



Venezia, veduta delle Zattere con i Magazzini del Sale, dove si trovava la prima sede dello spazio *Aperto*, nel 1980

Jeff Koons alla XLIV Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia (1990)

Sabina Laura De Stefano

Abstract In 1990, the thirty-five-year-old Jeff Koons (York, Pennsylvania, USA, 1955) officially debuted in Italy as participant artist of the 44th edition of Venice Biennale. He was invited to take part of the section called *Aperto*, which was dedicated to those young artists who had never exhibited at the Biennale. At that time Koons was not so famous and decided to present a disrespectful complex of works created in collaboration with the famous pornstar Cicciolina. Koons' choice grants him the attention of critics and press. Despite the critical rejections, Koons' participation at Venice Biennale and the interest of the media contributed to launch him on a successful international career.

Keywords Jeff Koons. Biennale 1990. Aperto '90. Scandal. Sculpture.

Jeff Koons (York, Pennsylvania, USA, 1955) è uno dei più celebri artisti contemporanei e, tra i viventi, uno dei più quotati: tanto che nel 2013 una delle sue opere più note, l'imponente scultura in acciaio inox *Balloon Dog (Orange)* (1994-2000), che evoca un palloncino a forma di cane, è stata battuta all'asta alla cifra record di 58,4 milioni di dollari. Al pari di una star cinematografica hollywoodiana, Koons si trova sovente al centro dell'attenzione mediatica internazionale e non è raro che le testate giornalistiche più importanti e le riviste specializzate in arte gli dedichino articoli a commento di suoi progetti più o meno scandalosi o kitsch o riportando le diatribe legali di cui si vede protagonista a causa delle accuse di plagio che gli sono state più volte mosse nel cor-

Il presente contributo prende avvio da: De Stefano, Sabina (2017). *Jeff Koons e i rapporti con l'Italia: dalla Biennale di Venezia del 1990 a «Jeff Koons in Florence» (2015-2016)* [tesi di laurea magistrale]. Relatore Stefania Portinari; correlatore Nico Stringa, a.a. 2016/2017. Venezia: Università Ca' Foscari Venezia.



Edizioni
Ca' Foscari

Storie dell'arte contemporanea 4 | Atlante delle Biennali 1

ISSN 2704-9973

ISBN [ebook] 978-88-6969-366-3 | ISBN [print] 978-88-6969-367-0

Open access

Published 2019-12-18

© 2019 | © Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-366-3/014

213

so degli anni.¹ Koons è considerato un artista controverso e il dibattito intorno al personaggio è costantemente tenuto vivo. È anche uno dei creativi che rappresenta al meglio quello 'stile di vita americano' di cui il filosofo francese Jean Baudrillard tratta nel suo libro *Amériké* (1986), che analizza i valori della classe media statunitense impegnata a rincorrere l'autopromozione e a porre come punto focale della propria esistenza i beni di consumo che spesso idolatra e trasforma in feticci (Baudrillard 1986, 52-53). Koons con la sua arte esplicitamente neo-pop - una corrente artistica sorta proprio negli Stati Uniti nella seconda metà degli anni Ottanta e diffusasi in seguito in Europa e Italia (cf. Terraroli 2009, 344; Foster 1996, 115-120; Pancotto 2010, 96) - si rivolge in primis proprio al gusto statunitense, realizzando un vasto corpus di opere spesso ritenuto dal pubblico e dalla critica espressamente kitsch. Nonostante la vastità della produzione artistica di Koons e la sua longeva attività, questo testo si sofferma su un momento circoscritto della sua carriera: la partecipazione alla Biennale d'Arte di Venezia del 1990, che rappresenta il suo esordio artistico italiano. Nello specifico l'artista statunitense prende parte alla XLIV Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia invitato a far parte di una sezione della rassegna denominata *Aperto*, che è stata creata per la prima volta nella sede esterna dei Magazzini del Sale alle Zattere in occasione dell'edizione della Biennale del 1980, introdotta da Bonito Oliva e Harald Szeemann per dedicare uno spazio di rilievo ad artisti giovani e esordienti che non abbiano mai preso parte ad altre edizioni della rassegna e che verrà riproposta fino al 1993.

Aperto '90 si pone l'intento di esporre i lavori di artisti emergenti under 35 e presenta opere di Koons inedite e provocatorie tratte dalla serie *Made in Heaven* (1989-91), realizzate servendosi della collaborazione della sua compagna di allora, la pornstar ungherese Ilona Staller, in arte Cicciolina, che al tempo era molto nota, soprattutto in Italia: proprio la grande attenzione mediatica che si è sviluppata intorno alla sua presenza ha concorso a lanciare la carriera di Koons a livello internazionale (cf. «Aperto '90», Biennale 44 1990, 253-349). L'artista statunitense prenderà nuovamente parte alla Biennale d'Arte solo in un'altra occasione: la seconda e per ora ultima partecipazione è infatti il suo intervento alla XLVII edizione del 1997, invitato

¹ Cf. Ruth La Ferla, «Art, and Handbags, for the People», *The New York Times*, 23 July 2014; Simone Cosimi, «Snapchat si dà all'arte: Jeff Koons in realtà aumentata», *La Repubblica*, 3 ottobre 2017; Mariacristina Ferraioli, «Jeff Koons firma per Louis Vuitton una collezione di borse ispirata a Monet», *Artribune*, 30 ottobre 2017. Koons è stato anche talora accusato di plagio, cf. Benjamin Sutton, «Jeff Koons Accused of Plagiarism in Paris, Again», *Hyperallergic*, 29 December 2014; Anonymous, «Jeff Koons sued for appropriating 1980s gin ad in art work sold for millions», *The Guardian*, 15 December 2015; Henry Samuel, «Jeff Koons accused of plagiarising iconic French advertising campaign for multi-million-pound sculpture», *The Telegraph*, 24 September 2018.

