DOPPIOZERO

La difficile situazione dell'arte contemporanea

Foster, Krauss, Bois, Buchloh, Josellt
28 Febbraio 2014

Lo so, non toccherebbe a me scrivere di questo libro, essendone il curatore, non si tratta perÃ² di una recensione ma solo di informazioni che spero utili. Ricordo velocemente che il volume in questione, *Arte dal 1900*, uscÃ¬ in prima edizione nel 2004, in traduzione italiana nel 2006. Scritto da quattro degli storici dellâ??arte contemporanea piÃ¹ accreditati e combattivi della scena internazionale, benchÃ© o proprio perchÃ© fortemente assestati su posizioni audaci, da allora non ha fatto che influenzare in un modo o nellâ??altro, per adesione o per reazione, comunque per vastitÃ e varietÃ di temi, oltre che per la loro trattazione approfondita e stimolante, gli studi di settore di tutto il mondo, Italia compresa. Impostato per anni, invece che per movimenti artistici o decenni come Ã¨ maggiormente dâ??uso nei manuali, ha anche reinventato questa formula accattivante e insieme significativa, benchÃ© scombini un poco le abitudini didattiche a cui siamo abituati.

Ã? uscita da qualche mese la seconda edizione che qui vogliamo presentare, perchÃ© non Ã¨ nÃ© una semplice ristampa nÃ© un aggiornamento da poco. Ai quattro autori â?? Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. Buchloh e Hal Foster â?? se nâ??Ã¨ infatti aggiunto un quinto, David Joselit, che lâ??ha arricchito di un apporto originale. In oltre 150 nuove pagine, lâ??arrivo di Joselit ha segnato lâ??entrata di nuovi temi attualissimi oggi, dalla multimedialitÃ allâ??interattivitÃ , dal virtuale allâ??avatar. Lâ??interessante Ã¨ che a partire da questi temi di attualitÃ gli autori hanno ricostruito la loro storia anche allâ??indietro, arricchendo il percorso storico di nuove voci, che riguardano dunque pupazzi-marionette-manichini, alter-ego e identitÃ inventate da un lato, prime versioni dellâ??avatar elettronico, e interazione e multimedialitÃ a confronto con lâ??evoluzione della pittura e della scultura â?? di cui molti si saranno chiesti alla lettura della prima edizione che cosa ne fosse nella considerazione e nella teoria di questi autori. Un ulteriore filone che viene rafforzato Ã¨ il rapporto tra arte e mercificazione, sviluppo allora del readymade e dellâ??introduzione dellâ??oggetto e della riflessione sul contesto, e infine, naturalmente, lâ??attenzione per i nuovi protagonisti extra-occidentali della situazione artistica odierna, cinesi in primis, di cui vengono ricostruiti prodromi, e altri.

A noi non solo non Ã¨ parso poco, ma Ã¨ parso ragione ottima per segnalare agli attenti lettori e agli studiosi che di un vero aggiornamento si tratta qui e che la nuova edizione non va liquidata come pretestuosa operazione editoriale.

A titolo di sintesi di argomenti e tesi, abbiamo pensato ti proporre ai lettori di doppiozero la nuova versione del dibattito finale tra gli autori del volume, che restituisce bene â??dal vivoâ?• gli argomenti, il modo e il tono che caratterizzano il loro lavoro e punto di vista. Si noterÃ , per chi conosce giÃ la prima edizione, come Joselit si inserisce nel dibattito tra gli altri e come riprende e rilancia collegandosi perfettamente allâ??insieme, ma apportandovi anche una posizione che non Ã¨ scontata per gli altri.

Elio Grazioli

Ringraziamo l'editore Zanichelli la concessione del testo qui di seguito riprodotto.

(La discussione della tavola rotonda Ã¨ originariamente avvenuta nel dicembre 2003. I partecipanti erano Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, Hal Foster e Rosalind Krauss. David Joselit ha contribuito con i suoi interventi nel settembre 2010.)

