

Da: *Arte Americana 1975-1995 dal Whitney Museum. Identità Multiple*, catalogo della mostra (Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Torino, 20 ottobre 1997 – 18 gennaio 1998), Edizioni Charta, Milano 1997, pp. 28-34.

Eterogeneità nell'arte americana dal 1975 a oggi

Johanna Drucker

Mai come negli ultimi venticinque anni si è assistito a una diversificazione così ampia delle arti visive e in nessun luogo in modo così eclatante come in America. L'attuale molteplicità di approcci sia ai materiali sia alle concezioni parrebbe sottrarsi alla definizione di un unico contesto per opere così diverse come quelle presenti in questa esposizione. Le familiari tradizioni artistiche che ritroviamo nella delicata pittura su tela di Nicholas Africano e nelle fusioni metalliche di Joel Shapiro sono poste accanto agli animali in stoffa di Mike Kelley e ai rifiuti riciclati di David Hammons, raccolti sulle strade di città e periferie. Il mondo dell'arte è divenuto così eclettico ed eterogeneo da accogliere qualunque cosa? Non vi sono modelli di riferimento o valori universali? Le tendenze artistiche cambiano a ogni stagione come la moda, spinte da un incessante, spasmodico desiderio di novità? O un panorama così diversificato è invece sintomo che qualcosa di più profondo attraversa il territorio delle arti visive quale espressione dell'attività culturale contemporanea? Osservando le opere più rappresentative di un ambito creativo apparentemente caotico, è forse possibile tracciare i contorni dei mutamenti intervenuti negli ultimi vent'anni e ottenere, se non parametri concettuali unificanti, almeno un quadro critico coerente.

Gli anni Settanta sono generalmente considerati il decennio in cui l'eterogeneità stilistica emerge in modo così forte da rendere impraticabile la consueta "periodizzazione" in uso nella storia dell'arte. Naturalmente ciò è spesso difficile, soprattutto per quanto riguarda l'epoca moderna. Prendere atto della contemporaneità tra *Fontaine* (1917) di Duchamp e le liriche tele di Chagall o tra *Guernica* di Picasso e la distillata astrazione di Mondrian è quasi altrettanto difficile che far rientrare nella comune classificazione di "scultura contemporanea" le opere in legno e canapa di Jackie Winsor, le figure feticistiche di Alison Saar e la perfezione formale dei lavori di Nancy Graves. Certo, si può facilmente sostenere che queste differenze sono funzionali alla reciproca caratterizzazione delle opere attraverso contrasti creativamente significativi, che la "naturale rozzezza" di *Bound Logs* (1972-1973) di Winsor si dà in relazione oppositiva con la "artificiale compiutezza" di *Cantileve* di Graves realizzata dieci anni più tardi. Tuttavia le distinzioni non si pongono al mero livello di materiale, stile, tematica o anche di iconografia. Guardando più da vicino, si comincia a nutrire il sospetto che opere prodotte nello spirito dell'estetica minimalista o su sollecitazioni di natura politica o animate da un impegno critico nell'ambito della cultura popolare non condividano più alcun tessuto connettivo del quale ci si possa avvalere per definirle o distinguerle le une dalle altre. L'uso che fa Alison Saar di chiodi, stagno e rame per elaborare una forma figurativa in *Skin/Deep (A fior di pelle)* del 1993 non può appartenere allo stesso universo dei "lavori in metallo" in lastre di rame collocate una accanto all'altra di Cari Andre né tantomeno all'universo di "figure" descritte da Jonathan Borofsky in *Running People at 2,616,216 (Gente che corre a 2, 616, 216)* del 1979. Le concezioni profonde di opera d'arte, creatività, significato e identità figurative e di rapporto culturale tra forma e processo sono talmente disparate che solo la nozione critica di eterologia, di cose, cioè, così concettualmente diverse da non poter esistere all'interno di un'unica cornice, pare adeguata per valutare la frammentazione dell'arte visiva

dagli anni Settanta in poi.

