

Da: *Haim Steinbach*, a cura di I. Gianelli e G. Verzotti, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'arte Contemporanea, 27 ottobre - 31 dicembre 1995), Charta, Milano 1995, pp. 45-52.

## ***Oggetto, segno, comunità. Sull'arte di Haim Steinbach***

**Giorgio Verzotti**

Il lavoro di Haim Steinbach è, alla sua origine, una riflessione sul superamento dei postulati del Minimalismo, la tendenza artistica a lui più vicina, per affinità, fra tutte quelle che possiamo considerare le propaggini estreme, in senso cronologico, delle utopie moderniste. Di impronta minimalista è la pittura a cui Steinbach si dedica fino alla metà degli anni Settanta, dopo l'esordio con la prima mostra personale nel 1969. Con quelle opere l'artista ricorre ai procedimenti riduttivi tipici della pittura di impostazione auto-analitica, giungendo alla individuazione del formato quadrato e della stesura monocroma intese come procedure di svelamento dei codici linguistici fondanti il linguaggio pittorico.

Una volta restituito il quadro all'auto-evidenza, Steinbach vi innesta relazioni strutturali fra lo sfondo uniforme e l'apposizione di brevi segmenti rettilinei dipinti, e variamente colorati, perpendicolarmente ai bordi della superficie.

Le relazioni vertono sulla monocromia e le variazioni cromatiche indotte dai segmenti; questi costruiscono una sorta di cornice di sempre diversa intensità, come l'equivalente visivo di una frase musicale, e introduce nell'opera tensione, una dialettica programmata, anche se non rigoristicamente, fra una costante e un insieme di variabili.

In termini diversi un rapporto simile governa anche i pannelli di truciolo quadrati, esposti nel 1977, sui quali l'artista dipinge piccole nere figure geometriche irregolari, come altrettante possibilità di forma.

I segmenti rettilinei vengono in seguito disposti secondo le regole di una progressione aritmetica che determina sempre più ampi intervalli, spazi di vuoto fra un elemento e l'altro. Percorrendo i quattro lati del dipinto, la loro dislocazione figura un ritmo apparentemente discontinuo, e segretamente coerente, che diviene l'unico fattore della dinamica interna all'opera, quando i rapporti fra colori diversi vengono meno e i segmenti sono tutti ugualmente bianchi. Nel suo moto progressivo il ritmo giunge a trascendere le dimensioni materiali del dipinto in quanto si proietta virtualmente al di fuori dei suoi confini fisici. Questa particolare conseguenza del metodo strutturale posto in atto (la progressione aritmetica) non è di poco interesse, perché pone la questione dello spazio oltre l'opera, la questione cioè di una dimensione trascendente, che non ha ancora una definizione ma che già indica il compimento dell'opera in ciò che essa non è.

Nelle ricerche successive questa istanza trascendente si configura con sempre maggiore precisione e si delinea chiaramente come l'orizzonte tematico e problematico su cui si concentra, per la massima parte, la sua riflessione.

Con i lavori intitolati *Linopanel*, della metà degli anni Settanta, l'artista abbandona la pittura e costruisce il quadro con materiali non tradizionali, prelevati dalla realtà quotidiana e dai suoi risvolti "estetici" più comuni e convenzionali. Realizza infatti composizioni astratte con intagli di linoleum decorato in forma di doppi triangoli inscritti in quadrati, montati su pannelli di compensato. Il linoleum viene notoriamente usato nella copertura di pavimenti di abitazioni e

spesso sostituisce materiali più preziosi come il cotto o simili. Gli schemi decorativi che vediamo stampati sul linoleum, la sua *texture* o il colore imitano quelli pertinenti ai materiali che sostituisce, in un'opera di simulazione che possiede tutte le caratteristiche del kitsch. Ciascuna di queste decorazioni è un segno che rimanda ad un contesto storico e culturale di elaborazione artistica ed artigianale di cui il kitsch costituisce la versione degradata in semplice *cliché*, ma è proprio attraverso questa degradazione che l'artista chiarisce e sostanzia il superamento che compie del Minimalismo e delle ideologie moderniste in genere.

