di proliferazioni interne, che esalta la sua potenziale mutevolezza anziché la sua elementare reiterazione. Secondo Goldin, infatti, un pattern si arricchisce concettualmente solo se connesso ad altri elementi simili: un singolo pattern appare noiosamente teso ad affermare la propria identità sensibile, mentre il confronto tra pattern correlati stimola la mente, evoca la presenza di leggi nascoste e di un'infinità di possibilità inesprese.⁷

La Systemic Painting, apparsa sulla scena artistica americana una decina di anni prima,⁸ fa leva proprio sull'affermazione dell'identità sensibile del pattern, ma sfrutta le sue proprietà iterative e ricorsive a fini prettamente analitici, adottando procedure costruttive dai risultati prestabiliti. Janet Kardon sostiene che la pittura sistemica e la nuova pittura decorativa condividano la forma simbolica della griglia e si collochino pertanto in una comune prospettiva antigerarchica e modulare;⁹ tuttavia, P&D rigetta ogni schematismo e ogni rigidità strutturale, prediligendo accostamenti dinamici e irregolari di pattern differenti, secondo logiche non ordinarie, non sistemiche appunto, ma cumulative o di stratificazione. John Perreault afferma infatti che la Pattern Painting è solo in apparenza un'evoluzione della Systemic Painting, perché abolisce la condizione analitica e normativa di uno spazio visivo costruito proiettando su di esso i valori dialettici, sensuali e conturbanti delle decorazioni esotiche.¹⁰ Solo Jaudon stabilisce un'effettiva continuità con le ricerche sistemiche: lavorando sulla moltiplicazione modulare di motivi celtici o romanici, l'artista produce infatti strutture geometriche complesse e rigorose che Goldin accosta ai reticolati di Agnes Martin e di Sol LeWitt.¹¹ Jaudon irrigidisce quegli schemi decorativi per ridurli a stereotipi costruttivi, impiegando talvolta colori freddi e metallici che rimandano a un immaginario industriale (Fig. 1).

Come nota Jeff Perrone, gli autori di P&D decontestualizzano i motivi decorativi scelti lasciando chiare e individuabili le loro fonti, sebbene le proponano in un campo di netta dissociazione: la decorazione diventa quindi una sorta di citazione materiale.¹² A differenza del citazionismo tipico di molta pittura degli anni Ottanta, rivolta ai fasti dell'arte occidentale, quello di P&D guarda però ai repertori decorativi africani, asiatici o amerindi, restituendo "un'aura decadente-edonista, come quella che dominò la cultura europea nell'altra *fin-de-siècle*".¹³ Per Carrie Rickey, le citazioni dall'arte e dall'artigianato dei popoli extra-occidentali costituiscono "un benefico contrasto rispetto all'esaurimento culturale dell'occidente": guardando con occhi nuovi alle civiltà primitive, gli artisti rivalutano le loro influenze in una prospettiva globale e non etnocentrica, lontana dall'imperialismo culturale: "non uno stile internazionale, ma

6. La formulazione delle due definizioni spetta a Francesca Alinovi, "L'arte decorativa", in *L'arte mia* (Bologna: Il Mulino, 1984), 100.

7. Amy Goldin, "Patterns Grids and Paintings", *Artforum*, vol. 14, no. 1 (September 1975): 50.

8. Si veda Lawrence Alloway, *Systemic Painting* (New York: The Solomon R. Guggenheim Museum, 1966).

9. Janet Kardon, "The Decorative Impulse", in *The Decorative Impulse* (Philadelphia: University of Pennsylvania – Institute for Contemporary Art, 1979), 4.

10. John Perreault, "Issue in Pattern Painting", *Artforum*, vol. 16, no. 3 (November 1977): 33.

11. Vedi Amy Goldin, "The Body Language of Pictures", *Artforum*, vol. 16, no. 7 (March 1978): 55.

12. Jeff Perrone, "Approaching the Decorative", *Artforum*, vol. 15, no. 4 (December 1976): 26.

13. Renato Barilli, "Una mappa per gli anni Ottanta", in *Il ciclo del postmoderno. La ricerca artistica negli anni '80* (Milano: Feltrinelli, 1987), 136.



Figura 1: Valerie Jaudon, *Hattiesburg* (particolare), 1979, olio su tela, 223,5 x 335,5 cm

diversi stili nazionali”.¹⁴ Riprendendo o imitando soluzioni decorative già codificate, gli artisti della Pattern Painting rinunciano quindi all’ambizione modernista dell’ideazione del nuovo ricaricando semanticamente il già fatto. Benché Arthur Danto consideri P&D come l’ultimo movimento modernista,¹⁵ le strategie di appropriazione e riciclaggio attuate dai suoi esponenti permettono di collocarlo alle soglie del postmodernismo più avanzato. Il citazionismo eterogeneo e indifferenziato che fa collassare cultura «alta» e cultura di massa si basa infatti sulla consapevolezza tipicamente postmoderna che le possibilità dell’inventiva formale e dell’elaborazione concettuale si siano ormai esaurite.¹⁶ La Pattern Painting elude i canoni del formalismo modernista e fonda il proprio spazio a partire dalla materialità molteplice degli elementi utilizzati. Le sue soluzioni sono infatti inassimilabili a quelle della ricerca astratto-concreta novecentesca, tesa in vari modi alla fondazione di spazi assoluti, essenziali o eidetici, più o meno sganciati dalla realtà. In un dibattito sul ritorno della decorazione dei primi anni Ottanta, Gillo Dorfles critica il “puritanesimo anti-ornamentale” delle avanguardie sostenendo che tutta la pittura di indirizzo astrattivo sia tra le più emblematiche espressioni della decoratività. Alla luce di questa considerazione, il critico sostiene inoltre che non sussistano sostanziali differenze tra le varie correnti astrattiste e la Pattern Painting, mostrandosi peraltro diffidente nei riguardi di quest’ultima.¹⁷ Una possibile equivalenza tra astrazione e decoratività era stata già proposta da critici di area formalista quali Clive Bell e Roger Fry negli anni Dieci del Novecento.¹⁸ Clement Greenberg avrebbe invece rigettato ogni possibilità di assimilazione tra

14. Carrie Rickey, “Pittura decorativa e ornamentale, pattern e utilitarismo. Quattro tendenze in cerca di un Movimento”, *Flash Art*, vol. 13, nn. 90-1 (June-July 1979): 25.

