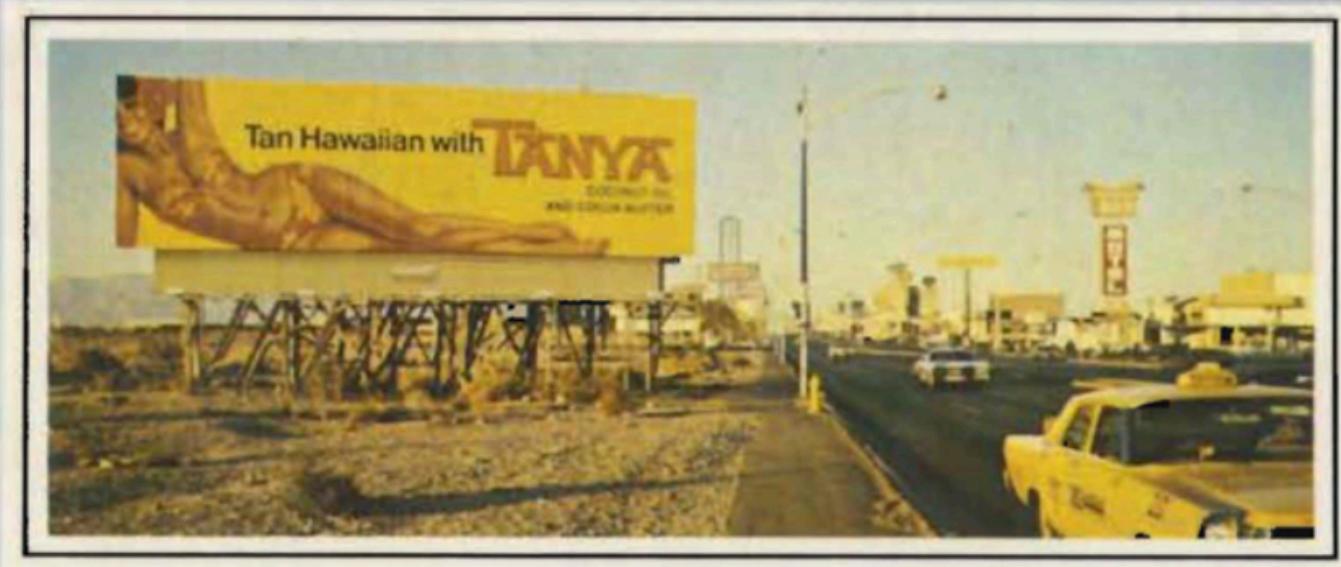


Postmoderno



LEARNING FROM LAS VEGAS

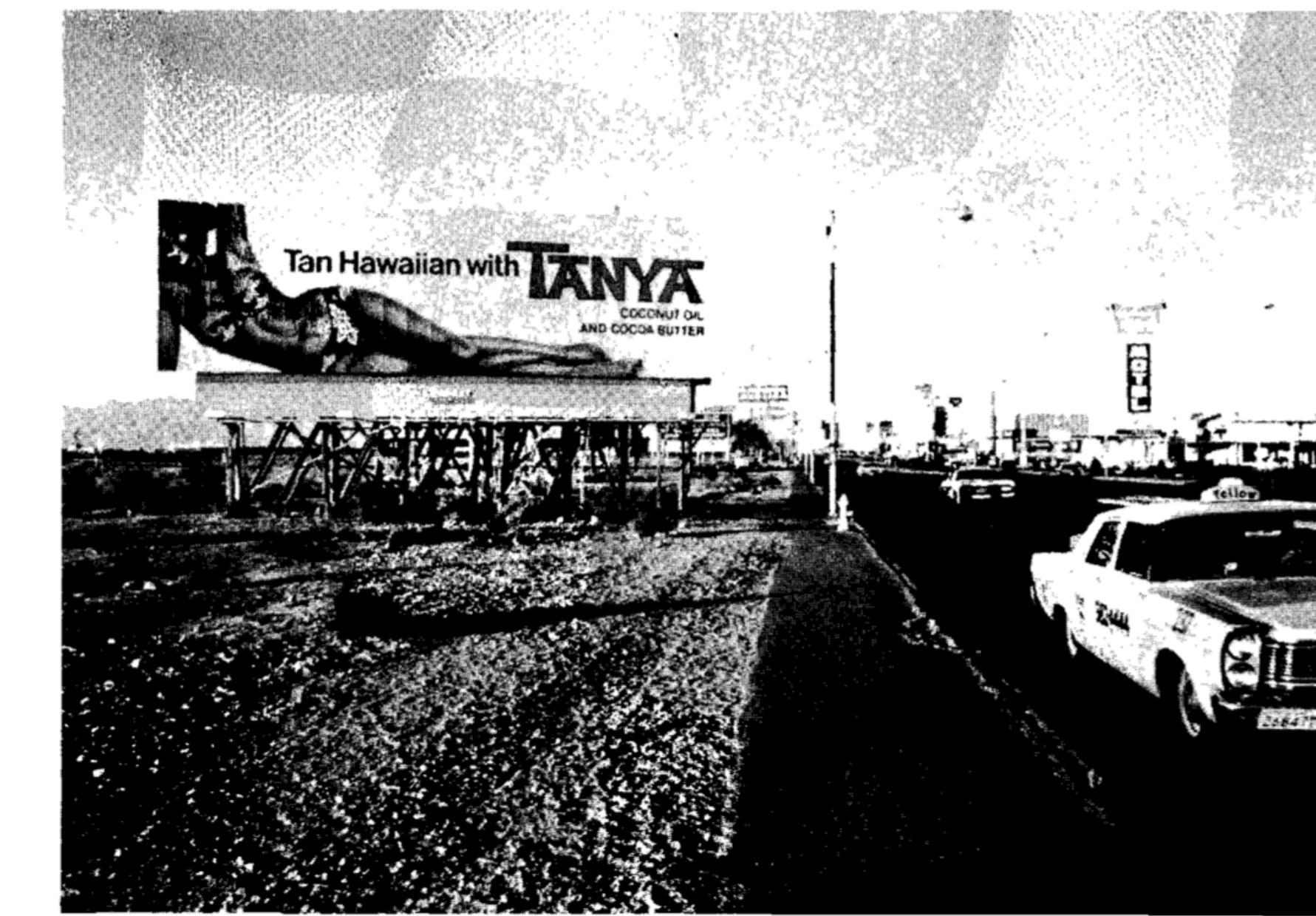
Revised Edition

Robert Venturi Denise Scott Brown Steven Izenour

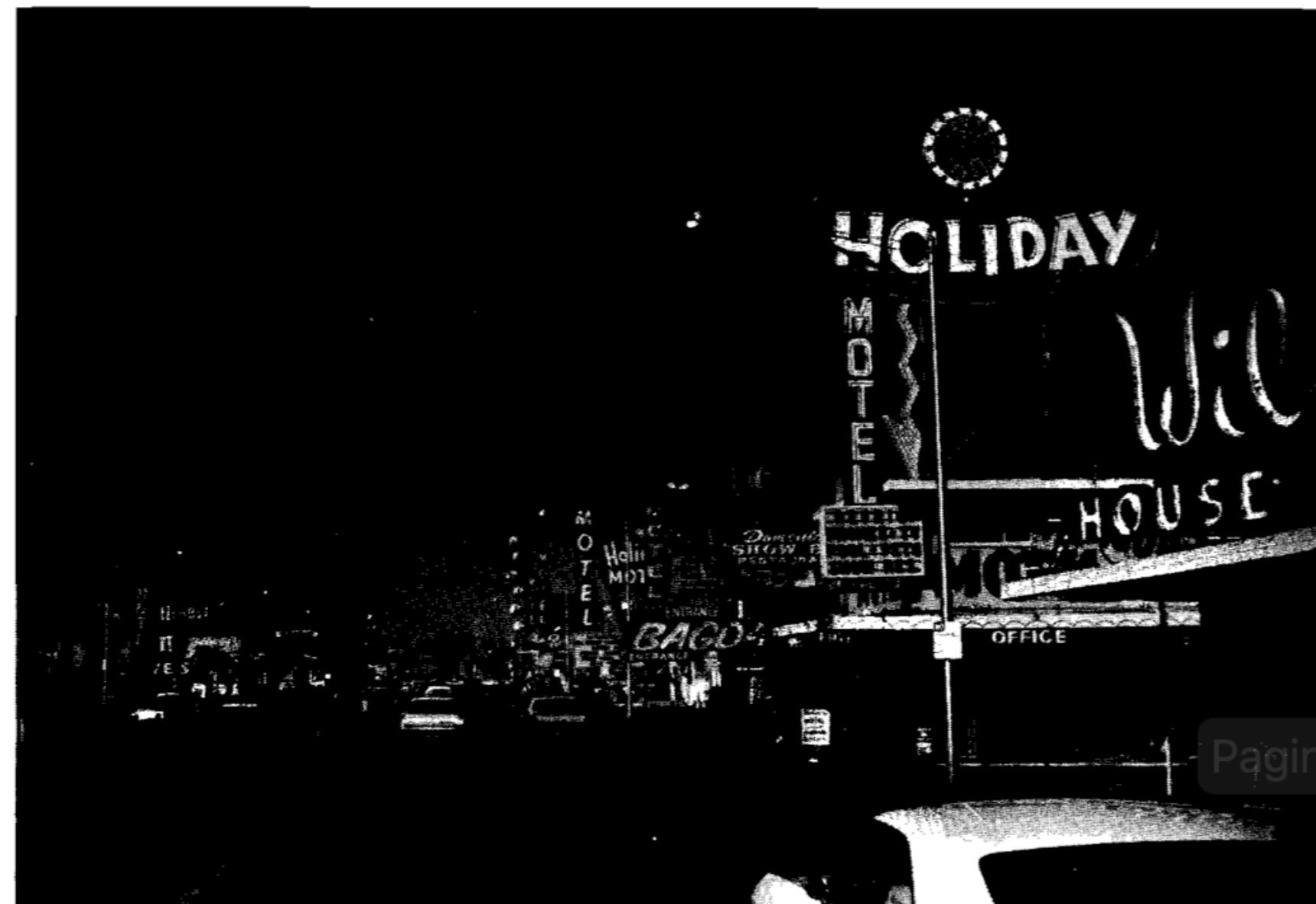
1972

Learning from Las Vegas

**Disgiungere forma e funzione
Mix di stili come forme**



10. Tanya billboard on the Strip



11. Lower Strip, looking north

and architecture are disconnected from the road. The big sign leaps to connect the driver to the store, and down the road the cake mixes and detergents are advertised by their national manufacturers on enormous billboards inflected toward the highway. The graphic sign in space has become the architecture of this landscape (Figs. 10, 11). Inside, the A&P has reverted to the bazaar except that graphic packaging has replaced the oral persuasion of the merchant. At another scale, the shopping center off the highway returns in its pedestrian malls to the medieval street.

§ VAST SPACE IN THE HISTORICAL TRADITION AND AT THE A&P

The A&P parking lot is a current phase in the evolution of vast space since Versailles (Fig. 12). The space that divides high-speed highway and low, sparse buildings produces no enclosure and little direction. To move through a piazza is to move between high enclosing forms. To move through this landscape is to move over vast expansive texture: the megatexture of the commercial landscape. The parking lot is the *parterre* of the asphalt landscape (Fig. 13). The patterns of parking lines give direction much as the paving patterns, curbs, borders, and *tapis vert* give direction in Versailles; grids of lamp posts substitute for obelisks, rows of urns and statues as points of identity and continuity in the vast space. But it is the highway signs, through their sculptural forms or pictorial silhouettes, their particular positions in space, their inflected shapes, and their graphic meanings, that identify and unify the megatexture. They make verbal and symbolic connections through space, communicating a complexity of meanings through hundreds of associations in few seconds from far away. Symbol dominates space. Architecture is not enough. Because the spatial relationships are made by symbols more than by forms, architecture in this landscape becomes symbol in space rather than form in space. Architecture defines very little: The big sign and the little building is the rule of Route 66.