da Germano Celant alla rassegna *Futuro, Presente, Passato: 1967-1997*, un'occasione in cui espone due opere della serie allora inedita *Celebration* (1994-2006). La presenza di Koons a quella Biennale però delude le attese di chi si aspettava una reiterazione del grande successo di sette anni prima (cf. De Stefano 2017, 70-9). Anche se la Biennale va naturalmente considerata in un contesto internazionale e i suoi riverberi giungono oltre l'ambito nazionale, queste sue due partecipazioni possono comunque essere considerate particolarmente interessanti anche nel novero delle sue mostre in Italia.

Nel 1992 Jeff Koons è uno dei protagonisti dell'epocale mostra collettiva itinerante «Post Human» - allestita al Fae Musée Contemporain Pully di Losanna, al Deste Foundation for Contemporary Art di Atene, al Deichtorhallen Hamburg di Amburgo e al Castello di Rivoli - a cui viene invitato dal curatore statunitense Jeffrey Deitch per esporre alcune opere della serie *Made in Heaven* con la quale si era fatto conoscere proprio in occasione della Biennale del 1990 (cf. Deitch 1992). Nel 2003 Achille Bonito Oliva è l'ideatore della prima mostra antologica di Koons in Italia tenutasi presso il Museo Archeologico di Napoli, che ospita una ricca selezione di opere dalla sua produzione dal 1981 al 2002 (cf. Codognato 2003). Koons in seguito intraprende un proficuo rapporto con la Fondazione Pinault di Venezia, tanto che dal 2006 al 2013 la sua presenza diviene pervasiva grazie a questo sodalizio. Il magnate francese François Pinault, che intende condividere con il pubblico una parte della sua vasta collezione d'arte contemporanea, riserva infatti a Koons un posto d'onore nell'organizzazione di esposizioni collettive ospitate dalle due sue sedi veneziane (cf. Gingeras 2006; Gingeras Bankowsky 2006; Gingeras 2009; Bourgeois 2011). Dal 24 settembre 2015 al 15 gennaio 2016 si è tenuto un ulteriore intervento artistico di Jeff Koons in Italia, a cura di Sergio Risaliti: *Jeff Koons in Florence*, in occasione del quale l'artista espone nel centro storico del capoluogo toscano due sculture che corteggiano un gusto molto kitsch: *Pluto and Proserpina* (2010-13) in acciaio inox con cromatura color oro in Piazza della Signoria e *Gazing Ball (Barberini Faun)* (2013) nella Sala dei Gigli in Palazzo Vecchio, che hanno creato un intenso dibattito (cf. Risaliti 2015).

Il successo di Koons in Italia è dunque indebilmente legato a quel suo intervento alla XLIV Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, che rappresenta l'inizio di un rapporto molto particolare. Quella Biennale, che apre il 23 maggio 1990 con i tre giorni di vernice dedicati alla stampa, alla critica e ad altri 'addetti ai lavori' che anticipano l'inaugurazione ufficiale alla presenza del presidente del Consiglio Giulio Andreotti tenutasi il 27 maggio, ha come curatore Giovanni Carandente che intitola l'esposizione *Dimensione Futuro*.

Lo storico dell'arte, direttore del settore arti visive della Biennale dal 1988, intende rappresentare lo spirito di cambiamento e la propensione verso il futuro che a suo avviso caratterizza l'inizio dell'ul-

timo decennio del XX secolo, come scrive in catalogo (Carandente 1990, 16), sottolineando in particolare il rapporto che gli artisti mettono in atto con lo spazio:

L'artista e lo spazio [...] è l'altra possibile definizione che si può affidare a questa Biennale, come essa è venuta configurandosi, non solo in Italia, ma anche negli altri paesi del mondo, man mano che gli artisti prendevano contatto con lo spazio a loro assegnato. (Carandente 1990, 16)

La strategia curatoriale di Carandente è la presentazione delle tendenze più attuali dell'arte contemporanea e intende dunque invitare giovani artisti operanti sulla scena internazionale, tralasciando le mostre retrospettive o tematiche che nel corso degli anni hanno caratterizzato le edizioni della manifestazione veneziana.² Una delle più importanti sezioni della XLIV edizione della Biennale è considerata allora proprio *Aperto '90*: lo spazio assume un ruolo di interprete speciale dello spirito della Biennale, essendo la rassegna dedicata agli artisti emergenti.

Grande importanza riveste anche la rassegna «Ambiente Berlin», curata da Jörn Merkert, Ursula Prinz, Hermann Raum, Werner Schmalenbach e Carandente stesso, che riunisce e espone opere di artisti non solo di nazionalità tedesca per i quali Berlino sia stato un luogo vitale per le proprie creazioni artistiche, documentando la vivace situazione culturale della capitale tedesca (cf. Carandente 1990, 61), tanto più alla luce degli avvenimenti seguiti alla caduta del muro di Berlino, avvenuta il 9 novembre del 1989. Un'altra rassegna significativa della Biennale del 1990 è quella in omaggio allo scultore basco Eduardo Chillida (1924-2002), curata da Carandente allestendo a Ca' Pesaro le opere dell'artista che nel 1958 aveva ricevuto il Leone d'oro per la scultura (cf. Carandente 1990, 91). Per quanto riguarda la rappresentanza italiana, il Padiglione Italia è curato da Laura Cherubini, Flaminio Gualdoni e Lea Vergine e riceve un diffuso riscontro positivo in quanto ritenuto in grado di illustrare in modo diversificato il panorama artistico del paese sul finire degli anni Ottanta. In assonanza con lo spirito della Biennale, la maggior parte degli artisti scelti sono molto giovani come ad esempio: Davide Benati (1949), Nicola De Maria (1954), Giuseppe Gallo (1954), Alberto Garutti (1948), Franco Guerzoni (1948) e Marco Tirelli (1956), e si presentano con opere recenti caratterizzate dal pluralismo dei linguaggi e delle tecniche (cf. Cherubini, Gualdoni, Vergine 1990, 23-41). Per Luciano Caramel è proprio la rappresentanza italiana quella più viva alla Bien-

