

Neil Cockerline: una collezione per educare

Leda Cempellin

Una raccolta in divenire

Nel 2011 Neil Cockerline, collezionista di stampe e incisioni, ha deciso di donare la sua intera collezione di oltre cinquecento stampe al South Dakota Art Museum, il museo di Brookings associato alla South Dakota State University. Cockerline proviene da un background professionale nel campo museale. Nel 1981 ha conseguito la Laurea in Belle Arti con specializzazione in stampe, storia dell'arte, storia e letteratura statunitense, musica e danza, e nel 1986 il Master nell'area della conservazione dei beni culturali. Ha esercitato la professione di curatore, conservatore e docente in varie località degli Stati Uniti e all'estero, tra cui il Cincinnati Art Museum in Ohio, la John F. Kennedy University e il San Francisco Museum of Modern Art in California, la Lenbachhaus a Monaco in Germania, e recentemente il Midwest Art Conservation Center in Minneapolis.

Con gli anni, Cockerline ha creato due collezioni, una di materiali e costumi correlati al tema del circo, e una di stampe, soprattutto litografie e serigrafie. Quest'ultima è diventata la Cockerline Collection del South Dakota Art Museum, e include opere importanti che rappresentano l'Espressionismo Astratto, la Color Field, l'Astrazione Hard-Edge, la Pop Art, il New Realism, l'Iperrealismo, l'Arte Concettuale. Tra i nomi più illustri inclusi nella collezione, di fama internazionale, si contano Valerio Adami, Arman, Richard Anuszkiewicz, Enrico Baj, Lynda Benglis, Joseph Beuys, Alexander Calder, John Chamberlain, Christo, Corita Kent, Allan D'Arcangelo, Niki de Saint Phalle, Red Grooms, Richard Hamilton, Keith Haring, David

Hockney, Robert Indiana, Jasper Johns, John Kacere, Alex Katz, Ellsworth Kelly, Ron Kleemann, Lee Krasner, Giorgio De Chirico, Marino Marini, André Masson, Henri Matisse, Richard McLean, Robert Morris, Robert Motherwell, Alice Neel, Lowell Nesbitt, Louise Nevelson, Claes Oldenburg, Eduardo Paolozzi, Sigmar Polke, Mel Ramos, Robert Rauschenberg, Man Ray, Larry Rivers, James Rosenquist, Ed Ruscha, George Segal, Julian Stanczak, Joe Tilson, Mark Tobey, Victor Vasarely, Tom Wesselmann. La collezione ha acquisito una vastità davvero

enciclopedica, presentando la varietà di stili, esperimenti e risultati che hanno caratterizzato quel periodo di intense sperimentazioni nel tardo modernismo tra l'inizio degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Ottanta. Man Ray e De Chirico sono tra le poche eccezioni che escono da questa cronologia.

Proprio a partire dall'inizio degli anni Sessanta, per l'ingente appropriazione di soggetti e tecniche desunte dai mezzi di comunicazione di massa a opera della Pop

Art si è vista l'introduzione massiccia nel mercato artistico di stampe aventi in comune la stessa "essenziale strategia democratica, che ha largamente a che fare con l'accessibilità e convenienza nel periodo in cui gli artisti stavano esplorando alternative alla pittura e scultura tradizionali" (Genocchio, 2006, p. 5, trad. Leda Cempellin). In un'epoca in cui altre forme artistiche, quali la Land Art e la Performance Art, stavano lanciando una sfida al meccanismo del mercato artistico uscendo dallo spazio della galleria o eliminando il tangibile e costoso oggetto artistico, gli artisti Pop stavano producendo stampe a buon mercato destinate alla distribuzione "in-



Neil Cockerline. (Courtesy the archives of the South Dakota Art Museum)

dependentemente dal sistema dei musei e delle gallerie” (*Ibidem*, trad. Leda Cempellin). In particolare, Christo ha trasformato le fotografie dei suoi progetti in poster firmati da distribuire allo scopo di coprire il costo delle sue opere. Cockerline adora quello che definisce “il processo educativo” coinvolto nell’opera di Christo, il quale cerca di convincere le istituzioni chiave ad approvare i suoi progetti e di coinvolgere il pubblico alla sponsorizzazione diretta tramite l’acquisto di progetti, litografie e fotografie. *Running Fence*, la cui foto è presente nella collezione, riassume la filosofia artistica di Christo presentando il recinto “non come una barriera, quanto come un mezzo per incitare la collaborazione” (King, 2010, pp. 28-29, trad. Leda Cempellin).

