



CASTELLO DI RIVOLI

David Salle

1° OTTOBRE - 28 NOVEMBRE 1999

REGIONE PIEMONTE

FONDAZIONE CRT

CASSA DI RISPARMIO DI TORINO

FIAT

CAMERA DI COMMERCIO, INDUSTRIA,
ARTIGIANATO E AGRICOLTURA DI TORINO

TELECOM ITALIA

CITTÀ DI TORINO

Castello di Rivoli • Museo d'Arte Contemporanea

David Salle

Nato a Norman, in Oklahoma, nel 1952, David Salle è un protagonista dell'arte americana degli anni Ottanta, l'epoca che si può definire come quella del ritorno ai linguaggi artistici più tradizionali. Dopo i decenni in cui dominava lo sperimentalismo linguistico, l'adozione dei materiali più diversi e inaspettati per la formulazione dell'opera, quest'ultima torna ad essere definita canonicamente come pittura e scultura, prevalentemente figurativa. Tale mutamento corrisponde alle nuove esigenze culturali che l'opera d'arte va affrontando dopo la lunga stagione, dagli anni Sessanta agli ultimi Settanta, dell'Arte Concettuale, dell'Arte Povera e delle altre tendenze che hanno radicalmente messo in discussione tutte le concezioni classiche relative alla funzione dell'arte nella società contemporanea. La pittura degli anni ottanta riconquista da una parte i valori emozionali e dall'altra una impostazione narrativa, caratteri che l'opera di David Salle esprime con paradigmatica chiarezza. Fin dalle sue prime opere appare però evidente come il suo "ritorno all'ordine" figurativo non comporti alcuna istanza nostalgica, ed esprima al contrario una lucida consapevolezza intorno ai risvolti più inquietanti della cultura delle immagini che connatura la nostra epoca, la cui pervasività quasi ossessiva arriva a farci perdere il senso della realtà. Salle ricorre sempre ad immagini

preesistenti, colte dall'universo totalizzante dei mass-media e in particolare dal cinema e dalla fotografia. Queste icone vengono rielaborate pittoricamente sulla superficie del quadro che l'artista concepisce come un collage, un corpo plurimo dove convivono segni di diversa provenienza. La diversità è espressa dalle diverse tecniche pittoriche nella resa dell'immagine, e la pluralità dal loro casuale sovrapporsi, e parziale reciproco cancellarsi, tipico del primo Salle (*Rob Him of Pleasure [Levagli il piacere]*, 1979). Questo procedimento, che ricorda i dipinti di Francis Picabia degli anni Venti, viene presto accompagnato dalla scelta di applicare alle superfici dipinte oggetti e rilievi – come in *King Kong*, 1983; *My head (La mia testa)*, 1984; *The cold child (Il bambino freddo)*, 1986 – che a sua volta rimanda alle "combine paintings" di Robert Rauschenberg e degli altri protagonisti del New dada americano. Come questi ultimi, Salle qualifica il suo lavoro non come atto creativo di nuove immagini ma come atto selettivo a partire dal serbatoio infinito della comunicazione visiva, come ri-contestualizzazione delle immagini prescelte, o in altri termini come attribuzione ai segni iconici di nuovi possibili significati grazie al loro inserimento nel nuovo contesto del quadro. Il significato si trova così a dipendere dall'accostamento di una figura ad un'altra secondo i meccanismi

della libera associazione, che sovrintendono anche alla formulazione dei titoli, sempre apparentemente privi di rapporto con le immagini a cui sono riferiti. I moti dell'inconscio assumono un ruolo importante nei processi formativi che generano le opere di Salle, e questo è uno dei motivi per i quali il loro significato è, volutamente, sempre ambiguo, enigmatico, plurimo. Abbiamo visto come la legge della pluralità arrivi a sovvertire l'integrità del piano pittorico e a rendere difficile la lettura delle immagini; tale tensione dirompente non ha fatto che intensificarsi nell'arco della produzione di Salle, secondo diverse procedure che vanno dalla costruzione stessa dell'opera come insieme di piani pittorici contigui, in forma di dittici o trittici (il che costituisce un vero e proprio tratto distintivo dell'artista), all'inserimento nella superficie pittorica di altri dipinti di minori dimensioni, alla presentazione di immagini ruotate di 180 gradi, come nel caso di *Slang for you (Gergo per te)*, 1992 o *Comedy (Commedia)*, 1995. Si arriva così al vertiginoso caos visivo dei cosiddetti "Dipinti arazzo", dove le immagini tratte da antiche tappezzerie fanno da movimentato sfondo all'apparizione di altre figure della più diversa natura, dalle più auliche alle più volgari, e tutte vengono designate da titoli assolutamente incongrui, come *Dean Martin in "Some Came Running"* (*Dean Martin in "Qualcuno verrà"*),

Ugolino's Room (La camera di Ugolino), o *Mingus in Mexico (Mingus in Messico)*, tutti 1990-91.