Ciò che trascende l'opera e nello stesso tempo si configura come suo compimento è lo spazio della quotidianità che le avanguardie moderniste, dall'astrazione storica fino appunto alla scultura minimalista, nella loro tensione all'assoluto e alla purezza, opposta per principio ad ogni cliché formale o comportamentale, avevano finito per rimuovere.

Il linoleum vale allora come ritorno del rimosso che l'artista oppone alla radicalità del Modernismo in un momento storico in cui essa inizia a mostrarsi insufficiente rispetto alle esigenze culturali dell'epoca. Per questo Steinbach sceglie di rovesciare tale radicalità inscenando una sua parodia. L'astrazione "geometrico-costruttiva" si degrada in schema decorativo (i due triangoli che si fronteggiano inscritti nel quadrato sono ora la memoria derisoria di tutt'altri significati originari) mentre il suo contraltare dialettico, il mondo che quell'arte prometeica doveva redimere, si concretizza nel cattivo gusto dei pavimenti kitsch. Questa, però, è solo la *pars destruens* della ricerca di Steinbach, e già in queste prime prove è operante una *pars construens* che tutto il suo lavoro successivo pone in primo piano.

I pannelli di linoleum sono l'auto-rappresentazione di un contesto sociale che l'artista tematizza nell'opera poiché il suo obiettivo è quello di tentare un aggancio organico con la socialità, considerata come indiretto termine di verifica della ricerca. In altre parole, Steinbach pensa ad un'opera per la quale la socialità possa trovare i termini di un confronto dialettico, un'opera costruita con un linguaggio lontano dagli assiomi auto-referenziali delle avanguardie puriste. Potremmo dire che Steinbach, insieme a molti altri artisti della sua generazione, ha opposto alla modernità purista quell'altra modernità che "le attraversava la strada", come dice Peter Bürger, vale a dire la programmata impurità di quelle avanguardie che, lungi dal bandire l'estetico dall'opera d'arte, intendono però "abbatterne i confini e liberarlo nel quotidiano in quanto potenziale elemento di trasformazione dell'esistenza"<sup>1</sup>. Bürger si riferisce qui a gruppi come i Dadaisti o a movimenti organizzati come il Surrealismo, ma ipotizza una continuità di alcuni fra i loro intenti nelle tendenze post-moderne in quanto queste ultime mirano a ciò che l'avanguardia purista rifugge, un rapporto con la quotidianità reso possibile anche dal ricorso ad un linguaggio in parte fondato sull'"arte popolare e di intrattenimento", non più vissute come estranee ed antagoniste all'arte colta.

Le tendenze artistiche nel cui ambito Steinbach ha assunto un ruolo da protagonista si confanno a questa definizione, tanto per le strategie discorsive prescelte quanto per i referenti e gli obiettivi. Le poetiche che negli Stati Uniti sono sorte dalla metà degli anni Ottanta e che sono state là assegnate al post-moderno come specifico sistema di valori sembrano riavvicinare il lavoro artistico a quella critica dell'ideologia, dove quest'ultima è intesa come sistema di legittimazione dell'esistente, di cui hanno parlato, teorizzandone la necessità, filosofi come Ernst Bloch, Theodor W. Adorno o Herbert Marcuse. Ciascuna di queste posizioni teoriche presume infatti che solo l'arte d'avanguardia, in quanto esprime un giudizio negativo riguardo all'esistente ed opera sulle sue contraddizioni, possa svolgere una funzione salvifica del mondo facendosi discorso di verità.

Il post-moderno interpretato in questo modo contempla dunque una forma d'arte che parla criticamente dell'ambito socio-culturale in cui è inserita. Rispetto alla società massificata e al

---

<sup>1</sup> Peter Bürger, *Teoria dell'Avanguardia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990, pag. 127.

sistema delle informazioni che ne costituisce la spettacolarizzazione l'arte elabora analisi decostruttive dei loro valori, e dei modi con cui essi vengono veicolati, operando dall'interno del sistema e praticando una perturbazione dei suoi codici.

