

# New York seppellisse il neo-espressionismo e brinda al ritorno di un'arte «certamente americana»

Commodity art o arte-consumo: si chiamano Koons, Halley, Bickerton, Vaisman e Steinbach i cinque giovani di punta con cui gli americani cercano di rimpiazzare la leadership dei tedeschi e degli italiani.

NEW YORK. Illeana Sonnabend, la gallerista ormai 71 enne che a suo tempo lanciò Johns e Rauschenberg, ex-colega di Leo Castelli, ha tenuto a battesimo un nuovo movimento di arte americana. Con una collettiva di quattro artisti (Ashley Bickerton, Peter Halley, Jeff Koons e Meyer Vaisman), è stata pubblicamente sancita la morte, già peraltro annunciata da tempo, del neo-espressionismo militante e l'inizio di un'arte più fredda e calcolata, più progettuale e ironica.

Vaisman è socio fondatore della galleria internazionale With Monument aperta nel 1983 ed espone da Jay Gorney Modest Art. Halley ha avuto una mostra personale alla IWM nel 1985 e Koons aveva presentato i suoi appariscenti gioielli nel 1980 al New Museum. Le opere di Halley sono enormi tele geometriche ma svuotate del misticismo e della metafisica dell'astrattismo storico; Bickerton e Vaisman operano sulla tela decorativa e letteralmente oggettualizzata, che fuoriesce dalla parete; Koons lavora invece con (e su) oggetti d'uso, come anche Haim Steinbach (prepara per l'autunno una personale dalla Sonnabend), Allan McCollum (che espone da Cash/Newhouse) e il tedesco Justin Ladda.

I critici parlano di *Postmodernism, Simulation art, Commodity art, neo-geo, neo-concept* art e semplicemente di *It* (esso), e cominciano ad apparire articoli alla fine del 1985 e soprattutto nella primavera del '86, sebbene la loro notorietà sia legata alla recente collettiva dalla Sonnabend.

Questi artisti, e altri ancora quali Cindy Sherman, Barbara Kruger, Richard Prince, Louis Lawler e Sherrie Levine (che all'inizio degli anni '80 costituivano un polo concettuale di indagine delle immagini dei media attorno alla galleria Metro Pictures), oppure Philip Taaffe, Clegg & Guttman, Robert Gober, Anneke Lemieux e Joel Oesterlen, vengono collocati dai critici americani nell'area post-moderna e questo può apparire sorprendente per il pubblico italiano. Qui, infatti, si pensa alla fine del moderno come al crollo dei miti metafisici e ottimali nel progresso lineare della Storia e si considera postmoderna l'arte della citazione e dell'anacronismo, quella di Carlo Maria Martini e di Salvo. Con la rinuncia al pensiero forte, si rinuncia alla ricerca e si vede soltanto contrapposizione fra avanguardia e postmodernità. Persino il filosofo si pone in ascolto poetico, come suggeriva Heidegger. In America, al contrario, l'artista si è messo tra le file dei sociologi e dei filosofi. Indaga, analizza o semplicemente presenta la struttura della società tarlo-capitalista e post-moderna, appunto. Postquindi una forte continuità con l'opera di Duchamp e di Warhol poiché le strategie della serialità, ripetizione, citazione, intertestualità e simulazione sono adoperate come una sorta di esplicitazione di un passaggio (già in atto dai tempi di Berra-



Jeff Koons, «Louis (XIV)», 1986 (Sonnabend Gallery, New York).

dell'arte del ventesimo secolo che li hanno preceduti. Persino critici come Hal Foster (Art in America) e Donald Kuspit (Artforum), noti per le loro idee sempre all'avanguardia, li condannano e Kay Larson, sul New York Magazine (giugno '86) assesse il colpo di grazia: «Sono ipocriti perché assumono una posizione ironica e distante per dei vantaggi finanziari e di carriera, per avere tanti soldi ed essere famosi».

È vero che quest'arte è più presentativa che critica, ma lo era anche quella di Warhol e, in fondo, essere oggi sovversivi è non solo déjà vu, ma si addice ad una società ben più ingenua della nostra.

