

Introduzione

Il dibattito critico statunitense dalla fine degli anni Settanta del Novecento ha dovuto fare i conti con la necessità di ripensare i metodi di analisi dell'arte, prima reagendo alle regole rigide che il metodo formalista aveva dettato fin dagli anni Quaranta e, poi, attrezzandosi progressivamente all'analisi delle nuove pratiche dell'arte ibridando strumenti presi in prestito da differenti discipline. La fuoriuscita dai confini disciplinari dell'istituzione da parte di critici e artisti che hanno condiviso una stagione, forse ormai tramontata, di continua problematizzazione dei ruoli, degli strumenti, delle metodologie e delle finalità dell'azione critica, ha decretato la polverizzazione dell'impianto formalista adottato come riferimento principale dagli storici dell'arte negli Stati Uniti fino alla fine degli anni '70.

La fondazione della rivista "October" risponde a questo processo di autoanalisi e al tentativo di costruire nuovi strumenti con i quali interpretare la complessità della sperimentazione artistica. Il gruppo degli autori che ha collaborato alla rivista però non si è mai accontentato di guardare solo alle novità dell'arte che avanzavano in quegli anni, ma ha messo sotto setaccio l'esperienza dell'arte del Novecento nella sua interezza, considerandola sempre nel rapporto dialogico con la fase interpretativa. L'esperienza dell'arte e la critica insieme costruiscono una storia culturale che non può essere in alcun modo tenuta separata dai processi speculativi che dagli anni Settanta hanno travolto il soggetto nella sua dimensione individuale e sociale. L'emergere della crisi epistemologica, che la riflessione filosofica postmoderna mette in luce, contribuisce ad articolare il discorso della critica d'arte sempre più coscientemente disponibile alle possibilità inedite suggerite dall'adozione di strumenti di indagine presi in prestito da discipline differenti. La rivista "October" è uno dei luoghi in cui questo dibattito accade, dove si avanza una proposta nuova per la critica d'arte in rottura con un passato asfittico e immobilizzante. "October" è il luogo dove si testano delle ipotesi e da cui ci si muove per problematizzare costantemente i metodi; è il luogo dove si verificano procedure e si contano i sostenitori, di incontri e di scambi proficui, ma è anche il luogo dove si afferma un nuovo metodo la cui validità si tutela con l'esclusione delle voci dissenzienti.

Il presente lavoro è l'esito di un'indagine sulla trasformazione dei metodi e delle posizioni critiche presentate dalla rivista "October" dal momento della sua fondazione, 1976, fino alla pubblicazione, da parte degli autori più influenti tra gli *octoberists*, dell'opera *Art since 1900*.

*Modernism, Antimodernism, Postmodernism*¹ che segna l'apice dell'affermazione, nell'ambito del dibattito americano, delle posizioni critiche degli editorialisti della rivista.

Negli ultimi anni il dibattito critico, sia in ambito italiano sia in quello anglosassone, si è lungamente occupato delle riviste, della loro mappatura e della costruzione di un network di relazioni tra i differenti nuclei di un'intricata orografia. Nel 2002 è il DAMS di Torino a farsi promotore della necessità dello studio delle riviste, attraverso un convegno, con l'intento di studiarne forme, funzioni e modelli. Un interesse che fino ad ora non si è mai esaurito, infatti, molto più di recente la comunità degli studiosi si è raccolta intorno ad un progetto interuniversitario che ha mostrato gli esiti finali in occasione del convegno *Strumenti per studiare l'arte: l'archivio delle riviste d'arte in Italia tra Ottocento ed età contemporanea* presso il Dipartimento di Lettere e Beni Culturali (DILBEC) della Seconda Università di Napoli (dicembre 2012)².

Un'attenzione che ha segnato anche i corsi editoriali, con la pubblicazione di saggi che hanno ad oggetto le riviste. Di recente, per esempio, Angelo Trimarco dedica un saggio alla ricostruzione, attraverso lo studio delle riviste, della polifonia delle proposte critiche che ha animato il dibattito italiano negli anni Sessanta e Settanta³. Angelo Trimarco ribadisce, con rigorosa determinazione, che lo *screening* delle riviste deve essere accompagnato da una riflessione che trascenda il mandato di sistematizzazione che assumono le *anatomie settoriali* in vista, invece, di ricognizioni che tengano conto della pluralità di voci molto spesso asistematiche⁴.

Nell'ambito di un interesse generale alle riviste è sembrato proficuo provare a ricostruire la singolarità del processo critico che la rivista "October" ha sviluppato negli Stati Uniti nel corso di quarant'anni di pubblicazione.

Il presente studio è stato suggerito, inoltre, dalla presenza nel dibattito italiano e internazionale di continui riferimenti alla proposta critica avanzata dalla rivista "October" e

¹ Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh, *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames & Hudson, London 2004, in traduzione italiana Id., *Arte dal 1900. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*, a cura di Elio Grazioli, Zanichelli, Bologna 2006.

² Cfr. Giovanni Carlo Sciolla (a cura di), *Riviste d'arte fra Ottocento ed Età contemporanea*, Skira, Milano 2003; Giorgio Maffei, Patrizio Peterlini, *Riviste d'arte d'avanguardia. Esoeditoria negli anni sessanta e settanta in Italia*, Edizioni Sylvestre Bonnard, Milano 2005; Rossana Cioffi e Alessandro Rovetta (a cura di), *Percorsi di critica: un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, Atti del Convegno, Milano, 30 novembre-1 dicembre 2006, V&P, Milano 2007; il convegno *Strumenti per studiare l'arte: l'archivio delle riviste d'arte in Italia tra Ottocento ed età contemporanea*, Dipartimento di Lettere e Beni Culturali (DILBEC), Seconda Università di Napoli, 10-11 dicembre 2012.

³ Angelo Trimarco, *Italia 1960-2000, Teoria e critica d'arte*, Paparo Edizioni, Napoli 2012

⁴ «La mia convinzione è che soltanto dall'ascolto e dall'analisi delle pluralità delle voci in un dibattito, sempre infuocato, ma anche spesso asistematico, e non tanto da anatomie settoriali, pur meritorie e significative, quali il censimento delle mostre o lo screening delle riviste, è possibile ricostruire gli orientamenti della nuova critica, alla quale, seguendo un cammino che trova in Baudelaire un inizio numinoso, ha portato un contributo decisivo anche 'la poesia critica', come per tempo l'ha chiamata Concteau». Ivi, p.8

si è reso necessario per l'assenza di una ricostruzione critica della storia della rivista americana. Infatti, sia in ambito anglosassone che in ambito italiano è stata rilevata la mancanza di un'indagine specialistica e di uno sguardo monografico su "October". Parallelamente, il dibattito italiano si è servito lungamente delle novità interpretative che gli autori, in particolare Rosalind Krauss, Hal Foster e Benjamin Buchloh, hanno sviluppato sulla rivista. Ne sono prova le traduzioni apparse in Italia dei saggi di Rosalind Krauss e Hal Foster ed infine del *manuale* di storia dell'arte del Novecento, *Arte dal 1900*, pubblicato dalla Zanichelli nel 2006. Va però constatata la parzialità dell'attenzione riservata alla rivista in ambito italiano, poiché è stato soprattutto il lavoro critico di Rosalind Krauss ad essere oggetto di indagine e traduzione, mentre restano per lo più non tradotti i saggi degli altri autori del gruppo. Nel corso degli anni, infatti, sono apparsi in traduzione i saggi di Rosalind Krauss: *Teoria e storia della fotografia* nel 1996; *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art*, nel 2000; *Reinventare il medium* nel 2004; *L'arte nell'era postmoderna, Marcel Broodthaers, ad esempio* nel 2005; *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti* nel 2007; *L'inconscio ottico* nel 2008; *Inventario Perpetuo* nel 2011 e infine il più recente *Sotto la tazza blu* nel 2012. La casa editrice Mondadori ha pubblicato gran parte dei saggi con l'attenta cura e l'introduzione metodologica di Elio Grazioli.

Si può riconoscere un'altra prova della costante attenzione che la critica italiana ha riservato all'autrice statunitense nello spoglio delle recensioni delle novità editoriali d'oltremare. Per esempio, nel 2011, a pochi mesi dalla pubblicazione del libro *Under Blue Cup* della Krauss, Riccardo Venturi, giovane critico italiano con all'attivo un imponente lavoro monografico su Mark Rothko⁵, ha pubblicato sulla rivista "Doppiozero" un'accurata recensione del volume⁶. Venturi decostruisce il saggio della Krauss, atteso con ansia alla fine del percorso riabilitativo a cui la studiosa è stata sottoposta dopo un aneurisma cerebrale che la colpì nel 1999. Il saggio è tutto organizzato su un continuo scarto tra il piano teorico, in cui la Krauss discute del ritorno del *medium* come memoria della contemporaneità, e un piano privato in cui è proposta la narrazione delle vicende cliniche. La studiosa condivide con il lettore il percorso riabilitativo e racconta l'insuccesso di un *test* che le fu somministrato per verificare se avesse recuperato la sua capacità, percettiva e intellettuale, di relazione tra le parti di un'immagine. Venturi a questo proposito così ha commentato: «Come dimenticare che la stessa Rosalind Krauss ha insegnato a me come ad almeno due generazioni di studenti a penetrare nei dipinti cubisti più intricati?»⁷. In pochissime battute Venturi ci racconta così di una presenza

⁵ Riccardo Venturi, *Mark Rothko. Lo spazio e la sua disciplina*, Mondadori Electa, Milano 2007.

⁶ Riccardo Venturi, *Rosalind Krauss. Under Blue Cup*, in "Doppiozero", 15 dicembre 2011.

⁷ Ibidem.

massiccia della proposta metodologica della Krauss, anche attraverso l'ampia diffusione del *manuale* nelle università italiane. È una presenza che, per lo più non viene problematizzata, tanto che Gabriele Guercio nello stesso anno, qualche mese dopo, dalle pagine dell'insero Alias del quotidiano "Il Manifesto" invita i giovani critici italiani a disfarsi definitivamente della Krauss⁸. Certamente l'adozione acritica dell'analisi interpretativa della Krauss –accusa che Guercio muove tra le righe del suo articolo agli italiani filoamericani- dipende anche dal fatto che non sono state pubblicate le traduzioni dei saggi degli altri teorici attivi sulla rivista come pure manca una contestualizzazione ampia di tali proposte e il loro confronto con le proposte coeve europee ed italiane che hanno, in alcuni casi, affrontato analoghi quesiti. Ci si augura che tale studio possa diventare una fase preliminare per una successiva discussione e un raffronto tra le prospettive critiche americane e italiane che negli stessi anni dividevano analoghe questioni critiche. Si pensi, a questo proposito, alla proposta teorica di Filiberto Menna e di Angelo Trimanco, e all'indagine, dell'uno, sulla linea analitica dell'arte moderna e dell'alto, sulle derive postmoderne. Queste ultime sono traiettorie critiche geograficamente distanti da quelle americane, ma metodologicamente contigue per l'analisi del medium, per il riferimento alla teoria lacaniana e marxista, per la centralità del Surrealismo nell'interpretazione critica della contemporaneità; esse restano in attesa di un confronto teorico con le posizioni raccolte da "October".

Lo studio della rivista è stato affrontato dopo aver individuato alcuni temi ricorrenti: l'analisi mediale e la centralità della fotografia (non solo con il confronto con la produzione saggistica di Rosalind Krauss, che più degli altri ha studiato questi argomenti, ma anche in quella degli altri teorici); il processo di rielaborazione interpretativa dell'arte d'avanguardia europea in termini antiformalisti, l'analisi dell'arte del presente e dei contesti su cui agisce e da cui viene coprodotta, la problematizzazione costante del discorso critico e degli strumenti della storia dell'arte.

Si è proceduto nel presente studio all'analisi di alcune linee teoriche e dello sviluppo del metodo critico dalla fondazione della rivista fino alla pubblicazione del *manuale* di storia dell'arte del Novecento. Ad una prima fase, militante, di continua riflessione metodologica della proposta critica, che ha luogo sulla rivista, si aggiunge, a mio avviso, una seconda fase contraddistinta da un processo di istituzionalizzazione dei discorsi all'interno del manuale. I problemi critici articolati sulla rivista da un'infinità di voci, nel manuale *Arte dal 1900*, assumono il tono del diktat mediato da i quattro autori Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh. Il manuale sembra istituzionalizzare l'incontenibile

⁸ Gabriele Guercio, *Goodbye October*, in "Alias", supplemento del "Manifesto" del 19 – 02 – 2011

proposta di stanza sulla rivista. Certamente questo processo di istituzionalizzazione è inevitabilmente connesso alle due differenti forme narrative: la rivista è un organismo aperto, il manuale è un libro che, sebbene offra al lettore la molecolarizzazione degli eventi lungo la linea temporale e un racconto a più mani, stabilisce senza possibilità di dissenso un punto di vista. Inoltre, la rivista ha un formato di agile consultazione e facile diffusione, il manuale, invece, quasi simbolicamente, raccoglie in un tomo pesante tutta la storia artistica del Novecento. La riflessione metodologica che nella rivista era funzionale alla definitiva apertura della gabbia formalista nel volume della storia dell'arte assume il peso dell'imposizione di metodo. Inoltre il manuale, sebbene si dichiara costruito come un puzzle che può essere rimontato dal lettore, è funzionale all'insegnamento e suggerisce autoritariamente metodi e prospettive. Per questo motivo, il presente lavoro attraversa gli anni di pubblicazione della rivista distinguendo due differenti atteggiamenti: uno militante, riferito all'approccio sostenuto nelle prime decadi di pubblicazione della rivista, l'altro egemonico che va ad identificarsi nel lavoro svolto intorno agli anni di pubblicazione di *Arte dal 1900*.

La ricostruzione del processo critico realizzato dalla rivista "October" ha dunque privilegiato la discussione dei metodi teorici, facendo scivolare in secondo piano le interessanti proposte interpretative delle singole sperimentazioni artistiche. Inoltre, si è mantenuto lo sguardo puntato su questioni di metodo tralasciando l'indagine della rivista in quanto oggetto fisico. Questa scelta è stata fatta anche alla luce delle dichiarazioni preliminari degli editorialisti che all'atto dell'istituzione di "October" hanno programmaticamente bocciato l'idea di realizzare l'ennesima rivista patinata, escludendo quasi del tutto le immagini e optando per un aspetto grafico essenziale e rigoroso, rimasto invariato negli anni.

L'analisi delle proposte critiche è stata condotta tentando di contestualizzare le singole novità teoriche avanzate dalla rivista nel dibattito più ampio statunitense, e laddove possibile anche in quello europeo, ricostruendo una genealogia delle teorie nel confronto con l'ampia produzione bibliografica dei collaboratori di "October" e, più in generale, degli studiosi attivi negli Stati Uniti.

Nel primo capitolo, vengono ricostruite le fasi iniziali della fondazione della rivista e l'avvio del processo di radicale contestazione dell'impianto teorico-critico formalista, perseguito fin dalla scelta del titolo attraverso la revisione della tradizione critica americana della storia dell'arte d'avanguardia.

Ne *La condizione postmoderna: un passaggio cruciale nella critica americana* si ricostruisce, alla luce dell'emergere delle novità critiche del postmoderno, l'attento percorso di revisione a cui i critici hanno sottoposto la tradizione storica americana forgiata dalle

teorie formaliste di Clement Greenberg. La centralità dell'analisi della fotografia, allo stesso tempo oggetto estetico, medium artistico e complesso segnico, è sottolineata dalla relazione con lo studio del Surrealismo, altro nucleo d'indagine su cui il gruppo degli autori sviluppa inedite analisi. L'emergere della consapevolezza di un definitivo cambiamento epistemico nella condizione culturale postmoderna smuove il dibattito che dopo gli anni '50 si era impaludato intorno alla proposta di Greenberg. La riflessione sul paradigma postmoderno permette di puntualizzare alcuni aspetti che riguardano la critica del moderno. L'adesione sempre più cosciente alla prospettiva dei Cultural Studies consente di privilegiare come oggetto di indagine esperienze di natura radicalmente differente, rifiutando la banale distinzione tra forme culturali colte e forme popolari.

Nel terzo capitolo l'indagine sulle metodologie critiche ha messo in evidenza come nel corso degli anni di pubblicazione della rivista sia prevalso l'assunto che nessun discorso critico-estetico può essere considerato neutrale e indipendente da condizionamenti. Piuttosto è apparso necessario agli *Octoberists* mappare le relazioni contestuali in modo da ricostruire la complessità delle dinamiche culturali. Contesto e riflessione sulla disciplina sono così le questioni chiave che muovono l'analisi delle posizioni specifiche che si articolano nel corso degli anni intorno all'arte nello spazio pubblico e all'*Institutional critique*.

L'ultimo capitolo è dedicato all'impianto critico del volume *Arte dal 1900* e alla contraddittoria ricezione. Si chiude, in questo modo, la parabola delle proposte critiche che, migrate dalla rivista, quale laboratorio di idee, vengono cristallizzate in un impianto che si auto-legittima attraverso l'interpretazione strumentale dei fatti.

I. "October" una rivista militante

I.1 *About October*: il titolo come metafora di una condotta critica

Nel 1976 viene fondata la rivista "October" da Rosalind Krauss e Annette Michelson. Pubblicata trimestralmente fino alla primavera del 1978 per l'Institute for Architecture and Urban Studies, già nell'estate successiva "October" esce con il primo numero stampato dalla casa editrice del Massachusetts Institute of Technology, il MIT Press, per conto dell'Istituto newyorchese. L'Istituto chiuderà nel 1984 e, dal numero dell'estate del 1985, la rivista sarà pubblicata esclusivamente dal MIT Press. L'Institute for Architecture and Urban Studies, dal 1974 al 1984, ha pubblicato contemporaneamente anche la rivista "Oppositions", organo di stampa della nuova cultura della *decostruzione* architettonica. L'attività dell'Istituto ha segnato e influenzato la cultura newyorchese di quegli anni attraverso un decennio di analisi della città e di proposte di una nuova pratica dell'architettura. Con corsi d'insegnamento, pubblicazioni e mostre i teorici attivi nell'Istituto hanno sollecitato il dibattito internazionale su temi che non riguardavano esclusivamente l'architettura e l'urbanistica ma hanno aperto il campo d'indagine a discipline vicine, istituzionalizzando la riflessione teorica con una fittissima attività didattica. A Peter Eisenmann è succeduto alla direzione dell'Istituto Antony Vidler. Se del primo non ci sono contributi sulla rivista "October" e di Vidler appaiono interventi critici solo dal 2003, si deve riconoscere una condivisione di metodi e riferimenti teorici tra la rivista e la pratica critica dell'Institute for Architecture and Urban Studies. Nel 1976 la rivista "Oppositions", già edita dal MIT Press, avrebbe incominciato a pubblicare una serie di saggi nella collana *Opposition Book*. Parallelamente viene istituita la collana degli *October Books*, nella quale sono stati pubblicati una serie di saggi importanti che si legano significativamente al percorso teorico affrontato dalla rivista. Infatti, i temi e gli argomenti dalle pagine di "October" hanno trovato spesso una cassa di risonanza nella pubblicazione monografica che, in alcuni casi, vedeva anche la presenza di saggi inediti. La collana raccoglie gli estratti da alcuni numeri monografici della rivista: è il caso, ad esempio, del numero 70 pubblicato nell'autunno del 1994 e dedicato interamente a Duchamp e all'eredità teorica che è scaturita dalla sua opera. Altre volte vengono pubblicati in volume traduzioni o saggi monografici di alcuni degli editorialisti della rivista, come nel caso della traduzione e pubblicazione del 1992 degli scritti di George Bataille, *Against Architecture*, a cura di Denis Hollier.

La rivista “October”, insieme con la collana editoriale, istituzionalizza così il dibattito che nell’ambito della critica d’arte statunitense la rivista stessa ha contribuito da subito ad attivare.

Fin dal primo numero della rivista, pubblicato nella primavera del 1976, è chiaro il processo teorico promosso dagli autori. L’editoriale, *A proposito di “October”*, è la prima dichiarazione d’intenti: «Abbiamo intitolato questo giornale celebrando un momento nel nostro secolo in cui la pratica rivoluzionaria, l’indagine teorica e l’innovazione artistica furono strette insieme in un modo esemplare e unico».⁹ L’incipit del primo numero della rivista inequivocabilmente unisce insieme tre elementi: la pratica critica rivoluzionaria, la teoria critica e la sperimentazione artistica in una triade che, durante la Rivoluzione d’ottobre in Russia, produsse un momento fertile per la messa a punto della grande utopia delle avanguardie, la totale disseminazione dell’arte nella realtà. La teoria dell’arte, della politica e l’arte stessa colta nel momento della produzione sono straripate nel tessuto sociale dove hanno trovato nella pratica rivoluzionaria il metodo dell’agire. Questo momento è indicato come esemplare e modello per inaugurare la nuova rivista rifondando il metodo della critica attraverso la condivisione dello spazio (la rivista, appunto) in cui produrre un nuovo legame tra la vita sociale e politica. La produzione dell’arte con il sostegno teorico si fa critica sociale e la storia *delle arti*, servendosi di tutti gli strumenti disciplinari, diventa il processo di analisi di questo complesso legame. Non c’è alcuna enfasi sul carattere di novità dell’arte che si propone come pratica critica, bensì sulla capacità dell’arte di costituirsi come innovazione, come vettore di trasformazione. La posizione degli editorialisti rispetto alla natura della pratica critica emerge nel corso della pubblicazione della rivista, ma già dalle dichiarazioni pubblicate nel primo editoriale il carattere fondamentale viene manifestato: «Più che meramente interdisciplinare» la rivista si propone di puntare al cuore delle relazioni «strutturali e sociali» che sollecitano le coeve pratiche artistiche. È chiara da subito l’affezione agli strumenti della critica marxiana e post-marxiana anche nella scelta di indicare come maggiore argomento della rivista le arti visuali, il cinema, la performance¹⁰ e la musica – è sottintesa per ora l’adesione alla prospettiva dei *Cultural Studies*- nella loro relazione proficua con la letteratura. Infatti la critica di stampo postmarxiano, in particolare la Scuola di Francoforte, trova nella letteratura il territorio di indagine privilegiato. L’arte, l’opera e

⁹ «We have named this journal in celebration of that moment in our century when revolutionary practice, theoretical inquiry and artistic innovation were joined in a manner exemplary and unique». *About October*, in “October”, vol. 1, Spring 1976, p. 3.

¹⁰ Nello stesso anno e con precisione nella primavera del 1976, a New York, tra il quartiere di SoHo e il Village veniva pubblicata anche la rivista “PAJ the Journal of Performance Art”. Fondata da Bonnie Marranca and Gautam Dasgupta la rivista, seppur da una prospettiva legata alla critica teatrale, affrontava le questioni legate alla natura della performance art.

l'analisi del contesto di produzione -oltre che le pratiche e le condizioni culturali che originano i processi di produzione- sono gli oggetti dell'analisi operata dalla rivista in cui proprio la lezione della Scuola di Francoforte è fortissima. L'oggetto d'arte, mai autonomo dal contesto di produzione, è frutto di una pratica sociale ed economica. Lo stretto determinismo marxiano è superato in una riflessione che si serve di strumenti tipici della prospettiva critico-filosofica rifondata sulle pagine di "Tel Quel". L'editoriale, nonostante sia contraddistinto da una lucida sinteticità, non risparmia critiche alle riviste di settore più conosciute: vengono citate "Partisan Review", "The New York Review of Books", "Salmagundi" come organi di stampa di una critica accademica che reitera la separazione disciplinare e sostiene «una divisione tra discorso critico e pratiche artistiche significative»¹¹. Molto più aspro appare invece l'attacco a riviste come "The Drama Review", "Artforum", "Film Culture", che incoraggerebbero un'analisi iperspecializzata dei nuovi *media* senza però costituirsi come luogo di dibattito, di scambio e di connessione in una prospettiva interdisciplinare. La rivista si costruisce attorno al primato del testo sull'immagine che efficacemente permette agli editorialisti di non scivolare nella forma deprecata di *pictorial journalism* (accusa feroce fatta alle riviste coeve come "Artforum", che riempiono le pagine patinate di immagini). Quest'*escamotage* che potrebbe nascondere un'attitudine elitaria dei teorici che si manifesterebbe nel rifiuto dell'opera in quanto oggetto (secondo il vecchio *clichè* che vede il critico e lo storico dell'arte occuparsi più delle idee che delle forme materiali dell'opera d'arte), invece, è il risultato di un programma culturale volto al ripensamento della critica d'arte, del suo ruolo e dei suoi strumenti. Nell'editoriale gli autori prendono esplicitamente una posizione di rifiuto di qualunque forma di elitarismo.

Il legame con la produzione culturale come pratica discorsiva nell'era del "tardo capitalismo" si configura come elemento «multiplo, mutevole, contraddittorio e sovradeterminato» in un rapporto d'influenza reciproca con il territorio più ampio del sociale e della "sfera pubblica": questo è l'oggetto, per niente dissimulato, del discorso che conduce Annette Michelson nell'articolo *The Prospect Before Us*, pubblicato in chiusura del numero 16 (primavera 1981) della rivista¹². La studiosa, senza mostrare alcuna illusione nell'azione rivoluzionaria dell'intellettuale della *middle class* americana, rivendica la centralità dell'azione e dell'analisi teorica delle pratiche artistiche nel clima di reazione alla politica conservatrice e imperialista dei governi americani dalla fine degli anni '70. L'evento che rinvigorisce la necessità degli intellettuali di far sentire il proprio dissenso è il nuovo finanziamento del progetto della piattaforma mobile di missilistica nucleare (MX Missile Project) elaborata e finanziata sotto

¹¹ *About October*, in "October", vol. 1, Spring 1976, cit.

¹² Annette Michelson, *The Prospect Before Us*, in "October", vol. 16, Art World Follies, Spring 1981, p. 122.

gli auspici del governo Carter nel 1979 e rifinanziata dal governo Reagan. Dopo le critiche specifiche alla condotta del governo, che modifica con un colpo di mano le priorità di *budget*, e alla comunicazione politica a cui i governi conservatori affidano la diffusione di valori populistici, il caso del MX Missile Project è l'occasione per ribadire, ad un quinquennio dalla fondazione della rivista, il metodo che si realizza sulle pagine di "October": «abbiamo piuttosto costantemente scelto di pubblicare insieme Eisenstein, Vertov e Borges, Enzeberger e Cornell senza paura di un'appropriazione indebita. "October" prepara a riconsiderare il ruolo e la funzione di una rivista nella presente congiuntura storica, noi manteniamo questa convinzione»¹³. Ma è anche l'occasione per attaccare direttamente una delle riviste già citate nel primo editoriale, "Salmagundi", che nella stagione precedente aveva pubblicato la trascrizione del simposio di celebrazione dei primi quindici anni di pubblicazione. Da sempre attenta all'eredità teorica della Scuola di Francoforte e da sempre impegnata nel dibattito sulla psicoanalisi, la rivista oggetto dell'attacco teorico viene indicata come un organo di stampa conservatrice. Non è quindi la condivisione di uno stesso orizzonte teorico a realizzare il programma culturale che fin dal primo editoriale gli autori di "October" si sono prefissati. L'introduzione allo stesso numero rivendica nella primavera del 1981, allo scadere del primo quinquennale della rivista, la centralità della riflessione e della teoria dell'arte e la possibilità di aggiornare metodi e metodologie. Infatti, a cinque anni dal primo editoriale, il numero dal titolo *Art World Follies*¹⁴ (1981) castigando la storia dell'arte che per associazioni fittizie combina oggetti distanti –in sé la pratica non sarebbe da deprecare se gli accostamenti non fossero praticati esclusivamente per assonanze, *sound-like*- pervenendo esclusivamente a riflessioni formaliste, apre la stagione complessa degli anni '80 rivendicando, anche, la possibilità di un continuo e reale slittamento metodologico. Un attacco analogo viene condotto nello spazio ristretto dell'introduzione allo stesso numero monografico sul *folle* mondo dell'arte, alla *Houses for sale*, mostra ospitata nella galleria di Leo Castelli. A cura di un collezionista la mostra si inaugurava nel 1980 con una serie di disegni d'architettura raccolti per l'occasione da un collezionista improvvisatosi curatore. Gli editorialisti centrano in brevissime battute una questione che sarà focale per i problemi di metodo e per le esperienze più radicali realizzatesi durante gli anni '80: la rivista programmaticamente dichiara di fare fronte al collasso della funzione dell'arte parallela al collasso del pensiero

¹³ «we have therefore consistently chosen to publish together Eisenstein and Foreman, Vertov and Borges, Enzenberger and Cornell, with no fear of misappropriation. As October prepares to reconsider the role and function of a journal within the present historical conjuncture, we retain these convictions». Ibidem.

¹⁴ *Introduction*, in "October", 16, *Art World Follies*, Spring 1981, pp. 3-4.

teorico volto a rimuovere qualunque ostacolo per procedere direttamente alla mercificazione dell'arte¹⁵.

La relazione con le altre riviste, quasi sempre di contestazione della condotta teorica, ha un precedente significativo, essendo legata alle ragioni storiche che hanno spinto gli *Octoberist* a fondare la nuova rivista: la fuoriuscita dalla redazione di "Artforum" delle fondatrici Annette Michelson e Rosalind Krauss. Infatti, il primo editoriale dà conto esclusivamente delle coordinate critiche a cui la rivista fa riferimento; le ragioni addotte alla nascita della rivista vengono motivate esclusivamente rispetto al contesto insufficientemente interessante in cui gli editorialisti si erano trovati a lavorare. Con esempi accademici o commerciali gli editorialisti per farsi spazio fanno terreno bruciato intorno a loro. Non vengono, quindi, citate le cause scatenanti l'allontanamento di Annette Michelson e Rosalind Krauss dalla redazione di "Artforum". La separazione, che si risolse poi con la fondazione del nuovo giornale (alla luce dei fatti il titolo sembra ancora più esemplare nell'esprimere la militanza a cui la rivista fin da subito fu fedele), non fu indolore. La frattura con la redazione di "Artforum" si consumò alla fine di un violento dibattito scatenato dalla scelta dell'allora direttore John Coplans di pubblicare la pubblicità di Lynda Benglis che mostrava l'artista nuda brandire un *sex-toy*. L'esposizione del corpo femminile in una posa che simula la mascolinità era una risposta provocatoria alle pubblicità ipermaschiliste che circolavano in quel periodo. Quello della Benglis voleva essere un gesto ironico e critico, allo stesso tempo, indirizzato ad evidenziare la paradossale condizione che vedeva la copertina di un giornale diventare luogo di affermazione di un valore economico oltre che estetico dell'arte, e sottolineare anche la sparutissima percentuale delle donne artiste presenti nella rivista che annoverava, invece, una maggioranza femminile tra gli autori¹⁶. Queste furono, almeno per quanto fu dichiarato, le ragioni addotte dalla Benglis. Esse non scongiurarono la frattura tra il gruppo di "Artforum": Rosalind Krauss e Annette Michelson dopo questo scontro si allontanarono definitivamente da "Artforum" decidendo di fondare la rivista "October" ed inaugurare un nuovo corso per la teoria dell'arte. Probabilmente la crisi sobillata dalla pubblicazione della "pubblicità" della Benglis -un'opera d'arte e non un'immagine pubblicitaria dell'artista, come la stessa Benglis sottolinea- fu solo l'occasione scatenante la fuoriuscita delle due studiose dalla redazione di

¹⁵ «The collapse of function parallels the collapse of discourse through assigning the duties of curator straight off to the prospective collector, thereby ridding everyone concerned of the intellectual middleman in order to proceed directly to commodity value». *Introduction* in "October", vol.16 *Art World Follies*, cit., p. 3.

¹⁶ «And yet, if Benglis's ad functioned as a canny metaphor for the promiscuous trafficking of aesthetic and economic value taking place between the covers of the magazine (the gendered implications of which were especially charged, given the high percentage of Artforum critics who were women), its ability to shock depends on more than mere metaphor». Gwen Allen, *Artists' Magazines, an alternative space for art*, The Mit Press, Cambridge-London 2011, p. 28.

“Artforum”, spinte invece dalla mancata condivisione delle posizioni teoriche di cui la rivista era promotrice. “Artforum” si attestava su un metodo critico che, seppur ormai distante dall’ortodossia formalista, manteneva ad un livello di superficie l’analisi dell’opera e dei suoi contesti. Il legame con il mercato e con il sistema *main stream* dell’arte era uno dei punti di maggiore frizione con gli *outsider*. Inoltre -e la crisi prodotta dall’opera di Linda Benglis lo rivela- l’elemento di scontro è rappresentato dalla prudente distanza tenuta dalla redazione di “Artforum” nei confronti delle teorie politiche, di movimento, e femministe che in quegli anni animavano l’ambito accademico. Lo sforzo della Benglis di contestare l’impostazione maschilista della rivista, ironizzando sull’inversione di genere che l’artista deve operare con l’aggiunta del fallo fittizio per essere pubblicata in copertina, alla luce delle riflessioni femministe risulta essere un tentativo grossolano che finisce per sfruttare ulteriormente, a fini pubblicitari, il corpo esposto della donna. Le *outsider* nel lungo corso della nuova rivista, con l’azione dei tanti autori ospitati in “October”, presenteranno il sistema poststrutturalista (di cui per esempio le teorie femministe hanno fatto grande uso) come lo strumento privilegiato, e più utile, per condurre una proficua analisi delle relazioni che l’arte istituisce o interpreta. La fondazione della nuova rivista che avrebbe accolto le istanze critiche degli *outsider* fu, insomma, la risposta al fermento culturale che la frattura produsse. Gwen Allen, che pubblica nel 2011 lo studio sulle riviste come spazio alternativo di esposizione e riflessione critica, sostiene che nella stessa scelta grafica per la copertina essenziale di “October”, progettata dall’artista Lucio Pozzi c’è un chiaro omaggio¹⁷ alla rivista parigina “Tel Quel”¹⁸. Ma tra gli editoriali od anche nella scelta di affiancare alla rivista la pubblicazione di traduzioni, di saggi, di raccolte di punti di vista, più che un mero omaggio si può rintracciare proprio l’adesione all’impostazione data qualche anno prima a “Tel Quel” dal direttore Sollers. Questa attitudine sembra manifestarsi nelle ragioni teoriche che hanno portato alla scelta stessa del titolo. Ragioni di una militanza politica che si realizza nella scelta di un medium specifico e in pratiche specifiche, chiaramente da leggere nel riferimento al contesto americano decisamente più cauto di quello francese, ma che per certi versi riecheggiano la presa di posizione che già nel n. 47 “Tel Quel” aveva assunto rilevando una frattura nella lotta di classe tra una linea piccolo borghese al servizio del revisionismo e una linea rivoluzionaria al servizio del proletariato. Così la creazione della collana di October Book pubblicata con il MIT Press che

¹⁷ Gwen Allen parla addirittura di duplicato –*dead ringer*– della rivista parigina. Ibidem.

¹⁸ Non senza un accenno polemico Barbara Rose nel dialogo a più voci sul corso della rivista “Artforum”, commentando la frattura e la fondazione di “October”, sostiene che gli editorialisti essenzialmente volessero creare una versione aggiornata di “Tel Quel”. Rose conclude il suo breve intervento di fatto accusando di elitarismo la nuova rivista e sostenendo che la questione dell’accessibilità dei contenuti si rivela essere capitale. Amy Newman, *Challenging Art: Artforum 1962-1974*, Soho Press, 2000 New York, p. 424.

aveva già un precedente molto vicino nella collana pubblicata dagli editorialisti di “Oppositions” Peter Eisenman, Kenneth Frampton e Maio Gandelsonas, pubblicati da subito con lo IAUS, sembra echeggiare il modello, seppur ideale e distante, francese.

La rottura su cui la rivista si è fondata comunque non può essere ricondotta semplicemente all’allontanamento e alla messa in discussione dei criteri della critica formalista di radice greenberghiana perché già agli inizi degli anni ’70 l’influenza di Greenberg su “Artforum” era stata progressivamente ridimensionata tanto che Philip Leider, “legendario editore” dal 1962 al 1971, si sposterà -pur senza un grande successo- ad indagare i legami tra l’arte e la politica proprio quando la società americana viene scossa dalle proteste contro la guerra in Vietnam, dalle rivendicazioni del movimento femminista e da quello ambientalista. Comunque il peso notevole che la teoria greenberghiana avrebbe anche in seguito avuto su “Artforum”, in particolare rispetto all’idea di disgiunzione e separatezza tra la sperimentazione artistica e culturale e il surrogato popolare di essa -*L’avanguardia e il kitsch*¹⁹- resta un esito evidente all’interno della rivista. Del resto, il legame tra il metodo formalista della critica e la cultura americana leggibile anche nella stretta adesione della rivista al dettato greenberghiano, aveva avuto un altro esempio capitale: il Museum of Modern Art. E non a caso il gallerista Irving Blum della Ferus Gallery che si era occupato di realizzare un ponte tra la rivista appena trasferita da Los Angeles e l’ambiente artistico newyorkese, non ha esitato a dichiarare che il museo, moribondo nella seconda metà degli anni sessanta, era stato “rianimato” dalle proposte che solo la rivista aveva suggerito. Negli anni ’70 la figura di Michael Fried assume una rilevanza considerevole nella redazione di “Artforum”: questo ha come conseguenza un raffreddamento dell’ortodossia greenberghiana nell’affermazione della posizione critica di Fried che slitta verso una “storicizzazione dell’essenza”²⁰ della pittura modernista che Greenberg indicava in una caratteristica -*flatness*- trans-storica. Il peso che ha avuto Michael

¹⁹ Clement Greenberg affronta nel 1939 l’analisi del fenomeno dell’avanguardia e del suo rapporto con il prodotto culturale massificato in una successione di pensiero che si serve di alcune categorie abbastanza stereotipate, riducendo il legame tra l’avanguardia e la società nell’altalenante opzione tra arroccamento nella torre d’avorio e legame costante attraverso l’élite e quel «cordone ombelicale d’oro» (del collezionismo?) mai reciso. Il discorso di Greenberg si articola tra i termini dell’ “art pour l’art”, il poeta e la poesia pura separati costretti a vivere allontanati dalla società di massa, *accademismo* e *affarismo* ed infine il *kitsch*, il rapporto tra la cultura di massa e i regimi totalitari, senza mai illuminare quel processo di critica e di rivolgimento -positivo e non esclusivamente nichilista- culturale che le avanguardie europee hanno realizzato. Clement Greenberg, *Avanguardia e kitsch*, in Giuseppe Di Salvatore e Luigi Fassi (a cura di), *Clement Greenberg l’avventura del modernismo. Antologia critica*, trad. it., Johan & Levi editore, Milano 2011. Già in Clement Greenberg, *The collected Essays and Criticism, Arrogant purpose*, John O’ Brian (a cura di), vol. 2, The Chicago University Press, Chicago 1988. Si veda, inoltre il saggio *Il Kitsch e il revival* di Angelo Trimarco che ricostruisce anche i prestiti e le differenze dalla posizione greenberghiana nel dibattito italiano e del persistere di *kitsch* e *revival* nell’arte degli anni ’80. Angelo Trimarco, *Italia 1960-2000, Teoria e critica d’arte*, Paparo Edizioni, Napoli 2012.

²⁰ «In other words, I gave a radically historical account of “essence”». Amy Newman, *Challenging Art: Artforum 1962-1974*, cit., p. 200.

Fried nella rivista, e soprattutto sulle scelte di Leider, ha segnato da lì in avanti il corso di “Artforum” e forse anche l’allontanamento progressivo di Rosalind Krauss e Annette Michelson. La distanza si misura, nel giro di pochi anni degli anni ’70, nella differente prospettiva teorica, in particolare legata alla fotografia. Rosalind Krauss espone la sua posizione in un articolo sull’Impressionismo rifiutato da “Artforum” e pubblicato successivamente su “Partisan Review”. È in questo caso che si radicalizza lo scontro teorico che porterà definitivamente alla fuoriuscita di Rosalind Krauss e Annette Michelson da “Artforum”. La fotografia, insieme metafora e analogia, sistema complesso di segni e già “modello” certamente per l’arte -se non ancora per la critica, come vedremo più avanti- è l’avamposto da cui analizzare tanto le pratiche contemporanee quanto quelle storicizzate. La posizione teorica nei confronti della fotografia e la coincidenza di lì a poco dello “scontro” a proposito del caso della fotografia-pubblicità di Benglis aprono la ferita insanabile che porterà alla fondazione della rivista “October”. Lo scontro sulla fotografia intesa come modello strutturale e non come riferimento per spiegare i dettagli nel caso specifico dell’analisi dell’Impressionismo coincide con la frattura prodotta dalla pubblicazione dell’immagine della Benglis.

Rosalind Krauss nel saggio di “Partisan Review” sull’Impressionismo, che contiene anche alcune notazioni che saranno sviluppate nel successivo articolo sul video, pur non dichiarando apertamente gli strumenti, mostra un metodo teorico del tutto distante da quello formalista²¹. L’allontanarsi dal metodo formalista si risolve nient’affatto nella minore considerazione riservata al *medium* specifico dell’opera, ma si realizza nell’attacco ad un’idea d’arte in cui la “qualità” è inerente, dice Greenberg al suo contenuto, e la sua forma all’adesione al carattere precipuo del *medium* scelto. Greenberg lega infatti il formalismo proprio alla disciplina del *medium*, quello che chiama l’accento sull’artigianalità o quel lato freddo, cioè la pratica, il lato pratico essenziale e caratterizzante del modernismo²². Nel post-scriptum pubblicato nel

²¹ Nel saggio sull’Impressionismo R. Krauss opera uno slittamento di prospettiva che le permette di mettere in relazione attraverso lo spazio costruito da cui il soggetto è escluso l’Impressionismo e i procedimenti dell’arte contemporanea. Il filo conduttore è quello che la critica definisce il «testo narcisistico che sottende l’autocontemplazione cara al Modernismo, ovvero il piacere di autodefinirsi». Video, scultura post-minimalista, fotografia e Impressionismo condividono un medesimo spazio teorico, l’essere oggetto dell’autoindagine che allontana il soggetto più che avvicinarlo -in questo si realizzerebbe la sopravvivenza del modernismo. Rosalind Krauss, *L’Impressionismo: il narcisismo della luce*, in Id., *Teoria e storia della fotografia*, cit., pp.53-66. Il tema del riflesso narcisistico del soggetto nel *medium* è il nodo centrale del saggio sul video: Id., *Video: the Aesthetic of Narcissism*, in “October”, vol. 1, Spring 1976, pp.50-64.

²² In *La necessità del formalismo*, articolo pubblicato per la prima volta nel 1967 su “Horizon Press” e in seguito nel 1971 con un post-scriptum, ribadisce il legame tra formalismo e modernismo in arte: «Resta il fatto che finora il successo del modernismo in arte, se non in letteratura, è dipeso completamente dal suo “formalismo”. Non che l’arte modernista sia sinonimo di formalismo, o che il formalismo non sia prestato a molta arte vuota e scadente. Ma finora ogni attacco all’aspetto “formalista della pittura e della scultura modernista si è dimostrato un attacco al modernismo stesso perché ogni attacco di questo tipo è diventato allo stesso tempo un attacco agli standard artistici elevati. [...] Se il formalismo deriva dal lato “freddo”, pratico del modernismo, allora questo deve essere il suo lato essenziale e caratterizzante, almeno nel caso della pittura e della scultura». Clement

1971, pur con espressioni che non lo soddisfano, Greenberg scrive di adesione tra forma e contenuto nell'opera d'arte per evitare i fraintendimenti che il suo insistere sul formalismo ha generato. Detta in questi termini, la sua posizione non sembra assumere la specificità nel panorama teorico formalista che di fatto ha assunto. Probabilmente il termine più consono a segnare il divario che c'è tra le posizioni critiche che sono state differentemente nominate "formaliste" nel suo caso è *flatness* (il carattere specifico, la "qualità", della pittura formalista). Già nel 1967 aveva dichiarato la distanza del metodo e della critica formalista dall'omonimo movimento intellettuale russo²³. Rosalind Krauss, nonostante proponga un metodo radicalmente differente da quello greenberghiano, nel 1972 sulle pagine di "Artforum" criticando l'autoritarismo con cui la prospettiva formalista di recente imponeva il proprio punto di vista come unico ed universale, cita il passaggio in cui Greenberg riconosce che il termine formalismo, migrato nella critica anglosassone, si è involgarito. Infatti a chiusura dell'articolo in cui prende posizione rispetto al formalismo e al modernismo, Rosalind Krauss ripete l'accusa di involgarimento che il formalismo in ambito anglosassone ha assunto, rivendicando il carattere "modernista" della sua sensibilità, parte però di una sensibilità ampia e non ristretta e conservatrice²⁴.

Alla luce delle vicende che hanno animato un cambiamento non solo disciplinare, ma culturale ed epistemologico, più in generale, consumatosi negli anni della formazione degli editorialisti di "October", dalla fine degli anni Sessanta alla data della frattura, non sembra affatto casuale che non solo la nuova rivista sia intitolata chiaramente (non con allusioni) alla sperimentazione sovietica, ma che per prima cosa si passi a riscrivere la posizione critica americana sull'arte d'avanguardia. Il primo movimento, infatti, che viene messo sotto indagine è quello complesso e plurale dell'avanguardia russa. Non poteva essere altrimenti e la scelta stessa del titolo dichiara un'attenzione critica ai problemi teorici suggeriti dal corso degli eventi moscoviti. Le protagoniste dello *scisma* avevano già studiato e pubblicato l'arte

Greenberg, *La necessità del "Modernismo"*, in Giuseppe Di Salvatore e Luigi Fassi (a cura di), *Clement Greenberg l'avventura del modernismo*, cit., pp. 137-138.

²³ «L'unica definizione di "formalismo" con riferimento all'arte che l'edizione integrale del mio Webster fornisce è: "Attenzione accentuata o predominante alla disposizione, specialmente alle regole ufficiali o tradizionali della composizione, in pittura e in scultura". La mia impressione è che la parola abbia acquistato il suo più ampio e diverso significato attuale quando è divenuta il nome di un movimento letterario russo d'avanguardia del periodo della Prima guerra mondiale che proclamava la "forma" come la cosa principale in poesia e in prosa. Poco dopo è diventato l'ennesimo "ismo" nel vocabolario d'insulti bolscevico, dove indica l'arte e la letteratura modernista e d'avanguardia in generale. Quali che siano le sue connotazioni in russo, il termine ne ha acquisite di inestirpabilmente volgari in inglese. Ecco perché sono rimasto sorpreso nel vederlo entrare in circolazione, non tanto tempo fa, negli scritti di arte americana». Clement Greenberg, *Lagnanze di un critico d'arte*, in Giuseppe Di Salvatore e Luigi Fassi (a cura di), *Clement Greenberg l'avventura del modernismo*, cit., p.131.

²⁴ Rosalind Krauss, *A View of Modernism*, in Id., *Perpetual Inventory*, The MIT Press, Cambridge 2010 già in "Artforum", vol 11, settembre 1972.

europea d'avanguardia sulle colonne di "Artforum" e, nel caso di Annette Michelson, curato la traduzione del libro di Jean Selz sull'origine e l'evoluzione della scultura moderna a cui "Art Journal" aveva riservato una critica feroce²⁵. Le avanguardie, quindi, sono già tema centrale degli studi delle due teoriche. La fondazione della nuova rivista accelera il processo di radicalizzazione metodologica nello studio degli stessi argomenti. Per inaugurare il nuovo corso del metodo critico, viene scelto un titolo esemplare che rappresenti la svolta radicale di cui la rivista si fa interprete: *October* è un riferimento diretto al film di Eisenstein che celebra i dieci anni della rivoluzione. *October* è anche l'opera in cui il cineasta foggia, attraverso il metodo del montaggio intellettuale, contenuto e forma in uno stesso prodotto che in una sintesi estrema è espressione di un cambiamento di codici estetici e proposizione di un sistema di valori intellettuali.

Il titolo della rivista, "October", è la citazione del film che al tempo della sua commissione -in occasione del primo decennale della rivoluzione (1927-28)- già dichiarava di essere vettore di un cambiamento radicale nella tecnica cinematografica sovvertendo le regole del *pathos* utilizzate da Eisenstein per il film precedente *Potemkin*, e vettore di cambiamento sociale riconoscendo al cinema il carattere di "medium di massa". *October*, infatti, è il film che per eccellenza trasforma gli eventi storici attraverso la lente della produzione filmica. È il film che, commissionato dai *soviet*, doveva allo stesso tempo comunicare l'apologia dei fatti e un sistema di valori ideologici stabilita dalla committenza insieme con le idee del cineasta. Per capire l'ingerenza della committenza basti pensare che la censura costrinse Eisenstein a *epurare* della figura di Trotsky la narrazione dei fatti accaduti poiché l'espulsione del personaggio politico fu successiva ai lavori di produzione del film. Opera d'arte per eccellenza, *October* è il film indicato come propedeutico ai progetti utopici di *Capital* e *Ulysses*. *October* è un film celebrativo, ma segna nella produzione cinematografica uno spartiacque importante per l'uso del montaggio e l'uso della metafora²⁶. Il montaggio tecnicamente permette di realizzare le sequenze fantasmagoriche con cui Eisenstein racconta gli eventi della Rivoluzione d'Ottobre. Il *montaggio intellettuale* permette di costruire delle sequenze con l'uso massiccio della metafora come gioco filosofico e riflessione dialettica. *October* è ben lontano dal coinvolgimento emotivo del film *Potemkin*, sottolinea Annette

²⁵ Robert Reiff, *Modern Sculpture: Origins and Evolution* by Jean Selz: Annette Michelson, in "Art Journal", vol. 24, n. 1, autunno 1964, pp 98-100.

²⁶ Annette Michelson, cofondatrice della rivista, dedica all'analisi del progetto utopico *Capital* un lungo saggio apparso in due puntate sul numero 2 e 3 della rivista. La teorica mette in evidenza come Eisenstein condivida, tenendo ben presenti le specificità -come ad esempio l'uso del suono e dell'importanza che la cinematografia russa riserva alla sperimentazione con il suono- con i contemporanei Vertov, Epstein e Clair, ma anche Artaud, Benjamin e Leger, la coscienza che i nuovi strumenti critici possano essere anche vettori di una trasformazione sociale.

Michelson, ed invita ad un'analisi nient'affatto superficiale delle immagini filmiche. In alcuni casi, però, l'interpretazione delle scene non è del tutto immediata. Il metodo del montaggio intellettuale, stirando il piano temporale e componendo il tessuto narrativo in modo inedito, rappresenta un significativo stravolgimento del sistema compositivo di Eisenstein. Il nuovo sistema sollecita l'attenzione dello spettatore costretto a risintetizzare personalmente tutti gli input recepiti. In quanto momento centrale della presa di coscienza di nuovi strumenti della critica che «facilitano un'inchiesta epistemologica senza precedenti per immediatezza e potenza»²⁷, il cinema di Eisenstein diventa simbolo e metafora esso stesso per rappresentare al meglio il passaggio epocale di cui gli editorialisti di "October" vogliono farsi promotori. Questo processo è chiarito molto bene negli scritti teorici del regista russo che indica proprio il montaggio come lo strumento capace di far «confluire le emozioni e l'intelligenza dello spettatore nel processo creativo».²⁸ Lo stesso uso della citazione, oltre che l'uso spiccato della metafora (a cui verrà riservato nel corso della pubblicazione della rivista un'attenzione critica particolare) nel titolo della rivista dichiarano manifestamente il passaggio epistemologico di cui vogliono essere interpreti: attenti da subito al cambiamento degli strumenti critici alla luce della ricezione negli Stati Uniti della filosofia strutturalista prima, dell'utilizzo delle metodologie critiche della psicoanalisi e del ripensamento radicale degli strumenti teorici che il post-strutturalismo produce nelle discipline umanistiche poi, gli editorialisti di "October" sono gli interpreti più attenti e precoci del *gusto* postmoderno. Inoltre la citazione del film *October* nel titolo della rivista risponde ad un'altra delle figure della riflessione portata avanti dai teorici sulle pagine della rivista: il *medium*. Infatti, analizzando nella prima parte del saggio il progetto utopico di Eisenstein *Capital*²⁹, e con l'accurata citazione del testo scritto nel 1925 dallo stesso cineasta russo, Annette Michelson dichiara che Eisenstein perviene allo sviluppo della visione di un cinema materialista sottolineando, era il caso di *Strike*, che il carattere rivoluzionario non dipende dal contenuto (il movimento di massa rivoluzionario, in quel caso) ma precisamente nel «prodotto di corretti metodi tecnici» che non sono altro che il risultato di una nuova visione e di un nuovo approccio ai fenomeni.³⁰ Questa idea non solo è evidente nella costruzione e nella scrittura

²⁷ Annette Michelson, *Reading Eisenstein Reading "Capital"*, in "October", vol. 2, summer 1976, p. 31

²⁸ Sergej M. Eisenstein, *Montaggio 1938*, in Id., *Il Montaggio*, a cura di Pietro Montani, trad. it., Marsilio Editori, Venezia 1986, p. 105.

²⁹ *Capital* è rimasto un progetto in forma di appunti scritti da Eisenstein alla fine del 1927 poco dopo aver terminato *Ottobre*. Sergej Eisenstein, Maciej Sliwowski, Jay Leyda, Annette Michelson, *Notes for a Film of "Capital"*, in "October", vol. 2, Summer 1976, pp. 3-26.

³⁰ «This required a montage construction conceived according to the basic formal nature of the material. The new cinema is a consequence of a new type of social contract, an attempt to integrate, not the aesthetic revolution of the past twenty-five years, but immediately useful phenomena: in particular, the structural principle of presenting the processes of production within the film. This choice is important in that it transcends the limits of the

cinematografica che, secondo Eisenstein, deve essere accurata e studiata costantemente, ma viene continuamente ripetuta in tutti i suoi scritti. Eisenstein attraverso l'analisi del montaggio, avvalendosi spesso di meticolose analisi specifiche di alcune sequenze, mostra che la costruzione delle scene è una parte fondamentale e irrinunciabile che contribuisce alla formalizzazione di un'idea filosofica. Non a caso il montaggio è conflitto, si costruisce per sovrapposizione e lavora sulle impressioni: «Dopo tutto, l'immagine non è altro che la forma più bassa del processo intellettuale e, dunque, uno degli stadi affettivi più intensi nella "serie intellettuale". Compito dell'immaginazione lungo la linea della filogenesi del pensiero è stata invece la condensazione». Con queste parole Eisenstein smonta il processo di scrittura della forma cinematografica per pervenire alla fine alla consapevolezza che il metodo di costruzione scenica, di scrittura, di recitazione è il medesimo, volto a costruire un risultato in grado di esprimere la realtà. Eisenstein si riferisce a una realtà in cui introdursi con la macchina da presa per trasformare «ogni illusoria identità con la vita nell'autentica unità di immagine che sorge dal confronto delle rappresentazioni in vista di un significato»³¹. Anche se Annette Michelson al primo intervento sulla rivista centra il suo saggio sull'analisi specifica dell'approccio materialista alla forma filmica e all'interpretazione delle note sul film *Capital*-una serie di appunti del cineasta russo da lei tradotte e pubblicate nello stesso numero della rivista- appare evidente l'affinità degli strumenti analitici condivisi con gli altri fondatori, in particolare con Rosalind Krauss. L'analisi della forma e del mezzo che spesso prevale sull'analisi del contenuto specifico dell'opera, nient'affatto però vivendo la scissione (e la falsa questione) cara alla letteratura artistica europea tra forma e contenuto, che si rintraccia nell'attenta disamina del montaggio e in seguito, ad opera degli altri editorialisti, del collage, del mezzo fotografico, dell'uso della metafora ecc., tradisce un'analisi della struttura considerata come significativa. Ed infatti non è il contenuto rivoluzionario o la mitologia e l'agiografia della Rivoluzione d'Ottobre ad interessare gli editorialisti e i fondatori della rivista, piuttosto desiderosi di «riaprire- così scrivono- l'inchiesta sulla relazione tra le varie arti che fioriscono nella nostra cultura in questo momento e attivare il dibattito sul loro ruolo in questa altamente problematica congiuntura»³² storica.

aesthetic... More important, from a materialist point of view, this sphere was explored. The principles of heavy industry, factory production and the forms of the process of production can alone determine the ideology of revolutionary art forms, just as they have determined revolutionary ideology in general. Revolutionary form is the product of correct technical methods, which result in the concretization of a new vision and a new approach to things and to phenomena. The new class ideology is the authentic renewal, not only of social significance, but also of the material and technical nature of cinema, manifested in what is called "our content"». Sergej Eisenstein, *On the Question of a Materialistic Approach to Form*, cit. in Annette Michelson, *Reading Eisenstein Reading "Capital"*, in "October", cit. 36n.

³¹ Sergej M. Eisenstein, *L'errore di George Méliès*, in Id., *Il Montaggio*, cit., p. 74.

³² *About October*, in "October", vol. 1, cit., pp. 3-5.

Annette Michelson continuando l'analisi del diario e delle note eisensteiniane mette a confronto le posizioni sulle questioni fondamentali della "fine della rappresentazione pittorica e scultorea" e "i nuovi codici della rappresentazione" in rapporto alla destituzione dell'ideologia borghese della teoria di Malevich e di Eisenstein scaturite dal dialogo e dai pamphlet del 1925 e 1926³³. Il critico cinematografico istituisce una sorta di parallelo tra le strategie implementate dal cinema d'avanguardia per decostruire le coordinate spazio-temporali, preconditione necessaria dell'azione narrativa, e l'assalto mosso alla rappresentazione tradizionale, mediante la "preminenza dell'interiorità", dalla teoria di Malevich. Noël Burch, saggista e cineasta americano, pubblica, nel numero dedicato a Jay Leyda, un lungo articolo che investiga i modi di rappresentazione cinematografica e la risposta sovietica alle sperimentazioni francesi e inglesi³⁴. Infatti, mentre la filmografia americana ancora rifletteva i motivi e i valori piccolo-borghesi, la sovversione dello spazio tradizionale della sovrapposizione si realizza nel momento in cui vengono accolte sistematicamente le aspirazioni della classe dei lavoratori. La sperimentazione sovietica, attraverso lo sviluppo della strategia eisensteiniana del montaggio –e dei suoi epigoni– in radicale opposizione all'idea di una linearità e di una continuità delle coordinate spazio-temporali, ha portato all'analisi del linguaggio cinematografico. Nel caso specifico di Eisenstein questo lavoro si realizza nella costruzione di un modello che, rifiutando le strategie illusionistiche, è volto a «reintegrare in un spettacolo di tipo classico quello che è certamente su un piano più alto dell'altro, ma che comunque deve in ultima analisi essere sottomesso allo stesso modello lineare, potremmo persino dire totalitario»³⁵.

Sembra quindi chiaro che lo studio delle avanguardie russe e delle proposte teoriche che si articolano nella Russia delle prime decadi del Novecento furono centrali per lo sviluppo e la nascita della rivista. Infatti, nell'introduzione al testo che festeggia i primi dieci anni della rivista con una raccolta di articoli indicati come esemplari dell'attività editoriale svolta in quegli anni, i teorici indicano nel Costruttivismo l'avanguardia da studiare per capire i loro tempi. Il processo di rifondazione del metodo teorico che vede l'arte come uno degli elementi nella complessa struttura nei processi della conoscenza viene inaugurato con l'analisi del Costruttivismo. Le motivazioni di questa scelta non vanno solo individuate nella necessità di

³³ «He has confronted the problem of the crisis of representation in the arts from within a revolutionary perspective, identifying the tradition of painterly and sculptural representation with that of a deposed bourgeoisie, and shocked by the proletariat, now victorious, whose art appropriates both the social function and the structural forms of bourgeois ideology». Annette Michelson, *Reading Eisenstein Reading "Capital" (Part 2)*, October, vol. 3, Spring 1977, pp. 83.

³⁴ Noël Burch, *Film's Institutional Mode of Representation and the Soviet*, in "October", Essays in Honor of Jay Leyda, vol. 11, Winter 1979, pp. 77-96.

³⁵ Ivi, p. 93.

smentire alcuni equivoci diventati tradizione nella letteratura americana sull'argomento, ma soprattutto vanno riconosciute nelle affinità che legano le proposte costruttive e produttiviste che l'avanguardia russa aveva avanzato sul *medium* e i propositi di incidere nel contesto che la nuova rivista programmaticamente dichiara con il primo editoriale. La conquista intellettuale³⁶ maggiore che gli editorialisti riconoscono al metodo di Eisenstein è l'incisività della sperimentazione estetica nel sociale attraverso il mezzo artistico, che è unione dialettica di forma e contenuto compressi insieme in un legame inviolabile di necessità. L'attenzione per le avanguardie artistiche e per il dibattito teorico che si era sviluppato in Russia è, quindi, centrale nei primi anni della rivista, ma la pubblicazione di articoli dedicati ancora a quella esperienza in tempi molto più recenti mostra un legame realmente profondo tra le prospettive teoriche suggerite dal movimento d'avanguardia e il metodo adottato dagli autori di "October". Il primo numero monografico dedicato ai nuclei teorici sviluppati in Unione Sovietica è il volume 7 dal titolo esplicito *Soviet Revolutionary Culture*. Il riportare in auge nel dibattito americano i temi legati alle avanguardie storiche europee e russe ha un significato di radicale importanza. Infatti, come al tempo della diffusione del film *October* si celebrava il decimo anniversario della rivoluzione e Eisenstein nascostamente attraverso il mezzo perveniva anche ad una critica del regime politico, così i redattori della rivista riconoscono e dichiarano, in occasione della pubblicazione del volume dedicato ai primi dieci anni della rivista, che *October* era stato emblematico per loro in quello specifico momento perché collocava la teoria critica nel progetto di una costruzione sociale³⁷.

Il primo passo di aggiornamento dei metodi della storia e della critica d'arte si concretizzò come allontanamento dalla teoria dell'arte formalista di stampo greenberghiano e fu condotto prima di tutto attraverso la scelta stessa dei temi e dei metodi adottati dagli animatori di "October".

Nonostante la critica operata da Michelson e anche da Noël Burch andasse ad evidenziare i rapporti tra il *medium*, i modi istituzionali di rappresentazione, e le opere analizzate nei contesti per evidenziare i rapporti di produzione che hanno contribuito alle trasformazioni poetiche e di linguaggio, il metodo dei due critici, ed in particolare di Burch come esplicito nel volume *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*, è stato

³⁶ Annette Michelson, introducendo il volume monografico dal titolo *Soviet Revolutionary Culture*, scrive: «At this particular moment, when the moral certainties of dissent generate the intellectual regression and political ambiguities of reaction, it is imperative that we not forget the promise and achievement of October in the Arts». Annette Michelson, *A Specter and its Specter*, in "October", vol.7, *Soviet Revolutionary Culture*, Winter 1978, p.6.

³⁷ *October, the first decade 1976-1986*, Cambridge, The MIT Press, 1987, p. ix.

indicato come un nuovo formalismo³⁸. Il convergere, invece, di studi verso uno stesso momento delle avanguardie dal punto di vista differente delle specifiche discipline si realizza nel territorio proficuo delle pagine di “October” non come una coincidenza fortunata, ma come sintomo di una necessità negli studi americani di iniziare a riscrivere secondo una prospettiva che predilige i contatti e gli spostamenti attraverso l’analisi del momento della *produzione* artistica e cinematografica russa, della teoria della letteratura, dell’architettura insieme con la teoria politica realmente in rivoluzione. Rivoluzione questa che per quanto riguarda l’arte -se vogliamo abbracciare una prospettiva evoluzionistica che consideri una linea analitica dei processi messi in campo dall’avanguardia- vedeva, già nel 1915 con la serie delle tele con quadrati e croci modulari di Malevich che introducono “la figura monocroma ... in una composizione centrale non relazionale”³⁹, decostruire definitivamente la rappresentazione pittorica⁴⁰.

In *Arte dal 1900*, il “manuale” di storia dell’arte pubblicato nel 2004, i teorici di “October”, proprio lungo una linea di ricerca volta a chiarire le varie tappe di quel processo critico di decostruzione delle coordinate spazio-temporali dell’opera d’arte, individuano una doppia risposta a questa crisi attraverso la sperimentazione post-cubista avanzata da Tatlin e dal costruttivismo russo da un lato e quella di Duchamp dall’altro, istituendo quasi un parallelo e individuando i due momenti come poli, pur distanti, di una stessa necessità sperimentale.

Riconoscono, da un lato, la genesi costruttiva dell’avanguardia russa in Tatlin il quale sostenne già nel ’14 -e gli *Octoberists* lo sottolineano con enfasi- che l’arte, assumendo a fondamento materiali, volume e costruzione, realizzava ciò che sarebbe accaduto poi durante la rivoluzione del ’17 e, dall’altro, evidenziano la sovversione delle strategie di rappresentazione nella proposta duchampiana del *ready-made*. Nel ’14 Tatlin già aveva assunto il termine *controrilievo* ad indicare gli oggetti che andavano oltre ciò che era pittura o scultura. Con la sua opera si evidenziavano così i termini *faktura*, che indica il segno pittorico

³⁸ Jerry L. Salvaggio, *The emergence of a New School of Criticism: Neo-Formalism*, in “Journal of the University Film Association”, vol. 33, n. 4, Fall 1981, pp. 45-52.

³⁹ Benjamin H.D. Buchloh, *The primary colors for the Second Time: A paradigm Repetition of the Neo-Avant-Garde*, in “October”, vol. 37, Summer 1986, p. 43.

⁴⁰ È interessante la pubblicazione nell’autunno del 1985 di alcuni brani dell’autobiografia di Malevich che narra delle vicende comuniste del 1905 e del suo coinvolgimento, ma più affascinante ancora è leggere come, di pari passo agli eventi rivoluzionari, muta il rapporto dell’artista con la pittura e con la rappresentazione. L’abbandono dello studio accademico della natura, l’allontanarsi dal naturalismo e dall’illusionismo per arrivare a dipingere “la realtà artistica attraverso le emozioni”: «This position led me further and further away from an academic study of nature, from naturalism, from illusionism. My acquaintance with icon art convinced me that the point is not in the study of anatomy and perspective, that it’s not in depicting nature in its own truth, but that it’s in the sensing of art and artistic reality through emotions. In other words, I saw that reality or theme is something to be transformed into an ideal form arising from the depths of aesthetics. Therefore, in art, anything can become beautiful. Anything not in itself beautiful, but realized on an artistic plane, becomes beautiful». Kazimir Malevich and Alan Upchurch, *Chapters from an Artist’s Autobiography*, in “October” vol. 34, Autumn 1985, p. 44.

nel suo carattere meccanico, e *costruzione*, che non ha alcun legame con il termine compositivo. Alle due “vie” suscitate dalla messa in crisi da parte del cubismo della rappresentazione, i redattori di “October” preferirono o, meglio, seguirono più da vicino Duchamp, utilizzandone massicciamente il dispositivo del *ready-made* per «decentrare l’autorialità»⁴¹. Anche in questo caso la tradizione modernista di derivazione greenberghiana pesantemente contribuisce all’affermazione di una specifica tradizione americana del formalismo russo. Tanto che, sempre sulle pagine di *Arte dal 1900*⁴², discutendo della teoria di Malevich i teorici affermano il primato della teoria suprematista che ha anticipato di quasi cinquant’anni la teoria di Greenberg nell’individuazione della “bidimensionalità delimitata” come essenza dell’arte⁴³. Malevich negli scritti *Sull’Arte Non-oggettiva e sul Suprematismo* indica che la nuova creazione del colore puro deve superare la mescolanza pittorica per pervenire ad una unità indipendente: «Questo sistema è costruito nel tempo e nello spazio, indipendentemente da ogni considerazione estetica sulla bellezza, l’esperienza o il modo, ma piuttosto come un sistema coloristico filosofico, la realizzazione delle nuove direzioni nel mio pensiero come una questione di conoscenza. [...] Il Suprematismo è il semaforo di luce nel suo infinito abisso». La massa di colore infine è trasformata in piani e in volumi.⁴⁴ Quello che Greenberg difende per formalismo di cui l’arte modernista, sia la pittura sia la scultura, non può fare a meno, è esorbitantemente lontano dal problema delle avanguardie russe: la questione sulla forma.

Il lavoro degli editorialisti di “October” fin da subito muove, dunque, dalla coscienza di una necessaria riscrittura della storia delle avanguardie europee e sovietiche. Infatti, la tradizione americana degli studi sulle avanguardie faceva circolare ancora alla fine degli anni ’70 una serie di equivoci circa la sperimentazione avvenuta nei primi decenni del Novecento. Queste incomprensioni derivano dal fatto che il movimento d’avanguardia non è un’esperienza prodotta dal contesto culturale statunitense, bensì è migrata, successivamente al momento della gestazione, in un’area culturale ancora estranea ai fermenti di cui l’avanguardia era esito ed insieme vettore. Si è realizzato infatti nel corso del primo Novecento, e per successive ondate, l’innesto dell’esperienza europea sul territorio americano. Il *museo* non è esente da questo processo; anzi, il caso del MoMA è paradigmatico perché nasce proprio dalla

⁴¹ Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh, *Arte dal 1900, Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*, cit., p. 128

⁴² Ivi, p. 132

⁴³ “Così, quasi mezzo secolo prima di Clement Greenberg, Malevich affermò che la condizione «zero della pittura nella cultura del suo tempo è di essere bidimensionale e delimitata». Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh, *Arte dal 1900*, cit., p.132.

⁴⁴ *Art in theory 1900-1990, An Anthology of Changing Ideas*, a cura di Charles Harrison e Paul Wood, Blackwell, Oxford – Cambridge 1992, p. 291.

collisione della sperimentazione d'avanguardia nella cultura più avanzata con il collezionismo americano⁴⁵. Il *museo* è anche l'istituzione che insieme alla storia dell'arte formalizza la Storia di questa migrazione, adotta un metodo critico che contribuisce a costruire il discorso, naturalizza l'esperienza europea e sovietica in una griglia teorica del tutto americana. L'impalcatura critica, formalista, contribuisce a plasmare l'oggetto del suo discorso anche istituendo una sorta di scala gerarchica tra le esperienze d'avanguardia. Non è un caso in fondo che Alfred H. Barr, primo direttore del MoMA e primo attento osservatore dell'arte europea ed anche sovietica, durante il suo viaggio a Mosca sia alla ricerca della pittura. Barr attraversa quindi i laboratori dove *costruzione* e *produzione* sono le parole d'ordine alla ricerca però della pittura di cui i suoi ospiti, già da tempo, hanno dichiarato la morte. Il lavoro della rivista "October" è stato condotto nella direzione di recuperare le storie rimosse, decifrare la ragione della rimozione, e raccontare, inserendole in una serie di relazioni e confronti inediti con la contemporaneità -con gli strumenti critici della contemporaneità- il volto complesso delle avanguardie. Non si può credere, però, alla neutralità del discorso, perché anche il solo recupero di alcuni temi -con le ricadute che produce sulla tradizione, sul mercato, sulla comunità degli storici- è indice di un progetto critico specifico. Questo progetto di riscrittura viene attivato attraverso lo studio dell'avanguardia surrealista e dell'avanguardia costruttivista: l'una spiegata nel recupero del pensiero di Bataille conosciuto attraverso il lavoro di "Tel Quel" e della sinistra francese -e su questo si ritornerà nel capitolo successivo-; l'altra, e il titolo della rivista ne è la prova, recuperata in funzione della volontà di rifondare il ruolo attivo della pratica critica nella società. Il Costruttivismo e il Produttivismo sono i numi tutelari della nuova critica che alberga sulle pagine di "October", sono il precedente storico, la metafora teorica della possibilità di recuperare alla critica un ruolo attivo, partecipativo e incisivo nel reale. Quindi, il primo sforzo di riscrittura della tradizione critica americana sull'avanguardia riguarda proprio gli aspetti legati alla cultura rivoluzionaria. Nel 1978 viene pubblicato il numero monografico sull'argomento; questo interesse non si esaurirà facilmente, tanto che, anche di recente, la rivista ha pubblicato interessanti articoli che aggiornano ulteriormente gli studi⁴⁶.

La ricezione dell'avanguardia russa negli Stati Uniti è un affare complesso, probabilmente più della sorte toccata agli altri movimenti d'avanguardia e non semplicemente per la difficoltà di reperimento delle notizie dovuta alle differenti condizioni politiche. Le prime opere che erano

⁴⁵ Maria Passaro, *Espressionismo in Usa. Collezioni private e musei: 1912-1950*, La città del Sole, Napoli 2002.

⁴⁶ Nell'ultimo numero dedicato all'Astrazione non manca infatti il riferimento alle avanguardie russe, in particolare nell'intervento di Leah Dickerman, Yve-Alain Bois, Masha Chlenova, Christoph Cox, Leah Dickerman, Mark Franko, Peter Galison, Philippe-Alain Michaud, R. H. Quaytman, *Abstraction, 1910-1925: Eight Statements*, in "October", vol. 143 *Abstraction: A Special Issue*, Winter 2012, pp. 3-51;

visibili negli Stati Uniti furono mostrate in occasione della mostra collettiva organizzata dalla Société Anonyme sotto la direzione di Katherine Dreier e Duchamp nel 1923 al Brooklyn Museum. Questa prima occasione espositiva è seguita da una mostra molto più tradizionale a cura di Igor Grabar nel 1924, che omise gran parte della sperimentazione d'avanguardia. Bisogna aspettare il 1936 per il tentativo di sistematizzazione delle differenti esperienze europee d'avanguardia con la mostra *Cubism and Abstract Art* a cura di Alfred H. Barr Jr. che nel 1928 era diventato direttore del Museum of Modern Art di New York, progetto ancora itinerante a quel tempo, e che solo nel 1939 aprirà le porte proprio nello stesso luogo, nel Midtown Manhattan, dove ora, dopo una serie di espansioni successive, ospita tutta la sua attività. Nel catalogo della mostra Alfred Barr costruisce una geografia dell'astrazione europea che tiene conto in prima battuta dell'esperienza suprematista⁴⁷. Tutto il progetto espositivo e storico critico è impostato alla ricostruzione delle tendenze astratte nell'arte europea e sovietica insieme. Leggendo le rispettive influenze tra i movimenti coevi, per esempio i legami tra futurismo e arte russa, oppure tra la sperimentazione di Picasso, Arp e il primo Tatlin, ha costruito una griglia teorica, concedendo in alcuni casi enfasi a fatti secondari⁴⁸, che individuava l'apice della sperimentazione nella via cubista all'astrazione. Il discorso sui rilievi, prima, e contro-rilievi, poi, nel paragrafo su Tatlin si conclude con un accenno superficiale alla questione, invece centrale per tutto il dibattito critico sull'avanguardia russa, della *Faktura* indicata da Barr sbrigativamente come *varietà del trattamento della superficie*.⁴⁹ Lo stesso accenno sbrigativo viene concesso al passaggio capitale dalla pittura alla fotografia come dispositivo estetico di massa⁵⁰. L'introduzione di Barr alla sperimentazione che stavano conducendo i costruttivisti a Mosca si deve all'incontro con Gropius al Bauhaus di Dessau nel 1927. Infatti, dopo quell'incontro in cui Gropius gli parlò di Tatlin, ma anche di Rodchenko, Lissinsky, Gabo e Pevsner, Barr andò a Mosca. Durante il soggiorno moscovita Barr ebbe l'opportunità di incontrare quasi tutti gli artisti, i cineasti ed anche i musicisti d'avanguardia tra cui Eisenstein, Lissinsky, Rodchenko, ma anche importanti personalità come Tretyakov. Visitò più volte le raccolte d'arte rimanendo particolarmente colpito dalla bellezza del Museo di pittura moderna straniera che precedentemente era stata la Collezione Shchukin che raccoglieva moltissime opere del primo Picasso ed anche la collezione Morosov che conservava, a suo dire, il più bel Bonnard che

⁴⁷ Alfred Barr, *Cubism and Abstract Art*, The Museum of Modern art, New York 1936.

⁴⁸ Per spiegare sia le innovazioni che l'arte russa ha proposto sia il legame con la vita politica più volte Barr ricorre alla citazione del Padiglione dello Zoo di Londra progettato da Lubetkin come esplosione della proposta russa d'avanguardia. Ivi, p.18.

⁴⁹ Alfred Barr, *Cubism and Abstract Art*, cit. p. 132

⁵⁰ Ivi, p.126.

avesse mai visto, oltre che un superbo Matisse, Rouault e Derain; si recò anche alla Tretyakov Gallery, al Museo di Arte che conservava una collezione di ritratti *fayum*, inoltre alla *Scuola per l'arte e la cultura* osservò come la sperimentazione didattica fosse molto influenzata dall'esperienza post-cubista parigina⁵¹. Come sottolinea Buchloh in un saggio che ricostruisce la ricezione dell'opera di Gabo e Pevsner negli Stati Uniti, la posizione di Barr a conclusione del catalogo della mostra sul Cubismo e l'arte astratta del '36 è paradossale poiché preconizza un declino definitivo della tradizione geometrica a fronte invece dell'emergenza delle forme "non geometriche biomorfiche" della frangia espressionista. Inoltre, le considerazioni fatte sul rapporto tra arte e politica nel capitolo omonimo del catalogo non affrontano nello specifico la questione del legame tra la classe politica e i vari gruppi degli artisti, tanto che la lettura che Barr dà dell'esperienza costruttivista, in particolare di Tatlin, è abbastanza limitata a stabilire una cronologia e non ad analizzare le implicazioni teoriche -del rilievo, del contro-rilievo e, nel caso poi di Rodchenko, della fotografia- avrebbero portato nel panorama artistico dell'avanguardia. Il discorso sul *medium* è di gran lunga lontano da venire negli Stati Uniti: Barr organizza la sua analisi lungo l'opposizione, un po' schematica, di due fazioni: l'una che lavora all'autonomia dell'opera, l'altra al servizio del nuovo ordine politico⁵². Barr contribuisce a costruire una tradizione dell'arte europea d'avanguardia negli Stati Uniti che privilegia l'emergere di un carattere espressionista. Barr sarà di nuovo a Mosca nel 1956 e nel 1959: nel '56 in occasione della trattativa per organizzare una mostra al MoMA; mentre nel '59 fu invitato a tenere una conferenza come ospite del VOKS e nel teatro del Palazzo d'inverno di Leningrado, dove fu proiettato il film su Pollock. La collezione del MoMA risente di questo "amore" di Barr per l'Unione Sovietica: infatti fu uno dei primi musei a dotare la collezione delle opere delle avanguardie russe⁵³. Buchloch, nel volume 30 del 1984, analizza il momento di passaggio dall'esperienza Costruttivista al Laboratorio Produttivista con una dichiarazione di responsabilità⁵⁴. Barr come direttore del MOMA sarebbe responsabile in quanto costruttore della cornice istituzionale che ha consentito il recepimento delle idee dell'avanguardia da parte della neoavanguardia americana. Questa cornice istituzionale, che si è consolidata negli anni grazie alla lettura data da Greenberg, però appare

⁵¹ Alfred H. Barr Jr., *Russian Diary 1927-1928*, in "October" vol.7 Soviet Revolutionary Culture, winter 1978, p. 34.

⁵² Alfred Barr, *Cubism and Abstract Art*, cit., p. 17

⁵³ Le notizie sui soggiorni russi di Barr sono tratti dal saggio di Elizabeth Jones sul contributo dato a Alfred Barr allo studio dell'arte sovietica. Elizabeth Jones, *A note on Barr's Contribution to the Scholarship of Soviet Art*, in "October", vol.7, Soviet Revolutionary Culture, Winter 1978, pp. 53-56.

⁵⁴ «As the first director of the Museum of Modern Art, Alfred Barr largely determined the goals and policy of the institution that was to define the frame work of production and reception for American neo-avant-garde». Benjamin H. D. Buchloh, *From Faktura to Factography*, in *October: The First Decade*, cit., già in "October", vol. 30, autumn 1984, pp. 82-119.

distorta dalle modalità con cui le notizie circa le pratiche dell'arte sperimentate nel blocco sovietico sono arrivate negli Stati Uniti. La posizione di Buchloh è radicale: servendosi di continui riferimenti al diario di viaggio di Barr sostiene, a ragion veduta, che Barr fosse alla ricerca della sperimentazione pittorica e solo quando incontrò Tretyakov dovette rassegnarsi a comprendere la ragione storica delle sue ricerche disattese. Gli artisti infatti stavano progressivamente rinunciando al medium pittorico in favore di un mezzo che rispondesse completamente alle necessità della nuova società proletaria. Barr continuò, però, a perseverare nel suo progetto costruendo un modello di riferimento per l'avanguardia americana fondato sulla sperimentazione cubista prima, e, poi, sulle sperimentazioni surrealiste avendo a modello lo stato dell'arte della Parigi dei primi decenni del Novecento. Una posizione, quella di Alfred Barr⁵⁵, che è presto diventata tradizione. Pur non essendosi mai occupato nello specifico di Costruttivismo e dell'arte dell'avanguardia russa Greenberg, nel recensire sulle colonne del "The Nation" alcune mostre sull'arte astratta realizzate a New York, nel maggio del 1942, mostra di conoscere l'arte russa. Discutendo delle opere in mostra di Malevich, di cui individua una radice non oggettiva nella ricerca, costruita bensì su elementi quali il quadrato e il cerchio, di Rodchenko, Larionov e i rayonisti russi, emette il suo giudizio feroce: "tutti hanno un valore documentario ma sono insufficienti nei risultati estetici"⁵⁶. A conferma di quanto Buchloh dirà a proposito delle scelte critico curatoriali di Alfred Barr e di quanto la sua azione ha contribuito a costruire un "gusto" dell'arte europea d'avanguardia, Greenberg conclude con la descrizione della sezione dedicata alla Scuola di Parigi dove è possibile vedere la grande astrazione post-cubista francese, anche attraverso talenti minori come Le Corbusier-Janneret, Villon e il Pevsner capace invece di produrre piccoli capolavori⁵⁷. Greenberg ritornerà poi nel 1948 a precisare alcune differenze che crede

⁵⁵ Buchloh cita però un articolo di Alfred Barr apparso prestissimo, nel 1928, su "Transition" in cui «sorprendentemente», scrive, cita la mostra dell'editoria progettata da Lissitzky, *Pressa*, a Colonia e discute degli scopi del movimento leftista, del rapporto con il materialismo e della funzione sociale dell'arte. Il risultato del suo contatto con l'esperienza produttivista, invece, non avrà riscontro, in seguito nel 1936, nel catalogo della mostra *Cubism and Abstract Art*. (Benjamin H.D. Buchloh, *From Faktura to Factography*, in "October" vol. 30, cit., p. 85). Sempre Buchloh in una nota al saggio *Cold war Constructivism* riconosce la situazione paradossale che vede le posizioni critiche di Barr (e non solo, Buchloh cita anche Carola Giedion-Welcker) più avanzate nei primi anni trenta che dopo la guerra. (Id., *Cold War Constructivism*, in Serge Guilbaut, *Reconstructing Modernism, Art in New York, Paris and Montreal 1945-1964*, The MIT Press, Cambridge 1990, p. 106n.

⁵⁶ Nello stesso articolo vengono recensite la mostra degli American Abstracts Artists, l'inaugurazione del New Art Center di Helena Rubinstein sulla Fifth Avenue con la mostra *Masters of Abstract Art* e la mostra curata da Gallatin presso la Gallery of Living Art della New York University e la mostra al MoMA di cui non è indicata alcuna notizia: «The exhibition at the Museum of Modern Art identifies the origins of the absolutely non-objective in the suprematism of the Russian painter, Kasimir Malevich, who in 1913 began to base his art upon the square and the circle...The works by Malevich and his disciple Rodchenko, by Larionov, the Russian "rayonist" (he analyzed the visible into streaks of colored light) and by Umberto Boccioni, the Italian futurist, all have documentary value but are meager in aesthetic results». Clement Greenberg, *The collected Essays and Criticism, Perceptions and Judgments, 1939-1944*, cit., pp. 104-105.

⁵⁷ Ibidem.

fondamentali tra il cubismo e l'arte astratta, sostenendo che per "la conclusiva liquidazione della terza dimensione ... non bisogna aspettare Malevich o Mondrian"⁵⁸. Greenberg dà il suo appoggio incondizionato a Picasso certamente non per una questione di gusto, come sosteneva Morris, ma per questioni teorico-metodologiche avendo come priorità la legittimità del sistema astratto formalista. Il lavoro fatto da Barr non ebbe che un aggiornamento fino al 1962, anno della pubblicazione del volume di Camilla Grey dal titolo *The Great Experiment: Russian Art 1893-1922*. Camilla Grey, allora ventunenne, in un lungo viaggio in Russia nel 1957 riuscì a consultare le raccolte della Galleria Tretyakov, del Museo Russo di Leningrado. La giovanissima studiosa si documentò su molte esperienze dell'arte russa, grazie alla rete di contatti dovuta alla sua storia familiare -di cui Nicoletta Misler ci dà tutti i dettagli- e riuscì a consultare le raccolte dell'arte d'avanguardia tenute nascoste dal regime. Seppur risulti datato nei pieni anni '70, quando Nicoletta Misler si reca a Mosca, il saggio di Camilla Grey resta di estrema utilità. Nicoletta Misler, già informata grazie allo studio della Grey, riuscirà a vedere molto più della studiosa che l'aveva preceduta dieci anni prima. Inoltre nel 1962 la pubblicazione de *I pionieri dell'arte russa* (questo il titolo della traduzione italiana) negli Stati Uniti riporta all'attenzione del pubblico di studiosi, e non solo, l'arte russa come fenomeno complesso e più ampio di quanto la tradizione degli studi americani avesse fino a quel momento messo in evidenza. Nicoletta Misler avverte nella premessa metodologica al saggio sulle avanguardie russe -scrive dopo il soggiorno di studio del 1973- che è necessario comprendere che non si tratta di "un'avanguardia" ma di "avanguardie"; il plurale indica una complessità dell'esperienza russa che non può, in alcun modo, essere condensata sotto un'unica definizione, seppur ampia⁵⁹. Successivamente, secondo la Misler, va anche abbandonata la cronologia della critica sovietica, un vero e proprio "schema ideologico"⁶⁰ che dagli anni '70 in poi negli Stati Uniti è stato superato prima con il lavoro meticoloso di

⁵⁸ Clement Greenberg, *Arrogant Purpose, 1945-1949*, cit., p. 245.

⁵⁹ «Questa premessa è necessaria per giustificare l'uso del titolo, *Avanguardie russe*, per questo dossier. Adesso che è stato finalmente acquisita dalla storia di quest'epoca una grande quantità di materiale di prima mano, di fonti originali rese accessibili, di pubblicazioni fattuali in Unione Sovietica e in Occidente, abbiamo compreso che non si dovrebbe parlare più di «una avanguardia russa», ma di «molte avanguardie, spesso fortemente caratterizzate dalla concorrenza e dalla opposizione reciproca [...] ». Nicoletta Misler, *Avanguardie russe*, in "Arte e Dossier", Giunti editori, Milano 1989, p. 5

⁶⁰ «Se poi cerchiamo di stabilire un percorso cronologico nella definizione di una storia dell'avanguardia russa ci troviamo ancora a seguire il vecchio schema ideologico della critica sovietica, seguita spesso dalla critica occidentale, che vede iniziare l'arte progressista, la preistoria dell'avanguardia, con la ribellione di tredici pittori e uno sculture guidati da Ivan Kramskoj alla potentissima Accademia d'Arte di San Pietroburgo nel 1863... In effetti quanto più cerchiamo di sottoporre a verifiche cronologiche e stilistiche la definizione di avanguardia russa tanto più sfuma e diventa indeterminato il concetto stesso di avanguardia. Usiamo perciò ancora questo termine attribuendogli il colore della "nostalgia", nel senso in cui è stato usato nei lavori pionieristici della Grey e dei suoi colleghi sovietici, che della avanguardia russa avevano certamente ancora un'idea unitaria, anche se romantica, sebbene il libro della Grey fortemente datato, non sia utilizzabile se non storicizzandolo, alla luce odierna degli sviluppi critici successivi». Ibidem.

mappatura e archiviazione di tutti i materiali testuali e della cronologia portato avanti da Bowlt e poi dall'attenta analisi di moltissimi aspetti della cultura d'avanguardia sulle pagine di "October". È proprio il testo di Camilla Grey a segnare un cambiamento nella ricezione dell'avanguardia in ambito americano perché contribuisce a riaprire il discorso teorico ed anche a riposizionare cronologicamente gli avvenimenti. I critici di "October" indicano proprio la pubblicazione del libro della Grey come un evento capitale per l'arte, e non solo per la storia dell'arte "occidentale". Il manuale di storia dell'arte *Art since 1900*, pubblicato nel 2004 da Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois e Benjamin H.D. Buchloh, recepisce il processo teorico avviato dalla rivista. Composto come una *timeline*, il 1962 è l'anno, e capitolo, in cui è raccontata l'esperienza della scultura minimalista; la narrazione comincia con la riflessione sul ruolo della pubblicazione de *I pionieri dell'arte russa* nel rinvigorire alcuni presupposti teorici per l'arte di quel momento⁶¹. Il primo ad avanzare l'ipotesi dell'influenza della riflessione della Grey sulle procedure della neo-avanguardia americana è Buchloh, che a conclusione dell'articolo sull'arte concettuale dichiara di aver discusso con gli artisti di questi temi. Il teorico sostiene la vicinanza tra le pratiche del Costruttivismo/Produttivismo e l'esperienza della scultura minimalista che faceva leva proprio su concetti quali i *materiali* e le *morfologie*⁶². La pubblicazione del testo della Grey soprattutto diede *l'input* iniziale a modificare gli equivoci teorici che fino a quel momento, lungo l'asse Barr-Greenberg si erano diffusi nell'ambito statunitense. Greenberg è ancora una volta sotto attacco perché per la tradizione americana, che di fatto ignora l'esperienza costruttivista ridotta a ricerca sui materiali e spostata verso la sperimentazione cubista, il privilegio accordato ai due artisti fratelli Gabo e Pevsner ha una radice negli scritti di Greenberg. Ne *La nuova scultura* Greenberg opera per la scultura un tentativo analogo a quello agito sulla pittura: tenta infatti di individuare un elemento minimo significativo che fosse l'elemento caratterizzante, ciò che viene identificato sotto il termine scultura.⁶³ Greenberg però fraintende le sperimentazioni "costruttive" con una sorta di purismo del materiale. Infatti liberatasi dalle esigenze di rappresentazione (l'urgenza della critica di

⁶¹ «1962: sulla scia della pubblicazione di *Pionieri dell'arte in Russia* di Camilla Grey si rianima l'interesse occidentale per i principi costruttivisti di Vladimir Tatlin e Aleksandr Rodcehko che vengono elaborati in maniera differente da artisti più giovani come Dan Flavin, Carl Andre, Sol Lewitt e altri». Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh, *Arte dal 1900*, cit., p. 470.

⁶² Benjamin H. D. Buchloh, *Conceptual Art 1962 -1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*, in "October", vol. 55, Winter 1990, pp. 140-141.

⁶³ Greenberg per discutere delle caratteristiche del medium scultoreo si serve del paragone con le dinamiche innescate dal medium pittorico: «La natura del medium della pittura consiste precisamente in configurazioni di colore su una superficie piatta, proprio come il medium essenziale della poesia consiste in configurazioni ritmiche di parole ordinate secondo le regole di una lingua. [...] Si rinuncia alla illusione della terza dimensione, così come alla finzione della rappresentazione[...]». Clement Greenberg, *La nuova scultura*, in Giuseppe Di Salvatore e Luigi Fassi (a cura di), *Clement Greenberg l'avventura del modernismo*, cit., p. 92.

Greenberg si riconosce anche in questa sorta di discorso positivista in cui quello dell'arte è visto come un continuo percorso di liberazione da limiti passati per pervenire infine ad un'adesione incondizionata all'essenza del *medium*), la scultura diviene un'infinità di oggetti nuovi che secondo Greenberg, «in quanto nuovo genere è la manifestazione più importante dalle arti visive dalla pittura cubista in poi»⁶⁴. Questa linea di continuità con la pittura cubista è monopolizzata dalla presenza di Gabo e Pevsner e «in nome della costruzione veniva così invertito e capovolto il Costruttivismo materialista di Tatlin e Rodchenko attraverso una genealogia idealista della scultura creata da Picasso Gabo e Pevsner»⁶⁵. L'interesse di Greenberg per Gabo coincide con l'interesse che le istituzioni riservano a questo artista. Infatti alla fine degli anni '40 il MoMA dedica alla sperimentazione dei due fratelli una grande mostra. In occasione della retrospettiva dedicata ad Antoine Pevsner e Naum Gabo al Museum of Modern Art Greenberg pubblica una recensione che si apre con un elogio incondizionato per i due fratelli che secondo il critico americano avrebbero aperto a nuove prospettive. Sostiene che pervengano a conclusioni molto più radicali di quelle cubiste e che le loro costruzioni anticiperebbero, persino, le forme canoniche incrociate di Mondrian⁶⁶. Il sistema critico greenberghiano, che appare già rigido negli scritti del '48, si andrà a cristallizzare a tal punto che nel *pamphlet* pubblicato nel 1960 *La pittura modernista* attraverso il discorso sul *medium* il critico sottolinea gli aspetti costanti che contraddistinguono l'arte: la continuità diventa il carattere identificativo dell'arte⁶⁷ e quindi non c'è più spazio nel suo discorso né tantomeno nella sua impalcatura critica per l'operato degli artisti d'avanguardia. Gli anni '70 sono gli anni in cui in ambito accademico viene ridiscusso il lavoro teorico delle avanguardie russe grazie anche alla pubblicazione del volume di John E. Bowlt *Russian Art of the Avant-garde* con il sottotitolo tanto esplicito *Theory and Criticism 1902-1934*. Bowlt traduce e pubblica i testi critici, le dichiarazioni di poetica e i manifesti degli artisti e dei gruppi, ma soprattutto contribuisce con l'organizzazione di questo materiale, per lo più inedito, alla sistematizzazione della cronologia dei fatti legati alle avanguardie russe. Premette un'introduzione che per linee

⁶⁴Ivi. p.96

⁶⁵ Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh, *Arte dal 1900*, cit. p. 470.

⁶⁶ «Arduous enough was the task these brothers undertook in breaking with the millennia-old western tradition on "torso", monolithic sculpture by following out their own deductions from cubism, unaided by the inspiration of barbaric and primitive art that stood Brancusi, Lipchitz, Gonzales, and Giacometti in such good stead. But they broke away also with a clearness that took them more quickly to their linear, open-work, pictorial, three-dimensional object in metal, plastic, or wood that is now supplanting the statue». Clement Greenberg, *The collected Essays and Criticism, Arrogant Purpose, 1945-1949*, cit., p. 245.

⁶⁷ «Nulla potrebbe essere più distante dall'arte autentica del nostro tempo dell'idea di una rottura della continuità. L'arte è, tra le altre cose, continuità ed è impensabile senza di essa». Clement Greenberg, *Pittura modernista*, in Giuseppe Di Salvatore e Luigi Fassi (a cura di), *Clement Greenberg. L'avventura del modernismo*, cit., p. 123.

generali dà conto del passaggio dalla sperimentazione pittorica e dalla riflessione sulla natura della pittura da cavalletto fino alla censura e alla proclamazione del realismo socialista nella prima conferenza dell'Unione degli scrittori del 1934. L'introduzione comincia con lo stesso avvertimento che qualche anno prima Nicoletta Misler aveva suggerito: «Sebbene sia conveniente accettare il periodo 1890-1930 come un'unità coesa nella storia dell'arte russa e guardare a ciò come a una nascita, una vita e forse una prematura morte del movimento moderno russo, questi quarant'anni d'intensa attività furono essenzialmente il culmine di un'evoluzione che trova la sua genesi nei primi movimenti radicali degli anni '50 dell'800»⁶⁸. Nel 1978 è proprio Bowlt che firma l'introduzione al numero monografico *Soviet Revolutionary Culture* della rivista "October". Dal primo numero monografico sulla cultura russa rivoluzionaria è chiara la volontà d'introdurre nel dibattito americano alcuni aspetti dell'arte russa fino a quel momento quasi del tutto trascurati. Altrettanto chiara è l'attenzione accordata dalla rivista ai principi di altissimo valore teorico che furono espressi nella Russia di quegli anni in tutti i campi del sapere, dalla Rivoluzione d'Ottobre fino alla censura. Viene ricostruito il contesto teorico in cui il discorso sul *medium* è stato centrale e tutte le occasioni in cui la teoria e la produzione artistica e cinematografica coincisero nella volontà di costruzione di una pratica significativa nel sociale. È importante sottolineare che viene riservata particolare attenzione non tanto, e non solo, alle pratiche artistiche che rivendicano un ruolo attivo all'interno del sociale ma soprattutto alla teoria -dell'arte, del cinema e della letteratura- che propose una pratica capace di incidere positivamente nella vita. Dal primo numero monografico fino agli articoli degli ultimi anni, l'attenzione per il dibattito teorico degli anni della rivoluzione va letto come volontà manifesta di "October", perseguita ancora di recente, di privilegiare una pratica militante dell'arte e della critica. L'indagine sulla "forma necessaria", la *faktura*, viene condotta con una serie di articoli: il primo appare nel numero monografico sulla cultura sovietica rivoluzionaria ed ha come protagonista Tatlin. Tatlin diede nel 1932 una definizione di Costruttivismo per sfrondare il concetto da connotazioni che originariamente non erano presenti. «L'oggetto costruttivista deve esistere come una forma necessaria in relazione ai due poli dell'essere: i materiali fisici che sono la sua sostanza e per cui nessun'altra forma può essere appropriata, da un lato, e, dall'altro, il contesto sociale in cui ciò serve un bisogno o una funzione»⁶⁹. Margit Rowell, che nel numero 7 pubblica l'articolo interamente dedicato al problema della *faktura* in Tatlin, mette in

⁶⁸ *Russian Art of the Avant-Garde, Theory and Criticism 1902-1934*, trad. di John E. Bowlt, The Viking Press, New York 1976, p. xix.

⁶⁹ Margit Rowell, *Vladimir Tatlin: Form/Faktura*, in "October", vol. 7, *Soviet Revolutionary Culture*, Winter 1978, p. 85.

evidenza quanto già il primo rilievo mostrasse il tentativo di raggiungere la “vera natura di ogni materiale”, nonostante fosse evidente il prestito dal modello picassiano di una natura morta dello stesso anno (1913). La stessa critica ricorda che, sebbene l’incontro di Tatlin con Khlebnikov, e la sperimentazione linguistica che il poeta aveva avviato, risalga al 1916, precedentemente nel ’12 e nel ’13 Tatlin aveva già illustrato i versi del poeta e conosciuto i tentativi di “purificazione della lingua” condotti da Khlebnikov nell’invenzione della lingua transrazionale *zaum*. Nel ’23, infine, la direzione postuma dell’opera *Zangezi*. Il contatto con i principi teorici basati sull’individuazione di unità di significato non legate alle convenzioni della sintassi, ma piuttosto ad unità fonetiche, è precoce. La ricerca della “forma necessaria” appare così vicina alla riflessione di Nikolaj Tarabukin che nel 1916 pubblica *Per una teorica della pittura* in cui dichiara la stretta relazione tra i materiali e la forma e tra la forma dell’arte e i fattori sociali ed economici di cui è prodotto. Come prontamente avverte la Rowell, il contesto di lavoro di Tatlin fu radicalmente diverso⁷⁰: infatti, se Tarabukin sbaraglia con un attacco diretto e inequivocabile la validità della ricerca dell’ “arte pura”, non è da meno nella critica al costruttivismo. È interessante a questo punto constatare la totale contemporaneità del dibattito americano e del dibattito italiano sulle questioni legate alle avanguardie russe. Infatti nel 1979 viene tradotto in italiano il saggio di Tarabukin con l’introduzione di Angelo Trimarco. A differenza delle questioni sollevate in ambito americano, il critico italiano pone subito la questione sul rapporto tra le poetiche e il marxismo sostenendo che l’alternativa tra formalismo e marxismo sia una falsa questione. Angelo Trimarco introducendo il saggio di Tarabukin *Per una teoria della pittura*, scritto nel ’16, sottolinea con forza che l’autore indica nel metodo morfologico un sistema teorico atto a «criticare il metodo formale, la concezione dell’assoluta indipendenza della forma della sovranità del procedimento e dell’artificio, dell’assoluta lontananza dell’arte dalla vita»⁷¹. La questione strutturale che vede l’arte quale *equivalente sociologico* nell’estetica marxiana che meccanicisticamente⁷² individua l’essenza dell’opera e la sua giustificazione nel rapporto di causa-effetto con i sistemi di produzione economici e sociali è posta da Trimarco con molto

⁷⁰ Ivi. p.91

⁷¹ Angelo Trimarco, *Pittura, costruzione, produzione*, in Nikolaj Tarabukin, *Per una teoria della pittura*, trad. it., Officina Edizioni, Roma 1979, p. 9.