La donazione è arrivata assieme alla garanzia di future acquisizioni, e con la richiesta espressa da parte del collezionista che essa venga utilizzata per motivi didattici.

“Non ho smesso di collezionare. Sto ancora acquistando stampe in quanto sono consapevole che vi sono delle lacune nella mia collezione. Se desidero che un certo artista sia rappresentato, resto alla ricerca attenta di stampe che possano rendersi disponibili sul mercato. [...] Io vedo la collezione come un organismo, piuttosto che come un certo numero di stampe individuali messe assieme. Mi ritrovo pure ad acquistare delle opere pensando a delle mostre che potrebbero scaturire dalla collezione. Ho sempre desiderato che la collezione andasse ad un’istituzione associata con una Università, in quanto l’ho sempre considerata come una collezione con primaria funzione didattica. Non voglio che la collezione se ne resti seduta nei magazzini per uscire ogni tanto per una mostra, bensì desidero che le opere siano a disposizione degli studenti, per dare un contesto ai loro progetti.” (Neil Cockerline)¹.

A partire dall’estate 2012, infatti, il South Dakota Art Museum ha sistematicamente offerto sessioni estive di tirocinio, volte a dare agli studenti una informazione a livello elementare sul restauro delle opere a stampa, quali lo schiarimento, la rimozione di adesivo, prove di solidità del colore.

Ma come è iniziata l’avventura straordinaria di questo collezionista, e quale forma ha preso questa collezione in riflesso

alla sua particolare visione dell’arte? Nel periodo tra il 1977 e il 1981, Neil Cockerline era uno studente universitario presso l’Alma College in Michigan, quando ha incontrato il docente di incisione Kent Kirby. Uno scambio reciproco di progetti ha inculcato la passione del collezionista nel giovane studente. Un’opera di Kirby, firmata nel 1982, rimane a testimonianza di questo scambio. Successivamente alla laurea, Cockerline è diventato curatore delle collezioni presso l’Anderson Fine Arts Center in Indiana. Durante le sue contemporanee frequentazioni dell’Indianapolis Museum of Art, ha acquistato la serigrafia *Miles* di James Rosenquist², dopo essere stato costretto a prenderla in affitto per tre mesi.

“Ho acquistato la prima opera importante tramite la galleria di vendita e noleggio presso l’Indianapolis Museum of Art. Si trattava di un’opera di James Rosenquist, una litografia e serigrafia intitolata *Miles* [...]. Me ne sono innamorato e ho deciso di acquistarla. All’epoca il costo era trecento o trecentocinquanta dollari: il mio salario annuale era di undicimila dollari. Sono andato alla galleria e ho avvicinato il gruppo dei volontari per chiedere informazioni sull’acquisto del Rosenquist. Una delle volontarie mi chiese di indicarle quale opera di Rosenquist volevo. Aveva un blocchetto, in cui doveva inserire le informazioni. Dette un’occhiata all’opera, poi a me, e mi disse: “Sei sicuro di voler comprare quest’opera? Beh, permettimi di mostrarti altre cose”. Mi mostrò alcuni paesaggi molto tradizionali, e così via. Io confermai che volevo davvero acquistare la stampa di Rosenquist. Ma non intendeva vendermela. Insistette che prima la prendessi in affitto: “Davvero le

suggerisco di prenderla in affitto: se la porti a casa, la appenda alla parete, viva con essa, per assicurarsi che sia proprio ciò che vuole”. Ho trovato questo molto divertente, e ho accettato di affittarla. L’affitto era pressappoco di venti dollari al mese. Allo scadere del mese, sono ritornato con l’idea di acquistare l’opera. Lei era ancora lì, e ancora non intendeva vendermela. Mi disse: “Penso che devi prenderla in affitto per un altro mese”. Ho dovuto affittarla per tre mesi, dopodiché me l’ha finalmente venduta.”³.