² Pier Francesco Listri, «Il parere di Giovanni Carandente, responsabile delle arti figurative», *Il Tempo*, 21 marzo 1990.

nale, grazie alla presenza di artisti impegnati, anche se con maggiore libertà e anticonvenzionalità, con le forme tradizionali della pittura e della scultura.³ I loro lavori colpiscono positivamente anche la giuria, infatti è Giovanni Anselmo (1934) ad aggiudicarsi il Leone d'oro per la pittura (cf. «La giuria», Biennale 44 1990, 9). Per gli altri Padiglioni nazionali, stampa e critica muovono un giudizio piuttosto unanime. Il Padiglione che riscontra il maggior successo, fin dal primo giorno identificato come il più promettente, è quello degli Stati Uniti, che risulta vincitore del Leone d'oro per la Miglior Partecipazione Nazionale (cf. «La giuria», Biennale 44 1990, 9).⁴ A rappresentanza degli Usa è stata scelta Jenny Holzer (1950), allora giovane artista americana di tendenze neo-concettuali (cf. Auping 1990, 212-17). Grande attenzione viene dimostrata anche nei confronti del Padiglione della Repubblica Federale di Germania dove vengono esposte foto realizzate dai coniugi Becker (Bernhard, 1931-2007 e Hilla, 1934-2015), vincitori del Leone d'oro per la scultura grazie alla plasticità dei loro scatti,⁵ e l'imponente l'installazione dell'artista Reinhard Mucha (1950), ricca di associazioni e simbolismi (cf. Klaus Bussmann 1990, 200-5). Il Padiglione inglese è interamente occupato dalla mostra monografica di Anish Kapoor (1954), che realizza installazioni in pietra arenaria, ardesia o fibra di vetro e che riceve il Premio Duemila come miglior artista esordiente (cf. Thomas McEvelley 1990, 156). Considerando la XLIV Biennale nel suo insieme, si può verificare come Carandente sia intenzionato a rispecchiare nella manifestazione la complessità della ricerca artistica del periodo presentando una varietà di opere molto ampia e eterogenea.

Già dai primi giorni di vernice giungono comunque anche le critiche.⁶ Alcuni articoli sono concordi nell'asserire che la Biennale non sia riuscita a mantenere le premesse, secondo le quali sarebbe dovuta essere un'esposizione internazionale «giovane, provocatoria, ricca

3 Luciano Caramel, «Ecco la Biennale '90 pochi quadri e molti audiovisivi», *Il Giornale*, 26 maggio 1990.

4 Cf. la rassegna stampa del 1990 presso l'ASAC, tra cui in particolare: Virginia Baradel, «Alieni d'una terra morta», *La Nuova Venezia*, 24 maggio 1990; Luciano Caramel, «Ecco la Biennale '90 pochi quadri e molti audiovisivi», *Il Giornale*, 26 maggio 1990; Nello Forti Grazzini, «La Biennale del Revival», *L'Unità*, 26 maggio 1990; Manlio Onorato, «Biennale: inutile, scandalosa, lottizzata, caotica, però...», *Nuova Vicenza*, 6 giugno 1990. Sul Padiglione USA cf. «La giuria», Biennale 44 1990, 9.

5 Cf. Nello Forti Grazzini, «La Biennale del Revival», *L'Unità*, 26 maggio 1990; Andrew Renton, «La Biennale di Venezia», *Flash Art Italia*, 157, 1990, 117-18

6 Cf. Franco Miracco, «Il villaggio dell'arte che vive di frammenti più che di sostanza», *La Nuova Venezia*, 24 maggio 1990; Nello Forti Grazzini, «La Biennale del revival», *L'Unità*, 26 maggio 1990; Claudio Spadoni, «E l'arte finì al muro», *Il Resto del Carlino*, 26 maggio 1990; Luciano Ferraro, «Biennale, commedia dell'arte», *La Nuova Venezia*, 28 maggio 1990; Enrico Crispolti, «Clima di omologazione celebrata», *La Gazzetta delle Arti*, 5/6, estate 1990.

di spunti, originale»,⁷ come afferma il gallerista Lucio Amelio, ma a distanza di tempo si può constatare come quella Biennale fosse proprio lo specchio dell'arte postmoderna dell'epoca, che spesso guardava al passato facendo uso di revivalismi e di linguaggi eterogenei.