15. Arthur C. Danto, “Pattern and Decoration as a Late Modernist Movement”, in *Pattern and Decoration: An Ideal Vision of American Art 1975-1985*, a cura di Anne Swartz (New York: Hudson River Museum, 2007), 7-11.

16. Cfr. John Picchione, *Dal modernismo al postmodernismo. Riflessioni teoriche e pratiche della scrittura* (Macerata: EUM, 2012), 128.

17. Gillo Dorfles, “Riscoperta dell’ornamento”, *Rivista di Estetica*, vol. 22, no. 12 (1982): 13.

18. Clive Bell, *L’arte* (Palermo: Aesthetica, 2012) e Roger Fry, *Visione e disegno* (Milano: Minuziano, 1947). Per più recenti ri-

le due istanze, riferendosi alla decoratività in termini dispregiativi, ponendola al livello più basso della sua rigida gerarchia estetica.¹⁹ D'altro canto, la pittura astratta manca proprio di "quella messa in opera del «pattern» sulla quale invece ogni decorazione si fonda": la pittura astratta presuppone infatti l'azione di un soggetto empirico che "decide delle forme in assenza di qualunque riferimento oggettivo o necessario", laddove l'ornamento limita il soggetto a una "funzione trascendentale".²⁰ I linguaggi astratti presuppongono inoltre una complessa stratificazione di significati spirituali, ermetici, teosofici, antroposofici o esistenziali che il pattern decorativo, per sua natura, non contempla.²¹ L'ornamento, infatti, non racconta nulla, ma trova il suo fine nella ritmicità iterativa e stereotipata delle pure forme.²²

Secondo Francesca Alinovi, l'emergere della decorazione nell'arte alla fine degli anni Settanta getta lo scompiglio tra gli operatori del settore proprio perché pone un problema del tutto nuovo rispetto alle ricerche moderniste. Per decenni, l'arte d'avanguardia ha infatti formulato codici criptici ed elitari che la nuova decorazione decostruisce opponendo un linguaggio «basso», di più immediata accessibilità. "La fine dell'avanguardia – scrive Alinovi – è stata la fine del privilegio dell'essenziale (essenza) rispetto al superfluo. E la rivincita del superfluo è stata la vittoria della superficie sulla profondità-interiorità. La pelle delle cose ha avuto la meglio sulla loro sostanza interna".²³ In aperta polemica con l'approccio formalista e riduzionista dell'avanguardia americana degli anni Sessanta e Settanta, Davis, Girouard, Lanigan-Schmidt, Smyth e Zakanitch propongono infatti un decorativismo spregiudicatamente eccentrico, scanzonato e ricco di influssi *funk*, che mutua il proprio repertorio formale da prodotti industriali a basso costo come ombrelli, parei, lenzuola o carte da parati (Fig. 2).

L'impiego diretto degli stessi materiali all'interno dell'opera rivela la necessità di un più stringente rapporto con il mondo, traghettando talvolta la pittura e la scultura verso il collage, l'assemblaggio e l'installazione. La raffigurazione volutamente approssimativa e sgraziata di soggetti anodini come pesci, fiori, palme o frutti esotici attesta il carattere schiettamente illustrativo delle loro immagini, che si pongono in dialogo diretto con gli ambiti delle merci, della grafica pubblicitaria o delle tappezzerie. Se Davis contamina l'esotismo di massa con motivi folclorici californiani, Zakanitch itera ed espande archetipi floreali su enormi campiture di colore. Se Smyth innalza colonne e paraste caratterizzate da ironiche geometrizzazioni doriche o romane, Lanigan-Schmidt erige altari votivi, tabernacoli e suppellettili in cellophane colorato e carta stagnola vivacizzati da fantasie portoricane. In queste scelte confluiscono le dinamiche di una società fondata sull'eccesso e sul consumo rapido di prodotti facili e gradevoli, ma la riduzione a stereotipo di codificati effetti estetici diventa l'espedito per smascherare e annientare gli assolutismi formali del modernismo.

Secondo Christine Buci-Glucksmann la riabilitazione del decorativo verificatasi in arte nel corso degli anni Settanta costituisce il cuore pulsante della postmodernità stessa: la decoratività rovescia il purismo della pittura modernista, desublima l'arte e desacralizza ogni pregresso valore di verità perché permette

flessioni sul rapporto tra decorazione e astrazione in seno alle avanguardie si veda Markus Brudlerin, a cura di, *Ornament and Abstraction. The Dialogue between non-Western, Modern and Contemporary Art* (New Haven: Yale University Press; Basel: Fondation Beyeler; Köln: DuMont, 2001). Sulle problematiche del decorativo nella cultura visiva del Novecento si veda invece Giuliana Altea, *Il fantasma del decorativo* (Milano: Il Saggiatore, 2012). Per ulteriori riflessioni sui complessi rapporti tra avanguardia, ornamento e decorazione si veda anche Daniela Lancioni, "Può un'eccellente opera d'arte contemporanea essere ornamentale o decorativa?", *Predella*, no. 37 (2015): 175–89.

19. Su questa problematica si veda Elissa Auther, "The Decorative, Abstraction, and the Hierarchy of Art and Craft in the Art Criticism of Clement Greenberg", *Oxford Art Journal*, vol. 27, no. 3 (2004): 341–64.

20. Mario Costa, *Dall'estetica dell'ornamento alla computer art* (Napoli: Tempo Lungo, 2000), 59.

21. Jolanda Nigro Covre, *Astrattismo. Temi e forme dell'astrazione nelle avanguardie europee* (Milano: Motta, 2002), 7.

22. Gian Luca Tusini, *La pelle dell'ornamento. Dinamiche e dialettiche della decorazione tra Otto e Novecento* (Bologna: Bononia University Press, 2008), 50.