Quindici anni fa, erano mercanti, critici e curatori dei musei a individuare per primi le novità

in America. Nel caso della Commodity Art, invece, vi è stato un immediato, precoce e importante sostegno da parte del collezionismo. All'inizio del 1985, Michael Schwartz comincia a raccogliere opere e presto coinvolge i genitori Eugene e Barbara Schwartz, già noti collezionisti, che acquistano Koons, Halley e molti altri. Nell'autunno 1985, comincia a uscire qualche recensione e articolo sull'avvento di una nuova arte «fredda» su Artforum, Arts e Flash Art International che dal febbraio '86 inizia anche a pubblicare testi di Halley. Lucio Pozzi dedica un intero articolo ad Halley «spolo di uno degli archi più interessanti lungo il quale si articola la cronaca della pittura di questo periodo» nel Giornale dell'Arte di aprile

1986; è intitolato «La mente della Pittura». Intanto da dicembre '85, con l'entrata in campo dei Saatchi, arriva una valanga di richieste. Come i Saatchi, Adrian e Robert Munchin acquistano i trenini Jim Beart di Koons (esposti nella mostra «Luxury and degradation» alla IWM) per, mi si dice, 75mila dollari ciascuno. Seguono acquisti degli Spiegel, dei Feldman e di Phoebe Chason e i prezzi salgono (nel 1984, Halley vendeva a 2mila dollari, oggi dai 10 ai 20mila). La mostra alla Sonnabend, naturalmente, era sold out.

Nella *simulation art*, diversi non compresi artisti assai divergono fra loro. In comune, essi condividono un atteggiamento distaccato e non ispirato, «no senso di perdita, il riconoscimento

che l'arte non può più essere affermativa, trasformativa o persino pienamente critica nel senso moderno», scrive Eleanor Heurtey sul New Art Examiner (settembre '86), nonché un look, che vuole porre un chiaro confronto con quello pubblicitario del cibacrome, nitido e appealing, una sfida al marketing fondata proprio nel branding e nel design; lontano, quindi, dalla vecchia arte concettuale. Per lo più, i critici sottolineano la non omogeneità stilistica e del mezzo di queste opere «surrogate».

In questo senso, Peter Halley (n. 1953 a New York, studia storia dell'arte a Yale), il cui lavoro si basa sulla critica dell'aspetto trascendente della pittura astratta del color-field (Louis, Noland, Rothko) ma anche

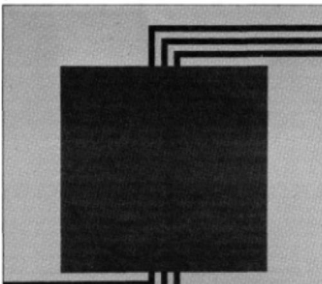
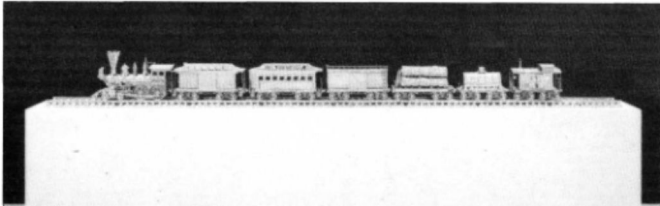
INTERNAZIONALE D'ARTE CONTEMPORANEA. MILANO 1987