⁷² Questo rapporto tra prodotto culturale e struttura economica è individuato come centrale per il critico italiano perché è il passaggio obbligato per accedere anche alla comprensione dell’esperienza del Surrealismo. Infatti il critico riporta la questione alla rottura tra Breton e Bataille che si formalizza in un’opposizione di due linee teoriche che in quegli anni dividono la Francia. Lo schierarsi della rivista “Tel Quel” -Trimarco la dichiara con enfasi- non è solo parteggiare per un pensiero filosofico, quello di Bataille, ma «designa, piuttosto, un atteggiamento che lavora sull’enfasi della categoria del soggetto». Da questa prospettiva appare realmente operativo come background teorico di riferimento per i teorici di “October”, il pensiero che sulla rivista “Tel Quel” ha trovato il luogo di gestazione. Angelo Trimarco, *Perché Bataille*, in Id. *Surrealismo, Scritti 1970-2010*, Paparo edizioni, Napoli 2011, p. 76, già in Id., *Surrealismo diviso*, Officina Edizioni, Roma 1984.

anticipo sulla tradizionale lettura critica europea. Il critico sostiene che Tarabukin si situa proprio nella giusta distanza sia dal *metodo formale* (astrazione metafisica) sia da questo rapporto diretto tra i mezzi di produzione e le forme estetiche. La questione che per Angelo Trimarco si delinea è che l'alternativa tra formalismo o marxismo è una falsa e rozza questione. Il dibattito sulle pagine di "October", sebbene sposti la questione dalla mera rassegna dei fatti al legame nel medium tra forma, la proposta poetica degli artisti e il sociale, si attesta sull'analisi delle esperienze ritessendone i legami, ricostruendone la fortuna critica, senza indicare, però, come problematico l'intricato tessuto teorico da cui l'esperienza russa è esito e vettore insieme. Intorno alla riflessione sul legame tra forma, materiali e contesto di produzione sintetizzato con il termine *faktura* Benjamin Buchloh avverte i lettori di "October" della complessità e della storia del termine; per la prima volta utilizzato da Burliuk nel manifesto futurista del 1912, e da Larionov nel manifesto rayonista dello stesso anno, chiaramente con declinazioni teoriche assolutamente diverse. Anche Malevich tra il '13 e il '19 utilizzava lo stesso termine prelevandolo proprio dalla riflessione cubista e connotandolo di caratteri pittorici, non in termini funzionali e utilitaristici come sarà di lì a poco utilizzato dai costruttivisti e come verrà adottato, sotto la spinta teorica di Tarabukin, poi dal gruppo produttivista. Buchloh sottolinea l'uso della parola *faktura* che diventa centrale nella produzione teorica dei movimenti d'avanguardia russa: è centrale in Larionov e Malevich, nel 1919 è presente negli scritti di Popova che indica il contenuto della superficie pittorica proprio nella *faktura* ma, soprattutto nella riflessione sulla natura del linguaggio poetico, Roman Jakobson la indica come una nuova strategia per pittori e poeti insieme. Una strategia che demistifica l'autenticità e l'aura spirituale intorno alla produzione pittorica ed è legata alla «introduzione dell'industrializzazione e dell'ingegneria sociale che fu imminente nell'Unione Sovietica dopo la rivoluzione del 1917»⁷³. Arvatov nel 1922 nel saggio dal titolo *The Proletariat and Leftist Art*, discute infatti del rapporto tra l'astrazione e il design industriale come applicazione dell'arte alla tecnologia possibile attraverso «l'organica fusione del processo industriale nel processo artistico»⁷⁴. Per Arvatov l'arte in quanto arte proletaria ha ragion d'essere solo se utile socialmente. Per realizzare questa "utilità sociale" l'arte deve essere indissolubilmente legata alla vita, evolvere con essa e derivare da essa. Necessariamente viene sostituita l'idea di un'arte trans-storica ed eternamente significante,

⁷³ «The new concern for faktura in the Soviet avantgarde emphasizes precisely the mechanical quality, the materiality, and the anonymity of the painterly procedure from a perspective of empirico—critical positivism. It demystifies and devalidates not only the claims for the authenticity of the spiritual and the transcendental in the painterly execution but, as well, the authenticity of the exchange value of the work of art that is bestowed on it by the first». Benjamin Buchloh, *From Faktura to Factography*, cit., p. 87n

⁷⁴ Boris Arvatov, *The Proletariat and Leftist Art*, in *Russian Art of the Avant-Garde, Theory and Criticism 1902-1934*, cit., p. 229.

con oggetti significanti per il proprio contesto di produzione prima, e fruizione poi. L'insistenza di Arvatov è sul "potenziale trasformativo della vita di tutti i giorni"⁷⁵. Attraverso l'analisi dell'articolazione del termine *faktura* passando per l'analisi dei presupposti del *laboratorio* del Costruttivismo, dell'approccio sperimentale di Rodchenko, Buchloh discute della pratica del fotomontaggio attraverso le posizioni teoriche pubblicate sulla rivista "Lef" nel 1924 ed approda all'analisi dell'esperienza del fotomontaggio come risultato della *factography*. Buchloh confrontando il fotomontaggio utilizzato dagli artisti *Leftisti* con la pratica, pur di agitazione politica, frequentata dai dadaisti berlinesi riconosce che la pratica degli artisti sovietici, che abbracciano il dettato produttivista, si integra con altre tecniche per "ridefinire i sistemi rappresentativi della nuova società". Così il fotomontaggio ha progressivamente abbandonato la sua radice frammentaria, come nei fotomontaggi dadaisti che attraverso la giustapposizione di frammenti fotografici incongrui producevano un significato straniante, in favore del recupero della rappresentazione iconica come pure della capacità indicale e d'informazione della fotografia. Questa nuova condizione, *factography*, veniva a soppiantare il discorso legato alla *faktura* per la prioritaria necessità degli artisti di realizzare segni e opere incisive nella società. Il testo di Buchloh si chiude con un'attenta disamina del cambiamento della pratica del fotomontaggio e di quanto il legame con la condizione politica abbia inciso su un'ulteriore trasformazione nelle strategie comunicative a tal punto da costituire la novità del *medium*. Il *photofresco* e l'esperienza della mostra dell'editoria *Pressa* a Colonia nel 1927, dove Lissitzky con i suoi collaboratori -un lavoro collettivo, come dichiarò più volte Lissitzky- costruirono un'ambientazione teatrale e cinematografica, molto più complicata e coinvolgente del decorativismo che poteva realizzare il fotomontaggio in scala architettonica, per Buchloh è l'esempio positivo della reciproca dipendenza dell'arte dalla politica. Il risultato teorico maggiore che raggiunge in questo saggio Buchloh è nella riflessione sulla crisi del paradigma modernista. Infatti, da questo passo centrale del saggio, prima di discutere nello specifico degli eventi legati al fotomontaggio, e quindi al passaggio da una prospettiva costruttivista ad una produttivista, il teorico americano indica che la critica del paradigma modernista non fu solo la crisi della rappresentazione ma fu la crisi del rapporto tra il pubblico di massa e l'avanguardia stessa nel momento di massima legittimità. L'esito di questa crisi, in Europa quanto in Unione Sovietica in un'analogica condizione politica di repressione, è stato il ritorno a modelli tradizionali di produzione artistica. Per quanto riguarda le proposte d'avanguardia in Russia, Buchloh individua la loro peculiare risposta alla crisi del paradigma moderno nella consapevolezza che

⁷⁵ Christina Kier, *Boris Arvatov's Socialist Objects*, in "October", vol. 81, Summer 1997, p. 109.

il problema non era esclusivamente la rappresentazione ma la distribuzione e il pubblico. Nel corso degli anni appare una serie di altri articoli sulla rivista che affronta nello specifico il passaggio dalla sperimentazione del laboratorio del costruttivismo alle proposte produttiviste. Maria Gough, che dedicherà parte della sua ricerca a studiare l'avanguardia sovietica, pubblica sulla rivista prima lo studio delle "strutture fredde"⁷⁶ di Karl Ioganson ed in seguito, nel 2000, il confronto delle posizioni di Tarabukin e Spengler per lo studio delle "più importanti articolazioni teoriche del Produttivismo come secondo e utilitario passaggio del Costruttivismo russo"⁷⁷. Questi articoli sono preliminari di uno studio più complesso pubblicato solo nel 2005. Maria Gough perviene ad un aggiornamento ulteriore degli studi sulle avanguardie sovietiche, e, come lei stessa afferma, costruisce il suo discorso come un'alternativa alla tradizione americana⁷⁸. Infatti, quando -nel 2005- la studiosa pubblica il saggio *The Artist as Producer*, quella americana si può considerare una nuova tradizione di studi con più anime, l'una che si è diffusa attraverso l'attività editoriale di "October", l'altra, di differente tradizione accademica, legata all'attività istituzionale espositiva, che ha ricostruito più che i temi critici, gli avvenimenti storici. La tradizione di cui parla Maria Gough vede nel *design* e nell'*applicazione* dell'arte il fulcro del rinnovamento teorico che si realizza nella trasformazione dei presupposti costruttivisti a quelli produttivisti. Maria Gough articola la sua proposta sul versante del processo: non è attraverso l'oggetto che viene superata la crisi dei modelli di rappresentazione ma è puntando al processo dei metodi di produzione e distribuzione dell'arte che il gruppo produttivista definisce la novità rivoluzionaria del suo agire. La studiosa, già prima della pubblicazione del libro, aveva messo sotto un'attentissima analisi i testi e le differenti posizioni critiche che tra il 1921 e il 1926 si articolano con l'attività degli artisti. Un periodo scosso dalle polemiche intorno alla definizione della "morte della pittura da cavalletto" e della formulazione del problema della produzione. Maria Gough sottolinea che la questione del superamento della "pittura da

⁷⁶ Maria Gough, *In the Laboratory of Constructivism: Kar Ioganson's Cold Structures*, in "October", vol. 84, Spring 1998, pp. 90-117.

⁷⁷ Maria Gough, *Tarabukin, Spengler, and the Art of Production*, in "October", vol. 93, Summer 2000, p.78.

⁷⁸ «While contesting neither the centrality of the design interpretation of the Constructivists' productivist platform nor the vital scholarship accomplished in its name by Khan-Magomedov, Lodder, Natal'ia Adaskina ... and most recently Christina Kiaer – I would like to juxtapose an alternate trajectory. This alternate trajectory comprises a turning away from the mainstream emphasis on the object on the grounds that it involves an inappropriate, if unwitting, transfer of a "handicraft" or "back-ward" conception of the object to the industrial arena at the very moment when mass production, on myriad fronts, is destroying that conception altogether... The alternate trajectory within the productivist platform has little faith in the Constructivist as a producer of objects, irrespective of whether these are construed within the traditional realm of aesthetics or in the context of industrial production and utilitarian function. Its primary thrust is instead the invention of apparatuses and systems of production, the very processes of production itself. In order to register this alternate trajectory lexically, I distinguish it in this book as the Constructivist pursuit of an "art of production", as opposed to the more customary expression of production art». Maria Gough, *The Artist as Producer, Russian Constructivism in Revolution*, University of California Press, Berkley 2005, p.15-16.

cavalletto” nella successiva riformulazione dell’arte produttiva nei termini di processo si realizza, da una parte, con la complessità teorica della proposta di Tarabukin, attraverso il ricorso alla filosofia di Spengler, con le aspre polemiche con Lissintzky e, dall’altro, attraverso il ricorso al formalismo di Shlovsky⁷⁹. Nel 2006, infine, viene dedicato un numero monografico alla *Soviet Factography. Factografia*, scrive Devin Fore che apre il numero con una densa introduzione, è un termine “goffo e ... autocoscientemente coniato in Russia nella tarda metà del 1920 per designare una certa pratica estetica preoccupata, come le radici lessicali mostrerebbero, dell’incisione dei fatti”⁸⁰. Questa spiegazione introduce il numero monografico della rivista così di recente dedicato ai fatti sovietici quasi a dimostrazione che non solo lo studio della teoria e l’analisi dell’avanguardia russa resta un progetto aperto per la vastità delle implicazioni teoriche che in pochi anni si erano condensate nella proposta d’avanguardia, ma soprattutto dimostra che, nonostante il lavoro fatto, la distanza tra la critica occidentale e la “verità” dei fatti accaduti in Unione Sovietica resta da colmare. Nello stesso numero della rivista Devin Fore firma un saggio che dà conto del dibattito interno alla rivista *Lef*, della posizione di Osip Brik diventato poi membro dell’ INKhUK -l’istituto di cultura materiale- una volta lasciata San Pietroburgo per trasferirsi a Mosca, ed infine, delle ragioni per “l’inevitabile auto-abolizione” delle arti verbali che si consumò nel 1925. Scrive Devin Fore che la questione fu posta sulla possibilità o meno d’inserire la letteratura nell’arte della produzione⁸¹. Il dilemma di radice marxista era se ci potesse essere una letteratura che non fosse esclusivamente un «epifenomeno derivato dagli elementi economici primari», ma piuttosto una concreta forza di produzione. La *factography* fu la risposta. Non fu un fenomeno ma «una pratica che fu realizzata in una varietà di campi simbolici e discorsivi inclusi, sono i casi più famosi, fotografia e cinema»⁸². Se nel primo stadio dell’esperienza leftista e produttivista la letteratura era stata abolita con la *factografia* la reintroduzione nella società era possibile. Di questo parere furono sia Tretyakov che Nikolai Chuzhak, che nel 1925 scriverà un articolo dal titolo *La letteratura della costruzione della vita* in cui attacca la prima generazione di artisti produttivisti perché concepivano ancora in termini di rappresentazione il pensiero e il linguaggio⁸³. La questione che si delinea, e che Devin Fore affronta nel nucleo centrale della sua indagine, è la separazione tra forma e contenuto, tra soggetto dell’arte rivoluzionaria e la sua forma. Questo dualismo è discusso attraverso la posizione di Tretyakov che individua nelle motivazioni simboliche e teoriche che sono dietro la scelta di una

⁷⁹ Maria Gough, *Tarabukin, Spengler, and the Art of Production*, cit., p. 107.

⁸⁰ Devin Fore, *Introduction*, in “October”, vol. 118, Soviet Factography, Fall 2006, p. 3.

⁸¹ Devin Fore, *The Operative Word in Soviet Factory*, in “October”, vol. 118, fall 2006, p. 95-131.

⁸² Ivi, p.100.

⁸³ Ibidem.

soluzione estetica l'aspetto fondamentale su cui interrogarsi, piuttosto che sulla forma o sul contenuto di tale oggetto. La citazione del film di Pudovkin è funzionale a spiegare la nozione di *operatività* in Tretyakov, in quanto, riferendosi agli oggetti che appaiono nel film *La fine di San Pietroburgo*, il teorico sottolinea che la significazione e la materialità degli oggetti sono addirittura impensabili oltre il loro valore funzionale. «L'operatività fu il termine usato da Tretyakov per designare un'estetica situazionale che concettualizzava la rappresentazione non come un riflesso obiettivo di un mondo statico ma come un'operazione che con la definizione interviene nel contesto dell'atto estetico»⁸⁴. Devin Fore conclude con la proposta teorica di Aleksej Gastej, scienziato e poeta del Proletkult, e la sua proposta di conciliare le economie materiali con quelle culturali e cognitive attraverso l'integrazione dell'uomo nella macchina, dato il presupposto che la macchina è strumento per la produzione sociale e non un apparato separato dalla vita sociale.

Dopo questa lunga mappatura delle posizioni critiche pubblicate dalla rivista mi sembra chiaro che emerge non una posizione univoca, bensì una complessità di questioni teoriche e di nodi storici, alcuni sciolti, alcuni ancora da risolvere. È evidente l'interesse comune che nel corso delle decadi di pubblicazione viene mantenuto e il numero monografico sulla *factography* lo dimostra a pieno attraverso alcuni temi ricorrenti quali l'indagine sulla relazione tra segno e significato, forma e contenuto, legati da un rapporto produttivo. Il rapporto di necessità e di rispettiva determinazione che lega forma e contenuto insieme e medium e contesto sia in quanto strutture di produzione sia luogo ultimo di distribuzione, sono gli argomenti che interessano gli editorialisti. Le avanguardie sovietiche erano uno dei terreni più proficui da cui partire per condurre questo discorso perché queste sono le tematiche affrontate nello specifico dai teorici e dagli artisti sovietici. Le pratiche artistiche come sono state articolare in Unione Sovietica all'indomani della Rivoluzione costituiscono la fonte primaria da cui i teorici citati attingono per aggiornare il discorso sul *medium* dalle pagine della rivista. L'altra ragione che spinge la rivista all'analisi delle avanguardie russe è la necessità di correggere la tradizione degli studi che fino agli anni '60 circolava diffondendo una generale incomprensione e dei macroscopici equivoci sul fenomeno delle avanguardie sovietiche. Infatti, Benjamin Buchloh in occasione della pubblicazione degli atti del simposio *Hot Painting for Cold War* tenuto alla University of British Columbia di Vancouver nel settembre del 1986 ma i cui atti sono stati pubblicati solo nel 1992, scrive che il pubblico europeo e americano durante gli anni successivi alla seconda guerra mondiale ignorava completamente la storia dell'avanguardia sovietica e la ricezione fu mediata esclusivamente

⁸⁴ Ivi, p.105.

dall'esperienza degli artisti e degli intellettuali emigrati negli Stati Uniti come Gabo e Pevsner. Secondo Buchloh, la strategia adottata attraverso la costruzione di una storia degli avvenimenti filtrata dalla prospettiva dei "testimoni" era indirizzata a negare lo sviluppo del movimento, ignorare il coinvolgimento delle masse e la sua dimensione utilitaria, per ri-orientare la proposta delle avanguardie russe in direzione dei concetti tipicamente europei -ed ancor più americani- del modernismo e dell'autonomia dell'arte⁸⁵. L' "accusa" che Buchloh fa è diretta a Gabo e Pevsner che provvedono alla «falsificazione del progetto costruttivista». Gabo «tenta di resuscitare nel 1948» ciò che Arvatov già nel 1926 aveva attaccato, il concetto di purezza autosufficiente dell'arte⁸⁶. Questa tradizione si era già formata attraverso l'attività espositiva e teorica di Alfred Barr, da un lato, e quella di Clement Greenberg dall'altro seguiti da una serie di storici dell'arte sostenitori delle loro idee. Alla fine degli anni '40 sulle posizioni di Gabo e Pevsner, che tendono a ri-inscrivere la loro ricerca sull'astrazione nell'orbita delle tensioni 'irrazionali' e dell'ambito surrealista, si innesta anche la proposta della nuova sperimentazione pittorica dei membri del gruppo *American Abstract Artist* che furono lungamente influenzati dall'astrazione, ormai depotenziata e ripulita da tutte le implicazioni politiche⁸⁷, come proposta dai due emigrati russi. Le mostre monografiche al MoMA e gli articoli di recensione di Greenberg su "The National" contribuiscono a diffondere capillarmente queste idee. Buchloh conclude il saggio indicando proprio che l'inversione teorica dei principi dell'avanguardia, in cui la sorte toccata all'esperienza sovietica non è che una parte, è proprio la *doxa* che, negli anni '60, con difficoltà critici, curatori e pubblico hanno dovuto mettere in questione⁸⁸. La rivista "October" ha lavorato nel corso delle varie decadi proprio destrutturando questa *doxa*, con la riarticolazione del discorso sulle avanguardie sovietiche in funzione di un "programma" di recupero delle istanze teoriche che incidono sulla realtà.

⁸⁵ «The strategies for such a reorganization of the history of Constructivism now seem obvious: first of all, it was necessary to disinherit the actual historical participants and to deny the development of the movement; then to erase its commitment to mass audiences and ignore its utilitarian dimensions; and finally to reorient it toward European and American concepts of artistic autonomy and modernism». Benjamin H.D. Buchloh, *Cold War Constructivism*, cit., p.90

⁸⁶ Ivi, p.92.

⁸⁷ Buchloh con toni aspri indica che fu Greenberg a provvedere alla legittimazione ideologica dell'inversione dell'eredità del Costruttivismo: «It is immediately apparent that this new perspective on constructivism implied an almost violent dematerialization and depoliticization of the complex formal and material dialectic of constructivist sculpture. This literal disembodiment of sculpture, as we might call it, also implied a complete disembodiment of the viewer's perceptual experience, as Greenberg (with no hesitation) phrased it in 1958». Ivi, p.103

⁸⁸ «A few years later, such maneuvers were no longer necessary, since Greenberg's reconstruction of the history of modernism (from which some of its most important contributions were deleted) had been thoroughly and successfully institutionalized. In fact, Greenberg's reconstruction had become the *doxa* which, well into the 1960s, was hardly questioned by American and European critics, curators, and audiences». Ivi, p.105.

I.2 La struttura e gli argomenti: *First e Second decade, 1976-1996*

Nel 1987 la rivista festeggia i primi dieci anni di pubblicazione con un volume che raccoglie alcuni degli articoli considerati capitali per quella decade; articoli e temi che vengono indicati come esemplificativi per il decennio⁸⁹. A distanza di dieci anni i critici di “October” ripetono nuovamente l’esperimento editoriale con un libro che raccoglie gli articoli ritenuti chiarificatori del dibattito critico e gli argomenti più incisivi emersi nel corso degli anni ’90.

La prima decade di pubblicazione è accompagnata da ringraziamenti collettivi a tutti i collaboratori, ma soprattutto alle istituzioni che hanno offerto un supporto economico alla rivista: The New York State Council, il National Endowment for Art e, per quanto riguarda il numero monografico sui temi batailliani, anche il *trust* del J. Paul Getty Foundation oltre che, ovviamente la MIT Press che dal 1976 ad oggi pubblica trimestralmente la rivista. Sia nella forma che nei contenuti, la rivista non ha mai assunto l’aspetto della *fanzine* o del *magazine* alternativo ma, con il forte riferimento al modello francese di “Tel Quel”, si è sempre rivolta ad un contesto accademico. Eppure, la rivista “October”, seppur in parte lontana dal mercato dell’arte e dal sistema gallerie è sempre stata attenta alle esperienze dell’arte anche per la presenza, nel gruppo degli editorialisti, di intellettuali che hanno promosso specifiche esperienze con una continua attività curatoriale. Negli stessi anni fiorirono una serie di progetti espositivi e curatoriali alternativi che costituirono in seguito il sistema *main stream* dell’arte. La rivista nasce alla fine degli anni ’70 in un contesto culturale di sperimentazione diffusa, di riflessione sui mezzi dell’arte e di scoperta di nuove possibilità. Gli anni ’80 sono gli anni in cui le novità sperimentate negli anni ’70 vengono contaminate con le sottoculture che fioriscono in città, dall’emergere di una nuova scena artistica multiculturale e multi-gender nel Lower East Side. Infatti, la rivista più che essere partecipe dell’ultimo “movimento” artistico o aggiornare il pubblico sull’ultima tendenza dell’arte, si costituisce come un’antenna sulla città, ne legge i fatti che non ritrasmette parimenti, bensì li restituisce in una serie di relazioni attraverso un processo d’interpretazione interdisciplinare.

Nell’introduzione al volume *The first decade* gli editorialisti disegnano un interessante profilo del loro pubblico dai limiti così sbiaditi da sembrare irriconoscibile, ma allo stesso tempo sono sicuri di conoscerlo già. È il pubblico incontrato in tutti i luoghi di sperimentazione, quello seduto sul pavimento di the Kitchen desideroso assistere a nuove performance musicali, di danza o di arte, lo stesso pubblico che affollava la platea dell’Anthology Film Archives. Si rivolgono proprio a questo pubblico specializzato, fatto di critici, studenti,

⁸⁹ *October, The First Decade, 1976-1986*, cit..

studiosi e artisti che hanno frequentato prima le gallerie di Soho e poi hanno contribuito ad attivare nuovi progetti nel Lower East Side. Gli autori nello sforzo di indicare una lettura univoca e controllata della condotta della rivista nel primo decennio di vita suggeriscono al lettore quale è stato l'oggetto privilegiato della loro riflessione individuandolo nel sistema dell'arte con i musei, le gallerie e la disciplina della storia dell'arte. L'analisi delle dinamiche espositive e dei processi critici avviati dai teorici dell'arte parallelamente all'arte stessa sono altri nodi centrali a cui la rivista si è dedicata nel corso del primo decennio di attività. La critica all'istituzione, in quanto riconoscimento delle strategie di significazione in cui si produce il significato dell'opera in un rapporto mai esausto con i contesti di produzione e fruizione, è nel mirino degli editorialisti. Gli articoli pubblicati nel corso della prima decade vengono così passati al setaccio e ne emergono sei nuclei teorici: *The Index*, *Historical Materialism*, *Critique of Institutions*, *Psychoanalysis*, *Rhetoric* e *The Body*.

Alcuni di questi temi sono centrali e dominano manifestamente tutta la rivista. Sul crinale della fotografia, per esempio, vengono foggiate tutti i problemi teorici. La fotografia, infatti, è il virus che insinuatosi nel moderno l'ha irreversibilmente infettato. *L'index* è il paradigma su cui si reggono tutti gli altri temi ed le altre macroaree in cui è stato suddiviso il primo decennio di attività della rivista. Non è un caso che il primo degli articoli raccolti in questo capitolo sia *Notes on the Index: Seventies Art in America* in cui Rosalind Krauss individua l'eredità "fotografica" duchampiana nell'esperienza della neoavanguardia americana⁹⁰. La fotografia per il suo carattere indicale è il modello del rivolgimento concettuale operato dall'arte dall'inizio del Novecento infrangendo qualunque occasione per l'arte di essere rappresentazione autonoma, invenzione mistica. Il discorso sulla fotografia è contiguo al discorso sul segno linguistico, non solo per il ricorso alla teoria di Peirce ma per un continuo riferimento agli studi di linguistica. La sezione sulle *retoriche della comunicazione* (*Rethoric*), occupandosi anche delle forme sintattiche come la metafora e l'allegoria, è parte del discorso che i critici conducono rispetto al segno. *Historical Materialism* sfugge apparentemente a questa successione: esso raccoglie anche l'analisi di Buchloh sulle avanguardie sovietiche, con l'elezione dei media indicali, fotografia e cinema, a *media* in cui si combinava la sperimentazione artistica insieme all'incisività dell'estetico nel sociale. Nonostante la sferzata finale metta in luce l'uso propagandistico e di falsificazione che l'arte ha condotto come disciplina eletta dallo stato sovietico alla mediazione tra il programma di ingegneria sociale e la massa, il testo di Buchloh è prima di tutto un'analisi storico-critica di fatti artistici. Insieme alla traduzione degli appunti preliminari di Sergej Eisenstein alla stesura

⁹⁰ Rosalind Krauss, *Notes on the Index: Seventies Art in America*, in "October", vol. 3, Spring 1977, pp. 68-81.

del film *Capital*, pubblicato di seguito nell'antologia, l'articolo di Buchloh indaga delle questioni storiche specifiche. Gli altri due articoli sono probabilmente più attinenti metodologicamente al titolo del blocco critico in cui sono stati organizzati. *Pasolini: Murder of a Dissent* di Maria Antonietta Macciocchi è una lucida e dura analisi dell'espulsione dal partito, della repressione continua delle idee dell'intellettuale italiano il cui apice è raggiunto nell'omicidio. L'omicidio e la brutta violenza diventano il culmine dell'*escalation* repressivo frutto di una politica di controllo culturale e morale che vedeva l'accordo delle parti politiche. Un accordo che prima di formalizzarsi nel "compromesso storico" tra il Partito Comunista e la Democrazia Cristiana era una condivisione d'intenti oltre che morale tra la classe media miope, conformista e moralmente corrotta che governava il paese. Il saggio restituisce anche la figura di Pasolini come uomo mite ma deciso nella sua opposizione culturale e nel suo sostegno alle attività politiche radicali, ma soprattutto viene puntualizzato che la "cancellazione" con l'espulsione dal partito e con la denigrazione costante delle sue idee sui quotidiani e in fine l'omicidio, furono il tentativo programmatico di ammutolire e rendere inoperative le sue proposte teoriche fondate sul riferimento al "negativo" contenuti nel Marxismo, in particolare al pensiero di Bataille. Quella del partito, oltre che della *ideologia* marxista, fu una politica di ulteriore e costante di rimozione⁹¹. La chiave di volta nella prospettiva di "October" è il continuo ricorso alla filosofia di Bataille funzionale alla riflessione sulla complessità dell'avanguardia surrealista. Lo studio del surrealismo, che bene si accorda all'assunzione della rivista francese "Tel Quel" a modello teorico, apre il volume dedicato alla seconda decade, ma ritorna costantemente come tema centrale per tutta l'attività editoriale di "October". Il tema del marxismo si articola con i punti di vista che, più spostati sul fronte della teoria sociologica, leggono nella città il legame complesso tra sfera pubblica e produzione artistica. Il testo di Rosalyn Deutsche e Cara Gendel Ryan, *The Fine Art of Gentrification* ricostruisce il processo di trasformazione di New York, con la gentrificazione di interi quartieri grazie all'azione dell'arte. Il processo di gentrificazione è il sintomo di una strategia di ulteriore impoverimento per fasce intere di popolazione costrette a muoversi verso quartieri più periferici e degradati. La scena artistica *underground* viene strumentalizzata come testa di ponte per la speculazione edilizia e per gli interessi economici della classe dominante che incentivano l'occupazione degli spazi degradati della città che successivamente diventano luoghi attrattivi d'investimento grazie al potere d'animazione dell'arte attraverso l'attività di gallerie, di centri espositivi, di studi d'artisti e, in generale, del

⁹¹ « The Power of Zhdanovism, which is perhaps contained in Marxism and its negation of the irrational. In opposition to Marxism, Pasolini continually insisted on the "right of the irrational"». Maria Antonietta Macciocchi, *Pasolini: Murder of a Dissent*, in "October", vol.13, Summer 1980, p.15.

fermento culturale che si produce. D'altro canto, il recupero urbano viene innescato attraverso la retorica delle immagini con una estetizzazione dei problemi sociali -scrivono le due teoriche- che fa "dimenticare" totalmente la questione sociale. Le immagini estetizzate del *clochard*, utilizzate come esempio nel discorso delle studiose, producono proprio la perdita della centralità della questione sociale. Così, il mito dell'intellettuale autonomo e indipendente dal gruppo sociale dominante crolla nella rilevazione dell'impatto economico sul quartiere dell'occupazione da parte della scena artistica. Il metodo critico di cui le due studiose si servono è chiaramente materialista: tutto il saggio, infatti, è condotto nella coscienza che l'arte sia prodotta di un contesto economico e sociale. Inoltre, nell'analisi delle forme artistiche che diventano egemoni negli anni '80, "the neoexpressionist regime", insieme con la legittimazione di mercato della scena artistica dell'East Village, coincide con un periodo di revisionismo delle esperienze dell'arte e di politiche conservatrici. Alla svolta conservatrice in politica corrisponde l'emergere di valori altrettanto conservatori, estetizzanti, che considerano l'arte campo dell'espressività interiore. Questa posizione è argomentata in un celebre articolo di Benjamin Buchloh, *Figures of Authority: Ciphers of regressions*⁹². In questa direzione si produce l'irrimediabile separazione tra il sociale e l'arte. Risulta interessante, però, che le teoriche nel saggio sulla *gentrification* mettano chiaramente l'accento sull'arte come produzione culturale su una base materialista⁹³. Il ricorso a massicce citazioni da Marx, dai teorici post-marxisti, come Lefebvre e Jameson, sono indicative di una pratica critica che fonda le sue radici sulla convinzione di un rapporto, seppur non strettamente deterministico, tra struttura e prodotto. Nel volume di celebrazione della *First Decade* il capitolo *Institutional Critique* ospita gli articoli molto celebri degli artisti e dei critici che si sono occupati dell'arte come cornice istituzionale significativa. L'intervista con Hans Haacke⁹⁴, la proposta critica di Buren⁹⁵, nel saggio scritto nel 1971 e pubblicato su "October" otto anni più tardi in cui l'artista francese puntualizza la relazione, nient'affatto banale e neutrale, che centra l'opera d'arte nel processo di produzione di significato, e il *portfolio* delle immagini di Louise Lawler⁹⁶ fanno da apripista alla riflessione di Douglas

⁹² Benjamin H. D. Buchloh, *Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting*, in "October", vol. 16, Art World Follies, Spring 1981, pp. 39-68.

⁹³ «Among the radical results of this orientation were practices that intervened directly in their institutional and social environments. While a number of artists today continue contextualist practices that demonstrate an understanding of the material bases of cultural production, they are a minority in a period of reaction. The specific form this reaction takes in the art world is an unapologetic embrace of commercialism, opportunism, and a concomitant rejection of the radical art practices of the past twenty years». Rosalyn Deutsche, Cara Gendel Ryan, *The Fine Art of Gentrification*, in "October", vol. 31, Winter 1984, p.105.

⁹⁴ Yve-Alain Bois, Douglas Crimp, Rosalind Krauss, Hans Haacke, *A Conversation with Hans Haacke*, vol.30, Autumn 1984, pp. 23-48.

⁹⁵ Daniel Buren, Thomas Repensek, *The Function of the Studio*, in "October", vol.10, Autumn 1979, pp. 51-58.

⁹⁶ Louise Lawler, *Arrangements of pictures*, in "October", vol. 26, Autumn 1983, pp. 3-16.

Crimp sul ruolo significanto dell'esposizione⁹⁷. Il contesto dell'arte in quanto corresponsabile di attribuzione del significato trasforma l'opera attraverso una serie di relazioni concettuali che producono il valore dell'arte, non solo monetario, e la sua funzione. Lo studio dell'artista, l'atelier di produzione, una trama complessa di rimandi tra il dentro e il fuori dell'istituzione dell'arte, in bilico tra il rischio della celebrazione della biografia dell'artista e la cancellazione dell'aspetto individuale del fare arte, negli ultimi anni è diventata una questione centrale a cui la critica d'arte ha riservato un'attenzione particolare come postazione da cui riannodare le fila del discorso tra artista, opera, contesto e pubblico⁹⁸. «Quasi una camera di compensazione. Una zona di confluenza (di turbolenza) in cui, fuori da ogni rimpianto per il mito romantico dell'atelier, questo sì ormai definitivamente tramontato, l'artista può pensare e produrre»⁹⁹, scrive Stefania Zuliani mostrando che, a quarant'anni di distanza dall'inaugurazione di questo discorso con il saggio di Buren, è ancora necessario risituare l'interpretazione dell'arte nella fitta rete di relazioni che nella *project-room* si mostrano nell'evento della produzione. Il saggio del 1984 di Douglas Crimp affronta, attraverso l'analisi del MoMA, le politiche di “costruzione del significato” attuate nel museo e gli esiti prodotti.

Nel volume pubblicato a celebrazione della seconda decade di attività della rivista gli editorialisti operano un interessante spostamento di traiettoria pubblicando nell'area tematica dal titolo *Spectacle/Institutional Critique* articoli radicalmente diversi. Scaturisce dall'avvicinarsi di queste due parole chiave uno spostamento di prospettiva nella modalità di analisi dell'arte colta nella complessità di relazioni dal momento di produzione a quello di distribuzione. Alla fine degli anni '90 i processi d'indagine che loro stessi avevano contribuito ad accendere apparivano agli stessi editorialisti in termini molto più teorici. Si produceva così uno spostamento che vedeva sempre la centralità dell'opera nel complesso processo di significazione ma che indagava, con molto più interesse e in termini più ampi, le questioni istituzionali legate all'espone, all'esposizione. L'opera d'arte sembra così essere più rilevante in quanto dispositivo d'esposizione che come portatrici di un significato specifico seppur frutto di una relazione produttiva con il contesto. Nel volume *The second decade* tutti saggi hanno come oggetto centrale la logica espositiva dell'arte e le dinamiche dell'istituzione; ne risulta che la macro area di riferimento ha nel titolo la notizia di questo passaggio teorico-

⁹⁷ Douglas Crimp, *The Art of Exhibition*, in “October”, vol. 30, Autumn 1984, pp. 49-81.

⁹⁸ Si vedano i saggi pubblicati più di recente: Mary Jane Jacob, Michelle Grabner, *The studio Reader, On the space of artists*, University of Chicago Press, Chicago 2010; Alex Coles, *The Transdisciplinary Studio*, Sternberg Press, Berlino 2012.

⁹⁹ Stefania Zuliani, *Esposizioni, Emergenze della critica d'arte contemporanea*, Bruno Mondadori, Milano 2012, p.109.

critico: dal titolo *Critique of Institutions* del volume *The First Decade* si passa, dieci anni dopo, a *Spectacle/Institutional Critique*. Lo stesso slittamento di tematica avviene nel passaggio dai due nuclei separati *Psychoanalysis* e *The Body* nel primo volume alla coppia interconnessa nel secondo volume *Body Politics/Psychoanalysis*: il processo teorico attuato dagli *octoberists* ha prodotto un cambiamento di scala tanto nell'oggetto di analisi quanto nel metodo. Gli spostamenti critici, dal corpo alle politiche del corpo identitarie attraverso lo strumento della psicoanalisi e la psicoanalisi da disciplina a strumento, sono speculari al processo che ha trasformato l'analisi delle posizioni degli artisti dell'*Institutional Critique* ad analisi globale dell'istituzione espositiva con le sue regole di "esposizione", spettacolo e controllo. Il passaggio dall'esposizione allo spettacolo si costruisce come transito dall'oggetto di analisi alla dinamica globale a cui è sottoposto, dal prodotto alla struttura e nello specifico, dall'arte alla "società dello spettacolo"¹⁰⁰ ed, infine, alla "società del controllo"¹⁰¹. Inoltre nel capitolo inaugurale del volume sugli anni '90 della rivista dal titolo *Art /Art History* non solo troviamo traccia dell'attività che riguarda l'emergenza AIDS attraverso l'intervento del collettivo di artisti Group Material che organizza una *timeline* degli eventi legati alla crisi sanitaria¹⁰², ma anche l'articolo sull'arte concettuale a firma di Benjamin H.D. Buchloh che si conclude proprio con la registrazione del cambiamento "critico" che nei tardi anni '60 il lavoro di Buren ed Haacke aveva prodotto, utilizzando le stesse logiche dell'arte concettuale. La macro-area del volume *The First decade* dal titolo *Psychoanalysis* è decisamente complessa in quanto ospita tre diversi saggi che utilizzano la psicoanalisi come strumento per leggere oggetti teorici apparentemente diversi, intercettando così interessi che in modi differenti ricorrono continuamente nella rivista: il femminismo e il discorso coloniale. Nel corso degli anni la psicoanalisi, la letteratura freudiana e la teoria lacaniana ritornano continuamente come riferimenti negli articoli pubblicati. Ma qui non è in discussione l'orientamento culturale della pratica teorica, ma la particolare scelta di appropriazione ed assunzione della psicoanalisi a strumento privilegiato d'indagine. Infatti nel volume che funziona non solo come celebrazione ma anche come momento di autoriflessione –l'antologia *the First Decade*– Annette Michelson, Rosalind Krauss, Douglas Crimp e Joan Copjec indicano la psicoanalisi come *issue* centrale nella rivista. Ma i tre saggi pubblicati non sono centrati in modo esclusivo sulla disciplina specifica; piuttosto la psicoanalisi è utilizzata come strumento privilegiato per leggere le questioni "sociali". Nel 1984, il numero 28 pubblicato

¹⁰⁰ Jonathan Crary, *Spectacle, Attention, Counter-Memory*, in "October", vol. 50, Autumn 1989, pp. 96-107, in seguito ripubblicato nel volume *Guy Debord and the situationist International, texts and documents*, October Book, The MIT Press, Cambridge 2002.

¹⁰¹ Gilles Deleuze, *Postscript on the Societies of Control*, in "October", vol. 59, 1992, pp. 3-7.

¹⁰² *Aids Timeline*, vol.50, Autumn 1990, pp. 134-135.

nella primavera di quell'anno, era introdotto da un articolo di Joan Copjec, teorica del cinema, del femminismo e fondatrice del centro di studi lacaniani dell'università di Buffalo, che si interroga proprio sul "discepolato"¹⁰³. Il rapporto *disciple-master* è la relazione che fonda la società, scrive la Copjec: il soggetto assume un'insicura identità nella lotta antagonista con la società che preesiste al soggetto escludendolo. La posizione del "discepolo" come soggetto escluso è centrale per il discorso femminista e coloniale. E tutti gli articoli pubblicati nel volume partecipano di quest'idea; di fatto non s'interrogano sul corso della ricezione dei testi freudiani nella letteratura o nell'arte. Joan Copjec sottolinea inoltre che, a proposito dei testi freudiani e dei casi studio, l'insistenza di Lacan sul processo di insegnamento che prevede un controllo da parte del maestro dichiara che la relazione con il materiale psicoanalitico è sempre indiretto. È sempre un atto mediato. Molto più di recente la questione teorica dell'uso della psicoanalisi come strumento metodologico ritorna da una prospettiva diversa, nella possibilità o no che la teoria sia un oggetto¹⁰⁴. Nella primavera del 1987 il volume 40 è dedicato esclusivamente a Lacan. Nel corso delle letture degli articoli, infatti, ci si rende conto che quanto affermato nell'introduzione al dibattito istituzionale da Copjec e Mehlman è un punto di riferimento teorico per gli editorialisti. Infatti nell'introduzione, a proposito del linguaggio -parte della sovrastruttura della conoscenza- e dell'inconscio, i teorici avvertono dell'impossibilità di descriverli come "oggetti" preesistenti o come forze extradiscorsive: piuttosto vanno intesi come effetti¹⁰⁵. All'interno della rivista troviamo una serie di articoli che problematizzano alcune questioni poste dalla psicanalisi, come nel caso del numero monografico dedicato a Lacan¹⁰⁶, e del numero monografico dedicato al metodo psicoanalitico¹⁰⁷, oppure molti articoli che utilizzano la psicoanalisi come strumento privilegiato per indagare l'arte, la letteratura e la società stessa come campo in cui il soggetto rivela le sue dinamiche. Altrimenti, come nel caso degli articoli scritti da Slavoj Žižek su *ciò che è reale nella realtà*¹⁰⁸ e su una serie di emergenze lacaniane nella filmografia di Hitchcock

¹⁰³ Joan Copjec, *Discipleship*, in "October", vol. 28, *Discipleship: A Special Issue on Psychoanalysis*, Spring, 1984, p. 4-6.

¹⁰⁴ Juliet Mitchell, *Theory as an Object*, in "October", vol. 113, Summer 2005, pp. 27-38.

¹⁰⁵ «It follows from this that an analysis of language, of any system of representation, must proceed not by referring to some prior conditions of existence whose expression the representation is taken to be. Rather the analysis proceeds from the representation to a description of its determined effects. This is, in fact, the way Lacan works, analyzing the unconscious not as an extradiscursive force which governs the production of dreams, works of art, or everyday speech, but as an ex-centric effect of these representations. Nor is an institution conceived as an extradiscursive structure which controls the production of films, for example, or literature, or legal documents, but as itself composed in part of these texts, as a system of relations discursively ordered». Jeffrey Mehlman, Joan Copjec, in "October", vol. 40, *Television*, Spring 1987, p. 52.

¹⁰⁶ Cfr. "October", vol. 40, *Television*, Spring 1987.

¹⁰⁷ Cfr. "October", vol. 28, *Discipleship: A Special Issue on Psychoanalysis*, Spring 1984.

¹⁰⁸ «What we have here are thus two realities, two "substances." On the level of the first metaphor, we have the commonsense reality as "substance with twenty shadows," as a thing split into twenty reflections by our

il metodo usato è invertito¹⁰⁹. Nel caso specifico di Žižek, sarà il volume stesso che pubblicherà nella collana degli October Books, che raccoglie anche gli articoli pubblicati su "October", a chiarire il procedimento utilizzato: *Looking Awry: An introduction to Jacques Lacan through Popular Culture* in cui i due livelli di riflessione sulla psicoanalisi e sulla produzione letteraria, cinematografica e d'immagini si incastrano in un continuo scambio di ruoli tra la ragione teorica e la prova visiva¹¹⁰. *The Body* è il capitolo che conclude il volume dedicato alla prima decade della rivista. Nell'introduzione è chiarito anche il motivo dell'inserimento di questa macro-area. La questione del femminismo non viene argomentata come tale, ma partecipa della riflessione sui processi della visione e «ci aiuta a ripensare la vera nozione di storia e della nostra propria relazione alle forme storiche»¹¹¹. In questa prospettiva viene messo sotto indagine il corpo che non può essere pensato come forma preconcepita, bensì come risultante di una relazione sociale calata in un determinato contesto storico. *The Body*, il capitolo dell'antologia dedicata alla prima decade della rivista, sebbene già fosse aggiornato alla prospettiva che vede il corpo, sociale, rappresentato e immaginato come crocevia di complesse politiche della sessualità e di identità, nella seconda antologia viene prima di tutto affiancato, nella stretta vicinanza, dalla disciplina della psicoanalisi e, per giunta, ad un processo di rappresentazione del corpo viene preferita l'analisi delle implicazioni sociali e politiche dello strutturarsi attraverso la sessualità delle relazioni di potere. Per questo motivo nell'antologia della seconda decade di pubblicazione della rivista, a dimostrazione che l'esito della prospettiva critica adottata nel decennio precedente è amplificata nel legame tra l'analisi che si serve degli strumenti della psicoanalisi e quelli che si servono di uno sguardo più propriamente indirizzato alla strutturazione dei rapporti sociali, il nodo teorico della *Psychoanalysis* è declinato insieme a *The body politics*¹¹². Il capitolo, infatti, raccoglie la proposta critica dei teorici Negt e Kluge sulla costituzione della sfera pubblica come sistema esperienziale in cui le forze sociali entrano in relazione con le

subjective view; in short, as a substantial "reality" distorted by our subjective perspective (inflated by our anxiety, etc.). If we look at a thing straight on, from a matter-of-fact perspective, we see it "as it really is," while the look puzzled by our desires and anxieties ("looking awry") gives us a distorted, blurred image of the thing. On the level of the second metaphor (anamorphosis), however, the relation is exactly the opposite: if we look at a thing straight on, i.e., from a matter-of-fact, disinterested, "objective" perspective, we see nothing but a formless spot. The object assumes clear and distinctive features only if we look at it "from aside," i.e., with an "interested" look, with a look supported, permeated, and "distorted" by a desire». Slavoj Žižek, *Looking Awry*, in "October", vol. 50, Autumn 1989, p. 34.

¹⁰⁹ Slavoj Žižek, *Hitchcock*, in "October", vol. 38, Autumn 1986, pp. 99-111.

¹¹⁰ Slavoj Žižek, *Looking Awry, an introduction to Jacques Lacan Through Popular Culture*, The MIT Press, Cambridge 1991.

¹¹¹ *Introduction*, in *October, The First Decade, 1976-1986*, cit., p. xi.

¹¹² *October, The Second Decade, 1986-1996*, The MIT Press, Cambridge 1997.

dinamiche di rappresentazione dell'individuo e con i suoi desideri¹¹³, insieme con la critica della visione, con il caso della fotografia di Margareth Cameron e del processo di produzione che combina la ripetizione di regole di *genere* borghesi con il superamento delle stesse nel travalicamento dei confini del realismo fotografico¹¹⁴. Di seguito viene pubblicata una complessissima analisi delle politiche della sessualità, che affronta tantissimi aspetti della rappresentazione dell'individuo nel gioco di potere sessuale che reitera il *fallogentrismo*, le dinamiche masochiste; analisi questa complicata dalla crisi sanitaria dell'AIDS. Il discorso sul corpo e sull'internalizzazione dei rapporti di potere nella scelta sessuale diventa necessario per ripensare, da un lato, la lotta contro pregiudizi moralistici e capire le retoriche della comunicazione e della repressione in occasione del dilagare della tremenda piaga dell'infezione, dall'altro per comprendere i movimenti di liberazione sessuale, le dinamiche di rappresentazione dei movimenti omosessuali e dei rapporti di genere tra gli individui in quanto la sessualità è riconsiderata come una sorta di mappa su cui si giocano le politiche repressive e di controllo. L'analisi della cinematografia pornografica¹¹⁵, la crisi dell'AIDS¹¹⁶, le politiche del soggetto in Freud e, infine, i *Disaster* di Andy Warhol nell'analisi di Foster tra le *morti in America*¹¹⁷ apparentemente sembrano accostamenti del tutto arbitrari e incongrui e, invece, sono tenuti insieme dall'idea che il corpo è il luogo da cui si amministrano le politiche dell'identità. L'articolo di Leo Bersani¹¹⁸ pubblicato nell'antologia è parte del numero monografico che, curato da Douglas Crimp, teorico attivo molto presto nella rivista e interessato da subito alle dinamiche di rappresentazione e alle questioni sollevate dalla nuova fotografia di stanza a New York, a cui dedica la celebre mostra *Picture*¹¹⁹, viene pubblicato durante il periodo più nero per la scena *underground*, per la comunità omosessuale e per la comunità artistica colpita da un numero esorbitante di morti di Aids¹²⁰. La pubblicazione di questo numero, come vedremo più avanti, sarà l'occasione dell'emergere del conflitto nel gruppo degli editorialisti e la successiva "autoesclusione" di Crimp dalla rivista. Douglas Crimp, uno dei "padri fondatori" della teoria di genere negli Stati Uniti, invita storici dell'arte,

¹¹³ Oskar Negt, Alexander Kluge, Peter Labanyi, *"The Public Sphere and Experience": Selections*, in "October", vol. 46, Alexander Kluge: Theoretical Writings, Stories, and an Interview, Autumn, 1988, pp. 60-82.

¹¹⁴ Carol Armstrong, *Cupid's Pencil of Light: Julia Margaret Cameron and the Maternalization of Photography*, in "October", vol. 76, Spring 1996, p.120

¹¹⁵ Gertrud Koch, *The Body's Shadow Realm*, in "October", vol. 50, Autumn 1989, pp. 3-29.

¹¹⁶ Leo Bersani, *Is the Rectum a Grave?*, in "October", vol. 43, AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism, Winter, 1987, pp. 197-222.

¹¹⁷ Hal Foster, *Death in America*, in "October", vol. 75, Winter 1996, 36-59.

¹¹⁸ Leo Bersani, *The rectum is a grave?*, cit., pp. 197-222.

¹¹⁹ Douglas Crimp, *Picture*, in "October", vol. 8, Spring, 1979, pp. 75-88; già pubblicato in una veste più breve nel catalogo della mostra a tenuta al Artists Space di New York tra il settembre e l'ottobre del 1977.

¹²⁰ Douglas Crimp, *Introduction*, in "October", vol. 43, AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism, Winter 1987, pp. 3-16.

teorici, artisti, ma anche attivisti politici a discutere della questione dell'emergenza sanitaria dell'AIDS come una questione culturale. Simon Watney, storico dell'arte e attivista, che dalla prospettiva inglese racconta subito il problema come un problema culturale, interessato alle politiche della sessualità, intitola il suo intervento molto chiaramente indicando le dinamiche dell'esposizione a cui è sottoposta la questione del corpo infetto: *The Spectacle of AIDS*. Il corpo che viene fuori dall'analisi della comunicazione medica e dalle opinioni che circolano sui mass media, è un corpo restituito nella sua accezione premoderna, scrive il teorico, in cui eresia e peccato, punizione e manifestazioni ammonitorie sono le dinamiche simboliche riproposte. Dall'epidemiologia all'eziologia della malattia il desiderio di piacere omosessuale è retoricamente indicato come metafora del contagio¹²¹. Il numero monografico dedicato all'impatto della malattia sulla comunità intellettuale diventa, a mio avviso, lo strumento per capire la complessità della situazione culturale e la possibilità proposta dal nuovo metodo della rivista. Da una prospettiva chiaramente radicalizzata dall'urgenza dell'azione nel breve tempo concesso dal dilagare dell'infezione, gli intellettuali, gli artisti, gli attivisti politici si attivano per destrutturare la comunicazione e il controllo operati dai governi e per trascendere la crisi. La centralità del corpo, culturale, di genere, sociale, rappresentato e mediato dai desideri dell'individuo, nel numero sulla crisi culturale e medica è evidente, ed è altrettanto evidente che tutte le discipline si contaminano proficuamente nel contatto¹²², costrette a superare i propri limiti disciplinari per capire ciò che accade e per rispondere adeguatamente. Il ruolo dell'arte, Crimp senza esitazione lo mostra, è sociale. Pur apprezzando il grande sforzo fatto dall'American Foundation for Aids Research nella costruzione della rassegna del 1987 "Art against AIDS" a cura di Robert Roseblum, la mostra dalla prospettiva attivista di Crimp reiterava la responsabilità privata della ricerca, chiedendo ai privati e non al governo il recupero di finanziamenti per sostenere la ricerca scientifica ma, soprattutto, indicava per l'arte il canonico ruolo di oggetto-merce e non certo di dispositivo sociale. Invece, l'azione di ACT-UP, il collettivo ancora attivo oggi a New York, che con tutti i mezzi a disposizione e con tutte le forme culturali che riusciva a mettere a punto lottava perché si diffondesse la giusta informazione sulla malattia, reclamava un impegno sostanzialmente maggiore da parte del governo, rivendicava l'uguaglianza dei diritti e contestava i pregiudizi nel corpo sociale della città. ACT-UP fu invitato lo stesso anno a realizzare una mostra al New Museum di New York che, con la sua vetrina sulla Lower Broadway, permetteva al progetto di ACT-UP, pensato e realizzato per il pubblico dei passanti della città, di rivolgersi tanto verso l'interno -

¹²¹ Simon Watney, *The Spectacle of AIDS*, in "October", vol. 43, AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism, Winter 1987, p. 73.

¹²² Douglas Crimp, *Introduction*, vol. 43, AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism, Winter 1987, pp. 3-16.

all'istituzione dell'arte- quanto all'esterno. Douglas Crimp restituisce in una notazione molto interessante l'importanza del progetto: *Let the Record Show...* sottolinea la diversità dei contesti di produzione e di distribuzione dell'arte e quanto i contesti contribuiscano a costruire le dinamiche di significazione dell'opera¹²³. A distanza di venticinque anni, in occasione dell'anniversario della costituzione del collettivo ACT-UP, la vetrina del New Museum che ora affaccia sulla Bowery, già strada centralissima nella mappa dei fenomeni culturali *underground* degli anni '80, ha riesposto una parte del progetto *Let the Record Show...*, il neon, con il simbolo indicativo del collettivo, il triangolo rosa che riprende per associazione logica il crimine dello sterminio antisemita, con la scritta esplicita quanto sintetica SILENCE=DEATH.

La questione femminista, invece, sia nel volume dedicato alla prima decade sia in quello dedicato alla seconda, non è presente come tema specifico eppure, nel lungo corso della pubblicazione della rivista, le questioni femministe sono state affrontate esplicitamente. La prima volta avviene in un articolo dedicato *all'alleanza* tra il concetto di *populism* e il *feminism*¹²⁴. Mettendo in rassegna l'opera di alcuni artisti e gli scritti dei critici Donald Kuspit e Lucy Lippard, Clara Weyergraf evidenzia che il ritorno ad una dimensione «umanistica» ed interiore non è nient'altro che una strategia retorica che nasconde il mito dell'artista. Le teorie femministe applicate all'arte potrebbero essere parte di questa retorica populista, sottraendo l'artista al conflitto e alla radicalizzazione della protesta, finibbero per reiterarne il mito attraverso l'uso di contenuti simbolici mistici¹²⁵. Silvia Kolbowsky ha curato il numero monografico dal titolo sintetico ed esplicito *Feminist IssueS*. Successivamente nella collana degli October Book è comparso il volume *Women Artists at the Millennium*. Il numero monografico dedicato al tema femminista indaga proprio il cambiamento di prospettiva delle artiste e della critica negli anni '80, misura la distanza tra le pratiche degli anni '60 e '70, più chiaramente impostate su una teoria lacaniana del soggetto, dell'inconscio e dei desideri e le pratiche più recenti che recuperano, invece, l'idea mediata dalle teorie di Melanie Klein che

¹²³ «The New Museum has been more hospitable than most art institutions to socially and politically committed art practices, and it was very courageous of the museum to offer space to an activist organization rather than to an artist. It is also very useful that the museum has a window on lower Broadway that is passed by many people who would never set foot in an art museum. But if we think about art in relation to the AIDS epidemic - in relation, that is, to the communities most drastically affected by AIDS, especially the poor and minority communities where AIDS is spreading much faster than elsewhere - we will realize that no work made within the confines of the art world as it is currently constituted will reach these people. Activist art therefore involves questions not only of the nature of cultural production, but also of the location, or the means of distribution, of that production. *Let the Record Show* . . . was made for an art-world location, and it appears to have been made largely for an art-world audience». Douglas Crimp, *Introduction*, cit. p. 12.

¹²⁴ Clara Weyergraf, *The Holy Alliance: Populism and Feminism*, in "October", vol. 16, Art World Follies, Spring, 1981, pp. 23-34.

¹²⁵ Clara Weyergraf, *The Holy Alliance: Populism and Feminism*, cit. p.34.

«indicano la vita psichica strutturata da fantasie inconse guidate dall'esperienza corporea»¹²⁶. La questione è capitale perché recupera la centralità dell'oggetto (dato come preesistente) escludendo quella delle dinamiche di potere che costruirebbero le relazioni. Nell'introduzione Silvia Kolbowski avverte che il panorama è cambiato rispetto agli anni '60 e '70 poiché si è pervenuti ad un "rifiuto" oppure ad "una semplificazione teorica o teoretica" del lavoro in generale. La complessità delle teorie femministe degli anni '70 si rivela per esempio nel saggio *Psychoanalysis and Feminism*, pietra miliare degli studi femministi, pubblicato nel 1974 da Juliet Mitchell nella cui introduzione, ella rileva l'errore, fatto dalla teoria femminista di quegli anni, di individuare Freud e i suoi metodi come il nemico. La psicoanalisi non doveva essere considerata una disciplina funzionale alle società patriarcali, secondo la nuova proposta della Mitchell, piuttosto lo strumento utile per analizzarle. Nel 1995, in occasione della tavola rotonda la curatrice Silvia Kolbowski pone alcune domande ad un folto numero di esperti volte a ripristinare, in un certo senso, la complessità di analisi ed aggiornarla all'attualità degli studi. Una prima è legata alle contemporanee pratiche della critica e dell'arte femminista che, seppur ancora fortemente influenzate dalle teorie post-strutturaliste e marxiste, "stavano rifiutando" un carattere teorico per tornare ad una questione maggiormente legata alla realtà della donna. Un'altra domanda, invece, riguardava le pratiche più recenti che, incrociando i discorsi sul genere, sulle differenze sessuali insieme con quelli sulla razza e la classe sociale, per superare un elitarismo teorico, finivano per impiegare strategie autobiografiche¹²⁷. Tra le varie risposte ricevute e pubblicate nell'articolo, Rosalyn Deutsche costruisce il suo discorso sul *feminist issue* con la stessa metodologia adottata in quegli stessi anni per discutere del rapporto tra radicalismo politico, *new social movement* e soggettività. Non viene detto esplicitamente dalla Deutsche ma sembra scontato che l'unità richiamata alla mente sia quella che vede come protagonista il "soggetto patriarcale" su cui è costruita la norma sociale. Gli stessi teorici riserverebbero a molta dell'arte "femminista" solo l'effetto di aver decostruito l'immagine della donna. Rosalyn Deutsche, invece, rivendica per le pratiche femministe dell'arte degli anni '80 il compito di aver aiutato ad estendere il discorso democratico attraverso la critica della visione¹²⁸. Il tema femminista è spesso presentato

¹²⁶ Così il ritorno all'oggetto come avviene nel lavoro di Luise Bourgeois, di Rachel Whiteread, Piper, Pondick ed altre, per Mignon Nixon, che firma un lungo articolo nel numero monografico sul femminismo, è inteso in uno campo atemporale dell'esperienza infantile piuttosto che in un campo temporale e linguistico del soggetto edipico che è mappato dal lavoro basato sulla teoria di Lacan. Mignon Nixon, *Bad Enough Mother*, vol. 71, *Feminist IssueS*, Winter 1995, pp. 70-92.

¹²⁷ *Questions of Feminism: 25 Responses*, in "October", vol. 71, *Feminist IssueS*, Winter 1995, p. 5.

¹²⁸ «Far from an intrinsically elitist endeavor, then 1980s feminist critiques that take account of the relations that structure visual representations and explore, among other investigations the fantasies producing apparently coherent images, have helped extend democratic discourse». Rosalyn Deutsche, in *Questions of Feminism: 25 Responses*, cit. p. 21.

insieme con il tema più ampio della teoria di genere. Nella *Conversation on Recent Feminist Art Practices*, la curatrice del numero monografico apre il discorso sul passaggio teorico che si è prodotto negli anni '80 grazie agli studi di genere, a proposito delle *sexual difference*, che, attraverso lo studio della psicoanalisi hanno eroso le opposizioni binarie maschio/femmina, eterosessualità/omosessualità «senza ricorrere a un discorso di assoluta equivalenza e intercambiabilità». ¹²⁹ Foster, in dialogo con la curatrice del volume, nello stesso articolo citando la posizione di Mignon Nixon che vedeva un ritorno all'oggetto («come opposto a un ritorno all'esistenzialismo femminista degli anni '60 e '70» ¹³⁰) suggerisce invece che da molti fronti si sta realizzando una celebrazione del corpo. Il corpo è il simbolo e sintomo di un ritorno al reale ed il reale, per Foster, è sempre *trauma* ¹³¹. Ma il corpo di cui parlano, è un corpo ibrido che per Silvia Kolbowski è molto interessante sociologicamente perché non è «corpo senza genere». Questo tipo di corpo, comunque, pone delle questioni centrali sulla soggettività che viene a costruirsi attraverso la “performatività del genere”.

Tania Modleski, che aveva già pubblicato su “October” un articolo che metteva in rassegna le recenti teorie critiche (*ethnographic criticism*) attente alla teoria femminista, ¹³² pubblica nel volume *Feminist without women, culture and criticism in a “Postfeminist” Age*, un'interessante notazione che riguarda il legame tra i *gender studies* e il pensiero post-strutturalista che, probabilmente, chiarisce la questione centrale nel passaggio tra studi femministi e studi di genere legati alla nozione di identità e soggetto, articolando le posizioni critiche da Lacan a Foucault e instillando il dubbio che le differenze sessuali siano arbitrarie (il riferimento è alla teoria linguistica di De Saussure). ¹³³ La questione femminista come

¹²⁹ A *Conversation on Recent Feminist Art Practices*, in “October”, vol. 71, Feminist IssueS, Winter 1995, p. 49.

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ «What I see on many different fronts is a celebration of the body, but of *the body as symptom*; and a return of the real – but *the real as the traumatic*, a very different kind of real. Neither is simply a pure unmediated site, I see this celebration of Symptom and Trauma ... Is this “hybrid body” so different from the fantasy of the subject-in-fantasy, of the subject with magical access to all types of sexualities and differences? Because I think we are now confronted with the limits of this model of fantasy especially as it is recouped in fashion. And, again, I would say this about gender performativity, too. Even Judith Butler the one-time apostle of this position, has now qualified her own enthusiasms, or the enthusiasm that she helped to release theoretically and politically. Or is this “hybrid body” another type of object, for which identities have become not like gender to dress up in but instruments or prostheses to use?». *Ivi*, pp. 65-66.

¹³² Tania Modleski, *Some Functions of Feminist Criticism, or The Scandal of the Mute Body*, in “October”, vol. 49, Summer 1989, pp. 3-24.

¹³³ «Da Jacques Lacan, per cui il soggetto individuale è prodotto dal linguaggio, a Louis Althusser, per cui il soggetto è prodotto dall'ideologia, a Jacques Derrida, per cui il soggetto è un effetto della scrittura (esso stesso è visto come “feminine, un concetto che può essere indipendente dall'attuale di donna) a (in particolar modo) Michel Foucault per cui il soggetto è una finzione regolante che attraverso il discorso, gli scritti post-strutturalisti sono stati letti da molti come il rintocco funebre della nozione umanista di identità, un termine che invariabilmente porta un'assunzione di genere e un imperativo eterosessuale: si è sempre o maschio o femmina. Una volta “il soggetto” è chiamato in questione in tale modo radicale, e un'altra il genere e le differenze sessuali sono viste come arbitrarie (come la differenza linguistica fu per Ferdinand de Saussure, il padre intellettuale di questi teorici maschi) è facile vedere come un “uomo” può essere una “donna” o, come nel caso di Jonathan

affrontata sulla rivista si lega alla ricezione della teoria e degli strumenti poststrutturalisti e alla problematizzazione della tecnologia del genere come si realizza nell'epoca del tardo capitalismo. Legato invece alla pratica di ibridazione metodologica - se così possiamo definire l'uso cioè a strumento d'analisi di teorie apparentemente distanti dall'oggetto d'indagine che caratterizza il corso della rivista "October"- la posizione teorica proposta negli anni '70 di utilizzare nell'analisi femminista del sociale gli strumenti d'indagine offerti dalla psicoanalisi, molto più di recente viene pubblicato su "October" una conversazione tra Tamar Garb, Mignon Nixon e Juliet Mitchell sulla proposta metodologica di quest'ultima¹³⁴. Il punto di partenza è chiaramente la rivendicazione politica dell'esistenza di una categoria della donna in quanto soggetto e non in quanto oggetto. La psicoanalisi è stata fondamentale in questo discorso perché indica le modalità con cui un soggetto esperisce le questioni di genere in un modo profondo, internalizzandole¹³⁵. La rinnovata attenzione di alcune autrici di "October" per le teorie femministe combinata a quella per la psicoanalisi, raccogliendo criticamente l'eredità della posizione di Juliet Mitchell, informa una conversazione pubblicata nel 2008 sulla rivista "Grey Room". Rosalynd Deutsche puntualizza la rilevanza attuale del femminismo nell'arte e della questione dell'arte nel femminismo. Certamente assumono un'importanza centrale le idee di Jacques Ranciere circa il carattere dell'arte di essere potenziale strumento di emancipazione, ma quando la Deutsche parla di questione femminista legata allo specifico delle arti visive è interessata alle strategie formali che, informate alle teorie femministe, producono la rottura di un'idea univoca, pongono la questione della posizione dell'individuo (sia esso uomo o donna) nelle relazioni sociali, aprono l'immagine totalizzante e la *monological voice* all'alterità¹³⁶.

La questione del corpo inteso come sociale, rappresentato, analizzato è quindi centrale nel lungo percorso della rivista. Subisce certamente delle registrazioni di direzione soprattutto dal punto di vista metodologico, ma la questione del soggetto resta un filo conduttore in tutte le decadi di pubblicazione e, probabilmente, è sotto il filtro critico, nascosto, del soggetto che

Culler, può performare un'attività da donna (reading as a woman)», Tania Modleski, *Feminism without women, Culture and Criticism in a "Postfeminist" Age*, Routledge, New York 1991, p.17.

¹³⁴ Tamar Garb and Mignon Nixon, *A Conversation with Juliet Mitchell*, in "October", vol. 113 summer 2005, 9-26.

¹³⁵ Ivi, p.10

¹³⁶ « When I mentioned the art question in feminism, I was thinking about the significance of formal strategies developed within art practice itself; for example, institutional critique, direct address, site-specificity, video installation, performance, minimalism, conceptual art. Art informed by feminism has turned toward the subject, ruptured the visual field and the subject that develops in front of totalizing images, and provoked self-questioning about the individual and collective positions we take up and how we position others. Through various formal strategies, this art has challenged the fixed viewpoint, totalizing vision, the abstract body, and the monological voice that silences others» *Feminist time: a conversation*, in "Grey room", spring 2008, n. 31, p. 62.

possono essere letti tutti questi temi apparentemente distanti e compresa la coppia *The Body Politics/Psychoanalysis* che appare come categoria centrale dell'antologia dedicata al secondo decennio di vita della rivista. Non è mai stata realizzata una pubblicazione per la "celebrazione" del terzo decennio – anche se ormai siamo nella quarta decade di pubblicazione della rivista. Va certamente riconosciuto che la rivista negli ultimi anni ha perso la posizione d'avamposto che ha tenuto occupata per circa un trentennio, perché molto legata all'ambito accademico, perché al suo interno nel corso degli anni si sono consumate lotte intestine e successivi allontanamenti, ma anche perché la rivista si è mantenuta rigidamente ancorata ad alcuni temi e metodologie scalzate nell'immaginario collettivo da problemi più recenti. L'inderdisciplinarietà, vessillo di ogni pratica artistica e critica nella stretta contemporaneità, però ha come luogo di sperimentazione anche le pagine della rivista "October". Tutti questi temi hanno contribuito a diffondere una metodologia d'analisi dell'arte e delle relazioni teoriche che colloca l'oggetto d'indagine nel contesto di produzione e di distribuzione e prevede la necessaria partecipazione di tutte le discipline per tracciare delle traiettorie praticabili in un campo teorico realmente aperto. A distanza di quasi trent'anni il pubblico a cui si rivolgeva programmaticamente "October" nel volume antologico sulla prima decade della rivista, quel pubblico che sedeva a terra al The Kitchen, che popolava il buio dei festival della cinematografia indipendente, in parte è sparito, in parte, invece, propone negli stessi luoghi il rinnovamento dei discorsi sull'arte da due prospettive entrambi radicali: una è lo studio dell'eredità che l'analisi post-marxista ha lasciato all'attualità e l'altra, con l'emergere dei movimenti di contestazione e di antagonismo politico, contemporaneamente in tutto il mondo, è la riflessione sulle dinamiche della comunicazione, sul ruolo dell'arte nel sociale e nel corpo politico e sulla teoria critica come esperienza collettiva¹³⁷.

¹³⁷ Quest'anno in occasione della mostra *Creative Destruction*, curata dagli studenti del master in studi curatoriali del Whitney Museum, gli spazi de The Kitchen hanno ospitato anche un fitto programma di conferenze e laboratori critici sul tema del rapporto tra produzione artistica, eredità critica post-marxista e movimenti antagonisti.

II. La condizione post-moderna: un passaggio cruciale nella critica americana

II.1 L'Avanguardia europea: una rilettura critica

Accanto alla ricostruzione storica e alla riconfigurazione in una nuova griglia critica dei fatti delle avanguardie russe, gli autori di "October" fin da subito avviano un processo di rilettura di tutte, o quasi, le esperienze dell'avanguardia storica, lette alla luce degli strumenti interdisciplinari che lo strutturalismo prima, e il post-strutturalismo poi, hanno messo a punto. Come nel caso delle avanguardie russe, la ricezione dell'arte non americana, da identificare del tutto in quella europea, era stata mediata dall'attività espositiva del MoMA di Barr e dall'attività teorica di Clement Greenberg. Prima della fondazione del MoMA, l'esposizione e la circolazione delle opere d'arte d'avanguardia europea erano vincolate a una circolazione di mercato, con una dimensione aperta e pubblica (è il caso dell'evento capitale dell' *Armory Show* del 1913), ed a un'altra, invece, esclusivamente legata al nascente collezionismo privato. L'attività critica degli autori di "October" è andata nella direzione di ricostruire non solo i fatti ma anche le dinamiche e le modalità con cui l'arte d'avanguardia lavorava: le procedure, il legame reale con la vita, le utopie, la natura dei rapporti con gli intellettuali e le posizioni teoriche del loro tempo. Gli *octoberists*, inoltre, hanno proceduto mettendo in relazione i fatti storici con l'esperienze a loro contemporanee. È secondo questa prospettiva che, in questo studio, si è preferito mantenere su due piani diversi la riflessione sulle avanguardie europee e le avanguardie russe: prima di tutto, perché con il lavoro dedicato alle avanguardie russe, come abbiamo visto, gli autori hanno costruito lo spazio di discussione, precedentemente troppo esiguo, da dedicare all'arte del *blocco sovietico*. La condizione della critica d'arte alla fine degli anni '70 non mancava affatto di un carattere divulgativo e didattico –le collezioni del MoMA precocemente conservavano le opere costruttiviste; invece, mancava del tutto di una struttura di pensiero che inquadrasse teoricamente i fatti dell'arte che, soprattutto nel caso delle avanguardie russe, non potevano essere scissi dagli accadimenti politici, dalla sperimentazione letteraria, dalle diverse proposte che emergevano nei circoli di intellettuali e dalle diffuse dissidenze. Il nodo centrale di cui furono promotrici le avanguardie russe fu il rapporto con la politica e l'idea, di complessa attuazione, che l'arte fosse un vettore di cambiamento sociale. Per questo motivo, in questa sede, si è ritenuto utile mantenere separate le analisi della proposta critica che investe l'avanguardia russa legata alla scelta "militante" del titolo della rivista e quella riservata alle avanguardie europee legata alla volontà di sbarazzarsi della critica formalista, anche per quanto riguardava le esperienze

contemporanee. La storia dell'arte di tradizione americana si era assestata sullo studio delle avanguardie europee perché strettamente legata alle sorti dell'istituzione museale. In particolar modo il MoMA, fin dalla sua fondazione, aveva dedicato più spazio alle esperienze della Parigi del primo Novecento, individuandole come modello. Non è un caso che le prime opere degli artisti russi (comprese quelle di Rodchenko e Tatlin) ad essere acquisite sono sperimentazioni pittoriche non oggettive. Gli oggetti e le costruzioni spaziali arriveranno nelle sale del museo solo molto più tardi: un esempio fra tutti è *La costruzione n. 12* di Rodchenko del 1920, che sarà acquisita dal museo solo nel 1986.

Una sorte differente subisce l'analisi dell'avanguardia cubista. La radice di questa differenza è ancora nella mostra di Barr *Cubism and Abstract Art* del 1936 seguita poi, nello stesso anno, da *Fantastic Art Dada and Surrealism*. Queste due mostre, che segnano l'ingresso dell'arte d'avanguardia nella collezione del MoMA, costituiscono, insieme alla riflessione fatta da Greenberg tanto sul Cubismo quanto sul “blocco dell'irrazionalità” Dada/Surrealism, l'avvio della tradizione di studi sull'arte d'avanguardia europea. In *Abstract Art* Alfred Barr individua due tendenze entrambe originatesi dall'impressionismo –le due maggiori tradizioni per l'arte astratta, così le definisce– che pervengono all'analogo esito dell'astrazione delle forme, pur utilizzando procedure e dichiarando scopi differenti. La prima, quella più accreditata e per cui riserva maggiore spazio d'indagine e lusinghiere parole, si realizza secondo un asse che origina dal lavoro di Cézanne e Seurat, che si «accentua» nell'esperienza cubista e che trova una ramificazione nel movimento costruttivista russo e nell'astrazione olandese. La seconda tendenza, invece, per Barr, affonda le sue radici nella teoria di Gauguin e del suo circolo, migra attraverso l'arte dei Fauves e di Matisse all'Abstract Expressionism dei dipinti realizzati prima della guerra da Kandinsky. La stessa tendenza, dopo essersi assopita, rispunta rinvigorita «nei maestri dell'arte astratta associati al Surrealismo»¹³⁸. Quest'ultima sarebbe emozionale e intuitiva, la prima invece intellettuale; alle forme organiche e biomorfiche vengono contrapposte quelle geometriche della prima tendenza. Apollo, Pitagora e Cartesio sarebbero i numi tutelari della tradizione cézanniana e cubista e, invece, Dioniso (un “dio asiatico”, specifica Barr) con Plotino e Rousseau sorveglierebbe il percorso della linea gauguiniana-non geometrica ed espressionista.

Nella mostra dedicata a Picasso nel 1939, Barr indica nelle *Demoiselles d'Avignon* l'opera che per formidabile potere dinamico non sarà superata da nessun'altra opera del suo tempo in Europa. Il Cubismo e, in particolare, la figura di Picasso diventano nell'impianto formalista il culmine di una linea che segue la sperimentazione pittorica attraverso l'abbandono della

¹³⁸ Alfred Barr, *Cubism and Abstract Art*, cit. p.19

rappresentazione. Un'altra figura centrale nel percorso volto a segnare per tappe successive la costruzione di una specifica tradizione americana dell'arte d'avanguardia, messa poi radicalmente in discussione dall'operato teorico degli autori della rivista "October", è certamente quella di William S. Rubin, curatore nel 1968 della mostra *Dada, Surrealism, and Their Heritage*, Chief Curator dal 1969 e Direttore del Dipartimento di pittura e scultura del MoMA dal 1973 al 1988. A differenza dell'articolato processo che si è verificato con l'introduzione progressiva dell'arte sovietica nell'impianto modernista -un processo discontinuo che emerge attraverso lo studio della successione delle pubblicazioni e delle acquisizioni museali delle opere costruttiviste e, in generale, dell'avanguardia russa- per quanto riguarda le sorti toccate al Dada e al Surrealismo, il fatto stesso che a più riprese gli artisti europei fossero presenti sul territorio americano e animassero circoli d'intellettuali frequentati dal collezionismo d'avanguardia ha radicalmente segnato il destino e la possibilità per queste esperienze di essere assorbite in un sistema attento alle sperimentazioni europee, anche se, per certi versi, conservatore e rigido. La ricerca preliminare di Rubin si serve, e ne sono prova i continui riferimenti all'antologia, di un testo pubblicato per la prima volta nel 1951: *The Dada Painters and Poets: An Antology*¹³⁹. L'autore Robert Motherwell prova qui a rispondere idealmente alla domanda: "cosa è Dada?". Il testo, composto come un'antologia critica, raccoglie le voci degli artisti in prima persona, saggi monografici e retrospettivi. La mostra del 1968, se pur dedicata all'amico Barr, sollecita il pubblico ad una riflessione sui movimenti d'avanguardia quali Dada e Surrealismo sottraendoli, anche se non del tutto, a quella limitante etichetta che li teneva troppo vicini alla *Fantastic Art*.

Rubin imposta la sua teoria enfatizzando il carattere distruttivo e nichilista del Dada in termini sociologici contribuendo, così, a diffondere un luogo comune: la crisi dei valori borghesi prodotta dalle efferatezze della guerra contribuirebbe a radicalizzare la natura già irridente di Dada. La *tabula rasa* operata dal Dada solo in alcuni casi - quelli tedeschi secondo Rubin- si evolve in un programma politico con l'adesione degli artisti al partito comunista; altrimenti, la *pars construens* in nessun caso segue quell'azzeramento con cui Dada investe tanto l'arte borghese quanto la società di cui è espressione. L'orizzonte in cui viene analizzato il movimento Dada è ridotto a quello dell'Anti-art, con un riferimento allo spirito irrazionale e insieme anarchico del gruppo. «Anti-art è prima di tutto anti-cubismo, il rifiuto di una tradizione che deriva da Cézanne, di cui il "ritratto" di Picabia fu un collage-rilevio di una scimmietta impagliata»¹⁴⁰. Nell'analisi del Dada, stabilirne il carattere nichilista e anarchico

¹³⁹ Robert Motherwell, *The Dada Painters and Poets: An Antology*, Schultz, New York 1951.

¹⁴⁰William S. Rubin, *Dada, Surrealism, and Their Heritage*, The Museum of Modern Art, New York 1968, p. 15.

quale questione fondamentale, Rubin tende ad adottare una prospettiva teleologica: infatti, del Dada vengono sottolineati in particolare quegli aspetti che successivamente saranno adottati dal gruppo surrealista. Il Dada possiederebbe in fase germinale, nella lettura che ne offre Rubin, i presupposti del Surrealismo: l'analisi della produzione dadaista è chiaramente mediata dalla volontà di spiegare le proposte surrealiste. Il discorso di Rubin, inoltre, è funzionale all'individuazione nell'arte del presente di un'eredità del movimento dadaista, raccolta dall'*action painting*, e del blocco dadaista/surrealista per gli avvenimenti dell'arte che animarono la New York del secondo dopoguerra¹⁴¹. Inoltre, nel sottolineare che Dada è una pratica di vita piuttosto che una produzione artistica, le arti plastiche, in quanto tali, e le opere, in qualità di oggetto d'arte, assumono un ruolo secondario. Questa prospettiva critica, insieme con l'insistenza sul carattere nichilista del movimento, contribuisce a costituire quei luoghi comuni della critica al Dadaismo per smontare i quali, all'inizio del nuovo millennio, il Center for Advanced Study in the Visual Arts (CASVA) della National Gallery di Washington attiverà una serie di seminari di studio e di dibattito. La necessità di avviare un seminario che aprisse il dibattito sul movimento Dada nei tardi anni 2000 è sottolineato con chiarezza nell'introduzione della pubblicazione degli atti della National Gallery¹⁴² da Leah Dickerman, che nello stesso anno in cui cura il convegno di Washington, introduce il numero monografico *Dada* di "October"¹⁴³. Il numero monografico della rivista, pubblicato con due anni di anticipo sugli atti del seminario, raccoglie una maggiore pluralità di voci. Il *format* stesso della rivista, come il seminario, permette di tenere insieme proposte differenti senza inserirle necessariamente in un costrutto formale che incaselli e spieghi le direzioni critiche assunte da ogni singola proposta. La rivista, più duttile del volume composto di un numero ridotto di saggi, permette una sorta di fermo-immagine sullo stato dell'arte della critica.

Leah Dickerman individua alcune linee guida che l'hanno condotta alla scelta dei contribuiti per la pubblicazione del volume. La prima urgenza è quella di ripensare alla produzione plastica e pittorica degli artisti dadaisti sottraendola agli stereotipi che la tradizione storiografica le ha imposto, essendo stata gravata da una lettura che prediligeva l'analisi dell'iconoclastia dadaista come una critica al modernismo (Cubismo) piuttosto che una pratica di produzione. Il rapporto con il passato e con le tradizionali categorie dell'arte è uno degli altri tabù che vanno eliminati per quanto riguarda la lettura consueta dell'intero movimento. Questa prospettiva è del tutto condivisa da George Baker che negli atti del convegno pubblica un saggio sulla fotografia dadaista con un'analisi degli scambi, dei prestiti

¹⁴¹ Ivi, p. 23.

¹⁴² Leah Dickerman (a cura di), *The Dada Seminars*, National Gallery of Art, Washington 2005.

¹⁴³ Leah Dickerman, *Dada Gambits*, in "October", vol. 105, Dada, Summer 2003, pp. 3-12.

e delle influenze che si evidenziano nel lavoro di Man Ray a stretto contatto con Duchamp, mentre nel numero monografico della rivista¹⁴⁴ prima, e, poi nel volume pubblicato nella collana degli October Books, dedica la sua ricerca a ricostruire la parabola dissidente di Francis Picabia¹⁴⁵. Alla figura complessa di Francis Picabia la storiografia americana non aveva dedicato fino ad allora che pochi studi. George Baker non solo tende a ricontestualizzare la produzione dell'artista nell'ambito del dadaismo, ma soprattutto dedica a Picabia un'anti-monografia, così lui stesso la definisce, poiché si rifiuta di discutere della produzione più conosciuta dell'artista con cui viene identificato il suo lavoro - le cosiddette opere meccanomorfe, realizzate durante la seconda guerra mondiale- per scegliere, invece, di lavorare su un periodo "oscuro", quello del declino della storia del Dada. Gli anni precedenti al 1924, in quella che è stata definita *époque flou*, anni marginali per molti aspetti, scrive Baker, segnano ironicamente l'apice dell'influenza di Picabia sul percorso dell'avanguardia. La volontà di Baker, perseguita in tutto il volume, è quella di sottrarsi prima di tutto alla lettura canonica che gli studi recenti dell'arte dell'avanguardia hanno proposto e che vede, contrapposti in un dualismo che rispecchia il dualismo degli strumenti teorici utilizzati, un fronte che individua lo specifico dell'avanguardia nella critica alle istituzioni (con il costante riferimento al processo analitico e linguistico che fa capo al *ready-made* duchampiano) e l'altro, invece, spostato sulla critica della rappresentazione in cui è cruciale l'apporto del Surrealismo e il coinvolgimento del soggetto. Ad un polo che si serve del marxismo per condurre la sua analisi analitico-istituzionale si contrappone un altro polo che si serve degli strumenti teorici messi a punto da Freud per discutere della condizione del soggetto. La scelta di Baker di studiare il lavoro di Picabia sottraendolo a questo bipolarismo critico è volta ad evidenziare l'alterità della figura dell'artista: una terza via, quella definita dal lavoro di Picabia, che è parallela a quella di Bataille. Una dissidenza produttiva che non può essere incasellata nella contrapposizione tra una critica istituzionale e una critica del soggetto, ma che con il riferimento a Bataille propone un modello dell'avanguardia che, lavorando sull'economie simboliche, riconnette l'avanguardia Dada con il Cubismo¹⁴⁶. Il contributo di Baker e quello della Dickerman tendono, dunque, a scardinare la proposta teorica che Rubin formalizza alla fine degli anni '60, troppo legata allo studio del Surrealismo di ascendenza bretoniana. La prospettiva che tende a considerare il Dada in uno stretto rapporto di dipendenza con il Surrealismo tradisce una lettura teleologica che giustifica, o è strumentale,

¹⁴⁴ George Baker, *Long Live Daddy*, in "October", vol. 105 Dada, Summer 2003, pp. 37-72.

¹⁴⁵ George Baker, *The Artwork Caught by the tail, Francis Picabia and Dada in Paris*, October Books, The MIT Press, Cambridge 2007.

¹⁴⁶ George Baker, *Introduction*, in Id., *The Artwork Caught by the tail*, cit. p. 14.

alla valorizzazione teorica e di mercato delle esperienze degli anni '50 che hanno raccolto l'eredità surrealista e che da quei presupposti hanno preso le mosse per costruire la loro pratica artistica. L'impianto teorico americano dalla fine della seconda guerra mondiale costituirebbe il braccio teorico, attraverso la rilettura delle storie dell'avanguardia europea insieme con il sostegno critico alle pratiche "americane", della volontà politica di sottrarre il primato culturale all'Europa. Questa è la posizione critica e radicale che Serge Guilbaut espone, con lo studio dettagliato dei rapporti tra critica, politica e produzione artistica dalla fine della seconda guerra mondiale, nel suo saggio *How New York Stole the Idea of Modern Art*¹⁴⁷. La posizione critica di Guilbaut, che studia l'operato di Greenberg e la relazione con l'opera di Pollock tra il '39 e il '48 alla luce della volontà di costruire l'identità di un'arte che fosse puramente americana, pur trovando spazio sulla rivista "October" nel volume 15 dell'inverno del 1980¹⁴⁸, non viene assunta dai teorici americani come punto di vista esclusivo nell'analisi del formalismo e della storiografia critica americana dell'arte d'avanguardia. Piuttosto, sulla rivista si alternano interventi diretti a superare la posizione formalista, evidenziando la complessità del Dada, e ad accreditare una prospettiva critica che smentisca i luoghi comuni circa il movimento d'avanguardia.

La storiografia critica del Dadaismo, in ambito americano, è legata quasi esclusivamente ad una prospettiva di studi monografici. Ancora nel 1974, l'introduzione alla nuova edizione degli scritti di Hugo Ball a cura di John Elderfield, che sarà tra il 2003 e il 2008 Chief Curator del Dipartimento di pittura e scultura del MoMA e autore della più recente riorganizzazione delle collezioni, è il risultato di un metodo monografico che predilige le figure di maggior rilievo nel gruppo. Il tentativo realizzato da *The Dada Seminars*, con la successiva pubblicazione degli atti, e dalla pubblicazione del numero monografico di "October" metteva in luce il lavoro di figure considerate marginali, bocciando la consuetudinaria distinzione tra maestri e artisti minori. Il dibattito critico a proposito del nucleo dadaista vede nel 2005-2006 un momento di radicale messa in discussione dei luoghi comuni in cui era stato relegato il movimento dalla tradizionale lettura formalista americana. I *Dada seminars* e le mostre, sia quella di Washington sia quella di Parigi, segnano non solo l'apice di quel processo di rilettura critica dell'avanguardia dadaista avviato dal lavoro sulla rivista "October", ma soprattutto indicano un momento di convergenza ed adesione ad un'analogia posizione critica in ambito americano ed europeo. Il superamento delle posizioni formaliste produce una sorta

¹⁴⁷ Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art: abstract expressionism, freedom, and the cold war*, Chicago University Press, Chicago 1985.

¹⁴⁸ Serge Guilbaut and Thomas Repensek, *The New Adventures of the Avant-Garde in America: Greenberg, Pollock, or from Trotskyism to the New Liberalism of the "Vital Center"*, in "October", vol. 15, Winter 1980.

di “democratizzazione” ed apertura all’impostazione critica europea. Nel 2008 segue al MoMA una mostra dal titolo *Dada in the Collection of the Museum of Modern Art*¹⁴⁹ che si prefigge il compito non solo di mostrare e riorganizzare il materiale Dada conservato nelle collezioni del museo newyorkese, ma anche quello di analizzare il processo di storicizzazione del Dada. Nell’introduzione al catalogo sono tappe obbligate lo studio dei cataloghi e delle mostre di Alfred Barr *Cubism and Abstract Art* e *Fantastic Art, Dada, Surrealism* del 1936. L’introduzione del catalogo, a cura di Anne Umland, comincia con un’affermazione significativa: «Quando il Dada arrivò al MoMA nel 1936, non arrivò solo, e lo fece in ritardo»¹⁵⁰. La studiosa indica che la musealizzazione delle opere Dada, fin dalle prime acquisizioni avvenute in concomitanza con la mostra di Barr del ’36, è stata strumentale allo studio e alla musealizzazione del Surrealismo. Anne Umland indaga la trasformazione del *display* e dell’organizzazione delle *Painting and Sculpture Galleries* negli anni ’70, quando, dopo l’intervento di Rubin nel ’73, il Dada riceverà finalmente un luogo dedicato, la *Gallery 2* del terzo piano, incastrata tra la sala intitolata “Picasso dal 1930” e quella riservata al “Surrealismo”. Una configurazione, questa, che nel 1984 lo stesso Rubin abbandona nella nuova riconfigurazione delle gallerie, dopo i lavori d’espansione del museo a firma di Cesar Pelli. Il Dada sarà riassorbito nella galleria dedicata ai due movimenti insieme, “Dada and Surrealism”. Negli anni ’90 il successore di Rubin alla direzione del dipartimento di pittura e scultura, riorganizzerà le collezioni in una successione strettamente cronologica. L’ultimo allestimento, dovuto all’apertura della nuova espansione progettata da Yoshio Taniguchi, ha permesso un nuovo allestimento delle sale. Nel 2004 l’allora Chief Curator del Dipartimento di pittura e scultura scelse di collocare le opere dadaiste nella stessa galleria in cui erano esposte le opere costruttiviste e suprematiste. Al quinto piano delle gallerie di pittura e scultura la sala “Dada, Constructivism, Suprematism” ospita, da un lato, i lavori di grande formato di Rodchenko, El Lissitzky, Duchamp e Schwitters e, dall’altro, su livelli diversi e in modo non lineare, sono esposte le opere di Arp, Ernst, Hoch, Man Ray, Schwitters, Taeuber, quasi a rappresentare la complessità del gruppo piuttosto che gli apporti dei singoli. I curatori, Anne Umland e Adrian Sudhler, nell’introduzione e nel saggio di apertura sottolineano il paradosso che è di scena al MoMA: l’approccio metodologico al movimento Dada, attraverso l’esposizione dei “Capolavori dei Maestri”, risulta stonato se si confronta con lo spirito irridente del movimento che travolge prima di ogni altra cosa, delegittimandole, l’idea

¹⁴⁹ *Dada in the Collection of the Museum of Modern Art*, Anne Umland e Adrian Sudhler (a cura di), Museum of Modern Art, New York 2008.

¹⁵⁰ Anne Umland, *Dada in the Collection, a Permanent Paradox*, in *Dada in the Collection of the Museum of Modern Art*, cit. p.15.

dell'originalità e dell'autorialità del singolo. Sottolineare l'atteggiamento paradossale nell'approccio di studio che trova formalizzazione nelle gallerie del MoMA, nonostante gli ultimi cambiamenti e riorganizzazioni della collezione, significa, da un lato, problematizzare l'impostazione formalista che per tradizione ha informato il museo e, dall'altro, nonostante le aperture critiche volte a riconoscere il legame dei movimenti d'avanguardia con i contesti sociali e politici come avvenuto nell'ultimo allestimento, garantire una continuità istituzionale intorno ad un'idea monolitica e autosufficiente di storia dell'arte che, in fondo, non prevede scollamenti e conflitti, ma piuttosto un percorso omogeneo e rassicurante tra oggetti prodotti da individualità. L'inversione metodologica prodotta dall'attività della rivista "October", che ha rilevanti echi nell'ambito accademico degli studi e non riguarda esclusivamente la storiografia del Dadaismo, è nel rifiuto della biografia dell'artista come fonte e strumento d'indagine privilegiato. Un altro dei luoghi comuni della critica formalista del dadaismo, l'appiattimento dell'analisi del Dada su una prospettiva newyorkcentrica e americanocentrica che scaturisce dalla necessità di spiegare l'esperienza della neoavanguardia americana con il riferimento all'avanguardia storica, viene scardinato dall'apertura del dibattito critico e dalla ricostruzione delle relazioni e dei contrasti tra le centrali europee dadaiste. Da questo punto di vista la figura connettiva, in ogni caso, resta Marcel Duchamp. Duchamp assurge al ruolo di figura di snodo nel rapporto con il Surrealismo, nel rapporto con il Cubismo, nel dialogo Europa-America, sia per la critica che si avvale degli strumenti biografici sia per quella che si rifà a discipline extra-artistiche, in particolare alla linguistica. Nel 1979 viene pubblicato, nella traduzione di Rosalind Krauss, il saggio di Hubert Damish su Duchamp, *The Duchamp Defense*¹⁵¹. Il teorico francese mette in relazione, anche attraverso gli scritti, il rapporto tra la pittura di Duchamp e il gioco degli scacchi che si rivela essere un rapporto allegorico. L'analisi di Damish prende le distanze dalla lettura che Arturo Schwartz fa dell'artista e del suo rapporto con gli scacchi che rischia sempre di scivolare nel biografico. Un'analoga attitudine lega, infatti, il metodo degli autori di "October" a quello che lo storico francese sperimenta in questo saggio. Il movimento come rappresentato in *Nu Descendant un escalier* segue le stesse traiettorie, geometrie e impressioni plastiche che sono contenute nel gioco degli scacchi¹⁵². Il discorso di Damish diventa utile soprattutto per l'utilizzo del riferimento alle teorie linguistiche di De Saussure, al corso generale di linguistica e ai concetti di movimento e posizione. Con puntualità Damish - nella ricostruzione della fitta rete di rimandi

¹⁵¹ Hubert Damish and Rosalind Krauss, *The Duchamp Defence*, in "October", vol. 10, Autumn 1979.

¹⁵² «But let us return to chess, to chess insofar as it supplies thought with a model that one would have to term epistemological, taking into account the effect it transmits into the domain of theory. Two examples will suffice here to organize the discussion –the prelude to an interruption before an eventual return to playing but on new grounds». Ivi, p.13.

tra l'opera duchampiana, la letteratura critica, la linguistica desaussuriana e la teoria del gioco degli scacchi- ricorda che nel 1932 Duchamp, in collaborazione con Vitaly Halberstadt, aveva pubblicato uno studio di linguistica, tutto organizzato intorno al concetto di opposizione. Concetto questo che è centrale, alla fine del gioco, nel caso in cui lo scacco è perseguito spingendo il re contro il re avversario in una posizione, appunto, oppositiva. Lo studio della scacchiera e della dimensione geometrica nel lavoro di Duchamp terminano l'articolo che ha il merito di ricollocare nello studio geometrico e nell'elaborazione linguistica presenti nel lavoro dell'artista l'ossessivo interesse duchampiano per il gioco degli scacchi e della roulette. Ma la prima rottura deflagrante con il metodo formalista, nonostante la distanza metodologica di "October" fosse da subito chiara, si è avuta con l'emergere di una differente posizione critica rispetto all'analisi del Cubismo, prima con la pubblicazione di *In nome di Picasso*¹⁵³ di Rosalind Krauss, e poi con la ripubblicazione, come scesa in campo definitiva, di *The Philosophical Brothel* di Leo Steinberg¹⁵⁴.

Nel saggio su Picasso, Rosalind Krauss segna una traiettoria tra le pratiche dell'identificazione formale del 1904 fino alla posizione critica dichiarata da William Rubin a proposito de *Baigneuse assise au bord de la mer* (1930) e della *Baigneuse au ballon de plage* (1932) di Picasso. La teorica americana rivendica alla storia dell'arte una pratica decisamente più libera e, soprattutto, lontana dallo scacco del biografismo che si ripresenta ogni volta che lo sguardo teorico si avvicina troppo da presso all'autore, non inteso in termini strutturali -in quanto responsabile del processo di significazione in relazione con altri elementi ed incognite- ma come sfera di fatti e notazioni personali. Rosalind Krauss procede con una critica impietosa al metodo adottato da Rubin: non ne contesta il vecchio metodo di intendere l'arte, scrive, «arricchita in termini transpersonali»¹⁵⁵. La pecca più grande di Rubin agli occhi della Krauss, quindi, non è stata aver arricchito la discussione sul significato del complesso di segni pittorici con notazioni recuperate dal vissuto dell'autore, ma aver appiattito ad una serie di nomi (Olga, Marie-Thérèse Dora, Françoise, Jacqueline), al privato più che al biografico, l'universo semantico dell'opera. Il nome proprio, e la teorica classica della mimesi, che limita il significato all'oggetto a cui si riferisce, alla referenza, identifica e opera una denotazione. La Krauss sottolinea che proprio dall'incapacità delle teorie mimetiche di spiegare l'arte in quanto molteplicità di rappresentazione, e possiamo aggiungere senza la paura di essere

¹⁵³ Rosalind Krauss, *In the Name of Picasso*, in "October", vol. 16 Art World Follies, Spring 1981 pp. 5-22, trad. it. in Id., *L'originalità dell'Avanguardia e altri miti modernisti*, Fazi Editore, Roma 2007.

¹⁵⁴ Leo Steinberg, *The Philosophical Brothel*, in "October", vol. 44, Spring 1988, p. 7-74

¹⁵⁵ «Fino ad ora Rubin aveva praticato una storia dell'arte arricchita dai suoi molteplici modi di intendere l'arte in termini transpersonali: che si trattasse della periodizzazione stilistica o di un inventario dei simboli formali o iconografici condivisi da diversi artisti, le questioni che si poneva Rubin sembravano dipendere da unità storiche meno ristrette di quella di una semplice vita privata». Rosalind Krauss, *Nel Nome di Picasso*, cit. p. 32.

smentiti di significazione, nacque la storia dell'arte. L'identificazione formale, questa storia di nomi propri appunto, mancherebbe proprio nel ridurre ad un indice formale, al nome, al fatto biografico, «lo spazio fluttuante e ambiguo, ai molteplici piani della rappresentazione»¹⁵⁶. Il segno, però, ed è il *collage* a forzare l'ingresso delle questioni linguistiche nell'analisi delle tele picassiane, opera attraverso due condizioni, che Rosalind Krauss spiega attraverso la teoria linguistica di De Saussure: il rapporto tra significante e significato (tra il costituente materiale o fonico e il concetto immateriale) e la condizione dell'assenza (per cui il segno non può essere inteso come etichetta; l'etichetta, invece, raddoppierebbe il costituente dando il nome). Nel *collage* tutto questo assume la forza dell'evidenza visiva, di un costruito visivo, poiché secondo la Krauss perviene ad un «metalinguaggio del visivo», in cui ogni rappresentazione funziona come segno e non può essere in nessun modo semplicemente nominata. Questo processo teorico è pienamente assunto all'interno di un discorso di metodo che il post-moderno avvia circa il sistema di rappresentazione, quello che la teorica stessa indica come «gioco del significante senza origine»¹⁵⁷ oppure simulacro, in cui l'assenza dell'originale realizza anche l'impossibilità (che libera ogni cosa anche dallo scacco) dell'originalità.

La posizione critica di Rosalind Krauss, in questo modo, assesta colpi imparabili a tutto l'impianto critico formalista, alle procedure della storia dell'arte che vedono nella biografia dell'artista l'argine e il riferimento dell'analisi dell'opera che si costruisce, invece, attraverso una fitta trama di riferimenti alla linguistica e alle teorie del segno.

All'articolo pubblicato nel 1981 fa subito seguito una lettera alla redazione editoriale in cui William Rubin, dopo aver precisato cosa intendeva dire durante la *lecture* di Baltimora citata male o equivocata, a suo dire, dalla Krauss, rivendica la possibilità di utilizzare la biografia dell'artista come fonte di informazioni per estendere gli studi dedicati agli artisti e alle opere¹⁵⁸. Nella lettera legata alla polemica scatenata dalla Krauss rispetto al biografismo della critica americana, Rubin, da un'ottica possibilista, rivendica anche la necessità di una conoscenza biografica dell'artista. Rosalind Krauss risponde in breve chiarendo in poche battute le ragioni metodologiche che portano ad escludere, dal suo metodo d'analisi, qualunque questione biografica. A dispetto di qualunque idea di pluralismo intellettuale, il suo

¹⁵⁶ Ivi, p. 36.

¹⁵⁷ Ivi, p. 46.

¹⁵⁸ «She seems to presume that an assertion that biographical factors have had an influence – sometimes very central- on changes in Picasso's subject matter, morphology, and even style necessarily implies that all other familiar art-historical approaches are renounced. Because in the lecture I happened to focus on this aspect hardly makes me a convert to “the autobiographical Picasso”, nor does it mean that I have given up interpretation of his art “in trans-personal terms”. A great deal of autobiographical interpretation of Picasso's art has appeared recently, in part as a result of new information». William Rubin, *Letters*, in “October”, vol.19, Winter 1981, p.118.

saggio è costruito sull'opposizione radicale di due metodi. L'invito di Rubin a considerare i metodi d'indagine dell'opera come non contrapposti ma come occasione di «aperture di approcci più tradizionali alla storia dell'arte»¹⁵⁹ - scrive nella lettera agli editorialisti di "October"- è spazzato via dalla replica chirurgica della Krauss. Al «sistema denotativo che lega e limita il significato al referente» -la Krauss sottolinea che questo metodo lavora sul livello dell'oggetto- ella oppone drasticamente «il sistema connotativo che lavora da un'immagine differente di significazione»¹⁶⁰. Dopo pochi anni, sempre intorno al Cubismo ed in particolare alla rilettura delle *Demoiselles* di Picasso, si disporranno tutte le questioni metodologiche. L'occasione è la ripubblicazione su "October", nell'inverno del 1988, dell'intero saggio *The Philosophical Brothel* di Leo Steinberg¹⁶¹ aggiornato da un *Postscriptum*. Nell'editoriale allo stesso numero Rosalind Krauss introduce le motivazioni che hanno spinto la redazione a ripubblicare il saggio di Steinberg e le novità metodologiche introdotte nel metodo storico-critico dall'attività dello studioso. "October" è interessato al discorso meta-critico che, neanche troppo implicitamente, è portato dal testo di Steinberg nel vivo delle questioni che riguardano la storia dell'arte. Non è certo la volontà di lasciare spazio ad una novità interpretativa, ma assomiglia più ad un prelievo, ad un'inclusione del metodo nel programma e nel percorso della rivista. La nuova lettura proposta da Steinberg non è semplicemente una lettura iconografica perché adduce, a prova della complessità dei rimandi nella rappresentazione pittorica, altri nessi testuali. Il ricorso è alla filosofia, chiaramente, e non al biografismo. *The Philosophical Brothel* proponendo uno sguardo analitico, segmentando la rappresentazione delle *Demoiselle* in nuclei e personaggi, ricostruendone un legame interno alla produzione di Picasso ed esterno, rintracciando le fonti delle scelte "sceniche", disegna un territorio d'idee in cui l'opera è *speaker* di una proposta teorica. Da questa prospettiva operativa che ricolloca lo storico dell'arte nell'archivio, un archivio "onnivoro", un archivio della conoscenza -non più spazio angusto e separato quale deposito della storia dell'arte- il primo attacco è al formalismo che riduce la composizione delle figure ad una superficie deumanizzata e astratta. Ma, come sottolinea la Krauss, il metodo di Steinberg rappresenta una terza via che si sottrae elegantemente dall'opposizione superficiale di analisi formalista e analisi iconografica¹⁶². Il saggio, infatti, comincia con l'analisi delle

¹⁵⁹ William Rubin, *Letters*, cit., p.119.

