

Maria Giovanna Mancini

**RITRATTO DI UNA PRATICA CRITICA
IN CONVERSAZIONE CON DOUGLAS CRIMP**

A PICTURE OF A CRITICAL PRACTICE
IN CONVERSATION WITH DOUGLAS CRIMP

CRITICAL GROUNDS #06







Arshake

REINVENTING TECHNOLOGY

Via Giuseppe Pisanelli, 4 | 00196 Rome, Italy

www.arshake.com

contacts info@arshake.com

ISSN - 2283-3676

EDITORIAL DIRECTOR

Elena Giulia Rossi

CRITICAL GROUNDS

Editorial Project Directed by Antonello Tolve

SCIENTIFIC COMMITTEE

Alexandra Antonopoulou

Francesca Bacci

Giselle Beiguelman

Nina Czegledy

Francesca Gallo

José Jiménez

Eva Kekou

Christiane Paul

Eugenio Viola

E-BOOK/DESIGN

Cristian Rizzuti

TRADUZIONE ITALIANO/INGLESE

Francesco Caruso

Copyright © per i testi e le immagini, gli aventi diritto. / Copyright © for text and images, copyright holders.

ISBN - 9 788898 709052

Le pubblicazioni edita da Arshake sono sottoposte al preliminare vaglio scientifico di un comitato di referee anonimi e si avvale quindi della procedura peer review. / Arshake publications are submitted for peer-review to a scientific committee of undisclosed members.

CRITICAL GROUNDS #06



Maria Giovanna Mancini

**RITRATTO DI UNA PRATICA CRITICA
IN CONVERSAZIONE CON DOUGLAS CRIMP**

A PICTURE OF A CRITICAL PRACTICE
IN CONVERSATION WITH DOUGLAS CRIMP



Indice / Index

Introduzione	11
Conversazione con Douglas Crimp	27
Immagini / Images	42
Introduction	55
Conversation with Douglas Crimp	71
Bibliografia / Bibliography	87
Biografia / Biography	91



Introduzione

Ho incontrato Douglas Crimp nell'estate del 2012, nel suo appartamento di New York, un loft sito in un *office building*, nella parte bassa di Manhattan, tra le strade del *financial district*, ad un passo da Wall Street e da Battery Park. Non appaia lezioso cominciare l'introduzione al lavoro di un teorico così in vista con una notazione autobiografica, è piuttosto un utile espediente per entrare nel vivo del metodo e della scrittura di Crimp che alle acute riflessioni teoriche aggiunge souvenir biografici e dettagliate descrizioni dei contesti in cui i fatti dell'arte sono accaduti. Dalla lettura dei testi di Crimp si deduce sempre, insieme ad una brillante analisi di fatti e dei metodi di indagine, il racconto di una vita e la partecipazione ad una scena culturale complessa. Può essere considerato un esempio recente della sua pratica critica il saggio *Action Around Edges*, già esposto in forma di *lecture* negli Stati Uniti e in Europa, pubblicato nel 2010 nel catalogo della mostra *Mixed Use, Manhattan*, che si prefiggeva lo scopo di documentare attraverso lo sguardo di artisti e fotografi la trasformazione, e la gentrificazione, della città e della sua identità, da «spazio magniloquente e visionario della modernità»¹ a zona di «mixed use» in una condizione poststorica. Il saggio, scritto come un diario di ricordi, racconta l'arte e l'azione trasformativa dell'arte sul contesto urbano con un particolare riferimento al lavoro di Gordon Matta-Clark, di Bernard Guillot, di Peter Hujar e degli artisti che alla fine degli anni '70 hanno partecipato alla mostra *Projects: Pier 18*. È un racconto accattivante che scorre complesso seguendo i traslochi, da un quartiere all'altro, tra gli edifici d'uffici in cui, a basso costo, gli artisti ricavavano appartamenti. Nella narrazione vengono incrociate informazioni sulla vita del critico e sulla sua formazione da attivista. Infatti, si legge del processo attraverso il quale, coscientemente, Crimp integra il suo interesse per l'arte a quello per la scena gay, che nella New York dei pieni anni '70 stava diventando esplosiva, e per la scena performativa e teatrale che proprio in quegli anni egli scopriva. Nel saggio *Action Around the Edges* la città è il palcoscenico dell'arte e metafora

¹ M. J. Borja-Villel, *Introduction*, in L. Cooke, D. Crimp (a cura di), *Mixed Use, Manhattan. Photography and Related Practices, 1970s to the Present*, cat. mostra, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía di Madrid, June – September 2010, The MIT Press, Cambridge, MA-Londra 2010, p. 9.

di una condizione di continui attraversamenti. Analogamente, il metodo critico che Crimp mette a punto è di continuo sconfinamento disciplinare e non solo, del tutto aggiornato alla prospettiva radicale dei *Cultural Studies*. Il metodo che adotta per la critica è intriso delle idee dello strutturalismo francese conosciute ai corsi di Rosalind Krauss.

Anche se è più noto internazionalmente il contributo che egli ha dato alla critica dell'istituzione artistica con le dinamiche di attribuzione del significato nell'epoca postmoderna e agli studi di *Queer Culture*, non va però trascurato il suo iniziale interesse per lo studio della pittura americana che il Crimp degli esordi ha affrontato senza formalismi e accondiscendenza. Fin dall'incipit del saggio pubblicato in occasione dell'esposizione al Centro Comunitario di Brera delle opere di Ralph Humphrey, Jo Baer, Barnett Newman, Robert Ryman, Robert Mangold, Agnes Martin, Frank Stella, Richard Tuttle, Dorothea Rockburne, Ad Reinhardt, David Novros, Ellsworth Kelly, Brice Marden, Crimp discute della condizione in cui l'arte mette in dubbio le sue stesse basi. L'interesse di Crimp per la pittura coincide con l'interesse per l'indagine autoanalitica e autocritica dell'arte contemporanea. Alla fine degli anni '60, scrive il critico, si registra non solo la crisi della pittura ma, attraverso questioni come la smaterializzazione, l'antiforma e il concettualismo, parte l'assalto all'«intera struttura dell'arte [...] non soltanto nelle forme stesse della pittura e della scultura, ma anche nel sistema di trattazione e di esposizione dei lavori, nei termini del dialogo critico suscitato da essi».² Si fanno strada, già nel 1973, attraverso il confronto tra le ragioni della scultura minimalista radicalmente anti-illusionista e quelle della pittura, incapace di liberarsi realmente dalla «perenne questione dell'illusionismo», la struttura di pensiero e i concetti che animeranno prima l'articolo *The End of Painting*³ e poi l'intero volume *On the Museum's Ruins*.⁴ A guidare la pittura radicale – la pittura opaca, come la definisce Crimp – è lo stesso spirito che aveva prodotto nella scultura l'*oggetto specifico* del Minimal.

La ricerca della specificità della pittura conduce gli artisti alla superficie e all'opacità di questa attraverso le caratteristiche (il formato, la dimensione, la proporzione, il colore, la linea e la materia) che contribuiscono alla neutralità e alla presentazione della pittura *per sé*, perché «i problemi della pittura – scrive

2 D. Crimp, *Superfici Opache*, in *Arte come Arte*, cat. mostra, Centro Comunitario di Brera, Milano 1973.

3 Id., *The End of Painting*, in "October", Art World Follies, Spring 1981, pp. 69-86.

4 Id., *On the Museum's Ruins*, The MIT Press, Cambridge, MA-Londra 1993

Crimp a conclusione del saggio – sono contenuti nella pittura stessa».⁵ L'interesse per la pittura e la ricerca degli artisti che hanno condotto un'indagine profonda sul processo pittorico, ricercando le ragioni intrinseche del fare pittura fino ad arrivare alla negazione dell'illusionismo spaziale, non si esaurisce negli anni '70, ma si rinverdisce di recente con un saggio dedicato all'opera di Agnes Martin in cui Crimp ripete la pratica critico-narrativa del *mémoire*.⁶ Infatti, è il critico a svelarlo, anche questo testo è scritto in relazione al saggio dedicato a New York: l'indagine radicale sulla pittura si confonde con l'autobiografia fino ad indugiare nella descrizione di dettagli apparentemente insignificanti. Eppure, la costruzione *multilayered* del testo si arricchisce di notazioni utili anche per ricostruire il profilo bibliografico del critico. Crimp racconta, con una ossessiva dovizia di particolari che permette al lettore di partecipare emotivamente ad un vero e proprio *tranche de vie*, la costruzione della mostra, a cura sua, di alcuni dipinti di Agnes Martin presso la Galleria della School of Visual Art di New York.

Inquadrando il suo lavoro nella pittura concettuale delle *superfici opache*, termine usato in modo alternativo a *pittura minimalista*, in particolare confronta i disegni della Martin con il lavoro di Ad Reinhardt, e con la sperimentazione degli artisti a lei coetanei, oltretutto di artisti più giovani anagraficamente – Ellsworth Kelly, Sol LeWitt e Eva Hesse – che in quegli anni stavano indirizzando le loro proposte verso un analogo rinnovamento della pittura «nel momento in cui – e l'opera di Martin, sostiene Crimp, era al centro di questo evento – la pittura americana abbandonò la spiritualità in favore della logica».⁷ Già nel saggio del 1971 Crimp introduceva, a proposito dell'analisi delle griglie protagoniste dell'opera della Martin, la questione della *tensione*; in seguito, nell'articolo pubblicato su *Data* nell'inverno del '73 metteva in evidenza quanto tali linee, che pur tendevano a cancellare l'autobiografico dalla superficie pittorica per il loro carattere di sfumato dovuto alla «qualità non meccanica», mostrassero «un'ampia gamma nella complessità percettiva e misurabile della struttura».⁸ Rosalind Krauss suggeriva l'analogia tra la griglia e il mito il quale, nell'analisi

5 D. Crimp, *Superfici Opache*, cit.

6 Il saggio è pubblicato nel catalogo della mostra di Agnes Martin realizzata nella sede di Beacon della Dia Foundation. D. Crimp, *Back to the Turmoil*, in *Agnes Martin*, cat. mostra, Dia Art Foundation, New York 2011, pp. 58-77.

7 D. Crimp, *Superfici Opache*, cit.

8 D. Crimp, *Agnes Martin: numero, misura, rapporto*, in "Data" #10, inverno 1973, p. 85.

strutturalista, ha il compito culturale di organizzare la contraddizione.⁹ L'idea proposta nel saggio della Krauss sulle griglie di spazializzazione del racconto e della disposizione di opposizioni inconciliabili lungo le linee verticali, sembra contenere lo stesso grado di fascinazione per un'esperienza percettiva sempre differente proprio come suggerisce lo stesso Crimp quando, analizzando il film *Gabriel*¹⁰ di Agnes Martin, registra un «ritorno al turbamento» (*Back to Turmoil* è il titolo del saggio pubblicato nel 2011 in occasione della mostra antologica alla Dia Art Foundation). Innocenza, libertà, bellezza, felicità e perfezione sarebbero i veri soggetti del film ma anche della pittura di Agnes Martin dove le linee accompagnate da una indistinta e sfumata aura (*halo*), sono tutte simili, ma inaspettatamente differenti ad ogni sguardo. Già in conclusione del saggio *Superfici Opache* Douglas Crimp sottolineava che liquidare la distinzione tra pittura e scultura è troppo semplicistico e la «fedeltà alla pittura» di alcuni artisti costringe ad «ammettere che i problemi della pittura sono contenuti nella pittura stessa».¹¹ Questo processo di analisi dell'arte, partendo dall'esperienze analitiche (e autoanalitiche), lo conduce anche ad interrogarsi sullo statuto della scultura. Pubblicato in occasione della mostra delle sculture di Richard Serra al MoMA nel 1986, il saggio, nato in occasione del dibattito che in ambito americano è scaturito dalle polemiche legate alla volontà di rimuovere la grande scultura *Tilted Arc* di Serra dalla Federal Plaza di New York, rappresenta la posizione di Crimp sulla *site-specificity*¹², apparsa molto precocemente in ambito statunitense.¹³ Il critico interviene su un argomento che deriva esso stesso dalla questione più ampia della crisi dell'istituzione museale in cui, successivamente, lo stesso Crimp iscrive la riflessione sulla scultura (pubblica) di Serra. La centralità del concetto di *site-specificity* nella riflessione di Crimp ha una radice materialista. La questione non si risolve nella riduzione della *site-specificity* ad

9 R. Krauss, *Grids*, in "October", vol. 9, Summer 1979, trad. it. in Id., *L'originalità dell'Avanguardia e altri miti modernisti*, Fazi Editore, Roma 2007.

10 Nell'esperienza cinematografica Agnes Martin svolge una narrazione sincopata alternando silenzi a sequenze in cui il personaggio è accompagnato dal sottofondo musicale delle *Variazioni Goldberg* di Bach. Nel film un giovane ragazzo attraversa il paesaggio e le scene a lui dedicate si alternano con immagini della natura.

11 D. Crimp, *Superfici Opache*, cit.

12 Id., *Serra's Public Sculpture: Redefining Site Specificity*, in *Richard Serra Sculpture*, cat. mostra February 27 – May 13, The Museum of Modern Art, New York 1986, pp. 41-55, in Id., *On the Museum's Ruins*, cit., pp. 150-198.

13 Sull'argomento si confrontino R. Deutsche, *Evincions, Art and Spatial Politics*, The MIT Press, Cambridge, MA 1996, M. Kwon, *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, The MIT Press, Cambridge, MA-London 2004, già in "October", vol. 80, Spring 1997, pp. 85-100 e J. Gieseking, W. Mangold, *The People, Place and Space Reader*, Routledge, London 2014.

una categoria estetica di cui sono responsabili il pubblico sofisticato dell'arte e gli artisti, in particolare gli artisti minimalisti, colpevoli di aver inglobato la relazione, esclusivamente formale, tra l'opera e il luogo circostante, tra le caratteristiche intrinseche dell'oggetto. L'opera minimalista, pur contestualizzata – secondo un rimando esclusivamente percettivo al luogo in cui è collocata – è inscritta in un sistema modernista che riduce l'arte a merce e di cui, in ultima battuta, è sempre responsabile l'artista, «il solo generatore delle relazioni formali dell'opera».¹⁴ La scultura minimalista ha fallito, sostiene Crimp, nel produrre una «critica pienamente materialistica all'idealismo modernista».¹⁵ Il ragionamento di Crimp è sofisticato: non solo sottintende l'idea che la *site-specificity* non può essere ridotta esclusivamente alla relazione formale e percettiva che l'oggetto istituisce con il luogo, ma che tale caratteristica si radicalizza in un attacco all'arte come merce lussuosa nelle pratiche degli anni '60 che fanno della critica istituzionale la loro ragione. Tale attacco è condotto nel campo della produzione che, per forza di cose, radicalizzandosi, deve identificarsi con la fase della distribuzione.¹⁶

Il cambiamento avviato dagli artisti nell'arte (un epifenomeno, o più precisamente sovrastruttura, dell'intero rivolgimento della coscienza, come viene definita da Buren¹⁷) è strettamente legato alla trasformazione globale che le riven-

14 D. Crimp, *On the Museum's Ruins*, cit. p. 154.

15 Ivi, p. 155.

16 Crimp chiarisce che questo tipo di attitudine è tipica delle proposte successive al Minimalismo, la cui «resistenza alla disintegrazione della cultura nelle merci» contribuisce ad una critica materialista dell'arte. Il teorico si riferisce direttamente al lavoro di Daniel Buren, Hans Haacke, Michael Asher, Lawrence Weiner, Robert Smithson e Richard Serra. «Il fallimento di Andre nel vedere la singolarità di 'generiche classi di spazi' 'per cui e verso cui' lui lavorava, è stato il fallimento dell'arte Minimal di produrre una piena critica materialistica dell'idealismo modernista. Questa critica, che ha avuto inizio nella produzione artistica degli anni successivi, comporterebbe un'analisi della (e una resistenza all) istituzionalizzazione dell'arte all'interno del sistema commerciale simboleggiato dagli spazi elencati da Andre. Se le opere d'arte moderna non esistessero in relazione a un determinato spazio e fossero dunque ritenute autonome, senza casa, questa sarebbe anche la precondizione della loro circolazione; dall'atelier alla galleria, e da qui all'abitazione privata dei collezionisti e infine nel museo o nella portineria del quartier generale di una grande società. La condizione materiale reale dell'arte moderna, mascherata dalla sua pretesa di universalità è quella di essere una speciale merce di lusso», *ibid.*

17 «Già dal XIX secolo possiamo riconoscere l'esistenza di un conflitto con la traduzione. Tuttavia, da allora molte tradizioni, moltissimi accademismi, moltissimi nuovi tabù e nuove scuole sono stati creati e rimpiazzati. Perché? Perché questi fenomeni contro cui l'artista lotta sono soltanto epifenomeni o, più precisamente, sono solo le sovrastrutture della struttura di base che condiziona l'arte ed è l'arte». D. Buren, *Is Teaching Art Necessary*, Galerie des Arts September 1968 cit. in L. Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object*, Praeger Publisher, New York 1973, p. 51.

dicazioni politiche sessantottesche producono nella società.

Pur con le dovute differenze tra le posizioni europee, rappresentate dal lavoro e dalle proposte teoriche di Buren che usava una terminologia appropriatamente marxista per discutere di processi e di divisione del lavoro, e quella americana rappresentata dalle opere di Serra, il teorico sottolinea una sorte comune nella censura e nelle analoghe procedure d'indagine dell'istituzione artistica. Oltre ad entrare in merito alla rivoluzione che il lavoro di entrambi gli artisti introduce nello spazio dell'esposizione, Crimp procede, facendo leva sulle singole opere di Serra, a smontare tutti i "miti" della scultura modernista. A differenza delle sculture moderniste in cui, primo tra tutti, il mito dell'unicità dell'opera serve a ribadire l'eccezionalità e l'autonomia dell'oggetto e, secondariamente, il materiale plasmabile esclusivamente da una mano esperta ripropone il mito della figura dell'artista¹⁸ – come unico artefice specializzato – che «oscura la divisione sociale del lavoro»¹⁹, l'opera di Serra tradisce volontariamente queste caratteristiche per collocarsi nello spazio pubblico come materiale inerte prodotto serialmente dall'industria. Il saggio sulla *site-specificity*, come gran parte della produzione di Douglas Crimp, è un ricco giacimento di idee: attraverso l'analisi delle opere di Buren e Serra il teorico progressivamente affronta tutti gli aspetti che riguardano le dinamiche di significazione dell'opera all'interno – e all'esterno – dello spazio di esposizione.

Centrale nel discorso di Crimp sul museo e sui rapporti tra luogo di produzione e di esposizione dell'opera è la fotografia. La fotografia che ha minato l'autonomia e solida costruzione museale mandandola in frantumi – da qui la tesi centrale che ha dato il titolo al volume *On the Museum's Ruins* –, nel saggio sulla *site-specificity* viene indicata come il meccanismo più potente per reinscrivere l'arte, già collocata fuori dagli spazi deputati all'arte, nel discorso «institutional» dell'arte. La riproduzione fotografica ha il potere di astrarre l'arte dal suo contesto e produrne la consunzione in oggetto da museo. Serra, ci avvisa Crimp, vuole risituare l'esperienza artistica nella sua realtà materiale, con la coscienza, però, che qualunque esperienza dell'opera è ingannevole, ancor più se fatta attraverso la fotografia. Il discorso sulla fotografia è centrale in tutta la produzione di Crimp fin dal 1976 quando cura, e in seguito ne pubblica il cata-

¹⁸ Crimp sostiene, attraverso le parole di Serra, che nelle opere collocate all'esterno delle gallerie, e delle sale espositive museali che ne replicano faziosamente le dinamiche, la gerarchia nell'attribuzione del significato dell'opera è totalmente sovvertita. «Once the works are erected in a public space they become other people's concerns», R. Serra citato in Ivi, p. 165.