23. Francesca Alinovi, "Cosmesi della pelle del pianeta", in *L'arte mia* (Bologna: Il Mulino, 1984), 188. Nello stesso anno Gianni Carchia afferma che "l'ornamento non è più cornice" e che "l'opera non ha più una cornice, perché è interamente e solo cornice". Questo ribaltamento capovolge anche "il rapporto fra l'autonomia chiusa dell'opera e lo spazio chiamato a dare ricetta alla sua aura". In questa prospettiva, l'ornamento non si configura più come un'entità superflua e inessenziale, ma segna il discrimine tra senso e non senso. Cfr. Gianni Carchia, "L'ornamento come dono", *Rivista di Estetica*, vol. 22, no. 12 (1982): 58.

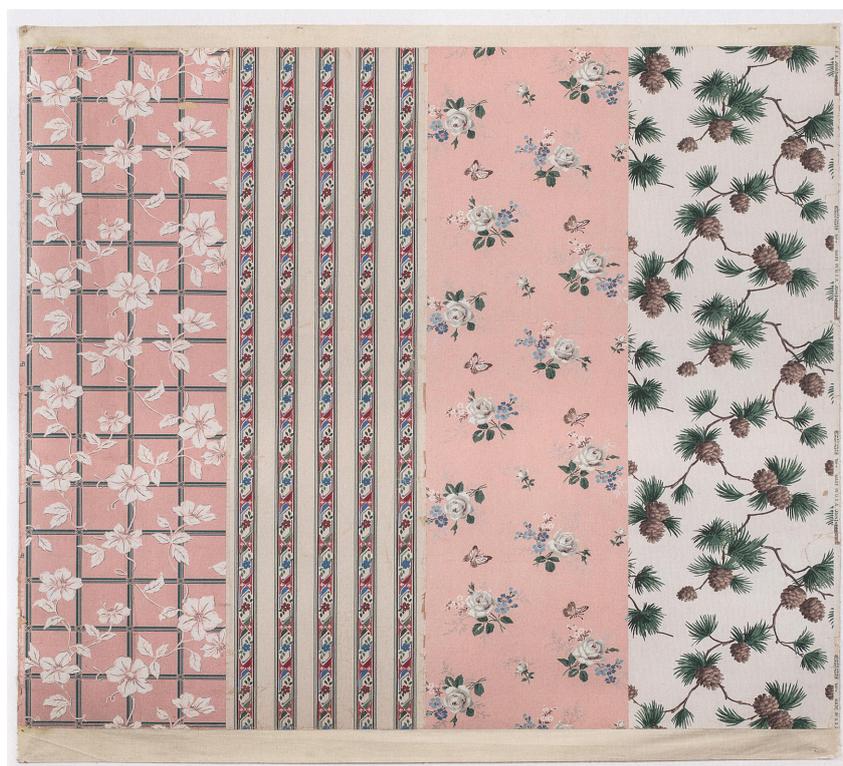


Figura 2: Tina Girouard, *Walls Wallpaper III*, 1974, carta da parati su mussola, 184 x 182 cm

di realizzare la complessità, la mescolanza e l'impurezza.²⁴ Questo potere del decorativo viene intuito già alla fine degli anni Settanta da Jaudon.

Secondo l'artista, infatti,

il decorativo esprime un atteggiamento, non uno stile o un movimento artistico. È un atteggiamento più inclusivo che esclusivo, che non distingue tra fonti o modi di leggere l'arte, popolari o colti. Il decorativo abbraccia sia il lato emotivo che quello intellettuale e accetta la complessità, l'ambiguità e la variazione. Non offre un sistema puro o un filtro per mezzo del quale organizzare una realtà caotica. In arte, il decorativo è sia una riflessione che una componente essenziale del mondo intorno a esso.²⁵

Con la pubblicazione de *Il senso dell'ordine*, nel 1979, Ernst Gombrich compie il primo tentativo sistematico di delineare una psicologia dell'arte decorativa di tutte le epoche a partire dalle esigenze di ordine e di regolarità connaturati alla percezione visiva, contribuendo inoltre alla rivalutazione culturale del decorativo. Nell'introduzione al volume, lo studioso dichiara l'esigenza di indagare le ragioni profonde che animano l'impulso alla decorazione poiché emerge in tutte le culture e trova sempre maggiore diffusione nel mondo.²⁶ Goldin afferma infatti che la decorazione accompagna da sempre le piccole e grandi occasioni della vita quotidiana e costituisce un modo di rendere l'ambiente un "partecipante emotivo" della

24. Christine Buci-Glucksmann, *Filosofia dell'ornamento* (Palermo: Sellerio, 2010), 97-9.

25. Valerie Jaudon in Rickey, "Pittura decorativa e ornamentale, pattern e utilitarismo", 27.

26. Ernst H. Gombrich, *Il senso dell'ordine. Studio sulla psicologia dell'arte decorativa* (Torino: Einaudi, 1984), II. Si segnala inoltre che il libro si basa su problematiche che lo studioso ha affrontato per la prima volta in occasione delle Wrightsman Lectures tenute al Metropolitan Museum of Art, sotto gli auspici dell'Istituto di Belle Arti dell'Università di New York, nell'autunno del 1970.