The sign is more important than the architecture. This is reflected in the proprietor's budget. The sign at the front is a vulgar extravaganza, the building at the back, a modest necessity. The architecture is what is cheap. Sometimes the building is the sign: The duck store in the shape of a duck, called "The Long Island Duckling," (Figs. 14, 15) is sculptural symbol and architectural shelter. Contradiction between outside and inside was common in architecture before the Modern movement, particularly in urban and monumental architecture (Fig. 16). Baroque domes were symbols as well as spatial constructions, and they are bigger in scale and higher outside than inside in order to dominate their urban setting and communicate their symbolic message. The false fronts of

Venturi, Learning from Las Vegas



James Stirling, Michael Wilford, *Neue
Staatsgalerie*, 1977/84



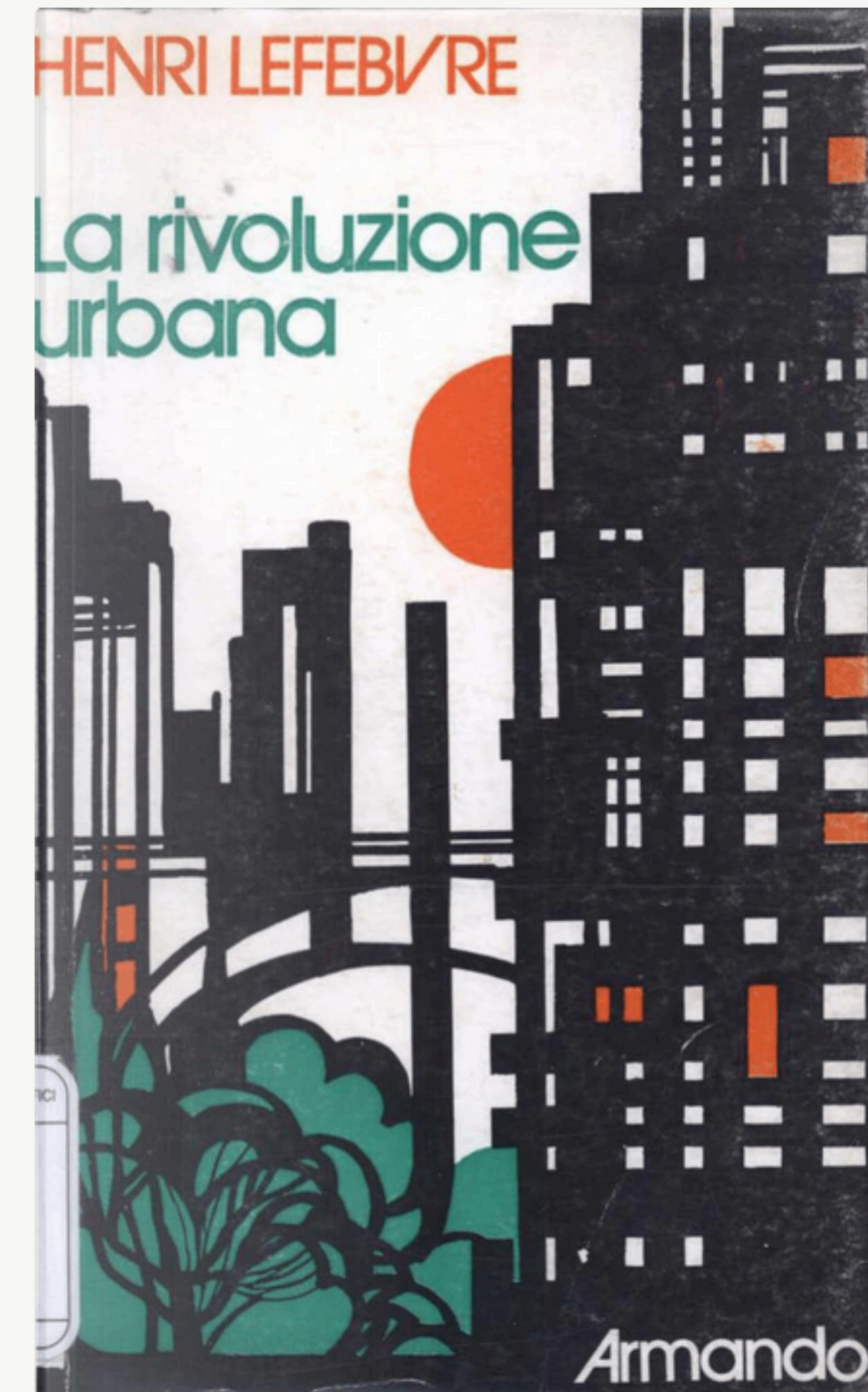
Charles Moore, *Piazza d'Italia*, New Orleans, 1976/9



La rivoluzione urbana

Henri Lefebvre

Il fenomeno e lo spazio urbani non sono solamente la *proiezione dei rapporti sociali* ma *luogo e terreno dove si affrontano strategie*. Essi non sono per nulla fini e scopi, ma mezzi e strumenti di azione». Si veda: H. Lefebvre, *La rivoluzione urbana*, Armando Armando Editore, Roma, 1973, p. 99.



1979

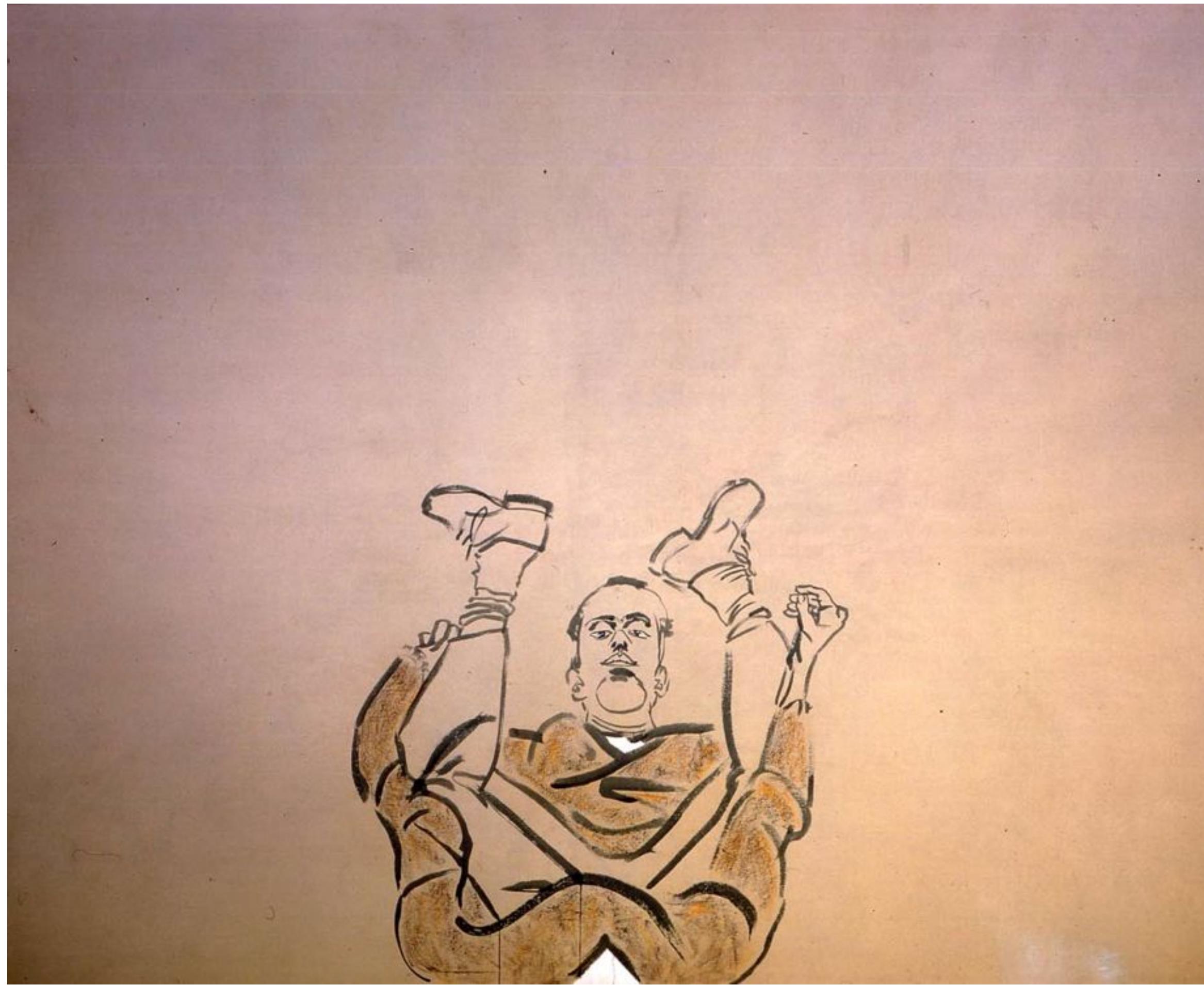
Transavanguardia, Flash Art

<https://flash---art.it/article/la-trans-avanguardia/>

Mimmo Paladino, *Stregato*, 1978, oil on
canvas, 200x300 cm.



Clemente, *Self Portrait without mirror*,
1979



CLEMENTE, *Fourteen Stations n. III*,
1981-82, oil on linen, 198 x 236 cm.



Francesco Clemente. Name, 1983. Oil on
canvas.



CHIA, *Hand Game*, 1981. oil on canvas,
199 x 153 x 4,5 cm.



Sandro Chia, *Boy and Dog*, oil on canvas,
1983



CUCCHI, *A terra d'uomo*, 1980, Lapis
paper, 180 x 210 cm.



Enzo Cucchi and Mimmo Paladino, Collezione Maramotti (Max Mara)



<https://centropecci.it/it/webtv/intervista-a-enzo-cucchi-1989>

<https://www.youtube.com/watch?v=7Fo-76Gfg3w>

Neo Expressionist (Neue Wilden)

Georg Baselitz - Adler, 1972



Baselitz, *Male Nude (Self-portrait)*,
1973-1974



Georg Baselitz, *Bedroom*, 1975, Oil on
canvas



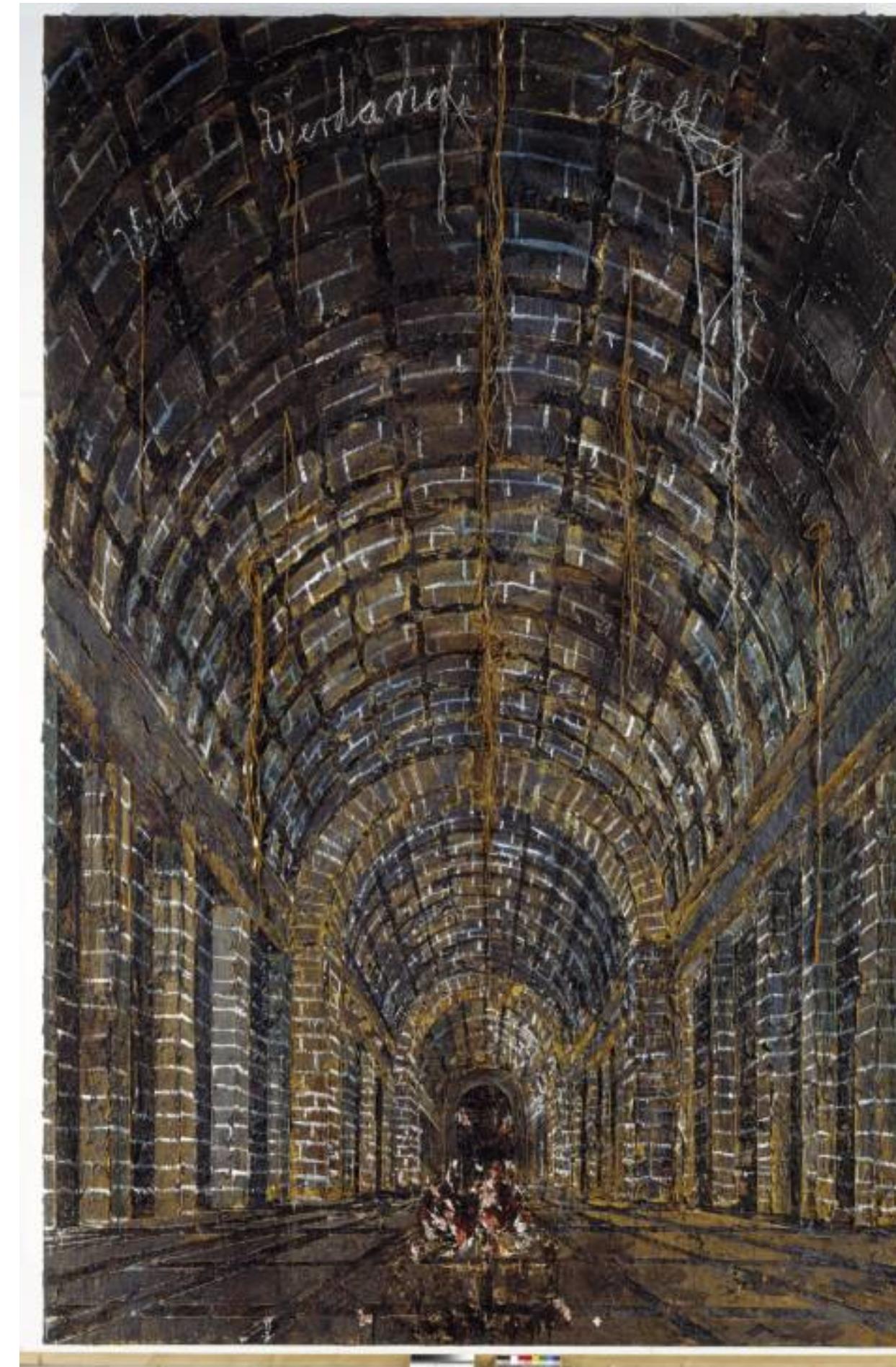
Georg Baselitz, Supper in Dresden, 1983,
Oil on canvas



Anselm Kiefer, *Your Golden Hair, Margarete*,
1980, Watercolor, gouache, and acrylic on paper



Anselm Kiefer, Urd, Verdandi, Skuld (The Norns), 1983, Oil paint,
shellac, emulsion and fibre on canvas, 4205 x 2805 x 60 mm



Kiefer, Palette, 1981, Oil paint, shellac, emulsion,
paper and nails on canvas, 2,905 x 4,000 m



Penk, *Untitled*, 1967,
Watercolor on paper,
17.9 x 25 cm



Penck, Monika, 1966-89, woodcut, 46.5 x
35 cm.



Penck, *Self/Portrait*, 1975, oil on canvas



Penck, Osten/Est, 1980, acrylic on canvas



Poi a volte devo chiamare l'idraulico, o andare in banca, regolare la resistenza della stufa, dire di no a tutte le emittenti che mi chiamano per parlare del postmodernismo (maledetta l'ora in cui [...] gli venne in mente di inventarsi questa parolina) Pedro Almodovar.