¹⁹ Ivi, p. 157.

logo, la mostra *Pictures*. La fotografia è allo stesso tempo metafora e strumento del cambiamento epistemologico del postmoderno che, nella lettura di Crimp, è occasione costante di riflessione fino alla fine degli anni '80. Infatti il volume *On the Museum's Ruins* raccoglie i saggi dedicati alla riflessione sulle trasformazioni disciplinari inaugurate dal postmoderno. L'indagine sul postmoderno è condotta da Crimp sezionando la forma istituzionale paradigmatica del moderno, il museo. Crimp scrive l'agiografia delle nuove pratiche che trasformano il complesso espositivo: fotografia e museo sono i protagonisti, ma nella sua trovano posto le opere d'arte della neoavanguardia e della critica istituzionale, sempre in relazione con il contesto di produzione, e i *topoi* dove il discorso dell'arte si costruisce, come il mercato dell'arte e le gallerie. Crimp interpreta il cambiamento attraverso un metodo teorico che si serve prima di tutto dell'«archeologia del modernismo» – così lo stesso Crimp la definisce – nella proposta teorica di Michel Foucault. È proprio Crimp che ci avverte del metodo teorico utilizzato: lo studioso non solo dichiara le sue fonti – il poststrutturalismo francese – ma aggiunge delle istruzioni per l'uso poiché l'uso che fa del pensiero francese consolida l'autocoscienza degli strumenti teorici attraverso un'archeologia della modernità piuttosto che una teoria postmoderna. In questo egli si rifà al pensiero di Andreas Huyssen che, nell'indagine metodologica sugli strumenti teorici offerti dal poststrutturalismo e sulla teoria del postmoderno, propone di considerare il rapporto tra moderno e postmoderno nei termini di una continuità piuttosto che di rottura.²⁰ Il poststrutturalismo, scrive Huyssen e Crimp con enfasi ne cita il passo, «ha offerto una teoria del modernismo caratterizzata dalla *Nachträglichkeit*, sia in senso psicoanalitico che storico».²¹ La fotografia è il punto d'osservazione privilegiato da cui avviare questa doppia lettura dell'oggetto d'arte in sé e della sua *struttura*, ma anche del moderno e del postmoderno insieme, perché, pur senza enfatizzare in termini altrettanto modernisti la coppia di categorie continuità/rottura, il postmoderno è compreso e auto-compreso, come in un nastro di Möbius, nel moderno.

Crimp, quindi, si è dedicato alla fotografia secondo punti di vista differenti: quello sul soggetto e, attraverso di esso, sulle rappresentazioni in cui si articolano le questioni di genere – non solo omosessuali ma anche femministe – incrociando la teoria postmoderna dell'arte che vede la fotografia come strumento di

²⁰ Si confronti la posizione di Huyssen che suggerisce di considerare il rapporto tra moderno e postmoderno attraverso la teoria poststrutturalista nei termini della ritrascrizione del passato del trauma (*Nachträglichkeit*), con la proposta successiva di Hal Foster di pensare alla teoria postmoderna come un'aberrazione ottica. H. Foster, *Postmodernism in Parallax*, in "October", vol. 63, Winter 1993, pp. 3-20.

²¹ A. Huyssen, *Mapping the Postmodern*, in "New German Critique", n. 33, Autumn 1984, p. 39.

riproduzione dell'arte e, allo stesso tempo, l'estensione «dell'arte a una dimensione discorsiva estranea, un museo immaginario, una storia dell'arte».²² La fotografia è essa stessa opera e, quindi, oggetto di esclusione o, persino, di inclusione faziosa, nel museo. Attraverso la fotografia – dispositivo ambiguo per eccellenza, opera e immagine, supporto e significato insieme – viene scardinato il principio modernista del museo quale luogo di esposizione legittimo di opere autonome. La fotografia impone nel museo l'eterogeneità, seppur nel museo immaginario di Malraux questo stesso principio sia, sul piano dell'immagine, omologante. E una volta che la fotografia entra in quanto opera, oppure attraverso l'opera – per esempio sulla superficie pittorica dei lavori di Robert Rauschenberg – e non più in quanto supporto, l'eterogeneità è ristabilita a discapito dell'integrità del museo. *On the Museum's Ruins*, pubblicato in articolo su “October” nell'estate del 1980 e nel 1995 ad apertura del volume dallo stesso titolo, testimonia con prove inoppugnabili la deflagrazione dell'impalcatura modernista della cultura e della conoscenza attraverso l'indagine sulla natura dell'istituzione museale. Crimp fa omaggio a Steinberg²³ – e qualche anno più tardi lo farà anche Rosalind Krauss²⁴ – che, con la sua pratica critica ha fondato nuovi e *other criteria* per la critica d'arte. Steinberg è stato il primo ad introdurre tanto precocemente il termine *postmodern* e soprattutto a suggerire una lettura attraverso l'archeologia foucaultiana del lavoro di Rauschenberg che nel testo di Crimp diventa emblema di una condizione, condivisa dagli artisti della neoavanguardia – in totale disaccordo con il critico europeo Bürger²⁵ –, di rifiuto della continuità con il passato e di rottura, specchio dello stravolgimento epistemologico postmodernista. La pratica della fotografia, che più delle altre arti dalla fine degli anni '70 contiene la sperimentazione postmoderna, ospitata dal

22 D. Crimp, *On the Museum's Ruins*, cit., p. 13.

23 Dalle prime sperimentazioni della fine degli anni '40, come *White Painting with Numbers* (1949), ai lavori maturi in cui il *flatbed picture plane* non rimanda a nessun apriori ottico, ad alcun evento estraneo alla superficie stessa, il lavoro di Rauschenberg, nelle parole di Steinberg, realizza un totale cambiamento che trasforma «la relazione tra artista ed immagine, immagine e osservatore». Questo è l'esito fondamentale della pittura «post-modernista» di cui Rauschenberg è il radicale iniziatore. L. Steinberg, *Other Criteria*, in Id., *Other Criteria, Confrontations with Twentieth-Century Art*, Oxford University Press, London-New York 1972, p. 91.

24 Anche Rosalind Krauss, nell'introduzione a *Perpetual Inventory*, volume che ha il pregio di organizzare articoli già editi su varie riviste (da “Artforum” a “October”) in un costruito teorico che dispone diacronicamente le questioni teoriche legate al modernismo, al medium e al linguaggio, dando prova dell'organizzazione di un suo proprio *inventario*, non ha potuto che ispirarsi all'opera di Rauschenberg – e alla lettura illuminante di Steinberg – la cui fonte primaria era l'inventario dell'artista conservato nel suo studio a Captiva Island. R. Krauss, *Perpetual Inventory*, The MIT Press, Cambridge, MA-Londra 2010

25 Si confronti tale posizione con la radicale critica fatta da Hal Foster alla *Teoria dell'avanguardia* di Bürger, in particolare si veda *Chi ha paura della neoavanguardia?* in H. Foster, *Il ritorno al reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, trad. it., Postmedia Books, Milano 2006.

museo²⁶, «contamina la purezza delle categorie separate del modernismo»²⁷, della pittura e della scultura in primis. La fotografia per Crimp rappresenta la forma allegorica della più ampia e complessa riorganizzazione della conoscenza e del «nuovo costruito epistemologico» che il postmoderno ha realizzato, poiché comprende, per il suo stesso funzionamento, la messa in crisi di tutti i miti del moderno. La serialità, cioè l'indistinguibilità tra un originale e la sua copia e, addirittura, l'impossibilità di avere un originale, fanno della fotografia l'emblema del postmoderno. Alla fine degli anni '70, avverte Crimp, quando più significativamente appare la crisi del museo moderno, emergono due fenomeni contraddittori: da un lato, la fotografia fa il suo ingresso nel complesso espositivo in quanto arte e, dall'altro, si manifesta un ritorno alla pittura di radice espressionista. Il problema che egli evidenzia rispetto all'ingresso della fotografia nel museo è che, a dispetto di quanto il medium fotografico può causare al suo ingresso nell'istituzione museale, il sistema dell'arte che accoglie la fotografia come arte riduce la sua analisi alla soggettività dell'artista. Dalla mano dell'artista all'occhio del fotografo, in entrambi i casi le questioni di stile riconducono la qualità o legittimità dell'opera alla figura dell'artista. Un tentativo, questo, di «restoration of the aura»²⁸: l'aura che per Benjamin si era dissolta nella riproduzione tecnica dell'opera d'arte e che nella *photographic activity of postmodernism* viene sfruttata da un gruppo di artisti, i quali giovanissimi parteciparono alla mostra *Pictures*²⁹ curata da Douglas Crimp nel 1977 (presso l'Artists Space e successivamente riproposta all'Allen Art Museum di Oberlin e l'Institute of Contemporary Art di Los Angeles) come aspetto della copia piuttosto che dell'originale, a tal punto che l'originale non è più riconoscibile. Le opere degli artisti in mostra, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo e Philip Smith, insieme con le opere di Cindy Sherman, condividono l'ambiguità che la parola *picture* suggerisce intrinsecamente, poiché non indica né una specifica tipologia mediale né un genere specifico. Crimp, fin dalle prime riflessioni che aprono il saggio in catalogo successivamente ampliato e pubblicato sulla

26 D. Crimp nel capitolo *The Museum's Old, the Library's New Subject* (in Id., *On the Museum's Ruins*, cit.) ricostruisce anche le ragioni che hanno portato alla formazione del dipartimento di fotografia del MoMA. Si confronti con *Breaking the medium: la fotografia come modello* nel mio volume “October”. *Una rivista militante*, Luciano Editore, Napoli 2014.

27 D. Crimp, *The Museum's Old, the Library's New Subject*, in Id., *On the Museum's Ruins*, cit., p. 77.

28 Id., *The Photographic Activity of Postmodernism*, in ivi p. 117.

29 Id., *Pictures*, cat. mostra, Committee for the Visual Arts, New York 1977.

rivista “October”³⁰, rileva che Micheal Fried nel suo attacco al Minimalismo aveva individuato un carattere negativo nella sua *teatralità*³¹ per la sua *perversa collocazione tra pittura e scultura*, e soprattutto per la *durata*. La visione dell’opera d’arte, ne fu colpevole il Minimalismo, era divenuto un processo percettivo con una temporalità. Fried sosteneva, invece, l’idea che l’opera dovesse essere percepita nella sua interezza, nella condizione di presenza. Proprio gli aspetti deprecati da Fried, della temporalità e della teatralità, sono invece i caratteri fondamentali delle opere, video, film, fotografie e *performance*, raccolte nella mostra *Pictures*. Tali lavori, che utilizzano tutte le strategie di produzione della citazione, del frammento, dell’inquadratura (*framing*) e dell’allestimento (*staging*), hanno l’effetto di mettere in discussione le categorie moderniste in quanto condividono una condizione culturale, quella postmoderna, che in nessun modo può essere ridotta ad un termine temporale.³² L’*ossessione* di Crimp per l’immagine (*picture*), apparsa così precocemente rispetto all’emergere del *pictorial turn* degli anni ’90, non va affatto confusa con la proposta teorica e metodologica dei *Visual Studies*: piuttosto è un’indagine sulle procedure e sui processi di costruzione dell’opera postmoderna. Il *pictorial turn*, invece, nelle parole di Mitchell, che ne ha tracciato la rotta fin dall’omonimo articolo apparso su “Artforum” nel 1992, è la svolta metodologica che rinuncia alla nozione di un metalinguaggio, che potrebbe controllare l’interpretazione delle immagini, in favore di un’interpretazione diretta delle immagini stesse, ma che non rifiuta di considerare il visuale come implicato nelle «tecnologie del desiderio, del dominio e della violenza».³³ Proponendo il visuale come linguaggio universale capace di superare il localismo del linguaggio verbale, Mitchell sostiene la svolta dei *Visual Studies* come indagine della cultura visuale e anche della costruzione visuale del sociale e ammonisce gli accademici preoccupati di consolidare la distinzione disciplinare *tout court* e, in particolare, la differenza tra cultura alta e di massa. Tale svolta ha «l’obiettivo più ambizioso del mostrare-il-vedere».³⁴ Sottodisciplina dei *Cultural Studies* o disciplina in sé, i *Visual Studies* non sono stati oggetto di studio e metodo d’indagine privilegiato di

30 Id., *Pictures*, in “October”, vol. 8, Spring 1979, pp. 75-88.

31 Cfr. M. Fried, *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, The University of Chicago, Chicago 1988.

32 D. Crimp, *Pictures*, cit., p. 87.

33 W. J. T. Mitchell, *Pictorial Turn*, in Id. *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, trad. it., :duepunti edizioni, Palermo 2008, p. 32.

34 Id., *Mostrare il vedere*, in *ivi*, p. 75.

Douglas Crimp. Piuttosto il teorico fino agli anni ’90 ha partecipato attivamente al movimento intellettuale che i *Cultural Studies*, in tutto il mondo, ma in particolare negli Stati Uniti avevano sollevato, contribuendo a fondare gli studi di *Identity Politics* e le basi della *Queer Culture*. L’adesione di Crimp ai *Cultural Studies* e la realizzazione del numero monografico sull’emergenza sanitaria, e soprattutto culturale – come Crimp ha più volte sostenuto – dell’AIDS, saranno causa di divergenze con l’*editorial board* della rivista “October” e la causa del suo definitivo allontanamento, come egli stesso racconta nell’intervista. L’impostazione della sua condotta critica riferibile alla prospettiva dei *Cultural Studies* contribuisce a spiegare la varietà dei suoi interessi, la possibilità di coesistenza in uno stesso lavoro di tali e tanti temi, ma soprattutto la coerenza metodologica di fondo. Come dichiara in più passi dell’intervista, Crimp non ha privilegiato un argomento in particolare attraverso cui analizzare i differenti aspetti culturali: l’arte non è mai scelta come vettore unico per aperture e sfondamenti verso campi inusuali per la critica teorica. Douglas Crimp si dedica con la stessa cura intellettuale a diversi argomenti d’indagine seguendo l’attitudine tipica dell’*imprinting* dei *Cultural Studies*, interesse teorico che, allo stesso tempo, oggi considera esaurito. I due metodi critici della psicoanalisi, aggiornata alle teorie femministe, e del marxismo, mai inteso in termini ortodossi, sono i blocchi teorici che Crimp combina nello studio della condizione culturale contemporanea. Il rapporto conflittuale con la redazione di “October” si verifica proprio quando le questioni critiche legate alla postmodernità sono ormai argomenti storicizzati e non più pratiche operative. Infatti, se fino al 1986 l’interesse di Crimp si concentra sull’arte, sulla critica istituzionale con la pubblicazione di densi articoli sulla rivista “October”, in seguito l’interesse per le politiche identitarie e la *Queer Theory*, che egli stesso contribuisce a fondare, diventa totalizzante fino agli anni ’90. È proprio il numero monografico sull’AIDS, che Crimp cura con la partecipazione di Sander L. Gilman, John Borneman, Paula A. Treichler, Jan Zita Grover, Max Navarre, Carol Leigh, Leo Bersani, Suki Ports, Gregg Bordowitz, Martha Gever e Simon Watney, ad avviare all’interno della rivista una trasformazione con l’ingresso di argomenti e contributi che non afferiscono ad un ambito “alto” ed “esclusivo” della teoria dell’arte, piuttosto appartengono all’indagine sul quotidiano, all’impegno politico, alla volontà (che corrisponde alla scelta metodologica) di tenere in una stretta connessione la riflessione teorica su ciò che pertiene alla cultura sofisticata con la moda, la musica, le street culture e, in generale, le forme del quotidiano in cui le rappresentazioni del soggetto e le costruzioni identitarie si organizzano, attraverso desiderio, dominio e potere. Un rivolgimento avviato da Crimp che fu mal tollerato dall’*editorial board* di “October” che, però, qualche anno più tardi, nel

1990, pubblicò un questionario e una serie di articoli dedicati al dibattito superamento dei *Cultural Studies* nei *Visual Studies*, in un tentativo, secondo Crimp, di appianare le incomprensioni teorico-metodologiche che erano sorte in occasione della pubblicazione del numero monografico sull'AIDS. In ogni caso, l'interesse di Crimp per la questione dell'AIDS e, più in generale, per le politiche identitarie e della scena gay era nato parallelamente all'impegno del teorico nella critica istituzionale, poiché il discorso sull'*alterità* sta a fondamento di quello del postmoderno.

Politiche dell'identità, visione, fotografia e istituzione sono questioni ineludibili in un rapporto irrisolvibile. La tesi centrale del numero monografico è che l'AIDS è una emergenza culturale, e solo un'azione di trasformazione culturale, sostenne Crimp allo scoppiare dell'epidemia, avrebbe potuto portare alla fine del contagio. Come vittima o untore, il corpo malato è stato esposto nelle rappresentazioni ideologiche e nelle comunicazioni pubbliche.³⁵ La scelta di radicalizzare il discorso, e la protesta, attraverso la teoria e gli studi culturali da parte di Douglas Crimp, attirò aspre critiche da tutti i fronti. Egli partecipò da subito persino alla protesta entrando a far parte del gruppo attivista ACT UP che raccoglieva la partecipazione di gay, lesbiche ed anche eterosessuali, sieropositivi e non, sull'urgenza di far fronte alla diffusione del virus e alla gestione della malattia, finanziando la ricerca e costituendo un sistema sanitario che potesse assicurare l'accessibilità per tutta la popolazione alle cure. Le manifestazioni, che Crimp ricostruisce insieme all'attivismo degli artisti e dei grafici che contribuirono a dare voce al dissenso con una serie di opere, film, manifesti e campagne virali, furono indirizzate a contestare la politica ufficiale, dalle posizioni conservatrici di Reagan fino a quella degli istituti nazionali e federali di ricerca e controllo sul virus e sulle cure come il Food and Drug Administration e il Center of Disease Control e il National Institute of Health. Crimp ricostruisce l'impegno degli attivisti nel rappresentare la protesta attraverso manifesti e azioni capaci di sintetizzare le questioni complesse che nel breve tempo della diffusione del virus sono emerse e che riguardano il potere dei media nella rappresentazione dell'emergenza sanitaria, l'omofobia, le questioni di genere e il discorso biomedico strettamente legato alle politiche di controllo dell'individuo. I modelli identitari assunti anche nella comunità gay si

35 P. A. Treichler nel 1999 raccoglie, in un corposo volume, la «cronaca culturale» della emergenza sanitaria, in particolare negli Stati Uniti, dedicando ampio spazio al lavoro dei media di costruzione di una rappresentazione pubblica della malattia e anche del fronte di protesta che ne scaturì. P. A. Treichler, *How to Have Theory in Epidemic. Cultural Chronicles of AIDS*, Duke University Press, Durham-London 1999.

rivelano, nell'analisi di Crimp, frutto di una regressione conservatrice ed esito scontato del terrorismo psicologico operato dai media e, più in generale, delle politiche di controllo e di esclusione messe in campo dalla società americana.³⁶ La questione dell'AIDS diventa un capitolo importante della teoria critica statunitense proprio perché attraverso l'argomento del contagio vengono ad essere sollevate questioni capitali per la società contemporanea. La protesta viene ben rappresentata dal simbolo che veniva esposto durante tutte le manifestazioni: un triangolo rosa su fondo nero con la scritta, a caratteri cubitali *Silence=Death*. Il triangolo rosa, che allude al marchio cucito dai nazisti sulle divise dei prigionieri omosessuali dei campi di concentramento, ricorda per analogia i crimini nazisti e accusa, in un colpo solo, la politica e la società per la condotta irresponsabile nella diffusione dello stato d'emergenza e della conseguente morte di migliaia di persone. Il progetto che ne seguì fu ospitato presso il New Museum, tra le istituzioni più impegnate socialmente e politicamente, con la proiezione del video *Testing the Limits* e con l'esposizione di un neon con il simbolo e la scritta *Silence=Death* nella vetrina aperta sul quartiere Lower East Side. Crimp attraverso la mappatura di tutte le attività ha sempre difeso la *gay sexual culture* e stigmatizzato il moralismo promuovendo, invece, le esperienze «critiche, teoriche e attiviste alternative alle espressioni personali e elegiache che apparvero per dominare la risposta del mondo dell'arte all'AIDS».³⁷ Partendo dalla teoria freudiana dell'elaborazione del lutto e trasponendo i concetti di lutto e malinconia alla sfera sociale, Crimp procede a dare una base teorica ai riti pubblici che, attraverso l'attivismo, ACT UP mette in scena, ma soprattutto rivendica la necessità che la società tutta si faccia carico, da un lato, dei sentimenti di terrore, rabbia, oltraggio che necessariamente la comunità gay deve sentire e, dall'altro, della ricerca e dei finanziamenti per incrementare il sistema di test e di cure per le persone sieropositive. La militanza, come lo stesso processo di elaborazione del lutto, è imprescindibile nella prospettiva di Crimp per combattere la violenza in cui la comunità gay è incorsa, ma anche per capire i meccanismi psicologici che rendono ogni individuo parte di una società.³⁸ Più di recente Douglas Crimp si è dedicato allo studio dei film di Andy Warhol pubblicando nel 2012 *Our Kind of Movie*, un saggio che con impeto narrativo ricostruisce i dettagli della proposta cinematografica di Andy Warhol e del suo «significato sociale».