La Biennale chiude il 30 settembre con un risultato comunque decisamente poco soddisfacente, registrando «solo» centomila visitatori paganti, una soglia davvero bassa che la Biennale raggiunge in poche altre occasioni.⁸ Jeff Koons diventa però il personaggio più discusso di questa edizione. *Aperto '90* occupa l'intero spazio alle Corriere dell'Arsenale, un luogo tradizionalmente deputato alla rassegna fin dall'edizione di *Aperto '86*, mettendo a punto un allestimento di notevoli dimensioni che per struttura si rifà a quello delle fiere d'arte, con la presenza di stand tutti di identica estensione. I curatori che si sono susseguiti nel corso delle diverse edizioni di *Aperto* si sono sempre prodigati per creare una mostra che potesse rappresentare le tendenze più innovative e internazionali, come ha sottolineato Renato Barilli (Barilli 1990, 255), che nel 1990 è uno dei curatori della sezione assieme a Bernard Blistène, Stuart Morgan, Wenzel Jacob e Linda Shearer. Questa edizione è particolarmente significativa anche per l'introduzione di un nuovo fattore discriminante per la scelta degli artisti: per la prima volta in cinque edizioni viene, infatti, indicato un limite di età per poter partecipare alla rassegna, fissato a trentacinque anni. La volontà di Carandente a questo proposito è di garantire la presenza all'interno della Biennale di uno spazio davvero dedicato interamente ad «una selezione quanto mai varia e qualificata dei nuovi, giovani talenti» (Carandente 1990, 17). Nonostante il desiderio di privilegiare «artisti alla loro prima apparizione internazionale» si lascia ampio spazio anche ad artisti già conosciuti e «divulgati dai media» (Carandente 1990, 17), soprattutto nei loro rispettivi paesi, una decisione che non resta incolpevole dalle polemiche, come nel caso di Koons e di altri artisti statunitensi selezionati dalla curatrice Linda Shearer che, sul finire degli anni Ottanta, sono molto noti negli Stati Uniti ma decisamente meno in Italia e a livello internazionale.⁹

Linda Shearer giustifica la presenza di nomi famosi, riferendosi nello specifico a Koons e Ashley Bickerton, sostenendo che sono stati scelti perché la loro indagine artistica si sta orientando verso nuo-

⁷ Lucio Amelio, «La Biennale di Venezia 1990», *Domus*, luglio-agosto 1990.

⁸ Fabio Marangoni, «Centomila visitatori alla Biennale di Venezia», *Il Gazzettino*, 1 ottobre 1990.

⁹ Cf. Anonimo, «Come gli americani tentato il bis alla biennale», *Il Giornale dell'Arte*, 1990, marzo; Giancarlo Politi, «Dialogo dei massimi sistemi», *Flash Art Italia*, 157, 1990, 172. In particolare sono meno noti gli artisti Ashley Bickerton (1959) e Cady Noland (1956).

ve strade inedite e stimolanti.¹⁰ Anche Barilli replica alle polemiche e afferma che la decisione di non escludere dalla manifestazione Koons e altri artisti non definibili strettamente come emergenti è dipeso dal fatto che nel 1990 questi artisti sono ancora i punti cardine dell'universo artistico contemporaneo e in loro è individuabile l'espressione del gusto corrente.¹¹ Il curatore, inoltre, si sofferma su quali siano le tendenze riscontrabili all'interno di *Aperto '90*, che in questa edizione è caratterizzato dalla notevole presenza di fotografie, video, strutture minimali, con la netta prevalenza di installazioni, come si può evincere dalle riproduzioni presenti nel catalogo generale della Biennale.

Secondo quanto affermato da Barilli, ad *Aperto* si possono individuare da un lato artisti che utilizzano mezzi espressivi «duri» come l'indagine fotografica e le scritte concettuali, dando manifestazione a esperienze artistiche che restano legate alle pratiche «fredde» del neoconcettualismo,¹² dall'altro lato è presente un indirizzo che non deve essere sottovalutato: è una tendenza kitsch con cui è necessario confrontarsi senza cercare di evitarla a prescindere, che dà luogo ad opere che non hanno timore di risultare eccessive e ridondanti (Barilli 1990, 255), di cui sono autori in particolare Jeff Koons, il gruppo di creativi Plumcake - composto dagli artisti italiani Gianni Cella (1953), Romolo Pallotta (1954) e Claudio Ragni (1955) -, l'israeliano Izhar Patkin (1955), il belga Wim Delvoye (1965). Per lui l'apoteosi di questo orientamento è proprio il lavoro di Koons, che fa luce sull'importanza di «fare i conti con i depositi immani di kitsch accumulati nella nostra società» (Barilli 1990, 255).

All'interno della rassegna *Aperto* è quindi possibile identificare una radicata eterogeneità di espressioni linguistiche, per le quali Barilli propone una definizione applicabile alla maggior parte dei giovani che espongono alle Corderie: il *Barocco Freddo*. Questa espressione, che sembra nascere dall'unione di due contrari, viene spiegata dal commissario nel catalogo generale della Biennale:

Il Barocco è l'arte dell'eccesso, della complicazione, dell'abbondanza, e pertanto sembrerebbe doversi al connotato del 'caldo', all'esuberanza d'animo e di sentimenti, di un'organicità portata in qualche modo a dialogare con la natura. Invece il fatto di caratte-

10 Anonimo, «Linda Shearer: una storia di eroi e antieroi», *Il Giornale dell'Arte*, marzo 1990.

11 Renato Barilli, «Un novanta aperto ai giovani», *Arte e Dossier*, 47, giugno 1990.

12 Tra questi artisti troviamo gli statunitensi Stephen Prina (1954), Lorna Simpson (1960), Annette Lemieux (1957) e l'olandese Mirjam de Zeeuw (1959). Il concetto espresso da Barilli è valido anche per il gruppo di artisti italiani della cosiddetta Scuola di Piombino: Salvatore Falci (1950), Pino Modica (1952), Cesare Pietrouisti (1955) e Sandro Fontana (1955).