Lungi dall'estraniarsi dallo spettacolo, "popolare e d'intrattenimento", quest'arte se ne appropria, ne trascina la logica fino alle sue stesse estreme conseguenze, ne rovescia il significato svelandone i fondamenti ideologici.

In questo senso va l'interesse di Steinbach per il mondo reale, che in lui si identifica negli oggetti che lo arredano, e proprio nella dimensione dell'arredo si esplicano le prime occasioni espositive che lo vedono impegnato in questo senso.

Dopo l'astrazione *ready-made* del linoleum compaiono le carte da parati che ancor più richiamano l'ambito domestico e che infatti vengono presto utilizzate, regolarmente applicate alle pareti, in installazioni dove ricorrono anche mobili ed oggetti, con effetti quasi mimetici degli ambienti reali. Presso "Artists Space" a New York nel 1979, l'artista interviene per esempio nella sala usata come ingresso ed ufficio dello spazio espositivo. Qui "adotta" il grande solido di legno usato come scrivania: dipinto di blu, l'oggetto diviene opera dell'artista al pari degli opuscoli e dei materiali d'uso che vi si trovano sopra, nonché delle due piante in vaso, la carta da parati che ricopre una parte dei muri, le mensole con alcuni stravaganti ninnoli (un vaso con piume di uccello, pietre sezionate ed incorniciate, una statuina cinese...). Unico segno straniante ed indice della natura artistica, intenzionale, di questo *Display #7 (Esposizione n. 7)* è il bollitore in metallo appoggiato su una base di legno bianca visibilmente troppo grande per servire davvero allo scopo canonico di fare da base ad una scultura.

Con *Changing Displays (Esposizioni variabili)* del 1980 Steinbach interviene invece nella galleria Fashion Moda aperta nel South Bronx, stipandola, alle pareti, sul pavimento, nelle vetrine, di un caotico assemblaggio di scatole, ritagli di carte da parati, oggetti, che viene modificato ogni giorno. Altre installazioni giocano invece sull'incongruità degli accostamenti fra elementi diversi, come nel caso di *red cross* realizzato per una mostra collettiva del 1982, dove mensole con innocui pupazzi di lana sono associate alle riproduzioni in serigrafie colorate della pagina di giornale che "spara" una notizia di cronaca nera intitolata "The Assassins".

Ma al di là delle diverse soluzioni formali, il laconico e neutrale titolo di *Display*, scelto per la maggior parte di questi interventi (numerosi quelli allestiti in studio ma non esposti in spazi pubblici) sottolinea una costante nell'intento di Steinbach, quello di mostrarci l'atto di mostrare, le modalità con le quali ciò che compone il nostro universo quotidiano si dà a vedere: esposto, collocato, classificato in ordine, secondo il senso e la funzione, o assemblato in disordine, come materia amorfa. Da questo momento, e per questo intento, la mensola diviene l'elemento emblematico su cui Steinbach focalizza la sua attenzione, l'oggetto che è nello stesso tempo fattore di relazioni fra oggetti, condizione della loro visibilità. Più che al mondo delle funzioni infatti la mensola rimanda (appartiene) al mondo delle apparenze. Una mensola può raccogliere oggetti che vengono prelevati per essere usati, e poi riposti, ma soprattutto, lo conferma l'uso più generalizzato, una mensola raccoglie oggetti perché siano osservati, che nel puro apparire esplicano la loro funzionalità.

Elisabeth Lebovici nel suo saggio su Steinbach preparato per la mostra al Musée d'art contemporain di Bordeaux nel 1988 ha osservato che la mensola è una creazione del XVIII secolo, e che nacque "au moment où se transformait l'espace de l'art: le siècle du Salon e du Café, de la collection privée - par opposition à la personne très publique du roi ou à la cour - puis du musée" (nel momento in cui lo spazio dell'arte si trasformava: il secolo del salone del Café, della collezione privata - in opposizione alla persona molto pubblica del re o alla corte - e poi del museo). Carica di questa significativa storicità, la mensola rappresenta, dice Lebovici, l'ingresso dell'esposizione (potremmo