nostra esistenza.²⁷ Secondo Alinovi, il decoro assume notevole peso nella cultura postmoderna perché condivide i valori dell'artificio, della piacevolezza, dell'eccesso e della ridondanza propri del Kitsch: negando i presupposti di unicità e di originalità tipici dell'arte occidentale, la decorazione torna di grande attualità perché riflette sul piano estetico le logiche della riproducibilità e della standardizzazione tipiche della cultura di massa.²⁸ Per Alinovi, le ricerche di P&D partono dal presupposto che

l'ornamento superficiale della pelle del pianeta, costituito dall'apparenza delle merci e dai *make-ups* delle cose, possa essere equiparato alla stoffa di un abito immaginario da indossare per allargare, ed arricchire, la propria pelle naturale individuale. La cultura, oltre che spingersi in profondità negli abissi dei concetti, si manifesta con luccicanze esteriori che raccolgono, come carte moschicida, il rimosso della coscienza infelice. Per questo l'ornamento, vero *lapsus* freudiano che sfugge al controllo della vigilanza razionale, è la più autentica manifestazione dei tanti *Es* individuali che, attraverso gli abiti e le decorazioni, non si vestono, ma si scoprono.²⁹

Se Ernst Bloch vedeva nel decorativismo aniconico tradizionale l'esternazione di "un nuovo e inquietante regno dell'inconscio, del subconscio, di ciò che si aggira nei sogni, nelle idee e nelle aspettative",³⁰ Alinovi riconduce la nuova decoratività al freudiano principio di piacere e vede in essa lo scatenamento di un'energia pulsionale che suscita un immediato senso di soddisfazione. I pattern della nuova decorazione risultano infatti più elastici, si connettono in rapporti più disinvolti ed eludono l'attesa della ripetizione schematica in virtù della variabilità e dell'instabilità delle forme frattanto diffuse dalla cultura visiva elettronica.³¹ Joyce Kozloff inquadra la nuova decorazione in una "terza categoria" dell'arte che si pone al di là di ogni distinzione tra astratto e figurativo e che apporta nutrimento alla vita umana.³² Valerie Jaudon ritiene addirittura fuorviante quella stessa distinzione e sostiene la necessità di sottrarre l'astrazione all'elaborazione perpetua dei suoi processi, ridefinendo la forma come canale di relazione con il mondo.³³ Tali idee trovano fondamento nelle teorie di Wilhelm Worringer, secondo cui la regolarità organica dell'ornamento attiva le nostre sensazioni vitali destando "l'impulso di empatia latente nell'uomo".³⁴ D'altronde, l'ornamento non appartiene né all'organicità né all'astrazione poiché non rinvia, come il simbolo, a qualcosa di altro da sé, ma segue "la linea nomade della vita".³⁵

In un testo capitale del pensiero postmoderno quale *Mille piani*, pubblicato per la prima volta in Francia nel 1980, Gilles Deleuze e Félix Guattari formulano una distinzione tra estetiche del "liscio" e dello "striato", individuando proprio nelle teorie di Worringer i presupposti ideali per un'indagine sui caratteri nomadici e rizomatici dell'arte. Per i due filosofi, lo striato è proprio degli spazi moderni, omogenei, geometrici, costruiti su rapporti ortogonali, mentre il liscio descrive una più attuale condizione di spazio, quello eterogeneo e irregolare delle arti nomadi, attraversato da linee mutanti, pieghe e curvature concepite come vettori affettivi proiettabili all'infinito. Si tratta di uno spazio molteplice, "frattale", "riemanniano" e "prensivo" che vanta una variazione continua e progressiva dei propri orientamenti interni.³⁶

27. Amy Goldin, "Patterning and Decoration", in *Patterning & Decoration* (Miami: The Museum of the American Foundation for the Arts, 1977), 3.

28. Francesca Alinovi, "Il ritorno alla decorazione nell'arte, nell'architettura e nel «design»", in *L'arte mia* (Bologna: Il Mulino, 1984), 33. Sul Kitsch restano fondamentali Gillo Dorfles, *Il Kitsch. Antologia del cattivo gusto* (Milano: Mazzotta, 1990) e Abraham Moles, *Il Kitsch. L'arte della felicità* (Roma: Officina, 1979). Per una sintesi generale sull'argomento si veda invece Andrea Mecacci, *Il Kitsch* (Bologna: Il Mulino, 2014).

29. Francesca Alinovi, "Quel che piace a me", in *L'arte mia* (Bologna: Il Mulino, 1984), 177.

30. Ernst Bloch, "Iconoclastia e ornamenti", in *Ornamenti. Arte, filosofia e letteratura* (Roma: Armando, 2012), 87.

31. Tusini, *La pelle dell'ornamento*, 175.

32. Cfr. Patricia Johnston, "Joyce Kozloff: Visionary Ornament. An Overview", in *Joyce Kozloff. Visionary Ornament* (Boston: Boston University Art Gallery, 1986), 6.

33. Valerie Jaudon, "Figuring Abstraction", *Tema Celeste*, no. 34 (January-March 1992): 91. Queste idee sono in parte già anticipate in Valerie Jaudon, "Limited Immunity", *New Observations*, 68 (June 1989): 8-9.

34. Wilhelm Worringer, *Astrazione e empatia* (Torino: Einaudi, 1975), 77.

35. Gianni Carchia, "L'ornamento come dono", *Rivista di estetica*, no. 12 (1982): 57.

36. Gilles Deleuze and Félix Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia* (Roma: Castelvecchi, 2003), 663-85.

Intesa nella sua valenza di “macchina astratta”, l’arte contemporanea risulta infatti aperta al divenire e opposta a ogni metafisica stanziale fondata sulla produzione di dicotomie, sulla gerarchizzazione e sull’organizzazione del reale attorno a un centro stabilito.³⁷ Secondo Deleuze e Guattari, il patchwork è la pratica artistica che più di tutte abbatte questi paradigmi: essa scatena la potenza della ripetizione procedendo per scarti, moltiplicazioni e decentramenti, istituendo uno spazio amorfo e disomogeneo in cui i ritmi del ricamo o del tessuto si confondono, rigettando ogni pregressa armonia.³⁸ La stessa concezione spaziale sembra essere alla base delle opere di Kushner, MacConnel, Kozloff e Schapiro. La composizione dei pattern segue la logica del patchwork, non stabilisce centri focali né gerarchie tra i piani: tutto convive in una paratassi aggregativa dove la molteplicità si costituisce come fattore generativo. Le loro opere sono costituite infatti da linee irregolari, mutevoli e sfuggenti, da strati disarticolati e riarticolati, da strutture eterogenee e complesse che deterritorializzano l’immagine decostruendone l’unitarietà e la coerenza interne. Si tratta di superfici porose e rizomatiche, senza piani di profondità, che annullano ogni distinzione tra figura e sfondo in virtù della sola concatenazione tra le forme.³⁹ Questo approccio plastico individua e ipertrofizza una proprietà fondante della decorazione: secondo Massimo Carboni, infatti, l’ornamento “non narra che se stesso” e “ha unicamente *luogo*, in uno spazio impuro e al tempo meramente formale, sospeso, in cui i materiali e le geometrie si lavorano a vicenda, producendo in silenzio le proprie interne configurazioni e infinite diramazioni”.⁴⁰