¹⁶⁰ «As distinct from this intellectual pluralism, the goal of my analysis was to place two interpretative systems in sharp contrast –one a denotational system that ties and limits meaning to a real world referent (label to object); the other a connotational system that works from a different picture of signification altogether. These positions with regard to meaning are flatly incompatible, as are the experiences of art that are functions of each». Rosalind Krauss, *Letters*, in "October", vol.19, Winter 1981, p.119.

¹⁶¹ Leo Steinberg, *The Philosophical Brothel*, cit.

¹⁶² Rosalind Krauss, *Editorial Note*, in "October" vol. 44, Spring 1988, p. 4.

letture correnti delle *Demoiselles*, tutte formaliste. Lucidamente Steinberg rintraccia nella letteratura critica americana le tappe della progressiva riduzione della sperimentazione pittorica di Picasso alla costruzione di una strategia cubista del problema della forma. Steinberg mette in rassegna le teorie parziali che procedono dagli anni '50, con i saggi di Wilhelm Boeck e Jaime Sabarté in cui si sostiene che «la storia della composizione illustra il processo da cui la forma asserisce la sua supremazia sul contenuto», a John Goldin che individua il “subject matter” di Picasso in un problema puramente pittorico, a Robert Roseblum che individua la qualità radicale delle *Demoiselles* nella distinzione tra l'integrità delle masse e lo spazio, fino ad arrivare a Edward Fry che senza indugi assegna, nell'opera, il ruolo predominante ai problemi spaziali. Questo susseguirsi di posizioni, omogenee nell'indicare come *question mark* delle *Demoiselles* il problema della soluzione cubista della rappresentazione delle masse e dello spazio, è il precipitato teorico di un'impostazione data da Alfred Barr con la mostra *Picasso: Forty Years of His Art*, al MoMA nel 1939. Il tentativo di Barr di leggere alcune emergenze iconografiche, la presenza di un teschio, nei termini di un *memento mori*, finisce per accreditare un significato morale all'opera intesa come «an allegory or charade on the wages of sin»¹⁶³. Ma, presto, questo significato emblematico verrà taciuto a favore dell'individuazione dell'opera come paradigmatica per l'arte moderna con il fine di un progressivo allontanamento dal significato verso l'astrazione autoreferenziale. A questo *incipit* Steinberg meticolosamente aggiunge ogni prova, documentata con il riferimento preciso ai disegni e alle opere di Picasso, del processo compositivo che, prima di essere tensione formale all'astrazione, vede l'opera non tanto come schermo comunicante ma come dispositivo con cui l'artista esplicita la sua poetica e la riflessione filosofica, che risente dei contatti e delle frequentazioni d'amicizia con poeti e scrittori e che si è formata attraverso le letture di Nietzsche, nel luogo in cui, scrive Steinberg «la vita della città, persino il ritorno alla natura diventa parte dello show; il bordello uno spettacolo circense [...]». Ragionando su ogni piccolo dettaglio, analizzando la costruzione dello spazio, una tradizione di gesti che viene rintracciata nella tradizione barocca (in riferimento alla tenda che si apre sulla scena dipinta), l'inversione che mette in campo Picasso nelle *Demoiselles* è la centralità dello spettatore che ha precedenti solo nel caso de *Las Meninas* su cui Steinberg ritorna in un articolo pubblicato nel 1981. A proposito dell'opera di Velázquez, il risultato a cui perviene dopo l'analisi attenta di ogni dettaglio è che non solo non è una «pittura convenzionale» ma soprattutto è l'indagine «sul ruolo che la visione gioca nell'autodefinizione umana»¹⁶⁴.

¹⁶³Leo Steinberg, *The Philosophical Brothel*, cit., p.10.

¹⁶⁴ Il saggio si conclude con un'espressione sintetica che esplicita il carattere e il metodo del criterio di giudizio fondato da Steinberg che mai tralascia la cura per la scrittura intesa come strumento di riflessione ed occasione

Il metodo di Steinberg si esplica nell'analisi delle *Demoiselles* attraverso un attento e preciso studio delle interpretazioni correnti. Steinberg procede a delegittimarle attraverso la proposta di una lettura iconologica affiancata dall'analisi stilistica con la tradizionale interpretazione dell'opera, attraverso tappe di un processo intellettuale culminante nell'interpretazione non semplicemente del "contenuto" teorico, ma del portato teorico di cui l'opera è carica. Procede, così, a contestualizzare l'opera e l'autore in un ambito intellettuale. La proposta critica di Steinberg scardina radicalmente la tradizione avviata da Alfred Barr che vede l'opera concepita come una specie di allegoria, un *memento mori*, per la presenza di un teschio¹⁶⁵. Steinberg rifiuta di seguire il tema della morte e del *memento*; piuttosto propone di osservare le *Demoiselles* da un'altra prospettiva, pur sempre allegorica ma non moralista, che individua la questione, rimossa, dell'eros. Il saggio è complesso, anche perché contiene al suo interno questioni di metodo. Da una parte, l'attacco al formalismo si realizza anche con la contestazione della posizione di Greenberg a proposito dell'ultimo Picasso e della censura che il critico americano ha imposto agli ultimi lavori dell'artista. Dall'altra, a conclusione del saggio, spiega la traiettoria della fortuna critica di Picasso, e di come la prospettiva storico-critica trasformi la storia, imponendo un punto di vista. Paragonando l'atteggiamento che ebbero i fuoriusciti dal partito comunista, che «denunciando il "tradimento" dei Soviet tendevano ancora ad onorare la santità della Rivoluzione stessa»¹⁶⁶, con coloro che ripudiavano il lavoro dell'ultimo Picasso, ma allo stesso tempo assumevano il Cubismo come apice della sperimentazione artistica, Steinberg sottolineava lo scollamento prodotto dalla critica tra le opere e la poetica del movimento. Il Cubismo, così, è diventato un *modus operandi*, scrive il critico, più che un *corpus* di opere, una «griglia cubista» depersonalizzata e pronta all'uso di critici e pittori. Così procede nell'attacco alle dinamiche formaliste che hanno incasellato le *Demoiselles* nell'arte da museo, attraverso una tradizione interpretativa tesa a riconoscere le influenze dei grandi maestri. Steinberg conclude il suo saggio dichiarando l'intento che muove la sua complessa ed accurata analisi: «Io ho voluto mettere le *Demoiselles d'Avignon* contro questa ridicola finzione e riportarlo al suo carattere di incontro

raffinata e poetica: «*Las Meninas* in its entirety is a metaphor, a mirror of consciousness». Leo Steinberg, *Velázquez' "Las Meninas"*, in "October", vol. 19, Winter 1981, pp. 45-54.

¹⁶⁵ In un articolo pubblicato su "Art News" nell'ottobre del 1971 Steinberg, analizzando la rappresentazione del teschio nell'opera di Picasso, cita brevemente il caso delle *Demoiselles* in cui Picasso scarta la possibilità di inserire il motivo simbolico del teschio. «Quando un teschio appare in una natura morta del cubismo sintetico, è sottile, leggero non più che una maschera di carta, una questione di finzione». Conclude, anche in questo caso, con una notazione metodologica che propone il percorso di Picasso come un «andare in profondità», prima attraverso l'identificazione con i derelitti della società, poi la «discesa» diventa un approfondito sguardo antropologico fino alla creazione del suo mito privato che scava fino all' «origine della razza e delle radici della psiche». Leo Steinberg, *The Skulls of Picasso*, in Id., *Other Criteria, Confrontations with Twentieth-Century Art*, Oxford University Press, London-New York 1972, p. 123.

¹⁶⁶ Leo Steinberg, *The Philosophical Brothel*, cit., p.69.

traumatico»¹⁶⁷. Nella parte conclusiva del saggio, ampliato per l'occasione della pubblicazione del 1988 sulle pagine della rivista "October", Leo Steinberg riconosceva che, a sedici anni dalla pubblicazione dell'articolo, la veemenza dell'attacco alla teoria formalista potesse sembrare banale ma ribadiva sia la necessità metodologica che muoveva quest'analisi specifica sia, più in generale, il suo metodo, il lavoro sul rimosso.

L'attacco al metodo formalista è irreversibile: Steinberg licenzia il metodo interpretativo perché dottrinario, incompleto e senza spessore. La sua offensiva era cominciata già prima della pubblicazione di *The Philosophical Brothel* con una lezione tenuta al MoMA nel marzo del 1968, ridotta poi in un articolo apparso su "Artforum" nel 1972. È indiscusso il ruolo e l'influenza che il pensiero e la condotta critica di Steinberg hanno esercitato sui teorici e gli editorialisti della rivista "October". Steinberg dichiara la sua opposizione al metodo formalista non perché non condivida la necessità di un'analisi della forma e delle forme dell'opera, bensì perché non crede nell'apparato di *quantificazione* del formalismo, non confida nella possibilità di tirare fuori dal giudizio tutto ciò che non è possibile misurare con i rigidi strumenti della critica formalista¹⁶⁸. Le questioni che riguardano la qualità estetica delle opere d'arte non possono essere giudicate come meramente fittizie ma come variabili, scrive il teorico. L'attacco è condotto contro lo «straight and narrow mainstream» con le «giustificazioni teoriche» che Clement Greenberg squaderna nel saggio *Modern Painting* del 1965. Se il processo del formalismo è volto ad indicare le caratteristiche specifiche della pittura che non sono in comune con alcun'altra espressione estetica, il metodo di Steinberg è proprio quello di contaminare, di far reagire insieme teorie ed esperienze distanti. Attacca con veemenza la contrapposizione nella critica greenberghina tra la pittura moderna autoanalitica e gli Antichi Maestri e la loro pittura rappresentativa perché, in questo modo, per Steinberg da un lato si accorda grande rilevanza all'analisi dell'arte moderna, mentre risulta del tutto *naïve* lo studio dell'arte antica. Tutti gli sforzi della critica greenberghiana sono indirizzati a dimostrare la verità dell'impianto teorico, e questo cambia e trasforma l'oggetto sotto osservazione. «Il bisogno costante dell'arte di ridefinire l'area della sua competenza testando i suoi limiti prende molte forme»¹⁶⁹. La posizione di Steinberg, che è articolata nel saggio, è condivisa dalla critica di stanza su "October" proprio nel rifiuto di quel criterio del formalismo che Steinberg individua nella scelta di ridurre tutte le discontinuità, di restringere agli elementi di orizzontalità e verticalità «le relazioni simbiotiche dell'immagine e della cornice»; raramente, scrive il teorico, nella critica formalista si trova un accenno alle proposte

¹⁶⁷ Ivi, p. 74.

¹⁶⁸ Leo Steinberg, *Other Criteria*, in Id., *Other Criteria, Confrontations with Twentieth-Century Art*, cit. p. 66.

¹⁶⁹ Ivi, p. 77.

espressive o il riconoscimento che le immagini funzionano nell'esperienza umana. In questa inversione di metodologia intesa in termini più generali, prima ancora che per le singole interpretazioni, va individuata la svolta prodotta dalle posizioni diverse, ma condivise, di alcuni intellettuali attivi nell'ambito newyorkese. Rosalind Krauss nel 2010, nell'introduzione del volume antologico di articoli pubblicati sulla rivista "October", raccontando della forma inventariale, descrive la forma/immagine quale metafora del metodo da lei utilizzato in tutta la carriera e condiviso con pittori come Rauschenberg. Quell'inventario perpetuo, che anche Steinberg aveva individuato in *Other Criteria* come proliferazione perenne di uno «shift from nature to culture», è da lui stesso definito, per la prima, volta *Post-modern*. Nell'analisi degli strumenti necessari al *perpetual inventory*, che per Rauschenberg era certamente l'inventario di foto e immagini tagliate e prelevate dalle riviste e dai giornali, lo strumento per la critica è la macchina da scrivere; ma la critica si serve anche di metodi d'analisi. Nell'introduzione al volume la Krauss indica i prestiti e i riferimenti metodologici, uno tra i quali è certamente Steinberg¹⁷⁰. Probabilmente la riconoscenza della Krauss verso il metodo steinberghiano comincia proprio quando -tempo prima della fondazione della nuova rivista- Rosalind Krauss pubblica alcuni saggi sul tema della riscrittura delle avanguardie già in collisione con gli orizzonti critici del metodo formalista. In *The Cubist Epoch*, pubblicato nel febbraio del 1971 su "Artforum", la teorica americana individua due tradizionali letture del Cubismo: l'una legata alla «brute vision»¹⁷¹ praticata dai primi scrittori del cubismo (Apollinaire, Gleizes e Metzinger); l'altra, cominciata con Kahnweiler nel 1915 e consistente nel sostenere che «l'analisi cubista è una critica delle funzione pittoriche, smembrando l'immagine nei suoi aspetti costitutivi di *flatness*, illusionismo e segno, e rivelando nel processo i limiti del modo di descrizione», argomento che appartiene anche alla successiva interpretazione post-modernista del lavoro di Picasso e Braque, la studiosa sostiene che siano una specie di nube di polvere intorno alle opere cubiste. Come un banco di nebbia, una nuvola di polvere non permette la vista e l'analisi lucida delle forme dell'oggetto d'indagine. Lontano da queste due posizioni, invece, il discorso che la Krauss intavola riconosce un'incertezza residuale, un'indeterminatezza che costituisce la superficie pittorica del Cubismo tanto nei paesaggi di Horta quanto nei collage di Picasso e Braque. Data per vera l'equazione della superficie pittorica e il «medium of consciousness»¹⁷², in quanto *locus* della fusione tra il tattile e il visivo - scrive la Krauss - questa inderteminatezza, questa incertezza ha a che fare con

¹⁷⁰ Rosalind Krauss, *Introduction*, in Id., *Perpetual Inventory*, cit., p. xii.

¹⁷¹ Rosalind Krauss, *The Cubist Epoch*, in Id., *Perpetual Inventory*, cit., p. 131, già in "Artforum", n. 9, febbraio 1971.

¹⁷² Ivi, p. 133.

l'orientamento degli oggetti e dello spazio. L'articolo muove dall'occasione della visita alla mostra a cura di Douglas Cooper al County Museum of Art di Los Angeles dal titolo, mutuato dall'articolo della Krauss, *The Cubist Epoch*. La teorica non riserva nessuna critica alla mostra né al metodo analitico a cui Cooper sottopone, con enciclopedica ambizione, l'epoca del Cubismo. Rosalind Krauss coglie l'occasione per precisare alcune questioni metodologiche attaccando aspramente il metodo che ha informato la mostra e che è evidente, a suo avviso, nella scelta di mettere in successione alcune opere: l'opera di Delaunay del 1911 *La città vista da una finestra aperta*, il collage di Gris del 1914 *Piatto di frutta e Caraffa* e la facciata della Cattedrale di Mondrian. Per Rosalind Krauss non ci sono scusanti: l'attitudine che mette insieme i primi lavori di Picasso, di Braque, di Gris, di Delaunay e persino di Mondrian pre-1921 è un'attitudine devota allo stile che riconosce nella superficie pittorica valori esclusivamente decorativi. Mentre a muovere, già nel 1971, l'analisi della Krauss ci sono questioni che hanno a che fare –è proprio lei a dichiararlo- con il rapporto tra rassomiglianza e rappresentazione, segno e significato, forma dipinta e forma letterale¹⁷³. Indubbiamente la presa di distanza, ancora una volta, è dal modernismo di ascendenza formalista.

Analogamente a quanto accaduto alla storiografia critica del Dadaismo e del Cubismo, anche il Surrealismo è oggetto di una nuova narrazione ad opera degli autori attivi sulla rivista "October". Addirittura potremmo indicare l'avanguardia surrealista come l'oggetto d'analisi prediletto dalla rivista fin dalla sua fondazione perché, più delle altre avanguardie, per i contenuti delle opere e per le storie individuali delle personalità coinvolte nel movimento, il Surrealismo è sembrato prestarsi bene ad una lettura plurima con gli strumenti teorici poststrutturalisti rodati negli anni '70.

Nel 1993 Hal Foster pubblica per la collana editoriale degli October Books *Compulsive Beauty* in cui riflette sul tema dell'*uncanny* e ricostruisce una storia del Surrealismo seguendo la traccia di alcuni concetti fondamentali quali *traumatic shock*, *deadly desire* e *compulsive beauty*, del tutto ignorati da Breton. Non è un caso, infatti, che *l'incipit* dell'introduzione al volume, che raccoglie anche alcuni articoli apparsi precedentemente su "October", manifesti, attraverso l'intenzione di avallare il lato non bretoniano del surrealismo, la condivisione di una lettura che si serve di Freud prima di tutti, ma soprattutto di Bataille e di Lacan.

Anche per quanto riguarda lo studio del Surrealismo la tradizione americana è inconsapevolmente colpevole di alcune rimozioni e dell'appiattimento del portato dell'opera

¹⁷³ Ivi, p.140.

ai valori della decorazione, attraverso la dittatura della superficie e dell'analisi degli aspetti formali.

La figura di raccordo tra "October" e l'ambiente intellettuale francese, da cui la rivista mutuò il massiccio riferimento a Bataille e a Lacan, è certamente Denis Hollier. Intellettuale impegnato nello studio delle voci plurime che intorno al Surrealismo si moltiplicano, nel 1984 pubblica il suo primo articolo su "October" a proposito del gruppo parigino d'avanguardia *Il Collegio di Sociologia* fondato nel 1937 da Bataille, Caillois e Leiris¹⁷⁴ e, dal 1986 entra a far parte dello *staff* editoriale della rivista. Hollier è, inoltre, in prima persona coinvolto nella riflessione sull'assalto alla cultura borghese che il Surrealismo e i pensatori legati alla proposta surrealista -in particolare Hollier si occupa delle voci dissidenti del gruppo- hanno compiuto attraverso una fitta e multiforme attività culturale.

"October" procede, fin dai primi anni '80, alla pubblicazione di articoli su Bataille ma gli stessi editorialisti, nel lungo lavoro di riscrittura delle interpretazioni del Surrealismo, ricorrono al pensatore francese, in prima istanza, per sovvertire i presupposti di quella lettura critica che, attraverso la tradizione modernista-formalista, aveva incasellato il Surrealismo a fianco dell'arte fantastica e dell'irrazionalità, collocandola in una posizione che, ancora una volta, negava la carica di rivoluzione sociale ed epistemica di cui il surrealismo era vettore. Questa operazione "archeologica" produce una nuova tradizione di studi che vede, in particolare, nella posizione critica di Rosalind Krauss, a partire dalla prima mostra sulla fotografia *Amour Fou* fino al saggio più recente *L'informe* firmato assieme Yve-Alain Bois, un sistema critico che ha un debito fortissimo nei confronti dei pensatori surrealisti: non solo per l'oggetto specifico di studio e perché dall'esperienza surrealista assume la possibilità di ibridare liberamente immagini e questioni teoriche apparentemente molto lontane, ma anche perché il surrealismo di stampo batailliano e leirisiano permette l'intrusione del sacro, dell'alterità, del perturbante, dell'informe nel discorso analitico condotto sui *media*. A questa prima assunzione della posizione batailliana a strumento d'analisi, molto più di recente, lo scavo archeologico sui testi di "Documents" e della cultura francese si è realizzato anche nella scelta di dedicare un numero monografico a Carl Einstein nell'inverno del 2004,¹⁷⁵ a quasi vent'anni di distanza del volume monografico su Bataille datato 1986.¹⁷⁶

La proposta filosofica di Bataille e la cultura letteraria francese, problematizzate nel momento della loro migrazione nel territorio statunitense, sono alcuni dei temi di studio di Denis

¹⁷⁴ Denis Hollier, William Rodarmor, *Mimesis and Castration 1937*, in "October", vol. 31, Winter 1984, pp. 3-15.

¹⁷⁵ "October", vol. 107 *Carl Einstein*, Winter 2004.

¹⁷⁶ "October", vol. 36 *Georges Bataille: Writings on Laughter, Sacrifice, Nietzsche, Un-Knowing*, Spring 1986.

Hollier e, in particolare, sono i temi di cui lo studioso dibatte sulle pagine di “October” inserendo argomentazioni di prima mano in un discorso che, già lungamente, si serviva degli strumenti e dei punti di vista prodotti da quella fazione - nata in seno alla rivista “Documents” fondata nel 1929 da Bataille e da d’Espezel- che intendeva «esasperare il carattere eversivo»¹⁷⁷. Dalla sua postazione Stefania Zuliani punta lo sguardo sull’attività teorica di Michel Leiris, ma non tralascia di indicare la rivista “Documents”, il cui titolo dichiara un preciso programma che attraverso uno straniante accostamento tra argomenti, testi e immagini, si proponeva «come perentorio antidoto ad ogni tentazione idealista»¹⁷⁸ e come il luogo dove Leiris, e non solo lui, ha elaborato liberi -e liberati «dall’ortodossia bretoniana», scrive la Zuliani- due diverse vie. Una più conservatrice, metodologicamente ancorata su una struttura storica rappresentata dalla proposta storico-critica di Carl Einstein, e una seconda che, lungo i profili dentellati della proposta teorica batailliana, proponeva un rivolgimento di prospettive attraverso la centralità dell’alterità, l’*eterologia*, e l’emergenza di tutto il rimosso dell’ideologia marxista bretoniana. Nell’articolo del 1984, che da subito affronta la questione del *Collegio di Sociologia* Denis Hollier legge la storia complessa dell’emigrazione dei dissidenti del movimento surrealista negli Stati Uniti. La loro dissidenza già prima della guerra si misurava nel rifiuto della posizione strettamente marxista e di quel mito della produzione e rifletteva, invece, su alcuni problemi teorici sollecitati dal pensiero di Durkheim e Mauss¹⁷⁹. Questa prima apparizione dell’analisi di Hollier immette nel panorama americano tutte le questioni che, attraverso l’attività del Collège de Sociologie, erano state sollevate: il sacro, il rapporto tra padrone e schiavo e il rapporto tra politica e sessualità attraverso l’articolazione delle differenze sessuali. Hollier si concentra sulla proposta teorica di Caillois che interpreta, in un primo momento, l’ambiguità del godimento e del dominio attraverso un doppio carattere del piacere successivamente sostituito dalla riflessione sul potere. Per l’intero saggio Denis Hollier accompagna il lettore nel percorso impervio del pensiero critico di Caillois, per arrivare a discutere della mimesi che si realizza in un processo di somiglianza e di trasformazione dell’uno all’altra cosa e che mantiene però un carattere di ambiguità, di cui il clero è un’immagine calzante (la depersonalizzazione del soggetto attraverso l’uso della prima persona “Io”). Il discorso conduce il lettore nel territorio del quotidiano. Infatti l’ambiguità, parte fondamentale del metodo sostenuto dal Collège, è la bandiera sotto cui Caillois «lancia la sua campagna di risacralizzazione della società»¹⁸⁰. Il Collège tutto

¹⁷⁷ Stefania Zuliani, *Michel Leiris, lo spazio dell’arte*, Liguori editore, Napoli 2002, p. 52.

¹⁷⁸ Ivi, p. 53.

¹⁷⁹ Denis Hollier, *Mimesis and Castration 1937*, cit., p. 4.

¹⁸⁰ Ivi, p. 5. A conclusione del saggio Denis Hollier mette in evidenza l’opposizione tra le conclusioni a cui arrivano gli studi di Callois sulla mimesi e le «prescrizioni del Collège».

mantiene una carica sovversiva e dissidente, scrive Hollier, proprio rispetto ai temi spinosi contemporanei: un esempio fra tutti, la vita politica. Le posizioni così “ambigue” del gruppo del Collège, impegnato appunto in discorsi trasversali che hanno come esito quello di rifondare lo statuto delle discipline, non possono essere capite senza prendere nella giusta considerazione la volontà di reintrodurre “il sacro” con la sua ambiguità nella società. Sul tema dell’ambiguità e del rapporto tra la proposta critica del Collège e la vita politica è la stessa Rosalind Krauss, nel 1990, a intervenire traducendo il saggio di Denis Hollier *Sull’equivoco (tra letteratura e politica)* che, nel 1979, faceva da introduzione al volume su *Le Collège de Sociologie (1937-1939)*.¹⁸¹ Occupandosi del rapporto tra letteratura e politica e, in particolare, della posizione politica *ambigua* degli intellettuali francesi “nonconformisti”, con dovizia di casi letterari (Caillois, Lacan e Blanchot, tra gli altri), egli studia la resistenza al fascismo che non si risolve mai in uno scontro frontale ma piuttosto, riappropriandosi delle parole d’ordine dell’avversario e stravolgendole nel senso, opera una sovversione mimetica. «Questa resistenza che contrattacca identificandosi con l’aggressore è una resistenza letteralmente equivoca, una resistenza attraverso l’equivoco, in cui le parole perdono il loro senso: una resistenza che confonde le carte, impedendo di distinguere l’aggressore potenziale dalla sua vittima»¹⁸², scrive Hollier. Nella successione delle prove letterarie in cui questo meccanismo mimetico di sovversione delle logiche conformiste - che vedono vittime e carnefici, alto e basso, destra e sinistra come separati e opposti- Hollier arriva a discutere delle argomentazioni di Caillois sull’equivoco, sull’ambiguità e, quindi, sul sacro. Anche nella teoria del fascismo di Bataille l’ambiguità e l’equivoco sono centrali, ma questa teoria è uno dei capitoli chiave - scrive Hollier- dell’eterologia. Hollier parte dall’analisi, nel pensiero di Bataille, della formazione del potere nella separazione tra il puro e l’impuro per arrivare all’appropriazione che il fascismo fa del corpo sociale «con un’etica del corpo pulito», che è sempre però «condanna del basso materialismo». Nel saggio, Hollier non solo imposta la riflessione sul metodo del Collège, «non è possibile sbarazzare il Collège delle sue ambiguità» ma, soprattutto, perviene alla riflessione sulla natura dell’eterologia e, quindi, sul potere. Attraverso la citazione degli interventi critici in *L’obélisque*¹⁸³, *L’anus solaire*¹⁸⁴, così pure nelle conferenze pronunciate al Collège come *Struttura e funzioni dell’esercito* e *La*

¹⁸¹ Denis Hollier, Rosalind Krauss, *On Equivocation (Between Literature and Politics)*, in “October”, vol. 55, winter 1990, già in *Le Collège de Sociologie (1937-1939)*, Gallimard, Parigi 1979, trad. it., Bollati Boringhieri, Torino 1991.

¹⁸² Ivi, p. XIV.

¹⁸³ Georges Bataille, *Critica dell’occhio*, trad. it., Guaraldi, Rimini 1972.

¹⁸⁴ Georges Bataille, *Critica dell’occhio*, cit.

*struttura delle democrazie e Hitler e l'Ordine teutonico*¹⁸⁵, Hollier rintraccia le caratteristiche del potere per Bataille, che è prima di tutto un'impossibilità di sapere. L'eterologia, scrive Hollier, è in questa condizione la leva su cui agire per vincere la resistenza cieca del potere al sapere. L'eterologia, in quanto possibilità ultima di sapere, quindi, ha con sé l'ambiguità dell'indistinzione ed è opposta alla scienza poiché è scienza stessa di ciò che la scienza non vuol sapere. Nel 1992 viene pubblicata la traduzione del saggio di prefazione a «*Documents*» 1929-1930.¹⁸⁶ «*Documents*» indicava nel sottotitolo tre sfere autonome d'interesse della rivista «Archeologie, Beaux-Arts, Ethnographie»: le discipline vengono radicalmente ripensate sulle pagine della rivista nella sovversione dei valori estetici occidentali, sostituendo l'idea dell'opera d'arte con il documento etnografico, l'arte primitiva con l'etnografia. Nel saggio introduttivo alla rivista «*Documents*» Denis Hollier individua una delle caratteristiche dirompenti della cultura dei surrealisti dissidenti nella centralità dell'etnografia, sempre da intendersi come etnologia, e nella propensione per una regressione al valore d'uso delle cose, nella stretta opposizione di matrice marxiana tra valore d'uso e valore di scambio. Pur non citando mai Marx, il riferimento al primo capitolo del *Capitale*, in cui il filosofo analizza le dinamiche legate alle merci, sembra calzante e prova dell'adozione, da parte dei surrealisti, della nozione marxiana che connota la loro dissidenza. Questa presa di posizione, questo propendere, che Hollier dice essere un desiderio di regressione «a ciò che potrebbe essere chiamato il primitivismo del valore d'uso»¹⁸⁷, ha un'importante ricaduta nella considerazione stessa dell'oggetto d'arte, manufatto etnografico prima che oggetto estetico, e nella considerazione del museo che non può esibire l'oggetto per le sue proprietà estetiche ma, piuttosto, dovrebbe presentarlo nella sua complessità. Hollier sottolinea così il portato antiformalista della posizione degli etnologi, dei teorici e degli storici dell'arte di «*Documents*». D'altro canto anche nel testo di Tristan Tzara che accompagnava le ricerche del teorico sull'arte cosiddetta primitiva l'artisticità e la poesia erano proprie degli oggetti di culto capaci di connettere l'individuo con il sacro: «La statuaria negra non assolve le stesse funzioni delle nostre opere d'arte. Essa è prima di tutto utilitaria, perché risponde a bisogni precisi, siano essi religiosi o sociali, e si deve qui precisare che per questi popoli, la vita sociale e la vita religiosa di confondono e costituiscono in una certa misura l'espressione unica del loro comportamento. Ma la nozione di religione può solo imperfettamente essere applicata alle loro credenze, poiché esse sono a tal punto fuse con il complesso delle

¹⁸⁵ *Le Collège de Sociologie (1937-1939)*, trad. it., cit.

¹⁸⁶ Denis Hollier, *The Use-Value of the Impossible*, in «October», vol. 60, spring 1992, pp. 3-24, già in «*Documents*» 1929-1930, Les cahiers de Gradhiva n. 19, Jean Michel Place, Paris 1991.

¹⁸⁷ Denis Hollier, *The Use-Value of the Impossible*, cit., p.7.

istituzioni sociali che il carattere sacro, diffuso in rapporto a quello delle religioni classiche, non essendo strettamente codificato, può cambiare da una tribù all'altra o modificarsi seguendo le influenze o gli apporti esterni»¹⁸⁸. Il saggio di Tzara del 1955 è solo l'ultimo di una lunga ricerca sull'arte *cosiddetta primitiva* che il teorico intraprende molto presto con una nota sull'arte negra pubblicata nel 1917 su "Sic". Lo studio di Tzara rappresenta una prospettiva radicalmente opposta all'interesse, diffusissimo in quegli anni, circa i manufatti dei popoli africani e oceaniani. È emblematico, a questo proposito, ricordare che la pubblicazione del saggio di Paul Guillaume *Primitive Negro Sculpture*, edito per la prima volta in lingua inglese nel 1926 e in lingua francese solo tre anni dopo, segna l'apice di uno sguardo estetizzante verso l'arte dei cosiddetti popoli primitivi. La questione, che fu centrale soprattutto in "Documents" e che Hollier affronta nel suo saggio, è proprio quella del rapporto tra la cultura occidentale e le culture cosiddette primitive che, nella Francia del 1927, viene problematizzata attraverso la riorganizzazione del Musée d'ethnographie du Trocadéro, poi Musée dell'Homme, da Georges Henri Rivière sotto la direzione di Paul Rivet. Anche se sulle pagine della rivista "Documents" si alternano posizioni meno radicali di quelle batailliane o leirisiane sui temi del primitivo e dei manufatti quali espressioni dell'emergenza del Sacro, Carl Einstein già nel saggio sulla *Scultura Negra*, partendo dalla necessità di dimostrare l'artisticità dei manufatti *primitivi*, adotta un metodo che parte «dai fatti e non da un loro succedaneo»¹⁸⁹, poiché ritiene di dover escludere tutto ciò che è oggetto «prodotto da una relazione con l'ambiente circostante» e analizzare le opere «in quanto strutture». Einstein continua la sua premessa metodologica dichiarando che «si cercherà di vedere se dalle caratteristiche formali delle sculture risulti una rappresentazione generale di una forma analoga a quella che si ha abitualmente delle varie forme artistiche»¹⁹⁰. Al confronto con le posizioni critiche di stanza sulla rivista "Documents" l'approccio metodologico di Einstein appare di gran lunga più conservatore; questo, però, non costituisce un limite per gli editorialisti di "October" che, nel 2004, dedicano allo storico di origine tedesca un numero monografico.

Nel 1992, lo stesso anno di pubblicazione del saggio sul *valore d'uso dell'impossibile*, a prova dell'interesse spiccato degli editorialisti di "October" per le posizioni teoriche di Bataille (e per l'analisi critica che ne fa Hollier), viene edita per le edizioni del MIT, nella

¹⁸⁸ Cfr. Tristan Tzara, *Sull'arte dei popoli africani*, in Id., *Scoperta delle arti cosiddette primitive*, Abscondita, Milano 2007, p. 40.

¹⁸⁹ Carl Einstein, *Negerplastik*, Verlag der WeiBen Bucher, Leipzig 1915, trad. it., in Id. *Scultura Negra*, Abscondita, Milano 2009, p. 13; il saggio viene pubblicato nel numero monografico su Carl Einstein della rivista "October", vol. 107, Winter 2004.

¹⁹⁰ Ivi, p.14.

collana degli October Books, la traduzione inglese degli scritti di Bataille a cura di Denis Hollier¹⁹¹. L'introduzione di Hollier alla raccolta di scritti sottolinea la posizione alternativa, e non assimilabile, di Bataille rispetto a quella di Foucault. Per entrambi l'architettura è prigione, ma Hollier descrive la prigione batailliana come ostentazione, un'architettura spettacolare che deve essere vista; quella foucaultiana è, invece, vigile: un'architettura che osserva e spia; l'una convessa l'altra concava, l'una estroflessa l'altra introflessa. L'architettura per Bataille dà una forma all'uomo e da qui, per Hollier, l'aggressività nell'attacco all'architettura. Per sfuggire alla morsa in cui è costretto l'uomo «l'unica via» - scrive Hollier - interpretando una figura centrale nel pensiero batailliano, è perdere la forma, sottrarsi alle catene dell'architettura, perdere la sua testa: l'Acephalus¹⁹². La perdita della testa è perdita della forma (*Formless/Informe*): parole-chiave nella speculazione di Bataille e punti di partenza dell'analisi di Rosalind Krauss fin dagli esordi su "Artforum".

In occasione della mostra a cura di William Rubin, *Primitivism in 20th Century art: Affinity of the Tribal and Modern*¹⁹³, Rosalind Krauss pubblica il suo lungo saggio *No More Play*¹⁹⁴, apparentemente dedicato a quel processo di ricostruzione che aveva avviato Giacometti, con la cooperazione di Leiris che per lui scrive il testo della mostra del 1951. Il saggio è piuttosto una prima immersione a capofitto della studiosa tra le vicende alterne e le letture dissidenti del blocco surrealista che faceva capo alla rivista "Documents" e che si allontanano radicalmente dalla posizione di Breton. La studiosa individua con il passaggio dall'universo semantico esplorato da Giacometti tra il '26 e il '27, lo stravolgimento che poco più tardi, nel 1930, cambierà le prospettive espresse dall'artista nelle sue opere per il contatto e l'assorbimento di Giacometti proprio nel circolo di "Documents". Questo cambiamento della prospettiva teorica è riconoscibile nel confronto diretto tra due opere *La Femme cullière* del

¹⁹¹ Denis Hollier, *Against Architecture. The Writings of Georges Bataille*, MIT Press, Cambridge-London 1992, già nell'edizione francese del 1974.

¹⁹² «La vita umana è stremata di servire da testa e da ragione all'universo. Nella misura in cui diventa questa testa e questa ragione, nella misura in cui diventa necessaria all'universo, essa accetta una schiavitù. Se non è libera, l'esistenza diventa vuota o neutra e, se è libera, è un gioco. [...] L'uomo è tuttavia rimasto libero di non rispondere più ad alcuna necessità, libero di assomigliare a tutto ciò che non è lui nell'universo. Può allontanare il pensiero che è lui o Dio che impedisce al resto delle cose di essere assurdo. L'uomo è sfuggito alla sua testa come il condannato alla prigione». Georges Bataille, *La congiura sacra*, in Id., *Critica dell'occhio*, cit., p. 259. "Acephale" fu anche il titolo della rivista fondata da Bataille e pubblicata tra il 1936 e il 1939.

¹⁹³ William Rubin, *"Primitivism" in 20th century art : affinity of the tribal and the modern*, Museum of Modern Art, New York 1984. Ancora recentemente la mostra occupa un posto centrale nel dibattito sul rapporto tra culture occidentali e non. Roberto Pinto, partendo proprio dalla mostra del 1984 per discutere delle nuove geografie dell'arte, indica in più punti del suo saggio che i confronti istituiti nella mostra tra le opere dell'avanguardia e gli oggetti dell' "arte negra" sono per lo più formalisti, e che l'impianto di Rubin, nella costruzione del discorso critico ed espositivo, è di stampo prettamente filologico. Roberto Pinto, *Nuove geografie artistiche. Le mostre al tempo della globalizzazione*, Postmedia Books, Milano 2012.

¹⁹⁴ Rosalind Krauss, *No More Play in Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, The Museum of Modern Art, New York 1984, trad. it. *Non si gioca più*, in Id., *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, cit..

1926 e *L'object invisible* del 1934, scultura centrale anche nel saggio dedicatogli da Leiris. Rosalind Krauss ricostruisce il contesto culturale in cui è attivo Giacometti e in cui matura la sua proposta artistica. Solo un anno prima che Giacometti realizzasse *La Femme Cullière* Paul Guillaume, la cui influenza nel contesto culturale parigino è indiscussa, pubblicava il volume di Alvert Barnes *Primitive Negro Sculptor* che - scrive la Krauss - «rappresentava la punta estrema del movimento per l'estetizzazione dell'arte primitiva». Lo stesso Guillaume combinava, all'interesse formale per l'arte primitiva, una smodata attrazione per le teorie della psicologia evolutiva che vedevano in Luquet il tassello centrale per l'elaborazione di un discorso ulteriore in seno stesso all'avanguardia. Dalla contestazione di Bataille delle posizioni di Luquet - scrive la Krauss - tutta «l'ala radicale dell'avanguardia» parte per affondare l'ennesimo colpo a quella «concezione del primitivo come arte per l'arte»¹⁹⁵. Senza indugi Rosalind Krauss segna la data del 1930, con la pubblicazione di *L'Amérique Disparue* di Bataille, come lo spartiacque dell'adesione di Giacometti e di un lungo seguito di artisti, poeti e pensatori, alle proposte critiche della rivista "Documents" e al gruppo dissidente che si stringe proprio intorno alla rivista e ai suoi tre fondatori: Bataille, Leiris ed Einstein. Tutto il saggio è organizzato, nell'analisi di una sorta di risposta formale-artistica di Giacometti alle proposte batailliane, intorno al termine dell'*alterazione*. L'oscillazione del significato e la sovversione delle logiche che tengono in una coppia di opposti concetti quali l'ignobile e il sacro, maschio e femmina, sono gli elementi che Krauss rintraccia nell'opera di Giacometti attraverso le letture batailliane. *Bouille Suspendue* di Giacometti, del 1930-31, diventa così il manifesto di quell'adesione ai discorsi di Bataille per cui «questa caduta della distinzione tra ciò che è propriamente maschile e ciò che è propriamente femminile» è proprio quell'alterazione e quell'oscillazione di significato che la studiosa connette ancora al concetto di *Informe*¹⁹⁶.

Il ricorso al primitivismo risulta essere quindi una presa di posizione anti-umanistica e anti-idealista che, per i surrealisti che facevano gruppo intorno alla rivista "Documents", è parte di un atteggiamento che rifiuta l'estetizzazione del mondo. Nel saggio della Krauss l'uso della posizione dissidente della costellazione surrealista è volto proprio a sottolinearne il carattere antagonista nei confronti di una prospettiva formalista - di *arte per l'arte*. Certamente tra i riferimenti critici adottati dalla rivista "October" e dai singoli autori esiste una gerarchia d'importanza, in cui Bataille occupa i primi posti; eppure, visti in funzione antiformalista,

¹⁹⁵ Rosalind Krauss, *Non si gioca più*, cit., p. 58.

¹⁹⁶ «Informe denota ciò che l'alterazione produce, la riduzione del significato o del valore, non per mezzo della contraddizione - che sarebbe dialettica ma della putrefazione: lo sfumare dei limiti intorno al termine, la riduzione all'uniformità del cadavere, ciò che è trasgressivo». Rosalind Krauss, *Non si gioca più*, cit., p. 71.

anche i testi e il ruolo di Einstein assumono un carattere critico più di quanto, in realtà, abbiano assunto in ambito francese confrontati con i materiali più scioccanti di “Documents”. A coronamento di un interesse mostrato costantemente per i temi batalliani, Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois curano una mostra, nel maggio del 1996, dal titolo *L'informe: mode d'emploi*, di cui il libro pubblicato nella prima edizione negli Stati Uniti nel 1997 con il titolo *Formless: A Users's Guide* non costituisce propriamente un catalogo, ma una riflessione ulteriore. Bataille è il tramite efficace per operare - nel 1997 sembra ancora essere un bisogno pressante - un ulteriore attacco al formalismo e alla lettura che il modernismo iconologico, da un lato, e formalista, dall'altro, ha dato dell'arte contemporanea. Infatti «il valore d'uso»¹⁹⁷, così Yve-Alain Bois intitola il testo introduttivo del volume, della speculazione batailliana sembra essere propriamente quello di aver introdotto l'alterità della scatologia e dell'eterologia e di essere l'argomento d'attacco per crivellare - scrive sempre Bois - l'unità del modernismo in modo tale che «certe opere non possano più essere lette come prima»¹⁹⁸. Il valore d'uso dell'informe così, nella continua schermaglia con la lettura modernista, sottolinea l'ambiguità che offre al teorico la possibilità di mettere in crisi sistematicamente l'impalcatura modernista fondata appunto sull'esclusione. Infatti il programma del modernismo - contrapposto al paradigma della modernità capace, invece, di tenere insieme lungo faglie contraddittorie, attraverso l'interrogazione del rimosso, aspetti radicalmente diversi e taciuti nella costruzione ontologica modernista - vede l'arte come «un'attività sublimatoria che separa il soggetto dal suo corpo»¹⁹⁹. Nell'indagine dei caratteri precipui del Novecento - e non solo del contesto d'avanguardia su cui ha esercitato un influsso destabilizzante dei dettami bretoniani- le posizioni di Bataille risultano essere strumenti proficui per evidenziare ancora oggi il rimosso, il nero, l'umorale, quel basso materialismo che è l'arma più potente contro il bersaglio dell'idealismo. Rosalind Krauss, che con Yve-Alain Bois firma la mostra e il volume sull'*informe*, aveva già lungamente affrontato il tema dell'informe di Bataille, come termine che poteva permettere di decostruire tutte le categorie, in occasione della mostra *Amour Fou*, nel cui catalogo è pubblicato per la prima volta *Corpus Delicti*, in seguito ripubblicato nella sua *Storia della Fotografia*, saggio tradotto in Italia solo nel 1996. La Krauss sottolinea le convergenze e le distanze tra il pensiero di Bataille e il pensiero di Breton lungo le quali risistema, citando la pubblicazione di fotografie che accompagnano riviste e saggi, la fitta rete di migrazioni tra una fazione e l'altra. Riconosce in questo testo,

¹⁹⁷ Yve-Alain Bois, *Introduzione, Il valore d'uso dell'informe*, in Yve-Alain Bois, Rosalind Krauss, *L'informe: Istruzioni per l'uso*, trad. it., Bruno Mondadori, Milano 1997, pp. 1-32.

¹⁹⁸ Yve-Alain Bois, Rosalind Krauss, *L'informe: Istruzioni per l'uso*, cit., p. 8.

¹⁹⁹ Ivi, p.14.

anche se con toni meno diretti di quanto, in seguito Yve-Alain Bois, fa nei saggi sull'informe, che la tradizione della storia dell'arte non è abituata a pensare la «produzione surrealista attraverso la griglia del pensiero di Bataille e precisamente per questo motivo potremmo essere tentati di rifiutare a talune immagini lo statuto di “surreali”»²⁰⁰. La partecipazione alla pubblicazione di riviste quali “Minotaure” o “Documents” di Boiffard e Bellmer sono segno dell'*imprimatur* del Surrealismo batailliano, che si indirizza anche verso Dalì con la richiesta, negatagli dall'artista per ingiunzione di Breton, di pubblicare un'immagine di *Jeu lugubre* nel numero 7 di “Documents” nel 1929. Il *Jeu Lugubre*, il saggio di Bataille sul dipinto di Dalì e il saggio precedente *Il linguaggio dei fiori*, sono per la Krauss l'occasione per condurre il discorso sull'informe non solo alla radice del *basso materialismo*, di cui nel testo in maniera più discorsiva viene stilata una scheda da Yve Alain Bois, ma per indicare le affinità con le proposte della linguistica generale e della filosofia contemporanea. Il testo di Bataille mina, prima di tutto, la costruzione dialettica di stampo hegeliano ed è il precedente necessario per la decostruzione del potere di neutralizzazione del *Logos* a favore, invece, del concetto di *grammatologia*. Rosalind Krauss, nel processo di rilettura dell'arte attraverso il filtro critico della teoria batailliana, non solo fa interagire la materia letterario-filosofica con la produzione artistica surrealista ma, soprattutto, tiene in un campo aperto d'analisi la proposta critica di Bataille insieme con la linguistica e la psicoanalisi, quella di Freud e di Lacan senza trascurare la posizione di Lyotard il quale propone un'idea di *spazializzazione* del linguaggio nel sogno²⁰¹ per arrivare alla «distruzione della differenza» e, quindi, alla distruzione della forma come vista da Roger Caillois. Così la Krauss costruisce il profilo incerto e instabile dell'informe. La ricostruzione che, invece, conduce Yve Alain Bois dal discorso di Bataille è più didatticamente indirizzata ad evidenziare i contatti nello spazio della rivista tra il teorico e gli artisti. Yve Alain Bois rileva, attraverso i testi e i legami tra le personalità, le parole (le idee), la proposta di un differente Freud, di una correzione del processo di rimozione alla luce della reciprocità, oltre l'impegno di Bataille in una «rivoluzione sociale».

Bataille è il tramite, quindi, per contrapporre la modernità al modernismo, anche se ciò non si realizza sulle pagine di “October” come contrapposizione terminologica (*modernism* versus *modernity*). La differenza tra i due termini e, in particolare, quella tra la scala e l'ambito di

²⁰⁰ Rosalind Krauss, *Corpus Delicti*, in *Teoria e Storia della fotografia*, trad. it., Bruno Mondadori, Milano 1996, p.176.

²⁰¹ «Se dunque il sogno è simile a un'immagine, dice Jean François Lyotard, non è perché si è sbarazzato del linguaggio, ma perché l'ha fatto entrare di forza nel mondo delle immagini-oggetti, rendendolo *spaziale*». Rosalind Krauss, *Isotropia*, in Yve-Alain Bois, Rosalind Krauss, *L'informe: Istruzioni per l'uso*, cit. p.100. Rosalind Krauss si serve della posizione di Lyotard, che persegue «l'idea di un Freud strutturalista», per introdurre le differenze tra inconscio e matrice e, quindi, la distruzione della forma. L'informe è, perciò, la figura che governa anche la matrice, «costituita da parti instabili e cangianti», disfacimento della forma e non cancellazione.

pensiero a cui i due termini sono riferiti sono però esplicite nella sottolineatura stessa della complessità del pensiero batailliano. Bataille, e non solo, rappresenta le alterità del moderno, un moderno che non è affatto unitario ed ideologico come il modello modernista lo ha rappresentato. Questo discorso ha uno spessore palese nel contesto americano perché -se in ambito europeo il paradigma della modernità, in fondo, è stato articolato non solo nel discorso modernista, ma in una pluralità di discorsi che, molto prima della *Decostruzione*, hanno evidenziato le proposte critiche della differenza, dell'alterità (come se, da "Documents" al "Collège de Sociologie" fino a "Tel Quel", non si fosse mai fermato un fermento culturale partecipato da anime radicalmente differenti), negli Stati Uniti il carattere monolitico del paradigma modernista si è tradotto nelle istituzioni e, quindi, ha costruito il sentire comune attraverso il controllo che le istituzioni, braccio armato delle discipline, operano sul territorio della vita. Nel saggio paradigmaticamente intitolato *Antivision*, pubblicato a firma di Rosalind Krauss nel numero monografico di "October" dedicato al pensiero del teorico francese, Bataille è individuato proprio in funzione anti-modernista come colui che, tra il 1929 e il '30, ha scritto una serie di testi interamente fondati da una differente lettura della relazione tra arte e visione: «una relazione scandalosa tra arte e visione»²⁰².

A questo proposito è importante sottolineare il carattere politico della scelta di introdurre, attraverso le pagine di "October", oltreché attraverso le pubblicazioni e traduzioni, nel dibattito americano estetologico e storico-critico le questioni legate alla posizione teorica batailliana. Ad apertura dell'intervento di Jean-Louis Houbedine, *Il nemico dall'interno*, al convegno dal titolo *Verso una rivoluzione culturale: Artaud e Bataille*, tenuto dal 29 giugno al 9 luglio del 1972 presso il Centro Culturale internazionale di Cerisy-la-Salle, Houbedine sottolinea quanto la lettura e l'analisi dei temi di Bataille viene condotta in termini politici perché avviene in un momento in cui è consumata una «spaccatura materialistica dialettica che si è operata in questi ultimi anni con *Tel Quel* nel campo delle pratiche significanti, e più ancora adesso, nella pratica politica della lotta ideologica»²⁰³. A mio avviso anche nell'introduzione delle questioni batailliane nel dibattito americano il segno resta quello politico: di prendere posizioni riguardo alla lettura, batailliana appunto, delle articolazioni materialiste. Introdurre i temi batailliani e sollecitare il pubblico dei lettori ad un approfondimento critico delle questioni con il riferimento teorico alle posizioni batailliane, non solo significa sposare a pieno la prospettiva eterologica ma, soprattutto, prendere una

²⁰² Rosalind Krauss, *Antivision*, in "October, vol. 36, Georges Bataille: Writings on Laughter, Sacrifice, Nietzsche, Un-Knowing, Spring 1986, p.148

²⁰³ Jean-Louis Houdebine, *Il nemico dall'interno (Bataille e il surrealismo: elementi, prese di partito)*, in *Bataille, Verso una rivoluzione culturale*, trad. it., Dedalo Libri, Bari 1974, p. 165.

posizione, radicale, rispetto al materialismo. Il materialismo, come la riflessione post-materialista, per esempio nella proposta teorica di Jameson, è lo strumento d'analisi privilegiato per moltissimi degli studiosi che pubblicano su "October". Il riferimento al basso materialismo batailliano come, d'altro canto, il riferimento in tempi diversi al post-materialismo di Jameson - è indice di una presa di posizione politico-culturale assunta dalla rivista. Potremmo, infatti, estendere la posizione di Houdebine ad un assunto generale, alla luce degli interventi critici al convegno di Cerisy-la-Salle. È una posizione, questa (in ambito italiano viene problematizzata da Angelo Trimarco), che analizza il basso materialismo batailliano non solo come alternativa praticabile alla posizione bretoniana ma soprattutto come scelta politica: la riflessione sull'opera di Bataille e l'influenza che ha esercitato sul suo tempo è sempre una discussione in termini politici anche quando si privilegia l'aspetto scatologico a quello marxista. In questo modo la critica della rivista "October", per il solo fatto di accogliere una materia così sfuggente e scomoda come le teorie batailliane, risulta essere un gesto politico dichiarato. Un gesto politico dichiarato che appare essere molto più sottile perché il recupero di quel basso materialismo, come ci insegna Trimarco, non riguarda solo ciò che concerne lo scatologico, ma l'eterologia e consiste in un marxismo altro e nella sovversione del paradigma dell'aquila a fronte di quella talpa che lavora nel basso. Il recupero delle posizioni critiche, mediate dallo studio e dalla pubblicazione dei testi di Bataille, si innesta in un ambito culturale che secondo Serge Guilbaut, era stato fin dagli anni '40, epurato di quel carattere marxista che, nel decennio precedente, era stato ben articolato sulle pagine della rivista "Partisan Review"²⁰⁴. Il processo di *de-marxification* si realizza, da parte degli intellettuali, con il rifiuto delle strutture politiche e con la costruzione, a fronte di questo processo di espulsione del politico dall'artistico, di un *cotè* culturale che si esplica nell'*International Style*, nel modernismo internazionale, che proprio nel formalismo critico di Greenberg riconosce un nume tutelare.

²⁰⁴Serge Guilbaut, Thomas Repensek, *The New Adventures of the Avant-Guarde in America: Greenberg, Pollock, or from Trotskyism to the New Liberalism of the "Vital Center"*, cit., pp. 61-78.

II.2 *Breaking the medium*: la fotografia come modello

Fin dalla fondazione della rivista, uno degli argomenti centrali è stato l'analisi della fotografia in tutti i suoi aspetti: la tecnica, la storia, la relazione con i media tradizionali, l'uso che ne ha fatto l'avanguardia. La fotografia diventa il *medium* privilegiato dall'indagine degli *octoberists*. Da ogni punto di vista sociologico, tecnico, storico ed antropologico viene osservato l'oggetto che assurge a ruolo di nodo di scambio tra proposte disciplinari plurime. Un ruolo centrale di stimolo all'analisi è assunto dal saggio iper-citato di Walter Benjamin *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*²⁰⁵. Gli articoli che vengono pubblicati durante i primi anni della rivista sono per lo più dedicati ad artisti e fotografi; lo studio, però, è metodologicamente impostato ad evidenziare i nessi con i contesti e le specificità del mezzo.

Il volume 5 edito nell'estate del 1978, dedicato monograficamente alla fotografia, raccoglie gli interventi di Jean Clair, Rosalind Krauss, Douglas Crimp, Craig Owens, Hubert Damish, Thierry de Duve, ed anche la traduzione di uno scritto autobiografico di Nadar. È appena il secondo anno di pubblicazione della rivista: tutto il gruppo di editorialisti, tra cui gli autori più giovani presentano le posizioni più avanzate, è impegnato a riflettere sulla fotografia. Fin dall'inizio, infatti, la rivista non risparmia energie e si impone nel dibattito statunitense come "avanguardia" critica. La scelta del tema della fotografia è funzionale al programma stesso di rinnovamento teorico che la rivista vuole avviare. Con il senno di poi, il *medium* fotografico appare a noi centrale in tutti i discorsi che il gruppo degli *octoberists* avvia fin da subito. Lo statuto di *medium*, nel processo di rinnovamento metodologico da loro perseguito, per la sua innata ambiguità, per il suo carattere di segno complesso, di "messaggio senza codice" secondo la definizione che ne dà Roland Barthes, insieme con la capacità di essere strumento di riproduzione seriale, si presta ad una lettura plurima e ad essere individuato come oggetto teorico centrale, metafora critica, sfuggente e informe, oggetto teorico del moderno e del postmoderno insieme.

Nell'introduzione al numero monografico del 1978 questa centralità viene a più riprese indicata come il paradosso della fotografia²⁰⁶. Prendendo a prova della natura paradossale del *medium* fotografico, fin dalla sua scoperta, l'atteggiamento di rifiuto della fotografia intesa come mezzo artistico e, in un momento successivo, l'elogio del *medium* fotografico come

²⁰⁵ Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, *Arte e società di massa*, trad. it., Einaudi, Torino 1966.

²⁰⁶ *Introduction*, in "October", vol. 5 Photography, summer 1978, pp. 3-5.

“più che arte” di Lamartine, poeta e scrittore tra gli uomini pubblici più influenti nella Parigi del suo tempo, gli editorialisti dichiarano il loro intento di mettere sul tavolo del dibattito tutte le questioni legate alla teoria del mezzo fotografico, in un momento storico in cui la ripresa, avvenuta con la «complicità» degli studi e della teoria della fotografia, è dovuta alla necessità di validare nel mercato dell’arte un posto per la fotografia. Gli editorialisti sostengono che rinnovare i discorsi sulla natura stessa della fotografia, indirizzandoli verso la discussione della presenza dell’aura, cioè rivendicare per la fotografia l’artisticità con il riferimento a nozioni di valore e di autorialità, andrebbe nella medesima direzione di chi contribuisce a costruire un posto per la fotografia nel mercato dell’arte con strumenti e riferimenti che sono tipici delle vecchie metodologie della storia dell’arte.

Questa necessità è suscitata alla fine degli anni ’70 dalla trasformazione dello statuto delle arti tradizionali quali la pittura e la scultura. La cosiddetta *teatralizzazione dell’arte* da un lato e dall’altra l’allargamento del campo d’azione dell’arte, dalla *performance* agli *earthworks*, pongono un problema non solo ontologico, fissando la questione circa la natura stessa dell’arte lontano dal perimetro riconoscibile dell’oggetto, ma, soprattutto, insinuano nel mercato dell’arte il problema della sopravvivenza della merce nel momento in cui la temporalità e la trasformazione della forma ha reso del tutto effimero ed inafferrabile il profilo dell’opera. A quel punto, la fotografia, come surrogato, avrebbe tamponato le falle che alla fine degli anni ’70, tanto il cambiamento di pratiche, quanto l’ipertrofia delle opere, avevano causato nel debole mercato dell’arte.

L’enfasi sulle dimensioni, sull’autore, sugli aspetti stilistici –espedienti, questi, indicati dagli editorialisti come nuovo revisionismo fotografico- è la risposta praticata per rassicurare i mercati. Gli editorialisti, però, sottolineano il paradossale legame della fotografia all’industria, alla diffusione di massa, e, infine, al proletariato. La conclusione a cui pervengono, inaugurando il numero monografico, è la necessità di mettere in evidenza i paradossi e le contraddizioni, proprie della nostra cultura, che la fotografia è capace di far risaltare.

Il discorso sulla fotografia s’identifica spesso con il discorso sul *medium* e, più in generale, con l’indagine sulle caratteristiche del mezzo che funzionano come una sorta di griglia significativa, una struttura di fatto. Questo metodo sembra discendere direttamente da quello del formalismo tanto deprecato. A differenza, però, del metodo formalista, che assegna prescrittivamente all’opera le caratteristiche che vanno rispettate pena l’esclusione dalla categoria (la *flatness*, per esempio, nella proposta greenberghiana caratterizza la pittura insieme con il principio dell’autonomia; qualora la pittura rappresenti in termini mimetici la

realtà oppure lavori sui contesti, superando il limite disciplinare impostole dalla cornice, è da scartare dal novero delle opere d'arte), sulla rivista "October" si avvia, nella prima decade, una riflessione sul *medium* che studia il funzionamento della fotografia, i significati e le sue funzioni. La modalità prescrittiva formalista non viene replicata, della fotografia viene analizzato il meccanismo di funzionamento e la struttura che propaga i significati indipendentemente dal contenuto specifico dell'immagine. Un discorso di tal fatta, però, può incorrere nel rischio che l'analisi del portato teorico e significante del mezzo stesso sia preponderante –o l'annuli totalmente- sul valore dell'immagine stessa. Questo metodo analitico osserva l'oggetto specifico della sua disciplina attraverso lo studio della struttura significativa del medium. Fin dai primi articoli nella rivista è possibile riscontrare la condivisione di questo metodo d'analisi. Amy Taubin, che nel 1978 esamina il lavoro di Michael Snow in mostra al MoMA di New York, sottolinea che, in occasione della mostra, è di scena la struttura temporale attraverso lavori fotografici e filmici. La temporalità viene enfatizzata negli scatti fotografici che intuitivamente funzionano come un *fermo temporale* e viene bloccata e violata nel film che, invece, per sua stessa natura, è un *medium temporale*²⁰⁷. La natura doppia della visione, e nello specifico delle immagini oggetto dell'attenta analisi di Douglas Crimp, è uno degli argomenti centrali nella rivista. Crimp si occuperà a lungo delle questioni teoriche legate alla fotografia quale mezzo artistico che contribuisce a sviluppare la crisi epistemologica postmoderna poiché, per la sua natura direttamente connessa al reale (a differenza della pittura che invece ingaggia con il reale un rapporto iconico di rappresentazione), smentisce la finzione delle categorie moderniste. Nel volume monografico sulla fotografia Crimp indaga il caso specifico delle opere fotografiche di Degas conservate al MET di New York. Il discorso non affronta il problema a lungo dibattuto dai critici della fotografia e dagli storici dell'arte del rapporto tra l'immagine fotografica e l'immagine pittorica nel lavoro degli Impressionisti –ed in particolare nell'opera di Degas- che pone la fotografia, in quanto bozzetto e studio per la realizzazione dell'immagine dipinta, seppur svincolata dalle questioni pittoriche, in una posizione di subordinazione. Douglas Crimp si occupa di oggetti propriamente fotografici: la doppia esposizione realizzata con gli scatti eseguiti da Degas alla famiglia del suo amico Daniel Halévy in occasione di una cena. La riflessione duplice che, in questo caso, fa Crimp, da una parte analizza lo spazio dell'immagine costruito facendo ruotare l'asse di novanta gradi di uno dei due negativi che producono l'immagine doppia; da un'altra analizza l'immagine secondo una «scissione» -

²⁰⁷ «To restart the paradox: the films are concerned with creating a timeless state through a temporal medium; the photographs, normally moments out of time, operate in a dialectical relation to the work of which they are a part, opening within it a temporal structure», Amy Taubin, *Doubled Vision*, in "October", vol. 4, Autumn 1977, p.3.

scrive il teorico- tra luce e oscurità, caratteristiche secondo cui tradizionalmente si costruisce l'immagine fotografica. Infatti Crimp è interessato a problematizzare, nella fotografia di Degas, l'adesione agli scopi del Simbolismo: «per lui l'arte fu una questione non di natura ma di convenzione»²⁰⁸. Il contatto con Mallarmé, con le sue posizioni critiche circa il ruolo del poeta, della sua sparizione all'interno della creazione poetica, per Crimp, informa lo stesso movimento di sparizione dell'autore che è rilevabile nella fotografia di Degas. Dalle fotografie solarizzate delle ballerine fino al ritratto di Odette, la nipote dell'artista, l'alternanza tra bianco e nero, positivo e negativo a cui è ridotto il sorriso di Odette è già - conclude Crimp- una sarcastica metafora per il fotografico²⁰⁹. L'analisi della fotografia è quindi un'analisi mediale, della struttura significativa che è profondamente connessa con la produzione dei significati dell'immagine.

Hubert Damisch, nel numero monografico dedicato alla fotografia, è presente con un testo già pubblicato sulla rivista "L'Arc" di Parigi nel 1963 in cui, come recita il titolo, il teorico elenca cinque questioni legate allo statuto ontologico del mezzo fotografico per sviluppare una fenomenologia dell'immagine fotografica²¹⁰. La riflessione parte dal meccanismo fisico della fotografia che si realizza come registrazione, attraverso la camera oscura e attraverso un processo chimico che rende permanente l'immagine latente. Damisch sottolinea, infatti, che non si può parlare propriamente di scoperta della fotografia, piuttosto di tentativi successivi per afferrare quell'immagine latente che si conosceva attraverso l'uso della camera chiara. Legata alla costruzione del *black box*, oltre che della camera chiara, c'è una questione fondamentale circa la neutralità di uno strumento nient'affatto "oggettivo". La domanda che si pone Damisch, quasi in calce al discorso, è se la fotografia, in quanto pratica, consista nel farci dimenticare, almeno in parte, che «il black box non è neutrale e che la sua struttura non è imparziale»²¹¹. Uno dei più interessanti saggi del volume monografico sulla fotografia è a firma del giovanissimo Craig Owens²¹². All'età di 28 anni già *senior editor* della rivista "Art in America", egli faceva parte della redazione di "October". Interessato da subito all'analisi delle figure centrali della postmodernità, ibridando continui riferimenti alla psicoanalisi, alla filosofia francese contemporanea e all'analisi testuale e letteraria, è stato il primo nel gruppo degli editorialisti di "October" ad occuparsi, nel dibattito estetologico postmoderno, della nuova condizione culturale e delle ricadute sulla politica culturale. Craig Owens morirà a

²⁰⁸ Douglas Crimp, *Positive/Negative. A note on Dega's Photographs*, in "October", vol. 5, Photography, Summer 1978, p. 93

²⁰⁹ Ivi, p. 100.

²¹⁰ Hubert Damisch, *Five Notes for a Phenomenology of the Photographic Image*, in "October", vol. 5, Photography, summer 1978.

²¹¹ Ivi, p. 71.

²¹² Craig Owens, *Photography en abyme*, in "October" vol. 5, Photography summer 1978, pp.73-88.

ventinove anni, ma lascerà un *corpus* di articoli ed interventi critici che, pur frammentati, rivelano una coerenza d'indagine, una dovizia di spunti critici intorno alla costellazione complessa del postmoderno. Può assurgere ad esempio del metodo utilizzato da Owens il saggio sulla fotografia di Brassai che, come ogni altro testo del critico, è sempre ricco di aperture in direzioni inaspettate. La fotografia di Brassai, da cui parte l'analisi del *medium*, è l'espedito per arrivare ad analizzare l'uso della metafora dell'immagine riflessa in quanto esempio e formalizzazione dell'idea che la fotografia è un *testo*. A suggerire quest'analogia è l'uso che il fotografo fa dello specchio che restituisce, come metafora, una complessità della scena fotografata e un'immagine in cui sembra che lo spettatore precipiti proprio come in un *abisso*. Lo specchio, scrive Owens, funziona nella fotografia di Brassai come strumento per sdoppiare i soggetti, «Ciò ci racconta in una fotografia ciò che una fotografia è – *en abyme*». Rosalind Krauss dalla sua prospettiva, tutta orientata verso la riflessione sui processi linguistici, semiotici e mediali, a conclusione del saggio circa *La condizione fotografica del Surrealismo* individua nella messa *en abyme* che si realizza nella fotografia di Florence Henri con l'espedito dell'autoritarsi nello specchio, una reiterazione –*en abyme* appunto- del processo fotografico stesso²¹³. La pratica della *mise en abyme*, letteralmente collocazione nell'abisso, viene analizzato da Owens, invece, con il riferimento alla critica letteraria che descrive un frammento di testo che rispecchia la struttura del testo intero. Owens, sostenendo che l'inadeguatezza terminologica dovrebbe spingere a coniare un nuovo termine che spieghi il processo messo in campo nel testo fotografico, confronta l'uso fatto dal poeta André Gide del termine nell'analisi che egli fece de *Las Meninas* di Velasquez con la teoria del testo di Derrida. L'abisso, nella proposta teorica di Derrida è «quando si può leggere un libro in un libro, un'origine in un'origine, un centro in un centro» ed aggiunge Owens una fotografia in una fotografia. L'altro dal soggetto della fotografia diventa il centro dell'immagine attraverso l'uso dell'immagine riflessa dallo specchio, metafora stessa della fotografia, pratica della *mise en abyme*. L'analisi che in questo saggio conduce Owens si avvale di strumenti specifici della critica letteraria. Per discutere del processo di duplicazione che si verifica con l'inserimento dello specchio, Owens istituisce un parallelo con la forma retorica della *reduplication*, una specie di ripetizione, la ridondanza di un termine. Owens segue, prima, la teoria di Roman Jakobson che assegna un ruolo importante alla pratica della ridondanza nel linguaggio infantile, in quanto indicherebbe nella lallazione una volontà di significanza e non solo l'emissione di suoni. Si serve, poi, della posizione critica di Lévi-Strauss ne *Il crudo e il cotto* per verificare che il raddoppiamento linguistico «può essere usato come un modello

²¹³ Rosalind Krauss, *The Photographic Conditions of Surrealism*, in "October", vol. 19, Winter, 1981, trad. it., in Id., *L'originalità dell'avanguardia*, cit. p. 128.

esplicativo per le strutture dei miti» in quanto strumenti di significazione. Rosalind Krauss adduce gli stessi riferimenti, finanche la citazione degli stessi passi, per verificare un altro aspetto critico sollevato dall'uso del raddoppiamento in fotografia: «è il raddoppiamento a far sorgere l'idea che all'originale si è aggiunta la sua copia: il doppio è il simulacro dell'originale, ne è il rappresentante, appare per secondo e in quanto accompagnamento non può esistere che come rappresentazione, come immagine, ma se lo si vede insieme all'originale ne distrugge la singolarità intrinseca»²¹⁴. Rosalind Krauss connette piuttosto il discorso sulla fotografia, in particolare quella surrealista, con la riflessione sui temi dell'*originalità* dell'avanguardia e degli altri *miti modernisti* su cui negli stessi anni stava lavorando. Indirizzato a stabilire il valore e la funzione linguistica del raddoppiamento assumendo la posizione di Roland Barthes che considera la natura della fotografia come un messaggio senza codice, Owens, si serve di questi riferimenti come prologo alla questione centrale. Stando alla definizione di Barthes, per Owens ci sarebbe una precisa corrispondenza tra le forme e il contenuto dell'immagine: «per definizione, la scena stessa, il reale preso alla lettera» - indica Barthes²¹⁵. A questo punto, si evidenzia una paradossale situazione per cui, pur messaggio senza codice, la fotografia con l'utilizzo del raddoppiamento e di altre metafore potrebbe essere organizzata da un linguaggio. Rispetto alla natura dell'immagine fotografica, l'idea che è "messaggio senza codice" potrebbe negare alla fotografia di essere linguaggio, proposizione trasformativa e, quindi, arte? In realtà Roland Barthes distingue due stadi differenti per l'immagine fotografica: un primo stadio, quello della «registrazione», a cui appartiene l'immagine denotativa, la «fotografia bruta» captata con il mezzo meccanico, a cui succede l'immagine connotativa composta dai «segni appartenenti al codice culturale»²¹⁶. Anche Owens avverte che questo processo di sdoppiamento dipende dal fatto che «l'immagine fotografica non deriva solo dalle caratteristiche del mezzo ma anche dalla struttura del reale registrata meccanicamente sulla superficie sensibile alla luce»²¹⁷. Ciò ripropone chiaramente la questione della fantomatica scoperta della fotografia, che non sarebbe tale perché fu solo la scoperta, dopo vari tentativi, della stabilizzazione dell'immagine latente già conosciuta dall'uso della camera chiara. L'immagine fotografica, quindi, assume una doppia natura: da un lato, oggetto in sé, da un altro, immagine del reale. Il reale stesso - e Owens si serve del racconto di Robert Smithson di una sua lunga escursione fotografica nei sobborghi del New Jersey - assume l'aspetto dell'immagine. Il racconto dell'artista è, poi,

²¹⁴ Ivi, p.114.

²¹⁵ Roland Barthes, *Il messaggio fotografico*, in Id., *L'ovvio e l'ottuso, Saggi critici III*, trad. it., Einaudi, Torino 1985, p. 7.

²¹⁶ Roland Barthes, *Retorica dell'immagine*, in Id., *L'ovvio e l'ottuso, Saggi critici III*, cit., p. 33

²¹⁷ Craig Owens, *Photography en abyme*, cit., p. 84.

duplicato in una serie di fotografie scattate da Smithson nello Yucatan in cui *documenta* un progetto dislocando alcuni specchi nel paesaggio. Le immagini finali consistono in un'immagine di paesaggio fotografata nel paesaggio, una vera e propria *mise en abyme*. Nel discorso di Owens si avanza anche l'indipendenza della natura dell'immagine definita documentativa del progetto dal progetto stesso. L'immagine fotografica, per Owens, ha piuttosto «una sua capacità di generare e organizzare il significato indipendentemente dal suo oggetto»²¹⁸. La fotografia, insieme istantanea e immagine acquisita attraverso il tempo di esposizione, è un oggetto che si presta a due letture antitetiche e inconciliabili. Il paradosso del fotografico, come Thierry de Duve lo spiega nel suo saggio pubblicato nel volume 5 del 1978, è un paradosso che coinvolge quei concetti di spazio e tempo su cui già si era interrogato Roland Barthes, con il riferimento al rapporto tra fotografia e tempo (e morte). La temporalità dell'immagine fotografica, in modo sublime, viene sintetizzata a proposito del ritratto del condannato a morte, individuando il *punctum* di quell'immagine nella paradossale capacità della fotografia di fermare l'evento nel flusso temporale e di reiterarlo inesauribilmente: Lewis Payne è già morto ma «sta per morire»²¹⁹. Barthes parla di una vera e propria rivoluzione antropologica che la fotografia ha prodotto nell'uomo poiché dà la coscienza di una nuova categoria dello spazio-tempo: «locale immediato e temporale anteriore»²²⁰. Da una parte la fotografia realizzata con un tempo di esposizione lega il tempo rappresentato ad un passato appena trascorso; l'istantanea, dall'altra, nella riflessione sui caratteri paradossali dell'immagine fotografica, lega il presente dell'immagine ad un evento traumatico, sottrae l'evento alla serie naturale fermandolo in un'impossibile realtà²²¹. Thierry de Duve si serve lungamente del riferimento alla teoria semiotica di Charles Sanders Peirce e alla differenza tra natura indicale, in questo caso facendo riferimento al testo di Rosalind Krauss che «enfaticò l'importanza della natura indicale del segno fotografico»²²², e la natura iconica del segno. Il fotografico appare essere anche icona, però, se si estende il significato del termine anche all'immagine prodotta dall'uso della camera come strumento di codificazione. Thierry de Duve problematizza, attraverso il riferimento a Roland Barthes che indica il messaggio fotografico come messaggio senza codice²²³, la riflessione sullo spazio-

²¹⁸Ivi, p. 88.

²¹⁹Roland Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, trad. it, Einaudi, Torino 1980, p. 95.

²²⁰Roland Barthes, *Retorica dell'immagine*, in Id., *L'ovvio e l'ottuso, Saggi critici III*, cit., p. 34.

²²¹Thierry de Duve, *Time an Snapshot: The Photograph as Paradox*, in "October" vol.5 Photography, summer 1978, pp.113-125.

²²²Ivi, p. 114 n.

²²³Anche se messaggio senza codice, quindi separata dal linguaggio in quanto insieme di segni radicalmente differenti, la fotografia è polisemica. Il fatto che manchi della codificazione linguistica significa per Barthes che l'immagine fotografica è portatrice di una catena fluttuante di significati. Con il messaggio linguistico viene operata una selezione in questo flusso e «fissato» un significato: «La polisemia produce un'interrogazione sul

tempo del fotografico. È proprio Rosalind Krauss che avvia il discorso sulla fotografia e più propriamente sul *fotografico*, cioè su quel carattere proprio dell'immagine fotografica che funziona come una procedura e che viene adottata non solo per la produzione di opere fotografiche ma per tutte quelle esperienze che intessono con il reale un rapporto di contatto diretto. Per delineare il profilo del *fotografico* Rosalind Krauss si avvale dell'analisi dell'opera di Duchamp che in ogni caso, fotografica o meno, assume volontariamente, realizzando un'indagine mediale, segni indicali al suo interno²²⁴. Il percorso teorico in cui ci conduce la Krauss ha un inizio nella distinzione tra i segni appartenenti alle categorie dell'indice ed dell'icona e nell'opposizione tra immaginario e simbolico (al cui campo appartiene il linguaggio) nella teoria psicoanalitica di Lacan. L'immaginazione, infatti, per quest'ultimo non lavora con i simboli. Il segno detto simbolo è legato al linguaggio e ad una serie di convenzioni che Krauss chiama «cornice storica preesistente al suo essere». Il linguaggio e i simboli convenzionali sono preesistenti al bambino che impara; diversamente, attraverso un'alienazione primaria, il bambino all'inizio riconosce il sé, attraverso lo specchio, come altro, successivamente avviene l'identificazione nei termini dell'immaginazione. I segni che rispondono alla categoria dell'indice, a differenza del simbolo, stabiliscono un rapporto fisico con il referente. Nell'opera *Tu m'* di Marcel Duchamp non solo i *ready-mades* sono rappresentati in quanto segni indicali, e come segni indicali attraverso le proiezioni delle loro ombre ma, per di più, come se non fosse già abbastanza chiaro ad *indicare* quelle forme c'è una mano con un indice puntato verso le proiezioni delle ombre dei *ready-mades*. Ma è nel Grande Vetro, sostiene la Krauss, che c'è la prova e l'apoteosi di questa pratica. Jean Clair, che nel 1977 avrebbe dato alle stampe una ricerca dal titolo *Duchamp et la photographie*, di cui il capitolo intitolato *Opticeries* viene pubblicato nel volume 5 della rivista "October", sostiene la centralità della visione attraverso il riferimento alla fotografia e alle *macchine celibi* come allegorie del *vedere*. In particolare, nel saggio pubblicato sulla rivista, Jean Clair insiste sull'eccezionalità della proposta duchampiana che non solo si interroga sulla visione, ma soprattutto lo fa sull'ambiguità della visione stereotomica di immagini piatte che, nell'atto della percezione binoculare, appaiono tridimensionali in uno spazio che è reale in quanto esclusivamente visuale²²⁵. La proposta

sensu; ora, questa interrogazione appare sempre come una disfunzione, anche se tale disfunzione è recuperata dalla società sotto forma di gioco tragico o poetico [...]Così, in ogni società si sviluppano tecniche diverse destinate a *fissare* la catena fluttuante dei significati, in modo da combattere il terrore dei segni incerti: il messaggio linguistico è una di queste tecniche». Roland Barthes, *Retorica dell'immagine*, in Id., *L'ovvio e l'ottuso, Saggi critici III*, cit., p. 29.

²²⁴ Rosalind Krauss, *Notes on index: Seventies Art in America*, in "October", cit., pp.68-81 in Id., *L'originalità dell'avanguardia*, cit.

²²⁵ Jean Clair, *Opticeries*, in "October", vol. 5 Photography, Summer 1978, p. 108.

teorica di Krauss, però, è indirizzata all'analisi delle opere duchampiane nella relazione interna e mediale alla fotografia, non tanto assunta quale allegoria della visione, ma piuttosto per il rapporto che ingaggia con il reale. In questo senso non è da sottovalutare un dato biografico, nel corso della lunga produzione del *Grand Verre*, al tempo della realizzazione di *Elevage de poussière* si realizzava quella collaborazione con Man Ray che è presente anche alla realizzazione dei ritratti di Rose Sélavy. La Krauss ricorda che Man Ray è l'inventore delle *rayographie*, fotografie realizzate mediante il contatto tra gli oggetti e la carta fotosensibile, segni indicali per eccellenza. L'opposizione tra simbolico (che pertiene all'arte pittorica) e l'immaginario a questo punto è funzionale al discorso sul segno indicale e sui meccanismi che, sottratti al processo linguistico di conoscenza del simbolo, andrebbero ad essere spostati nel campo dell'immaginario. Rosalind Krauss, inoltre, istituisce il parallelo tra la fotografia e il *ready-made*, proprio attraverso quel processo di selezione che sottrae un'immagine e un oggetto al *continuum* della vita, che isola un frammento della serie, nient'altro che l'istantanea di cui parlerà Thierry de Duve poco dopo. Un'opera tarda sarebbe la riprova di quest'opposizione semiotica tra indice ed icona e anche di quello che la stessa Krauss definisce «trauma della significazione» che spingerebbe Duchamp, da un lato, a «fuggire» l'astrazione pittorica, somma del processo di simbolizzazione, e dall'altro, invece, ad insistere sul processo fotografico proprio quando si registra la diffusione della fotografia. L'opera *With my tongue in my Cheek* del 1959, conservata nella collezione del Centre Georges Pompidou, sintetizza le differenze che intercorrono, nel rapporto con il reale, tra il segno iconico e quello indicale, grazie alla giustapposizione nel profilo del volto di Duchamp del segno indicale, rappresentato da una parte della guancia realizzata con un calco di gesso dal viso dell'artista, e del segno iconico, rappresentato dal disegno delle restanti parti del volto. Rosalind Krauss ritorna nel saggio dal titolo *Marcel Duchamp o il campo immaginario*²²⁶ sul paradigmatico rapporto tra Duchamp e il *fotografico*, in parte recuperando, approfondendole, alcune questioni critiche già affrontate in precedenza: per esempio il «realismo palese» offerto dal *Grande Vetro*, oppure con il costante riferimento a Barthes, il rapporto tra l'opera –il *Grande Vetro*– e il testo –*Notes o Boîte verte*– come tra fotografia e didascalia. Il saggio si apre sottraendo il discorso alla antinomia tra disegno e colore, spirito e corpo, così come Octavio Paz aveva indicato distinguendo due vie per Picasso e Duchamp, «i pittori che hanno esercitato maggiore influenza nel nostro tempo». Rosalind Krauss invece sostiene la necessità di «riorientare la direzione dell'asse» critico e di

²²⁶ Rosalind Krauss, *Marcel Duchamp ou le champ imaginaire*, in “*Degrés*”, n. 26-27, Spring 1981, trad. it., in Id., *Teoria e storia della fotografia*, cit.

discernere le esperienze tra ciò che afferisce all'alto e ciò che invece si rivolge al basso²²⁷. La nuova distinzione suggerita dalla Krauss preannuncia un interesse per i temi batalliani che vedono l'apice della trattazione nel volume su *l'informe*.

L'opposizione che contrappone lo sviluppo dell'arte astratta alla diffusione della fotografia che avrebbe causato quel trauma della significazione al quale Duchamp reagisce scegliendo di perseverare nella strada del segno indicale, non è poi una vera e propria opposizione. Almeno per quanto riguarda l'arte degli anni Settanta, la fotografia è diventata il modello operativo. Su questo assunto Rosalind Krauss imposta la seconda parte delle sue *Note sull'indice*. Lontano dall'idea che la fotocamera produca un'aberrazione dell'immagine e, quindi, una codificazione dell'immagine, Rosalind Krauss (anche se per alcuni versi si potrebbe istituire con il referente un rapporto di somiglianza: la studiosa all'interno del testo accenna al passaggio in cui la teoria di Pierce assume toni un po' ambigui)²²⁸, con il riferimento a Roland Barthes, sostiene che la natura dell'immagine fotografica è fondamentalmente non codificata. Insiste sulla veridicità dell'immagine fotografica perché prodotta dal contatto –la natura documentale della fotografia deriva da questa prossimità, ed è sempre Barthes a sostenerlo– dall'impressione dell'«ordine del mondo naturale» sul materiale fotosensibile senza che il linguaggio operi aggiustamenti e falsificazioni. «Il tessuto connettivo che lega gli oggetti contenuti nella fotografia è quello del mondo stesso, invece che quello di un sistema culturale»²²⁹. Distinguendo tra una retorica linguistica e una retorica dell'immagine Roland Barthes ritorna sul tema della temporalità dell'immagine fotografica per rivendicare alla fotografia una natura di documentazione del reale. Infatti la prossimità dell'immagine con il suo referente, l'adesione al referente - come Barthes indica nel saggio *La camera chiara*- ha come risultato la veridicità dell'immagine fotografica. Un altro parallelo che istituisce la Krauss è quello tra il linguaggio e la pittura, per la necessità di entrambi i sistemi linguistici di servirsi della discontinuità²³⁰, e di sottrarre gli oggetti alla continuità dell'ordine naturale per

²²⁷ «Piuttosto che perpetrare l'antinomia tra disegno e colore, tra spirito e corpo o tra ideale e sensibile, bisognerebbe riorientare la direzione dell'asse dell'opposizione e distinguere tra l'alto e il basso, il serio e il triviale. Perché ciò che Duchamp ricusò quando rifiutò con violenza il Cubismo era, credo la sufficienza della pittura, intollerabile ai suoi occhi, la sua serietà estremista, la sua concezione sacra della propria missione e il fervore religioso che metteva nel perseguire l'idea di un'autonomia dell'opera d'arte, che la proteggesse ogni giorno un po' di più da ogni contatto con il mondo reale. Avendo dunque deciso di abbandonare le alte sfere della serietà, Duchamp non si accontentò di scendere verso una pratica buffonesca, ma raggiunse ciò che sarebbe l'equivalente nelle arti visive delle forme mimetiche "basse"». Ivi, p. 69.

²²⁸ «Charles S. Pierce distingue le fotografie dalle icone anche se le icone (segni che stabiliscono il significato attraverso la somiglianza) formano una classe a cui si potrebbe supporre che la fotografia appartenga: "Le Fotografie, e in particolare le fotografie istantanee, sono molto istruttive perché sappiamo che sotto alcuni riguardi esse assomigliano esattamente agli oggetti che rappresentano."» Ivi, p. 228.

²²⁹ Ivi, p. 227.

²³⁰ Anche la questione del tratto discontinuo del codice linguistico viene assunta da Rosalind Krauss attraverso la mediazione della posizione semiologica di Roland Barthes. Roland Barthes, *Retorica dell'immagine*, cit., p. 32.

l'identificazione. Ma negli anni Settanta anche la pittura e l'arte in generale, secondo la Krauss, si sottraggono a questo processo utilizzando come *modello funzionale* la fotografia. Il lavoro di Gordon Matta-Clark, quello di Lucio Pozzi al P.S. 1 e quello di Michelle Stuart, in quanto vere e proprie impronte, operano in questa direzione, cioè dell'assunzione della fotografia a modello. Le opere adottate ad esempio dalla Krauss, utilizzando a modello il fotografico, rifiutano il linguaggio codificato della pittura e della scultura. Gli artisti rinunciano a lavorare negli stessi termini adottati precedentemente dall'arte concettuale. Infine, Rosalind Krauss contrappone le opere installate al P.S. 1, che funzionerebbero come *traccia documentale* del passaggio dell'artista, a quelle concettuali che lavorando sulla natura linguistica dell'arte in termini tautologici, finiscono per raccontare di un eterno presente: questo ha a che fare con la dimensione temporale, questione relevantissima, nell'analisi della fotografia. In questo consiste il tratto distintivo della proposta di Rosalind Krauss che, con esiti rinnovati da inedite contaminazioni critiche, troveremo anche nei saggi più tardi dedicati alla fotografia surrealista. La fotografia, piuttosto che un oggetto di studio, è un processo che denota una relazione specifica con il reale, con il mondo. E' una procedura, non un genere o un *medium*: la riflessione sul *medium* segna la formazione della teorica; il formalismo greenberghiano in modo assertivo indicava la specificità della pittura e, con il suo antagonismo alla posizione formalista, segna anche la sua autonomia. Quello sulla fotografia, però, non è esclusivamente un discorso mediale ma semiologico: investiga la natura dei segni nel sistema culturale. Solo da questa prospettiva è possibile produrre quell'inversione del discorso che permette a Krauss di definire una *condizione fotografica del surrealismo*²³¹. Il parallelismo tra fotografia e surrealismo, a primo acchito, sembra di difficile formulazione: la fotografia portatrice di una figura reale tanto invisibile a Breton non sembra poter essere conciliata con il primato dell'automatismo psichico che vedeva nella scrittura il gesto privilegiato accordato dai surrealisti. Il discorso è piuttosto complesso. Infatti, Rosalind Krauss lo affronta partendo dal privilegio della visione opposta al momento rappresentativo, considerato da Breton un inganno, su cui il teorico del surrealismo imposta fin da subito il suo manifesto. L'automatismo psichico, come pratica d'esperienza delle immagini ipnagogiche, quelle immagini che si vedono tra la veglia e il sonno, è sì scrittura, «produzione di testo», scrive Krauss, ma assomiglia più alla registrazione di un sismografo piuttosto che a un processo di rappresentazione. La produzione teorica surrealista, che è avvenuta attraverso la pubblicazione di una miriade di riviste, si è servita lungamente della fotografia, mettendo in pratica, ricorda la Krauss, quella presenza combinata di fotografia e di testo di cui Walter

²³¹ Rosalind Krauss, *The Photographic Conditions of Surrealism*, in "October", vol. 19, Winter 1981, trad. it., in Id., *L'originalità dell'avanguardia*, cit.

Benjamin parla negli stessi anni; e il sostegno diretto dello stesso Breton, e degli altri surrealisti, a fotografi come Boiffard, Brassai, Man Ray, Bellmer, Kertés è prova di una vicinanza strettissima.

Il motivo che spinge Rosalind Krauss a individuare nel surrealismo un modello operativo omologo a quello della fotografia nasce dall'impossibilità, dichiarata da William Rubin, di trovare un «principio di unità» del Surrealismo che spieghi l'eterogeneità delle varie proposte raccolte nello stesso movimento. L'impossibilità di ricorrere a motivazioni stilistiche e formali – lo stile, scrive la Krauss affondando un colpo a idee trascendentali dell'arte, è la *chimera storica* di Wölfflin e di Morelli - imbarazza i sostenitori dei metodi formalisti che, alla ricerca di uno stile, non possono che sentirsi immobilizzati dall'estrema eterogeneità del movimento. La Krauss prova per prima a dare quella «definizione intrinseca della pittura surrealista» che Rubin non è stato in grado di dare. Analizzando il ventaglio di generi fotografici della fotografia surrealista la Krauss delinea un profilo e alcune questioni chiave. Contrapponendo la pagina bianca senza smagliature capace di contenere l'unità, il flusso delle cose che accadono, il reale così come è, contrapposto al metodo del montaggio lungamente usato dagli artisti dadaisti e poco praticato invece dai surrealisti, Rosalind Krauss ricorda che la fotografia è geneticamente diversa dalla pittura e dalla scultura e in nessun modo riferibile alla rappresentazione. Piuttosto il mimetismo, tanto caro a Breton, e l'idea dell'immobilizzazione del tempo, tutti caratteri di quella *bellezza convulsiva*- che altrimenti non sarà- diventano romanzo nel *Naja* di Breton e avvicinano sempre più la proposta surrealista ai caratteri del fotografico. «Se dunque si vogliono considerare i tratti generali dell'estetica surrealista, si può dire che il concetto di Bellezza convulsiva ne è il centro: tale estetica rimanda a una percezione della realtà trasformata in rappresentazione. La surrealtà sarebbe *la natura convulsa in una sorta di scrittura*. Il legame privilegiato che la fotografia intrattiene con il reale le assicura un accesso particolare a questa esperienza»²³². Rosalind Krauss successivamente, in occasione della curatela della mostra sulla fotografia surrealista, avanza una proposta critica ulteriore: non solo la fotografia si presterebbe, attraverso il processo di rappresentazione della realtà (in particolare il corpo umano) *come se* fosse altro (un animale), a tutte le pratiche del surrealismo ed, in particolare, a dare immagine all'informe, ma avrebbe aperto quella breccia nel movimento che si sviluppa, poi, nella frattura stabilita dal *Secondo Manifesto del Surrealismo* tra Breton e un gruppo folto che gravitava intorno alla rivista "Documents" e alla figura di Bataille. Un riferimento combinato, in seguito, tra la teoria lacaniana del visivo e quella di Caillois sul mimetismo animale è

²³² Ivi., p.125.

funzionale alla Krauss, da un lato, per spiegare l'attenzione alle operazioni di duplicazione attraverso l'uso di specchi e, dall'altro, per discutere del privilegio riservato al visivo dal Modernismo²³³. La Fotografia, infatti, è il *medium* che risponde precisamente a quel ribaltamento di punti di vista dall'individuo allo spazio nel campo della rappresentazione. La Krauss passa in rassegna il lavoro di molti fotografi surrealisti per arrivare a discutere delle opere di Hans Bellmer ed in particolare, sempre lungo il ragionamento sul raddoppiamento, «del rapporto tra bambola, doppio e fotografia». In questa sequenza ogni elemento è simbolico. L'interpretazione dell'opera di Bellmer, attraverso l'analisi del processo freudiano dello straniamento è l'occasione per Rosalind Krauss per introdurre il saggio di Roland Barthes *La camera chiara*: proprio con il racconto di un'occasione scioccante (l'essersi reso conto, guardando la fotografia del fratello di Napoleone, che quegli occhi rappresentati avevano visto l'Imperatore) Barthes avvia il discorso sulla fotografia. Non solo in questo stesso carattere va ravvisato un punto di contatto con le poetiche del movimento surrealista ma, piuttosto, Rosalind Krauss, distillando le riflessioni insieme con i riferimenti alla teoria di Barthes, propone una contrapposizione tra il soggettivismo che avanza il teorico francese quando parla di verità *per me*²³⁴ -a proposito della verità di un'immagine valida per un individuo e non per un altro- e la fotografia oggettiva. «La Fotografia surrealista non ammette il naturale definito come l'antitesi del culturale o del fabbricato»²³⁵. Ma il carattere surrealista della fotografia, sempre con l'aiuto dei testi di Barthes, Rosalind Krauss lo ravvisa nella capacità della fotografia di essere insieme dolore e ferita, racconto di una morte asimbolica, «combinazione di stranezza e follia, [...] una sorta di *amore folle*»²³⁶. Tutti gli aspetti del discorso sull'oggetto teorico *fotografia/il fotografico* sono riassunti partendo dal riferimento al Barthes de *La camera chiara*, nell'introduzione al volume *Le Photographique* pubblicato nel 1990 con il sottotitolo *Pour une théorie des écarts* di «sapore filosofico»²³⁷ come scrive Elio Grazioli nella prefazione all'edizione italiana da lui curata. Attraverso il percorso critico raccolto nei saggi pubblicati durante il decennio degli anni '80, il *fotografico* viene

²³³ «Questa concezione particolare del visivo che Caillois ha descritto e che Lacan doveva sviluppare (nella sua teoria dello stadio dello specchio) coincide con il primato accordato dall'arte modernista alla dimensione puramente visiva, ma si oppone alle conclusioni utopiche che traevano i teorici del Modernismo a partire dall'idea di potere ottico. Infatti i concetti di Caillois o Lacan non sostenevano l'idea modernista della sovranità del senso, ogni senso essendo libero nella purezza della propria esperienza. La dimensione visiva descritta da Lacan e Caillois era un dominio venuto dall'esterno e imposto al soggetto che si ritrova preso nelle maglie della rappresentazione, chiuso in una galleria di specchi, preso in un labirinto. Niente è più accessibile alla fotografia di questa ripetizione labirintica, di questo gioco di riflessi». Rosalind Krauss, *Corpus Delicti*, in Id., *Teoria e Storia della fotografia*, cit., p. 188.

²³⁴ Roland Barthes, *La camera chiara*, cit., p. 10.

²³⁵ Rosalind Krauss, *Corpus Delicti*, in Id., *Teoria e Storia della fotografia* cit. p. 201.

²³⁶ Ivi, p. 204.

²³⁷ Elio Grazioli, *Prefazione*, in Rosalind Krauss, *Teoria e Storia della fotografia*, cit., p.VIII.

caratterizzato appunto come oggetto teorico. Rosalind Krauss dà un'interessante notazione metodologica alla fine dell'introduzione al volume collettaneo in cui riconosce che la fotografia, pur essendo oggetto teorico risponde «in modo riflessivo contemporaneamente sul progetto critico e sul progetto storico che lo assumono come oggetto». Alla luce di questa affermazione sembra sanarsi quel paradosso che accompagna il lettore della Krauss cosciente che la teorica americana sferra l'attacco al paradigma modernista -che attraverso il privilegio dell'occhio e del visivo attribuisce i caratteri specifici all'arte e alla storia dell'arte- eleggendo la fotografia a modello che è, sì, sul piano metalinguistico, l'esito di un rapporto diretto con il reale ma, sul piano dell'oggetto, è un'immagine che va guardata. La fotografia in quanto segno indicale è una testimonianza muta, Barthes arriva a pensare ad una fotografia che annulla il *medium* stesso per presentare direttamente il reale, questa sarebbe la prova della sua arte²³⁸. Il fotografico come modello e strumento ha la funzione critica di problematizzare tanto la storia dell'arte quanto la storia della fotografia. Dati quei presupposti, la Krauss stessa può raccogliere i suoi articoli a proposito del dispositivo della fotografia solo sotto un progetto di una *teoria degli scarti*²³⁹. Nel 1990, anno di pubblicazione della prima edizione francese del volume, il riferimento allo scarto, al frammento, tradisce, se non un cambiamento di prospettiva, una radicale messa in discussione dell'attitudine strutturalista che informava i primi articoli pubblicati. L'idea stessa del fotografico, seppur *decostruito* adottando a guida la posizione di Barthes, funziona come una logica strutturalista. Questa logica strutturalista, afferma Hal Foster, alla luce della speculazione teorica di Derrida, che ha sottolineato la rottura epistemologica nella linguistica generale sostenendo che l'assenza di centro o di origine e l'assenza di un significato trascendentale reiterava il gioco della significazione all'infinito, era un limite testato persino dagli artisti della critica istituzionale (per esempio nel lavoro di Michael Asher la cornice istituzionale viene indicata come uno degli elementi che struttura i discorsi) oppure da artisti come Martha Rosler che sostengono che «le rappresentazioni fotografiche sono codici che proiettano un effetto di realtà»²⁴⁰. Hal Foster, dalla sua posizione di continuo revisore delle proposte critiche del/sul postmoderno imputa, alla Krauss, oltre che a Owens che indicava nell'impulso all'allegoria la logica interna dell'arte postmoderna che seguiva il paradigma della testualità capace di aver *danneggiato* l'autonomia dell'arte modernista, il limite del tempo. All'una imputa di non aver da subito seguito l'eco prodotto da quella *rottura epistemologica della linguistica generale* di cui

²³⁸ Roland Barthes, *La camera chiara*, cit., p. 47.

²³⁹ Rosalind Krauss, *Introduzione*, in Id., *Teoria e Storia della fotografia* cit. p. 4.

²⁴⁰ Hal Foster, *Il ritorno al reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, trad. it., Postmedia, Milano 2006, p. 93.

prontamente avverte Derrida; all'altro il non aver ricondotto la procedura dell'allegoria alla svalutazione dell'opera in merce «tramite la demistificazione della tradizione marxista»²⁴¹, pur citando e servendosi abbondantemente di un'impalcatura critica in debito con Walter Benjamin, che ne *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* aveva discusso della condizione di svalutazione degli oggetti a merce. Benjamin Buchloh dal canto suo connette le proposte artistiche postmoderne che si servono delle procedure allegoriche proprio alla reificazione dell'universo delle merci, attraverso il serrato riferimento alla tradizione critica marxista. La fotografia nel discorso di Hal Foster, come d'altronde in quello di Buchloh, non è un oggetto specifico, né un modello strutturale attraverso cui leggere l'arte che dagli anni '70, né tantomeno la scena artistica di riferimento per provare l'esistenza di una modalità postmoderna, come scrive Crimp. Eppure Foster si dedica all'opera di Warhol, in particolare alla serie delle immagini di *Death in America*, attraverso l'utilizzo del riferimento a Barthes. Prima di tutto scompagina le interpretazioni che erano state prodotte fino al quel momento, dividendole in due fazioni contrapposte: una *referenziale*, che vede le immagini del pop legate al mondo, a temi iconografici, ad un referente come la moda, le celebrità, il mondo gay; l'altra, invece, *simulacrale* il cui assunto è che le immagini rimandano solo ad altre immagini. Foster sostiene che la rappresentazione consiste in un codice autoreferenziale: «libera l'immagine del profondo significato (associazione metaforica o connessione metonimica) in una superficie simulacrale»²⁴². Del primo tipo è la lettura che Thomas Crow dà dei disastri automobilistici²⁴³; Hal Foster etichetta l'interpretazione critica di Crow come una proiezione di idee: è empatica e perfino legge l'opera di Warhol quasi come politicamente impegnata²⁴⁴. Ma entrambe le letture si servono dell'opera di Warhol; Foster propone una terza via che faccia emergere un realismo traumatico. Mette in connessione Lacan, e la riflessione sulla ripetizione, con l'opera di Warhol; e poiché le teorie di Lacan, sostiene, furono informate alle idee surrealiste, finisce per tracciare un nesso di congiunzione tra Warhol e il Surrealismo. La ripetizione ossessiva e compulsiva scaturiscono dal trauma dato dal mancato incontro con il reale: la ripetizione, quindi, non è una «riproduzione nel senso della rappresentazione (di un referente) o la simulazione (di un'immagine pura, di un separato significante)»²⁴⁵. La ripetizione ha una funzione ambivalente: scherma dal trauma producendo

²⁴¹ Ivi, p. 97.

²⁴² Hal Foster, *Death in America*, in "October", vol. 75, Winter 1996, p. 38

²⁴³ Anche l'interpretazione delle Jackie e delle Marilyn Monroe sono condotte attraverso il riferimento ai drammi personali delle celebrità sollecitando la sfera sentimentale. Thomas Crow, *Saturday Disaster: Trace and Reference in Early Warhol*, in Serge Guilbaut, *Reconstructing Modernism, art in New York, Paris, and Montreal 1945-1964*, cit., 311-326.

²⁴⁴ Ivi, p. 39.

²⁴⁵ Ivi, p. 42.

un effetto di perdita del significato ma, allo stesso tempo, finisce per arrivare allo spettatore e produrre, quindi, «una rottura tra la percezione e la coscienza del soggetto *tuché* dall'immagine»²⁴⁶. Prima di passare alla conclusione che il lavoro di Warhol avrebbe evocato un *mass subject* attraverso l'appropriazione di icone celebri e di personaggi anonimi e attraverso la figura della notorietà, Foster “contesta” a Roland Barthes l'idea che il *punctum* fosse un elemento soggettivo, privato. Proprio le immagini di morte e di disastri nullificano la distinzione tra privato e pubblico in modo traumatico.

Ritornando invece alla posizione critica di Rosalind Krauss, nel saggio dal titolo *Photography's Discursive Spaces* pubblicato nell'inverno del 1982, la teorica americana si interroga sugli spazi discorsivi della fotografia, su quali sono e quali dovrebbero essere. Il ragionamento a cui ci spinge è che la fotografia, nonostante il suo funzionamento connoti l'oggetto diversamente dalla pittura, viene incasellata strumentalmente nelle categorie di autore, genere, stile e carriera, su cui è organizzata la storia dell'Arte e l'istituzione museale. Le prime fotografie che afferiscono alla documentazione, piuttosto che alla rappresentazione del paesaggio, hanno subito, attraverso la musealizzazione, un'inversione d'interpretazione. Il singolo esemplare è stato selezionato dall'archivio a cui era appartenuto: ne è un esempio il *corpus* di fotografie di Atget che diventa, per la Krauss, il punto cruciale del discorso. Questo processo di selezione sposta quindi la fotografia, e i primi materiali della “Storia della fotografia”, nello spazio discorsivo dell'arte; e la fotografia assume lo stesso valore dell'arte per il fatto stesso di essere esposta; lo spazio della cornice e l'*esposizione* –concetto di ascendenza benjaminiano- attribuisce valore di artisticità e iscrive l'oggetto in tutta una serie di categorie di cui si serve la storia dell'arte per legittimare l'oggetto e auto-legittimarsi come metodo d'indagine e di selezione. «L'opera d'arte in quanto rappresentazione del proprio spazio di esposizione»²⁴⁷, condizione a cui anche la fotografia è stata ridotta con l'ingresso al museo è la caratteristica fondamentale di quello che viene individuato come paradigma modernista. Far slittare le fotografie dal loro spazio discorsivo, uno spazio proprio della fotografia, a quelle dell'arte, inserendole nel discorso dei generi dell'artista della carriera, si realizza anche attraverso lo smantellamento dell'archivio fotografico, che scrive Krauss a conclusione del suo saggio con il riferimento alle pratiche²⁴⁸ suggerite da Foucault ne

²⁴⁶ Ibidem.