Kelly Wilkens e Mitch Torbert preparano una stampa per lo schiarimento (in alto), e schiariscono l’opera tramite esposizione solare (in basso). (Courtesy the archives of the South Dakota Art Museum)

Le scelte del collezionista contemporaneo: sperimentazione e inclusione

Durante gli anni successivi Cockerline ha messo in pratica tutti i consigli suggeriti da Keren Blankfeld per creare una buona collezione, quali: acquistare ciò che piace, piuttosto che dipendere da un mondo dell'arte in continuo cambiamento; leggere molto sull'arte; tenere d'occhio le aste; familiarizzare con il mercato artistico; farsi consigliare da gallerie e musei (Blankfeld, 2011, p. 23).

Non molti collezionisti cresciuti al di fuori del mondo dell'arte e con mezzi piuttosto modesti a loro disposizione hanno collezionato con un occhio non discriminatorio l'arte che più amavano, senza preoccuparsi di seguire le mode istituzionali o di allinearsi a quelle esclusioni che sono dettate dalla politica artistica. Neil Cockerline, di professione curatore e conservatore, è stato preceduto da Dorothy e Herbert, rispettivamente una bibliotecaria e un impiegato alle poste (Fine, 2008, p. 3). Avendo dedicato la loro vita al servizio pubblico, questi collezionisti hanno abbracciato la loro genuina missione verso una "democrazia visiva".

Al suo stato attuale, la Collezione Cockerline è composta principalmente da litografie su carta e serigrafie, con eccezioni notevoli come per esempio l'incisione e acquatinta *Untitled* (1973) di Beverly Pepper. La litografia è un processo planografico che permette all'artista di disegnare su una pietra levigata, dando all'opera l'effetto di spontaneità tipico di uno schizzo. *White Rain* di Segal (1978) mostra una figura umana vista di schiena con una serie di sbavature che ricordano l'effetto gestuale delle sculture in gesso e che l'hanno reso famoso. La serigrafia consiste nel far passare il colore attraverso uno schermo, in cui le aree corrispondenti allo sfondo sono state rese impermeabili dal mascheramento. Le opere Pop su carta, come quelle di Richard Anuszkiewicz, *Series 6* (1979), e di Chryssa Vardea-Mavromichali si prestano particolarmente a questa tecnica.

Oltre a litografie e serigrafie, la collezione annovera anche un buon numero di stampe in tecnica mista su carta. Cockerline è particolarmente affascinato dalle difficoltà che l'artista deve affrontare nell'approccio a questa tecnica: "Mi piacciono le stampe che incorporano elementi di collage, perché ritengo che sia sempre stato un enigma per me come gli artisti possono fare un'edizione di stampe che includa il collage; vale a dire,

come siano in grado di produrre questi elementi di collage in modo che essi siano coerenti per tutto l'arco dell'edizione" (Neil Cockerline)⁴.

Un esempio interessante di sperimentazione nella tecnica mista viene dalla Pop Art britannica: *Clip-O-Matic Lips* (1967)⁵ di Joe Tilson consiste in una fotografia serigrafata su trasparenza, dove la risultante superficie lucida si sovrappone alle labbra per echeggiare la sensualità del lucidalabbra. Se si considera che prima di conseguire i suoi studi presso il Royal College di Londra Tilson era un falegname, si cominciano a vedere i legami tra la scultura in legno *Vox Box* del 1963 e *Clip-O-Matic Lips* di alcuni anni successivi e infine *The Five Senses* del 1968-69, dove una lastra acrilica è stata racchiusa da un pezzo di plastica che imita una trasparenza (Livingstone, 2007, p. 182). Una stampa della Collezione Cockerline permette di ricostruire la progressiva evoluzione dell'opera di questo artista verso opere bidimensionali.