Figura 3: Robert Kushner, *Pink Leaves*, 1979, acrilico, tessuti vari, 205 x 330,5 cm

37. Piero Palmero, “Empatia, astrazione, arte ornamentale: Worringer, Jung, «Mille plateaux»”, *Rivista di Estetica*, no. 12 (1982): 91.

38. Deleuze and Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, 665.

39. Sul carattere espansivo, ibridante e antigerarchico della nuova decoratività si sofferma anche April Kingsley, “Introduction”, in *Islamic Allusions* (New York: Alternative Museum, 1980). Per una collocazione di P&D nel più complesso quadro teorico e culturale del postmodernismo si veda inoltre J. David Hoeveler, *The Postmodernist Turn. American Thought and Culture in 1970s* (Lanham: Rowman & Littlefield, 2004), 61.

40. Massimo Carboni, *L'ornamentale. Tra arte e decorazione* (Milano: Jaca Book, 2000), 16–7.

Kushner dichiara apertamente che il suo lavoro ha sempre contemplato il mettere qualcosa su qualcos'altro:⁴¹ le sue opere vedono infatti la combinazione di tessuti variopinti, tempestati di decorazioni orientali, africane o folcloriche su supporti appositamente sagomati (Fig. 3). La costruzione di uno spazio visivo per addizione di frammenti iconici e aniconici riflette una concezione tutta orizzontale dell'immagine che proscrive ogni illusione di profondità. I pattern si addensano su superfici irregolari, caratterizzate da pieghe e rigonfiamenti che esplicitano le loro proprietà fisiche, favorendo una più libera articolazione delle forme sulle pareti. Come rileva Goldin, infatti, le opere di Kushner si muovono con esuberanza espansiva nello spazio e lo vitalizzano, superando ogni rivendicazione territoriale.⁴² Questa concezione «mobile» della decorazione ha le sue radici nelle soluzioni performative messe a punto dallo stesso artista nei primi anni Settanta: parodiando le sfilate di alta moda e indossando abiti decostruiti dalle fogge esotiche e stravaganti, Kushner proietta nell'ambiente volumi instabili e precari soggetti alla variabilità dinamica del corpo.⁴³ Queste performance, molte delle quali eseguite nel loft di Holly Solomon a SoHo, rappresentano un attacco all'impoverimento visuale della Body Art e riaffermano la valenza culturale dell'artificio in una prospettiva di nuova primitività. D'altra parte, Gombrich sostiene che la decorazione del corpo umano sia una delle prime forme di rettificazione dell'organico: “quando si adorna il corpo si sovrappone un ordine a un ordine esistente, rispettando, o talvolta contraddicendo, le simmetrie della forma organica”.⁴⁴



Figura 4: Kim MacConnel, *Slide Out*, 1980, acrilico, stoffa, 254 x 279,4 cm

41. Robert Kushner, “Do Real man Paint Flowers?”, in *Robert Kushner. Portraits and Perennials* (New York: DC Moore Gallery, 2017), 9.

42. Amy Goldin, “The «New» Whitney Biennial: Pattern Emerging?”, *Art in America*, 62 (May–June 1975): 72.

43. Sulle performance di Kushner si veda Dara Meyers-Kingsley and Catherine Morris, “Off the Wall: The Development of Robert Kushner’s Fashion and Performance Art, 1970–1976”, *Fashion Theory*, vol. 5, no. 3 (2001): 311–30.

44. Gombrich, *Il senso dell’ordine*, 113.

Come Kushner, anche MacConnel attinge da un campionario decorativo diffuso, coniugando elementi ornamentali colti e sofisticati con tessuti banali, di derivazione industriale, accettando le convenzioni e le stereotipie dei sistemi simbolici globalizzati (Fig. 4). L'eleganza e la sofisticatezza delle citazioni etniche sono inoltre depotenziate dalla deliberata volgarità dei tessuti utilizzati e dalla prosaicità delle cuciture a macchina che tengono insieme i singoli pezzi.⁴⁵ La pluralità dei registri stilistici è tale da compromettere l'omogeneità spaziale dell'opera, che spesso esonda i limiti del supporto per un più diretto e dinamico rapporto con l'ambiente. Procedendo per addizioni paratattiche affini a quelle dei *cut-out* matisiani,⁴⁶ l'artista elude ogni aprioristico condizionamento compositivo e attua una strategia estetica tesa ad azzerare ogni distanza cronologica, geografica o concettuale tra le culture visive di riferimento.

Anche nelle opere di Kozloff confluiscono e si fondono innumerevoli motivi decorativi mutuati dalla ceramica amerinda, dalla miniatura celtica, dai tappeti berberi o dai kilim caucasici (Fig. 5).