Spagna

Contesto unico per via dell'epoca della “transizione” - perfetta congiuntura libertà e capitalismo economico

<https://www.youtube.com/watch?v=TrtRezVLdBE>



United States

Schnabel, *Notre Dame*, Oil, plates on
wood, 1979



<http://www.julianschnabel.com>

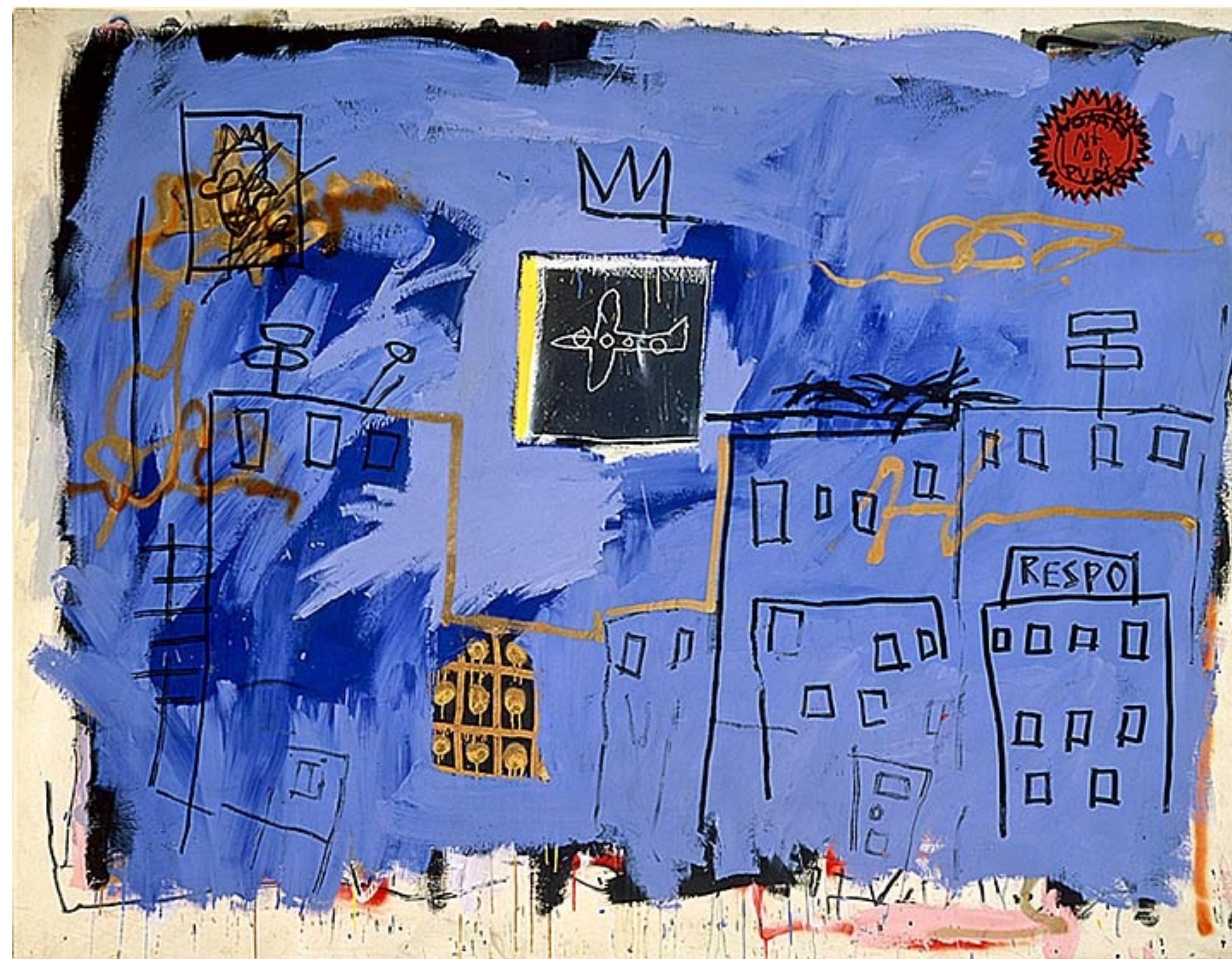
Schnabel, St. Francis in Ecstasy, 1980. Oil,
plates, bondo on wood



Schnabel *The Walk Home*, 1985, oil, plates, copper, bronze, fiberglass, bondo on wood.

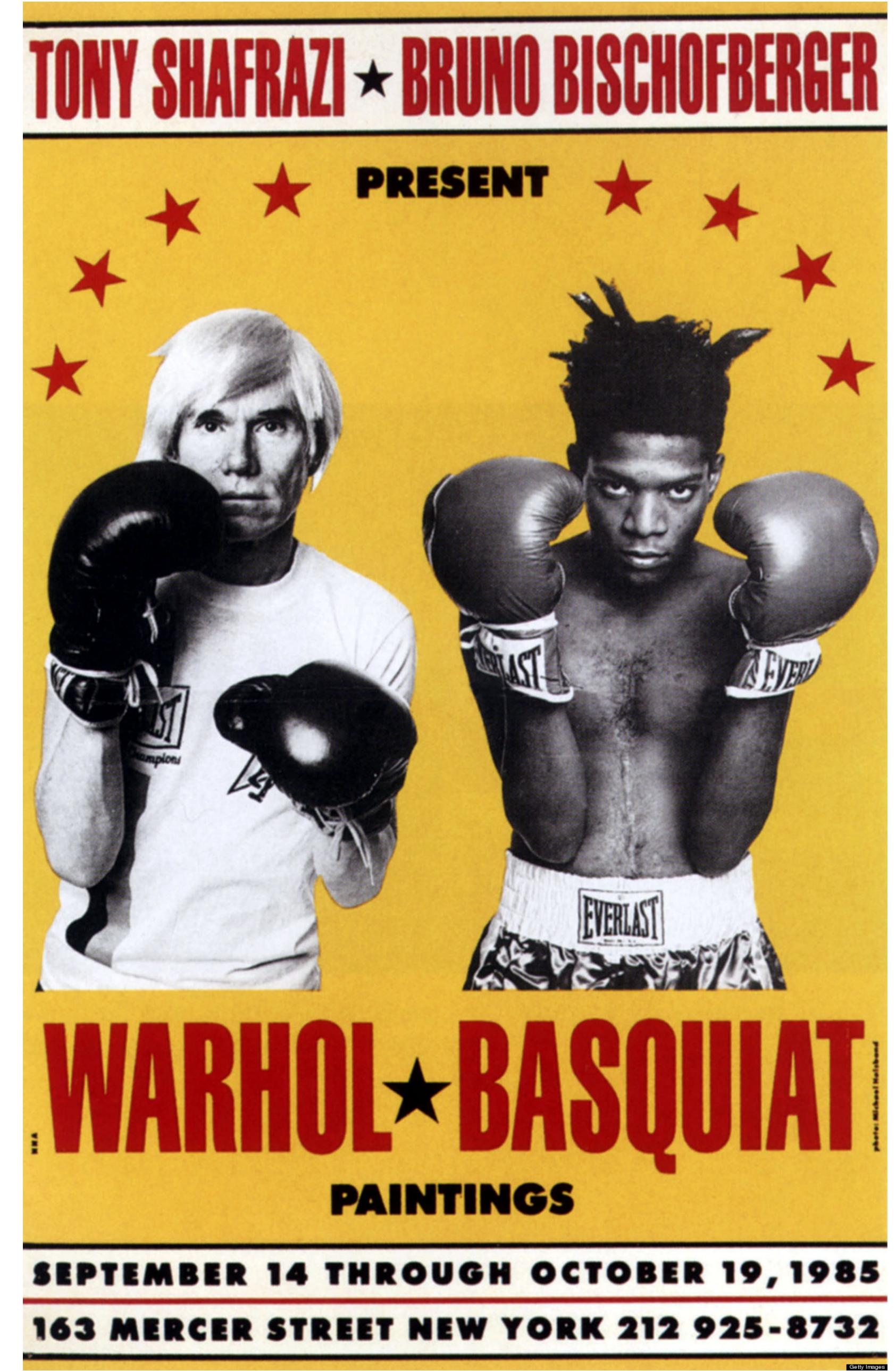


Basquiat, *Untitled*, 1981

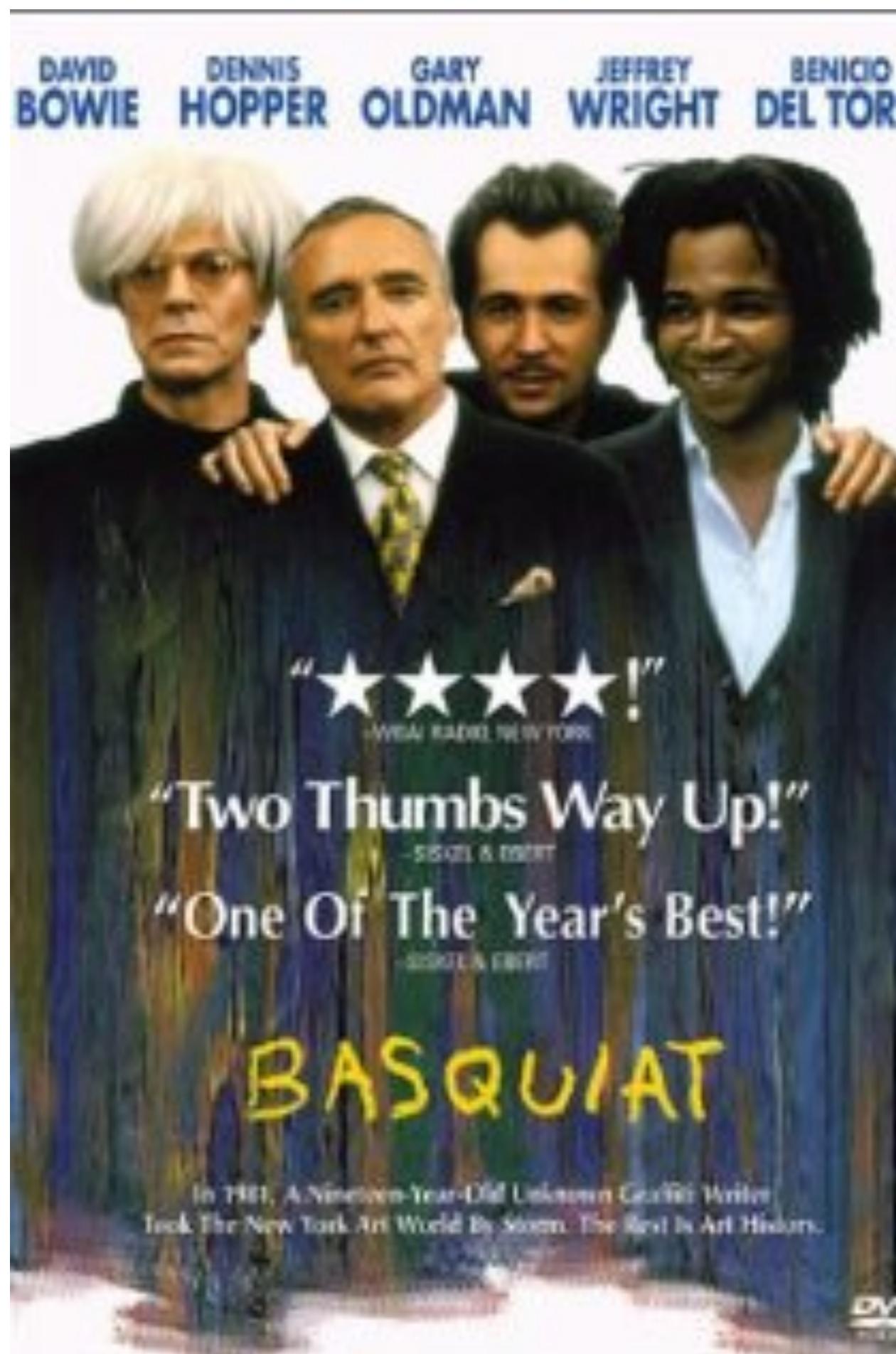


Jean-Michel Basquiat, Untitled, 1981.
Acrylic, oilstick and spray paint on canvas





Schnabel, Basquiat, 1996 (movie)