36 D. Crimp con A. Rolston, *Aids Demo Graphics*, Bay Press, Seattle 1990.

37 Id., *AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism*, in Id., *Melancholia and Moralism. Essay on AIDS and Queer Politics*, The MIT Press, Cambridge-London 2002, p. 39; già pubblicato in "October", vol. 43, Winter 1987, pp. 3-16.

38 D. Crimp, *Mourning and Militancy*, in "October", vol. 51, Winter 1989, p. 18.

Crimp racconta le novità della produzione cinematografica di Warhol senza mai sciogliere con un'analisi settoriale il legame inestricabile tra gli aspetti tecnici, la poetica di Warhol e la relazione collaborativa e umana con gli attori (tra cui figura la superstar Mario Montez) e con il regista Ronald Tavel.³⁹

In Italia, fatta eccezione per il testo in catalogo della mostra milanese del 1971, dedicato alle “superfici opache”, non è stata pubblicata alcuna traduzione dei saggi di Douglas Crimp. Forse perché, almeno per quanto riguarda l'analisi del paradigma culturale postmoderno, la posizione italiana ha risentito maggiormente dell'influenza del pensiero filosofico europeo piuttosto che dell'articolazione del discorso come si è prodotta negli Stati Uniti. Inoltre, non è da trascurare la questione per cui Crimp, al pari degli altri teorici attivi sulla rivista “October”, non ha mai sostenuto l'arte del *ritorno alla pittura* che, invece, dall'Italia ha prodotto rilevanti echi internazionali ed è stato, per lungo tempo, il focus del dibattito critico.

Il mio incontro con Crimp, il cui esito propongo in forma di intervista, ha segnato la mia ricerca di ricostruzione del dibattito critico avvenuto sulle pagine della rivista “October”, ma soprattutto mi ha permesso di avere un contatto diretto, e con esso, uno sguardo svincolato da pregiudizi di sorta, con uno dei militanti più eccentrici, per la varietà di temi affrontati in anni di ricerca, della trasformazione metodologica avviata, fin dalla fine degli anni '70, nella critica statunitense.

³⁹ Id., *Our Kind of Movie*, The MIT Press, Cambridge, MA-Londra 2014.

CONVERSAZIONE CON DOUGLAS CRIMP

MARIA GIOVANNA MANCINI | NEL SUO LIBRO ON THE MUSEUM'S RUINS, LEI È STATO INFLUENZATO DALLA CULTURA FRANCESE E SPECIALMENTE DAL PENSIERO DI FOUCAULT E DERIDA. ALTRETTANTO ACCADE CON IL PENSIERO DI WALTER BENJAMIN RIGUARDO ALL'USO DELLA METAFORA E DELL'ALLEGORIA. PERTANTO ALL'ORIGINE DEI SUOI INTERESSI TROVIAMO NON SOLTANTO IL PENSIERO FRANCESE MA ANCHE QUELLO EUROPEO SUI TEMI DEL MODERNO. RITIENE ANCORA CHE QUESTA SIA UNA STRADA DA SEGUIRE?

Douglas Crimp | Buona parte di ciò che chiamiamo generalmente *French Theory*, o europea o continentale, ha cominciato a essere tradotta in inglese tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta. Come molti altri, andavo leggendo i testi man mano che ne venivano pubblicate le traduzioni. Studiavo soprattutto Foucault e Benjamin a quel tempo, prima di diventare redattore a "October" e prima di pormi la domanda su come potessi usare quel tipo di teorie nel mio lavoro. Annette Michelson, una delle fondatrici di "October", aveva vissuto a Parigi, dove aveva incontrato molti degli intellettuali francesi della sua generazione. Lei e la sua collega di redazione, Rosalind Krauss, avevano un interesse particolare per il pensiero francese. Un esempio di questo interesse è la pubblicazione nel primo numero di "October" di "Questa non è una pipa" di Michel Foucault. Proposero di pubblicarlo su "Artforum" ma il testo fu rifiutato da John Coplans che all'epoca era il direttore della rivista e non era interessato a quel genere di lavoro. Questa fu una delle ragioni della separazione da "Artforum" e della fondazione di "October". Quando la rivista uscì ne fui molto impressionato. Mi ero già interessato al lavoro che Rosalind e Annette avevano svolto per "Artforum". Nel 1976 mi iscrissi al Graduate Center of the City University di New York per seguire le lezioni di Rosalind che alla fine del primo anno di corso, nell'estate del 1977, mi chiese di diventare il caporedattore di "October". Cominciai a lavorare alla rivista mentre era in preparazione il quarto numero. A partire dal quinto, la MIT Press divenne l'editore di "October", che così cominciò a uscire come trimestrale. Insieme al mio collega Craig Owens eravamo gli studenti prediletti da Rosalind. I suoi corsi davano molto spazio alla *French Theory*, e uno dei frutti del suo insegnamento fu il primo dei supplementi speciali di "October", dedicato alla fotografia. Il saggio di Craig li incluse, così come il mio, erano rielaborazioni di attività svolte nei seminari.

POTREBBE DIRCI DELLA CENTRALITÀ DELLA FOTOGRAFIA NEL SUO LAVORO, COSÌ COME A OCTOBER? POTREBBE SPIEGARCI LE RAGIONI?

A quel tempo stava succedendo qualcosa di importante con riguardo alla fotografia, qualcosa che fino ad allora non era stato così fondamentale per l'arte. Da una parte, le istituzioni museali stavano cominciando a mostrare un grande interesse per la fotografia e i prezzi delle fotografie crescevano. Allo stesso tempo, un gruppo di artisti giovanissimi aveva cominciato a cimentarsi con la fotografia: Sherry Levine, Cindy Sherman, Laurie Simmons, Richard Prince e altri. L'estate in cui iniziai a lavorare per "October" stavo anche lavorando per la mostra "Pictures" per la galleria Artists Space. Ero in buoni rapporti con Helen Winer, che adesso è una dei proprietari della galleria Metro Pictures ma che allora era la direttrice di Artists Space. Mi chiese di curare la mostra "Pictures" e fu lei a indicarmi gli artisti che avrei alla fine scelto per l'allestimento. Era in sintonia con la generazione degli artisti emergenti a quel tempo più di quanto non lo fossi io. Per il catalogo della mostra "Pictures" provai per la prima volta ad applicare la *French Theory* all'arte contemporanea. Il saggio raccolto nel catalogo, che differisce di molto dal successivo e più noto saggio col medesimo titolo pubblicato su "October", fa riferimento alla linguistica strutturale e a Lacan. Per la versione su "October" ero interessato alla relazione di due fattori: da un lato, il modo in cui la fotografia veniva allora caratterizzata come un mezzo espressivo modernista; dall'altro, l'uso della fotografia da parte di artisti postmoderni. Questi sviluppi simultanei divennero il tema del primo dei cinque saggi che compongono il mio libro *On the Museum's Ruins*, la parte di esso che si intitola "Photography in the Museum".

NELL'AMBITO DELLA SUA RICERCA, LA FOTOGRAFIA È STATA UN MEZZO ESPRESSIVO PRIVILEGIATO, PERCHÉ L'HA CONDOTTA A RIFLETTERE SU RAPPRESENTAZIONE E AUTO-RAPPRESENTAZIONE. QUESTA RIFLESSIONE PUÒ ESSERE CONSIDERATA IL PUNTO DI CONGIUNZIONE TRA IL SUO LAVORO SUL CORPO, LA RAPPRESENTAZIONE DEL SOGGETTO E LA TEORIA POSTMODERNISTA?

Ho appena raccolto i miei saggi sulla fotografia perché siano pubblicati in francese. Il picco del mio interesse per la fotografia si colloca tra il 1980 e il 1984 ma vi sono ritornato alla fine degli anni Ottanta quando ho trattato della rappresentazione dell'AIDS nel saggio "Portraits of People with AIDS." Più di recente, mi sono occupato di nuovo di artisti associati a "Pictures" in nuovi saggi su Cindy Sherman, Jack Goldstein e Louise Lawler. Ho anche scritto sul lavoro di artisti più giovani, tra cui Vera Lutter, un'artista tedesca che opera a New York, e Elad Lassry, un artista che vive a Los Angeles e che si rifà consapevolmente

al modo di fare fotografia che si trova negli artisti della generazione di “Pictures”. Alla fine degli anni Ottanta, quando ho cominciato a scrivere sull’AIDS, avvenne un enorme cambiamento nel mio lavoro. A quel tempo molte delle idee associate con quella che sarebbe poi stata chiamata “critica istituzionale” (il lavoro di Hans Haacke e Marcel Broodthaers per esempio) su cui avevo scritto per “October”, divennero importanti per me in un contesto molto diverso e più pressante. Allora ero un attivista nelle campagne contro l’AIDS e scrivevo di AIDS (complessivamente tra il 1987 e il 1995, scrissi molto raramente d’arte). Scrivevo sulle politiche e sulla rappresentazione dell’AIDS. In quel contesto, la fotografia giocava ovviamente un ruolo molto diverso ma la conoscenza del mezzo espressivo che mi ero procurata durante la mia attività a “October” e sugli artisti postmoderni, mi fornì degli strumenti importanti per poter trattare la fotografia in un contesto così diverso. Allo stesso tempo, il mio lavoro sulla critica istituzionale e le riflessioni su come l’arte potesse contribuire in modo più diretto all’analisi politica fu molto utile per riflettere su come venisse usata l’arte dagli attivisti contro l’AIDS. Il mio libro *AIDS Demo Graphics*, mostra questi legami in modo piuttosto chiaro, o almeno così credo.

IL SUO LAVORO HA CONTRIBUTITO A FORNIRE LE BASI DELLA CULTURA QUEER AL PUNTO CHE LE QUESTIONI AD ESSA LEGATE ESSO SONO DIVENTATE UN TOPS DEL DIBATTITO CULTURALE. COM’È RIUSCITO A TENERE INSIEME INTERESSI COSÌ NUMEROSI E DIVERSI?

Dalla fine degli anni Sessanta, ho partecipato alla fiorente cultura *queer* di New York: le discoteche, i locali, i sex club, e così via, ma non ho scritto sulla cultura *queer* mentre lavoravo a “October”, se si eccettua il numero speciale su Rainer Werner Fassbinder nel 1982. Ho scritto per la prima volta di arte e cultura *queer* nella prima delle “Discussions in Contemporary Culture” promosse dalla Dia Art Foundation nel 1986. In quel momento c’erano due mostre al New Museum: una dedicata all’opera di Hans Haacke e un’altra dal titolo “Homovideo” sui nuovi lavori in video in tema di sessualità *queer* e AIDS. Il mio intervento alla fondazione Dia figurava in una sessione intitolata “Strategies of Public Address: Which Media, Which Publics?” Parlai del fatto che sembrava che le mostre si rivolgessero a due destinatari evidentemente diversi e che ciò implicava operazioni politiche diverse e quindi chiedevo in che modo questi diversi uditori e diverse politiche potessero dialogare tra loro. L’anno successivo curai il numero speciale di “October” dedicato all’AIDS, dal titolo *AIDS: Cultural Analysis, Cultural Activism*. A quel punto, come dicevo prima, avven-

ne per me un cambiamento fondamentale, un cambiamento che riguardava la natura del mio lavoro (e la mia vita) e che è durato a lungo. Il saggio che dedicai a Marcel Broodthaers nel mio libro *On the Museum’s Ruins* è stato l’ultimo che ho scritto per un bel po’ di tempo in tema di arte. Da allora fino alla metà degli anni Novanta, la mia attività ha riguardato esclusivamente l’AIDS e le politiche *queer*. Mi sono rimesso a lavorare con l’arte quando scrissi sui film di Andy Warhol, alla fine degli anni Novanta.

DALLA FINE DEGLI ANNI SETTANTA ALL’INIZIO DEGLI OTTANTA, SONO AVVENUTI DUE TIPI DI TRASFORMAZIONI CULTURALI. DA UN LATO LA COMPLETA RIPROGETTAZIONE DI NEW YORK E DEL SUO SPAZIO SOCIALE E DALL’ALTRO IL FATTO CHE IL PARADIGMA DELL’ARTE E DELLA CRITICA D’ARTE SIANO STATE INFLUENZATE DALLE NOVITÀ DELLA TEORIA POST-STRUTTURALISTA. FU IN QUESTO PERIODO CHE IL LINGUAGGIO DEL POSTMODERNO SI È AFFERMATO COME NUOVA CONDIZIONE CULTURALE. PENSA CHE EMERGENZE SOCIALI COME L’AIDS, IL PROBLEMA DELL’ALLOGGIO E DEI SENZATETTO ABBIANO CONTRIBUTITO A QUESTO CAMBIAMENTO? O FORSE È IL CONTRARIO? IN OGNI CASO, PENSA CHE L’EPIDEMIA DI AIDS ABBA PORTATO AVANTI NON SOLTANTO IL SENSO MA ANCHE L’IDEA DI COMUNITÀ NEGLI STATI UNITI?

È difficile dire in che misura la ricezione della teoria post-strutturalista e la sua applicazione all’arte – che è una delle cose principali per cui “October” era nota – sia direttamente collegata all’esperienza che abbiamo fatto della trasformazione della città e delle crisi politiche dell’epoca. Certo, gli anni Ottanta hanno visto un estremo spostamento a destra, sia negli USA che in Europa. Sin dagli inizi, in tema di AIDS, Reagan fu, senz’ombra di dubbio, un nemico: si rifiutava perfino di pronunciare la parola “AIDS”. Negli anni Settanta, quando ho cominciato a leggere approfonditamente gli scritti di teoria post-strutturalista, vivevo tra le rovine di una città prodotta dalla trasformazione da un’economia industriale alla finanza. Ci fu poi la recessione degli anni Settanta e la crisi finanziaria di New York. Ma capivo poco di quel che accadeva. Davo per scontata la natura della città in cui vivevo. Solo più tardi avrei compreso la natura del mio contesto urbano in quel periodo come funzione del processo di de-industrializzazione. Allora ero ingenuo. Vivevo dentro la città ed ero francamente felice di vivere in un posto dove gli affitti erano bassi e dove interi quartieri erano una specie di parco dei divertimenti per gli uomini gay e per il mondo dell’arte. Si sperimentava in maniera straordinaria in quel periodo, sia riguardo al movimento di liberazione omosessuale, sia riguardo alle pratiche dell’arte. Facevo parte di questi mondi, ne ero fortemente coinvolto. Non riuscivo ad ana-

lizzarli da una distanza critica. C'era ovviamente una forte dimensione politica nel lavoro dei teorici francesi, di Foucault, di Derrida. La decostruzione della filosofia occidentale da parte di Derrida è un atto politico, così come lo è l'approccio "archeologico" o "genealogico" alla storia, al "discorso" e alle istituzioni moderne teorizzato da Foucault. Con *Sorvegliare e punire* e con gli ultimi libri sulla sessualità, Foucault cercò di comprendere la struttura e i meccanismi di potere nel moderno Stato liberale. Lo presi come modello per analizzare le politiche dell'istituzione museale. Ma "politico" è una parola complicata. Il mio modo di intendere la politica cambiò quando mi trovai coinvolto con il gruppo di attivisti di ACT UP, dove feci l'esperienza di un impegno politico insieme ad altri compagni *queer*. È stata la mia prima, intensa esperienza all'interno di una comunità politica e di partecipazione di massa a un movimento di attivisti. La maggior parte di loro era molto più giovane di me ma nonostante ciò con molti siamo diventati amici e siamo in stretti rapporti ancora oggi. Questo stato di cose coincise con la mia espulsione da "October". Quando smisi di appartenere all'entourage della rivista, mi sentii come se non avessi più un'identità all'interno del mondo dell'arte. Avevo però una nuova identità che era qualcosa di più: non l'appartenenza a un club privato, ma a una comunità pubblica. Tuttavia, occorre anche capire che la risposta politica all'AIDS si basava sul fatto che esisteva già una comunità gay organizzata. Sulla scia di Stonewall, nacque una vibrante comunità sociale che portò alla costruzione di solide istituzioni di ogni genere. Prima dell'epidemia avevamo già i nostri club e i nostri locali, le nostre saune e i nostri luoghi di aggregazione sociale: una rete sviluppata che rese possibile rispondere con immediatezza alla crisi causata dall'AIDS.

FORSE L'UNICO MODO DI RISPONDERE A QUESTA CRISI ERA PROPRIO L'ESISTENZA DI UNA COMUNITÀ UNITA CHE RISPECCHIAVA IL CORPO COME ENTITÀ SOCIALE. NELLA PROSPETTIVA EUROPEA, DURANTE GLI ANNI SETTANTA, LE PERFORMANCE CONTRIBUIRONO A RIFLETTERE SULLA SOGGETTIVITÀ, MA NON SULL'APPARTENENZA A UNA COMUNITÀ.

La soggettività non esiste separatamente dall'essere in una comunità. Un soggetto si relaziona sempre e inevitabilmente con un mondo sociale esterno. La teoria post-strutturalista ci ha insegnato molto sulla soggettività, a partire dalla formazione del soggetto nel linguaggio, ciò che è intrinsecamente sociale.

PUÒ CIÒ CONSIDERARSI UN MODO MODERNISTA DI PENSARE AL SOGGETTO? QUANDO HO LETTO IL SUO LAVORO SULL'AIDS QUELLO DI CRAIG OWENS, COLSI QUESTO SPOSTAMENTO DAL SOGGETTO – DALL'INDIVIDUALITÀ – ALLA COMUNITÀ PER LA COSTRUZIONE DI UN SENSO DI COMUNITÀ. RITIENE CHE QUESTA SIA UN'OSSERVAZIONE FONDATA?

Che cosa intendiamo esattamente con "comunità" è molto complicato da capire, perché le comunità ci sono sempre state. C'era di sicuro un forte senso di comunità culturale, una comunità del mondo dell'arte nella New York degli anni Settanta, un gruppo di persone che si conoscevano tra loro e che sostenevano l'una il lavoro dell'altra. Nel momento dell'ascesa della performance, per esempio, non è che ci fosse una grande separazione tra pubblico e performer. Per esempio, Richard Serra realizzò gli arredi di scena per *Choreomania* di Joan Jonas e Philip Glass aiutò Serra a realizzare le sue sculture di piombo per la scenografia. Era un mondo tenuto in piedi da rapporti personali molto stretti. Non direi in ogni caso che un'analisi teorica della soggettività abbia direttamente contribuito a tutto questo. Dobbiamo ricordare, d'altra parte, che questo era il periodo della seconda ondata del movimento femminista. Tutti avevamo consapevolezza del Movimento per i Diritti Civili, del fronte contro la guerra e di tutti i nuovi movimenti sociali degli anni Sessanta. Molti di noi presero parte all'uno o all'altro movimento. Il femminismo ebbe un enorme impatto sulla mia vita a partire dal 1971 quando lessi i libri della seconda ondata del femminismo – quelli di Kate Millett, Germaine Greer, e altri – perché si rivolgevano direttamente a me in quanto uomo gay. Dopo, cominciai a leggere i primi libri del movimento di liberazione omosessuale, compreso quello di Mario Mieli, che fu subito tradotto, e di Guy Hocquenghem, un teorico francese del movimento di liberazione gay e mio caro amico. Ciò accadeva mentre io cercavo di farmi strada come critico d'arte, un periodo in cui da un lato curavo la mostra "Pictures" e dall'altro diventavo caporedattore di "October", anche se non posso dire con certezza che a quel tempo vedevo questi due aspetti della mia vita in relazione tra loro. Cosa che invece può dirsi con riguardo all'attenzione che prestavo al movimento femminista: in effetti, in qualità di critico per "Art News" ed "Art International" scrivevo sul lavoro di artiste come Hanna Wilke e Agnes Martin su "Art News" e "Art International".

LEI È STATO COINVOLTO IN ACT UP E HA PRESO PARTE A INCONTRI E PROTESTE. ERA FORSE PIÙ INTERESSATO A UN'AZIONE DI TIPO IDEOLOGICO CHE ALLA LIBERAZIONE DEL SOGGETTO DAI RUOLI TRADIZIONALI? QUAL È STATO IL RUOLO DI QUESTO MOVIMENTO NELLA SOCIETÀ E QUALE

NELLA CONSAPEVOLEZZA INDIVIDUALE? È INTERESSATO ALLA RI-ARTICOLAZIONE DELL'IDENTITÀ CHE SI STA VERIFICANDO CON IL MOVIMENTO "OCCUPY"?