L'esempio di Tilson dimostra l'interesse, da parte di questo collezionista, nello stabilire un dialogo tra le due e le tre dimensioni tramite le opere a stampa. La Collezione Cockerline include un certo numero di scultori che si sono cimentati nelle stampe. La scultrice ateniese Chryssa Vardea-Mavromichali, che ha vissuto a New York tra il 1955 e il 1992, ha tratto ispirazione dalla tipografia gigantesca di Times Square per la realizzazione della scultura *The Gates to Times Square* (1964-66), per poi riprodurla in dimensioni ridotte negli anni successivi. Questi studi in neon e plexiglas realizzati tra il 1962 e il 1967 (Restany, 1977, p. 45) hanno a loro volta ispirato delle stampe quali *Series 6* (1979), presenti nella Collezione Cockerline. La scelta della serigrafia ha permesso di tradurre la luce al neon condotta nei tubi in due dimensioni tramite la scelta di colori fluorescenti e l'adozione dell'hard-edge (opposto rispetto allo sfumato leonardesco).

È possibile che stampe presenti nella collezione, quali *Lullaby for Jumbo* (1966), siano state ispirate dagli assemblaggi che hanno reso nota l'artista, Louise Nevelson, e che sono iniziati a partire dagli anni Cinquanta (Wilson, 2011, pp. 89-90). L'effetto push-pull nella stampa della collezione dimostra chiaramente una derivazione dal suo maestro Hans Hofmann durante un soggiorno a Monaco, dove il maestro insegnava prima di arrivare negli Stati Uniti. La stessa Nevelson dichiarò ad Arnold Glimcher che per lei nessun *medium* è



Kelly Wilkens prova la solidità del colore (in alto), e (in basso) Neil Cockerline, con i tirocinanti, verifica il lavoro. (Courtesy the archives of the South Dakota Art Museum)

piatto (Nevelson cit. da Glimcher, 1976, p. 185) facendo riferimento anche alla stampa e al collage.

La Collezione Cockerline ha una stupenda incisione di Beverly Pepper, scultrice associata alla Earth Art dal 1973. La finzione di una imperfetta registrazione in *Untitled* (1973) si allarga per diventare un interstizio vuoto aperto come una ferita nelle sue successive sculture quali *Second Presence* del 1995. Questo accento verticale è controbilanciato da un senso complessivo di massa (Fry, 1975), che si vede appunto realizzato nella stampa tramite larghe campiture monocromatiche con un'interessante tessitura cromatica, e in scultura nei blocchi di cemento.

Lo sfuocamento della distinzione tra le belle arti e le arti applicate e l'emergere del pluralismo negli anni Settanta hanno concesso alle donne artiste parità di accesso al mondo dell'arte tramite gallerie emergenti e spazi espositivi alternativi. Quando Lynda Benglis era una studentessa alla Yale University, il capo del Dipartimento d'Arti Visive tentò di scoraggiarla dall'intraprendere una carriera artistica: "Lynda Benglis ricorda che Tworkov diceva loro che sua moglie era un'artista, così pure sua sorella, ma era così difficile per loro - c'erano troppi ostacoli da superare" (Tomkins, 1989, p. 46, trad. Leda Cempellin). Oltre a Benglis, la Collezione Cockerline comprende artiste assai rinomate. Con un occhio attento e le competenze di un *talent-scout*, Neil Cockerline ha incluso opere di artiste molto diverse quali l'Op greco-americana Chryssa Vardea-Mavromichali, l'attivista religiosa Corita Kent (Sister Mary Corita Kent), e la performance artist e artista multimediale Colette Maison Lumiere.

"Credo sia interessante notare che sebbene la stragrande maggioranza delle opere nella collezione sia di artisti di sesso maschile, un certo numero di stampe è stato prodotto da donne che si sono dedicate alla scultura. Oltre a Chryssa Vardea, sono presenti opere di Beverly Pepper e di Louise Nevelson. Penso che ciò derivi da un mio senso innato. Non sono mai stato capace di produrre una scultura di un livello qualitativo che si potesse considerare soddisfacente. Ero principalmente un pittore e incisore, ma in quanto studente di arti visive ho dovuto seguire anche corsi di scultura. Semplicemente non riesco a pensare in tre dimensioni, per cui sono affascinato da come gli artisti che si sentono maggiormente a loro agio nelle tre dimensioni riescano a trasferire il loro pensiero in opere a due dimensioni. La collezione conta anche un paio di opere della performance artist Colette, che ha realizzato stampe destinate alla commercializzazione." (Neil Cockerline)⁶.