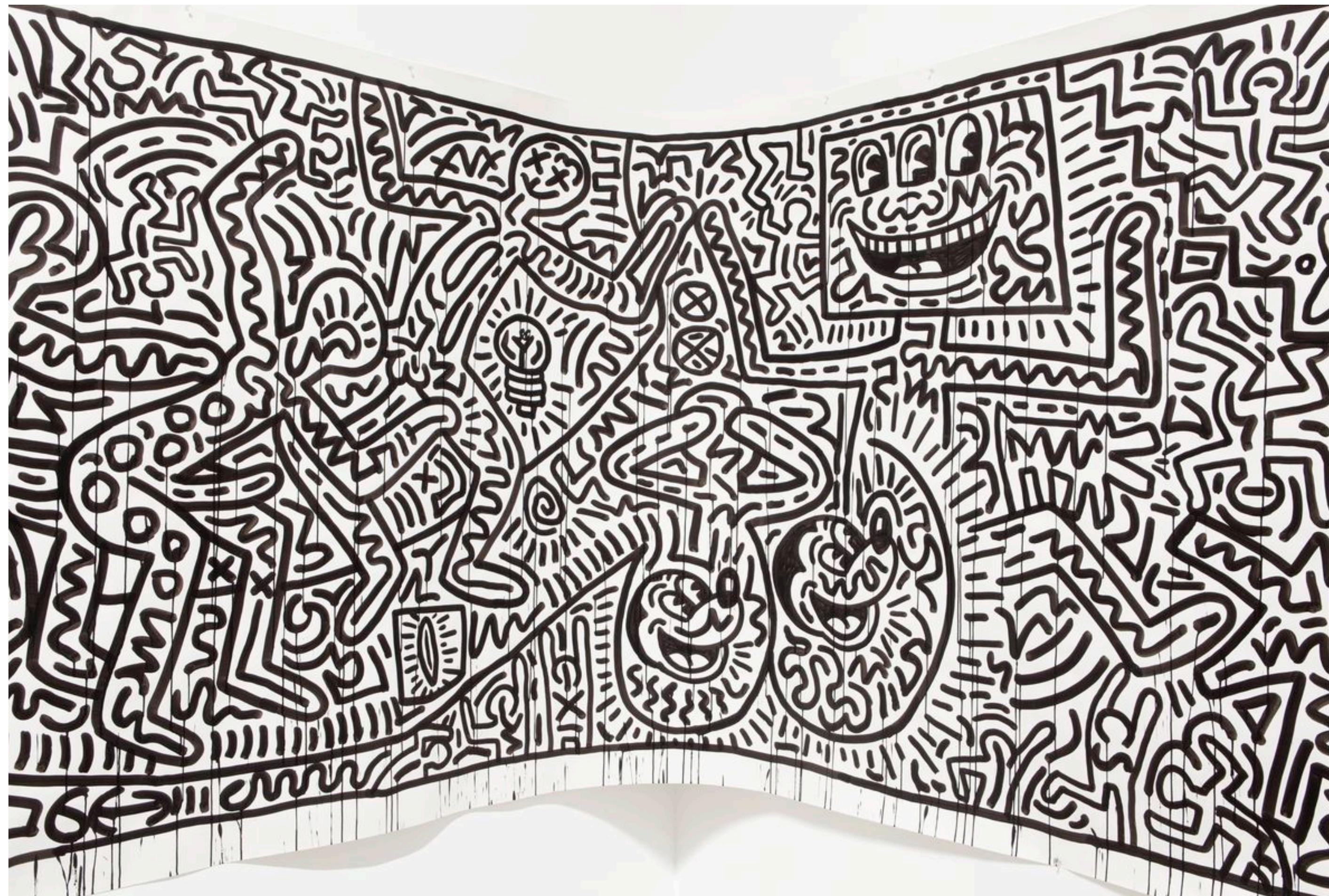


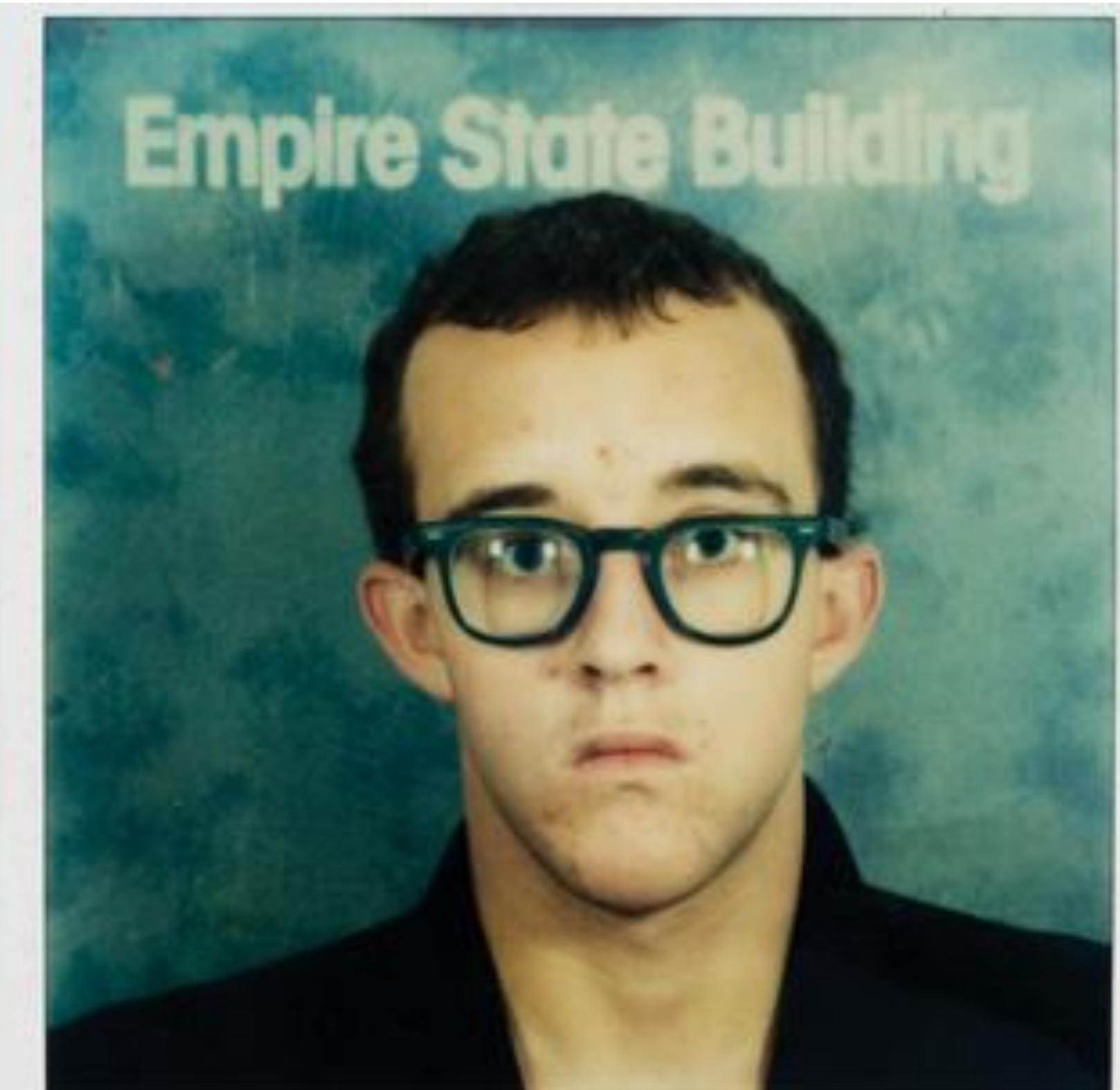
https://www.youtube.com/watch?v=ExDfj-_D6Sk

Robert Carrither's photo of Keith Haring, 1980



Keith Haring. Untitled. 1982. Ink on two sheets of paper, sheet:
182.9 x 1705.6 cm, The Museum of Modern Art, New York.





Conquering States



Warhol, Basquiat, Clemente

Nelle politiche culturali contemporanee esiste un'opposizione di base tra un postmoderno che cerca di decostruire il modernismo e resiste allo status quo e uno che ripudia il primo per celebrare il secondo: un postmoderno di resistenza e uno di reazione. [...] Come Habermas argomenta in modo convincente, i neo-conservatori separano il culturale dal sociale, e poi incolpano le pratiche dell'uno (modernismo) dei mali dell'altro (modernizzazione). Con la conseguente confusione di causa e effetto, la cultura "antagonista" viene denunciata anche quando lo status quo economico e sociale è affermato: infatti, viene proposta una nuova cultura "affermativa". Di conseguenza la cultura rimane una forza, ma soprattutto una dinamica di controllo sociale, un'immagine gratuita che smaschera la strumentalizzazione (Frampton). **Perciò si tratta di un postmoderno concepito in termini terapeutici, per non dire cosmetici: un ritorno alle verità della tradizione (nell'arte, nella famiglia, nella religione...).** Il modernismo viene ridotto a uno stile [...] e condannato o eliminato internamente come sbaglio culturale [...] Un postmoderno di resistenza, dunque, si presenta come contro-pratica non solo rispetto alla cultura ufficiale del modernismo, ma anche alla "falsa normatività" del modernismo reazionario. [...] Un postmoderno resistente è interessato a una decontrazione critica della tradizione e non a un pastiche strumentale di forme pop o pseudo storiche; non un ritorno alle origini, ma la loro critica. In breve, un postmoderno che cerca di mettere in discussione invece di sfruttare i codici culturali, di esplorare piuttosto che celare le affiliazioni sociali e politiche.

Hal Foster, pp. 10-11

POSTMODERNO Neo-CONSERVATORE

Dottrina Neoconservatrice [...] scarica sul modernismo i pesanti ieri di una modernizzazione capitalistica dell'economia e della società, più o meno riuscita. [...] Non mette in luce le cause di ordine economico e sociale dei mutati atteggiamenti verso il lavoro, il consumo, la realizzazione e l'impiego del tempo libero.

Come conseguenza attribuisce tutti i fenomeni come edonismo, mancanza d'inteficazione sociale, e di obbedienza, narcisismo, rinuncia allo status e alla competizione per il successo, al dominio dell "cultura". In realtà invece il ruolo della cultura in tutti questi campi è solo molto indiretto, e, comunque, mediato.

Habermas in Foster, p.21

Reazione alla modernità

I tentativi di portare arte e vita, finzione e prassi, apparenza e realtà, a un medesimo livello, gli sforzi di eliminare la distinzione tra prodotto artistico e oggetto d'uso, tra rappresentazione consapevole ed eccitamento spontaneo, l'impegno a considerare che tutto è arte e tutti possono essere artisti, ad abolire qualsiasi criterio e ad equiparare il giudizio estetico all'espressione di esperienza soggettiva - si sono dimostrati esperimenti privi di senso e sono serviti a riportare in vita [...] proprio quelle strutture che si era cercato di dissolvere.

Habermas in Foster, pp. 24-25

Vorrei [...] tracciare una breve distinzione tra anti-modernismo dei giovani conservatori, pre-modernismo dei vecchi conservatori e post-modernismo dei neo-conservatori. I giovani conservatori riassumono l'esperienza di base della modernità estetica. Essi rivendicano come proprie le rivelazioni di una soggettività decentrata, emancipata dagli imperativi del lavoro e dell'utilità e, ricchi di questa esperienza, si pongono fuori dal mondo moderno. Sulla base di atteggiamenti modernisti, essi giustificano un anti-modernismo irreconciliabile e traspongono nella sfera del remoto e dell'arcaico il potere della spontaneità, dell'immaginazione, dell'esperienza personale e della sensibilità. Alla ragione strumentale, contrappongono in modo manicheo un principio accessibile solo attraverso l'evocazione, sia esso aspirazione al potere o alla sovranità, all'essere o alla forza dionisiaca del poetico. In Francia questa tendenza porta da Bataille a Foucault e a Derrida.

I vecchi conservatori, invece, non vogliono essere contaminati dal modernismo culturale. Essi assistono con tristezza al declino della ragione sostanziale, alla differenziazione di scienza, morale e arte, dall'idea del mondo moderno e della sua razionalità meramente procedurale e auspicano un ritorno a posizioni *anteriori* alla modernità.

Habermas, p.28

I neo conservatori, infine, apprezzano lo sviluppo della scienza moderna solo a condizione che questa esca dalla propria sfera per promuovere il progresso tecnico, lo sviluppo capitalistico e l'amministrazione razionale. Essi auspicano, inoltre, una politica che disinneschi il contenuto esplosivo della modernità culturale. Temo che le idee anti-modernità, in sigme con un tocco aggiunto di pre-modernità, stanno diventando popolari nei circoli di cultura alternativa.

Habermas, pp. 28- 29 (prima pubblicazione: 1983)

Benché fosse assoluto da pre, anti e post-modernisti, il modernismo non ha fallito come pratica. Al contrario, il modernismo almeno come tradizione, ha “vinto”. Però si tratta di una vittoria di Pirro, non dissimile da una sconfitta, ormai in gran parte assorbita dal modernismo. Nato in origine come sovversivo, il modernismo ha sfidato l’ordine culturale della borghesia e la “falsa normatività” (Habermas) sulla sua storia, ciononostante, egli rappresenta la cultura ufficiale. Come nota Frederic Jameson, ormai per noi è intrattenimento: i suoi frutti, un tempo scandalosi, sono nelle università, nei musei, nelle strade. In breve, scrive Habermas, sembra “dominante, ma morto”.

Hal Foster, L'anitestetica. Saggi sulla cultura postmoderna, Postmedia, p. 7



Postmodernismo - stile Postmodernità - periodo storico, fase capitalismo

...recavano ancora le tracce di sistemi più antichi, ricaduti o altro, da cui a loro volta erano emerse. Sto dicendo che la modernità è l'espressione di una modernizzazione incompiuta e la postmodernità di una modernizzazione e di una mercificazione tendenzialmente molto più compiute rispetto a quanto si è visto finora nella storia. La teoria della postmodernità resta pertanto il quadro più fecondo entro il quale perseguire e concettualizzare tutti i nuovi problemi – tanto politici quanto sociali e culturali – davanti a cui ci pone il nuovo momento storico.

FREDRIC JAMESON
Killingsworth, luglio 2007

Seguendo l'interpretazione dell'economista trotzkista tedesco, Jameson è persuaso che ci siano tre fondamentali discontinuità nello sviluppo tecnologico moderno a cui corrispondono, in modo più o meno coerente, tre diverse fasi dello sviluppo economico, sociale, estetico. **La prima, situabile a partire dalla seconda metà del Settecento in Inghilterra, ma operativa lungo tutto l'Ottocento nel resto d'Europa, riguarda l'invenzione dei motori a vapore.** A questo primo salto tecnologico corrisponde un'intensa stagione di trasformazioni sociali, politiche ed economiche: sono questi gli anni della prima rivoluzione industriale e della rivoluzione politica americana e francese. Ma le trasformazioni naturalmente agiscono in profondità, trasformano il pensiero: **è questa, infatti, l'età che pone, per la prima volta, il problema filosofico dell'emancipazione e della libertà individuale in un sistema post-cetuale**, non comunitario; ma è anche l'età della catastrofe del sistema dei generi, se nel giro di pochi anni l'intero corpus letterario tradizionale si sfalda e il centro del campo estetico viene conquistato da due forme sostanzialmente nuove: la lirica moderna e il novel. Questa, nella periodizzazione di Jameson, ed è una lettura che corrobora le antiche intuizioni di Lukács, è “l'età del realismo”, l'età, fra gli altri, di Scott e di Balzac, di Hegel, di Beethoven e di Smith.