Ma è davvero così? In una visione prospettica, i nessi logici tra queste opere possono essere compresi in relazione ai cambiamenti maturati nel corso degli ultimi vent'anni sia sul piano culturale specifico del mondo dell'arte sia nel più ampio contesto sociale al quale esso appartiene. In termini culturali, questo periodo vede la fine del Modernismo come terreno di produzione artistica e del dibattito critico sorto per comprenderlo. Mosso dai due motori dell'innovazione formale e della visione utopistica dell'avanguardia, soprattutto nei primi decenni del XX secolo, il Modernismo sicuramente portava in sé un'ampia varietà di stili, molti dei quali però, alla metà del secolo, erano già stati sospinti ai margini da un'idea dominante di arte moderna che elevava l'astrazione a massima espressione estetica. Nonostante le numerose critiche rivoltele (da politica della negazione a ideologia di disimpegno individualismo), l'arte astratta ha espresso forse un concetto fondamentale agli occhi di quanti si entusiasmarono delle sue qualità formali, e cioè che il significato di un'opera d'arte deve manifestarsi nella sua forma visiva. Che fosse strumento per operare un radicale cambiamento nella coscienza o per rivelare sublimi verità universali, la forma visiva raggiunse un'autonomia e una rilevanza senza precedenti nell'estetica moderna.

La fede nella capacità dell'opera d'arte di comunicare direttamente per mezzo di un'esperienza estetica non mediata (per esprimersi in termini critici, il concetto modernista di presenza autosufficiente) inizia a sgretolarsi negli anni Cinquanta e Sessanta. Gli artisti impegnati in Fluxus, nei gruppi situazionisti, negli Happening, in Gutai e in altri momenti di ricerca internazionali conferirono crescente importanza, più che all'oggetto, all'evento e all'esperienza quali aspetti primari dell'attività artistica, cominciando così a dimostrare che il significato dell'opera d'arte va ricercato e si forma in un ambito più ampio, in un territorio che si estende dalla vita personale dell'artista alla comunità, dal mondo dei media e della cultura popolare a quello dell'attualità della militanza politica. Se l'identità del Modernismo fino a tutta la prima metà del XX secolo può essere compresa in rapporto all'idea di "autonomia" (opera d'arte autosufficiente, indipendente dal proprio contesto, con un significato immediatamente visibile attraverso la forma), l'arte che prolifera successivamente può essere invece definita in linea generale con il concetto di "contingenza". Gli studiosi e i critici hanno man mano abbandonato l'idea che l'opera d'arte riveli pienamente se stessa attraverso il proprio linguaggio visivo e ora gli artisti hanno reso la complessa rete di interconnessioni sociali, personali, culturali e storiche una importante caratteristica formale di gran parte del loro lavoro e non solo un'indicazione del modo in cui l'attenzione debba essere portata sul contesto ai fini della piena comprensione dell'opera. A questo riguardo, pone un esemplare interrogativo critico il lavoro di Martha Rosler, realizzato a metà degli anni Settanta, *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* (*La Bowery in due sistemi descrittivi inadeguati*). L'artista interroga la sensibilità estetica modernista mettendo in evidenza che né le immagini (con la loro presunta capacità di documentare una scena o una situazione sociale) né il linguaggio verbale (con la sua trasmissione di informazioni in termini apparentemente precisi) sono in grado di esplicitare in modo adeguato i nessi tra rapporti di potere, condizioni sociali e vita individuale, che vengono in realtà celati da queste forme di rappresentazione "descrittive". Rosler sollecita con forza la consapevolezza che nulla è privo di precedenti o di contesto, nulla è privo di risonanze o di connessioni e che il significato di ogni opera d'arte si crea nel punto di intersezione tra la sfera sociale e quella estetica. In sintesi, non vi è valore formale separato dal contesto culturale in cui esso viene prodotto.

I processi storici che determinarono questo mutamento sono strettamente collegati alle trasformazioni culturali. Nel mondo artistico degli anni Sessanta e Settanta si verificò un importante spostamento dei rapporti di potere dal centro ai margini: le enclavi elitarie delle istituzioni artistiche ufficiali furono oggetto di sistematici attacchi strategici per mano delle organizzazioni femministe e legate alle minoranze. Il movimento dei diritti civili, il femminismo, la protesta pacifista affrontarono in tre