Rosalind Krauss: Abbiamo strutturato i nostri capitoli sullâ??arte del XX secolo attraverso le prospettive analitiche che ognuno di noi tende a favorire: quella di Hal Ã¨ psicanalitica, quella di Benjamin storico-sociale, quella di Yve-Alain formalista e strutturalista, la mia post-strutturalista. Un modo per guardare indietro allo sviluppo dellâ??arte nel dopoguerra Ã¨ quello di considerare cosa Ã¨ accaduto agli strumenti metodologici, se la loro rilevanza Ã¨ cresciuta o diminuita.

Yve-Alain Bois: Nessuno di noi ha sposato un metodo in particolare.

Hal Foster: Giusto: il mio interesse per la psicanalisi non Ã¨ cosÃ¬ forte come dici; spesso lâ??arte mi ha portato metodologicamente del tutto altrove. Ma la tua domanda Ã¨ in realtÃ sul destino di questi diversi metodi nellâ??arte e nella critica del dopoguerra. Su questo punto, per quanto riguarda la psicanalisi, lâ??interesse dei surrealisti per lâ??inconscio continua dopo la Seconda guerra mondiale, ma su un registro piÃ¹ privato che politico. Molti artisti dallâ??Espressionismo astratto a Cobra cercano di aprire questo inconscio privato a una dimensione piÃ¹ collettiva; câ??Ã¨ uno spostamento, per esempio, dalla focalizzazione freudiana sul desiderio a un interesse junghiano per gli archetipi. Questa svolta viene presto bloccata, almeno negli Stati Uniti, dallâ??affermarsi della psicologia dellâ??io, che fa sorgere unâ??altra reazione. Unâ??avversione allâ??io privato come fonte della creazione Ã¨ palpabile da John Cage, Robert Rauschenberg e Jasper Johns ai minimalisti: a diversi gradi cercano tutti di depsicologizzare lâ??arte e, di fronte allâ??opera molto carica di pathos degli anni Cinquanta, si puÃ² capire perchÃ©.

Lâ??unica ironia del Minimalismo Ã¨ che, nonostante il suo fare arte piÃ¹ pubblica nel contenuto, piÃ¹ oggettiva nel contesto, rimette anche in gioco il soggetto in una forma fenomenologica, incluso nello spazio. Quando poi postminimalisti come Eva Hesse complicano questo soggetto generale, evidenziando come Ã¨ segnato in modi diversi da immaginario, desiderio e morte, la psicanalisi fa il suo ritorno. Questo diventa esplicito negli anni Settanta, quando le artiste e teoriche femministe si chiedono come il soggetto sia diviso dalla differenza sessuale e come essa incida sia sul fare arte che sul fruirla. La psicanalisi Ã¨ molto efficace per molte femministe, anche se non mancano di criticare i suoi presupposti, e lo stesso vale per alcuni artisti e teorici omosessuali, cosÃ¬ come per alcuni critici postcoloniali.

Su un livello piÃ¹ astratto la psicanalisi ha fornito intuizioni sulle forme artistiche che altri modelli non colgono altrettanto bene, per esempio lâ??evocazione costante dellâ??â??oggetto parzialeâ?• da Duchamp, via Johns, Louise Bourgeois, Hesse e Yayoi Kusama, fino a molto artisti recenti. Comunque la psicanalisi non Ã¨ molto importante nel dopoguerra: la sua presenza cresce o diminuisce secondo lâ??avanzare o recedere dellâ??interrogazione sulla soggettivitÃ e sulla sessualitÃ .