Figura 5: Joyce Kozloff, *Tut's Wallpaper / Pilaster Par II*, 1979, serigrafia su seta, 265 x 115 cm (elemento centrale), 245 x 22,5 x 3,5 cm (elementi laterali)

Nel 1970 l'artista realizza un ciclo di dipinti ispirati ai motivi decorativi delle architetture greche viste in Sicilia due anni prima. Durante un viaggio in Messico nel 1973 rimane colpita invece dalle piastrelle catalane e dalle facciate delle chiese in stile churrigueresco, ma nel 1974, viaggiando per il Marocco, avvia uno studio sugli arabeschi islamici e sulle moschee che sarà determinante per la maturazione della sua poe-

45. Ruth K. Meyer, "Kim MacConnel", in *Arabesque. Joyce Kozloff, Robert Kushner, Kim MacConnel, Rodney Ripps, Barbara Schwartz, Ned Smyth* (The Contemporary Arts Center: Cincinnati, 1978), 12.

46. Significativo l'influsso di Amy Goldin, "Matisse and Decoration: The Late Cut-Outs", *Art in America*, no. 63 (July-August 1975): 49-59. Sulla ricezione di Matisse nell'arte americana dal secondo Dopoguerra in avanti si veda Holger Otten, "Pattern and Decoration revisited - Matisse und die Politiken der Kunstgeschichte in den USA der Nachkriegszeit", in Esther Bohele and Manuela Ammer, a cura di, *Pattern and Decoration. Ornament als Versprechen* (Aachen: Ludwig Forum für Internationale Kunst; Wien: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig; Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2018), 33-8.

tica. Kozloff dichiara di essersi interessata in particolare alla decorazione islamica perché basata su una geometria complessa che rende possibile la reinvenzione dei suoi schemi in molteplici varianti, dandole ampio margine di manovra:⁴⁷ secondo Perrone, infatti, la natura interculturale e multi-materiale delle sue opere subordina qualsiasi principio organizzatore alla massima adattabilità allo spazio.⁴⁸ L'ossessiva distribuzione multilivello dei pattern permette inoltre all'artista di dissolvere l'unitarietà dello spazio stesso in una travolgente vertigine intellettuale.⁴⁹ Questo approccio riflette la concezione democratica e antigierarchica dell'arte espressa dalla stessa artista in un testo sui limiti del progresso culturale novecentesco steso a quattro mani con Jaudon:⁵⁰ tale concezione scaturisce proprio dall'osservazione dei modelli architettonici islamici, in cui la decorazione non è accessoria, come in quelli occidentali, ma integrata alla struttura.⁵¹ Sin dai primi anni Ottanta, l'artista si dedica perciò alla progettazione e alla realizzazione di fregi, mosaici, rosoni e lastricati per giardini, piazze, stazioni e altri luoghi pubblici, provvedendo alla rideterminazione estetica di architetture urbane altrimenti anonime.⁵²

Le fitte ed eleganti tessiture di Schapiro nascono invece dalla fascinazione per un manoscritto persiano, lo *Shah-nameh of Shah Tahmasp*, visto al Metropolitan Museum of Art di New York nel 1972.⁵³ L'artista rimane colpita dalle sofisticate relazioni tra le geometrie delle pagine miniate e gli elementi vegetali e animali lungo i loro bordi.⁵⁴ La riflessione di Schapiro sulla decorazione si inserisce tuttavia nel quadro di una più ampia critica agli stereotipi connessi al ruolo della donna nella società. L'artista sostiene infatti che la decorazione sia ritenuta una pratica estetica inferiore perché strettamente correlata al mondo femminile. La riabilitazione del decorativo nel contesto, per così dire, dell'arte «alta» presuppone quindi un ribaltamento dei processi formativi attuati a inizio Novecento da Gustav Klimt, Vasilij Kandinskij o Henri Matisse. Secondo Schapiro, questi artisti hanno assimilato la decorazione nello spazio dell'opera per strumentalizzarla e negarla, pertanto l'approccio delle donne dovrà essere inverso e attribuire lo statuto di arte alla decorazione in quanto tale.⁵⁵ Il lavoro di Schapiro non si limita tuttavia alla semplice esaltazione di elementi decorativi, ma si configura come una politica di riqualificazione di tutti gli elementi che presentano connotazioni femminili (Fig. 6). Per questo motivo, l'artista ha istituito, insieme a Melissa Meyer, il *femmage*, una pratica basata sul riuso e sulla commistione delle più tradizionali tecniche di cucito e ricamo che rigetta l'elitismo dell'approccio maschile all'arte.⁵⁶ Tessuti, stracci e capi di biancheria si configurano, così, come elementi nomadi di un patchwork eccentrico, opulento ed espanso, capace di produrre improbabili aperture di senso.

47. Joyce Kozloff, "Interview with Robin White", *View*, vol. 3, no. 3 (1981): 22.

48. Jeff Perrone, "Joyce Kozloff at Tibor de Nagy Gallery", *Artforum*, vol. 18, no. 3 (November 1979): 78–9.

49. Carrie Rickey, "Joyce Kozloff", *Arts* (January 1978), 2.

50. Valerie Jaudon and Joyce Kozloff, "Art Hysterical Notions of Progress and Culture", *Heresies: Women's Traditional Arts: The Politics of Aesthetics*, vol. 4 (Winter 1977–78): 38–42.

51. Cfr. Adachiara Zevi, *Arte USA del Novecento* (Roma: Carocci, 2000), 197.

52. Tra le prime opere pubbliche realizzate da Kozloff si segnalano i mosaici realizzati al San Francisco Airport's International Terminal nel 1983, alla Humboldt-Hospital Subway Station di Buffalo nel 1984 e al One Penn Center della Suburban Train Station di Philadelphia.

53. Il manoscritto era infatti il protagonista della mostra curata da Stuart Cary Welch, *A King's Book of Kings. The Shah-nameh of Shah Tahmasp* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1972).

54. Cfr. Ruth A. Appelhof, "Interview (May 1978 and February 1979)", in *Miriam Schapiro. A Retrospective 1953-1980* (Wooster: College of Wooster Art Museum, 1980), 48.

55. Miriam Schapiro, *The Politics of the Decorative* (New York: Guild Hall of East Hampton – The Museum, 1992). Per più recenti riflessioni sul lavoro di Schapiro si veda Elissa Auther, *Surface/Depth: The Decorative After Miriam Schapiro* (New York: Museum of Art and Design, 2018). Sul decorativo come paradigma dell'alterità, del primitivo, del femminile e del popolare si sofferma in particolare Jacques Soulillou, *Le décoratif* (Paris: Kilinksieck, 1990).