dire: in quanto categoria) nella sfera privata<sup>2</sup>. Le prime mensole di Steinbach sono interamente costruite artigianalmente dall'artista e vengono realizzate per lo più con pezzi di legno dipinto su cui sono applicati materiali diversi, in modo che la mensola stessa assuma i formati anche più bizzarri. Essa può incorporare dischi di plastica per il frisbee, tele dipinte a olio, ritagli di carta da parati autoadesiva, rami di arbusti e tele cerate, maschere dell'Uomo Ragno applicate al legno con le graffette. I materiali sono sempre poveri e il loro riciclaggio estetico per mezzo di un bricolage molto fantasioso ricorda la creatività diffusa delle culture alternative giovanilistiche degli anni Settanta, di cui nel 1982, anno della prima mostra in cui appaiono le mensole considerate come opere autonome, si conservava ancora la memoria. Gli oggetti che le mensole espongono, invece, appartengono alla più disarmante normalità dei prodotti e dei gadgets universalmente diffusi. I titoli delle opere traducono in parole ciò in cui l'opera consiste, giocando però a invertire i ruoli, per così dire, perché la mensola per quanto "personalizzata" dall'intervento creativo dell'artista resta confinata nell'indifferenziato e invariabilmente definita "shelf", mentre è all'oggetto che spetta di essere nominato ed individualizzato, vero protagonista della spettacolarizzazione di cui la mensola è il fattore vicario: *Shelf with Ball*, *Shelf with Globe*, *Shelf with Mirror*... Quest'arte del "display" del resto può divenire senza attrito esplicita teatralità e ciò avviene in due occasioni di collaborazione, con la performer e coreografa Joanna Boyce nel 1981 e con l'artista Perry Hoberman nel 1986. In ambedue i casi gli oggetti di Steinbach, quegli stessi che ritroviamo sulle sue mensole, divengono elementi scenici che nella performance con Hoberman tenutasi a "The Kitchen" a New York, si stagliano nel buio del palcoscenico illuminati da riflettori al suono di brani operistici, come apparizioni. E poiché l'abitazione privata è anch'essa luogo di rappresentazioni, le nostre, nelle case di amici e committenti l'artista si industria a sistemare (arrangements) le sue stesse mensole, che poi fotografa trasformando così la contestualizzazione dell'opera in teatralizzazione.

Nel 1985, con la mostra personale alla Cable Gallery di New York, Steinbach giunge alla formalizzazione di quella che diventerà la sua opera più tipica, quella che, nel corso di pochi anni, varrà come suo tratto distintivo. In questa mostra l'opera muta infatti definitivamente alcuni decisivi connotati. La mensola ora assume la forma di triangolo o cuneo sempre costruita su tre angoli di quaranta, cinquanta e novanta gradi; è realizzata in legno ricoperto di fogli di laminato plastico, o trattato con cromo o alluminio, variamente colorati, o, a volte, resi specchianti. La lunghezza della mensola varia, e la struttura può articolarsi in più sezioni variamente inserite l'una nell'altra, ma non al punto da contraddire la costante strutturale, che richiama evidentemente la semplicità geometrica della scultura minimalista.

Come quest'ultima, la mensola si rende visibile nelle sue connessioni costruttive, e reca uno o ambedue i lati aperti a svelare l'interno, per lasciar constatare come è costruita. Tuttavia, *questa* scultura è irrimediabilmente asservita al mondo delle funzioni, e la pura forma geometrica sembra echeggiare gli assiomi puristi del Minimalismo con ironia: da ora abbiamo a che fare con una mensola, oggetto su cui vengono collocati altri oggetti. Questi vengono impiegati in più esemplari e formano diversi insiemi, disposti in preciso ordine come in una classificazione per generi, in gruppi posti accanto a gruppi di altrettanti esemplari. Gli oggetti di Steinbach appartengono alle più diverse tipologie, sono funzionali o meramente decorativi, prodotti per il consumo di massa o pezzi di antiquariato, quando non reperti da museo etnografico, preziosi e costosi o privi di reale valore economico, essi vengono parificati tutti allo scopo di far emergere una natura comune, quella di agenti di ritualità sociali, ciò che Steinbach definisce "the commonly shared social ritual of collecting, arranging and presenting objects" (il rituale sociale, comunemente condiviso, di

---

<sup>2</sup> Elisabeth Lebovici, *Haim Steinbach*, in *Haim Steinbach. Oeuvres récentes*, catalogo della mostra, cape Musée d'art contemporain, Bordeaux, 1988, pag. 29.

collezionare, sistemare e presentare oggetti)<sup>3</sup>.