La Collezione Cockerline e la revisione della memoria storica

Nel 1970, l'artista Pop britannico Richard Hamilton ha reso in serigrafia una foto presa dallo schermo televisivo, nel momento in cui vedeva la sparatoria che ha coinvolto dimostranti

e Guardia Nazionale durante una sommossa alla Kent State University in Ohio⁷. Nella stampa della Collezione Cockerline l'immagine di Dean Kahler, superstite dall'evento ma con un danno alla spina dorsale che lo ha reso permanentemente paralizzato, è sfuocata, come se faticasse a rimanere impressa nella nostra consapevolezza, nella lotta tra memoria e oblio. La lotta tematica si è trasferita sul piano tecnico: a causa della scelta, da parte dell'artista, di sovrapporre un alto numero di colori trasparenti in fasi successive, alcune mosche sono rimaste intrappolate tra gli strati, cosicché tremila copie di quella edizione sono state buttate via (Hamilton, 1983, p. 94). La serie echeggia quella realizzata da Gerhard Richter qualche anno dopo, nel 1977, intitolata *October 18*, dedicata alla commemorazione dei membri della banda Baader-Meinhof appartenenti alla Rote Armee Fraktion e ritrovati morti nelle loro celle, e che ha sollevato un dibattito che si è mosso tra l'ipotesi del suicidio e quella dell'assassinio (Saltzman, 2005, pp. 30-31). Anche Richter ha scelto una rappresentazione sfuocata, come riflesso della mancanza di chiarezza su quanto avvenuto, affermando e negando al tempo stesso il contributo della memoria (Saltzman, 2005, p. 44). Se si pensa che Richter ha iniziato ad adoperare questa tecnica intorno al 1964 (Foster, 2012, p. 174), prima di Hamilton, e tuttavia Hamilton ha realizzato la sua stampa commemorativa diciotto anni prima di Richter, si comprende il ruolo di questa stampa nella Collezione Cockerline: mostrare la complessità della ricostruzione storica all'interno di un dibattito artistico.

Una serigrafia di Robert Morris, intitolata *A final tomb for Frank "Jelly" Nash* e realizzata nel 1980, estende e complica i confini storici. Muovendosi tra le sfere del Minimalismo, della Land Art e dell'Arte Concettuale, Robert Morris voleva ricordare, in quest'opera, il criminale di alto profilo Frank "Jelly" Nash che fu l'attore del massacro di Kansas City del 1933 che vide coinvolti agenti dell'FBI e una banda che voleva liberarlo. In quest'opera, il contrasto tra la scritta che riprende possibilmente un giornale locale e lo sfondo rosa diventa confuso dal basso contrasto, cosicché i fatti sono quasi illeggibili. Di fronte a quest'opera ci si può chiedere se il contenuto sia stato sacrificato alla forma visiva, oppure se la memoria collettiva stia lottando per rimanere impressa, come nel caso dell'opera di Hamilton. Benjamin Buchloh sottolinea che far dissolvere un messaggio in uno sfondo indistinto costituisce una strategia per coinvolgere gli spettatori più intensamente, attraverso l'aumento della loro consapevolezza sensoriale (Buchloh, 1996, p. 51) Al tempo stesso, l'ambiguità percettiva di questa stampa echeggia la sensibilità pittorica della Op Art, e dimostra come sia difficile liquidare uno stile, quale la Op Art⁸, senza considerare le sue possibili ramificazioni in altri stili. È tutto parte del grande calderone della storia.

Quando un curatore rinuncia alla fruizione esclusiva della sua collezione donandola a un museo per pubbliche esposizioni e per venire incontro alle esigenze educative degli studenti, il “possesso” si evolve in “accesso”, che porta a una relazione rinnovata con le opere d'arte arricchite di significati sempre nuovi (Chen, 2009, pp. 925-926). Si auspica che questo porterà a un atteggiamento aperto nei confronti di idee fresche e a collegamenti sempre nuovi che arricchiscano il panorama della nostra comprensione storica del tardo modernismo.