successive ondate lo status quo dominante nella società americana. Il movimento dei diritti civili pose le basi per una maggiore visibilità professionale, per l'autodeterminazione dell'identità degli artisti di colore, anche se in quel periodo le maggiori istituzioni non concessero facilmente spazi espositivi alle loro opere o all'arte che rifletteva questi eventi cruciali. La corrente artistica femminista (che comprendeva numerose attiviste con poche affinità da un punto di vista formale) travalicò i confini formali e concettuali posti dall'establishment¹. All'improvviso nel mondo dell'arte dovettero essere prese in considerazione tutte le modalità espressive in termini di soggetti, temi, motivi, procedure linguistiche, materiali, tradizioni e sensibilità. Un tale cambiamento non può essere sottovalutato: artiste come Jackie Winsor reclamavano tanto un'identità professionale quanto un riconoscimento della loro opera. Lynda Benglis coniugò materiali d'uso convenzionale con riferimenti femministi, associando i suoi nodi fortemente ritorti a superfici decorative che esprimevano aperto disprezzo per il formalismo di buon gusto e Ana Mendieta introdusse nel campo delle arti visive significati legati all'individualità espressi con modi tradizionali, mettendo così per la prima volta in discussione il concetto di opera d'arte autonoma, le cui proprietà formali costituiscono il solo e supremo latore di significato. L'impronta del corpo di Mendieta nella terra esprimeva l'immagine di sé in termini originari ed essenziali ma anche carichi dei valori culturali che collegano i materiali organici alla femminilità.

Le crisi di coscienza e di potere che coinvolsero gli artisti durante la guerra del Vietnam dimostrarono una volta per tutte l'impotenza del linguaggio formale astratto come forza propulsiva di trasformazione sociale. L'inadeguatezza dell'astrazione di fronte a crisi reali scosse alla radice la fede modernista. Divenne impossibile immaginare che qualunque forma visiva proposta come mero attacco o cambiamento dei codici tradizionali di significato potesse operare una vera trasformazione sociale, per non parlare di quella a lungo sognata della moderna utopia. I dipinti di Leon Golub, figurativi, specifici, suggestivi e tuttavia sospesi tra documento storico e descrizione di conflitti umani universali, sono un caso esemplare di opera contingente. Al tempo stesso leggibili e non assoggettabili a una semplice lettura della loro iconografia, oscillano tra un significato certo e uno inaccertabile, tra determinato e indeterminabile e i loro riferimenti cambiano a seconda dell'anno, della settimana, dell'ora, dello spettatore, del luogo e degli ultimi titoli del giornale. Ma è sufficiente porre in relazione l'opera di Golub con quella di Robert Colescott, un pittore afro-americano il cui linguaggio figurativo contiene connotazioni critiche del tutto diverse, per capire in quale misura la pittura figurativa rientri nell'ampia trasformazione dell'opera da autonoma a contingente, partecipando nel contempo ai grandi mutamenti sociali e culturali. Le parodie artistiche di Colescott e le sue violazioni espressive ai tabù contro la figurazione si fondano tanto sulle opere universalmente riconosciute della storia dell'arte, alle quali fanno riferimento, quanto sulle problematiche specifiche degli anni in cui sono state realizzate. E tutte si collocano nell'ambito del significato contingente: un'ampia rete connettiva tra esperienza vissuta dall'artista e tradizione, contesto attuale ed eredità storica. Il passaggio da autonomia a contingenza viene in parte determinato dall'urgenza di diversi gruppi impegnati ad integrare la propria identità sociale con l'espressione artistica e viceversa e ad avvalersi dell'opera d'arte come strumento per portare l'identità in una posizione più centrale e visibile. Questo cambiamento si palesa pressoché in ogni aspetto delle opere prodotte dalla fine degli anni Settanta in poi: da Ashley Bickerton, con la sua paradossale forma tecnologicamente perfetta e il suo tema tecnofobico sul disastro ecologico le cui implicazioni comportano la necessità di vedere ogni forma di produzione, compresa quella artistica, in rapporto alla condizione di pericolo del mondo reale, a Nayland Blake, i cui riferimenti ospedalieri e le suggestioni della sottocultura omosessuale sono parte integrante della sua minacciosa (o seducente) presenza. Al di là della diversità delle opere, l'esigenza

¹ Le maggiori figure del movimento comprendono Faith Ringgold e Miriam Schapiro, Judi Chicago e Faith Wilding, Carolee Schneemann e Alison Knowles.

è la stessa: l'osservanza delle qualità formali deve essere collegata al mondo che unisce artista e spettatore. Blake e Bickerton partecipano a una sensibilità in cui problemi sociali come l'inquinamento, l'omofobia, l'Aids e i diritti dei gay, il controllo sui profitti delle grandi imprese e le repressioni della destra politica definiscono i conflitti nella sfera pubblica. La cornice di riferimento implicita nelle loro opere dimostra come gli artisti contemporanei operino in relazione sia a specifiche comunità sia alla più estesa sfera pubblica.