Balicco, Allegoria, file:///Users/irene/Desktop/137.pdf

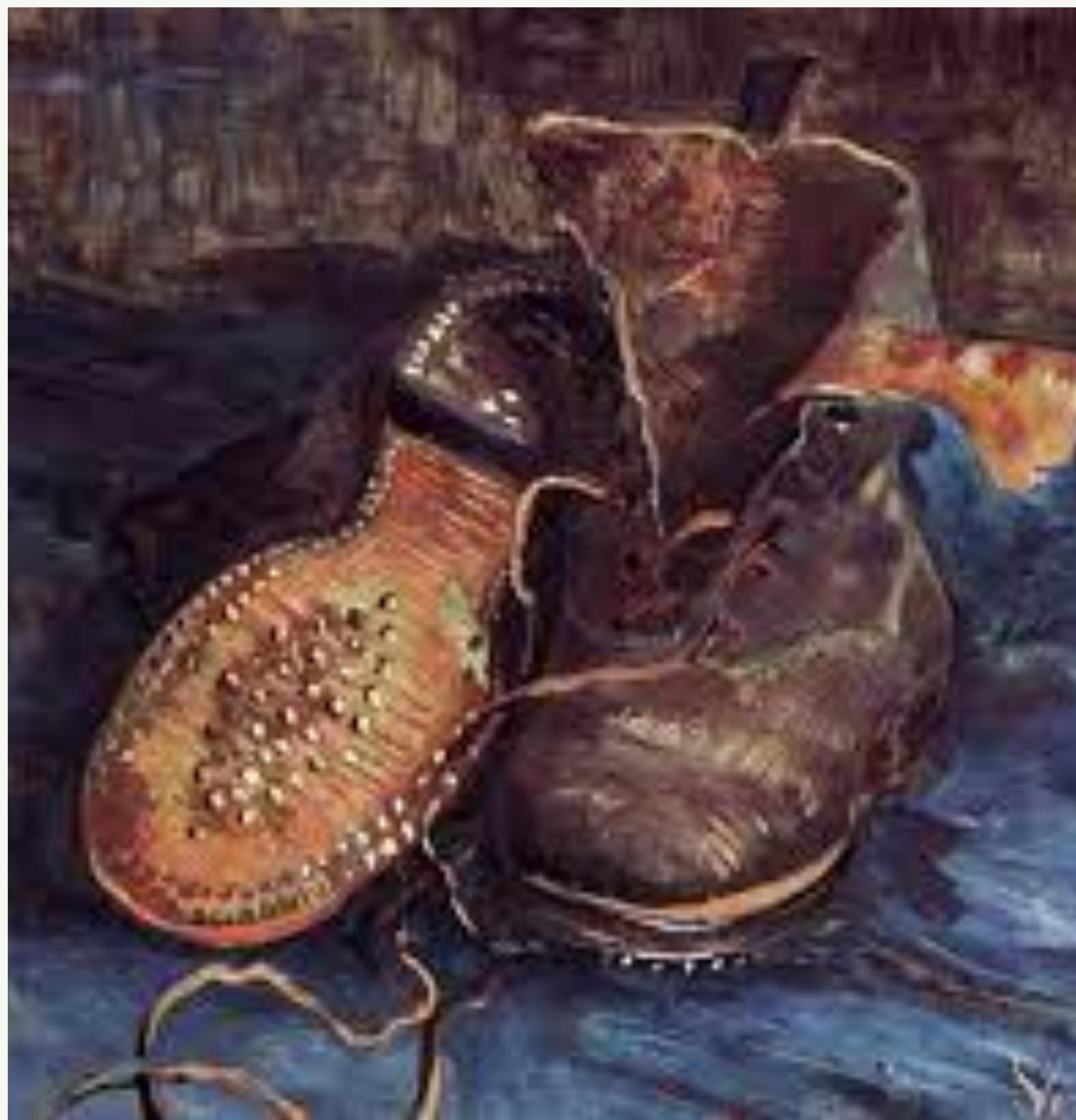
Dalla seconda metà dell'Ottocento diventa visibile, perché determinante, un nuovo poteroso salto tecnologico: l'invenzione dei motori elettrici, dei motori a scoppio, quindi lo sviluppo dell'industria chimica. Sono questi gli anni dell'invenzione del telegrafo e delle ferrovie. Successivamente, delle automobili, del telefono, della radio e degli aereoplani. Ognuna di queste invenzioni trasforma radicalmente l'uso e la percezione dello spazio e del tempo. Del resto, questo mondo progressivamente rimpicciolito è anche un mondo progressivamente conosciuto, conquistato, controllato e spartito: il 1881 è la data del congresso di Berlino. Poi verranno le guerre mondiali. Secondo Jameson, è solo a questo punto dello sviluppo del capitale che diventa avvertibile e tragico il contrasto fra il nuovo universo sociale e percettivo costruito e plasmato dalle macchine e tutto ciò che, pur coabitandovi, tuttavia riesce ancora a preservarsi, rimanendone al di fuori, segno antropomorfico millenario in un universo sempre più accelerato e non-umano. Di questa precisa contraddizione il modernismo è la soluzione simbolica. Che potenzi la forma come resistenza aristocratica ad un presente minaccioso (come, per esempio, in Flaubert, Proust o Mahler) o che viceversa esalti la modernità tecnologica attraverso strategie di luddismo estetico (e si pensi anche solo a Rimbaud, Marinetti, a Duchamp o a Beckett), quello che è comune alle due strategie è la percezione di essere in bilico fra due mondi, di percepirli, nel bene e nel male, ancora come differenti e antagonisti: Freud e Nietzsche, Einstein e Svevo, Keynes e Schönberg, Lenin e Le Corbusier, Ford e Ejzenstejn. Non è un caso, secondo Jameson, che proprio in questi anni nascano due concetti estetici importanti: il concetto di "stile" e il concetto di "genio". Entrambi esprimono la possibilità della totalizzazione del differenziato anticipata nella forma – ed è compensazione simbolica di un'oggettiva dépossession du monde, che nessuna esperienza personale potrà ormai più colmare – oppure pretesa, rischiata, combattuta nella politica – ed è la storia tragica, quanto meno negli esiti, del movimento operaio e delle rivoluzioni comuniste mondiali. Il modernismo esprime la sostanza di questa tumultuosa età di lotta fra forze opposte, tanto nella possibilità di un nuovo equilibrio fra mondo umano e sistema delle macchine; quanto, viceversa, nella possibilità oggettiva del suo annientamento: Auschwitz e Hiroshima.

Balicco, Allegoria, pp. 205-206

Il terzo salto tecnologico è spinto dall'invenzione dei motori nucleari e dalla cibernetica, a partire dagli anni Quaranta del secolo scorso negli Stati Uniti; più o meno dall'inizio degli anni Sessanta nell'Europa occidentale. Quello che è fondamentale capire di questa nuova trasformazione è, secondo Jameson, l'inedita capacità meccanica di plasmare le forme elementari della percezione umana, di invadere, in poche parole, il dominio dell'estetica. Quindi, di elaborare, produrre ed esprimere cultura. **Le nuove macchine, infatti, non producono oggetti, ma ri-producono il mondo. Sono depositi sconfinati e non-umani di linguaggio e di memoria.** Della presenza, per quanto residuale, di un universo ancora pre-moderno cancellano la percezione, le tracce; e soprattutto la possibilità del ricordo. Si pensi anche solo a come sono stati trasformati la Natura e l'Inconscio, elementi ancora simbolicamente caricati e percepiti nelle età precedenti come irriducibili al processo di modernizzazione. Secondo Jameson se lo sviluppo dell'industria culturale colonizza il secondo, invadendo l'immaginazione, manipolando il desiderio, estetizzando le pulsioni, l'industrializzazione dell'agricoltura, l'impiego della chimica e delle biotecnologie genetiche per il suo sviluppo intensivo, trasforma definitivamente la prima, il suo uso, il suo controllo, la sua conoscenza. **Di questo nuovo universo percettivo non antropomorfico il postmodernismo è la traduzione simbolica: dall'architettura di Las Vegas agli aeroporti internazionali, dalla pop art di Andy Warhol alla musica elettronica, dal movimento punk a quello new age.** E, soprattutto, la video art che, insieme a design e architettura, occupa il centro del sistema estetico postmoderno. Per quanto il nuovo universo percettivo escluda a priori la possibilità dello stile, essendo l'età nella quale le macchine hanno conquistato il dominio dell'espressività, si possono ricordare almeno gli autori sui quali Jameson concentrerà il suo implacabile sguardo diagnostico: fra gli altri, David Lynch, Claude Simon, Frank Gehry, Robert Gober.

MORTE DEL SOGGETTO e NOSTALGIA

Questo nuovo elemento è generalmente chiamato la morte del soggetto o, per usare un linguaggio più convenzionale, la fine dell'individualismo quanto tale. Come si è già detto i grandi modernismi si basavano su uno stile personale, inconfondibile come le impronte digitali, unico come il proprio corpo. Questo significa che l'estetica modernista è in un certo senso legata immondo organico all'unicità del sé, a un'identità personalizzata e a un'individualità, una personalità unica in grado di generare una personale visione del mondo e forgiare uno stile inconfondibile. [...] Oggi nell'era del capitalismo corporativo, del cosiddetto uomo organizzatore, delle burocrazie che operano sia nell'economia sia nello Stato [...] l'antico soggetto borghese non esiste più. [...] Secondo questa posizione [post-strutturalista] il soggetto individuale borghese [...] non è mai davvero esistito [...] si tratta piuttosto di un costrutto filosofico, di una mistificazione culturale che aveva il compito di persuadere dell'esistenza di un soggetto individuale. [...] Se la l'esperienza e l'ideologia [...] sono superate allora non è affatto chiaro cosa dovrebbero fare gli scrittori e gli artisti contemporanei. [...] Ecco riapparire il pastiche. In un mondo in cui l'innovazione stilistica non è più ammissibile, non resta che imitare il passato scomparso, parlare attraverso una maschera, con le voci degli stili in un museo immaginario. Questo implica che l'arte contemporanea o postmoderna parli di sé, attraverso altre vie e, soprattutto, che il suo messaggio essenziale sia quello del fallimento necessario dell'arte e dell'estetica, il fallimento del nuovo e l'imprigionamento nel passato.



Lyotard, La condizione postmoderna

- Fine delle narrazioni unitarie
- Fine delle convinzioni
- Impossibilità di dare un senso alla realtà (vedi Cucchi)
- Rivalutazione delle diversità e differenze (linea di “resistenza” di Hal Foster)

Il ritorno del reale, Hal Foster

Come attestano l'importanza di Foucault, Derrida, Barthes è difficile comprendere il postmoderno senza il supporto della teoria europea, soprattutto senza lo strutturalismo e il poststrutturalismo. Entrambi hanno condotto a una riflessione sulla cultura intesa come corpus di codici o miti (Barthes) e un insieme di soluzioni immaginarie alle contraddizioni reali (Lévi-Strauss). Sotto questa luce un poema o una fotografia non occupano una posizione privilegiata, e **l'artefatto va presumibilmente trattato non tanto come *opera*, in termini modernisti (unicità, simbolismo, visionarietà), ma piuttosto come *testo* in senso postmoderno** (“già scritto, allegoria, contingenza”). Con il suo modello testuale, la strategia postmoderna diventa chiara: **decostruire il postmodernismo non per sigillarlo nella sua stessa immagine, ma per aprirlo, riscriverlo, schiudere i suoi sistemi chiusi** [...] per riscrivere le sue tecniche universali in termini di contraddizioni sintetiche [...] in breve per confrontare le sue narrazioni dominanti con “il discorso dell’altro” (Owens).

Foster, p.9

Strutturalismo

Teoria e metodologia affermatesi in varie scienze dal primo Novecento, fondate sul presupposto che ogni oggetto di studio costituisce una **struttura**, costituisce cioè un **insieme** organico e globale i cui elementi non hanno valore funzionale autonomo ma lo assumono nelle relazioni opposite e distinctive di ciascun elemento rispetto a tutti gli altri dell'insieme.

Post-Strutturalismo

Una strategia di lettura che, diversamente dalle metodologie tradizionali, non si propone di stabilire quale sia il significato (o i significati) di un'opera letteraria ma, al contrario, vuole metterne in luce quelle contraddizioni concettuali e linguistiche che le impediscono di emettere un messaggio " pieno " e coerente. Il testo è una realtà irrimediabilmente "plurale": non perché, come spesso si crede, il linguaggio letterario sia caratterizzato da una peculiare ricchezza semantica, ma perché *tutti* i tentativi di interpretarlo devono esser visti non solo come ricostruzioni inevitabilmente parziali e arbitrarie, ma anche, al tempo stesso, come operazioni totalizzanti che mirano a reprimerne la fondamentale indeterminatezza.

Saussure

Saussure distingue tra “**significato**” e “**significante**”: il significato è ciò che il segno esprime; il significante è il mezzo utilizzato per esprimere il significato (l’immagine acustica). Ma il significato e il significante non sono separabili: come dice Saussure, sono come le due facce dello stesso foglio. Ma pur essendo inseparabili, il rapporto tra i due è arbitrario: ciò è dimostrato dal fatto che, per esprimere uno stesso significato (ad esempio, *sorella*), le diverse lingue usano significanti diversi (*sorella* in italiano, *soeur* in francese, e così via). Ma per Saussure “arbitrario” non vuol dire soggettivo e libero: ma piuttosto “immotivato”, cioè non necessario in rapporto al significato che viene espresso. L’inaggirabile limite che Saussure ravvisa nella linguistica a lui precedente (e in particolare nella scuola “storico-comparativa”) sta nell’aver indebitamente privilegiato la sfera evolutiva della lingua, a svantaggio di quella sistematica: in termini strettamente saussuriani, è stata privilegiata la sfera “**diacronica**” della lingua rispetto a quella “**sincronica**” (anche detta “statica”). La linguistica sincronica studia la lingua nella sua simultaneità, cioè come essa si presenta in un certo momento; la linguistica diacronica (anche detta “dinamico-evolutiva”) studia invece la lingua nella sua successione, cogliendone cioè lo sviluppo temporale. Anche se la sincronia non esclude la diacronia, Saussure sostiene il **primato della dimensione sincronica**: infatti, nella misura in cui la lingua è un sistema di valori determinato dallo stato momentaneo dei suoi termini, lo studioso della linguistica è necessitato a badare alla sincronia, trascurando la diacronia.