Un esempio di come l'accesso diretto alle stampe esposte della collezione può favorire l'apprendimento consiste in un episodio che mi è capitato nel momento in cui ho osservato attentamente e in prima persona *Cold Beer*, una litografia completata nel 1980 dall'artista iperrealista Robert Cottingham, la cui opera mi è familiare grazie alla ricerca che ho svolto in passato sull'Iperrealismo. Una serie di nuove domande sono scaturite dall'osservazione di questa stampa. Il soggetto rappresentato da Cottingham è stato sviluppato in contemporanea con dipinti e stampe influenzanti reciprocamente, cosicché “i dipinti spesso conducono alle stampe, e le stampe influenzano il modo in cui egli accosta la sua opera pittorica suggerendo nuove applicazioni e relazioni cromatiche e di dimensione” (Serwer, 1998, p. 8, trad. Leda Cempellin). Le parole adoperate dall'artista, mozzate, forniscono un significato che è spesso sfuggente: questo stratagemma fornisce al pubblico alcuni indizi e al tempo stesso uno spazio per immaginare, “causando nel visitatore la necessità di ponderare lo spazio e lo scopo. La sua propensione nei confronti della decontestualizzazione di parole e lettere porta a conclusioni varie e incerte” (Sartorius, 2003, p. 39, trad. Leda Cempellin).

Se l'avvento dell'Iperrealismo, che mette tutto uniformemente a fuoco, ha eliminato le gerarchie di spazio e di soggetto in rapporto all'uomo, che sono state tanto care dal Rinascimento fino all'epoca moderna, che cosa è più importante ora, e chi lo decide? Sono gli oggetti a essere più importanti degli esseri umani? I cartelloni pubblicitari sono da considerarsi il marchio del consumismo di massa da esorcizzare, o piuttosto l'espressione della creatività individuale del designer da celebrare? È questa da considerarsi per così dire l'espressione di una nuova “democrazia visiva”? È giusto che l'insegna pubblicitaria, a cui nessuno bada, abbia l'opportunità di essere vista attraverso la macchina fotografica e di entrare nell'arena artistica, similmente al cantante per hobby che, privo dell'accesso ai tradizionali canali culturali elitisti, riesce a caricare le sue performance in YouTube per acquisire una celebrità immediata? O piuttosto dobbiamo considerare l'opera di Cottingham quale profezia visiva della nostra sfida quotidiana di passare in rassegna un'enorme quantità di informazioni per trovare ciò di cui abbiamo bisogno? E, infine, quali sono i nuovi criteri da usare per effettuare la selezione?

Paradossalmente, pur nel suo ruolo profetico della nostra era dell'informazione, l'Iperrealismo continua a essere il ricettacolo di valori incentrati sull'umanità all'interno del processo artistico. Dopotutto, chi scatta quella foto? Guardando a *Cold Beer* di Cottingham (1980), realizzato meccanicamente attraverso tecniche fotografiche e litografiche, l'osservatore riesce ancora a percepire il tocco umano; lo si evince dallo stile della litografia, che lascia intravedere i soffici e imperfetti confini tra le immagini, in quanto realizzati a mano, che ci portano indietro alla tradizione precisionista americana. In fondo, Cottingham pensa ancora come un umanista, riproponendo l'eterno dualismo tra l'artigianale e l'artificiale, tra l'uomo e la macchina.