ALBERTO SAVINIO  
DIPINTI E DISEGNI 1927-1930

RENATO BALSAMO  
OPERE RECENTI



Galleria dello Scudo  
Verona, via Scudo di Francia 2, tel. (045) 59 01 44



1. Jeff Koons, «Jim Beam Train», 1986 (IWM, New York).

2. Jeff Koons, «Two ball 50/50 tanks», 1985 (IWM, New York).

3. Jeff Koons, «New Hoover», 1986 (Coll. Manlow, Chicago).

4. Haim Steinbach, Senza titolo (Jay Gorney, New York).

5. Peter Halley, «Prison with conduits», 1986.

6. Ashley Bickerton, «Abstract Pig for People no. 3», 1986 (Sonnabend Gall., New York).

7. Meyer Vaisman, «The Whole Public Thing», 1986 (Sonnabend Gall., New York).

dell'ideale di non-referenzialità del minimalismo, elabora quadri che vogliono essere presentazioni diagrammatiche della società contemporanea post-industriale: «i segnali diagrammatici sono quelli che ci dominano oggi», dice. Le sue figure sono celle e condotti, modelli architettonici, elettronici ma anche sociali: «i miei quadri sono molto grandi perché cerco una scala reale e fisica, non illustrativa. I quadri sono quasi delle prigioni letterali, nelle quali ci si può sentire confinati». Nei primi quadri, che erano più come dei fumetti, sfavo cercando di elaborare un linguaggio. Si trattava allora soltanto di cele libere e nere su tela grigia, senza condotti. Ma la prigione era un concetto vecchio ed esistenzialista, e volevo includere anche i mezzi comunicativi (telefono, radio, televisione) ed un sistema di flusso continuo dell'informazione dove ci si cominciava a dipingere condotti che

entravano e uscivano dalle celle. Negli ultimi quadri, che sono sempre strutturati come sezioni architettoniche, il condotto non attraversa la cella, ma vi passa sotto. Sotterranea, esso accentua ulteriormente il senso di alienazione. Lo stato di non-realtà è accentuato dall'uso di colori day-glo, fluorescenti.

Meyer Vaisman (n. 1960 a Caracas) approda a New York giovanissimo cinque o sei anni fa, lavora in un negozio di forniture artistiche, apre una galleria nel 1983 e sta preparando una personale per quest'autunno alla galleria di Leo Castelli. Nei suoi quadri-oggetto che rasentano la beffa, sovrappone alla tela un ingrandimento della trama stessa della tela grigia, come se la citazione si riferisse allo stesso materiale di base dell'opera. Le tele sono presentate in pile, quasi che la galleria fosse un negozio di forniture. Invece di lasciarla «senza titolo», chiama un'opera «Niente di speciale», «L'intera Cosa Pubblica», poi, è un plateale rovesciamento della fontana/orinatoio di Duchamp, con quattro tavolette da water nuovo di zecca elegantemente disposte e foderate su una piaia di tele.

Le opere di Ashley Bickerton (n. 1959 a Barbados) sono caricature sia dell'oggetto d'arte che dell'oggetto d'uso convenzionale, una sorta di inventiva scalfate metallizzate e colorate brillantemente: misteriose, decorative e fantascientifiche.

Mentre Vaisman e Bickerton sono ancora interessati a operare nell'ambito dell'oggetto artistico, altri accantonano direttamente il problema dell'arte e puntano sul contesto. Koons dice di usare il linguaggio degli oggetti d'uso o di piacere operando da loro significato in una società come la nostra. Siamo allevati in una situazione dove

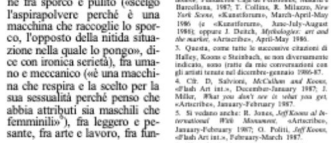
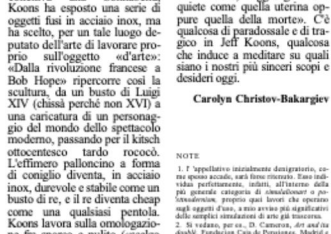
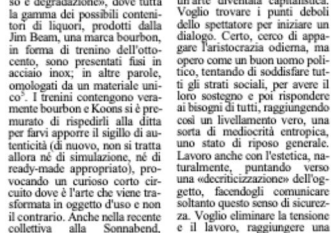
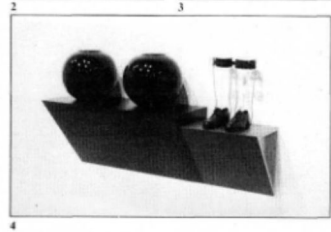
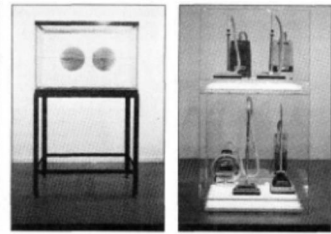
l'unico modo per definire la personalità di qualcuno è attraverso gli oggetti che acquista. Il linguaggio degli oggetti è quello più diretto e significativo che si possa adoperare». Brian Wallis aveva organizzato la primavera scorsa al New Museum la mostra collettiva «Damaged Goods» (beni danneggiati), tutta improntata al tema del rapporto attuale con gli oggetti d'uso. Allan McCullum vi aveva esposto i suoi cinquecento «Perfect Vehicles», sorta di vasi che non possono contenere nulla in quanto pieni e non cavi, colorati in maniera diversa, come gli oggetti di consumo che vengono continuamente proposti. L'oggetto è spazzato come entità non più utilizzabile funzionalmente, tuttavia manipolato attraverso il design per essere desiderato, nuovo feticcio.