²⁴⁷ Rosalind Krauss, *Photography's Discursive Spaces*, in “College Art Journal”, vol. 42, inverno 1982, successivamente pubblicato in Id. *Gli spazi discorsivi della fotografia*, in Id., *Teoria e Storia della Fotografia*, trad. it., cit., p. 31.

²⁴⁸ Michel Foucault usa specificamente la locuzione *pratiche discorsive* a cui dedica un capitolo de *L'archeologia del sapere*. In seguito scrive: «Invece di vedere allinearsi sul grande libro mitico della storia delle parole che traducono in caratteri visibili dei pensieri costituiti prima e altrove, si hanno nello spessore delle pratiche discorsive, dei sistemi che instaurano gli enunciati come degli eventi (che hanno le loro condizioni e il

L'Archeologia del sapere «è l'insieme delle pratiche, delle istituzioni e dei rapporti con cui aveva a che fare agli inizi la fotografia del XIX secolo, per ricostruirla nel quadro delle categorie già costituite dall'arte e dalla sua storia»²⁴⁹. Il problema della fotografia come oggetto teorico, prima ancora di essere postulato all'interno di una storia, possibilmente autonoma, della fotografia, viene posto come processo di perdita della «sua specificità di medium». Rosalind Krauss, nel 1999, torna a riflettere sulla fotografia, non quale oggetto teorico ma come oggetto mediale. Infatti se lamenta, con il riferimento a Benjamin, la perdita di un carattere mediale alla fotografia, sostiene poi che, dopo le pratiche concettuali che hanno registrato una convergenza tra arte e fotografia tutta spostata, però, su ciò che è arte in generale, nelle esperienze post-concettuali, ricompare all'uso di «un supporto commerciale di profilo basso e di basa tecnologia [che] viene assunto come modo per tornare all'idea di medium»²⁵⁰. La centralità del museo anche nelle sorti della fotografia e dell'istituzione di una storia della fotografia, che nel saggio di Rosalind Krauss assume il ruolo di anello di congiunzione tra il paradigma modernista e la disciplina della storia dell'arte, vede nel progetto di André Malraux una figura capitale per la riflessione sulla natura di questo legame. È proprio Malraux – scrive la Krauss- che decifra il ruolo del museo quale organizzatore dell'arte²⁵¹. Il progetto di Malraux, che esemplifica lo stretto legame che si istituisce tra museo e fotografia, è centrale anche nel saggio di Douglas Crimp, *On the museum's ruins*²⁵², che fu pubblicato prima sulla rivista “October” in forma di articolo, poi in volume nella collana degli October Books con lo stesso titolo, ma con l'aggiunta di una serie di articoli, alcuni dei quali, apparsi precedentemente sulla rivista. Nell'articolo i due poli del discorso sono rappresentati da Rauschenberg e il progetto di Malraux del *Museo senza mura*. Già Leo Steinberg nel suo saggio *Other Criteria* aveva definito l'opera di Rauschenberg come piano pittorico *flatbed* perché capace, attraverso l'introduzione di oggetti, stampe e riproduzioni, non solo fotografiche, di immettere sul piano pittorico un'eterogeneità addirittura

loro campo di apparizione) e delle cose (che comportano la loro possibilità e il loro campo di utilizzazione). Tutti questi sistemi di enunciati propongo di chiamarli *archivio*. [...] L'archivio è anche ciò che fa sì che tutte queste cose dette non si ammucchino all'infinito in una moltitudine amorfa, non si inscrivano in una linearità senza fratture, e non scompaiano solo per casuali accidentalità esterne; ma che si raggruppino in figure distinte, si compongano le une con le altre secondo molteplici rapporti, si conservino o si attenuino secondo regolarità specifiche [...]». Michel Foucault, *L'archeologia del sapere, una metodologia per la storia della cultura*, trad. it., Bur, Milano 1980, pp. 172-173.

²⁴⁹ Rosalind Krauss, *Gli spazi discorsivi della fotografia*, in Id., *Teoria e Storia della Fotografia*, cit., p. 49.

²⁵⁰ Rosalind Krauss, *Reinventing the medium*, in “Critical Inquiry”, vol. 25, n.2, Winter 1999, trad. in Id, *Reinventare il medium*, Elio Grazioli (a cura di), Mondadori, Milano 2004.

²⁵¹ «[...] è stato André Malraux a spiegarci come il museo, a sua volta, con la successione degli stili e delle loro rappresentazioni che offre, organizza collettivamente la rappresentazione dominante dell'Arte. I musei si sono modernizzati con istituzione del libro d'arte e i musei di Malraux sono oggi diventati “musei immaginari, senza pareti” il contenuto delle gallerie essendo accatastato in un vasto insieme collettivo attraverso la riproduzione fotografica.» Ivi, p. 39.

²⁵² Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, in “October”, vol.13, summer 1980.

incompatibile –chiosa Crimp- con la pittura modernista.

Il *Museo senza mura* di Malraux inconsciamente, scrive Crimp, fa parodia della storia come disciplina umana. Il tassello di connessione tra queste due esperienze, non solo cronologicamente e formalmente distinte, è la riflessione che Foucault compie proprio intorno al concetto di *Ordine*, di *Storia* e di *Storia naturale*, cioè di quell'insieme, non tanto, di fatti in successione, ma di quella modalità empirica che iscrive i fatti «nello spazio del sapere per eventuali conoscenze, e per scienze possibili»²⁵³. Attraverso la fotografia, nel museo immaginario di Malraux può entrare qualsiasi oggetto: quello che suggerisce quest'operazione, con lo scopo di ridurre l'eterogeneità ad un principio fondamentale che nella prospettiva di Malraux è individuato nello *stile*, è quella dell'esistenza di una storia dell'Uomo²⁵⁴. Crimp avverte che in questo processo, teso all'individuazione di un principio di omogeneità attraverso l'utilizzo di uno strumento che fosse omogeneizzante, Malraux ha compiuto un errore fatale: quello di aver scelto la fotografia. La fotografia considerata come *mero veicolo*, attraverso cui gli oggetti entrano nel museo, ottiene la coerenza ricercata ma, quando la fotografia, per esempio attraverso il piano pittorico di Rauschenberg, entra come oggetto stesso d'arte, produce una frattura nell'impianto modernista. Questa è la tesi fondamentale di Crimp che connette la frattura prodotta dalla fotografia nel museo modernista con l'attitudine postmoderna della scena artistica a lui contemporanea che, proprio attraverso l'uso della fotografia, manda in frantumi l'impalcatura modernista. La fotografia, quindi, gioca un ruolo determinante nel mettere in crisi il paradigma modernista dell'arte, autoreferenziale e autosufficiente, proprio nello spazio del museo: attraverso l'ibridazione della pittura con tecniche di riproduzione meccanica delle immagini, l'opera di Rauschenberg ha «cospirato con la pittura alla sua propria distruzione»²⁵⁵. Douglas Crimp ritorna sul processo di *distruzione* della pittura in occasione di una *lecture* tenuta al Pacific Design Center di Los Angeles e pubblicato nel numero 16 della rivista “October” intitolato *Art World Follies*. Con toni ironici, Crimp parte dalla posizione di Barbara Rose circa la pittura leggendo prima la sua recensione della mostra tenuta al MoMA nel 1974 dal titolo *Eight Contemporary Artist* (gli artisti in mostra erano Vito Acconci, Alighiero Boetti, Daniel Buren, Hanne Darboven, Jan Dibbets, Robert Hunter, Brice Marden, Dorothea Rockburne) e poi analizzando la sua proposta curatoriale nella mostra *American Painting: The Eighties*. Rose

²⁵³ Michel Foucault, *Le parole e le cose, un'archeologia delle scienze umane*, trad. it., BUR, Milano 1978, p. 237.

²⁵⁴ «All the works of what we call art, or at least all of them that can be submitted to the process of photographic reproduction, can take their place in the great super-oeuvre, Art as ontological essence, created not by men but by Man». Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, cit., p. 53.

²⁵⁵ Ivi, p. 56.

non risparmia parole sprezzanti nei confronti degli artisti e della mostra al MoMA indicata come momento irreversibile di quel processo di «accettazione passiva disincantata» e di «aggressione da parte di artisti demoralizzati» contro l'arte alta rappresentata dall'istituzione museale. In seguito, cinque anni dopo *Eight Contemporary Artist* al MoMA, la mostra curata da Barbara Rose sembra configurarsi come risposta, quasi come un antidoto, al processo di dissoluzione dell'arte stigmatizzato dalla critica nella recensione. Per Barbara Rose i presupposti dell'arte minimalista e concettuale erano esclusivamente politici e gli scopi quelli di screditare le istituzioni e la cultura borghese. Nella mostra da lei curata, va da sé, le proposte pittoriche presentate erano indirizzate a recuperare valori come la qualità pittorica, l'idea di un'arte trascendente, e l'idea che l'arte rappresenti l'incarnazione di valori ideali. Insomma tutti valori conservatori che, scrive Crimp, avrebbero accompagnato la resurrezione della pittura. Crimp idealmente suggerisce alla Rose che, molto prima di Buren, di Acconci e degli altri, c'era stato un fenomeno che aveva iniziato a corrodere i principi modernisti dell'arte: la fotografia, appunto. Essa aveva minato alla base l'idea di un'opera *capolavoro*, dopo averne definitivamente stabilito la riproducibilità tecnica. La proposta di Barbara Rose è sottesa dall'idea di un'arte che, di fatto, trascende quella della pittura. In una concezione dell'arte con la A maiuscola, che segue un corso ininterrotto da Altamira a Pollock e oltre, «la pittura è compresa ontologicamente, ha un'essenza e un'origine», scrive Crimp. La fine della pittura, come la fine del museo, possiamo concludere, è nella fine del paradigma modernista che rende pensabile in questi termini l'arte in quanto istituzione. Crimp ritorna nell'introduzione al volume *On the Museum's Ruins* sul nesso centrale del modernismo, arte-storia dell'arte-museo, e su come la crisi rovinosa sia stata istillata dai processi epistemologici inaugurati dalla fotografia. All'autonomia dell'arte modernista isolata nel museo che ne valida e legittima il suo isolamento Crimp oppone, invece, l'eteronomia della fotografia. E all'ingresso della fotografia nel museo la «coerenza epistemologica del museo collassa»²⁵⁶, e l'autonomia dell'arte si rivela come una costruzione fittizia operata dall'istituzione modernista. Douglas Crimp, però, non si è dedicato alla fotografia esclusivamente sottoponendone il suo statuto ad un processo analitico volto a mettere in evidenza le condizioni fotografiche del postmodernismo. Egli si è interessato, dapprima, all'attività fotografica di alcuni artisti che in quegli anni lavoravano con il mezzo fotografico privilegiandone l'intrinseco riferimento alla temporalità e alla copia, per poi procedere consequenzialmente all'analisi del carattere postmoderno di tali pratiche. Nel 1977 Douglas Crimp cura una mostra dal titolo *Pictures* inizialmente per la galleria Artist Space, riproposta

²⁵⁶ Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, The MIT Press, Cambridge 1993, p. 14.

in seguito presso l'Allen Art Museum di Oberlin e l'Institute of Contemporary Art di Los Angeles. La parola *Pictures*, sotto cui Crimp raccoglie il lavoro di Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo and Philip Smith, dichiara un'ambiguità intrinseca poiché non indica una tipologia specifica d'immagini (siano esse cinematografiche, fotografiche, pittoriche, performative) ed inoltre, nella sua forma verbale, così scrive Crimp, indica il processo di creazione di un oggetto estetico. Successivamente Douglas Crimp pubblica sulla rivista "October" un articolo che approfondisce i temi e le questioni già affrontate nel testo in catalogo della mostra all'Artist Space²⁵⁷. Il carattere d'azione e di creazione dell'oggetto estetico, senza pur indicare la reale natura di questo, rende la parola *pictures* funzionale a rappresentare la modalità di produzione dell'arte nella postmodernità. Intorno alla questione della temporalità le opere raccontano un cambiamento di prospettiva dell'arte: le fotografie di Cindy Sherman, per esempio, sembrano *still* da video ma, piuttosto, sono singoli frammenti spaziotemporali di una narrazione che non ha un reale corso temporale. Anche nel caso dell'opera di Robert Longo *Still from film for Sound Distance of a Good Man* il cortocircuito è nella relazione tra immagine ferma (*still*) e il flusso filmico d'immagini: un frammento fotografico da un film senza movimenti che mostra un uomo con la schiena inarcata e la testa all'indietro come in preda alle convulsioni. Alla fine dell'articolo Crimp precisa, con un'interessante notazione metodologica ed insieme una proposta interpretativa che travalica le specifiche questioni dell'immagine, che prima di tutto il *postmodernism* non può essere concepito in termini temporali e soprattutto che le pratiche scelte contribuiscono a pensare al modernismo in un modo differente²⁵⁸. Gli artisti in mostra condividono il nuovo approccio al *medium* e realizzano una rottura con l'arte modernista che Crimp descrive come topografica perché attraverso la mappatura della superficie dell'opera, era indirizzata a determinarne la struttura. Successivamente le strategie come «quoting, excerptation, framing, and staging» contribuiscono a produrre l'opera come un'*attività stratificata*²⁵⁹ che mina le categorie estetiche moderniste che il museo ha istituzionalizzato. Crimp pone in un'opposizione, dal risvolto fortemente politico, da un lato i processi e le nuove strategie del postmoderno che vengono ospitate dagli spazi alternativi e dall'altro, invece, l'integrità della pittura e le categorie estetiche tradizionali che sono i valori che ancora negli anni '80 sono difesi e promossi dall'istituzione museale. Il discorso sulla copia, e sulla copia della copia, che Crimp

²⁵⁷ Douglas Crimp, *Pictures*, in "October", vol. 8, spring 1978, pp.75-88.

²⁵⁸ «The work I have attempted to introduce here is related to modernism conceived differently, whose roots are in the symbolist aesthetics announced by Mallarmé, which include works whose dimension is literally or metaphorically temporal, and which does not seek the transcendence of the material condition of the signs through which meaning is generated». Douglas Crimp, *Pictures*, cit. p.87.

²⁵⁹ Ibidem.

conduce nel suo saggio, è centrale anche nella proposta critica di Rosalind Krauss che, nel 1984, in un articolo sulla rivista “October” affronta il rapporto tra originale e copia attraverso l’indagine sulla fotografia. L’indagine parte dalla critica alla posizione di Pierre Bourdieu che definisce la fotografia quale medium *medio*, a metà strada tra la forma popolare e l’arte (medio come classe media)²⁶⁰. Bourdieu non attribuisce alla fotografia un discorso estetico specifico, piuttosto viene indicato quale indice sociale. In questo modo anche la distinzione tra fotografia popolare e fotografia artistica sarebbe frutto appunto solo di una differenza di classe. Invece Rosalind Krauss non solo recupera l’idea, già suggerita da Crimp, che la fotografia ha messo in crisi la pittura e la scultura che, proprio grazie alla fotografia, avrebbero «vissuto il rimescolamento [...] delle idee di originalità, espressività soggettiva, o singolarità formale, non come una versione deviata di questi valori ma come la negazione stessa del sistema delle differenze che permette di pensarle»²⁶¹. Quella pluralità delle copie, nel discorso di Krauss, fa vacillare la differenza stessa tra originale e copia per cui il discorso, arricchito dei riferimenti a Deleuze, e attraverso Deleuze a Platone, cambia i termini dei confronti: non più originale e copia, ma dalla *copia vera* e dalla *falsa copia* il discorso si sposta al *simulacro*, poiché la realtà appare, ormai, come «un effetto del reale, prodotto dalla simulazione e dai segni»²⁶². La fotografia, infine, permette che tutto ciò assuma un’evidenza inoppugnabile perché per statuto, quello specifico discorso estetico che Bourdieu nega, è un’immagine che non *somiglia* al modello per un legame interno, ma piuttosto, per una meccanica. Tale caratteristica statutaria della fotografia, scrive Krauss, mette in questione concetti quali l’unicità dell’oggetto d’arte, l’originalità, l’autorialità, la coerenza dell’opera e *l’individualità dell’espressione personale*. In occasione di una relazione presentata alla conferenza dal titolo *Performance and Multidisciplinarity: Postmodernism*, organizzata dalla rivista “Parachute” a Montreal nell’ottobre del 1980, Douglas Crimp ritorna sul rapporto tra i caratteri del postmoderno ed una pratica della fotografia centrata sulla questione della pluralità delle copie. Il Postmodernismo, scrive Crimp, può essere capito solo come una specifica rottura con il modernismo ma soprattutto con quelle istituzioni che hanno costituito la condizione del moderno. Le istituzioni sono il Museo e la Storia dell’arte, ma Crimp aggiunge la Fotografia in un senso molto più complesso, poiché «il modernismo dipende sia dalla sua presenza che dalla sua assenza».²⁶³ La pluralità delle copie, alla cui ricerca si era spinto analizzando tutta una generazione di giovani artisti newyorkesi che, alla fine degli anni

²⁶⁰ Cfr. Pierre Bourdieu, *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*, trad. it., Guaraldi, Rimini 1972.

²⁶¹ Rosalind Krauss, *Photography and Simulacrum*, in “October”, vol. 31, winter 1984; trad. it Id, *Nota sulla fotografia e il simulacro*, in Id, *Teoria e storia della fotografia*, cit. p. 228.

²⁶² Ibidem.

²⁶³ Douglas Crimp, *The Photographic Activity of Postmodernism*, in “October”, vol. 15, p. 91

'70, utilizzavano strategie di produzione che minavano radicalmente le regole moderniste della rappresentazione, diventa centrale nel saggio del 1980 per definire la *attività fotografica del postmodernismo*. Infatti, i lavori di Sherrie Levine, di Cindy Sherman e di Robert Longo, già presenti nel testo scritto in occasione della mostra *Pictures*, avevano in comune un analogo approccio alla questione della rappresentazione e della riproduzione di una copia di cui si è perso di vista l'originale. *L'aura*, di cui Walter Benjamin aveva già dichiarato la scomparsa nel 1936, è definitivamente sparita con il diffondersi nella pittura dei sistemi di riproduzione tecnica: da Warhol a Rauschenberg l'arte fino agli anni '70 cospira contro l'autoreferenzialità e l'autonomia della pittura. Crimp già in precedenza aveva affermato che la condizione in cui versano il museo e le istituzioni moderniste in generale, è di crisi irreversibile a partire dalla fine degli anni '70 e dalla diffusione di quelle pratiche definite postmoderniste. I tentativi, molto ben riusciti, di resuscitare la pittura tra la fine degli anni '70 e '80 non solo vedono nella fotografia un'acerrima nemica, ma soprattutto tendono a contrapporre attraverso la validazione della griglia di valori modernisti, una fotografia artistica (*photography-as-art* è la parafrasi utilizzata da Douglas Crimp) ad una fotografia altra (*the photographic activity of postmodernism*) che lavora per sovvertire i principi dell'originalità²⁶⁴. Crimp avverte che ciò che è dietro una fotografia *auratica* è la soggettività (*subjectivity*), e la storia della fotografia, come storia di soggettività, si serve di questioni mitiche quali *l'unicum*, il gesto, lo scatto. Storicamente si è proposta, nel tentativo di recuperare un'aura alla fotografia, un dualismo tra la fotografia prodotta dalla mente di un'artista e quella prodotta dal contatto con il reale: quindi, tra fotografia come arte e fotografia come documentazione. Una contrapposizione, questa, che continua ad essere operativa ancora oggi ma che la pratica fotografica postmodernista ha realmente contribuito a sovvertire. Anche Rosalind Krauss si interroga sul rapporto tra fotografia come arte e nuova costellazione artistica in vari saggi ed, in particolare, affronta l'opera di Cindy Sherman²⁶⁵. Contrapponendo alle immagini di Cindy Sherman un *memento mori* di Irving Penn sostiene che il lavoro della Sherman si costituisce come istanza critica: la fotografia stessa viene utilizzata come *metalinguaggio*, a differenza di Penn che rinuncia allo specifico della fotografia per comporre delle immagini che si servono del linguaggio dell'arte. Un altro aspetto centrale nella riflessione sulla fotografia, da subito affrontato nei saggi di Krauss e Crimp, è il rapporto della fotografia con il museo e con la storia della fotografia. Nel 1982 sulle pagine della rivista Christopher Phillips, già intervenuto in qualche numero precedente

²⁶⁴ «And it does precisely in relation to the aura, not, however, to recuperate it, but to displace it, to show that it too is now only an aspect of the copy, not the original». Ivi, p.98.

²⁶⁵ Rosalind Krauss, *Photography and Simulacrum*, cit. p. 232.

con una lettera agli editori su tematiche affini, rintraccia fin dagli anni '30 i tentativi, con mostre e cataloghi, di acquisire la fotografia non solo come *medium* estetico ma come oggetto che trascenda la sua natura di copia²⁶⁶. Phillips mette in rassegna le mostre e gli allestimenti del dipartimento di fotografia per costruire, attraverso la storia dell'esposizioni la trasformazione della storia della fotografia che veniva sperimentata al MoMA. Il cambiamento delle logiche espositivo-curatoriali nascondono, infatti, una specifica griglia teorica di riferimento che di volta in volta, attribuisce alla fotografia valore artistico, valore tecnico o valore sociale e comunicativo. Si deve a John Szarkowski durante il lungo periodo in cui è stato direttore del dipartimento di fotografia del MoMA, la costruzione di un vero campo estetico per la fotografia attraverso, scrive Phillips, un ambizioso programma che aveva alcune linee principali quali l'introduzione di un vocabolario teorico formalista, l'individuazione delle poetiche contemporanee, da un lato, e, dall'altro, quello di una tradizione principale che vedeva Steiglitz e Weston come i capostipiti. La costruzione di tale metodo non solo ha effetti sulla fotografia contemporanea, ma perviene ad una rilettura della fotografia del passato e ad una nuova attribuzione di valore. La mostra curata nel 1977 da Szarkowski al MoMA dal titolo *Mirrors and Windows*, che includeva tra i lavori più propriamente fotografici anche opere di Robert Rauschenberg, Ed Ruscha e Andy Warhol, è l'occasione per Abigail Solomon-Godeau per riflettere sulla natura della fotografia come arte e il rapporto tra la fotografia e le pratiche artistiche contemporanee²⁶⁷. La distinzione tra il campo della fotografia artistica e quello dell'arte contemporanea, che si serve della fotografia è una questione problematica che, negli anni '80, diventa sempre più spinosa alla luce del lavoro di artisti quali John Baldessari, Victor Burgin, Hilla e Bernd Becher, Sarah Charlesworth, Barbara Kruger, Louise Lawler, Sherrie Levine, Richard Prince, Cindy Sherman, Laurie Simmons, e Jim Welling che, scrive Solomon-Godeau, condividono la propensione a contestare nozioni come l'originalità e l'autorialità e a resistere al paradigma modernista. Gran parte delle strategie di significazione adottate dagli artisti postmoderni hanno a che fare con la pratica e lo statuto della fotografia²⁶⁸. Solomon-Godeau s'interroga, contrapponendo la fotografia d'arte ormai istituzionalizzata e le pratiche postmoderniste che

²⁶⁶ Christopher Phillips, *The Judgment Seat of Photography*, in "October", vol. 22, Autumn 1982, pp. 27-63.

²⁶⁷ Abigail Solomon-Godeau, *Photography After Art Photography*, in *Art After Modernism, Rethinking Representation*, a cura di Brian Wallis e Marcia Tucker, The New Museum of Contemporary Art e David R. Godine Publisher, Boston, 1984, pp. 75-86.

²⁶⁸ «Such work specially addresses the conditions of commodification and fetishization that enfold and inform art production. The perview of such practises are the realm of discursivity, ideology and representation, cultural and historical specificity, meaning and context, language and signification. That photography should thus figure as a crucial term in postmodernism seems both logical and (at least retrospectively) inevitably. Virtually every critical and theoretical issue with which postmodernism art may be said to engage in one sense or another can be located within photography». Ivi, p.80.

usano la fotografia, su quali siano le posizioni critiche di quest'ultime in riferimento agli spazi istituzionali, cioè in riferimento non solo al museo ma anche a quelle «formazioni discorsive - canoni, arte e storie della fotografia, critica e mercato, che insieme costituiscono il materiale sociale e spaziale dell'arte»²⁶⁹. Se l'arte fotografica, sotto scacco dei valori modernisti dell'autorialità e dell'autonomia dell'arte, trova un posto nel museo, le pratiche postmoderne, invece, restano marginalizzate, ma rivendicano la libertà dall'ortodossia istituzionale.

La rivista "October", si è detto, dedica largo spazio, fin dalla sua fondazione, ad interventi e articoli sulla fotografia. Ad articoli più teorici che indagano le questioni mediali, che scelgono la fotografia quale *medium* privilegiato per rappresentare il cambiamento dello statuto dell'immagine, si aggiungono articoli che propongono interpretazioni specifiche senza, però, trascendere il singolo evento nel tentativo di una teorizzazione più ampia, ma che apportano inedite prospettive interpretative per la storia della fotografia. Un esempio è la conversazione tra Abigail Solomon-Godeau e Ben Lifson, critico fotografico del *Village Voice*, pubblicata nel 1981. I due critici discutono non solo della trasformazione della fotografia, ma del suo legame con i tempi, con il mercato e con l'istituzione museale, non nel tentativo di rintracciare la struttura significante del *medium* ma per appuntare alcune questioni teorico-critiche utili a comprendere il ruolo delle fotografie nella scena contemporanea²⁷⁰. In questa lunga conversazione Solomon-Godeau avverte che è avvenuta una trasformazione imputabile all'acquisizione della fotografia nel contesto dell'arte, all'acquisizione del vocabolario dell'arte per la critica alla fotografia che, non va dimenticato, non è solo ascrivibile al campo dell'arte visiva. «La prima cosa che è accaduta con tale approccio è che i soggetti delle fotografie sono stati scaricati in favore degli artisti». Non si discute più dei soggetti delle immagini, della qualità delle immagini ma degli artisti che le hanno prodotte. Solomon-Godeau sostiene che la critica della fotografia non può mutuare dalla storia dell'arte temi e linguaggio, perché è piuttosto la storia di un *medium* e delle sue connessioni con altri campi: per esempio quello della propaganda, perciò, è sempre necessario chiedersi l'uso che è stato fatto dell'immagine. In ogni caso la storia della fotografia non può occuparsi esclusivamente di questioni stilistiche. La storia della fotografia non può avere a modello la storia della pittura: Solomon Godeau con decisione rifiuta l'idea di ricondurre metaforicamente l'atto stesso del fotografare al disegno. La questione più interessante, però, sollevata in questa conversazione è la differenza che Lifson fa tra artista e fotografo. Per Lifson Robert Capa, per esempio, va considerato come un artista perché è stato capace di «trasformare il soggetto

²⁶⁹ Ivi, p.82.

²⁷⁰ Ben Lifson e Abigail Solomon-Godeau, *Photophilia: A Conversation about the Photography Scene*, in "October" vol. 16 Art World Follies, Spring 1981, pp. 102-103.

fotografico in un modo più interessante, egli lo trasforma nella finzione della sua creazione in un modo che ha più a che fare con la capacità della macchina fotografica di trasformare il mondo». Meno interessanti per Lifson sono quei fotografi, come Stieglitz o Weston, che hanno «ripetuto il vocabolario di forme della pittura modernista»²⁷¹. Il problema che emerge è la difficoltà di adottare alcune categorie che tengano insieme i vari aspetti, perché come avverte Solomon-Godeau, stabilire un *canone fotografico* tra un uso autocosciente del *medium* ed una fotografia, invece, a contenuto sociale significa escludere dal discorso una grossa parte della fotografia. L'ubiquità dei fotografi contemporanei –viene citato il caso di Mappelthorpe- per la fusione tra ambiti distinti quali la fotografia di moda, la fotografia pubblicata su riviste e la fotografia esposta al museo- è un fenomeno che emerge nella contemporaneità. Ma il rapporto centrale nel discorso della fotografia resta comunque quello con il reale, attraverso il gesto di prelievo che il fotografo opera, a volte in modo diretto, a volte controllando con pose che tradiscono un modello ideale pittorico di riferimento, a volte in un modo più schietto con l'attendere che le cose si mettano in posa. Successivamente Abigail Solomon-Godeau pubblica sulla rivista un articolo dedicato al *corpus* di fotografie scattate dalla firma più famosa del Secondo Impero Mayer & Pierson alla contessa di Castiglione²⁷². Il saggio dà prova di un metodo possibile per la storia della fotografia: un discorso che non può essere esclusivamente formalista, ma che deve necessariamente interrogare l'immagine sui nessi con il contesto sociale e politico che l'ha prodotta. Più banalmente bisogna chiedersi che uso avesse quell'immagine. Lo studio del *corpus* di fotografie che ritraggono la contessa è l'occasione, infatti, per analizzare la rappresentazione fotografica del corpo femminile in ogni suo esito, dal ritratto alle foto stereoscopiche pornografiche, in un lungo percorso tra le fotografie tra gli anni '50 e '60 dell'Ottocento. Il ritratto è un tema centrale per la storia della fotografia ed è interessante leggere a questo proposito le notazioni preliminari sulla doppia natura della fotografia che Allan Sekula usa per introdurre un vasto studio sulle fotografie identificative. Il presupposto per la sua analisi è che questo genere di fotografie si riferisce ad un sistema di rappresentazione che contemporaneamente funziona come *onorificenza* e come *repressione*, entrambi caratteri della ritratto fotografico. La fotografia, quindi, non fu solo uno strumento di democratizzazione ad uso della borghesia ma, più in generale, scrive Sekula, introdusse il principio del *panopticon* nella vita quotidiana²⁷³. Se negli anni '80 l'attenzione degli interventi critici è spostata su un piano teorico, con l'interessante dibattito sulla natura del mezzo fotografico e sulla possibilità,

²⁷¹ Ivi, 108.

²⁷² Abigail Solomon-Godeau, *The Legs of the Countless*, in "October", vol. 39, Winter 1986, p. 65-108.

²⁷³ Allan Sekula, *The Body and the Archive*, in "October", vol. 39, Winter 1986, p. 10.

o meno, di individuare uno specifico carattere discorsivo della fotografia –non è un caso che l'attenzione maggiore è ai due teorici che hanno avviato la riflessione sui caratteri mediali della fotografia:Walter Benjamin e Roland Barthes²⁷⁴- nei pieni anni '90 questa tensione teorica si è affievolita per lasciare spazio invece ad una più serrata e attenta analisi delle esperienze con saggi critici sull'opera degli artisti anche con una loro reale partecipazione attraverso *call*, interviste e conversazioni. L'analisi monografica o quella comparata spesso contiene aperture a riflessioni metodologiche. Carol Armstrong, nel saggio *Biology, Destiny, Photography, Difference According to Diane Arbus*²⁷⁵, analizza alcuni cicli fotografici con il sussidio dei testi scritti dall'artista²⁷⁶. Dà conto del rifiuto cosciente della struttura compositiva nella serie intitolata *Adamo ed Eva*; in questa direzione gli scritti della Arbus sono espliciti. Alla fotografa interessa il reale in sé e le differenze tra le cose, non la *Texture*, la superficie delle cose e specularmente la superficie della fotografia. Un'interessante nota metodologica introduce la posizione critica della Arbus: Carol Armstrong si rifiuta di adottare le informazioni biografiche come strumento interpretativo. Il rifiuto per il dato biografico lascia il posto per altri elementi che diventano centrali nella lettura dell'opera, il cui interesse si rintraccia anche negli scritti dell'artista: la differenza biologica e naturale tra le cose, le alterazioni genetiche e, pur non facendo uno stretto riferimento a Freud, la realtà straniante sono le categorie attraverso cui Armstrong compone un discorso critico che mette sotto scrutinio le immagini e gli scritti dell'artista²⁷⁷. Le fotografie degli artisti sono messe a setaccio: nel 1994 Howard Singerman pubblica un articolo sul lavoro di Sherrie Levine²⁷⁸. Sherrie Levine, presente anche nella mostra *Pictures* a cura di Douglas Crimp, è una delle figure centrali di quell'attitudine tipicamente postmoderna che si realizza attraverso il prelievo e la riproduzione. Singerman ritorna a riflettere sulle foto dell'artista ed, in particolare, sul ciclo *After Walker Evans*, dieci anni dopo averle viste per la prima volta a New York presso la galleria Metro Pictures. Ciò che muove il rinnovato interesse del teorico è

²⁷⁴ Va sottolineato anche l'interesse particolare che gli autori americani mostrano in particolare per Roland Barthes, perché chiaramente il suo discorso sulla fotografia si innesta sul una riflessione più ampia sugli strumenti dello strutturalismo, da una parte, e, dall'altra, sulla riflessione sul moderno. Si veda Dana B. Polan, *Roland Barthes and the Moving Image*, in "October", vol. 18, autumn 1981, pp. 41-46.

²⁷⁵ Carol Armstrong, *Biology, Destiny, Photography: Difference According to Diane Arbus*, in "October" vol. 66, autumn 1993, pp. 28-54.

²⁷⁶ Armstrong fa riferimento al catalogo, pubblicato in occasione della mostra presso lo Spencer Museum of Art –The University of Kansas nel 1984, che metteva a confronto gli scritti dell'artista con alcune serie fotografiche. Doon Arbus e Marvin Israel (a cura di), *Diane Arbus, magazine work*, Aperture, New York 1984.

²⁷⁷ «The monograph's text declares that the act of photographing is an act of "scrutiny" that yields up the "specific" or the detail – in other words, the "flaw". That Scrutiny is intimately tied to fascination with the hyper-physical differences between things. But hand in hand with the emphasis upon photographic scrutiny, specificity and differentiation (all aspects, one would think, of the masterful scopophilia of photography) there is the development of a sort of *id* theory of photography in which many of the aspects of the medium that stand for technical mastery are treated to a kind of off-hand irreverence». Ivi, p.36

²⁷⁸ Howard Singerman, *Seeing Sherrie Levine*, vol. 67 winter 1994, pp. 78-107.

l'impressione che il lavoro di Sherrie Levine sia stato ridotto alle strategie di produzione perdendo di vista l'oggetto specifico, l'immagine, dell'opera fotografica. Pur essendo una copia, un prelievo dei celebri scatti che il fotografo aveva realizzato avendo come soggetto il suo figlioletto –la serie fotografica di Evans già assumeva l'aspetto della copia con l'evidente citazione della statuaria romana nell'immagine del torso acefalo del fanciullo- le immagini «non possono essere ancora a lungo semplicemente percepite, ma piuttosto lette e interpretate».²⁷⁹ Attraverso quest'atto di lettura da parte della stessa Levine verso l'opera di Evans, l'artista realizza la sua critica all'autorialità raccogliendo l'eredità delle posizioni teoriche di Duchamp e di Barthes. Secondo Singerman la critica mossa da Levine è però indirizzata a mettere in risalto le differenze sessuali e le ideologie di genere. Esaminando le posizioni critiche dei vari studiosi, quella di Buchloh che riconosce la funzionalità delle fotografie di Levine esclusivamente in una cornice istituzionale dell'arte, il discorso sulla copia di Krauss e, invece, la questione dell'autorialità sollevata da Crimp, riducono il lavoro di Levine alle strategie adottate e ad una, più generale, riflessione sulle pratiche del postmoderno. L'appropriazione di Levine ha un'eco lacaniana per Singerman: «possiamo immaginare che avesse detto qualcosa come “Avrei voluto farlo” oppure “Vorrei che fosse mio” [...] ciò che noi desideriamo è il desiderio dell'altro»²⁸⁰. L'argomento delle differenze sessuali, dell'alterità, «the Others»²⁸¹ è stato sollevato da Craig Owens a proposito della rappresentazione culturale che dalla fotografia viene fissata. Il tema dell'alterità si gioca intorno alla rappresentazione e all'immagine del corpo. Singerman enumera tutte le posizioni critiche sull'opera di Levine per tracciare un comune riferimento al feticismo in termini freudiani.

Analogamente alla modalità critica di Singerman, che raccoglie l'occasione dell'interpretazione del lavoro di Sherrie Levine per procedere anche a puntualizzazioni teoriche, George Baker nel 1996 propone un saggio sulla fotografia di August Sander. Baker analizza i due poli del *narrativo* e della *stasi* in cui la tradizionale critica fotografica ha interpretato la fotografia. Per le caratteristiche proprie del *medium* il concetto di stasi è stato utilizzato per contrapporlo al cinema che, invece, per statuto assume il compito del narrativo. Anche se viene considerato come uno strumento che registra la fissità, la fotografia, scrive Baker, ha sempre avuto una straniante abilità ad erodere tali presupposti e rendere narrativa un'immagine che ferma un istante in un flusso di tempo. Baker propone una proposta

²⁷⁹ Ivi, p. 81.

²⁸⁰ Ivi, p. 85.

²⁸¹ Craig Owens, *The Discourse of Others: Feminists and Postmodernists*, in Id, *Beyond Recognition, Representation, Power, and Culture*, University of California Press, Berkeley 1992; già in Hal Foster (a cura di), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Seattle 1983.

counterintuitive di lettura del significato fotografico come uno *strappo tra il narrativo e la stasi*. Questo strappo si consuma nell'esperienza della fotografia che si avvicina al modello espressivo della *Neue Sachlichkeit*²⁸². Baker individua un senso di malinconia nel ciclo di ritratti realizzati da Sander con il chiaro e ambizioso intento di creare una «tipologia fotografica della società di Weimar che egli chiama *I cittadini del Ventesimo secolo*»²⁸³, di catalogare la sfera del sociale²⁸⁴. Baker procede all'analisi di quest'attitudine malinconica attraverso il riferimento a Roland Barthes che incrocia, in un certo senso, la posizione di Benjamin: da un lato, la fotografia per il suo carattere statico e la capacità di documentare ciò che è stato (Barthes), e dall'altra, una malinconia politica nella condizione particolare della Repubblica di Weimar dove il teorico (Benjamin) lamenta un'inefficacia delle azioni degli intellettuali di sinistra. Sollevando la questione dell' *uncanny* -si istituisce persino un confronto critico con le immagini di Diane Arbus- che sposta il discorso sulla confusione che si produce, con il ritratto, tra soggetto e oggetto – come suggerito dal celebre saggio sul tema freudiano di Julia Kristeva- Baker arriva a discutere del generale significato del ritratto: il ritratto sarebbe inestricabilmente collegato all'emergere della soggettività della media e piccola classe borghese con l'introduzione del controllo nella vita quotidiana su cui già aveva riflettuto Allan Sekula²⁸⁵. Più di recente Baker ritorna ad occuparsi nello specifico di fotografia, rilevando come essa avesse subito una sostanziale trasformazione nel mondo dell'arte contemporanea e che, dopo l'ondata di riflessione teorica degli anni '70 e '80, fosse ritornata la necessità di analizzare i cambiamenti formali e nuove pratiche per verificare l'autonomia estetica assunta²⁸⁶. La fotografia, introdotta oramai a pieno titolo nelle pratiche dell'arte contemporanea «sopravvive, forse, in nuove e alterate forme», è piuttosto la fotografia tradizionale ad aver perso la centralità della scena. La proposta critica di Baker, già avanzata da Abigail Solomon-Godeau nel 1984²⁸⁷, è di una fotografia in un campo espanso, non da intendere connessa in modo ortodosso con la lezione di Krauss circa la scultura nell'*Expanded Field* – che ingloba categorie, processi e discipline come l'architettura, il paesaggio, la soggettività e, infine, l'alterità del soggetto- ma da intendere come un'offerta multipla.

²⁸² George Baker, *Photography between Narrativity and Stasis: August Sander, Degeneration, and the Decay of the Portrait*, in "October", vol.76, spring 1996.

²⁸³ Ivi, p. 76.

²⁸⁴ L'archivio e la serializzazione sono i temi sollevate da Rosalind Krauss nell'analisi della fotografia di Sander, capace di recuperare il rapporto autentico tra fotografia e soggetto come auspicato da Benjamin nella *breve storia della fotografia*.

²⁸⁵ Vedi nota 65.

²⁸⁶ George Baker, *Photography's Expanded Field*, in "October" vol 114, fall 2005, p. 121-138.

²⁸⁷ Abigail Solomon-Godeau, *Photography After Art Photography*, in *Art After Modernism, Rethinking Representation*, cit., p. 85.

In questo *excursus* sulla centralità della fotografia quale oggetto teorico di una storia sottoposta alla revisione metodologica dalle nuove pratiche del postmoderno e modello discorsivo per le arti va rilevata l'assenza di molte voci critiche che negli Stati Uniti avevano animato il dibattito sulla fotografia. Si notano infatti le assenza di Susan Sontag che nel 1977 aveva pubblicato un volume di saggi sulla fotografia, tradotto successivamente in svariate lingue²⁸⁸, e soprattutto quella di Victor Burgin, artista e teorico molto influente nel dibattito americano impegnato ad avviare un ripensamento dei metodi e degli strumenti della critica d'arte e della fotografia.

Victor Burgin fin dall'inizio degli anni '80 pubblica numerosi saggi ed interventi sulla teoria dell'arte e sulla fotografia e sembra, per temi e metodi, molto vicino alle posizioni critiche emerse sulla rivista "October". Partecipa ad una tavola rotonda sui temi femministi nel 1995²⁸⁹, ma di fatto non c'è traccia nella rivista della pubblicazione delle sue proposte teoriche più interessanti circa la fotografia e la teoria dell'arte. Nell'introduzione al volume dal titolo tanto esplicito *Thinking Photography* che raccoglie saggi ed estratti utili a ricostruire il complesso discorso intorno alla fotografia – per esempio il saggio di Benjamin *L'autore come produttore*- contribuisce a spiegarne le logiche che dominano i segni nel contesto culturale e sociale, Victor Burgin dà preliminarmente le indicazioni sul metodo d'indagine utilizzato²⁹⁰. La fotografia in quanto oggetto teorico non è considerata come un insieme di norme tecniche, piuttosto come *pratica di significazione* che necessita, per essere esaminata, di un punto di vista interdisciplinare. Anche Burgin non risparmia parole polemiche indirizzate alla critica della fotografia: «Il discorso dominante di tale critica è un amalgama contraddittorio di romanticismo, realismo e teorie estetiche moderniste»²⁹¹. Ad una critica di tal fatta corrisponde una storia dell'arte che ne costituisce la cornice ideologica. L'approccio a cui è informato il libro segue le idee marxiste aggiornate alla filosofia di Althusser per superare quella rigida e deterministica struttura in cui la tradizione marxista aveva incasellato i fenomeni culturali, considerati sovrastrutture *determinati dalle contraddizioni della base economica*. Questo chiarimento è necessario, scrive Burgin, perchè il suo scopo è considerare la fotografia in relazione alla generale sfera di produzione culturale, ma la teoria della fotografia non va ingenuamente ricondotta alla teoria della cultura in genere. Burgin, in continuità con le idee emerse sulla rivista, ha rivendicato un oggetto specifico per la teoria della fotografia servendosi, però, dei riferimenti alla teoria semiotica, alla linguistica, alle

²⁸⁸ Susan Sontag, *Sulla fotografia*, trad. it., Einaudi, Torino 1978.

²⁸⁹ *Questions of Feminism: 25 Responses*, in "October" vol. 71, Feminist Issues, winter 1995.

²⁹⁰ Victor Burgin, Introduzione, Id. (a cura di), *Thinking Photography*, Palgrave Macmillan, New York 1982.

²⁹¹ Ivi, p.3.

differenti posizioni critiche circa il segno e il significato, non solo per ricostruire le radici dell'opposizione tra il linguaggio verbale e non verbale, visivo e non visivo, ma per motivare l'assunto che non c'è sistema che possa essere considerato neutrale. Ogni oggetto è calato in un sistema intellegibile di relazioni che non permette di credere ad una *realtà innocente* – scrive Burgin- prima della macchina fotografica. Ogni frammento del reale ha una posizione in una determinata ideologia, cioè in quel complesso di proposizioni teoriche che distingue il naturale dal sociale come accettati dalla società²⁹². Burgin, seppur mantenendo un atteggiamento cauto nei confronti del formalismo e studiandone gli esiti teorici sulla fotografia, conclude che una pratica della fotografia e della critica non può escludere l'altra, è importante, piuttosto, riconoscere che i significati sono continuamente prodotti da uno spostamento «dall'immagine alle formazioni discorsive che l'attraversano e li contengono»²⁹³. La riflessione e la teorizzazione del fotografico, che ha sottoposto il mezzo stesso ad una deflagrante articolazione degli aspetti in una miriade di questioni teoriche interconnesse (*breaking the medium*, appunto), è legata alla trasformazione paradigmatica che, dalla fine degli anni '70, è emersa alla coscienza critica. Questo processo si accompagna ad un ripensamento delle categorie del moderno, ormai sottoposte all'azione eversiva di una pratica pienamente postmoderna. Il raffreddamento di quell'attitudine *eroica* alla teorizzazione che si è verificato durante la decade degli anni Novanta corrisponde, però, al pieno accoglimento delle idee del postmoderno in ogni campo del sapere.

²⁹²Victor Burgin, *Photographic Practices and Art Theory*, in *Thinking Photography*, cit., pp.39-83.

²⁹³ Victor Burgin, *Photography, Phantasy, Function*, in *Thinking Photography*, cit., p. 216.

II.3 Moderno, *modernism* e postmoderno

Una prospettiva statunitense

La proposta teorica di “October” ha una radice profonda non solo nell’adesione alle posizioni francesi dello strutturalismo e del post-strutturalismo, ma anche nella riflessione intorno alla questione del cambiamento epistemologico che dalla fine degli anni ’70 assume rilevanza nei discorsi critici di tutte le discipline.

La coscienza dell’irrimediabile rovina della cultura moderna fa spazio all’affermarsi del paradigma culturale postmoderno che sostituisce il rigido impianto ideologico e rigido modernista con un modello flessibile, debole e temporaneo. Gli articoli pubblicati sulla rivista e la produzione teorica degli editorialisti e degli studiosi che ad essa collaborano sono fonti utili per tracciare il carattere specifico del dibattito come si è articolato negli Stati Uniti.

Gli autori che collaborano ad “October” sono infatti tutti impegnati, ognuno secondo il proprio specifico campo d’indagine, a spingere la riflessione sulla disciplina e sui metodi nella direzione dell’aggiornamento disciplinare alla luce delle teorie postmoderniste.

I contributi critici pubblicati sulla rivista intervengono specialmente sugli aspetti estetologici della riflessione postmoderna. Il dibattito sulla novità del postmoderno da una prospettiva estetologica e dell’arte visiva è dunque il punto di vista privilegiato. Non mancano però analisi e proposte critiche che, più in generale, vanno ricondotte al dibattito filosofico e sociologico che in quegli anni aveva riscritto i discorsi sull’*io* e *la morte del soggetto* e sulla storia, da un lato, e dall’altro sulla collettività, sulla società in costante trasformazione. Da uno spoglio degli articoli che fanno in “October” esplicitamente riferimento alla riflessione sul cambiamento epistemologico la cui coscienza è emersa alla fine degli anni ’70 si possono rilevare alcune specificità. In prima istanza va rilevato che ad un momento di elaborazione delle questioni postmoderne avvenuto nella prima decade di pubblicazione della rivista succede, negli anni novanta, un periodo di revisione, in cui le posizioni critiche elaborate nel momento stesso in cui si era palesata, con la forza della crisi culturale, la fine dei grandi discorsi e della narrazione moderna, vengono sottoposte con la distanza necessaria ad una nuova analisi e registrazione degli assunti. Ad un primo momento in cui si sferra, in modo persino feroce, l’attacco a quel che resta del paradigma modernista, negli anni novanta succede dunque un periodo in cui sotto analisi sono le stesse posizioni del postmoderno. Questa sorta di passaggio di scala nella riflessione teorica sul postmoderno può essere

esemplificata dal confronto tra due articoli di Hal Foster, il teorico, attivo come autore della rivista "October" dal 1985, che si è maggiormente occupato delle questioni legate al *postmodernism* curando convegni, conferenze e pubblicazioni che raccolgono le voci più autorevoli di un dibattito che negli Stati Uniti ha assunto una rilevanza decisiva per l'organizzazione delle discipline, la fondazione di nuovi studi accademici, l'istituzione di una determinante prospettiva anche in ambito economico e sociale.

Il primo articolo in questione fu pubblicato su "New German Critique" nel 1984 con il titolo *(Post)Modern Polemics*²⁹⁴. Hal Foster rappresenta la situazione del dibattito sul postmoderno negli Stati Uniti divisa tra una posizione neoconservatrice che nell'arte e nell'architettura è divisa, sotto la stessa bandiera dell'ecllettismo, tra una tendenza neo pop ed un'altra storicista, ed una posizione invece che deriva dall'adesione alle teorie poststrutturaliste.

La tendenza neoconservatrice -il postmoderno neoconservatore- recupera i valori dello stile, della storia e della rappresentazione. Questa posizione seppur (*post*) dipende immediatamente dal modernismo e per Hal Foster gli esiti di questa tesi restano ingabbiati nel formalismo. Invece, il *postmodern* di ascendenza poststrutturalista è un fenomeno *antiumanista*, perchè assume la morte del soggetto, e dell'uomo, come concetto fondante. Alla pratica del *pastiche* con riferimenti alla storia e alla cultura di massa viene contrapposta la pratica testuale. Nel 1993 Hal Foster pubblica sulle pagine di "October" il secondo articolo utile al nostro confronto: in esso l'autore dibatte le posizioni ormai "storiche" sul postmoderno questionando in prima battuta la condizione temporale intrinseca al postmoderno. Hal Foster mette quindi sotto inchiesta, dopo aver ricostruito all'inizio degli anni '80 il dibattito sulla condizione culturale del Postmoderno, non solo le singole posizioni ma anche l'impianto stesso del dibattito. Il postmoderno di cui ora parla è un processo in *parallasse*, cioè sottoposto ad un apparente spostamento dovuto alla visione contemporanea da due punti di vista differenti. Inoltre, Foster qui sostiene che il problema intrinseco della teorizzazione postmoderna è dovuto al fatto che il momento stesso della teorizzazione è avvenuto contemporaneamente alla svolta epistemica, senza, appunto, quella distanza che invece subentra per necessità di cose negli anni novanta. Inoltre il postmoderno, sottoposto a questo processo di revisione che interviene successivamente al momento germinale del fenomeno, è chiaramente legato ad una temporalità che va pensata diversamente. Il postmoderno e il moderno sono strettamente legati in una relazione che non può essere pensata come di successione temporale. Il rapporto tra postmoderno e moderno è di comprensione reciproca. Hal Foster pensa a questo rapporto nei termini freudiani *dell'azione differita* per cui ogni epoca -riferendosi anche a Benjamin-

²⁹⁴Hal Foster, *(Post)Modern Polemics*, in "New German Critique", autunno 1984, ripubblicato in in Id., *Recordings, Art Spectacle, Cultural Politics*, Bay Press, Seattle, Washington 1985.

pensa l'epoca successiva contenendone anticipazioni e ricostruzioni²⁹⁵. Hal Foster interviene su questa idea dell'insostenibilità di una contrapposizione tra moderno e postmoderno in moltissimi suoi saggi. Egli afferma la problematicità della contrapposizione tra un impulso simbolico nel modernismo e un impulso allegorico nel postmodernismo perché entrambi - l'uno trascendente e l'altro immanente (perché si occupa del contingente)- si definirebbero esclusivamente nell'orbita del modernismo. Hal Foster sostiene insomma che solo con gli strumenti, con le categorie del modernismo è possibile condurre l'analisi della condizione postmoderna. Da subito, però, è emerso problematicamente che la pratica critica negli anni '80 non possedeva la distanza critica necessaria per osservare e riflettere sulle pratiche teoriche e artistiche postmoderne. Del resto è proprio in questa problematicità che va rilevato il carattere militante di "October", che si fa sperimentatrice sul campo delle discontinuità, degli scarti e della frammentazione del postmoderno, abbandonando quel centro significante del discorso, sotto l'egida di Derrida, per provare ad intessere ulteriori discorsi.

Probabilmente è necessario, a questo punto, chiarire la specificità del dibattito sul postmoderno in ambito statunitense, contraddistinto dalla presenza delle posizioni teoriche e dei metodi d'analisi di Harvey e Jameson a differenza di quanto accadeva, intorno agli stessi argomenti e più o meno negli stessi anni, in Europa. Gli Stati Uniti, infatti, sono il luogo dove convergono i differenti discorsi sul postmoderno: alla riflessione sulla storia e sulla condizione culturale all'epoca del tardo capitalismo, si affiancano interventi critici che, ancorati alle analisi della testualità da Foucault a Deleuze a Genette fino ad arrivare a Derrida, contribuiscono ad animare un dibattito che già in Europa era dilagato in tutti gli ambiti del sapere. Nello specifico, la speculazione filosofica di Foucault dà vita ad una riflessione sulle discipline umanistiche, una genealogia critica, con aperture epistemiche²⁹⁶. Quello della riflessione postmoderna è un processo analitico che si era avviato con la diffusione dei metodi strutturalisti già alla fine degli anni sessanta, aggiornato poi sui temi che il poststrutturalismo aveva proposto. La diffusione dei problemi sollevati dal pensiero cosiddetto *francese* avviene

²⁹⁵ «I borrow the notion of deferred action (Nachtrgdlichkeit) from Freud, for whom subjectivity, never set once and for all, is structured in a series of anticipations and reconstructions of events that are often traumatic in nature: we come to be who we are only in deferred action. I believe modernism and postmodernism are comprehended, if not constituted, in an analogous way, in deferred action, as a continual process of anticipation and reconstruction.» Hal Foster, *Post modernism in Parallax*, in "October", vol. 63, winter 1993, p. 5.

²⁹⁶ «In the humanities, Foucault's ideas of the late '70s helped to make possible what Jonathan Arac nicely calls "critical genealogies," that is, narratives of the various disciplines' histories as they need to be told if we are to understand both how the present has come to be and how it might be different. In this way, Foucault's work has been relevant to the humanities' disciplinary self-examination, to the professionalism debate, and to the end of theory movement. In a different way, as certain recent developments at Berkeley suggest, Foucault's work has been made one element underlying what has come to be called the New Historicism, a movement whose actual political function in the United States needs to be considered at greater length elsewhere». Paul A Bovè, *Power and Freedom: Opposition and the Humanities*, in "October", summer 1990, p. 79.

attraverso il lavoro di Lévi-Strauss, Lacan, Althusser, Kristeva. La critica letteraria affine a questo pensiero, in particolare la produzione di Barthes, è il riferimento del dibattito che dagli anni '70 anima l'accademia americana. Il campo della critica letteraria diventa il territorio dove si sperimenta, nel contatto tra le differenti posizioni critiche, la convinzione che la teoria e la critica non sono solo contemplative bensì attive. Ad interpretare questo contatto è stata la rivista "Boundary 2: a journal of postmodern literature" sulle cui pagine sono state sperimentate, nell'attacco al New Criticism di radice modernista, le proposte postmoderne insieme alla riflessione sulle politiche identitarie e delle'immagine, i cui riferimenti sono la decostruzione di Derrida e la filosofia di Foucault. Le ragioni che spinsero alla fondazione di "Boundary 2" e che animarono il dibattito nord-americano vanno ricercate nella necessità di pensare la condizione culturale contemporanea anche alla luce della guerra del Vietnam, non un evento tra tanti ma una vera e propria rottura epistemica che portava con sé, in questa inevitabile crisi, le nozioni che fondano l'identità occidentale. I concetti stessi di *occidente* e *occidentalità* non reggevano più alle contraddizioni interne e al confronto con le evidenze storiche. Spanos, tra i fondatori della rivista "Boundary 2", dichiara che, fin dal primo momento, per far fronte alla volontà di ripensare le rappresentazioni occidentali dell'essere e per avviare il dibattito teorico, furono pubblicati i saggi di Althusser, Foucault, Kristeva, Raymond Williams, Antonio Gramsci²⁹⁷. La teoria femminista, che animava la rivista combinandosi a quella sul *postmodern*, vede importanti contributi al dibattito da parte di Nancy Fraser e Craig Owens, entrambi attivi anche sulla rivista "October". La teorizzazione del Postmoderno negli Stati Uniti in particolare è stata condotta in tempi molto precoci all'interno della riflessione disciplinare della letteratura. Jonathan Arac impegnato a ricostruire il dibattito che, tra la fine degli anni Settanta e l'inizio della decade successiva, era diventato il territorio di coltura di quelle prospettive che, pienamente postmoderne, contribuiranno a sfondare i limiti disciplinari della letteratura, nell'introduzione al volume *Postmodern and Politics, Theory and History of Literature*, valuta i contributi e le influenze di tutte le posizioni critiche nel dibattito sul Postmoderno²⁹⁸. Questa ricostruzione mostra la condizione complessa della teoria critica che proprio in quel momento rinuncia al limite delle singole discipline e si dichiara come fenomeno corale. Arac ricostruisce le voci del dibattito individuando nella *querelle* tra Habermas e Daniel Bell, tra *postmodernism* e *modernism*, il dibattito più efficace in ambito anglosassone. Da un lato Habermas discute di antimodernismo

²⁹⁷ William Spanos, *Rethinking the Postmodernity of Discourse of Postmodernism*, in Hans Bertens and Douwe Fokkema, *International Postmodernism, Theory and literary practice*, John Benjamins publishing Company, Amsterdam-Philadelphia 1997, pp. 65-74.

²⁹⁸ Jonathan Arac (a cura di), *Postmodernism and Politics, Theory and History of Literature*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1986.

e, soprattutto, di moderno come un progetto non ancora risolto e, dall'altro, Daniel Bell attacca la posizione funzionalista e marxista che non è integrabile in una sola entità chiamata società, tenendo invece separati i vari campi da quelli della politica, dell'economia e della cultura. Una posizione, quella di Bell, certamente non assimilabile alla proposta, con cui per certi versi mostra punti di tangenza, avanzata da Jameson, che, invece, sottolinea la diretta dipendenza della sfera culturale dalla struttura economica. Parafrasando Jameson, Jonathan Arac individua nella critica della rappresentazione la questione centrale del postmoderno su cui converge la critica marxiana, la decostruzione di Derrida, la storia della letteratura e dell'arte. Le strategie della testualità, che hanno una radice nella proposta filosofica post-strutturalista, sono le procedure prescelte parimenti dai letterati, dai filosofi e dagli artisti postmoderni. Esse sono il punto di convergenza di due piani distinti del dibattito critico internazionale. La distinzione disciplinare nell'analisi del dibattito sul postmoderno è ardua. Infatti nel tentativo di separare e chiarire l'ambito specifico delle teorie postmoderniste che dalla fine degli anni '60 si sono fatte largo e le proposte critiche dei teorici postcoloniali a proposito dell'arte, della letteratura (la letteratura ha una posizione d'avanguardia nello studio dell'opera come testo e del rapporto che si realizza tra cultura e società) e della filosofia, Hans Bertens, curatore del volume *International Postmodernism, Theory and literary practice* promosso dal dipartimento di Comparative History of Literatures in European Languages dell'International Comparative Literature Association, sostiene che la teoria postmoderna abbraccia insieme così tanti aspetti che le distinzioni sono sempre inefficaci. Nella prefazione, però, si avanza una macrodistinzione rispetto alle implicazioni politiche dei teorici. Le posizioni critiche degli scrittori e dei pensatori postmoderni appartenenti al contesto nord-americano sarebbero segnate dalle evidenti implicazioni ideologiche e politiche²⁹⁹. I riferimenti della generazione politicizzata sono soprattutto Fredric Jameson e Andreas Huyssen, anch'essi attivi come autori anche sulla rivista "October". La ricostruzione del nuovo pensiero postmoderno proposto da Hans Bertens è molto più ricca e complessa dell'abituale genealogia che riconosce la nascita del dibattito nell'articolarsi e nello scontrarsi delle posizioni critiche di Lyotard e Habermas. Bertens suggerisce di ricollocare il momento germinale del dibattito a metà anni '60 durante il generale movimento di rivolta verso i valori e i principi passati³⁰⁰. Nel 1960 Daniel Bell pubblica il saggio sulla fine delle ideologie,

²⁹⁹ *Preface*, in Hans Bertens and Douwe Fokkema, *International Postmodernism, Theory and literary practice*, cit., p. viii.

³⁰⁰ «Articles such as Susan Sontag's *Our Culture and the New Sensibility* of 1965 and Leslie Fiedler's *The New Mutants* of the same years described a more general revolt against the pretentiousness and the privileging of timeless, transcendent "meaning" that were associated with modernism, even if those accusations against modernism proper could not be made to stick, in any case been canonized by postwar establishment culture.

sostenendo che l'ideologia è «una delle dimensioni della modernità». La modernità stessa non può essere ridotta ad uno solo degli elementi che la rappresentano; piuttosto essa può essere descritta da una complessità culturale che tiene insieme anche gli ideali della «rivoluzione francese, l'ingresso delle masse nella società», scrive Bell nell'introduzione alla seconda edizione del suo saggio³⁰¹. Rifiutando, però, la tradizione marxista per cui l'ideologia è un epifenomeno di una funzione economica, per Bell l'ideologia è, invece, da individuare in un'interpretazione più ampia come «gioco reciproco tra cultura e politica»³⁰². E sebbene ogni sistema politico ha bisogno di una giustificazione morale, l'ordine morale, qualora non si basi sull'inganno deve necessariamente, scrive Bell, trascendere gli interessi dominanti. Proprio in questo consisterebbe la «sconfitta delle ideologie»³⁰³. La parte finale del volume, dedicata ai movimenti radicali negli Stati Uniti e al marxismo, mette in evidenza il ruolo dell'*intelligentia*, dell'élite e degli intellettuali, nella diffusione del marxismo e anche nella presa di coscienza di alcuni fallimenti. Infine, l'attacco di Bell allo stalinismo, la registrazione del fallimento del marxismo in ambito americano non costituiscono, però, un rigido attacco alla teoria marxiana che negli Stati Uniti mantiene una decisiva rilevanza non solo nei contesti accademici.

La posizione di Bell, vale la pena sottolinearlo, non è assimilabile a quella, di vent'anni successiva, del teorico francese Lyotard che ha discusso in termini decisamente differenti della *fine delle ideologie* come fine della possibilità stessa che le grandi narrazioni, con la loro capacità mitopoietica, siano ancora attive alla soglia degli anni '80. Piuttosto, e lo suggerisce David Harvey nell'inchiesta sulla condizione postmoderna, Lyotard si serve della definizione avanzata da Bell e Touraine a proposito della società postindustriale fondata sull'informazione. Né tantomeno la teoria di Bell sulla fine delle ideologie è avvicinabile a quella di Jameson, seppur quest'ultimo, in qualche modo, lavori in un territorio segnato dalla precedente analisi di Bell a proposito delle società post-industriali. È stato, infatti, lo stesso Jameson nell'introduzione all'edizione italiana del volume sul *Postmodernismo* a chiarire le caratteristiche di questa differenza, tendendo a riappropriarsi non tanto del primato dell'uso del termine postmoderno, ma piuttosto nel connettere condizione culturale e condizione

Sontag, Fiedler and other critics noted the dawn of a new postmodern culture that rejected what it saw as the elitist and repressive liberal humanist culture of the establishment and its institution and the opposed eclecticism and radical democracy to establishment elitism and to its repressive tactics». Hans Bertens, *The Debate on Postmodernism*, in Hans Bertens and Douwe Fokkema (a cura di), *International Postmodernism*, cit., p.6

³⁰¹ Daniel Bell, *La fine dell'ideologia, il declino delle politiche dagli anni cinquanta ad oggi*, trad. it., Sugarco Edizioni, Milano 1991.

³⁰² Ivi, p. 28.

³⁰³ Ivi, p.37

economica quali premesse interconnesse della postmodernità³⁰⁴. Berens quindi, in un certo modo, retrodata l'avanzare delle riflessioni che costituiscono le basi per l'ampio articolarsi del dibattito sul postmoderno agli anni '60 riferendosi in particolare al saggio di Susan Sontag *One culture and the new sensibility*³⁰⁵ indicato, appunto, come lo *starting point* di un processo irreversibile di liberazione e critica di un sistema modernista di pensiero. La Sontag rilevava l'emergere nel suo saggio di un nuovo tipo di sensibilità che tendeva a sanare la distinzione e separazione tra la cultura artistico-letteraria e quella scientifica, proponendo piuttosto la costruzione di una «prospettiva pan-culturale»³⁰⁶. L'accento all'arte del suo tempo, che supera la dimensione individuale, nell'affermazione «della propria esistenza in quanto “oggetto”», sembra descrivere con precisione l'esperienza *minimal*³⁰⁷ che costituisce, di fatti, una delle esperienze dell'arte contro cui gli artisti postmoderni rivolgono la loro attenzione dissacrante. In ogni caso, il dibattito sul postmodernismo con le sue radici segnate dal riferimento alla decostruzione derridiana da un lato, e dall'altro, alla riflessione sul soggetto, sul potere e sulle politiche del soggetto, portate ad un livello di massima riflessione nell'esperienza critica e didattica di Foucault, ha fatto convogliare la riflessione sui generi, sul potere, sulla rappresentazione e sulle relazioni di potere in essa, insieme con l'analisi del linguaggio e del testo. L'articolarsi di questo dibattito si è declinato in termini più sociologici nel saggio di Lyotard *La condition postmoderne: rapport sur le savoir* commissionato dal Conseil des Universités del governo del Quebec e pubblicato nel 1979, e nel saggio di Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (una parte germinale fu pubblicata su “New Left Review” nel 1984, mentre il saggio completo fu pubblicato successivamente nel 1991), e quello di David Harvey, *The condition of Postmodernity, An Enquiry into the Origins of Cultural Change* (1989). In ambito europeo il dibattito è stato animato dalla *querelle* tra Lyotard e Habermas. Habermas, in occasione del conferimento del Premio Adorno nel settembre del 1980, pronunciò un discorso fortemente critico nei confronti

³⁰⁴ «La mia periodizzazione è stata anticipata in diversi modi: l'idea di Daniel Bell di una società postindustriale, per esempio, teorizza alcuni specifici aspetti di un'epoca ai suoi albori e al contempo profetizza ingenuamente un post-capitalismo amministrato da filosofi-re incarnati dagli scienziati. L'hegeliana “fine della storia” di Fukuyama (che replica elementi della vecchia tesi della “fine dell'ideologia”) ne offre un'altra versione, volgendo a proprio vantaggio l'esperienza che la sinistra ha fatto della crisi della postmodernità». Fredric Jameson, Introduzione all'edizione italiana in Id., *Postmodernismo ovvero La Logica culturale del tardo capitalismo*, trad. it., Fazi, Roma 2007, p. VIII.

³⁰⁵ Susan Sontag, *One culture and the new sensibility* in Id., *Against Interpretation and Other Essays*, Farrar Straus & Giroux, New York 1964, trad. it. Id., *Una cultura e la nuova sensibilità*, in Id., *Contro l'interpretazione*, Mondadori, Milano 1967.

³⁰⁶ Ivi, p. 388.

³⁰⁷ «L'esplorazione dell'impersonale è il nuovo classicismo dell'arte contemporanea; o per lo meno quasi tutta l'arte più interessante di oggi è caratterizzata dalla reazione a quello che viene abitualmente definito lo spirito romantico. L'arte d'oggi con la sua insistenza sulla freddezza, il suo rifiuto di ciò che considera sentimentalismo, il suo spirito rigoroso, il suo senso della ricerca e dei problemi è spiritualmente più vicina alla scienza che all'arte nella vecchia accezione del termine». Ivi, p. 390.

dei presupposti della proposta postmoderna. Articolò in seguito i punti teorici che componevano la sua idea sulla modernità come *progetto incompiuto* in un saggio pubblicato nel 1985 dal titolo *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*³⁰⁸ frutto di una serie di lezioni tenute a Cornell University nel 1984. Nel saggio Habermas traccia le caratteristiche della modernità, una modernità certamente piena di frammentazioni e incongruenze che, però, sono tenute insieme sotto il segno «della libertà soggettiva»³⁰⁹. La ragione che teneva insieme l'eterogeneità e le scissioni del moderno in una possibile totalità, «come un equivalente del potere unificante della religione», scrive Habermas, «con le proprie forze propulsive», viene sottoposta (la ragione centrata nel soggetto) da Nietzsche ad una critica immanente³¹⁰. Il quadro che fa Habermas della modernità e delle istituzioni di pensiero che caratterizzano il paradigma moderno è molto complesso e tiene presente la frammentazione che la modernità rappresenta. In questa direzione una sezione è riservata alla filosofia di Bataille che non solo sviluppa un concetto del sacro in una «critica immanente della metafisica», scrive Habermas ma, soprattutto, sviluppa il concetto di «eterogeneo»³¹¹. Habermas, fortemente critico verso quella che indica come «metafisica in senso cattivo» di Bataille, tace quasi del tutto la lettura marxista che il pensatore francese conduce, tranne che per quanto riguarda lo studio del fascismo. Habermas, infine, mette in rassegna tutti i discorsi contemporanei, la dialettica negativa, la genealogia e la decostruzione che evidenziano una crisi insuperabile della modernità, sostenendone la debolezza dovuta al rifiuto *tout court* della modernità.³¹² La prospettiva e la proposta habermasiana hanno avuto seguito sulla rivista “October” esclusivamente esclusivamente per quanto concerne la riflessione a proposito della sfera pubblica, mentre la sua strenua difesa del progetto/progresso moderno non ha ottenuto un seguito degno di nota. Piuttosto, sulla rivista “October” va rilevato un riverbero considerevole delle posizioni di Jameson e di David Harvey. In particolare, David Harvey, che muove i suoi studi nell'ambito della geografia urbana aggiornando gli strumenti marxisti, intraprende un'inchiesta sulla condizione di crisi della modernità su cui si innesta la nuova condizione postmoderna. Prima di fare ciò, traccia le caratteristiche della modernità e del modernismo quale discorso estetico sulla modernità, condizionata da un infinito processo

³⁰⁸ Jürgen Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Suhrkamp, Frankfurt am main 1985, trad. it. Id., *Il discorso filosofico della modernità, Dodici Lezioni*, Editori Laterza, Bari 1987.

³⁰⁹ Ivi, p. 86.

³¹⁰ Ivi, p.88.

³¹¹ Ivi, p. 230.

³¹² «Con questo principio della modernità non vengono respinte soltanto le conseguenze vulneranti di un autoriferimento oggettivante, bensì anche quelle altre connotazioni, che un tempo la soggettività aveva portato con sé come promesse non mantenute: la prospettiva di una prassi autocosciente, nella quale l'autodeterminazione solidale di tutti dovrebbe potersi collegare con l'autentica autorealizzazione di ciascun singolo. Viene respinto appunto ciò che una modernità che si rende conto di se stessa aveva una volta inteso con i concetti di autocoscienza, autodeterminazione e autorealizzazione». Ivi, p. 337.

interno di rotture e frammentazioni. L'avanguardia, scrive Harvey, ha il compito negare qualunque senso di continuità con improvvisi *impeti, slanci, recuperi e rimozioni*. Harvey, pur affascinato dalle possibilità e dal mirabile costruito che rappresenta la modernità non può essere affatto considerato, alla stessa stregua di Habermas, uno dei paladini del moderno; piuttosto, dalla sua posizione di geografo, egli afferma la capacità di combinare e attraversare le discipline molto liberamente. L'opera d'arte moderna, e lo dice con le parole di Benjamin, è un'opera auratica che rispecchia un atteggiamento individualistico, aristocratico e sprezzante da parte dei produttori di cultura³¹³. Harvey, nonostante si cimenti, anche attraverso i riferimenti alla storia dell'arte all'architettura e alla storia delle idee, a rintracciare un profilo preciso del moderno, ammette che quella del modernismo è una geografia troppo complessa per cui è *difficile interpretarne i contenuti*. Va sottolineato che Harvey fin da subito distingue il *modernismo* come il movimento estetico che ha luogo nella modernità, rivendicando anche una differenza di interpretazione tra il modernismo fino al 1945 e uno successivo, non più universalistico che si realizzò negli Stati Uniti «per cinici motivi di vantaggio politico»³¹⁴. In una condizione di monopolio, da un lato, e, dall'altro, di separazione tra arte e cultura alta, territorio di un'élite, si sviluppa non solo *l'establishment* ma anche una controcultura che esplora, come scrive Harvey, «i campi dell'auto-realizzazione individualizzata attraverso una politica di “nuova sinistra”, con l'adozione di gesti antiautoritari, abitudini iconoclastiche e con la critica della vita quotidiana»³¹⁵. In questo frangente si realizza quella fioritura del postmodernismo, tra il '68 e il '72, a dire di Harvey che verrà teorizzata soltanto dopo. La definizione del postmodernismo, nonostante l'agilità di Harvey ad analizzare i temi forti e le mancanze del moderno, è di difficile realizzazione, perché sarebbe necessario chiarire prima alcune posizioni e rispondere ad alcune domande che Harvey pone in sequenza circa la natura stessa del cambiamento: epocale o epistemico, rivoluzionario o neoconservatore, legato quindi alla ristrutturazione del capitale e alla trasformazione della società in una società postindustriale?³¹⁶ Harvey parte dal fatto che il postmodernismo accetta la frammentazione e la disomogeneità che, in fondo, già erano parte del moderno, parte di quella «metà del concetto di modernità espresso da Baudelaire»³¹⁷. Il postmodernismo, quindi, in nessun modo può essere pensato nei termini di superamento e di contrasto del moderno. Nella pratica della scrittura gli editorialisti di “October” sembrano

³¹³ David Harvey, *La crisi della modernità, Riflessioni sulle origini del presente*, il Saggiatore, Milano 2002, p. 37.

³¹⁴ Ivi, p. 39.

³¹⁵ Ivi, p. 55.

³¹⁶ Ivi, p. 60

³¹⁷ Ivi, p. 63

partecipare di quest'idea, poichè, per esempio, il riferimento a Bataille e al Surrealismo in generale, al carattere politicizzato dell'avanguardia, lavora su temi per lo più ignorati dalla critica modernista o "normalizzati" nell'impianto formalista, contribuendo a delineare un profilo complesso del moderno che ha in sé, da sempre, il conflitto, la discontinuità, e l'altra "metà del concetto" di moderno. Inoltre lo stesso Harvey assume all'interno del suo discorso alcuni temi che ricorrono nell'analisi condotta sulle pagine di "October": non solo l'enfasi sul testo - «la vita culturale viene quindi vista come una serie di testi che si intersecano con altri testi e producono altri testi» scrive Harvey a proposito del decostruttivismo- ma soprattutto l'enfasi sul *collage/montage* indicata quale *forma principale del linguaggio postmoderno*³¹⁸. Il *collage* infatti, forma principale della produzione moderna dell'avanguardia storica a cui Bürger dedica una lunga trattazione all'interno del suo saggio sulla *Teoria dell'avanguardia*, è indicato insieme con la «riduzione dell'opera d'arte a testo che sottolinea la discontinuità e l'allegoria»³¹⁹, quali procedure fondamentali della postmodernità. Proprio sulle pagine di "October" nei nuovi metodi per la storia dell'arte e per la critica che li si sperimentano, l'allegoria emerge come una questione centrale nella pratica dell'arte postmoderna, per quelle manifestazioni della pittura legata al ritorno alla storia, alla forma del *pastiche* e anche all'esperienza dell'arte che si rifà ad un paradigma testuale, come accade per esempio nel lavoro di Robert Longo, di Troy Brauntuch e Sherrie Levine³²⁰.

L'allegoria, la questione del genere

Il dibattito sul postmoderno, così come si è articolato in ambito statunitense ed in particolare sulla rivista "October" è stato sostanzialmente caratterizzato dall'attenzione per due temi principali: l'analisi dell'allegoria come forma critica e l'indagine sull'identità di genere. Il motivo della scelta, o dell'emergere, di queste due macro aree d'interesse è da intendersi nell'adozione degli strumenti teorici poststrutturalisti. Dalla stessa scelta di metodo, intesa come un filtro critico, risultano specifici temi di indagine. Craig Owens ha dato sulle pagine di "October" un importante contributo allo studio del postmoderno seguendo entrambi questi due temi e partendo da quello che definisce l'impulso allegorico per poi arrivare a formulare una *teoria del postmoderno*. Owens chiarisce che l'allegoria è *un'attitudine*, una *tecnica*, una

³¹⁸ Ivi, p. 71.

³¹⁹ Ivi, p.78.

³²⁰ Owens discute dell'emergere dell'impulso allegorico nel lavoro di Robert Longo, di Troy Brauntuch e Sherrie Levine, oltre che di Rauschenberg, già indicato da Crimp come uno dei primi artisti che assume nella sua pratica procedimenti che gli artisti postmoderni hanno indicato come fondamentali, nella seconda parte di *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism*. Craig Owens, *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism*, in "October", vol. 12, summer 1980, pp. 58-80.

percezione, tanto quanto una *procedura*³²¹. L'allegoria è consistentemente attratta dal frammentario, dall'imperfetto e dall'incompleto, scrive Owens: termini questi che riportano l'attenzione a quella figura, legata strettamente all'allegoria, che è la rovina, di cui Benjamin offre la sua fondamentale conoscenza nel saggio *Il dramma barocco tedesco*, istituendo una corrispondenza diretta tra allegoria e rovina. «Le allegorie sono nel regno del pensiero quel che sono le rovine nel regno delle cose»³²². La rovina è la rappresentazione del tempo che passa come decadenza, la rovina è la secolarizzazione della storia³²³. Benjamin, però, aveva attribuito il carattere allegorico anche alla merce, residuo e rovina del capitale, in un breve passo dell'opera incompiuta *Passages*³²⁴. Owens istituisce un interessante parallelo non solo seguendo il solco benjaminiano della rovina/allegoria ma passando all'idea della monumentalità preistorica a cui aspira l'opera *site-specific*. Ne è un esempio la Spiral Jetty di Smithson. Owens già aveva analizzato l'opera di Smithson alla luce del riferimento all'allegoria non solo per il suo interesse alla reciprocità tra idea ed immagine, tra il verbale e il carattere principalmente visuale dell'allegoria ma anche perché, scrive Owens, l'allegoria è capace di interpretare l'impulso totalizzante dell'arte³²⁵.

Owens individua un analogo impulso all'allegoria nel lavoro ridondante di Darboven, Andre, Trisha Brown. L'allegoria impone un'ibridazione non solo tra verbale e visuale ma un *attraversamento dei confini estetici*³²⁶. A prova di un generale interesse della rivista per

³²¹ Craig Owens, *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism*, in "October", vol. 12, Spring, 1980, pp. 67-86.

³²² Walter Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, tr. it. di F. Cuniberto, in Id., *Opere complete. VI. Scritti 1923-1927*, cit., p. 213

³²³ Riccardo Campi, Davide Messina, Marta Tolomelli, *Mimesis, Origine, Allegoria*, Alinea Editrice, Firenze 2002.

³²⁴ «Dispiegato però, il frammento sembra sostenere che non appena la merce sia colta per quello che è e non per quel che fa credere che sia, una volta cioè che sia svelata la sua natura feticistica, ciò che si mostra è che essa non è altro che materia rovinata, esistenza fallita, cosa da buttare; ma anche che non appena questo avviene la merce come materia rovinata è innalzata al rango dell'allegoria. La merce che nel capitale dispiegato fa da equivalente generale di ogni oggetto come di ogni evento, di ogni stato soggettivo come di ogni costrutto culturale – niente sfugge al dominio del valore di scambio e niente deve sfuggirvi se vogliamo continuare ad avere negativo da dividere e salvare -, abbassata al *ground zero* dell'esser rovinoso, vista come un immenso ammasso di macerie, viene per ciò stesso innalzata ad allegoria, ad un'immagine priva di bellezza, anamorfica forse, distorta e inconciliata certamente, ma egualmente evocatrice della redenzione. Giacché solo l'allegoria, a differenza del simbolo, è in grado di portare all'espressione, e quindi salvare, ciò che resta incompiuto e non finito, quel negativo che non trapassa in essere, in una parola l'opera inoperosa della morte». Bruno Moroncini, *Le rovine di Benjamin*, in *Il lavoro del lutto. Materialismo, politica e rivoluzione in Walter Benjamin*, Mimesis, Milano 2012, pp. 198.

³²⁵ Craig Owens, *Earthwords*, in "October", vol. 10, autumn 1979.

³²⁶ «This confusion of the verbal and the visual is however but one aspect of allegory's hopeless confusion of all aesthetic mediums and stylistic categories (hopeless, that is, according to any partitioning of the aesthetic field on essentialist grounds). The allegorical work is synthetic; it crosses aesthetic boundaries. This confusion of genre, anticipated by Duchamp, reappears today in hybridization, in eclectic works which ostentatiously combine previously distinct art mediums. Appropriation, site specificity, impermanence, accumulation, discursivity, hybridization-these diverse strategies characterize much of the art of the present and distinguish it from its modernist predecessor.» Craig Owens, *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism*, cit., p. 75.

l'allegoria come forma fondamentale della contemporaneità³²⁷ c'è nello stesso numero in cui viene pubblicato l'articolo di Craig Owens un'analisi, condotta da Joel Fineman, sull'allegoria come «tropo dei tropoi»³²⁸. L'anno successivo Stephen Melville parte proprio dal saggio di Fineman per chiarire prima di tutto l'uso denigratorio che la teoria formalista aveva fatto della questione dell'allegoria e per analizzare la posizione di Fried di ricerca della purezza, espressa nel suo celebre saggio *Art and Objecthood*³²⁹, originariamente pubblicato nel 1967 su "Artforum". La paradossale ricerca della purezza, posizione formalista che finisce per costruire una storia della pittura costretta in alcuni assunti teorici che introietta aprioristicamente alcune questioni che a loro volta ne determinano la storia, esclude qualunque forma di allegoria. La ricerca paradossale di questa purezza, che sottrarrebbe la pittura all'eteronomia a cui invece l'allegoria la destina, sarebbe uno dei caratteri fondamentali della critica formalista. L'allegoria assume nel saggio di Melville il ruolo di espediente teorico per mettere sotto attacco la critica americana e i suoi metodi³³⁰ fondati sull'integrità della pittura. L'allegoria infatti per Melville sta in un esempio fatto da Douglas Crimp quando lo studioso rintraccia nell'emergere di una pratica *teatrale* nella scena newyorkese il concetto di rappresentazione di un evento³³¹. Tale concetto proposto come

³²⁷ Molto più di recente, Stefano Chiodi analizzando la pratica dell'archivio in due esempi internazionali dell'arte italiana si serve del riferimento al dibattito statunitense per spiegare l'emergenza dell'allegoria nell'arte Contemporanea. Stefano Chiodi, *Pratiche d'archivio. Note sull'uso dell'allegoria nell'arte contemporanea*, in *Arte e memoria dell'arte*, (a cura di) Maria Ida Catalano, Patrizia Mania, Gli Ori, Pistoia 2011, pp. 93-100.

³²⁸ «Thus generalized, allegory rapidly acquires the status of trope of tropes, representative of the figurality of all language, the distance between signifier and signified, and correlatively, the response to allegory becomes representative of critical activity per se». Joel Fineman, *The Structure of Allegorical Desire*, in "October", vol 12 spring 1980, p. 48

³²⁹ Fried Michael, *Art and Objecthood, essay and reviews*, The University of Chicago, Chicago 1988

³³⁰ «Now (and here we collapse a complex history that is properly articulated only through the paintings that embody it into a single and ridiculous chain of tortured conditionals): if the representation of action, crucial action in particular, comes to seem an adequate vehicle for absorptive painting, then history painting (of a certain kind) will become a privileged genre; and if history painting becomes so privileged in a country whose political history is prone to pose itself more or less explicitly as a repetition of an earlier history (as the French the Roman), then that history painting will be, at least implicitly and so finally explicitly, a political painting as well, so that at a certain point it will have "Frenchness" as an issue internal to the project of painting itself and determining the history of absorptive painting as having been all along a history essentially "French," thus encouraging the posing of the problem of authoritative painting as a problem of breaking out of "Frenchness" and regaining contact with the greatness of (what now appears as) European painting: so that at various points on the road to what appears in America in the mid-twentieth century as a formalist art and criticism the terms in which painting will have counted and will demand to be appreciated will vary from the thematic to the political to the art historical. With respect to this history we can say either that "formalism" names only one, relatively late moment within it, or that "formalism," properly understood, entails a critical responsiveness to the way in which painting poses itself in itself and for itself in each given instance. "Form" and "medium" are correlatives, and if, as Cavell writes, "the medium is to be discovered or invented out of itself,"²⁰ "formalist" criticism is a criticism that must always rediscover and reinvent itself out of the work it considers». Stephen Melville, *Notes on the Reemergence of Allegory, Forgetting of Modernism, the Necessity of Rhetoric, and conditions of Publicity in Art and Criticism*, in "October, vol 19, winter 1981, pp. 66-67.

³³¹ Crimp infatti estende quella *paradigmatica teatralità* di cui scrive Fried a tutte le esperienze che, in quegli anni, costituivano una *situazione* e si mostravano in una specifica *temporalità*. «It was temporality that Fried considered "paradigmatically theatrical," and therefore a threat to modernist abstraction. And in this, too, Fried's fears were well founded. For if temporality was implicit in the way minimal sculpture was experienced, then it

presentazione della rappresentazione è da intendersi in quanto *ineluttabile condizione di intelligibilità di un evento*³³². Sui temi della rappresentazione e delle politiche della rappresentazione, con un accento spesso che indirizza le posizioni critiche verso gli studi di genere, Craig Owens ha dato un importante contributo sia sulla rivista “October” sia su “Boundary 2”, rivista che più di altre ha interpellato spesso la comunità scientifica sul tema del postmodernismo in relazione al femminismo e più in generale alle identità di genere³³³. È il postmodernismo infatti a costituirsi come una turbolenza nella zona della cultura, e il soggetto, in particolare il soggetto femminile, in questo “fluttuante”, diventa un banco di prova per problematizzare la nuova identità culturale. Gli studi si servono della speculazione filosofica che Michel Foucault ha sviluppato intorno al soggetto e ai sistemi di rappresentazione e di potere che lo ipostatizzano, per cui l’identità è connessa al soggetto che assume una propria posizione funzionale ad una rappresentazione sociale. Il paradosso è che il postmoderno velocizza i processi legati alla costruzione dell’identità e allo stesso tempo abbraccia la frammentazione delle *identità dissolte*³³⁴. Craig Owen partecipa al dibattito sulle questioni di genere con un saggio apparso per la prima volta nel volume a cura di Hal Foster *The Anti-Aesthetic, Essay on Postmodern Culture*, interamente dedicato alle posizioni teoriche intorno al postmoderno. Il postmoderno *decentrato allegorico e schizofrenico* è considerato un momento in cui si realizza la crisi dell’autorità culturale, delle istituzioni dell’Occidente. Nella modernità la validità dell’arte era nel rappresentare un’autentica visione del mondo e questa autorità era garantita da un *set* di valori universali che indicavano nella forma l’elemento fondamentale della rappresentazione. In questa nuova condizione il femminismo postmoderno pone questioni teoriche ontologiche e non solo estetiche. Un esempio è il lavoro di Mary Kelly, *Post-Partum Document* che ha dato un personale contributo alla riflessione sull’identità con il riferimento alla teoria lacaniana. La crisi delle narrazioni di cui parlava Lyotard è una crisi che si rintraccia in ogni declinazione del reale, anche nella perdita di centralità del soggetto maschile altrettanto quanto la perdita della

would be made thoroughly explicit-in fact the only possible manner of experience-for much of the art that followed. The mode that was thus to become exemplary during the seventies was performance- and not only that narrowly defined activity called performance art, but all those works that were constituted in a situation and for a duration by the artist or the spectator or both together. It can be said quite literally of the art of the seventies that "you had to be there."». Douglas Crimp, *Pictures*, cit., p.77.

³³² Ivi, p. 80.

³³³ Jennifer Wicke e Margaret Ferguson nell’introduzione al numero monografico di “Boundary 2” (vol. 19, n.2, Summer 1992) dal titolo *Feminism and Postmodernism; or the Way We Live Now*, sostengono che i due campi di indagine attraversandosi, non solo tengono insieme, nient’affatto in modo neutrale, una moltitudine di questioni critiche, ma soprattutto sono termini porosi e permettono l’ibridazione delle riflessioni. Il postmodernismo, per le due studiose è il momento in cui realmente avanza un cambiamento sociale poiché il femminismo entra nel *legal realm of equality*, nel campo dei diritti e nelle questioni delle politiche identitarie.

³³⁴ Jennifer Wicke, *Postmodern identities and the politics of the Leal Subject*, in “Boundary 2” vol. 19, n.2 , Summer 1992.

possibilità significante e denotativa del linguaggio. Processo teorico che Owens individua nel lavoro di Martha Rosler *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems*. Queste pratiche per Owens riuscivano ad ottenere una «graduale dissoluzione di quelle che una volta erano distinzioni fondamentali – originale/copia, autentico/inautentico, funzione/ornamento. Ora ogni termine contiene il suo opposto»³³⁵. Owens conclude che l'insistenza del femminismo sulle differenze ha contribuito a smantellare un sistema di pensiero che non solo questiona la *posizione maschile*, nella società ma ha insegnato a riconoscere le politiche della rappresentazione di genere sottaciute nelle dinamiche della vita quotidiana.

L'attenzione critica degli autori della rivista individua nell'allegoria una delle forme capaci d'interpretare gli esiti della postmodernità. Se la griglia, come ci ha insegnato Rosalind Krauss, è la forma modernista per eccellenza che dichiara la volontà di sottrarsi al discorso, ad una narrazione plurima, rendendo squillante il silenzio, l'allegoria, intesa come testualità, rappresentazione critica visuale e verbale insieme, non può che essere procedura e attitudine privilegiata dal postmoderno. Allo stesso tempo, attraverso il discorso sull'allegoria, affiora il riferimento benjaminiano che ci permette di riconoscere una complessità del moderno che il modernismo stesso tende a tacere. L'utilizzo di pratiche artistiche come il collage e il montaggio funzionali al discorso dell'avanguardia storica,³³⁶ mostrano quanto il rapporto tra moderno e postmoderno sia complesso e allo stesso tempo contribuisce a delineare il profilo di una condizione culturale, quella moderna, che in ogni caso non può essere ricondotta esclusivamente a quanto è stato avanzato dal modernismo.

Lo stesso David Harvey aveva adottato, nella sua inchiesta sulla condizione postmoderna, alcuni punti di vista che emergono dal dibattito sulla rivista per esempio per quanto riguarda il concetto di mercificazione, in particolare Harvey si riferisce alla posizione di Douglas Crimp che nell'analisi dell'istituzione lega molto duramente alcune esperienze dell'arte postmodernista alle logiche formali del capitale.

David Harvey si serve delle suggestioni estetiche per poi chiarire con un'analisi preliminare storica quali realmente siano i cambiamenti che vanno rilevati nell'ambito di questa nuova condizione. Alla mutevole condizione spazio-temporale risponde definitivamente affermandosi quella che Harvey definisce «compressione spazio-temporale»³³⁷. Il postmoderno finisce per essere una «condizione storico-geografica di un certo tipo» in cui si

³³⁵ Craig Owens, *The Discourse of Others, Feminist and Postmodernism*, in Hal Foster (a cura di), *The Anti-Aesthetic essay on Postmodern Culture*, The New Press, New York 1998

³³⁶ Peter Bürger, *Teoria dell'avanguardia*, Bollati Boringhieri, Torino 1990.

³³⁷ «La mutevole esperienza dello spazio e del tempo aveva molto a che vedere con la nascita del modernismo e con i suoi confusi vagabondaggi da un estremo all'altro della relazione spazio-temporale. Se è così, allora merita attenta considerazione l'affermazione secondo cui il postmodernismo è una risposta a una nuova serie di esperienze dello spazio e del tempo. A una nuova fase di "compressione spazio-temporale" ». Ivi, p. 346.

rivelano le contraddizioni culturali del capitalismo nell'opposizione tra le categorie del modernismo e del postmodernismo. Il passaggio epocale, a detta di Harvey, è nell'articolazione complessa del passaggio da un *modernismo fordista* ad un *postmodernismo flessibile*. La proposta finale di Harvey per il postmodernismo sembra inglobare il modernismo stesso, per cui la distinzione tra l'uno e l'altro scompare «per essere sostituita da un esame del fluire delle relazioni interne al capitalismo visto nella sua totalità»³³⁸; e l'opera d'arte sparisce nei processi produttivi che legano produzione e consumo, indirizzata a quella massa amorfa che è la classe media. Il *business* che consiste per Harvey nel «definire l'ordine simbolico attraverso la produzione di immagini per ciascuno», viene replicato nel museo su scala globale contribuendo secondo il teorico americano, a verificare quella compressione spazio-temporale che aveva indicato come carattere precipuo del postmoderno.

La posizione critica di Harvey, espressa in particolare nei saggi e negli articoli sul legame tra capitale e urbanizzazione, è di riferimento per lo studio della forma della città. Tra gli autori di "October", in particolare Rosalyn Deutsche, che si è occupata a lungo dello studio della città, si è avvalsa delle posizioni critiche di Lefebvre di Harvey per analizzare in chiave postmoderna la trasformazione di New York³³⁹. Ora riferendosi all'analisi e all'aggiornamento che lo stesso Harvey fa del noto saggio *La Production de l'espace*³⁴⁰ del 1974, ora usando a guida della sua riflessione l'articolo *The Urban Process Under Capitalism*³⁴¹, Rosalyn Deutsche, analizzando l'opera dell'artista Krzysztof Wodiczko per la Union Square di New York e, nello specifico, i fatti che hanno portato alla realizzazione del progetto di riorganizzazione dello spazio pubblico della piazza, si serve della posizione di Harvey per affermare con enfasi un diretto interesse dei capitali nella forma della città³⁴².

³³⁸ Ivi, p. 415.

³³⁹ Rosalyn Deutsche interviene fin dal 1984 nel dibattito sulla città analizzando il fenomeno della gentrificazione. Cfr. Rosalyn Deutsche, *Evictions, Art and Spatial Politics*, The MIT Press, Cambridge 1996.

³⁴⁰ Henry Lefebvre, *La produzione de l'espace*, Anthropos, Parigi 1974, trad. it. Id., *La produzione dello spazio*, Moizzi, Milano 1976.

³⁴¹ David Harvey, "The Urban Process Under Capitalism", in Michael Dear e Allen J. Scott, *Urbanization and urban planning in capitalist society*, Methuen, New York 1981.

³⁴² «In so doing they closely follow David Harvey's pioneering analyses of capitalist urbanization, in which Harvey endeavors to discover the constituent elements that propel the flow of capital into the built environment of the city during particular economic periods. His conclusions depend on an application to urban processes of Marx's analysis of the contradictions within capitalist accumulation and of how capitalism attempts to ensure its survival. Harvey emphasizes the tendency toward overaccumulation, in which the production of capital in certain sectors of the economy exceeds opportunities to employ it at the average rate of profit. Manifested in falling rates of profit, overproduction, surplus capital, surplus labor, or greater exploitation of labor, overaccumulation crises can be temporarily solved by switching investment into other sectors of the economy. Harvey views extensive investment in the built environment as a symptom of such a crisis, "a kind of last-ditch hope for finding productive uses for rapidly overaccumulating capital." Due to the long-term, large-scale projects this investment entails, the success of the attempt - its short-lived success - requires the mediation of financial and state institutions. Smith and LeFaivre apply Harvey's conclusions to the processes of contemporary central-city development and gentrification, which they evaluate as a component of this switching process: in order to counteract falling rates of profit, capital moves into areas such as real estate and construction.

Infatti Harvey sostiene che il capitalismo che si realizza per accumulazione, cui dedica anche un capitolo del suo vasto saggio sul postmodernismo, per far fronte alla crisi prodotta dalla sovra-accumulazione sposta il suo potere d'investimento sulla città. Rosalyn Deuschle afferma, però, che l'interesse dimostrato per le teorie di Harvey si è esaurito nella lettura del saggio sul postmodernismo poiché la critica del teorico verso i movimenti radicali e il femminismo è stata dura. Dal canto suo, la Deutsche dichiara l'incompatibilità della sua posizione con una teoria post-marxista di tal fatta.

Il ruolo di Fredric Jameson

L'attività dei teorici di formazione marxista ha contribuito a mettere in relazione le istituzioni culturali e le discipline con questioni politiche, raggiungendo la consapevolezza che le questioni politiche funzionano attraverso le discipline e le istituzioni. Certamente il dibattito statunitense sui temi del postmodernismo, ed in particolare quello che si sviluppa sulle pagine e a partire dalla rivista "October", risente di questi discorsi. Anche Giuliana Bruno, pubblicando un articolo sulla relazione tra postmodernismo, architettura e postindustrialismo, rintraccia una specificità del dibattito americano³⁴³. Una lettura che risente della posizione di Fredric Jameson, centrale anche all'interno del dibattito articolatosi sulle pagine di "October". Il lavoro critico di Fredric Jameson, in realtà, non si esaurisce intorno ai temi del postmoderno, ma analizza figure centrali della cultura moderna, come Brecht e il metodo dell'intellettuale³⁴⁴, è di fondamentale importanza per i critici impegnati sulle pagine della rivista "October". La rivista, infatti, ha funzionato come cassa di risonanza delle proposte jamesoniane nell'ambito estetologico e dello studio delle arti visuali. L'aggiornamento della teoria marxista combinata ad un'attenzione centrata sui fenomeni culturali fanno delle proposte teoriche di Jameson un necessario strumento di analisi del postmoderno e uno dei riferimenti privilegiati dagli autori che collaborano alla rivista.

Pubblicato per la prima volta in una sorta di estratto germinale su "New Left Review" con il titolo *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, il saggio ha esercitato

Characterizing gentrification as "the latest phase in a movement of capital back to the city,"²¹ the authors offer another crucial argument against the prevailing vision that gentrification represents a spontaneous "back-to-the-city" movement by individuals eager for the excitement of cosmopolitan life». Rosalyn Deutsche, *Krzysztof Wodiczko's "Homeless Projection" and the Site of Urban "Revitalization"*, in "October", vol. 38, Autumn, 1986, p. 71.

³⁴³ «The postmodern aesthetic of Blade Runner is thus the result of recycling, fusion of levels, discontinuous signifiers, explosion of boundaries, and erosion. The disconnected temporality of the replicants and the pastiche city are all an effect of a postmodern, postindustrial condition: wearing out, waste». Giuliana Bruno, *Ramble City: Postmodernism and Blade Runner*, in "October", vol. 41, summer 1987, p. 65.

³⁴⁴ Fredric Jameson, *Brecht e il suo metodo*, trad. it., Cronotopio, Napoli 2008.

un'influenza capillare in tutti gli ambiti della ricerca. Nell'introduzione al volume Jameson chiarisce che il postmodern si indentifica con ciò di fronte al quale ci troviamo quando il processo di modernizzazione si è compiuto, realizzando un mondo «nel quale la “cultura” è diventata un'autentica “seconda natura”»³⁴⁵. Tuttavia Jameson insiste sulla questione della periodizzazione, soprattutto nel sottotitolo del suo saggio poichè propone indirettamente una posizione politica d'indirizzo. Il momento culmine del postmoderno coincide con la condizione del tardo capitalismo. Jameson si assume l'onere di indicare le contraddizioni interne in ogni teorizzazione del postmoderno poiché il postmodernismo, scrive, non è un concetto cristallizzato, fissato una volta e per tutte entro parametri teorici, da poter utilizzare con «coscienza serena». Legato alla riflessione sulle trasformazioni della società (società di massa, società postindustriale, società dell'informazione), il rapporto tra società e cultura che si instaura con il postmoderno è largamente connesso a cambiamenti sociali. Il cambiamento sociale intervenuto è da inquadrare nella trasformazione della società da una forma postindustriale in un'organizzazione postfordista dove la moneta di scambio e il bene residuo non è più da individuare negli oggetti ma, piuttosto, nella cultura e in quello che viene chiamato capitale umano. Per Jameson, però, questa non è che l'ennesima modificazione sistemica del capitalismo. Uno dei temi più in voga, scrive il teorico, tanto nell'arte quanto nella teoria contemporanea, è quello della morte del soggetto, cioè «della fine della monade autonoma borghese, dell'ego, dell'individuo[...]da intendersi come nuovo ideale morale, inoltre quale descrizione empirica, sul decentramento del soggetto»³⁴⁶. La produzione artistica, come espressione individuale, è strettamente legata ad una concezione del soggetto centrato, l'ego borghese, che il postmodernismo spazza via insieme con la questione dello stile individuale. La scomparsa del soggetto genera quella pratica nell'arte definita del *pastiche*, legata allo storicismo, e, in architettura, di una nuova logica spaziale simulacrale. La contraddizione maggiore, che questo nostalgico ritorno alla storia dell'arte postmodenista è totalmente incompatibile, scrive Jameson, con un'autentica storicità. Nella crisi della storicità di cui si fa promotore il postmoderno resta come questione centrale l'organizzazione del tempo e della temporalità. Jameson trova interessante riferirsi al concetto di schizofrenia di Lacan, cioè «un'interruzione della catena significativa, vale a dire nel concatenarsi della serie sintagmatica dei significanti»³⁴⁷. Questo caratterizza la posizione di Jameson indicando la sua concezione come storica piuttosto che stilistica. Jameson discrimina le posizioni che possono

³⁴⁵ Fredric Jameson, *Postmodernismo, ovvero, La logica culturale del tardo capitalismo*, trad. it., Fazi editore, Roma 2007, p.6

³⁴⁶ Ivi, p. 31

³⁴⁷ Ivi, p. 43.

essere ascritte a due differenti fazioni : una da riferirsi ad un sentimento antimoderno/filopostmoderno e un'altra invece opposta da riferirsi ad una sorta di filomoderno/antipostmoderno. Entrambe per Jameson sono caratterizzate dall'accettazione del postmoderno come frattura e discontinuità dal moderno. All'interno di questa distinzione sommaria, però, si articolano ulteriori distinzioni che sono segnate dal carattere politicizzato, progressista o reazionario delle teorie. In particolare, Jameson individua nella teoria di Lyotard un'estetica rivoluzionaria, mentre in quella di Manfredo Tafuri, ad esempio, un'ascendenza in linea con il marxismo di tradizione classica. Nel saggio *Surrealismo senza inconscio* Jameson solleva la questione del referente e del segno, e dei rapporti diretti che questi due elementi intrattenevano nel moderno. La sovversione di questo legame contraddistingue l'*episteme* postmoderna. «Il referente e la realtà ora scompaiono del tutto, e persino il senso –il significato– si problematizza. Siamo rimasti con questo gioco di significanti puro e aleatorio che chiamiamo postmodernismo, il quale non produce più opere monumentali sul genere di quelle del modernismo ma rimescola ininterrottamente i frammenti di testi preesistenti»³⁴⁸. L'opera postmoderna è una *metaopera*: Jameson parla di *metalibri* che cannibalizzano altri libri. Attraversando la metropoli l'artista, da *flaneur*, è diventato un *bricoleur* di massa. In questo senso, ad una pratica artistica che utilizza il *pastiche* di cui Jameson aveva rintracciato, nel suo saggio sul postmodernismo, il profilo stucchevole del ritorno alla storia, non coerente con l'effettiva storicità, Hal Foster contrappone una *contropratica*, che si serve della *testualità*³⁴⁹. Questi due diversi modi dell'arte non veicolano una diversità estetica e formale, ma sono le emergenze visive di due modi distinti di pensare il postmoderno. Ad un postmoderno che ripudia il moderno e risulta essere neoconservatore, proprio come Habermas aveva sancito, il *postmodern of reaction* si oppone un *postmodern of resistance* che, su basi del tutto oppostive afferma una cultura propositiva e critica e si pone come una contro-pratica tanto del modernismo quanto della falsa normatività del postmodernismo neoconservatore³⁵⁰. Il più familiare, *neoconservative postmodernism*,

³⁴⁸ Ivi, p. 110

³⁴⁹ Il passaggio da un *lavoro* modernista ad un *testo* posmoderno è suggerita da Foster nell'articolo *(Post)Modern Polemics*. Una delle proposte di Hal Foster è quella di decodificare il segno dato che il segno subisce le stesse fasi della merce. Le merci infatti, scrive sono prodotte e scambiate non più in riferimento all'individuo o al mondo (Foster è attento alla prospettiva marxista da un lato, e alla proposta critica di Baudrillard), bensì al mercato. Così i segni sono prodotti in riferimento ad altri segni. Tocca all'artista *bricoleur*, con la pratica della *contro appropriazione* di consumare questa condizione di codificazione e far emergere le differenze. Hal Foster, *Reading in cultural Resistance*, in Id. *Recodings, Art, Spectacle, Cultural Politics*, cit..