Gli oggetti sono altrettanti segni che rimandano a determinate dinamiche sociali, elementi di scambio con cui intessiamo i nostri rapporti interpersonali, e con cui, per così dire, lasciamo nel mondo tracce del nostro esserci. Un oggetto, in quanto fa parte del nostro universo quotidiano, in quanto ricorriamo ad esso per compiere determinate azioni o soddisfare determinati bisogni diventa, dice Steinbach, essenziale nella costruzione della nostra identità<sup>4</sup>.

Non è tanto la natura di merce che l'artista indaga, nonostante la presenza della mensola come dispositivo di esposizione abbia fatto parlare della mercificazione e del consumismo come temi specifici del suo lavoro. Ciò che Steinbach mette in luce, oltre a quel tema di per sé scontato, è l'oggetto in quanto meta di affettività, o di un investimento libidico per usare i termini della psicanalisi. È in questo senso che la mensola rimanda al mondo delle apparenze, perché essa ci mostra non tanto oggetti reali quanto feticci, in senso psicanalitico, cioè sostituti fantasmatici di brani di realtà, una realtà trasfigurata dal desiderio. Anche nei titoli delle opere c'è traccia del rapporto fantasmatico che abbiamo con gli aspetti anche più consuetudinari del reale. Nella gran parte dei casi, i titoli non designano più nulla, perché sono a loro volta tratti dai titoli un po' pomposi delle riviste di arredamento e design, e vengono impiegati anch'essi come oggetti trovati, sono sempre citati a lettere minuscole per sottolineare che non sono stati creati in relazione all'opera cui sono associati. Con essa semmai aprono tutte le possibilità delle associazioni libere: ecco *dramatic yet neutral (drammatico eppure neutrale)* del 1984, un cesto di vimini e due palloni da rugby; *charm of tradition (fascino della tradizione)*, 1985, due paia di scarpe da basket e una lampada; *conversation group (gruppo in conversazione)*, 1985, due modellini per artisti in legno e un telefono di plastica a forma di Kermit, la rana - *entertainer* del "Muppets Show". E anche quando gli oggetti vengono di nuovo precisati, come nei recenti *Untitled* seguiti dai loro nomi fra parentesi, la nominazione a volte si inceppa, creando confusione, come se l'artista volesse ironicamente operare sullo scollamento fra segni e referenti, dicendoci ogni volta magrittianamente "ceci n' est pas une pipe". "Snowmen", per esempio, non indica uomini di neve, ma pupazzi di lana che li imitano; "nurse" non è ovviamente un'infermiera, ma una bambola di legno; "football" e "clog" non stanno per veri palloni da gioco e per zoccoli da calzare, ma per i loro simulacri in plastica e cartapesta più grandi del vero; "battleship" è un veliero, ma non specifica che è in miniatura, mentre di "erotic man", "friar" e "sister" finché non vediamo le opere non possiamo sapere che indicano un reperto di arte popolare e due statue lignee medievali.

Il valore affettivo supera forse il senso di estraneazione che ci separa dagli oggetti proprio in quanto abbiamo a che fare con essi, e che è segretamente motivato dalla perdita del loro valore d'uso a vantaggio del valore di scambio, vale a dire di un'astrazione. Superare il senso di estraneazione o di perdita della realtà per opera del valore affettivo (non importa se autentico o "indotto"), significa però rivolgerci agli oggetti senza rispettare né i criteri di funzionalità né alcuna altra gerarchia di valori. Questo è esattamente ciò che Steinbach fa quando ci mostra accoppiamenti poco giudiziosi fra cose che, nella realtà, non hanno nulla a che fare l'una con l'altra.