YAB: Il destino degli strumenti metodologici del formalismo e dello strutturalismo nel dopoguerra Ã¨ in parte discusso nella mia introduzione. LÃ¬ traccio la trasformazione di una concezione morfologica del formalismo (alla Roger Fry prima della guerra, ma rivista da Clement Greenberg nel dopoguerra) in una strutturalista, poi quella della posizione strutturalista in una â??poststrutturalistaâ?•, che Rosalind a sua volta spiega nella sua introduzione. LÃ¬ discute come molti artisti a metÃ degli anni Settanta e allâ??inizio degli Ottanta abbiano trovato nel â??Poststrutturalismoâ?• un potente alleato teorico che li ha aiutati ad affrontare le questioni della loro opera. (Se metto tra virgolette â??Poststrutturalismoâ?•, come faccio con â??postmodernismoâ?•, Ã¨ perchÃ©, per quanto ne so, il termine non Ã¨ mai stato usato dagli autori indicati da questa etichetta.) Qui vorrei sottolineare che lo Strutturalismo ha lasciato un segno anche sulla produzione artistica degli anni Sessanta. Sappiamo che un certo numero di artisti a New York leggevano Roland Barthes e Claude LÃ©vi-Strauss (per esempio i loro libri câ??erano nella biblioteca di Robert Smithson) e, cosa forse piÃ¹ importante, i romanzi del Nouveau roman francese (come quelli di Alain Robbe-Grillet), scritti in contesto strutturalista (Barthes era il piÃ¹ grande sostenitore dei primi romanzi di Robbe-Grillet). In molti modi lâ??antisoggettivismo, che Ã¨ un elemento essenziale dello Strutturalismo, fu parallelo alla tendenza depsicologizzante, appena ricordata da Hal, di molti artisti in opposizione al pathos dellâ??Espressionismo astratto negli Stati Uniti e dellâ??Art informel in Europa. La tendenza anticompositiva che caratterizza tanta arte prodotta dalla metÃ degli anni Cinquanta fino al Minimalismo â?? atteggiamento seriale, interesse per i procedimenti indicali, monocromo, griglia, caso, ecc. â?? va mano nella mano con la ribellione dello Strutturalismo contro lâ??Esistenzialismo.

Questo mi porta allâ??altra metodologia nominata da Hal, che non appare nel nostro quartetto: la fenomenologia. Ã? molto interessante che la Fenomenologia della percezione di Maurice Merleau-Ponty sia diventato il libro di riferimento per molti artisti americani (per esempio Robert Morris) e critici (per esempio Michael Fried) subito dopo la sua pubblicazione in inglese nel 1962. La formazione teorica di Merleau-Ponty era identica a quella di Sartre e del suo Esistenzialismo (il testo fondamentale per entrambi fu il lavoro teorico di Edmund Husserl), ma Sartre ebbe un fascino limitato sugli artisti (principalmente in Europa e per breve tempo). Forse perchÃ© â?? diversamente da Merleau-Ponty, che scrisse bene di Ferdinand de Saussure â?? rimase ostile alla posizione strutturalista (per non parlare della sua posizione imbarazzata riguardo alla psicanalisi). In altre parole, Sartre continuÃ² a presupporre un â??soggetto liberoâ?• e cosÃ¬ rimase in parte prigioniero della filosofia classica della coscienza ereditata da Cartesio. Non era perciÃ² in sintonia con ciÃ² di cui si occupavano molti artisti dopo lâ??Espressionismo astratto (il suo sostenitore nel mondo dellâ??arte americano fu Harold Rosenberg, a sua volta indentificato con la versione â??pathosâ?• dellâ??estetica espressionista astratta). Per contrasto, Merleau-Ponty, anche se aveva poca conoscenza dellâ??avanguardia artistica del suo tempo (le sue pagine migliori sullâ??arte riguardano CÃ©zanne), toccÃ² dei punti che risuonarono con gli interessi degli artisti degli anni Sessanta.