Dal mio punto di vista, la teoria politica deve sempre prendere in considerazione la soggettività. Non sono un marxista ortodosso, anche se c'è stata una fase della mia produzione che può sembrare marxista nel senso più classico del termine, come il mio saggio su Richard Serra per la mostra al Museum of Modern Art di New York nel 1986. Il rivolgersi verso il soggetto era, in parte, una critica al marxismo fondamentalista. Secondo il marxismo c'è un soggetto universale: il proletariato. Tutte le ulteriori differenze, per esempio quella sessuale, o la differenza tra pubblico e privato, si basano su quella idea unitaria di soggetto. Sono ancora molto critico verso questo tipo di marxismo fondamentalista. Ciò non significa – anzi non lo è affatto – che io non sia interessato alla politica di classe. È difficile per chiunque sia di sinistra non provare forti emozioni in riferimento al movimento "Occupy". Dai tempi di Reagan, la crescente disuguaglianza in questo Paese è un fatto centrale nelle nostre vite. E l'attuale situazione politica indica che sarà sempre peggio. Tutti possono vedere coi propri occhi questo terribile e rapido cambiamento, indipendentemente dalla classe sociale a cui appartengono per il semplice fatto di vivere in queste condizioni. Vivo nell'appartamento in cui ci troviamo adesso dal 1976 e tutto intorno a me è cambiato drasticamente. A pochi isolati da qui c'è il grattacielo di Frank Gehry il cui attico era originariamente dato in affitto per sessantamila dollari al mese, che è più del doppio di quello che un newyorchese medio guadagna in un anno. Manhattan è diventata una città per super-ricchi. I giovani artisti non possono più permettersi di vivere a Manhattan. Con l'aumento progressivo degli affitti, si trasferiscono sempre più lontano, in fondo a Brooklyn o nel Queens. È più difficile adesso costruire quelle accoglienti comunità culturali come quelle che conoscevo io a Soho e Tribeca negli anni Settanta. Se ciò è vero per i giovani artisti, per lo più della media borghesia, immaginate quanto sia molto più difficile per la classe operaia e per i meno abbienti. I grandi speculatori immobiliari finanziano le campagne dei politici ed esercitano un fortissimo controllo sulla politica a New York. Capire la politica di classe è essenziale per capire la politica degli spazi, la geografia stessa e la realtà sociale, della città in cui viviamo. Allo stesso tempo, tuttavia, un marxista fondamentalista dirà che il ritorno al soggetto da parte del femminismo è stato un errore che ci ha distratto dalla politica vera. Non sono d'accordo. Penso che la politica si possa capire attraverso la psicoanalisi – cioè la più sviluppata teoria della soggettività di cui disponiamo – che spiega, tra le altre cose, l'irrazionalità del soggetto. Senza le intuizioni sviluppate attraverso anni di lavoro sulla soggettività, in particolare

quelle del femminismo psicoanalitico, non possiamo capire la politica, compresa la politica di classe. Presumo che non crediamo più nel semplice concetto di "falsa coscienza". Ma come possiamo allora comprendere il fatto che, per esempio, la gente vota costantemente contro i propri interessi? Abbiamo bisogno del concetto psicoanalitico di inconscio per capirlo.

NELLA CONCEZIONE POSTMODERNISTA IL SOGGETTO È SEMPRE UN SOGGETTO SOCIALE. NELLA CULTURA AMERICANA GLI ASPETTI INDIVIDUALISTICI DELLA VITA HANNO UNA GRANDE IMPORTANZA. CREDE CHE LA MORTE DEL SOGGETTO, QUELLA CHE SI È VERIFICATA NELLA MODERNITÀ, ABBA PRODOTTO UN NUOVO PENSIERO SULLA SOGGETTIVITÀ, PRIVA DI UN SOGGETTO UNITARIO MA ISCRITTO ALL'INTERNO DI RELAZIONI SOCIALI MULTIPLE?

Certamente sì. L'idea della morte del soggetto è un prodotto del nuovo modo di pensare la soggettività. Si sono sviluppate nuove forme di comprensione della soggettività non solo grazie alla psicoanalisi ma grazie anche alla teoria del linguaggio. Una nuova politica è stata resa possibile dalla concezione di un soggetto non coerente e sui generis, come prodotto di relazioni sociali, psichiche e linguistiche. Questo ci consente di intendere la politica come derivante da conflitti che riguardano diversi aspetti della soggettività. Non credo quindi che lezione del postmodernismo sia stata ben assimilata. Penso che le intuizioni elaborate in quel momento vadano approfondite. Un recente ritorno al determinismo marxista ha provocato una rivolta contro queste posizioni.

DATO CHE LE RAGIONI PER LA FONDAZIONE DI "OCTOBER" – SENZA TRALASCIARE IL LAVORO DI ROSALIND KRAUSS SUL MINIMALISMO E SULLA MODERNA AVANGUARDIA EUROPEA – ERANO POLITICHE, NEL SENSO CHE ERANO CONTRARIE AL FORMALISMO E MIRAVANO A RICONNETTERE L'ARTE E LA TEORIA DELL'ARTE ALLA VITA, PARLIAMO DELLE DIVISIONI ALL'INTERNO DELLA REDAZIONE. LA PRIMA SPACCATURA AVVENNE AD "ARTFORUM". SI TRATTAVA SOLTANTO DI UNA DICHIARAZIONE DI GUERRA NEI CONFRONTI DELLA LETTURA FORMALISTA DELLE OPERE D'ARTE OPPURE ANCHE CONTRO UNA MENTALITÀ, PRESENTE NEL MONDO DELL'ARTE, CHE RIFLETTEVA UNA SEPARAZIONE SESSISTA?

La rivolta contro il formalismo esisteva già ad "Artforum" come per esempio quando Rosalind scriveva il suo saggio *A View of Modernism* nel 1972, in cui rompeva con Greenberg e Fried. Annette non era mai stata una formalista. Quindi all'interno di "Artforum" c'erano della sempre delle visioni in conflitto.

In quel periodo non scrivevo per “Artforum”, quindi non sono la persona più adatta a parlarne. Ciò che so sull’argomento viene dall’aver letto *Challenging Art*, il racconto che Amy Newman ha fatto di “Artforum” tra il 1962 e il 1974, e da quello che mi dicevano Rosalind e Annette, con cui ho cominciato a lavorare nel 1976-77. Il periodo di intransigente formalismo ad “Artforum” risale proprio agli inizi perché Michael Fried ebbe sempre una enorme influenza su Philip Leider, l’editor della rivista. La rottura, comunque, non riguardava esclusivamente il formalismo. La controversia sull’inserzione pubblicitaria di Lydia Benglis ebbe certamente un ruolo in quella rottura. Quando “Artforum” pubblicò l’inserzione, che la ritraeva nuda e con un *dildo* formato da un doppio pene e posizionato in modo tale da sembrare il suo proprio organo sessuale, un certo numero di redattori della rivista scrissero una furiosa lettera di proteste. Rosalind e Annette erano tra questi.

Arrivai a “October” un anno dopo la sua fondazione, principalmente perché avevo bisogno di un lavoro, ma ero molto contento di entrare a far parte di quella redazione. Ammiravo l’interdisciplinarietà di “October”, il suo impegno sul fronte della teoria, e il suo carattere politico. C’era però un lato negativo. “October” è sempre stato un po’ una specie di club esclusivo e con un altissimo senso di superiorità. Da questo ho tratto vantaggi e svantaggi. Non era sempre facilissimo andare d’accordo con Rosalind e Annette e non è che andassero sempre d’accordo tra di loro. Spesso mi trovavo in mezzo e dovevo mediare. Furono tredici anni davvero molto difficili.

SI PUÒ DIRE CHE IL MOTIVO DEL SUO DIVORZIO CON OCTOBER ERA IL SUO METODO DI ANALISI BASATO SUI CULTURAL STUDIES E NON DI SINGOLI EPISODI DI CUI HO LETTO? IN ALTRE PAROLE, C’ERA UN CONFLITTO TEORICO?

Sì, credo di sì. Dopo aver curato il numero speciale sull’AIDS nel 1987, mi sono sempre più spostato su posizioni paragonabili a quelle dei *cultural studies* di Birmingham, mentre Rosalind e Annette si trovavano sempre più a loro agio con la pratica e la teoria dell’arte di stampo *high modernist*, sebbene per il breve periodo che va dalla fine degli anni Settanta ai primi degli Ottanta, la rivista sia stata associata al postmodernismo. Ma Lei stessa può vedere che dopo che sono andato via io nel 1990, “October” si è ampiamente arroccata su posizioni circoscritte a singole discipline e alla “grande arte”. Quel che si faceva in questa rivista quando ci lavoravo io mi sembra avesse uno spettro più ampio di quanto si fa adesso: pubblicavamo di più di cinema, di danza e di letteratura; e più di teoria

e politica. Il supplemento sull’AIDS ebbe un impatto ampio e immediato, molto più vasto di ogni altro numero speciale precedente o successivo e non credo che i miei colleghi di redazione fossero particolarmente contenti di questo. Nel periodo in cui stavo curando questo supplemento, mi ero cominciato a interessare di *Queer Theory* e quindi la sua pubblicazione ebbe un’importanza enorme per me. Riuscii a incontrare gente come Eve Kosofsky Sedgwick e Judith Butler e divenni parte di un nuovo movimento intellettuale. Nel 1990, non appena fui buttato fuori da *October*, fui invitato a una conferenza di una settimana sui *Cultural Studies* che si teneva alla University of Illinois a Urbana-Champaign e che fu una specie di spartiacque per i *Cultural Studies* negli Stati Uniti. Le relazioni presentate alla conferenza furono pubblicate dall’editore Routledge nel 1992 in un volume intitolato semplicemente *Cultural Studies*. Gli altri redattori di “October” avevano scarso interesse per questo movimento intellettuale. Anzi, nel 1996 “October” dedicò un numero speciale agli attacchi contro i *Cultural Studies*. Risposi a quegli attacchi con un saggio intitolato “Getting the Warhol We Deserve”, pubblicato sulla rivista *Social Text*. Essendo stato via da “October” per oltre sei anni e in contesti molto diversi, mi resi conto che certe divisioni lì erano sempre esistite, anche se, com’è ovvio, le circostanze sono cambiate e io stesso sono cambiato. Adesso, il mio lavoro è cambiato a sua volta. Non mi identifico più esplicitamente coi *Cultural Studies* o i *Visual Studies* (anche se insegno in un programma di dottorato dal titolo “Visual and Cultural Studies”). Ovviamente, i miei anni di lavoro sull’AIDS e l’essermi identificato con i *Cultural Studies* e la *Queer Theory* informano ancora il mio lavoro. Ma queste categorie e ciò che esse comprendono non mi interessano più tanto. Ho recentemente pubblicato un libro sui film di Andy Warhol, scrivo sempre di più di danza e sto finendo un volume di memorie sulla New York degli anni Settanta. Son contento di definirmi semplicemente un critico e va bene così.

LA RIVISTA “OCTOBER” HA COSTRUITO UN NUOVO METODO PER LA CRITICA D’ARTE E HA PROPOSTO NUOVI CONTESTI DI RIFERIMENTO, ANCHE SE I METODI E LE PRATICHE DEI VARI AUTORI SONO DIVERSI. NEL PASSATO, LA RIVISTA ERA MOLTO FOCALIZZATA ED ERA IMPEGNATA IN UNA STRINGENTE ANALISI DELL’ARTE NEL SUO CONTESTO. LA PUBBLICAZIONE DEL VOLUME ART SINCE 1900 HA SEGNATO UNO SPARTIACQUE NELLA STORIA DI OCTOBER. LA STORIA DELL’ARTE RIVELA IL METODO E ANCHE LA MOLTEPLICITÀ DELLE IDEE CHE STA ALLA BASE DELLA RIVISTA, MA RISULTA ANCHE ESSERE UNA CRISTALLIZZAZIONE DELLE POSIZIONI TEORICHE. CREDE CHE L’EREDITÀ CRITICA DELLA RIVISTA SIA TROPPO INGOMBRANTE, IN SENSO INTELLETTUALE, PER ESSERE RACCOLTA OGGI?

Per me è difficile rispondere a questa domanda perché le circostanze della mia uscita da “October” nel 1990 erano molto difficili. Mi hanno lasciato una cicatrice e quindi non leggo la rivista con regolarità. La consulto quando contiene qualcosa di particolare che voglio leggere. Non sono convinto che *Art Since 1900* sia davvero così importante, tranne per ciò che ci dice sui suoi autori. Venne scritto quasi esclusivamente dai redattori più anziani di “October” (con l’esclusione di Annette Michelson) e doveva servire come libro di testo. Scrivere un libro di testo sulla storia dell’arte del XX secolo è un’impresa enorme, che ti porta via un mare di tempo e davvero poco remunerativa sul piano intellettuale. Mi sembra che sia stato scritto soprattutto per esercitare un controllo sul discorso dell’arte nel XX secolo, su come deve essere insegnata e imparata. Questo è l’aspetto di “October” verso cui mi sento più critico: la sua tendenza all’autoritarismo. La sensazione che ho sempre avuto di “October”, cioè quella di essere un club esclusivo, è diventata sempre più netta col passare del tempo. I suoi redattori insegnano nelle più ricche, potenti e prestigiose università del Paese. Gli studenti loro allievi tendono spesso a riprodurre le loro posizioni, ad andare a insegnare essi stessi in altre prestigiose università, ad avere pubblicati i propri libri col marchio “October” presso MIT Press, e diventare i giovani redattori della rivista. Mi sembra che ci sia poca indipendenza critica. Penso che un bravo insegnante formi i suoi studenti a pensare in modo indipendente, non necessariamente a ribellarsi ai propri maestri, ma almeno non desiderare solamente di unirsi alla loro cerchia privilegiata. È una questione che riguarda il dare spazio alle nuove generazioni affinché possano sviluppare le proprie idee e i propri contributi. Certo, i migliori di loro lo fanno in ogni caso. Nonostante lo strapotere esercitato nel campo della storia dell’arte contemporanea, la posizione di *October* è sempre quella di ritenersi un gruppo di outsider. È ovviamente un’assurdità, ma c’è di più: è un fallimento dei redattori il rivolgere le proprie sofisticatissime facoltà critiche su se stessi. Quel “rivolgersi verso il soggetto”, l’auto-interrogarsi, sono ovviamente un principio di psicoanalisi, di teoria post-strutturalista, dei *Cultural Studies* con maggiore consapevolezza teorica. Questa è una critica che ho provato a muovere nel mio saggio “Getting the Warhol We Deserve”.

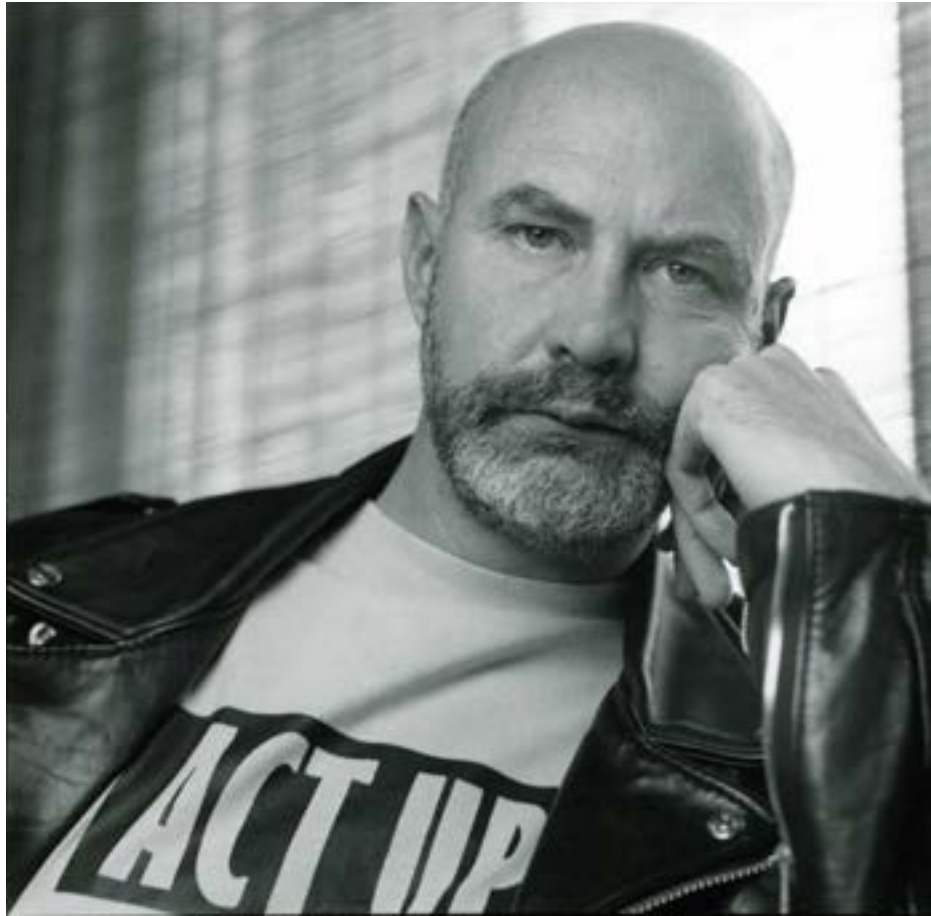
LA LORO POZIONE ERA AMBIGUA PERCHÉ AVEVANO PUBBLICATO UN NUMERO SULLE “POLITICHE IDENTITARIE” CHE CONTENEVA ANCHE ALTRI SAGGI SULLA DEMOCRAZIA RADICALE. COME LEGGE TUTTO CIÒ?

Lo hanno fatto poco dopo che me ne andai nel 1990. Pubblicarono una serie di relazioni di conferenze. Ci furono delle forti proteste pubbliche quando fui buttato fuori da “October” e anche molte congetture sui motivi per cui era accaduto, molte delle quali basate su informazioni errate. Fu anche detto che ero stato licenziato perché gli altri redattori volevano fermare i miei articoli sulle “politiche identitarie”. Ho sempre dato per scontato che quelle relazioni furono pubblicate proprio per smentire quelle accuse. Ma è superfluo aggiungere che alla rivista non si è continuato in quella direzione.

NEWMAN ED ELKINS SONO STATI I CURATORI DI THE STATE OF ART CRITICISM, CHE È LA TRASCRIZIONE DEI CONTRIBUTI PRESENTATI AL SEMINARIO SULLO STATO DELLA CRITICA D’ARTE TENUTO ALLO UNIVERSITY COLLEGE DI CORK, IN IRLANDA. IN UNA DELLE TAVOLE ROTONDE IN CUI SI DISCUSSE DI OCTOBER, BORIS GROYS, CHE ERA TRA I PARTECIPANTI, SI RIFERÌ ALLE TEORIE CHE VENIVANO FUORI DALLA RIVISTA COME “NON SEXY”, CIÒ CHE CRÈ GRANDE ILARITÀ. MOLTE CRITICHE SEMBRAVANO ESSERE ANIMATE DA UN’ATTITUDINE POLEMICA, PERCHÉ “OCTOBER” RAPPRESENTAVA IL POTERE DELLA CRITICA IN SENSO ALL’ACCADEMIA. D’ALTRA PARTE, ANCHE IN ITALIA “OCTOBER” NON È OGGETTO DI CRITICA SPASSIONATA. IN OGNI CASO, QUESTA RIVISTA NON SEMBRA PIÙ AVERE IL RUOLO DETERMINANTE DI UN TEMPO. CREDE CHE VALGA LA PENA RISPONDERE A QUESTE CRITICHE?

Voglio mettere qui di nuovo l’accento sul fatto che il non porsi domande sul potere che si esercita è sempre pericoloso. C’è un incredibile risentimento nei confronti di “October”, perché essa esercita un grande potere nel mondo dell’arte. Allo stesso tempo, per paradosso, credo che non sia più particolarmente influente. Negli anni Ottanta, “October” era letta sia dagli artisti nelle scuole d’arte, sia da chi studiava arte contemporanea all’università. Era una forza critica. Non credo che sia più così. È ancora un’importante rivista accademica, ma nei suoi primi dieci anni di pubblicazione non era vista necessariamente come tale. Penso che invece adesso i suoi lettori siano quasi per la quasi totalità accademici. Studenti universitari che lavorano su questo o quell’artista cercano articoli pubblicati su “October”. Penso che questa rivista pubblici ancora dei lavori importanti e utili, benché non sia più sinonimo di innovazione come era un tempo. Va detto comunque che non è stata mai rimpiazzata da un’altra rivista. Ce ne sono altre attive nel panorama art & media contemporaneo: “Cabinet”, “The Art Journal”, “Grey Room” (in cui ho pubblicato anche io) ma “October” rimane una delle poche riviste accademiche su cui si possono pubblicare articoli seri sull’arte contemporanea. Purtroppo, non ci sono alternative migliori.