I ready-made di Duchamp funzionavano principalmente come interventi nel sistema dell'arte. I migliori artisti di oggi, invece, non fanno arte (i «Non posso intervenire sull'oggetto come faceva Duchamp», dice Koons, «scrivendo un gioco di parole sopra oppure mettendo i baffi alla Giocconda. Posso trasformarli, ma non aggiungerli nulla, perché i miei oggetti debbono essere assolutamente stabili e sicuri. Leggere questa arte come un ritorno alla Pop art, poi, è ancora più semplicistico. È vero che, come in Warhol (e nei lavori dell'astratista Stella), si percepisce l'opera come un oggetto in sé, prodotto di una società industriale e non frutto del genio, compressa con il sistema commerciale generale e di conseguenza «morale». Ma precisa Koons: «Non riesco a non essere eccitato davanti a un lavoro di Warhol. Non sono interessato a produrre scintille. Cerco

un'arte dove l'unica cosa provocata è un senso di sicurezza. Warhol, invece, giocava con l'insicurezza».

Haim Steinbach (n. 1944 in Israele) giustappone serie di oggetti d'uso quasi sempre nuovi di zecca sopra mensole fredde e asettiche ricoperte da fermanca, che ricordano in parte le strutture a muro di Judd. La strategia di presentare e abbinare prodotti di consumo in maniera commerciale ed estetica è oggi terreno del commercio e non più, quindi, pratica dissacratoria dell'arte: «Il mio lavoro deriva semplicemente da uno spostamento di attenzione verso il mondo in cui viviamo», dice, «in certi contesti, si può persino scambiare commercialmente per legno! Siamo continuamente ingannati dai segni che interpretiamo in modo fittuante e incerto».

Jeff Koons (n. 1955 in Pennsylvania) è l'artista apparentemente più eterogeneo e difficilmente collocabile. Nel 1980 aveva esposto alcuni modelli di nuovi aspirapolveri Hoover sopra bianche luci al neon e il tutto racchiuso in contenitori di plexiglass. Assolutamente incompreso (i suoi non sono ready-made post-literari), è costretto ad occuparsi d'altro e si lascia nel business da bravo yuppy, vendendo cotone a Wall Street. Ma Vaisman lo coinvolge nelle attività della galleria IWM, dove espone i suoi «Equilibrium tanks» nel 1985, sorta di acquari con palle da basket innumere e galleggianti. In mostra, c'erano anche delle pubblicità per calzature sportive Nike (né rifacimenti, né appropriazioni in quanto è l'artista ad averle fatte fare, ma con le lastre originali della ditta, prese in prestito) ed una serie paradossale di oggetti funzionali come giubbotti da salvataggio fusi in bronzo, oggetti d'uso



8. Haim Steinbach, Senza titolo (Jay Gorney, New York).

9. Jeff Koons, «New Hoover», 1986 (Coll. Manlow, Chicago).

10. Jeff Koons, «Two ball 50/50 tanks», 1985 (IWM, New York).

11. Jeff Koons, «Jim Beam Train», 1986 (IWM, New York).

12. Jeff Koons, «New Hoover», 1986 (Coll. Manlow, Chicago).

13. Jeff Koons, «Two ball 50/50 tanks», 1985 (IWM, New York).

14. Jeff Koons, «New Hoover», 1986 (Coll. Manlow, Chicago).

15. Jeff Koons, «Two ball 50/50 tanks», 1985 (IWM, New York).

16. Jeff Koons, «New Hoover», 1986 (Coll. Manlow, Chicago).

17. Jeff Koons, «Two ball 50/50 tanks», 1985 (IWM, New York).

18. Jeff Koons, «New Hoover», 1986 (Coll. Manlow, Chicago).

19. Jeff Koons, «Two ball 50/50 tanks», 1985 (IWM, New York).

20. Jeff Koons, «New Hoover», 1986 (Coll. Manlow, Chicago).

trasformati in cose da collezione, nare.