RK: Hal, quando Yve-Alain ed io abbiamo curato la mostra Lâ??informe: istruzioni per lâ??uso al Centre Pompidou di Parigi nel 1996, abbiamo messo in primo piano lâ??operazione dellâ??â??informeâ?• in un gran numero di produzioni artistiche da Duchamp a Mike Kelley; per comprendere questo informe, fu importante per noi ripensare i problemi della â??desublimazioneâ?• e la psicanalisi era ancora fresca, ancora urgente, per quellâ??investigazione.

YAB: Ã? questione degli usi diversi che si fanno dello stesso modello. Anche questo Ã¨ qualcosa che abbiamo appreso da Georges Bataille, da cui abbiamo preso lâ??anticoncetto di informe. Bataille si Ã¨ opposto al modo letterario in cui AndrÃ© Breton ha applicato la psicanalisi nel suo Surrealismo, riducendo il discorso dinamico di Freud a una raccolta di miti e simboli. Per Bataille i simboli e i miti andavano contestati; sono illusioni, sul versante dellâ??ideologia dominante della rappresentazione, e la psicanalisi Ã¨ uno strumento per dissezionarli e dissiparli. Il suo lavoro ci ha forzato a ripensare quali aspetti della psicanalisi possono parlare alle pratiche artistiche che ci interessano, come puÃ² essere usata per configurare un diverso insieme di oggetti e concetti che non si trovano in altri tipi di interpretazioni â?? in parte perchÃ©

non coinvolti in unâ??operazione di desublimazione. Forse Ã¨ questo il progetto di ognuno di noi in questo libro: suggerire diversi tipi di riconfigurazione.

Per Bataille lo stesso modello poteva essere usato in modo conservatore o in modo rivoluzionario (suppongono che oggi non useremmo questo termine); Ã¨ una costante in tutti i suoi testi riguardanti non solo la psicanalisi, ma anche il Marxismo, Nietzsche, de Sade e quasi tutti gli altri sistemi filosofici o modelli interpretativi che ha discusso. Penso che questo sia legato al nostro tipo di approccio qui. Per esempio, Hal ha scritto un saggio allâ??inizio degli anni Ottanta che sottolinea che ci sono due tipi di â??postmodernismoâ?• in arte, uno autoritario e uno progressista, e ha scritto anche in modo simile sulle diverse ereditÃ del Costruttivismo russo e del Minimalismo. Questo va di pari passo con quello che ho detto a proposito dei due tipi di formalismo, uno morfologico e uno strutturale.

HF: Forse la â??desublimazioneâ?• Ã¨ un modo per sollevare la questione della storia sociale dellâ??arte nel dopoguerra. Lâ??attacco alla Bataille alle forme reificate e ai significati codificati Ã¨ una delle versioni del processo, ma câ??Ã¨ anche lo spettro della â??desublimazione repressivaâ?• nel senso marxista di Herbert Marcuse. Quali sono gli effetti sociali quando le forme artistiche e le istituzioni culturali sono desublimate: per esempio quando sono fatte esplodere dalle energie libidinali? Non Ã¨ sempre un evento liberatorio: puÃ² anche aprire queste sfere a una ricanalizzazione spoliticizzata del desiderio da parte dellâ??â??industria culturaleâ?•.