³⁵⁰ Hal Foster, *(Post)Modern Polemics*, cit. Si confronti anche l'introduzione del volume collettivo in cui raccoglie le voci più interessanti del dibattito americano sul postmoderno in cui si fa spazio l'idea che il postmoderno *of resistance* piuttosto che liquidare frettolosamente il moderno lo affronta in termini critici, ibridandone le forme e provando ad immaginare un *progresso* lontano dal *Progresso* (in termini idealistici). Hal Foster (a cura di), *The Anti-Aesthetic, Essay on Postmodern Culture*, The New Press, New York, p. XIII.

propone un ritorno alla narrativa, all'ornamento, e al soggetto (architetto e *autore*). Il *postmodernism* che si oppone alla prima versione neoconservatrice, *postmodernism of resistance*, invece facendo leva sui concetti del poststrutturalismo, assume la morte dell'uomo e quindi dell'autore come uno dei presupposti critici alla propria pratica e, piuttosto che professare un ritorno alla rappresentazione, opera una critica serrata alle politiche della rappresentazione. La differenza fondamentale che oppone queste due pratiche consiste nel pensare il moderno e la storia. Poiché il paradigma del *pastiche*, scrive Hal Foster, deprime lo stile non solo di uno specifico contesto, ma anche di un senso storico. Il risultato è il surrogato storico. Questo tipo di postmodernismo si oppone monoliticamente al modernismo per assumerne poi, indiscriminatamente, le forme. Invece, il postmodernismo *of resistance* usa in termini sovversivi la natura disciplinare del modernismo³⁵¹. Foster chiarisce che se il modernismo va pensato come un discorso che orientava il pensiero attraverso i metodi di una disciplina, così il postmodernismo utilizza il passato, anche il moderno, per sovvertire quella disciplina. Il postmoderno, invece, che lavora in senso opposto, in arte quanto in architettura (i casi di Tafuri, da un lato, e Venturi, dall'altro, entrambi esempi avanzati già da Jameson nel 1984), può segnalare una disintegrazione dello stile e il collasso della Storia. Infine, il postmoderno subisce nel corso delle decadi una sorta di revisione storica. Al momento eroico della teorizzazione iniziale, avvenuta dalla fine degli anni '70 ai primi anni '80, è succeduto, nella decade successiva, un processo di riorganizzazione e revisione dei concetti. L'intellettuale più attento a questa riorganizzazione critica è stato proprio Hal Foster che ha avanzato la proposta di pensare il postmoderno come un paradigma culturale, un insieme di politiche culturali, che si trasforma nel tempo.

Nel numero monografico di "October" intitolato *Obsolescence*, pubblicato nella primavera del 2002 per esaminare l'obsolescenza di alcuni concetti nella critica contemporanea e per ripensare la pratica critica ormai obsoleta, T.J.Clark recupera il discorso sul moderno e postmoderno in un lungo saggio. T.J.Clark parte dall'analisi di un'opera di Tony Oursler, *The Influence Machine*, una sua tipica proiezione di volti su vapore, per poi andare indietro nel tempo a quando la rappresentazione del vapore, del treno per esempio ne *Le chemin de fer* di Manet del 1873, era un *tropos* moderno. Invitato alla riflessione dall'opera di Oursler nel nuovo secolo T.J. Clark sente di nuovo la necessità teorica di chiarire le differenze tra modernismo e postmodernismo. Se gli anni '90 sono stati gli anni della revisione, della riaffermazione della validità di alcune suggestioni critiche intorno alle questioni del postmoderno, dopo la stagione che aveva visto il fermento del dibattito, negli anni 2000 il

³⁵¹ Hal Foster, *(Post)Modern Polemics*, cit., p.130.

postmoderno sembra essere una questione quasi del tutto digerita. Eppure, sia nel saggio di T.J. Clark che in quello di Suzanne Perling Hudson, che si interroga sul ruolo del concetto di bellezza nella critica contemporanea, c'è ancora la necessità critica di lavorare sulle questioni moderniste e sul loro rapporto con il postmoderno³⁵². Quello che in fondo si chiede Clark è se il postmodernism (*modern* con l'aggiunta del prefisso *post*) non sia stato in fondo una procedura fittizia. Per riportare l'attenzione sul rapporto tra modernismo e postmodernismo T. J. Clark riparte dall'analisi dell'opera di Manet, per poi riconoscere che il modernismo pone enfasi sulla questione della forma e del *medium*. Il modernismo di cui parla Clark è chiaramente il Formalismo. Questo processo di riflessione a ritroso culmina nell'assunto che il «modernismo fu un approccio alla modernità»³⁵³, una complessità irrisolvibile in un nuovo approccio³⁵⁴ e che nel modernismo stesso albergano due anime: una dell'agonia e l'altra del piacere.

Il fantasma di Greenberg e *The Vancouver Conference on Modernism*

A partire dalle considerazioni di Clark, va sottolineato che il dibattito espresso sulle pagine della rivista "October" è contraddistinto da un evidente debito, in negativo e in termini radicalmente oppositivi nei confronti dell'impianto formalista di Clement Greenberg e del modernismo di alcuni teorici tra cui Michael Fried. Questo spirito oppositivo nei confronti di una posizione modernista sembra aver governato - e governare ancora oggi - gli autori e gli editorialisti della rivista. I nemici giurati, modelli negativi e teorie da smentire, sono il discorso formalista e la critica modernista colpevoli entrambi di aver ridotto ad una ipotesi auto coerente il moderno che, invece, in alcun modo può essere contenuto e ridotto in una logica unica. Piuttosto, il moderno ingloba l'alterità. Per immaginare ciò basterà solo provare a comprendere, a pensare insieme, in una sola condizione culturale, l'arte dei Salon e la voce critica di Baudelaire, i poeti maledetti, la trasformazione della città di fine Ottocento, la riflessione di Benjamin sulla Storia e la dialettica negativa di Adorno, il progetto moderno dell'arte e l'art pour l'art, l'autonomia dell'arte che è pur sempre un'eteronomia, l'avanguardia e

³⁵² Suzanne Perling Hudson, *Beauty and the Status of Contemporary Criticism*, in "October" vol 104, spring 2003.

³⁵³ T. J. Clark, *Modernism, Postmodernism, and Steam*, in "October" vol. 100, Obsolescence, Spring 2002

³⁵⁴ « Positive and negative, fullness and emptiness, totalization and fragmentation, sophistication and infantilism, euphoria and desperation, an assertion of infinite power and possibility alongside a mimicry of deep aimlessness and loss of bearings. For this, I think, is modernism's root proposal about its world: that the experience of modernity is precisely the experience of the two states, the two tonalities, at the same time. Modernism is the art that continually discovers coherence and intensity in tentativeness and schematism, or blankness lurking on the other side of sensuousness. And not on the other side, really-for blankness is the form that sensuousness and controlled vivacity now actually take.». Ivi, p.166.

il ritorno all'ordine, e in seno all'avanguardia stessa l'alterità nello scontro tra Bataille e Breton. Questi sono solo alcuni degli aspetti che afferiscono tutti ad un ambito estetologico e che mostrano quanto il moderno, logica culturale paradigmatica di un periodo storico, episteme a cui ricondurre gli avvenimenti, non possa essere in alcun modo spiegato esaustivamente dall'approccio critico modernista. Per quanto riguarda la riflessione sul postmoderno essa deve essere quindi necessariamente preceduta da una attenta disamina del paradigma modernista e della condizione moderna della cultura che il postmoderno stesso ha soppiantato, non in termini temporali, bensì quale trasformazione paradigmatica e culturale che progressivamente trasforma la storia, le strutture sociali e individuali. Affiora in questa premessa una differenza sostanziale tra i termini moderno e modernismo. Va, quindi, operata una distinzione terminologica tra i concetti utilizzati per indicare il periodo moderno quali *modern*, *modernity*, *modernism*.

Sulla rivista "October", nell'arco delle decadi di pubblicazione, non viene avanzato alcun problema terminologico. Eppure, il modernismo che viene discusso sulla rivista e nell'estesa bibliografia degli editori accoglie l'alterità come valore necessario anche attraverso l'adesione agli strumenti teorici poststrutturalisti.

All'inizio degli anni '80, durante il periodo in cui il dibattito sul postmodernismo stava assumendo, in alcuni casi, i toni accesi di uno scontro tra filomoderni e antimoderni, a Vancouver si tenne un convegno che aveva la pretesa di ricostruire le posizioni critiche intorno alla Modernità. *The Vancouver Conference on Modernism* si tenne nel 1981 e due anni dopo furono pubblicati gli atti che raccolsero nell'antologia più importante pubblicata in quegli anni, tra tanti, le voci critiche di Lefebvre, Pleynet, Buchloh, Sekula, T.J. Clark e Crow. L'ospite d'onore fu Greenberg e l'ortodossia del suo metodo l'avversario sotto attacco. Nel 2004 Serge Guibault e Benjamin H. D. Buchloh ripubblicano l'antologia: ciò prova non solo la necessità per la speculazione postmoderna, negli anni ottanta, di una riflessione preliminare sulla modernità, ma anche l'importanza che le chiarificazioni contenute negli interventi hanno assunto nel dibattito critico contemporaneo³⁵⁵.

Nella nota dell'editore, Benjamin Buchloh dichiara che la conferenza era stata un importante momento per stabilire alcune coordinate teoriche del concetto di modernismo volta a verificare la validità del concetto di postmodernismo che presume rimpiazzarlo.

Serge Guilbaut, il cui saggio funge da introduzione al volume, pone la questione della modernità partendo proprio dalla parola, una vecchia parola in disuso, appunto.

Pur non essendoci espliciti riferimenti sulla rivista alla conferenza di Vancouver il convegno è

³⁵⁵ Benjamin H.D. Buchloh, Serge Guilbaut, and David Solkin, *Modernism and Modernity, The Vancouver Conference Papers*, the Press of Nova Scotia College of Art and Design, Halifax 2004.

di capitale importanza perché raccoglie le posizioni critiche più interessanti del dibattito sul modernismo e soprattutto indaga la questione sempre aperta della natura della modernità. La modernità resta, infatti, una questione spinosa perché sotto questo termine si raccolgono concetti che afferiscono tanto alla scansione temporale delle epoche quanto alle interpretazioni ontologiche. Ciò che secondo Lefebvre, che partecipa alla conferenza, contraddistingue la modernità è prima di tutto la trasformazione della relazione tra l'uomo e se stesso: queste relazioni possono essere discusse secondo termini quali potere, gerarchia ed alienazione³⁵⁶. Lefebvre evidenzia in questo modo che la modernità è contraddistinta da una contraddizione forte, dallo schierarsi di due modelli economici e societari differenti: marxismo e capitalismo. La tesi principale che articola Lefebvre nell'intervento critico tenuto in occasione della conferenza di Vancouver nel 1983 è che la Modernità ha da un lato un carattere fortemente alienante e dall'altro, invece, un altro fortemente critico del declino della vita borghese e di tutte le sue manifestazioni³⁵⁷. La prospettiva lefebvreiana parte da strumenti marxisti, resta ben salda intorno a temi quali il progresso e la regressione, l'alienazione e la Rivoluzione totale auspicata dalle teorie socialiste, la presenza dell'alienazione tecnologica in comune al capitalismo e al socialismo di cui coglie e rileva le contraddizioni. Per Lefebvre, supportato dalla lettura dei testi di Marx, la crisi della modernità mostra tutte le contraddizioni di una condizione multiforme e multipla, piena di fallimenti. La modernità è l'immagine del declino della società borghese, di cui, però, dobbiamo accettare la complessità e non rifiutare snobisticamente ciò che non conviene al nostro discorso. Se il discorso di Lefebvre, nei termini della critica post-marxista, tende a ripensare la rivoluzione e i metodi d'indagine della società possiamo comunque generalizzare il suo discorso che non sembra propenso, nel momento dell'affiorare della coscienza propriamente postmoderna, a disfarsi del *progetto moderno*. Pur non analizzando schematicamente la proposta critica da lui sostenuta incasellandola in una delle fazioni avverse nella disputa tra i sostenitori di un progetto moderno non ancora realizzato (Habermas) e i teorici che accolgono positivamente il cambiamento culturale postmoderno (Lyotard e Vattimo) che animò in ambito europeo la riflessione intorno alla Modernità³⁵⁸, Lefebvre, con la chiosa finale «La Rivoluzione ha

³⁵⁶ Henry Lefebvre, *Modernity and Modernism*, in Benjamin H.D. Buchloh, Serge Guilbaut, and David Solkin, *Modernity and Modernity, The Vancouver Conference Papers*, cit., pp.1-12.

³⁵⁷ Ibidem.

³⁵⁸ Nel 1981, riprendendo la tesi proposta in occasione del discorso durante il conferimento del Premio Adorno, Habermas pubblica l'articolo *Moderno, postmoderno e neoconservatorismo*, uscito in Italia sul numero 22 di "Alfabeta", in cui indica il postmoderno come una forma di neoconservatorismo. Sulla rivista poi si sviluppa una vera e propria *querelle* tra chi sostiene, come Habermas, la necessità di proseguire nel progetto del moderno e chi, invece, è già su posizioni pienamente postmoderne.

bisogno di essere re-inventata, ma prima di tutto di essere ri-conosciuta»³⁵⁹, sembra sostenere una posizione sì critica, ma non nichilista, nei confronti di quella tradizione culturale e sociale moderna. La complessità della modernità non sembra poter essere liquidata facilmente in un'unica logica dominante. Lo scarto teorico tra i termini *modern*, *modernism*, *modernity*, probabilmente, va individuato proprio in questa possibilità di recupero della complessità e delle contraddizioni come valore positivo di quel paradigma culturale, pur riconoscendo l'impossibilità di riproporre l'operatività dell'episteme moderna dopo la sua irreversibile rovina. Il termine *Modernism*, legato indissolubilmente alla riflessione estetologica e della storia delle arti prodotte in epoca moderna, va individuato in quel pensiero che ragiona sui suoi limiti. È una visione autoreferenziale che dall'inizio del Novecento, normando il campo dei propri interessi, ha lavorato su concetti quali l'autonomia, la purezza, la natura della disciplina.

Il cambio di prospettiva critica - l'abbandono di una teoria modernista dell'arte e della cultura - è scaturito dall'adozione da parte degli studiosi delle teorie strutturaliste e poststrutturaliste. Questo cambiamento di metodo ha aperto nuovi campi d'indagine e suggerito l'interesse per nuovi aspetti non solo rispetto alla grande novità del postmoderno ma anche per l'analisi del periodo moderno. Hal Foster nell'introduzione al volume collettivo in cui raccoglie le voci più note del dibattito sostiene che senza il post-strutturalismo e più in generale senza la filosofia continentale il dibattito sui temi del postmoderno non avrebbero preso la piega più teorica, e di *resistenza*, che ha assunto in ambito statunitense³⁶⁰. La rivista "October" non solo recepisce le nuove visioni critiche che il cambiamento degli strumenti d'indagine produce, ma diventa uno dei luoghi del dibattito che ha per nucleo centrale l'analisi della modernità. Questione di capitale importanza nella svolta critica tra modernità e postmodernità e nell'articolazione delle differenti posizioni critiche in seno alle teorie della modernità è il concetto di *Storia*. La centralità della filosofia di Walter Benjamin nella radicale trasformazione culturale postmoderna e nel dibattito che negli Stati Uniti si sviluppa, come abbiamo visto, per ondate successive nei primi anni '80 e poi nella decade susseguente, mostra quanto una idea di modernità complessa sia stata necessaria per fare deflagrare la rigida concezione modernista.

Dalle pagine della rivista "October", Susan Buck-Morss riconsidera il saggio di Benjamin *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, sostenendo che il filosofo fa esplodere il concetto di modernità - avendo messo in discussione la separazione disciplinare tipica della modernità. L'estetica da disciplina cognitiva si è trasformata in una disciplina che

³⁵⁹ Henry Lefebvre, *Modernity and Modernism*, cit., p. 12.

³⁶⁰ Hal Foster, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *The Anti-aesthetic*, The New Press, New York, 1998

si occupa dell'arte e della letteratura e di oggetti culturali. Questa trasformazione viene rintracciata nel cambiamento di prospettive prodotto dalla filosofia hegeliana. Benjamin però, scrive Susan Buck-Morss, identifica l'esperienza moderna come centrata sullo *shock*; il riferimento allo straniamento freudiano è appropriata. «Benjamin considera l'esperienza shockante di questo campo di battaglia divenuta norma nella vita moderna»³⁶¹. La conclusione della normalizzazione dell'esperienza di shock attraverso la sovra-stimolazione è una condizione anestetica. Una delle esperienze, collettive più che individuali, che funziona da stimolo sensoriale tipica dell'età moderna è la fantasmagoria, una *technoaesthetics* capace di alterare la coscienza come una droga. La modernità è quindi segnata dalla crisi dell'esperienza cognitiva causata dall'alienazione dei sensi.

Modernism risulta essere una storia e insieme un filtro critico-metodologico con cui sono state organizzate la complessità e le contraddizioni della modernità. La centralità nei discorsi sulla modernità, e quindi anche quelli sulla postmodernità, è occupata dalla riflessione sul *fare storia*.

Pleynet, nell'ambito della conferenza di Vancouver, lega strettamente quella che comunemente viene chiamata arte moderna con un processo di accumulo di esperienze, proposte, scuole e gruppi, che per la loro disomogeneità vengono organizzati in una storia che di volta in volta, seppur secondo modalità critiche specifiche all'impianto teorico di ogni storico, può essere distinto in un metodo teleologico ed uno filosofico. Il sistema cronologico di organizzazione dei materiali dell'arte in una «ritmica accumulazione di scuole e gruppi» per Pleynet mostra tutta la sua futilità, mentre sostiene che «evidenziare una resistenza al sistema piuttosto che la storia di un'evoluzione ideologica e formale» risulti essere una proposta più adeguata ad evidenziare «le relazioni complesse di una resistenza, sempre contemporanea, al sistema»³⁶². La questione della *storia* è centrale nella posizione teorica di Jameson che, nel corso degli ultimi decenni, ha subito un'attenta rilettura da parte dello stesso autore. Le proposte critiche tipiche dell'articolazione e del metodo d'indagine di Jameson sono state oggetto di un costante riferimento da parte dei teorici di "October". La produzione teorica di Jameson, più di quella degli altri studiosi che si sono occupati di riflettere sulla postmodernità, ha esercitato sugli editorialisti di "October" un peso rilevante nell'indirizzo del metodo.

³⁶¹ Susan Buck-Morss, *Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered*, in "October" vol 62, autunno 1992, pp. 3-41.

³⁶² Marcelin Pleynet, *Modernism – Modernity and the Philosophy of History*, in Benjamin H.D. Buchloh, Serge Guilbaut, and David Solkin, *Modernism and Modernity*, cit., p. 18.

Benjamin Buchloh nel 2004 cura la nuova edizione della pubblicazione degli atti della conferenza di Vancouver, ma è presente nel volume anche con le trascrizioni del suo intervento e dei dibattiti consecutivi. In quell'occasione interviene con un saggio già pubblicato sulla rivista "October" nella primavera del 1981. L'autore si schiera con metodo e chiarezza contro l'impalcatura critica modernista. Il saggio, ripubblicato nel volume dedicato alla conferenza è la celebre riflessione che mette in diretta connessione il revisionismo e il conservatorismo politico dei governi destrorsi europei. Il parallelo diretto tra la situazione statunitense e il governo reaganiano non è esplicito nel saggio, se non nella nota al titolo. Il titolo, infatti, *Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting*, presenta una precisazione rispetto all'oggetto di studio. L'uso di temi figurativi, celebrativi e di valori passatisti e asfittici viene individuato come carattere distintivo della pittura europea del primo Novecento. Il ritorno ad analoghe procedure della rappresentazione viene rilevato nella pittura dei primi anni '80 e nel lavoro di quei gruppi che si fregiano del prefisso *neo* per celebrare proprio il ritorno al passato.

Il senso dell'intero saggio di Buchloh è anticipato dalla citazione da Gramsci che fa da esergo. «La crisi consiste appunto nel fatto che il vecchio muore e il nuovo non può nascere: in questo interregno si verificano i fenomeni morbosi più svariati»³⁶³. Buchloh inizia la sua trattazione chiedendosi se il sistema rappresentativo, cioè quelle specifiche convenzioni della produzione pittorica che sono state normate fin dal Rinascimento e che progressivamente durante il Novecento hanno subito continue rotture e assalti da parte delle Avanguardie, nella contemporaneità vengano ristabilite come una «condizione ontologica». Ma in questa condizione di ritorno ad un modello passatista e conservatore si sono già fatte strada *nuove configurazioni del visivo* estranee al discorso estetico, permeate di una reale *autenticità storica*. Quale rapporto i vecchi sistemi di rappresentazione e il fenomeno restaurativo di una condizione da intendere in termini ontologici e non semplicemente visuali istituiscono con la condizione politica oppressiva? Buchloh stesso si rifà, sia per giustificare la parzialità della sua trattazione sia per dare forza al suo discorso, al precedente rappresentato dall'analisi della *Neue Sachlichkeit* e della Pittura Metafisica avanzato da Georg Lukács³⁶⁴. A differenza del

³⁶³ Antonio Gramsci, *Quaderni dal carcere*, vol. 3, Einaudi, Torino 1977, p. 311

³⁶⁴ « I have limited my investigations here to European phenomena, even though I am aware that a comparable movement is presently emerging in North America. The reasons for such a limitation are best described by Georg Lukács: "We will restrict our observations to Germany, even though we know that expressionism was an international phenomenon. As much as we understand that its roots are to be found everywhere in imperialism, we know as well that the uneven development in the various countries had to generate various manifestations. Only after a concrete study of the development of expressionism has been made can we come to an overview without remaining in the abstract"» in Benjamin Buchloh, *Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting*, cit., p. 39, ripubblicato in *Modern and Modernity*, cit., pp. 81-112.

suo illustre precedente, Buchloh non solleva l'artista delle responsabilità sociopolitiche del suo lavoro e della sua condotta, come invece fanno sia la critica marxista sia quella liberista. Per Buchloh, l'artista è ogni volta cosciente delle conseguenze dei «processi di identificazione estetica e di rappresentazione ideologica». Un caso sarebbe l'emergere di un carattere malinconico nel lavoro degli artisti d'avanguardia. Un esempio diretto può essere considerato quello di Picasso che, con i suoi clown, i circensi e le maschere, rappresenterebbe la coscienza dell'artista nel gesto codificato della sua marginalità e della sua alienazione. Inoltre Buchloh mette i lettori in guardia dal credere che il crollo dei valori modernisti sia da intendere come un nuovo fenomeno, piuttosto, va compreso all'interno di un processo di ciclicità della storia. Di fatti, gli esempi addotti da Buchloh sono contemporanei alle crisi economiche capitaliste che avevano colpito l'Europa nel primo Novecento. I valori conservatori, fondamentalemente legati alla riscoperta della *storia*, vanno pensanti nella direzione della salvaguardia dell'impianto modernista basato, scrive Buchloh, sull'affermazione di una *elite esoterica* attraverso la salvaguardia di un'idea autoritaria dell'autorialità³⁶⁵. La reintroduzione del concetto di autorialità e *mastery* è funzionale a negare quello che Buchloh descrive come «flusso dinamico della vita sociale»³⁶⁶, e lo stile è «l'equivalente ideologico della merce». Il prefisso «neo», che ha la pretesa di indicare un rinnovamento delle forme figurative indica, piuttosto, un ritorno di codici che esprimono i bisogni di un gruppo sociale ristretto poiché reifica procedure e modalità della costruzione del significato (e con esse una struttura di potere) indirizzate ai modi dell'esperienza borghese. L'arte auratica, l'opera che ristabilisce la sua funzione nel prodotto di lusso, ha bisogno di riferirsi alla funzione e allo status dell'artista che simbioticamente istituisce una relazione con i suoi mecenati. La pittura e l'architettura attingono alcuni elementi dal passato come se avessero in sè un'evidenza storica, li reintegrano in un discorso eclettico riducendoli, però, a pura forma. La posizione di Buchloh, circa il ruolo dell'artista e circa il rapporto diretto tra forme neoconservatrici in arte e regimi autoritari politici ha avuto un'eco considerevole nella critica contemporanea. Anche Hal Foster affronta una riflessione analoga mettendo in parallelo la proposta dell'avanguardia storica con l'emergere negli anni '80 di un rinnovato atteggiamento *bohemien*, il ritorno alla pittura figurativa, l'emergenza di un nuovo primitivismo ed espressionismo, ipotizzando che questa rinnovata condizione dell'arte è segnale di un'alienazione dalla storia, invece che del

³⁶⁵ La parafrasi esatta usata da Buchloh è «atavistic notion of the master artist», nozione che certamente non può essere esaurita dal concetto di autorialità, seppur intesa nella declinazione autoritaria dell'artista *artifex* unico del capolavoro, che passa per l'idealizzazione del pittore e dell'arte e per la «glorificazione delle culture altre». Benjamin Buchloh, *Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting*, cit., p. 46

³⁶⁶ Ivi. p. 89.

suo ritorno, e «dell'accettazione di una divisione culturale del lavoro»³⁶⁷ e della legittimazione delle tendenze autoritarie.

Infine, Benjamin Buchloh conclude il suo saggio ribadendo con forza che la funzione principale del ritorno alla rappresentazione è la reiterazione delle logiche passatiste e delle ideologie dominanti. Incalzato dall'uditorio al termine del suo intervento alla conferenza di Vancouver in occasione della tavola rotonda a cui partecipavano gli studiosi e il pubblico, trascritta ed inserita nello stesso volume degli atti, Buchloh chiarisce che il suo discorso, tracciando veloci parallelismi tra la condizione italiana, tedesca e quella sovietica, non è riferito nello specifico alla situazione politica, piuttosto al rapporto tra le forme dell'arte e le forme della politica. Egli non azzarda paralleli tra le strutture politiche hitleriane, mussoliniane e staliniane, piuttosto, sostiene uno stretto parallelismo tra i fenomeni estetici che emergono nello stesso momento storico nei differenti paesi, poiché il rapporto speculare è tra le strutture di potere dominanti e autoritarie e i sistemi estetici utilizzati. L'autoritarismo e l'imperialismo politico che emergono nei periodi legati alle guerre mondiali hanno, quale forma corrispondente culturale, il classicismo: questa è la traccia di fondo dell'intero saggio seppur esplicitata solo nella discussione finale. Alla stessa conferenza partecipa Clement Greenberg il cui lavoro negli ultimi anni era volto a sistematizzare e ribadire le posizioni che aveva già prodotto durante la prima fase, più produttiva, della sua attività. Mettendo in connessione il modernismo, nell'arte visiva, con l'identità occidentale ha affermato il *corso biologico* del concetto e quindi il carattere *naturale* invece che invenzione critica e culturale del Novecento. La questione di fondo che emerge dal processo di analisi e di revisione teorica che avviene sulle pagine di "October", nonostante non venga mai affrontata una questione terminologica che chiarisca le differenze tra i termini *modern*, *modernism* e *modernity*, è il superamento del modernismo come approccio teorico e processo analitico e autoriflessivo dell'arte. Questo superamento, da un lato, viene condotto con lo studio dell'esperienze *altre*, la congerie surrealista per esempio, dall'altro, contribuendo a smantellare l'impianto teorico che lo stesso Greenberg ha cristallizzato attraverso la sua attività critica più recente. Greenberg, in prima persona, progressivamente modifica e aggiorna gli articoli e con essi la sua proposta critica per arrivare a formalizzare negli anni cinquanta del Novecento³⁶⁸ quell'impianto monolitico la cui validità la rivista "October" contribuirà a mettere in crisi.

³⁶⁷ Hal Foster, *Between Modernism and the Media*, in "Art in America", Summer 1982, ripubblicato in Id., *Recordings, Art Spectacle, Cultural Politics*, cit., p. 37.

³⁶⁸ Si confrontino a questo proposito il notissimo saggio su Kitsch, *Avanguardia e Kitsch* pubblicato nel 1939, *Verso un più nuovo Lacoonte* apparso nel 1940, *La crisi della pittura da cavalletto* del 1948 e *Nascita del "formalismo"* del 1967 con un post-scriptum del 1971. Gli articoli sono raccolti da John O'Brian in *Collected Essays and Criticism*, University of Chicago Press, Chicago 1986-1993 e in trad. it. in Giuseppe Di Salvatore e Luigi Fassi (a cura di), *Clemen Greenberg, L'avventura del modernismo. Antologia critica*, cit.

Clement Greenberg è stato l'ospite d'onore della conferenza di Vancouver: simbolo di un'epoca e una modalità analitica ormai definitivamente tramontata ma con cui, necessariamente, tutti i teorici devono fare i conti.

Alla conferenza di Vancouver interviene anche Thomas Crow sul rapporto, nella modernità, tra arte e cultura di massa partendo da Manet, passando per le avanguardie storiche per arrivare fino al lavoro di Warhol. Mettendo a setaccio il saggio si può verificare che Thomas Crow si concentra sul modernismo come filtro critico e pratica specifica. La questione del moderno come *episteme* comprensiva di quell'alterità che il modernismo, inteso come un *pattern* che si ripete autonomamente nella storia, chiaramente esclude, non emerge dal saggio di Crow. Crow è interessato ad indagare il rapporto tra l'arte e la cultura di massa all'interno del modernismo, cioè in quella pratica specifica, in quella «formazione sociale ed ideologica che noi chiamiamo avanguardia». Modernismo, chiarisce Crow, porta con sé il riferimento ad una pratica artistica autonoma, autocritica, autoreferenziale e introflessa. Il rapporto tra arte e cultura di massa per Thomas Crow si esaurisce nella relazione tra *High culture* e *Low culture* nonostante nella storia dell'avanguardia il *collage* e il montaggio rappresentino l'ingresso dei corpi estranei alla pittura nell'opera e siano da intendere come tappe di un processo di auto-indagine istituzionale che l'arte fa di sé. Nello studio che risale al 1974 Peter Bürger era già intervenuto su questi argomenti: non solo aveva riletto l'avanguardia storica in quel processo di autonalisi individuando il percorso analitico come uno dei modelli di riferimento delle trasformazioni dell'arte ma aveva avanzato la necessità di pensare l'avanguardia in un rapporto eteronomo con il reale³⁶⁹. Piuttosto che riferirsi alla lettura critica fatta da Bürger, Thomas Crow istituisce un riferimento a Greenberg. Crow sembra che si ponga in maniera interrogativa nei confronti di Greenberg quando, a proposito del saggio sul *Collage*³⁷⁰, ricorda che il padre del formalismo americano considerava quegli oggetti che si intrudevano nell'opera come inserti nella matrice pittorica³⁷¹ da intendersi esclusivamente nel «dialogo tra

³⁶⁹ Peter Bürger, *Teoria dell'avanguardia*, cit..

³⁷⁰ Clement Greenberg, *Collage*, in John O'Brian (a cura di), *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, cit..

³⁷¹ « The eye-undeceiving *trompe-l'oeil* of simulated typography supplements, rather than replaces, the conventional eye-deceiving kind. Another literally and graphically rendered tassel-and-stud imbeds flattened forms in token depth in Braque's *Portuguese* (1911), but this time the brute reality of the surface, as asserted by stenciled letters and numerals, closes over both the token illusion of depth and the Cubist configurations like the lid on a box. Sealed between two parallel flatnesses--the depicted Cubist flatness and the literal flatness of the paint surface--the illusion is made a little more present but, at the same time, even more ambiguous. As one looks, the stenciled letters and numerals change places in depth with the tassel-and-stud, and the physical surface itself becomes part of the illusion for an instant: it seems pulled back into depth along with the stenciling, so that once again the picture plane seems to be annihilated--but only for the fraction of another instant. The abiding effect is of a constant shuttling between surface and depth, in which the depicted flatness is "infected" by the undepicted. Rather than being deceived, the eye is puzzled; instead of seeing objects in space, it sees nothing more than a picture». Clement Greenberg, *Collage*, cit.

piano piatto ed effetto scultoreo»³⁷². Discutere la posizione di Greenberg è, infatti, funzionale al ragionamento sul modernismo che ha avviato Crow, parlando dei rapporti di Manet con Mallarmè, per stabilire il carattere principale della teoria autocosciente che si è sviluppata progressivamente e che proprio in Greenberg trova l'esplicazione più chiara ed esaustiva. Idealmente Thomas Crow difende Clement Greenberg dagli attacchi dei teorici del postmodernismo nonostante le posizioni di Greenberg nei confronti della *low culture* siano escludenti. L'avanguardia è posta in opposizione diretta ai fenomeni del Kitsch che rappresenta appunto le forme culturali popolari³⁷³. Thomas Crow si serve dell'analisi che Marx conduce per spiegare la crisi francese del 1848, per chiarire la posizione di Greenberg e di Shapiro insieme, anche se quest'ultimo, sostiene Crow, mantiene un'ambiguità nel suo pensiero e non identifica l'avanguardia con l'atteggiamento dominante della classe borghese. Ma Crow allo stesso tempo dichiara l'impossibilità di riflettere sulla dissidenza dell'avanguardia nei termini sociologici utilizzati per la descrizione delle sottoculture e anche quando arriva a discutere del Cubismo, e dell'uso dell'oggetto nel piano pittorico, il processo che individua è sempre quello di un progressivo susseguirsi di tappe successive di autoriflessione istituzionale³⁷⁴. Crow conclude il suo saggio affermando che la «negazione modernista procede da una confusione produttiva tra la normale gerarchia della legittimazione culturale». Sostiene cioè che il modernismo, ripetitivamente e funzionalmente al suo processo teorico, pone sempre in opposizione una forma culturale all'altra per affermare la prima, ma Crow conclude il discorso affermando che l'avanguardia, «messaggero del modernismo», ha ottenuto successo quando ha trovato per sé una collocazione sociale.

³⁷² Thomas Crow, *Modernism and Mass Culture*, in *Modern and Modernity*, cit., p. 219

³⁷³ Il saggio di Greenberg, *Avantgarde and Kitsch*, uno dei primi testi tradotti del teorico americano nel volume di Gillo Dorfles ha per lungo tempo rappresentato, in ambito italiano, la posizione molto complessa del teorico americano. Dalla prima pubblicazione ad oggi è stato più volte oggetto di riprese teoriche nel dibattito italiano. A questo proposito si sottolinea il proficuo nesso che Angelo Trimarco istituisce tra il Kitsch e il *revival*. La traccia di sottofondo, in questo caso, non è solo il rapporto tra cultura elitaria e cultura popolare ma, attraverso il riferimento alla questione sollevata da Argan del rapporto tra artistico ed estetico, soprattutto è la riflessione sulle forme culturali e sul consumo di queste nell'epoca del tardo capitalismo. Il dibattito italiano, in particolare la posizione critica di Trimarco, è utile a riposizionare la riflessione e l'analisi sul postmoderno proprio alla luce delle implicazioni che la condizione del tardo capitalismo verifica nella contemporaneità. Non è casuale che i teorici di "October", molto prontamente, si riferiscano al saggio di Jameson che ristabilisce che le discussioni sulla postmodernità vadano condotte con la riflessione sulla condizione culturale insieme a quella economica. Si confrontino, Gillo Dorfles, *Il Kitsch. Antologia del cattivo gusto*, Mazzotta, Milano, 1990. Il saggio di Greenberg era apparso per la prima volta su "Partisan Review" nel 1939, ripubblicato recentemente in Clement Greenberg, *L'avventura del modernismo. Antologia critica*, cit.; Angelo Trimarco, *Il Kitsch, il revival*, in Angelo Trimarco, *Italia 1960-2000, Teoria e critica d'arte*, Paparo edizioni, Napoli 2012.

³⁷⁴ «Collage does its work within the problematic of pictorial modernism, dramatizing the literal support while preserving representation, but it is a solution discovered in a secretly coded world describable by means of these literal surfaces. And Cubism is readable as a message from the margins not only in the graphic content of the intruder objects, but in their substance and organization as well». Thomas Crow, *Modernism and Mass Culture*, in *Modern and Modernity*, cit., p. 246.

Thomas Crow ha un rapporto duplice con la rivista "October": da un lato, c'è stata una sorta di condivisione di temi e ambiti di indagine con gli editorialisti della rivista e, dall'altro, si può notare una distanza tra le idee di Crow e quelle che, seppur disomogenee e variegata, si succedono tra gli articoli della rivista e mantengono in qualche modo procedure o temi comuni. Crow assume una sua specifica posizione che non è nient'affatto assimilabile alle proposte metodologiche utilizzate variamente sulla rivista e non può bastare a spiegare, invece, questa vicinanza e periodica collaborazione semplicemente ricordando che Crow si serve continuamente di riferimenti alla cultura marxista e alla teorizzazione marxiana.

Il tema del rapporto tra cultura alta e cultura di massa, su cui si concentra Crow, è centrale in quegli anni nella riflessione di teorici del tutto distanti per posizioni e metodi. Anche Hal Foster nel 1982, dalle pagine della rivista "Art in America", è intervenuto a proposito del rapporto tra modernismo e cultura di massa individuando una situazione di *gap* per cui le due posizioni (quella modernista di rifiuto della cultura di massa e quella dell'utilizzo delle sue forme come materiale critico) erano del tutto inoperative. In quegli anni, egli rileva, c'erano pochi artisti in grado di impegnarsi nella elaborazione di una modalità critica che tenesse conto di entrambi questi due modelli³⁷⁵. La riflessione che Hal Foster conduce sul rapporto tra avanguardia e cultura di massa diventa -il passo è breve- indagine sulla posizione di Greenberg circa l'avanguardia. Per Foster, l'avanguardia è opposta solo moralmente alla borghesia e non politicamente. Greenberg suggeriva, invece, un'ambivalenza nella relazione tra avanguardia e borghesia anche nel rapporto con il proletariato. «Perfino come arte politicizzata d'avanguardia "plebea"» (quella di Courbet, per intenderci) una volta che era stata liberata la pittura dalle convenzioni aristocratiche e, quindi, *aperta* alla nuova rappresentazione della classe sociale, gli avanguardisti borghesi tendevano ad astrarre la politica nel gesto artistico. Hal Foster descrive la condizione dell'avanguardia come una sospensione tra le classi sociali. Ciò produrrebbe l'effetto che l'avanguardia diventi il vettore dello «scarto sociale del capitalismo industriale nel suo sistema produttivo» e l'avanguardia stessa aiuterebbe a «mediare le forme proletarie e gli stili sottoculturali non solo negli interessi del controllo sociale ma anche della produzione di merce»³⁷⁶. Hal Foster fa riferimento alla posizione marxista di Antonio Gramsci che invita gli artisti a rifiutare la propria classe di appartenenza per solidarietà verso gli oppressi. La condizione dell'artista

³⁷⁵ «The contemporary western artist is faced with two new conditions: modernism has largely receded as a historical formation and culture industry has advanced intensively. Indeed, two of the basic modernist positions on mass culture are now partly eroded: neither an austere refusal of the mass. Cultural nor a dialectical involvement with its imagery and materiality is necessary critical today; the first because aesthetic purity has become institutional; the second by default – few contemporary artists are able to engage both modernist and mass-cultural forms in a critically reflexive way». Hal Foster, *Between Modernism and the Media*, cit., p. 33.

³⁷⁶ Ivi, p. 34

resta sospesa tra le contraddizioni della ricerca di un luogo, per l'artista, vicino al proletariato ma che non sia né quello del benefattore, né quello del patrono. Foster fa riferimento a Benjamin che ne *L'artista come produttore*³⁷⁷, pur rilevando le contraddizioni intrinseche alla condizione dell'artista, avanzava la necessità che questi (il letterato) sia attivo. Benjamin si concentra sulla letteratura, ma il discorso da più parti è stato allargato all'opera d'arte in generale. L'interesse per la qualità dell'opera, stabilito fin da subito, e la necessità di pensare la *tecnica* come l'elemento che rende «accessibile ad un'analisi sociale diretta e quindi materialistica» l'opera è quel concetto, scrive Benjamin, che « offre il punto d'attacco dialettico che consente di superare la sterile antitesi di forma e contenuto»³⁷⁸. L'azione dell'artista, inoltre, è indirizzata alla trasformazione delle forme di produzione e degli strumenti stessi della produzione. Questo discorso certamente resta calzante per tutti quei fenomeni come il ritorno alla figurazione pittorica che si fregiano dei prefissi *neo*, in particolare quelli che vedono la luce negli anni '80 i quali producono una reiterazione delle procedure della pittura senza in alcun modo sovvertire, anzi reificando, i rapporti di potere che intercorrono tra forme della rappresentazione e sistema culturale. La depoliticizzazione dell'avanguardia, invece, di cui parla Hal Foster e che l'impianto formalista ha contribuito ad avverare, serve a spiegare la natura del ritorno degli stereotipi culturali del passato nella nuova avanguardia della scena dell'East Village di New York, dove graffitisti, neoespressionisti e neosurrealisti contribuiscono all'espansione del mercato, sono complici del fenomeno della gentrificazione e soprattutto, come nel caso dell'avanguardia storica, trasformano le forme subalterne in stile. Gli artisti della nuova scena americana, altrettanto *bohémien*, trasformano in segno (da vendere) l'opposizione politica, la provocazione culturale, ecc. Potremmo aggiungere che gli artisti della nuova scena newyorkese non corrispondono affatto al profilo dell'artista produttore attivo nel sociale come descritto da Benjamin.

T. J. Clark, storico dell'arte e autore attivo sulla rivista "October", in occasione dell'intervento alla conferenza di Vancouver, analizzando nel lavoro di Greenberg le implicazioni marxiste che emergevano dal saggio sull'avanguardia e il kitsch pubblicato per la prima volta sulla rivista "Partisan Review", sostiene che Greenberg fosse ben cosciente che l'arte dell'avanguardia, pensata per provvedere alla tutela dei valori puri, fosse un'arte borghese. La difesa dell'arte borghese promossa da Greenberg cadeva proprio nel periodo in cui la classe sociale attraversava una crisi radicale, tanto da registrare, durante l'epoca del tardo

³⁷⁷ Walter Benjamin, *L'artista come produttore*, trad. it., in Id., *Avanguardia e rivoluzione, Saggi sulla letteratura*, Einaudi, Torino 1973.

³⁷⁸ Ivi, p. 201.

capitalismo una progressiva morte sociale dell'intelligenza critica e progressista. Clark prende le distanze dalla questione centrale del metodo di Greenberg che individua la natura dell'arte modernista nella sua stessa capacità – autoreferenziale- di lettura del *medium* nell'arte d'avanguardia. La distanza maggiore tra il suo metodo critico e quello di Greenberg è da registrare a proposito della *flatness* cioè la caratteristica che per Greenberg racchiude il complesso atto di significazione dell'arte e a cui, per Clark, non può essere in alcun modo ridotto³⁷⁹.

Nell'introduzione agli atti della conferenza e nella discussione finale trascritta in calce al volume, Serge Guilbaut pone la questione dell'alienazione dell'artista dal mondo e, soprattutto, la negazione della sua libertà nella conformità delle forme a sua disposizione. Riferendosi a Jacques Ellul, l'autore di *L'empire du non-sens*, Serge Guilbaut afferma con lui che «l'arte è diventata una delle maggiori funzioni dell'interazione dell'uomo in un complesso tecnologico» nonostante i tentativi del modernismo di lavorare alla purificazione dell'arte. Serge Guilbaut motiva l'invito e la presenza di Greenberg come necessaria, perché la critica ha individuato in lui il maggior responsabile della costruzione di una cornice teorica per la pittura modernista, ed al suo saggio sull'avanguardia e il Kitsch (con la divisione netta proposta tra arte colta e cultura di massa che risponde ad una condizione capitalista, da un lato, e autoritaria, dall'altro). L'importanza o l'egemonia della posizione di Greenberg avrebbe, sembra di poter dedurre dall'attenta analisi di Guilbault, appiattito il dibattito americano nei confini del puro formalismo e nel rifiuto dopo la seconda guerra mondiale dell'arte impegnata socialmente. Guilbault avanza anche la paradossale situazione che il superamento del modernismo alla luce della necessità di libertà e pluralismo, avviene nella forma di una sorta di tutela e protezione del modernismo nell'autocritica. Hal Foster, negli stessi anni, pubblica un articolo sulla rivista "Art in America" nel quale si scaglia contro il presunto pluralismo del postmoderno per evidenziare i processi stereotipati che, invece, tale concetto mal cela³⁸⁰. Il pluralismo prima di tutto, nella possibilità di tirare dentro la pratica

³⁷⁹ «This lead me directly to my third criticism of Greenberg's account. It could be broached most forcefully, I think, by asking the question: how does the medium most often appear in modernist art? If we accept (as we ought to, I feel) that the avant-garde painting, poetry and music are characterized by an insistence on medium, then what kind of insistence has it been, usually? My answer would be - it is hardly an original one- that the medium has appeared most characteristically as the site of negation and estrangement. The very way that modernist art has insisted on its medium has been by negating that medium's ordinary consistency - by pulling in apart, emptying it, producing gaps and silences, making it stand as the opposite of sense or continuity, having matter be the synonym of resistance (and why, after all should matter be "resistant"? It is a modernist piety with a fairly dim ontology appended) Modernism would have its medium be absence of some sort- absence of finish or coherence, indeterminacy, a ground which is called on to swallow up distinctions». T. J. Clark, *More on the Differences Between Comrade Greenberg and Ourselves*, in *Modern and Modernity*, cit. p. 183.

³⁸⁰ Hal Foster, *Against Pluralism*, in "Art in America", January 1982, ripubblicato in Id. *Recordings, Art Spectacle, Cultural Politics*, cit., pp. 13-32

indistinguibilmente ogni forma, produce una specie di equivalenza, quella che Foster chiama nuova conformità. Dietro l'ecclettismo, l'eccentricità e questa idea del tutto convenzionale di pluralismo si nasconderebbe una nuova osservanza ad un canone. In questo modo il postmodernismo si rivelerebbe la forma evoluta della modalità di pensiero che tende a scalzare, perché ha sviluppato la capacità di tenere insieme gli opposti. Hal Foster, negli stessi anni in cui l'architettura e l'arte esibivano il nuovo volto, contribuiva a smantellare tutti i concetti chiave su cui il nuovo stile si reggeva definendoli veri e propri cliché postmoderni³⁸¹. Infatti, il *genius loci*, l'ego ristrutturato dell'artista-genio (non più da vedere quale produttore di oggetti), il recupero degli elementi storici giustificato da una sorta di egualitarismo sono tutte le procedure messe in campo dal postmoderno per negare la gerarchia ideologica che comunque lega ogni tassello nell'arte e l'arte alla società a fronte della volontà di ristabilire questi elementi nell'ambito dell'ornamento³⁸². Ornamentali e non ideologici gli elementi di questo pluralismo, invece, nascondono una questione politica. L'enfasi del pluralismo in arte corrisponde a una condizione politica che si dichiara come plurale e democratica ma di fatto protende verso un appiattimento delle proposte. Infatti il pluralismo per Foster, nient'affatto a tutela delle differenze, è una «condizione stagnante di indiscriminazione».³⁸³ La riflessione sul concetto di pluralismo nei termini postmoderni attrae anche Fredric Jameson che interviene sulla questione in termini più sociologici di quelli con cui Foster aveva condotto la discussione. Jameson ha descritto questa condizione, detta comunemente plurale, come una nuova ideologia dei gruppi fatta di rappresentazioni illusorie che tengono strette in un legame sociale, democrazia, media e mercato³⁸⁴.

L'indagine del dibattito intorno ai temi del postmoderno, come si è articolato sulla rivista "October" e che, a mio avviso, necessita di un preliminare riposizionamento critico dei termini che descrivono l'epoca moderna (modernità/moderno) e l'approccio ideologico alla condizione culturale (modernismo), pone una contrapposizione tra *postmodernism of resistance* e l'impalcatura teorica formalista di cui Clement Greenberg è il patrono indiscusso. L'impianto formalista resta il monolitico metodo teorico contro cui i teorici che collaborano

³⁸¹ «The problem of the art-historical as cliché is most acute in postmodern architecture: for there the use of such images is justified as “egalitarian”, a rhetoric that is only implicit in postmodern art». Ivi, p. 29.

³⁸² «They say that historical references are given that they are so blank a sto be merely ornamental and not ideological at all; or they say that it is precisely the confusion of such references that makes this usage both timely and tactical. [...] What is not clear is that these images are not all equally given or public: they are not the “democratic signifiers” that they are claimed to be. It is argued that postmodern architecture draws on so many styles and symbols that everyone is suited. [...] Here pluralism becomes an overtly political issue, for the idea of pluralism in art is often congealed with the idea of pluralism in society». Ivi, p. 30.

³⁸³ Ivi, p. 31.

³⁸⁴ «Il pluralismo è dunque l'ideologia dei gruppi, un insieme di rappresentazioni illusorie che triangolano tre pseudoconcetti fondamentali: la democrazia, i media e il mercato». Fredric Jameson, *Il postmodernismo, ovvero, la logica culturale del tardo capitalismo*, cit., p. 80.

alla rivista “October” fin dagli anni ’70, e periodicamente durante i decenni della pubblicazione, hanno dovuto necessariamente battersi per assumere una libertà maggiore nell’analisi del modernismo stesso. Rosalind Krauss nel saggio *A view of Modernism*, pubblicato per la prima volta su “Artforum” nel 1972, prima di tutto procede ad una disamina della prospettiva modernista e formalista greenberghiana che costituisce il suo territorio di formazione, distinguendola radicalmente dal formalismo *contentless* di Clive Bell e Roger Fry. Piuttosto il formalismo di Greenberg, che lo stesso teorico definisce una volgarizzazione di un termine di ben altre origini, che affonda le radici critiche nella produzione russa d’avanguardia, individua la qualità intrinseca dell’opera nel contenuto che si indentifica con le qualità formali. Riferendosi allo studio di Micheal Fried dell’opera di Noland, Rosalind Krauss introduce la questione della struttura. Nella prospettiva di Fried la struttura, *risultato di decisioni razionali*, a differenza del colore, elemento totalmente arbitrario, può essere descritta. Questo metodo è indicato dalla Krauss come parziale e limitato perché l’opera d’arte si realizza proprio nello spazio di collisione tra ciò che è razionale e arbitrario. La posizione della Krauss che, seppur con grossi spostamenti nascostamente annunciò già nel 1972 un cambiamento di rotta dal formalismo greenberghiano che avrebbe portato successivamente ad una decisiva contestazione delle posizioni del maestro, allo stesso tempo riconosce un territorio comune. Quella struttura ricorrente, che nel formalismo è da individuare nella *qualità inerente* riconosciuta da Greenberg nella caratteristica fondamentale della pittura, che è sì elemento formale ma allo stesso tempo è contenuto significativo, sarà per la Krauss l’arma letale con cui sbaragliare il maestro diventato il suo avversario principale, una presenza ingombrante e immobilizzante di cui disfarsi definitivamente per procedere e aggiornare la teoria dell’arte ad istanze d’oltreoceano. Infatti il “sentimento” dell’arte che emerge dal saggio è insieme di debito verso la posizione critica di Greenberg e di adesione alla prospettiva modernista ma nel corso della trattazione, dichiara un interesse per ciò che si rivela essere la struttura significativa in un’opera d’arte e, soprattutto, per quelle opere che nient’affatto autoreferenziali (come sarebbe dovuta essere l’opera d’arte formalista) ingaggiano con il contesto e con lo spettatore (pur sempre *viewer*) un sistema di scambi. Rosalind Krauss fa l’esempio della scultura di Richard Serra la cui strategia mette in primo piano lo spettatore che deve *realizzare i significati nascosti*³⁸⁵. La teorica americana conclude il discorso aprendo una falla in una fedele adesione al metodo formalista. Rivendica l’origine del suo metodo nel campo del modernismo, riconosce il suo sguardo come risultante da una più ampia sensibilità modernista, che, però, non può essere considerata alla stregua di quella

³⁸⁵ Rosalind Krauss, *A view of Modernism*, cit., p. 127.

angusta e limitata prospettiva formalista. Quella falla si rivelerà essere successivamente una frattura insanabile che la separerà definitivamente dall'impianto greenberghiano: posizione che viene rivendicata nel 1983 nell'introduzione al volume *L'originilità e altri miti modernisti*³⁸⁶. Nella dichiarazione che conclude *A view of Modernism* già si delinea il profilo di quel modernismo, che assume l'alterità nel suo impianto, che tiene insieme il programma dell'arte pura e autonoma con, invece, la prospettiva dell'informe batailliano, che tiene insieme la fotografia e il *flaneur* nella città diventata megalopoli, l'orizzonte della merce e le produzioni culturali, tutti aspetti complessi e spesso contraddittori che caratterizzano attraverso la discontinuità e la frammentarietà dei discorsi quel moderno il cui progetto per Habermas è ancora incompiuto. Nella conclusione del suo saggio la studiosa sembra aprire il suo metodo, come poi di fatto farà, alle suggestioni europee ed alla riflessione sulla modernità piuttosto che sul modernismo (termine che indica già una prospettiva di analisi parziale del blocco disomogeneo del moderno) vicina paradossalmente ad una prospettiva postmoderna. Come fa notare Francis Francina, teorico americano che a lungo si è occupato di studiare il dibattito critico che, di volta in volta, si è articolato intorno a vari argomenti, nello studio sulle sorti interpretative dell'opera di Pollock³⁸⁷, nelle posizioni critiche che si sono succedute dagli anni '60 in poi, registra l'allontanamento definitivo della Krauss dal formalismo greenberghiano a partire dal saggio sui miti modernisti nella cui introduzione la Krauss dichiarò la sua opposizione alla teoria greenberghiana. Per Francina quell'introduzione ha definitivamente esaurito l'adesione al dettame greenberghiano in vista dell'assunzione del metodo strutturalista e dei successivi aggiornamenti post-strutturalisti a strumento privilegiato per l'analisi. Già il testo pubblicato su "Artforum" nel 1972, però, problematizzava non solo l'impianto modernista di Greenberg, e prima ancora il formalismo di Bell e Fry, ma soprattutto dichiarava un'appartenenza da parte della Krauss che già a quel tempo lasciava presagire la frattura e la scissione. Il modernismo critico americano, quello che, avverte la Krauss, inesattamente viene definito formalista, ha prodotto tante lezioni interessanti ed efficaci anche più di quanto avessero fatto le scelte autoritarie di Greenberg. In ogni caso è un impianto in totale contrapposizione con le proposte che da lì in avanti la Krauss sosterrà. Il concetto fondamentale che è alla base di questa disputa tra metodi critici del tutto distanti, per strumenti quanto per prospettive e valori, è l'articolazione di alcuni temi legati alla revisione del postmoderno che chiude il Novecento in modo problematico. Il postmoderno stesso alla fine del Novecento, come sostiene Foster, è una condizione superata

³⁸⁶ Rosalind Krauss, *L'originalità e altri miti modernisti*, cit.

³⁸⁷ Francis Francina, *Looking Forward, Looking Back: 1985-1999*, in Id (a cura di), *Pollock and After. The Critical Debate*, Routledge, the second edition, 2000, pp. 8-9.

oppure non ancora relizzata. In questa situazione paradossale, Modernità, moderno e modernismo sono i termini su cui è necessario dibattere per mettere chiarezza. Sono termini di gran lunga distanti e differenti, nient'affatto sinonimi perché afferenti a piani teorici diversi, di un'analogia condizione culturale in rapporto alla quale dobbiamo pensare il presente della nostra cultura.

In questo articolatissimo discorso che vede sulle pagine della rivista, prima, il ripensamento dei temi del moderno alla luce di quel cambiamento paradigmatico che è rappresentato dalla "nuova" coscienza postmoderna, poi, un continuo ritorno sui temi centrali della riflessione poststrutturalista e, infine, nei pieni anni '90, una revisione generale delle questioni e delle procedure che interpretano questo passaggio epocale. Le pratiche artistiche risentono di questa condizione e in particolare la fotografia assurge a medium privilegiato perché considerato come oggetto teorico ed estetico, vettore di riflessioni sui temi della storia, dell'avanguardia, e del nuovo.

III. L'arte e il suo farsi *campo*

III.1 Un nuovo genere di arte pubblica

L'indagine sulla natura dello spazio pubblico è uno dei punti cruciali del dibattito proposto da "October". .

Una prospettiva, quella della rivista, che tende ad evidenziare l'inoperatività delle logiche autoritarie del monumento e a privilegiare, invece, gli interventi contestuali e *site specific* che suggeriscono una pratica democratica, orizzontale e partecipativa.

L'analisi istituzionale viene avviata da prospettive differenti da Craig Owen e Douglas Crimp: l'uno affrontando la questione dalla prospettiva del soggetto e, quindi, tirando nel discorso le questioni di genere, oltre che quelle ontologiche; l'altro, Crimp, adottando una prospettiva disciplinare e mediale. Entrambe le prospettive sono necessarie per riflettere sull'arte che occupa lo spazio improprio e impersonale della città. Discutere di arte nello spazio pubblico è cosa assai difficile perché è pressoché impossibile -e poco interessante- distinguere tra esperienze dell'arte che hanno un carattere pubblico e altre, invece, che non lo hanno³⁸⁸. Piuttosto è sempre necessario, nonostante il tema dell'arte nello spazio pubblico sia stato a lungo dibattuto secondo i punti di vista più svariati, considerare il carattere pubblico dell'opera nella qualità della relazione che istituisce con il suo contesto e con il pubblico che coinvolge. I saggi di Owen e Crimp, nonostante solo in alcuni casi trattino di opere collocate nello spazio pubblico, sono necessari come riferimenti teorici di una prospettiva che tende a pensare in uno strettissimo legame l'opera con i contesti e ad articolare, attraverso una pluralità di implicazioni, il concetto stesso di contesto. Inoltre il discorso di critica all'istituzione che sul museo conduce Crimp è utile a capire che le tutte logiche istituzionali entrano in crisi. Analogamente al museo possiamo infatti pensare al monumento come a un'istituzione in rovina, poiché il cambiamento che è intervenuto rompendo l'impermeabile separazione tra dentro e fuori dell'istituzione ne ha causato crisi e rovina. Il museo, come il monumento, si fondava monoliticamente sulla separazione dall'altro da sé. In *On the Museum's Ruins* l'assunto generale da cui parte Crimp è che la fotografia ha mandato in frantumi la coerenza epistemologica del museo. È proprio la fotografia con il suo statuto che diventa l'elemento nodale per la critica ai miti dell'avanguardia -l'autorialità e l'originalità- e all'arte intesa come fenomeno autonomo, tanto nel saggio di Crimp quanto nell'articolato percorso teorico della rivista. La fotografia apre una breccia nella separazione tra opera e

³⁸⁸Ho avviato la discussione di questi temi nel saggio, *L'arte nello spazio pubblico. Una prospettiva critica*, Plectica, Salerno 2011.

contesto, ricollocando nel mondo “esterno” all’istituzione dell’arte l’arte stessa. La fotografia, infine, per la capacità di costruire e raccogliere l’eterogeneità del reale, manda in frantumi la supposta autonomia dell’arte, producendo un’ulteriore fuoriuscita dell’arte dal recinto sicuro dell’istituzione museale. La crisi del museo come istituzione d’arte autonoma è speculare alla crisi del monumento storico nello spazio della città. L’emergere di questa crisi avviene, e non poteva essere altrimenti, nel passaggio cruciale da una critica modernista ai presupposti teorici postmodernisti. Infatti, fin dalla riflessione sul minimalismo si assiste al riposizionamento critico dei discorsi che spostano le ragioni dell’arte da una posizione interna all’opera ad una esterna, riconoscendo la relazione necessaria che l’opera istituisce con il luogo in cui è collocata. La specificità dell’oggetto al luogo, *site specificity*³⁸⁹, è il concetto necessario per comprendere, in particolare, quel fenomeno dell’arte pubblica che contribuisce a consumare le logiche autoritarie ed autonome del monumento tradizionale.

La riflessione sull’arte nello spazio pubblico, come è stata condotta sulla rivista “October”, deve tenere conto di due differenti prospettive: da un lato, la considerazione delle esperienze dell’arte -sulla scultura, sulle installazioni e sulle azioni che intervengono sul corpo della metropoli disegnando nuove geografie- e, dall’altra, quella sulla sfera pubblica sostenuta dall’analisi sociopolitica. Questa prospettiva è stata affrontata con le pubblicazioni del numero monografico dedicato a Oskar Negt e Alexander Kluge (1988)³⁹⁰ e dal saggio *Recasting the Public Sphere* di Peter Uwe Hohendahl³⁹¹. L’indagine verte sullo spazio pubblico, in quanto luogo in cui il concetto di sfera pubblica si articola in situazioni tangibili attraverso le quali possiamo rintracciare la trasformazione di un’idea mobile che pertiene alla trasformazione della società. Il saggio di riferimento è quello pubblicato nel 1962 da Jürgen Habermas che individua, prima, nella separazione borghese tra sfera pubblica e sfera privata e, poi, nel continuo e inarrestabile rivolgimento di questi concetti uno dei principi primari delle società contemporanee. Oskar Negt, teorico tedesco formatosi alla scuola di Adorno, e Alexander Kluge, cineasta e teorico della produzione cinematografica a cui la rivista “October” nel 1988 dedica un numero monografico ricco di interessanti spunti critici³⁹², delineano invece i cambiamenti di questo concetto e la costruzione di una nuova sfera pubblica produttivista, diretta espressione del dominio della produzione. Lungo questa

³⁸⁹Al più noto saggio sulla questione teorica della *site specificity* (M. Kwon, *One place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, MIT Press, Cambridge-London 2004 già in “October”, Vol . 80, Spring 1997, pp. 85-100), Miwon Kwon aggiunge un interessante confronto tra i sistemi comunicativi e i diversi modelli d’intervento dell’arte nella città.

³⁹⁰ Si veda in particolare: Oskar Negt, Alexander Kluge, Peter Labanyi, *The Public Sphere and Experience*, in “October”, vol. 46, Alexander Kluge: Theoretical Writings, Stories, and an Interview, Autumn 1988, pp. 60-82.

³⁹¹ Peter Uwe Hohendahl, *Recasting the Public Sphere*, in “October”, vol. 73, summer, 1995, pp. 27-54.

³⁹²Stuart Liebman, *Why Kluge?*, in “October” vol. 46 Alexander Kluge: Theoretical Writings, Stories, and an Interview, Autumn, pp. 4-22.

riflessione va a costituirsi una *controsfera* pubblica rivoluzionaria contrapposta a quella borghese; il ruolo dei mezzi di comunicazione di massa, insieme a quelli della produzione capitalistica, è centrale nel processo di riscrittura della natura della sfera pubblica³⁹³. In questa piccola rassegna delle pubblicazioni va inserito anche il numero monografico nel 1992 dedicato alla trasformazione dell'identità politica e al multiculturalismo³⁹⁴, che contribuisce ad arricchire i discorsi. Il discorso sull'arte pubblica, che rifiuta la prospettiva autonoma del monumento, si radica nel contesto, nella società e nella possibilità dell'individuo di avviare processi identitari nel corpo della città. Poiché le questioni identitarie non vanno, in alcun modo, pensate come date, è nella città stessa che necessariamente si producono quei processi produttivi che costituiscono lo strutturarsi del concetto stesso di cittadinanza. Per l'arte che programmaticamente sceglie non solo di collocarsi nello spazio sociale della città, ma anche di sovvertire le regole del monumento e di ipotizzare, nella relazione con il passante, sempre più responsabile di ciò che produce l'opera stessa, una nuova relazione sociale mediata dall'arte, la riflessione sulla costruzione d'identità è funzionale ai propositi di penetrazione maggiore nella comunità.

Naturalmente la questione riguarda anche la scultura e la coppia di categorie spazio-tempo che la scultura, pur oggetto immobile, mette in problema. Tale aspetto è così caro all'impalcatura critica messa appunto da Rosalind Krauss che la teorica introduce il saggio *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art*³⁹⁵ citando il *Laocoonte* del Lessing, punto di partenza per approdi di gran lunga distanti dal precedente storico se si pensa agli esiti che la stessa citazione aveva prodotto nella critica di Clement Greenberg³⁹⁶. Rosalind Krauss inaugura il discorso sulla scultura proprio partendo dal *Laocoonte* di Lessing che, benché scritto nel diciottesimo secolo, prelude ad aspetti ancora centrali nel dibattito critico che si snoda in un percorso storico che analizza le condizioni teoriche del *medium* scultoreo passando per l'esperienza della sovversione della scultura con l'eliminazione del piedistallo fino ad arrivare al progetto di Monumento della Terza Internazionale di Tatlin³⁹⁷.

³⁹³ Oscar Negt e Alexander Kluge, *Sfera pubblica ed esperienza: per un'analisi dell'organizzazione della sfera pubblica borghese e della sfera pubblica proletaria*, trad. it., Mazzotta, Milano 1979.

³⁹⁴ Si veda in particolare: Chantal Mouffe, *Citizenship and Political Identity*, in "October", vol. 61, *The Identity in Question*, summer, 1992, pp. 28-32

³⁹⁵ Rosalind Krauss, *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art*, trad. it., Mondadori, Milano 2000.

³⁹⁶ Clement Greenberg, *Verso un più nuovo Laocoonte*, trad. it., in Clement Greenberg, *L'avventura del modernismo. Antologia critica*, a cura di Giuseppe Di Salvatore e Luigi Fassi, Johan & Levi Editore, Milano 2011.

³⁹⁷ Il progetto di Tatlin contiene, niente affatto in forma embrionale, la possibilità di ibridare le discipline e di creare uno spazio per certi versi funzionale alla "comunità" e all'*audience* specifico che se ne sarebbe servito. Utilizzare questa terminologia recente, adatta più alle opere attuali, evidenzia il paradosso della novità, nient'affatto originale, del *New Genre of Public Art*.

Nel discorso della teorica trova un posto centrale l'analisi del Minimalismo, esperienza che inaugura la riflessione sulla *site specificity*. Douglas Crimp, dal canto suo, dedica una parte centrale della sua riflessione proprio al processo di ridefinizione dello statuto della scultura minimalista che trasforma il carattere fondamentale del *medium* da autonomo a eteronomo nel rapporto indissolubile, pena la distruzione dell'opera, con il luogo. Nel capitolo dal titolo tanto esplicito, *The end of sculpture: redefining site specificity* è il titolo del saggio *On the Museum's Ruin*³⁹⁸ in cui lo studioso analizza il legame al luogo, allo spazio privato e allo spazio pubblico dell'opera di Richard Serra, ricostruendo le ragioni di una pratica che si radica a tal punto nel luogo di collocazione che la rimozione ne causa la distruzione. Questo concetto è ribadito più volte da Serra che, discutendo del rapporto che intercorre tra scultura e fotografia, nel momento della documentazione del lavoro, sottolinea che la *traduzione* fotografica nega l'esperienza della scultura, riduce il lavoro ad una superficie mentre il carattere fondante della scultura è nell'esperienza dell'opera. Serra, infatti, è interessato all'esperienza della scultura in quanto inseparabile dal luogo in cui il lavoro risiede³⁹⁹.

Il decentramento indicato dalla Krauss sposta l'attenzione sull'esterno dell'oggetto, quindi, sullo spazio e sulla temporalità connessa con la fruizione dell'opera, parti costitutive del significato. L'opera istituisce con il luogo una relazione formale, percettiva e fenomenologica, come l'ha definita Miwon Kwon nel suo celebre saggio pubblicato prima nel 1997 sulle pagine di "October" e poi ampliato nel volume del 2002⁴⁰⁰. La studiosa individua, però, approcci differenti che non si riferiscono al luogo inteso in modo letterale ma alle condizioni specifiche che quel luogo, locus antropologico, sociale e politico, impone all'oggetto indicando un approccio *social/institutional*, riferendosi in modo chiaro al fenomeno dell'*Institutional Critique* e alla riflessione sul carattere normativo della cornice istituzionale, ed un altro discorsivo. Questa prospettiva critica porta con sé una riflessione che già era stata suggerita nel 1990 a proposito dell'arte collocata nello spazio pubblico da Michael North che individuava il pubblico non come destinatario dell'opera collocata nella città ma come parte stessa dell'opera. Il teorico, infatti, traccia la trasformazione del ruolo dell'*audience* nello spazio dell'arte che si compie quando l'osservatore *performa* la sua esperienza spaziale dell'opera. Nel caso dell'approccio fenomenologico (esempi di questa pratica sono le opere di Moore e Calder nelle piazze americane) e nel caso della collaborazione tra architetti ed artisti, lo spazio viene considerato indifferente (o rivelante solo per la sua bellezza) rispetto alla scelta dell'opera. Questo modo di intendere il luogo che fino a tutti gli anni '70 ha informato

³⁹⁸ Douglas, Crimp *On the Museum's Ruins*, cit.;

³⁹⁹ Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, cit., p. 166.

⁴⁰⁰ M. Kwon, *One place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, cit.

l'azione dell'arte nella città è riconducibile all'ottica museale di cui anche il monumento è parte. Infatti il sistema di comunicazione che si attiva è di tipo autoritario. Non c'è alcuna considerazione dello specifico del luogo, né tantomeno del pubblico che fruirà l'opera. All'audience, come avveniva nel museo negli stessi anni (prima che le riflessioni della New Museology attivassero nuovi processi), veniva attribuito un profilo totalmente generico. Nessuna relazione, se non univoca, veniva attivata dallo schermo comunicativo emittente del messaggio. È il caso, questo, del monumento e dell'opera d'arte autonoma nello spazio pubblico. La relazione con i sistemi di comunicazione è suggerita molto più di recente da Miwon Kwon con un articolo pubblicato nel 2002 sulla piattaforma web *republicart* che raccoglie i materiali digitali di un progetto durato fino al 2005⁴⁰¹. Riferendosi alle quattro tappe dello sviluppo del sistema di comunicazione (autoritaria, paternalistica, commerciale e democratica) che la società ha attraversato, indicate dal sociologo Raymond Williams, la studiosa elenca l'evoluzione dell'arte pubblica come una risultante estetica di queste dinamiche. Ad una forma di comunicazione autoritaria corrisponde l'installazione di opere autonome dal contesto. Come indica Mary Jane Jacob, questa tendenza è stata invertita alla fine degli anni '70 quando la *public art* ha avuto bisogno di essere appropriata al luogo. Della stessa idea sono Harriet Seine e Sally Webster che individuano alla fine degli anni '70 il cambiamento di rotta, riferendosi alle linee-guida del National Endowment of Art⁴⁰². Da più parti, i critici hanno sottolineato che l'emergenza di un'attitudine *site specific* era mediata dagli interessi alla riprogettazione e al recupero urbano in vista di speculazioni edilizie. Infatti, Miwon Kwon al secondo sistema comunicativo indicato come paternalistico -in seguito definito "autoritario con coscienza critica"- abbina le opere frutto della collaborazione tra artisti e architetti e non risparmia critiche neanche al *New Genre of Public Art*. L'etichetta critica coniata da Suzanne Lacy sintetizza le esperienze nate sotto il segno dell'interesse sociale degli argomenti sollevati avvalendosi delle metodologie partecipative. Chiamando il pubblico all'azione e, attraverso l'arte, alla presa di coscienza delle logiche a cui è sottoposto lo spazio in cui si vive, il *New Genre of Public Art* viene considerato dalla teorica Miwon Kwon un esempio democratico di approccio allo spazio pubblico, ma l'esperienza proposta da Suzanne Lacy reitererebbe, per certi versi, un'attitudine paternalistica nei confronti del pubblico "collaborativo". Nel caso della collaborazione tra artisti ed architetti che si realizza nelle pratiche che riservano una percentuale del *budget* di costruzione dell'edificio alla realizzazione di opere d'arte in stretto rapporto con l'architettura, si nota l'emergenza di un

⁴⁰¹ Miwon Kwon, *Public Art as Publicity*, <http://www.republicart.net>, 2002.

⁴⁰² H.F. Senie, S. Webster (a cura di), *Critical Issues in Public Art: Content, Context and Controversy*, Smithsonian Institution Press, Washington-London 1998.

atteggiamento “socialmente responsabile”. Rosalyn Deutsche, nell’articolo apparso su “Social Text” dal titolo tanto emblematico *Art and Public Space: Questions of Democracy*⁴⁰³, con chiarezza e determinazione indica che le peculiarità dell’opera *site specific*, temporanea e collaborativa, denunciano il servilismo dell’architettura alle condizioni dell’industria del *real estate*. Tutte queste qualità sono i caratteri specifici di una militanza critica, decennale, della teorica americana volta ad allentare le morsa dell’istituzione estetica che tende a neutralizzare le opere, ancor più nello spazio pubblico. Questo, a mio avviso, è parte fondamentale del discorso, niente affatto secondario, che la rivista “October” ha portato avanti durante le differenti decadi di pubblicazione: un progressivo attacco ad una visione neutralizzante dell’opera condotto promuovendo fenomeni come l’Institutional Critique, la rielaborazione critica del Situazionismo, ma anche, agli esordi, con il ripensamento critico dell’Avanguardia europea allontanata dalla prospettiva formalista. Fin dal primo articolo, pubblicato nel 1984, Rosalyn Deutsche svela i legami nel tessuto della città tra gli interessi economici privati, le scelte urbanistiche e la forma della città⁴⁰⁴. Gli artisti e il sistema dell’arte spesso sono attori ignari e, a volte, coscienti di questa politica urbana e sociale del tutto finalizzata all’accumulo di capitale privato a discapito d’interi fasce povere della popolazione. La distinzione tra interventi ed integrazione di opere d’arte nel luogo pubblico è l’espedito teorico per analizzare le motivazioni che spingono gli amministratori a trasformare la città e gli artisti a intervenire nello spazio pubblico con opere che dichiarano che in quel luogo si è consumata una cancellazione, un’esclusione come nel caso dell’opera di Wodiczko⁴⁰⁵. L’assunto critico che informa gli articoli di Rosalyn Deutsche, nonostante si occupi di differenti casi di trasformazioni urbane, è che nel corpo della città attraverso una continua trasformazione si tenga saldo il controllo sull’individuo e si plasmi, con la modificazione dei quartieri popolari, la vita di intere classi sociali e con essa la natura della forza-lavoro. Questa idea fa da sottofondo critico-teorico alla puntuale ricostruzione degli avvenimenti legati al rimodernamento di Union Square nei primi anni ottanta del Novecento. Un paio di anni più tardi è la volta di Battery Park City, un intero quartiere dove si realizza la collaborazione nella progettazione degli spazi pubblici tra architetti, ad essere oggetto della minuziosa disamina da parte della teorica americana che perviene ad analoghe conclusioni. Con il continuo riferimento al Lefebvre, la studiosa porta a fondo i presupposti critici che aveva già sistematicamente inanellato nella lettura dell’esperienza di Union Square a cui contesta l’uso

⁴⁰³ Rosalyn Deutsche, *Art and Public Space: Questions of Democracy*, in “Social Text”, n. 33, 1992, pp. 34-53.

⁴⁰⁴ Rosalyn Deutsche, Clara Gendel Ryan, *The Fine art of Gentrification*, in “October”, vol. 31, winter 1984, pp. 91-111.

⁴⁰⁵ Rosalyn Deutsche, *Art and Public Space: Questions of Democracy*, cit.

neutralizzante del concetto di conservazione dietro cui si cela anche una retorica dell'*unità* che nasconde interessi privati e una comunicazione del controllo. A questa stessa logica di controllo e di retorica politica per la Deutsche risponde anche il programma di espansione urbanistica di Battery Park, aggravata dalla presenza dell'arte. Rosalyn Deutsche apertamente appoggia la più recente concezione delle opere pubbliche contestuali e *site specific* funzionali ad un pubblico interesse e che muovono dalla responsabilità sociale. Allo stesso tempo, è molto critica verso la retorica funzionalista delle opere nate dalla collaborazione tra gli artisti e gli architetti visti come strumenti di legittimazione estetica di speculazioni edilizie. La studiosa americana costantemente punta i riflettori su tutti i tentativi di rendere l'immagine della città come uno spazio unitario sottratto al conflitto. Proprio mentre il conflitto e l'eterogeneità degli eventi e delle azioni caratterizzano lo spazio pubblico. In questo senso, la studiosa indica che azioni radicali nello spazio pubblico riposizionano il dibattito sulla democrazia. Il discorso sul pluralismo democratico, in contrapposizione ferrea agli autoritarismi, sollecitato dall'analisi del rapporto tra arte e città, spinge la riflessione su ambiti più generali nel tentativo di delineare la natura della sfera pubblica, arena di relazioni discorsive e teatro di dibattito da cui emergono i termini collettivi e culturali legati allo spazio comune, non solo fisico e presupposto necessario, a mio avviso, nella riflessione sull'arte pubblica. Ad un'idea unitaria di sfera pubblica borghese negli anni '90, attraverso il contributo teorico di Nancy Fraser, studiosa delle teorie politiche, si è fatta avanti un'idea multipla dei pubblici in una società stratificata come la nostra⁴⁰⁶. Alla luce di questo testo e all'invito metodologico a considerare l'inclusione piuttosto che l'esclusione come carattere della sfera pubblica, fa eco la posizione critica di Rosalyn Deutsche la quale sostiene che appiattare sulla sfera pubblica la riflessione sullo spazio pubblico significa riportare in auge un'idea culturale unitaria: unitaria perché è costruita su un principio maschilista che ripropone le stesse regole dell'esclusione, contro cui la teorica si è scagliata nell'analisi della trasformazione della città. Ma spostare il discorso dallo spazio pubblico alla sfera pubblica, di fatto, significa aprire l'orizzonte del dibattito sull'arte pubblica, non più ingabbiata nell'ingenua distinzione tra ciò che è prodotto fisicamente all'interno dell'istituzione dell'arte o ciò che è finanziato da fondi statali ma, invece, inglobare le esperienze che costituiscono, attraverso l'arte, uno spazio discorsivo che contribuisce ad una definizione mobile di sfera pubblica.

Discutere di arte pubblica e sfera pubblica non può non tenere dentro il discorso dell'*audience*: comunità strutturata, soggetto specifico dell'opera e, in altri casi, comunità

⁴⁰⁶ Nancy Fraser, *Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy*, in "Social Text", n. 25/26, 1990, pp. 56-80.

temporanea. Un dibattito aperto, quello sulla sfera pubblica nel rapporto con l'arte, che serve da *background* per il discorso sulla comunità specifica dell'arte e delle varie *audience* che interagiscono nello spazio aperto dell'opera. Parte di queste riflessioni scaturiscono, dapprima, dalle dispute circa la rimozione del *Tilted Arc* di Richard Serra e del gruppo monumentale a firma di John Aherm nel South Bronx nel 1988. Nel caso della rimozione dell'opera dalla Federal Plaza acclamata con una petizione popolare Rosalyn Deutsche ha parlato di un *authoritarian populism* indicando, così, un'opinione pubblica che, pur facendo sentire la sua voce, è manovrata dalle stesse logiche private che trasformano e governano lo spazio pubblico. È interessante a questo proposito la posizione di George Yudice che sottolinea una discrasia tra una concezione borghese dell'arte a cui si riferiva gran parte del pubblico americano e una pratica estetica che istituiva un canale diretto di comunicazione con il cittadino su temi politici. Yudice cita le performance di Act up, le azioni di Guerrilla theater⁴⁰⁷. Un precedente importante al testo critico di Yudice, e all'analisi di Rosalyn Deutsche, è la conferenza curata da Hal Foster alla Dia Foundation sullo stato della cultura⁴⁰⁸. Nel 1987 lo *starting point* dei lavori è la riflessione su una questionata condizione culturale della sfera pubblica. Gli esiti di questa giornata di studi abbracciano vari argomenti: le questioni di genere, la definizione delle diverse *audience*, i problemi della rappresentazione in un sistema culturale organizzato su base razziale e maschilista (le politiche della visione) insieme alla posizione fortemente conservatrice di Thomas Crow, che tende a riportare il dibattito sull'autonomia dell'opera e a riposizionare la natura dell'artistico in un ambito separato che si costituirebbe come una sorta di "Repubblica del Gusto". La posizione critica di Crow, servendosi della prospettiva formalista di Clement Greenberg -oltre che di citazioni della filosofia classica- si prefigge di sottrarre l'arte da quella consunzione che la spinge verso l'orizzonte delle merci. Appellandosi a valori civili e umanistici si allontanerebbe l'arte dai coinvolgimenti con la vita donde si produce quella svalutazione deprecata dell'artistico nell'estetico, per citare i termini di un dibattito tutto italiano innescato dalla riflessione di Filiberto Menna⁴⁰⁹. Questo discorso, spostato su posizioni del tutto opposte a quelle condotte sulla rivista "October", segna però una costante importante nel discorso sull'arte nello spazio pubblico (pensiamo anche alle giustificazioni addotte da Thomas Messer, allora direttore del Guggenheim, alla censura perpetrata ai danni di Hans Haacke, che riportavano in auge, nel 1971, concetti come "l'arte pura")⁴¹⁰. Il discorso che fa Crow ancora nel 1987, dalla sua

⁴⁰⁷ George Yudice, *For a Practical Aesthetics*, in "Social Text", n. 25/26, 1990, pp. 129-145.

⁴⁰⁸ Hal Foster, *Discussion in contemporary culture*, Bay Press, Seattle 1987.

⁴⁰⁹ Cfr., Filiberto Menna, *Il progetto moderno dell'arte*, Giancarlo Politi editore, Milano 1988.

⁴¹⁰ Stefano Taccone pubblica nel 2010 un saggio monografico sull'opera dell'artista, che nella bibliografia italiana continua ad essere il lavoro più completo pubblicato sull'argomento. Taccone ricostruisce con attenzione

posizione estrema, è quello di distinguere l'ambito dell'arte da tutto il resto. Di fatto per certi versi una stessa separazione la istituisce anche George Yudice, contro cui si Rosalyn Deutsche muove le sue critiche, quando indica responsabilità della svolta neoconservativa, emersa in quegli anni, ed indirizzata a smantellare i programmi pubblici del *National Endowment for Art* con la politicizzazione dell'arte e con l'uso di contenuti extra-artistici affini all'ideologia dei *new public movements*. Questo discorso ripropone, di fatto, una separazione tra il dentro e fuori dell'istituzione artistica per cui alcuni argomenti non sarebbero propri del discorso dell'arte. La logica del monumento è valida in questa condizione di separazione e di unità di valori. Per concludere ciò che emerge dalle pagine di "October" è che proprio l'abolizione di una separazione tra l'ambito specifico dell'arte e quello della vita e della politica a decretare il logoramento del sistema comunicativo del monumento. Le rovine del monumento, al pari di quelle del museo, diventano una metafora, a mio avviso, felice che inverte le coordinate non solo della comunicazione ma anche fisiche della visione nello spazio della città: al monumento eretto dall'autorità si sostituisce la sua rovina, il crollo ideologico ristabilisce l'orizzontalità come sistema di relazione nella piazza e nello spazio urbano. In rovina il monumento persiste solo come citazione simbolica: si pensi, ad esempio, alle proiezioni di immagini di *clochard* sui basamenti dei monumenti storici newyorchesi di Wodiczko oppure al monumento camuffato di Haacke a Graz oppure, ancora, al basamento monumentale dello *Speaker's platform* o alle *Open Public Library* di Clegg & Guttmann. Ciò che persiste del monumento, in questi esempi, è la forma simbolica; la logica sottesa all'originale è completamente azzerata. Azzerata, a mio avviso, da un elemento: la temporalità che questo tipo di opere istituisce nello spazio pubblico -non monumenti più che antimonumenti. Va rilevato che, contemporaneamente al dibattito statunitense, in Italia Angelo Trimarco nel 1990 registrava una nuova necessità utopica proprio nell'*urbano* indicando che lo sgretolarsi dell'abitare, e della coabitazione, era proprio frutto dell'occultamento del tempo nella trama della città⁴¹¹. L'arte nello spazio pubblico che si realizza come strappo nell'urbano, istituendo una nuova temporalità, contribuisce a rinverdire la centralità di uno spazio di contatto e di coabitazione.

le voci del dibattito critico legate ai casi di censura evidenziando il carattere conservatore di molte posizioni. Stefano Taccone, *Hans Haacke: il contesto politico come materiale*, Plectica Editrice, Salerno 2010.

⁴¹¹ A. Trimarco, *L'utopia dell'urbano*, in Id., *Materiali critici*, Loffredo Editore, Napoli 1993; più di recente si veda Id., *L'arte e l'abitare*, Editoriale Mado, Milano 2001; per una lettura storico-critica delle questioni che fanno del monumento un dispositivo della memoria si veda Stefania Zuliani, *L'impossibile monumento. Scultura e memoria nel dibattito critico del Novecento*, in Maria Ida Catalano, Patrizia Mania (a cura di), *Arte e memoria dell'arte, gli ori*, Pistoia 2010, pp.183-193.

III.2 *Institutional critique*: il dentro e il fuori dell'arte

Nel 1990 Benjamin Buchloh pubblica sulla rivista "October" *Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*, un articolo destinato a fare scalpore nella comunità degli artisti e, in un certo senso, a contribuire a diffondere l'idea che il gruppo degli *Octoberists*, malgrado i propositi e le dichiarazioni, avesse una condotta autoritaria. Buchloh non è interessato a chiarire esclusivamente alcune questioni cronologiche. Piuttosto, coerentemente ai presupposti della sua pratica critica, mira a porre alcune questioni metodologiche. Prima di tutto, rileva che nessuna delle storicizzazioni già condotte ha indagato l'approccio storico-artistico da adottare per riflettere su un oggetto che dichiaratamente è indirizzato ad entrare in relazione con ciò che è esterno al sistema dell'arte, a ciò che è contestuale. Per questo tipo di esperienze risultano impraticabili i parametri tradizionali della storia dell'arte. Inoltre, ricostruire temi e fatti legati all'arte concettuale che, tradizionalmente, viene indicata come quell'arte che lavora con il verbale piuttosto che con il visivo, negli anni '80 sembra essere una scelta funzionale a contrastare la ri-emergenza del pittorico e del figurativo. Criticando il principio fondativo del modernismo, l'arte concettuale mette in discussione il concetto stesso di visuale e, con esso, quello dell'oggettualità dell'opera. Tale critica porta con sé, per conseguenza, la riflessione sulla natura dell'arte come merce, la riflessione sulle dinamiche di attribuzione di valore artistico ed economico, l'indagine sul sistema dell'arte e sulle dinamiche di significazione all'interno di un determinato contesto⁴¹². Buchloh ricostruisce secondo alcune linee direttive la storia dell'arte concettuale ridimensionando l'influenza di Joseph Kosuth sull'intero movimento e mettendo, invece, in primo piano il lavoro di alcuni *proto-concettuali* come Sol Lewitt e Ed Ruscha. D'accordo con Victor Burgin, Buchloh attribuisce un posto di rilievo alle esperienze che contribuiscono a «smantellare la gerarchia tra i media per cui la pittura assumeva un ruolo principale»⁴¹³. L'articolo di Buchloh ha sollevato un vespaio di polemiche per la posizione che assume nei confronti del lavoro di Joseph Kosuth indicato, nel paragrafo dedicato alla sua

⁴¹² « But Conceptual practices went beyond such mapping of the linguistic model onto the perceptual model, outdistancing as they did the spatialization of language and the temporalization of visual structure. Because the proposal inherent in Conceptual Art was to replace the object of spatial and perceptual experience by linguistic definition alone (the work as analytic proposition), it thus constituted the most consequential assault on the status of that object: its visibility, its commodity status, and its form of distribution. Confronting the full range of the implications of Duchamp's legacy for the first time, Conceptual practices, furthermore, reflected upon the construction and the role (or the death) of the author just as much as they redefined the conditions of receivership and the role of the spectator. Thus they performed the postwar period's most rigorous investigation of the conventions of pictorial and sculptural representation and a critique of the traditional paradigms of visibility.» Benjamin H.D. Buchloh, *Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*, cit., p. 107.

⁴¹³ Ivi, p. 122.

opera, come fundamentalmente formalista e “disinteressato” nei termini kantiani, malgrado i suoi tentativi siano da intendersi in relazione all’auto-indagine che l’arte fa della sua natura. Buchloh costruisce un discorso che, secondo Kosuth, è volto a trasformare gli eventi in vista di una legittimazione degli artisti più giovani.

Kosuth parte, secondo la prospettiva di Buchloh, da una visione parziale del lavoro di Duchamp del *ready-made non assistito*, e ne reitera le dinamiche considerando il *ready-made* un atto di palese attribuzione di artisticità⁴¹⁴. L’opera di Kosuth tra il 1968 e il 1969 costituisce per Buchloh una tappa di un processo di *self-reflexiveness*, anche quando utilizza procedimenti discorsivi, tipicamente modernista che segue un asse della referenza che ha in Greenberg e nel formalismo l’esito più influente. La questione del *readymade* è capitale per Buchloh che sottolinea, attraverso il riferimento alle parole dello stesso Kosuth, che il processo duchampiano del prelievo dell’oggetto è stato mediato dal lavoro di Jasper Johns e Robert Morris attraverso un processo di ricezione del lavoro di Duchamp che Buchloh indica come terzo *step*. La centralità del lavoro di Duchamp insieme con le articolazioni differenti che la mediazione tra il lavoro del vecchio maestro e delle nuove generazioni di artisti, sono elementi fondamentali per comprendere tanto la diatriba di cui si rendono protagonisti Benjamin Buchloh, Seth Siegelaub e Joseph Kosuth, ma soprattutto per riconoscere la profondità dell’analisi che gli artisti dell’Institutional Critique avviano fin dalla fine degli anni ’60. Il processo teorico su cui lavorano, anche se è arduo tenere insieme in una sola poetica di gruppo gli artisti che abitualmente vengono indicati appartenere a questo ampio ambito di indagine artistica sull’istituzione dell’arte, è indirizzato a mettere sotto i riflettori il gesto artistico quale atto definito in un contesto significativo. Le procedure della critica istituzionale, più che muoversi in un orizzonte formalista o modernista di auto-indagine, indagano il fuori e il dentro dell’istituzione “arte”, evidenziando le relazioni di significato che contribuiscono a connotare il gesto artistico. La distanza presa da Buchloh nei confronti di Kosuth e *Art & Language* è funzionale a descrivere l’azione degli artisti più giovani fuori dalla auto-analisi ingabbiante dell’istituzione artistica. L’attacco sferrato ai danni di Kosuth si serve del riferimento a Barthes e alla critica del *nouveau roman* che il teorico francese mette a punto.

⁴¹⁴ « In opposition to this, Kosuth was arguing, in 1969, precisely for the continuation and expansion of modernism's positivist legacy, and doing so with what must have seemed to him at the time the most radical and advanced tools of that tradition: Wittgenstein's logical positivism and language philosophy (he emphatically affirmed this continuity when, in the first part of "Art after Philosophy," he states, "Certainly linguistic philosophy can be considered the heir to empiricism . . ."). Thus, even while claiming to displace the formalism of Greenberg and Fried, he in fact updated modernism's project of self-reflexiveness. For Kosuth stabilized the notion of a disinterested and self-sufficient art by subjecting both -the Wittgensteinian model of the language game as well as the Duchampian model of the readymade -to the structures of a model of meaning that operates in the modernist tradition of that paradox Michel Foucault has called modernity's "empirico-transcendental" thought». Ivi, p. 124.

La tautologia, concetto e pratica centrale nell'opera di Kosuth che *–art as idea as idea–* contribuisce a spiegare la natura autoanalitica dell'arte come costruzione linguistica, viene indagata attraverso il riferimento a Barthes e alla sua critica della tautologia vista come una doppia negazione della razionalità e del linguaggio nell'asserzione apodittica.

Il lavoro di Michael Asher, Gerhard Richter e, poi, di Hans Haacke e Daniel Buren, gli artisti che comunemente vengono considerati i padri della critica istituzionali, viene introdotto da Buchloh attraverso l'opposizione tra due diverse modalità di riferirsi allo *status* dell'oggetto attraverso l'uso del cubo che, per eccellenza, rappresenta la forma linguistica della tautologia: *rotazione stereometrica del quadrato*⁴¹⁵. Da un lato, l'enfasi sull'opacità e sulla struttura pittorica, dall'altro, invece, attraverso l'enfasi della trasparenza gli oggetti assumono una *demarcazione architettonica*⁴¹⁶. Inoltre Buchloh, per distinguere i processi messi in campo dagli artisti post-minimalisti, individua nel superamento tra l'antinomia del discorso sullo *studio* contro il discorso sulla *production/consumption* (produzione e consumo). Piuttosto, il loro lavoro era volto a smantellare le convenzioni sulla visualità e il concetto fondamentale che la visione fosse neutrale, che queste due differenti pratiche avevano stabilito. Buchloh sottolinea con *verve* lo spostamento che interviene nel pittorico verso un altro modello di oggettualità grazie al lavoro di questa generazione di artisti: questi, recependo la critica situazionista sulla «divisione borghese della creatività secondo le regole della divisione del lavoro», pervengono ad una sostanziale inversione del rapporto gerarchico tra artista-pubblico e artista-oggetto con la definitiva erosione dell'autorialità del gesto artistico a fronte, invece, della riconoscibilità dell'oggetto. Nella risposta pubblicata da Joseph Kosuth e Seth Siegelaub ciò che viene fondamentale rivendicato è la specificità della riflessione che l'arte concettuale ha fatto dell'eredità di Duchamp -mai pensato come onnipotente, chiariscono i due artisti- nel cui alveo Buchloh inserisce esperienze che, non avendo quasi niente a che fare con Duchamp, aprono, invece, il campo verso «questioni sociali, morali e politiche»⁴¹⁷. Buchloh, di fatto imposta l'intero articolo come contestualizzazione nell'ambito del concettuale dell'esperienza dell'*Institutional Critique*⁴¹⁸.

Nel 1994 Rosalind Krauss, Denis Hollier, Annette Michelson, Hal Foster, Sivia Kolbowski,

⁴¹⁵ Ivi, p. 130.

⁴¹⁶ Ivi, p.131.

⁴¹⁷ Joseph Kosuth e Seth Siegelaub, *Reply to Benjamin Buchloh on Conceptual Art*, in "October", vol. 57, Summer 1991, p. 156.

⁴¹⁸ Si vedano l'antologia di scritti d'artista a cura di Alexander Alberro, *Institutional Critique: an anthology of artist's writings*, The MIT Press, Cambridge 2009; John C. Welchman (a cura di), *Institutional Critique and After*, JRP|ringier, Zurich 2006. In ambito italiano la discussione critica è stata animata da un convegno internazionale curato da Stefano Chiodi nell'aprile del 2009 al Palazzo delle Esposizioni di Roma; Stefano Chiodi (a cura di), *Le funzioni del museo. Arte, museo, pubblico nella contemporaneità*, Le Lettere, Firenze 2009. Ne discute Stefania Zuliani in *Musa Museo* in Id., *Effetto museo. Arte critica educazione*, Bruno Mondadori, Milano 2009 e in Id., *Esposizioni. Emergenze della critica d'arte contemporanea*, cit..

Martha Buskirk e Benjamin Buchloh pubblicano l'esito di una conversazione a più voci sul tema della ricezione degli anni '60 da parte delle più giovani generazioni d'artisti. Hal Foster da subito pone l'accento sul lavoro di Robert Morris, la cui specificità andrebbe individuata nella rottura con il modernismo, cioè con quella modalità specifica dell'arte che, istituzionalizzata attraverso una firma stilistica, diventa una «cultura museale definita»⁴¹⁹. In occasione della tavola rotonda il discorso viene arricchito dalla riflessione su quelle voci antagoniste attraverso le pratiche di artiste come Hanna Wilke, Hanna Darboven e Yvonne Rainer che, con l'uso del corpo e della performance, articolano diversamente la loro posizione critica nei riguardi del modernismo che non può, in nessun modo, essere risolta nell'opposizione al vittorioso paradigma concettuale. Riguardo a questi temi, più di recente, Helen Molesworth ha dedicato un lungo articolo alla riflessione tra due opposizioni binarie in cui le pratiche femministe dell'arte, negli anni '70 e negli anni '80, sono state divise tra alcune più teoriche, basate su presupposti post-strutturalisti, ed altre, basate su principi più esistenziali⁴²⁰. A conclusione del saggio, e con un particolare riferimento al lavoro di Martha Rosler, la critica riconosce che le pratiche femministe erano coinvolte nel processo di formazione nella pratica della critica istituzionale. La Molesworth sottolinea che il lavoro di queste artiste attive tra la fine degli anni '60 e gli anni '70, informate alle teorie femministe, sono state per lo più ignorate dagli storici dell'arte che si sono occupati di Minimalismo, Concettuale e Institutional Critique, dato che se ne leggeva esclusivamente il riferimento all'ambito domestico piuttosto che il coinvolgimento nelle strategie linguistiche di derivazione duchampiana. *Semiotics of the Kitchen* (1973-74) di Martha Rosler in cui la protagonista, l'artista stessa, mostra secondo l'ordine alfabetico con gesti nevrotici l'uso di ogni singolo utensile di cucina, ha subito questo tipo di equivoco. Helen Molesworth sottolinea che, attraverso l'esplicito riferimento al femminismo, le artiste contribuiscono ad una «critica delle condizioni istituzionali dell'arte»⁴²¹. A connettere il lavoro delle artiste informate alle teorie femministe con la pratica dell'Institutional Critique è la condivisione di un'analogia riflessione sullo spazio pubblico. Infatti, uno degli argomenti più battuto dagli artisti della critica istituzionale è proprio la verifica del rapporto instabile tra ciò che può essere definito pubblico e ciò che invece viene definito privato. Il gesto, mai neutrale, dell'arte interroga, in ogni caso, il suo pubblico sulla natura dello spazio che viene ad essere istituito. La questione dell'articolarsi dei concetti di pubblico e privato è un secondo ordine dei problemi che concernono la proposta artistica dell'Institutional Critique poiché è la

⁴¹⁹ Hal Foster in *The Reception of Sixties*, in "October", vol. 69, Summer 1994, pp. 4-8.

⁴²⁰ Helen Molesworth, *House Work and Art Work*, in "October" vol. 92, Spring 2000.

⁴²¹ Ivi, p. 82.

questione istituzionale, cioè la condizione in cui l'arte agisce⁴²², ad essere l'oggetto principale di questo tipo di indagine artistica. Va da sé che alcuni artisti si concentrano sulla natura, pubblica o privata, in cui le situazioni avvengono. Nel 1985 viene pubblicato in "Art in America" l'articolo dal titolo molto esplicito *In and Out of Place* di Andrea Fraser. L'artista, nata nel 1965, appartiene alla seconda generazione di artisti impegnati in un'indagine istituzionale. Andrea Fraser pubblica testi e saggi critici e il suo lavoro di continuo sconfinamento del gesto artistico è con difficoltà ascrivibile esclusivamente all'arte visiva intesa in termini tradizionali. La sua produzione critica è parte di una proposta artistica che pone sotto osservazione, con tutti gli strumenti e le discipline che ha a disposizione, le istituzioni dell'arte e l'arte stessa. Nell'articolo del 1985, infatti, riflette su un progetto editoriale mai realizzato di Louise Lawler in cui l'artista chiedeva ad alcuni critici di presentare i loro saggi in una bustina di fiammiferi. La scatola di fiammiferi⁴²³ non fu mai realizzato con i brevi saggi critici ma con un'immagine grafica e il logo della galleria. Fraser scrive che quel lavoro ha sfidato sia le proprietà del luogo che consistono nella «divisione del lavoro del mondo dell'arte che assegna luoghi e funzioni specifici ad artisti, dealers e critici»⁴²⁴ sia quelle degli oggetti quali «meccanismi ideologici che stabiliscono l'autorialità e la proprietà dell'arte». A differenza di artisti come Michael Asher e Broodthaers, sottolinea Fraser, Louise Lowler non lavora a centralizzare l'attenzione su un determinato edificio fisico rappresentato dal museo o dell'élite rappresentata dal collezionismo o delle *corporate* che sono dietro l'istituzione, ma s'inserisce «in un network di supporti che è esterno alla galleria»⁴²⁵. Il tema dell'*out of place*, e della riflessione sull'istituzione dell'arte nel confronto tra un dentro e un fuori che contribuisce ad evidenziare le logiche interne le quali attribuiscono determinati significati agli oggetti all'interno del museo, è centrale nell'articolo che Jennifer King pubblica su "October" a proposito del lavoro di Michael Asher realizzato per il *73rd American Exhibition* del 1979 presso l'Art Institute di Chicago, con la ricollocazione in facciata e negli spazi ottocenteschi del museo di una scultura che, originariamente, era stata progettata e collocata in facciata. La statua di bronzo, che

⁴²² Uno dei primi saggi che introduce la riflessione sull'Institutional Critique nel volume a cura di John C. Welchman reca il titolo interrogativo *What is an Institution?* L'autore, John Searle, avverte il lettore dell'inutilità di chiedersi cosa sia la verità delle cose: piuttosto, è utile chiedersi quali siano le condizioni in cui le cose accadono. John Searle, *What is an Institution?*, in *Institutional Critique and After*, a cura di John C. Welchman, Volume 2 of the SoCCAS Symposia, Jpr Ringier, Zurich 2005, p. 24.