rizzarlo con il 'freddo' significa che oggi questa operazione di accumulo per eccesso di deve condurre su elementi e oggetti forniti dal panorama urbano, artificiale, tecnologico della nostra attuale scena mondiale. [...] questa operazione di assemblaggio [...] invade di necessità la terza dimensione dell'ambiente. (Barilli 1990, 256)

Come accade sempre con i momenti più significativi della storia della Biennale, la rassegna riceve molte critiche: da chi disapprova la viscerale necessità di novità ricercata da questa edizione della Biennale e da *Aperto* in particolare a chi considera l'ambiente un «luna park dei giovani» o un «museo degli orrori», il cui emblema è proprio Jeff Koons.¹³

Nel dialogo tra l'editore Giancarlo Politi e la curatrice Helena Kontova pubblicato su «Flash Art», quest'ultima contesta il meccanismo attraverso cui vengono scelti gli artisti di *Aperto*, affermando che vi è un serio problema derivato dai compromessi che i curatori devono affrontare per arrivare alla rosa di artisti selezionati.¹⁴ Secondo la giornalista Maria Torrente, invece, *Aperto '90* segue lo stesso *modus operandi* della Biennale, dove gli artisti peccano di mancanza di autenticità affidandosi al meccanismo dei rimandi, al ready-made e a un neoconcettualismo manieristico privo di sostanza.¹⁵ Tra questa profusione di giudizi negativi spicca invece il commento meno ostile di Enrico Crispolti che, in riferimento alla rassegna dei giovani, afferma che è individuabile una tendenza degli artisti partecipanti a elaborare opere basandosi sulla ricerca, dando luogo a proposte nate dalla volontà «di cogliere situazioni di attualità linguistica».¹⁶ Nonostante il suo parere, nel complesso la maggior parte degli interventi boccia però la rassegna, mettendo fortemente in dubbio la sua validità ed efficacia. È stata comunque Linda Shearer a proporre agli altri commissari di *Aperto* e a Carandente l'inserimento di Koons nella rosa degli artisti da invitare alla rassegna. Dai documenti presenti presso l'Archivio Storico della Biennale (ASAC), si apprende che la partecipazione dell'artista viene fin da subito sostenuta da tutti.¹⁷ Nello scambio di corrispondenza tra Shearer e Carandente si viene a sapere che Koons ha accettato con entusiasmo l'invito; tramite fax Shearer inoltre comunica a Carandente la volontà dell'artista di presentarsi con

13 Angela Maria Caracciolo Aricò, «E c'è anche Cicciolina scolpita da un americano», *Il Tempo*, 27 maggio 1990. Maria Campitelli, «Il Luna Park dei giovani», *Il Piccolo*, 26 maggio 1990.

14 Giancarlo Politi, «Dialogo dei massimi sistemi», *Flash Art Italia*, 157, estate 1990, 173.

15 Maria Torrente, «Le trasformazioni dell'arte e la Biennale», *L'umanità*, 12 luglio 1990.

16 Enrico Crispolti, «Clima di omologazione celebrata», *La Gazzetta delle Arti*, 5-6, estate 1990.

17 ASAC, FS, AV, b. 497: «Verballi sezioni», 17-18 novembre 1989.

opere inedite a cui aveva cominciato a lavorare dal 1989.¹⁸ Lo statunitense viene inizialmente contattato dalla curatrice per prendere parte all'Esposizione Internazionale d'Arte fin dal dicembre del 1989. Koons ha oramai un decennio di attività alle spalle, ma è un periodo in cui il suo *modus operandi* subisce una profonda trasformazione e passa dal rappresentare oggetti e immaginari ben riconoscibili dalla *middle class* statunitense a incentrare i propri lavori su se stesso. Il momento in cui lui in persona diventa protagonista delle sue opere, tramite la realizzazione dei lavori inclusi nella serie *Made in Heaven* (1989-91), è altresì quello in cui comincia la sua ascesa internazionale. Koons partecipa alla Biennale rappresentato dalla prestigiosa galleria new-yorkese di Ileana Sonnabend; il legame con lei, che lo sostiene fin dal principio della sua carriera, ha costituito una sorta di garanzia sulla validità del suo operato. La preminenza della galleria gli ha permesso di prendere parte alla Biennale con un progetto irriverente e per certi versi coraggioso, che ha contribuito a cambiare il corso della sua carriera. Il complesso di opere presentate fa infatti parte della «scandalosa» serie *Made in Heaven*. Gran parte di queste sono imponenti dipinti a olio i cui protagonisti sono Koons e Ilona Staller, che diventerà la moglie dell'artista, ritratti in pose molto sensuali. L'interesse della stampa si accende fin da quando, nel mese di marzo del 1990, si diffonde la notizia che un artista americano si sarebbe presentato con opere che avrebbero avuto come soggetto Cicciolina e lui stesso in pose simil-pornografiche. Due testate riportano addirittura la notizia, rivelatasi in seguito un equivoco, dell'intenzione di Koons di presentarsi con un film pornografico con loro due come protagonisti.¹⁹ Il malinteso viene presto chiarito in via ufficiale da Carandente in persona, il quale esclude la possibilità che Koons esponga una simile produzione.²⁰ Nonostante la smentita, l'attesa nei confronti della vena scandalistica di Koons resta alta. Le aspettative comunque non vengono deluse infatti, nonostante l'assenza del discusso filmato erotico, le opere con cui Koons si presenta alla Biennale non passano inosservate: si tratta di tre dipinti a olio creati a partire da fotografie alterate con l'ausilio della manipolazione digitale e una scultura. Per l'ideazione degli scatti si ispira ai servizi fotografici comunque ideati nell'ambito dell'industria dell'erotismo. Le imponenti tele, *Ilona on Top (Rosa Background)* (1990), *Ilona with Finger Between Legs (Blue Background)* (1990) e *Silver Shoes* (1990), realizzate proprio in vista