Conclusioni: collezionare con le ragioni del cuore

La collezione si è ulteriormente allargata, superando le cinquecento unità, e continuerà a espandersi per tutta la vita del collezionista, il quale ha dichiarato il suo intento in questi termini: “Mi piacerebbe acquisire un'opera di Richard Estes: anche se è considerato uno dei maggiori fotorealisti, trovo che le sue opere siano estremamente astratte piuttosto che iperrealiste. Ho cercato a lungo opere di Ellsworth Kelly che mi servono per la collezione: piuttosto che le sue larghe campiture cromatiche, mi interessa una serie di opere di piante e fiori leggermente meno astratte. Sto aspettando per trovare l'opera giusta, in quanto si rapporterebbe ad altre opere nella collezione, quali le stampe di Lowell Nesbitt. Mi piacerebbe acquistare un'opera di Helen Frankenthaler, che ha esercitato una grande influenza sulle mie pitture, e poi amo la color field painting [...]. Quando amici o colleghi desiderano iniziare una collezione, vengono da me a chiedermi: “Che cosa dovrei collezionare? Mi consigli un artista particolare, o un movimento?”. La mia risposta è sempre la stessa: “Non puoi mettere assieme una collezione in questo modo. Prima di tutto devi sentirla nel tuo cuore, e basarla sulle tue emozioni, piuttosto che preoccuparti della fama dell'artista o della viabilità dell'opera sul mercato”. Tante persone acquistano l'arte come investimento: questa è la motivazione più errata per acquistare arte, prima di tutto la devi amare. Questo è il motivo per cui non ho ancora acquistato opere di alcuni artisti particolari, in quanto l'opera “giusta”, di cui mi sono innamorato, non è stata ancora disponibile. E così, continuo a cercare” (Neil Cockerline)⁹.

La missione didattica di questa collezione si spinge in molteplici direzioni: verso lo scardinamento dello stereotipo tradizionale del collezionista come specialista in un'area limitata e “coerente” con se stesso nell'escludere tutto ciò che non rientra all'interno di specifici parametri; verso l'inclusione di importanti donne artiste, alcune già molto note quali Louise Nevelson, e altre che sono state dimenticate, come Chryssa Vardea-Mavromichali; verso la consapevolezza che la stampa tardo-moderna si estende ben oltre i limiti tradizionali per abbracciare la sperimentazione e la tecnica mista; verso la sfida agli stereotipi che han-

no attaccato e marginalizzato forme artistiche quali la Op Art e l'iperrealismo, dimostrando in termini pratici il contributo di questi stili ben oltre i propri confini, e quindi la revisione di alcune lacune storico-critiche; verso l'accettazione della coesistenza di diverse tecniche, tematiche e punti di vista all'interno di una collezione, con molteplici possibilità di combinazione nella preparazione di mostre.

Si ringraziano Lisa Scholten (Curatrice delle Collezioni) e Lynn Verschoor (Direttrice) presso il South Dakota Art Museum per le immagini che accompagnano questo saggio, per avermi facilitato l'accesso alle opere e per l'autorizzazione alle estese citazioni da interviste a Neil Cockerline che sono materiale d'archivio dello SDAM. La mia gratitudine anche al College of Arts & Sciences e al Dipartimento di Arti Visive presso la South Dakota State University per avermi assegnato quale studiosa ospite al South Dakota Art Museum nella primavera del 2012, dai cui studi è stato tratto il materiale per questo saggio. E, naturalmente, un ringraziamento a Neil Cockerline per l'estesa intervista da cui sono stati tratti alcuni spunti fondamentali per questo articolo.

Leda Cempellin, Ph.D., è Professore Associato Confermato di Storia dell'Arte presso la South Dakota State University negli USA. È autrice di libri, articoli e saggi sulla storia dell'arte contemporanea e sulla didattica universitaria.

1. Cempellin L., *Interview with Neil Cockerline, August 1st, 2011*, The Neil Cockerline Papers, South Dakota Art Museum. L'intervista si è svolta originariamente in inglese. Per esigenze di chiarezza, le citazioni in questo saggio dall'intervista originaria, dal tono più spontaneo, sono state leggermente rivedute.
2. Per l'illustrazione dell'opera si veda: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=70201.
3. Cempellin L., *Interview with Neil Cockerline, August 3rd, 2011*. The Neil Cockerline Papers, South Dakota Art Museum.
4. Vedi nota 3.
5. Per l'illustrazione dell'opera si veda: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/tilson-transparency-clip-o-matic-lips-p05178>.
6. Vedi nota 3.
7. Per l'illustrazione dell'opera si veda: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/hamilton-kent-state-p77043>.
8. Si veda il volume di Sarah K. Rich (Rich, 2007, p. 315) riportato in bibliografia. L'autrice riporta: "Non appena la Op ha debuttato, è degenerata in una delle caratteristiche più visibilmente datate degli anni '60".
9. Vedi nota 3.