56. Melissa Meyer and Miriam Schapiro, "Waste Not, Want Not: An Inquiry into What Women Saved and Assembled – Femmage", *Heresies: Women's Traditional Arts: The Politics of Aesthetics*, vol. 4 (Winter 1977–8): 66–9. Sui rapporti tra gli artisti di P&D e il femminismo si vedano Temma Balducci, "The Elephant in the Room: Pattern and Decoration, Feminism, Aesthetics and Politics", in *Pattern and Decoration: An Ideal Vision of American Art 1975-1985*, a cura di Anne Swartz (New York: Hudson River Museum, 2007), 43–8. E Anne Swartz, "Pattern and Decoration und Feminismus", *Pattern and Decoration. Ornament als Versprechen*, 23–30, a cura di Esther Bohele and Manuela Ammer (Aachen: Ludwig Forum für Internationale Kunst; Wien: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig; Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2018).



Figura 6: Miriam Schapiro, *Dormer*, 1979, acrilico, tessuti vari e carta su tela, 178,5 x 102 cm

Bibliografia

- Alinovi, Francesca. "Cosmesi della pelle del pianeta". In *L'arte mia*, 187–91. Bologna: Il Mulino, 1984.
- Alinovi, Francesca. "Il ritorno alla decorazione nell'arte, nell'architettura e nel «design»". In *L'arte mia*, 31–41. Bologna: Il Mulino, 1984.
- Alinovi, Francesca. "L'arte decorativa". In *L'arte mia*, 99–102. Bologna: Il Mulino, 1984.
- Alinovi, Francesca. "Quel che piace a me". In *L'arte mia*, 175–9. Bologna: Il Mulino, 1984.
- Alloway, Lawrence. *Systemic Painting*. New York: The Solomon R. Guggenheim Museum, 1966.
- Altea, Giuliana. *Il fantasma del decorativo*. Milano: Il Saggiatore, 2012.
- Appelhof, Ruth A. "Interview (May 1978 and February 1979)". In *Miriam Schapiro. A Retrospective 1953-1980*. Wooster: College of Wooster Art Museum, 1980.
- Auther, Elissa. "The Decorative, Abstraction, and the Hierarchy of Art and Craft in the Art Criticism of Clement Greenberg". *Oxford Art Journal*, vol. 27, no. 3 (2004): 341–64.
- Auther, Elissa. *Surface/Depth: The Decorative After Miriam Schapiro*. New York: Museum of Art and Design, 2018.
- Balducci, Temma. "The Elephant in the Room: Pattern and Decoration, Feminism, Aesthetics and Politics". In *Pattern and Decoration: An Ideal Vision of American Art 1975-1985*, edited by Anne Swartz, 43–8. New York: Hudson River Museum, 2007.
- Barilli, Renato. "Una mappa per gli anni Ottanta" (1985). In *Il ciclo del postmoderno. La ricerca artistica negli anni '80*, 124–38. Milano: Feltrinelli, 1987.
- Bell, Clive. *L'arte*. Palermo: Aesthetica, 2012.
- Bloch, Ernst. "Iconoclastia e ornamenti". In *Ornamenti. Arte, filosofia e letteratura*, 71–98. Roma: Armando, 2012.
- Bohele, Esther and Manuela Ammer. A cura di. *Pattern and Decoration. Ornament als Versprechen*. Aachen: Ludwig Forum für Internationale Kunst; Wien: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig; Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2018.
- Bovier, Lionel, Franck Gautherot, and Seungduk Kim. A cura di. *Pattern, Decorative and Crime*. Genève: Musée d'Art Moderne et Contemporain, 2018.
- Bruderlin, Markus. A cura di. *Ornament and Abstraction. The Dialogue between non-Western, Modern and Contemporary Art*. New Haven: Yale University Press; Basel: Fondation Beyeler; Köln: DuMont, 2001.
- Buci-Glucksmann, Christine. *Filosofia dell'ornamento*. Palermo: Sellerio, 2010.
- Carboni, Massimo. *L'ornamentale. Tra arte e decorazione*. Milano: Jaca Book, 2000.
- Carchia, Gianni. "L'ornamento come dono". In *Rivista di Estetica*, vol. 22, no. 12 (1982): 53–9.
- Costa, Mario. *Dall'estetica dell'ornamento alla computer art*. Napoli: Tempo Lungo, 2000.
- Danto, Arthur Coleman. "Pattern and Decoration as a Late Modernist Movement". In *Pattern and Decoration: An Ideal Vision of American Art 1975-1985*, edited by Anne Swartz, 7–11. New York: Hudson River Museum, 2007.
- Deleuze, Gilles, and Felix Guattari. *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*. Roma: Castelvecchi, 2003.
- Dorfles, Gillo. "Riscoperta dell'ornamento". In *Rivista di Estetica*, vol. 22, no. 12 (1982): 10–5.
- Dorfles, Gillo. *Il Kitsch. Antologia del cattivo gusto*. Milano: Mazzotta, 1990.