In generale, gli intellettuali hanno poca influenza e poco prestigio nella cultura americana. C'è uno strano senso di alienazione, a causa dell'indifferenza al lavoro che facciamo. Ma non si tratta semplicemente di indifferenza, bensì di ostilità. A quelli di noi che insegnano materie umanistiche viene chiesto sempre più spesso di giustificare quello che facciamo, di mostrare come ciò che insegniamo può portare i nostri studenti a ottenere un posto di lavoro. La misura del lavoro intellettuale è ridotta a quanto può essere strumentalizzata. Certo, la nostra alienazione non è così terribile come quella di chi fa lavori noiosi, poco gratificanti e malpagati. Mi considero particolarmente fortunato perché ho frequentato l'università in un momento in cui potevamo ancora imparare per imparare. Poi andai a lavorare nel mondo dell'arte, a scrivere come critico e crearmi una carriera facendo ciò che amavo fare. Ho cominciato a insegnare con una certa regolarità solo nel 1990 e ho preso il mio dottorato anche dopo quella data. Ma in qualità di critico e di redattore avevo già realizzato un numero tale di progetti prima di entrare nel mondo accademico che mi fu conferito l'ordinariato senza dover fare tutta la trafila. Inoltre, insegnando in un corso di dottorato multidisciplinare, ho continuato a poter coltivare i miei interessi com'è mio desiderio. Di recente, per esempio, sono sempre più preso dalla danza e assisto a un gran numero di performance: da giovani coreografi sperimentali che presentano il loro lavoro in posti come The Kitchen e l'Abrons Art Center a compagnie di balletto affermate che presentano il repertorio classico o il lavoro di giovani coreografi come Alexei Ratmansky e Justin Peck. Su gran parte di ciò non scrivo, anche se ho recentemente scritto su Merce Cunningham, Yvonne Rainer e Trisha Brown, di cui seguo i percorsi dai primi anni Settanta. Ma adesso insegno un corso sulla danza e quindi seguo i *Dance Studies* che si stanno facendo spazio all'interno dell'università. Ma riguardo alla mia attività di insegnante in generale, penso che imparo dall'insegnamento tanto quanto imparano i miei studenti, cioè impariamo insieme. Spesso è così perché insegno corsi su temi, come appunto la danza, su cui non sono un esperto e quindi devo studiare molto per portare del materiale in aula. Ma i miei studenti studiano con altrettanta alacrità e a loro volta presentano del materiale che io non potrei mai essere in grado di prevedere. C'è una studentessa che sta preparando adesso la sua tesi sul ballo e m'insegna ogni cosa, così come insegno io a lei riguardo a un ambito di studio che è nuovo per entrambi.



(1)



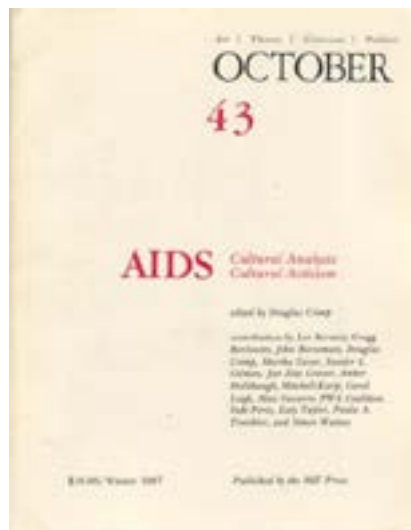
(2)



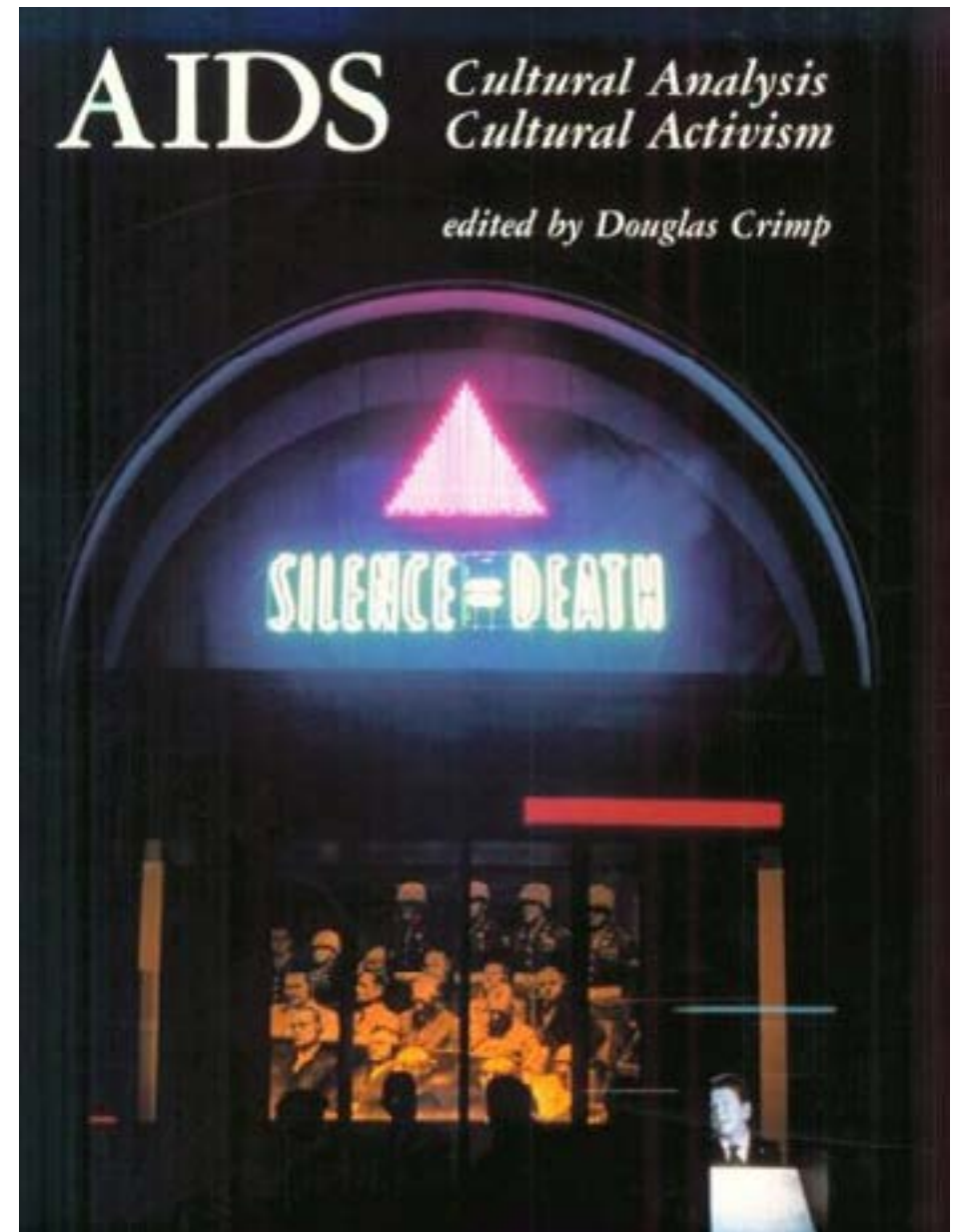
(3)



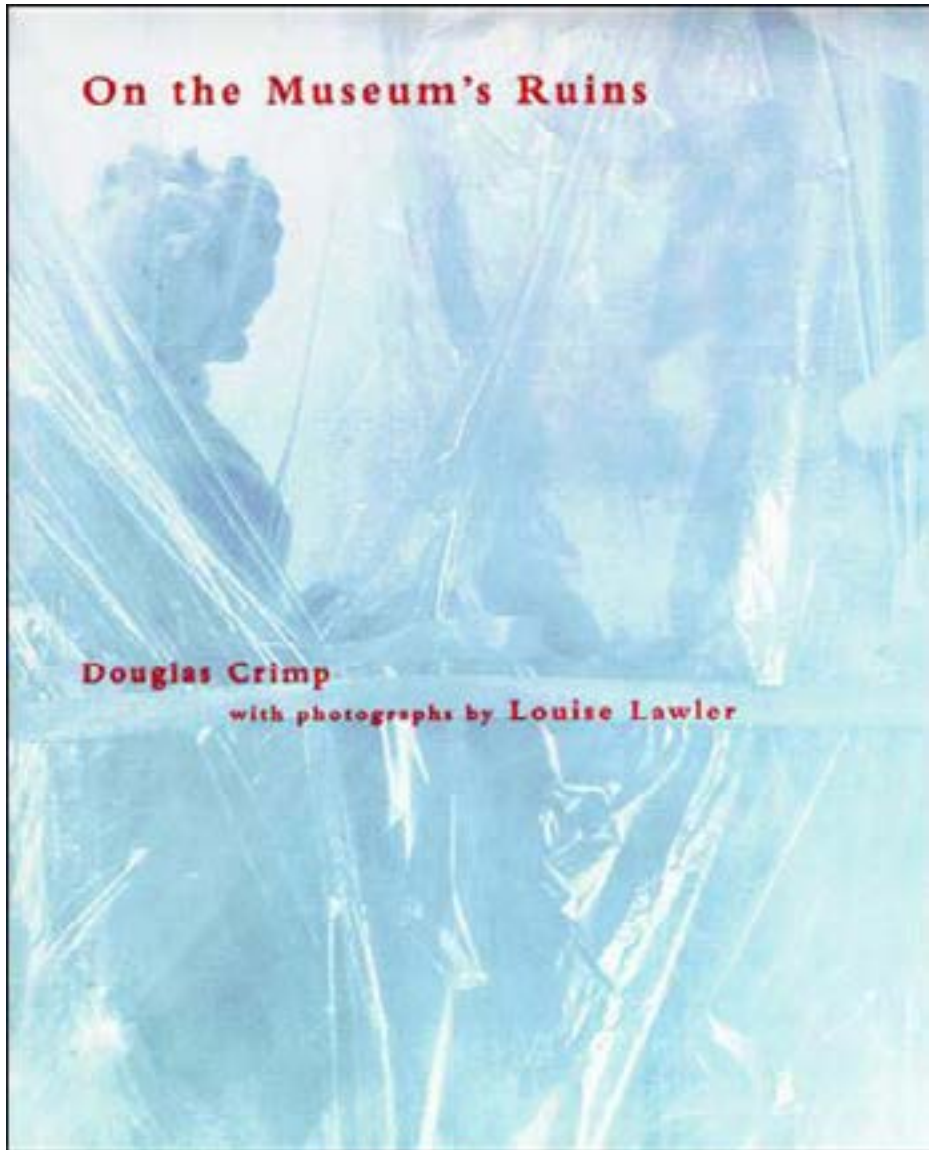
(4)



(5)



(6)



(7)



(8)

(1) Douglas Crimp con la t-shirt di ACT UP quando ha lasciato la redazione di *October* nel 1990. La fotografia fu scattata per illustrare un articolo apparso su "Village Voice" in occasione del suo allontanamento da "October" per le divergenze sulla politica editoriale / *Douglas Crimp in ACT UP T-shirt at the time he left October magazine in 1990. The photo was taken to illustrate an article in the Village Voice about his leaving October over editorial policy differences.*

(2) Douglas Crimp durante la conferenza sul film *Camp* di Andy Warhol / *Douglas Crimp lecturing about Andy Warhol's film Camp.*

(3) Vista dell'installazione della mostra *Pictures, Before and After--An Exhibition for Douglas Crimp*, Galerie Buchholz, Berlino, 28 Agosto-31 Ottobre 2014. Nella prima stanza da sinistra: due fotografie di Lower Manhattan di Peter Hujar del 1976; nel monitor, *Lives of Performers* di Yvonne Rainer, 1972; nel secondo monitor, *Songdelay* di Joan Jonas, 1973, e un disegno recente di Jonas. Nella stanza successiva, sul muro di fondo: poster di attivisti AIDS di Gran Fury, il progetto Silence=Death, Donald Moffett, fierce pussy, Gregg Bordowitz, David Wojnarowicz / *Installation view of Pictures, Before and After--An Exhibition for Douglas Crimp, Galerie Buchholz, Berlin, 28 August-31 October 2014. In the front room from left, 2 photographs of Lower Manhattan by Peter Hujar from 1976; on the monitor, Yvonne Rainer's Lives of Performers, 1972; on the second monitor, Joan Jonas's Songdelay, 1973; a recent drawing by Jonas of a fish. In the back room on the back wall AIDS activist posters by (top) Gran Fury, the Silence=Death Project, Donald Moffett; (bottom) fierce pussy, Gregg Bordowitz, David Wojnarowicz, and at the far right one I cannot make out.*

(4) Douglas Crimp in conversazione con la coreografa Anne Teresa de Keersmaeker, *Vortex Temporum* di Rosas and Ictus, presentato al Tanz im August, Berlino 2014 / *Douglas Crimp in conversation with the choreographer Anne Teresa de Keersmaeker of Vortex Temporum by Rosas and Ictus at Tanz im August, Berlin, 2014.*

(5) Copertina di "October", *AIDS Cultural Analysis Cultural Activism*, vol.53, winter 1987 / *Cover, "October", AIDS Cultural Analysis Cultural Activism, vol.53, Winter 1987*

(6) Copertina di *AIDS Cultural Analysis Cultural Activism*, a cura di Douglas Crimp, October book, The MIT Press, 1988 / *Cover, AIDS Cultural Analysis Cultural Activism, edited by Douglas Crimp, October Book, The MIT Press, 1988*

(7) Copertina del volume Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins with photographs by Louise Lawler*, The MIT Press, 1993 / *Cover, Douglas Crimp's On the Museum's Ruins, with photographs by Louise Lawler, The MIT Press, 1993.*

(8) Copertina del volume Douglas Crimp, "Our Kind of movie". *The films of Andy Warhol*, The MIT Press, 2012 / *Cover, Douglas Crimp's "Our Kind of movie". The films of Andy Warhol, The MIT Press, 2012*



**A PICTURE OF A CRITICAL PRACTICE
A CONVERSATION WITH DOUGLAS CRIMP**



Introduction

I met Douglas Crimp in the summer of 2012, in his New York apartment, a loft in an office building in Lower Manhattan financial district, few steps away from Wall St. and Battery Park. To introduce the work of a prominent theoretician with an autobiographical comment should not appear affected. Rather, it serves as a useful expedient to get to the heart of the method and the writings of Crimp, who has often paired off his theoretical reflections with private records and detailed descriptions of the places where the facts of art took place. When we read his works, we are always exposed – together with a brilliant analysis of the facts and of the methods of inquiry – to the narration of a lifetime and to the participation to a rich cultural scene. Exemplary of Crimp’s critical practice is “Action Around the Edges” – formerly a lecture delivered in the United States and in Europe – published in 2010 in the catalogue of the exhibition “Mixed Use, Manhattan”: this essay aimed at documenting, through the works of artists and photographers, the transformation, and gentrification, of the city and its identity from “magniloquent and visionary space of modernity”¹ to mixed use area in a post-historical condition. The essay, written in form of memoir, is about art and its transforming power on the urban context, and pays special attention to the works of Gordon Matta-Clark, Bernard Guillot, Peter Hujar, and of those artists that at the end of the 1970s exhibited in the show “Projects: Pier 18”. It is an engaging narration that unfolds following the artists that move and hop from a neighborhood to another to end in cheap office buildings where they make their homes. This journal is interspersed with bits of information about Crimp’s own private life and his formation as activist: there we can also read of the process through which he knowingly merges together his interest for art and that for the gay scene – which in 1970s New York was booming – and for the theater and performance scene that he was discovering in those very years. In “Action Around the Edges”, the city is the stage of art and metaphor of a condition of endless trespassing. Similarly, the critical method Crimp employs,

1 M. J. Borja-Villel, “Introduction”. L. Cooke and D. Crimp, eds., *Mixed Use, Manhattan: Photography and Related Practices, 1970s to the Present*. Catalogue of the exhibition held at Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, June-Sept. 2010. Cambridge, MA-London: The MIT Press 2010, 9.

well updated to the radical approach of Cultural Studies, defies disciplinary boundaries and is imbued with the ideas of French structuralism he was exposed to when attended Rosalind Krauss' classes.

Although on an international level Crimp is best known for his contribution to institutional critique through the dynamics of meaning attribution in the postmodern era and to Queer Studies, his initial interest in the study of American painting, which he approached at the beginning of his career with no formalism or condescension, should not be overlooked. Since the very outset of his essay published for the exhibition at Centro Comunitario di Brera in Milan, featuring works by Ralph Humphrey, Jo Baer, Barnett Newman, Robert Ryman, Robert Mangold, Agnes Martin, Frank Stella, Richard Tuttle, Dorothea Rockburne, Ad Reinhardt, David Novros, Ellsworth Kelly, Brice Marden, Crimp discusses the condition where art questions its own grounds. His interest for painting coincides with that in the investigation of self-questioning contemporary art. As Crimp remarks, together with the crisis of painting, at the end of the 1960s, through concepts as dematerialization, anti-form, conceptualism, one could witness an assault «to the whole structure of art [...] not only in the very form of painting and sculpture, but also in the way in which artworks were discussed and exhibited and in the critical dialogue they prompted».² Through a comparison between the reasons of anti-illusionistic and radically minimalist sculpture with those of painting, incapable of breaking completely free from the «perennial question of illusionism», by 1973, in Crimp's writings we can see gain ground the structures of thought and the ideas that will inform his article "The End of Painting"³ and later the monograph *On the Museum's Ruins*.⁴ What guides radical painting or, to put it in Crimp's words, «opaque painting», is the same spirit that had brought about in sculpture the *specific object* of Minimal Art.

The search for what is specific to a painting leads the artists to the surface and to its opacity through those features (format, size, proportions, color, line, material) that contribute to the neutrality and presentation of painting per se, because «the problems of painting» – writes Crimp at the end of the essay – «are contained in painting itself».⁵ The interest in painting, and in the results of the

2 D. Crimp, "Superfici Opache". G. Celant and D. Crimp, eds., *Arte come arte*. Catalogue of the exhibition at Centro Comunitario di Brera. Monza: Edizioni Arti Grafiche la Monzese, 1973.

3 Published in *October 16*, "Art World Follies" (Spring, 1981), 69-86.

4 Cambridge, MA.-London: The MIT Press 1993.

5 "Superfici Opache"...

thorough investigation that artists have been conducting on the pictorial process, researching for its intrinsic motivations and deciding for a negation of spatial illusionism, does not end in the 1970s. Rather, it has recently gained new life in an essay Crimp devoted to the works of Agnes Martin, where he has reiterated the critical-narrative practice of the memoir.⁶ As revealed by the critic himself, also this piece was written in connection to the other essay devoted to New York: the radical inquiry on painting merges with autobiography at the point of lingering on seemingly futile details. Still, the multilayered construction of the text is enriched with information useful to reconstruct the critic's bibliography. With an obsessive attention for details that allows the reader to take part emotionally to an actual tranche de vie, Crimp's narrates how he put together the exhibition on Agnes Martin he was curating at the School of Visual Art Gallery in New York. Framing Agnes Martin's work in the conceptual painting category of "opaque surfaces", a term used in alternative to Minimalist painting, more particularly Crimp compares her drawings with the works by Ad Reinhardt and with the experiments by artists her age or younger: people like Ellsworth Kelly, Sol LeWitt, Eva Hesse, who at that time were advancing new ideas for a similar renewal in painting, «in a moment when American painting relinquished spirituality in favor of logic»⁷, a moment, according to Crimp, with Martin Agnes's work at its core. By 1971, in the essay where he analyzed the grids featured in her works, Crimp had introduced the problem of "tension". Later, in the winter 1973 issue of *Data*, he highlighted that although those lines – with their sfumato produced by their «non-mechanic quality» – were aimed at the elimination of the autobiographical elements from the pictorial surface, in fact they were displayed in «a wide array, in the perceptive and measurable complexity of the structure».⁸ Rosalind Krauss proposed an analogy between the grid and myth, which in the structuralist analysis has the cultural task of organizing contradiction.⁹ The idea Krauss advances in her essay on the grids as devices of spatial organization of a story and the disposition of unmanageable oppositions along the vertical lines, seems to contain the same degree of fascination for an always different sensory experience, as Crimp himself suggests in analyzing

6 D. Crimp, "Back to the Turmoil". L. Cooke and K. Kelly, eds., *Agnes Martin*. Catalogue of the exhibition held at Beacon. New York: Dia Art Foundation, 2011, 58-77.