L'enigma in cui la costruzione del dipinto precipita le immagini, anche le più banali, di Salle non è però pensato come irrisolvibile. L'opera è infatti aperta all'interpretazione dell'osservatore in forza della natura delle immagini stesse: la loro provenienza dalla sfera dei mass-media le rendono equivalenti a notazioni sociologiche, che rimandano al bombardamento di informazioni a cui tutti siamo quotidianamente soggetti e alla nostra ormai costitutiva impossibilità di distinguere il reale dalla sua rappresentazione. La loro riconoscibilità in quanto forme e oggetti che abitano lo stesso spazio della nostra più comune esperienza li rende inoltre spunti tematici che l'osservatore può, se vuole, svolgere in altrettante possibili e inaspettate narrazioni.

Giorgio Verzotti



CASTELLO DI RIVOLI

David Salle

1° OTTOBRE - 28 NOVEMBRE 1999

REGIONE PIEMONTE

FONDAZIONE CRT

CASSA DI RISPARMIO DI TORINO

FIAT

CAMERA DI COMMERCIO, INDUSTRIA,
ARTIGIANATO E AGRICOLTURA DI TORINO

TELECOM ITALIA

CITTÀ DI TORINO

Castello di Rivoli • Museo d'Arte Contemporanea

David Salle

Born in Norman, Oklahoma in 1952, David Salle is a leading figure in American art of the Eighties, the era defined by a return to more traditional languages in art. After decades dominated by linguistic experimentalism and by the adoption of wide-ranging and unexpected materials for formulating works of art, there was a return to canonically defined painting and sculpture, figurative for the most part. This change corresponded to new cultural requirements for the work of art, after a prolonged period, from the Sixties to the late Seventies, when Conceptual Art, Arte Povera and other movements had radically questioned all classical concepts related to the function of art in contemporary society. Painting of the Eighties reclaimed emotional values, on the one hand, and a narrative approach, on the other, both characteristics that David Salle's work expresses with paradigmatic clarity. From the beginning, however, his return to figuration has rejected nostalgia. On the contrary, Salle's art expresses a lucid awareness of the most disturbing implications of the culture of images inherent to our time, the almost obsessive pervasiveness of which brings us to the point where we even lose a sense of reality. Salle always resorts to pre-existing images, taken from the all-encompassing universe of the mass media, particularly images from film and photography. These icons are reworked pictorially on the surface of the canvas, which the artist conceives as a collage, a multi-faceted body where signs

from varying provenances coexist. This diversity is expressed by the different pictorial techniques employed to render the image, and by the plurality of their casual superimposition and partial reciprocal erasure, typical of Salle's early work (*Rob Him of Pleasure*, 1979).

This process, recalling Francis Picabia's paintings from the Twenties, is soon accompanied by the application of painted objects and reliefs to the painting's surface – as in *King Kong*, 1983; *My head*, 1984; *The cold child*, 1986 – a methodology that, in its turn, relates to Robert Rauschenberg's "combine paintings" and work by other practitioners of American New Dada. Like the latter artists, Salle qualifies his work, not as a creative act of new images, but as a selective act that uses the infinite reservoir of visual communication as its point of departure, as a re-contextualization of pre-chosen images. In other words, he attributes iconic signs with new possible meanings, thanks to their insertion into the new context of the canvas. Thus meaning comes to depend on the juxtaposition of one figure with another, according to mechanisms of free association, also at work in the titles, which seem apparently devoid of any relationship with the images to which they refer. Unconscious impulses assume an important role in the formative processes that generate Salle's works, and this is one of the reasons why their meaning is deliberately always ambiguous, enigmatic and manifold.

We have seen how the law of plurality has

come to subvert the integrity of the picture plane and impede interpretation of the images. This disruptive tension has become increasingly intensified with the development of Salle's work over the years, according to various procedures that range from the construction itself of the work as a totality of contiguous picture planes, in the form of diptychs or triptychs (a distinctive characteristic of this artist's work), to the insertion into the pictorial surface of other, smaller-scale paintings, to the presentation of images rotated at 180 degrees, as in *Slang for you*, 1992, or *Comedy*, 1995. This reaches the point of vertiginous visual chaos, in the so-called "Tapestry Paintings", where images taken from ancient tapestries act as a lively backdrop for other figures, utterly different in nature, from the most dignified to the most common. These are designated by absolutely incongruous titles, such as *Dean Martin in "Some Came Running"*, *Ugolino's Room* or *Mingus in Mexico*, all 1990-91.

However the enigma in Salle's work, where the construction of the painting precipitates even the most banal images, is not thought of as irresolvable. In fact, the work is open to the interpretation of the observer, by virtue of the nature of the images themselves. Their provenance from the mass-media realm makes them equivalent to sociological notations, which refer to the bombardment of information to which we all are subjected on a daily basis, and to our now constituent inability to distinguish reality from its representation. The

recognizability of these images as forms and objects that inhabit the very space of our most common experience also turns them into thematic cues that the observer can, if he or she desires, likewise develop into possible and unexpected narrations.

Giorgio Verzotti

(translated from the Italian by Marguerite Shore)