⁴²³ Di un'altra idea è invece Robert Storr che sottolinea l'accurato sguardo della Lawler che, nelle serie fotografiche, si concentra sugli oggetti e sui contesti, quello del collezionismo in particolare, e che di tanto in tanto indugia in alcuni stratagemmi – è il caso della bustina di fiammiferi- «multimediali dei suoi amici decostruttivisti». Robert Storr, *Louise Lawler: come disfare il "white cube"*, in Id., *In direzione ostinata e contraria. Scritti sull'arte contemporanea*, trad. it., Libri Scheiwiller, Milano 2011, p.117.

⁴²⁴ Andrea Fraser, *In and Out of Place*, in "Art in America", june 1985.

⁴²⁵ Ibidem.

rappresenta George Washington, era stata realizzata da Jean Antoine Houdon ed è solo una delle tante riproduzioni dell'originale fatto in marmo. La ricollocazione in facciata e all'interno del museo nella galleria ottocentesca della stessa statua, producendo spiazzamento negli spettatori, sollecita altresì la riflessione sulla trasformazione della funzione simbolica del monumento⁴²⁶ con la sua rimozione in funzione estetica come opera. Inoltre, riportando l'attenzione sulla collocazione dell'oggetto, si sposta l'attenzione dall'oggetto inteso come autonomo all'istituzione che silenziosamente attribuisce significati all'oggetto negandone in ogni caso l'autonomia⁴²⁷. Il processo di ricollocazione è *perpetuo*, scrive Jennifer King: infatti, invitato a realizzare una mostra retrospettiva nel 2005 presso l'Art Institute di Chicago, l'artista chiese che ritornasse al museo la copia della statua ri-spostata nell'ufficio del sindaco e di montare un'esposizione parallela della storia della fortuna critica raggiunta dalla statua nel tempo della sua collocazione all'Art Institute. Conclude Jennifer King che se la prima installazione puntava l'attenzione sui processi della visione in rapporto anche alla scultura minimalista sottolineandone delle incongruità, il lavoro del 2005, invece, afferma l'inoperatività di alcun discorso sulla qualità intrinseca dell'oggetto (la nozione di *quality* centrale per l'impianto formalista).

L'articolo di Jennifer King, con l'enfasi riservata dall'avverbio *perpetually*, indicava un corso e un ricorso della storia dell'*Institutional Critique*. Analogamente, ma di segno negativo, è l'intervento di Andrea Fraser che non solo riconosce un ritorno in auge delle questioni istituzionali, ma ne vede anche l'istituzionalizzazione. *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique*⁴²⁸ è il titolo singolare ed esplicativo dell'articolo che Andrea Fraser pubblica su "Artforum" nel settembre del 2005. Il 2005, è lei stessa ad avvertire il lettore, è un anno molto proficuo per l'*Institutional Critique* poiché si susseguono una serie di eventi, mostre, conferenze e numeri monografici di riviste interamente dedicati alla critica

⁴²⁶La procedura utilizzata da Michael Asher è opposta a quella di Duchamp scrive Claude Gintz poichè non è un oggetto comune ad essere sottoposto ad un processo critico di decontestualizzazione e ricontestualizzazione, ma una serie di frammenti che entrano in relazione con lo spazio espositivo: «Through the appropriation of a full line of found fragments exhumed from a subsection of the BPI and their displacement within the exhibition rooms of the Galeries contemporaines, a space contiguous to but distinct from the one from which they came, Asher's work opposes the characteristics of the Duchampian readymade. Instead of using a common found object-one that is singled out from a mass-produced series as an organic entity and which, while trading its primary (utilitarian) identity for a secondary (aesthetic) iconic one, is subjected to the new symbolic order as soon as it has been inserted within the art discursive space- Asher's operation, by introducing a full found series made of aleatory fragments that are distributed throughout the whole exhibition space, does not enter any preexisting order to which it would immediately have to be related or referred». Claude Gintz, *Michael Asher and the Transformation of "Situational Aesthetics"*, in *October*, vol. 66, Autumn 1993, p.116.

⁴²⁷ Jennifer King, *Perpetually Out of Place: Michael Asher and Jean-Antoine Houdon at the Art Institute of Chicago*, in *October*, vol. 120, Spring 2007, p. 76.

⁴²⁸ Andrea Fraser, *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique*, in "Artforum", vol. 44, September 2005, p. 248; in traduzione italiana in Stefano Chiodi (a cura di), *Le funzioni del museo. Arte, museo, pubblico nella contemporaneità*, cit.

istituzionale.

La mostra più eclatante vide l'installazione al Guggenheim Museum, al centro della spirale di Frank Lloyd Wright, dell'opera censurata insieme a quella di Hans Haacke nel 1971.

La questione da cui parte Andrea Fraser che non esiste più un fuori dell'istituzione, e quindi un dentro dove muovere la propria critica, infrange qualunque tentativo di distinguere tra un prima e un dopo, tra una fase germinale eroica e una successiva di decadenza. In una condizione di reificazione culturale (cioè, quando le strutture economiche, ripetendosi mettono in essere, ancora una volta, la struttura stessa con le sue dinamiche legate alla divisione del lavoro, alla riduzione dell'oggetto a merce nel rapporto sbilanciato tra valore d'uso e valore di scambio) sia le istituzioni museali sia il mercato sono cresciuti a dismisura. In questa condizione in cui tutto è istituzione le forme dell'arte perdono il potenziale radicale che possedevano. Per la Fraser *l'institutional critique* è vittima del suo stesso successo attraverso l'istituzionalizzazione che l'ha condannata all'obsolescenza. L'artista lamenta che la critica delle istituzioni nella contemporaneità è ridotta alle sue parti costituenti, cioè ad una pratica che si riferisce soprattutto a ciò che è già noto e stabilito per cui *critique* diventa sinonimo esclusivamente di un atto di riflessione. L'equivoco maggiore che riscontra la Fraser è che il significato di *critique* oscilla tra un atto di pura riflessione e uno rivoluzionario. L'idea che un artista, il quale agisca nei termini della critica istituzionale, non possa entrare nell'istituzione se non quando viene istituzionalizzato, sembra per assurdo rispondere bene alla situazione corrente. Ne è prova il lavoro di Buren ricollocato nel 2005: era stato censurato nel 1971. Il caso fu molto complesso. Daniel Buren ricostruì l'accaduto in un articolo denso di questioni critiche⁴²⁹. L'artista stesso puntualizzò che la censura fu possibile grazie alla reazione degli artisti che chiesero la rimozione della grande teca che tagliava a metà la grande spirale del Guggenheim. In *Presenza Assenza, Autour d'un Detour*, l'artista definisce per punti il meccanismo a cui il museo costringe l'opera. L'artista e il suo pubblico si trovano di fronte a due rivelazioni: l'una riguarda il museo che «maschera», «riduce», «distrugge e infine soffoca» l'opera per esporla; l'altra riguarda l'arte che è in cerca di un «riparo architettonicamente neutro e senza idee, ciò che permette comunque di adattarvisi e d'imporvi la propria volontà senza rischi». Di fronte ad un'opera che sottolinea queste dinamiche ideologiche entrambi, la tela non poteva che essere «giudicata inaccettabile».⁴³⁰

L'idea che avanza Buren nell'articolo del museo, quale neutro riparo che di fatti soffoca e riduce le opere al suo interno, è la questione centrale che informa il lavoro di Andrea Fraser. *Gallery Talk* è la performance realizzata al Philadelphia Museum of Art nel febbraio del 1989,

⁴²⁹ Daniel Buren, *Presenza Assenza. Autour d'un detour*, trad. it., in "data", #1, settembre 1971.

⁴³⁰ Ivi, p.28.

di cui sulla rivista "October" viene pubblicata la trascrizione a prova di un interesse profondo per la proposta critica dell'*insitutional critique*.⁴³¹ Andrea Fraser descrive dall'edificio ai valori che il museo impone sugli oggetti, quasi fosse la guida museale preposta a spiegare il percorso di visita. Conclude questo *tour* sottolineando che il museo non solo sviluppa il gusto e l'apprezzamento per l'arte, ma soprattutto quello per il valore. Il valore di cui parla l'artista ha una relazione stretta con la capacità individuale di distinguere ciò che è bene per l'individuo e per la società. L'interesse della rivista per l'*institutional critique* e per tutte le forme dell'arte che mettono sotto indagine il rapporto dell'arte con l'istituzione museale e la disciplina storico-critica, è capillare. Il discorso sulla critica istituzionale è funzionale nel saggio pubblicato da Miwon Kwon ad introdurre la questione di una *site specificity* in cui il termine *site* indica una rosa di significati che trascendono la fisicità dello spazio per spostare l'attenzione sullo spazio sociale, teorico e dialogico su cui opera dell'*institutional critique* specificamente lavora.⁴³²

⁴³¹ Andrea Fraser, *Museum Highlights: A Gallery Talk*, in "October", vol. 57, Summer 1991, pp. 104-122

⁴³² «Informed by the contextual thinking of Minimalism, various forms of institutional critique and Conceptual art developed a different model of site specificity that implicitly challenged the "innocence" of space and the accompanying presumption of a universal viewing subject (albeit one in possession of a corporeal body) as espoused in the phenomenological model. Artists such as Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Hans Haacke, and Robert Smithson, as well as many women artists including Mierle Laderman Ukeles, have variously conceived the site not only in physical and spatial terms but as a cultural framework defined by the institutions of art.» Miwon Kwon, *One Place after Another: Notes on Site Specificity*, in "October", vol. 80, Spring 1997, p. 87. Nel 2004 la teorica pubblicherà il volume di cui l'articolo è stato un momento preliminare: Miwon Kwon, *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, cit.

III.3 La voce dell'arte: interviste e conversazioni

La rivista "October" ha contribuito a trasformare radicalmente i metodi teorici della critica d'arte mai pensata come forma autonoma ma, piuttosto, come crocevia di analisi incrociate con strumenti d'indagine presi in prestito da altre discipline. In sintonia con lo spirito militante che muoveva l'attività degli editorialisti si sono sperimentate nuove pratiche di scrittura critica. Periodicamente vengono pubblicate le trascrizioni delle tavole rotonde e dei dibattiti su temi specifici, i questionari inviati a teorici provenienti da ambiti di studio differenti, le interviste e le conversazioni con artisti ed intellettuali.

La forma della conversazione è la più interessante perché, mantenendo la vivezza del momento della discussione a più voci permette al lettore di partecipare quasi dal vivo al dibattito. Inoltre, la schietta trascrizione del dialogo permette che venga mantenuto un tono molto più coinvolgente che in un saggio critico impersonale. Le pause, i discorsi, le interruzioni e gli accavallamenti rendono il lettore partecipe e presente nel vivo della discussione. Questo discorso in parte potrebbe riportare alla mente quanto era già stato sperimentato da Carla Lonzi nel suo *Autoritratto*⁴³³ del 1969: un tentativo di ripensare l'atto critico nel contatto diretto con l'artista e verificarlo nella partecipazione alla creazione artistica. Nel caso dell' *Autoritratto* addirittura la densità dei silenzi era tradotta nella trascrizione⁴³⁴. Eppure il metodo delle conversazioni sperimentato su "October" è radicalmente diverso, non ha in sé lo spessore poetico dei dialoghi che la Lonzi intesseva con gli artisti. Il caso americano, invece, porta il lettore nel vivo della conversazione, alla presenza di un consesso operativo che di volta in volta deve dirimere questioni, esporre punti di vista forti, raggiungere delle conclusioni e scartarne delle altre. È il caso, soprattutto, dei dialoghi e delle conversazioni tra critici che fanno il punto su specifici problemi teorici, per esempio in occasione di una tavola rotonda sulla scena fotografica contemporanea⁴³⁵, sulle pratiche artistiche femministe⁴³⁶, oppure sullo stato della critica⁴³⁷. La conversazione a più voci con l'artista, invece, assume l'aspetto del *talk* dove teorici di differente formazione interrogano un artista sulla sua pratica, discutendo dei riferimenti teorici e dei rimandi critici. Un esempio di questa pratica può essere rappresentata dalle conversazioni tra l'artista Hans Haacke e i critici

⁴³³ Carla Lonzi, *Autoritratto*, Dedalo libri, Bari 1969.

⁴³⁴ Laura Iamurri, *Prefazione*, in Carla Lonzi, *Autoritratto*, Et al edizioni, Milano 2010.

⁴³⁵ Ben Lifson; Abigail Solomon-Godeau, *Photophilia: A Conversation about the Photography Scene*, in "October", vol. 16, Spring 1981, pp 102; 118;

⁴³⁶ Silvia Kolbowski; Mignon Nixon; Mary Kelly; Hal Foster; Liz Kotz; Simon Leung; Ayisha Abraham, *A Conversation on Recent Feminist Art Practices*, in vol. 71, Autumn 1994, pp. 49-69;

⁴³⁷ Hal Foster; Rosalind Krauss; Silvia Kolbowski; Miwon Kwon; Benjamin Buchloh, *The Politics of the Signifier: A Conversation on the Whitney Biennial*, in "October", vol.66, Autumn 1993, pp. 3-27

Yve-Alain Bois, Douglas Crimp e Rosalind Krauss⁴³⁸. Hans Haacke, artista di origini tedesche attivo fin dai primi anni settanta negli Stati Uniti, sperimenta nell'alveo dell'arte concettuale, «sottratta alla vocazione tautologica delle origini»⁴³⁹, fin da subito un linguaggio che ingloba le questioni politico-sociale. Assumendosi l'onere non solo di evidenziare le dinamiche sociali e politiche implicite all'istituzione dell'arte, Hans Haacke prende sempre una posizione netta e inequivocabile. L'approccio dell'artista sempre attento alle politiche della rappresentazione e ai legami tra politica, interessi del capitale e strutture culturali, più volte ha innescato reazioni censorie ai danni delle sue opere. Rosalind Krauss inaugura il dibattito partendo dalla riflessione sulla pratica pittorica di Haacke. Il ritratto di Margaret Thatcher (*Taking Stock*, 1983-1984) propone, nient'affatto sottotraccia, un'indagine sul potere proiettivo dell'arte. Haacke riflette su questo concetto grazie al lavoro dell'amico Marcel Broodthaers: « I was also inspired by the thinking of Marcel Broodthaer», dichiara Haacke. Poichè in uno degli scritti pubblicati in occasione del progetto *Musée d'art moderne, Département des aigles, Section des figures* del 1972, Broodthaers argomenta che il potere simbolico dell'aquila è proiettivo dato che l'aquila non è, in realtà, un animale particolarmente coraggioso. Il potere accordato ai simboli quindi non è innato ma culturale. Così per la pittura, nel lavoro di Haacke. Il ritratto di Margaret Thatcher articola, nella sintesi pittorica, tutte le fasi attraverso cui il potere si esplica: in particolare con l'espedito della *pittura nella pittura*, Haacke mette in connessione il potere politico con il mercato dell'arte che, negli anni Ottanta sostiene con la ricchezza dei capitalisti (in effigie, in stile vittoriano, si può riconoscere Saatchi), il ritorno alla pittura. Interviene Crimp per allargare al contesto degli anni '80⁴⁴⁰ quanto sostenuto pochi anni prima da Buchloh nell'articolo *Figures of Authority, Ciphers of Regretion: Note on the Return of Representation in European Painting*⁴⁴¹, ribadendo una stretta relazione tra il paradigma postmodernista del *pastiche* e le politiche conservatrici. I critici, insieme all'artista, sottopongono molte opere all'analisi incrociata come già fatto per *Taking Stock: U.S. Isolation Box*, 1983-1984 realizzata in occasione dell'invito alla mostra collettiva degli artisti che si opponevano all'intervento militare degli Stati Uniti nell'America Centrale; il cosiddetto *Philips piece (But I think you question my motives* del 1978-79) un trittico di pannelli retroilluminati che mostrano come

⁴³⁸ Yve-Alain Bois; Douglas Crimp; Rosalind Krauss; Hans Haacke, *A Conversation with Hans Haacke*, cit., pp. 23-48;

⁴³⁹ Stefano Taccone, *Hans Haacke: il contesto politico come materiale*, cit. p. 23.

⁴⁴⁰ «Crimp: Both the Reagan and Thatcher paintings were also presumably intended to comment on the relationship between these people's reactionary politics and the current revival of painting in a reactionary art-world situation». Yve-Alain Bois; Douglas Crimp; Rosalind Krauss; Hans Haacke, *A Conversation with Hans Haacke*, cit. p. 25.

⁴⁴¹ Benjamin H. D. Buchloh, *Figures of Authority, Ciphers of Regretion: Note on the Return of Representation in European Painting*, cit.

una pubblicità della Philips l'immagine del fondatore dell'industria presente in Sud Africa, e lavoratori della fabbrica. I testi che accompagnano l'immagine riportano da un lato le dichiarazioni dell'amministratore delegato della società che difende le sue scelte mediate esclusivamente da ragioni economiche e che rivendica la sua indipendenza da questioni sociali e pressioni politiche, mentre negli altri pannelli descriveva il coinvolgimento e il massiccio investimento della società nel paese dai gravissimi problemi sociali. La pratica di Hans Haacke viene decostruita interamente attraverso la discussione di moltissime opere. Il lettore, grazie alla forma della conversazione, agile ed efficace, è partecipe di una sorta di *studio visit* in cui i critici dibattono con l'artista delle implicazioni simboliche e dei problemi della rappresentazione che ogni opera solleva. La forma della conversazione inoltre, evidenzia la condivisione di intenti che rende complementari il lavoro degli artisti che aggiornano la loro pratica alle strategie della critica istituzionale e il lavoro d'indagine critica del gruppo degli editorialisti di "October" volto a evidenziare i processi critici che informano l'arte e l'istituzione dell'arte. Analogamente, nella conversazione tra l'artista polacco Krzysztof Wodiczko, attivo a New York fin dagli anni '80, e i critici Douglas Crimp, Rosalyn Deutsche e Ewa Lajer-Burcharth si verifica un dialogo a più voci. Krzysztof Wodiczko fin dagli anni '80 ha situato il suo lavoro, politicamente impegnato, nello spazio pubblico di New York. Molti dei suoi progetti sono stati censurati o rifiutati dalle amministrazioni locali. Ne parla nel corso della conversazione, mixando le notizie relative alla realizzazione degli interventi pubblici tra procedure complicate e sorti avverse e la sua poetica. Il discorso indaga in particolare l'installazione site-specific *Grand Army Plaza Projection*, una proiezione video realizzata nel 1985 sull'arco di trionfo in stile Beaux-art che fa da accesso al Prospect Park di Brooklyn. Nella relazione dialogica con i critici emergono interpretazioni inedite⁴⁴², e connessioni inaspettate a questioni teoriche apparentemente distanti. Infatti, nel dialogo, in particolare con Ewa Lajer-Burcharth, storico dell'arte di origine polacca, emerge il riferimento critico al potere simbolico dell'architettura e al rapporto tra arte e propaganda che negli anni '70 aveva prodotto un'eco del periodo leninista nella feticizzazione del progresso con rilevanti ricadute sulla forma della città che sempre più assumeva un aspetto di organismo tecnocratico. L'artista chiarisce, incalzato dai compagni di conversazione, che le grandi parate

⁴⁴² «Lajer-Burcharth.: Your projections also remind me of an important aspect of Polish May Day parades. The focal point of the parades, the pompous facades of the socialist-realist buildings on the main street in Warsaw, used to be adorned with huge, four-story-high portraits of contemporary Polish heads of state hung side by side with those of Marx and Lenin. This display was obviously a kind of wish fulfillment of the Polish rulers anxious to secure symbolic continuity between themselves and the unquestioned heroes of the communist past. The socialist-realist architecture was made to reinforce this continuity with the authority of its classicizing forms». Douglas Crimp; Rosalyn Deutsche; Ewa Lajer-Burcharth; Krzysztof Wodiczko, *A conversation with Krzysztof Wodiczko*, in "October" vol. 38, Autumn 1986, pp. 23-51.

militari e le manifestazioni propagandistiche a cui aveva assistito, lo avevano aiutato a capire il rapporto simbolico e di potere che si istituisce tra le immagini e l'architettura. La discussione dialogica a più voci, in questo caso, diventa anche un confronto tra due prospettive culturali differenti: emerge infatti che la cultura sovietica d'avanguardia in particolare era stata sottoposta, nel clima di revisione degli anni '70, ad una progressiva depoliticizzazione. L'appunto che muove la Deutsche è che analogamente a quello che era successo nell'est europeo, negli Stati Uniti le proposte dell'avanguardia erano state ridotte ad un formalismo di maniera attraverso un simile processo di depoliticizzazione,⁴⁴³ riferendosi, in particolar modo, alla liquidazione della proposta marxista avvenuta negli anni '40 intorno alla rivista "Partisan Review".

Tali derive dialogiche nella forma dell'intervista, in cui l'artista risponde alle domande dell'interlocutore, per forza di cose, sono più controllate. Nella miriade di interviste pubblicate vale la pena ricordare quelle a Hollis Frampton⁴⁴⁴, Guy Hocquenghem⁴⁴⁵, Bill Viola⁴⁴⁶, Marcel Broodthaers⁴⁴⁷, Alexander Kluge⁴⁴⁸, Ed Ruscha⁴⁴⁹, Pierre Huyghe⁴⁵⁰ e Thomas Hirschhorn⁴⁵¹. Tra queste è esemplare quella tra l'artista e teorica Martha Rosler e Jane Weinstock⁴⁵², dove la forma più rigida del dialogo tra due persone permette di svolgere il discorso in un modo più tradizionale. Non mancano certamente riferimenti critici interessanti: il racconto ampliato da profonde riflessioni critico-sociologiche sul potere delle immagini, la comunicazione di massa e le questioni di genere. Come già è stato accennato in precedenza, l'artista, impegnata a riflettere sulle procedure linguistiche dell'arte e a raccogliere le istanze politico-sociali attraverso una pratica critica complessa, si serve non di rado del *testo* in quanto paradigma efficace a rappresentare la contemporaneità, e del saggio critico come strumento di riflessione teorica. Nell'intervista l'artista monopolizza l'attenzione del

⁴⁴³ Ivi, p.34.

⁴⁴⁴ Hollis Frampton; Scott MacDonald, *Interview with Hollis Frampton: The Early Years*, in "October", vol. 12, Spring 1980, pp. 103-126.

⁴⁴⁵ Douglas Crimp; Guy Hocquenghem, *The New French Culture: An Interview with Guy Hocquenghem*, pp. 105-117.

⁴⁴⁶ Raymond Bellour; Bill Viola, *An Interview with Bill Viola*, in "October", vol. 34, Autumn 1985, pp. 91-119.

⁴⁴⁷ Marcel Broodthaers, *An Interview with Marcel Broodthaers by the Film Journal "Trépiéd"*, vol. 42, Autumn 1987, pp. 36-38.

⁴⁴⁸ Stuart Liebman; Alexander Kluge, *On New German Cinema, Art, Enlightenment, and the Public Sphere: An Interview with Alexander Kluge*, in "October", vol. 46, 1988, pp. 23-59.

⁴⁴⁹ Ed Ruscha; Bruce Conner; Elizabeth Armstrong, *Interviews with Ed Ruscha and Bruce Conner*, in "October", vol. 70 The Duchamp Effect, Autumn 1994, pp. 55-59.

⁴⁵⁰ George Baker; Pierre Huyghe, *An Interview with Pierre Huyghe*, in "October", vol. 110, Autumn 2004, pp. 80-106.

⁴⁵¹ Benjamin H. D. Buchloh, *An Interview with Thomas Hirschhorn*, in "October", vol. 114, Autumn 2005, pp. 77-100.

⁴⁵² Martha Rosler; Jane Weinstock, *Interview with Martha Rosler*, in "October", vol. 17 New Talkies, Summer 1981, pp. 77-98.

lettore concedendo poco spazio alla sua interlocutrice, offrendo una panoramica continua sul suo lavoro arricchita da questioni critiche in particolare la con il riferimento al movimento femminista, alle sue elaborazioni teoriche e alla cultura di sinistra.

IV. Da rivista militante a egemonia critica

IV.1 Un nuovo metodo critico sulle pagine di "October"

I processi teorici sviluppati all'interno della rivista durante la prima decade di pubblicazione rispondono ad una più generale adesione alla filosofia strutturalista e poststrutturalista nella adozione di pratiche testuali e metodi d'analisi interdisciplinari.

Il dibattito critico negli anni '80 negli Stati Uniti è stato animato da un processo di "normalizzazione" della teoria critica. La diffusione delle posizioni postmoderne ha contribuito ad animare un dibattito già ricco di questioni critiche sotto la bandiera del frammentazione delle questioni in una miriade di sottodiscorsi da un lato, e dall'altro dietro l'idea, del tutto postmoderna, del pluralismo critico.

Questa posizione risente di quella svolta teorica che era occorsa dalla fine degli anni '50 in Europa e che negli Stati Uniti raggiunge una diffusione capillare nella decade degli anni '60. In particolare il metodo e la militanza critica di cui la rivista è portatrice potrebbe essere definita, senza incorrere nella censura degli editorialisti di "October", come un'adesione diretta ai metodi dei Cultural Studies sia per l'attenzione ai problemi letterari e per il riferimento diretto ai padri della nuova disciplina, con particolare attenzione al lavoro di Raymond Williams, sia per l'accettazione dell'assunto generale per cui si indagano le forme culturali senza mai distinguere le forme elitarie da quelle popolari. I Cultural Studies a lungo si sono occupati di come collettivamente determinati gruppi sociali, abbiano sviluppato le proprie forme di rappresentazione e propri prodotti culturali. Attraverso i Cultural Studies, gli studiosi si sono resi conto della relazione inscindibile tra prodotti culturali, rappresentazioni, sviluppi economici e processi identitari collettivi ed individuali. Negli anni '70 l'istituzione dell'Istituto CCCS di Birmingham apre definitivamente la strada ad un metodo, oltre che un campo disciplinare, e alla svolta teorica che si prefigge l'obbiettivo di tenere insieme tutte le implicazioni intorno all'analisi di un soggetto. L'assunto più semplice, ma allo stesso tempo rivoluzionario che risulta dall'introduzione di questo nuovo approccio, è che esistono differenti modi di vita e nuovi modelli. Le questione di genere, gli studi sulla sessualità, gli studi postcoloniali e sulle identità etniche (con l'attenzione alle culture non occidentali e alla riflessione su quella che Clifford nel 1988 ha chiamato l'autorità etnografica) sono i risultati disciplinari della svolta che era subentrata al rigido impianto formalista. Negli anni '90 Simon During, che cura un volume collettivo in cui raccoglie una serie di saggi e di studi che afferiscono all'ambito dei Cultural Studies, indica i nuovi approcci e dimostra che, ancora

negli anni '90 i Cultural Studies non sono una proposta tramontata. L'assalto ad una forma binaria e oppositiva di pensiero che contrappone ancora élite e popolare necessita di un lavoro che permetta di riconoscere quanto, tale distinzione sia funzionale all'industria culturale che, su larga scala, è interessata ad organizzare i consumi, i gusti, i desideri e il piacere⁴⁵³. Nella prospettiva dei Cultural Studies, l'immagine e il prodotto culturale sono il nodi di intersezione di questioni legate in termini marxiani al lavoro, alla divisione del lavoro, al potere, al soggetto e alla struttura della società. Per analizzare un oggetto così complesso, risultante di una stratificazione altrettanto complessa di questioni teoriche, economiche ed individuali, è necessario mantenere il *range* degli strumenti teorici il più largo possibile.

I teorici che si rifanno inoltre a questa nuova "disciplina" rivendicano una funzione politica dei prodotti culturali e si prefiggono lo scopo di analizzare le funzioni politiche della cultura. Alla fine degli anni '80, però, le emergenze sociali quali la guerra, la censura, il problema dei senza tetto e l'emergenza sanitaria dell'AIDS, scrivono Zoya Kocur e Simon Leung nell'introduzione al volume collettivo *Theory in Contemporary Art since 1985*, hanno contribuito a riformare le prospettive teoriche⁴⁵⁴. Probabilmente, però, va rilevata una sorta di ingenuità in questa posizione poiché l'analisi teorica aggiornata ai nuovi metodi e l'individuazione nel sociale di nuovi argomenti d'analisi sono stati legati insieme in un rapporto fin troppo deterministico. I problemi sociali diventano materia per un'analisi interdisciplinare nell'ambito dei Cultural Studies, non perché contribuiscano al cambio di strumentazione teorica, bensì le emergenze sociali diventano argomento dell'analisi perché i critici aderiscono ad un *habitus* teorico che permette loro di individuare le questioni sociali come rilevanti nell'analisi critico-teorica. Contribuiscono a smentire questo rapporto causale tra strumenti teorici e oggetti teorici le interviste in appendice al presente testo. Di fatti poi i processi sociali hanno contribuito a fare crescere una specifica istanza teorica nel contesto accademico, come è avvenuto per la teoria postmoderna insieme a quella femminista, ma è piuttosto l'adesione agli strumenti teorici della critica europea e agli esiti specifici che si sviluppano nel contesto nordamericano che contribuiscono all'assunzione delle emergenze sociali nell'ambito di un dibattito accademico che si era prefisso lo scopo di essere interdisciplinare e radicato nella vita. La parola che meglio rappresenta questa condizione della critica è eteronomia. Il *cultural turn* che si è realizzato intorno alle istanze postmoderne ha innescato un processo di ibridazione di temi e metodi contribuendo a costruire un'interdisciplinarietà nei campi del sapere che si riverbera tanto nella pratica artistica che in

⁴⁵³ Simon During, *The Cultural Studies Reader*, Routledge, London & New York 1993.

⁴⁵⁴ Zoya Kocur e Simon Leung, *Introduction*, in *Theory in Contemporary Art Since 1985*, Blackwell Publishing, Oxford 2005, p. 2.

quella critica. Nella pratica artistica la condizione post-mediale si diffonde dall'emergere della proposta dell'*Institutional Critique*⁴⁵⁵. Nella pratica critica si realizza attraverso la partecipazione ad un dibattito nordamericano che acquisisce le questioni avanzate dalla critica francese fin dal primo dopoguerra. Rosalind Krauss in più occasioni riflette sulla questione della postmedialità partendo dallo studio del lavoro di Marcel Broothaers⁴⁵⁶, di Bruce Nauman e Sophie Calle⁴⁵⁷. Nell'introduzione al saggio su Broothaers, la teorica stabilisce la distanza dall'utilizzo del termine fatto da Greenberg. Poichè parlare di mezzo, automaticamente spinge a pensare alla teoria greenberghiana che proprio nella natura del mezzo individuava la natura dell'arte. Il riferimento a Maurice Denis e alla sua famosa affermazione del 1890 spinge la Krauss a definire il mezzo come «complessa relazione stratificata definibile come struttura ricorsiva». Quindi, a fronte degli abusi e degli equivoci che tale parola può suscitare, resta la parola più adatta a spiegare proprio quel complesso rapporto tra specificità (specificità mediale), le *proprietà fisicamente manifeste* e le *convenzioni*⁴⁵⁸. Bisogna stare ben attenti a non confondere la postmedialità con il concetto più semplice di multimedialità che, scrive la Krauss, va rintracciato dove l'arte, che si lascia coinvolgere dalla moda dell'installazione, «si trova essenzialmente ad essere complice di una globalizzazione dell'immagine al servizio del capitale»⁴⁵⁹. Alcuni artisti tra cui Broothaers, invece, hanno lavorato all'idea che esiste una specificità mediale che però produce una differente condizione. Le curatrici del volume collettivo sulla teoria della critica d'arte contemporanea avvertono che nella ricerca di questa interdisciplinarietà l'artista ha perso il suo ruolo tradizionale per diventare un *cultural producer*. L'impianto, quindi, che in ambito accademico, va riferito alla trasformazione prodotta dai Cultural Studies, ha esiti anche nella pratica artistica.

Nella critica, questa proposta interdisciplinare e di apertura degli ambiti di studio si è tradotta con il proliferare di argomenti e tesi che hanno acquisito con il tempo dignità di ambito di studio. Uno dei temi centrali legati alla proposta postmoderna è quello della politica della rappresentazione. Proprio nel caso di questi nuovi studi, sviluppatisi anche grazie alla diffusione capillare delle teorie foucaultiane e degli aggiornamenti della psicoanalisi lacaniana, il contatto con ambiti attivisti ha prodotto quel processo di mutuo scambio teorico

⁴⁵⁵ Si rimanda al paragrafo *Institutional Critique: il dentro e il fuori dell'arte* del presente lavoro.

⁴⁵⁶ Rosalind Krauss, *L'arte nell'era postmediale, Marcel Broothaers, ad esempio*, trad. it, Postmedia, Milano 2005, già Id., *A Voyage on the North Sea, Art in the Age of Post-Medium Condition*, Thames & Hudson, London 1999.

⁴⁵⁷ Rosalind Krauss, *Two Moments from the Post-Medium Condition*, in "October", vol 116 spring 2006, pp. 55-62.

⁴⁵⁸ Rosalind Krauss, *Prefazione*, in Id. *L'arte nell'era postmediale*, cit. p.7.

⁴⁵⁹ Ivi, p. 61.

tra le istanze dal basso e le suggestioni della riflessione critica. Judith Butler, una delle filosofe statunitensi più attive sul fronte dell'analisi delle questioni di genere, docente alla Columbia University di New York e co-direttore del Programma di teoria critica di Berkeley da sempre si è occupata delle dinamiche in cui la soggettività, il soggetto giuridico e sociale si forma. L'indagine della Butler è condotta attraverso lo studio dei testi e dei film come nel caso dell'articolo *Gender is Burning. Questions of Appropriation and Subversion*, in cui il film *Paris is Burning* è l'occasione per la teorica di fare alcune considerazioni sui simultanei processi di produzione e soggiogamento dei soggetti in una cultura che realizza un *annichilimento dei queers* e che non apre mai lo spazio alla messa in discussione di idee di razza e di genere⁴⁶⁰. Anche sulle pagine di "October" si produce un'analoga riflessione sul genere mediata, da un lato, dall'analisi della produzione artistica e dall'altro, come più volte abbiamo detto, dall'adozione della teoria critica, delle teorie psicoanalitiche lacaniane, della filosofia di Foucault ed anche dall'utilizzo di strumenti post-marxisti di analisi, nella coscienza che il soggetto è anche un prodotto culturale da analizzare in relazione alle trasformazioni economiche e sociali che intervengono a costituire il contesto di riferimento. Il lavoro condotto da Douglas Crimp anche sulle pagine di "October" rappresenta uno degli esempi più puntuali di questa pratica di scambio e ibridazione degli strumenti di analisi e indagine che hanno avuto spazio sulla rivista. Il volume monografico sull'emergenza dell'AIDS, emergenza culturale più che sanitaria, si è avvalso del contributo scientifico di teorici dell'arte, artisti, sociologi ma anche attivisti e militanti dei gruppi di rivendicazione politica e dei diritti sociali degli omosessuali come Act Up (gruppo in cui militava lo stesso Crimp). Douglas Crimp pubblica il volume monografico nel 1987, durante il periodo più critico dell'emergenza AIDS, quello in cui la politica reaganiana ha mostrato il suo volto più conservatore e repressivo. L'emergenza sanitaria spinge a riflettere sulla rappresentazione dell'individuo, della malattia e dei rapporti di potere che si celano dietro gli eventi. Inoltre è l'occasione per Crimp di ribadire, in un'analisi critica dell'istituzione, le modalità con cui l'arte si rapporta con la società sia nelle forme più tradizionali e conservatrici che ribadiscono una separazione tra i due ambiti sia attraverso una pratica attivista che rivendica una funzione attiva ed incisiva per l'arte nella vita dell'individuo e nella comunità⁴⁶¹. Il già nuovo metodo sperimentato sulla rivista "October" trova presto un ulteriore aggiornamento attraverso il lavoro di teorici, come appunto Douglas Crimp, che ibridano le questioni teoriche alle istanze

⁴⁶⁰ Judith Butler, *Gender is Burning. Questions of Appropriation and Subversion*, in Zoya Kocur e Simon Leung, *Theory in Contemporary Art Since 1985*, cit. 166-181.

⁴⁶¹ Douglas Crimp, *Introduction*, in "October", *Aids, Cultural Analysis/Cultural Activism*, vol 43, Winter 1987, 3-16.

radicali che emergono dalla città. Quest'incrocio di ambiti, high e low culture, accademismo teorico e pratica politica movimentista, sembrano essere l'esito necessario di quella che Carole S. Vance ha definito *The War on Culture*. Infatti negli anni '90 si registra, probabilmente per far fronte all'avanzare di credibilità e di consenso dei *new movements* più radicali, un tentativo da parte delle istituzioni di evitare, attraverso la censura, commistioni tra arte e politica. La guerra di cui parla Carole Vance è appunto quella tra posizioni conservatrici e neoconservatrici contrapposte ad una visione dell'arte come strumento sociale e politico. In ogni caso, e qualunque sia il lato della barricata, l'arena in cui si gioca questa guerra è quella della rappresentazione e l'immagine, sia pensata come simbolica sia in diretto contatto con i cambiamenti sociali, in ogni caso le politiche della rappresentazione tracciano il confine del campo dove si combatte la battaglia tra conservatorismo e militanza politica progressista⁴⁶². Meno legati all'attivismo sono gli interventi di Craig Owens che, invece, attraverso l'utilizzo dei riferimenti alla speculazione filosofica francese, sempre con un attento uso della strumentazione analitica marxiana, ha contribuito a pensare l'opera e le pratiche nell'orizzonte della testualità di diretto riferimento alla decostruzione di Derrida. Il lavoro di Craig Owens interpreta a pieno l'idea di incrociare teorie e strumenti per un'analisi più complessa degli eventi e delle pratiche. Dalla sua posizione di teorico dell'arte ed estetologo, Owens ha proposto una modalità d'indagine teorica che ha avuto degli interessanti riflessi sulla critica alle politiche della rappresentazione e alla teoria femminista più propriamente legata all'analisi sociologica. Poiché il suo metodo, come quello di Douglas Crimp, è stato molto vicino a quello proposto dai Cultural Studies, ricadute di esso si sono evidenziate in molti ambiti disciplinari: nelle arti visuali, prima di tutto, ma anche nella critica letteraria e nella critica femminista.

L'uso degli strumenti analitici assunti dalla cultura francese sono funzionali anche a riflettere, proprio in quel momento in cui si registra la radicale trasformazione del paradigma culturale da moderno a postmoderno, sul ruolo dell'intellettuale. Non solo Gramsci e non solo Benjamin sono i riferimenti utilizzati nella rivista, bensì anche la filosofia francese che si interroga sul ruolo dell'artista, dello scrittore. Il tema dell'autorialità e della "morte dell'autore" a seguito di una più generale morte del soggetto centrato modernista, di cui si è già discusso, incentiva anche la riflessione sul ruolo sociale dell'arte e dell'artista. Le voci critiche di riferimento sono quelle di Roland Barthes⁴⁶³ e quella di Michel Foucault che si chiede *Che cosa è un autore?*⁴⁶⁴. John Rajchman studiando la proposta teorica di Foucault, lo

⁴⁶² Carole S. Vance, *The War on Culture*, in "Art in America", vol 78.5, May 1990, 49-55

⁴⁶³ Roland Barthes, *La morte dell'autore*, in Id., *Il Brusio della lingua*, trad.it, Einaudi, Torino 1988.

⁴⁶⁴ Michel Foucault, *Che cosa è un autore?*, in Id., *Scritti letterari*, trad. it., Feltrinelli, Milano 1971.

elegge se non proprio a protagonista postmoderno, sicuramente a eminente preconizzatore della fine del moderno e del modernismo. Nel 1983 pubblica un articolo su "October" il cui titolo, *Foucault, or the End of Modernism*, esplicitamente indica una responsabilità teorica di Foucault nell'aver ritratto il percorso discendente dell'episteme moderna⁴⁶⁵. Il discorso sulla natura moderna o postmoderna di Foucault oppure quello sulla responsabilità del filosofo francese per aver messo la pietra tombale sulle modalità in cui la cultura si è articolata la modernità, è un affare complesso. Rajchman parte dalla denuncia che Foucault sporge ai danni degli intellettuali e degli scrittori degli anni '60. Foucault non ha dubbi: gli scrittori da un lato hanno bisogno di credenziali scientifiche, che vengono loro fornite dalla linguistica, dalla semiologia e dalla psicoanalisi, per legittimare i loro privilegi politici. L'assunto foucaultiano è radicale: la *nouvelle critique*, e il *new criticism*, sono gli esiti autoreferenziali del modernismo. L'attacco di Foucault al formalismo autoriflessivo, come scrive Rajchman, spinge il discorso sul moderno verso quel binario interrotto che è la più attuale rappresentazione della condizione della cultura come avvenuta negli anni '80.

John Rajchman nel 1988 analizza la posizione di Gilles Deleuze che nel suo libro su Michel Foucault individua un carattere preponderante, una parte visuale, nel pensiero del filosofo a cui dedica la monografia. Nel caso dello studio sulla nascita della clinica e in quello di *Sorvegliare e punire*⁴⁶⁶ è centrale nel pensiero del filosofo il modo in cui le cose sono rese visibili. Il *panopticon* discusso nel volume *Sorvegliare e punire*, per esempio, è uno schema di controllo e potere in cui le dinamiche di sorveglianza e punizione sono attribuite per "essere viste", costruendo un sistema di visibilità permanente. Deleuze chiama evidenze la prigione, e non solo la fabbrica, gli ospedali le scuole, cioè tutte le istituzioni che veicolano la *visibilità* come forma di conoscenza e potere in una determinata epoca. Questa modalità è non solo precettiva, bensì ha la capacità di organizzazione. Scrive Rajchman che, per Foucault, la visibilità costituisce un *corpus* di pratiche⁴⁶⁷. La questione della visione è per Foucault non semplicemente un'evidenza percettiva che si struttura attraverso le logiche dell'inferenza induttive o deduttive, bensì la conoscenza si struttura concettualmente attraverso una "tecnologia del visibile"⁴⁶⁸. La *spazializzazione* delle storie come proposta nel periodo classico è venuta a cambiare nella modernità nel momento in cui l'uomo ha visto con più attenzione e più da vicino le cose. Questo cambiamento prima di tutto modifica lo spazio in

⁴⁶⁵ John Rajchman, *Foucault, or the End of Modernism*, in "October", vol. 24, Spring 1983.

⁴⁶⁶ Michel Foucault, *Sorvegliare e punire: nascita della prigione*, trad. it., Einaudi, Torino 1976.

⁴⁶⁷ John Rachman, *Foucault's Art of Seeing*, in "October", vol. 44, spring 1988, pp. 88 -117

⁴⁶⁸ «Foucault did not see knowledge as simply built up from ordinary perceptual evidence through a logic of inference, inductive or deductive, He was concerned with the ways seeing in knowledge has been itself conceptually constructed. In his idio, a savoir requires and sets up, a way of *spazializing* itself, a sort of "technology of the visible"» Ivi, p.96.

cui il corpo individuale è collocato e lo spazio istituzionale in cui questa spazializzazione avviene. La parte visuale, nella conoscenza, spesso precede la teorizzazione e infine l'organizzazione architettonica. La spazializzazione del potere di cui Foucault discute nella *Storia della sessualità* permette che il potere stesso sia una condizione tollerabile proprio attraverso «il modo in cui ciò è visto»⁴⁶⁹. È sempre Raichman che introduce a conclusione del suo articolo, anche se non in termini oppositivi, «the being of language» come modalità del discorso che appartiene al lavoro di alcuni scrittori tra i quali Bataille e Blanchot. L'apertura di Foucault sulla visibilità viene abbinata da Deleuze alla questione della discorsività, per cui il linguaggio è solo uno dei modi della spazializzazione, della visualizzazione e non è semplice distinguere «le tradizionali distinzioni tra concetto e intuizione o parola e cosa»⁴⁷⁰. La posizione foucaultiana e anche la lettura data da Deleuze apre la strada a quello che W. J. T. Mitchell ha definito il *pictorial turn*⁴⁷¹. Il *pictorial turn*, che spodesterebbe il linguaggio dal suo primato sul discorso per Mitchell trova un appoggio teorico nel fatto che la filosofia stessa è stata descritta come mediata non solo dal linguaggio, ma da una serie di pratiche e di rappresentazioni in cui le immagini hanno un ruolo determinante. Il *pictorial turn* invertirebbe quell'idea per cui l'immagine è testualità e l'arte linguaggio, a fronte invece dell'ossessione dell'immagine perfino per la filosofia, che si costituirebbe così come una forma di iconologia. Lo strutturalismo, la decostruzione e la semiotica più di tutte le teorie avrebbero avuto il ruolo di reprimere questo cambiamento per seguire, invece, una strada già imboccata dalla cultura contemporanea nella rigida visione del testuale e del linguaggio. Per Mitchell, a prova di questa svolta epocale, *turn* appunto, ci sono una serie di teorie, aperture e falle, ed una generale ansia sul visuale. L'ossessione sulla rappresentazione e sulla sorveglianza nel pensiero di Foucault andrebbe proprio nella direzione per cui la vera svolta culturale non sarebbe quella dei Cultural Studies, ma, piuttosto, quella dei *Visual Studies*. Il *pictorial turn*, ribalta in positivo quell'ossessiva paura che la cultura e la vita fossero dominate dall'immagine su scala globale di cui ha parlato sia Marshal McLuhann che Baudrillard secondo differenti prospettive e esiti. Il rapporto tra *Visual Studies* ed iconologia è un rapporto critico, perchè l'iconologia stessa ha avuto delle articolazioni e declinazioni differenti. Il precedente riconosciuto è Panofsky con il saggio *Studi di Iconologia*, ma il metodo critico da lui esposto viene messo in questione dall'iconologia critica postmoderna. La proposta di Mitchell è un «incontro reciprocamente critico con il discorso dell'ideologia»⁴⁷², che supera la

⁴⁶⁹ Ivi, p.105

⁴⁷⁰ Ivi, p. 115n

⁴⁷¹ W. J. T. Mitchell, *Pictorial Turn, saggi di cultura visuale*, trad. it, duepunti edizioni, Palermo 2008.

⁴⁷² Ivi, p. 34

contrapposizione dell'immagine al linguaggio. Il momento fondamentale proposto da questo nuovo metodo, che ibrida l'iconologia con la teoria dell'ideologia da ricondurre al pensiero di Althusser, è lo spostamento che si produce rispetto alle categorie di giudizio. L'iconologia insieme con la teoria dell'ideologia spostano «da un terreno epistemologicamente cognitivo ad uno etico, politico ed ermeneutico (la conoscenza dei soggetti da parte dei soggetti, forse perfino dei Soggetti da Soggetti)»⁴⁷³ scrive Mitchell per esporre il passaggio di prospettiva da termini di conoscenza a termini di riconoscimento. È lo stesso Mitchell, però, in uno dei suoi saggi a confessare la difficoltà a spiegare dettagliatamente cosa siano i *Visual Studies*. Mitchell preferisce parlare di cultura visuale, perchè questa nuova disciplina concerne il vedere stesso, la visualità appunto, intesa essa stessa come forma culturale. Per questo va riconosciuto che lo slancio alla diffusione di questa disciplina, o sotto-disciplina che dir si voglia, è stato dato dalla proposta filosofica di Foucault. Gli studi di cultura visuale prima di tutto si occupano delle questioni legate al «mostrare il vedere», riempiono, quindi, il vuoto che si crea tra le discipline dell'estetica e quella della storia dell'arte che rispettivamente si occupano di indagare l'arte, la letteratura e tutti i prodotti artistici in relazione alle strutture della percezione sensoriale, e la storia dell'arte che, invece, si occupa di mettere in sequenza questi prodotti. Nello spazio vuoto tra la disciplina dell'estetica che indaga l'arte in relazione alle strutture percettive e la storia dell'arte quale storia delle immagini si situano i *Visual Studies* che si occupano delle immagini come forme culturali. Mitchell riconosce che dal punto di vista disciplinare i *Visual Studies* sono a dir poco inutili, ma intesi come complemento interno delle discipline, come sottodisciplina che si occupa della visualità in quanto tale, posso costituire quell'ambito disciplinare capace di tenere insieme l'estetica e la storia dell'arte. Per cui da sotto-disciplina i *Visual Studies* tenderebbero a diventare la macro area nella quale le discipline storiche che studiano le immagini e quelle teoriche che studiano il rapporto di queste immagini nel momento della produzione e della diffusione ne sarebbero risucchiate, poiché al loro interno i *Visual Studies* ingloberebbero le immagini *tout court*, superando le distinzioni tra arte e immagini popolari, tra mass media e media artistici. L'avanzare di un nuovo, ma questionato, metodo dei *Visual Studies*, non passa inosservato alla pratica vigile e militante dei teorici che collaborano alla rivista "October". Il fenomeno dei *Visual Studies* è così tanto evidente sia nell'ambito accademico che in quello teorico che gli editorialisti decidono di occuparsi della questione nel volume 77 dell'estate del 1996. Di fatto non è un numero monografico, perché non reca alcun titolo specifico, ma gran parte gli articoli sono dedicati all'analisi dei metodi della storia dell'arte che, in un certo modo,

⁴⁷³ Ivi., p. 44.

ponendo al centro dell'indagine l'immagine (icona), si riferiscono ad un ambito di studio affine all'iconografia. L'aspirazione maggiore di questo *nuovo* ambito disciplinare, i *Visual Studies*, è stato quello di creare una convergenza tra gli studi di antropologia delle immagini, quelli più sociologici che hanno guardato alle immagini in quanto oggetti sottoposti a processi di mercificazione, tra la teoria cinematografica e più comunemente le analisi mediali. La rivista "October" ha mosso la sua indagine dal rilevare l'enorme fortuna critica riscossa dai *Visual Studies* nella critica dell'arte contemporanea e ha provato a verificare l'efficacia di questa proposta. L'impalcatura critica, evidente nell'introduzione firmata da Rosalind Krauss e Hal Foster, esibisce un contatto stretto con i principi che avevano mosso l'*Institutional Critique*. I due autori si chiedono quale sia il legame tra *Visual Studies* -con il loro peculiare interesse per i media tecnologici attraverso una lettura dell'immagine in termini transtorici- e lo sviluppo, anche museale, dei *focus* su tecnologia e arte, sempre più spesso finanziati dalle aziende *leader* nel settore dell'innovazione tecnologica. Insomma, Rosalind Krauss e Hal Foster si chiedono se l'ingerenza sempre più pressante delle aziende nel museo (la loro presenza come finanziatori è negli anni '90, anche grazie alle indagini della critica istituzionale sulla forma-museo, cosa assodata) ha contribuito alla creazione di un ambito di studi da parte dei teorici e di sperimentazione da parte degli artisti. Krauss e Foster fanno riferimento a quella svolta verso il *cybernetic imaging* a cui il museo ora attribuisce il grado di *avanguardia*. Se i *Visual Studies* partecipano di questa rinnovata condizione di avanguardismo allora è necessario per gli editorialisti, nell'ambito della rielaborazione teorica dell'avanguardia e della critica d'arte condotta fin dalla fondazione della rivista, dedicarsi alla questione e cercare di arbitrare la controversia tra le posizioni favorevoli e quelle contrarie. Gli editorialisti invitano una lunga lista di critici e teorici dell'arte a rispondere ad alcune questioni circa i nuovi metodi della critica visuale. Il questionario è introdotto e seguito da due saggi che sembrano rappresentare due posizioni avverse. Pubblicati per puntualizzare e chiarire i metodi delle rispettive tesi, i due articoli, *Aby Warburg: His Study of Ritual and Art on Two Continents* di Kurt W. Forster e *What Do Pictures Really Want?* di W. J. T. Michell, producono, infatti, esiti radicalmente differenti.

Il discorso di Kurt Forster attraverso il riferimento alle letture etnografiche fatte da Warburg ricostruisce i percorsi e le proposte del critico e sottolinea, anche, alcune questioni e novità centrali nella pratica critica di Warburg: il rifiuto di identificare le qualità artistiche in un concetto di omogeneità estetica e, in *Mnemosyne Atlas*, l'atlante *aperto* della conoscenza, il concetto generale per cui la conoscenza può essere rappresentata attraverso un montaggio di

frammenti che raccontano l'accumularsi di strati di tradizioni collettive dell'immaginazione⁴⁷⁴. Il discorso condotto da Mitchell è radicalmente differente, pur non «implicando un abbandono delle istanze interpretative e retoriche»⁴⁷⁵ sceglie di occuparsi non del potere delle immagini e del loro significato, né, tantomeno, della volontà dell'artista espressa in esse, piuttosto della loro stesso desiderio. Per Mitchell tutte le teorie che tendono a considerare il contesto dell'immagine come fine ultimo della riflessione e l'immagine stessa come «antagonista politico»⁴⁷⁶, poiché esprimono le politiche dello sguardo di un soggetto maschilista, in rapporto al quale stabilire la natura dei generi, hanno «un potere nefasto»⁴⁷⁷. A conclusione del suo saggio non solo Mitchell ribadisce quale principio muova il cambiamento di sguardo di cui si fa interprete, ma smentisce anche la coeva discussione sulla cultura visuale distratta dalla retorica dell'innovazione e della modernizzazione. Mitchell procede ad un attacco contro le teorie dell'arte indirizzate a trasformare la storia dell'arte «rincorrendo le discipline basate sull'analisi del testo» che ridurrebbero la natura dell'immagine a quella del linguaggio. Inoltre Mitchell afferma inequivocabilmente che il complesso visuale in cui si articolano gli aspetti sociali del guardare non può essere in alcun modo ridotto ad un «mero sotto-prodotto della realtà sociale»⁴⁷⁸. A mio parere, sembra evidente che questa critica vada ad interessare direttamente gli autori di "October" per molti dei quali la visione è linguaggio, e i suoi segni sono da intendersi in un complesso rapporto con il sociale dove psicoanalisi e marxismo contribuiscono a fare luce. Mitchell conclude con una particolare chiosa per cui, discutendo dei desideri delle immagini, si fa portatore della loro voce, affermando che le immagini non vogliono essere livellate ad una "storia delle immagini" né elevate al rango della "storia dell'arte" bensì essere viste come individualità complesse che occupano il posto di molti soggetti e identità. Con queste argomentazioni Mitchell non solo rifiuta, con particolare decisione, le posizioni assunte dalla decostruzione che si serve del riferimento a Derrida, ma soprattutto si libera dell'urgenza della storia, e di qualunque *serie* in cui provare ad inscrivere le immagini per considerarle, invece, nella loro individualità. A mio avviso la posizione, mai omogenea peraltro, di "October" è addirittura incompatibile con quella di Mitchell. Incompatibile perché nel discorso di Mitchell il contesto, quale territorio di relazione, perde rilevanza a fronte invece di una posizione di privilegio assunta dall'immagine. Seppur il

⁴⁷⁴ Kurt W. Forster, *Aby Warburg: His Study of Ritual and Art on Two Continents*, in "October", vol. 77, Summer 1996, p. 21.

⁴⁷⁵ W. J. T. Mitchell, *What do Pictures Really Want?*, in "October", vol. 77, Summer 1996, in traduzione italiana con il titolo *Che cosa vogliono "davvero" le immagini?* in Id., *Pictorial Turn; saggi di cultura visuale*, cit. p. 141.

⁴⁷⁶ Ivi, p. 143.

⁴⁷⁷ Ibidem.

⁴⁷⁸ Ivi, p.159.

pictorial turn a cui Mitchell riferisce i *Visual Studies* di dichiara come una meta-disciplina accessoria che tende ad affiancare tutte le discipline specifiche, sembra invece che essa produca, di fatto, una settorializzazione e in un certo senso violi i presupposti teorici dei Cultural Studies.

Gli editorialisti compilano una lista di quattro problemi teorici che riguardano i *Visual Studies* su cui interrogano alcuni teorici, artisti, storici dell'arte, storici della letteratura e dell'architettura. Il questionario somministrato agli intellettuali non contiene domande, ma, piuttosto, affermazioni che articolano il discorso intorno ad alcuni temi specifici.

Il primo *statement* suggerisce l'idea che l'interdisciplinarietà a cui la cultura visuale ambisce prende a modello non più la storia dell'arte, dell'architettura o del cinema, ma l'antropologia. Di conseguenza, la cultura visuale si porrebbe in una posizione *eccentrica* rispetto alla nuova storia dell'arte che si serve di riferimenti alla semiotica e del modello testo/contesto.

La prima risposta pubblicata viene da Svetlana Alpers, professore e storico dell'arte dell'Università di Berkley. La studiosa della pittura olandese chiarisce che la sua adesione ai *Visual Studies* è intesa come studio delle immagini, degli strumenti e delle capacità per produrre le immagini. Tale studio è necessario a comprendere la specificità di una visione, quella olandese, che si traduce in pittura e in una specifica rappresentazione del mondo che è da intendere come una *formulazione di conoscenza*⁴⁷⁹. In questo senso i *Visual Studies*, che individuano l'oggetto di studio nell'immagine e nel meccanismo di visione sono ben distinti dagli studi che hanno a modello il testo. Alpers comunque chiarisce che i confini disciplinari sono necessari a distinguere le differenze tra i media artistici e non a negarli.

Il secondo *statement* pone il problema del rapporto, che per la *visual culture* sarebbe di vitale rinnovamento, tra questa nuova pratica e la generazione degli storici dell'arte a cui appartennero Riegl e Warburg. Per quanto riguarda, invece, la questione dell'immagine nello spazio virtuale, in cui l'immagine assume il ruolo indipendente dai media specifici, i *Visual Studies* aiuterebbero a creare un sostrato teorico e a produrre soggetti per lo sviluppo del capitale globalizzato. Risponde Emily Apter, studiosa di letteratura francese e letteratura comparata, e rileva la necessità di una forma alternativa di storia dell'arte che non si serva più di concetti quali la riproduzione, il *copyright*, l'appropriazione, l'invenzione, l'autenticità - concetti che, per la studiosa, sono cruciali nella pratica della storia dell'arte e nel mercato globale dell'arte- qualora si studino esperienze e pratiche localizzate nel virtuale e che si riferiscono ad una nuova estetica della *cybervision*. Emily Apter non è la sola a istituire la relazione tra la *vecchia* storia dell'arte e il mercato globale dell'arte, infatti Carol Armstrong,

⁴⁷⁹ Svetlana Alpers, in *Visual Culture Questionnaire*, in "October", vol. 77, Summer 1996, p. 26.

storico dell'arte e docente alla Yale University, considera il feticismo dell'oggetto su cui è fondata la storia dell'arte la ragione di questo legame. Invece, the *disembodied image*, l'immagine scorporata dalla sua dimensione materiale, in cui è rilevante la dimensione culturale prediletta dalla cultura visuale, mette in crisi il rapporto con il mercato dell'arte perché l'oggetto in qualche modo lascia spazio ad un entità che abita il *cyberspace*. Carol Armstrong risponde anche al primo quesito circa il rapporto con le teorie testuali. Il modello testuale ha prodotto un cambiamento nelle pratiche, ad esempio nella performance dove la *dislocazione del segno* non è estranea alla modalità *disincarnata* (la perdita dell'oggettualità) dell'oggetto culturale, da cui le successive proposte sono state generate. Per Armstrong indugiare su una questione che non sussiste come problematica, significa rischiare di riproporre la vecchia diatriba della storia dell'arte tra i sostenitori del fare e quelli del pensare (*ut pictura poesis*).⁴⁸⁰

Tom Conley, studioso di lingue e letterature romanze, risponde in modo molto critico al questionario contestando il principio stesso che un'immagine possa essere considerata esclusivamente nella sua dimensione culturale disincarnata e scorporata dalla sua materialità⁴⁸¹. Condivide invece con i *Visual Studies* e più in generale con la *visual culture* la considerazione che le storie dell'arte, della letteratura, dell'architettura, sono tutti discorsi ulteriori, critici, mai neutrali, mendaci⁴⁸² «per camuffare il passato nel presente». E lo stesso riferimento alle generazioni di storici dell'arte come Riegl e Warburg può essere utile solo a spiazzare il passato nel presente. Nonostante Conley riconosca la mobilità che la cultura visuale ha incentivato in ambito accademico, il riferimento a Freud nella scelta del termine *displacement* (in tedesco *Verschiebung*, dislocamento o spiazzamento in italiano), che nella traduzione rischia di perdere le implicazioni originarie, indica comunque che il metodo dello studioso è distante dalla svolta metodologica che i *Visual Studies* suggeriscono. Ancora più

⁴⁸⁰ A questo proposito si confronti il saggio di Ferdinando Bologna che, sebbene datato, è utile a ricostruire le voci che hanno partecipato storicamente a questa *querelle*. Ferdinando Bologna, *I metodi di Studio dell'arte italiana, il problema metodologico oggi*, in *Storia dell'arte italiana*, Einaudi, I: Questioni e metodi, Torino, Einaudi 1979, pp. 165-275.

⁴⁸¹ Anche Jonathan Crary, con tono molto polemico nei confronti dei prodotti dei *new media art*, interviene su questo punto nell'ambito del medesimo questionario, motivando la sua mancanza di interesse nei *Visual Studies* che preservano, per l'osservatore, un ruolo contemplativo e le categorie tradizionali dell'immaginazione. «One of the things I have tried to do in my work is to insist that historical problems about vision are distinct from a history of representational artifacts. No matter how often the two may seem to overlap, they are fundamentally dissimilar projects. Therefore I don't have much interest in a visual studies if it is simply an enlarging or updating of traditional categories of imagery, if it is a stacking out of some new cafeteria of contemporary media products and mass-cultural objects as a field of inquiry». in *Visual Culture Questionnaire*, cit. p.33.

⁴⁸² «If visual culture is (O black day) abandoning art history, architectural history, political history, film history, literary history, cultural history, universal history, etc., we need only remember how much history constitutes a system of mendacity. We produce fictions of the past in order to deal with what we "would prefer not to" say, meaning that something must remain camouflaged in the present». Tom Coley, *Visual Culture Questionnaire*, cit. p. 32.

polemico è Thomas Crow che senza alcun dubbio sistema in una stretta relazione l'ossessione per la visualità della cultura visuale e il feticismo modernista che individuava nella qualità ottica, la nozione di *opticality*, il canone rispetto al quale misurare le esperienze dell'arte. I *Visual Studies* per Crow non farebbero altro che costruire una storia delle immagini che soppianta la storia dell'arte sull'ossessione modernista del visuale⁴⁸³.

L'ultimo punto riguarda la relazione che intercorre tra i cambiamenti disciplinari di cui i *Visual Studies* sono stati protagonisti e analoghe tensioni all'interdisciplinarietà che vanno registrandosi nelle pratiche cinematografiche, dell'arte e dell'architettura.

Susan Buck-Morss, professore di filosofia politica e teorie sociali alla Cornell University, non risponde ai singoli quesiti posti dalla redazione, piuttosto rileva altre questioni. Descrive la situazione d'immobilismo in cui si trova l'arte, la storia dell'arte, e i musei negli anni '90. Sembra riferirsi alla critica istituzionale quando sostiene che la ristrutturazione recente delle società capitaliste ha contribuito a costituire un *cul-de-sac* per cui la critica attacca il museo che di fatti resta l'unica istituzione in grado di «sostenere l'illusione che l'arte esista»⁴⁸⁴. Il museo ha il compito non solo di preservare alcuni oggetti d'arte ma anche quello di conservare e tutelare una certa idea di arte. Ma il problema che rileva la studiosa è che, nonostante la presenza nei campus di insegnamenti di *visual culture*, i *Visual Studies* restano un affare accademico. Il problema per Susan Buck-Morss appare del tutto opposto a quello sollevato da Mitchell nell'articolo *What do Pictures Really Want?* È molto più urgente, avverte la studiosa, produrre un'analisi critica dell'immagine come soggetto sociale piuttosto che legittimarne la "cultura"⁴⁸⁵. Martin Jay, teorico della cultura europea e studioso della teoria critica, non assume una posizione di esclusione rispetto ai Visual Studies, piuttosto ne chiarisce la discendenza dai Cultural Studies. Martin Jay supera la retorica dell'immagine con cui, scrive lo studioso, Mitchell ha finito per doppiare l'iconografia, altrimenti, lui stesso dichiara, non avrebbe potuto rispondere al questionario se i *Visual Studies* non avessero incluso anche altre prospettive come quelle degli storici dei fenomeni culturali interessati ai discorsi sulla visualità. Resta problematico il rapporto tra la produzione artistica, la storia, le istituzioni e il mercato dell'arte ed i *Visual Studies*, con le pressioni su queste forme

⁴⁸³ « Their corollary in the substitution of a "history of images" for a "history of art" likewise perpetuates the modernist obsession with the abstract state of illusion, with virtual effects at the expense of literal facts » Thomas Crow, *Visual Culture Questionnaire*, cit. p. 36.

⁴⁸⁴ Susan Buck-Morss, *Visual Culture Questionnaire*, cit., p. 29.

⁴⁸⁵ « [...] Visual culture becomes the concern of the social sciences. "Images in the mind motivate the will," wrote Benjamin, alluding to the political power of images claimed by Surrealism. But his words could provide the motto as well for the advertising industry, product sponsoring, and political campaigning, whereas today the freedom of expression of artists is defended on formal grounds that stress the virtuality of the representation. The images of art, it is argued, have no effect in the realm of deeds. A critical analysis of the image as a social object is needed more urgently than a program that legitimates its "culture". We need to be able to read images emblematically and symptomatically, in terms of the most fundamental questions of social life». Ivi, p. 30.

nient'affatto corollarie all'arte. I *Visual Studies* hanno incentivato una trasformazione interna ed esterna delle discipline, ma che non è praticabile il ritorno ad un sistema teorico basato su delle facili differenziazioni tra oggetto e contesto. L'interesse per i *Visual Studies* e in generale l'espansione che la cultura visuale ha raggiunto negli ultimi anni del Novecento assume un tono ambiguo, poiché è strettamente legata alla perdita da parte dell'arte della capacità di istituire relazioni significanti con i contesti sociali. Questa condizione produce, da un lato, un fenomeno di arroccamento dell'arte in circoli sempre più esclusivi e, dall'altro, la diffusione di una capacità creativa che, seppur spesso incentivata da una retorica della creatività diffusa, contribuisce al superamento delle discipline tradizionalmente intese. In questo senso, interviene anche Silvia Kolbowski editorialista di "October", discutendo di una nuova condizione *inter o post disciplinare*. Stephen Melville, storico dell'arte e collaboratore della rivista "October" e Helen Molesworth editorialista della rivista "Documents", ritornano sulla questione della disciplina. Melville sostiene che di fatto l'interdisciplinarietà di cui i *Visual Studies* si fanno portatori è da intendere piuttosto come una dimensione della disciplinarietà legata all'individuazione di un oggetto specifico di studio. Mentre, per Helen Molesworth i *Visual Studies*, inevitabilmente, hanno contribuito ad aprire il campo della storia dell'arte a manifestazioni del visuale differenti. E la storia dell'arte già ricca di una grande varietà di metodologie, rispettivamente valide, è costretta ad aprirsi ulteriormente alle nuove questioni suggerite dalla cultura visuale. In fondo Helen Molesworth, riconoscendo il fatto che l'arte contemporanea è *mixed media* e si serve della relazione ai media di massa, avanza la proposta che l'arte offra essa stessa come potenziale iperinclusivo gli studi visuali⁴⁸⁶. La questione disciplinare per Rodowick, studioso di *cultural* e *Visual Studies*, nonostante gli editorialisti di "October" non l'abbiano esplicitata, è tra le righe del questionario. Il primo assunto su cui insiste Rodowick è che probabilmente prima di discutere, in positivo o in negativo, della validità del metodo introdotto dai *Visual Studies*, bisognerebbe rilevare l'incapacità e il fallimento delle vecchie discipline a studiare i nuovi fenomeni. L'attacco è diretto alle metodologie della testualità che si servono della proposta teorica di Foucault e Derrida in particolare, che intendono la conoscenza attraverso un processo di auto-identità, scrive Rodowick. I *new media* sviluppano esiti che secondo lo studioso non possono essere compresi attraverso le categorie estetiche che la decostruzione e la proposta filosofica di Foucault hanno contribuito a fondare. La novità dei *Visual Studies*, per il teorico, risiede non tanto nel rifiuto della pratica testuale, ma, piuttosto, nella capacità, attraverso i *new media*, a decostruire i concetti della visualità e della discorsività. Infatti, ciò che affascina Rodowick di

⁴⁸⁶ Helen Molesworth, *Visual Studies Questionnaire*, Ivi, p. 58.

questa nuova modalità critica è la capacità di sviluppare concetti critici «sollevati implicitamente nell'emergenza storica dei *new media*»⁴⁸⁷.

Negli anni '90 avviene un processo che abbiamo già visto essere di generale revisione delle proposte critiche avanzate fino a quel momento. Sulla rivista, e più in generale nella comunità di studiosi, l'urgenza di riflettere sui metodi oltre che sugli esiti dipende dalla pressione al cambiamento che le nuove proposte critiche attuano.

Nell'ultima decade del Novecento, "October", da un lato procede ad una messa a punto degli strumenti critici della testualità e dall'altro, come abbiamo visto, con la proposta dei *Visual Studies*, che mettono in crisi tale metodologia critica, propone un'inchiesta sui nuovi metodi. Negli stessi anni il dibattito sullo stato della critica viene suggerito anche da una prospettiva più accademica e conservatrice che registra una falla nella teoria. Le cause di questa crisi vengono individuate non tanto nella separazione che il paradigma testuale istituisce rispetto all'immagine, riducendola ad una formulazione linguistica - almeno questa è l'accusa mossa da Mitchell al metodo semiotico- piuttosto alla condizione di indistinguibilità disciplinare che le proposte testuali producono, servendosi di discorsi differenti per leggere il contesto nella relazione con l'opera. Secondo questi presupposti nel 1990 viene pubblicato un volume collettivo curato da David Carroll, studioso di letteratura comparata e politiche culturali, esito di una serie di colloqui tenuti alla fine degli anni '80 all'Università di Irvine in occasione della fondazione del Critical Theory Institute. Carroll chiarisce che l'uso della locuzione Critical Theory è da intendere in termini generali piuttosto che nel riferimento alla specifica proposta della Scuola di Francoforte⁴⁸⁸. La riflessione sulla teoria è necessaria per Carroll poiché gli attacchi e le contestazioni hanno prodotto l'arroccamento della critica in posizioni difensive. Il volume è il frutto di un progetto triennale di analisi teorica indirizzato ad indagare la trasformazione della nozione di segno e quanto tale trasformazione abbia contribuito ad un radicale stravolgimento dei limiti delle discipline umanistiche. A conclusione dei tre anni di studio e di conferenze, il volume raccoglie i saggi dei teorici che hanno riflettuto su questa trasformazione e costituisce, virtualmente, una comunità di studiosi appartenenti a discipline differenti che riconoscono simili coordinate per la critica d'arte. L'indagine sullo statuto della critica d'arte non può non analizzare il rapporto con la storia dell'arte che nella trasformazione avvenuta nella postmodernità è centrale. Infatti i primi saggi pubblicati riflettono sulla possibilità di una storia nella contemporaneità. La risposta di Nancy suona come una condanna, o come una liberazione: nella contemporaneità si vive una condizione in cui la

⁴⁸⁷ D.N. Rodowick, *Visual Culture Questionnaire*, ivi, p. 60.

⁴⁸⁸ David Carroll, *Introduction*, in David Carroll (a cura di), *The states of "Theory", History, Art, and Critical Discourse*, seconda edizione, Stanford University Press, Stanford 1994

storia è *sospesa*, o perfino *finita come senso della storia* e come *direzione teleologica*⁴⁸⁹. La condizione dell'individuo, immobilizzato dalla contraddizione tra una storia in movimento e una storia ricominciata, tra la soggettività come processo verso il sé e la soggettività come presenza del sé, è di fuoriuscita dalla storia. Resta una temporalità che appartiene alla comunità, che non può essere pensata come un soggetto che trascende le singolarità, ma che nell'unica possibile condizione dello stare insieme si realizza come alterità dell'esistenza. Anche la storia della comunità è una storia finita e va pensata, secondo Nancy, come un permanente cambiamento del soggetto e questo può avvenire soltanto partecipando della temporalità della comunità ed esporsi come eterogeneità⁴⁹⁰. Nancy e Derrida, di cui viene pubblicata nell'antologia il saggio *Some Statements and truism about neologism, newisms, postisms, parasitisms, and other small seismisms*⁴⁹¹, sono indicati come i pensatori di riferimento per la situazione della teoria critica alla fine degli anni '80. A termine del saggio, Derrida esplicita la ragione della decostruzione terminologica e delle logiche di potere alla base delle espressioni quali *new* e *post* poichè c'è la necessità di decostruire e destabilizzare alcuni concetti della storia che sono stati resi assoluti dalla teoria neo-hegeliana o marxista. Nella stessa antologia appare un saggio di Rosalind Krauss⁴⁹² che riflette sulla natura della critica e della storia dell'arte: Derrida, la decostruzione più in generale, sono i riferimenti teorici individuati dalla stessa studiosa per analizzare lo stato delle cose che vede un totale rifiuto da parte degli storici dell'arte, interessati solo alle condizioni visuali dell'arte, della teoria grammatologica e della pratica testuale. La teorica americana sostiene che l'occhio, garante del piano pittorico della proiezione, la pittura, produce una rappresentazione mimetica del reale, ma rendendosi trasparente all'esperienza dell'originale trasforma la rappresentazione nel prelievo diretto e nella presentazione di esso producendo un presente rinnovabile⁴⁹³. Questa costruzione teorica che ha un forte debito verso la posizione critica di Derrida che discute di *framing* del testo e quindi di *contesto*, ha come risultato, nella pratica critica di Krauss, l'analisi dell'enigmatica e complessa opera di Duchamp *l'Etant donnés* e insieme del *Large Glass*. In entrambi i lavori la studiosa individua una centralità del campo della visione; per quanto riguarda il metodo, la decostruzione, ella scrive, «può solo essere

⁴⁸⁹ Jean-Luc Nancy, *Finite History*, in David Carroll (a cura di), *The states of "Theory", History, Art, and Critical Discourse*, cit. p. 150.

⁴⁹⁰ Ivi, p. 171.

⁴⁹¹ Jacques Derrida, *Some Statements and truism about neologism, newisms, postisms, parasitisms, and other small seismisms*, in David Carroll (a cura di), *The states of "Theory", History, Art, and Critical Discourse*, cit. pp. 63-94.

⁴⁹² Rosalind Krauss, *The Blink of an Eye*, in David Carroll (a cura di), *The states of "Theory", History, Art, and Critical Discourse*, cit. pp. 175-199.

⁴⁹³ Ivi, p. 176.

inserita in un dominio disciplinare invariato»⁴⁹⁴, tematizzando la scrittura e la cornice. Nell'analisi dell'opera di Duchamp, a conclusione del saggio, Krauss sostiene la necessità di «catturare l'effetto della proiezione del desiderio nel campo della visione». Krauss sollecita i lettori sulla questione del *desiderio della visione* che attraverso le oscillazioni tra la trasparenza e l'opacità opera nel lavoro di Duchamp in particolare, e più in generale è da considerarsi come una precondizione di ogni attività di visione.

Negli anni '90 la proposta teorica di Derrida e la decostruzione diventano un oggetto d'indagine e uno strumento di lettura privilegiato dagli autori della rivista. Il paradigma della testualità afferma la centralità del testo come modello. In verità, l'ingresso del riferimento alla decostruzione nella storia dell'arte arriva solo in un secondo momento rispetto a quanto avviene nella critica e nella teoria della letteratura. Infatti, come abbiamo visto, questo contatto diretto tra le strategie testuali e la speculazione postmoderna ha un ambito disciplinare d'adozione nella letteratura e, in particolar modo, nella letteratura comparata. Tra l'altro, l'ingresso del termine decostruzione e l'applicazione di questo nuovo metodo, se di metodo si può parlare nella storia dell'arte e nella critica, è subordinato alla diffusione del paradigma del postmoderno. Nel 1990 Stephen Melville, interessato agli apporti delle teorie critiche filosofiche ai campi interpretativi dell'arte, nell'articolo *The Temptation of New Perspective*⁴⁹⁵, affronta la questione dell'influenza della teoria della decostruzione, prima spiegando il significato di questo nuovo termine, poi la difficile e progressiva acquisizione del portato della decostruzione in un campo strutturato e già strettamente legato ad un ambito filosofico come quello poststrutturalista.

La proposta decostruzionista contribuisce a studiare l'oggetto, in quanto testo formato da stratificazioni fluide, evidenziando la struttura interna e le logiche di esclusione che questa struttura costruisce⁴⁹⁶. Stephen Melville, per valutare le novità e l'innovazione che la decostruzione introduce nella critica e nella storia dell'arte, ricostruisce le tappe di un processo che ha portato due prospettive differenti della storia dell'arte alla contrapposizione. Una proposta *the claim to achievement* riserva un posto centrale all'oggetto costruendo una storia di capolavori, ed, invece, *the claims of context and condition* svolge una storia sociale del suo oggetto occupandosi, dal momento della produzione a quello dell'esposizione, delle condizioni e contesti che contribuiscono ad informare i fatti. La novità che la decostruzione

⁴⁹⁴ Ivi, p.182.

⁴⁹⁵ Stephen Melville, *The Temptation of New Perspectives*, in "October", vol. 52, Spring, 1990, pp. 3-15.

⁴⁹⁶ «Deconstruction presents itself as, in general, a practice of reading, a way of picking things up against their own grain, or at their margins, in order to show something about how they are structured by the very things they act to exclude from themselves, and so more or less subtly to displace the structure within which such exclusions seem plausible or necessary», Ivi, p. 4.

suggerisce alla storia dell'arte è piuttosto quella stessa che ha suggerito alla filosofia, un insieme di prospettive che tendono a far dimenticare esse stesse e gli oggetti specifici.

La decade degli anni novanta volge al termine in un clima di necessaria revisione, non solo perchè era diventato doveroso ripensare al postmodernismo con la distanza critica raggiunta grazie al trascorrere del tempo, all'affievolirsi degli scontri in ambito accademico e alla normalizzazione di un mercato dell'arte che, sempre interessato alla novità, aveva spostato i suoi interessi verso altre proposte artistiche, ma soprattutto perchè l'inchiesta sugli strumenti teorici mostra che essi non sono più adeguati all'osservazione del presente.

Nel 2002 il numero monografico di "October" *Obsolescence*, il centesimo pubblicato, registra da un lato l'obsolescenza degli strumenti critici e la indaga in tutti i suoi aspetti, e dall'altro propone l'obsolescenza come figura capace di rappresentare il presente nella complessità della sua condizione. Oltre alla pubblicazione di alcuni articoli che segneranno poi la storia della critica come *Junkspace*⁴⁹⁷ di Rem Koolhaas oppure *The ABCs of Contemporary Design* di Hal Foster, il numero si compone di questionari e tavole rotonde tra artisti teorici e critici d'arte. L'obsolescenza delle categorie critiche degli oggetti specifici dei discorsi, delle discipline, è prima di tutto l'obsolescenza della forma saggio. Già formalmente il numero monografico si presenta in una veste teorica differente assumendo la forma del dibattito, della discussione collegiale. Potrebbe perfino essere considerata come una richiesta fatta ad una comunità d'intellettuali che, seppur eterogenea, può essere considerata una comunità di riferimento per la rivista. Di fatto l'intero volume è una sorta di chiamata alle armi, di invito a prendere una posizione critica attraverso il dibattito. Non è l'unico caso nel corso di pubblicazione della rivista, in quanto, in occasione dell'occupazione dell'Iraq da parte dell'esercito degli Stati Uniti, gli editorialisti, sotto forma di una lunga conversazione, invitarono artisti critici e intellettuali in generale a rispondere alla domanda *In What Ways Have Artists, Academics, and Cultural Institutions Responded to the U.S.-Led Invasion and Occupation of Iraq?*⁴⁹⁸. Di altra natura, nel 2002, è l'indagine sull'obsolescenza. Il presupposto critico a cui gli editorialisti si riferiscono direttamente è Walter Benjamin con la

⁴⁹⁷ Rem Koolhaas, *Junkspace*, in "October", vol. 100, Spring 2002, pp. 175-190; in traduzione italiana Rem Koolhaas, *Junkspace, Per un ripensamento radicale dello spazio urbano*, Quodlibet, Macerata 2006.

⁴⁹⁸ Benjamin H. D. Buchloh; Rachel Churner; Zainab Bahrani; Judith Barry; Christopher Bedford; Claire Bishop; Susan Buck-Morss; Critical Art Ensemble; T. J. Demos; Rosalyn Deutsche; Okwui Enwezor; Hannah Feldman; Harrell Fletcher; Coco Fusco; Liam Gillick; Mark Godfrey; Tim Griffin; Jennifer R. Gross; Hans Haacke; Rachel Haidu; David Joselit; Silvia Kolbowski; Carin Kuoni; Carrie Lambert-Beatty; Pamela M. Lee; Simon Leung; Lucy R. Lippard; Tom McDonough; Yates McKee; John Miller; Nicholas Mirzoeff; Raymond Pettibon; Yvonne Rainer; Martha Rosler; Karin Schneider; Nicolas Guagnini; Gregory Sholette; Kaja Silverman; Ayreen Anastas; Rene Gabri; Benj Gerdes; Jesal Kapadia; Pedro Lasch; Naeem Mohaiemen; Paige Sarlin; Julian Stallabrass; Jonathan Thomas; Nato Thompson; Eliot Weinberger; Krzysztof Wodiczko; Catherine de Zegher, *Questionnaire: In What Ways Have Artists, Academics, and Cultural Institutions Responded to the U.S.-Led Invasion and Occupation of Iraq?*, in "October", vol. 23, winter 2007, pp. 3-184.

sua posizione espressa ne *L'Angelo della Storia*: la coscienza dell'obsolescenza degli strumenti utilizzati libera, come i sistemi tecnologici obsoleti di cui parlava Benjamin, delle «ambizioni totalizzanti di ogni nuovo ordine tecnologico»⁴⁹⁹. All'inizio degli anni 2000 il postmodernismo è, alla stregua di un sistema tecnologico obsoleto, un paradigma culturale fuorimoda; ha subito lo stesso processo di obsolescenza del modernismo e, con esso, i media e la produzione artistica, scrivono gli editorialisti nell'introduzione, sono stati indeboliti nella dimensione critica dall'aggiornamento, dalla ricodificazione (recoding) che il digitale ha operato sui media del cinema e della fotografia. La rivista "October" fin dalla fondazione aveva individuato nelle pratiche legate ai media della registrazione -fotografia e cinema, quali strumenti di massa e media artistici insieme- il potenziale critico, promuovendolo e sostenendolo con l'attività teorica. Negli anni 2000 con lo sviluppo di una condizione digitale diffusissima l'obsolescenza del discorso mediale radicato negli statuti dei media analogici si fa avanti e, con essa, la preoccupazione che la ricodificazione dei mezzi artistici e di comunicazione in media digitali debba essere considerata un depotenziamento del carattere critico, autoanalitico e politico degli stessi. Nell'introduzione gli editorialisti spiegano tra le righe la questione critica legata allo spazio cibernetico che produrrebbe «uno sviluppo esponenziale della riproduzione». L'attrito tra la rivista e le posizioni invece rappresentate da una dominante estetica dei nuovi media è proprio rispetto alla questione della rappresentazione che nel passato era stata radicalizzata dai teorici di "October" sottolineando la perdita di aderenza all'originale⁵⁰⁰. Il dibattito avviato dalla rivista sull'aggiornamento tecnologico a cui sono sottoposti i media indicali è mosso dalla preoccupazione che le nuove tecnologie producano un'omogeneizzazione globale e una standardizzazione dei prodotti. A questa preoccupazione corrisponde però anche il lavoro critico e teorico di alcuni artisti (Allan Sekula, Judith Barry e Zoe Leonard) invitati alla discussione che esplorano il *marginale* e il *vernacolare* in termini antagonisti rispetto alle pratiche più globalizzate, oppure quello di artisti come Tacita Dean, Pierre Huyghe e William Kentridge che lavorano, pure aggiornandolo alle potenzialità della digitalizzazione, sul medium del disegno e sulle possibilità ancora correnti del pittorico. La riflessione sull'obsolescenza negli anni 2000 ha il carattere della militanza critica poiché gli editorialisti individuano nel processo critico che avviano in questo numero il luogo della *resistenza*, di una rinnovata resistenza, alla generale

⁴⁹⁹ *Introduction*, in "October", vol. 100, Obsolescence, Spring, 2002, pp. 3-5.

⁵⁰⁰ «Our reflection led us to move beyond the unconvincing idea that postmodernism has merely fallen victim to a change in aesthetic fashion. For some of us, the radical idea that reproduction can loosen the grip of the original, putting pressure on all those institutions dedicated to preserving the aesthetic original and its "aura," itself now falls victim to reproduction's own exponential development within the abyss of the cybernetic hall of mirrors». Ivi, p. 3.

attitudine acritica che i proclami di novità (new aesthetics, new media e new technology) spesso nascondono.

L'occasione di riflettere sull'obsolescenza non è dedicata esclusivamente alla pratica critica dell'arte, ma soprattutto è indirizzata a riflettere sullo stato della critica. Il titolo della tavola rotonda a cui partecipano George Baker, Rosalind Krauss, Benjamin Buchloh, Andrea Fraser, David Joselit, James Mayer, Robert Storr, Hal Foster, John Miller e Helen Molesworth è assertivo: *The Present Conditions of Art Criticism*. Alla tavola rotonda sono invitati, per lo più, teorici e critici molto vicini alle proposte teoriche avanzate nel corso degli anni dalla rivista. La discussione è inaugurata da Baker che, pur non volendo fare un discorso malinconico di perdita, per la critica, di una condizione favorevole, è interessato a verificare motivi ed esiti di una crisi che colpisce la critica. Sembrano tutti concordi sul fatto che la critica d'arte, per varie ragioni, abbia perso il suo *appeal* teorico ridotta invece ad essere un surrogato dell'antica *connoisseurship*, fin troppo implicata nell'organizzazione curatoriale, da un lato, e nella legittimazione di arte e artisti ai fini del mercato, dall'altro. Benjamin Buchloh per primo rileva che la specializzazione⁵⁰¹, piuttosto che un processo di astrazione, ha costretto la critica d'arte ad abbandonare quella dimensione utopica della conoscenza e dell'esperienza dell'arte che, invece, bisogna aggiungere, caratterizzava la critica militante. Gli artisti stessi, d'altro canto, dal concettuale in poi, hanno rifiutato la validità della critica, negandole il ruolo di arbitro della relazione tra arte, artista e pubblico. Per Andrea Fraser questa condizione però si ribalta nella produzione specifica della critica cioè nell'operato delle riviste e in generale dell'editoria impegnata -è concorde anche la Krauss- a stampare cataloghi di mostre per gallerie private da intendersi come strumenti per la vendita. Le riviste, inoltre, funzionano come cassa di risonanza del mercato dell'arte promuovendo, o meno, gusti e tendenze nell'arte. David Joselit, non solo riconosce la perdita, per la critica, di un ruolo centrale nel sistema dell'arte, ma, soprattutto, rileva che il fine della critica non è più interpretativo, ma, come Buchloh sottolineava nello stesso dibattito, è ridotto ad un'azione valutativa. La critica d'arte dovrebbe occuparsi di emettere giudizi, non solo interpretazioni, e determinare il suo spazio d'azione oltre i limiti della storia dell'arte. Joselit ipotizza anche la

⁵⁰¹ « Buchloh: I would like to back this up. I think that we have witnessed in the last twenty years or so an extraordinary process of abstraction, or rather extraction, a heretofore unknown level of specialization. Once the traditional assumption that artistic practices supposedly generate a critical if not a utopian dimension of experience had withered away, we were left with a sense of the primacy of institutional and economic interests. The judgment of the critic is voided by the curator's organizational access to the apparatus of the culture industry (e.g., the international biennials and group shows) or by the collector's immediate access to the object in the market or at auction. Now, all you have to have is the competence of quality judgments and the high-level connoisseurship that serves as investment expertise. My exaggeration-and admittedly it is an exaggeration-serves to say that you don't need criticism for an investment structure, you need experts. You don't have criticism of blue chip stocks either». *Round Table: The Present Conditions of Art Criticism*, in "October", vol. 100, Obsolescence, Spring 2002, p. 202.

ragione di questa crisi vada individuata nella perdita del concetto di qualità a cui riferirsi. La risposta di Hal Foster è durissima: nella corso della conversazione fa continuamente riferimento all'ambito disciplinare dei *Visual Studies*, e con chiarezza ricorda che la sua generazione, quella degli Octoberists, si è battuta in passato, e che rivendica quella condotta, per rifiutare una critica che emetteva giudizi, che si identifica del tutto nel formalismo di Greenberg⁵⁰². Il significato che Joselit attribuisce a *judgment -giudizio-* è da intendersi come individuazione dell'oggetto teorico del proprio discorso. In questo dibattito, complicato dai riferimenti alla situazione del MoMA e all'affermazione della proposta formalista attraverso il lavoro di William Rubin che aveva realizzato le premesse di Barr, Helen Molesworth richiama l'attenzione al ruolo della critica d'arte che non può fermarsi dinanzi al *diktat* dell'arte stessa come era accaduto con il concettuale che aveva arrogato a sé il ruolo interpretativo. La critica, sostiene Molesworth, ha il compito di tessere una rete interpretativa attraverso la connessione ad altri testi, ad ulteriori questioni, istituzioni e oggetti⁵⁰³. Le risponde Andras Fraser, in qualità di artista che utilizza gli strumenti della critica per rendere più efficaci e coerenti le sue pratiche che indagano l'istituzione e i suoi tic. Fraser adduce alcuni esempi per rafforzare la sua posizione. Cita, prima, il coinvolgimento di Lucy Lippard nelle esperienze radicali dell'arte e della politica, poi, il caso del lavoro co-partecipato del critico e curatore Brian Wallis che con il collettivo Group Material e l'artista-teorica Martha Rosler furono impegnati nella mostra per la Dia Foundation *If You Lived Here : The City in Art, Theory, and Social Activism*, dove il curatore non rinunciò affatto al suo ruolo teorico-interpretativo ma intervenne in relazione al lavoro degli artisti e agli argomenti su cui collegialmente era organizzato il progetto: la cultura democratica e la crisi abitativa. Anche Rosalind Krauss interviene sulla questione del ruolo della critica e sulla possibilità di emettere dei giudizi, non certo sulla qualità. Piuttosto Krauss utilizza il termini *report* e *scanning* descrivendo il profilo di un intellettuale che è attento a ciò che accade non solo nell'ambito della produzione dell'arte, ma a tutto ciò che ha un impatto sulla vita. Robert Storr, probabilmente il teorico, tra gli altri, meno affine alle prospettive critiche di stanza sulla rivista "October", individua il problema della critica e la perdita della funzione sociale, già

⁵⁰² « Foster: What terms does judgment call up for you when uncoupled from quality? One of the projects of my generation of critics-which is yours too-was to work against this identification of criticism with judgment. That was the part of the long reaction against Greenberg». Ivi, p. 209.

⁵⁰³ « Molesworth: I'm still confused. We have a body of criticism put forward by Rosalind about the fallacy of statements of artistic intentionality. And now it appears as if the artist has the last word, with Andrea coming in saying something like "there shouldn't be an essay about anything other than what the work is about." I'm wondering what happened to the idea that the work of art has, as part of its function, the potential to be a conversational gambit? What happened to our belief in a criticism that situates the art object, and articulates how it functions, within a larger discursive field of texts, objects, and institutions, rather than one that elaborates the art project as delineated by the artist? What happened to our belief in something like the conversation that might happen around the object, not the artist?» Ivi, p. 214.

registrata da Buchloh, nella complessità e nella effettiva inutilità del linguaggio della storia dell'arte. Inoltre, egli individua nel rapporto problematico dell'arte e del mercato con il museo un'altra questione centrale nel discorso sullo stato della critica. Infatti Storr più che venire dall'ambito accademico viene da una pratica critico-teorica sviluppata nelle istituzioni museali, ed è lui stesso a constatare che, nel museo, le pratiche istituzionali non sempre rispecchiano quell'autonomia che ci si aspetta dal pubblico. Anche se il concetto di *publicity* in riferimento alla situazione dei musei statunitensi non può essere in alcun modo rapportato ad un'idea del tutto europea per la loro specificità amministrativa, la mancanza di autonomia e l'abuso da parte dell'autorità istituzionale nel rapporto che si presume essere indipendente, tra museo e arte viene indicata da Storr come una delle questioni che riguarda, in negativo, il ruolo della critica⁵⁰⁴. Hal Foster rileva che, nella condizione generale di crisi in cui è la critica, alcuni teorici riescono ad avere nel pubblico un interlocutore attento. L'esempio che adduce è quello di Arthur Danto che presenta al grande pubblico la sua proposta filosofica e relativista, ma questo relativismo per Foster è funzionale al mercato dell'arte. La conversazione si concentra, poi, sulla forma che un testo critico deve assumere: per Storr, anche se non necessariamente deve aspirare ad essere letteratura deve, però, assumere un registro letterario, non potrebbe essere altrimenti per uno studioso che tesse i discorsi e le narrazioni in una costruzione del testo raffinatissima. La risposta di Buchloh è feroce: una forma letteraria, per lui, è solo un palliativo, un falso *comfort*. Bensì il discorso critico si deve spostare sul contesto e non solo per quanto riguarda il contesto dell'opera, ma anche per quello della critica d'arte. Le riviste, in particolare "Artforum", costituiscono un panorama culturale in cui non sempre può essere verificata l'autonomia dei discorsi. Nello sciogliersi dei vari nuclei teorici che coinvolgono la critica d'arte, arrivati a discutere delle riviste James Meyer, studioso dell'arte minimalista e dell'Institutional Critique si chiede quali siano le sorti di "October", dopo circa quarant'anni di pubblicazione. L'idea che aveva fondato la rivista è ancora alla radice di ogni numero; la pratica degli editorialisti, negli anni 2000 può essere considerata differente da quella di "Artforum"? Baker risponde alla domanda sottolineando

⁵⁰⁴ Robert Storr introduce nella discussione la voce critica di Dave Hickey che nello stesso anno pubblica alcune requisitorie contro il mercato dell'arte contemporanea, individuando negli atti di comprare e vendere le azioni di simbolizzazione a cui è indirizzata la *connoisseurship*. Si veda Dave Hickey, *Buying the word*, in "Dedalus", vol. 131, no. 4 On Beauty, Fall 2002, pp. 98-114. « Storr: I'm not sure that's fair. I'm not going to defend all of what Dave says, but I don't think we can presume that because somebody does not have a utopian vision that they don't have a social vision. On the contrary I think that, in fact, part of what Dave has done is to take apart, or attempt to take apart, a set of myths about the avant-garde and its relationship to the lookers and readers of the art world and to give back to them a certain power that he feels was appropriated by the academy and the museum. Insofar as I work for a museum I'm aware of how these things do happen, how the autonomy of the public can be compromised by institutional practices and institutional conduct. And though I'm not a full member of the academy, I grew up within it, and I'm acutely aware that its authority can also be abused». *Round Table: The Present Conditions of Art Criticism*, cit. , p. 204.

che nonostante sia passato del tempo "October" è stata parte di una crisi culturale che ha mostrato molti frutti. La rivista ha portato avanti, e Baker è convinto che si proceda ancora nella stessa direzione, una linea che ha preferito prospettive critiche al fare storia dell'arte. David Joselit affronta la questione da un altro punto di vista, sottolineando che sono cambiati gli argomenti di ricerca ed ora una delle urgenze della critica deve essere l'indagine sul rapporto tra nuovi spazi pubblici e nuovi spazi commerciali di comunicazione. Hal Foster sintetizza in una battuta la dualità del discorso di George Baker e David Joselit, che a chiusura della conversazione sembra essere quasi una profezia di due tendenze parallele che assumeranno rilevanza negli anni successivi: da un lato Baker continuare ad avocare la pratica artistica, radicale, nella pratica critica; David Joselit invece vuole aprire la critica all'analisi della cultura visuale e quindi a quella idea che non distingue in una scala di valori l'immagine artistica e l'immagine mass mediatica⁵⁰⁵. Nello stesso numero il questionario inviato agli artisti poneva domande simili alle questioni su cui hanno dibattuto i critici, ma misurate sulla pratica artistica. La questione del *medium*, centrale nel processo critico avviato fin dalla fondazione della rivista, assume alla luce delle nuove pratiche dell'arte e della comunicazione nello spazio cibernetico un aspetto differente. La scelta di un medium diventato marginale per le nuove pratiche può essere considerata una scelta di resistenza; si accede, nel riferimento all'obsolescenza, ad una dimensione di memoria e di storia? La prima risposta pubblicata è quella di Martha Rosler, artista impegnata da sempre nell'utilizzo del materiale sociale, dello spazio sociale attraverso le installazioni pubbliche, ad indagare le complessità che il segno artistico assume, e deve assumere, nella società qualora l'artista scelga, per la sua pratica, una funzione sociale di costruzione di coscienza. La rivista nel corso degli anni è stata sempre molto attenta alla produzione di Martha Rosler che, attraverso un'attenta indagine del medium fotografico, ha stabilito un rapporto costante con i contesti. Mossa da una riflessione che si serve del marxismo e dell'aggiornamento che il filosofo e sociologo Henri Lefebvre ha dato dello spazio pubblico, Martha Rosler interviene in risposta ai quesiti degli editorialisti partendo proprio dal concetto di obsolescenza tecnologica che è insito nella questione industriale come posta da Marx nel *Capitale*. L'obsoleto, però, non può che farle venire alla mente le rovine con la loro funzione di *memento mori*, con una temporalità e una capacità allegorica che riconnettono e stravolgono la storia «occupando spazio e tempo»: le rovine della storia di cui ha parlato Benjamin attribuendone un significato archeologico.⁵⁰⁶

⁵⁰⁵ «Foster: So George and David represent two different models. You, George, want to hold onto the function of the critic as the advocate of artistic practice, and David wants criticism to open onto a critical analysis of visual culture», Ivi, p. 228.

⁵⁰⁶ *Artist Questions*, in "October", vol. 100, Obsolescence, Spring, 2002, p. 7.

Per Richard Serra, invece, la questione mediale non sussiste e quindi neanche la sua possibile obsolescenza, perché il *medium* adottato da Serra non è la scultura, bensì lo spazio⁵⁰⁷. Le sue sculture non abitano uno spazio cibernetico, si potrebbe controbattere così alle sue dichiarazioni, eppure l'artista specifica che non crede affatto che in un annichilimento elettronico dello spazio, del tempo e della specificità dei media. La tecnologia innovativa del computer è solo uno strumento progettuale per *tradurre* gli oggetti tridimensionali in piani di fabbricazione. William Kentridge, l'artista sudafricano che, nel corso del tempo che ci separa dall'intervento del 2002 sulla rivista "October", ha assunto una notorietà mondiale per le animazioni disegnate, confessa la paura che la tecnologia digitale possa diventare una tirannia per gli artisti che la utilizzano. Kentridge, che molto di recente ha lavorato sul concetto di tempo quale costruzione occidentale e coloniale nell'opera *The Refusal of Time*⁵⁰⁸ (2012), presentata alla scorsa edizione di Documenta, ha utilizzato continuamente oggetti obsoleti per connotare le immagini del riferimento a temporalità differenti. Kentridge non ha l'ossessione del medium ma parte dal desiderio di disegnare e poi sceglie le soluzioni più adatte al progetto. Tacita Dean sostiene una simile posizione scegliendo oggetti che appartengono agli anni '80, gli anni in cui ella nacque. È interessata a lavorare sul concetto di obsolescenza perché in questo modo immette una temporalità sempre diversa. Dichiarò, inoltre, di non essere affatto sedotta dal silenzio e dall'aspetto mortifero del tempo digitale, piuttosto preferisce quello allegorico del tempo analogico. Judith Barry, artista e scrittrice newyorkese che lavora sul rapporto tra arte e tecnologia, combina nel suo intervento il concetto di obsolescenza con il concetto di *dépense*, in riferimento a Bataille, «come bisogno di sconfitta»⁵⁰⁹. Le risposte al questionario sono eterogenee perché legate alla poetica specifica di ogni artista, ma sorprende che la scelta degli artisti a cui è stato chiesto di rispondere alle domande è abbastanza omogeneo; gran parte degli artisti, anche quelli che utilizzano media digitali sono mossi da un'attitudine all'analisi dello statuto del medium e del contesto secondo una modalità molto vicina a quella dell'Institutional Critique, che possiamo dire, senza ombra di dubbio, essere l'esperienza dell'arte più affine alla produzione critica della rivista.

Contemporaneamente a questa presa di coscienza di una obsolescenza dei metodi e delle forme dell'arte, condizione produttiva e nient'affatto immobilizzante il cui presupposto è la liberazione all'azione dai limiti statuari e dall'ossessione del progresso, da parte degli editorialisti emerge la necessità di mitigare il conflitto che fino a quel momento aveva informato il dibattito. La decade degli anni 2000 è segnata infatti da un'apertura a temi e

⁵⁰⁷ Ivi, p. 15.

⁵⁰⁸ Cfr., William Kentridge: *The refusal of Time*, Éditions Xavier Barral, Paris 2013.