Benjamin H. D. Buchloh: Come ho sviluppato nella mia introduzione, la dialettica di sublimazione e desublimazione gioca un ruolo importantissimo nella storia dellâ??arte del dopoguerra. Forse Ã¨ anche una delle dinamiche centrali del periodo, certamente piÃ¹ che nella storia delle avanguardie dellâ??anteguerra. Ã? definita diversamente dai differenti teorici, sia come strategia avanguardista di sovversione sia come strategia dellâ??industria culturale per incorporare e sottomettere. Un asse su cui questa dialettica viene condotta nel dopoguerra in modo piÃ¹ programmatico che mai Ã¨ il rapporto della neoavanguardia con lâ??apparato in espansione del dominio dellâ??industria culturale: come negli anni Cinquanta, nel contesto dellâ??Independent group in Gran Bretagna, per esempio, o nella prima Pop art negli Stati Uniti, quando lâ??appropriazione dellâ??immaginario e delle strutture della produzione industriale divenne uno dei metodi con cui gli artisti cercarono di riposizionarsi tra un fallito modello umanista di aspirazioni avanguardiste e un apparato emergente il cui potenziale totalitario poteva non essere del tutto visibile allâ??inizio. La desublimazione in Gran Bretagna servÃ¬ come strategia radicale insieme per rendere popolare la pratica culturale e per analizzare le condizioni dellâ??esperienza collettiva della pervasiva cultura di massa. La desublimazione in Andy Warhol, per contrasto, operÃ² piÃ¹ allâ??interno del progetto di un annichilimento finale di qualsiasi aspirazione politica e culturale che potessero ancora nutrire gli artisti dellâ??immediato dopoguerra.

Per quanto schematico possa apparire, il mio lavoro Ã¨ situato metodologicamente tra due testi: uno del 1947, La dialettica dellâ??Illuminismo di Theodor Adorno e Max Horkeimer, in particolare il capitolo â??Lâ??industria culturaleâ?•, e lâ??altro del 1967, La societÃ dello spettacolo di Guy Debord. PiÃ¹ penso a questi testi e piÃ¹ mi sembra che storicizzino gli ultimi cinquantâ??anni di produzione artistica, perchÃ© dimostrano come gli spazi autonomi della rappresentazione culturale â?? spazi di sovversione, resistenza, aspirazione utopica â?? sono gradualmente erosi, assimilati o semplicemente annientati. Ã? quello che Ã¨ accaduto nel dopoguerra con la trasformazione delle democrazie liberali negli Stati Uniti e in Europa: dal mio punto di vista si Ã¨ amaramente realizzata non solo la prognosi di Adorno e Horkeimer del 1947, ma anche quella ancor piÃ¹ nichilista di Debord del 1967, perfino superata. La situazione del dopoguerra puÃ² essere descritta come una teleologia negativa: un continuo smantellamento di pratiche, spazi e sfere autonome della cultura e una perpetua intensificazione dellâ??assimilazione e omogeneizzazione, al punto che oggi assistiamo a quello che Debord ha chiamato lo â??spettacolo integratoâ?•. Dove vanno le pratiche artistiche oggi e come possiamo, in quanto storici e critici dâ??arte, indirizzarle? Esistono ancora spazi al di fuori

dellâ??apparato omogeneizzante? O dobbiamo riconoscere che gli stessi artisti non si vogliono situare al di fuori?

HF: Siete dâ??accordo con il carattere definitivo di questa analisi?

YAB: Ã? una diagnosi terribile (dopo tutto Debord si Ã¨ suicidato), ma penso che tutti noi la condividiamo in qualche misura.

HF: SÃ¬, ma se siete completamente dâ??accordo con Adorno e/o Debord, si puÃ² dire qualcosa di piÃ¹.

BB: Prendo sul serio lâ??ultima affermazione che ho fatto: non concludo che tutti gli artisti oggi definiscono la propria opera come inestricabilmente integrata e affermativa. PuÃ² ancora esistere la capacitÃ artistica non solo di riflettere sulla posizione che lâ??opera dâ??arte assume nel sistema piÃ¹ ampio di rappresentazioni infinitamente differenziate (moda, pubblicitÃ , intrattenimento, ecc.), ma anche di riconoscere la sua suscettibilitÃ di venire integrata in questi sottoinsiemi di controllo ideologico. Inoltre, se esistono pratiche artistiche che stanno ancora al di fuori del processo di omogeneizzazione, sono meno convinto che possano sopravvivere e che noi critici e storici possiamo sostenerle e supportarle in modo sostanziale ed efficace per prevenire la loro totale marginalizzazione.