18 ASAC, FS, AV, b. 502: «Aperto 90», «Fascicolo nominativo di Jeff Koons».

19 Cf. Anonimo, «Cicciolina a luci rosse in mostra alla Biennale», *La Repubblica*, 7 marzo 1990; Virginia Baradel, «E l'artista sceglie il porno. Cicciolina attrice alla Biennale», *La Nuova Venezia*, 7 marzo 1990.

20 Enrico Tantucci, «Cicciolina alla Biennale ma solo in scultura», *La Nuova Venezia*, 14 maggio 1990.

della partecipazione alla Biennale, raffigurano lui e la sua musa in pose plastiche di reale richiamo pornografico. I dipinti vengono allestiti in modo da accentuare il centro focale della sala: una scultura in legno policromo raffigurante Koons e Cicciolina a dimensioni naturali in atteggiamenti inequivocabili, accompagnati da un serpente a squame verdi e dorate e adagiati su una base rocciosa decorata da fiori rosa e azzurri. Né le altre opere dell'installazione, né la scultura intitolata *Jeff & Ilona. Made in Heaven*, nonostante la nudità esibita e l'ispirazione all'immaginario pornografico, raffigurano un atto sessuale vero e proprio. L'intera composizione, come Koons ha dichiarato in un'intervista rilasciata a Andrew Renton prima dell'inizio della Biennale, richiama il peccato originale di Adamo ed Eva e la cacciata dal paradiso terrestre.²¹ L'artista aggiunge, in riferimento alle opere destinate a essere esposte ad *Aperto*, che la sua aspirazione è quella di commisurarsi anche a livello filosofico con un tipo di arte che è in grado di entrare in relazione con i visitatori, illustrando loro la possibilità di raggiungere i propri desideri. Secondo il teorico e critico di arte contemporanea Marco Senaldi, l'artista statunitense implementa il suo proposito «filantropico» sfruttando se stesso come «icona mediale» e trasformando Cicciolina, incarnazione del suo più grande desiderio, in arte, «usandola» come un ready-made vivente (Senaldi 2003, 212). La scelta di impennare le opere su quella figura farebbe dunque parte di un piano di azione ben studiato dettato dalla consapevolezza che la Staller sia un personaggio molto noto e dibattuto in Italia. Per il critico, l'intento di Koons è quello di sfruttare tutto ciò a proprio vantaggio assicurandosi una pubblicità facile ed efficace incentrando su di sé l'interesse mediatico (Senaldi 2003, 212). Tale interessamento subisce in effetti un forte incremento già poche ore dopo l'inaugurazione della Biennale. Secondo Vittorio Sgarbi si crea un fenomeno mediatico non a causa della presenza di un vero scandalo ma piuttosto perché

la possibilità di giudicare è favorita dall'indiscutibile evidenza del linguaggio. [...] Cicciolina serve a far parlare la stampa, i giornalisti pettegoli, e insieme contribuisce a scandalizzare quei benpensanti che fossero ormai assuefatti alle trovate dell'avanguardia, e quindi sul punto di non scandalizzarsi più.²²

Koons sdogana il cattivo gusto portando alla sua rivalutazione, diventa il maestro dell'espressione artistica kitsch che è una vera e propria tendenza quell'anno all'interno di *Aperto* e più in generale di tutta la

²¹ Andrew Renton, «Jeff Koons. Sono in competizione con il Vaticano: ho già le mani nell'eternità», *Flash Art Italia*, 157, 1990, giugno-luglio, 108.

²² Vittorio Sgarbi, «Venice Biennale», *Vogue Uomo*, luglio-agosto 1990.

Biennale «Dimensione Futuro». La critica non nasconde la propria ostilità nei confronti delle sue opere, mettendone in dubbio il valore artistico; contrariato rispetto alla sua presenza in mostra è però anche Flaminio Gualdoni, uno dei tre curatori del Padiglione italiano, il cui pensiero viene riportato nell'articolo di Claudio Altarocca:

Troppo facile farsi pubblicità mettendosi con Cicciolina, Koons fa solo del Kitsch, [...] dell'arte senza tensione morale. Koons ha capito il circuito arte-media e lo sfrutta cinicamente.²³

Durante i primi giorni della vernice subito la maggior parte delle testate giornalistiche italiane che si occupano della Biennale lanciano commenti più o meno ostili nei suoi confronti. Il lavoro di Koons viene etichettato da Enzo Di Martino come «porn-art» e lui si guadagna l'appellativo di «gran maestro del massimo cattivo gusto» dalla giornalista Natalia Aspesi, che afferma con malizia che quella partecipazione alla Biennale è benvista da Carandente soprattutto per la grande risonanza che l'artista ha sui media, fungendo quindi da ottimo stratagemma pubblicitario per attirare l'attenzione sulla manifestazione veneziana.²⁴ Duccio Trombadori su «Epoca» afferma che le opere destano molta ilarità tra i visitatori attirati alle Corderie dell'Arsenale per «ammirare» l'installazione tanto chiacchierata.²⁵ Il giornalista Paolo Rizzi su «Il Gazzettino», dal canto suo, è molto infastidito dalla presenza di Koons, tanto da definire la scultura la «cosa più orripilante» della Biennale, mentre anche per l'articolaista de «Il Messaggero» Massimo Di Forti l'artista statunitense è l'emblema dell'eccesso e della provocazione e ha come fine ultimo solo la notorietà; condivide questa posizione anche Piergiorgio Dragone, che ne biasima il sensazionalismo e la mancanza di buon gusto.²⁶ Tra questi vi è anche chi, come la giornalista Caracciolo Aricò, sostiene che Koons abbia fallito nel suo tentativo di scandalizzare, provocando nel pubblico solo scetticismo.²⁷