7 D. Crimp, "Superfici Opache".

8 D. Crimp, "Agnes Martin: numero, misura, rapporto". *Data* #10 (Winter 1973), 85.

9 R. Krauss, "Grids". *October* 9 (Summer 1979), 50-64: 54.

Agnes Martin's movie *Gabriel*¹⁰, he sees a «return to turmoil» (“Back to Turmoil” is the title of his essay published in 2011 for the survey exhibition held at Dia Art Foundation). Innocence, freedom, beauty, happiness, and perfection are the real themes of Agnes Martin's film and painting, where the lines drawn along with an indistinct sfumato halo, are all similar but become unexpectedly different at a second glance. At the end of the essay entitled “Superfici Opache” [Opaque Surfaces], Douglas Crimp had already pointed out that getting rid of the differences between painting and sculpture is too simplistic and the fact that some artists remain «faithful to painting» forces us to «admit that problems of painting are contained in painting itself».¹¹ Departing from analytical (and self-analytical) experiences, this process of analysis of art has led Crimp to question the status of sculpture. Published in the occasion of Richard Serra's sculptures exhibition at MoMa in 1986, and originated in the American debate stirred by the polemic following the removal of Serra's great sculpture *Tilted Arc* in Federal Plaza, New York, the essay “Serra's Public Sculpture: Redefining Site Specificity” contains Crimp's thoughts on site-specificity¹², among the first to be formulated in the American art scene.¹³ Crimp intervenes on a subject that stems from the larger issue of the crisis of the museum institution, a topic where he will later include his reflections on Serra's (public) sculptures. The pivotal importance of the notion of site-specificity in Crimp's thought has its roots in materialism. The whole issue cannot be solved by reducing site-specificity to an aesthetic category whose authors are the sophisticated public of art and the artists, especially minimalist artists, whose fault is that of incorporating the exclusively formal relation between an artwork and its surrounding space into the artwork intrinsic qualities. Though contextualized through a merely perceptive reference to the place where it is located, the Minimalist nonetheless falls within a modernist system where art is reduced to a commodity and

10 In this experimental film – where the scenes with a young boy walking through a landscape are alternated with images of nature – Agnes Martin creates a syncopated narration, by alternating silences and sequences where the main character's actions are accompanied by Bach's *Goldberg Variations*.

11 D. Crimp, “Superfici Opache”.

12 “Serra's Public Sculpture: Redefining Site Specificity”. *Richard Serra / Sculpture*. Catalogue of the exhibition held on Feb. 27–May 13, 1986 at the MoMa. New York: The Museum of Modern Art, 1986, 40-56. Reprinted in D. Crimp, *On the Museum's Ruins*. With Photographs by Louise Lawler. Cambridge, MA.–London: The MIT Press, 2000. 4th printing, 150-198.

13 On this topic, see R. Deutsche, *Evictions: Art and Spatial Politics*. Cambridge, MA.–London: The MIT Press, 1996; M. Kwon, *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge, MA.–London: The MIT Press, 2002; by the same author, see also the article with the same title in *October* 80 (Spring 1997), 85-100; J. Gieseking and W. Mangold, eds. *The People, Place and Space Reader*. London: Routledge, 2014.

whose only responsibility ultimately falls on the artist «the sole generator of the artwork formal relationships».¹⁴ According to Crimp, Minimalist sculpture failed in producing «a materialistic critique of Modernist idealism».¹⁵ Crimp's reasoning is subtle: not only does he imply that site-specificity cannot be reduced exclusively to the formal and perceptive relation between an artwork and a place, but also that this characteristic is radically turned into an attack to art as luxury good in the 1960s practices animated by a critique to established institutions. This attack is waged in the field of production that, as it becomes more radical, must be inevitably identified with the stage of distribution.¹⁶

The change occurred in art and set off by the artists – an epiphenomenon, or more precisely, a superstructure of the whole turning of conscience (as in Buren's definition¹⁷), is strictly connected to the global transformations that the political demands of 1968 protest movements produced in society.

With the due differences among the various European critical stances – embodied by the works and theories of Buren that used Marxist terminology to discuss of processes and labor division, and the American ones, represented by the works of Serra – Crimp emphasizes the similarities between the two approaches in critiquing and studying art institutions. Besides discussing the revolution that the two artists have brought about in the exhibition space, leveraging on Serra's single works, Crimp deconstructs all the “myths” of modernist sculpture making. Unlike modernist sculptures – where the prevailing myth of the artwork

14 D. Crimps, *On the Museum's Ruins*, 154.

15 D. Crimps, *On the Museum's Ruins*, 155

16 Crimps clarifies that this kind of attitude is typical of post-Minimalist instances of art, whose «resistance to the disintegration of culture into commodities» contributes to a materialist critique of art. He refers directly to the works by Daniel Buren, Hans Haacke, Michael Asher, Lawrence Weiner, Robert Smithson, and Richard Serra. «Andre's failure to see the singularity of the ‘generic classes of spaces’ he ‘worked for and toward’ was the failure of minimal art to produce a fully materialistic critique of modernist idealism. That critique, initiated in the art production of the following years, would entail an analysis of, and resistance to, art's institutionalization within the system of commerce represented by those spaces listed by Andre. If modern artworks existed in relation to no specific site and were therefore said to be autonomous, homeless, that was also the precondition of their circulation; from the studio to the commercial gallery, from there to the collector's private dwelling, thence to the museum or lobby of a corporate headquarters. The real material condition of modern art, masked by its pretense to universality, is that of the specialized luxury commodity», D. Crimp, *On the Museum's Ruins*, 155.

17 «The dispute with tradition, etc. is already found in the 19th century. However, since then, so many traditions, so many academisms, so many new tabus and new schools have been created and replaced! Why? Because these phenomena against which the artist struggles are only epiphenomena or, more precisely, these are only the superstructures compared to the foundation which conditions art and is art». D. Buren, *Is Teaching Art Necessary*, Galerie des Arts, September 1968, quoted in L. Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object*, New York: Praeger Publisher, 1973, 51.

uniqueness, which is instrumental to affirm its exceptionality and autonomy, is closely followed behind by that of the touch of a distinctive hand that reinstates the myth of the artist¹⁸, for the only specialized craftsman «obscures the social division of labor»¹⁹ – Serra’s works consciously betray these characters and place themselves in the public space as inert material industrially produced in series. The essay on site-specificity, like most of Crimp’s writings, is a goldmine of ideas: through the analysis of Buren’s and Serra’s works, he progressively tackles all the aspects regarding the production of meaning of an artwork within, and without, the exhibition space.

In Crimp’s discussion of museums and of the relations between the places of production and exhibition of an artwork, photography occupies a central position. In the essay on site-specificity, photography, which has undermined the autonomy and the established museum institution, shattering it down (hence the main thesis giving the title to his book *On the Museum’s Ruins*), is pointed at as the most powerful tool to re-introduce art, which was already positioned outside art-devoted spaces, into the institutional discourse of art. Photographic reproduction has the power to abstract art from its context and to produce its consumption as museum object. Serra, Crimp argues, wants to position again art in its material reality but, this time, he is aware that any experience one has of an artwork is deceptive, all the more if this experience takes place via photography. The discourse about photography has been central in the whole of Crimp’s production since 1976, when he curated (and edited the catalogue of) an exhibition entitled “Pictures”. Photography is at the same time metaphor and instrument of the postmodern epistemological mutation to which Crimp has devoted consistent attention until the end of the 1980s: *On the Museum’s Ruins* indeed collects the essays dedicated to his reflections on postmodernism impact on the various disciplines. Crimp’s inquiry on postmodernism is conducted by dissecting the paradigmatic modern institutional form, that is, the museum. Crimp writes the hagiography of the new practices that transform a venue for exhibitions. Photography and museum are the center of this investigation, but the critic also considers the works of the neo-avant-gardes and those of the institutional critique (always considered in their relation with their context of production), as well as the places where the discourse on art is created, such

18 Ventriloquizing Serra’s words, Crimp argues that by placing a work outside the space of a gallery or museum, which in a spirit of partisanship replies its dynamics, the hierarchical mode of attribute meaning to it is completely overturned: «Once the works are erected in a public space they become other people’s concerns», Richard Serra quoted in L. Lippard, *Six Years*, 165.

19 L. Lippard, *Six Years*, 157.

as the art market and the art galleries. Crimp interprets that epistemological mutation through a theoretical methodology based chiefly on what he calls an «archaeology of Modernism», in the wake of Michel Foucault. Crimp himself informs us of the theoretical methodology employed: he declares his sources – French post-structuralism – but also adds some directions of use: in fact, he uses French thought in a way that strengthens the self-awareness of the theoretical instruments through an archaeology of modernity rather than a postmodern theory. In this regard, Crimp follows the ideas of Andreas Huyssen who, in his methodological inquiry of the theoretical instruments offered by post-structuralism and of postmodern theory, suggests to envisaging the relation between modern and postmodern in terms of continuity rather than rupture.²⁰ Writes Huyssen, and Crimp quotes him emphatically, that «post-structuralism offers a theory of modernism characterized by *Nachträglichkeit*, both in the psychoanalytic and the historical sense».²¹ Photography is the privileged standpoint from which one can make a twofold interpretation of the artwork per se and of its *structure*, but also of modern and postmodern together: indeed – without emphasizing in just as much modernist terms the pair continuity/rupture – postmodern is included and self-included, as in a Möbius strip, in modern.

Crimp devoted himself to photography adopting different points of view: that on the subject and, through it, on the representations of gender issues – not only homosexuals but also feminists. In doing so, he has crossed path with that postmodern theory of art according to which photography is an instrument for reproducing art and, at the same time, the extension of art «to a broader discursive dimension, an imaginary museum, a history of art».²² Photography itself is an artwork and as such, the object of exclusion, or even, forced inclusion in the museum space. Photography – ambiguous device par excellence, for it is artwork and image, support and meaning altogether – invalidates the modernist idea of the museum as proper space for the exhibition of autonomous artworks. In the museum, photography imposes heterogeneity – although in Malraux’s imaginary museum this same principle has, with regard to images, homogenizing effects. Once photography has made its entrance as artwork, or through an

20 Compare Huyssen’s position, suggesting considering the relation between modern and postmodern through the lenses of post-structuralism as re-transcription of the past of trauma (*Nachträglichkeit*), with that of Hal Foster’s, who saw postmodern theory as an optical aberration. See H. Foster, “Postmodernism in Parallax”, *October* 63, (Winter 1993), 3-20.

21 A. Huyssen, “Mapping the Postmodern”, *New German Critique* 33, (Autumn 1984), 5-52: 39.

22 D. Crimp, *On the Museum’s*, 13.

artwork (as in Robert Rauschenberg's pictorial surfaces) and not as support, heterogeneity is re-established, to the detriment of the museum's integrity. *On the Museum's Ruins*, published as article in *October* in 1980 and republished as the opening essay of the 1995 catalogue issued with the same name, offers incontrovertible evidence on how the inquiry on the nature of the museum as institution can destroy the modernist apparatus of culture and knowledge. Crimp honors Leo Steinberg²³ – as will do a few years later Rosalind Krauss²⁴ – whose critical practice has founded new and “other criteria” for art criticism. Steinberg was the first to introduce very precociously the term “postmodern” and, in particular, to suggest through Foucault's notion of archaeology a reading of Rauschenberg's work, something that in Crimp's text has become the brand of a condition – shared with neo-avant-garde artists and in complete disagreement with the European critic Peter Bürger²⁵ – rejecting the continuity with the past and advocating rupture, emblematic of the epistemological postmodernist upheavals. When photography, which of the various forms of art was the most affected by postmodern experimentations since the end of the 1970s, is shown in a museum institution²⁶ «contaminates the purity of modernisms» separate categories²⁷, especially painting and sculpture. For Crimp, photography represents the allegorical form of the largest and most complex re-organization of knowledge and of the «new epistemological construct» that postmodernism has realized, for it must include, in order to function, the call into question of all the myths of the modern. The production in series, that is the impossibility of

23 From the earliest experiments at the end of the 1940s like *White Painting with Numbers* (1949) to the more mature works where the flatbed picture plane does not refer to any optical a priori or any event outside the surface itself, in Steinberg's words, Rauschenberg's work brings about a complete change transforming «the relationship between artist and image, image and viewer». L. Steinberg, “Other Criteria”. *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*, London-New York: Oxford University Press, 1972, 55-91: 91.

24 In her introduction to *Perpetual Inventory* – a volume that has the merit of gathering articles already published in various journals (from *Artforum* to *October*) and of arranging thematically and diachronically the issues connected to modernism and to media and languages of art – while building up her own “inventory”, Rosalind Krauss could not but be inspired by Rauschenberg's oeuvre, and by Steinberg's illuminating reading of it, whose main source was the artist's inventory kept in his studio in Captiva Island. See R. Krauss, *Perpetual Inventory*, Cambridge, MA: The MIT Press, 2010.

25 Compare this position to Hal Foster's radical criticism to Bürger's *The Theory of the Avant-Garde*, and especially Foster's “Who is Afraid of Neo-Avant-Garde”, Chapter I of his *The Return of the Real: Art and Theory at the End of the Century*, Cambridge, MA: The MIT Press, 1996, 1-33

26 D. Crimp, “The Museum's Old, the Library's New Subject”, in D. Crimp, *On the Museum's Ruins*, 77. In this chapter, the author explains the reasons leading to the creation of the department of photography at the MoMA. See also the chapter entitled “Breaking the medium: la fotografia come modello” in my ‘*October*’: *Una rivista militante*, Naples: Luciano editore, 2014.

27 D. Crimp, “The Museum's Old”, 77.

discerning between the original and its replicas, and, more extremely, the impossibility of even having an original, makes photography the emblem of postmodernism. Crimp argues that at the end of the 1970s, when the crisis of the modern museum was most apparent, two conflicting phenomena arose: on the one hand, photography enters the space of the museum as art; on the other, one witnessed a return to art inspired to Expressionism. With regard to the former, Crimp maintains that whatever be the effects of the introduction of photography in the space of the museum, the art system that embraces it as art limits its analysis of photography to the artist's subjectivity. Either we are talking of the artist's hand or of the photographer's eye, in both cases the stylistic analysis inevitably leads the issues of quality and legitimacy of the works back to the artist's persona. This is an attempt of «restoration of the aura»²⁸: that aura that for Walter Benjamin dissolved in the mechanical reproduction of the work of art and was exploited in the photographic activity of postmodernism by a group of very young artists who took part to the exhibition “Pictures”²⁹, curated by Crimp, first at the Artists Space and then at the Allen Art Museum of Oberlin and the Institute of Contemporary Art in Los Angeles. Here the aura was seen as a quality of the copy rather than of the original, so that the original could not be identified anymore. The works of the artists exhibited – Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo, and Philip Smith, along with Cindy Sherman – all share the intrinsic ambiguity of the word “picture” as it does not refer to a specific medium or genre. Since the very outset of the essay included in the catalogue (with an expanded version published in the journal *October*³⁰), Crimp observes that Michael Fried had attacked Minimalism for its theatricality³¹, for its *perverse positioning between painting and sculpture*, and especially for its *duration*. Owing to Minimalism, the act of viewing an artwork had become a perceptive process with a temporality, while Fried was of the idea that an artwork had to be grasped in its entirety while in front of it. But it is exactly what Fried most criticizes – temporality and theatricality – that in fact are the main features of the works, videos, films, photographs and performances included in the exhibition “Pictures”. These works, all featuring citations, fragments, framing, and staging, have the effect of questioning modernist categories because they all share a cultural presupposition, i.e. postmodernism,

28 D. Crimp, “The Photographic Activity of Postmodernism”. D. Crimp, *On the Museum's Ruins*, 117.

29 “Pictures”, catalogue of the exhibition, New York: Committee for the Visual Arts, 1977.

30 D. Crimp, “Pictures”. *October* 8 (Spring 1979), 75-88.

31 See M. Fried, *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, Chicago: Chicago University Press, 1988.

that cannot be reduced to a stable temporality.³² Crimp's *obsession* for pictures, so precociously appeared in comparison to the emergence of the "pictorial turn" of the 1990s, should by no means be confused with the theoretical and methodological approach of Visual Studies, for his is rather an investigation on the procedures and processes of construction of a postmodern artwork. According to W. J. T. Mitchell, who has followed this phenomenon at least since his eponymous article appeared on *Artforum* in 1992, the pictorial turn is the methodological turn that rejects the notion of meta-language, which can control the interpretation of images, and privileges a direct reading of the images themselves without refusing to consider the visual as embedded in «technologies of desire, domination, and violence».³³ Advancing the idea that the visual is a universal language that can go beyond the local dimension of the verbal language, Mitchell advocates the turn of the Visual Studies as an inquiry on visual culture and also on the visual construction of society; he warns academics committed to the reinforcement of disciplinary boundaries, and especially to the distinction between high-brow and mass cultures, to abandon all myths and preconceptions. This turn has the «ambitious aim of showing seeing»³⁴. As a sub-discipline of Cultural Studies or autonomous discipline, Visual Studies have not been a privileged object of analysis on the part of Douglas Crimp. Until the 1990s he was more interested in participating in the intellectual movement brought about by Cultural Studies all over the world but especially in the United States, where they contributed to the foundation of the studies on Identity Politics and to laying the ground for Queer Culture. Crimp's participation to Cultural Studies and to the realization of the special issue on the sanitary and cultural emergency of AIDS, with Crimp especially insisting on this cultural dimension, caused some disagreement with *October's* editorial board and, eventually, his dismissal from the journal, as he himself tells in the interview published here. His approach to criticism, ascribable to Cultural Studies, contributes to explaining the variety of his interests, the possibility of coexistence in his works of many and important themes, and, above all, his methodological consistency. As he states in several passages of the interview, Crimp does not choose a specific topic through which analyzing different cultural aspects. He never takes art as the one and single key to access paths seldom beaten by

32 D. Crimp, "Pictures", 87.

33 W. J. T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago: Chicago University Press, 1995, 24.

34 W. J. T. Mitchell, *What Pictures Want: The Lives and Loves of Images*, Chicago: Chicago University Press, 2013, 335 (but the essay quoted dates to 2002).

theoretical criticism. Following the attitude typical of those who come from Cultural Studies, he devotes the same intellectual care to the various objects he investigates on, although he now considers that theoretical interest used up. The two theoretical methods of psychoanalysis, revised in the light of Feminism, and Marxism, though never conceived in its most orthodox version, are the two major tools that Crimp combines in the study of contemporary culture. The adversarial relationship with *October's* editorial board occurs precisely when the critical issues related to post-modernity were by that time historicized arguments and no longer operational practices. Indeed, if until 1986 the publication of dense articles on *October* shows that Crimp's interests were focused on art and on institutional critique, later his preoccupations with Identity Politics and Queer Theory, which he himself contributed to establishing, becomes all-encompassing until the 1990s. The publication of the AIDS special issue – which he edited with the participation of Sander L. Gilman, John Borneman, Paula A. Treichler, Jan Zita Grover, Max Navarre, Carol Leigh, Leo Bersani, Suki Ports, Gregg Bordowitz, Martha Gever e Simon Watney – operated a transformation within *October*. The topics and contributions now featured did not regard the "high" and "exclusive" sphere of art theory, but were rather part of an inquiry on daily life, on politics, on the will (which corresponds to the methodological choice) to keep a close connection with the theoretical reflections on what pertains to the sophisticated culture with fashion, music, and street culture, in general, the shapes of daily life in which the representations of the subject and identity constructions are organized through desire, domination and power. The editorial board at *October* ill-tolerated Crimp's revolution at the journal. Nonetheless, a few years later the magazine published a questionnaire and a series of articles addressing the debated incorporation of Cultural Studies into Visual Studies. In Crimp's opinion, this was an attempt to iron out the theoretical and methodological misunderstandings that had arisen on the occasion of the publication of the special issue on AIDS. In any case, the interest of Crimp for the issue of AIDS and, more generally, for identity politics and the gay scene was born in parallel to his commitment to institutional critique, because the discourse of otherness underlies that of postmodernism.