David Joselit: Vi Ã¨ un approccio metodologico che accetta la struttura dello spettacolo come nuovo contesto visivo in cui agire, dove le opere dâ??arte sono riconosciute come un tipo di immagine tra le altre, dal cinema e dalla televisione a Internet e ai cellulari. Influenzato da un lato da figure dei media studies come Lev Manovich e dallâ??altro dalla teoria dellâ??attore-rete di Bruno Latour, questo approccio Ã¨ incentrato meno sulla critica in sÃ©, che implica negazione, e piÃ¹ sulle nuove configurazioni di associazione produttive di nuove reti, o â?? per rimandare a Debord â?? di nuove situazioni. Latour usa una magnifica espressione che ricorda il museo: â??riassemblare il socialeâ?•. Con questa espressione insiste che non esiste nessuna stabile versione unificata del â??socialeâ?• che attende di essere scoperta e sovvertita, che non câ??Ã¨ nessuna comunitÃ ready-made, ma soltanto configurazioni di associazione, di rapporti che possono essere assemblati o â??collezionatiâ?•. Questa prospettiva Ã¨ utile per individuare unâ??ampia gamma di tendenze e opere nellâ??arte contemporanea. Molti artisti lungo il XX secolo, ma soprattutto dagli anni Sessanta in poi, hanno cercato di forgiare comunitÃ alternative attraverso lâ??arte.

Questo Ã¨ chiaro allâ??inizio della storia della Video art, che non solo cercÃ² alternative alla televisione commerciale e nuove esperienze fenomenologiche per lo spettatore, ma spesso riguardÃ² anche disposizioni e strutture di lavoro, un tipo di organizzazione cellulare strutturalmente analoga alle reti mediali. PiÃ¹ recentemente molte pratiche artistiche collettive e sperimentali che sono talvolta messe sotto la categoria di â??estetica relazionaleâ?• sono incentrate sullâ??associazione come atto estetico.

I cosiddetti nuovi media, e soprattutto la capacitÃ di replicare e riformattare immagini digitali, offrono unâ??opportunitÃ per ripensare le nostre concezioni del valore dellâ??arte in quanto derivante dalla sua raritÃ o scarsitÃ . Come concorrenti nellâ??industria culturale, figure come Warhol â?? o Matthew Barney â?? hanno insegnato a diffondere immagini a una scala che si avvicina a quella della cultura popolare. Oggi, in condizioni in cui gli artisti devono costruire una sorta di â??marchioâ?• che sia riconoscibile in un mondo dellâ??arte globalizzato, la distribuzione e la â??saturazioneâ?• dei mercati ritrovano un nuovo interesse.

HF: Guardiamo indietro al di lÃ degli ultimi decenni agli esempi in cui le alternative critiche furono proposte. Indicando qualche â??progetto incompletoâ?•, possiamo aiutarci a guardare avanti.

BB: SÃ¬: che posto ha la pratica della neoavanguardia nel presente, paragonato a quello che aveva nel 1968,

per esempio? O anche negli anni Settanta, quando la relativa autonomia di tale pratica aveva un ruolo nella sfera pubblica borghese liberale come luogo di differenziazione dellâ??esperienza e della soggettivitÃ ? Poi venne sostenuta, o almeno presa sul serio, dallo stato, dai musei e dalle universitÃ . CosÃ¬ negli anni Ottanta la produzione artistica fu integratanella pratica piÃ¹ generale dellâ??industria culturale, dove ora funziona come merce, investimento e intrattenimento. Da questo punto di vista vedi come Matthew Barney, ancor piÃ¹ che Jeff Koons, ha espresso â?? cioÃ¨ sfruttato â?? queste tendenze. In questo senso per me Ã¨ un artista protototalitario, un dilettantesco Richard Wagner americano che mitizza le catastrofiche condizioni di esistenza nel tardo capitalismo.