Vale forse per Steinbach ciò che secondo il Walter Benjamin interpretato da Hannah Arendt vale per il collezionista: "Il collezionismo è, come Benjamin ha notato certo per primo, la passione dei bambini per i quali le cose non hanno ancora un carattere di merce, ed è l'hobby delle persone ricche che hanno abbastanza per non avere più bisogno di cose utili e che si possono permettere 'di fare della trasfigurazione dell'oggetto un loro compito'. In questo devono necessariamente scoprire il bello, che per farsi valere conta sul 'piacere disinteressato', in ogni caso sostituiscono il valore

---

<sup>3</sup> Joshua Decker, intervista ad Haim Steinbach, in corso di pubblicazione.

<sup>4</sup> Conversazione con l'artista, inedita, Brooklyn, luglio 1995.

affettivo al valore d'uso. (...) E nella misura in cui il collezionismo può interessarsi a qualunque oggetto (non solo ad oggetti artistici, che comunque sono sottratti al mondo quotidiano degli oggetti d'uso perché non 'servono' a niente), e nella misura in cui l'oggetto è nello stesso tempo salvato in quanto cosa - non serve a nulla, non è mezzo di nessun fine, ha il suo valore in sé - il collezionismo è per Benjamin un atteggiamento affine all'attività rivoluzionaria"<sup>5</sup>.

"Salvare" l'oggetto significa, per Steinbach, poterlo leggere come decifratore di una problematica sociale e trattarlo come unità semantica di una narrazione.

Quando diciamo che Steinbach inverte ogni gerarchia di valori fra le cose, non intendiamo dire che il loro accostamento sopra una mensola, o dentro i grandi contenitori di legno che realizza dal 1988, sia del tutto casuale. La casualità se mai concerne il momento della ricerca, sta nell'incontro fortuito fra l'artista e gli oggetti scovati nei negozi d'ogni tipo che frequenta, secondo una pratica che ci fa pensare allo shopping come traduzione post-moderna della *flânerie* baudelairiana. Gli accostamenti anche incongrui fra oggetti hanno sempre motivi, formali o contenutistici. A differenza di Duchamp, le scelte di Steinbach non sono compiute nella più neutra indifferenza, non pongono come condizione l'assenza "di qualsiasi idea o proposito di piacere estetico", né che "il gusto personale sia ridotto a zero", e non si rivolgono ad oggetti da guardare solo "quando voltiamo il capo"<sup>6</sup>.

Non è senza motivo neppure la loro sistemazione, nella maggior parte dei casi, in serie numeriche a volte poste in progressione nelle diverse versioni delle quali più di un'opera è costituita. Le tre scatole di detersivo accoppiate alle due caraffe nere di *supremely black* (*supremamente nero*) del 1985, i quattro bollitori Alessi insieme alla doppia coppia di pattumiere cromate e di maschere carnevalesche-horror in lattice di *accent2 #1* (*accento rosa2 n. 1*) del 1987, o la progressione dei vasi di vetro da uno a tre nelle tre versioni di *Capri suite* (1987) sono costruite su una serialità che ricorda il modulo minimalista e la sua proliferazione potenzialmente infinita. Se quella modularità tematizzava la produzione industriale in serie, Steinbach rende esplicito ciò che gli scultori minimalisti lasciavano implicito, e restituisce un elemento del linguaggio formale, la serialità, al contesto sociale che l'ha generato, la produzione massificata di merci.