⁵⁰⁹ Ivi, p. 44

concetti che in altri tempi non sarebbero stati oggetto d'indagine. Quest'apertura che corrisponde ad una moderazione della radicalità degli interventi, è anche un'apertura a nuovi autori. Quasi si rileva operativa nel corpo della rivista la profezia di Foster sulle due differenti tendenze che distinguevano gli interventi di Baker e di Joselit alla tavola rotonda sullo stato della critica. Un esempio potrebbe essere individuato nell'articolo di Suzanne Perling Hudson del 2003. Suzanne P. Hudson, una giovane studiosa e collaboratrice della rivista "Artforum", riflettendo sui metodi e i modi della critica contemporanea rintraccia un rinnovato ricorso ai temi della bellezza. Già Robert Storr aveva sollevato la questione della bellezza a proposito della sua analisi del lavoro di Gerard Richter. Hal Foster ha rifiutato, invece, una posizione che per certi versi va considerata conciliatoria. Piuttosto la bellezza è funzionale ad un discorso di mercato molto forte, per il teorico. L'autrice, però, rileva che le pratiche artistiche delle ultime decadi hanno prodotto un superamento delle vecchie contrapposizioni, attraverso la sovversione di alcune categorie e gabbie critiche. Un esempio tra tutti il *corpus* di lavori di Felix-Gonzales Torres, artista attivo individualmente e collettivamente nel Group Material di cui era stato tra i fondatori, che allo stesso tempo, non con l'utilizzo di cifre stilistiche e normative passatiste –la bellezza al massimo viene utilizzata come una sorta di cavallo di troia- ha ricollocato il ruolo dell'artista come produttore di un'esperienza estetica all'interno della società⁵¹⁰. A questo processo di superamento delle contrapposizioni radicali espresse da una critica, forse, più accomodante, risponde compatto il gruppo di editorialisti con la pubblicazione del volume *Art since 1900*, una storia dell'arte e delle metodologie adottate dalla rivista "October".

⁵¹⁰ «A turn toward abstraction and poetics here provides a strategy with real political efficacy for an artist caught between the hostile government and the placating institution. Beauty is, in this way and context, a kind of Trojan horse, capable of smuggling disruptive ideas and concerns into otherwise disinterested institutional spaces». Suzanne Perling Hudson, *Beauty and the Status of Contemporary Criticism*, cit., p. 129.

IV.2 *Art since 1900*: una storia dell'arte

Le premesse metodologiche

Nel 2004 viene pubblicato con il titolo originale di *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*⁵¹¹, il volume della Storia dell'Arte del Novecento che raccoglie i metodi e le proposte che i critici di "October" hanno sperimentato nel corso di trent'anni di attività. A firmare l'opera sono Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois e Benjamin H.D. Buchloh. Il volume indaga l'intero arco cronologico del XX secolo, attraverso la scansione temporale per singoli anni raggruppati in decenni. Nell'ambito di ogni singolo decennio (1900-1909; 1930-1939; 1950-1959; 1980-1989, per es.) vengono indicati alcuni anni cruciali intorno ai quali si addensano e si dispiegano le pratiche differenti degli artisti. La scansione ritmica cronologica non deve in nessun modo trarre in inganno. L'intenzione degli studiosi non è quella di rappresentare il flusso continuo di una pratica unica dell'arte, bensì di mostrare le discontinuità e la frammentarietà. La divisione per anni permette al lettore di poter scorrere i fatti, focalizzando un momento storico, ed entrare nella narrazione senza perdere alcuna informazione, poiché i legami e i nessi tra i fatti non sono esclusivamente temporali ma, piuttosto, critici e teorici. Il lettore infatti, selezionando un anno, si troverà di fronte ad una trattazione che rimanda ad un discorso sottotraccia che lega con riferimenti incrociati i fatti che, però, assumono in ogni (singola) scheda la validità e la specificità della singolarità. Mentre alcuni anni vengono replicati con l'aggiunta di lettere (1993a; 1993b; 1993c, per es.), altri vengono del tutto saltati (al 1980 segue il 1984a, per es.) poiché la scansione cronologica e la successione temporale non sono concepite e utilizzate come rigide gabbie attraverso cui organizzare la presentazione degli eventi, attribuendo alla quantità magmatica delle informazioni la possibilità di una qualche forma significativa. Vengono poi recepiti in modo critico alcuni *topoi* della periodizzazione della storia dell'arte⁵¹²: in particolare, la cesura della

⁵¹¹ Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh, *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames & Hudson, London 2004, in traduzione italiana Id., *Arte dal 1900. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*, cit.

⁵¹² In alcuni casi gli autori ripetono l'enfasi che tradizionalmente la storia dell'arte riserva a date specifiche, per esempio il 1924, data di pubblicazione del primo numero di "La révolution surréaliste", reca il sottotitolo «André

seconda guerra mondiale. La periodizzazione tradizionale in ambito accademico anglosassone distingue fra due differenti discorsi storici: uno, che prende ad oggetto la produzione artistica della prima parte del ventesimo secolo e l'altro il dopoguerra. Nella tavola rotonda che viene pubblicata all'interno del volume in corrispondenza della metà del decennio degli anni Quaranta allo scopo di enfatizzare la frattura prodotta dalla guerra, Hal Foster introduce il dibattito sottolineando il significato metodologico dell'adozione della tradizionale divisione temporale del decennio. In questo modo, evidenziando il momento di discontinuità nello scorrere cronologico degli eventi, gli editorialisti hanno spostato la questione sulle tradizionali periodizzazioni disciplinari. Individuare la data della Seconda Guerra Mondiale, il 1945, quale frattura ai cui lati porre due momenti separati della storia dell'arte è funzionale alla narrazione della migrazione dell'avanguardia negli Stati Uniti e alla successiva fondazione di un'arte che fosse realmente americana⁵¹³.

Nelle pagine introduttive, gli autori, a poco a poco svelando il funzionamento del volume, affermano il privilegio della forma-archivio dove è il lettore a scegliere come costruire il suo discorso. Eppure, se per un verso le scelte di periodizzazione e la forma stessa del testo, con *box* e *focus* esplicativi e monografici, ricordano al lettore che si tratta di un manuale da cui si possono attingere informazioni storiche, per un altro anche la possibilità di sfogliare il volume come un archivio lo avverte dell'impossibilità di rintracciarvi una qualsiasi visione autoritaria che ne informi l'esposizione dei fatti. All'offerta di un'unica storia dell'arte si sostituiscono tante storie dell'arte, tutte possibili: alcune convergenti intorno a scelte metodologiche, altre che si accorpano in base alle esigenze del lettore. Inoltre, una sintetica bibliografia esplicativa delle questioni più rilevanti conclude ogni singola scheda. Le proposte bibliografiche spesso

Breton pubblica il primo numero di *La Révolution surréaliste*, stabilendo i termini dell'estetica surrealista», in altri casi invece gli autori esaltano determinati anni ed eventi, in funzione antiformalista. È il caso dell'anno 1942. A quest'anno vengono dedicate due schede: 1942a che reca il sottotitolo «La spoliticizzazione dell'avanguardia americana raggiunge il punto di non ritorno quando Clement Greenberg e i direttori della Partisan Review danno l'addio al Marxismo» e 1942b con il sottotitolo «Mentre la Seconda guerra mondiale costringe molti surrealisti ad emigrare negli Stati Uniti, due mostre a New York riflettono in modo diverso sulla condizione di esilio». Nelle pagine dedicate al 1942 si può cogliere chiaramente la prospettiva americanocentrica che informa l'intero manuale ed anche la centralità del rapporto con il formalismo di Greenberg. Lo scontro con le posizioni formaliste, che sulla rivista è stato articolato in processo critico che ha attraversato i decenni di pubblicazione della rivista, nel manuale, invece, viene posto come questione *globale* del Novecento. Dedicando una lunga trattazione al processo che avvenne all'interno della rivista "Partisan Review" di depoliticizzazione e di allontanamento dalla posizione marxista precedentemente assunta, gli autori mostrano una prospettiva *pan-americana*. Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh, *Arte dal 1900*, cit., pp. 190-195; pp. 292-301.

⁵¹³ Infatti la frattura politica della guerra, con l'emigrazione degli artisti sul territorio americano, permette ai teorici di discutere di due momenti distinti nella produzione artistica d'avanguardia. In questo discorso assume un'importanza relevantissima la riflessione sull'attività di Barr e il suo interesse per il Bauhaus, per il Surrealismo e per l'arte costruttivista, che si traduce in una serie di acquisizioni per le collezioni del MoMA. Ivi,

palesano la prospettiva americano-centrica che informa l'intero volume⁵¹⁴. Insomma, il volume può essere aperto ad una qualsiasi delle sue pagine. Al lettore resterà l'impressione, anche grazie al colpo d'occhio che rileva da subito l'enfasi sull'anno e la frase che connota e sintetizza la condizione dell'arte di quel medesimo anno, di essere sempre dentro al discorso senza aver perso alcuna informazione dei fatti precedenti.

Del resto, *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism* dichiara fin dal titolo che, nonostante il racconto venga organizzato secondo una rigida scansione cronologica, questo è poi segnato da discontinuità e fratture. Modernismo, Antimodernismo e Postmodernismo sono i tre nodi critici entro cui si rivelano gli strumenti teorici del gruppo, chiariti da quattro introduzioni metodologiche che precedono la successione delle schede⁵¹⁵. Nell'introduzione vengono indicati alcuni dei problemi teorici che hanno informato la costruzione del volume che gli autori descrivono come una sorta di *puzzle*, i cui pezzi possono essere collegati in svariati modi per «adattarsi all'esigenze del lettore»⁵¹⁶. Foster, Krauss, Bois e Buchloh indicano le linee-guida attraverso cui ricostruire un discorso critico violando la successione degli anni. Invece, nel caso in cui il lettore opti per una linea di lettura nazionale, seguendo ad esempio le sperimentazioni fauvista, cubista o surrealista in Francia, potrebbe nondimeno guardare a ciò che è avvenuto contemporaneamente in Germania, prima leggendo dell'espressionismo, poi del Bauhaus e, infine, tracciando la mappa delle differenti centrali artistiche del dada. Un'altra delle possibilità suggerite dagli stessi autori per combinare «una» microstoria segue la diffusione che, a cavallo della Seconda Guerra Mondiale, l'avanguardia europea ha avuto negli Stati Uniti mantenendo l'idioma nazionale e oscillando, allo stesso tempo, verso uno stile internazionale. Un ulteriore filtro indicato dagli autori per comporre una delle possibili microstorie dell'arte si struttura intorno alla questione delle esposizioni dell'arte dai *Salon* ai Documenta nelle loro varie edizioni susseguitesi dal dopoguerra, passando prima per la grande mostra dell'arte degenerata.

Lo sguardo storico alle mostre ricolloca l'oggetto nel suo contesto: quello dell'arte come istituzione, e non solo come sistema. Questa prospettiva, che negli ultimi anni ha trovato

⁵¹⁴ La bibliografia che chiude il 1924 contiene saggi di Hal Foster, Roman Jakobson, Rosalind Krauss e Jane Livingston, William Rubin, Sidra Stich; la scheda 1968a dedicata alla fotografia tedesca inquadrata nel contesto dello sviluppo dell'arte Concettuale, ha come bibliografia il saggio di Alexander Alberro, un articolo di Carl Andre, il catalogo della retrospettiva dedicata a Gursky al MoMA nel 2001, il catalogo della retrospettiva di Struth a Metropolitan Museum of Art di New York. Ivi, p. 295; p. 526.

⁵¹⁵ Le premesse metodologiche sono firmate singolarmente da ognuno dei critici; nel testo, però, non è indicato l'autore. Si può risalire all'informazione solo perché nell'indice sono indicate le iniziali dell'autore, quasi a tutela del carattere collettivo che l'opera si era prefissa. Hal Foster, *La psicoanalisi nel modernismo e come modello*; Benjamin Buchloh, *La storia sociale dell'arte*, Yve-Alain Bois, *Formalismo e strutturalismo*; Rosalind Krauss, *Poststrutturalismo e decostruzione*, in Id. *Arte dal 1900*, cit.

⁵¹⁶ Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh, *Arte dal 1900*, cit., p. 12.

un'eco critica considerevole, è direttamente figlia di una visione che gli artisti hanno sperimentato nel contesto dell'avanguardia.

Le annualità non solo contengono una griglia critica di riferimento che non permette affatto di descriverle come informazioni storiche, ma contengono anche svariati riferimenti incrociati. Questa modalità, necessaria per non appiattire tutto il discorso al dato storico, ma che per alcuni avrebbe tradito l'impostazione teorico-critica di cui gli autori sono da sempre portatori, viene definita nell'introduzione una sorta di intra-testo. La complessa costruzione del testo sembra essere una macchina in ogni ingranaggio funziona nella relazione complessa con gli altri elementi.

Come già accennato gli autori forniscono delle premesse critiche preliminari alla trattazione storica. Nella prima *La Psicoanalisi nel modernismo e come metodo*⁵¹⁷, in cui vengono delineati i legami che la psicoanalisi intrecciò con il contesto artistico a partire dalla relazione che la teoria psicanalitica ebbe con l'arte nella Vienna del declino dell'Impero. Qui gli autori studiano l'interesse per il "primitivo" e per il "primitivismo" che portò gli artisti lontani dalla cultura d'origine: cosa che successe a Paul Gauguin, che si spinse fino alle Isole Marchesi, ma anche a Picasso, che assunse le forme di culture altre come sintomo di «purezza» della visione. Inoltre, gli autori chiariscono in modo privilegiato il rapporto tra surrealismo e l'enfasi della follia attraverso la psicoanalisi, pur prestandosi questa in qualità di metodo interpretativo dell'opera e del suo contesto, ad una lettura analitica di tutte le esperienze artistiche della seconda metà del Novecento. Il riferimento a Lacan porta con sé l'indagine sul soggetto e, particolarmente, anche sul soggetto femminile. A corredo di questa premessa, tra le immagini, compare un dettaglio del lavoro di Lynda Benglis che ricordiamo essere stato al centro della disputa tra Krauss, Michelson e il gruppo editoriale di "Artforum". La contestazione della pubblicazione di quella foto da parte delle due autrici si risolse con l'allontanamento delle giovani teoriche dalla redazione di "Artforum" e con l'istituzione della rivista "October"⁵¹⁸, di cui, però, non si ritrova alcuna informazione nel volume.

La seconda introduzione reca il titolo *La Storia sociale dell'arte: modelli e concetti*⁵¹⁹. In essa, oltre a tracciare la storia delle origini del metodo, viene individuata nell'idea dell'autonomia dell'arte la questione centrale, cioè il piacere estetico senza interesse di diretta derivazione dalla filosofia kantiana. A un discorso univoco che ricostruisce la progressiva affermazione di una storia dell'arte autonoma borghese, slegata cioè dalle funzioni magico-religiose o politiche, si alterna, con il riferimento a quanto sostenuto da Peter Bürger nella sua

⁵¹⁷ *La Psicoanalisi nel modernismo e come metodo*, in *Arte dal 1900*, cit., p. 15.

⁵¹⁸ *Ivi*, p. 19.

⁵¹⁹ *La Storia sociale dell'arte: modelli e concetti*, in *Arte dal 1900*, cit., p. 22.

Teoria dell'avanguardia, una storia dell'arte che, invece, ne sottolinea le eteronomie. Nell'introduzione metodologica, però, trova spazio anche una critica alla posizione teorica di Bürger sull'avanguardia, troppo concentrata a discutere un rapporto sempre troppo nebuloso di integrazione fra arte e vita quale processo instaurato dall'avanguardia storica. Sarebbe, invece, più produttivo studiare le strategie diffuse dall'avanguardia nel rapporto gerarchico borghese tra il valore di scambio e il valore d'uso. Viene suggerito il cambiamento del contesto di queste pratiche riscritte in un'emergente sfera pubblica internazionale proletaria⁵²⁰: è ancora più interessante per capire la trasformazione delle pratiche dell'avanguardia rispetto al sorgere di una sfera pubblica di massa a cui risponde «un'estetica della riproduzione tecnica (in diametrale opposizione a un'estetica dell'autonomia)»⁵²¹. La discussione dei concetti marxisti di classe e di coscienza di classe è preliminare all'interrogazione sul ruolo politico dell'artista, che, gli autori avvertono, non può essere costretto «nell'alternativa tra una pratica politicamente consapevole o attivista da un lato e una cultura puramente affermativa ed egemonica dall'altro»⁵²². La storia sociale dell'arte, però, si è sottratta a questa alternativa: vengono indicati i casi della proposta critica di Thomas Crow⁵²³ e di T. J. Clark. Entrambi, viene ricordato nell'introduzione, «concepirono la produzione di rappresentazione culturale sia come dipendente dall'ideologia di classe sia come generativa di modelli ideologici di opposizione»⁵²⁴. Il rapporto tra *High e Low culture* porta gli autori a discutere del cambiamento disciplinare sostenuto dai *Cultural Studies* e dell'influenza sui metodi contemporanei che ancora questi studi esercitano. Un'importante notazione chiude l'introduzione metodologica sulla storia sociale dell'arte in quanto mette a confronto la centralità del concetto di autonomia dell'arte nella *Teoria estetica* di Adorno⁵²⁵ e il recupero dello stesso concetto nella teoria formalista di Greenberg in funzione oppositiva della cultura di massa. Questo confronto introduce il problema della neoavanguardia, sollevato a partire dall'analisi della posizione di Peter Bürger. In *Teoria dell'avanguardia*

⁵²⁰ «Bürger vede questo progetto antiestetico come centro delle rivolte di Dadaismo, Costruttivismo russo e Surrealismo francese. Tuttavia, piuttosto che focalizzarsi su un'integrazione nebulosa di arte e vita (integrazione mai sufficientemente definita in nessun momento della storia) o su un ulteriore dibattito astratto sulla natura dell'istituzione dell'arte, sembra più produttivo concentrarsi qui sulle strategie che questi stessi avanguardisti hanno diffuso: in particolare le strategie di introdurre fondamentali cambiamenti nella concezione del pubblico e della rappresentanza, di rovesciare la gerarchia borghese di valore di scambio e valore d'uso estetico, e, cosa forse ancora più importante, di pensare le pratiche culturali in funzione di un'emergente sfera pubblica internazionale proletaria all'interno delle nazioni industriali avanzate» Ivi. p. 25.

⁵²¹ Ibidem.

⁵²² Ivi, p. 26.

⁵²³ Thomas Crow, *Modernism and Mass Culture*, in *Modern and Modernity*, cit.

⁵²⁴ *La Storia sociale dell'arte: modelli e concetti*, in *Arte dal 1900*, cit., p. 28.

⁵²⁵ Theodor Adorno, *Teoria estetica*, trad. it., a cura di Enrico De Angelis, Einaudi 1975; Cfr. William D. Melaney, *Art as a Form of Negative Dialectics: "Theory" in Adorno's Aesthetic Theory*, in "The Journal of Speculative Philosophy New Series", vol. 11, n(o). 1, 1997, pp. 40-52.

Bürger legge la neoavanguardia come una distorsione storica del passato. Gli autori di Arte dal 1900, nell'introduzione sulla storia sociale dell'arte, problematizzano la questione secondo la quale il modernismo americano avrebbe sostenuto i suoi propositi «solo a prezzo di un sistematico geschichtsklitterung, un tentativo evidente di riscrivere la storia dalla prospettiva degli interessi dei vincitori, ripudiando sistematicamente le principali trasformazioni verificatesi nella condizione dell'arte alta e della cultura d'avanguardia»⁵²⁶. Hal Foster ne Il ritorno al reale⁵²⁷ contesta duramente la retorica di Bürger proponendo modelli differenti e alternativi estranei all'idea del fallimento che caratterizza la posizione di Bürger sull'avanguardia e sulla sua ripresa in farsa da parte della neoavanguardia. Di fatto, però, l'impostazione greenbergiana -quanto quella museale del MoMA- dell'avanguardia europea è stata realizzata, come discusso nel primo capitolo, attraverso rimozioni e forzature. L'introduzione metodologica dedicata alla storia sociale dell'arte è la più ricca di sollecitazioni teoriche poiché sintetizza gran parte di quei temi di cui si è dato conto nei capitoli precedenti di questo lavoro.

La terza introduzione, *Formalismo e Strutturalismo*, introduce con il riferimento a Barthes la questione della semiologia. La teoria linguistica da de Saussure a Barthes diventa centrale per lo studio dell'arte contemporanea ed, in particolare, per lo studio della fotografia. Gli autori procedono *ab origine* a ricostruire il termine formalismo per arrivare fino alla posizione critica di Greenberg. Il fenomeno dell'antiformalismo, invece, risiedeva nelle posizioni delle teorie strutturaliste degli anni sessanta. La questione linguistica della referenza, poi, è chiarita con il riferimento al formalismo russo che, intorno al 1915, aveva negato gli assunti della poesia simbolista per cui il valore poetico risiedeva nelle immagini suscitate nel lettore del tutto indipendenti dalla loro forma linguistica. La natura arbitraria del segno di de Saussure è particolarmente vicina alla speculazione russa. L'ultimo paragrafo della terza introduzione mette in relazione l'esperienze artistiche di Picasso e di Mondrian, descritto come uno strutturalista *ante litteram*, in quanto entrambe mostrarono le possibilità combinatorie della struttura.

Infine l'introduzione che ha per titolo *Poststrutturalismo e la decostruzione* ricostruisce il metodo che abbiamo visto essere stato privilegiato da molti autori della rivista "October". Per introdurre il cambiamento disciplinare che tale approccio ha portato nella teoria critica gli autori partono da due stravolgimenti quasi del tutto contemporanei: da un lato, le proteste giovanili del 1968, che sfociarono nella contestazione della guerra in Vietnam e nella lotta per la conquista delle libertà individuali e, dall'altro, il fenomeno della critica istituzionale. La

⁵²⁶ *La Storia sociale dell'arte: modelli e concetti*, in *Arte dal 1900*, cit., p. 31.

⁵²⁷ Hal Foster, *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, cit., pp. 25-41.

rivolta movimentista fu indirizzata anche contro gli ambiti accademici poiché l'università, considerata luogo di ricerca autonoma, si era rivelata essere votata all'«ingegneria sociale»⁵²⁸. Ciò che accade nelle piazze della protesta ebbe ripercussioni nel mondo dell'arte. Con il riferimento alla linguistica strutturalista del francese Benveniste gli autori pongono la differenza tra il *narrativo* (che pertiene al fare storia, impiega la terza persona e le forme verbali al passato) e il *discorsivo* che, invece, è una forma di discorso diretto. Nello stesso tempo, la speculazione di Foucault avvertiva che tali *discorsi*, erano «intrisi di rapporti di potere e perfino di esercizi di forza». Per cui le discipline con i loro contenuti venivano descritte come operazioni di potere. Su questo l'artista Marcel Broodthaers, citato come esempio, costruisce la sua riflessione sul museo, e la riflessione sul contesto, quale luogo discorsivo con un contenuto disciplinare in base al quale esercitare operazioni di potere, è l'assunto che spinge molti artisti a non considerare mai il luogo espositivo come contenitore neutrale. Parte significativa dell'introduzione è naturalmente dedicata alla trattazione delle teorie di Derrida. Il debito che gli autori hanno verso quella specifica versione che Derrida offre del post-strutturalismo aiuta a comprendere molti degli interessi e degli orientamenti critici di *Arte dal 1900*. In particolare, è la proposta filosofica esposta da Derrida ne *La doppia seduta*,⁵²⁹ che decostruisce lo schema platonico modello-copia⁵³⁰, ad essere utile agli editorialisti di "October" come supporto critico a tutte quelle pratiche della fotografia e dell'arte che assumono la natura del simulacro come condizione irreversibile per ogni oggetto culturale. Il totale ripensamento che viene condotto alla luce dell'utilizzo dei termini derridiani quali *parergon*, *supplemento*, *différance* e *simulacro* è a sostegno di una generazione di artisti «affascinati dal rovesciamento tra realtà e rappresentazione» e riuniti, quasi tutti, nella mostra a cura di Douglas Crimp *Pictures*.

Inclusioni ed esclusioni

Attraverso la narrazione organizzata per schede lungo una linea temporale, arricchita continuamente da rimandi incrociati, il lettore è posto di fronte ad trama storico-critica composta da dati storici, questioni metodologiche e letture critico interpretative. Tale costruzione presenta alcune novità nell'inclusione di esperienze tradizionalmente considerate marginali e l'esclusione di altre.

⁵²⁸ *Poststrutturalismo e decostruzione*, in *Arte dal 1900*, cit., p. 40.

⁵²⁹ Jacques Derrida, *La doppia seduta*, in Id., *La disseminazione*, trad. it., Jaka Book, Milano 1989.

⁵³⁰ Mario Vergani, *Jacques Derrida*, Mondadori, Milano 2000, p. 75.

L'arte antagonista che assume le forme della protesta e della comunicazione nello spazio della città -per intenderci quelle forme d'arte per le quali la studiosa americana Nina Felshin si è chiesta *But is it art*⁵³¹?-, per esempio, trova molto spazio nel manuale. Parallelamente, all'enfasi per alcune pratiche corrisponde, però, spesso una rimozione di alcuni fatti e di alcuni movimenti, perfino quelli salienti. Il breve spazio riservato al futurismo di contro a, invece, un interesse ossessivo per le arte avanguardie storiche, motivato dal particolare rapporto istituito con il contesto e l'esigua trattazione dell'esperienza del ritorno alla pittura e alla rappresentazione figurativa condivisa da un lungo stuolo d'artisti durante gli anni '80 – liquidato con il riferimento alla proposta teorica di Jameson che definisce paradigma del *pastische* la logica culturale che informa queste esperienze- a fronte, invece, di un marcato interesse per quello che viene indicato come *postmodern of resistance*, rivelano una pratica parziale e di parte che si dichiara tale. Il caso più eclatante è chiaramente quello del futurismo discusso in una sola scheda dedicata all'anno 1909. Inoltre, nonostante gli autori rilevino anche in Malevich l'importanza di una fase futurista, vengono poi del tutto taciute le caratteristiche di questa influenza sull'arte delle avanguardie russe all'interno di un discorso che, invece, privilegia il rapporto con il Cubismo nei termini del processo autoanalitico dell'arte che approda ad un "grado zero" della pittura, funzionale ad introdurre un ulteriore riferimento al *minimal* e alla riflessione degli anni Sessanta di Donald Judd⁵³². Non bisogna farsi trarre in inganno e credere che queste siano delle dimenticanze un po' faziose: sono, invece, delle scelte programmatiche. A conclusione della prefazione gli autori dichiarano che, qualora si voglia appoggiare il nuovo orientamento che propongono, bisogna fare fronte anche alle omissioni. Avvertono il lettore che troverà dolorose esclusioni; sono altresì convinti che la completezza del dibattito che viene ricostruito e le scoperte che, invece, sono contenute nel testo compenseranno il lettore per la mancanza di ciò la cui trattazione è stata trascurata.

Nonostante l'impostazione generale del volume e le dichiarazioni che fanno da introduzione al testo facciano riferimento ad una visione di una storia dell'arte frammentata e a possibilità combinatorie quasi infinite rispetto all'esigenza dei lettori, alcune linee-guida sono molto evidenti nel testo ed, intorno ad esse, sembrano disporsi gli eventi. La fotografia, il Dadaismo, la riflessione sulla rappresentazione e sulla natura linguistica dell'arte in rapporto al contesto sono alcune delle linee più evidenti sulle quali il lavoro dei teorici converge. La centralità del discorso su Greenberg che, rispetto a quanto condotto sulla rivista, assume i toni più conciliatori di una riflessione storica, informa comunque tutto il testo, individuandolo quasi

⁵³¹ Nina Felshin, *But is it art?*, Bay Press, Seattle 1995.

⁵³² *Straniare con il colore*, in *Arte dal 1900*, cit., p. 133.

come modello negativo di riferimento. Il 1960 è segnato dalla pubblicazione de *La pittura modernista* e, quindi, la scheda sul 1960b viene interamente dedicato all'impianto formalista di Greenberg⁵³³. Nella stessa scheda viene presentato, in un *box* monografico d'approfondimento, la prospettiva critica di Leo Steinberg⁵³⁴ che, come abbiamo visto nei capitoli precedenti, è stato il primo a scagliarsi contro i dogmi greenberghiani.

Se gli anni Novanta del Novecento per la rivista "October" sono stati contraddistinti da un generale movimento di riflessione e ripensamento delle questioni sollevate dall'emergere del paradigma postmoderno, gli anni 2000, invece, con la compilazione del testo della storia dell'arte e attraverso la diffusione capillare del saggio, sono contraddistinti da una condizione egemonica della critica d'arte che, oramai, viene identificata con la rivista. Tale influenza, però, si è realizzata poiché, oltre ad essere autori di testi con un'agevole circolazione, alcuni degli editorialisti hanno sviluppato la propria pratica critica anche attraverso la curatela di mostre in gallerie private e spazi museali, oppure tramite la consuetudine del sistema dell'arte e del mercato attraverso la consulenza a galleristi. Gli editorialisti di *Art since 1900*, inoltre, hanno rivestito e rivestono tuttora importanti cariche accademiche nelle più prestigiose università americane.

La pubblicazione del volume *Arte dal 1900* è avvenuta nel 2004, anno non a caso scelto come limite cronologico della ricerca di dottorato. *Arte dal 1900* risulta essere testi "monolitico" in cui la proposta critica "militante" che, nel corso degli anni si era espressa sulle pagine della rivista, migra a formare un sistema autosufficiente finalizzato a ricostruire, secondo una precisa prospettiva, arte e critica del Novecento. La Storia dell'arte come raccontata nel manuale risulta essere il frutto di una forte compressione dei problemi teorici affrontati sulla rivista, con la perdita non tanto di informazioni e significati quanto dell'esaltazione del cambiamento di cui la rivista era promotrice. Infatti il dibattito che si rintraccia e ricostruisce attraverso la lettura dei vari anni, con l'emergere dei cambiamenti disciplinari e teorici da subito recepiti sulla rivista, per forza di cose non è percepibile nel manuale: piuttosto, la storia dell'arte degli editorialisti di "October", mancando della militanza critica fin troppo chiara nella rivista, sembra una cristallizzazione di una condizione della critica che, anche grazie al manuale, assume definitivamente un ruolo egemonico all'interno del sociale.

Se i due volumi antologici della rivista, pubblicati con il MIT Press, di cui si è discusso nel primo capitolo, hanno funzionato come autoanalisi da parte degli editorialisti di "October", potremmo azzardare l'ipotesi che le introduzioni metodologiche della storia dell'arte abbiano avuto la stessa funzione. Infatti la compilazione della Storia dell'arte, che si dichiara senza

⁵³³ 1960b, in *Arte dal 1900*, cit., p. 439.

⁵³⁴ Leo Steinberg (nato nel 1920): il quadro "piano di stampa", in *Arte dal 1900*, cit., p. 442.

alcuna possibilità unitaria, perché differenti sono le metodologie con cui vengono analizzati i fatti, e raccoglie gran parte delle idee che si sono fatte avanti nel farsi stesso della rivista, risulta essere la storicizzazione del percorso teorico di “October”. La distanza che intercorre tra la rivista e il manuale può essere sintetizzata nell’opposizione tra la forma aperta della rivista e la forma chiusa del manuale: da un lato la rivista, un organismo in continua trasformazione e ancora in corso di pubblicazione, dall’altro, la storia dell’arte, un impianto teorico coerente ed inespugnabile.

IV.3 Sostenitori e detrattori: la fine di un processo

Gran parte delle più importanti riviste statunitensi hanno recensito il “manuale”, ma le opinioni sono state discordanti. Pubblicato per la prima volta in due volumi che sottolineavano la cesura temporale della seconda guerra mondiale, *Art since 1900* si impone tra le novità editoriali del 2005 come il testo che racconta la *rivoluzione* metodologica avviata dalla rivista “October”.

October Revolution è il titolo della recensione che Richard Meyer pubblica nel numero di “Artforum” mettendo subito in evidenza che le proposte critiche articolate in una mappa temporale –*survey*– che conta ben 107 schede riassume il processo di cambiamento metodologico che aveva trovato posto sulla rivista. *Art since 1900* è un manuale che «non ha precedenti» per intensità critica, ambizione intellettuale e difficoltà critica⁵³⁵. Infatti, da più parti si avanza l’ipotesi che, pur avendo la forma del manuale, la storia dell’arte pubblicata dagli editorialisti di “October” possiede una «difficoltà interpretativa» dovuta alla forte enfasi attribuita all’analisi teorica. Le rimozioni operate all’interno del testo sono spesso il limite maggiore che viene ascritto all’opera⁵³⁶. La recensione che appare su “Leonardo” riconosce, invece, che l’approccio utilizzato dai teorici nella costruzione della storia dell’arte, esito ulteriore di un progetto critico cominciato con la rivista “October”, è da indicare come il più influente approccio alla teoria dell’arte. Non possono essere taciute, però, per Andrea Dahlberg, che firma la recensione, alcune criticità legate per lo più alla difficoltà nel linguaggio utilizzato e alla coerenza nel proporre enfaticamente l’uso di strumenti marxisti e psicoanalitici nell’interpretazione dei significati visuali dell’opera traditi nella pratica che, di fatto, trascende un significato specifico dell’opera di contro a preponderanti interpretazioni più ampie⁵³⁷. Su “The Burlington Magazine”, una rivista certamente non nota per le aperture

⁵³⁵ « Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism invests the art-history textbook with an unprecedented degree of critical intensity, intellectual ambition, and interpretive difficulty. Structured as a series of more than one hundred short but fully loaded essays, the book makes a powerful argument for particularism, for learning from the texture and complexity of individual artworks, historical episodes, and critical writings rather than from synthetic overviews or even-handed exposition». Richard Meyer, *October Revolution*, in “Artforum”, september 2005.

⁵³⁶ «Definitions of terms and movements are often missing or oblique», scrive Tom Riedel nella recensione pubblicata sul “Art Documentation: Journal of the Art Librarie Society of North America”, vol. 24, no 2, Fall 2005, p.59

⁵³⁷ « The second problem is that while the authors are enthusiastic proponents of the use of theories such as Marxism, postmodernism and psychoanalysis "to place criticism on a more rigorous intellectual footing," they

disciplinari e teoriche, appare una recensione del tutto positiva. Dawn Ades, dell'università di Essex, mette in continuità la pubblicazione del volume della storia dell'arte con i profondi cambiamenti che sono occorsi nella disciplina e non esita a dichiarare che l'opera crea un'interazione flessibile tra storia, teoria ed estetica. La forma stessa del volume e il modo di sviluppare alcuni argomenti topici come la fotografia costituirebbero uno strumento seduttivo per avvicinare gli studenti⁵³⁸.

“The Art Bulletin” nel 2006, infine, inaugura una nuova rubrica di interventi invitando i più eminenti studiosi a recensire alcune novità editoriali. Invece di pubblicare singole recensioni la rivista pubblica un gruppo di otto interventi su *Art since 1900*. Le posizioni sono discordanti: da più caute⁵³⁹ opinioni sull'opera, in cui si alternano riflessioni sui punti di forza e su quelli deficitari di un volume che, scritto da quattro autori differenti, riesce a rappresentare in pieno la sfida che la rivista “October” aveva proposto, a posizioni dure e di totale stroncatura.

In *Intervention Reviews* di “The Art Bulletin” appare una recensione di Amelia Jones che segna una posizione, condivisa da molti studiosi, di totale rifiuto del progetto culturale di “October”. La pubblicazione di *Art since 1900* ha prodotto una generale presa di posizione nei confronti del metodo assunto per compilare la storia dell'arte e, più in generale, nei confronti del metodo critico di cui è, ancora oggi, portatrice la rivista. Il problema che le posizioni detrattrici, in un certo senso, hanno rivelato al grande pubblico è da individuare anche nel rapporto tra la produzione teorica che è stata promossa per quarant'anni dalla rivista e la storia dell'arte raccontata da *Arte dal 1900*.

Quale tipo di rapporto corre fra la rivista “October” e il manuale? Si potrebbe liquidare la complessità della proposta critico-teorica realizzata per accumulo e per ritorni e revisioni in

have, in practice, ignored most of the (often quite devastating) critiques of these theories launched from within the social sciences. Some of the passages in which the authors draw particularly heavily on concepts from semiotics and deconstruction, import the concept of visual meaning as a form of linguistic or literary meaning, with the result that the construction of visual meaning is treated as though it were strikingly akin to the construction of linguistic or literary meanings. This, in turn, means that the works of art under examination lose much of their specificity and a huge dimension of what defines them is under-analyzed». Andrea Dahlberg, *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism* by Hal Foster; Rosalind Krauss; Yve-Alain Bois; Benjamin H. D. Buchloh Review, in “Leonardo”, vol. 39, no. 3 (2006), p. 264.

⁵³⁸ Dawn Ades, *Art since 1900. Modernism, Anti-Modernism and Postmodernism* by Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, in “The Burlington Magazine”, vol. 148, n. 1242, september 2006, pp.637-638.

⁵³⁹ Nancy J. Troy descrive la costruzione dell'opera rilevando l'arbitrarietà delle scelte, le omissioni evidenti e anche l'autocelebrazione, in un certo senso, che gli autori compiono posizionandosi «al centro della pratica della storia dell'arte». Nancy J. Troy, in *Intervention Reviews*, in “The Art Bulletin”, vol. 88, n. 2, June 2006, p. 373; Goffrey Batchen individua nella scelta di utilizzare la metafora della successione temporale della *time line* la vera questione cruciale adottata dagli autori. Goffrey Batchen, in *Intervention Reviews*, cit., p. 375; Pamela M. Lee cautamente conclude la sua recensione indicando che il volume funziona come una ulteriore istituzionalizzazione del ruolo assunto dagli autori in ambito accademico. Pamela M. Lee, in *Intervention Reviews*, cit., p. 381.

quarant'anni di attività, alla luce di quella che possiamo definire una cristallizzazione delle posizioni come è avvenuto nella storia dell'arte? Possiamo assumere *Art since 1900* come apice di quella proposta critica e come pietra tombale della pluralità di voci e di questioni che erano presenti nella rivista? Certamente non possiamo tacere il fatto che *Art since 1900* appaia come un monolite inespugnabile più che come l'agile strumento foriero di discorsività descritto dagli autori. Possiamo ridurre la complessità del processo teorico avviato dalla rivista -per esempio a proposito delle avanguardie russe- a singole schede del libro di testo considerando che, tra i tasselli del discorso che abbiamo sciolto nel primo capitolo ci sono voci, anche di fondamentale rilevanza, che non sono rappresentate nel volume della storia dell'arte - mi riferisco, prima di tutto, agli artisti e agli intellettuali sovietici di cui, su "October", sono pubblicati i testi, ma anche a storici dell'arte come Lea Dickermann che ha continuato il suo lavoro di indagine con eventi espositivi nelle maggiori istituzioni museali? A mio parere non si può liquidare il lavoro della rivista con le contestazioni mosse al volume della storia dell'arte. Questo è proprio quello che fa, invece, Amelia Jones rivelando, al tempo stesso, un dato importante: il carattere egemonico che "October" ha finito per assumere, con l'occupazione di tutti gli ambiti produttivi della critica d'arte (l'editoria, l'insegnamento, la consulenza al mercato dell'arte) da parte dei teorici che più degli altri hanno contribuito a quel cambiamento disciplinare e culturale promosso da "October". Questa condizione di egemonia si rintraccia nella ricezione del volume ed, in particolare, nella recensione inviata da Amelia Jones a "The Art Bulletin".

Amelia Jones, professore di *visual studies*, conosciuta soprattutto per i suoi studi di genere sulla *performance*, curatrice impegnata nello studio dell'arte femminista degli anni Sessanta e studiosa delle questioni metodologiche della storia dell'arte contemporanea, è durissima nel recensire il volume e non risparmia colpi nell'attacco diretto alle singole scelte proposte in *Art since 1900*, all'impostazione generale dell'opera e all'incoerenza, secondo la sua opinione, dello studio dei singoli fenomeni rispetto all'impianto teorico dichiarato. Scrivendo di «miopia ideologica» e «hybris» per un testo inutilizzabile per l'insegnamento la Jones rintraccia, spiegandone i dettagli, troppe contraddizioni metodologiche. Sostiene che, nonostante gli autori dichiarino di voler contestualizzare l'arte dal punto di vista politico e sociale, tacciono i riferimenti alle guerre in Algeria, in India e in Vietnam, anche quando sono riferimenti importanti per lo sviluppo della soggettività femminista, antirazzista e *queer*⁵⁴⁰. Ma, soprattutto, il volume, a suo dire, è contraddittorio perché, a fronte di un continuo riferimento alla filosofia poststrutturalista, gli autori continuano a narrare la storia

⁵⁴⁰ Amelia Jones, in *Intervention Reviews*, cit., p. 377.

dell'arte attraverso una successione di autori e citazioni. Inoltre, si prefiggono lo scopo di approntare uno strumento plurale, mentre scrivono «in un modo altamente autoritario»⁵⁴¹. Amelia Jones descrive il libro come la manifestazione trionfante di quello che può essere chiamato *Octoberism*: questo consiste in una metodologia che usa solo parzialmente gli autori e i metodi indicati nelle introduzioni metodologiche e si serve, in realtà, di una strategia più insidiosa, scrive la Jones, che marginalizza le voci discordi dalle loro posizioni. Amelia Jones descrive il libro e, assieme, la rivista come un sistema complesso di auto-legittimazione critica e metodologica totalmente autoreferenziale. La studiosa stima che i riferimenti bibliografici sono per il trenta o il quaranta per cento citazioni di articoli apparsi su “October” ignorando, quindi, ciò che non fa parte del “canone October”. La studiosa riconosce che il libro contiene una serie di riferimenti ad artisti estranei alla tradizione degli studi modernisti o postmodernisti, ma sostiene che vengono comunque trattati come marginali. È un processo di marginalizzazione, questo, che comunque tutti riscontrano in quelle che gli autori stessi hanno riconosciuto essere *dolorose omissioni*. La Jones sottolinea soprattutto le lacune nella trattazione dell'arte femminista, nella teoria postcoloniale e nelle pratiche antirazziste. Una marginalizzazione, quella a cui per la Jones sono sottoposte alcune artiste come la Mendeita, Kusama e Hatoum, che si manifesta attraverso un uso strumentale del loro lavoro: per esempio, nel caso di Mona Hatoum i brevi riferimenti sono tutti riconducibili al minimalismo senza che venga dato conto della riflessione femminista. Amelia Jones non risparmia certo le critiche nella sua lunga recensione: arriva a scrivere che gli autori non hanno superato l'impostazione modernista «nella connessione tra il lavoro (“strutturalmente” interpretato) e l'artista come una forza originaria del significato e del valore». Per la Jones il volume rivela il carattere conservatore di “October” e, riferendosi a Gramsci, *Octobersim* è l'apparato ideologico dello stato. Amelia Jones, però, non butta via tutto: considera utile, ad esempio, il lavoro di “October” che ha scalzato il discorso semplicistico del formalismo di Greenberg e l'attitudine anti-intellettuale della storia dell'arte, ma quella che era stata una brillante rivoluzione ha perso ogni carattere rivoluzionario per assumere invece un carattere egemonico che, è l'invito di Amelia Jones, deve essere detronizzato.

Nel 2008 Michael Newman e James Elkins pubblicano il volume *The State of Art Criticism*, esito di una serie di seminari e dibattiti sullo stato della critica. I presupposti che muovono i due critici sono radicalmente differenti da quelli che avevano informato nel 1994 David Carroll curatore del volume *The states of "Theory", History, Art, and Critical Discourse*, frutto di un processo avviato alla fine degli anni '80. Distingue questi due tentativi di

⁵⁴¹ Ibidem.

ricostruire il ruolo della critica e di indagare il ruolo della teoria dell'arte una cruciale questione. Mentre nel volume di David Carroll, che si prefiggeva di rintracciare il profilo di questa disciplina eterogenea che è la teoria dell'arte, storia e critica insieme, erano discussi i metodi attraverso la pubblicazione dei testi dei filosofi di riferimento e degli esiti di quella riflessione su chi si occupa di critica d'arte e letteraria, nel caso, invece, del volume a cura di Michael Newman e James Elkins, l'oggetto di interesse è la critica d'arte e l'indagine su qual è il suo ruolo rispetto all'opera, al contesto e ai limiti disciplinari. *The State of Art Criticism* si apre con una sezione intitolata *Starting Point*, in cui sono raccolti i saggi critici, seguono dibattiti e seminari trascritti nella terza sezione. Nell'introduzione, Michael Schreyach pone la questione del giudizio di valore soprattutto rispetto alla sua stessa definizione, cioè rispetto ai limiti e i parametri della pratica critica⁵⁴². Entrambi i curatori del volume, nei saggi che pubblicano, affrontano la questione nodale del giudizio – *judgement*. La sospensione del gusto, e con essa la sospensione del giudizio, a detta di Michael Newman, appare negli anni '70, quando diventa dominante il discorso "teorico" grazie al lavoro dei pensatori strutturalisti: viene, quindi, a cadere il *gusto* come «base per una morale giustificazione della "società civile"»⁵⁴³. Newman studia e spiega il processo di affermazione dell'*art-theoretical discourse* che emerge con successo «nel mercato culturale degli anni '80 e '90» grazie al fallimento dei movimenti d'avanguardia degli anni '60 (il formalismo). Discutendo delle ultime trasformazioni o nuove persistenze del giudizio estetico, con l'aiuto dei riferimenti ad Habermas e alla riflessione sulla sfera pubblica borghese, Newman si rifà, prima, al lavoro di Thomas Crow e, poi, individua i caratteri della critica nella capacità di costituire un circolo ristretto fondato sull'esclusione ai cui interessi corrisponde il giudizio estetico. Newman si riferisce alla biforcazione tra gli interessi tra la pratica artistica e la critica piuttosto indirizzata alle esigenze del mercato. Non cita il gruppo degli *Octoberists*, ma il riferimento alla teoria critica che avanza dagli anni '80 in poi non può che riferirsi al contesto che "October" ha contribuito a costituire.

È James Elkins che introduce nel dibattito, trascritto nella sezione *The art Seminars*, i metodi critici di "October" facendo riferimento alla tavola rotonda e alla discussione sulla natura della critica nella contemporaneità a cui hanno partecipato voci plurali, di cui abbiamo dato

⁵⁴² «To inquire the "state" of art criticism expresses an interest not only in defining what art criticism is, or in finding the limits or parameters of art critical practice; it also expresses an interest in making some kind of judgement about the condition such as practice- art criticism, if it is defined- generally finds itself in. However, a definition of criticism, and an evaluation of its state, might appear to mitigate the heterogeneity of art critical practices, making them appear similar and uniform». Michael Schreyach, *The Recovery of Criticism*, in Michael Newman e James Elkins, *The State of Art Criticism*, Routledge, New York 2008, p. 12.

⁵⁴³ Michael Newman, *The Specificity of Criticism and Its Need for Philosophy*, in Michael Newman e James Elkins, *The State of Art Criticism*, cit., p. 34.

conto nei paragrafi precedenti. La risposta alla ricostruzione di quel dibattito fatta da Elkins arriva da Boris Groys, studioso dell'arte nella sua dimensione globale, che punta l'attenzione su "October" indicandone la natura dogmatica e artificiale. Groys si rifiuta di continuare la discussione sul metodo degli editorialisti poichè lo considera solo «un esercizio di tassonomia»⁵⁴⁴. Elkins in modo ironico, ricordando l'ilarità dei suoi studenti per il modo in cui "October" tratta il riferimento a posizioni critiche che gli studenti stessi non reputano credibili e segnala come ci sia una sorta di reticenza a trattare di "October" per il «peso» che nella scena critica detiene la rivista. La preoccupazione di Elkins è rispetto al rapporto tra critica, come prodotta e veicolata da "October", e la pratica responsabile: egli avanza l'ipotesi che "October" sia ora un progetto effimero – *vanity press*- che promuove una visione ristretta di pochi cattedratici, esclude le voci non allineate ad una posizione *imperialista e parrocchiale*, totalmente separata dal reale che mette la critica sempre faccia a faccia con i limiti del proprio linguaggio o quelli della conoscenza⁵⁴⁵. Elkins non molla l'attacco contro "October", anzi ritorna con più decisione sulla disparità tra la sua personale idea di lavoro giornalistico e quello che, invece, si trova sulla rivista ed, in particolare, sulla differenza con le altre riviste in commercio che non scelgono di promuovere la critica d'arte ma hanno una condotta più divulgativa. Certamente separa queste due differenti modalità di fare giornalismo un *gap* evidente tra la circolazione ristretta di prodotti editoriali come "October" e la circolazione più ampia delle altre riviste. Dalla lettura della trascrizione della discussione, gli altri teorici invitati come Whitney Davis e Abigail Solomon-Godeau sollecitano più volte Elkins ad andare al punto e a spiegare quale sia la questione da dibattere: in particolare, Davis distingue tra giornalismo e lo sviluppo teorico esemplificato dal lavoro di Hal Foster critico d'arte e teorico che collabora con la rivista "October", senza di fatto essere stupito da queste differenze. Abigail Solomon-Godeau sollecita Elkins a considerare differentemente il rifiuto della proposta di "October" e la possibilità apprezzabile di provare a fare critica d'arte in un altro modo. Sebbene Elkins ripeta continuamente che i suoi studenti non hanno preso seriamente la tavola rotonda sulla critica, Abigail Solomon-Godeau chiarisce che lei non scrive abitualmente per giornali e trova piuttosto interessante l'indagine sull'arte condotta da "October" perchè si sente più vicina, insieme ad altri colleghi, ai problemi critici di cui si occupa la rivista. Per la seconda tavola rotonda, trascritta e pubblicata nel saggio in cui il

⁵⁴⁴ «BG: I find this October matter very dogmatic, and very artificial. I almost don't have the desire to discuss it, because it's just an exercise in taxonomy. It's just not sexy», in Michael Newman e James Elkins, *The State of Art Criticism*, cit., p. 173.

⁵⁴⁵ James Elkins, in *The Art Seminars*, in Michael Newman e James Elkins, *The State of Art Criticism*, cit., p. 174.

teorico compare come co-curatore, Elkins ritorna all'attacco di "October" ribadendo le posizioni di Groys e Jean Fischer. Michael Newman è più accomodante e restituisce importanza critica al momento di rottura dal formalismo che la fondazione della rivista ha realizzato. Per questo motivo il senso del giudizio degli *Octoberists* è differente da quello formalista, occupandosi di ciò che concerne il metodo del giudizio. Stephan Melville, per lungo tempo collaboratore di "October", rifiuta l'idea, in qualche modo avanzata da Newman, che si possa distinguere una sorta di *meta-giudizio* per indicare la pratica critica della Krauss, per esempio. In fondo Newman, più che entrare nel metodo delle specifiche pratiche critiche articolate sulla rivista, voleva esclusivamente sottolineare che il ruolo di "October" fosse da individuare nel tentativo di riconciliare teoria e critica⁵⁴⁶. Dave Hickey è feroce: egli descrive l'operato della rivista come un processo di germanizzazione e di francesizzazione per l'uso consistente dei riferimenti alla filosofia tedesca. Hickey riconosce la vittoria di Krauss e Michelson che avrebbero progressivamente fatto piazza pulita di tutte le voci critiche differenti del panorama statunitense. Ciò che Hickey mette in evidenza con l'appoggio di James Panero, collaboratore di "The New Criterion", è che quanto definisce *Octobermafia* operava dentro e fuori del sistema accademico, imponendo veti indiscutibili sul lavoro degli artisti. Il legame di potere istituito dagli editorialisti con il mercato dell'arte e nell'ambito accademico è, probabilmente, il nucleo originario della condizione che abbiamo definito di egemonia critica riferendoci all'assertività con cui è costruita la storia dell'arte nel volume *Art since 1900* e alla sua diffusione capillare. "October" monopolizza quasi tutte le discussioni trascritte nel volume ma, piuttosto che entrare nel merito dei processi critici avviati dalla rivista, le discussioni si concentrano intorno ai problemi di potere che legano il gruppo degli autori all'ambito accademico e al mercato dell'arte. Le trascrizioni delle tavole rotonde pubblicate a corredo dei saggi critici e metodologici, che si erano prefisse lo scopo di discutere di metodi critici e delle condizioni della critica della contemporaneità, sembrano quasi i verbali di un processo, che è per alcuni versi politico. Assume i toni del processo ad un gruppo di potere nel momento in cui ha perso il seguito su cui poteva contare in precedenza. Per le ragioni delle "vittime", in quanto vittime, si ha sempre un atteggiamento benevolo, ma la superficialità delle critiche sollevate, per la maggior parte dei casi, fa pensare ad un diffuso sentimento di *anti-intellettualismo*. Dalle ragioni dei "carnefici", invece, per il successo raggiunto nell'amministrare capillarmente il potere del loro metodo, si può certamente essere affascinati e, allo stesso tempo, riconoscere che i proclami di inclusività e trasversalità

⁵⁴⁶ «It does mean theory is not relevant, but its role is different from the role it had before. October was an attempt to reconcile theory and criticism in a certain way». Michael Newman, *Second Roundtable*, in Michael Newman e James Elkins, *The State of Art Criticism*, cit., p. 186.

vengono traditi da una pratica elitaria della critica. Il tentativo di liquidare quaranta anni di produzione teorica avvenuta sulle pagine della rivista “October” con una serie di tavole rotonde che però, in fondo, non registrano l’emergere di una rosa di teorie e idee innovative per la critica d’arte, se non la posizione di Boris Groys sulla natura del giudizio critico, sembra essere fazioso. È un attacco inefficace perché sembra che manchi l’arma con cui affondare il colpo: piuttosto, pare una zuffa polverosa. In ogni caso, va riconosciuto che “October” ha fatto il suo corso. Bisognerebbe, invece, misurarsi in uno sforzo continuo di contestualizzazione dei metodi e delle prospettive in modo tale da sottrarsi al binomio sostenitore/detrattore.

I tentativi di disfarsi di “October”, e della Krauss in particolare, non sono solo esigenze d’oltremare. Nonostante in Italia non siano apparse che poche traduzioni dei materiali di cui abbiamo discusso fino ad ora -in particolare si trovano ottime traduzioni dei testi di Rosalind Krauss, ma nessun saggio di Buchloh è stato tradotto, per esempio, mentre *Arte dal 1900* ha avuto un successo editoriale ragguardevole in quanto novità che ha suscitato polemiche e discussioni ovunque e anche perchè mancava in Italia un manuale che combinasse in una relazione così stretta arte e critica d’arte- nel 2011 Gabriele Guercio dalle pagine di “Alias” invita il pubblico a disfarsi di “October”. *Goodbye October*, il processo di dismissione consiste per Gabriele Guercio nel non prendere più a modello i ragionamenti, prima, della Krauss e, poi, del resto degli *Octoberists*, attraverso una rilettura attenta dei loro testi. Gabriele Guercio scrive l’articolo in occasione della pubblicazione della traduzione italiana di *Perpetual Inventory*, in cui la studiosa americana descrive il suo metodo come una continua revisione delle proprie idee. Guercio in poche battute individua la questione centrale nel metodo degli *Octoberists*: l’utilizzo di un sistema di saperi di marca europea, il poststrutturalismo, per uno sguardo quasi esclusivamente sull’arte americana o influente in ambito statunitense. Appiattare l’analisi per noi europei e italiani allo sguardo americano-centrico di “October” sarebbe rischioso. Ancora più rischioso per Guercio adottare il libro *Arte dal 1900* a riferimento poiché, senza alcuna remora, approntando «un’importante narrativa maestra, a dispetto del fatto che proprio il secolo scorso avesse contestato ogni visione egemonizzante della Storia dell’arte», costruiscono così una storia dell’arte con un’identità formale e mentale, scrive Guercio, «di tipo pan-occidentale se non planetario». Guercio, inoltre, mette in guardia dal metodo della Krauss: se Greenberg trovava, agli esordi, un nesso tra storia dell’arte e storia del lavoro, Rosalind Krauss con un formalismo «rinverdito dalla semiotica»⁵⁴⁷, invece, rifiuta questi legami insieme con le esperienze

⁵⁴⁷ Gabriele Guercio, *Goodbye October*, in “Alias”, supplemento del “Manifesto” del 19 – 02 – 2011, p.19.

cosiddette *non-artistiche*. L'imperialismo culturale appare essere il rischio maggiore a cui far fronte con un'attenta analisi e rilettura critica di questo vastissimo materiale. Il *goodbye* cui invita Guercio non è solo verso la posizione cattedratica assunta da "October" ma, soprattutto, verso la rimozione, nonostante i presupposti, dell'*alterità* perpetrata da Krauss, che ha appiattito la sua analisi alla proposta di Barthes della «morte dell'autore», tacendo (attraverso le voci di Deleuze, Nancy e Badiou) «l'idea del soggetto connessa al non-essere e al divenire, all'esistenza, all'evento»⁵⁴⁸.

Raccogliendo l'invito di Gabriele Guercio al lento esodo dalle posizioni imperialiste e cattedratiche di "October", però, non credo sarebbe utile nella nostra condizione culturale frammentaria, schizofrenicamente sospesa tra il tramonto della postmodernità o della sua definitiva affermazione, attuare una sorta di dialettico (in negativo) processo di superamento dell'altro. Piuttosto, se si crede necessario fare i conti con un passato recentissimo, bisognerebbe sottoporre l'eredità critica degli *Octoberists* ad un'attenta decostruzione. Ma, prima ancora di disfarsi della proposta metodologica di "October", bisognerebbe chiedersi se il lavoro critico può raccogliere un'urgenza sociale, e in quale modo. La questione sociale, probabilmente, è quella da mettere sotto i riflettori perché nell'uno e nell'altro caso, quando si parla di egemonia critica di "October", si parla di un potere esercitato su accademia e mercato dell'arte, quindi su un *dentro* del sistema pluri-articolato dell'arte. Tutti i presupposti dei *cultural studies*, che erano -come abbiamo visto- molto affini alle premesse dell'azione critica degli autori della rivista, sembrano di gran lunga traditi. Probabilmente bisognerebbe pensare ad un fuori, radicalmente altro e provare in quel territorio impervio a decostruire gli strumenti dati e a sperimentarne degli altri.

⁵⁴⁸ Ivi, p.20.

Appendice

Bibliografia

- , *Art since 1900, Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames & Hudson, New York 2004, trad. it. -, *Arte dal 1900, Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*, trad. it., Zanichelli, Milano 2006;
- , *Bataille. Verso una rivoluzione culturale*, Dedalo libri, Bari 1974;
- , *Feminist time: a conversation*, in “Grey room”, spring 2008, n. 31, p. 62;
- , *Intervention Reviews*, in “The Art Bulletin”, vol. 88, no. 2, June 2006;
- , *October. The First Decade*, The MIT Press, Cambridge 1987;
- , *October. The Second Decade, 1986-1996*, The MIT Press, Cambridge 1997;
- , *Talking With William Rubin: 'The Museum Concept is Not Infinitely Expandable'*, in “Artforum”, ottobre 1974, pp. 51-57;
- , *The Dada Seminars*, National Gallery of Art, Washington 2005;
- , *William Kentridge: The refusal of Time*, Éditions Xavier Barral, Paris 2013;

A

- Ades D., *Art since 1900. Modernism, Anti-Modernism and Postmodernism by Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh*, in “The Burlington Magazine”, vol. 148, no 1242, September 2006, pp.637-638
- Adorno T., *Teoria estetica*, trad. it., a cura di Enrico De Angelis, Einaudi 1975;
- Alberro A., *Institutional Critique: an anthology of artist's writings*, The MIT Press, Cambridge 2009
- Allen G., *Artists' Magazines, An Alternative Space for Art*, The MIT Press, Cambridge 2011;
- Arac J. (a cura di), *Postmodernism and Politics*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1989;
- Arbus D., Israel M. (a cura di), *Diane Arbus, magazine work*, Aperture, New York 1984;
- Armstrong C., de Zegher C., *Women Artists at the Millennium*, The MIT Press, Cambridge 2006;

B

- Baker F., Hulme P., Iversen M., *Postmodernism and the re-reading of modernity*, Manchester University Press, Manchester e New York 1992;
- Baker G., *The Artwork Caught by the tail, Francis Picabia and Dada in Paris*, October Books, The MIT Press, Cambridge 2007;

Baker G., *The Artwork Caught the Tail, Francis Picabia and Dada in Paris*, MIT Press, 2007;

Ball H., *Flight out of Time: A Dada Diary*, The Viking Press, New York 1974;

Barr A. H., *Cubism and Abstract Art*, The Museum of Modern art, New York 1936;

Barthes R., *L'ovvio e l'ottuso, Saggi critici III*, trad. it., Einaudi, Torino 1985;

Barthes R., *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, trad. it., Einaudi, Torino 1980;

Barthes R., *Sul cinema*, trad. it a cura di Sergio Toffetti, Genova 1994;

Bataille G., *Critica dell'occhio*, trad. it., Guaraldi, Rimini 1972;

Bell D., *La fine dell'ideologia, il declino delle politiche dagli anni cinquanta ad oggi*, trad it., Sugarco Edizioni, Milano 1991;

Benjamin W., *Angelus Novus*, trad. it. A cura di Renato Somi, Einaudi, Torino 1962;

Benjamin W., *Avanguardia e rivoluzione, Saggi sulla letteratura*, trad. it., Einaudi, Torino 1973;

Benjamin W., *Il dramma barocco tedesco*, trad. it., Einaudi, Torino 1971;

Benjamin W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, trad. it., Einaudi, Torino 1966;

Bertens H., Fokkema D. (a cura di), *International Postmodernism, Theory and literary practice*, John Benjamins publishing Company, Amsterdam-Philadelphia 1997

Bois Y.-A., Krauss R., *Formless: A User's Guide*, Zone Books, New York 1997, trad. it. Id., *L'informe*, Bruno Mondadori, Milano 2003;

Bourdieu P., *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*, trad. it., Guaraldi, Rimini 1972;

Bowl J. E. (a cura di), *Russian Art of the Avant-Garde Theory and Criticism 1902-1934*, The Viking Press, New York 1976;

Breton A., *Il surrealismo e la pittura*, trad. it., Abscondita, Milano 2010;

Buchloh B. H. D., *Allegorical Procedures, Appropriation and Montage in Contemporary art*, in "Artforum", settembre 1982;

Buchloh B. H. D., Guilbaut S., Solkin D. (a cura di), *Modernism and Modernity, The Vancouver Conference Papers*, The Press of Nova Scotia College of Art and Design, Halifax 2004;

Buren D., *Presenza Assenza. Autour d'un detour*, trad. it., in "data", #1, settembre 1971

Bürger P., *Teoria dell'avanguardia*, trad. it. a cura di Riccardo Ruschi, Bollati Boringhieri, Torino 1990;

Burgin V. (a cura di), *Thinking Photography*, Palgrave Macmillan, New York 1982;

Burgin V., *The end of art Theory, Criticism and Postmodernity*, Humanities PressInternational, Atlantic Highlands 1986;

C

Campi R., Messina D., Tolomelli M., *Mimesis, Origine, Allegoria*, Alinea Editrice, Firenze 2002;

Carroll D. (a cura di), *The Steate of "Theory", History, Art and Critical Discourse*, Irvine Studies in the Humanities, Standford University Press, Standford 1990.

Catalano M. I., Manna P., *Arte e memoria dell'arte*, Gli Ori, Pistoia 2009;

Caws M. A., *Mad Love*, University of Nebrascka Press, Lincoln 1987;

Charvet M., Krumm E., *Tel Quel, un'avanguardia per il materialismo*, Dedalo libri, Bari 1974;

Chiodi S.(a cura di), *Le funzioni del museo. Arte, museo, pubblico nella contemporaneità*, Le Lettere, Firenze 2009.

Cioffi R. e Rovetta A. (a cura di), *Percorsi di critica: un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, Atti del Convegno, Milano, 30 novembre-1 dicembre 2006, V&P, Milano 2007;

Coles A., *The Transdisciplinary Studio*, Sternberg Press, Berlino 2012;

Colquhoum A., *Postmodernism and Structuralism: A Retrospective Gance*, in "Assemblage" n.5, feb. 1988, pp. 6-15;

Cotter H., *Decostructed Painting: Some Younger Artists in the 1980s*, in "Art Journal", col. 50, n. 1, Spring 1991, pp. 79-82;

Crimp D., *On the Museum's Ruins*, The MIT Press, Cambridge 1993;

D

Dahlberg A., *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism by Hal Foster; Rosalind Krauss; Yve-Alain Blois; Benjamin H. D. Buchloh Review*, in "Leonardo", Vol. 39, No. 3 (2006), p. 264;

Dear M. e Scott A. J., *Urbanization and urban planning in capitalist society*, Methuen, New York 1981;

Derrida J., *La verità in pittura*, trad. It., Newton & Compton editor, Roma 1978;

Deutsche R., *Art and Public Space: Questions of Democracy*, in "Social Text", n. 33, 1992, pp. 34-53;

Deutsche R., *Evincions, Art and Spatial Politics*, The MIT Press, Cambridge 1996;

Deutsche R., *Hiroshima after Iraq, three studies in art and war*, Columbia University Press, New York 2010;

Di Salvatore G. e Fassi L. (a cura di), *Clement Greenberg. L'avventura del modernismo. Antologia Critica*, Johan & Levi, Milano 1986.

Dickerman L. (a cura di), *The Dada Seminars*, National Gallery of Art, Washington 2005;

Dorontchenkov I., *Russian and Soviet Views of Modern Western Art, 1890s to Mid-1930s*, University of California Press, Berkley 2009;

Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, The MIT Press, Cambridge 1993;

During S., *The Cultural Studies Reader*, Routledge, London & New York 1993;

E

Einsein C., *Scultura negra*, trad. it., a cura di E. Bassani, J.-L. Paudrat, Abscondita, Milano 2009;

Ėjzenštejn S. M., *Il Montaggio*, trad. it. A cura di P. Montani, Marsilio Editori, Venezia 1986;

Elkins J., Newman M., *The state of Art Criticism*, Routledge, New York e London 2008;

F

Felshin N. (a cura di), *But is it Art? The Spirit of Art as Activism*, Bay Press, Seattle 1995;

Ferguson M, Wicke J. (a cura di) , *Feminism and Postmodernsim*, in "Boundary 2", Vol 19, n.2, summer 1992;

Ferraris M., *Lyorard, le legittimazioni postmoderne*, in "Alfabeta", n.24, maggio 1981, p. 15;

Foster H. (a cura di), *Discussion in Contemporary Culture*, Bay Press, Seattle 1987;

Foster H. (a cura di), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Seattle 1983;

Foster H., *(Post)Modern Polemics*, in "New German Critique", autunno 1984;

Foster H., *Compulsive Beauty*, The MIT Press, Cambridge 1995;

Foster H., *Recodings, Art Spectacle, Cultural Politics*, Bay Press, Seattle, Washington 1985;

Foster H., *The return of the real : the avant-garde at the end of the century*, The MIT Press, Cambridge 1996, trad. it., Id., *Il ritorno al reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, Postmedia, Milano 2006;

Foucault M., *L'archeologia del sapere, Una metodologia per la storia della cultura*, trad. it., BUR, Milano 1980;

Foucault M., *Le parole e le cose, un'archeologia delle scienze umane*, trad. it., BUR, Milano 1978;

Frascina F. (a cura di), *Modern Art Culture, A Reader*, Routledge, London 2009;

Frascina F. (a cura di), *Pollock and After. The Critical Debate*, Routledge, the second edition, 2000;

Frascina F. and Harrison C. (a cura di), *Modern Art and Modernism. A Critical Anthology*, Westview Press, New York 1982;

Frascina F., *Art, Politics and dissent. Aspects of the art left in sixties America*, Manchester University Press, Manchester e New York 1999.

Fraser A., *In and Out of Place*, in "Art in America", june 1985;

Fraser N., *Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy*, in "Social Text", n. 25/26, 1990, pp. 56-80;

G

Gough M., *The Artist as Producer Russian Constructivism in Revolution*, University of California Press, Berkley 2005;

Gramsci A., *Quaderni dal carcere*, vol. 3, Einaudi, Torino 1977;

Greenberg C., *The collected Essays and Criticism, Arrogant purpose*, John O' Brian (a cura di), Vol. 2, The Chicago University Press, Chicago 1988;

Greenberg C., *The collected Essays and Criticism, Perceptions and Judgments, 1939-1944*, Vol 1, edited by John O'Brian, The University Chicago Press, Chicago and London, 1986;

Guercio G., *Goodbye October*, in "Alias", supplemento del "Manifesto" del 19 – 02 – 2011;

Guilbaut S., *Hou New York Stole the Idea of Modern Art, Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, The University of Chicago Press, Chicago 1983;

Guilbaut S., *Reconstructing Modernism. Art in New York, Paris, and Montreal 1945-1964*, The MIT Press, Cambridge 1992;

H

Habermas J., *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, trad. it., Id., *Il discorso filosofico della modernità, Dodici Lezioni*, trad. it. Editori Laterza, Bari 1987;

Habermas J., *Moderno, postmoderno e neoconservatorismo*, in "Alfabeta", n. 22 marzo 1981, pp. 15-17;

Harari J. V. (a cura di), *Textual Strategies Perspectives in Post-Structuralist Criticism*, Cornell University Press, Ithaca, New York 1979;

Harrison C., Wood P., *Art in Theory, 1900-1990; An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell, Cambridge 1992;

Harvey D., *La crisi della modernità, Riflessioni sulle origini del presente*, trad. it., il Saggiatore, Milano 2002;

Hickey D., *Buying the word*, in "Dedalus", Vol. 131, no. 4 On Beauty, Fall 2002, pp. 98-114

Hollier D. (a cura di), *Il collegio di sociologia 1937-1939*, trad. it., Bollati Boringhieri, Torino 1991;

Hollier D., *Against Architecture, The Writings of Georges Bataille*, The MIT Press, Cambridge 1989;

J

Jacob M. J., Michelle G., *The studio Reader, On the space of artists*, University of Chicago Press, Chicago 2010;

Jameson F., *The Cultural Turn, Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*, Verso, New York 1998;

Jameson F., *Brecht e il suo metodo*, trad. it., Cronotopio, Napoli 2008;

Jameson F., *Postmodernismo ovvero La Logica culturale del tardo capitalismo*, trad. it., Fazi, Roma 2007;

K

Kocur Z., Leung S., *Theory in Contemporary Art since 1985*, Blackwell, Oxford 1995;

Koolhaas R., *Junkspace, Per un ripensamento radicale dello spazio urbano*, Quodlibet, Macerata 2006.

Kosuth J. *L'arte dopo la filosofia, il significato dell'arte concettuale*, trad. it., a cura di Gabriele Guercio, Costa & Nolan, Milano 1987;

Krauss R., *A Voyage on the North Sea, Art in the Age of Post-Medium Condition*, Thames & Hudson, London 1999, trad. It, Id., *L'arte nell'era postmediale, Marcel Broodthaers, ad esempio*, Postmedia, Milano 2005;

Krauss R., *Le photographique*, Editions Macula, Paris 1990, trad. it. Id, *Teoria e storia della fotografia*, trad. it. Bruno Mondadori, Milano 1996;

Krauss R., *Marcel Duchamp ou le champ imaginaire*, in "Degrés", n. 26-27, spring 1981;

Krauss R., *Nightwalkers*, in "Art Journal", spring 1981 pp. 33-37;

Krauss R., *Passages in Modern Sculpture*, The MIT Press, Cambridge 1981, trad. it. Id., *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art*, Bruno Mondadori 2000;

Krauss R., *Perpetual Inventory*, The MIT Press, Cambridge 2010, trad. It. Id., *Inventario Perpetuo*, Bruno Mondadori, Milano 2011;

Krauss R., *Photography's Discursive Spaces*, in "College Art Journal", vol. 42, inverno 1982;

Krauss R., *Reinventare il medium*, Elio Grazioli (a cura di), Mondadori, Milano 2004;

Krauss R., *Reinventing the medium*, in "Critical Inquiry", vol. 25, n.2, Winter 1999;

Krauss R., *The Optical Unconscious*, The MIT Press, Cambridge 1993, trad. it. Id., *L'inconscio ottico*, a cura di Elio Grazioli, Bruno Mondadori, Milano 2008.

Krauss R., *The Originality of the Avante-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, Cambridge 1986, trad. it., Id., *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, Fazi Editore, Roma 2007;

Krauss R., *Under Blue Cup*, The MIT Press, Cambridge 2011, , trad. it., Id, *Sotto la tazza blu*, Bruno Mondadori, Milano 2012;

Kruger B., Mariani P., *Remaking History*, The New Press, New York 1989;

Kruger B., *Remaking History*, , *Discussion in Contemporary Culture*, The New Press, New York 1989;

Kwon M., *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, MIT Press, Cambridge-London 2004;

L

Liotard J.-F., *Il postmoderno spiegato ai bambini*, trad. it., Feltrinelli, Milano 1987;

Liotard J.-F., *Intervento italiano*, in "Alfabeta", n.32, gennaio 1982, p. 9;

Liotard J.-F., *Regole e Paradossi*, in "Alfabeta", n.24, maggio 1981, p. 3;

Liotard J.-F., *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, trad. it., Feltrinelli, Milano 1981;

Lonzi C., *Autoritratto*, Dedalo Libri, Bari 1969, nuova ediz. con prefazione di L. Iamurri, Id., *Autoritratto*, Et al edizioni, Milano 2010;

M

Maffei G., Peterlini P., *Riviste d'arte d'avanguardia. Esoeditoria negli anni sessanta e settanta in Italia*, Edizioni Sylvestre Bonnard, Milano 2005;

Mancini M. G., *L'arte nello spazio pubblico. Una prospettiva critica*, Plectica, Salerno 2011;

McDinough T., *Guy Debord and the Situationist International, Texts and Documents*, MIT Press, Cambridge 2002;

Melaney W. D., *Art as a Form of Negative Dialectics: "Theory" in Adorno's Aesthetic Theory*, in "The Journal of Speculative Philosophy New Series", Vol. 11, no. 1, 1997 pp. 40-52;

Meyer R., *October Revolution*, in "Artforum", september 2005;
Michael F., *Art and Objecthood, essay and reviews*, The University of Chicago, Chicago 1988;
Mitchell W. J. T., *Pictorial Turn, saggi di cultura visuale*, trad. it., duepunti edizioni, Palermo 2008;
Modlwski T., *Feminism without women, Culture and Criticism in a "Postfeminist" Age*, Routledge, New York 1991;
Moroncini B., *Il lavoro del lutto. Materialismo, politica e rivoluzione in Walter Benjamin*, Mimesis, Milano 2012;
Motherwell R., *The Dada Painters and Poets: An Anthology*, Schultz, New York 1951;

N

Negt O. e Kluge A., *Sfera pubblica ed esperienza: per un'analisi dell'organizzazione della sfera pubblica borghese e della sfera pubblica proletaria*, trad. it., Mazzotta, Milano 1979;
Newman A., *Challenging Art: Artforum 1962-1974*, Soho Press, New York 2000;
Nicoletta Misler, *Avanguardie russe*, Arte e Dossier, Giunti Editore, Firenze 1989;

O

Owens C., *Beyond Recognition, Representation Power, and Culture*, University of California Press, Berkley 1994;

P

Passaro M., *Espressionismo in Usa. Collezioni private e musei: 1912-1950*, La città del Sole, Napoli 2002;
Pinto R., *Nuove geografie artistiche. Le mostre al tempo della globalizzazione*, Postmedia Books, Milano 2012;

R

Reiff R., *Modern Sculpture: Origins and Evolution by Jean Selz: Annette Michelson*, in "Art Journal", vol. 24, n. 1, autunno 1964;
Riedel T., *Books review*, in "Art Documentation: Journal of the Art Library Society of North America", vol. 24, no 2, Fall 2005, p.59;
Rubin W. S., *Dada Surrealism, and their Heritage*, The Museum of Modern Art, New York 1968;

Rubin W. S., *Dada, Surrealism, and Their Heritage*, The Museum of Modern Art, New York 1968;

S

Salvaggio J. L., *The emergence of a New School of Criticism: Neo-Formalism*, in "Journal of the University Film Association, vol.33 n. 4, fall 1981;

Sciolla S. C., *Riviste d'arte fra Ottocento ed Età contemporanea*, Skira, Milano 2003;

Sekula A., *The Traffic in Photographs*, in "Art Journal", vol 41, n.1, spring 1981, pp. 15-25;

Senie H.F., Webster S. (a cura di), *Critical Issues in Public Art: Content, Context and Controversy*, Smithsonian Institution Press, Washington-London 1998;

Sheppard R., *Modernism, Dada, Postmodernism*, Northwestern University Press, Evanston 2000.

Sontag S., *Against Interpretation and Other Essays*, Farrar Straus & Giroux, New York 1964, trad. it. Id, *Contro l'interpretazione*, Mondadori, Milano 1967;

Sontag S., *Sulla fotografia*, trad. it., Einaudi, Torino 1978;

Squeirs C. (a cura di), *The Critical Image: essays on contemporary photography*, Bay Press, Seattle 1990;

Stein S. A., *The composite Photographic Image and the Composition of Consumer Ideology*, in "Art Journal", vol 41, n.1, spring 1981, p.39;

Steinberg L., *Other Criteria, Confrontations with Twentieth-Century Art*, Oxford University Press, Oxford 1972;

Storr R., *In direzione ostinata e contraria. Scritti sull'arte contemporanea*, trad. it., Libri Scheiwiller, Milano 2011;

T

Taccone S., *Hans Haacke: il contesto politico come materiale*, Plectica Editrice, Salerno 2010;

Tagg J., *The cultural Politics of "Postmodernism"*, State University of New York, New York 1989;

Tarabukin N., *Per una teoria della pittura*, trad. it., Officina Edizioni, Roma 1979;

Tolve A., Zuliani S., *Per Gillo Dorfles*, Fondazione Filiberto Menna Edizioni, Salerno 2012;

Trimarco A., *Italia 1960-2000, Teoria e critica d'arte*, Paparo Edizioni, Napoli 2012;

Trimarco A., *Surrealismo, scritti 1970-2010*, Paparo Edizioni, Napoli 2011;

Tzara T., *Scoperta delle arti cosiddette primitive*, trad. it., Abscondita, Milano 2007;

U

Umland A., Sudhaler A. (a cura di), *Dada in the Collection of the Museum of Modern Art*, Museum of Modern Art, New York 2008;

V

Vance C., *The War on Culture*, in "Art in America", vol 78.5, May 1990, 49-55;

Vergani M., *Jacques Derrida*, Mondadori, Milano 2000;

Venturi R., *Mark Rothko. Lo spazio e la sua disciplina*, Mondadori Electa, Milano 2007;

Venturi R., *Rosalind Krauss. Under Blue Cup*, in "Doppiozero", 15 dicembre 2011;

W

Wallis B., *Democracy, A project by Group Material, Discussion in Contemporary Culture*, Bay Press, Seattle 1990;

Welchman J. C. (a cura di), *Institutional Critique and After*, Jrp|ringier, Zurich 2006.

Welchman J.C. (a cura di), *Institutional Critique and After*, Volume 2 of the SoCCAS Symposia, Jpr Ringier, Zurich 2005;

Wollen P., *The situationist International*, in "New Left Review", I/174, marzo-aprile 1989;

Y

Yudice G., *For a Practical Aesthetics*, in "Social Text", n. 25/26, 1990, pp. 129-145;

Z

Žižek S., *Looking Awry. An Introduction to Jacques Laca through Popular Culture*, The MIT Press, Cambridge 1992;

Zuliani S., *Effetto museo. Arte critica educazione*, Bruno Mondadori, Milano 2009

Zuliani S., *Esposizioni, Emergenze della critica d'arte contemporanea*, Bruno Mondadori, Milano 2012;

Zuliani S., *Michel Leiris, lo spazio dell'arte*, Liguori Editore, Napoli 2002.

Indice della rivista

1976

Vol. 1 (spring)

About October, pp. 3-5;

Michel Foucault; Richard Howard, *Ceci n'est pas une pipe*, pp. 6-21;

Richard Foreman, *The Carrot and The Stick*, pp. 22-31;

Noël Burch, *To the Distant Observer: Towards a Theory of Japanese Film*, pp. 32-46;

Richard Howard, *The Giant on Giant-Killing*, pp. 47-49;

Rosalind Krauss, *Video: The Aesthetics of Narcissism*, pp. 50-64;

Jeremy Gilbert-Rolfe; John Johnston, *Gravity's Rainbow and the Spiral Jetty*, pp. 65-85;

Jean-Claude Lebensztejn; John Johnston, *Star*, pp. 86-103;

Hollis Frampton, *Notes on Composing in Film*, pp. 104-110.

Vol. 2 (summer)

Sergei Eisenstein; Maciej Sliwowski; Jay Leyda; Annette Michelson, *Notes for a Film of "Capital"*, pp. 3-26;

Annette Michelson, *Reading Eisenstein Reading "Capital"*, pp.26-38;

Yvonne Rainer, *Film about a Woman Who...*, pp. 39-67;

Hans Magnus Enzensberger; Joachim Neugroschel, *E. J. M. (1830-1904)*, pp. 68-70;

Jeremy Gilbert-Rolfe; John Johnston, *Gravity's Rainbow and the Spiral Jetty (Part 2)*, pp. 71-90;

Rosalind Krauss, *Jasper Johns: The Functions of Irony*, pp. 91-99;

Carl Andre; Jeremy Gilbert-Rolfe, *Commodity and Contradiction, or, Contradiction as Commodity*, pp. 100-104.

1977

Vol. 3 (spring)

Robert Morris, *Fragment from the Rodin Museum*, pp. 3-8;

Jean Epstein; Stuart Liebman, *Magnification and Other Writings*, pp. 9-25;

Peter Handke; Michael Roloff, *Blue Poem for B.*, pp. 26-34;

Jean Ricardou; Phoebe Cohen *The Population of Mirrors: Problems of Similarity Based on a Text by Alain Robbe-Grillet*, pp. 35-67;

Rosalind Krauss, *Notes on the Index: Seventies Art in America*, pp. 68-81;

Annette Michelson, *Reading Eisenstein Reading "Capital" (Part 2)*, pp. 82-89;

Jeremy Gilbert-Rolfe; John Johnston *Gravity's Rainbow and the Spiral Jetty (Conclusion)*, pp. 90-101;

Robert Pincus-Witten, *Naked Lunches*, pp. 102-118.

Vol. 4 (autumn)

Errata to October 3, p. 2;

Dolf Sternberger; Joachim Neugroschel, *Panorama of the 19th Century*, pp. 3-20;
Craig Owens, *"Einstein on the Beach": The Primacy of Metaphor*, pp. 21-32;
Amy Taubin, *Doubled Visions*, pp. 33-42;
Michael Snow, *Notes for "Rameau's Nephew"*, pp. 43-57;
Rosalind Krauss, *Notes on the Index: Seventies Art in America. Part 2*, pp. 58-67;
Keith Cohen, *Feast*, pp. 68-69;
Richard Sennett, *Narcissism and Modern Culture*, pp. 70-79;
Robert Whitman, *Light Touch*, pp. 80-93.

1978

Vol. 5 Photography (summer)

[*Introduction*], pp. 3-5;
Felix Nadar; Gaspard Felix Tournachon; Thomas Repensek, *My Life as a Photographer*, pp. 6-28;
Rosalind Krauss, *Tracing Nadar*, pp. 29-47;
Hollis Frampton, *Impromptus on Edward Weston: Everything in Its Place*, pp. 48-69;
Hubert Damisch, *Five Notes for a Phenomenology of the Photographic Image*, pp. 70-72;
Craig Owens, *Photography "en abyme"*, pp. 73-88;
Douglas Crimp, *Positive/Negative: A Note on Degas's Photographs*, pp. 89-100;
Jean Clair, *Opticeries*, pp. 101-112;
Thierry de Duve, *Time Exposure and Snapshot: The Photograph as Paradox*, pp. 113-125.

Vol. 6 (autumn)

Julia Kristeva; Marcelin Pleynet; Philippe Sollers; Phoebe Cohen, *The U. S. Now: A Conversation*, pp. 3-17;
Annette Michelson, *The Agony of the French Left*, pp. 18-23;
Samuel Beckett, *But the Clouds... A Play for Television*, pp. 24-30;
Tom Bishop, *The Loneliest Monologues: Beckett's Theater in the Seventies*, pp. 31-45;
Rosalind Krauss, *LeWitt in Progress*, pp. 46-60;
Michael E. Brown, *"Society against the State": The Fullness of the Primitive*, pp. 61-73;
Octavio Armand; Carol Maier, *Robert Morris: Mirage, Reflection (A Small Tribute to Vision)*, pp. 74-80;
Hollis Frampton, *Mind over Matter*, pp. 81-92;
Julia Kristeva; Tom Gora; Alice Jardine, *Place Names*, pp. 93-111.

Vol. 7 Soviet Revolutionary Culture (winter)

Annette Michelson, *A Specter and Its Specter*, pp. 3-6;
Margaret Scolari Barr; Jere Abbott, *Foreword*, pp. 7-9;
Alfred H. Barr, Jr., *Russian Diary 1927-28*, pp. 10-51;
John E. Bowlt, *Afterword*, pp. 51-53;
Elizabeth Jones, *A Note on Barr's Contribution to the Scholarship of Soviet Art*, pp. 53-56;
A. V. Lunacharsky; Alexander Sumerkin, *Gogol-Meyerhold's "The Inspector-General"*, pp. 57-70;
Paul Schmidt, *Discovering Meyerhold: Traces of a Search*, pp. 71-82;

Margit Rowell, *Vladimir Tatlin: Form/Faktura*, pp. 83-108;
Dziga Vertov; Kevin O'Brian, *The Factory of Facts and Other Writings*, pp. 109-128.

1979

Vol. 8 (spring)

Roland Barthes; Richard Howard, *Lecture in Inauguration of the Chair of Literary Semiology, Collège de France, January 7, 1977*, pp. 3-16;
Leo Bersani; Ulysse Dutoit, *The Forms of Violence*, pp. 17-29;
Rosalind Krauss, *Sculpture in the Expanded Field*, pp. 30-44;
Laurie Anderson, *From Americans on the Move*, pp. 45-57;
Berenice Reynaud; Thomas Repensek, *Stuart Sherman: Object Ritual*, pp. 58-74;
Douglas Crimp, *Pictures*, pp. 75-88;
Jean Clair, *Seven Prolegomenae to a Brief Treatise on Magritian Tropes*, pp. 89-110;
Annette Michelson, *About Snow*, pp. 111-125.

Vol. 9 (summer)

Jacques Derrida; Craig Owens, *The Parergon*, pp. 3-41;
Craig Owens, *Detachment from the "Parergon"*, pp. 42-49;
Rosalind Krauss, *Grids*, pp. 50-64;
Louis Marin, *The "I" as Autobiographical Eye: Reading Notes on a Few Pages of Stendhal's "Life of Henry Brulard"*, pp. 65-79;
Yvonne Rainer, *Working Title: Journeys from Berlin/1971*, pp. 80-106;
Hans Magnus Enzensberger; Sophie Wilkins, *Civil Liberties and Repression in Germany Today*, pp. 107-117;
Volume Information, pp. 118-119.

Vol. 10 (autumn)

[*Editorial*], pp. 3-4;
Hubert Damisch; Rosalind Krauss, *The Duchamp Defense*, pp. 5-28;
Trisha Brown; Yvonne Rainer, *A Conversation about "Glacial Decoy"*, pp. 29-37;
Babette Mangolte, *A Portfolio of Photographs of Trisha Brown's Work*, pp. 38-50
Daniel Buren; Thomas Repensek, *The Function of the Studio*, pp. 51-58;
Jean-François Lyotard; Thomas Repensek, *Preliminary Notes on the Pragmatic of Works: Daniel Buren*, pp. 59-67;
Annette Michelson; Richard Serra; Clara Weyergraf, *The Films of Richard Serra: An Interview*, pp. 68-104;
Birgit Pelzer, *Vision in Process*, pp. 105-119;
Craig Owens, *Earthwords*, pp. 120-130;
Yvonne Rainer, *A Letter from Yvonne Rainer*, pp. 131-132.

Vol. 11 Essays in Honor of Jay Leyda (winter)

[*Introduction*], pp. 3-4;

Alan Trachtenberg, *Walker Evan's "Message from the Interior": A Reading*, pp. 5-29;
 Annette Michelson, *Dr. Crase and Mr. Clair*, pp. 30-53;
 Mikhail Kaufman, *An Interview with Mikhail Kaufman*, pp. 54-76;
 Noël Burch, *Film's Institutional Mode of Representation and the Soviet Response*, pp. 77-96;
 P. Adams Sitney, *Image and Title in Avant-Garde Cinema*, pp. 97-112;
 Yve-Alain Bois; Christian Hubert, *El Lissitzky: Reading Lessons*, pp. 113-128;
 Rosalind Krauss, *Stieglitz/"Equivalents"*, pp. 129-140;
Jay Leyda: A Portfolio of Photographs New York, 1931-33, pp. 141-151;
Jay Leyda: A Brief Chronology, pp. 152-153;
 John Hagan, *Jay Leyda: A Bibliography*, pp. 154-165.

1980

Vol. 12 (spring)

Benjamin H. D. Buchloh; Rosalind Krauss; Annette Michelson, *Joseph Beuys at the Guggenheim*, pp. 3-21;
 James Benning, *Sound and Stills from "Grand Opera"*, pp. 22-45;
 Joel Fineman, *The Structure of Allegorical Desire*, pp. 46-66;
 Craig Owens, *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism*, pp. 67-86;
 Robert Morris, *Notes on Art as/and Land Reclamation*, pp. 87-102;
 Hollis Frampton; Scott MacDonald, *Interview with Hollis Frampton: The Early Years*, pp. 103-126;
 Annette Michelson, *Roland Barthes 1916-1980*, pp. 127-128
Volume Information, p. 129.

Vol. 13 (summer)

Pier Paolo Pasolini; Norman MacAfee; Craig Owens, *Observations on the Long Take*, pp. 3-6;
 Pier Paolo Pasolini; Norman MacAfee; Craig Owens, *What Is Neo-Zhdanovism and What Is Not*, pp. 7-10;
 Maria-Antonietta Macciocchi; Thomas Repensek, *Pasolini: Murder of a Dissident*, pp. 11-21;
 Leo Bersani; Ulysse Dutoit, *Merde Alors*, pp. 22-35;
 Rosalind Krauss, *Poststructuralism and the "Paraliterary"*, pp. 36-40;
 Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, pp. 41-57;
 Craig Owens, *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism Part 2*, pp. 58-80;
 Michael Nyman, *Against Intellectual Complexity in Music*, pp. 81-89;
 James H. Kavanaugh, *"Son of a Bitch": Feminism, Humanism, and Science in "Alien"*, pp. 90-100;
 Leo Steinberg, *Acknowledgments for a Book Not Yet Begun*, pp. 101-102.

Vol. 14 (autumn)

Catrina Neiman, *An Introduction to the Notebook of Maya Deren, 1947*, pp. 3-15;
 Maya Deren; Gregory Bateson, *An Exchange of Letters between Maya Deren and Gregory Bateson*, pp. 16-20;
 Maya Deren, *From the Notebook of Maya Deren, 1947*, pp. 21-46;
 Annette Michelson, *On Reading Deren's Notebook*, pp. 47-54;

Sergei Eisenstein; Tanaquil Taubes, *Letters from Mexico to Maxim Strauch and Ilya Trauberg*, pp. 55-64;
Annette Michelson, *Bayreuth: The Centennial "Ring"*, pp. 65-70;
Jean-Jacques Nattiez; Thomas Repensek, *Chéreau's Treachery*, pp. 71-100;
Pierre Boulez; Michel Fano; Thomas Repensek, *A Conversation*, pp. 101-120.

Vol. 15 (winter)

Jorge Luis Borges; Gloria Waldman; Ronald Christ, *Review: Films*, pp. 3-5;
Jorge Luis Borges; Gloria Waldman; Ronald Christ, *Review: Street Scene*, pp. 6-7;
Jorge Luis Borges; Gloria Waldman; Ronald Christ, *Review: The Informer*, pp. 7-8;
Jorge Luis Borges; Gloria Waldman; Ronald Christ, *Review: Wells the Visionary*, pp. 9-10;
Jorge Luis Borges; Gloria Waldman; Ronald Christ, *Review: Two Films*, pp. 11-12;
Jorge Luis Borges; Gloria Waldman; Ronald Christ, *An Overwhelming Film*, pp. 12-14;
Jorge Luis Borges; Gloria Waldman; Ronald Christ, *Review: Two Films*, pp. 14-15;
Hubert Damisch; Richard Miller, *Reading Delacroix's "Journal"*, pp. 16-39;
Joseph Cornell, *Nebula, The Powdered Sugar Princess*, pp. 40-48;
Thomas Lawson, *Silently, by Means of a Flashing Light*, pp. 49-60;
Serge Guilbaut; Thomas Repensek, *The New Adventures of the Avant-Garde in America: Greenberg, Pollock, or from Trotskyism to the New Liberalism of the "Vital Center"*, pp. 61-78;
Joel Fineman, *The Significance of Literature: "The Importance of Being Earnest"*, pp. 79-90;
Douglas Crimp, *The Photographic Activity of Postmodernism*, pp. 91-101;
Rosalind Krauss, *Review: Jump over the Bauhaus*, pp. 102-110.

1981

Vol. 16 (spring)

[*Introduction*], pp. 3-4;
Rosalind Krauss, *In the name of Picasso*, pp. 5-22;
Clara Weyergraf, *The Holy Alliance*, pp. 23-34;
John Beardsley, *Review. Art and Authoritarianism: Walter De Maria's "Lightning Field"*, pp. 35-38;
Benjamin H. D. Buchloh, *Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting*, pp. 39-68;
Douglas Crimp, *The End of Painting*, p. 69-86;
E. A. Carmean, Jr., *The Sandwiches of the Artist*, pp. 87-101;
Ben Lifson; Abigail Solomon-Godeau, *Photophilia: A Conversation about the Photography Scene*, pp. 102; 118;
Annette Michelson, *The Prospect Before Us*, pp. 119-126;
Volume Information, pp. 127-128.

Vol. 17 The New Talkies (summer)

[*Introduction*], pp. 2-4;
Philip Rosen, *The Politics of the Sign and Film Theory*, pp. 5-21;
Mary Ann Doane, *Woman's Stake: Filming the Female Body*, pp. 22-36;

Joan Copjec, "India Song/Son nom de Venise dans Calcutta desert": *The Compulsion to Repeat*, pp. 37-52;
Peter Wollen, *The Field of Language in Film*, pp. 53-60;
Hollis Frampton, *Film in the House of the Word*, pp. 61-64;
Yvonne Rainer, *Looking Myself in the Mouth*, pp. 65-76;
Martha Rosler; Jane Weinstock, *Interview with Martha Rosler*, pp. 77-98;
Fredric Jameson, "In the Destructive Element Immerse": *Hans-Jürgen Syberberg and Cultural Revolution*, pp. 99-118.

Vol. 18 (autumn)

Arthur C. Danto, *Nausea and Noesis: Some Philosophical Problems for Sartre*, pp. 3-19;
Joan Copjec, *Flavit et Dissipati Sunt*, pp. 20-40;
Dana B. Polan, *Roland Barthes and the Moving Image*, pp. 41-46;
Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition*, pp. 47-66;
Douglas Crimp, *Richard Serra: Sculpture Exceeded*, pp. 67-78;
Stephen Melville, *How Should Acconci Count for Us?: Notes on a Retrospect*, pp. 79-89;
Abigail Solomon-Godeau, *A Photographer in Jerusalem, 1855: Auguste Salzmann and His Times*, pp. 90-107.

Vol. 19 (winter)

Rosalind Krauss, *The Photographic Conditions of Surrealism*, pp. 3-34;
Charles Baudelaire; Richard Howard, *A Martyr. Drawing by an Unknown Master*, pp. 35-37;
Charles Baudelaire; Richard Howard, *A Voyage to Cythera*, pp. 37-39;
Charles Baudelaire; Richard Howard, *Lesbos*, pp. 39-41;
Charles Baudelaire; Richard Howard, *Damned Women*, pp. 41-42;
Charles Baudelaire; Richard Howard, *Meditation*, pp. 42-43;
Charles Baudelaire; Richard Howard, *Even She Who Was Called Beatrice by Many Who Knew Not Wherefore*, pp. 43-44;
Leo Steinberg, *Velázquez' "Las Meninas"*, pp. 45-54;
Stephen Melville, *Notes on the Reemergence of Allegory, the Forgetting of Modernism, the Necessity of Rhetoric, and the Conditions of Publicity in Art and Criticism*, pp. 55-92;
Yve-Alain Bois; Thomas Repensek, *Ryman's Tact*, pp. 93-104;
Douglas Crimp; Guy Hocquenghem, *The New French Culture: An Interview with Guy Hocquenghem*, pp. 105-117;
William Rubin; Rosalind Krauss; Christopher Phillips, *Letters*, pp. 118-121

1982

Vol. 20 (spring)

Jean Baudrillard; Rosalind Krauss; Annette Michelson, *The Beaubourg-Effect: Implosion and Deterrence*, pp. 3-13;
Bernhard Leitner; Sophie Wilkins, *Albert Speer, the Architect from a Conversation of July 21, 1978*, pp. 14-50;
Noël Carroll, *The Future of Allusion: Hollywood in the Seventies (And beyond)*, pp. 51-81;

Vivienne Dick; Scott MacDonald, *Interview with Vivienne Dick*, pp.82-101;
J. Hoberman, *A Context for Vivienne Dick*, pp. 102-106;
Albert E. Elsen; Walter A. Haas, *On the Question of Originality: A Letter*, pp. 107-109;
Rosalind Krauss, *Sincerely Yours: A Reply*, pp. 110-130;
Volume Information, pp. 131.

Vol. 21 Rainer Werner Fassbinder (summer)

Annette Michelson, *Rainer Werner Fassbinder 1946-1982*, p. 3;
Rainer Werner Fassbinder; Joyce Rheuban, *In a Year of Thirteen Moons*, pp. 4-50;
Robert Burgoyne, *Narrative and Sexual Excess*, pp. 51-61;
Douglas Crimp, *Fassbinder, Franz, Fox, Elvira, Erwin, Armin, and All the Others*, pp. 62-81;
Tony Pipolo, *Bewitched by the Holy Whore*, pp. 82-114;
Thomas Elsaesser, *"Lili Marleen": Fascism and the Film Industry*, pp. 115-140;
Rainer Werner Fassbinder: A Complete Filmography, pp. 141-152.

Vol. 22 (autumn)

Annette Michelson, *De Stijl, Its Other Face: Abstraction and Cacaphony, or What Was the Matter with Hegel?*, pp. 3-26;
Christopher Phillips, *The Judgment Seat of Photography*, pp. 27-63;
Linda Nochlin, *The De-Politicization of Gustave Courbet: Transformation and Rehabilitation under the Third Republic*, pp. 64-78;
Perry Meisel, *Review: Alienating Alienation: Fredric Jameson's Revisionary Romance*, pp. 79-90;
Rosalind Krauss, *When Words Fail*, pp. 91-103;
Benjamin H. D. Buchloh, *Documenta 7: A Dictionary of Received Ideas*, pp. 104-126.

Vol. 23 Film books (winter)

Annette Michelson, *[Introduction]*, p. 3;
Arthur C. Danto, *Review: Philosophy and/as Film and/as If Philosophy*, pp. 4-14;
Fredric Jameson, *Review: Reading Hitchcock*, pp. 15-42;
Joan Copjec, *Review: The Anxiety of the Influencing Machine*, pp. 43-59;
Stuart Liebman, *Review: Documenting the Left*, pp. 60-79;
Nick Browne, *Review: The Formalist's Dreyer*, pp. 80-88;
Noël Carroll, *Review: Address to the Heathen*, pp. 89-163.

1983

Vol. 24 (spring)

Scott MacDonald; B. Beth; B. Scott, *Interview with Beth and Scott B*, pp. 3-36;
John Rajchman, *Foucault, or the Ends of Modernism*, pp. 37-62;
Jean-Marie Alliume, *Review: The Rivière Beast, or the Unfinished Trial of the Creature Who Tortured Birds and Frogs*, pp. 63-82;

F. T. Marinetti; Richard J. Pioli, *Babel of Dreams*, pp. 83-85;
The Duomo of Milan, p. 86;
Correction of Proofs + Desires in Speed, pp. 87-97;
[*Nocturnal Dialogue in the Observation-Post of the 8th Bombard Battery at Zagora*], p. 98;
Successively, p. 99;
Yes, Yes, like This, the Dawn on the Sea, pp. 102-110;
Marc Chenetier, *Review: Gods, Princes, and Scribes*, pp. 103-115;
Volume Information, p. 116.

Vol. 25 (summer)

Acknowledgments, pp. ii-iii;
The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion, pp. iv+1-198+204-222;
John W. O'Malley, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion: Postscript*, pp. 199-203.

Vol. 26 (autumn)

Louise Lawler, *Arrangements of Pictures*, pp. 3-16;
Pierre Rosenstiehl; Thomas Repensek, *The "Dodicadidale", or in Praise of Heuristics*, pp. 17-26;
Yve-Alain Bois, *Writer, Artisan, Narrator*, pp. 27-33;
Christopher Phillips, *Review: A Mnemonic Art? Calotype Aesthetics at Princeton*, pp. 34-62;
Stephen Heath, *Le Père Noël*, pp. 63-115.

Vol. 27 (autumn)

Jean Clay; John Shepley, *Ointments, Makeup, Pollen*, pp. 3-44;
Gilles Deleuze; Rosalind Krauss, *Plato and the Simulacrum*, pp. 45-56;
Paul Schmidt, *Introduction to "The Tables of Destiny"*, pp. 57-58;
Velimir Khlebnikov; Paul Schmidt, *An Excerpt from "The Tables of Destiny"*, pp. 59-73;
Nancy Troy, *To Be Continued: A Note on Some Recent Mondrians*, pp. 74-80;
Noël Carroll, *A Reply to Heath*, pp. pp. 81-102.

1984

Vol. 28 Discipleship: A Special Issue on Psychoanalysis (spring)

Joan Copjec, *Discipleship*, pp. 4-6;
Jean Laplanche; Richard Miller, *To Situate Sublimation*, pp. 7-26;
Leo Bersani, *Sexuality and Aesthetics*, pp. 27-42;
Perry Meisel, *Freud's Reflexive Realism*, pp. 43-59;
Joan Copjec, *Transference: Letters and The Unknown Woman*, pp. 60-90;
François Roustang; Richard Miller, *Uncertainty*, pp. 91-103;
Jennifer Stone, *Italian Freud: Gramsci, Giulia Schucht, and Wild Analysis*, pp. 104-124
Homi Bhabha, *Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse*, pp. 125-133;
Volume Information, p. 134.