- Fry, Roger. *Visione e disegno*. Milano: Minuziano, 1947.
- Goldin, Amy. "Matisse and Decoration: The Late Cut-Outs". *Art in America*, no. 63 (July-August 1975): 49–59.
- Goldin, Amy. "Patterning and Decoration". In *Patterning & Decoration*, 3. Miami: The Museum of the American Foundation for the Arts, 1977.
- Goldin, Amy. "Patterns Grids and Paintings". *Artforum*, vol. 14, no. 1 (September 1975): 50–4.
- Goldin, Amy. "The «New» Whitney Biennial: Pattern Emerging?". *Art in America*, no. 62 (May-June 1975): 72–3.
- Goldin, Amy. "The Body Language of Pictures". *Artforum*, vol. 16, no. 7 (March 1978): 54–9.
- Gombrich, Ernst. *Il senso dell'ordine. Studio sulla psicologia dell'arte decorativa*. Torino: Einaudi, 1984.
- Hoeveler, J. David. *The Postmodernist Turn. American Thought and Culture in 1970s*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2004.
- Jaudon, Valerie and Kozloff, Joyce. "Art Hysterical Notions of Progress and Culture". *Heresies: Women's Traditional Arts: The Politics of Aesthetics*, vol. 4 (Winter 1977–8): 38–42.
- Jaudon, Valerie. "Figuring Abstraction". *Tema Celeste*, no. 34 (January-March 1992): 91.
- Jaudon, Valerie. "Limited Immunity". *New Observations*, no. 68 (June 1989): 8–9.
- Jensen, Robert and Patricia Conway. *Ornamentalism. The new decorativeness in architecture and design*. New York: C.N. Potter, 1982.
- Johnston, Patricia. "Joyce Kozloff: Visionary Ornament. An Overview". In *Joyce Kozloff. Visionary Ornament*. Boston: Boston University Art Gallery, 1986.
- Kardon, Janet. "The Decorative Impulse". In *The Decorative Impulse*. Philadelphia: University of Pennsylvania Institute for Contemporary Art, 1979.
- Katz, Anna. A cura di. *Pattern and Decoration*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 2019.
- Katz, Anna et al., *With Pleasure: Pattern and Decoration in American Art 1972-1985*. New Haven: Yale University Press, 2019.
- Kingsley, April. "Introduction". In *Islamic Allusions*. New York: Alternative Museum, 1980.
- Kozloff, Joyce. "Interview with Robin White". *View*, vol. 3, no. 3 (1981).
- Kushner, Robert. "Do Real man Paint Flowers?". In *Robert Kushner. Portraits and Perennials*. New York: DC Moore Gallery, 2017.
- Lancioni, Daniela. "Può un'eccezionale opera d'arte contemporanea essere ornamentale o decorativa?". *Predella*, no. 37, 2015: 175–89.
- Mecacci, Andrea. *Il Kitsch*. Bologna: Il Mulino, 2014.
- Meyer, Melissa and Miriam Schapiro. "Waste Not, Want Not: An Inquiry into What Women Saved and Assembled – Femmage". *Heresies: Women's Traditional Arts: The Politics of Aesthetics*, vol. 4 (Winter 1977–8): 66–9.
- Meyer, Ruth Krueger. "Kim MacConnel". In *Arabesque. Joyce Kozloff, Robert Kushner, Kim MacConnel, Rodney Ripps, Barbara Schwartz, Ned Smyth*, 12. Cincinnati: The Contemporary Arts Center, 1978.
- Meyers-Kingsley, Dara and Catherine Morris. "Off the Wall: The Development of Robert Kushner's Fashion and Performance Art, 1970–1976". *Fashion Theory*, vol. 5, no. 3 (2001): 311–30.
- Moles, Abraham. *Il Kitsch. L'arte della felicità*. Roma: Officina, 1979.

- Nigro Covre, Jolanda. *Astrattismo. Temi e forme dell'astrazione nelle avanguardie europee*. Milano: Motta, 2002.
- Otten, Holger. "Pattern and Decoration revisited – Matisse und die Politiken der Kunstgeschichte in den USA der Nachkriegszeit". In *Pattern and Decoration. Ornament als Verspreschen*, edited by Esther Bohele and Manuela Ammer, 33–8. Aachen: Ludwig Forum für Internationale Kunst; Wien: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig; Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2018.
- Palmero, Piero. "Empatia, astrazione, arte ornamentale: Worringer, Jung, «Mille plateaux»". *Rivista di Estetica*, vol. 22, no. 12 (1982): 91–8.
- Perreault, John. "Issue in Pattern Painting". *Artforum*, vol. 16, no. 3, November 1977: 32–6.
- Perrone, Jeff. "Approaching the Decorative". *Artforum*, vol. 15, no. 4, December 1976: 26–30.
- Perrone, Jeff. "Joyce Kozloff at Tibor de Nagy Gallery". *Artforum*, vol. 18, no. 3, November 1979: 78–9.
- Picchione, John. *Dal modernismo al postmodernismo. Riflessioni teoriche e pratiche della scrittura*. Macerata: EUM, 2012.
- Rickey, Carrie. "Joyce Kozloff". *Arts*, January 1978: 2.
- Rickey, Carrie. "Pittura decorativa e ornamentale, pattern e utilitarismo. Quattro tendenze in cerca di un Movimento". *Flash Art*, vol. 13, nn. 90–1 (June–July 1979): 24–7.
- Schapiro, Miriam. *The Politics of the Decorative*. New York: Guild Hall of East Hampton The Museum, 1992.
- Soulillou, Jacques. *Le décoratif*. Paris: Kilinksieck, 1990.
- Swartz, Anne. "Pattern and Decoration und Feminismus". In *Pattern and Decoration. Ornament als Verspreschen*, edited by Esther Bohele and Manuela Ammer, 23–30. Aachen: Ludwig Forum für Internationale Kunst; Wien: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig; Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2018.
- Swartz, Anne. A cura di. *Pattern and Decoration: An Ideal Vision of American Art 1975-1985*. New York: Hudson River Museum, 2007.
- Szeemann, Harald. "Retrogression and Progression Towards the «Dignity of the Decorative»". *Du. The Arts Magazine*, no. 6 (June 1979).
- Tusini, Gian Luca. *La pelle dell'ornamento. Dinamiche e dialettiche della decorazione tra Otto e Novecento*. Bologna: Bononia University Press, 2008.
- Welch, Stuart Cary. *A King's Book of Kings. The Shah-nameh of Shah Tahmasp*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1972.
- Worringer, Wilhelm. *Astrazione e empatia*. Torino: Einaudi, 1975.
- Zevi, Adachiara. *Arte USA del Novecento*. Roma: Carocci, 2000.