Per nulla indifferenti, le scelte dell'artista vertono su segni afferenti a particolari e riconoscibili sistemi di valore; lo dice lui stesso quando afferma: "political, economical and linguistic structures form a basis for value systems. I want to reveal the structures behind the value systems in objects. (...) Through metonymic games and references, value systems manifested in objects are inverted and rendered unstable" (le strutture politiche, economiche e linguistiche formano una base per i sistemi di valori. Voglio rivelare le strutture dietro i sistemi di valori negli oggetti. Attraverso giochi metonimici e riferimenti, i sistemi di valori che si manifestano negli oggetti sono rovesciati e resi instabili)<sup>7</sup>. Le cosiddette "Lava Lamps", lampade contenenti cera colorata che il calore scioglie e fa fluttuare dentro un liquido oleoso ricorrono spesso nel lavoro di Steinbach perché rimandano alle culture psichedeliche della droga intesa come potenziamento della vita spirituale. In *Spirit I* (1987) esse vengono collocate in gran numero sopra una mensola in un'installazione di cui fanno parte anche due grandi macchine ginniche in acciaio, strumenti delle narcisistiche cure del corpo tanto di moda dieci anni fa, nell'epoca degli Yuppies. Per altri versi in *Untitled (breast mugs, Marilyn guitar) I-2* (*Senza titolo - boccali a forma di seno, chitarra di Marilyn - I-2*) del 1990 non stupisce vedere accostate una teoria di boccali a forma di seno femminile ad una chitarra elettrica che reca il ritratto della Monroe. L'opera parla della collettività, di diverse comunità riconoscibili negli oggetti-

<sup>5</sup> Hannah Arendt, *Il futuro alle spalle*, Bologna, Il Mulino, 1981, pag. 160.

<sup>6</sup> Cfr. Octavio Paz, *Apparenza nuda. L'arte di Marcel Duchamp*, Milano, SE, 1990, pp. 32-33.

<sup>7</sup> Joshua Decker, op. cit.

segno sistemati nei suoi *arrangements*. Si può trattare di comunità autentiche, etnicamente distinte o riconoscibili in termini di classi sociali o di epoche; si può trattare di anfore precristiane, vasi ricavati da zucche in uso presso i popoli somali, gerle usate dai contadini francesi, piatti dipinti in porcellana di Capodimonte, ottocenteschi armadi in legno, bambole e carrozzine di inizio secolo, collane in vetro Art Déco, maschere africane, urne neoclassiche, contenitori di lacche birmane, reperti del design degli anni Venti, fotografie di età vittoriana, scarpe e giacche vere o realizzate in legno e scovate in un negozio di bizzarri souvenir a Venezia. Oppure si può trattare di una comunità fittizia, modellata dai mass media come fosse un loro effetto, una comunità indifferenziata e supposta desiderare esattamente ciò che la pubblicità veicola e il supermercato contiene, quegli oggetti-segno capaci di offrire di essa una appropriata rappresentazione: maschere di Yoda, il personaggio di *Guerre Stellari*, teste di manichino su cui si esercitano gli aspiranti parrucchieri, cuscini in stoffa dorata, carrelli per *shopping*, scolabottiglie in plastica, set per picnic, boccali in ceramica decorata, scatole di detersivo e di *cornflakes*, statue a forma di fantasma, bicchieri con l'immagine di Topolino.

O ancora, si può trattare di una comunità astratta, probabile, solo presunta ma forse esistente ed avveduta, che rinuncia ad ogni nostalgico umanesimo e che incarna una affermatività della derealizzazione simulacrale in cui vive, che accetta il confronto con gli oggetti e le ambivalenti tensioni che essi ispirano. Un soggetto così pensato pensa a se stesso come ambivalenza, costruisce la propria identità accettando la tensione, e accetta di definirsi in base agli oggetti con cui convive. Le opere più recenti di Steinbach non mostrano ma più spesso nascondono gli oggetti. Sono strutturate come contenitori chiusi e provvisti di cassetti che occorre aprire per trovare forbici, monete, fazzoletti, le cose più comuni che tuttavia, per il fatto di apparirci inaspettatamente dentro l'unico cassetto di uno strano armadio perfettamente geometrico, assumono una preziosità misteriosa, addirittura una sacralità affascinante per quanto immotivata, come fossimo di fronte ad una sorta di tabernacolo.

L'artista ci propone di guardare agli oggetti con occhi nuovi, pronti a cogliere altri significati, o capaci di contemplare la loro insignificanza. Del resto, una delle vie che portano al Sublime parte dalla presa in carico del banale.