One and Three Chairs

Joseph Kosuth

(American, born 1945)

1965. Wood folding chair, mounted photograph of a chair, and mounted photographic enlargement of the dictionary definition of "chair", Chair 32 3/8 x 14 7/8 x 20 7/8" (82 x 37.8 x 53 cm), photographic panel 36 x 24 1/8" (91.5 x 61.1 cm), text panel 24 x 30" (61 x 76.2 cm)

Barthes

Strutturalismo _

Saggista e semiologo (Cherbourg 1915 - Parigi 1980). Figura fondamentale nel panorama culturale francese del dopoguerra, le sue teorie sul **linguaggio** e la **significazione** non solo sono state un costante punto di riferimento per la semiologia ma hanno rappresentato un importante contributo all'affermarsi della *nouvelle critique*, che, in contrapposizione alla tradizione accademica, vedeva nel testo produttore di segni - e non solo nell'autore - il luogo privilegiato dell'**analisi** letteraria. La **critica** letteraria è per B. una **scienza** che si avvale di altre scienze, tra cui la **linguistica strutturale**, la **psicoanalisi** e la **sociologia** (*Essais critiques*, 1964). La sua opera tende alla sistematizzazione della scienza dei "segni" (*L'impero dei segni*, 1970).

Derrida

Post- Strutturalismo

Derrida propone invece che s'insista sul carattere "indecidibile" di qualunque segno per far emergere nel testo – sia esso filosofico, letterario o di altra natura – ciò che *non è possibile* comprendere dal punto di vista delle opposizioni binarie della filosofia classica: ciò che non è né bene né male, né vero né falso, né puro né impuro. È questa disarticolazione del testo, questa "apertura" delle sue incoerenze che si definisce "decostruzione".

Questo stato di fatto suggerisce che se occorre salvare il progetto moderno allora bisogna superarlo. Questo è l'imperativo della maggior parte dell'arte contemporanea più impegnata, ed è anche uno degli obiettivi di questo libro. **Ma come si supera il moderno? Come si fa a rompere con un programma che considera la crisi un valore (modernismo), o come si fa a superare l'era del progresso (modernità) o trasgredire l'ideologia del trasgressivo (avan-guardismo)?**

Hal Foster, p. 10

Hal Foster

Postmoderno post-strutturalista

- L'arte postmoderna e la teoria poststrutturalista hanno sviluppato questioni specifiche poste dall'azione differita: questioni di ripetizione, differenza e differimento; di casualità, di temporalità e narratività. Oltre alla ripetizione e al ritorno [...] temporalità e gestualità sono le due ossessioni delle neo-avanguardie



Postmoderno neo-conservatore

Neo-conservatrice proclamava il ritorno della memoria culturale sotto forma di rappresentazioni storica nell'arte e nell'architettura e, dopo la presunta morte dell'autore, annunciava il ritorno della figura eroica dell'artista e dell'architetto

Postmoderno post-strutturalista

La versione post-strutturalista [...] avanzava la critica delle stesse categorie di rappresentazione e autorialità —> reificazione e frammentazione del segno

2. Post-Structural Postmodernism

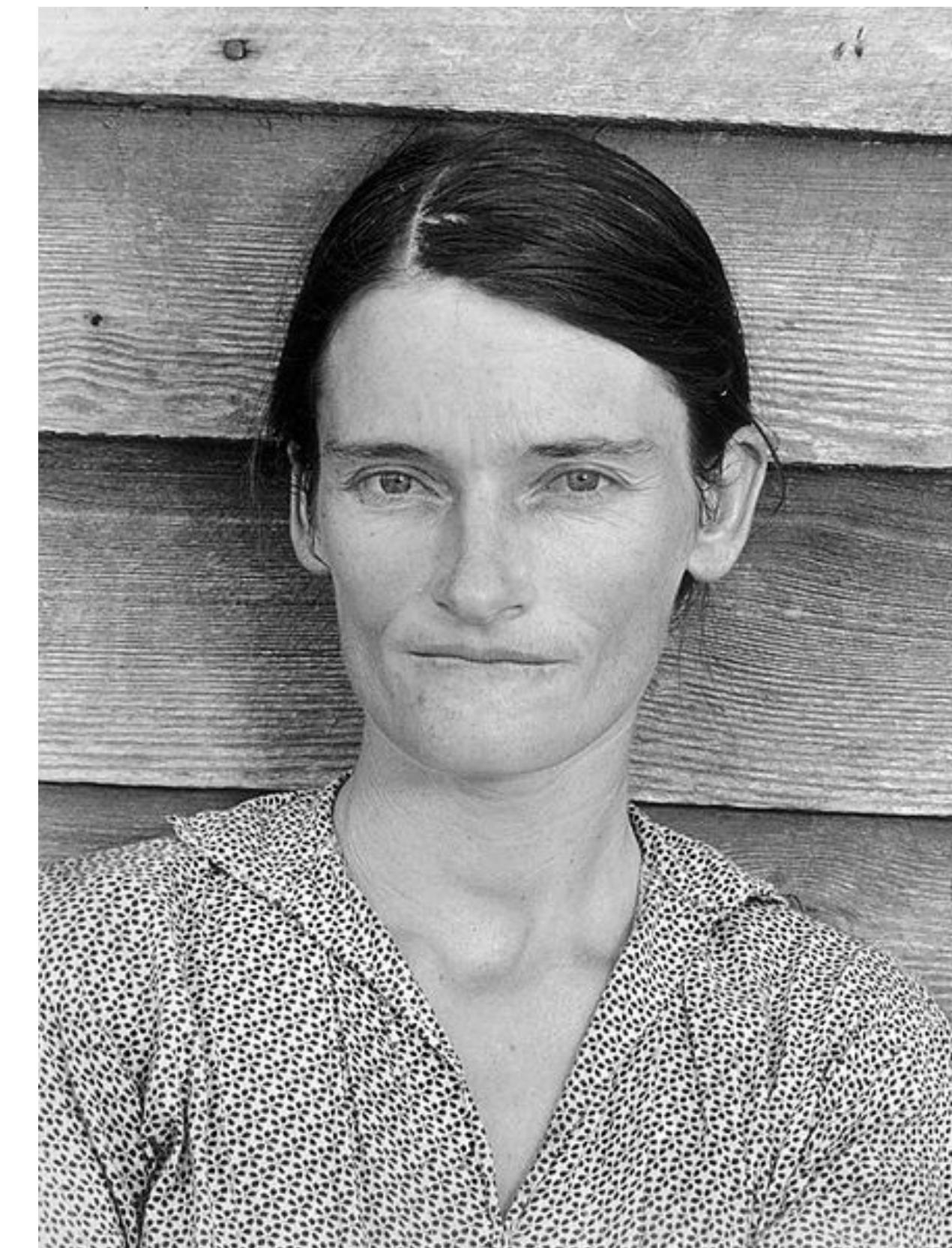
- Metteva in discussione sia l'originalità dell'artista sia l'autorità della tradizione. Inoltre, piuttosto che un ritorno alla rappresentazione, questo postmodernismo avanzava una critica della rappresentazione, in cui si riteneva che la rappresentazione costruisse la realtà più che copiarla, che ci assoggettasse a stereotipi più che rivelare la verità su di noi.

Sherrie Levine

Levine, After Walker Evans, 1981



**Evans, Alabama Tenant Farmer
Wife, 1936**





Sherman [...] ironizza sulla storia dell'arte con la sua galleria di ritratti orrendi (contraffazioni di modelli rinascimentali, barocchi, rococò e neoclassici, con allusioni a Raffaello, Caravaggio, Fragonard e Ingres). Il gioco si fa perverso quando [...] la de-idealizzazione è spinta al punto di sublimazione: con sacche cicatrizzate al posto dei seni e pustole schifose al posto dei nasi, questi corpi rompono le linee tipiche della rappresentazione tradizionale e, senza dubbio, quelle della soggettività.

Cindy Sherman, Untitled film still 14, 1978



Cindy Sherman,
Untitled film still 2,
1978



Qui Sherman mostra i suoi soggetti femminili come se sorvegliassero se stessi, non secondo un'umanità fenomenologia (vedo me stesso che vedo me stesso), ma in uno stato di alienazione psicologica (non sono cosa immaginavo di essere). Perciò la giovane donna truccata e la sua faccia riflessa nello specchio in *Untitled Film Still 2* (1977) Sherman cattura lo spazio tra le immagini del copro immaginato e quello reale che esiste in ciascuno di noi, la stessa breccia di (fra)intendimento nella quale le industrie della moda e dell'intrattenimento operano giorno e notte.

Foster, Il ritorno del reale, p. 149

L'abietto è ciò di cui mi devo liberare *in modo da essere un io*: ma così questo io primordiale che per prima cosa viene espulso? [...] L'ambiguità [...] è il passaggio tra l'operazione del *rendere abietto* e la condizione dell'*essere abietto*. Rendere abietto significa bandire, separare; essere abietto, invece, significa essere repulsivo, sconfitto, sentirsi oggetto soltanto per sentire questa soggettività e rischio. [...] *rendere abietto* è un'operazione fondamentale per il mantenimento del soggetto e della società, mentre l'*abietto* scardina le norme soggettive e sociali o a condizione di essere *abietto* è corrosiva per entrambe. L'*abietto* scardina le normative sociali [...] o in qualche modo le fonda? [...] “La trasgressione non nega il tabù”, recita la formosa formula di Bataille, “ma lo trascende e lo completa”.

Foster, p. 154



Serrano, Piss Christ, 1989

Atteggiamento modernista_ sublimare l'abietto, di elevarlo VS

“Ripensare la trasgressione non come una rottura prodotta da un'avanguardia eroica al di fuori dell'ordine simbolico, ma come una frattura tracciata da un'avanguardia strategica all'interno dell'ordine stabilito. In questo caso l'obiettivo dell'avanguardia non è di rompere con quest'ordine in modo assoluto [...] ma di esporne la crisi, di registrare fallimenti e successi, le possibilità nuove che tale crisi potrebbe aprire. [...] Queste strategie dell'arte abietta sono perciò problematiche come lo erano durante il surrealismo, quando si era invitati ad utilizzare l'abietto per metterne alla prova la sublimazione. [...] Mettendo alla prova l'ordine simbolico, l'abietto sviluppa una generica divisione secondo il genere di appartenenza: gli artisti che mettono alla prova il corpo materno represso della legge paterna tendono ad essere donne (Kiki Smith, Maureen Connor, Rona Pondick, Mona Hayt) mentre quelli che assumono una posizione infantile per irridere la legge tendono a essere uomini (Mike Kelley, John Miller, Paul McCarthy, Nayland Blake). [...]”



Kiki Smith, Untitled, 1992



Rona Pondick, *Love Seat*
1992, Wood, wax, plastic, lace, and nipples, Unique
17 x 25 x 12 in (43.18 x 63.5 x 30.48 cm)



Maureen Connor "Thinner Than You," 1990. Stretch net over stainless steel dress rack, 60" X 16" x 8." Photo: Thaddeus Govan.

ARTISTA COME ETNOGRAFO, H. FOSTER, pp. 176-179

In questo nuovo paradigma l'oggetto della contestazione rimane in larga parte l'istituzione dell'arte borghese-capitalista (il museo, l'accademia, il mercato e i media) [...] ma cambia il soggetto dell'associazione: l'artista impegnato combatte più spesso nel nome dell'altro culturale e/o etnico. Per quanto sottile possa sembrare, questo spostamento da un soggetto definito in termini di *relazione economica* a uno definito in termini di *identità culturale* è significativo. [...] Spesso l'assunto realista è composto da una fantasia primitivismo: l'idea che l'altro, che di solito si presume sia di colore, abbia un accesso particolare ai processi primari psichici e sociali dei quali il soggetto bianco è in qualche modo privato, una fantasia fondamentale per i modernismi primitivismi [...] Ci sono [...] precedenti [...]: il surrealismo dissidente di Bataille e Leiris [...] Bataille mette in relazione le spinte auto-distruttive dell'inconscio alle spese sacrificali di altre culture. [...] Nell'arte quasi-antropologica di oggi l'associazione primitivismo tra altro e inconscio raramente appare secondo simili modalità.

Per prima cosa c'è il problema della *proiezione* di questo esterno-altro. In *Il tempo e gli altri. La politica del tempo in antropologia* (1983) Fabian sostiene che l'antropologia si fondava su una mappatura mitica del tempo sullo spazio basata su due presupposti: "Il tempo è immanente, e quindi coesistente, rispetto al mondo (o la natura o l'universo a seconda dell'argomento); le relazioni tra le parti del mondo (nel senso più ampio delle entità naturali e socio-culturali) possono venire comprese come relazioni temporali. La dispersione nello spazio riflette direttamente [...] la sequenza nel Tempo". Perciò avendo spazio e tempo mappati uno in funzione dell'altro "laggiù" diventa "allora" e la zona più remota [...] risulta la più primitiva. Una simile mappatura risulta chiaramente razzista: nell'immaginario occidentale bianco il sito del primitivo era sempre nero. Rimane un modello tenace [...] perché è fondamentale per una narrazione di storia-come-sviluppo e civilizzazione-come-gerarchia. [...] In questa associazione il primitivo è per prima cosa connotato dal soggetto occidentale bianco come un primo stadio della storia culturale e poi riassorbito come primo stadio nella storia individuale. [...] E finché la nostra fantasia primitivista non è disarticolata, finché l'altro rimane fuso con l'inconscio, le esplorazioni dell'alterità fino ai nostri giorni "renderanno altro" il sé nel vecchio modo in cui l'altro rimane la traccia del sé [...] piuttosto che "rendere sè" l'altro in modi nuovi dove la differenza è concessa e persino apprezzata (forse attraverso il riconoscimento di un'alterità del sé)

Primitivism in 20th Century Art

'PRIMITIVISM' IN 20TH CENTURY ART
Affinity of the Tribal and the Modern

THE MUSEUM OF MODERN ART
11 WEST 53 STREET
NEW YORK, NY 10019
(212) 708-9400

No. 19 FACT SHEET August, 1984

EXHIBITION: "PRIMITIVISM" in 20TH CENTURY ART:
Affinity of the Tribal and the Modern

DATES: September 27, 1984 - January 15, 1985

DIRECTOR: William Rubin, Director of the Department of Painting and Sculpture, in collaboration with Professor Kirk Varnedoe of the Institute of Fine Arts, New York University

SPONSOR: Philip Morris Incorporated is the sponsor of the exhibition and its national tour.