Ma se si volesse tracciare un quadro più ampio dei cambiamenti intervenuti dal 1970 in poi, si constatarebbene che le questioni sociali e politiche sono solo alcuni fra i fattori di trasformazione del mondo dell'arte. Emerge un'altra ed altrettanto profonda influenza sull'arte capace di dare vita a nuove immagini, nuovi materiali e strumenti espressivi: la forte e coinvolgente presenza della cultura di massa. Anche a questo riguardo si possono rintracciare precedenti nel corso di tutto il XX secolo. I Futuristi e i Cubisti esaltarono la produzione industriale, Marinetti celebrò la scarpa fatta a macchina, Picasso e Braque realizzarono i loro collage con carta da parati a buon mercato e pezzi di giornale. L'industria pubblicitaria si appropriò rapidamente del linguaggio figurativo surrealista e ne sfruttò la carica erotica per piegare quelle spregiudicate tecniche ai propri fini. La Pop Art portò in primo piano il mondo dei fumetti, la cultura delle merci, il consumismo capitalista. Ma allora lo status dell'oggetto d'arte, la sua rassicurante collocazione all'interno delle gallerie, dei musei e dell'apparato critico delle pubblicazioni non furono mai seriamente minacciati. Il punto di confine tra la cultura popolare e massmediale e le belle arti rimase sempre chiaramente definito. Ma mentre le istituzioni si preservavano intatte e funzionali, custodendo e sorvegliando con cura quel confine, gli artisti erosero man mano i fondamenti che tenevano in vita tali distinzioni.

Se negli anni Settanta il potere si estese dal centro ai margini del sociale per tornarvi carico di forza innovativa, nel decennio successivo gli artisti aderirono al linguaggio, alla forma e alle produzioni della cultura dei media con inedito entusiasmo. A prima vista questi mondi non potrebbero apparire più distanti ma il concetto di identità individuale e collettiva, sul quale si impegnavano i movimenti politici, doveva anche confrontarsi con i criteri di rappresentazione di concetti come "donna", "nero" o "chicano" nelle immagini elaborate dalla cultura di massa.

Gli artisti fermarono l'attenzione sui modi in cui gli stereotipi penetravano nel linguaggio quotidiano e il razzismo e il sessismo entravano a far parte dell'iconografia della vita di tutti i giorni, riciclati, attraverso le immagini dei media, nell'esperienza vissuta. In molti casi questo processo di analisi acquisì forma visiva in progetti che mettevano in questione l'identità stessa dell'artista. Gli autoritratti fotografici di Cindy Sherman realizzati alla fine degli anni Settanta e all'inizio degli anni Ottanta sono precise evidenze di questo problematico autorispecchiarsi in cui l'artista cerca "se stessa" nell'immagine di una costruzione mediale di cui si è riappropriata. Per le donne artiste questo fu un momento decisivo che permise loro di distinguersi dalle precedenti rivendicazioni sull'essenza del "femminile" per portare l'interesse verso la strutturazione culturale della categoria "donna".

La flessibilità con cui gli artisti spostarono l'attenzione dalla costruzione personale del sé a quella sociale e viceversa, attraverso il filtro dei media, del linguaggio e dell'immagine, si percepisce con chiarezza in *Self-Portrait (Autoritratto)*, 1986 di Jimmie Durham. La figura ritagliata a grandezza naturale riporta gli stereotipi sugli indiani d'America diffusi nella cultura di massa, in riferimento soprattutto ai miti dell'identità fisica o del carattere. Banalizzandoli impietosamente, Durham ne affronta la brutalità e la violenza disumanizzante. L'intento degli artisti di scoprire in quali termini si crei un'identità etnica o sessuale autentica o falsa indirizzò la loro ricerca verso aspetti dell'attività artistica fino a quel momento considerati neutri sul piano simbolico.

