

Around the European Galleries

Jacques Brissot has undertaken to transcribe the major paintings of Hieronymus Bosch into more or less contemporary terms by means of carefully cut-out and assembled collages from photo magazines. The result is entertaining if you happen to be familiar with the works on which they are based and Brissot shows considerable resourcefulness in finding modern equivalents for Bosch's fantastical shapes.

* * *

American Hyperrealists, Galerie Arditti, 15 Rue de Miromesnil, Paris 8, to Nov. 30.

A very representative selection of works by 15 American photo-realists including John Salt, John Kacere, Paul Sarkisian, Richard Estes, Robert Cottingham, Ralph Goings and others. Themes and styles differ quite a lot, although the automobile and the lifeless street are favorite subjects.

* * *

Arman, Galerie Mony-Calatchi, 182 Boulevard Saint-Germain, Paris 6, to Nov. 10.

New realist Arman has opted for repetitive accumulations of things, and the present show of works on paper give us the imprint of various objects including the now familiar fractured violin.

—MICHAEL GIBSON.

Milan

Valentina Berardinone, "The Sites and the Traces." Galleria Milano, 13 Via Manin, Milan, to Nov. 10.

Berardinone has an individual way of turning personal belief into conceptual art. In this show, Berardinone's "Scalinate," abstractions of monumental flights of stairs, and her "Calate," a zig-zag downpour of epoxy resin, refer to power, hierarchy and its result. At the same time, they are themselves handsome inventions. The stairs and pyramids are stark white and opaque, in contrast to the shiny black or red of the resin. Berardinone experiments with the same subject matter in films. Her symbolism is neither obvious nor heavy-handed, but like all accounts of agony in the hands of a good artist, is a clear and moving statement.

Rome

Jim Dine, Il Segno, 4 Via Capo Le Case, Rome, to Nov. 20.

Jim Dine is always fresh and witty. A selection of prints, and prints cum collage, both sturdy and light, show his progress from early textural pleasures to recent bright refinement. The "Self Portrait" (1969), an etching of three empty bath robes, still has that old funky feeling. The "Dutch Heart" series are buoyantly colorful and repetitive. The "Sledge Hammer and Axe" is an over-life-size lithograph, and a monumental etching of "Five Paint Brushes" best combines his earlier flair for hairiness and his new fluidity.

* * *

20 Italian Artists Between Abstraction and the Figurative, Pictogramma, 45 Corso Rinascimento, Rome, to Nov. 13.

This collection of high quality prints, with precision and elegance enhancing all content, was printed by Renzo Romero.

Giuseppe Zigaina's etchings on lead are indictments remotely reminiscent of George Grosz, but fierce in a completely different way. Gastone Novelli, who is a graphic artist par excellence, shines with the sharpness of his lines and pictorial invention. His book, "Mais Si Vous Voulez Pourrir en Paix," lyrical despite its title, consists of four images accompanied by four pages of text in the artist's typical scribbly hand. It is a treat. A black flourish by Guerrini is almost as simple as Franz Kline; there is a live, little field of signs by Turcato, and Perilli's precise spidery constructions; meshes and grids by Dorazio; and a color aquatint by Moriconi, which is particularly fluid and translucent. Afro, Capogrossi, and the sculptors Mastroianni, Mirko, Franchina are also represented with complex and interesting graphic work.

—EDITH SCHLOSS

A Record for U.S. Art

NEW YORK, Oct. 26 (AP).—The highest price for any American painting was paid at auction last night by an unidentified collector who bid \$260,000 for Eastman Johnson's "Washington Crossing the Delaware," painted in 1851.

Palre Kra
ott./1973

L'illusionismo di Jim Dine

A CHI NON ABBIA seguito bene l'arte americana dell'ultimo decennio riuscirà, magari, paradossale la notizia stessa di una mostra di opere grafiche di Jim Dine (litografie, serigrafie, incisioni, tra il '65 e il '72, al «Segno»). Certo per chi sia rimasto alla famosa Biennale del '64 dove gli USA facevano passare il neo-dadaismo per *pop-art* (quella *pop-art* di cui non ci hanno mai offerto un quadro completo), Jim Dine è lo sperimentatore dell'urto immediato tra oggetto e immagine. L'autore della composizione con l'ascia confitta nel legno, a ridosso del dipinto post-informale; del montaggio col martello-pendolo appeso alla cornice del quadro che moltiplica la sagoma dello stesso utensile, ottenuta col aerografo, su di una fluttuante superficie di colore; del plastico colla bombetta vera, posata sulla mensola, sotto il «magrittiano» ingrandimento della bombetta dipinta. Eccetera.

Il che è inesatto (Dine ha lavorato anche altrimenti e come grafico esiste sin da allora), ma, in fondo, giusto, come giudizio. Dine ha una sua fisionomia quando è coinvolto in quella esperienza, parallelamente ad uno Jasper Johns.