I commenti nei confronti dell'operato artistico di Koons sono dunque eterogenei, tuttavia è evidente che gran parte dei recensori si

²³ Claudio Altarocca, «Cicciolina nuda alla Biennale», *La Stampa*, 24 maggio 1990.

²⁴ Enzo Di Martino, «La pantera ruggisce alla Biennale», *Il Gazzettino*, 24 maggio 1990. Natalia Aspesi, «Questa elettrica biennale Sesso & Soldi», *La Repubblica*, 26 maggio 1990.

²⁵ Duccio Trombadori, «Biennale cronache di povera arte», *Epoca*, 13 giugno 1990, 66-76.

²⁶ Paolo Rizzi, «Il bello non abita più qui», *Il Gazzettino*, 25 maggio 1990. Massimo Di Forti, «Barocco Freddo, anzi freddissimo», *Il Messaggero*, 26 maggio 1990. Piergiorgio Dragone, «Alle Corderie non tutti pezzi da novanta», *Il Giornale*, 3 giugno 1990.

²⁷ Anna Maria Caracciolo Aricò, «E c'è anche Cicciolina scolpita da un Americano», *Il Tempo*, 27 maggio 1990.

trova d'accordo nell'affermare quanto le sue opere siano l'emblema del cattivo gusto. L'attenzione della stampa nei confronti della Biennale dopo la prima settimana di apertura inizia a scemare e gli articoli che continuano ad occuparsene si trovano per lo più all'interno di riviste d'arte. Queste ultime ugualmente dedicano sempre meno spazio a Koons e alle sue opere. Nonostante questa tendenza generale, Duccio Trombadori in un articolo del 13 giugno apparso nel settimanale *Epoca* dedica all'artista alcune righe all'interno della sua critica della Biennale: lo descrive come un personaggio che incarna perfettamente i dettami dello *yuppismo* americano e che nella creazione delle proprie opere adopera

il kitsch o il gusto del pessimo gusto [...] l'estetismo e l'imitazione del barocco esaltato del genere 'beata Ludovica Albertoni' in formato New Age approdando ad un prodotto ultra pubblicitario della società post-industriale.²⁸

Un'affinità con una cultura visuale che si rifà alla religione è individuata anche dal vicedirettore di «Il Giornale dell'Arte», Franco Fanelli, il quale sostiene che la scultura policroma ricordi le «salme di cera che nelle chiese contengono le reliquie dei santi».²⁹ Anche Carlo Montanaro insiste sull'immaginario religioso a cui Koons sembra ispirarsi e asserisce addirittura che con la sua installazione schernisca i corredi diffusi nella religiosità popolare con il risultato di far scaturire dalla sua creazione un sensazionalismo banale e «blasfemo».³⁰ Con l'inizio di settembre, ultimo mese di apertura della Biennale, l'attenzione nei confronti di Koons sembra essere totalmente assopita. L'intera manifestazione passa in secondo piano rispetto alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, in programma dal 4 al 15 settembre. Tuttavia, il 3 settembre si riaccendono i riflettori sull'artista a causa di un evento imprevisto: le principali testate riportano che le tre tele esposte alle Corderie sono state sfregiate ad opera di un giovane, il quale, secondo quanto riportato dai testimoni, senza indugio ha estratto un coltello e ha tagliato i quadri dello «scandalo» causando lacerazioni lunghe anche un metro e mezzo.³¹ L'autore del gesto, che ha causato un danno in termini monetari stimato in circa 600.000 dollari,³² non è stato individuato

²⁸ Duccio Trombadori, «Biennale cronache di povera arte», *Epoca*, 13 giugno 1990, 66-76.

²⁹ Franco Fanelli, «La Biennale di Venezia», *Il Giornale dell'Arte*, 1990, maggio.

³⁰ Carlo Montanaro, «Se la scultura si annida in una fotografia», *La Nuova Venezia*, 29 maggio 1990.

³¹ Anonimo, «'Sfregiate' le tele dello scandalo», *Il Corriere della Sera*, 3 settembre 1990.

³² ASAC, FS, AV, b. 512: «Rapporti Codess», «corrispondenza relativa a danni opere».

e resta un'incognita anche la motivazione che lo ha portato a compiere questo atto increscioso. L'ipotesi avanzata è che possa essere

una sorta di 'condanna' che il giovane a suo modo ha voluto infliggere a opere che offendevano il suo senso morale, oltre che estetico.³³

Nonostante la gravità del fatto accaduto, quest'ultimo non ha fatto che aumentare l'attenzione mediatica nei confronti di Koons e delle sue opere, garantendo ulteriore visibilità all'artista.