Vol. 29 (summer)

- Georges Melies; Stuart Liebman, *Cinematographic Views*, pp. 2+21-31;
Annette Michelson, *On the Eve of the Future: The Reasonable Facsimile and the Philosophical Toy*, pp. 3-20;
Yve-Alain Bois; John Shepley, *A Picturesque Stroll around "Clara-Clara"*, pp. 32-62;
Georges Didi-Huberman; Thomas Repensek, *The Index of the Absent Wound (Monograph on a Stain)*, pp. 63-81;
Jonas Mekas; Scott MacDonald, *Interview with Jonas Mekas*, pp. 82-116;
Joseph Rykwert, *On First Hearing about Hermeneutics*, pp. 117-119.

Vol. 30 (autumn)

- Douglas Crimp, *Editorial*, pp. 3-8;
Hans Haacke, *Broadness and Diversity of the Ludwig Brigade*, pp. 9-16;
Walter Grasskamp, *An Unpublished Text for an Unpainted Picture*, pp. 17-22;
Yve-Alain Bois; Douglas Crimp; Rosalind Krauss; Hans Haacke, *A Conversation with Hans Haacke*, pp. 23-48;
Douglas Crimp, *The Art of Exhibition*, pp. 49-81;
Benjamin H. D. Buchloh, *From Faktura to Factography*, pp. 82-119;
Yve-Alain Bois; Thomas Repensek, *Francis Picabia: From Dada to Pétain*, pp. 120-127.

Vol. 31 (winter)

- Denis Hollier; William Rodarmor, *Mimesis and Castration 1937*, pp. 3-15;
Roger Caillois; John Shepley, *Mimicry and Legendary Psychasthenia*, pp. 16-32;
Pier Paolo Pasolini; John Shepley, *"Rital" and "Raton"*, pp. 33-48;
Rosalind Krauss, *A Note on Photography and the Simulacral*, pp. 49-68;
Jeanne Laurent; Pierre Vaisse; Jacques Chardeau, *The New Caillebotte Affair*, pp. 69-90;
Rosalynde Deutsche; Cara Gendel Ryan, *The Fine Art of Gentrification*, pp. 91-111.

1985

Vol. 32 Hollis Frampton (spring)

- Hollis Frampton. A Special Issue*, p. 3;
Annette Michelson, *Poesis/Mathesis*, pp. 4-6;
Barry Goldensohn, *Memoir of Hollis Frampton*, pp. 7-16;
Marion Faller; Hollis Frampton, *A Portfolio of Photographs*, pp. 17-24;
Hollis Frampton, *Letters from Frampton 1958-1968*, pp. 25-55;
Hollis Frampton, *Erotic Predicaments for Camera*, pp. 56-61;
Christopher Phillips, *Review: Word Pictures: Frampton and Photography*, pp. 62-76;
Bruce Jenkins, *The Red and The Green*, pp. 77-92;
Peter Gidal; Hollis Frampton, *Interview with Hollis Frampton*, pp. 93-117;
Allen S. Weiss, *Frampton's Lemma, Zorn's Dilemma*, pp. 118-128;
Brian Henderson, *Propositions for the Exploration of Frampton's "Magellan"*, pp. 129-150;

Annette Michelson, *Frampton's Sieve*, pp. 151-166;
Hollis Frampton: A Complete Filmography, pp. 167-169;
Volume Information, pp. 170-171.

Vol. 33 (summer)

Michel Foucault; Robert Hurley, *Erotics*, pp. 3-30;
Rosalind Krauss, *Corpus Delicti*, pp. 31-72;
Denis Hollier; Richard Miller, *Bataille's Tomb: A Halloween Story*, pp. 73-102;
Jane Gallop, *Annie Leclerc Writing a Letter, with Vermeer*, pp. 103-117.

Vol. 34 (autumn)

Viktor Shklovsky; Gerald Janecek; Peter Mayer, *On Poetry and Trans-Sense Language*, pp. 3-24;
Kazimir Malevich; Alan Upchurch, *Chapters from an Artist's Autobiography*, pp. 25-44;
Hal Foster, *The "Primitive" Unconscious of Modern Art*, pp. 45-70;
Homi K. Bhabha, *Sly Civility*, pp. 71-80;
Christian Metz, *Photography and Fetish*, pp. 81-90;
Raymond Bellour; Bill Viola, *An Interview with Bill Viola*, pp. 91-119.

Vol. 35 Moscow Diary (winter)

Walter Benjamin, *Moscow Diary*, pp. 4+9-135;
Gershom Scholem, *Preface*, pp. 5-8;
Gary Smith, *Afterword*, pp. 136-146.

1986

Vol. 36 Georges Bataille: Writings on Laughter, Sacrifice, Nietzsche, Un-Knowing (spring)

Georges Bataille; Annette Michelson, *Extinct America*, pp. 3-9;
Georges Bataille; Annette Michelson, *Slaughterhouse*, pp. 10-13;
Georges Bataille; Annette Michelson, *Smokestack*, pp. 14-16;
Georges Bataille; Annette Michelson, *Human Face*, pp. 17-21;
Georges Bataille; Annette Michelson, *Metamorphosis*, pp. 22-23;
Georges Bataille; Annette Michelson, *Museum*, pp. 24-26;
Georges Bataille; Annette Michelson, *Counterattack: Call to Action*, pp. 26-27;
Georges Bataille; Annette Michelson, *The Threat of War*, p. 28;
Georges Bataille; Annette Michelson, *Additional Notes on the War*, pp. 29-31;
Georges Bataille; Annette Michelson, *Toward Real Revolution*, pp. 32-41;
Georges Bataille; Annette Michelson, *Nietzsche's Madness*, pp. 42-45;
Georges Bataille; Annette Michelson, *On Nietzsche: The Will to Chance Preface*, pp. 46-57;
Georges Bataille; Annette Michelson, *Van Gogh as Prometheus*, pp. 58-60;
Georges Bataille; Annette Michelson, *Sacrifice*, pp. 61-74;
Georges Bataille; Annette Michelson, *Celestial Bodies*, pp. 75-78;

Georges Bataille; Annette Michelson, *Program (Relative to "Acephale")*, p. 79;
Georges Bataille; Annette Michelson, *Un-Knowing and Its Consequences*, pp. 80-85;
Georges Bataille; Annette Michelson, *Un-Knowing and Rebellion*, pp. 86-88;
Georges Bataille; Annette Michelson, *Un-Knowing: Laughter and Tears*, pp. 89-102;
Georges Bataille; Annette Michelson, *The Ascent of Mount Aetna*, pp. 103-105;
Georges Bataille; Annette Michelson, *Autobiographical Note*, pp. 106-110;
Annette Michelson, *Heterology and the Critique of Instrumental Reason*, pp. 111-127;
Allen S. Weiss, *Impossible Sovereignty: Between "The Will to Power" and "The Will to Chance"*, pp. 128-146;
Rosalind Krauss, *Antivision*, pp. 147-154;
Volume Information, pp. 155.

Vol. 37 (summer)

Annette Michelson, *In Praise of Horizontality: André Leroi-Gourhan 1911-1986*, pp. 3-5;
André Leroi-Gourhan; Annette Michelson, *The Religion of the Caves: Magic or Metaphysics?*, pp. 6-17;
André Leroi-Gourhan; Annette Michelson, *The Hands of Gargas: Toward a General Study*, pp. 18-34;
Rosalind Krauss, *Introduction*, pp. 35-40;
Benjamin H. D. Buchloh, *The Primary Colors for the Second Time: A Paradigm Repetition of the Neo-Avant-Garde*, pp. 41-52;
Molly Nesbit, *Ready-Made Originals: The Duchamp Model*, pp. 53-64;
Steven Z. Levine, *Monet's Series: Repetition, Obsession*, pp. 65-75;
Linda Nochlin, *Courbet's "L'origine du monde": The Origin without an Original*, pp. 76-86;
Michael Fried, *Antiquity Now: Reading Winckelmann on Imitation*, pp. 87-97;
Louis Marin; Richard Miller, *Review: In Praise of Appearance*, pp. 98-112;
Klaus Herding; John William Gabriel, *Review: Manet's Imagery Reconstructed*, pp. 113-124;
Yve-Alain Bois; John Shepley, *Review: Painting as Model*, pp. 125-137.

Vol. 38 (autumn)

Krzysztof Wodiczko, *Krzysztof Wodiczko/ Public Projections*, pp.3-22;
Douglas Crimp; Rosalyn Deutsche; Ewa Lajer-Burcharth; Krzysztof Wodiczko, *A conversation with Krzysztof Wodiczko*, pp. 23-51;
Wieslaw Borowski; Hanna Ptaszkowska; Mariusz Tchorek; Andrzej Turowski, *Foksal Gallery Documents*, pp. 52-62;
Rosalyn Deutsche, *Krzysztof Wodiczko's "Homeless Projection" and the Site of Urban "Revitalization"*, pp. 63-98;
Slavoj Žižek; Richard Miller, *Hitchcock*, pp. 99-111;
P. Adams Sitney, *Kinematography and the Analytic Text: A Reading of "Persona"*, pp. 112-130.

Vol. 39 (winter)

Allan Sekula, *The Body and the Archive*, pp. 3-64;
Abigail Solomon-Godeau, *The Legs of the Countess*, pp. 65-108;
Mikkel Borch-Jacobsen; Richard Miller, *The Freudian Subject, from Politics to Ethics*, pp. 109-127;

Yve-Alain Bois, *The Antidote*, pp. 128-144.

1987

Vol. 40 Television (spring)

Jacques-Alain Miller, *Prefatory Note*, p. 5;

Jacques Lacan; Denis Hollier; Rosalind Krauss; Annette Michelson, *Television*, pp. 6-50;

Jeffrey Mehlman; Joan Copjec, Introduction, pp. 51-54;

Jacques Lacan; Jeffrey Mehlman, *Letter to Rudolph Loewenstein*, pp. 55-69;

Jacques Lacan; Jeffrey Mehlman, *Letter to Heinz Hartmann*, pp. 70-71;

Heinz Hartmann; Jeffrey Mehlman, *XVIIIth Congress of the International Psycho-Analytical Association. Report from the President, Dr. Heinz Hartmann*, pp. 72-75;

Jacques Lacan; Jeffrey Mehlman, *Letter to D. W. Winnicott*, pp. 76-78;

The International Psycho-Analytical Association Minute. The Study Group SFP, pp. 79-80;

Jacques Lacan; Jeffrey Mehlman, *Introduction to the Names-of-the-Father Seminar*, pp. 81-95;

Jacques Lacan; Jeffrey Mehlman, *Founding Act*, pp. 96-105;

Jacques Lacan; Jeffrey Mehlman, *Responses to Students of Philosophy concerning the Object of Psychoanalysis*, pp. 106-113;

Jacques Lacan; Jeffrey Mehlman, *A Letter to "Le Monde"*, pp. 114-115;

Jacques Lacan; Jeffrey Mehlman, *Impromptu at Vincennes*, pp. 116-127;

Jacques Lacan; Jeffrey Mehlman, *Letter of Dissolution*, pp. 128-130;

Jacques Lacan; Jeffrey Mehlman, *The Other Is Missing*, pp. 131-133;

Volume Information, pp. 134-135.

Vol. 41 (summer)

Jacques-Alain Miller; Richard Miller, *Jeremy Bentham's Panoptic Device*, pp. 3-29;

Patricia Mainardi, *Postmodern History at the Musée d'Orsay*, pp. 30-52;

Ann Smock, *Learn to Read, She Said*, pp. 53-60;

Giuliana Bruno, *Ramble City: Postmodernism and "Blade Runner"*, pp. 61-74;

Steve Fagin; Peter Wollen, *An Interview with Steve Fagin*, pp. 75-100;

Friedrich Kittler; Dorothea von Mücke; Philippe L. Simlon, *Gramophone, Film, Typewriter*, pp. 101-118.

Vol. 42 Marcel Broodthaers: Writings, Interviews, Photographs (autumn)

Benjamin H. D. Buchloh, *Introductory Note*, pp. 5-7;

Marcel Broodthaers; Paul Schmidt, *Untitled Poem*, pp. 7-9;

John Shepley; Marcel Broodthaers, *Questions of "Painting" / Questions de "peinture"*, pp. 12-13;

Marcel Broodthaers; Paul Schmidt, *Selections from "Pense-Bete" 1963-64*, pp. 14-29;

Marcel Broodthaers; Paul Schmidt, *Investigating Dreamland*, pp. 30-31;

Marcel Broodthaers; Paul Schmidt, *Gare au defi! Pop Art, Jim Dine, and the Influence of René Magritte*, pp. 32-34;

Marcel Broodthaers; Paul Schmidt, *To Be "Bien Pensant"... or Not to Be. To Be Blind*, p. 35;

Marcel Broodthaers, *An Interview with Marcel Broodthaers by the Film Journal "Trépiéd"*, pp. 36-38;
 Marcel Broodthaers; Irmeline Lebeer; Paul Schmidt, *Ten Thousand Francs Reward*, pp. 39-48;
 Marcel Broodthaers, *A Portfolio of Photographs*, pp. 49-56;
 Dieter Schwarz, *"Look! Books in Plaster!": On the First Phase of the Work of Marcel Broodthaers*, pp. 57-66;
 Benjamin H. D. Buchloh, *Open Letters, Industrial Poems*, pp. 67-100;
 Anne Rorimer, *The Exhibition at the MTL Gallery in Brussels, March 13 - April 10, 1970*, pp. 101-125;
 Dirk Snauwaert; Kaatje Cusse, *The Figures*, pp. 126-134;
 Rainer Borgemeister; Chris Cullens, *"Section des Figures:" The Eagle from the Oligocene to the Present*, pp. 135-154;
 Michael Oppitz; Chris Cullens, *Eagle/Pipe/Urinal*, pp. 155-156;
 Birgit Pelzer; Richard Miller, *Recourse to the Letter*, pp. 157-181;
 Yves Gevaert; Emile van Balberghe; John Shepley, *Pauvre Belgique: "An Asterisk in History"*, pp. 182-195;
Decor: A Conquest by Marcel Broodthaers, pp. 196-197;
 Marie-Pascale Gildemyn, *Marcel Broodthaers: Bibliography*, pp. 198-210.

Vol. 43 AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism (winter)

Douglas Crimp, *[Introduction]*, pp. 3-16;
 Jan Zita Grover, *AIDS: Keywords*, pp. 17-30;
 Paula A. Treichler, *AIDS, Homophobia, and Biomedical Discourse: An Epidemic of Signification*, pp. 31-70;
 Simon Watney, *The Spectacle of AIDS*, pp. 71-86;
 Sander L. Gilman, *AIDS and Syphilis: The Iconography of Disease*, pp. 87-107;
 Martha Gever, *Pictures of Sickness: Stuart Marshall's "Bright Eyes"*, pp. 108-126;
 Amber Hollibaugh; Mitchell Karp; Katy Taylor; Douglas Crimp, *The Second Epidemic*, pp. 127-142;
 Max Navarre, *Fighting the Victim Label*, pp. 143-146;
PWA Coalition Portfolio, pp. 147-168;
 Suki Ports, *Needed (For Women and Children)*, pp. 169-176;
 Carol Leigh, *Further Violations of Our Rights*, pp. 177-181;
 Gregg Bordowitz, *Picture a Coalition*, pp. 182-196;
 Leo Bersani, *Is the Rectum a Grave?*, pp. 197-222;
 John Borneman, *AIDS in the Two Berlins*, pp. 223-236;
 Douglas Crimp, *How to Have Promiscuity in an Epidemic*, pp. 237-271.

1988

Vol. 44 (spring)

Rosalind Krauss, *Editorial Note*, pp. 3-6;
 Leo Steinberg, *The Philosophical Brothel*, pp. 7-74;
 Denis Hollier, *The Word of God: "I Am Dead"*, pp. 75-87;
 John Rajchman, *Foucault's Art of Seeing*, pp. 88-117;
Volume Information, pp. 118-119.

Vol. 45 (summer)

Corrections: The Philosophical Brothel, p. 2;

Jonathan Crary, *Techniques of the Observer*, 3-35;

Eric Michaud; Rosalind Krauss, *The Ends of Art According to Beuys*, pp. 36-46;

Thierry de Duve, *Joseph Beuys, or The Last of the Proletarians*, pp. 47-62;

Stefan Germer, *Haacke, Broodthaers, Beuys*, pp. 63-75;

Joel Fineman, *The Sound of O in Othello: The Real of the Tragedy of Desire*, pp. 76-96;

Shoshana Felman, *Lacan's Psychoanalysis, or The Figure in the Screen*, pp. 97-108;

Ann Reynolds, *Reproducing Nature: The Museum of Natural History as Nonsite*, pp. 109-127.

Vol. 46 Alexander Kluge: Theoretical Writings, Stories, and an Interview (autumn)

Stuart Liebman, *Why Kluge?*, pp. 4-22;

Stuart Liebman; Alexander Kluge, *On New German Cinema, Art, Enlightenment, and the Public Sphere: An Interview with Alexander Kluge*, pp. 23-59;

Oskar Negt; Alexander Kluge; Peter Labanyi, *"The Public Sphere and Experience": Selections*, pp. 60-82;

Edgar Reitz; Alexander Kluge; Wilfried Reinke; Miriam Hansen, *Word and Film*, pp. 83-95;

Alexander Kluge; Stuart Liebman, *Why Should Film and Television Cooperate?: On the Mainz Manifesto*, pp. 96-102;

Alexander Kluge; Joyce Rheuban, *Selections from New Stories, Notebooks 1 - 18 "The Uncanniness of Time"*, pp. 103-115;

Andreas Huyssen, *An Analytic Storyteller in the Course of Time*, pp. 116-128;

Heide Schlüppmann; Jamie Owen Daniel, *"What Is Different Is Good": Women and Femininity in the Films of Alexander Kluge*, pp. 129-150;

Fredric Jameson, *On Negt and Kluge*, pp. 151-177;

Miriam Hansen, *Reinventing the Nickelodeon: Notes on Kluge and Early Cinema*, pp. 178-198;

Stuart Liebman, *Alexander Kluge: Filmography*, pp. 199-205;

Alexander Kluge: Selected Videography, pp. 206-207;

Stuart Liebman, *Alexander Kluge: Selected Publications in Chronological Order*, pp. 208-212;

Stuart Liebman, *Select Bibliography of Writings about Alexander Kluge*, pp. 213-216;

Stuart Liebman, *Acknowledgments*, pp. 217-218.

Vol. 47 (winter)

Rosalyn Deutsche, *Uneven Development: Public Art in New York City*, pp. 3-52;

David V. Lurie; Krzysztof Wodiczko, *Homeless Vehicle Project*, pp. 53-67;

Daniel Nystrom; Krzysztof A. Makowski; Oscar A. Alcober; Victor(Avigdor) Hurowitz, *Conversations about a Project for a Homeless Vehicle*, pp. 68-76;

Thomas Y. Levin, *Walter Benjamin and the Theory of Art History*, pp. 77-83;

Walter Benjamin; Thomas Y. Levin, *Rigorous Study of Art*, pp. 84-90;

Emily Apter, *The Garden of Scopic Perversion from Monet to Mirbeau*, pp. 91-115.

Vol. 48 (spring)

- Thierry de Duve; Rosalind Krauss, *Andy Warhol, or The Machine Perfected*, pp. 3-14;
Gertrud Koch; Jamie Owen Daniel; Miriam Hansen, *The Aesthetic Transformation of the Image of the Unimaginable: Notes on Claude Lanzmann's "Shoah"*, pp. 15-24;
Andreas Huyssen, *Anselm Kiefer: The Terror of History, the Temptation of Myth*, pp. 25-45;
Eric Rentschler, *Fatal Attractions: Leni Riefenstahl's "The Blue Light"*, pp. 46-68;
Douglas Crimp; Rosalyn Deutsche, *Hans Haacke's Contribution to "Points of Reference 38/88"*, pp. 69-70;
Werner Fenz; Maria-Regina Kecht, *Protocols of the Exhibition "Points of Reference 38/88"*, pp. 71-74;
Werner Fenz; Maria-Regina Kecht, *The Monument Is Invisible, the Sign Visible*, pp. 75-78;
Hans Haacke, *Und ihr habt doch gesiegt, 1988*, pp. 79-87;
Benjamin H. D. Buchloh, *A Note on Gerhard Richter's "October 18, 1977"*, pp. 88-109;
Corrections: Reproducing Nature: The Museum of Natural History as Nonsite, p. 110.

Vol. 49 (summer)

- Tania Modleski, *Some Functions of Feminist Criticism, or The Scandal of the Mute Body*, pp. 3-24;
Eric Michaud, *Van Gogh, or The Insufficiency of Sacrifice*, pp. 25-39;
Denis Hollier, *French Customs, Literary Borders*, pp. 40-52;
Joan Copjec, *The Orthopsychic Subject: Film Theory and the Reception of Lacan*, pp. 53-71;
Thierry de Duve; Rosalind Krauss, *Yves Klein, or The Dead Dealer*, pp. 72-90;
D. A. Miller, *Sontag's Urbanity*, pp. 91-101;
Allen S. Weiss, *A New History of the Passions*, pp. 102-112.

Vol. 50 (autumn)

- Gertrud Koch; Jan-Christopher Horak; Joyce Rheuban, *The Body's Shadow Realm*, pp. 3-29;
Slavoj Žižek, *Looking Awry*, pp. 30-55;
Joan Copjec, *The Sartorial Superego*, pp. 56-95;
Jonathan Crary, *Spectacle, Attention, Counter-Memory*, pp. 96-107;
Andrew Ross, *Review: The Rock 'n' Roll Ghost*, pp. 108-117.

Vol. 51(winter)

- Douglas Crimp, *Mourning and Militancy*, pp. 3-18;
Michael Moon, *Flaming Closets*, pp. 19-54;
Jacques Lacan; James B. Swenson, Jr., *Kant with Sade*, pp. 55-75;
James B. Swenson, Jr., *Annotations to "Kant with Sade"*, pp. 76-104;
Laurent Jenny; Thomas Trezise, *From Breton to Dali: The Adventures of Automatism*, pp. 105-114;
Martha Baer; Erin Cramer; Jessica Chalmers; Andrea Fraser; Marianne Weems; Herb Rorhback; Werner Sanchez; Pip Winthrop; Raul A. Cantella, *The V-Girls: A Conversation with October*, pp. 115-143.

1990

Vol. 52 (spring)

Stephen Melville, *The Temptation of New Perspectives*, pp. 3-15;
Annette Michelson, *The Kinetic Icon in the Work of Mourning: Prolegomena to the Analysis of a Textual System*, pp. 16-39;
Intertitles to "Three Songs of Lenin", 1934, pp. 40-51;
Rosalind Krauss, *Bachelors*, pp. 52-59;
Thierry de Duve; Rosalind Krauss, *Marcel Duchamp, or The "Phynancier" of Modern Life*, pp. 60-75;
Trinh T. Minh-Ha, *Documentary Is/Not a Name*, pp. 76-98
Volume Information, pp. 99-100.

Vol. 53 The Humanities as Social Technology (summer)

Eugene W. Holland; Vassilis Lambropoulos, *Introduction*, pp. 3-10;
Stuart Hall, *The Emergence of Cultural Studies and the Crisis of the Humanities*, pp. 11-23;
Catharine R. Stimpson, *Federal Papers*, pp. 24-39;
Barbara Harlow, *Political Detention: Countering the University*, pp. 40-61;
Mark Poster, *Words without Things: The Mode of Information*, pp. 62-77;
Paul A. Bove, *Power and Freedom: Opposition and the Humanities*, pp. 78-92;
Cornel West, *The New Cultural Politics of Difference*, pp. 93-109;
Douglas Crimp, *To Our Readers*, pp. 110-112.

Vol. 54 (autumn)

Rosalind Krauss, *The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum*, pp. 3-17;
Slavoj Žižek, *Rossellini: Woman as Symptom of Man*, pp. 18-44;
Marjorie Garber, *Fetish Envy*, pp. 45-56;
Beat Wyss; Denise Bratton, *Ragnarök of Illusion: Richard Wagner's "Mystical Abyss" at Bayreuth*, pp. 57-78;
John Corbett, *Free, Single, and Disengaged: Listening Pleasure and the Popular Music Object*, pp. 79-101;
Wolfgang Kemp; Joyce Rheuban, *Images of Decay: Photography in the Picturesque Tradition*, pp. 102-133;
AIDS Timeline, pp. 134-135;
Craig Owens, 1950-1990, p. 136.

Vol. 55 (winter)

Denis Hollier; Rosalind Krauss, *On Equivocation (Between Literature and Politics)*, pp. 3-22;
Thomas Y. Levin, *For the Record: Adorno on Music in the Age of Its Technological Reproducibility*, pp. 23-47;
Theodor W. Adorno; Thomas Y. Levin, *The Curves of the Needle*, pp. 48-55;
Theodor W. Adorno; Thomas Y. Levin, *The Form of the Phonograph Record*, pp. 56-61;
Theodor W. Adorno; Thomas Y. Levin, *Opera and the Long-Playing Record*, pp. 62-66;
Douglas Kahn, *Track Organology*, pp. 67-78;
Manthia Diawara, *Reading Africa Through Foucault: V. Y. Mudimbe's Reaffirmation of the Subject*, pp. 79-92;
V. Y. Mudimbe *Which Idea of Africa? Herskovits's Cultural Relativism*, pp. 93-104;
Benjamin H. D. Buchloh, *Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*, pp. 105-143;
Correction: Flaming Closets, p. 144.

1991

Vol. 56 High/Low: Art and Mass Culture (spring)

Rosalind Krauss, *Introduction*, pp. 3-5;

Molly Nesbit, *The Rat's Ass*, pp. 6-20;

David E. James, *The Unsecret Life: A Warhol Advertisement*, pp. 21-41;

Annette Michelson, *"Where Is Your Rupture?": Mass Culture and the Gesamtkunstwerk*, pp. 42-63;

Hal Foster, *Armor Fou*, pp.64-97;

Benjamin H. D. Buchloh, *From Detail to Fragment: Décollage Affichiste*, pp. 98-110;

Rosalind Krauss, *Nostalgie de la Boue*, pp. 111-120;

Jonathan Crary, *Capital Effects*, pp. 121-131;

Volume Information, p.132.

Vol. 57 (summer)

Gertrud Koch, *Sartre's Screen Projection of Freud*, pp. 3-17;

Hal Foster, *Convulsive Identity*, pp. 18-54;

Scott Bukatman, *There's Always Tomorrowland: Disney and the Hypercinematic Experience*, pp. 55-78;

Nancy Condee; Vladimir Padunov, "Makulakultura": Reprocessing Culture, pp. 79-103;

Andrea Fraser, *Museum Highlights: A Gallery Talk*, pp. 104-122;

John Frow, *Tourism and the Semiotics of Nostalgia*, pp. 123-151;

Joseph Kosuth; Seth Siegelaub, *Joseph Kosuth and Seth Siegelaub Reply to Benjamin Buchloh on Conceptual Art*, pp. 152-157;

Benjamin Buchloh, *Benjamin Buchloh Replies to Joseph Kosuth and Seth Siegelaub*, pp. 158-161.

Vol. 58 Rendering The Real (autumn)

Parveen Adams, *Introduction*, pp. 3-4;

Mladen Dolar, *"I Shall Be with You on Your Wedding-Night": Lacan and the Uncanny*, pp. 5-23;

Joan Copjec, *Vampires, Breast-Feeding, and Anxiety*, pp. 24-43;

Slavoj Žižek, *Grimaces of the Real, or When the Phallus Appears*, pp. 44-68;

Michel Chion; Ben Brewster, *Quiet Revolution... And Rigid Stagnation*, pp. 69-80;

Parveen Adams, *The Art of Analysis: Mary Kelly's "Interim" and the Discourse of the Analyst*, pp. 81-96;

Emily Apter, *Fetishism and Visual Seduction in Mary Kelly's "Interim"*, pp. 97-108;

Catherine Millot; James B. Swenson, Jr., *The Real Presence*, pp. 109-137.

Vol. 59 (winter)

Gilles Deleuze, *Postscript on the Societies of Control*, pp. 3-7;

David Joselit, *Marcel Duchamp's "Monte Carlo Bond" Machine*, pp. 8-26;

Cesare Casarino, *Oedipus Exploded: Pasolini and the Myth of Modernization*, pp. 27-47;

Steven Kasher, *The Art of Hitler*, pp. 48-85;

Antonia Lant, *The Curse of the Pharaoh, or How Cinema Contracted Egyptomania*, pp. 86-112.

1992

Vol. 60 (spring)

Denis Hollier; Liesl Ollman, *The Use-Value of the Impossible*, pp. 3-24;

Dominic Faccini; Georges Bataille; Michel Leiris; Carl Einstein; Marcel Griaule, *Critical Dictionary*, pp. 25-31;

André Schaeffner; Dominic Faccini, *Musical Instruments in an Ethnographic Museum*, pp. 32-40;

Marcel Griaule; Dominic Faccini, *Gunshot*, pp. 41-42;

Michel Leiris; Dominic Faccini, *Fox Movietone Follies of 1929*, pp. 43-45;

Georges Ribemont-Dessaignes; Dominic Faccini, *Hallelujah*, pp. 46-48;

Georges Henri Rivière; Annette Michelson, *Religion and the Folies-Bergère*, pp. 49-50;

Georges Monnet; Dominic Faccini, *Picasso and Cubism*, pp. 51-52;

Georges Limbour; Dominic Faccini, *Aeschylus, Carnival, and the Civilized*, pp. 53-57;

Mignon Nixon, *You Thrive on Mistaken Identity*, pp. 58-81;

Martha Buskirk, *Commodification as Censor: Copyrights and Fair Use*, pp. 82-109;

Giuliana Bruno, *Streetwalking around Plato's Cave*, pp. 110-129;

Volume Information, p.130.

Vol. 61 The Identity in Question (summer)

Editors' Note, p.3;

John Rajchman, *Introduction: The Question of Identity*, pp. 5-7;

The Americans, pp. 8-11+24-27+42-45+74-77+104-107;

Joan W. Scott, *Multiculturalism and the Politics of Identity*, pp. 12-19;

Cornel West, *A Matter of Life and Death*, pp. 20-23;

Chantal Mouffe, *Citizenship and Political Identity*, pp. 28-32;

Anders Stephanson; Cornel West; Joan Scott; Chantal Mouffe, *Discussion*, pp. 33-41;

Homi K. Bhabha, *Freedom's Basis in the Indeterminate*, pp. 46-57;

Jacques Rancière, *Politics, Identification, and Subjectivization*, pp. 58-64;

Andreas Huyssen, *The Inevitability of Nation: German Intellectuals after Unification*, pp. 65-73;

Andreas Huyssen; Homi Bhabha; Jacques Rancière; Ernesto Laclau, *Discussion*, pp. 78-82;

Ernesto Laclau, *Universalism, Particularism, and the Question of Identity*, pp. 83-90;

Stanley Aronowitz, *Reflections on Identity*, pp. 91-103;

Judith Butler; Stanley Aronowitz; Ernesto Laclau; Joan Scott; Chantal Mouffe; Cornel West, *Discussion*, pp. 108-120;

Appendix, pp. 121-123.

Vol. 62 (autumn)

Susan Buck-Morss, *Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered*, pp. 3-41;

Brigitte Werneburg; Christopher Phillips, *Ernst Jünger and the Transformed World*, pp. 42-64;

Diedrich Diederichsen; Peter Chametzky, *Spiritual Reactionaries after German Reunification: Syberberg, Foucault, and Others*, pp. 65-83;
Andreas Huyssen, *Kiefer in Berlin*, pp. 84-101;
Peter Osborne, *Painting Negation: Gerhard Richter's Negatives*, pp. 102-113;
Desa Philippi, *Moments of Interpretation*, pp. 114-122;
Thomas Crow, *Hand-Made Photographs and Homeless Representation*, pp. 123-132;
Gertrud Koch, *The Richter-Scale of Blur*, pp. 133-142.

Vol. 63 (winter)

Hal Foster, *Postmodernism in Parallax*, pp. 3-20;
Michel Leiris; Ann Smock, *The Bullfight as Mirror*, pp. 21-40;
Thomas Crow, *The Simple Life: Pastoralism and the Persistence of Genre in Recent Art*, pp. 41-67;
Helen Molesworth, *Before Bed*, pp. 68-82;
Tim Dean, *The Psychoanalysis of AIDS* pp. 83-116;
Evelyn Weiss; Steven Kasher, *The Art of Hitler: An Exchange*, pp. 117-119.

1993

Vol. 64 (spring)

Denis Hollier, *While the City Sleeps: Mene, Mene, Tekel, Upharsin*, pp. 3-15;
Scott Durham, *From Magritte to Klossowski: The Simulacrum, between Painting and Narrative*, pp. 16-33;
Thomas Struth, *Photographs from Germany, East*, pp. 34-37+39-47+49-53+55;
Mikhail Yampolsky; Larry P. Joseph, *Voice Devoured: Artaud and Borges on Dubbing*, pp. 57-77;
Mary Helen Kolisnyk, *Surrealism, Surrepetition: Artaud's Doubles*, pp. 78-90;
Vincent Kaufmann; Caren Litherland, *Life by the Letter*, pp. 91-105;
Volume Information, p. 106.

Vol. 65 (summer)

Laura Mulvey, *Some Thoughts on Theories of Fetishism in the Context of Contemporary Culture*, pp. 3-20;
Johanne Lamoureux, *Underlining the Legend of the Gallery Space*,), pp. 21-28;
Silvia Kolbowski, *Once More, with Feeling... Already*, pp. 29-51;
Pierre Boulez; John Cage, *The Americans*, pp. 52-76;
François Rouan; Rosalind Krauss, *Circling around a Void*, pp. 77-88;
Louis Marin; Greg Sims, *Picasso: Image Writing in Process*, pp. 89-105;
Louis Marin; Greg Sims, *Narrative Theory and Piero as History Painter*, pp. 106-132.

Vol. 66 (autumn)

Hal Foster; Rosalind Krauss; Silvia Kolbowski; Miwon Kwon; Benjamin Buchloh, *The Politics of the Signifier: A Conversation on the Whitney Biennial*, pp. 3-27;
Carol Armstrong, *Biology, Destiny, Photography: Difference According to Diane Arbus*, pp. 28-54;

Louise Lawler; Sherrie Levine; Richard Prince; Cindy Sherman; Laurie Simmons; James Welling, *October Portfolio One*, pp. 55-67;
N. Katherine Hayles, *Virtual Bodies and Flickering Signifiers*, pp. 69-91;
Birgit Pelzer; Greg Sims, *The Insistent Detail*, pp. 92-112;
Claude Gintz; Judith Aminoff, *Michael Asher and the Transformation of "Situational Aesthetics"*, pp. 113-131.

Vol. 67 (winter)

Hal Foster; Benjamin Buchloh; Rosalind Krauss; Yve-Alain Bois; Denis Hollier; Helen Molesworth, *The Politics of the Signifier II: A Conversation on the "Informe" and the Object*, pp. 3-21;
Kristin Ross, *Starting Afresh: Hygiene and Modernization in Postwar France*, pp. 22-57;
Thomas F. McDonough, *Situationist Space*, pp. 58-77;
Howard Singerman, *Seeing Sherrie Levine*, pp. 78-107;
Barbara Hoffman; Larry Silver, *Re: Fair Use*, pp. 108-109.

1994

Vol. 68 (spring)

Rosalind Krauss, *Michel, Bataille et moi*, pp. 3-20;
Jonathan Crary, *Unbinding Vision* pp. 21-44;
Linda Nochlin, *Géricault, or the Absence of Women*, pp. 45-59;
Yve-Alain Bois; Greg Sims, *On Matisse: The Blinding: For Leo Steinberg*, pp. 60-121;
Volume Information, p. 122.

Vol. 69 (summer)

Rosalind Krauss; Denis Hollier; Annette Michelson; Hal Foster; Silvia Kolbowski; Martha Buskirk; Benjamin Buchloh, *The Reception of the Sixties*, pp. 3-21;
T. J. Clark, *In Defense of Abstract Expressionism*, pp. 22-48;
Anne M. Wagner, *Another Hesse*, pp. 49-84;
Lygia Clark; Yve-Alain Bois, *Nostalgia of the Body*, pp. 85-109;
Denis Hollier; Rosalind Krauss, *Surrealist Precipitates: Shadows Don't Cast Shadows*, pp. 110-132;
André Breton; Richard Sieburth; Jennifer Gordon, *Introduction to the Discourse on the Paucity of Reality*, pp. 133-144.

Vol. 70 The Duchamp Effect (autumn)

Benjamin H. D. Buchloh, *Introduction*, pp. 3-4;
Hal Foster, *What's Neo about the Neo-Avant-Garde?*, pp. 5-32;
Claes Oldenburg; Andy Warhol; Robert Morris; Benjamin H. D. Buchloh, *Three Conversations in 1985: Claes Oldenburg, Andy Warhol, Robert Morris*, pp. 33-54;
Ed Ruscha; Bruce Conner; Elizabeth Armstrong, *Interviews with Ed Ruscha and Bruce Conner*, pp. 55-59;
Thierry de Duve; Rosalind Krauss, *Echoes of the Readymade: Critique of Pure Modernism*, pp. 60-97;

Martha Buskirk; Sherrie Levine; Louise Lawler; Fred Wilson, *Interviews with Sherrie Levine, Louise Lawler, and Fred Wilson*, pp. 98-112;

Martha Buskirk, *Thoroughly Modern Marcel*, pp. 113-125;

Benjamin Buchloh; Rosalind Krauss; Alexander Alberro; Thierry de Duve; Martha Buskirk; Yve-Alain Bois, *Conceptual Art and the Reception of Duchamp*, pp. 126-146.

Vol. 71 feminist issueS (autumn)

Silvia Kolbowski, *Introduction*, pp. 3-4;

Ayisha Abraham; Emily Apter; Maurice Berger; Victor Burgin; Juli Carson; Sarah Charlesworth; Rosalyn Deutsche; Johanna Drucker; Rainer Ganahl; Isabelle Graw; Renée Green; Liz Kotz; Sowon Kwon; Ewa Lajer-Burcharth; Ernest Larsen; Leone B. Moats; MacDonald Critchley; Kate Linker; Adrian Piper; Yvonne Rainer; Arlene Raven; Susan Rubin Suleiman; Carolee Schneemann; Mary Anne Staniszewski; Lisa Tickner; Michele Wallace, *Questions of Feminism: 25 Responses*, pp. 5-48;

Silvia Kolbowski; Mignon Nixon; Mary Kelly; Hal Foster; Liz Kotz; Simon Leung; Ayisha Abraham, *A Conversation on Recent Feminist Art Practices*, pp. 49-69;

Mignon Nixon, *Bad Enough Mother*, pp. 70-92;

Mark Cousins; Parveen Adams, *The Truth on Assault*, pp. 93-102;

Sabeth Buchmann; Jamie Owen Daniel, *Information Service: Info-Work*, pp. 103-108;

Information Service: Info-Work, pp. 109-119;

Marianne Weems; Jessica Chalmers; Andrea Fraser; Martha Baer; Erin Cramer, *The V-Girls: Daughters of the ReVolution*, pp. 120-140;

T. J. Clark, *All the Things I Said about Duchamp: A Response to Benjamin Buchloh*, pp. 141-143;

Juli Carson, [*Response to "The Reception of the Sixties"*], pp. 144-145;

Anna C. Chave, [*Response to "Another Hesse"*], pp. 146-148.

1995

Vol. 72 Berlin 1945: War and Rape "Liberators Take Liberties" (spring)

Annette Michelson, [*Introduction*], p. 3;

Stuart Liebman; Annette Michelson, *After the Fall: Women in the House of the Hangmen*, pp. 4-14;

Helke Sander; Stuart Liebman, *Remembering/Forgetting*, pp. 15-26;

Gertrud Koch; Stuart Liebman, *Blood, Sperm, and Tears*, pp. 27-41;

Atina Grossmann, *A Question of Silence: The Rape of German Women by Occupation Soldiers*, pp. 42-63;

David J. Levine, *Taking Liberties with Liberties Taken: On the Politics of Helke Sander's "BeFreier und Befreite"*, pp. 64-77;

Wiltrud Rosenzweig; Stuart Liebman, *Some Very Personal Thoughts about the Accusations of Revisionism Made against Helke Sander's Film "Liberators Take Liberties"*, pp. 78-80;

Helke Sander; Stuart Liebman, *A Response to My Critics*, pp. 81-88;

Annette Michelson; Andreas Huyssen; Stuart Liebman; Eric Santner; Silvia Kolbowski, *Further Thoughts on Helke Sander's Project*, pp. 89-113;

Volume Information, pp. 114.

Vol. 73 (summer)

Susan Buck-Morss, *The City as Dreamworld and Catastrophe*, pp. 3-26;

Peter Uwe Hohendahl, *Recasting the Public Sphere*, pp. 27-54;

Judith Barry, *Not-Reconciled*, pp. 55-70;

Frazer Ward, *The Haunted Museum: Institutional Critique and Publicity*, pp. 71-89;

Edward Dimendberg, *The Will to Motorization: Cinema, Highways, and Modernity: For Wolf Donner, in Memoriam*, pp. 90-137;

Editors' Note: Correction: Taking Liberties with Liberties Taken: On the Politics of Helke Sander's "BeFreier und Befreite", p. 138;

Title: Editors' Note: Correction: A Conversation on Recent Feminist Art Practices, p. 138.

Vol. 74 (autumn)

Alois Riegl; Benjamin Binstock, *Excerpts from "The Dutch Group Portrait"*, pp. 3-35;

Benjamin Binstock, *Postscript: Alois Riegl in the Presence of "The Nightwatch"*, pp. 36-44;

Antonia Lant, *Haptical Cinema*, pp. 45-73;

Carol Armstrong, *Facturing Femininity: Manet's "Before the Mirror"*, pp. 74-104;

Leo Steinberg, *Picasso's Endgame*, pp. 105-122;

John Miller, *Dada by the Numbers*, pp. 123-128;

Pamela M. Lee, *Pater Nauman*, pp. 129-132;

Isabelle Graw; Dorothea von Moltke, *Just Being Doesn't Amount to Anything (Some Themes in Bruce Nauman's Work)*, pp. 133-138.

Vol. 75 (winter)

Christina Kiaer, *Rodchenko in Paris*, pp. 3-35;

Hal Foster, *Death in America*, pp. 36-59;

Benjamin H. D. Buchloh, *Divided Memory and Post-Traditional Identity: Gerhard Richter's Work of Mourning*, pp. 60-82;

Peter Eisenman; Silvia Kolbowski, *Like the Difference between Autumn/Winter '94/'95 and Spring/Summer '95*, pp. 83-98;

Harry Cooper, *On "Über Jazz": Replaying Adorno with the Grain*, pp. 99-133.

1996

Vol. 76 (spring)

Annette Michelson, *Lolita's Progeny*, pp. 3-14;

Mikkel Borch-Jacobsen; Douglas Brick, *Neurotica: Freud and the Seduction Theory*, pp. 15-43;

Allan Sekula, *Untitled Slide Sequence. 1972.*, pp. 45-63+65-71;

George Baker, *Photography between Narrativity and Stasis: August Sander, Degeneration, and the Decay of the Portrait*, pp. 72-113;

Carol Armstrong, *Cupid's Pencil of Light: Julia Margaret Cameron and the Maternalization of Photography*, pp. 114-141;

Volume Information, p. 142.

Vol. 77 (summer)

Rosalind Krauss; Hal Foster, *Introduction*, pp. 3-4;

Kurt W. Forster; David Britt, *Aby Warburg: His Study of Ritual and Art on Two Continents*, pp. 5-24;

Svetlana Alpers; Emily Apter; Carol Armstrong; Susan Buck-Morss; Tom Conley; Jonathan Crary; Thomas Crow; Tom Gunning; Michael Ann Holly; Martin Jay; Thomas Dacosta Kaufmann; Silvia Kolbowski; Sylvia Lavin; Stephen Melville; Helen Molesworth; Keith Moxey; D. N. Rodowick; Geoff Waite; Christopher Wood, *Visual Culture Questionnaire*, pp. 25-70;

W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures "Really" Want?*, pp. 71-82;

Rosalind Krauss, *Welcome to the Cultural Revolution*, pp. 83-96;

Hal Foster, *The Archive without Museums*, pp. 97-119.

Vol. 78 (autumn)

Denis Hollier; Alyson Waters, *The Death of Paper: A Radio Play*, pp. 3-20;

Yve-Alain Bois, *To Introduce a User's Guide*, pp. 21-37;

Yve-Alain Bois; Rosalind Krauss, *A User's Guide to Entropy*, pp. 38-88;

Rosalind Krauss, "Informe" without Conclusion, pp. 89-105;

Hal Foster, *Obscene, Abject, Traumatic* pp. 106-124.

Vol. 79 Guy Debord and the Internationale Situationniste (winter)

Thomas F. McDonough, *Rereading Debord, Rereading the Situationists*, pp. 3-14;

T. J. Clark; Donald Nicholson-Smith, *Why Art Can't Kill the Situationist International*, pp. 15-31;

Claire Gilman, *Asger Jorn's Avant-Garde Archives*, pp. 32-48;

Vincent Kaufmann; John Goodman, *Angels of Purity*, pp. 49-68;

Kristin Ross; Henri Lefebvre, *Lefebvre on the Situationists: An Interview*, pp. 69-83;

John Shepley, *Selected Situationist Texts*, pp. 84;

Guy Debord, *One More Try If You Want to Be Situationists (The S. I. in and against Decomposition)*, pp. 85-89;

Guy Debord, *Theses on the Cultural Revolution*, pp. 90-92;

Michele Bernstein, *In Praise of Pinot-Gallizio*, pp. 93-95;

Constant Burniaux, *Extracts from Letters to the Situationist International*, pp. 96-97;

Editorial Notes: Absence and Its Costumers, pp. 98-101;

Editorial Notes: The Sense of Decay in Art, pp. 102-108;

Constant Burniaux, *A Different City for a Different Life*, pp. 109-112;

Editorial Notes: Critique of Urbanism, pp. 113-119;

Editorial Notes: Once Again, on Decomposition, pp. 120-122;

Raoul Vaneigem, *Comments against Urbanism*, pp. 123-128;

Editorial Notes: The Avant-Garde of Presence, pp. 129-138;

Théo Frey, *Perspectives for a Generation*, pp. 139-142.

1997

Vol. 80 (spring)

- Mark Seltzer, *Wound Culture: Trauma in the Pathological Public Sphere*, pp. 3-26;
- Denis Hollier, *The Death of Paper, Part Two: Artaud's Sound System*, pp. 27-37;
- Renée Green, *Partially Buried*, pp. 38-56;
- Alexander Alberro, *The Turn of the Screw: Daniel Buren, Dan Flavin, and the Sixth Guggenheim International Exhibition*, pp. 57-84;
- Miwon Kwon, pp. 85-110;
- Andrea Fraser, *What's Intangible, Transitory, Mediating, Participatory, and Rendered in the Public Sphere?*, pp. 111-116;
- Andrea Fraser, [Introduction], pp. 117-119;
- Judith Barry; Renée Green; Fred Wilson; Christian Philipp Müller; Andrea Fraser, *Serving Institutions*, pp. 120-129;
- Iwona Blazwick; Susan Cahan; Andrea Fraser; Michael Clegg; Martin Guttman; Ute Meta Bauer; Stephan Dillemoth, *Serving Audience*, pp. 128-139;
- Clegg; Guttman; BiuroBert (Renate Lorenz/Jochen Becker) ; Stephan Dillemoth; Draxler; Fraser Aird; Cahan; Wilson A. Alley; Green Duncan; Bauer Edwin Kramer; Bischoff; Blazwick, *Serving Communities*, pp. 128-129+140-148;
- Peter Wollen; T. J. Clark; Donald Nicholson-Smith, *Letters and Responses*, pp. 149-151;
- Volume Information*, p.152.

Vol. 81 (summer)

- Benjamin H. D. Buchloh, Editor's Note, pp. 3-4;
- Rosalind Krauss, "...And Then Turn Away?" *An Essay on James Coleman*, pp. 5-33;
- D. A. Miller, *Visual Pleasure in 1959*, pp. 34-58;
- Branden W. Joseph, *Robert Morris and John Cage: Reconstructing a Dialogue*, pp. 59-69;
- Robert Morris; Bob Morris, *Letters to John Cage*, pp. 70-79;
- Branden W. Joseph, *John Cage and the Architecture of Silence*, pp. 80-104;
- Christina Kiaer, *Boris Arvatov's Socialist Objects*, pp. 105-118;
- Boris Arvatov; Christina Kiaer, *Everyday Life and the Culture of the Thing (Toward the Formulation of the Question)*, pp. 119-128.

Vol. 82 (autumn)

- Tim Dean; Hal Foster; Kaja Silverman; Leo Bersani, *A Conversation with Leo Bersani*, pp. 3-16;
- Leo Bersani; Ulysse Dutoit, *Beauty's Light*, pp. 17-29;
- Ian Pepper, *From the "Aesthetics of Indifference" to "Negative Aesthetics": John Cage and Germany 1958-1972*, pp. 30-47;
- Heinz-Klaus Metzger; Ian Pepper, *John Cage, or Liberated Music*, pp. 48-61;
- Konrad Boehmer; Ian Pepper, *Chance as Ideology*, pp. pp. 62-76;
- Hans G. Helms, *John Cage*, p. 77;
- John Cage, *Reflections of a Progressive Composer on a Damaged Society*, pp. 77-93;
- George Baker; Christian Philipp Müller, *A Balancing Act*, pp. 94-118;

Thomas M. Messer; Alexander Alberro, *Letters and Responses*, pp. 119-125.

Vol. 83 (winter)

Annette Michelson, *Gnosis and Iconoclasm: A Case Study of Cinephilia*, pp. 3-18;

Jean-Louis Comolli; Annette Michelson, *Mechanical Bodies, Ever More Heavenly*, pp. 19-24;

Malcolm Turvey, *Jean Epstein's Cinema of Immanence: The Rehabilitation of the Corporeal Eye*, pp. 25-50;

Manthia Diawara; Silvia Kolbowski, *Homeboy Cosmopolitan*, pp. 51-70;

John Culbert, *Slow Progress: Jean Paulhan and Madagascar*, pp. 71-95;

Parveen Adams, *Bruce Nauman and the Object of Anxiety*, pp. 96-113;

Mignon Nixon, *After Images*, pp. 114-130;

Sol LeWitt; Robert Rauschenberg; Gerhard Richter; Edward Ruscha, *October Portfolio Two*, pp. 131-139.

1998

Vol. 84 (spring)

Hal Foster; Denis Hollier; Silvia Kolbowski; Rosalind Krauss; Terence Riley, *The MOMA Expansion: A Conversation with Terence Riley*, pp. 3-30;

Yve-Alain Bois; Rosalind Krauss, *Cézanne: Words and Deeds*, pp. 31-43;

Alastair Wright, *Arche-tectures: Matisse and the End of (Art) History*, pp. 44-63;

Brigid Doherty, *Figures of the Pseudorevolution*, pp. 64-89;

Maria Gough, *In the Laboratory of Constructivism: Karl Ioganson's Cold Structures*, pp. 90-117;

Harry Cooper, *Mondrian, Hegel, Boogie*, pp. 118-142;

Volume Information, pp. 143-144.

Vol. 85 (summer)

Yve-Alain Bois; Denis Hollier; Rosalind Krauss; Hubert Damisch, *A Conversation with Hubert Damisch*, pp. 3-17;

Hubert Damisch; Rosalind Krauss, *Robinsonnades I: The Allegory*, pp. 18-27;

Hubert Damisch, *Robinsonnades II: The Real Robinson*, pp. 28-40;

Neil Levi, *"Judge for Yourselves!"-The "Degenerate Art" Exhibition as Political Spectacle*, pp. 41-64;

Pamela M. Lee, *On the Holes of History: Gordon Matta-Clark's Work in Paris*, pp. 65-89;

Tom Burr, *Sleazy City: "42nd Street Structures" and Some Qualities of Life*, pp. 90-105;

Thierry de Duve; Matthew S. Witkovsky, *People in the Image/People before the Image: Address and the Issue of Community in Sylvie Blocher's "L'annonce amoureuse"*, pp. 106-126.

Vol. 86 (autumn)

John Rajchman, *Jean-François Lyotard's Underground Aesthetics*, pp. 3-18;

Robert Harvey, *Lyotard in Passing*, pp. 19-23;

Jean-François Lyotard; Robert Harvey, *Womanstruck*, pp. 24-46;

Nina Lara Rosenblatt, *Photogenic Neurasthenia: On Mass and Medium in the 1920s*, pp. 47-62;

Kathryn Chiong, *Nauman's Beckett Walk*, pp. 63-81;

Babette Mangolte, *My History (The Intractable)*, pp. 82-106;
David F. Noble, *Digital Diploma Mills, Part 1: The Automation of Higher Education*, pp. 107-117;
David F. Noble, *Digital Diploma Mills, Part 2: The Coming Battle over Online Instruction*, pp. 118-129.

Vol. 87 Jean-Paul Sartre's "Anti-Semite and Jew" (winter)

Denis Hollier, *Introduction*, pp. 3-6;
Pierre Vidal-Naquet; Denis Hollier; Rosalind Krauss, *Remembrances of a 1946 Reader*, pp. 7-23;
Françoise Derins; Denis Hollier; Rosalind Krauss, *A Lecture by Jean-Paul Sartre*, pp. 24-26;
Emmanuel Levinas; Denis Hollier; Rosalind Krauss, *Existentialism and Anti-Semitism*, pp. 27-31;
Jean-Paul Sartre; Rosalind Krauss; Denis Hollier, *Reflections on the Jewish Question, A Lecture*, pp. 32-46;
Michel Contat; John Shepley, *The Intellectual as Jew. Sartre against McCarthyism: An Unfinished Play*, pp. 47-62;
Robert Misrahi; Carol Marks, *Sartre and the Jews: A Felicitous Misunderstanding*, pp. 63-72;
Enzo Traverso; Stuart Liebman, *The Blindness of the Intellectuals: Historicizing Sartre's "Anti-Semite and Jew"*, pp. 73-88;
Pierre Birnbaum; Carol Marks, *Sorry Afterthoughts on "Anti-Semite and Jew"*, pp. 89-106;
Naomi Schor, *Anti-Semitism, Jews, and the Universal*, pp. 107-116;
Sandy Petrey, *Reflections on the "Goyische" Question*, pp. 117-128;
Susan Suleiman, *Rereading Rereading: Further Reflections on Sartre's "Réflexions"*, pp. 129-138;
Denis Hollier, *Mosaic: Terminable and Interminable*, pp. 139-160;
Michel Rybalka, *Publication and Reception of "Anti-Semite and Jew"*, pp. 161-182.

1999

Vol. 88 (spring)

Eric L. Santner, *Freud's "Moses" and the Ethics of Nomotropic Desire*, pp. 3-41;
Peter Wollen, *Perhaps...*, pp. 42-50;
Mikhail Iampolski, *Theory as Quotation*, pp. 51-68;
Annette Michelson, *Eisenstein at 100: Recent Reception and Coming Attractions*, pp. 69-85;
Rosalind Krauss, *Perpetual Inventory*, pp. 86-116;
Benjamin H. D. Buchloh, *Gerhard Richter's "Atlas": The Anomic Archive*, pp. 117-145;
Volume Information, pp. 146-147.

Vol. 89 (summer)

Yve-Alain Bois; Denis Hollier; Rosalind Krauss; Jean-Louis Cohen, *A Conversation with Jean-Louis Cohen*, pp. 3-18;
pp. 3-18;
Denis Hollier, *Off Premises*, pp. 19-24;
Malcolm Turvey, *Can the Camera See? Mimesis in "Man with a Movie Camera"*, pp. 25-50;
James F. Lastra, *Why Is This Absurd Picture Here? Ethnology/Equivocation/Buñuel*, pp. 51-68;
Richard Allen, *Hitchcock, or the Pleasures of Metaskepticism*, pp. 69-86;

Carrie Lambert, *Moving Still: Mediating Yvonne Rainer's "Trio A"*, pp. 87-112;
Daniel O'Quinn, *Gardening, History, and the Escape from Time: Derek Jarman's "Modern Nature"*, pp. 113-126;
Astrid Wege; Astrid Boger, *Who Decides What Is 'Hauptstadtkultur,' and What Is Not?*, pp. 127-138.

Vol. 90 (autumn)

David E. James, *Hollywood Extras: One Tradition of "Avant-Garde" Film in Los Angeles*, pp. 3-24;
Nicolas Losson; Annette Michelson, *Notes on the Images of the Camps*, pp. 25-35;
Jean-Louis Comolli; Annette Michelson, *Documentary Journey to the Land of the Head Shrinkers*, pp. 36-49;
Kathryn Chiong, *Kawara on Kawara*, pp. 50-75;
Birgit Pelzer; John Goodman, *Dissociated Objects: The Statements/Sculptures of Lawrence Weiner*, pp. 76-108;
Dara Birnbaum, *Elemental Forces Elemental Dispositions: Fire/Water*, pp. 109-135.

Vol. 91 (winter)

Stuart Klawans; Annette Michelson; Richard Pena; James Schamus; Malcolm Turvey, *Round Table: Independence in the Cinema*, pp. 3-23;
Benjamin H. D. Buchloh, *Hantai Villegle, and the Dialectics of Painting's Dispersal*, pp. 24-35;
Liberio Andreotti, *Play-Tactics of the "Internationale Situationniste"*, pp. 36-58;
Anne M. Wagner, *Performance, Video, and the Rhetoric of Presence*, pp. 59-80;
James Welling, *Los Angeles Photographs 1976-78*, pp. 81-95+97-100;
Carol Armstrong, *From Clementina to Klisebier: The Photographic Attainment of the "Lady Amateur"*, pp. 101-139;
Annette Michelson, *The Estates General of the Documentary Film*, pp. 140-148.

2000

Vol. 92 (spring)

Correction: The Estates General of the Documentary Film, p.2;
Rosalind Krauss, *"The Rock": William Kentridge's Drawings for Projection*, pp. 3-35;
Benjamin H. D. Buchloh, *Raymond Pettibon: Return to Disorder and Disfiguration*, pp. 36-51;
Silvia Kolbowski, *An Inadequate History of Conceptual Art*, pp. 52-70;
Helen Molesworth, *House Work and Art Work*, pp. 71-97;
Mignon Nixon, *Posing the Phallus*, pp. 98-127;
Hal Foster, *An Art of Missing Parts*, pp. 128-156;
Helen Molesworth, *Stops and Starts*, pp. 157-162.

Vol. 93 (summer)

Mary Kelly, *Mea Culpa*, pp. 3-22;
Michael Jennings, *Agriculture, Industry, and the Birth of the Photo-Essay in the Late Weimar Republic*, pp. 23-56;
Nikolai Tarabukin; Rosamund Bartlett; Maria Gough, *The Art of the Day*, pp. 57-77;

Maria Gough, *Tarabukin, Spengler, and the Art of Production*, pp. 78-108;
Paul Galvez, *Self-Portrait of the Artist as a Monkey-Hand*, pp. 109-137;
Leah Dickerman, *Camera Obscura: Socialist Realism in the Shadow of Photography*, pp. 138-152.

Vol. 94 (autumn)

Beatriz Colomina; Peter Smithson, *Friends of the Future: A Conversation with Peter Smithson*, pp. 3-30;
Mark Wigley, *The Architectural Cult of Synchronization*, pp. 31-61;
Julian Myers, *The Future as Fetish*, pp. 62-88;
Isabelle Moffat, "A Horror of Abstract Thought": *Postwar Britain and Hamilton's 1951 "Growth and Form" Exhibition*, pp. 89-112;
William R. Kaizen, *Richard Hamilton's Tabular Image*, pp. 113-128.

Vol. 95 (winter)

Branden W. Joseph, "A Duplication Containing Duplications": *Robert Rauschenberg's Split Screens*, pp. 3-27;
Jaleh Mansoor, *Piero Manzoni: "We Want to Organicize Disintegration"*, pp. 28-53;
Liz Kotz, *Post-Cagean Aesthetics and the "Event" Score*, pp. 54-89;
Craig Douglas Dworkin, *Fugitive Signs*, pp. 90-113;
Frazer Ward, *Gray Zone: Watching "Shoot"*, pp. 114-130.

2001

Vol. 96 (spring)

Annette Michelson, *A World Embodied in the Dancing Line*, pp. 3-16;
Kaja Silverman, *The Author as Receiver*, pp. 17-34;
Eduardo Cadava, "Lapsus Imaginis": *The Image in Ruins*, pp. 35-60;
Robert Morris, *Threading the Labyrinth*, pp. 61-70;
Emily Apter, *The Human in the Humanities*, pp. 71-85;
Christine Ross, *Vision and Insufficiency at the Turn of the Millennium: Rosemarie Trockel's Distracted Eye*, pp. 86-110.

Vol. 97 (summer)

Hal Foster, *Blinded Insights: On the Modernist Reception of the Art of the Mentally Ill*, pp. 3-30;
Charles Palermo, *Tactile Translucence: Miró, Leiris, Einstein*, pp. 31-50;
George Baker, *The Artwork Caught by the Tail*, pp. 51-90;
T. J. Demos, *Duchamp's Labyrinth: "First Papers of Surrealism", 1942*, pp. 91-119;
Oswald Wiener; David Britt, *Remarks on Some Tendencies of the "Vienna Group"*, pp. 120-130.

Vol. 98 (autumn)

Mignon Nixon; Alex Potts; Briony Fer; Antony Hudek; Julian Stallabrass, *Round Table: Tate Modern*, pp. 3-25;
Pamela M. Lee, *Bridget Riley's Eye/Body Problem*, pp. 26-46;
Amos Gitai; Annette Michelson, *Filming Israel: A Conversation*, pp. 47-75;

Jean-Claude Polack; Annette Michelson, *Chabrol and the Execution of the Deed*, pp. 76-92;
Anna McCarthy, *From Screen to Site: Television's Material Culture, and Its Place*, pp. 93-111.

Vol. 99 (winter)

Abdelwahab Meddeb; Pierre Joris; Frank Berberich, *Islam and Its Discontents: An Interview with Frank Berberich*, pp. 3-20;
Emily Apter, *The Aesthetics of Critical Habitats*, pp. 21-44;
Robert Kaufman, *Aura, Still*, pp. 45-80;
Hal Foster, *Archives of Modern Art*, pp. 81-95;
Harry Cooper, *Recognizing Guston (In Four Slips)*, pp. 96-128.

2002

Vol. 100 (spring)

Introduction, pp. 3-5;
George Baker; Martha Rosler; Richard Serra; William Kentridge; Gerard Byrne; Andrea Robbins; Max Becher; Tacita Dean; Tom Burr; Pierre Huyghe; Silvia Kolbowski; Judith Barry; Douglas Gordon; Liisa Roberts; Matthew Buckingham; Joachim Koester; Nancy Davenport; Nils Norman; Christian Philipp Müller; Renée Green; Jimmie Durham; Luis Camnitzer; Noël Burch; Allan Sekula; Zoe Leonard, *Artist Questionnaire: 21 Responses*, pp. 6-97;
John Belton, *Digital Cinema: A False Revolution*, pp. 98-114;
Malcolm Turvey; Ken Jacobs; Annette Michelson; Paul Arthur; Brian Frye; Chrissie Iles, *Round Table: Obsolescence and American Avant-Garde Film*, pp. 115-132;
Daniel Heller-Roazen, *Tradition's Destruction: On the Library of Alexandria*, pp. 133-153;
T. J. Clark, *Modernism, Postmodernism, and Steam*, pp. 154-174;
Rem Koolhaas, *Junkspace*, pp. 175-190;
Hal Foster, *The ABCs of Contemporary Design*, pp. 191-199;
George Baker; Rosalind Krauss; Benjamin Buchloh; Andrea Fraser; David Joselit; James Meyer; Robert Storr; Hal Foster; John Miller; Helen Molesworth, *Round Table: The Present Conditions of Art Criticism*, pp. 200-228;
Roger L. Conover, *October 1*, pp. 229-230.

Vol. 101 (summer)

[Introduction], p. 3;
Hans Haacke, *A Public Servant*, pp. 4-6;
Andrea Fraser, *'To Quote,' Say the Kabyles, 'Is to Bring Back to Life'*, p. 7-11;
Inès Champey; Rosalind Krauss; Denis Hollier, *The Sociologist's Eye*, pp. 12-18;
Carol Armstrong, *This Photography Which Is Not One: In the Gray Zone with Tina Modotti*, pp. 19-52;
Maria Gough, *Paris, Capital of the Soviet Avant-Garde*, pp. 53-83;
Sherrie Levine, *Pathos: Trois Contes*, pp. 84-95;
Howard Singerman, *Sherrie Levine's Art History*, pp. 96-121.

Vol. 102 (autumn)

- Allan Sekula, *Between the Net and the Deep Blue Sea (Rethinking the Traffic in Photographs)*, pp. 3-34;
Malcolm Turvey, *The Avant-Garde and the "New Spirit": The Case of "Ballet mécanique"*, pp. 35- 58;
Lisa Florman, *The Flattening of "Collage"*, pp. 59-86;
Gordon Hughes, *Coming into Sight: Seeing Robert Delaunay's Structure of Vision*, pp. 87-100;
Tom McDonough, *The Crimes of the Flaneur*, pp. 101-122.

Vol. 103 (winter)

- David Joselit, *An Allegory of Criticism*, pp. 3-13;
Malcolm Turvey, *[Introduction]*, p. 14;
Jonathan Walley, *The Material of Film and the Idea of Cinema: Contrasting Practices in Sixties and Seventies Avant-Garde Film*, pp. 15-30;
Robert Morris, *Solecisms of Sight: Specular Speculations*, pp. 31-41;
Anthony McCall, *"Line Describing a Cone" and Related Films*, pp. 42-62;
Vito Acconci, *Other Voices for a Second Sight*, pp. 63-64.

2003

Vol. 104 (spring)

- [Editorial]*, p. 3;
Kaja Silverman, *Girl Love*, pp. 4-27;
George Baker, *Reanimations (I)*, pp. 28-70;
Malcolm Turvey; Hal Foster; Chrissie Iles; George Baker; Matthew Buckingham; Anthony McCall, *Round Table: The Projected Image in Contemporary Art*, pp. 71-96;
Christian Thorne, *The Revolutionary Energy of the Outmoded*, pp. 97-114;
Suzanne Perling Hudson, *Beauty and the Status of Contemporary Criticism*, pp. 115-130;
Richard Meyer, *The Jesse Helms Theory of Art*, pp. 131-148;
Mignon Nixon, *Eva Hesse Retrospective: A Note on Milieu*, pp. 149-156;
Juan Ignacio Vidarte; Allan Sekula, *Letters and Responses*, pp. 157-161.

Vol. 105 Dada (summer)

- Leah Dickerman, *Dada Gambits*, pp. 3-12;
Malcolm Turvey, *Dada between Heaven and Hell: Abstraction and Universal Language in the Rhythm Films of Hans Richter*, pp. 13-36;
George Baker, *Long Live Daddy*, , pp. 37-72;
Brigid Doherty, *The Work of Art and the Problem of Politics in Berlin Dada*, pp. 73-92;
Wieland Herzfelde; Brigid Doherty, *Introduction to the First International Dada Fair*, pp. 93-104;
Charles W. Haxthausen, *Bloody Serious: Two Texts by Carl Einstein*, pp. 105-118;
Carl Einstein; Charles W. Haxthausen, *On the Pilgrimage to Monarchy*, pp. 119-123;
Carl Einstein; Charles W. Haxthausen, *On Primitive Art*, p. 124;
Matthew S. Witkovsky, *Dada Breton*, pp. 125-136;

André Breton; Matthew S. Witkovsky, *Artificial Hells. Inauguration of the "1921 Dada Season"*, pp. 137-144;
Francis Picabia; Matthew S. Witkovsky, *Mr. Picabia Breaks with the Dadas*, pp. 145-146;
T. J. Demos, *Circulations: In and around Zurich Dada*, pp. 147-158;
George Baker, *Entr'acte*, pp. 159-165;
Hal Foster, *Dada Mime*, pp. 166-176;
Helen Molesworth, *From Dada to Neo-Dada and Back Again*, pp. 177-181.

Vol. 106 (autumn)

Darcy Grimaldo Grigsby, *Geometry/Labor = Volume/Mass?*, pp. 3-34;
Kenneth Frampton; Stan Allen; Hal Foster, *A Conversation with Kenneth Frampton*, pp. 35-58;
Anthony Vidler, *Toward a Theory of the Architectural Program*, pp. 59-74;
Felicity D. Scott, *Involuntary Prisoners of Architecture*, pp.75-101;
Mark M. Anderson, *The Edge of Darkness: On W. G. Sebald*, pp. 102-121;
Tacita Dean, *W. G. Sebald*, pp. 122-136;
Michael W. Jennings, *Not Fade Away: The Face of German History in Michael Schmidt's "Ein-heit"*, pp. 137-150.

Vol. 107 Carl Einstein (winter)

Sebastian Zeidler, *Introduction*, pp. 3-13;
Sebastian Zeidler, *Totality against a Subject: Carl Einstein's "Negerplastik"*, pp. 14-46;
Charles W. Haxthausen, *Reproduction/Repetition: Walter Benjamin/Carl Einstein*, pp. 47-74;
Rainer Rumold, *"Painting as a Language. Why Not?" Carl Einstein in "Documents"*, pp. 75-94;
Laurie Monahan, *Rock Paper Scissors*, pp. 95-114;
Carl Einstein; Charles W. Haxthausen, *Totality*, pp. 115-121;
Carl Einstein; Charles W. Haxthausen; Sebastian Zeidler, *Negro Sculpture*, pp. 122-138;
Carl Einstein; Charles W. Haxthausen, *Revolution Smashes through History and Tradition*, pp. 139-145;
Carl Einstein; Charles W. Haxthausen, *Methodological Aphorisms*, pp. 146-150;
Carl Einstein; Charles W. Haxthausen, *Critical Dictionary: "Nightingale" the Etchings of Hercules Seghers*, pp. 151-157;
Carl Einstein; Charles W. Haxthausen, *Notes on Cubism*, pp. 158-168;
Carl Einstein; Charles W. Haxthausen, *Gestalt and Concept (Excerpts)*, pp. 169-176.

2004

Vol. 108 (spring)

Yve-Alain Bois, *On Two Paintings by Barnett Newman*, pp. 3-34;
Mark Godfrey, *Barnett Newman's Stations and the Memory of the Holocaust*, pp. 35-50;
Rachel E. Perry, *Jean Fautrier's Jolies Juives*, pp. 51-72;
Hannah Feldman, *Of the Public Born: Raymond Hains and La France déchirée*, pp. 73-96;
Anson Rabinbach, *Eichmann in New York: The New York Intellectuals and the Hannah Arendt Controversy*, pp. 97-111;

Annette Michelson, *Stan Brakhage (1933-2003)*, pp. 112-115.

Vol. 109 (summer)

Miriam Bratu Hansen, *Room-for-Play: Benjamin's Gamble with Cinema*, pp. 3-45;

Elizabeth Hutchinson, *They Might Be Giants: Carleton Watkins, Galen Clark, and the Big Tree*, pp. 46-63;

Malcolm Turvey, *[Introduction]*, p. 64;

Hollis Frampton, *The Invention without a Future*, pp. 65-75;

Federico Windhausen, *Words into Film: Toward a Genealogical Understanding of Hollis Frampton's Theory and Practice*, pp. 76-95;

Melissa Ragona, *Hidden Noise: Strategies of Sound Montage in the Films of Hollis Frampton*, pp. 96-118;

Michael Zryd, *History and Ambivalence in Hollis Frampton's "Magellan"*, pp. 119-142;

Michael Wood, *The Music of His Music: Edward Said (1936-2003)*, pp. 143-149;

Corrections: Methodological Aphorisms, p. 150.

Vol. 110 (autumn)

Hal Foster, *An Archival Impulse*, pp. 3-22;

Dominique Paini; Rosalind E. Krauss, *Should We Put an End to Projection?*, pp. 23-48;

Claire Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics*, pp. 51-79;

George Baker; Pierre Huyghe, *An Interview with Pierre Huyghe*, pp. 80-106;

Tom McDonough, *No Ghost*, pp. 107-130.

Vol. 111 (winter)

Liz Kotz, *Language between Performance and Photography*, pp. 3-21;

Lisa Pasquariello, *[Introduction]*, p. 22;

Alexandra Schwartz, *"Second City": Ed Ruscha and the Reception of Los Angeles Pop*, pp. 23-43;

Ed Ruscha, *Blue Collar Drawings 1992*, pp. 44-59;

Yve-Alain Bois, *Thermometers Should Last Forever*, pp. 60-80;

Lisa Pasquariello, *Ed Ruscha and the Language That He Used*, pp. 81-106;

Kevin Hatch, *"Something Else": Ed Ruscha's Photographic Books*, pp. 107-126;

Jaleh Mansoor, *Ed Ruscha's "One-Way Street"*, pp. 127-142.

2005

Vol. 112 (spring)

Roland Barthes; Rosalind Krauss, *From the Neutral: Session of March 11, 1978*, pp. 3-22;

Antoine Compagnon; Rosalind Krauss, *Roland Barthes's Novel*, pp. 23-34;

Denis Hollier, *Notes (On the Index Card)*, pp. 35-44;

Michel Leiris; Richard Sieburth, *On Duchamp*, pp. 45-50;

Richard Sieburth, *Leiris/Nerval: A Few File Cards*, pp. 51-62;

Edward Dimendberg, *"These Are Not Exercises in Style": Le Chant du Styrčne*, pp. 63-88;

Emma Wilson, *Material Remains: Night and Fog*, pp. 89-110;

David E. James, *Artists as Filmmakers in Los Angeles*, pp. 111-127;
Volume Information, pp. 128-129.

Vol. 113 (summer)

Mignon Nixon, *Introduction*, pp. 3-8;
Tamar Garb; Mignon Nixon, *A Conversation with Juliet Mitchell*, pp. 9-26;
Juliet Mitchell, *Theory as an Object*, pp. 27-38;
Mignon Nixon, *On the Couch*, pp. 39-76;
Benjamin H. D. Buchloh, *An Interview with Thomas Hirschhorn*, pp. 77-100;
Monica Amor, *Another Geometry: Gego's Reticulárea, 1969-1982*, pp. 101-125.

Vol. 114 (autumn)

Annette Michelson, *[Editorial]*, pp. 3-4;
Jean Arnaud; Molly Stevens, *Touching to See*, pp. 5-16;
Erik Bullof; Molly Stevens, *Keaton and Snow*, pp. 17-28;
Malcolm Turvey, *The Child in the Machine: On the Use of CGI in Michael Snow's "Corpus Callosum"*, pp. 29-42;
Annette Michelson; Michael Snow, *The Sound of Music: A Conversation with Michael Snow*, pp. 43-60;
T. J. Demos, *The Art of Darkness: On Steve McQueen*, pp. 61-89;
Mark Godfrey, *Photography Found and Lost: On Tacita Dean's Floh*, pp. 90-119;
George Baker, *Photography's Expanded Field*, pp. 120-140.

Vol. 115 (winter)

Retort, *An Exchange on "Afflicted Powers: Capital and Spectacle in a New Age of War"*, pp. 3-12;
Anthony Vidler, *Terres Inconnues: Cartographies of a Landscape to Be Invented*, pp. 13-30;
Vincent Kaufmann, *The Lessons of Guy Debord*, pp. 31-38;
Tom McDonough, *Guy Debord, or the Revolutionary without a Halo*, pp. 39-45;
Béla Balázs; Russell Stockman, *Radio Drama*, pp. 47-48;
Béla Balázs; Russell Stockman, *Wireless Chaos*, pp. 49-50;
Béla Balázs; Russell Stockman, *Compulsive Cameramen*, pp. 51-52;
Béla Balázs; Russell Stockman, *Chaplin, or the American Simpleton*, pp. 53-54;
Béla Balázs; Russell Stockman, *Film Criticism!*, pp. 55-56;
Béla Balázs; Russell Stockman, *On the Train at Night*, pp. 57-58;
Béla Balázs; Russell Stockman, *On Foot*, pp. 59-60;
Hanno Loewy, *Space, Time, and "Rites de Passage": Béla Balázs's Paths to Film*, pp. 61-76;
Malcolm Turvey, *Balázs: Realist or Modernist?*, pp. 77-87;
Silvia Kolbowski, *Diary of a Buren Spectator*, pp. 88-94;
Liam Gillick; Claire Bishop, *Letters and Responses*, pp. 95-107.

2006

Vol. 116 (spring)

- Eduardo Cadava; Paola Cortés-Rocca, *Notes on Love and Photography*, pp. 3-34;
Yve-Alain Bois, *Paper Tigress*, pp. 35-54;
Rosalind Krauss, *Two Moments from the Post-Medium Condition*, pp. 55-62;
Mignon Nixon, *Dream Dust*, pp. 63-86;
Frances Stracey, *The Caves of Gallizio and Hirschhorn: Excavations of the Present*, pp. 87-100;
Pavle Levi, *Doctor Hypnison and the Case of Written Cinema*, pp. 101-118.

Vol. 117 (summer)

- Stefanos Geroulanos, *The Anthropology of Exit: Bataille on Heidegger and Fascism*, pp. 3-24;
Georges Bataille; Stefanos Geroulanos, *Critique of Heidegger*, pp. 25-34;
Daniel Heller-Roazen, *Company*, pp. 35-43;
Branden W. Joseph, *The Gap and the Frame*, pp. 44-70;
Whitney Davis, *How to Make Analogies in a Digital Age*, pp. 71-98;
Yates McKee, *Suspicious Packages*, pp. 99-121.

Vol. 118 Soviet Factography (fall)

- Devin Fore, *Introduction*, pp. 3-10;
Sergei Tret'iakov, *Art in the Revolution and the Revolution in Art (Aesthetic Consumption and Production)*, pp. 11-18;
Sergei Tret'iakov; Kristin Romberg, *The Theater of Attractions*, pp. 19-26;
Sergei Tret'iakov, *Our Cinema*, pp. 27-44;
Sergei Tret'iakov; Kristin Romberg, *The New Leo Tolstoy*, pp. 45-50;
Sergei Tret'iakov, *To Be Continued*, pp. 51-56;
Sergei Tret'iakov, *The Biography of the Object*, pp. 57-62;
Sergei Tret'iakov, *The Writer and the Socialist Village*, pp. 63-70;
Sergei Tret'iakov, *From the Photo-Series to Extended Photo-Observation*, pp. 71-77;
Nikolai Chuzhak; Devin Fore; Douglas Greenfield, *A Writer's Handbook*, pp. 78-94;
Devin Fore, *The Operative Word in Soviet Factography*, pp. 95-131
Leah Dickerman, *The Fact and the Photograph*, pp. 132-152
Aleksandr Rodchenko. *The Revolutionary Archive of A. R.*, pp. 153-158;
Maria Gough; Michael Roloff, *Radical Tourism: Sergei Tret'iakov at the Communist Lighthouse*, pp. 159-178.

Vol. 119 (winter)

- Mignon Nixon, *Editor's Note*, pp. 3-5;
Mignon Nixon, *o + x*, pp. 6-20;
Briony Fer, *Eva Hesse and Color*, pp. 21-36;
David Joselit, *No Exit: Video and the Readymade*, pp. 37-45;
Sarah K. Rich, *Jean Dubuffet: The Butterfly Man*, pp. 46-74;
Yve-Alain Bois, *Klein's Relevance for Today*, pp. 75-93;

Maria Gough, *Frank Stella Is a Constructivist*, pp. 94-120;
Suzanne Hudson, *Robert Ryman's Pragmatism*, pp. 121-138;
Sophie Calle; Tacita Dean; Renée Green; Gabriel Orozco; Andrea Robbins; Max Becher; Martha Rosler,
October Portfolio Three, pp. 139-151.

2007

Vol. 120 (spring)

James Clifford, *Quai Branly in Process*, pp. 3-23;
Eric De Chasse, *Place: A Constructed Abstract Situation in the Urban Cultural Continuum of the 1960s*, pp. 24-52;
Anne M. Wagner, *Nauman's Body of Sculpture*, pp. 53-70;
Jennifer King, *Perpetually out of Place: Michael Asher and Jean-Antoine Houdon at the Art Institute of Chicago*, pp. 71-86;
Michael Asher; Jennifer King, *Skulptur Projekte in Munster: Excerpts from Correspondence 1976-1997*, pp. 87-105;
George Baker, *The Other Side of the Wall*, pp. 106-137;
Tom Burr, *Sculpture in a Constricted Space*, pp. 138-139;
Mark Godfrey, *The Artist as Historian*, pp. 140-172;
Matthew Buckingham, *Muhheakantuck - Everything Has a Name*, pp. 173-181.

Vol. 121 New Vertov Studies (summer)

Malcolm Turvey, *Introduction*, pp. 3-4;
Malcolm Turvey, *Vertov: Between the Organism and the Machine*, pp. 5-18;
Oksana Sarkisova, *Across One Sixth of the World: Dziga Vertov, Travel Cinema, and Soviet Patriotism*, pp. 19-40;
John Mackay, *Film Energy: Process and Metanarrative in Dziga Vertov's "The Eleventh Year" (1928)*, pp. 41-78;
Simon Cook, *"Our Eyes, Spinning like Propellers": Wheel of Life, Curve of Velocities, and Dziga Vertov's "Theory of the Interval"*, pp. 79-91;
Yuri Tsivian, *Turning Objects, Toppled Pictures: Give and Take between Vertov's Films and Constructivist Art*, pp. 92-110;
Rosalind Krauss, *LeWitt's Ark: In Memory of Sol LeWitt (1928-2007)*, pp. 111-113;
Letter of Correction: Skulptur Projekte in Munster: Excerpts from Correspondence 1976-1997, p.114.

Vol. 122 (fall)

Mignon Nixon, *Spero's Curses*, pp. 3-30;
Anna Lovatt, *Dorothea Rockburne: Intersection*, pp. 31-52;
Lisa Lee, *Make Life Beautiful! the Diabolic in the Work of Isa Genzken (A Tour through Berlin, Paris, and New York)*, pp. 53-70;
Julian Stallabrass, *What's in a Face? Blankness and Significance in Contemporary Art Photography*, pp. 71-90;

D. N. Rodowick, *An Elegy for Theory*, pp. 91-109;

Malcolm Turvey, *Theory, Philosophy, and Film Studies: A Response to D. N. Rodowick's "An Elegy for Theory"*, pp. 110-120;

Susan Bernstein, *Memory Text: Philippe Lacoue-Labarthe (1940-2007)*, pp. 121-127.

Vol. 123 (winter)

Benjamin H. D. Buchloh; Rachel Churner; Zainab Bahrani; Judith Barry; Christopher Bedford; Claire Bishop; Susan Buck-Morss; Critical Art Ensemble; T. J. Demos; Rosalyn Deutsche; Okwui Enwezor; Hannah Feldman; Harrell Fletcher; Coco Fusco; Liam Gillick; Mark Godfrey; Tim Griffin; Jennifer R. Gross; Hans Haacke; Rachel Haidu; David Joselit; Silvia Kolbowski; Carin Kuoni; Carrie Lambert-Beatty; Pamela M. Lee; Simon Leung; Lucy R. Lippard; Tom McDonough; Yates McKee; John Miller; Nicholas Mirzoeff; Raymond Pettibon; Yvonne Rainer; Martha Rosler; Karin Schneider; Nicolò's Guagnini; Gregory Sholette; Kaja Silverman; Ayreen Anastas; Rene Gabri; Benj Gerdes; Jesal Kapadia; Pedro Lasch; Naeem Mohaiemen; Paige Sarlin; Julian Stallabrass; Jonathan Thomas; Nato Thompson; Eliot Weinberger; Krzysztof Wodiczko; Catherine de Zegher, *Questionnaire: In What Ways Have Artists, Academics, and Cultural Institutions Responded to the U.S.-Led Invasion and Occupation of Iraq?*, pp. 3-184;

Mark Wallinger; Yve-Alain Bois; Guy Brett; Margaret Iversen; Julian Stallabrass, *An Interview with Mark Wallinger*, pp. 185-204;

Paul Chan; George Baker, *An Interview with Paul Chan*, pp. 205-233;

Malcolm Turvey, *Iraqis under the Occupation: A Survey of Documentaries*, pp. 234-241.

2008

Vol. 124 Postwar Italian Art (spring)

Claire Gilman, *Introduction*, pp. 3-7;

Nicholas Cullinan, *From Vietnam to Fiat-Nam: The Politics of Arte Povera*, pp. 8-30;

Jaimey Hamilton, *Making Art Matter: Alberto Burri's Sacchi*, pp. 31-52;

Claire Gilman, *Pistoletto's Staged Subjects*, pp. 53-74;

Christopher G. Bennett, *Substantive Thoughts? The Early Work of Alighiero Boetti*, pp. 75-97;

Anthony White, *Industrial Painting's Utopias: Lucio Fontana's "Expectations"*, pp. 98-124;

Rosalind Krauss, *Giovanni Anselmo: Matter and Monochrome*, pp. 125-136;

Jaleh Mansoor, *Fontana's Atomic Age Abstraction: The Spatial Concepts and the Television Manifesto*, pp. 127-156;

Dieter Schwarz, *The Irony of Marisa Merz*, pp. 157-168;

Alex Potts, *Disencumbered Objects*, pp. 169-189.

Vol. 125 (summer)

Thierry de Duve, *Art in the Face of Radical Evil*, pp. 3-23;

David Joselit, *Introduction: Markets and Networks*, pp. 24-28;

Christine Mehring, *Television Art's Abstract Starts: Europe circa 1944-1969*, pp. 29-64;

Wu Hung, *Television in Contemporary Chinese Art*, pp. 65-90;

Nicolás Guagnini, *Feedback in the Amazon*, pp. 91-116;
Peter Fend; David Joselit; Rachel Harrison, *A Conversation with Peter Fend*, pp. 117-136.

Vol. 126 (fall)

Sylvère Lotringer, *Remember Foucault*, pp. 3-22;
Kelly Baum, *The Sex of the Situationist International*, pp. 23-43;
Howard Singerman, *The Educational Complex. Mike Kelley's Cultural Studies*, pp. 44-68;
T. J. Demos, *Means without End: Ayreen Anastas and Rene Gabri's Camp Campaign*, pp. 69-90;
Emily Apter, *What Is Yours, Ours, and Mine: Authorial Ownership and the Creative Commons*, pp. 91-114;
Mark Godfrey, *Cameras, Corn, Christopher Williams, and the Cold War*, pp. 115-142.

Vol. 127 (winter)

Benjamin H. D. Buchloh, *Drawing Blanks: Notes on Andy Warhol's Late Works*, pp. 3-24;
Susan Laxton, *"Flou": Rayographs and the Dada Automatic*, pp. 25-48;
Harry Cooper, *Speak, Painting: Word and Device in Early Johns*, pp. 49-76;
Julia Robinson, *From Abstraction to Model: George Brecht's Events and the Conceptual Turn in Art of the 1960s*, pp. 77-108;
Kevin Hatch, *"It Has to Do with the Theater": Bruce Conner's Ratbastards*, pp. 109-132;
Hubert Damisch, *Remarks on Abstraction*, pp. 133-154;
Rosalind Krauss, *In Memory of Robert Rauschenberg (1925-2008)*, pp. 155-157.

2009

Vol. 128 Postwar Italian Art: New Studies (spring)

Annette Michelson, *Introduction*, pp. 3-5;
Roberto Vivarelli; Marguerite Shore, *Winners and Losers in Italy at the End of the Second World War*, pp. 6-22;
Noa Steimatsky, *The Cinecittà Refugee Camp (1944-1950)*, pp. 23-50;
Daniela Treveri Gennari, *A Regional Charm: Italian Comedy versus Hollywood*, pp. 51-68;
James T. Farrell, *Review: The Problem of Public Sensibility: A Review of the Film, "The Open City"*, pp. 69-83;
Meyer Schapiro, *Review: A Note on "The Open City": Some Comments on Farrell's Review*, pp. 84-89;
Michelangelo Antonioni; Marguerite Shore, *Review: Film Reviews*, pp. 90-110;
Michelangelo Antonioni; Marguerite Shore, *On Color*, pp. 111-120;
Recessional Aesthetics?, pp. 121-122.

Vol. 129 (summer)

Paul Chan, *The Spirit of Recession*, pp. 3-12;
Benjamin H. D. Buchloh, *Raymond Pettibon: After Laughter*, pp. 13-50;
Carrie Lambert-Beatty, *Make-Believe : Parafiction and Plausibility*, pp. 51-84;
Vered Maimon, *The Third Citizen: On Models of Criticality in Contemporary Artistic Practices*, pp. 85-112;
T. J. Demos, *The Right to Opacity: On the Otolith Group's Nervus Rerum*, pp. 113-128;
A Trialogue on Nervus Rerum, pp. 129-132;

Yve-Alain Bois, *To Sing Beside*, pp. 133-142;
Our Literal Speed, pp. 143-147.

Vol. 130 (fall)

Hal Foster; Julia Bryan-Wilson; Grant Kester; James Elkins; Miwon Kwon; Joshua Shannon; Richard Meyer; Johanna Burton; Pamela M. Lee; Michelle Kuo; Mark Godfrey; Okwui Enwezor; Anton Vidokle; Chika Okeke-Agulu; Terry Smith; Alexander Alberro; Tim Griffin; Yates Mckee; James Meyer; Vered Maimon; T. J. Demos; Christopher P. Heuer; Matthew Jesse Jackson; Andrew Perchuk; Blake Stimson; Kelly Baum; Rachel Haidu; Juliane Rebentisch; Jaleh Mansoor; Siona Wilson; Judith Rodenbeck; Helen Molesworth; Suzanne Hudson; Isabelle Graw; Tom McDonough, *Questionnaire on "The Contemporary"*, pp. 3-124;
David Joselit, *Painting beside Itself*, pp. 125-134;
Mel Bochner, *Why Would Anyone Want to Draw on the Wall?*, 135-140;
James Meyer, *The Minimal Unconscious*, pp. 141-176;
Gabriel Orozco; Benjamin H. D. Buchloh; Carrie Lambert-Beatty; Megan Sullivan, *To Make an Inner Time: A Conversation with Gabriel Orozco*, pp. 177-196.

Vol. 131(winter)

Benjamin H. D. Buchloh, *Drawing Blanks: Notes on Andy Warhol's Late Works*, pp. 3-24;
Susan Laxton, *Flou: Rayographs and the Dada Automatic*, pp. 25-48;
Harry Cooper, *Speak, Painting: Word and Device in Early Johns*, pp. 49-76;
Julia Robinson, *From Abstraction to Model: George Brecht's Events and the Conceptual Turn in Art of the 1960s*, pp. 77-108;
Kevin Hatch, *"It has to do with the theater": Bruce Conner's Ratbastards*, pp. 109-132;
Hubert Damisch, *Remarks on Abstraction*, pp. 133-154;
Rosalind Krauss, *In Memory of Robert Rauschenberg (1925-2008)*, pp. 155-157.

2010

Vol. 132 "Andy Warhol: A Special Issue" (spring)

Benjamin H. D. Buchloh, *Introduction*, p. 3-4;
Douglas Crimp, *Spacious*, pp. 5-24;
Ewa Lajer-Burchard, *Warhol's Subject? A Response to Douglas Crimp*, pp. 25-29;
Hal Foster, *Test Subjects*, pp. 30-42;
Brigitte Weingart, *"That Screen Magnetism": Warhol's Glamour*, pp. 43-70;
Jonathan Flatley, *Like: Collecting and Collectivity*, p. 71-98;
Isabelle Graw, *When Life Goes to Work: Andy Warhol*, pp. 99-113;
Branden W. Joseph, *1962*, pp. 114-134;
Catherine Lord, *Wonder Waif Meets Super Neuter*, pp. 135-163.

Vol. 133 (summer)

Barry Flood, David Joselit, Alexander Nagel, Alessandra Russo, Eugene Wang, Christopher Wood, Mimi Yiengpruksawan, *Roundtable: The Global Before Globalization*, pp. 3-19;
Yates Mckee, Wake, Vestige, *Survival: Sustainability and the Politics of the Trace in Allora and Calzadilla's Land Mark*, pp. 20-48;
Jaleh Mansoor, *A Spectral Universality: Mona Hatoum's Biopolitics of Abstraction*, pp. 49-74;
Molly Nesbit, *Wild Shanghai Grass*, pp. 75-105;
Judith Rodenbeck, *Maison Tropicale: A Conversation with Manthia Diawara*, pp. 106-132;
D. Graham Burnett, *The Objective Case: A Review of Objectivity*, pp. 133-144.

Vol. 134 (fall)

Maria Gough, *Kentridge's Nose*, pp. 3-27;
William Kentridge, *I Am Not Me, The Horse Is Not Mine*, pp. 28-51;
Natacha Kurchanova, *Osip Brik and the Politics of the Avant-Garde*, pp. 52-73;
Osip Brik, *Selected Criticism 1915-1929*, pp. 74-110;
Rosalind E. Krauss, *The Angel of History*, pp. 111-121;
Mignon Nixon, *Losing Louise*, pp. 122-132.

Vol. 135 (winter)

Rosalind Deutsche, *Hiroshima After Iraq: A Study in Art and War*, pp. 3-22;
Michael Cowan, *Advertising, Rhythm, and the Filmic Avant-Garde in Weimar: Guido Seeber and Julius Pinschewer's Kipho Film*, pp. 23-50;
Pavle Levi, *Cinema by Other Means*, pp. 51-68;
Richard Meyer, "Big, Middle-class Modernism", pp. 69-115;
George Baker, *Leather and Lace*, pp. 116-149.

2011

Vol. 136 (spring)

Alex Kitnick, *Introduction*, pp. 3-6;
Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi, Alison Smithson, Peter Smithson, *Parallel of Life and Art: Indications of a New Visual Order*, p. 7;
Reyner Banham, *Parallel of Life and Art*, pp. 8-10;
Alison Smithson, Peter Smithson, *House in Soho, London*, p.11;
Alison Smithson, Peter Smithson, *Some Notes of Architecture*, pp. 12-14;
Bill Cowburg, Michael Pearson, *Art in Architecture*, pp. 15-16;
Theo Crosby, *The New Brutalism*, pp. 17-18;
Reyner Banham, *The New Brutalism*, pp. 19-28;
Lawrence Alloway, *Eduardo Paolozzi*, pp. 29-31;
Reyner Banham, *This Is Tomorrow*, pp. 32-34;
Michael Pearson, *Editorial*, pp. 35-36;
Alison Smithson, Peter Smithson, *The New Brutalism*, p. 37;

Alison Smithson, Peter Smithson, Jane B. Drew, E. Maxwell Fry, *Conversation on Brutalism*, pp. 38-46;
Nigel Henderson, *Statement*, p. 47;
Kenneth Frampton, *Nigel Henderson: I.C.A. Gallery*, pp. 48-50;
John-Paul Stonard, *Eduardo Paolozzi's Psychological Atlas*, pp. 51-62;
Alex Kitnick, *The Brutalism of Life and Art*, pp. 63-86;
Ben Highmore, "Image-breaking, God-Making": *Paolozzi's Brutalism*, pp. 87-104;
Anthony Vidler, *Another Brick in the Wall*, pp. 105-132;
Hadas Steiner, *Life at the Threshold*, pp. 133-155;
Craig Buckley, *Graphic Constructions: The Experimental Typography of Edward Wright*, pp. 156-181;
Hal Foster, *Savage Minds (A note on Brutalist Bricolage)*, pp. 182-191;
Yve-Alain Bois, *Julian Schanebl's Miral: an Exchange*, pp. 202-210;
Rachid Benzine, *Miral: A Response to Rabbi Kula*, pp. 211-212;
Rosalind E. Krauss, *Clock Time*, pp. 213-217;
Rosalind E. Krauss, *The Slung Leg Hypothesis*, pp. 218-221.

Vol. 137 (summer)

Philippe-Alain Michaud, *Line Light: The Geometric Cinema of Anthony McCall*, pp. 3-22;
Jonathan Walley, *Identity Crisis: Experimental Film and Artistic Expansion*, pp. 23-50;
Roundtable on Digital Experimental Filmmaking, pp. 51-68;
Federico Windhausen, *Assimilating Video*, pp. 69-83;
John P. Powers, *Darkness on the Edge of Town: Film Meets Digital in Phil Solomon's In Memoriam (Mark LaPore)*, pp. 84-106;
Malcom Turvey, *Ken Jacobs: Digital Revelationist*, pp. 107-124;
Andreas Huyssen, *Miriam Hansen and the Legacies of Critical Theory*, pp. 125-127.

Vol. 138 (fall)

Julian Stallabrass, *Negative Dialectics in the Google Era: A Conversation with Trevor Paglen*, pp. 3-14;
Pamela M. Lee, *Aesthetic Strategies: Albert Wohlesteller, the Cold War, and a Theory of Mid-Century Modernism*, pp. 15-36;
Ali Dur, McKenzie Wark, *New New Babylon*, pp. 37-56;
Hito Steyerl, *Epistolary Affect and Romance Scams: Letter from an Unknown Woman*, pp. 57-69;
Hito Steyerl, *Digital Debris: Spam and Scam*, pp. 70-80;
David Joselit, *What to Do with Pictures*, pp. 81-94;
Francesco Casetti, *Sutured Reality: Film, from Photographic to Digital*, pp. 95-106;
Philipp Ekardt, *Starry Skies and Frozen Lakes: Alexander Kluge's Digital Constellations*, pp. 107-119;
Philipp Ekardt, *Returns of the Archaic, Reserves for the Future: A Conversation with Alexander Kluge*, pp. 120-132;
Lucy Raven, *The Second Eye*, pp. 133-139.

Vol. 139 (winter)

Tim Griffin, *Compression*, pp. 3-20;
Andrew V. Uroskie, *Beyond the Black Box: The Lettrist Cinema of Disjunction*, pp. 21-48;
Robert Slifkin, *Now Man's Bound to Fail, More*, pp. 49-69;
Rubén Gallo, *Freud's Mexican Antiquities: Psychoanalysis and Human Sacrifice*, pp. 70-92;
Recessional Aesthetics: An Exchange, pp. 93-116.

2012

Vol. 140 (spring)

Susan Rosenberg, *Trisha Brown's Notebooks*, pp. 3-17;
Susan Rosenberg, *Trisha Brown: Choreography as Visual Art*, pp. 18-44;
Babette Mangolte, *Trisha Brown: Portfolio*, pp. 45-53;
Julia Bryan-Wilson, *Practicing Trio A*, pp. 54-74;
André Pepecki, *Moving as Thing: Choreographic Critiques of the Object*, pp. 75-90;
Claire Bishop, *Delegated Performance: Outsourcing Authenticity*, pp. 91-112;
Julian Rose, *Objects in the Cluttered Field: Claes Oldenburg's Proposed Monument*, pp. 113-138;
Anthony E. Grudin, "Except Like a Tracing": *Defectiveness, Accuracy, and Class in Early*, pp. 139-164.

Vol. 141 (summer)

Hal Foster, *Introduction*, p. 3;
Hal Foster, *Creautrely Cobra*, pp. 4-21;
Karen Kurczynski, *No Man's Land*, pp. 22-52;
Asger Jorn, *The Human Animal*, pp. 53-58;
Asger Jorn, *Wonder, Admiration, Enthusiasm*, pp. 59-69;
Asger Jorn, "Dear Friends", pp. 70-72;
Asger Jorn, *Postscript to 12th-Century Stone Sculptures of Scania*, pp. 73-79;
Asger Jorn, *Structuralism and Suppression*, pp. 80-85;
Nicola Pezolet, *Bauhaus Ideas: Jorn, Max Bill, and Reconstruction Culture*, pp. 86-110;
Steven Harris, *How Language Looks: On Asger Jorn and Noël Arnaud's La Langue verte*, pp. 111-132;
Helle Brons, *Masculine Resistance: Expressions and Experiences of Gender in the Work of Asger Jorn*, pp. 133-154.

Vol. 142 Occupy Wall Street (fall)

Mignon Nixon, *Anatomic Explosion on Wall Street*, pp. 3-25;
David Joselit, Carrie Lambert-Beatty, *Introduction*, pp. 26-27;
Alternative Economies Working Group, pp. 28-31;
Doug Ashford, *Occupy Response*, pp. 32-34;
Thomas Beard, *Occupy Response*, pp. 35-36;
Julia Bryan-Wilson, *Occupy Response*, pp. 37-39;
Paul Chan, *Occupy Response*, pp. 40-41;
Rosalynde Deutsche, *Occupy Response*, pp. 42-43;

Tidal, *Occupy Response*, pp. 44-45;
Coco Fusco, *Occupy Response*, pp. 46-47;
Jaleh Mansoor, Daniel Marcus, Daniel Spaulding, *Occupy Response*, pp. 48-50;
Yates Mckee, *Occupy Response*, pp. 51-53;
Ariana Reines, Jackie Wang, Lara Weibgen, *Occupy Response*, pp. 54-58;
Martha Rosler, *Occupy Response*, pp. 59-61;
Andrew Ross, *Occupy Response*, pp. 62-64;
Martha Schwendener, *Occupy Response*, pp. 65-67;
Gregory Sholette, *Occupy Response*, pp. 68-73;
Roundtable: The Social Artwork, pp. 74-85;
Emily Apter, *Occupy Derivatives!/Politics "smallest p"*, pp. 86-106;
Eva Diaz, *Memory as Site in New Orleans and Beyond*, pp. 107-120;
Hoday King, *Anabasis*, pp. 121-143;
Robert Bailey, *Unknown Knows: Jenny Holzer's Redaction Paintings and the History of the War on Terror*, pp. 144-161.

Vol. 143 "Abstraction: A Special Issue" (winter)

Yve-Alain Bois, Masha Chlenova, Christoph Cox, Leah Dickerman, Mark Franko, Peter Galison, Philippe-Alain Michaud, R. H. Quaytman, *Abstraction, 1910-1925: Eight Statements*, pp. 3-51;
Timothy O. Benson, Aleksandra Shatskikh, *Malevich and Richter: An Indeterminate Encounter*, pp. 52-68;
Yve-Alain Bois, *Two Perspectives on Barnett Newman's The Wild: An Introduction*, pp. 69-70;
Kenneth R. Allan, *Barnett Newman's The Wild: Painting as Spatial Intervention*, pp. 71-94;
Yve-Alain Bois, *The Wild and the Company*, pp. 95-125;
Benjamin H. D. Buchloh, *Painting as Diagram: Five Notes on Frank Stella's Early Paintings, 1958-1959*, pp. 126-144.