Additional support has been provided by the National Endowment for the Arts.

The publication has been made possible by grants from Philip Morris Incorporated and The Eugene McDermott Foundation.

CONTENTS: "PRIMITIVISM" refers to the interest of modern artists in tribal art and culture--as evinced in their thought and work. This is the first exhibition to juxtapose tribal and modern objects in the light of informed art history. Primitivist works by modernists beginning with Gauguin, Picasso, Brancusi, Klee, and extending to those of contemporary artists, are juxtaposed with tribal works in order to clarify the nature of the Western response to them.

"PRIMITIVISM" in 20TH CENTURY ART: Affinity of the Tribal and the Modern is divided into four sections:

(1) Concepts establishes fundamental aspects of the modern response to tribal objects. Selected comparisons between modern and tribal objects probe the basic issues raised by the intersection of the two arts.

(2) History reviews the direct influence of tribal arts on modern painters and sculptors, from Gauguin at the turn of the century to the Abstract Expressionists around 1950. Frequently, modern works are juxtaposed with specific tribal objects which artists owned or knew from local museums. This section also illustrates those types of tribal objects that became available and influential in successive decades of modern art's development. In addition, an installation dealing with the influence of tribal art on work done for modern theatrical productions will be included.

more/

The exhibition and its national tour are sponsored by
Philip Morris Incorporated

57

- 2 -

(3) Affinities presents a group of superb tribal objects notable for their appeal to modern taste. Also, selected pairings of modern and tribal objects demonstrate the basic common denominators of these arts that are independent of direct influences.

(4) Contemporary Explorations presents a selection of post-1970 Western art, including video and performance, which draws its inspiration not so much from tribal objects as from a more conceptualized sympathy with the methods, materials, and mentality of Primitive cultures. Structures of myth and cosmology here combine with a primal sense of art-making activity to embody a strongly altered but still vital bond between modern and tribal creation. Some 150 modern works are presented. The tribal works--over 200 chosen from Museums and collections worldwide--include masks and figure sculptures from the personal collections of Picasso, Matisse, Nolde, Ernst, Matta, and other modernists.

PUBLICATION: "PRIMITIVISM" IN 20TH CENTURY ART, edited by William Rubin, has been published by The Museum of Modern Art in conjunction with the exhibition. The two-volume, almost 700-page book contains 1,087 illustrations, including 378 in color, and 19 essays by a variety of scholars.

TOUR: Detroit Institute of Arts: February 27 - May 19, 1985
Dallas Museum of Art: June 23 - September 1, 1985

PRESS PREVIEW: Wednesday, September 19, 1984

For further information, contact Luisa Kreisberg, Director, or Pamela Sweeney, Assistant to the Director, Department of Public Information, The Museum of Modern Art, 11 West 53rd Street, New York, New York, 10019....(212) 708-9750.



"PRIMITIVISM"



IN 20TH CENTURY ART
THE MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK



Mbuya (sickness) mask. Pende. Zaire.



Les Magiciens de la terre, 1989



Australian, *Yam Dreaming*, 1989

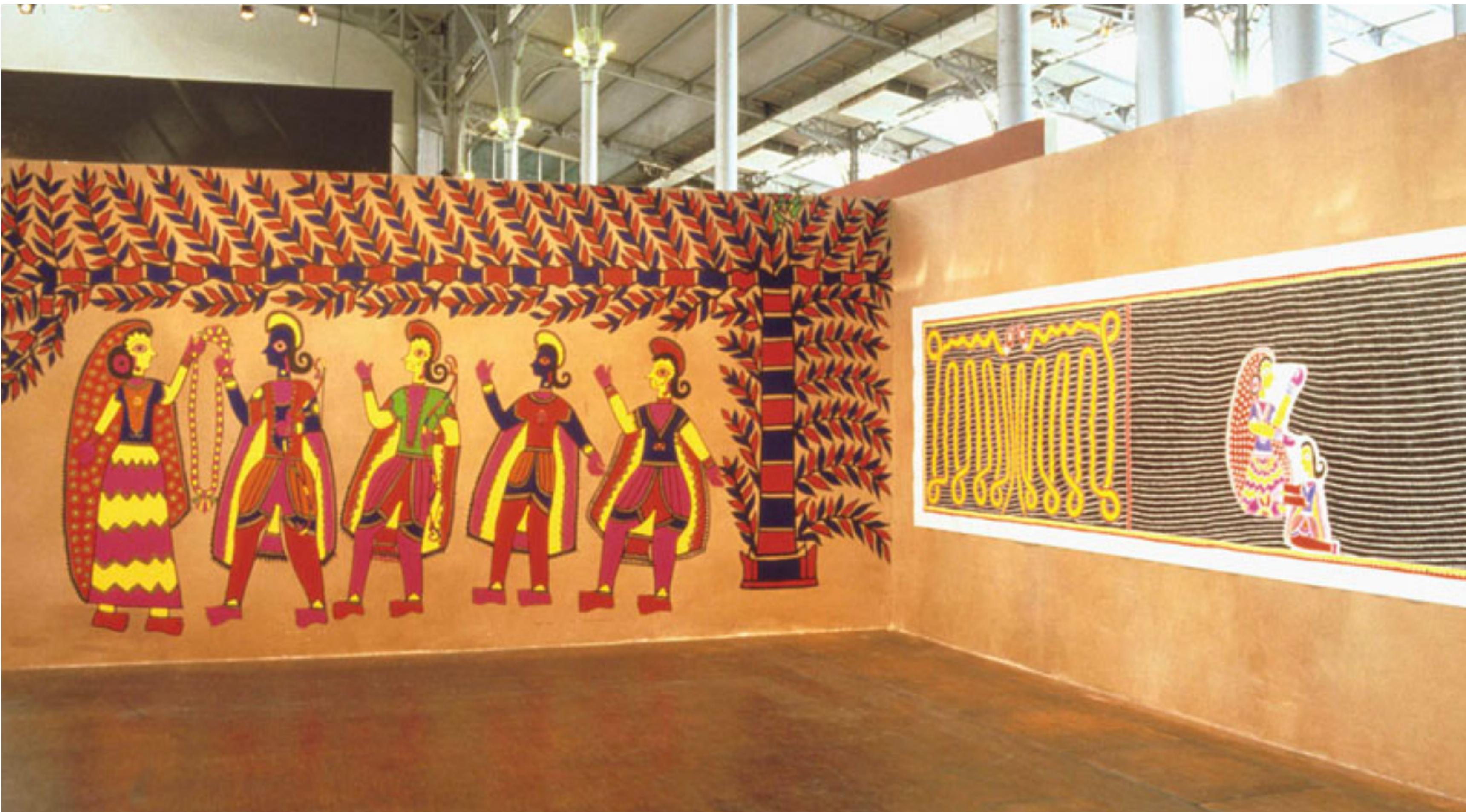
Peinture sur terre battue. Terre, ocre, herbes broyées mélangées à la peinture et matériaux divers,

5 x 10 m





King and Queen Story and river, India



Baulatov, 3. *Perestroika*, 1989
Huile sur toile, 270 x 270 cm.



Baulatov, *Hiver*, 1988
Huile sur toile, 230 x 230 cm.



Baulatov, *Printemps dans une maison de repos des travailleurs*, 1988
Huile sur toile, 170 x 240 cm



Bourgeois, *Articulated Lair*, 1986

Acier peint, caoutchouc et métal, 6 x 36 x 11 m



Louise Bourgeois, Maman, 1999, Steel, 35
ft in height, Tate Modern, London (left)



Louise Bourgeois THE DANGEROUS OBSESSION, 2003 Fabric, glass,
stainless steel and wood 143.5 x 61 x 50.8 cm.



- Bourgeois: rivivere un trauma
- L'opera d'arte diventa un luogo in cui si può tentare la memoria o la fantasia, per così dire. E sometismes come elaborazione simbolica di tale evento, in cui l'opera diventa un luogo in cui si può tentare un "trattamento" o un "esorcismo" (Arte dal 1900).

Jaar, *La géographie, ça sert d'abord à faire la guerre*, 1989

Installation, 7 x 9 m

5 caissons lumineux avec photographies:



<https://www.youtube.com/watch?v=DZBdQ8wPUXo>



Toxossou, 1989

Peintures murales sur un sanctuaire reconstruit,

800 cm de long x 150 cm de large

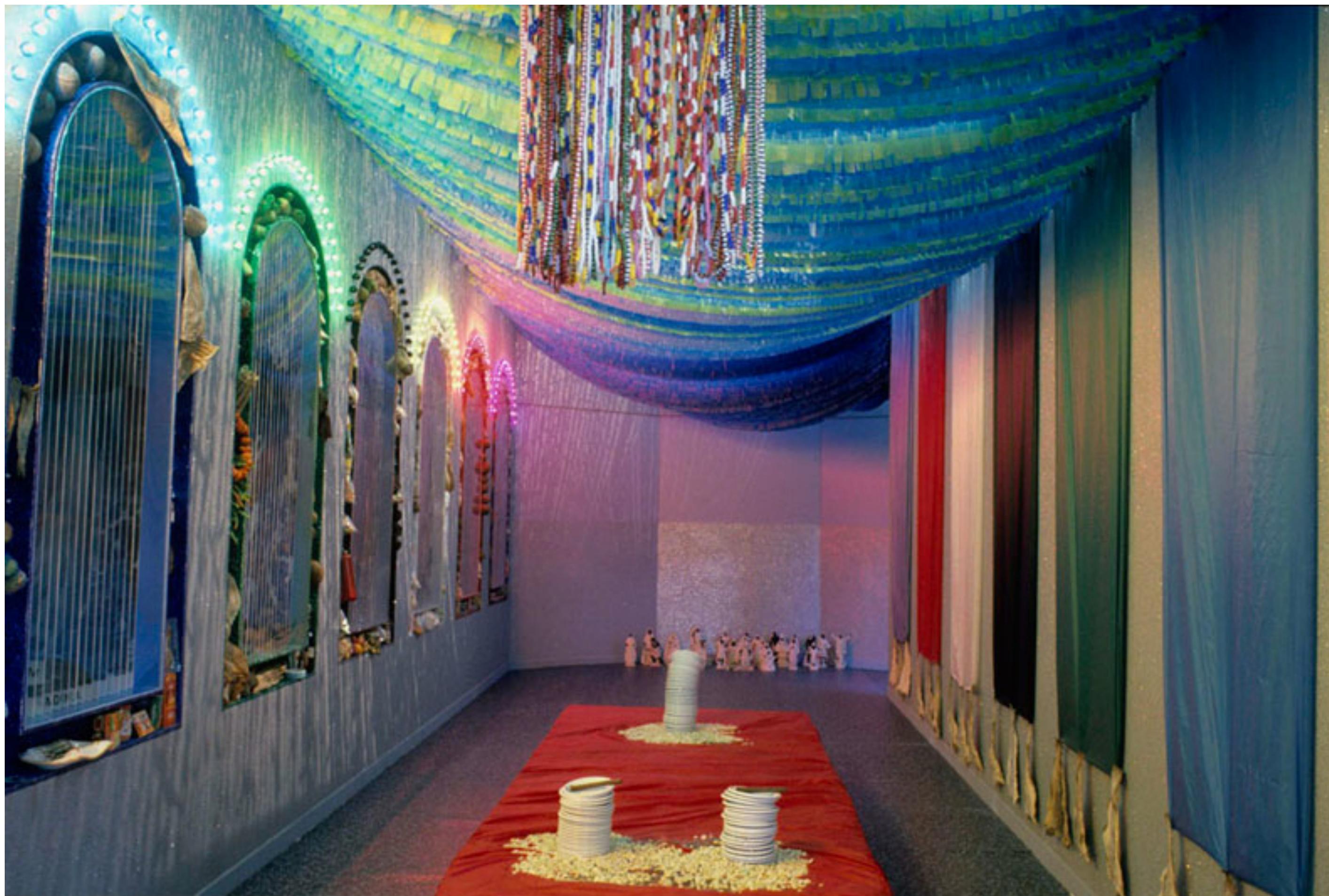
- *Vaudou Zangbeto Legba*, 1989

Ensemble de 7 sculptures, peinture sur ciment armé

Afrika-Haus, Freiberg am Neckar



Miralda, *Santa Comida*, Holy Food, 1984-1989
Installation dans une salle de 15 x 6 m
Fonds d'art de la Generalitat de Catalunya



Jean-Pierre Bertrand, *Volume de perception au seuil de l'imaginaire*, 1989

Installation dans une salle, 5 x 10,10 x 7 m.

Derrière une grille, 4 rangées de 12 dessins: miel, citron, mine de plomb sur papier, 104 x 65 cm chacun,

Les précieuses peintures dont l'accès est interdit par un grillage font allusion à la difficulté de notre culture à aborder les questions spirituelles.



Withney Biennale, New York, 1993

- Identity
- Emergence of politicized African-American Artists

Weems, *Untitled (Man Reading Newspapers, Kitchen Table Series)*, 1990



Lorna Simpson, *the Waterbearer*, 1986



SHE SAW HIM DISAPPEAR BY THE RIVER,
THEY ASKED HER TO TELL WHAT HAPPENED,
ONLY TO DISCOUNT HER MEMORY.