Bibliografia

- Blankfeld K., 2011 - *Not a Billionaire? You Can Still Be An Art Collector*. Forbes.com, Nov., p. 23. EBSCO MegaFILE.
- Buchloh B., 1996 - *Three conversations in 1985: Claes Oldenburg, Andy Warhol, Robert Morris*. In: Buskirk M., Nixon M. (eds.), *The Duchamp Effect*. MIT Press, Cambridge, Mass, pp. 33-54.

- Cempellin L., 2011 - *Interview with Neil Cockerline, August 1st, 2011*. The Neil Cockerline Papers, South Dakota Art Museum.
- Cempellin L. 2011 - *Interview with Neil Cockerline, August 3rd, 2011*. The Neil Cockerline Papers, South Dakota Art Museum.
- Cempellin L. 2013 - *Contemporary Art as an Educational Resource: The Cockerline Collection*. Cockerline Collection: Prints of the 60s, 70s, and 80s. South Dakota Art Museum, pp. 7-9.
- Cempellin L. 2013 - *Rethinking Art History Through the Cockerline Collection: Some Missing Links*. Cockerline Collection: Prints of the 60s, 70s, and 80s. South Dakota Art Museum, pp. 10-13.
- Chen Y., 2009 - *Possession and Access: Consumer Desires and Value Perceptions Regarding Contemporary Art Collection and Exhibit Visits*. Journal of Consumer Research 35.6, Apr., pp. 925-940. EBSCO MegaFILE.
- Fine R., 2008 - *Building a Collection: "Every Spare Moment of the Day"*. In: *The Dorothy and Herbert Vogel Collection: Fifty Works for Fifty States*. National Endowments for the Arts, Ed. Don Ball, Washington, DC, pp. 1-23.
- Foster H., 2012 - *The first Pop age: Painting and subjectivity in the art of Hamilton, Lichtenstein, Warhol, Richter, and Ruscha*. Princeton University Press, Princeton, NJ.
- Fry E., 1975 - *F. Beverly Pepper: Sculpture, 1971-1975*. San Francisco Museum of Art, San Francisco, CA.
- Genocchio B., 2006 - *An Op, Pop, Trippy Democracy of Prints by the Artists, for the People*. The New York Times, 17 Oct. EBSCO MegaFILE.
- Glimcher A.B., 1976 - *An Interview with Louise Nevelson*. In: *Louise Nevelson*. Dutton, New York, pp. 183-197.
- Hamilton R., 1983 - *Collected words, 1953-1982*. Thames and Hudson, London, New York.
- King E.A., 2010 - *Christo and Jeanne-Claude*. ArtUS 30, pp. 28-29. EBSCO MegaFILE.
- Livingstone M., 2007 - *Pop Art: A Continuing History*. Thames & Hudson, New York.
- Restany P., 1977 - *Chryssa (trans. John Shepley)*. Harry N. Abrams, New York.
- Rich S.K., 2007 - *Allegories of Op*. Artforum International, 45(9), May, pp. 315-326.
- Saltzman L., 2005 - *Gerhard Richter's "Stations of the Cross": On martyrdom and memory in postwar German art*. Oxford Art Journal, 28(1), pp. 25-44.
- Sartorius T.C., 2003 - *Show me a sign*. Art&Activities, 133(3), April, pp. 38-40. EBSCO MegaFILE.
- Serwer J.D., 1998 - *Heroic Relics: The Art of Robert Cottingham*. American Art, 12(2), pp. 6-25. JSTOR.
- Tomkins C., 1989 - *Righting the Balance*. In: Rosen R., Brawer C.C. (eds.), *Making Their Mark: Women Artists Move into the Mainstream, 1970-85*. Abbeville Press, New York, pp. 45-49.
- Wilson L., 2011 - *Light and Shadow in the Life and Work of Louise Nevelson*. Journal of the American Psychoanalytic Association, 59(1), Feb., pp. 89-108. Web. DOI: 10.1177/0003065111403148.