HF: Di nuovo, possiamo complicare ulteriormente la posizione adorniana secondo cui la sfera culturale totalitaria Ã¨ semplicemente continuata nellâ??industria culturale americana e questa industria ha completamente integrato lâ??arte?

YAB: Esistevano espressioni forti di libertÃ artistica in seguito al 1968 â?? e anche prima...

BB: Certo, câ??era unâ??importante cultura artistica negli Stati Uniti del dopoguerra, dallâ??Espressionismo astratto, attraverso la Pop art e il Minimalismo, fino almeno al Concettualismo. Va tenuto in conto. PerchÃ© fu possibile? PerchÃ© gli Stati Uniti erano una democrazia liberale al suo piÃ¹ alto livello di differenziazione. Ma non piÃ¹.

HF: Altre possibilitÃ si sono aperte in altre parti del globo, soprattutto in vari incontri tra diversi modernismi. Per esempio, Yve-Alain discute dellâ??elaborazione del Costruttivismo nel Neoconcretismo in Brasile, cosÃ¬ come della performance dopo Pollock con il gruppo Gutai in Giappone. GiÃ queste pratiche complicano la vecchia storia del puro spostamento dallâ??Europa al Nordamerica o, ancora piÃ¹ riduttivamente, da Parigi a New York. Ã? un racconto alternativo della diffÃ©rance culturale, delle pratiche dâ??avanguardia in altri spazi-tempi.

YAB: Allâ??inizio tuttavia il paradigma usuale non Ã¨ cambiato molto: almeno per due decenni queste attivitÃ dâ??avanguardia in vari continenti si definiscono ancora in rapporto ai vecchi centri. Per esempio, i brasiliani guardano ancora a Parigi e Gutai a New York, soprattutto a Pollock, che leggono attraverso le fotografie di Hans Namuth. Ã? solo piÃ¹ tardi, una volta che hanno avuto un poâ?? di storia nel loro modo di lavorare, che stabiliscono un rapporto competitivo con i vecchi centri. A questo livello il 1968 segna una data molto importante: câ??Ã¨ una straordinaria internazionalizzazione non solo della ribellione politica, ma anche dei suoi prodotti artistici, con fermento sociale in tutta Europa, Stati Uniti e ovunque (la Primavera di Praga e la sua ripercussione nellâ??Unione Sovietica; la convenzione democratica di Chicago seguita da violenti scontri, e cosÃ¬ via), tutto nel contesto della Guerra del Vietnam. Fu un forte elemento politico unificatore per le menti progressiste nel mondo, non dimentichiamolo. Certi aspetti delle presenti e recenti situazioni politiche ricordano un poâ?? quel periodo, soprattutto il fatto che lâ??amministrazione Bush ha unificato molte parti del mondo contro lâ??imperialismo americano. Resta da vedere, naturalmente, se questo â??internazionalismo negativoâ?• avrÃ conseguenze dirette nella sfera culturale.

DJ: La cosiddetta globalizzazione del mondo dellâ??arte ha reso molto diversa la â??direzionalitÃ â?• dellâ??influenza nellâ??arte contemporanea. Da un lato, penso che si possa fare un esempio forte, quello cioÃ¨ che esiste oggi uno stile internazionale, che potremmo chiamare â??Concettualismo globaleâ?• dal titolo dellâ??importante mostra organizzata dal Queens Museum di New York nel 1999.

Dallâ??altro lato, si potrebbe essere cinici e sostenere che i materiali dellâ??Arte concettuale â?? testo, fotografia e video â?? viaggiano piÃ¹ agevolmente (e a costi piÃ¹ bassi) dei media tradizionali della pittura e della scultura, come naturalmente lâ??importante curatore e â??impresarioâ?• dellâ??Arte concettuale Seth Siegelaub riconobbe giÃ a suo tempo. Ma Ã¨ altrettanto importante che questo â??linguaggioâ?• condiviso

sia soffuso di inflessioni (o accenti) locali. Come sostengono James H. Gilmore e B. Joseph Pine nel loro libro AutenticitÃ : quello che il consumatore vuole veramente, del 2007, lâ??implacabile standardizzazione che lâ??industria culturale impone genera anche una sorta di domanda compensatoria di â??customizzazioneâ?•, di â??autenticitÃ â?•. Credo che questi effetti si siano visti nel mondo dellâ??arte contemporanea.