Neshat, *Women of Allah* (1993–97)



The main question I ask is, **what is the experience of being a woman in Islam?** I then put my trust in those women's words who have lived and experienced the life of a woman behind the *chador*. All images concentrate on the body, the *chador*, and the text. Each time I inscribe a specific woman's writings on the photographs, the work takes a new direction. The second series, "**Women of Allah,**" **visualizes personal and public lives of women living under extreme religious commitment. A majority of the photographs deal with the concept of *shahadat* or martyrdom.** One finds a strange juxtaposition between femininity and violence. Ultimately, the *shaheed* or martyr stands at the intersection of love, politics, and death. She is committing a crime because she loves God and this love entails violence. The poetry in this series is by Tahereh Saffarzadeh, who expresses the strong conviction many Iranian women have for Islam. They feel liberated from the previous class structure and certain social constraints by the Islamic revolution. According to them, it is only within the context of Islam that a woman is truly equal to a man and they claim that the *chador*, by concealing a woman's sexuality, prevents her from becoming a sexual object. **Also, the *chador* becomes a political statement, a banner, if you will, that expresses the women's solidarity with men in rejection of western cultural imperialism.** There is a great deal of self-contradiction in strong and proud women, participating in the revolutionary process, willing to go to war with rifles across their backs, and yet still endure the laws of the harem.

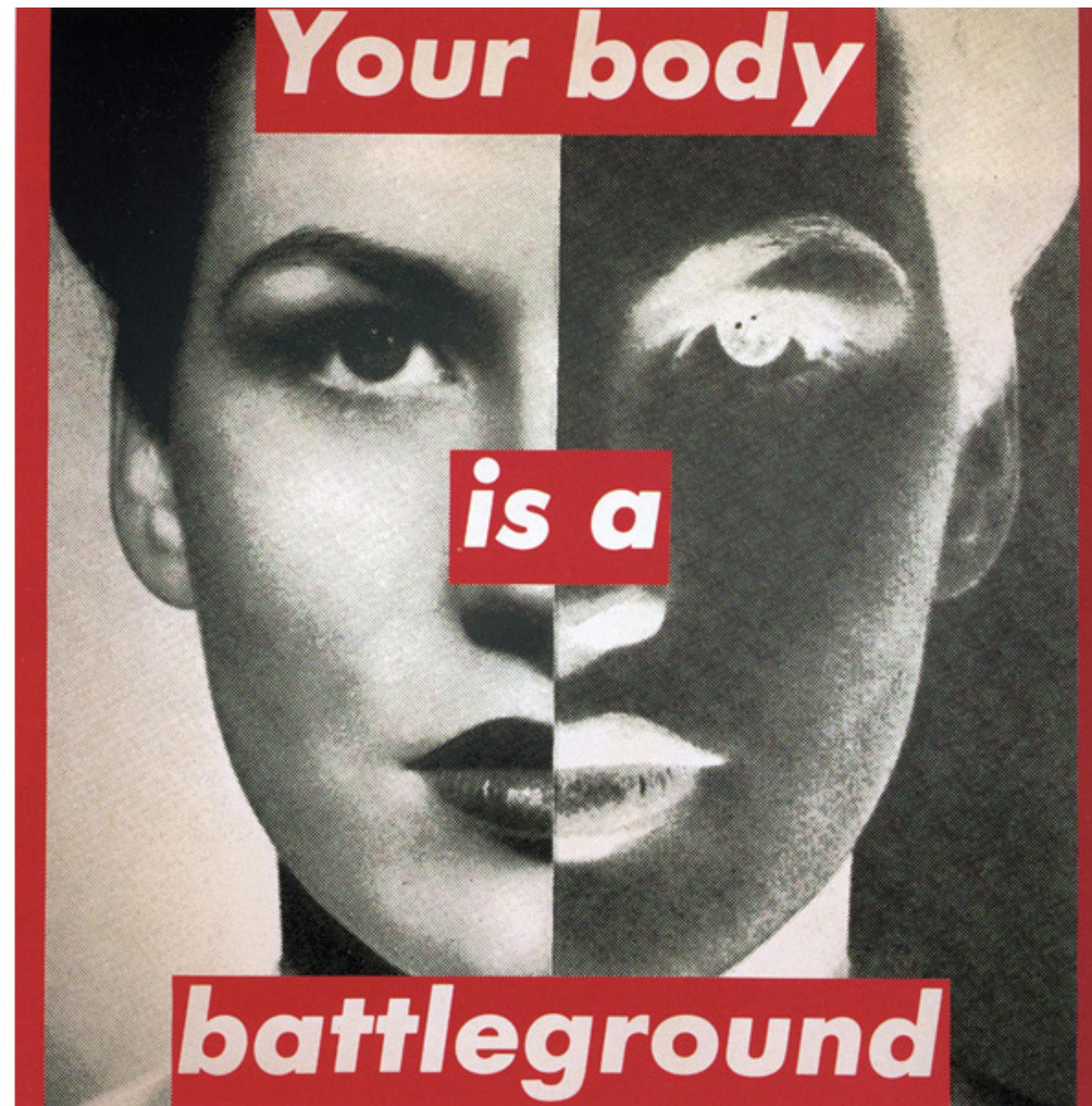
Shirin Neshat



Neshat, Turboldent, 1998

<https://www.youtube.com/watch?v=VCAssCuOGIs>

Barbara Kruger



Richard Prince

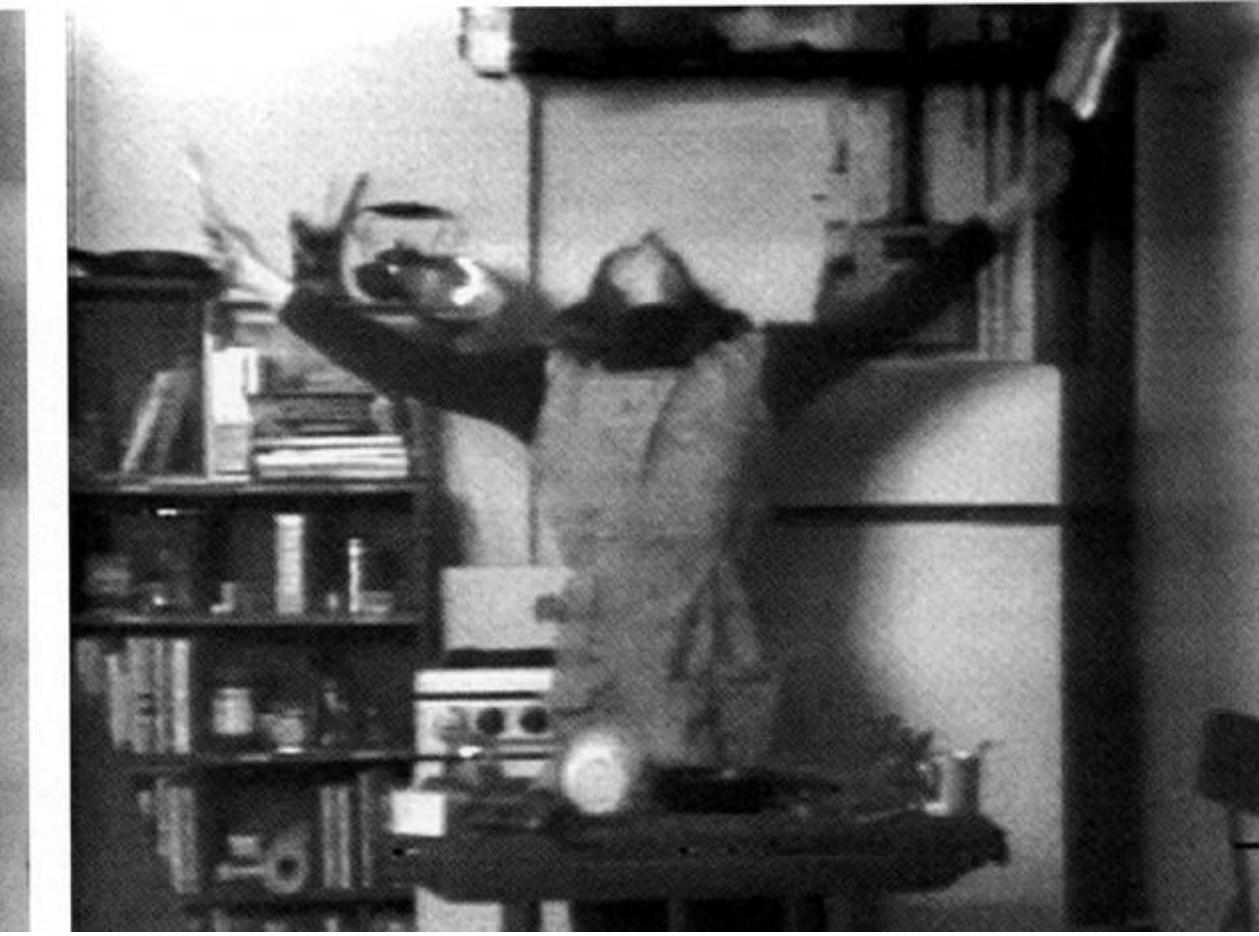
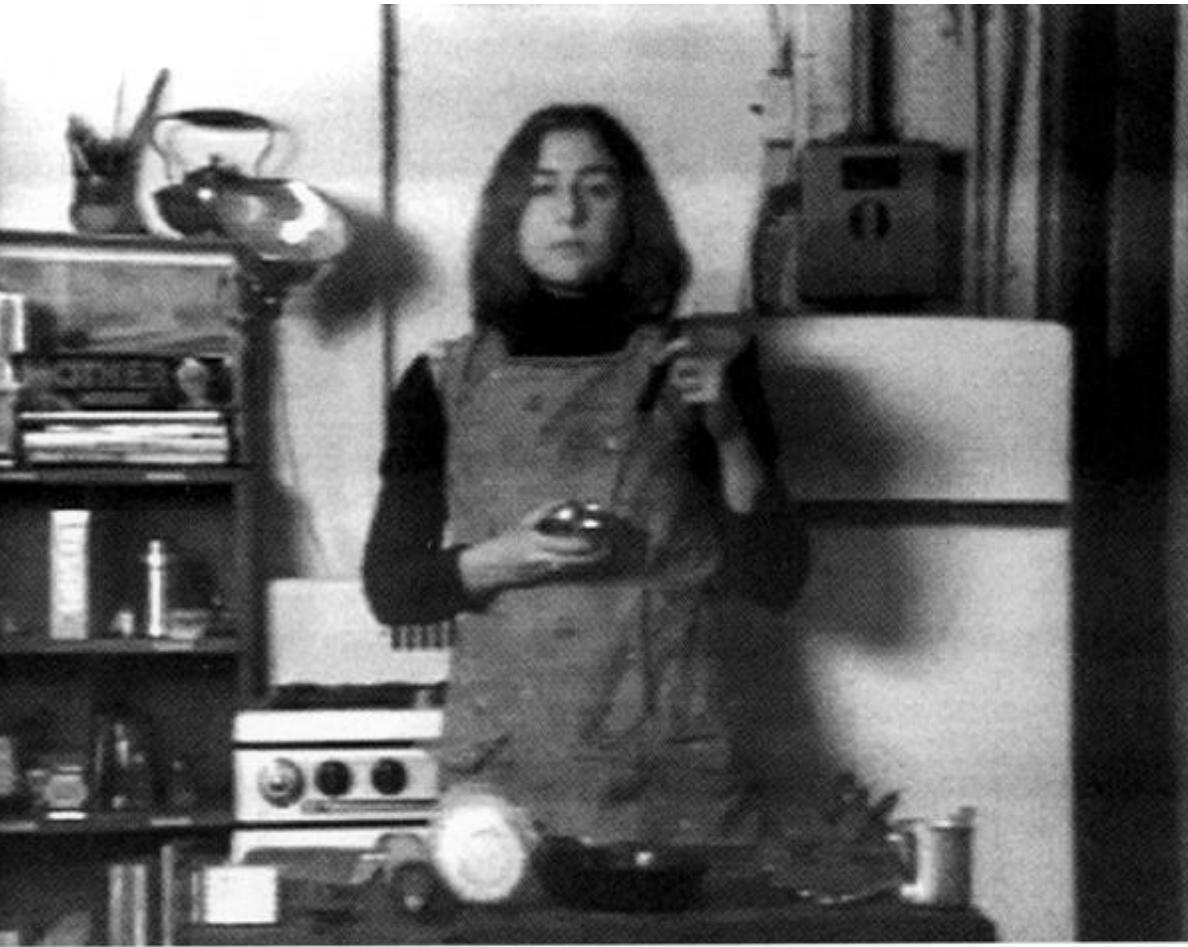


Untitled (Three Women with their heads cast down), 1980



Untitled (Three Man's hand with watches), 1980

Martha Rosler, *Semiotics of the Kitchen*, 1975



Jenny Holzer, "The Living Series," 1981, at Skarstedt Fine Art



Interim, Mary Kelly

<https://www.youtube.com/watch?v=OaKXUVDSZdQ>

Tracey Emin, Turner Prize 1999

<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/turner-prize-1999/turner-prize-1999-artists-tracey-emin#:~:text=Tracey%20Emin%20was%20nominated%20for,an%20flair%20for%20self%2Dexpression.&text=Margate's%20most%20famous%20daughter%2C%20Tracey,born%20in%20London%20>

Liliana Moro, da Lazzaro Palazzi a Kassel 1993

<https://centropecci.it/it/webtv/intervista-a-liliana-moro-1991>

Fine del postmoderno, ritorno del reale come trauma.

“Valori considerati tabù dell’arte postmoderna come l’autenticità, l’originalità e la singolarità, possono tornare come proprietà dei luoghi che gli artisti sono chiamati a definire e ad abbellire.