Identity politics, vision, photography, and institutions – they are all inextricably related. The central thesis of the special issue is that AIDS is a cultural disaster, and only an action of cultural transformation, Crimp argued at the outbreak of the epidemic, could have led to the end of the infection. As a victim or infector, the sick body has been exposed in ideological representations and

public communication.³⁵ Crimp's decision of making the discussion as well as the protest more radical through theoretical commitment and cultural inquiry drew sharp criticism from all fronts. He immediately took part in the protest becoming part of the ACT UP activist group that saw the participation of gay, lesbian and even heterosexual people, HIV-positive and not, and was focused on the urgent need to tackle the spread of the virus and manage the disease by financing research and building up a healthcare system that would ensure accessibility to therapies for the entire population. The demonstrations, which Crimp reconstructs together with the activism of artists and graphics that helped give voice to dissent with a number of works, films, posters and viral campaigns, were addressed to challenge the official policy, from Reagan's conservative positions to those of the national and federal institutes that researched and monitored on the virus and the cures, such as the Food and Drug Administration and the Centers of Disease Control and the National Institute of Health. Crimp describes the commitment of the activists in visualizing their protest through manifestoes and actions capable of synthesizing the complex issues arisen in the short time since the outbreak of the disease. These issues pertain to the power of the media in the representation of the sanitary emergency, homophobia, gender issues, and the biomedical discourse closely linked to the policies for the control of individuals. In Crimp's analysis, even the identity models embraced by the gay community are revealed to be the product of a conservative regression as well as the obvious outcome of the media's psychological terrorism and, more generally, of the policies of control and exclusion operated by the American society.³⁶ The problem of AIDS becomes a central part of the American critical theory because through the topic of contagion, issues of paramount importance for contemporary society are raised. The protest is well represented by the symbol exposed at all demonstrations: a pink triangle on a black background with the inscription, in large letters: "Silence = Death". The pink triangle, alluding to the label sewn by the Nazis on the uniforms of the homosexual prisoners in concentration camps, recalls by analogy the Nazi crimes and, in one single shot, points the finger against politicians and the society for their irresponsible behavior in spreading the state of emergency and for the consequent death of thousands of people. An art project followed, hosted at the New Museum, one of the most socially and politically committed institutions,

35 In 1999, P. A. Treichler collected in a thick volume the «cultural chronicle» of the sanitary emergency, especially in the United States, devoting much space to the work the media did to make a public representation of the disease and the protests that derived. See his *How to Have a Theory in Epidemic: Cultural Chronicles of AIDS*, Durham, NC – London: Duke University Press, 1999.

36 See D. Crimp and A. Rolston, *Aids Demo Graphics*, Seattle: Bay Press, 1990.

with the projection of the video *Testing the Limits* and the display of a neonlight with the symbol and the writing "Silence = Death" in an open shop window in the Lower East Side. Mapping the various gay-related activities, Crimp has always supported gay sexual culture and stigmatized moralism, arguing in favor of «a critical, theoretical, activist alternative to the personal, elegiac that appeared to dominate the artworld response to AIDS».³⁷ Departing from Freud's theory of mourning and melancholia and applying these notions to the social sphere, Crimp provides theoretical basis to those public rituals that ACT UP enacts in its activism. But, above all, on the one hand he demands that the whole of society take on the responsibility for the feelings of terror, rage, and affront the gay community must harbor, and, on the other, asks it to do research and find resources to increase testing and find cures for HIV-positive people. In Crimp's view, militancy, as well as mourning, is unavoidable to fight violence perpetrated against the gay community, but also to understand the psychological mechanisms that make an individual part of a society.³⁸ More recently, Douglas Crimp has studied Andy Warhol's films, publishing in 2012 *Our Kind of Movie*, a narrative essay painstakingly reconstructing Warhol's cinema and knitting closely together the technical aspects of cinema-making, Warhol's poetics, and his personal and working relationships with the actors – counting superstar Mario Montez among them – and with the director Ronald Tavel.³⁹

With the exception of a text in the catalogue of a 1971 Milan exhibition, dedicated to "opaque surfaces", no translation of Crimp's works has been published in Italy. This is probably due to the fact that, at least with regard to the postmodern cultural paradigm, Italian contemporary thought has been influenced more by European philosophy than by the articulations of the American philosophical discourse. Besides, it should not be overlooked that Crimp, along with other theorists active around *October* magazine, has never advocated the "return to painting" which has been at the core of the Italian critical discussion on contemporary art and has had some international echo.

My personal encounter with Douglas Crimp, which will hereby follow in form of interview, has left a sign in my reconstruction of the critical debates stirred in *October*. More importantly, it has allowed me to have a direct contact with and

37 D. Crimp, "AIDS: Cultural Analysis/ Cultural Activism". D. Crimp, *Melancholia and Moralism: Essays on AIDS and Queer Politics*, Cambridge, MA-London: The MIT Press, 2002, 39 [originally published in *October* 43 (Winter 1987): 3-16].

38 D. Crimp, "Mourning and Militancy", *October* 51 (Winter 1989), 3-18: 18.

39 D. Crimp, *Our Kind of Movie*, Cambridge, MA-London: The MIT Press, 2014.

to approach unbiasedly one of the most eccentric, given the variety of topics he has covered in years of research, militant critics belonging in the methodological transformation launched in American criticism since the end of the 1970s.

CONVERSATION WITH DOUGLAS CRIMP

MARIA GIOVANNA MANCINI | IN ON THE MUSEUM'S RUINS YOU WERE INFLUENCED BY FRENCH CULTURE, AND IN PARTICULAR BY THE THOUGHT OF FOUCAULT AND DERRIDA. AS WELL AS THIS, WITH THE USE OF METAPHOR AND ALLEGORY YOU REFER TO THE THOUGHT OF WALTER BENJAMIN. SO AT THE ORIGIN OF YOUR INTERESTS WE FIND NOT ONLY FRENCH BUT ALSO EUROPEAN THOUGHT ON THE THEMES OF THE MODERN. DO YOU STILL BELIEVE THAT THIS IS A ROAD WHICH CAN BE FOLLOWED?

Douglas Crimp | Much of what we generally call French theory, or European or Continental theory, began to be translated into English between the end of the '60s and the beginning of the '70s. Like many other people, I read the texts as the translations were appearing. In particular, I studied Foucault and Benjamin at that time, before I became an editor of *October*, and before I began to ask myself how I could use such theory in my work. Annette Michelson, one of the founders of *October*, had lived in Paris, where she met many of the French intellectuals of her generation. She and her co-editor, Rosalind Krauss, were especially interested in French thought. An example of this interest is the publication in the first issue of *October* of Foucault's "This Is Not a Pipe". They proposed publishing it in *Artforum*, but it was refused by John Coplans, who was then the editor and was not interested in this kind of work. That was one of the reasons for the split with *Artforum* and for the founding of *October*. When the journal came out, I was very impressed by it. I had already been interested in the work of Rosalind and Annette in *Artforum*. In 1976 I enrolled at the Graduate Center of the City University of New York to study with Rosalind. At the end of my first year of coursework, in the Spring of 1977, she asked me to be the managing editor of *October*. I began working on the journal when issue number 4 was in preparation; starting with number five, MIT Press took over the role of publisher and *October* became a regular quarterly journal. My classmate Craig Owens and I were two of Rosalind's favorite students. Her courses stressed French theory; and one of the fruits of her teaching was *October*'s first special issue, a special issue on photography; Craig's and my essays in that issue were developed in Rosalind's seminar.

COULD YOU TALK ABOUT THE CENTRALITY OF PHOTOGRAPHY IN YOUR WORK, AS WELL AS IN OCTOBER? HOW WOULD YOU EXPLAIN THE REASONING BEHIND THIS?

At that time something notable was happening with regard to photography, which, until then, had not been so central to art. On the one hand, art institutions

were beginning to show an intense interest in photography, and prices for photographs were escalating. At the same time, a group of very young artists began to work with photography: Sherry Levine, Cindy Sherman, Laurie Simmons, Richard Prince, and others. The summer I began working for *October* I was also working on the Pictures exhibition for Artists Space. I was friendly with Helen Winer, currently one of the owners of Metro Pictures but at that time the director of Artists Space. It was she who asked me to curate the "Pictures" exhibition, and it was she who pointed me in the direction of the artists I eventually selected for the show. She was more in tune with the generation of artists emerging at that moment than I was. For the "Pictures" exhibition catalogue I tried for the first time to apply French theory to contemporary art. The essay in the exhibition catalogue, which differs markedly from the later, better-known essay by the same title published in *October*, refers to structural linguistics and to Lacan. For the *October* version I was interested in the relationship of two factors: on the one hand, the way in which photography was then being characterized as a modernist medium and, on the other, the use of photography by postmodern artists. These simultaneous developments were the subject of the first five essays of my book *On the Museum's Ruins*, the part of the book called "Photography in the Museum".

IN THE FIELD OF YOUR RESEARCH, PHOTOGRAPHY HAS BEEN A PRIVILEGED MEDIUM BECAUSE IT HAS LED YOU TO REFLECT ON REPRESENTATION AND SELF-REPRESENTATION. CAN SUCH REFLECTION BE CONSIDERED THE CONNECTING POINT BETWEEN YOUR WORK ON THE BODY, THE REPRESENTATION OF THE SUBJECT, AND POSTMODERN THEORY?

I have just collected my essays on photography for publication in French. I was principally concerned with photography between 1980 and 1984, but I returned to it in the late 1980s when discussing representations of AIDS in the essay "Portraits of People with AIDS." And more recently, I have returned to artists associated with Pictures in new essays on Cindy Sherman, Jack Goldstein, and Louise Lawler. I've also written recently about the work of younger artists, including Vera Lutter, a German artist working in New York, and Elad Lassry, an artist who lives in Los Angeles and self-consciously refers to the mode of photography found in the work of artists of the "Pictures" generation. When I began to write about AIDS in the late 1980s, an enormous change took place in my work. At that time many ideas associated with what came to be called institutional critique (the work of Hans Haacke and Marcel Broodthaers, for

example), about which I had been writing for *October*, became important for me in a very different and more urgent context. During the time I was engaged in AIDS activism and writing about AIDS—roughly between 1987 and 1995, I hardly wrote about art at all. I was writing about the politics and cultural representation of AIDS. Photography, of course, played a very different role in that context, but my understanding of the medium, gleaned through my work at *October* and on postmodern artists gave me important tools for dealing with it in this different context. At the same time my work on institutional critique and thinking about how art might more directly contribute to political analysis was very useful in thinking about the uses of art by AIDS activists. My book *AIDS Demo Graphics* shows the connections rather clearly, I think.

YOUR WORK HAS CONTRIBUTED TO GIVING A FOUNDATION TO QUEER CULTURE, IN SUCH A WAY THAT THE QUESTIONS LINKED TO IT HAVE BECOME CENTRAL IN CONTEMPORARY CULTURAL DEBATES. IN WHAT WAY HAVE YOU COMBINED THESE MANY AND VARIED INTERESTS?

From the end of the 1960s, I participated in the burgeoning queer culture of New York City – the discos, bars, sex clubs, and so on. But I didn't write about queer culture while I was working at *October*, with the exception of the special issue on Rainer Werner Fassbinder in 1982. I first wrote about queer culture and art in the first of "Discussions in Contemporary Culture" sponsored by the Dia Art Foundation in 1986. At that time at the New Museum there were two exhibitions: one devoted to the work of Hans Haacke and another called "Homovideo", about new video work on queer sexuality and AIDS. My talk at Dia was in a session called "Strategies of Public Address: Which Media, Which Publics?" I spoke about the apparently separate audiences to which the shows seemed to address themselves and the different politics entailed in them, and asked how these audiences and politics could be brought into dialogue. The following year I edited the special issue of AIDS for *October*, *AIDS: Cultural Analysis, Cultural Activism*. At that point, as I said, there was dramatic shift for me, a change in the nature of my work (and my life) that lasted a long time. The essay in my book *On the Museum's Ruins* on Marcel Broodthaers was the last one I wrote about art for a long time. It was 1988. From then until the mid-1990s, my work dealt exclusively with AIDS and queer politics. I went back to working on art when I began writing about Warhol's films in the late 1990s.

FROM THE END OF THE '70S TO THE BEGINNING OF THE '80S, THERE WERE TWO TYPES OF CULTURAL TRANSFORMATION. ON THE ONE HAND, THE CITY OF NEW YORK AND ITS SOCIAL SPACE WERE COMPLETELY RE-PLANNED AND, ON THE OTHER, THE PARADIGM OF ART AND ART CRITICISM WERE INFLUENCED BY THE NOVELTY OF POST-STRUCTURALIST THEORY. DURING THIS PERIOD, POSTMODERN LANGUAGE WAS ESTABLISHED AS THE NEW CULTURAL CONDITION. DO YOU THINK THAT SOCIAL EMERGENCIES SUCH AS AIDS, THE HOUSING PROBLEM AND HOMELESSNESS CONTRIBUTED TO SUCH A CHANGE, AND NOT THE OPPOSITE? AS WELL, DO YOU THINK THAT THE AIDS EPIDEMIC PROMOTED NOT JUST A SENSE BUT ALSO AN IDEA OF COMMUNITY IN THE USA?

It's difficult to say to what extent the reception of post-structuralist theory and the application of post-structuralist theory to art – which is one of the main things that *October* was known for – was directly connected to our personal experience of the transformation of the city and political crises of that time. Obviously, the 1980s saw an extreme shift to the right in both the U.S. and Europe. From the beginning, with AIDS, Reagan was an obvious enemy: he refused even to say the word "AIDS." In the '70s, when I began reading post-structuralist theory extensively, I was living in the ruins of the city wrought by the transformation from an industrial to a financial services economy. There was the recession of the 1970s and a financial crisis for the city. But I had little understanding of what was happening. I took for granted the nature of the city I lived in. Only later would I understand the nature of my urban environment during that period as a function of de-industrialization. I was naïve at the time. I lived inside it, frankly happy to be living in a place where rents were low and whole neighborhoods were playgrounds for gay men and the art world. There was extraordinary experimentation in that period, both with regard to gay liberation and to art practices. I was part of those scenes, deeply involved in them. I didn't manage to analyze them from a critical distance. There was certainly a very strong political dimension to the work of the French theorists, to Foucault, to Derrida. Derrida's deconstruction of Western philosophy is a political act, as is Foucault's archaeological or genealogical approach to history, discourse, and modern institutions. With *Discipline and Punish* and with the later books on sexuality, Foucault sought to understand the structure and mechanisms of power in modern liberal states. I took Foucault as a model for analyzing the politics of the museum institution. But "political" is a complicated word. My understanding of politics changed when I became involved with the activist group ACT UP, where I experienced political engagement within a community of fellow queers. It was my first intense experience of a political community, of participating with great numbers of people in an activist movement. Most of these people were

considerably younger than I, and despite this I made many friends with whom I am still close today. This situation coincided with my expulsion from *October*. When I no longer belonged to the entourage associated with *October*, I felt as if I no longer had an identity in the art world; but I had a new identity that was something more, not a private club, but a public community. It's important also to understand, though, that the political response to AIDS was based on the fact that an organized gay community already existed. In the wake of Stonewall, a vital social community arose that built strong institutions of all kinds. Before the epidemic we already had our clubs and bars, our bathhouses and community centers, a highly developed infrastructure which made it possible to respond immediately to AIDS.

MAYBE IT WAS THE ONLY POSSIBILITY FOR RESPONDING TO IT, A UNIFIED COMMUNITY WHICH REFLECTED THE BODY AS A SOCIAL THING. IN THE EUROPEAN PERSPECTIVE, DURING THE 1970S, ART PERFORMANCES CONTRIBUTED TO REFLECTING ON SUBJECTIVITY, BUT NOT ON THE COMMUNITY.

Subjectivity does not exist apart from community. A subject is always necessarily a relation to an outside, to a social world. Post-structuralist theory taught us much about subjectivity, beginning with the subject's formation in language, which is inherently social.

COULD THIS BE CONSIDERED AS A MODERNIST WAY OF THINKING ABOUT THE SUBJECT? WHEN I READ YOUR WORK ON AIDS AND THAT OF CRAIG OWENS, I GOT THE IMPRESSION OF A MOVEMENT FROM THE SUBJECT – INDIVIDUALITY – TO THE COMMUNITY FOR THE CONSTRUCTION OF A SENSE OF COMMUNITY. DO YOU THINK THAT THIS IS A SOUND OBSERVATION?

It's complicated to know exactly what we mean by community, because there have always been communities. There was certainly a very strong sense of a cultural community, a New York art-world community in the '70s, a group of people who knew each other and supported each other's work. In the rise of performance art, for example, the audience and the performer were not so distinct. For example, Richard Serra built the prop for Joan Jonas's *Choreomania*, Phillip Glass helped Richard Serra to build his lead prop sculptures. It was a world held together by very close personal ties. I wouldn't say, however, that there was a theoretical analysis of subjectivity that contributed to this directly. We should

remember, though, that this was the period of second-wave feminism. And all of us were conscious of the Civil Rights Movement, the anti-war movement, all the new social movements of the 1960s; many of us participated in one or another of the activist movements of that time. Feminism had an enormous impact on my life, beginning from 1971 when I read the first second-wave feminist books—by Kate Millett, Germaine Greer, and others—because they spoke very directly to me as a gay man. After that I began to read the first gay liberation books, including Mario Mieli's - which was immediately translated – and Guy Hocquenghem's, a French theorist of gay liberation and a close friend of mine. This was happening at the same time as I was beginning to find my way as an art critic, the period when, on the one hand, I organized the "Pictures" exhibition and, on the other, I began as managing editor of *October*, although I can't say for sure that at the time I was thinking about these two facets of my life as related. The same doesn't hold, however, for my attention to the Feminist movement. I was in fact writing about the work of artists like Hannah Wilke and Agnes Martin as a critic for *Art News* and *Art International*.

YOU WERE INVOLVED IN ACT-UP AND TOOK PART IN MEETINGS AND PROTESTS. WERE YOU MORE INTERESTED IN IDEOLOGICAL ACTION THAN IN THE LIBERATION OF THE SUBJECT FROM TRADITIONAL ROLES? HOW DID THIS MOVEMENT TAKE ITS PLACE IN SOCIETY AND IN INDIVIDUAL CONSCIOUSNESS? ARE YOU INTERESTED IN THE RE-ARTICULATION OF IDENTITY THAT IS TAKING PLACE IN THE "OCCUPY" MOVEMENT?

From my point of view political theory must always take account of subjectivity. I'm not an orthodox Marxist, even though there was a period of my work that might appear to be more classically Marxist, such as the essay I wrote about Richard Serra for the Museum of Modern Art exhibition in 1986. The turn toward the subject was, in part, a criticism of fundamentalist Marxism. There is a universal subject for Marxism: the proletariat. All further differences, for example, sexual difference, the difference between public and private, were based on such a unified notion of the subject. I am still very critical towards this type of fundamentalist Marxism. That does not mean – far from it – that I'm not interested in class politics. It's difficult for anybody on the Left not to feel excited about the existence of the "Occupy" movement. Since Ronald Reagan, the growing inequality in this country is a central fact of our lives. And the political situation now suggests that it will only get worse. Anyone can see this terrible and swift change happening all around us, no matter what economic

class they belong to, simply by living amidst these conditions. I've lived in the apartment we're sitting in since 1976, and everything around me has changed drastically. A few blocks from here is a Frank Gehry skyscraper in which the penthouse apartment was originally listed as renting for sixty thousand dollars a month, which is more than twice as much as the average New Yorker makes in a year. Manhattan has become a city for the super-rich. Young artists can no longer afford to live in Manhattan. They move further and further out into Brooklyn and Queens, as rents become higher and higher. It's more difficult to build the sorts of close cultural communities like the ones I knew in SoHo and Tribeca in the 1970s. If this is the case for young, mostly middle-class artists, you can well imagine how much harder still it is for working class and poor people. Big real estate developers finance politician's campaigns and exert enormous control over New York City's politics. Understanding class politics is essential for understanding the spatial politics, the very geography and the social world, of the city we live in. At the same time, however, a fundamentalist Marxist will say that the turn to the subject on the part of Feminism was a mistake which distracted us from real politics. I disagree. I think politics can be understood with psychoanalysis – the most developed theory of subjectivity we have – which accounts for, among other things, the irrationality of the subject. Without the insights developed over years of work on subjectivity, in particular that of psychoanalytic Feminism, we cannot understand politics, including class politics. I presume we don't believe any more in simple notions of "false consciousness", so how are we to understand the fact that, for example, people constantly vote against their own interests? We need the psychoanalytic concept of the unconscious to understand this.

IN THE POST-MODERNIST CONCEPTION THE SUBJECT IS ALWAYS A SOCIAL SUBJECT. IN AMERICAN CULTURE, THE INDIVIDUAL ASPECT OF LIFE ALWAYS HAS GREAT RELEVANCE. DO YOU BELIEVE THAT THE DEATH OF THE SUBJECT, THAT WHICH TOOK PLACE DURING MODERNITY, HAS PRODUCED NEW THINKING ON SUBJECTIVITY, WITHOUT A UNIFIED SUBJECT, BUT INSCRIBED IN MULTIPLE SOCIAL RELATIONS?