Si parlava, allora di una «fame di oggettività», dopo anni di pittura informale. Così, qualcuno vedeva in quella idea dell'accetta appesa contro il quadro, la presa di coscienza della gravità della crisi dei rapporti tra oggetto e immagine; o, addirittura, lo invito all'«iconoclastia», allo intervento dello spettatore contro una pittura avveratasi impotente a dominare le cose (una sorta di antefatto dell'odierna *arte povera*). In realtà, l'autore nutrivà tutt'altri propositi. Lo aveva detto, chiaro e tondo, nel '63:.... *io penso che la vita arrivi all'arte; ma, se si usa un oggetto e la gente dice che esso è lì per colmare il distacco tra arte e vita, questa è follia; lo*

oggetto è lì per fare arte, allo stesso modo del colore.

E, infatti, per Dine (come ma con più grinta, per Johns) si trattava di uscire dalle secche dell'informale esibendo il conflitto tra cose vere e dipinte, lasciando aperta ogni ipotesi circa il suo esito, senza rompere — dunque — con l'irrazionalismo appena lasciato alle spalle. Anzi, giocando sugli effetti dell'incompiuto, dell'inevaso, per dare apparenza intuitiva ad un atto tutto teoretico e di «riforma del gusto»: alla dimostrazione, in fin dei conti, di come la pittura, anche se sottoposta a brutali confronti ed a sommari trattamenti alberghi risorse emotive tali da riscattare l'oggetto grezzo (utensile, prodotto di consumo) dalla sua «volgarità». Un eccitato formalismo, dunque, più che una rottura; una spericolata scommessa con le risorse illusionistiche dell'arte.

La realtà è che, per superare la crisi del linguaggio, spinta all'estremo limite dall'*informale*, sarebbe stato necessario uscire da quell'incerta alternativa, ridimensionare radicalmente il problema. Fare ciò che faranno, poi, i più creativi tra i *pop* americani e inglesi (da Rosenquist a Marisol, da Phillips ad Allen Jones). Trovare nuove forme per una nuova realtà. «Fagocitare» l'oggetto di consumo e l'ottica merceologica; restituire il primo alla sua labilità di valore e la seconda alla sua ingannevolezza.

E' quanto finisce col tentare lo stesso Dine, ma a tutto scapito dell'animazione dell'opera che, almeno, gli riusciva di ottenere con il montaggio, dato il suo visibile impaccio nel fare il debito salto qualitativo.

La composizione detta *Autoritratto* (1964), con la molletta agganciata ripetutamente alla cornice del trittico (tre versioni cromatiche della stessa veste da camera) resta un gioco di ben leggera ironia sul nostro essere «uno, nessuno e centomila» al cospet-

to del lucido ed acre umorismo di un Allen Jones, p. es., quando tratta analoghi temi di costume della società dei consumi (la «metallica» so-dezza delle fotomodelle, con il loro sgargiante armamentario del *sex appeal*). Che, poi la perdita di mordente sia ancora più vistosa quando Jim Dine tenta di trasferire tutta la tensione fra oggetto e immagine dallo spessore del plastico alle due dimensioni della tela o del foglio, è nella logica delle cose.

Eccoci, così, alle sue più recenti esperienze di grafico verificabili, episodicamente, in questa piccola mostra, al «Segno». Ripreso, stancamente, a quasi un decennio dalla prima prova l'*Autoritratto* perde quel po' di brio che ricavava dal trattamento polimerico: si riduce all'esercizio di stile sulle variazioni cromatiche della sequenza delle tre immagini di gusto pubblicitario (campitura in lilla, in giallo, e, rispettivamente, groviglio di segni in nero e blu). Riproposto, ad altrettanta distanza di tempo, come opera grafica — e, dunque, come pura traccia, come «orma» dell'inerte oggettività — lo stesso motivo dell'utensile (*Martello ed ascia*, 1971) perde lo scatto che aveva là dove Jim Dine puntava sul contrasto tra l'aggressività implicita nell'oggetto e la suadente — anche se sommaria — elaborazione pittorica della tela. Vien fatto di chiedersi se lo sbocco naturale della «arte di effetto» di Dine non avrebbe potuto e dovuto essere quello dello spettacolo (*l'happening* da cui egli proveniva). Qui, comunque, è chiuso in una *impasse*: dalla quale non si vede se e come egli intenda uscire. Sulla tangente dell'illustrazione letteraria? Sembrirebbe, a giudicare dalla svagata ironia del suo ritratto di Rimbaud (*Taglio di capelli*, 1972). Ma da una simile idea un disegnatore come Hockney non avrebbe ricavato qualcosa di ben più effervescente?