Per esempio come i grandi poteri â??socialistiâ?•, lâ??Urss e la Cina, hanno cominciato a entrare nei mercati globali capitalisti â?? la rinata Russia allâ??inizio degli anni Novanta e la Cina alla fine dei Novanta e inizio dei Duemila â?? e come vi fu unâ??enorme fascinazione per queste opere e un loro corrispondente boom di mercato. Da un lato potremmo condannarlo come un altro mero esempio in cui lâ??opera dâ??arte serve da avanguardia economica â?? creando nuovi mercati culturali per superpoteri economici emergenti â?? ma il fascino che queste opere (e quelle di molti altri paesi) ispirano in Occidente Ã¨ anche una forma di curiositÃ in buona fede. Esse formano unâ??avanguardia di traduzione culturale che aiuta a introdurre sistemi non familiari di valori e significati attraverso la retorica familiare dellâ??Arte concettuale.

HF: Molto prima del 1968, il periodo prima della guerra vide la risurrezione internazionale di alcuni movimenti â?? come Dadaismo, Surrealismo e Costruttivismo â?? che fin dallâ??inizio furono internazionali nelle ambizioni. Anche il Bauhaus ha avuto diverse risurrezioni in diversi luoghi dopo la Seconda guerra mondiale. Questo Ã¨ ulteriormente complicato da un movimento centrifugo rispetto a Parigi e New York. Cobra per esempio inizia un parziale spostamento da Parigi ad altre cittÃ europee; e piÃ¹ tardi, per fare un altro esempio, nasce lâ??Arte povera in Italia. CosÃ¬ vi Ã¨ una rimappatura dellâ??Europa, una relativizzazione di Parigi come capitale dâ??arte, fragile ma significativa. Lo stesso vale anche per gli Stati Uniti, con una relativizzazione simile di New York, soprattutto da parte degli artisti della California, la performance beat e gli artisti dellâ??assemblage di San Francisco e Los Angeles, e anche la Pop art tarda e gli astrattisti californiani.

BB: SÃ¬, ma allora, se torniamo al presente, cosa vediamo? Guarda Michael Asher, per molti versi la figura piÃ¹ radicale di quelle impegnate nella critica istituzionale dalla fine degli anni Sessanta in poi e a lungo attivo a Los Angeles: la sua opera Ã¨ ora per lo piÃ¹ dimenticata; la stessa radicalitÃ della sua contestazione sembra dimenticata. Chiaramente la complessitÃ dellâ??opera di Asher sembra porre, ora piÃ¹ che mai, ostacoli insormontabili alla sua ricezione allâ??interno dei parametri attuali del mondo dellâ??arte. CosÃ¬, come con la repressione sociale in generale, il modo di rispondere allâ??opera Ã¨ semplicemente quello di sradicarla dalla memoria storica e isolare i suoi produttori come outsider. Daniel Buren, un altro artista radicale della critica istituzionale, Ã¨ il suo pendant dal lato europeo, solo che Buren ora si Ã¨ trasformato, di buon grado, in un affermativo artista di Stato per evitare il destino che ha segnato Asher.

HF: Ancora una volta, il vostro racconto puÃ² essere complicato ulteriormente? Non comporta una teleologia riduttiva e disfattista?

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio Ã¨ grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

Hal Foster
Rosalind Krauss
Yve-Alain Bois
Benjamin H. D. Buchloh
David Joselit

ARTE DAL 1900

SECONDA ED

MODERNISMO • ANTIMODERNISMO • POSTMODER