Nel suo *Untitled (Senza titolo)* del 1992 lo scultore David Hammons utilizza capelli che per struttura e colore indicano un'evidente origine africana e rivela in tal modo il proprio legame con una comunità tradizionalmente esclusa dal mondo delle belle arti, così come lo sono le bottiglie di alcol scadente

"Thunderbird", i tappi, le barriere della polizia e i cerchi dei canestri del basket, tutti elementi che fanno parte della sua produzione. In una sua celebre opera Hammons trasformò un viso preso da una scatola di cereali nell'immagine di Jesse Jackson, mostrando il subdolo insinuarsi di stereotipi negli aspetti più familiari e banali della quotidianità. L'insistenza sulla interazione tra il mondo dell'arte e quello dei media, tra identità individuale e produzione culturale ha reso estremamente permeabili i confini che separano questi territori.

Se le opere che trasformano in arte immagini mediali o materiali inconsueti possono essere comprese in termini di messa a fuoco delle tematiche più controverse, quelle che comportano appropriazioni dirette esprimono invece istanze d'altro tipo. I *New Hoover Convertibles... (Nuovi aspirapolvere convertibili...)*, 1981-1987 di Jeff Koons sono indistinguibili dal prodotto di massa originale: in realtà sono precisamente la stessa cosa. L'opera mette in discussione lo status dell'immagine nell'arte e il linguaggio specialistico adottato per definire le immagini e gli oggetti artistici come fossero qualcosa di distinto dalle immagini dei media e dai prodotti industriali, differenziando un "originale" dalla sua esatta replica visiva. Negli anni Ottanta gli artisti si interrogarono senza riserve sui concetti di valore, autorità, autenticità e giudizio critico, tutti coagenti nel tracciare distinzioni tra oggetto d'arte e immagine mediale. In un mondo in cui la quantità di immagini prodotte dai mass-media rischia di seppellire l'opera artistica sotto una valanga di immagini pubblicitarie, televisive, cinematografiche, informatizzate, la specificità dell'oggetto d'arte diviene qualcosa di sempre più problematico. Ma la condizione dell'immagine è solo un aspetto dell'attrazione che i media esercitano sull'arte, l'altra faccia della medaglia riguarda la consapevolezza che il sistema dei media è infinitamente più potente di quello dell'arte nel plasmare il nostro senso di identità, il nostro mondo, le nostre convinzioni e interpretazioni. Di conseguenza, la distanza critica, il carattere intrinsecamente disgiunto e separato dell'immagine artistica diviene il vero criterio di differenziazione. Il mondo dell'arte scruta quello dei media, ne esamina le fantasie di consumo, identità, seduzione, orrore e, in definitiva, di potere così come vengono prodotte nello spettacolo quotidiano delle nostre esistenze. In alcuni casi questo processo comporta il ricorso a strumenti tecnologici (come i display digitali di Jenny Holzer), in altri ai mezzi più semplici (come il colore nero a olio su pannello gessato di Glenn Ligon) che possono essere altrettanto efficaci nel loro confrontarsi con i messaggi coercitivi della cultura dominante.

Quale distanza intercorre allora tra gli ultimi fuochi dell'impegno formalista che si manifestarono negli anni Settanta e le attuali tendenze dell'arte contemporanea? Immaginiamo per un momento il contrasto tra la tela percorsa da un delicato reticolo di Agnes Martin, *Untitled #11 (Senza titolo n. 11)* del 1977, con la sua palese fedeltà a un formalismo lirico, e la critica a questa stessa estetica avanzata da Ellen Gallagher in *Afro Mountain (Montagna africana)* del 1994, dove l'artista ricorre a minuscole icone della simbologia razzista per creare tele altrettanto eleganti sul piano estetico; oppure quello tra il liscio pavimento in lastre metalliche di Carl Andre in *Twenty-Ninth Copper Cardinal (Ventinovesimo numero cardinale in rame)* del 1975 e la figura parlante di Toni Oursler *Getaway #2 (Fuga n. 2)* del 1994. Muta, scandita uniformemente, modulare ed elementare, quella di Andre parrebbe l'esempio perfetto di opera moderna. E tuttavia questa espressione minimalista minaccia e mette in discussione lo spazio dello spettatore, violando il sacro confine tra questi e l'opera d'arte che era stato mantenuto con cura entro la moderna estensione della tradizione occidentale. Lo spettatore a disagio, incerto se camminare sulle lastre sparse con la massima discrezione sul pavimento della galleria, retrocede verso un'altra opera e avverte il proprio corpo, la propria presenza in quel luogo e l'inquietante assenza di una chiara linea di demarcazione tra la percezione del soggetto e l'oggetto d'arte. Ma quanto più sgradevole è l'essere interpellati dalla figura così profondamente abietta della piccola opera di Toni Oursler, da quell'immagine antropomorfa che reca un'illusione di vita quando, sporgendo la faccia dal cuscino gualcito, dice: "Lasciatemi in pace", "Come sono arrivato qui?", "Smettetela di guardarmi".