Definitely. The idea of the death of the subject is a product of the new thinking on subjectivity. New understandings of subjectivity have developed not only thanks to psychoanalysis, but also thanks to linguistic theory. A new kind of politics has been made possible by the conception of the subject as not coherent and sui generis but as the effect of social, psychic, and linguistic relations. This

allows us to understand politics as arising from conflicts regarding different aspects of subjectivity. So I don't believe that the lesson of post-modernism has been fully learned. I think that the insights that were developed in this period need to be deepened. A recent return to a Marxist determinism has caused a revolt against these positions.

GIVEN THAT THE REASONS FOR THE FOUNDATION OF OCTOBER – WITHOUT LEAVING ASIDE THE SPECIFIC WORK OF ROSALIND KRAUSS ON MINIMALISM AND ON THE MODERN EUROPEAN AVANT-GARDE – WERE POLITICAL, IN THE SENSE OF BEING AGAINST FORMALIST PERSPECTIVES AND FOR RECONNECTING ART AND ART THEORY TO LIFE, LET'S TALK ABOUT THE SPLITS INSIDE THE EDITORIAL BOARDS. THE FIRST WAS IN ARTFORUM. WAS THAT ONLY A DECLARATION OF WAR AGAINST THE FORMALIST METHOD OF READING WORKS OF ART OR ALSO AGAINST A MENTALITY, IN THE WORLD OF ART, WHICH REFLECTED A SEXIST SEPARATION?

That revolt against Formalism already existed at *Artforum*, for example when Rosalind wrote her essay "A View of Modernism" in 1972, in which she broke with Greenberg and Fried. Annette had never been a Formalist. So within *Artforum* there were always conflicting views. I didn't write for *Artforum* in that period, so I'm not the best person to discuss it. What I know about it comes from reading *Challenging Art*, Amy Newman's account of *Artforum* from 1962 to 1974, and also, from Rosalind and Annette, with whom I began working in 1976-77. The period of intransigent Formalism at *Artforum* went back to the very beginning because Michael Fried always exerted enormous influence over Philip Leider, the magazine's editor. The break was not only about Formalism, though. The controversy about Lynda Benglis's advertisement was no doubt also partly behind it. When *Artforum* published the ad, which showed Lynda nude and with a double-headed dildo in such a position as to appear to be her own organ, a number of *Artforum* editors wrote an angry letter of protest. Rosalind and Annette were among the signers of the letter. I came to *October* a year after its founding, primarily because I needed a job, but I was happy to join the editorial board. I valued *October's* interdisciplinarity, its commitment to theory, and its political character. There was, however, a downside. *October* has always been something of an exclusive club and one very much given to a sense of superiority. I both benefited from that and suffered from it. Rosalind and Annette were not always easy to get along with, nor did they always get along with each other. I was often caught in the middle and had

to mediate between them. It was a very difficult thirteen years.

COULD IT BE SAID THAT THE CAUSE FOR YOUR SPLIT WITH OCTOBER WAS YOUR METHOD OF ANALYSIS BASED ON CULTURAL STUDIES AND NOT ON THE SPECIFIC EVENTS THAT I'VE READ ABOUT? IN OTHER WORDS, WAS IT A THEORETICAL CONFLICT?

I suppose so. After editing the special issue on AIDS in 1987, I moved more and more towards positions that were commensurate with Birmingham Cultural Studies, while Rosalind and Annette were always more comfortable with high modernist art practices and theory, even though for a short period in the late 1970s and early 1980s, the journal was associated with postmodernism. But you can see that after I left *October* in 1990 it has largely retrenched into a more strictly disciplinary and high-art position. What *October* did when I was there seems much broader than what it does now: we published more on film, dance, and literature, more theory and more on politics. The AIDS issue had an immediate and widespread impact, much wider than any other issue of the journal before or since, and I don't think my fellow editors were especially happy about that. At that time that I edited the issue I was becoming interested in the beginnings of Queer Theory, and the production of the issue enormously important for me. I got to know people like Eve Kosofsky Sedgwick and Judith Butler. I became part of a new intellectual movement. In 1990, just when I was pushed out of *October*, I was invited to the weeklong conference on Cultural Studies at the University of Illinois at Urbana-Champaign, which was something of a watershed moment for cultural studies in the U.S. The papers of the conference were published by Routledge in 1992 in the volume called, simply, *Cultural Studies*. The other editors of *October* had little interest in this intellectual movement. On the contrary, in 1996 *October* devoted a special issue to an attack on Cultural Studies. I eventually responded to that with an essay called "Getting the Warhol We Deserve," published in the journal *Social Text*. I guess it became clear to me after six years away from the journal and working in very different contexts that these divisions had always existed, although, of course, circumstances had also changed and I had changed. Now, my work has changed again. I no longer identify myself explicitly with Cultural Studies or with Visual Studies (although I still teach in a graduate program called "Visual and Cultural Studies"). Certainly my years of working on AIDS and identifying with Cultural Studies and Queer Theory still informs my work. But these rubrics and what is now done in their name no longer interest me so much. I've recently

published a book on Andy Warhol's films, I'm writing increasingly about dance, and I'm completing a memoir of New York in the 1970s. I'm happy simply to call myself a critic and leave it at that.

OCTOBER MAGAZINE BUILT A NEW METHOD OF ART CRITICISM AND PROPOSED A NEW CULTURAL CONTEXT TO REFER TO, EVEN THOUGH THE METHODS AND THE PRACTICE OF VARIOUS WRITERS WERE DIFFERENT. IN THE PAST, OCTOBER WAS VERY FOCUSED AND COMMITTED TO A COGENT ANALYSIS OF ART IN ITS CONTEXT. THE PUBLICATION OF THE BOOK ART SINCE 1900 MARKED A WATERSHED IN THE HISTORY OF THE MAGAZINE. THE HISTORY OF ART REVEALS THE METHOD, AND ALSO THE MULTIPLICITY OF IDEAS AT THE BASE OF THE MAGAZINE, BUT IS ALSO UNDOUBTEDLY A CRYSTALLIZATION OF ITS THEORETICAL POSITIONS. DO YOU BELIEVE THAT THE CRITICAL HERITAGE OF THE MAGAZINE IS TOO BURDENSOME, IN AN INTELLECTUAL SENSE, TO BE STILL USEFUL TODAY?

It's difficult for me to answer this question because the circumstances of my departure from *October* in 1990 were very difficult; I was scarred by them, and so I don't read *October* regularly. I consult it when it contains something particular that I want to read. I'm not convinced that *Art Since 1900* is really so important except for what it says about its authors. It was written almost entirely by senior members of the *October* editorial board (not including Annette Michelson) and intended to be a textbook. It's an enormous undertaking to write a textbook history of art of the XX century, terribly time-consuming and not especially rewarding intellectually to do. It seems to me to have been done largely to exert control the narrative of XX century art, how it will be taught and how it will be learned. This is the aspect of *October* toward which I feel most critical: its tendency toward authoritarianism. The sense that I always had of *October* as an exclusive club has only deepened as time goes on. The editors teach in the most wealthy, powerful, and prestigious universities in the country. Their graduate students tend often largely to reproduce their positions, to go on to teach in other prestigious universities themselves, to have their books published under the *October* imprint at MIT Press, and to become junior members of the journal's editorial board. There seems to be little critical independence. I think a good teacher trains students to think independently – not necessarily to rebel against their teachers, but at least not to wish only to join their privileged circle. It's a matter of giving space to a new generation to develop its own original ideas and contributions. Of course, the best of them do so in any case. In spite of its extraordinary exercise of power over the field of contemporary art history,

the position of *October* is always to cast itself as the outsider. This is, of course, absurd, but it's more than that: it's a failure of the editors to turn their highly developed critical faculties on themselves. That "turn toward the subject," that self-interrogation, is, of course, a first principle of psychoanalysis, of post-structuralist theory, and of the most theoretically informed work in Cultural Studies. It was this criticism that I attempted to make in my essay "Getting the Warhol We Deserve".

THEIR POSITION WAS AMBIGUOUS BECAUSE THEY HAD PUBLISHED AN ISSUE ABOUT IDENTITY POLITICS WITH SOME ADDITIONAL ESSAYS ON RADICAL DEMOCRACY. WHAT IS YOUR INTERPRETATION OF THIS?

They did this just after I left in 1990; they published a series of conference papers. There was a great deal of public criticism when I was pushed out of *October*. There was much speculation about why it happened, some of it very ill-informed. It was said that I was fired because the other editors wanted to put a stop to publishing articles about "identity politics. I always assumed that they quickly published these papers in order to counteract those accusations. But needless to say they didn't continue in that direction.

NEWMAN AND ELKINS EDITED THE STATE OF ART CRITICISM, THE TRANSCRIPTION OF THE CONTRIBUTIONS TO THE SEMINAR ON THE STATE OF ART CRITICISM HELD AT THE UNIVERSITY COLLEGE OF CORK (IRELAND). IN ONE OF THE ROUND TABLES OCTOBER WAS DISCUSSED, AND BORIS GROYS, WHO WAS AMONG THE PARTICIPANTS, SPOKE OF THE THEORIES THAT HAD COME OUT OF THE REVIEW AS "NOT SEXY", GIVING RISE TO GENERAL HILARITY. MANY OF THE CRITICISMS SEEMED TO BE ANIMATED BY POLEMICAL ATTITUDE BECAUSE OCTOBER REPRESENTED THE POWER OF CRITICISM IN THE ACADEMIC FIELD. ON THE OTHER HAND, IN ITALY AS WELL, OCTOBER IS NOT A "NEUTRAL" OBJECT OF CRITICISM. THIS JOURNAL NOW SEEMS, HOWEVER, TO NOT BE AS DECISIVE IN THE SITUATION AS BEFORE. DO YOU BELIEVE THAT IT IS STILL WORTH ANSWERING THEM?

I repeat with emphasis that it is always dangerous not to interrogate the power that one exercises. There's an extraordinary amount of resentment towards *October*, since it exerts such power in the art world. At the same time, paradoxically, I don't think that it's any longer particularly influential. In the 1980s, *October* was read by artists in art schools as well as by people studying

contemporary art in universities. It was a critical force. I don't think that is the case anymore. It's still an important academic journal, but in its first decade it wasn't seen as so strictly academic. Now I think its readership is almost entirely academic. University students who are working on this or that artist look for articles published in *October*. I think they still publish important and useful work, even though the magazine is no longer synonymous with innovation as it once was. But it must be said that *October* has never been replaced by another magazine. There are other reviews that are active in the current art-media landscape: *Cabinet*, *The Art Journal*, *Grey Room* (in which I've published) but *October* remains one of the few academic journals where one can publish serious writing on contemporary art; sadly, there are no better alternatives.

AT THE MOMENT, WHAT DO YOU THINK IS THE ROLE OF CRITICISM IN THE ART WORLD AND IN SOCIETY? WHAT IS THE RELATIONSHIP IN YOUR WORK BETWEEN RESEARCH AND TEACHING?

In general, intellectuals have little influence or prestige in American culture. There is a strong sense of alienation because of the indifference to the work we do. But it's not simply indifference; it's hostility. Those of us who teach in humanities disciplines are increasingly asked to justify what we do, to show how what we teach can lead to our students getting jobs. The measure of intellectual life is reduced to how it can be instrumentalized. Of course, our alienation is not so terrible as that of people with dull, unrewarding, and low-paying jobs. I count myself as especially lucky, because I went to college at a time when we could still think about learning for its own sake. And then I went on to work in the art world, to write criticism, and to make a career for myself doing what I loved. I only began teaching regularly in 1990 and got my Ph.D. still later. But I had already accomplished enough before entering the academy as a critic and editor to be give a full professorship without having to work my way up through the ranks. And, teaching in an interdisciplinary graduate program, I've continued to be able to pursue my own interests as I wish. Recently, for example, I've become increasingly involved with dance. I go to see a wide range of performances, from the work by young experimental choreographers presenting their work in such venues at The Kitchen and the Abrons Art Center to established ballet companies dancing both classical repertory and work by young ballet choreographers such as Alexei Ratmansky and Justin Peck. Most of it I won't write about, although I have written recently on Merce Cunningham,

Yvonne Rainer, and Trisha Brown, whose careers I've followed since the early 1970s. But I do teach a course about dance now, and so I follow developments in dance studies, which finding a place in the academy. But regarding my work as a teacher in general, I think that I learn as much from the activity as my students do. That is to say, we learn together. Often this is because I teach courses on subjects – such as dance – in which I am far from expert, so I have to study hard in order to bring material to the classroom. But my students work just as hard, and they bring material to me that I can never anticipate. I have a student now doing her dissertation on dance and she's teaching me every bit as much as I'm teaching her about a field of study that is new to both of us.



- Agnes Martin*, cat. mostra/ *cat. of show*, Dia Art Foundation, New York 2011.
- Richard Serra Sculpture*, cat. mostra/ *cat. of show*, febbraio / *February* 27 – Maggio / *May* 13, The Museum of Modern Art, New York 1986.
- Ault, Julie, *Alternative Art New York, 1965-1985*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2002.
- Cooke Lynne, Crimp Douglas (a cura di / *edited by*), *Mixed Use, Manhattan. Photography and Related Practices, 1970s to the Present*, cat. mostra / *cat. of show*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, giugno / *June* – settembre / *September* 2010, The MIT Press, Cambridge-London 2010.
- Crimp, Douglas, *Our Kind of Movie*, The MIT Press, Cambridge-London 2014.
- Crimp, Douglas, *You Can Still See Her the Art of Trisha Brown*, “Artforum International”, 49.5, 2011.
- Crimp, Douglas, *Spacious*, in “October”, vol. 132, 2010.
- Crimp, Douglas, *Disss-Co (a Fragment) from before Pictures, a Memoir of 1970s New York*, in “Criticism-a Quarterly for Literature and the Arts”, vol. 50.1, 2008.
- Crimp, Douglas, *Dancers, Artworks, and People in the Galleries (Merce Cunningham)*, “Artforum International”, 47.2, 2008.
- Crimp, Douglas, *Alvin Baltrop - Pier Photographs, 1975-1986*, in “Artforum International”, vol. 46.6, 2008.
- Crimp, Douglas, *Melancholia and Moralism. Essay on AIDS and Queer Politics*, The MIT Press, Cambridge-London 2002, p. 39; già pubblicato / *already published* in “October”, vol. 43, Winter 1987.
- Crimp, Douglas, *On the Museum's Ruins*, The MIT Press, Cambridge 1993.
- Crimp, Douglas con Rolston Adam, *Aids DemoGraphics*, Bay Press, Seattle 1990.
- Crimp, Douglas, *Mourning and Militancy*, in “October”, vol. 51, Winter 1989.
- Crimp, Douglas, and Guy Hocquenghem, *The New French Culture: An Interview with Guy Hocquenghem*, in “October”, vol. 19, 1981.
- Crimp, Douglas, *The End of Painting*, in “October”, Art World Follies, Spring 1981.
- Crimp, Douglas, *Pictures*, in “October”, vol. 8, Spring 1979.
- Crimp, Douglas. *Positive/Negative: A Note on Degas's Photographs*, in “October”, vol. 5, Summer 1978.
- Crimp, Douglas, *Pictures*, cat. mostra / *cat. of show*, Committee for Visual Art, New York 1977.
- Crimp, Douglas, *Superfici Opache*, in *Arte come Arte*, cat. mostra / *cat of show*, Centro Comunitario di Brera, Milano 1973.
- Crimp, Douglas, *Agnes Martin: numero, misura, rapporto*, in “Data” #10, Winter 1973.
- Cusset, François, *French Theory : How Foucault, Derrida, Deleuze, & Co. Transformed*

the Intellectual Life of the United States, University of Minnesota Press, Minneapolis 2008.

Deutsche, Rosalyn, *Evinctions, Art and Spatial Politics*, The MIT Press, Cambridge 1996

Foster, Hal, *Design & Crime*, trad. it., Postmediabooks, Milano 2003.

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

Foster, Hal, *Postmodernism in Parallax*, in "October", vol. 63, Winter 1993.

Fried, Michael, *Art and Objecthood, essays and reviews*, The University of Chicago, Chicago 1988.

Giesecking, Jean, Mangold William, *The People, Place and Space Reader*, Routledge, London 2014.

Huyssen, Andreas, *Mapping the Postmodern*, in "New German Critique", n. 33, Autumn 1984.

Krauss, Rosalind *Grids*, in "October", vol. 9, Summer 1979, trad. it. in Id., *L'originalità dell'Avanguardia e altri miti modernisti*, Fazi Editore, Roma 2007.

Krauss, Rosalind, *Perpetual Inventory*, The MIT Press, Cambridge 2010.

Krauss, Rosalind, *Teoria e storia della fotografia*, trad. it., Mondadori, Milano 1996.

Kwon, Miwon, *One place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, The MIT Press, Cambridge-London 2004 già in "October", vol. 80, Spring 1997.

Lejeune, Anaèel, Mignon Olivier, Pirenne Raphaèel, *French Theory and American Art*, Sternberg Press, Berlin 2013.

Lippard, Lucy, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object*, Praeger Publisher, New York 1973.

Mancini, Maria Giovanna, «October». *Una rivista militante*, Luciano Editore, Napoli 2014.

Melville, Stephen, *Notes on the Reemergence of Allegory, the Forgetting of Modernism, the Necessity of Rhetoric, and the Conditions of Publicity in Art and Criticism*, in "October", vol. 19, 1981.

Mitchell W.J.T., *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, trad. it., :duepunti edizioni, Palermo 2008.

Steinberg, Leo, *Other Criteria, Confrontations with Twentieth-Century Art*, Oxford University Press, London-New York 1972.

Treichler, Paula A., *How to Have Theory in Epidemic. Cultural Chronicles of AIDS*, Duke University Press, Durham – London 1999.

Maria Giovanna Mancini è nata a Napoli nel 1981. Critico e storico dell'arte contemporanea ha conseguito il dottorato di ricerca in Metodi e metodologie della ricerca archeologica e storico-artistica e dei sistemi territoriali presso l'Università degli Studi di Salerno nel 2013. Insegna Storia dell'arte contemporanea e Teoria delle arti multimediali presso l'Accademia di Belle Arti di Urbino. Interessata a indagare, in particolare, l'approccio metodologico della critica e della storia dell'arte, ha studiato il ruolo della critica e della curatela nell'epoca della globalizzazione e il dibattito critico intorno all'arte pubblica.

Nel 2013 ha dedicato alla ricostruzione del dibattito critico internazionale sul tema dell'arte pubblica la monografia *L'arte nello spazio pubblico* (Plectica, Salerno); nel 2014 ha pubblicato il volume monografico «*October*». *Una rivista militante* (Luciano editore, Napoli) dedicato all'attività della rivista statunitense fondata da R. Krauss e A. Michelson nel 1976. Tra gli articoli più recenti si segnalano *Alternative Spaces of Production. Group Material e Tim Rollins con K.O.S. nella New York degli anni '80* (2014); *History of art and art criticism: a system in crisis* per la «*Revista de História da Arte*», n.º 12 (2015) dell'Universidade Nova de Lisboa, e *Costruzioni interminabili. Psicoanalisi e marxismo nel dibattito critico degli anni Settanta: il contributo di Menna e Trimarco* in corso di pubblicazione.

Maria Giovanna Mancini was born in Naples on April 8, 1981. A critic and historian of contemporary art, she obtained a PhD in Methods and methodologies of archaeological and historical-artistic research and territorial systems at the University of Salerno in 2013. She teaches Contemporary Art History and Theory of Multimedia Arts at the Academy of Fine Arts in Urbino. She is particularly interested in exploring the methodological approach to art history and criticism, and has studied the role of criticism and curatorship in the age of globalisation and critical debate concerning public art.

In 2013 she contributed to the international discussion surrounding public art with the monograph *L'arte nello spazio pubblico* (Plectica, Salerno); followed in 2014 by «*October*». *Una rivista militante* (Luciano Editore, Naples), on the subject of the American magazine founded by R. Krauss and A. Michelson in 1976. Recent articles include *Alternative Spaces of Production. Group Material e Tim Rollins con K.O.S. nella New York degli anni '80* (2014); *History of art and art criticism: a system in crisis* for the Universidade Nova de Lisboa's *Revista de História da Arte*, n.º 12 (2015); and *Costruzioni interminabili. Psicoanalisi e marxismo nel dibattito critico degli anni Settanta: il contributo di Menna e Trimarco*, which is currently under publication.





Arshake / Critical Grounds

questo libro è stato messo in rete nel Luglio 2016
this book was released online in July 2016



Prima di stampare questo libro per favore pensate all'ambiente
Please consider the environment before printing this book