Un anno dopo, sempre alla IWM, allestisce la mostra «Lusso e degradazione», dove tutta la gamma dei possibili contenitori di liquori, prodotti dalla Jim Beam, una marca bourbon, in forma di trenini dell'ottocento, sono presentati fusi in acciaio inox; in altre parole, omologati da un materiale unico. I trenini contengono veramente bourbon e Koons si è premurato di rispedirli alla ditta per farvi apporre il sigillo di autenticità (di nuovo, non si tratta allora né di simulazione, né di ready-made appropriato, proccacciando un curioso cortocircuito dove è l'arte che viene trasformata in oggetto d'uso e non il contrario. Anche nella recente collettiva alla Sonnabend, Koons ha esposto una serie di oggetti fusi in acciaio inox, ma ha scelto, per un tale luogo deputato all'arte di lavoro proprio sull'oggetto «d'arte»: «Dalla rivoluzione francese a Bob Hope» ripercorre così la scultura, da un busto di Luigi XIV (chissà perché non XVI) a una caricatura di un personaggio del mondo dello spettacolo moderno, passando per il kitsch ottocentesco tardo rococò. L'effimero palcoscenico a forma di coniglio dentato, in acciaio inox, duravole e stabile come un busto di re, e il re diventa cheap come una qualsiasi pentola. Koons lavora sulla omologazione fra flora e pulito (occelego l'aspirapolvere perché è una macchina che raccoglie lo sporco, l'opposto della nuda situazione nella quale lo pongono, di caso con ironica serietà), fra unumore e meccanico (ed una macchina che respira e la scelta per la sua sessualità perché penso che abbia attribuiti sia maschili che femminili), fra leggero e pesante, fra arte e lavoro, fra fun-

zionalità e inutilità. «Cerco di capire ciò che il pubblico vuole vedere», afferma, «ma questo non ha nulla a che vedere con un'arte diventata capitalistica. Voglio trovare i punti deboli dello spettatore per iniziare un dialogo. Certo, cerco di appurare l'antistoria odierna, ma opero come un buon uomo politico, tentando di soddisfare tutti gli strati sociali, per avere il loro sostegno e poi rispondere ai bisogni di tutti, raggiungendo così un livellamento vero, una sorta di democrazia entropica, uno stato di riposo generale. Lavoro anche con l'estetica, naturalmente, puntando verso una «edercificazione» dell'oggetto, facendogli comunicare soltanto questo senso di sicurezza. Voglio eliminare la tensione e il lavoro, raggiungere una quiete come quella uterina oppure quella della morte». C'è qualcosa di paradossale e di tragico in Jeff Koons, qualcosa che induce a meditare su quali siano i nostri più sinceri scopi e desideri oggi.

Carolyn Christov-Bakargiev

#### NOTE

1. I ripetitivi intonamenti diagrammatici, come spesso accade, non fanno mistero. Sono infatti perfettamente identici, all'incirca della metà, cinque a cinque, ma sono stati applicati liberamente, proprio agli lavori che operano negli angoli superiori, per creare un'atmosfera di mistero simulando di arte già trascorsa.
2. In veduta aerea, il Canavese, dei suoi e da dondolo. Funziona Casa di Ponzio, Madrid e Barcellona. «Abstract T. Collins, B. Milano» 1986. Spesso a. Dich, Mythology art and the American Architecture, April-May 1986.
3. Questa, come tutte le successive citazioni di Bickerton, Koons e Steinbach, è uno sberleffiamento, una tratta da una cronaca di un'opera d'arte, una citazione di un'opera d'arte.
4. Cfr. D. Solovay, McCollum and Koons, «Abstract Art in the 1980s», December 1987, p. 48.
5. In veduta aerea, il Canavese, dei suoi e da dondolo. Funziona Casa di Ponzio, Madrid e Barcellona. «Abstract T. Collins, B. Milano» 1986. Spesso a. Dich, Mythology art and the American Architecture, April-May 1986.
6. Citato in D. Canavese, op. cit. p. 24.