Silenzio, discrezione, completa autonomia: tutto finito. Le opere possono essere osservate senza che si sappia nulla delle personali nevrosi dell'artista ma l'effetto rimane quello dell'implicazione e della suggestione, delle connessioni tra lo spazio permeabile mondo dello spettatore e le categorie dell'esperienza. Il concetto di contingenza delinea il modo in cui l'opera d'arte poggia su questo vasto contesto per ottenere significato: la figura di Oursler è tanto lontana da *Bird in Space* di Brancusi quanto lo è McDonald dai *Cafés* che permeano i motivi del Cubismo Analitico di Braque e Picasso. Appellarsi al minimo comun denominatore del mercato di massa qui è significativo poiché l'arte degli anni Novanta deve competere con un ambiente saturo di immagini, popolato dalle finzioni del mondo mercificato del simulacro e dello spettacolo così come viene descritto dai critici del cosiddetto postmoderno: Guy Debord, Jean François Lyotard e Jean Baudrillard. L'opera di Sue Williams, *The Hose (Il tubo)*, con le sue narrazioni di abusi medialti attraverso il pessimo disegno e la tecnica incerta, sottolinea l'infelice rapporto di potere del soggetto in questo scambio. Analogamente *Untitled #16 - A Decorated Chronology of Insistence and Resignation (Senza titolo n. 16. Cronologia decorata di insistenza e rassegnazione)* realizzato nel 1993 da Lari Pittman utilizza il linguaggio visivo della pubblicità e del design del prodotto per articolare il proprio senso di impotenza e ribellione di fronte alla crescente mercificazione del privato. Nulla è stabile in questo processo: gli animali di Mike Kelley in *More Love Hours Than Can Ever Be Repaid (Più ore d'amore di quante possano mai essere ricambiate)* del 1987 non raccontano rassicuranti favole infantili, né i ritratti fotografici di Catherine Opie costituiscono documenti affidabili delle consuete categorie sessuali.

Attualmente le arti visive formano una piccola isola all'interno del vasto territorio della cultura visiva, la linea di confine tra le belle arti e l'arte mediale e popolare non si presta a una facile e certa identificazione. I luoghi da cui l'arte dipende per potersi definire tale, i musei, le gallerie e le istituzioni mediatiche della critica e delle pubblicazioni perdono identità nel mondo della moda, delle sponsorizzazioni, della pubblicità, della ricerca di fondi. È mai stato davvero diverso? O vi è stato solo un sogno passeggero in cui una purezza presumibilmente moderna, aspirando a una chiara autonomia, tolse le arti visive dalle chiese, dai parchi di divertimento, dalle fiere mondiali, dai mercati dell'artigianato e dalle esposizioni tecnologiche per isolarle sotto un riflettore? In un'epoca in cui l'immagine visiva prolifera a velocità elettronica, il ruolo e lo status dell'arte rimangono contraddistinti da una caratteristica essenziale: l'arte richiama l'attenzione su di sé in quanto atto consapevole di definizione e di conferimento di significato attraverso un gesto di separazione da quel prolifico territorio. L'arte adempie ora alla funzione di mettere in dubbio il significato stesso e ci chiede di osservare le complesse modalità con cui tale significato viene prodotto più che fornire un'averità stabile, universale o trascendente. La visualità come significato in sé e pura forma estetica diviene un concetto impotente in un mondo dove l'ibrido, la mutazione, la contaminazione sono aspetti sociali ed estetici essenziali. La difficoltà non è leggere il significato delle opere d'arte contemporanee bensì pretendere che questo significato sia durevole, circoscritto e garantito. Se i primi anni del XX secolo sono stati caratterizzati dal sogno moderno della forma pura e del cambiamento utopistico, gli ultimi sono invece pervasi da un'energia febbrile che conduce le arti visive verso un intenso e fertile rapporto con le molteplici contingenze dell'esperienza, reale e immaginaria, prodotta e confezionata, vissuta e riciclata.

da *Art at the End of the 20th Century: Selections from the Whitney Museum of American Art*, Whitney Museum of American Art, New York, 1996