La serie *Made in Heaven*, di cui sono parte le opere esposte alla Biennale, riscontra molto successo, tanto da essere ampliata e integrata da nuovi dipinti e sculture e divenire protagonista di quattro mostre omonime allestite tra la fine del 1991 e l'inizio del 1992 alla Sonnabend Gallery di New York, alla Galerie Max Hetzler di Colonia, alla Galerie Lehmann di Losanna, alla Gramo Fine Art di Anversa e al Christophe Van de Weghe di Bruxelles. Nel 1992 la consacrazione di Koons diventa definitiva con l'organizzazione della sua prima mostra monografica retrospettiva «Jeff Koons: Retrospective», allestita in contemporanea al San Francisco Museum of Modern Art di San Francisco e allo Stedelijk Museum di Amsterdam. L'attenzione mediatica ricevuta alla Biennale ha dunque prodotto l'effetto auspicato: l'ascesa artistica internazionale. La molteplicità di giudizi negativi rivolti a Koons non ha scalfito la sua credibilità, ma al contrario ha contribuito ad accrescere la curiosità e l'interesse nei suoi confronti, dando prova di come anche nel sistema dell'arte valga la frase pronunciata da Lord Henry nel romanzo di Oscar Wilde *The Picture of Dorian Gray* «There is only one thing in the world worse than being talked about, and that is not being talked about» (Wilde [1890] 1985, 24).

33 Anonimo, «Attimi di terrore in Biennale per cinque ragazze guardiasala», *Il Gazzettino*, 3 settembre 1990.

Bibliografia

- Auping, Micheal (1990). «Stati Uniti d'America». Biennale 44 1990, 212-17.
- Barilli, Renato (1990). «Verso un Barocco Freddo». Biennale 44 1990, 255-6
- Baudrillard, Jean (1986). *Amerérique*. Paris: Editions Grasset & Fasquelle.
- Bourgeois, Caroline (a cura di) (2011). *Elogio del Dubbio = Catalogo della mostra* (Venezia, Punta della Dogana, 10 aprile 2011-31 dicembre 2012). Milano: Electa.
- Bussmann, Klaus (1990). «Repubblica Federale di Germania». Biennale 44 1990, 200-5.
- Carandente, Giovanni (1990). «Dimensione Futuro. L'artista e lo spazio». Biennale 44 1990, 15-17.
- Carandente, Giovanni (1990). «Novembre a Berlino». Biennale 44 1990, 61.
- Carandente, Giovanni (1990). «Omaggio a Eduardo Chillida». Biennale 44 1990, 91.
- Cherubini, Laura (1990). «Le divergenze dell'arte». Biennale 44 1990, 23-6.
- Codognato, Mario (a cura di) (2003). *Jeff Koons: Napoli Museo Archeologico Nazionale = Catalogo della mostra* (Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 9 giugno-15 settembre 2003). Napoli: Electa.
- De Stefano, Sabina Laura (2017). *Jeff Koons e i rapporti con l'Italia: dalla Biennale di Venezia del 1990 a «Jeff Koons in Florence» (2015-2016)* [tesi di laurea]. Venezia: Università Ca' Foscari Venezia.
- Deitch, Jeffrey (a cura di) (1992). *Post human: FAE Musée d'Art Contemporain, Pully Lausanne: Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli: Deste Art Foundation for Contemporary Art, Athens: Deichtorhallen Hamburg, Hamburg = Catalogo della mostra* (FAE Musée d'Art Contemporain, Pully Lausanne; Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli; Deste Art Foundation for Contemporary Art, Athens; Deichtorhallen Hamburg, Hamburg, giugno 1992-maggio 1993). Amsterdam: Idea Books European distribution.
- Foster, Hal (1996). *The Return of The Real: Art and Theory at the End of the Century*. Cambridge (MA): The MIT Press. Trad. it.: Carneiglia, Barbara, *Il ritorno del reale: l'avanguardia alla fine del Novecento*. Milano: Postmedia, 2006.
- Gingeras, Alison M. (a cura di) (2006). *La collezione François Pinault: Una selezione Post-Pop = Catalogo della mostra* (Venezia, Palazzo Grassi, 12 novembre 2006-11 marzo 2007). Milano: Skira.
- Gingeras, Alison M.; Bankowsky, Jack (2006). *Where Are We Going? Opere scelte dalla Collezione François Pinault = Catalogo della mostra* (Venezia, Palazzo Grassi, 29 aprile-1 ottobre 2006). Milano: Skira.
- Gingeras, Alison M. (a cura di) (2009). *Mapping the Studio: artisti dalla collezione François Pinault = Catalogo della mostra* (Venezia, Palazzo Grassi, Punta della Dogana, 6 giugno 2009-10 aprile 2011). Milano: Electa.
- Gualdoni, Flaminio (1990). «In margine». Biennale 44 1990, 37-40.
- McEvelley, Thomas (1990). «Gran Bretagna». Biennale 44 1990, 156.
- Pancotto, Pier Paolo (2010). *Arte contemporanea: dal minimalismo alle ultime tendenze*. Roma: Carocci, 96.
- Risaliti, Sergio (a cura di) (2015). *Jeff Koons in Florence = Catalogo della mostra* (Firenze, Palazzo Vecchio, Piazza della Signoria, 24 settembre 2015-15 gennaio 2016). Firenze: Forma.
- Senaldi, Marco (2003). *Enjoy! il godimento estetico*. Roma: Meltelmi editore.
- Terraroli, Valerio (a cura di) (2009). *L'arte del XX secolo Neoavanguardie, post-moderno e arte globale (1969-1999)*. Milano: Skira.
- Vergine, Lea (1990). «Echi del Gamelan, dopo Debussy». Biennale 44 1990, 41-58.
- Wilde, Oscar [1890] (1985). *The Picture of Dorian Gray*. London: Penguin Books.

